

HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.

3. — Kčs

3. III. 1988

5

Bratislava leží na kamennej chodbe, ako básnik raz nazval koryto Dunaja. Táto chodba bola artériou obchodného života, ako i kultúry; lebo základom rozvoja kultúry a civilizácie je komunikácia. Niet divu, že sa tu vystriedalo množstvo najrôznejších kmeňov, národov a societ, ktoré zanechali v rôznych stupňoch vnímateľnosti svoju stopu. Mnoho z toho, na čo sa zabudlo, dokáže žiť aj v skrytej forme, môže byť a dokonca existuje v povedomí obyvateľov. Že sa spoločenská pamäť, ktorá sa tu traduje z pokolenia na pokolenie, dokáže udržať aj v nepísanej podobe — cez dlhé stáročia, dokazujú najrôznejšie eposy ako živá pamäť ľudstva, ako zárodok a neodmysliteľná súčasť kultúry a ako východisko ďalšieho rozvoja.

Na Bratislavu sa neviažu hrdinské epeje, nie je žiarivým strediskom nezapomuteľných udalostí, ale nie sú to len monumentálne diela, ktoré dávajú „obsah“ tradícii. Tradícia je všetko to pozitívne alebo aj negatívne a výstražné, čo sa uchoválo vo vedomí a dokonca podvedomí ľudí ako utajený mechanizmus, ktorý vplýva na správanie sa človeka.

Rôznosť kultúr a odlišné mocensko-politické záujmy však podmienili i záporné postoje obyvateľov Bratislavy. Často stáli i v ceste prijímaniu a osvojovaniu



Engelbrecht, M.: Bratislava (od východu), 1735. Medirytina podľa T. B. Wernera. Snímka: archív GMB

TRADÍCIE A SÚČASNOSŤ HUDOBNEJ BRATISLAVY

si toho, čo by bolo bývalo užitočné a prospešné, len preto, lebo to platilo za cudzie.

Umenie, jazyk a kultúra nie sú dedičnými vlastnosťami, ale osvojiteľným bohatstvom. Jazyk, umelecký štýl, ktorým vládne societa alebo národ, vyvolá dojem, ako by sa bol zrodil priamo bez vonkajších vplyvov ako prejav onoho najvlastnejšieho, ako priamočiare vyžarovanie obsahu vedomia, ako prejav identity vlastného ja.

To však je len zdaním. Dnes, keď sa originalita a novosť píše veľkými písmenami, keď sú skoro zastupujúcimi synonymami hodnoty, musíme si na druhej strane uvedomiť i hranice toho, čo môže byť výsadným dielom jednotlivca, individua. Ak jav autarknosti dedukujeme ad absurdum, konvergenciou všetkého podmieňujúceho „zvonka“, dostávame sa nutne k prejavom insitnosti či k naivnému prejavu a to nielen v umení, ale aj v rozhodujúcich oblastiach výroby, vedy a filozofie. Ak nadväzujeme na hore vyslovenú myšlienku geneticky nezakodovaného jazyka, umeleckého štýlu, dostávame sa k trizvemu poznaniu, že to, čo človek zdedil, je iba rozvinutosť jeho centrálnej nervovej sústavy, daná schopnosť osvojiť si určitý jazyk, niektorý z existujúcich, čo platí aj na kultúru a štýl umeleckého prejavu. Týmto konkrétnym jazykom, štýlom umenia je vždy ten, ktorým je človek obklopený a ktorý sa osvojuje prostredníctvom society. Jazyk a kultúra sú osvojenými duchovnými statkami a nie geneticky prebratými, čo znamená, že sú osvojiteľné — a osvojené. Keby prostredie bolo ovládané iným jazykom, iným štýlom umenia, mladé individuum by prebralo tento za svoj vlastný. Goethe hovoril veľmi výstižne, že to, čo si zdedil od svojich otcov, osvojuj si, aby si to vlastnil.

Myslím, že jasnejšie nemožno ani formulovať a symbolicky rozlišovať zdedené od osvojených statkov, ak máme na zreteli duchovnú sféru vrátane jazyka a kultúry. Čo je najvlastnejším majetkom človeka, zostáva základnou otázkou, ktorú som sa už častejšie pokúšal zodpovedať. Myslím, že to vlastné môže byť len niečo, v čom sa najviac odzrkadľuje a realizuje jeho mentálna schopnosť.

Tým je však, ako sa mi zdá, jeho tvorivá schopnosť, jeho tvorivý prístup, v ktorom sa odzrkadľuje jeho jedinečný čin, jeho individualita, jeho najvlastnejšie ja. Lenže ako sa jeho tvorivý um stáva viditeľným? Myšlienky možno vidieť iba v tom, v čom sa realizujú, teda, z čoho vychádzajú a kam sa dostávajú, v akej miere dokáže hýbať tým, z čoho vychádzal. Pritom základ, z ktorého ho vychádzal, či pravda, ktorá prebrala, nie je ani rozhodujúcou súčasťou jeho činu, ktorým je už len cesta, ktorá viedla od veci, od známej pravdy k novej idej, k novému obsahu.

História si vytvorila veľa vrstiev, ktoré zanechali kultúry, umelecké prúdy a metamorfózy štýlov v ich striedavom rozkvetu a zániku nielen v Bratislave, ale aj na Slovensku vôbec. Prenikali sem vplyvy a podnety gotickej a renesančnej kultúry; vytvorila sa ich domáca verzia, formovali sa i vlastné smery a školy. Po zabudnutí franko-flámskych majstrov, o ktorých umeleckej prítomnosti u nás svedčia archívy, prenikla v období raného a stredného baroka talianska hudba, na jej púti do Poľska, čo zasa dokladajú jednak muzikálne, ako i diela domácich majstrov. Gabrieli bol u nás dobre známy a zrejme aj prakticky frekventovaný.

K bezprostrednejším dotykom s aktuálnym hudobným a umeleckým trendom dochádzalo v období klasicizmu, čoho dôsledkom je i vyžarovanie hudby L. v. Beethovena na bratislavský a slovenský hudobný život za činnosti Heinricha Kleina, ako i v obnove forme pôsobením F. Liszta, vďaka láske, ktorú prechovával voči Bratislave a jej niektorým občanom, počítajúc od toho i meštánov ženského rodu.

Na rozhraní 19. a 20. storočia sa pestovala hudba veľmi usilovne v domácich miestach, notové archívy dosvedčujú, že informovanosť — hudbu aktívne pestujúcich meštánov najrôznejšieho rangu — siahala až do vtedajšej hudobnej moderny, či to boli českí, ruskí, nemeckí alebo anglickí majstri.

Bola tu tradícia, ktorú pestovali a ktorej sa aktívne zúčastňovali obyvatelia mesta a slovenských miest vôbec. Keď sa niektorí umelci vzdialili z Bratislavy

neznamenalo to, žeby boli emigrovali do iných štátov; vyhľadávali iba iné centrá a metropoly vlastnej ríše.

Bola to tradícia a dokonca veľmi bohatá, takže nemožno tvrdiť, že sa hudba a hudobná kultúra začala formovať iba 30. rokmi 20. storočia, tesne po období, označenom na mape: Hic sunt leones.

Isté je, že národná vyhranenosť hudby sa presadzovala v spomínanom období, lenže hudobná moderna ako taká sa začala kryštalizovať v nábehoch a individuálnych verziiach už v desiatych a dvadsiatych rokoch! Zrod národnej hudby nie je zrodom hudby vôbec. Celkom naopak, národné akcentovaný prejav je syntézou na vysokej úrovni kultúry, vyžadujúcej rozvinutý prejav ako amalgamizáciu tradície obnovujúcimi vplyvmi aktuálnej vtedajšej súčasnosti, lebo z epigónskeho prejavu nemožno vzniknúť aktuálnosť novodobej národne orientovanej syntézy.

Možno, že umenie a hudba, ktoré existovali pred obdobím národnej syntézy (na individuálnej rovine) museli pôsobiť ako cudzia kultúra, ktorá nemala s novodobými snahami nič do činenia; pravdou však je, že bez nej by nebolo došlo k vytúženému výsledku. Národná hudba nepredstavuje idylický tok dedinského potôčika, ktorý sa vlieva priamo ako široký prúd do koncertnej siene Slovenskej filharmónie. Tento potôčik musel naberať veľa vôd z najrôznejších nádrží, čerpať z Bacha, Beethovena, Liszta, Debussyho... A takto nemožno hovoriť o cudzom, keďže to cudzie je len to nezvládnuté. Čo prijímame a tvorivo rozvíjame, je naše! Je to významná tradícia, z ktorej každý ešte dnes môže čerpať a zveľadiť vlastnú a spoločnú budúcnosť.

Treba uposlúchnuť historický príkaz „Jedzi!“, i keď to vyzerá cudzie a nečisté. Čo je zvládnuté a asimilované, je vlastné. Čím viac sa prijíma, tým je väčšia možnosť vysloviť to najvlastnejšie. Priznajme si, že tradícia a nebudme jej nepriateľmi, buďme v prospech budúcnosti s ňou jednotní... o opaku čoho nás varuje nadpis nad Michalskou bránou slovami: Omne regnum in se ipsum dirigit, desolabitur! [Každá v sebe rozpoltená ríša bude zbúraná].

JÁN ALBRECHT

D N I slovenskej a českej HUDOBNEJ MLÁDEŽE

V dňoch 18.—20. marca 1988 sa uskutočnila — v Bratislave po prvýkrát — Dni slovenskej a českej Hudobnej mládeže. Sekretariát Hudobnej mládeže SSR pripravil pre stretnutie mladých milovníkov hudby, členov Hudobnej mládeže zo Slovenska i z Čiech, bohatý program, zahrňujúci koncerty so širokým dramaturgickým záberom od hudby starých majstrov až po súčasnosť, prehliadku kultúrno-umeleckých pozoruhodností Bratislavy i návštevu strediska Hudba a mládež v Petržalke. Podujatie, na ktorom sa počítá s účasťou približne 80 zástupcov oboch združení Hudobnej mládeže, zabezpečuje Sekretariát Hudobnej mládeže SSR v spolupráci so Slovenskou hudobnou spoločnosťou. Náš časopis z podnetu tohto podujatia prináša rozsiahlejší materiál z pera viacerých autorov — o tradíciách i súčasnosti hudobnej Bratislavy.

Na začiatok, ako malá úvodná preambula, dva privety...

Som veľmi rád že sa opäť — už po treťi raz — uskutoční stretnutie českej a slovenskej Hudobnej mládeže, tentoraz v Bratislave, nadväzujúce na niekdajšie stretnutia v Piešťanoch a Hradci Králové. Bratislava je mestom, ktorého prítomnosť, ale aj história sú — myslím si — veľmi zaujímavé: dávne hudobné tradície sa tu spájajú s bohatou hudobnou prítomnosťou. Význam mesta v minulosti vzrástol aj tým, že sa v ňom po tristo rokov — spočiatku z obavy pred tureckými vpádmi — konali korunovácie uhorských kráľov. Na tomto mieste pripomeniem iba niekoľko mien — Franza Liszta, Johanna Nepomuka Hummela, Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, Antona G. Rubinsteinu a mnohých ďalších i domácich hudobníkov, ktorí v dávnejšej, ale aj v nedávnej minulosti vytvárali hudobnú klímu mesta, ktoré nebyť „architektov-urbanistov“ — mohlo byť naďalej jedným zo skvostov strednej Európy.

Nazdávam sa, že naše bratislavské stretnutie by nemalo byť iba nezáväznou návštevou koncertov a podujatí, ale aj impulzom pre nás všetkých, aby sme prispeli k tak dôležitej povinnosti: hudobným umením sa usilovať o ušachtile záujmy a životné pocity najmä mladých, ktorí onedlho budú zodpovední za stav našej spoločnosti. Preto je zaiste našim spoločným prianím, aby stretnutie českej a slovenskej Hudobnej mládeže prinieslo každému, kto sa ho zúčastnil, veľa radosť z krásnej hudby avšetkeho veľkého, čo ľudský duch dnes i pred nami vytvoril.

IVAN PARÍK,
predseda Hudobnej mládeže SSR

Pôvodcovia myšlienky Hudobnej mládeže už pred viac ako štyridsiatimi rokmi postavili do stredu záujmu tejto organizácie koncerty. Boli to koncerty — vrcholné umelecké udalosti a spoločný zážitok z nich mal mladých ľudí orientovať na pravé hodnoty v umení i v živote.

Toto zameranie, tento cieľ je dnes spoločný už štyridsiatim národným organizáciám HM na celom svete, združeným v Medzinárodnej federácii Hudobných mládeži. Je to meta snaženia i oboch našich skupín mladých ľudí, ich koncertov, letných táborov, prehliadok programov, animačných stretnutí.

HM ČSR a HM SSR pracujeme zatiaľ každá zvlášť, v Prahe a Bratislave, ale poznáme sa, vidáme sa, navštevujeme sa. V Čechách spomíname na spoločný program, na spoločné zrazy, na spoločné Dni HM v Piešťanoch v roku 1980 a v Hradci Králové v roku 1982. O to viac preto vítame a oceňujeme tohtoročné pozvanie do Bratislavy: je to návrat kedysi tak sľubne budovanej tradície. Prajeme jej ten pravý dopad, dlhé trvanie a slávnosťnosť, lesk, ktorý k festivalu nevyhnutne patrí.

FRANTIŠEK KOVARIČEK,
predseda Hudobnej mládeže ČSR

Hudobné kalendárium

1. 3. 1643 zomrel Girolamo Frescobaldi, taliansky hudobný skladateľ obdobia raného baroka (nar. 9. 9. 1583) — 345. výročie
1. 3. 1928 narodil sa Václav Smitl, český huslista, zaslúžilý umelec — 60. výročie
3. 3. 1768 zomrel Nicolo Porpora, taliansky operný skladateľ a hudobný pedagóg, o. i. učiteľ spevákov Farinelliho a Cafarelliho, básnika a libretistu Metastasia (nar. 17. 8. 1686) — 220. výročie
4. 3. 1913 narodil sa Jiří Herold, český operný spevák, zaslúžilý umelec (zomrel 3. 12. 1973) — 75. výročie
4. 3. 1963 zomrel Zdeněk Chalabala, český dirigent, národný umelec (nar. 18. 4. 1899) — 25. výročie
4. 3. 1678 narodil sa taliansky barokový skladateľ Antonio Vivaldi (zomrel 28. 7. 1741) — 310. výročie
5. 3. 1953 zomrel Sergej Prokofiev, sovietsky hudobný skladateľ a klavirista (nar. 23. 4. 1891) — 35. výročie
5. 3. 1973 zomrel Paul Klecki, švajčiarsky dirigent poľského pôvodu, šéf Orchestre de la Suisse Romande, vynikajúci interpret diel G. Mahlera — 15. výročie
6. 3. 1968 zomrel český hudobný skladateľ a dirigent Iša Krejčí (nar. 10. 7. 1904) — 20. výročie
6. 3. 1918 bolo založené Leningradské štátne akademické divadlo opery a baletu — 70. výročie
8. 3. 1858 narodil sa Ruggero Leoncavallo, taliansky hudobný skladateľ, jeden z najvýznamnejších tvorcov „veristickej“ opery (zomrel 9. 8. 1919) — 130. výročie
8. 3. 1898 narodil sa František Xaver Dvořák, český husliar, zaslúžilý umelec (zomrel 26. 4. 1972) — 90. výročie
9. 3. 1863 vznikla v Prahe Umělecká beseda, prvý český umelecký spolok — 125. výročie
11. 3. 1822 narodil sa Marius Petipa, francúzsky tanečník a choreograf, jeden zo zakladateľov rus. baletnej školy (od r. 1847 pôsobil v cárskom dvornom baletu v Petrohrade), učiteľ M. Fokina, T. Karsavinej a A. Pavlovej — 170. výročie
12. 3. 1888 narodil sa Hans Knappertsbusch, nemecký dirigent, vynikajúci interpret najmä A. Brucknera a R. Wagnera — 100. výročie
13. 3. 1628 zomrel John Bull, anglický renesančný skladateľ, známy najmä ako autor hudby pre virginal (nar. okolo r. 1562) — 360. výročie
13. 3. 1915 zomrel Karel Stecker, český pedagóg, hudobný vedec a skladateľ — 70. výročie
14. 3. 1913 narodil sa Witold Rudziński, poľský hudobný skladateľ a spisovateľ — 75. výročie
14. 3. 1908 narodil sa Petrovič Nikolaj Rakov, ruský skladateľ, huslista a dirigent, profesor moskovského konzervatória — 80. výročie
16. 3. 1828 narodil sa Pavol Dobšinský, slovenský spisovateľ a folklorista (zomrel 22. 10. 1885) — 160. výročie
17. 3. 1968 zomrel taliansky skladateľ Mario Castelnuovo-Tedesco, od r. 1939 žijúci v USA, kde pôsobil ako klavirista a dirigent — 20. výročie
19. 3. 1908 narodil sa Přemysl Pražák, český hudobný spisovateľ, o. i. autor monografie o B. Smetanovi — 80. výročie
19. 3. 1873 narodil sa nemecký hudobný skladateľ, pedagóg a klavirista Max Reger (zomrel 11. 5. 1916) — 115. výročie
20. 3. 1818 zomrel Johann Nikolaus Forkel, nemecký hudobný historik, napísal Všeobecné dejiny hudby (Allgemeine Geschichte der Musik), vydal 1. súpis hudobnej literatúry (Die allgemeine Literatur der Musik), (nar. 22. 2. 1749) — 170. výročie
20. 3. 1968 zomrel Ernest Rigler-Skalický, slovenský organista, pedagóg a hudobný vedec — 20. výročie
20. 3. 1918 narodil sa Bernd Alois Zimmermann, nemecký skladateľ štýlového rozpätia od prvkov džezu, cez neoklasicizmus až k dodekafónii a serializmu — 70. výročie
23. 3. 1878 narodil sa Franz Schreker, rakúsky hudobný skladateľ, dirigent a pedagóg (zomrel 21. 3. 1934) — 110. výročie
24. 3. 1808 narodila sa Maria Felicitas Malibranová, španielska kontraaltistka, jedna z najslávnejších speváčok ranoromantického obdobia (disponovala 3-octávovým rozsahom) — 180. výročie
25. 3. 1918 zomrel Claude Debussy, francúzsky hudobný skladateľ (nar. 22. 8. 1862) — 70. výročie
26. 3. 1918 zomrel ruský hudobný skladateľ Cesar Antonovič Kjuj, jeden z predstaviteľov „Mocnej hĺstky“ — 70. výročie
27. 3. 1908 narodil sa Július Mží, slovenský hudobný skladateľ (zomrel 29. 1. 1968) — 80. výročie
27. 3. 1883 narodil sa Jan Kunc, český hudobný pedagóg a skladateľ, zaslúžilý umelec (11. 9. 1976) — 105. výročie
28. 3. 1903 narodil sa Rudolf Serkin, americký klavirista a skladateľ rakúskeho pôvodu, žiak A. Schönberga, vynikajúci interpret F. Schuberta a romantikov — 85. výročie
28. 3. 1943 zomrel Sergej Rachmaninov, ruský hudobný skladateľ a klavirista (nar. 1. 4. 1873) — 45. výročie
31. 3. 1893 narodil sa Clemens Krauss, rakúsky dirigent, kongenitálny dir. R. Straussa, udomácnil vo Viedni filharmonické koncerty diel J. Straussa — 95. výročie

Koncerty ŠKO Žilina



Jan Valt

Po srdečnom ohlase divákov z koncertu slávnych melódii v januári 1988 ŠKO znovu ponúkol širokej verejnosti večer operetných melódii (20. 1.). Na koncerte odznela predohra k operete J. Offenbacha Orfeus v podsvetí a Barcarola z opery Hoffmannove poviedky, Florentínsky pochod J. Fučíka, Valse triste (z baletnej pantomimy Rozprávka o Honzovi) O. Nedbala, valčík Zlato a striebro F. Lehára, Cisársky valčík a predohra k operete Netopier J. Straussa ml. a Pochod Radetzského J. Straussa st.

Všetky spomínané diela právom patria do rangu tzv. nesmrteľných melódii 2. polovice 19. a začiatku 20. storočia a spomínaný typ koncertu býva označený ako vyšší populár. Obvyklé hodnotenie úrovne jednotlivých diel spomínaných skladateľov oproti tradícii tentoraz uzavrieme stručným konštatovaním: orchester ŠKO a dirigent Jan Valt našťastne celý program na veľmi dobrej úrovni, bez technických nedostatkov, s porozumením pre hudobný jazyk a výrazové

Zo zväzového rokovania skladateľov

Tak ako každý rok, aj na prelome predchádzajúceho i tohto sa zišli na svojej plenárnej schôdzi členovia Tvorivej komisie skladateľov, so zámerom zhodnotiť svoju činnosť za uplynulé obdobie. Vlní na zasadnutí tohto druhu, krátko pred VII. zjazdom Zväzu slovenských skladateľov, vzišlo z neho viacero podnetov, zameraných na skvalitnenie práce tvorivej komisie. Pochopiteľne, že išlo najmä o možnosti uvádzania novej tvorby. Tohto roku sa v správe predsedu Tvorivej komisie skladateľov Hanuša Domanského hovorilo tak o tých podujatiach, ktoré úspešne prezentovali tvorbu súčasných slovenských skladateľov, ako aj o niektorých iných, kde účasť členov zväzu bola nedostačujúca. Treba po pravde povedať, že na tohtoročnej plenárnej schôdzi sa zúčastnilo len vyše 20 členov, čo nie je najpozitívnejším javom najmä preto, že tým iba časť členov zasahuje do zväzového diania a takisto sa možno iba na jednu časť obracať s možnými požiadavkami. Pritom na predchádzajúcom stretnutí bola vyslovená požiadavka, aby sa plenárne schôdze konali nie raz, ale aspoň dva razy do roka.

Tvorivá komisia skladateľov bilancovala úspešný rok, pokiaľ ide o podujatia, na ktorých boli uvádzané diela slovenských skladateľov. Tým najdôležitejším bol nesporné XII. týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorý umožnil zaznieť desiatkam najmä nových, alebo len nedávno uvedených skladieb. Ďalej to bolo otvorené kolokvium o súčasnej hudbe, na ktorom boli po recenzovaní v tlači opäť hodnotené diela, uvedené na „Týždni“. Nemožno, pochopiteľne, vyme-

novávať všetky podujatia, ktoré zväz uskutočnil, ale treba zdôrazniť, že zazneli skladby všetkých vekových generácií na domácich i zahraničných pódioch. Menej pozornosti však skladatelia venovali koncertom z tvorby skladateľov partnerských zväzov, s ktorými má ZČSSKU podpísané dohody o spolupráci. Aj toto bolo predmetom rokovania. Požiadavka účinnejšej koordinácie podujatí je vskutku oprávnená, avšak jej splnenie nezávisí len od zväzovej pôsobnosti. Na práci Tvorivej komisie skladateľov sa podieľa aj Kruh mladých skladateľov, ktorého vedúci je Miloš Kořínek. Plenárka konštatovala, že činnosť kruhu má tvorivý charakter, čo sa odráža jednak na pestrosti tvorby i jej uvádzaní. Na tohtoročnom XIII. „Týždni“, ktorý, ako je známe, má pomenovanie Nová slovenská hudba, sa uskutočnil nielen koncert mladých skladateľov, členov kruhu, ale aj koncert, umožňujúci prezentovať sa tým skutočne najmladším tvorcom, poslucháčom kompozície na Konzervatóriu a VŠMU v Bratislave. Tvorivá komisia skladateľov tým sleduje cieľ venovať pozornosť mladým skladateľom už počas štúdia, a tak si vytvárať poznatky o možnostiach členoch zväzu. Do kontextu pôsobnosti TKS zapadá aj činnosť Kruhu zborových dirigentov, ktorý vyvíja úsilie o čo najširšiu propagáciu zborovej tvorby.

Nemálo podnetov z predchádzajúceho rokovania sa uplatnilo v praxi. Verme, že na budúcom plenárnom zasadnutí s početnejším zastúpením budú môcť skladatelia opäť hodnotiť najmä pozitívne, ale zároveň otvorene, tak ako je to pre nich príznačné, povedia si aj o nedostatkoch vo svojej práci. (sb)

Z edičného plánu Opusu na rok 1988



Skoro plnú stovku klasických, dlhohrajúcich platní (97) si vydavateľstvo Opus naplánovalo na tento rok. V tomto objeme venuje dramaturgia pozornosť vážnej hudbe na 29. platinách. Okrem týchto platní vydá ešte 25 kompaktných platní a 45 ozvučených magnetofónových kaziet. 33 hudobných publikácií je rozdelených na 28 hudobní a 5 kníh o hudbe.

V štruktúre nahrávok s vážnou hudbou vynikajú tri platne s dielami jubilejného národného umelca Eugena Suchoňa. Novú nahrávku Metamorfóza a Baladická suita realizoval SOČR s O. Lenárdom, štyri piesňové cykly — Pohľad do neznáma, Ad astra, Nox et solitudo a Tri piesne pre bas a orchester — pripravili P. Dvorský, M. Hajóssyová, M. Blahušíaková, S. Kopčák a SF s L. Peškom. Interpretkou tretej suchoňovskej platne je K. Havlíková. Nahrála Elégia a Toccata a Impromptu s variáciami z cyklu Kaleidoskop.

Aj v tomto roku pokračuje Opus vo vydávaní dlhodobéjšie koncipovaných vydavateľských edícií (sérií). Projekt súborného vydania symfónii L. van Beethovena pokračuje Symfóniou č. 1 C dur a č. 8 F dur v interpretácii SF a B. Režuchu. Edícia Organové dielo J. S. Bacha, realizovaná I. Sokolom, sa rozšíri o ďalšie dve platne (Prelúdium a fuga C dur, A dur, f mol, a mol a iné skladby). Organovú hudbu reprezentuje aj prierez dielom O. Messiaena (F. Klinda) a Šest organových koncertov M. Corretta (J. V. Michalko a SKO). V žánri komornej hudby obsahuje edičný plán aj sláčikové kvarteta A. Moyzesa (č. 4) a D. Šostakoviča (č. 3) z repertoáru Moyzsovho kvarteta a Smetanove kvartety, ktoré hrd Trávníčkovo kvarteto. Nahrávka komorných skladieb C. Debussyho, M. Ravela, A. Roussela vznikla v umeleckej spolupráci Filharmonického kvarteta, K. Novákovej, M. Jurkoviča, M. Teleckého a J. Luptáčka.

Viacero nahrávok je zameraných na orchestrálnu hudbu a inštrumentálne koncerty so sprievodom orchestra: Kon-

certy pre flautu a orchester C. Ph. E. Bacha a J. Ch. Bacha v interpretácii M. Jurkoviča a SKO, Bartókova Sonáta pre dva klavíry a bicie nástroje a Koncert pre klavír a orchester č. 3 s P. Toperczerom, M. Lapšanským, V. Mazákom, J. Svobodom, SF a dirigentom L. Slatkinom, Haydnove violončelové koncerty (SKO a Norras), Janáčekov Taras Bulba so SF a D. Nazarethom, Štátny komorný orchester Žilina s J. Valtom sa bude prezentovať Botticelliou triptychom O. Respighiho a Sinfoniettou La Jolla B. Martinů. V edičnom pláne Opusu na rok 1988 sa objavila aj Symfónia č. 5 P. I. Čajkovského a Symfónia č. 2 A. Zemlinského v podaní SF a dirigenta S. Gunzenhausera, resp. E. Seipenbuscha.

Vokálnu-symfonickú tvorbu zastupuje Beethovenova Omsa C dur s M. Hajóssyovou, J. Zerkhouovou, P. Oswaldom, P. Mikulášom, SF a juhoslovenským dirigentom A. Nanutom.

V opernom žánri rozšíri Opus svoj katalóg kompletnou nahrávkou Belliniho opery Námesačná v talianskom origináli, realizovanou J. Valáškovou, J. Kundlíkom, E. Antoliovou, P. Mikulášom, J. Gallom, J. Saporovou V. Schrenkelom, SFZ SOČR-om v Bratislave a O. Lenárdom. Operné recitály pripravili S. Kopčák P. Mikuláš a P. Dvorský (živý záznam z koncertu na BHS 1987) a pod názvom Najkrajší pozdrav sa skrýva operná galaprehliadka P. Dvorského, J. Gallu, S. Kopčáka, P. Mikuláša, M. Hajóssyovej a M. Blahušíakovej.

Medzi plánovanými hudobnými publikáciami na seba upozorňujú pôvodná práca I. Vajdu Slovenská opera a prelád diela J. V. Nazajkinského Logika hudobnej kompozície. V roku 1988 začnú vychádzať nové, študijné partitúry (140 x 190 mm) pôvodnej tvorby. K prvým titulom budú patriť Suchoňova Baladická suita a Cikkerove Spomienky. V edícii Faksimile vyjde Maloucova Komorná symfónia a v edícii Komorná tvorba Martinčekove skladby Elégia a Dobrý deň, pán Picasso i piaty zvázok série Slovenská komorná hudba, tentoraz venovaná skladbám pre violončelo a klavír. Väčšinu edičného plánu hudobných publikácií tvoria tituly pedagogicko-inštruktívnej literatúry pre klavír, husle, gitaru, akordeón, flautu, spev a súborovú hru. (pf)

prostriedky tej-ktorej skladby. Výber jednotlivých hudobných blokov sa ukázal byť vhodný aj z aspektu dramaturgie. Jednotlivé tanečné celky hýrili espirom, eleganciou a svojím poňatím priblížili divákovi búrlivý spoločenský život v dobe, kedy boli skomponované.

V súvislosti s koncertom nemožno nespomenúť výchovný aspekt a dopad po-

dujatia, ktoré možno chápať ako prostriedok „prebúdzania“ estetického citenia a lásky k hudbe u našej mládeže. Tento typ koncertu, vhodný i pre dospelých, by mal byť v konečnom dôsledku zakotvený a realizovaný vo väčšom počte výchovných koncertov ŠKO pre jednotlivé druhy škôl v rámci celého Stredoslovenského kraja. IGOR TVRDON

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Zastupujúca vedúca redaktorka: PhDr. Jana Lengová, redakcia: PhDr. Juraj Dóša, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, PhDr. Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Pavlovčík, 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, objednávkový príjma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39,—. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SČTI 6/10

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Koncert SF v piatok 5. februára bol poznačený záskokom dirigenta: pre náhle ochorenie E. Rajtera prevzal v poslednej chvíli jeho vedenie **B. Režucha**. Za pohotovú zvládnuť tejto neľahkej úlohy si zaslúži veľké uznanie. Obecenstvo napriek atraktívnemu programu zaplnilo — podľa môjho odhadu — iba polovicu miest, no so záujmom a sympatiou.



Bystrík Režucha Snímka: Z. Mináčová

tiou privítalo celoštátnu premiéru symfonickej skladby Choralis, ktorej autorom je islandský skladateľ Jón Nordal (nar. 1926). Desiatminútové dielo využíva farebné prostriedky moderného veľkého orchestru na vyjadrenie melancholických, pochmúrnych a tajuplných nálad, vyvolávajúcich v našich predstavách asociáciu nehostinného severu. Naliehavosť výpovede sa v priebehu skladby stupňuje, no jej záver vynieva proti očakávaniu neurčito — akoby otázkou. Musíme si však uvedomiť, že islandská hudobná kultúra je ešte oveľa mladšia, ako naša: veď prvá domáca opera tam vznikla len začiatkom osemdesiatych rokov. Nedostatok tradície islandskí hudobníci zrejme nahrádzajú profesionalitou.

Koncertná ária Ah! perfido, koncipovaná v tradične konvenčnej forme 2. pol. 18. storočia na text P. Metastasia, je dielom 25-ročného Beethovena. Pre nás je zaujímavá aj tým, že vznikla v Prahe. Toto efektne koncertné dielo je doménou sopranistiek s dramatickou koloratúrou. Sotva by sa u nás našla iná speváčka, ktorá by mala lepšie danosti pre jeho interpretáciu, ako **Elena Holíčková**. Má zvučný, dobre posadený, vyrovnaný a

vo všetkých polohách dobre znejúci hlas, spoľahlivú techniku a navyše bohatú divadelnú skúsenosť. Preto je škoda, že medzi sebou a obecenstvom postavila bariéru v podobe notového partu a tak sa do značnej miery pripravila o príležitosť využiť všetky možnosti na bezprostredné vyjadrenie strhujúceho beethovenovského dramatismu. No na druhej strane jej noty vari aj pomohli rýchlo sa zorientovať po menšej kolízii v Allegre.

V Mahlerovej Piesni o zemi (1908) sa stretli skladateľove dva celoživotné záujmy — o symfonickú a o piesňovú tvorbu. V dejinách nemeckej romantickej piesne predstavuje Mahler vyvrcholenie žánru vytvorením piesne s orchestrom, o čom svedčia jeho piesňové cykly. V tejto súvislosti možno aj Pieseň o zemi chápať ako orchestrálny piesňový cyklus na preklady čínskej poézie. V skutočnosti tu však texty piesní (uvedené v programovom bulletine v origináli aj v slovenskom preklade J. Krémeryovej) iba dodávajú konkrétnosť ústrednej myšlienke tejto gigantической symfónie: je ňou rozlúčka so svetom v predtuchu blízkeho sa odchodu a s ňou súvisiaci nostalgický nad pominulosťou ľudskej existencie v kolobehu večného života. Z oboch hostujúcich maďarských sólistov vynikla **Tamara Takácsová**. Jej veľký alt vzácného zafarbenia dobre korešpondoval so zvukom mahlerovského orchestra, čo nemožno povedať o inak peknom lyricistovi tenore **Attilu Fülöpovi**, ktorý v zvukovej riade orchestrálneho forte zväčša úplne zaniká — najmä vo vyšších polohách, ktoré spevák, ako sa zdá, iba markíroval (orchester však vo IV. piesni prehlásil aj mohutný hlas altistky). Na tomto mieste sa žiada pripomenúť, že vynikajúcim svetovým telesom a dirigentom sa také niečo nestáva ani pri Wagnerových operách. Treba však oceňiť muzikálny prednes a bezchybnú dikciu oboch spevákov, u altistky navyše sugestívny výraz, ktorý nás spolu s jej ostatnými kvalitami presvedčil, že máme pred sebou speváčku veľkého formátu. Napriek dobre mysleným výhradám bol koncert ozajstným zážitkom.

LJUBA MAKOVICKÁ

Už pri prvom zbežnom pohľade na dramaturgiu a interpretačnú zostavu ďalšieho z cyklu abonentných koncertov Slovenskej filharmónie (11. a 12. 2.) nemožno zapochybovať o jeho atraktivnosti. Tvorba súčasných predstaviteľov škandinávskej hudobnej kultúry sa aj v našich podmienkach pomerne často stáva stredobodom diskusií, polemík, strháva na svoju stranu záujem mnohých našich skladateľov aj muzikológov. Škandinávske krajiny totiž veľmi pružne a tvorivo reagujú na trendy z európskej hudobnej dielne, na všetko nové a progresívne, čo sa objavuje v kontexte eu-



Heinrich Schiff

rópskej, ba aj svetovej hudobnej produkcie. Bolo preto veľmi zaujímavé privítať na bratislavskom pódii fínskeho skladateľa a dirigenta v jednej osobe, **Leifa Segerstama**. Prezentoval sa v kompozícii, ktorá celkom spontánne vyvolala diametrálne odlišné reakcie, ktorá však bola jednoznačne účinným a potrebným oživením dramaturgických konceptov abonentných koncertov. L. Segerstam reprezentuje prúd skladateľov, uplatňujúcich v tvorbe zásady novej hierarchizácie základných hudobných parametrov, teda čosi, čo zvykneme označovať za avantgardu hudby 20. storočia. **Last Melodioso** (čs. premiéra) vyrastá v podstate zo sonoristického základu, hoci v štruktúre skladby neabsentujú princípy prísnejšej organizácie jednotlivých morfológicko-syntaktických a významových rovin (významnú zjednocovaciu funkciu plnia „antikonzertantne“ traktované sólové husle — Hannele Segerstam). Čiastkové farebné plochy podliehajú veľmi svojrázne dosahovanej evolúcii, nie sú exponované samostatne, naopak, odvíjajú sa som majstrovské prelínajú týchto plôch. Skladba Leifa Segerstama vytvorila priaznivú atmosféru pre lahodnú prvej akosti — **Šostakovičov 1. violončelový koncert Es dur, op. 107** v podaní **Heinricha Schiffa** (Rakúsko). Z toho, čo som mal možnosť vidieť a počuť, vznikol vo mne dojem akejsi zrastenosti H. Schiffa s jeho nádherným nástrojom, dojem absolútnej harmónie medzi hudobníkom a nástrojom. Šírka výrazového záberu Šostakovičovho diela zasahuje od polôh typicky groteskných až k polohám najhlbšej meditácie a reflexie. Heinrich Schiff bez zaváhania vystihol všetky zákonitosti zložitej a náročnej skladby a napriek niekoľkým rušivejším „intermezzám“ zo strany dirigenta odznel perfektný Šostakovič, technicky bravúrne a myšlienkovito nesmierne bohatý. (Po pondelňajšom koncerte M. Argerichovej a G. Kremera

možno smelo považovať vystúpenie H. Schiffa za ďalší sviatok hudby v Bratislave.)

Celá druhá polovica programu patrila uvedeniu **5. symfónie Es dur, op. 82 Jeana Sibelia**, diela, ktoré konečne aj u nás privádza na koncertné pódium inú tvár fínskeho skladateľa, než akú pozná bratislavské publikum z nespočetných kreácií Husföveho koncertu, Finlandie, Valse triste či 2. symfónie. 5. symfónia predstavuje v tvorbe J. Sibelia jeden z najzásadnejších zlomov. Dopracoval sa v nej totiž ku kompozičným zásadám a princípom typickým pre jeho posledné tvorivé obdobie, obdobie vzniku genálnej 7. symfónie a symfonickej básne Tapiola. Maximálna sústredenosť na minimálne kvantum materiálu, teda moment prísnej ekonomickosti v konštruovaní tektonického profilu kompozície, majstrovská variačná práca, svojrázne ponímanie orchestrálneho organizmu — to všetko charakterizuje neskorého Sibelia. Obzvlášť odvážne rieši zákonitosti vo sfére harmonických vzťahov a súvislostí, využívajúcich prvky tonality, polytonality, modalitu aj sonoristiky, uplatňujúcich v hojnej miere zvláštnosti techniky anticipácie a ostinácie. Nad tým všetkým dominuje hlboký vzťah Jeana Sibelia k mysterióznej, nespútejanej a človeku predsa tak veľmi naklonenej Prírode, živlu, ktorý permanentne ovláda mysle a srdcia škandinávskych umelcov a dodáva ich prejavom punc určitej bizarnosti a špecifickosti. Dirigentská koncepcia L. Segerstama plne rešpektovala všetky zákonitosti sibeliovskej partitúry, pričom preferovala prvok monomotivizmu výstavby prvých dvoch častí a konfliktnosť finále s veľmi ošemetnou záverečnou gradáciou. Napriek tomu, že **orchester SF** mal s mnohými úsekmi plné ruky práce a nie vždy vyšlo všetko celkom bez vady, predvedenie Sibeliovej „Piately“ je činom hodným chvály.

IGOR JAVORSKÝ



Dmitrij Šostakovič

Pevne verím, že čitateľ tohto príspevku mi nebude zazlievať, ak si v jeho úvode vypomôžem malou licenciou, prepožičanou od Roberta Schumanna, konkrétnejšie z jednej jeho poznámok o umení:

„Najväčším umením v umení je zduchovniť materiál do takej miery, že zabudneme na všetku jeho hmotnosť. K ideálu však nevedie zanedbávanie a pohľad na hmotnosť, pretože pri takom postupe predsa len hmotnosť prerazí, ale jej zdolanie a pretváranie.“

K použitiu citovanej myšlienky ma viedlo presvedčenie, že 8. februára mali návštevníci Koncertnej siene Slovenskej filharmónie neobyčajnú príležitosť prísť do priameho kontaktu s umeleckou dokonalosťou, so stavom, v rámci ktorého nachádza dialektická väzba materiálneho a duchovného v umení svoju pravú, ideálnu podobu. **Martha Argerichová** a **Gidon Kremer**, dve špičkové osobnosti svetového interpretačného umenia, zavítali do Bratislavy, aby v dokonalnej symbióze tvorivých východísk, prostriedkov a cieľov zdolali a pretavili hudobnú materiu do podoby, v ktorej došlo k dokonalšej harmónii obidvoch základných sfér každého umelecko-tvorivého procesu — racionálnej a iracionálnej, intuitívnej.

Pravdu povediac, vychádzajúc z vlastných predstáv o interpretačnom profile Marthy Argerichovej, opierajúcej sa v prevažnej miere o sporadicky dostupné gramofónové nahrávky, očakával som s nemalým napätím výkon tejto skvelej umelkyne v rámci komorného dua; nie je totiž zriedkavým javom, že natoľko svojrázny a vykryštalizovaný umelec, akým M. Argerichová nesporné je, neprejavuje vždy príliš vyvinutý zmysel pre súhru v rámci ansámbľu. Moje napätie však bolo vzápätí kompenzované nevýslovným nadšením a nesmiernym obdivom adresovaným na obidve strany. Počas celého dva a pol hodinového vystúpenia vychádzala z pódia priam magická sila príťažlivosti, podmaňujúca si prí-

DOTYKY S DOKONALOSŤOU

tomné publikum spôsobom často nevidaným. Pocity nadšenia, obdivu, fascinácie, úcty, vďaka ovládli mysle vari všetkých poslucháčov v neopakovateľnom zážitku a v spomínanom presvedčení, že komunikujú s dokonalosťou a genialitou dvoch muzikantských veľkánov našej doby.

Gidon Kremer, ktorý len nedávno privádzal do úžasu nejedného z nás výkonom v Beethovenovom Husföveho koncerte, opäť oslnil neopísateľnou kultivovanosťou svojho prejavu, ktorý, chciac-ne-

chtiac, vyvoláva dojem akejsi odosobnenosti, odpútanosti od racionálnych fenoménov interpretácie, od jej materiálnej stránky — ak sa tak dá nazvať komplexná technická základňa tvorivého procesu interpretačného umelca. Charakter a kvalita jeho tónu evokovala nejednu lahodnú asociáciu, nejedno prirovnanie. Každý tón, ktorý vyšiel z Kremerovho nástroja, žil svojím vlastným životom a zároveň dokonale zapadal do celého živého hudobného organizmu predvedených skladieb. Dynamický dialóg medzi



Gidon Kremer

Snímka: I. Grossmann

dvoma skutočne tvoriacimi a tvorivými subjektami ani na okamih neustrnul, vyznačoval sa naprostou logikou, dialektickou protirečivosťou a súdržnosťou, neobľomnosťou presvedčenia o správnosti reprodukovateľného modelu „výkladu“ veľkolepých kompozícií... — Tak by sa dalo pokračovať v naznačených intenciaciach, no slová často nestačia.

Schumannova 1. sonáta pre husle a klavír a mol op. 105 v podaní G. Kremera a M. Argerichovej dokonale vystihla všetky stránky zložitej Schumannovej osobnosti s jeho eusebiovskými, florestanovskými a v neposlednom rade rarovskými črtami. Nechýbal jej schumannovský „lyrický pátos“, elegancia, vzletnosť, zmysel pre štruktúrálne aj významové (či výrazové) detaily. Tvorba **Leoa Janáčka** je pre mnohých zahraničných hudobníkov tvrdým orieškom, rébusom, vyplývajúcim zo špecifických poetických, estetických a kompozičných východísk tohto moravského skladateľa. V koncepcii **Sonáty pre husle a klavír** som ale tentoraz vôbec necítil absenciu janáčkovského ducha; vari bola troška menej impulzívna v riešení prudkých tektonických a výrazových zlomkov, no napriek tomu sa z nej nevytratil tep neočakávaných kontrastov a konfliktov. **Sonátu pre husle a klavír A dur Césara Francka** pretavili umelci do tvaru rýdzo franckovsky viacdimeznového, vyváženého, filozofujúceho. V ich podaní sa Franckova Sonáta zaskvela všetkými drakohkami, ktorými ju autor obdaril. Nebolo preto prekvapujúce, že si nadšené bratislavské publikum po jej závere vyaplauovalo ešte štyri (!) prídavky, ktoré neochvejne pokračovali v prezentácii dokonalosti najvyššieho stupňa — či už išlo o dve časti Beethovenových Husföveho sonát, alebo o tretiu časť Bartókovvej Husfövej sonáty alebo aj o salónne sentimentálnu drobnosť Kreislera.

Redutu až do neskorých nočných hodín neopúšťala atmosféra nevšedného zážitku, za ktorý patrí Marthe Argerichovej a Gidonovi Kremerovi naša vďaka.

IGOR JAVORSKÝ

O VÝZNAMĚ NAJVÝZNAMNEJŠOM

XVI. ročník Slovenského festivalu politickej piesne v Martine

Je potešujúce a trochu až prekvapujúce, aký veľký usporiadateľský tím a koľko inštitúcií sa podieľa na podujatí — (28.—30. 1.). Výsledkom tejto spolupráce je niekoľko hodnotných prvkov, dotvárajúcich festival — snaha o prepojenie hudby s výtvarným umením a filmom (na SFPP sa uskutočnila výstava politického plagátu a výstava Umenie bojujúce, ako i predpremiéra slovenského filmu Martina Tapáka — Neďaleko do neba, spojená s besedou). Spájanie jednotlivých druhov umenia vidím ako nový progresívny smer, či už v samotnom umení, alebo v umeleckej realizácii, uskutočnenej prostredníctvom koncertu, festivalu, výstavy, divadelného predstavenia. V súvislosti s tým by bolo vhodné ponechať na festivale spomenuté prvky a považovať o ďalších rôznych možnostiach využitia synkretického umenia.

Dramaturgii podujatia sa čiastočne podarilo to, po čom sa v súčasnosti tak často volá — zaradiť do programu žánrovo rôznorodú hudbu. Zdôrazňujem slovo čiastočne, pretože žánrové rozvrstvenie populárnej hudby je značne širšie a zachytáva nielen modernú populárnu hudbu, pop džez, rock a folk, ktoré boli zastúpené v Martine, ale aj šansón, rôzne smery džezu a rocku, blues a country. Okrem toho si myslím, že folkových skupín je na Slovensku oveľa viac, než ich bolo v Martine. Pri tomto hudobnom druhu sa chcem zastaviť aj preto, lebo jeho typickým štýlotvorným znakom je spoločenská kritika, smerujúca až k politickým otázkam.

Budúcnosť festivalu vidím v postupnom odčlenení menšinových žánrov do samostatného bloku a v mapovaní diaľní na Slovensku v tejto oblasti. Rada by som ešte pripomenula, že do menšinových žánrov nepatrí pop džez, pretože sa jedná o modernú populárnu hudbu ovplyvnenú džezom, čoho dôkazom je aj komunikácia so širšou vrstvou publika, a rôzne rockové smery.

Momenty politickej piesne

Nie všetky piesne zaradené do súťaže boli aj skutočnou politickou piesňou. Náznaky na šírku, alebo skôr hĺbku myšlienkového záberu v tomto žánri sa líšia aj u samotných muzikológov.

Podstatná je nielen textová zložka, ktorá sa pohybuje v rovinách politickej, spoločenskej a angažovanej, ale aj zložka hudby (o jej rôznorodosti som už hovorila). Pri texte rozhoduje myšlienka, ale čitateľ mi dá určité za pravdu, že pieseň hovoríaca o vzťahu dvoch mladých ľudí, nie je politickou piesňou ani v širších súvislostiach (napríklad pieseň *Kde tá mám skupinu* Deli, *O kráske* skupiny Monte Rosa a iné). Na festivale bol zjavne prechod, textu od politickej kritiky smerom k spoločenskej. Áno, i to môže byť možný spôsob vyjadrenia! Ale upodotrievam textárov tak trochu z alibizmu. Veď pri politickej piesni je dôležité najmä to, či hudobníci a textári cítia „potrebu kričať a nutnosť vypovedať“... Pre mnohé amatérske skupiny je SFPP len príležitosťou pre vystúpenie, spôsob, ako sa dostať do povedomia verejnosti. Čiže cieľom nie je tvorba, ale Martin! Na tlačovej konferencii festivalu sa hovorilo po prvýkrát otvorene aj o tomto probléme, pretrvávajúcom už dlhšiu dobu. Na XVI. ročníku festivalu totiž dostali amatérske skupiny možnosť predstaviť sa v dvoch piesňach, pričom u niektorých bola kvalita skladieb rôzna, u iných zasa nebolo možné považovať jednu z nich za politickú. Táto forma prezentácie však ukázala vo veľmi dobrom svetle skupiny, ktoré majú čo povedať — či už hudbou alebo textom (napríklad heavy metalový Dereš z Brati-

slavy, II z Ivanky pri Nitre, či folkový Bazár z Komárna).

Podrobnejšie o neprofesionáloch

Účinkujúci trochu pozabudli na to, že ak interpretujú dve skladby, je vhodné zvoliť jednu v pomalom, druhú v rýchлом tempe. Platí to najmä pre spevákov modernej populárnej hudby.

Štýlová vyhranenosť, väčšia invenčnosť, nadväznosť na modernejšie smery chýbala *Anne Roháľovej* z Humenného, skupine *Kiks* z Michaloviec a *Meteoru* z Topoľčian. Perspektívne vidím *duo PNS* z Kysuckého Nového Mesta, ktoré je málo zahraté. Členovia duo sú však technicky dobre disponovaní, čerpajú z blues, folku a vážnej hudby. PNS by potrebo-

vali. Hlbavé texty skupiny *Dereš* sú expresívne a vysoko aktuálne. Neobjavili sa v žiadnom metalovom zoskupení. Cena, ktorú im udelilo publikum, je dôkazom adekvátnej odozvy.

Výsledky amatérskej súťaže:

1. II

2. Deli

3. Bazár, Kiks

Cena diváka — Dereš

Autorská súťaž

Ako som už spomenula, zmysel sa neskrýva len v texte politickej piesne, ale aj v hudbe, z čoho vyplýva nevyhnutnosť jednoty hudby a textu. Dôležitosť vzťahu týchto dvoch zložiek však nedocenili ani profesionáli v autorskej súťaži, prebie-



Skupina II.

Snímka: J. Baran

valo dotiahnuť skladby tektonicky a hlavne zmeniť textára.

Moderným prejavom v technopope prekvapila *Monte Rosa* z Bratislavy. Syntetizátory však poskytujú viac možností na spestrenie aranžmán, než skupina využíva. Folkovému *Kolovratu* z Nitre chýba suverenita zoskupenia *Bazár* z Komárna. Kolovrat ale uviedol speváčku s pekným vokálom. Oba spomenuté súbory charakterizuje rovnováha hudby so slovom. V kontexte folkovej tradície na Slovensku tu ide o nový trend, pretože pesničkári, nestori slovenského folku, kládli vždy väčší dôraz na text.

Deli bola jedinou pop džezovou skupinou v súťažnej časti. Od A'Conto z Bratislavy, hosťa festivalu (tiež pop džezového), sa skupina líši menšou melodicnosťou a spontánnosťou. Deli môžu viac využívať rôznorodosť obsadenia, či už v aranžmáne alebo sóloch. *Družba* so zaujímavou hudbou, ktorá je dôkazom toho, že hudobníci poznajú novú vlnu, reggae, rock, má svoju originálnu tvár. Nápad v jednotlivých skladbách však nebol koncentrovaný.

Heavy metalové skupiny, ktoré uvediem nižšie, sa musia naučiť práci s detailom. Je potrebné, aby hľadali vlastný prejav. Nevyhnutnosťou je schopnosť improvizácie gitaristu — sólistu. V *Kraťatke* z Bratislavy je obdivuhodný profesionálny kontakt s publikom a pohyb na scéne. V technike hry, v zohratosti má však ešte medzery. Skupine *Modul* z Námestova chýba charakteristický výraz. Skladby sú síce dobre naštudované, ale hudobníci musia viac popremýšľať nad formou. II z Ivanky pri Nitre sa predstavili v skladbách *Atóm*, *Cigaretová daň*. Dokážu strhnúť obecenstvo gradáciou piesní. Sólisti — spevák Robo Čerešňa a gitarista Peter Varga majú ešte rezervy, z ktorých môže skupina viac

hajúcej treť deň. Ak je text konkrétny (t. j. význam nie je ukrytý v podtexte, ale je priamo uvedený) snahou po prílišnej angažovanosti, od hudby sa očakáva skôr expresívna výraz, vyjadrená niektorým z moderných smerov, nie banalita melódie, ako to bolo napríklad v skladbe *Perestrojka v hlave* autorov A. Kováča a D. Mikletiča (spev Milan Bartalský). Text môže byť aj neinvenčný a ak sa k nemu pridá nerešpektovanie vzťahu hudby a textu, výsledok je ešte slabší (napríklad M. Herstek — *Tanec bábok*, skupina *Projekt* z Bardejova).

V piesni J. Kupca, M. Kozelovej — *Noc*, v interpretácii rockovej skupiny *Konvoj* z Bratislavy je text poetický a nápaditý. Hudba je však poznačená neoriginálnosťou. Skladba *Hry dobrej vôle* E. Štasseľa a F. Šelingeru je v slovenskej populárnej hudbe anachronizmom a patrí do obdobia 70. rokov dokonca aj interpretáciou *Otom Weiterom*. *Piesni o najväčnejšom dare* I. Bázlika a P. Guldana pridala speváčka *Janka Daňová* na úprimnosť. Zaujala svojou hravosťou. Moderný rytmus bolo cítiť v *Záhľadnej slávnosti* E. Beladiča a P. Guldana. Škoda len, že *Marcela Molnárová* ťažila viac práve z rytmu a obsah textu nechala trochu bokom (mimochodom, divím sa, že táto sólistka so svojimi kvalitami ešte nie je verejnosti známa aspoň tak, ako R. Müller či V. Patejdl).

Všetky piesne autorskej súťaže, ktoré som uviedla (patrí k nim aj *Slzy*, pot a *krv* M. Valentu a D. Mikletiča, spev Miša Marienková; *Oči detí* E. Beláka a P. Petišku, spev Mária Scholcová; *Nesmie sa to stať* J. Hangoniho a P. Brhloviča, hrá skupina *Yps* z Martina) je nevyhnutné hodnotiť aj kritériom úprimnosti, dôveryhodnosti. V protest songu docieľuje práve ono najvyšší účinok u poslucháča. Úprimnosť výpovede núti zamyslieť sa,

prebúdzá vieru, že „raz pôjdeme ďalej“ (*We Shall Over Come*). Stačí, ak jeden z autorov, podieľajúcich sa na tvorbe piesne — textár, skladateľ, interpret — mal v skutočnosti iný zámer, než „predstierať“ v skladbe. Ťažko potom očakávať, že takáto skladba dosiahne patričnú odozvu u poslucháča. Na otázku, ktorý z autorov bol neúprimný, si však musí dať odpoveď každý z nich sám. A myslím, že pri nastolení týchto kritérií, možno hodnotiť oveľa lepšie amatérske skupiny a interpretov, než profesionálov. (Napríklad téma prestavby je obsiahnutá invenčnejšie v texte piesne *Zlatý vek* skupiny *Dereš*, než v texte D. Mikletiča — *Perestrojka* v hlave.)

Výsledky autorskej súťaže:

1. J. Hangoni, P. Brhlovič — *Nesmie sa to stať* (Yps)

2. J. Kupec, M. Kozelová — *Noc* (Konvoj)

3. I. Bázlik, P. Guldán — *Pieseň o najväčnejšom dare* (Janka Daňová)

A. Kováč, D. Mikletič — *Perestrojka* v hlave (Milan Bartalský)

Hostia festivalu

Bolo ich každý večer niekoľko. Z vlaňajších laureátov sa predstavili *A'Conto* z Bratislavy, *Jana Šimková* a *Mixi Band* Divá hus z Nitre, *Janka Daňová*. Okrem nich vystúpili slovenské skupiny — bratislavský *Tonic*, *Richard Müller* a *Banket*, súbor tradičného džezu *T+R band* s *Petrom Lipom*, *Václav Patejdl*, rockový *Gravis*, *VV Systém*, *Robo Grigorov* a *Midi*, *AC+* z Malaciek, *Bardi* s *Lenkou Suchánkovou* a dvaja zástupcovia z Čiech — *Petr Kotva* a *Trík*, *K. Peterka* a spol. Zo zahraničia prijali na festival pozvanie *Rovesník* zo ZSSR, *Wanderer* z NDR, *Victor Jara* z Chile, *Ateliér* z BER, *Traks* z PER.

Mnohí z účinkujúcich — hostí, profesionálnych hudobníkov, zamerali svoj program tak, že bol v súlade s celkovým charakterom podujatia. Nebolo to tak ale pri každom vystúpení. Preto mi napadá, že i na tomto festivale majú „hviezdy“ (je otázne kto z nich hviezdou je) svoj význam — prilákať obecenstvo na podujatie. Nenaznačuje však tento moment aj niečo iné? Má naše obecenstvo a interpreti skutočný záujem o politickú pieseň? Nevytvárame niečo umele?

Malé zastavenie

Chcela by som sa pozastaviť nad sprievodným slovom — prekvapila ma chudobnosť myšlienok a neschopnosť improvizácie. Prosím ale, nehovorme o druhoch a štýloch v hudbe, keď ich nerozoznávame, pretože tým dostáva obecenstvo mylné informácie priamo z pódia a je tým nesprávne vychovávané. Podobné omyly sa objavili aj v bulletine, vychádzajúcom v priebehu festivalu. Napríklad technopop nie je „syntézou hudby a syntetizátorov“, ale modernou populárnou hudbou, ktorú charakterizuje nahradenie tradičného inštrumentára (basgitara, sólová gitara, atď.) syntetizátormi, zmena zvukovosti a podobne; skupina *Traks* z Poľska nebola „pop džezovou kapelou“, ani nehrala „džezovú hudbu“, ale rockovú, inšpirovanú džezrockom (keď budeme dôsledne analyticky, tak v hudbe skupiny *Traks* objavíme aj ďalšie prvky moderných smerov). V tvorbe rockovej skupiny *Kiks* necíť „snahu o využitie džezových prvkov“, ale vplyv modernej populárnej hudby. A je ešte niekoľko detailov, ktorými však nechcem zafarbovať čitateľa.

Memento

Nezabúdajme na pôvodný význam protest songu. Veď hudobníci typu Boba Dylana, Bessie Smithovej, Mahalia Jacksonovej, Johna Lennona vedeli za čo a proti čomu bojujú. Ale vieme my, čo chceme a o čo nám vlastne ide...?

YVETA LÁBSKA

Trvaním aj umeleckým obsadením mladá Komorná opera SF doplnila svoj doteraz ešte nevelký repertoár, pozostávajúci iba z troch titulov (Donizetti: *Manniere teatri*, Gluck: *Čiňanky*, de Falla: *Bábky majstra Pedra*) koncertným vystúpením svojich sólistov a orchestra. Nadviazala tým na svoj vlaňajší úvodný sólistický koncert (vtedy len s klavírom), ale aj na zvyklosť iných operných divadiel (napr. svojho času Veľkej opery 5. května v Prahe) prezentovať svojich sólistov na koncertnom pódii s repertoárom z operných árií. Koncert sa konal 10. januára t. r. na spôsob doplnenia najvyššieho matiné v koncertnej sieni SF. Usporiadatelia si zabezpečili hojnú účasť pozvánkami a voľným vstupom. Podľa programu mali na koncerte vystúpiť všetci desiatí sólisti KO SF, avšak indispozície troch z nich vyradili, a tak chýbajúce čísla nahradili tí najskúsenejší — predovšetkým manželka Neshybovcov, ktorí — na rozdiel od svojich kolegov — majú už za sebou viacero umeleckých pôsobení v kočickej opere. Ich vystúpenie sa vyznačovalo atribútmi vyspeléj profesionality — vrátane umelec-

kej sebaistoty a schopnosti nadviazať kontakt s obecenstvom. Barytonista *Ladislav Neshyba*, ktorého z operných vystúpení poznáme ako vyslovene komediálny talent, si vhodne zvolil buffónske árie: v recitatíve a árii z Pergolesiho buffy *Slúžka paňou* znamenite uplatnil výrazové možnosti žánru a v árii *Bartola* z Rossiniho *Barbiera* zo Sevilly ohromil bravúrne zvládnutým parlandom v závratne rýchлом tempe. *Ivica Neshybovcová* uplatnila svoj pekný lyrický soprán a vkusný, precítený prednes v dvoch Mozartových áriách (*Zuzanka* z *Figarovej svadby* a *Pamína* z *Čarovnej flauty*). Barytonista *Vladimír Nitran* sa priaznivo predstavil kavatinou *Belcoreho* z *Donizettiho Nápoja lásky*, pričom — pravdepodobne z nedostatku interpretačných

skúseností — v inštrumentálnych medzihrách „vypadal z výrazu“. Výrazové skúsenosti taktiež ešte chýbajú mezzosopranistke *Jane Ďuriáčovej*, ktorá síce náročnú áriu *Leonory* z *Donizettiho Favoritky* hlasovo zvládla, no jej prednes pôsobil vnútorne nezaujato a fádne. Divadelne perspektívnym typom sa javí byť (ako sme už mali možnosť zaregistrovať v operných inscenáciách KO SF) mezzosopranistka *Miroslava Marčeková*. V belcantových úsekoch árie *Desdemony* z Rossiniho *Otella* jej síce chýbala zvuková krásna tónu, no nemožno jej uprieť oáz mimoriadne schopnosti pre mezzosopranovú koloratúru, ktorú bravúrne predviedla v dlhej a ťažkej árii *Asracy* z Rossiniho *Semiramidy*. Škoda, že tento svoj koloratúrny ohňostroj vrá-

tane náročnej kadencie zakončila nekontrastovanou výškou. Najväčší aplauz si získal basista *František Ďuriáč* svojím osvedčeným „hitom“ — áriou *Basilia* z Rossiniho *Barbiera* zo Sevilly. Krásou svojho zvonivého sopránového ocarila obecenstvo *Eva Šeniglová*. Zdá sa, že jej hlas nemá hraníc: v árii *Márie* z *Donizettiho Dcery pluku* zvládla speváčka rovnako dobre exponované polohy aj koloratúru. Tým sa však jej umenie predbežne končí, nakoľko po výrazovej a štýlovej stránke nám ostáva ešte veľa dlžná. Program koncertného matiné zaključili Neshybovcovi vtipne predneseným duetom *Adiny* a *Dulcamaru* z *Donizettiho Nápoja lásky*.

Osobitnú pochvalu si zaslúži orchester KO SF, ktorý pod taktovkou talentovaného *Štefana Róbla* nielen spoľahlivo, nevteravo a citlivo sprevádzal výkony sólistov, ale sa aj samostatne predstavil v úvodnom čísle koncertu — predhrou ku Gluckovej opere *Čiňanky*.

LJUBA MAKOVICKÁ

NOVOROČNÝ KONCERT KOMORNEJ OPERY SF

Nová divadelná premiéra, to je vždy zriedko mnohých úvah, meditácií a porovnávaní, postupne prerastajúcich do procesu hodnotenia, vymedzujúceho pozíciu práve premiérovaneho predstavenia v užšom, individuálnom, alebo v širšom, celospoločenskom kultúrnom kontexte. Kládeme otázky, hľadáme odpovede, skúmame rozsah a dosah ideového posolstva predstavenia, jeho funkčnosť, inscenačnú opodstatnenosť, efektívnosť. Samotné predstavenie sledujeme z mnohých aspektov zodpovedajúcich mnohovrstvnosti jeho štruktúry,

protirečení. Tvorcovia inscenácie podriadili všetky prostriedky hedonistickému cieľu rozptýliť diváka a v niektorých momentoch dochádza k paradoxnej situácii, kedy scénická akcia supluje absentujúcu hudbu, obmedzujúcu sa na rozsiahle a ťažkopádne recitatívny accompagnato (napríklad v krčmovej scéne z druhého dejstva). Režisérsky prístup zaslúžilého umelca Branislava Krišku doslova prekypuje nápadmi a nečakanými gagmi, nedokáže však preklenúť tento paradox, koreniaci v diskrepancii medzi dramatickou akciou a jej hu-

té skúsenosti autorov, pracovníkov Novej scény, s dielami z oblasti tzv. ľahšieho žánru. Scéna Otta Šujana je typom mobilnej scény, umožňujúcej rýchle premeny a mnohé variácie, no zachováva si neustále odľahčený charakter a schopnosť brilantne charakterizovať situáciu. Veľmi pekným gestom je umiestnenie veľkej Shakespearovej busty na scéne počas predohry i záverečného mravoučného finále. Kostýmy Nade Šimunovej zasa veľmi účinne zasahujú do charakterovej drobnokresby všetkých postáv a postavičiek, v záverečnom



Zasl. um. E. Baricová (Pani Reichová) a J. Valášková (Anna Reichová) na snímke J. Vavru.

BIEDERMEIER V OPERE SND

rodí sa v dlhej prípravnej fáze. Ohnisko tvorivých procesov súvisiacich so vznikom inscenácie spočíva veľmi významnou mierou v dramaturgických plánoch súborov, ktoré by mali vystihovať ich ambície, možnosti a žánrové zameranie. Operný súbor SND siahal vo svojej ostatnej premiére k titulu, ktorý práve z hľadiska dramaturgickej opodstatnenosti vzbudzuje pozornosť, provokuje k diskusiám.

3. a 4. februára patrili priestory Slovenského národného divadla dvom premiérovým predstaveniam singspielu Otta Nicolaiho **Veselé paničky z Windsoru**. Prienikom do epochy biedermeieru nadobudol repertoár operného súboru istotne novú dimenziu, nakoľko Nicolaiovo dielo ako jediné zastupuje oblasť ranoromantickej nemeckej opery, a teda svojím spôsobom oživuje profil našej prvej hudobnodramatickej scény. Geniálna dramatická predloha Williama Shakespeara, hýriaca vtipom, bezstarostnosťou, šarmom a optimizmom, nenáročná, páčivá a populárna hudba Otta Nicolaiho, nesmierne široký priestor pre odvíjanie režisérskych koncepcií a pre výtvarné riešenie možno považovať za hlavné devízy Veselých paničiek z Windsoru, ktoré významne participovali na ich zaradení do dramaturgického plánu. Ušľachtilé pohľadky všetkých zúčastnených — nadviazať kontakt so širším spektrom návštevníkov SND — kráčajú presne v intenciiach funkčnosti nemeckého singspielu prvej polovice 19. storočia. Predstavenie tak nadobúda charakter „ľahšej múzy“, chce sa páčiť, chce pobaviť, chce rozosmiať. Nie je však pozbavené mnohých zásadných rozporov a

dobným spracovaním. Nicolaiova hudba predstavuje čosi ako hybrid nemeckej a talianskej opernej tradície, pričom v obidvoch smeroch ostáva kdesi na polceste. Skladateľ zápasí napríklad s problémom recitatívu (čoho dôsledkom je spomínaná krčmová scéna), jednotlivé čísla vyznievajú skôr, ako nekontinuálna mozaika deklamácie, recitatívu, aríóza, sólových výstupov a ansámblov. O hudobných kvalitách Veselých paničiek z Windsoru možno právom zapochybovať a tento handicap sa dá sotva preklenúť akokoľvek vtipnou a nápaditou prácou režiséra, výtvarníkov či interpretov. Napriek tomu sa B. Krišku usiluje zdynamizovať inscenáciu využívaním prostriedkov výrazovej hyperbolizácie úsmevných situácií, dosiahnutej použitím prvkov grotesky a frašky. V mnohom sa opera, či skôr sa spolieha na herecké dispozície speváckeho ansámbľu a nepovšimnutý neostáva ani zbor. Moment divadelnosti utvrdzuje zavedením postavy „divadelného Všadebola“, akejsi personifikácie shakespearovského ducha, bdejúceho nad vývojom dramatickej zápletky a nad priebehom predstavenia. V účinnej a plodnej spolupráci s obidvoma výtvarníkmi — **Ottom Šujanom a. h.** (scéna) a **Nadou Šimunovou a. h.** (kostýmy) — rieši B. Kriška zaujímavým spôsobom aktualizáciu falstaffovského príbehu a zasadzuje dej do bližšie neurčeného obdobia, nesúceho znaky renesancie, biedermeieru aj bezprostrednej prítomnosti (práci prostriedok Dato v rukách pani Fluthovej alebo Burda v rukách slečny Anny Reichovej vyvolali na tvárach mnohých divákov úsmev). Výtvarné riešenie inscenácie prežrádza boha-

obraze, plnom lesných tvorov, škriatkov, duchov, elfov a víl, podčiarkujú predovšetkým kostýmy bizarnosť rozprávkovej scény.

Špecifickou zložkou predstavenia Veselých paničiek z Windsoru je zložka interpretačná. Režisér B. Kriška poskytuje spevákom naozaj nezvyčajne veľa priestoru pre tvorbu dramatickej, presnejšie komicko-postavy, je preto zaujímavé sledovať, do akej miery sa hlavným protagonistom darí zjednotiť ich vokálny a herecký prejav. Postavu siru Johna Falstaffa stvárnajú **zaslúžilý umec Ondrej Malachovský** a **zaslúžilý umec Jozef Špaček**, typy charakterových spevákov, ideálne vyhovujúcich predstaveniu o starom záletníkovi Falstaffovi, o jeho výsostne svojráznom šarme. Pán Fluth sa v rámci premiéry predstavil v stvárnení **Róberta Szűcsa**, herecky presvedčivého, no hlasovo nečakane indisponovaného a **Štefana Hudca**, ktorý mi na druhej premiére pripadal hlasovo aj herecky menej výrazný. **Zaslúžilý umec Juraj Hrubant** sa veľmi dobre prezentoval v úlohe pána Reicha, čo neplatí v plnej miere o **Rastislavovi Uhlárovi**, nevýraznom, akoby nezainteresovanom na charakterizácii postavy, hlasovo však solídne disponovanom. Najvyrovnanejšou dvojicou sú dvaja predstavitelia lyrickéj úlohy mladého Fentona — **Jozef Abel** a **Miroslav Dvorský**, hoci M. Dvorský pôsobil príliš stísneným dojmom. Hlasovo veľmi vľadný a neveľmi kultivovaný bol **Spärlích Ján Konstantyho a. h.**, usilujúceho sa kompenzovať spevácke rezervy výrazným hereckým prejavom. Vynikajúcim dojmom zapôsobil na prvej premiére **František Caban**

v úlohe doktora Cajusa; menej suverénne zvládol túto grotesknú postavu **Pavol Dvorský**. Pani Fluthová ožila na scéne SND zásluhou **Márie Turňovej**, pôvabnej a krehkej (vo vokálnom prejave varí až príliš) a suverénnej **Alžbety Mrázovej a. h.**, herecky aj hlasovo uvoľnenej a vyrovnanej subrety. **Zaslúžilá umelkyňa Ľuba Baricová** a **Jaroslava Horská** sa delia o postavu pani Reichovej — prvá z menovaných dokonale herecky, druhá zasa hlasovo veľmi dobre disponovaná, no menej presvedčivá v spôsobe charakterového stvárnenia prefíkanej meštianky. Mimoriadne sympatický výkon podala na obidvoch premiérach **Jana Valášková** alias slečna Anna Reichová, technicky, výrazovo aj herecky vzácné vyvážená umelecká osobnosť. K najpríjemnejším prevkapieniam bratislavskej inscenácie Veselých paničiek z Windsoru patrí výkon **zboru SND**, ktorý tento raz pripravila mladá zbornajsterka **Katarína Bezáková**. Predovšetkým v poslednom obraze som obdivoval registrovú vyváženosť hlasových skupín a celkovú rytmickú zosúladosť náročných zbo-

rových partov. Účinok záverečného obrazu obohatila aj subtilná a fantazijná choreografia šéfa baletu SND **Karola Tótha**, perfektne vystihujúca hudobnú predlohu. **Orchester SND** podal pod vedením **Gerharda Auera** jeden zo svojich lepších výkonov.

Hoci realizácia Nicolaiovho singspielu na scéne SND nesie všetky znaky vysoko profesionálneho majstrovstva a hoci sa dá očakávať, že predstavenie splní aj svoje poslanie — pobaviť široké vrstvy návštevníkov divadla, stále ostáva otázkou jeho zaradenie do repertoáru operného súboru. Spomínané paradoxy vo vzťahu predlohy a spracovania, ako aj paradoxy tkvajúce v partitúre diela sa chtiac-nechtiac premiatajú do výsledného tvaru a nie vždy zodpovedajú ambíciám prvej slovenskej opernej scény. O čo efektívnejšie by bolo uviesť príbeh rytiera Falstaffa v nesmrteľnom a kongeniálnom spracovaní Giuseppe Verdiho! Potom by sa vari dalo hovoriť o pobavení publika na vysokej umeleckej úrovni...

IGOR JAVORSKÝ

Vyznanie umelca

Pri príležitosti okrúhleho jubilea umelca — narodil sa 8. januára 1938 v Moskve — vydalo budapeštianske hudobné vydavateľstvo Zeneműkiadó knihu **JEV-GENIJA NESTERENKA**, bohato ilustrovanú zaujímavými fotografickými snímkami. Toto vydanie je vlastne skrátenou verziou pôvodného diela, ktoré pod názvom *Meditácia o remese* vyšlo v Moskve v roku 1985. Maďarský preklad je zároveň doplnený kapitolou o vzťahu J. Nesterenka k Budapešti, kam sa umec sústavne vracia ako operný a koncertný spevák práve tak, ako aj pedagóg. Sám v knihe spomína, že jeho medzinárodná kariéra sa začala v Budapešti v roku 1974, keď na Margitínom ostrove vystúpil v úlohe Mefistofela v rovnomennej opere Arriga Boita. V jednotlivých stadiách Nesterenko píše o svojich „učňovských“ rokoch a o svojej ceste z Leningradu na javisko moskovského Veľkého divadla, ako aj o zážitkoch svetobežníka. Ťažiskom knihy, ale aj akýmsi umeleckým krédom sú úvahy a meditácie o kreáciách ním stvárněných postáv v dielach Glinku, Borodina, Musorgského a Čajkovského. Krásna publikácia je doplnená uvedením repertoáru a diskografie umelca.

K jubileu interpreta prispela aj firma Hungaroton, a to čerstvou novinkou — kompletnou nahrávkou Verdiho raného diela *Attila*. Popri Sylvii Sassovej, Lajosovi Millerovi, Jánosovi B. Nagyovi, Kolosovi Kovátsovi a Gáborovi Kállaymu titulnú postavu opery pod vedením dirigenta Lamberta Gardelliho spieva Jevgenij Nesterenko.

MOZART A VERDI V BUDAPEŠTI

Prvé premiéry na obidvoch scénach budapeštianskej štátnej opery boli situované v predvianočnom období v rozptýliť jedného týždňa. V rámci projektu uviesť všetkých päť „peťkých“ oper Mozarta v novom javiskovom ráchu (k 200. výročiu skladateľovej smrti) bola na materskej scéne premiéra Figarovej svadby a na scéne Erkelovho divadla Verdiho Nabucco. Diela sú síce odlišnej proveniencie, no predsa majú spoločného menovateľa — obe produkcie sú na vysokej umeleckej úrovni.

Prvenstvo malo Mozartovo dielo, ktorého vyznenie bolo neporovnateľne kladnejšie, ako vlní uvedený Ůnos so searailu (HŽ 16/87), ktorý je v dôsledku neúspechu odsúdený na stiahnutie z repertoáru. Na realizácii Figarovej svadby sa podieľal nový šéfdirigent opery Ervin Lukács, režisér Miklós Szinetár, výtvarník Gábor Forray a Judit Szekuleszová, autorka vkusných kostýmov.

Scéna — kaštieľ, postavený na točni — je vtipná a umožňuje bez prerušenia zahrať prvé dve dejstvá. Zároveň je však viditeľná — a to je najoriginálnejší nápad riešenia — aj izba, v ktorej sa skrýva Cherubín a potom Zuzanka. Všetka scéna — aspoň podľa môjho vkusu — je príliš jednoduchá a málo atraktívna vzhľadom na šľachtické pomery grófa Almavivu. Svadobná sála v druhej časti má už iba vertikálne riešenie, a tak sa ľahko mení na záhradu posledného dejstva. Práca režiséra je hodnotná o to viac, že sa vyhol lacným gagom a s vkusom a mierou necháva odvíjať turbulentný sled udalostí tohto bláznivého dňa. Dirigentovi je Mozartova partitúra dôverne známa, čo sa odzrkadľilo v štýlovej čistote. Napriek tomu som na pr-

vom popremiérovom predstavení postrádal tú uvoľnenú hravosť a bezstarostnú šumivú iskriivosť predohry, ktorej úlohou je navodiť atmosféru tohto skvostu Mozartovho génia.

Zo strany speváckeho kolektívu najpríjemnejším prevkapiením bol výkon Etelky Csavlekovej: v posledných dvoch rokoch svoje výrazové spektrum obohatila o nové odtiene, a tak je dnes priam ideálne spievajúcou Grófkou. Mladá Jutta Bokorová bola taktiež príjemným prevkapiením — part a charakter Cherubína je jej šitý na mieru, a tak komplexne vymodelovala živý portrét zaľúbeného šarvanca. Zuzanka Veroniky Kincsesovej nebola prevkapiením iba preto, lebo jej „ružovej árii“ som nadšene tlieskal už aj v predchádzajúcej inscenácii. Niekďajší Figaro, István Gáti, špecialista na Mozartov štýl, tentoraz stlesnil grófa Almavivu. Elegancia, krásny hlas, výborná dikcia — to sú hlavné charakteristiky jeho novej postavy. Mladý János Tóth v úlohe Figara ma presvedčil, že je dôstojným nástupcom „svojho pána“. Popri týchto jednotlivých vydatených kreáciách som s pôžitkom vychutnával ansámblovú kultúru účinkujúcich a perfektne vžitú pasáž recitatívov.

Osud u nás tak populárneho Nabucca je v Budapešti značne odlišný. V roku 1847 bol síce prvým maďarským spievajúcim Verdiho dielom, no od otvorenia paláca Miklósa Ybla sa dostal na javisko iba v roku 1968! Jeho terajší návrat má však všetky predpoklady pre to, aby sa dielo definitívne udomácnilo v repertoári. Táto produkcia režiséra Andrása Miklósa, hosťujúceho dirigenta Ricca Saccaného, zbornajsterky Anikó Kato-

novej, scénografa Loránta Kézdyho a kostýmovej návrhárky Judity Schájerovej je totiž vo všetkých komponentoch krásna a harmonicky vyvážená.

Režisér uviedol dielo bez aktualizácie, v plnej „klasickej“ kráse. Fantáziou vedené tablá, štýlová a svojou jednoduchosťou imponujúca scéna a s vkusom zladené krásne kostýmy tvoria pastvu pre oči, pričom rovnako vydatená je aj hudobná stránka. Žiaľ, protagonista — Sándor Sólyom-Nagy — pre chorobu neúčinkoval, a tak obe premiéry absolvoval József Németh, vyzdvihujúci mákššie a lyrickejšie črty postavy. Krkolomný sopranový part spievali Mária Sudliková a Anikó Rohonyiová — prvá strhujúcim temperamentom, druhá síce matnejšie, ale predsa len s väčšou disciplínou. Kým majestátny Zachariáš Kolosa Kovátsa sa mi páčil bezvýhradne, Istvána Berczelého, výborného wagnerovského speváka so svetlejšim basbarytónom, považujem v obsadení za jednoznačný omyl. Naproti tomu Fenéna a Izmail v osobe Zsuzsi Váriovej a Józsefa Csáka sú obsadené adekvátne. Zbor a orchester pod vedením mladého americko-talianskeho hosta znel a hral plasticky, no ešte bez tej intenzity, vnútorného napätia a vrúcneho lyrického lesku, akým interpretuje partitúru mladého Verdiho Lamberto Gardelli.

Záverom dve pozoruhodné „technické“ novinky: Inovovaný programový bulletin, obohatený o štvorjazyčný obsah diela, vkusný vzhľad a šikovný kapesný formát (o tom by mohli uvažovať taktiež v SND). Súčasťou premiéry Nabucca bola aj „premiéra“ svetelného zariadenia, ktoré nad javiskom „lmočí“ návštevníkom taliansky spievaný text diela do maďarčiny.

JOZEF VARGA

PROFILOVÁ PLATŇA Ľ. MARCINGERA



Béla Bartók: Pätnásť maďarských sedliackych piesní; Šesť tancov v bulharskom rytme (Mikrokosmos, zv. 6, č. 148-153). Eugen Suchoň: Baladická suita, op. 9. Ľudovít Marcinger. OPUS Stereo 9111 1718.

Zaslúžilý umelec Ľ. Marcinger vstupuje do povedomia našich i zahraničných milovníkov hudby predovšetkým ako znamenitý, osvedčený, citlivý komorný hráč, ako vyhľadávaný partner najmä vokalistov, na čele s nár. umelcom P. Dvorským. V hierarchii Marcingerových zásluh pre slovenskú hudbu je sprevádzateľské majstrovstvo skutočne na prvom mieste. Sólistické výkony sú v jeho umeleckej praxi percentuálne zastúpené skromnejšie. Viaceré existujú vo fonotéke rozhlasu a sú súčasťou vysielacieho repertoáru. Posudzovaná profilová platňa je preto príležitosťou k vyabstrahovaniu základných čŕt umelcovho interpretačného naturelu.

Osobnostné založenie v priebehu Marcingerovej kariéry klaviristu sa vykrystalizovalo v typ racionálne orientovaného interpreta s výrazným, ale vždy rozvahou usmerňovaným tvorivým temperamentom (veľký vzor na nasledovanie v tomto smere našiel v osobe svojho pedagoga na VŠMU, prof. R. Macudzinského). Jeho interpretačný prístup k sólovým skladbám uprednostňuje (v hierarchii tvorivého zámeru) kompaktnosť celkovej výstavby, podopretú výrazným zdôrazňovaním rytmu. Pod jeho rukami hudobný prúd nadobúda rovnomernú pulzáciu, istý druh jednoduchej strohosti, práve preto si výstavba diela udržlivo jednoliatu súdržnosť. S týmito predpokladmi dosahuje klavirista svoje najväčšie umelecké tromfy interpretáciou autorov klasického obdobia (najmä J. N. Hummela), ale predovšetkým opusov predstaviteľov moderny nášho veku. Zrejme tento moment výrazne zaväzujú aj pri voľbe dramaturgie Marcingerovej profilovej gramoplatne, na ktorej sa podľa výber z tvorby dvoch autorov — Bartóka a Suchoňa.

K Bartókovi má Marcinger celým svojím založením blízko. K interpretácii jeho štýlu nepristupuje z pozície vychutnávajúca rafinovaných zvukových fines, ale naopak, cudného, zdržanlivého, čo do spektra farieb pomerne skromného dávkovača. Prostá, prirodzene pulzujúca hra (miestami by nezaškodilo i viac elánu), zvuková razantnosť, technická vybrúsenosť tvoria nosné piliere umelcovho ná-zoru na tohto autora.

Aj k Suchoňovi pristupuje klavirista z rovnakej optiky nadhľadu, no náladové premeny, kontrasty výrazu, dynamiky i odlišnosť obsahovej výpovede Baladickej suity núti interpreta odkloniť sa viac smerom k subjektívne zaangažovanej výpovedi. Marcingerova interpretácia Baladickej suity je dramaticky strhujúca, brilantná, v porovnaní s inými umelcami do minúty kratšia, v meditatívnych úsekoch zdržanlivejšia.

Výtvarný návrh obalu (P. Koňakovského) s portrétom umelca pôsobí nevťeravo, vkusne. Znamenitý je vysvetľujúci text z pera prof. Kresánka. Veľmi úspešne vychádza z obidvoch autorov z Liszta a poukazuje na odlišnosť výsledkov, ku ktorým príslušní autori vo svojom kompozičnom vývoji dospeli. A texty tohto druhu na obaloch nebývajú až také časté!

VLADIMÍR ČÍŽIK

ROBOTNÍKOV JE VEĽA, ALE ŽATVA JE MALÁ

Reportáž v 2 dejstvách (18 obrazoch) s prológom a epilógom

Prológ

...Robotníkov je veľa, ale žatva je malá... Asi takto sa pokúšam parafrázovať alebo lepšie povedané „aktualizovať“ známy biblický výrok „žatva je veľká, ale robotníkov je málo“, keď v piatok večer sedím v zafajčenom rozhlasovom snacku pri „poslednej dnešnej káve“ a snažím sa zosumarizovať si v hlave dojmy dňa...

(Dňa 30. januára t. r. sa v budove Čs. rozhlasu v Bratislave konala celoslovenská súťaž o najlepšie relácie Rozhlasová žatva v kategórii hudobných relácií. Do súťaže bolo prihlásených 18 príspevkov, prezentujúcich to najlepšie, čo bolo v minulom kalendárnom roku v Bratislave a v krajo-vých štúdiách Banská Bystrica a Košice v hudobnej oblasti vytvorené.)

... Nie je ich málo. Časť z nich sa dá dokonca vyjadriť veľmi presne — v číslach (ako málo niekedy stačí človeku na to, aby „kráčal s dobou“): 583 minút a 8 sekúnd slova a hudby. Prídŕžajúc sa zabehaných pravidiel zaokrúhľujem smerom nahor — 10 hodín. 23 magnetofónových pásov. Alebo ak chcete — výsledok, reprezentujúci prácu niekoľkých desiatok ľudí (profesionálov vo svojom odbore!) za obdobie 365 dní roku 1987.

(Žatva — kosenie, kosba, zatie obilia, zber úrody obilia z polí; pren. výsledok, súhrn nejakej činnosti, zisk. Slovník slovenského jazyka)

...Pred očami mi znovu prebieha všetkých osemnásť príspevkov. Naštastie, nie rovnako intenzívne. Psychická dispozícia, regulujúca zvukové podnety podľa kvality a originalnosti a im adekvátnej intenzity, mi zaručuje kľudný a nerušený spánok. (Ako rád by som sa zajtra zobudil s kruhmi pod očami!) Pred človekom sa v hodine smrti údajne odvíja film života. Plný spomienok. Nad niektorými sa hádam v duchu s úľavou usmieva, pred inými mraští tvár a zakrýva si oči. Tých niekoľko sto metrov magnetofónových pásov, ktoré sa dnes predom odvinuli, sa v mojej predstave nevedoja mení na film života. Tento fakt pokojne a bez počudovania prijímam. Veď aj rozhlas má svoj život. Nieleň s chvíľami slávnostnými, ale i všednými, plnými strastí a každodenného odriekania. Zaráža ma však jedno — dnes je Slávnosť! A na Slávnosť je predsa dovolené nosiť len veci čisté a krásne...

(Rozhlasová žatva je celoslovenská súťaž o najlepšie relácie, spĺňajúce ideovo-politické kritériá v duchu angažovaného plnenia hlavných úloh, vyplývajúcich z politiky KSČ. Jej cieľom je zhodnotiť a oceniť vrcholné ukážky rozhlasovej tvorby, podnecovať rozhlasové majstrovstvo a mobilizovať rozhlasových pracovníkov k rozvíjaniu tvorivých síl pre plnenie hlavných programových úloh na vysokej ideovej a profesionálnej úrovni. Výňatok zo Štatútu Rozhlasovej žatvy)

...Pravda — na Slávnosť je dovolené nosiť len veci čisté a krásne. Je to dokonca podmienka pre získanie odmeny. Aký trest si zaslužia tí, ktorí Slávnosť zneuctia...?

(Dožinky — slávnosť po skončení žatvy)

Krátky slovník slovenského jazyka) ...Mám tridsať rokov. Podľa štatistiky sa niet čoho obávať. A predsa som akýsi nesvoj. Dožijem sa ešte Rozhlasových dožínok...?

Dejstvo prvé

...Je deväť hodín. Členovia poroty sa s úsmevom predstavujú (vo väčšine prípadov to nie je potrebné) a netrpezlivo si sadajú. Oboznamujeme sa s podmienkami súťaže, 20 bodov — a už každý zvedavo hľadí do zoznamu prihlásených relácií. P. č. [poradové číslo], číslo pásu, názov relácie, meno redaktora, redakcia-štúdio, minútáž. Technik spúšťa prvý pás (p. č. 1). Miestnosťou vane subtitlna hudba Debussyho Faunovo popoludnie. Očami rýchlo ešte raz prebieham prvých 9 príspevkov (p. č. 1-9) — Igor Dibák: Koncert pre violončelo a orchester. Večery pri sovietskych piesňach, Stretnutie so susedmi, Hudobné návraty k domovu, Život s hudbou, Štúdio mladých, Slovensko moje, Marciniáda. A znovu sa vraciam na začiatok (p. č. 1) — Claude Debussy: Faunovo popoludnie...

Zapájam sa do hlučnej debaty. Konštruktívnej. [Oza], môže byť debata na jednu a tú istú tému — akokoľvek konštruktívna — v prípade, že sa opakuje už niekoľko rokov po sebe, ešte vôbec konštruktívnu?)

(RZ prebieha v týchto kategóriách:

- I. Spravodajské relácie a relácie operatívnej publicistiky
- II. Publicistické relácie a vzdelávacie relácie
- III. Dramatické relácie
- IV. Umelecko-slovesné a umelecko-dokumentárne relácie
- V. Hudobné relácie

Do V. kategórie patria relácie s dominantnou funkciou estetickou alebo zábavnou, pričom hlavným výrazovým prostriedkom je hudba.

Výňatok zo Štatútu Rozhlasovej žatvy)

...Napätie povofuje a členovia poroty sa chliac-nechtiac stotožňujú so súťažnými podmienkami. Každý po svojom. (Koncertná sieň — estrádna hala. Ja sa snažím predstaviť si dva vedľa seba stojace obrazy — Clauda Debussyho a strýca Marcina. Mám obavy, že som sa nestotožnil...)

Počúvanie príspevkov vo mne nevďak asociuje obraz trhu: tovaru je skutočne veľa, pestrého, mnohokrát i pekne zabaleného. Niekedy však človek môže chodiť hodiny a nekúpi nič. „Kúúúpte si, paničko!“ (Je predsa len neobvyklé odísť z trhu s prázdnyimi rukami.) „Kúúúpte si!“

Kúpili sme. Z prvých 9 príspevkov vyberáme predbežne 3. Upútava autorská umelecko-publicistická stereokompozícia redaktorky Zdenky Bernátovej (HRHV) Hudobné návraty k domovu s podtitulom Vianočné úvahy o ľudskom štásti. Posluchácky úspešná relácia, umocňujúca atmosféru Vianoc. Dnes je však 30. januára a večernú náladu pri rozsvietenom stromčeku vystriedala i keď srdce, ale predsa len pracovná a trochu oficiálna súťažná atmosféra. (Aj to je jeden z momentov, ktorý v prípade mnohých relácií berie na seba podobu handicapu: príspevok, vytrhnutý z kontextu vysielania, do ktorého je spravidla funkčne a z hľadiska obsahu vhodne zasadený — stráca na pôsobivosti. Naštastie sa zdá, že daný efekt je v nepriamej úmere voči kvalite relácie.) Pri „denom svetle“ zrazu z príspevku vypĺcha ono čaro, ktoré dokáže človeka vo vhodnom okamihu robiť lepším a v záplave poézie, hudby a sugestívnych výpovedí hostí (O. Lenárd a J. Malovec) sa objavujú trhliny.

Publicistická relácia Viery Režuchovej (HRHV), venovaná celoslovenskému stretnutiu Hudobnej mládeže Slovenska v Piešťanoch, má ambície zaradiť sa medzi tie najlepšie — i keď s nie malými výhradami. (Je chvályhodné, že redaktorka sa podarilo na ploche 60 minút skoncentrovať výpovede všetkých prominentných osobností z oblasti hnutia Hudobnej mládeže, zdá sa však, že hlavná postava „priebehu o Hudobnej mládeži“ — sama hudobná mládež sa akosi z deja vytratila. Škoda.)

Z posledného predpoludňajšieho príspevku (redaktor Anton Gajdoš — HRHV) sa na mňa usmieva strýco Marcín. Postúpil. (Koniec-koncov, ak chcem byť spravodlivý, musím úprimne priznať, že silvestrovská Marciniáda alebo Dychova kronika 1987 je kvalitná zábavná relácia, v ktorej je slovo a hudba veľmi plynulo prepojené a proporčne vyvážené.) Je 12 hodín 15 minút a my máme pred sebou hodinovú obedovú prestávku. Zaslúženú!

Dejstvo druhé

...Plní nových síl sa vraciame na poslednú chvíľu (jedlo na objednávku si treba „zaslúžiť“ aj v budove, kde sa čas meria na sekundy) a s chuťou sa púšťame do druhej polovice súťažných príspevkov: Srdce, Na hudbu sa pýtaj básnika, Ahoj, kamaráti! — Martina Lesná spomína na Concertino Praga, Tri vesele noty, Výlety za hudbou, Je mi dobre pri takejto hudbe, Pieseň v srdci zrodenej, Zemplínska svadba, Z histórie hudobného vysielania košického rozhlasu.

Po nie príliš vydarenom začiatku (zdá sa, že pre redaktorov populárnej hudby, odchovaných na tradícii obsahovo i formovo menej závažných opusoch, i feature predsa len veľkým sústom) s napätím očakávame favorizovanú reláciu — rozhlasovú kompozíciu E. Čárskej (HRHV) Na hudbu sa pýtaj básnika..., obsahovo zameranú na Inšpirácie, vzájomné väzby, súvislosti hudby a poézie v diele Milana Rúfusa (vážna relácia v súťaži brnenského rozhlasu — Prix Musical de Radio Brno).

...Všetci si uvedomujeme, že latka náročnosti sa posunula zrazu kdesi veľmi vysoko. (Perfekcionizmus, ktorý si zachováva ľudskú tvár a teplo.) Z tej výšky hľadím na predošlé relácie. (Bol som vôbec úplne hore?) Zo zamyslenia ma vytrháva ďalší, našťastie (pre redak-

torku) príspevok žánrovo i obsahovo diametrálne odlišný: autorská publicistická relácia D. Kovárovej (Literárno-hudobná redakcia HRM), ktorej cieľom (spĺneným po každej stránke) bolo priblížiť mladému poslucháčovi priebeh medzinárodnej súťaže Concertino. Praga. Latka klesla iba o poznanie. Začínam sa mierne potíť. Nasledujú ďalšie dva príspevky z produkcie HRM (p. č. 13 a 14). Zhodou okolností autorom oboch som ja sám. Falošný hlas mi našepkáva, že sa nemám prečo báť — ide predsa o súťaž redaktorov. (Autor sa neberie do úvahy.) Latka je však už príliš vysoko. Hanbím sa. A keď rozpačito prechádzame na p. č. 15 — feature E. Weidlera, v duchu si uľahčene vydýchnem.

Je mi dobre pri takejto hudbe — vyznáva sa autor a jeho presvedčivá a úprimná sponď akými si neznámymi kanálkami prechádza aj na poslucháčov. „Trháky“ Beethovena, Haydna, Chopína a Čajkovského počúvam akoby „novými ušami“ a rozmyšľam, či skladby týchto hudobných obrov umocňujú výpoveď Weidlera, alebo ona umocňuje ich hudbu. Neprišiel som na to. A tak to asi má byť.

Povrchné? Nepresné? Veľa balastu? Myslím, že po vyhlásení výsledkov zaspávali mnohí „hudobníci“ s ťažkým srdcom (na koho vlastne?): veď jednu z člen hudobnej kategórie si odniesol „nehudobník“ (HRLD). Spýtať sa priamo hudobných redaktorov, prečo neuspeli Oni, by bolo asi netaktné...

Súťaž sa schýľuje ku koncu. Zdá sa, že väčšie prevkapanie (v kladnom zmysle slova) už očakávať nemožno. (Dve „fudovky“, jedna „história“ a sme hotoví!)

(Tu štúdio Banská Bystrica. Vážení poslucháči, hosťom dnešného pokračovania cyklu Pieseň v srdci zrodenej, bude spevák ľudových piesní z Banskej Bystrice, švermovský ro-dák Ján Ambróz.)

...Pri počúvaní záhlásenia relácie ne-zaujato listujem v štvorstranovom scenári a premýšľam, — celkom zabudnúť na neúspech vlastných príspevkov — ako sa táto relácia vlastne do Žatvy vôbec dostala. (Niečo vyše trojstranový scenár, vystavaný na striedaní Hlasu, výpovedí speváka a ľudových piesňach v porovnaní napr. s bohatým 14-stranovým scenárom E. Čárskej skutočne nesľuboval mimoriadny zážitok.) Nehanbím sa za to, že už pri prvých slovách „fudovkára“ som spozornel. A nakoniec, nebol som sám. Spolu so mnou sledovali so záujmom rozprávanie speváka ľudovej hudby i ostatní členovia poroty. Z reproduktorov sa totiž na nás šírilo ono nevysvetliteľné fluidum, tak mocne vanúce z mnohých, zdánlivo nenáročných, ba až jednoduchých diel. (Kiež by bolo podobných tajomstiev Umenia čo najviac!) Keby sa ma dnes niekto spýtal, prečo sa táto relácia umiestnila na tretom stupienku (zhora), asi by som tvrdil, že pre svoju harmóniu a dokonalosť. V čom však spočívali, to človek cíti znovu iba pri jej počúvaní.

Epilóg

(V každej kategórii možno udeliť 3 ceny a 1—2 čestné uznania. Ak sú na to vážne dôvody, niektorá cena alebo čestné uznanie sa nemusí udeliť.)

Výňatok zo Štatútu Rozhlasovej žatvy)

...a preto sa porota rozhodla udeliť ceny takto:

1. cena: Na hudbu sa pýtaj básnika (E. Čárska)
2. cena: Je mi dobre pri takejto hudbe (E. Weidler)
3. cena: Pieseň v srdci zrodenej (J. Dubovec)

Čestné uznanie: Ahoj, kamaráti! — Martina Lesná spomína na Concertino Praga (D. Kovárová)

Čestné uznanie: Hudobné návraty domov (Z. Bernátová)

Cena ROH: Marciniáda (A. Gajdoš)

...Je piatok večer, sedím v zafajčenom rozhlasovom snacku pri „poslednej dnešnej káve“ a snažím sa zosumarizovať si v hlave dojmy dňa... Nie je to jednoduché... Je „žatva naozaj malá?“ Bol som predsa „úplne hore!“ Ale v tom prípade musím vedieť, že niet vrcholu bez základne — toho množstva stavebného materiálu, ktorý (a jedine on) nám dovoľuje tvrdiť o vrchole, že vrcholom skutočne je. A keď sme ho už s istotou určili — nesnažme sa ho izolovať — osamotený by prestal byť vrcholom... JURAJ DOŠA

staccato

● Tenorista Jozef Kundlák v dňoch 26. 1. — 19. 2. 1988 naštudoval postavu Florvilla v Rossiniho opere *Il signore Grusino* v Teatro Comunale v Bologni, kde už v marci 1987 s veľkým úspechom spieval v alternácii s Lucianom Pavarottim Nemorina v Donizettiho opere *Nápoj lásky*. AKV

● Sólista opery SND tenorista František Lívora bude v čase 1. 2. — 15. 4. 1988 hosťovať v Komickej opere v Paríži, kde pod taktovkou Ch. Mackerrasa a s ďalšími sólistami pražského ND naštudujú a v ôsmich predstaveniach uvedú Janáčkovu operu *Z mŕtveho domu*. Lívora spieva postavu Luka Kuzmíča. AKV

● Na 1. medzinárodnom opernom festivale v hlavnom meste Kuby Havane v dňoch 17.—30. 10. 1987 Československo reprezentovala zaslúžilá umelkyňa, sólistka opery SND Magdaléna Blahušáková. Operný festival sa konal v Teatro Colon, v ktorom často spieval Enrico Caruso. Riaditeľka divadla, dnes viac ako 70-ročná, stále tancujúca svetoznáma balerína Alicia Alonso oznámila, že operný festival sa bude v ich divadle konať každé dva roky a bude sa striedať s medzinárodným festivalom baletu. Magdaléna Blahušáková sa predstavila v úlohe Santuzze v Mascagniho opere *Sedliacka česť* s výbornými domácimi partnermi, tenoristom Ramonom Chavesom a barytonistom Gustavom Lázarom. Blahušáková si veľmi pochvaľovala spoluprácu s dirigentkou Elenou Herrera, ktorá, podľa jej slov, viedla predstavenie s veľkým zmyslom pre vokálnu interpretáciu diela. Ako sa vyjadřila havanská hudobná kritika, Blahušáková... „Spevákya a herecky vynikajúca, zapôsobila na nás ako zeme-trasenie.“ Na záver svojho havanského pobytu účinkovala M. Blahušáková na gálakonzerte, kde spievala piesne Suchoňa, Dvořáka, Martinů, Čajkovského, Rachmaninova a árie svetových oper. AKV



Na snímke zľava: E. Zdravková, kubánsky minister kultúry, M. Blahušáková a A. Alonso.

● Bývalá Pedagogická fakulta v Trnave sa v poslednom čase navždy rozlúčila s dvoma členmi Katedry hudobnej výchovy: dr. Ruženou Boršódovou, dlhoročnou odbornou asistentkou hudobnej pedagogiky, a v decembri s Jánom Kudrym, najmarkantnejšou postavou sui generis. Ján Kudry, sám bývalý vojenský hudobník, pôsobil na katedre ako technický zamestnanec. Obdarený frechtým humorom a neomylným poznaním ľudí, zasahoval všade tam, kde sa objavili nedostatky a problémy: vypočítal tak písanie nôt, ako i vlastnú hru na kontrabase, čím dal školskému súboru Collegium musicum rozhodujúci „vzhľad“. Umožnil tým interpretácie barokových skladieb a koncertov Corelliho, Torelliho, Vivaldiho a Speera. Vypomáhal i na verejných vystúpeniach či úspešných výkonoch súboru na súťažiach SUTV. J. A.

● Premiéru nového symfonického diela skladateľa Hanuša Domanského, slávnostnú predohru „Chvála zeme“, uviedla na dvoch abonementných koncertoch v Mahenovom divadle v Brne Štátna filharmónia Brno pod taktovkou Rudolfa Krečmera v dňoch 14.—15. januára 1988. Pre dielo sú charakteristické farebné inštrumentácie, bohatý rytmický pôdorys, melodickosť a vnútorná dynamika. Tieto momenty podčiarkujú slávnostný charakter a iskrivosť skladby. Dominantné sú kantabilné úseky, ktoré v závere vrcholia slávnymi fanfárami. Publikum i odborná kritika prijala dielo s mimoriadnymi sympatiami. „... Premiéra Domanského predohry „Chvála zeme“ prekvapila jasným zvukovým ladením, príjemnou kultivovanosťou. Jej vnútorná spevná štruktúra inklinovala k rozjasneným farbám (zvony a husle) a uspokojovala formovou vycibrenosťou.“ (Rovnosť, 19. 1. 88)

● Zväz bulharských skladateľov a Čs. kultúrne a informačné stredisko v Sofii usporiadali koncert z tvorby skladateľa Hanuša Domanského. Poprední bulharskí umelci uviedli z tvorby skladateľa Sláčikové kvarteto s flautovým sólom, Dithyramby pre klavír, výber z vokálneho cyklu Elegická suita pre sopránu a klavír a premiéru skladby Ad libitum pre klarinet, vibráfon, bicie a klavír. Táto skladba vznikla na objednávku vynikajúceho bulharského komorného súboru známeho aj u nás — Trio pre súčasnú hudbu. Využíva voľné radenie melodických a rytmických štruktúr, pričom vznikajú zaujímavé zvukovo-farebné kombinácie (napr. svojsky pôsobia najmä kombinácie klavír-vibráfon, klarinet-vibráfon). Koncert, na ktorom sa skladateľ osobne zúčastnil, vyvolal živý ohlas, ktorý vyvrcholil v záverečnej premiére bulharského súboru v skladbe Ad libitum.

● Z PODUJATÍ SHF. Záujem milovníkov starej hudby pritiahla do Klubu skladateľov 6. 1. prítomnosť interpreta-dirigenta a oživovateľa hudby minulých dôb, Andrewa Parrotta. Besedu, v ktorej Parrott prezentoval svoje názory na interpretačné problémy hudby od gotiky po neskoré baroko, moderoval Vladimír Godár. (Záznam z besedy sme priniesli v HŽ 3/88, str. 12.)

Slovenský filharmonický zbor mal v poslednom období mnoho príležitostí prejavíť svoje kvality na domácich a zahraničných pódioch v dielach slovenských i svetových skladateľov. Hosťami Igora Bergera 13. 1. boli zbornajster Pavol Procházka a niekoľkí členovia zboru. Škoda, že sľubnú diskusiu o interpretačných fínasách zborového spevu prekryli problémy organizačného a komerčného charakteru.

Mikuláš Kresák je známy ako odborník na husliarstvo. V minulom roku sa zúčastnil 2. medzinárodnej husliarskej súťaže v Bulharsku a cremonských osláv výročia úmrtia Antonia Stradivariho. Svoje rozprávanie o týchto významných podujatiach doplnil unikátnymi nahrávkami prvotriednych interpretov, hrajúcich na originálnych Stradivariho nástrojoch. —LA—

● V druhom kole dlhodobej opernej súťaže Luciana Pavarottiho, ktoré prebiehalo v dňoch 8.—13. 2. 1988 v Modene v Taliansku, sa zúčastnilo päť mladých sólistov opery SND: Ľubica Rybárska, Eva Jenišová-Antolíčová, Jaroslava Horská, Jitka Zerhauová, Ján Ďurčo a štipendistka SHF Dagmar Lívorová. Z približne tristo účastníkov druhého kola súťaže z Európy a Ázie bolo šesťdesiat vybraných pre záverečný koncert, do ktorého Pavarotti určil Jenišovú-Antolíčovú, Rybársku, Lívorovú a Ďurču. Koncert súčasne znamenal ďalšie vylúčovacie kolo. Do posledného kola súťaže, ktoré sa uskutočnil v októbri 1988 vo Filadelfii, zo slovenských operných spevákov postúpili dve soprannistky — E. Rybárska a D. Lívorová. —AV—

K stretnutiu slovenských a českých kritikov

Stretnutia slovenských a českých kritikov pri prehrávkach súčasnej slovenskej a českej hudobnej tvorby, spojené s diskusiou, sú súčasťou niekoľkoročnej tradície, ktorej cieľom je o. i. udržať vzájomnú informovanosť „o“ a „v“ novej tvorbe oboch národov, jej hlbšie poznanie — a napokon i možnosti pre kontaktovanie sa členov oboch umeleckých zväzov. Tieto stretnutia (konajú sa striedavo v Prahe — Brne — Bratislave) pripravujú tvorivé komisie pre teóriu a kritiku ČZSSKU a ZSSKU spravidla raz ročne. O tom, že sú užitočné, svedčí nielen ich dlhoročná životnosť, ale aj pozornosť, ktorú im kritici venujú (vonkajším ukazovateľom by mohla byť tohtoročná naozaj bohatá účasť z českej i slovenskej strany, vnútorným zasa bohatá diskusia k odznelým dielam).

Tradičný rámec stretnutí tvoria vlastne hodiny a hodiny intenzívneho počúvania hudby — a k tomu neformálne, ale „k veci“ smerujúce besedy, ktoré sú tou pravou príležitosťou nielen pre vyslovenie vlastných názorov a postrehov, ale aj pre konfrontáciu súčasného smerovania českej a slovenskej tvorby. Tvorba je inšpirujúcou nielen pri smerovaní besied, ale i spôsoboch vyslovenia sa či už k jednotlivým dielam, alebo všeobecnejším úvahám.

Pre ostatné takéto stretnutie (28.—29. I. v Prahe) ponúkla česká i slovenská strana opäť reprezentačný výber z diel, ktoré v poslednom období pri svojom premiérovom uvedení zaujali. Aj keď z pôvodne pripravených skladieb odznela iba polovica (bohatá diskusia, ale aj želanie počúvať celky a nie iba úryvky skladieb, značne narušila „časový plán“ prehrávok), umožnil tento výber dospieť v diskusii k novým poznatkom i k niektorým zovšeobecneniam.

Z českej tvorby zazneli diela S. Havelku, P. Kofroňa, M. Kopelenta, J. Gemrota, M. Kubičku, M. Košuta — zo slovenskej M. Bázlika, J. Beneša, R. Bergera, V. Godára, I. Hrušovského, I. Zeljenku. Z českej tvorby sa pri skladbách, v ktorých autori pokračujú v doterajšom smerovaní, sústredila pozornosť na reprezentantov mladej generácie, jej tvorbu popri mladej zrelosti a vážnosti (Gemrot) v prejavoch ďalších (Kofroň, Kubička) nierzad hľadá podobné „cesty k poslucháčovi“.

ako slovenskí tridsiatnici (príkion k minulosti, väzba na overené hodnoty, úsilie mladému poslucháčovi sa nielen prihovoriť, ale ho aj inšpirovať pri odhaľovaní súvislostí... Tu však hrá úlohu výsledok — či je dielo iba „zbierkou“ týchto väzieb na minulosť, alebo individuálnym, samostatným nosným umeleckým posolstvom...). Zaujímavé bolo tiež porovnávanie dvoch prístupov k spracovaniu historických tém. Svatopluk Havelka vytvoril oratórium List Poggia Braccioliniho Leonardovi Brunimu a odsúdení Majstra Jeronýma z Prahy. Tento monumentálny monolit charakterizuje predovšetkým epičnosť a jednota idey a jej hudobného stvárnenia. Päť fresiek pre orchester — Jan Aichel Santini od Michala Košuta sa takisto obracia v inšpirácii do minulosti — no v Košutovom prístupe sledujeme konfrontáciu s minulosťou z pohľadu súčasníka.

Slovenská tvorba opäť — tak ako aj v minulých rokoch — vzbudila na stretnutí veľkú pozornosť. Keďže sa nedá podrobnejšie zastaviť pri všetkých dielach, ktoré odzneli (výber ponúkaných skladieb bol spravený podľa želania českých kolegov), spomeňme aspoň Zeljenkovu 5. symfóniu, v súvislosti s autorovými novými tvorivými filozofickými dimenziami a Godárov Dariačangin sad, ktorý predstavil tohto autora na ďalšom stupni, dosiahnutom v umení komunikovať s poslucháčmi pri odovzdávaní posolstva. Veľký ohlas mala Benešova vokálna tvorba (konštatované bolo jeho vokálne cítenie i návrat k štýlu kantabilného spevu), ako aj filozofickejšie koncipované diela ďalších.

Ak bola v úvode zdôrazňovaná priebiežnosť týchto spoločných československých stretnutí, treba pripomenúť, že ich cieľom nie je snaha dospieť ku konečným záverom o doterajšej tvorbe. Predsa sa tu však vynára prvok, ktorý iste nebude (resp. už teraz nie je) zanedbateľný pri spätnom pohľade na tvorbu. Ide o interpretáciu — a väzby novej tvorby na jej osobnosti. Práve v tomto svetle sa ukazuje, že slovenská hudba je mnohstrannejšia i žánrovovo pestrejšia. Naši skladatelia sa viac obracajú na interpretačné individuality — veľký zástož tu má slovenské vokálne umenie, ktoré tentoraz reprezentovali M. Hajóssyová, S. Kopčák a J. Galla.

VIERA REŽUCHOVÁ

MAŤ VO VECIACH JASNO

Niekoľko poznámok k príspevku O hudbe a zborovom speve

S veľkým záujmom som si prečítala v Hudobnom živote č. 1/1988 rozhovor E. Kyselovej s dirigentkou E. Šarayovou-Kováčovou o zborovom speve.

Nemôžem však nechať bez vysvetlenia pasáž, venovanú zahraničnému účinkovaniu Bratislavského detského zboru, menovite časť, v ktorej si s. Šarayová ťažká na menej príležitosti k prezentácii v zahraničí prostredníctvom Osvetového ústavu v Bratislave. Až na účasť BDZ v belgickom Neerpelte v roku 1974, ktorej návrh je skoršieho dátá, ostatné roky existencie zboru až do roku 1986 spadajú totiž do obdobia môjho odborného pôsobenia v oblasti zborového spevu v bratislavskom Osvetovom ústave, v rámci ktorého som sa podieľala na vysielaní amatérskych zborových telies na medzinárodné festivaly a súťaže, určené Ministerstvom kultúry SSR.

Predovšetkým je treba zdôrazniť, že pre detský zborový spev v Európe boli počas spomínaného „môjho“ obdobia v Osvetovom ústave známe len tieto medzinárodné fóra: belgický Neerpelt, talianske Arezzo, maďarský Debrečín a v poslednom období sa objavilo talianske Prato a bulharská Silistra. Jedno podujatie v Juhoslávii, nakoľko prijímalo aj folklórne súbory, sa za mojej éry zborovým spevom neobsadzovalo.

V Neerpelte, kde sa dvojročne striedajú zborové telesá s inštrumentálnymi, sa pochopiteľne zúčastňujú vždy iné. A to vďaka tomu, že detský zborový spev — a v primeranej miere aj mládežnícky, stredoškolský [v

Neerpelte môže súťažiť aj táto veková kategória] — sa na Slovensku rozrástol do takej šírky a dostal sa na takú umeleckú úroveň, že sme mohli vyslať vždy iný zbor, pričom mnohé ešte dodnes neprišli na rad.

Na rozdiel od Neerpeltu, v Arezze a Prate je nekompromisne stanovená veková hranica 15 rokov. Splnenie tejto podmienky si usporiadatelia tesne pred vstupom na súťažné pódium preverujú v cestovných pasoch. Keďže túto podmienku v počte 30 detí BDZ v roku 1982 nemohol splniť, ponuku Osvetového ústavu nemohol prijať — SSR reprezentoval zbor z Prešova. V Prahe túto podmienku bol schopný splniť Popradský detský zbor v roku 1984. Na medzinárodnú súťaž v Debrečine bol v roku 1986 vyslaný BDZ. Prečo jeho účasť neprebíhala v obvyklej miere a podmienkach — ako vedenie BDZ vie — je zložitejšia otázka.

Stručná bilancia skutočností je takáto. BDZ za 25 rokov svojej existencie bol skutočne len 3 razy poverený reprezentáciou Osvetovým ústavom. V tom ho však zatiaľ žiadny iný detský spevácky kolektív neprekonal! Mnohé ostatné detské spevácke zbory, síce s menším počtom rokov trvania, ale s krásnymi výsledkami, meranými celoslovenským žilinským súťažným fórom, ešte len na tieto vzácne príležitosti musia čakať.

Všetkým želim, aby ich bolo čo najviac a končili s takými umeleckými výsledkami, ako doteraz.

MARCELLA MESÁROSOVÁ

KONKURZY

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz do hlasov operného zboru

- soprán,
- alt,
- tenor,
- bas.

Konkurz sa uskutoční dňa 14. 3. 1988 o 13,00 h v skúšobni zboru na Gorkého ul. č. 4, Bratislava. Podmienky: ukončené odborné vzdelanie, konzervatórium alebo VŠMU, zaspievať umelú alebo ľudovú pieseň, zaspievať áriu. ...

Konzervatórium v Bratislave, Tolstého 11, vypisuje konkurz na obsadenie voľného miesta:

- učiteľa hry na gitare,
- učiteľa — klavírneho korepetitora,
- učiteľa s aprobáciou kompozície,
- učiteľa s aprobáciou dirigovania,
- učiteľa hry na organe.

Kvalifikačné predpoklady: vysokoškolské vzdelanie príslušného smeru a pedagogická prax. Predpokladaný nástup interného alebo externého vyučovania je 1. X. 1988 po schválení konkurznej komisie. Prihlásenie doložené dotazníkom, životopisom, overenými dokladmi o vzdelaní a praxi možno podať do 4 týždňov od uverejnenia konkurzu na adresu konzervatória.

SPOMIENKY, ÚVAHY, KOREŠPONDENCIA

III.

Skladatelia, interpreti, hudobní teoretici a kritici, pedagógovia — všetci sa podieľajú na hudobnom dianí, vytvárajú hudobnú kultúru. Pedagógovia — čo je práve tak zaujímavé ako nelogické — zostávajú väčšinou v pozadí, hoci práve oni často rozhodujúcu mierou prispievajú k formovaniu umeleckej osobnosti. Je ojedinelým zjavom, ak v ý b o r n ý klavirista získa väčšiu popularitu a vážnosť ako pedagóg, než ako výkonný umelec. Tak to bolo aj v prípade G. G. Nejgauza. Pri počúvaní jeho nahrávok (Mozart, Chopin, Brahms...), napriek nedokonalým technickým zvlášť záznamu, poslucháč žasne nad krásou tónu, prirodzeným, hlbokým, neafektovaným výrazom. Ako je možné, že umelec takého formátu sa realizoval predovšetkým v pedagogickej činnosti?

V čase, keď G. G. Nejgauz začínal profesionálne pôsobiť, predstava klaviristu sa spájala s pojmom virtuóza. (A. Rubinstein a V. Horowitz až v strednom veku začali prehlibovať obsahovú stránku interpretácie.) Nejgauz nemal ani fyziologické danosti (mal pomerne malú a úzku ruku) ani povahu virtuóza. Nikdy sa nedokázal vyvíjať v rýchlosti a obratnosti prstov, oddeľujúc ich od hudobnej podstaty interpretovanej skladby. Bol príliš komplikovanou osobnosťou s mnohostrannými záujmami. Ak musel tráviť hodiny za klavírom pri navštevovaní určitých technických miest, zároveň ľutoval, že nevyužil tento čas pre spoznávanie inej hudby, literatúry, výtvarného umenia, filozofie a pod. Nejgauzovým ideálom boli:

1. človek
2. umelec
3. hudobník
4. klavirista

(V živote sa stretávame často s opačnou hierarchiou.)

Vo svojej pedagogickej práci smeroval k uvedenému ideálu. Výchova klaviristov — virtuó-

zov nebola jeho cieľom. Celý pedagogický proces zameriaval na „vtiahnutie“ žiaka do oblasti duchovnej kultúry, etiky a umenia. Prostredníctvom klavíra učil žiakov spoznávať a milovať hudbu, rozumieť jej, byť múdrejší, vnímať ju hlbšie. Vo svojich spomienkach píše: „Učil som na konzervatóriu — nie v detskej škole alebo v učilišti, tam sa majú preberať základné technické návyky. Na konzervatóriu hrajú žiaci od prvého ročníka umeleckú a nie inštruktívnu literatúru. Preto si pedagóg všimne v prvom rade hudobno-umelecké nedostatky; pracuje na pochopení štýlu, autora, skladby a jej interpretácie. Treba najprv určiť, čo žiak hrá, potom ako to má hrať. Čím jasnejšie postavíme cieľ, tým ľahšie nájdeme prostriedky na jeho dosiahnutie.“

Na základe tejto myšlienky zostavil G. G. Nejgauz schému svojich poznámok o klavírnej hre —

- a) hudba, hudobný obraz,
- b) rytmus a zvuk,
- c) technika v celku i v detailoch.

(Jeho podrobné rady a úvahy sú rozvedené v knihe „Poetika klavíra“, ktorá vyšla v preklade aj u nás.)

Základná otázka umeleckej pedagogiky — čo je možné žiak naučiť a čo nie — prináša paradoxnú odpoveď: Žiaka treba učiť to, čo nemožno naučiť. Pri práci so stredne nadanými žiakmi to znamená rozvíjať ich sluch, vnímavosť a fantáziu, učiť ich hoci aj základy hudobnej logiky, snažiť sa urobiť ich talentovanejšími než sú. O koľko jednoduchšie (snáď i prospešnejšie?) je ukázať niekoľko technických cvičení, opraviť zopár prstokladov, upozorniť na niektoré dynamické znamienka. Nejgauz patril medzi tých pedagógov, ktorí radšej dosiahli „desať percent z vysokého umeleckého cieľa, než sto percent čistankového glancu“.

Jednou zo základných kvalít pedagóga by mala byť schop-

nosť kritickej analýzy. Nejgauz pripisoval veľký význam vzájomnej výmene skúseností. „Príliš často počujeme pri hodnoteniach názory, zodpovedajúce skôr milovníkovi hudby, človeku z publika, než názory hudobníka — profesionála. Hodnotiacu diskusiu sa väčšinou preruší tam, kde by mala vlastne začať — pri riešení podstatných profesionálnych problémov. Som hlboko presvedčený, že každý pedagóg môže v tvorivej profesionálnej diskusii iba získať.“

V záujme výmeny skúseností považuje Nejgauz právo „otvorených dverí“ (t. j. právo študenta sledovať učebný proces u ktoréhokoľvek pedagóga) za nedostatočné a navrhuje:

1. Periodické stretnutia pedagógov, pri ktorých by si navzájom vypočuli svojich žiakov, pohovorili o problémoch, plánoch a učebných postupoch.
2. Analogické stretnutia žiakov, hrajúcich rovnaké skladby.
3. Spoločné stretnutia pedagógov a žiakov, kde by sa rozoberali otázky pedagogiky a interpretácie, spojené s prehrávaním nových skladieb.

4. Stretnutia „cudzích“ študentov s „cudzími“ pedagógmi (priradené, tieto by mali mať charakter konzultácie a nie školskej práce), určené predovšetkým aspirantom, predkladajúcim zrelých študentov s hotovým repertoárom. Ide tu vlastne o spoznávanie odlišných individualít, rozličných názorov. Zmyslom takýchto konzultácií je presvedčiť sa, že hoci „pravda je len jedna“, najdôležitejšie v umení je mať vlastnú tvár — „pre krásne je vždy rozmanité.“

Mnohé z týchto návrhov sa — hoci v inej podobe — v súčasnosti realizujú, väčšina však stále zostáva len inšpirujúcim podnetom na zamyslenie.

V posledných rokoch svojho života sa Nejgauz často zamýšľal nad „zmyslom“ pedagogiky. „Koľkokrát pri práci s bežnejšie slabšími žiakmi som sa



snažil, trpel — a napokon rezignoval. Vtedy mi napadla spádsonná myšlienka — nechaj ich, nech si hrajú ako môžu, načo sa mučiť, radšej si zdravie chrániť. No hneď nato, počujúc „hudobný výtvor“, vyskočil som s dvojnásobnou energiou a presvedčoval žiaka, že hrá zle, vysvetľoval, ako má hrať a opäť som zbytočne strácal „emocionálne sily“. Nuž, taký je rozpor myšlienky a konania.“

Pri všetkej „idealistickej“ viere v moc pedagogiky priznáva Nejgauz, že spojenie výborného učiteľa s nenadaným žiakom je práve také bezvýsledné, ako spojenie nadaného žiaka so zlým učiteľom. „Talent nemožno vytvoriť, možno iba tvoriť kultúru, z ktorej sa talenty zrodia.“

Nejgauz vystríha mladých nadaných klaviristov pred pred-

časným zakotvením v návale pedagogickej práce. Pre výkonného umelca môže byť pedagogická práca prospešná len v minimálnych „dávkach“, výlučne s talentmi. Práca s nenadanými žiakmi ubíja, pedagóg stráca veľa síl a výsledok je viac ako neistý. „Ideálne by bolo, keby výkonný umelec začínal svoju pedagogickú prácu ako štyridsať — štyridsaťpäťročný. Tak aj on bude spokojný aj obecenstvo mu bude za to vďačné.“

Žiaľ, u nás sa touto životnou skúsenosťou, podopretou múdrou radou, riadiť nemôžeme. Slovensko neuživí ani dvanásť klaviristov — sólistov i komorných hráčov spolu. (Alebo je chyba v tom, že „sa“ vlastne nevie, ktorí sú práve tí dvanásť?)

IDA ČERNECKÁ
(Dokončenie v bud. čísle.)

Momentky z istanbulského hudobného života

Po vystúpeniach Istanbulského štátneho symfonického orchestra na BHS získala aj naša hudbymilovná verejnosť jasný obraz o úrovni tureckého interpretácieho umenia. O problémoch i úspechoch tureckej hudby som už viackrát na stránkach Hudobného života referoval a treba povedať, že vzhľadom na úplný nedostatok tradícií — veď európska hudba sa tu pestuje len čosi vyše 50 rokov — výsledky a pokrok tureckej hudby nie sú zanedbateľné a poukazujú na veľký, hoci niekedy svojrázny hudobný talent Turkov. O to viac zarazí postoj recenzentky, ktorá o výkone istanbulského orchestra v Hudobnom živote napísala, že „...charakter zvukového obrazu orchestra... evokuje domáce tradície ľudových kapiel s orientálnym nádychom“... Ako sa ten nádych orientálnej hudby prejavil pri predvedení Fantastické symfónie, neviem si dosť dobre predstaviť. To, že „...orchester poníma európsku hudbu cez prizmu domáceho hudobného čítania...“, je hádam samozrejmé — tak je to napokon všade; u nás sa tiež napr. Verdi spieva ináč, než v Taliansku a nemusí to nutne znamenať, že sa spieva horšie! Dalej: keď recenzentka tvrdí, že „...väčšina hráčov telesa pochádza z iných krajín...“ (čím zasa akosi oponuje sama sebe, čo sa týka toho orientálneho nádychu), mala by si túto informáciu najskôr overiť. V istanbulskom symfonickom orchestri nie je totiž ani jediný cudzinec, okrem šéfdirigenta Ionescu Galatiho. Takže — nezabúdajme čitate-

ty; oproti tomu pod taktovkou hosťujúceho Ertugrula Sevsaya, pôsobiaceho v USA, podal orchester výkon takmer amatérsky. Svetlým bodom programu však bola skvelá mladá viedenská huslistka Karin Adamová v Mozartovom Husľovom koncerte A dur. Sevsay nepresvedčil ani ako skladateľ. Jeho Sinfonietta à la turca pôsobí značne gýčovit. Medzi dobré koncerty sa zaradil aj ten, ktorý dirigoval renomovaný Portugalec Silva Pereira. Škoda, že nedostatok väčšieho priestoru pre seba: v podstatnej časti programu mal orchester sprievodnú úlohu. Klaviristka Perin Koknarerová hrala málo výrazne Franckove Symfonické variácie a Selma Gokcenová Lalov nezaujímavý a obsahovo prázdny violončelový koncert. Ani svojou spoľahlivou technikou, ani pekným tónom nedokázala dieťa oživiť.

Z hosťujúcich dirigentov spomeniem ešte mladého Taliana Antonia Pirolliho (Rossini, Chopin, Čajkovskij), ktorý muzicíroval vkusne a v primeraných tempách. Niet dosť priestoru pre obšírnejšie referovanie o jednotlivých koncertoch — napokon by to ani pre nášho čitateľa nebolo zaujímavé, uspokojím sa aspoň vymenovaním, niektorých pozoruhodných dirigentov a sólistov, ktorí sa v tejto sezóne istanbulskému publiku predstavili. Z dirigentov to bol Poliak Tadeusz Strugala, šéf ankarského Prezidentského orchestra, Michel Tabachnik, v súčasnosti šéf torontského orchestra; zo sólistov huslista Devy Erlih (Mendelssohn), Oleg Kagan, Natalia Gutmanová a Vladimír Skanavi (Beethovenov „Trojkonzert“), významná domáca huslistka Ayta Erduranová (Szymanowski), ďalej klavirista Lazar Berman (hral pôvodnú verziu Čajkovského Koncertu b mol), so synom, Paulom Bermanom, veľmi perspektívnym 18-ročným huslistom (Bruch: Skótska fantázia).

Istou kuriozitou istanbulského hudobného života je, že orchestrálné koncerty sú pravidelne beznádejne vypredané, hoci sa reprizujú, podobne ako baletné predstavenia v opere. O operu je záujem

podstatne menší. Príčin je viac: nevhodné (zjavne rodinkárske) obsadzovanie sólistov do hlavných úloh (lebo výber spevákov — a to aj veľmi dobrých — má istanbulská opera mimoriadne bohatý — je tu angažovaných do 80 sólistov!), všeobecne slabá úroveň réžie a v neposlednom rade aj nedomyselná dramaturgia. Ani každoročné striedanie riaditeľov opery problém nerieši — skôr naopak.

V ostatnom čase sa návštevníci vytrcajú aj z recitálov — tu je na vine asi nie vždy dosť prisny výber sólistov. Na druhej strane je však sympatické, že ambiciózní domáci umelci dostávajú príležitosť osviežiť sa pred publikom, aj keď im chýbajú ešte potrebné skúsenosti.

Opera uviedla v ostatnom čase historickú operu domáceho skladateľa Okana Demitrisa Murat IV. s nevelmi nosným libretom. Príliš popisná hudba osciluje medzi tureckým folklórom a mierne mo-

dernými výrazovými prostriedkami. Až na niekoľko zaujímavých miest nevie poslucháča zaujať.

Operný súbor uviedol niekoľkokrát koncertne celovečerné oratórium najvýznamnejšieho súčasného tureckého skladateľa Adnana Sayguna, Yunus Emre, z roku 1946. Dielo preukázalo i v priebehu času svoju životnosť, a to nielen doma (Paríž, New York-Stokowski, Potsdam, Budapešť, Lake Placid, Viedeň, Brémy).

Z baletných premiér spomeniem Zle strážené dievča Hérola-Lunchberyho, v choreografii Fredericka Ashtona a na scéne a v kostýmoch Osberta Lancastera — príťažlivé, vtipné predstavenie, budiace neutíchajúci záujem publika, a Nižinského večer v malej sále Atatürkovej kultúrneho strediska.

V dramaturgických plánoch istanbulskej opery má svoje miesto aj opereta — v tejto sezóne inscenovali Lehárovu Cigánsku lásku, v ktorej si za svoje štýlové sóla získal veľké uznanie náš hosťujúci koncertný majster operného orchestra Ernest Patkoló. Aj zborový part pripravil hosť zo Slovenska, Koloman Kovács.

ROMAN SKŘEPEK



Istanbulský štátny symfonický orchester na BHS '87

Snímka: V. Benko

Nechcem robiť advokáta Istanbulčanom — majú problémov v orchestri dosť — serióznejšie a etickejšie by však bolo na tieto konkrétne nedostatky poukazať. Napríklad na nesúrodosť a intonačnú nevyrovnanosť skupiny drevených dychov, častú prejširovanosť plechov či menšie dynamické rozpätie sláčikov.

Výkony orchestra doma vykazujú značné výkyvy — priamo úmerné kvalitám dirigenta. Dobré bývajú Galatiho koncer-

O HUDBE V DÁVNEJ BRATISLAVE

Písať dejiny hudby starej či dávnej Bratislavy znamená ešte aj dnes, keď predsa len už máme k dispozícii určité a nie nezaufiteľné poznatky a výsledky výskumov, viac kladenie otázok, formulovanie problémov a hypotéz, než servírovanie hotových pravd, téz, teórií. Hudba je iste jednou z biopsychických funkcií človeka a — metaforicky — dá sa povedať, že prvá melódia sa zrodila v rovnakej chvíli ako prvá myšlienka. Historik môže s akou-takou mierou spoľahlivosti vývoj hudby sledovať až od stredoveku. Až tu totiž k prameňom archeologickým a etnomuzikologickým pribúda kontinuálna prameňov špecificky historických, t. j. prameňov písaných, ktoré okrem notovaných skladieb predstavujú aj neustále narastajúci komplex iných písomností najrozličnejších druhov súvisiacich priamo či sprostredkovaně s hudbou a s tzv. hudobným životom. Tieto sú produktom či reflexiou fungovania hudobných inštitúcií — popri písme a notácii druhého dôležitého fundamentu európskej hudobnej kultúry. V prípade nášho mesta aj tu, keď máme k dispozícii tieto dva výrazné orientačné body, budeme skôr tápať, než kráčať rezkým krokom...

I.

Ak vychádzame z naznačených premis — čím pravda netvrdíme, že budúci výskum bude treba redukovat len na ne — teda, ak hľadáme počiatky umeleckej hudby v našej Bratislave, musíme začať pokusom o rekonštrukciu histórie latinského tzv. gregoriánskeho chóru ako aprobovaného prejavu hudby najmocnejšej a ideologicky najvplyvnejšej inštitúcie stredovekého feudalizmu — katolíckej cirkvi. Tu — ak odhladneme od zrejme veľkomoravského kostola v areáli hradu, ktorý esi v 2. polovici 10. storočia zanikol (aj keď sa okolo baziliky ešte aj po tragických udalostiach z roku 907 pochovávalo naďalej) — centrom hudobného diania sa na stáročia stala kapitula a prépošstvo (sídliace spoločne na hrade, no od 13. storočia presťahované do podhradja), kde sa od r. 1253 spomínajú kanonici-kanonici (teda cirkevní hodnostári majúci na starosti hudobno-spevácku zložku bohoslužieb a pobožností), od roku 1302 škola (ažda stojí za zmienku, že v stredovekej Bratislave pôsobili spolu až päť farných škôl) so žiakmi, ktorí „voce consona“ (1365) prespevovali antifony a hymny. Rovnako dôležitý bol hlavný farský kostol, neskorší dom sv. Martina, ktorého časť veže a loď boli v základe vybudované už v 13. storočí a ktorý dnešnú podobu dostal v 15. storočí. K týmto dvom ohniskám prístupuje v 16. storočí zbúraný — ale svojho času veľmi navštevovaný a obľúbený — kostol sv. Vavrinca (stál približne na mieste dnešného obch. domu Prior), ktorý koncom 15. storočia vydržalval zbor 24 spevákov — teda nie menší, než hociaký iný európsky katedrálly zbor. Napokon bol tu ešte kostol františkánov, postavený v 13. storočí. Bohoslužby, modlitby, procesie, pobožnosti, zhromažďovanie rozličných tzv. zbožných bratstiev tvorili neodmysliteľnú súčasť života stredovekého človeka, zamestnávali ho sústavne a veľmi intenzívne, *cantus ecclesiasticus* v rozličných verziách a podobách zaznieval celý deň, týždeň, mesiac a rok, a tak ako obrazy a sochy svätých, tóny pobožného spevu predstavovali dôležitý komponent reality a „životného prostredia“ románskej a gotickej doby. Kto sa pozorne začíta do príslušných statí *Ortvayho* dejín Bratislavy, dostane — napriek tomu, že práca vznikala pred takmer sto rokmi — dobrý a plastický obraz o mnohotvárnosti a intenzite vtedajšieho hudobného života. Čo však je pre súčasného muzikológa a hudobného historika dôležité, je fakt, že toto všetko sa zmaterializovalo do mnohých často krásne napísaných a bohato ozdobených misálov, graduálov, antifonálov, kancionálov, hymnárov a pod., ktorými — ako už roku 1001 nariadil prvý uhorský kráľ Štefan I. — museli byť vybavené všetky farské kostoly. Žatva rozličných pergamenových a neskôr i papierových kódexov bola zaiste bohatá, no tie desiatky rukopisov najrozličnejšieho druhu, ktoré sa zachovali priamo v Bratislave, v Archíve mesta i v bývalej knižnici kapituly i tie, ktoré bádateľ vyhladáva v zahraničí — najmä v Budapešti a Viedni — predstavujú len časť z nej (roku 1425 len kapitula vlastnila 83 kníh!), z ktorej hudobný historik už pomerne dobre pozná krásny notácie i repertoárov nesmierne zaujímavý *notovaný misál prepošta Petra z roku 1341* (existuje faksimilové vy-



Samuel Capricornus na dobovom vyobrazení (1859)

danie) a tzv. *Hanov kódex z konca 15. storočia* s miniatúrami hudobníkov.

Iná, žiaľ pramennno-dokumentačne menej podložená línia hudobnej kultúry stredovekej Bratislavy sa vinie okolo hudby svetskej, z ktorej treba spomenúť predovšetkým mestských trubačov. Ich činnosť ako činnosť typickej inštitúcie mestskej kultúry súvisí úzko s históriou mesta samého (Bratislava, ako vieme, dostala r. 1291 mestské výsady a r. 1405 bola pozdvižená medzi tzv. slobodné kráľovské mestá, teda medzi mestá najvyššej kategórie). V tejto súvislosti treba azda vedieť, že „fistulatores seu instriones castri Posoniensis“, teda hudobníci-píšťci bratislavského hradu sa uvádzajú už v roku 1358 (jokulátori však už v roku 1253), no vlastni, v službách magistrátu pôsobiaci trubači ako mestskí zamestnanci, sa v aktách objavujú (pfeiffer, trometer a i.) až od r. 1439, resp. 1446. Zaujímavosť nespočíva len v tom, že mestskí trubači boli veľmi stálym článkom a dlhodobým faktorom v hudobnom živote mesta s veľmi širokým okruhom pôsobnosti (v mestských písomnostiach sa spomínajú ešte dokonca aj v minulom storočí!), ale predovšetkým v ich mnohostrannosti a adaptabilite. Kým totiž v stredoveku boli ako tzv. *turnieri* (vežoví majstri) a noční strážcovia hodnotení ako služobníci, od polovice 16. storočia sú už mešťania; ich umenie sa stáva „počestné“ a hovorí sa o nich ako o tzv. „Ratsmusicus“-och a „khuntz Pfeifferoch“. Tak ako inde, aj tu sa zrejme ťažisko ich pôsobenia postupne presúva na kostolný chór, do sféry umeleckej polyfónie a trubači — už ako vážení mestskí hudobníci — budú spolu s kantorom a organistom reprezentovať hudobnú elitu mesta.

II.

V roku 1536 sa Bratislava stáva hlavným mestom uhorského kráľovstva. Bolo to už mnohokrát povedané, ale faktom ostáva, že táto skutočnosť mala pre naše mesto veľmi blahodarné dôsledky. Nielen preto, že sa tu schádzal krajinský snem a v dome sv. Martina boli korunovaní (spolu 13-krát) uhorskí králi a kráľovne, ale aj preto, lebo sa vcelku zdvihla kultúrna úroveň, zintenzívnili sa styky s okolitým svetom a zavládol intenzívnejší kultúrny ruch. Ako to ukazuje rukopisný antifonál *Amy Hansenovej-Schumannovej (1571)* i inventáre hudobní zozbierky kapituly (1616, 1617), domínuje umenie Orlanda Lassu, Blasia Amona, Hansa Lea Hasslera, Philipa de Monte, G. P. Palestrinu (spomínajú sa však aj madrigaly Luca Marenzia), na chóre spomínaného františkánskeho kostola zaznievajú omše a motety Jacoba Handla-Gallusa, Gomberta, Verdelota, Brumela, Josquina, Okeghema, Isaaca, Pierra de la Rue, Senfla, Willaerta a i. — teda v podstate veľké frankofónske polyfonické umenie, resp. hudba komponovaná v ich štýle. Iste spievali aj študenti *Academie Istropolitany* (1487—1491) využívajúci fondy kapitulnej bibliotéky, ktorým profesor *J. Müller-Regiomontanus* a asi aj *Martin Ilkus* prednášali hudobnú teóriu (či skôr vedu) podľa nauky Claudia Ptolemaia a J. de Murisa.

Ku dvom tradičným centráom hudobného života Bratislavy, t. j. k domu sv. Martina a ku františkánskému kostolu pribudne v rokoch 1638—1672 ešte prvý evanjelický kostol (neskorší jezuitský na nám. 4. apríla) s európskymi nárokmi, dimenziami a významom. A so zaujímavými novotami, lebo zatiaľ, čo v dome a pravde podobne aj u františkánov sa uprednosthovala skôr tvorba staršia, diela osvedčených majstrov lineárneho viachlasu, tu k nim očividne pribúda vtedajšia hudba „moderná“, a to nielen — podobne ako na Spíši — nemecká protestantská „musica poetica“ (Praetorius, Schütz, Schein, Hammerschmidt, Vulpus a i.), ale predovšetkým tvorba juhonemeckého a rakúskeho okruhu, diela kapelníkov a organistov viedenského štefánskeho domu a cisárskej kapely a hudba talianska (Chr. Strauss, A. Bertali, G. Valentini, F. Sances, W. Ebner, A. Stalldmayr, ale napr. aj C. Monteverdi — jeho diela cirkevné — i G. Carissimi). Zaslúžil sa o to predovšetkým — zatiaľ ešte dost záhadný — *Sebald Ludwig* z Norimbergu ako prvý regenschori v rokoch 1638—1651, ale najmä jeho dobre známy nástupca *Samuel Capricornus* (1628—1685), ktorý v Bratislave pobýval plných desať rokov a ktorého právom považujeme za najvýznamnejšieho predstaviteľa hudby na Slovensku v 17. storočí. Zaslúžil si, aby sme mu venovali niekoľko riadkov, už aj preto, lebo jeho hudba začína aj u nás znovu zníť.

Samuel Capricornus, tento zvláštny, ctižiadostivý, hůževnatý, prchký — a v polemickom zápale nevyberaný (o čom svedčí jeho „diskusia“ so stuttgartským dvorným organistom Bodeckerom) — človek, sa narodil v Čechách, v Žerčiciach pri Mladé Boleslavi. Ako syn evanjelického exulanta isteže zakúsil veľa trpkosti a nespravodlivosti, možno i biedy. Výskumy maďarských kolégov ukázali, že okolo roku 1640 bol žiakom kolégia v Sopronu, potom pôsobil v Košiciach, kde sa oženil a zdá sa, že v roku 1647 už bol v Bratislave, kde — podľa vlastného svedectva — zažil honosné otvorenie krajinského snemu. Že by bol býval členom viedenskej cisárskej kapely, ako sa o tom hovorí v jeho nekrológu, nie je zatiaľ doložené a ani nie je pravdepodobné — Capricornus bol protestant. V Bratislave pôsobil spoločne ako súkromný učiteľ v rodine bohatého mešťana Raygera, neskôr sa stal kantorom a učiteľom v novom evanjelickom kostole. Vyučovanie v škole sa však čoskoro vzdal, venoval sa len hudbe, honosil sa titulom „director musicae“. Mesto v ňom bezpochyby získalo vynikajúceho hudobníka, duchovným formátom Európana, majstra, ktorý svoje povolanie bral smrteľne vážne. Jeho vzorom sa stala Viedeň — nič menšie než cisárska kapela! Odtiaľ nakupoval hudobníny a aj svoju vlastnú tvorbu zameriaval tým smerom.

Capricornus bol prototypom neobyčajne kreatívneho skladateľa, ktorý tvoril v prebytku invencie ľahko a rýchlo. Tak, ako to vtedy bývalo, značná časť Capricornovej tvorby vznikala na objednávku, ako penzum, ktoré musel povinne svojej vrchnosti odoviesť, ale aj tak jeho bratislavský výkon — ak berieme do úvahy vlastnoručne zhotovený zoznam skladieb — bol účtyhodný: zahrňoval okolo 118 koncepcie i interpretačne veľkých a náročných vokálno-instrumentálnych diel. Tu v Bratislave vznikli aj dve zbierky, ktoré vyšli ešte za života skladateľa tlačou: *Opus Musicum* (Norimberg 1655 — 22 skladieb) a *Jubilus Bernardi* (Norimberg 1660, 24 skladieb). Žiaľ, v mieste pôsobiska sa tieto



Bratislavský antifonár z r. 1487, tzv. Hanov kódex

diela nezachovali, no vieme, že ešte v roku 1700 Capricornova hudba znela v dome sv. Martina, no vieme aj to, že Opus Musicum zasial na posúdenie Heinrichovi Schützovi (ten sa o zbierke vyjadril ako o „opera virtuosu“) i Glacomovi Carlesimimu (ktorý ich v Ríme nechal verejne predviesť), že Capricornus si písal s Athanasiom Kircherom a pod. Dnes, keď Capricornova hudba pomaly opäť oživa, veríme, že bola úspešná aj pred 300 rokmi — naozaj znle farbisto, expresívne, je nápaditá, majstrovská — a pochopíme, na čo bol Capricornus pyšný a prečo v roku 1657 odišiel do Stuttgartu za kniežacieho — nie mestského — kapelníka.

Ani skladby Capricornovho nástupcu, *Jána Kussera st.* (1626—1696) sa zatiaľ v Bratislave nenašli. Ako jeho priateľ iste pokračoval v načatej línii, je však pozoruhodný nielen tým, že bol otcom slávneho Johanna Sigismunda Kussera, ale že ako prvý bratislavský hudobník tlač vydal v r. 1689 u Gottfrieda Gründera zbierocku *Concentum Sacrorum Quaternis et Quinis Vocibus Decantandum* (21 skl.; druhá bratislavská hud. tlač je *Prodromus Melicus* od kremnického organistu N. M. Pollentaria z roku 1673). V roku 1672 bol kostol evanjelikom za asistencie cisárskeho vojska násilne odňatý, no nitky tradície sa predsa len celkom nepretrhli; hudba, ktorá sa tu hrala a spievala — najmä z Rakúska a z Viedne — prežila, pravda v inom prostredí, naďalej. Zdá sa, že nielen v dome — ako to dosvedčuje už spomínaný inventár hudobní z roku 1700, ale najmä u františkánov, ktorí v nasledujúcom storočí zohrávajú v histórii slovenskej barokovej hudby veľmi špecifickú úlohu.

III.

O hudbe v starej Bratislave sa už popísalo veľa. Mnohokrát sa rétoricky zvolávalo, že Bratislava je mestom hudby, hudobnou metropolou, že má veľkú a slávnu hudobnú minulosť a pod. Chváľme sa, že z Bratislavy pochádzajú lutniisti Neusiedlerovci, že sa tu narodil napr. J. S. Kusser, že v Bratislave za života skladateľov zaznievali — dakedy pod ich priamym vedením — skladby J. Haydna, W. A. Mozarta, Beethovena a i., že Bratislavu navštevoval F. Liszt a pod. Niektorí z nich majú aj pamätne tabule, ktoré radi ukazujeme cudzincom (ale prečo nie je po niektorých z nich pomenovaná ulica?). Toto všetko sú veci chvályhodné a záslužné, ale v podstate iba disiecta membra, jednotlivosti, drobnosti, omrvinky — ozaistnú veľkú históriu hudobnej kultúry Bratislavy ešte nepoznáme. Ona ešte stále čaká na objavenie, na výskum — na platforme kolektívne organizovaného a inštitucionálne zabezpečeného plánu (príprava mnohozväzkových *Dejín Bratislavy* je pre také podujatie priam provokujúcou príležitosťou) — na dlhodobé, cieľavedomé badanie v archívoch, knižniciach a na otvorené nastoľovanie otázok. Začiat by bolo treba heuristikou a skúmať osudy hudobníkov napr. z domu (čo sa stalo s tými notami, ktoré sa spísali v r. 1616, 1617, 1700), pátrať po zbierke evanjelického kostola, ktorá — podľa skromných odhadov — by mala zahrňovať asi 10 000 skladieb a možno, že ešte viac? Alebo sú zatiaľ daľšie skryté? V Bratislave, Budapešti, vo Viedni? Že naozaj *habent suafata libelli* ukázal priam klasický Július Sopko, ktorý objasnil anabázu mnohých bratislavských stredovekých kódexov (ale kam sa podeli knihy napr. z kostola sv. Vavrinca, pôvodne uložené v osobitnom prístavku, je záhada). Isteže mu patrí za to vďaka, ale to je len začiatok. Na excerptu čakajú desiatky a stovky mestských kníh, protokolov, účtov, archívne dokumenty rodín a pod. Pravda, nepôjde len o elementárne bilancovanie prameňov, o prvotnú heuristiku, ale aj o otázky a problémy metodologické a koncepčné, z ktorých si — podľa môjho názoru — aspoň dve zaslúžia zvýšenú pozornosť: je to problematika úlohy plebejských vrstiev vo formovaní hudobnokultúrnej stratifikácie nášho mesta a zástoj slovenského elementu v nej. Toto pravdže nie je konečný výpočet otázok, problémov, záhad; historici — špecialisti by k nim iste pridali ďalšie a ďalšie, rovnako závažné a pálčivé. A mali by pravdu: história, ktorá nezačína od základu, t. j. od otázok, ktorá sa vyhýba otázkam ťažkým, pálčivým, ba nepríjemným i chůlostivým, nie je vedou, ale beletriou, publicistikou, v najhoršom prípade samouchválu. Naše hlavné mesto, zidealizované na „krásavicu na Dunaji“, si však predsa len zaslúži čosi viac — poznanie objektívnej pravdy.

RICHARD RYBÁRČ

Bratislava a hudobný klasicizmus

V rokoch 1760—1830, ktorými môžeme na dnešnom území Slovenska ohraničiť vývoj hudobného klasicizmu, predstavovala Bratislava hlavné centrum hudby v Uhorsku, hoci počtom obyvateľstva (do 30 000 v roku 1782) bola až druhým jeho najväčším mestom. Bratislava patrila k dôležitým dobovým európskym strediskám hudobnej kultúry a práve v klasicizme dosiahla jeden z vrcholov svojej hudobnej histórie.

V hudobnom živote Bratislavy v období klasicizmu môžeme vyčleniť tri vývojové etapy. „Zlatým vekom“ boli tereziánske roky 1740—1780, kedy toto korunovačné mesto, sídlo snemu, uhorského miestodržiteľa, početnej šľachty, cirkevnej hierarchie, reholí, kráľovských úradníkov, obchodníkov i remeselníkov, priťahovalo danými možnosťami aj mnohých vedcov a umelcov. Pre-

nesenie centrálnych úradov a časti šľachty do Budína (1784), presídlenie miestodržiteľa a viaceré z jozefín-ských reforiem mali pre mesto neblahé následky. Až po ukončení napoleónskych vojen sa Bratislava vrátila niekdajší význam, avšak zďaleka už nie v pôvodnom rozsahu.

Tažisko hudobného mecenstva bolo na šľachte a cirkevnej hierarchii, ktoré boli priaznivo naklonené klasicistickému hudobnému umeniu. Výrečná je napríklad už len tá skutočnosť, že tu viac-menej paralelne pôsobili štyri profesionálne orchestre výborných umeleckých kvalít a mena.

Známa bola kapela zaťa cisárovnjej, miestodržiteľa Alberta Sasko-Tešínskeho, so sídlom na zrenovovanom bratislavskom hrade. Mnohé koncertné podujatia uspo-

radával vo svojom paláci gróf A. Grassalkovics. V jeho kapele hrali prominentní hudobníci, akými boli M. Schlesinger, J. Zistler, český skladateľ F. Krommer, J. Družický i J. Hummel, otec J. N. Hummela. Kapelnícke miesto ponúkol gróf v roku 1790 dokonca J. Haydnovi, ktorý už prv, v roku 1772, účinkoval s týmto súborom.

Ďalší orchester bol súčasťou najvýznamnejšieho bratislavského šľachtického divadla, ktoré patrilo v rokoch 1785—1789 grófovi J. Erdődyemu. Obdiv vzbudzoval nielen rozsah aktivity (84 predstavení, z toho 13 premiér za rok), ale i komentovaná umelecká úroveň súboru, ktorý tu uviedol viaceré opery J. Haydna. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť časté návštevy J. Haydna v Bratislave; prichádzal sem s orchestrom svojho chlebobardcu Mikuláša Esterházyho i.

Orchester kardinála a primasa Uhorska, grófa J. Battányiho patrila k najlepším svojho druhu. Nie div, keď v ňom účinkovali inštrumentalisti (mnohí i skladatelsky činní), akými boli A. Zimmermann, J. M. Sperger, F. Hammer, J. Kempfer, Th. Lotz a ešte iní. K dobovým výnimčnosťiam patrila skutočnosť, že letné koncerty orchestra poriadané v záhrade primasovho letného sídla, boli prístupné širokej verejnosti, doslova „každému slušne odetému návštevníkovi“.

Vieme, že hudobné akadémie usporadúvali tiež grófi Juraj Csáky, Balassa, Pálffy. Rodina Amadé sa spomína v spojitosti s koncertným vystúpením vtedy 6-ročného W. A. Mozarta v Bratislave; Keglevichovci a Odessalchiovci sa dávajú do súvislosti s L. v. Beethovenom, ktorý navštívil naše mesto v roku 1798. H. Marschnera, ako učiteľa hudby, zamestnával gróf J. N. Zichy. A napokon pripomenieme ešte úspešné bratislavské vystúpenie deväťročného F. Liszta a zásluhy miestnej šľachty na chlapcovom ďalšom vzdelávaní.

Bratislavské koncertné podujatia, určené najprv pre uzavretý okruh poslucháčov z radov šľachty, cirkvi a pozvaného vyššieho meštactva, sa okrem palácov uskutočňovali tiež v divadelnej sále a neskôr, za narastajúcej účasti meštactva, i v mestskej Redute. Koncerty boli spravidla programovo pestré a bohaté aj na súčasť interpretov. Vysoká úroveň hudobnej kultúry mesta prilákala k nám mnohých európskych významných umelcov: okrem W. A. Mozarta (1762), J. Haydna (1772 a ďalšie roky), L. v. Beethovena (1798) K. Ditters v. Dittersdorfa (1779) a J. K. Vaňhala (1779), v Bratislave koncertoval tiež preslávený hornista J. Lietgeb (1777), skladatelia A. Salieri (1808), J. Eybler (1808), neskorší



Bratislavské staré mestské divadlo. Kolorovaná litografia Sandmanna (Viedeň).

HUDBA V BRATISLAVE V 19. STOROČÍ

Excentrická poloha Bratislavy na rozhraní troch národnostných celkov určovala dlhé storočia charakter a politicko-kultúrny vývoj mesta. Ak aj Habsburgovci, panovnícka dynastia v strednej Európe v rokoch 1526—1918, „neprejavovali úsilie potlačiť český a slovenský národný život, ale ho ani nepodporovali, ani neochraňovali“ — ako túto myšlienku vyslovujú autori knihy Osud trónu habsburského J. Galandauer a M. Honzík —, bola tu ešte uhorská šľachta a aristokracia, ktorá si v priebehu 19. storočia stále viac uvedomovala svoju národnú identitu a počnúc 2. polovicou minulého storočia ideu jednotného „uhorského národa“ presadzovala na úkor ostatných národností bývalého Uhorska. Ak spomíname túto národnostnú otázku, robíme tak preto, aby sme pripomenuli známú skutočnosť, že po októbrovom diplome roku 1860 sa výraznejšie začína rozvíjať český duchovnokultúrny, a teda aj hudobný život, kým na Slovensku po rakúsko-maďarskom vyrovnaní postupne nastáva na prelome storočí „súmrak“ v národnostnom oživení, čo spätne vplývalo na aktivitu v akejkoľvek oblasti duchovnej činnosti.

No v 30. rokoch 19. storočia ešte nemožno tušiť, ako sa budú dejiny odvíjať. Na Slovensku nastáva vtedy veľký rozmach národnostného i vlasteneckého zápalu: počas štúdií i pôsobenia Ľudovíta Štúra na bratislavskom lýceu sa prudko rozvíja nielen činnosť Spoločnosti česko-slovanskej, ale sa usporadúvajú aj výlety na Devín a do bratislavského okolia. Ako pamätný sa spomína výlet na Devín 24. apríla 1836, označovaný ako „národný krst“, keďže si jeho účastníci navrhli pripojiť k vlastným menám aj slovanské prímienky; pre hudobnú históriu je zaujímavé, že v tento deň sa spievala aj pieseň „Děvín milý, Děvín, hrade osíralý“ (na melódiu Nitra, mlá Nitra zložil text sám Štúr). S týmto výletom súvisí aj pieseň „U proudů valných Dunaje širého“ podľa básne J. M. Hurbana (ako poznamenáva J. Kresánek, melódia piesne pripomína Finále z Haydnovej symfónie, op. 96). Bratislava sa tak

stala — aj keď na krátky čas — ohniskom národnostných snáh. Vzťah štúrovcov k hudbe dodnes nebol podrobený muzikologickému výskumu; samotný Štúr kládol dôraz na národnú poéziu, ktorej žriedlo videl v ľudových piesňach a povestiach, no hudobná zložka tejto poézie bola akosi stranou jeho záujmu. Centrum národnostných snáh sa v 2. polovici 19. storočia presunulo predovšetkým na stredné Slovensko — do Martina, Banskej Bystrice, Tlsovcu a ďalších miest a mestečiek. Z tohto hľadiska akosi symbolicky nahrádza pojem

fickej blízkosti Viedne, ako jednému z kultúrnych stredísk Európy. Ak si uvedomíme, že Bratislava mala roku 1869 46 540 obyvateľov a do roku 1900 počet obyvateľstva stúpol „len“ na 61 537, teda nešlo o žiadne veľkomesto, potom ešte viac vynikne na vtedajšie pomery bohatý koncertný a hudobnodivadelný život, ako aj vlastné domáce muzicírovanie.

Mohli by sme hovoriť doslova o kulte hudby i osobnosti F. Liszta za jeho života: dovedna bol v Bratislave pätnásťkrát. Jeho návštevy boli významnou umeleckou, ako aj spo-

takty doslova s celou hudobnou Európou. V Bratislave v minulom storočí a na začiatku 20. storočia hosťovali mnohí vynikajúci umelci, o. i. J. Brahms, H. von Bülow, J. Joachim, J. Kocian, J. Kubelík, Th. Leschetitzky, C. Saint-Saëns, C. Schumannová, E. Ysaye, G. Zichy, Florentínske kvarteto, Hellmesbergerovo kvarteto, České kvarteto a mnohí ďalší. Tu sa narodili v svojej dobe také uznávané osobnosti, ako boli E. Dohnányi a F. Schmidt, v r. 1894—99 v našom meste študoval B. Bartók.

Pre toto obdobie je typické vy-

sa pestovala len chrámová hudba. Štatút práve zaručoval, aby spolok pripravoval aj koncerty s výlučne svetskou tvorbou. Počet koncertov, prirodzene, kolísal: priemerne šlo o štyri až šesť podujatí ročne. Spolok mal aj výchovno-pedagogické poslanie, vyučoval sa spev a sporadicky i hra na nástrojoch — najmä sláčikových. Avšak samostatnú Mestskú hudobnú školu otvorili až 1. októbra 1906.

Hoci v hudobnom dianí mesta dominovala činnosť Cirkevneho hudobného spolku, od polovice storočia nachádzame rad spevokolov: Bratislavský spevokol (bol jedným z najstarších mužských zborov na Slovensku), miešaný Bratislavský spevácky spolok, Evanjelický cirkevný zbor, Bratislavský spolok priateľov piesní. Treba spomenúť aj Bratislavský citarový spolok a robotnícky spevokol Typografia.

Od 2. polovice minulého storočia sa v Bratislave s obľubou pestovala aj komorná hudba; vznikli neprofesionálne komorné združenia, akými boli napr. Trantovo kvarteto alebo Simonyiho kvarteto. V 60. rokoch 19. stor. sa hudbymilovní Bratislavčania stretávali aj v obľúbenom hudobnom salóne K. Schmidta, známeho výrobcu klavírov.

Bratislava mala už od poslednej štvrtiny 18. stor. svoje kamenné divadlo, v ktorom účinkovali na istý „zmluvný“ čas angažované divadelné spoločnosti. Keďže v 19. stor. budova divadla prestala vyhovovať najmä z hľadiska bezpečnosti prevádzky (v tom čase Európou „prebehla“ vlna ničivých požiarov divadiel, z ktorých medzi najväčšie patrili požiar viedenského divadla Ringtheater, kde uhorelo aj viaceré Bratislavčanov), mestská rada sa rozhodla postaviť nové divadlo. Po dvoch rokoch stavebných prác ho r. 1886 slávnostne otvorili mestu do užívania (je to dnešná budova opery SND). Čo sa týka repertoáru, uvádzali sa opery, aké sa v tom čase hrali v európskych hudobnokultúrnych centrách — teda opery talianske, nemecké, francúzske, na sklonku storočia i slovanské (Čajkovskij, Smetana...). Už krátko po objavení sa nového hu-



Franz Liszt, M. Rossiová a F. Dohnányi na kresbe Štefana Zádora

staroslávneho Devína tatranský vrch Kriváň.

Hoci význam Bratislavy v 19. storočí oproti predchádzajúcemu 18. storočiu, keď bola rezidenčným a korunovačným mestom, poklesol, predsa však si udržala najvyššiu hudobnokultúrnu úroveň medzi ostatnými mestami na Slovensku. Veľmi pohotovo reagovala na súveké európske umelecké dianie, čo možno čiastočne pripísať aj v tomto období geogra-

ločenskou udalosťou. Tu sa vynára meno bratislavského archívára J. N. Batku, milovníka hudby a nadšeného organizátora bratislavského hudobného života. Bol s Lisztom v priateľskom kontakte, no nielen s ním: ako dokumentuje Batkova pozostalosť, uložená v Archive hl. m. SSR Bratislavy a obsahujúca približne desaťtisíc jednotiek (z toho cca tisíc listov), tento ambiciózný a podnikavý muž mal písomné kon-

távanie hudobných spolkov a spevokolov, ktoré postupne začínajú splňať aj úlohu gestora koncertov. V Bratislave vznikol r. 1833 Cirkevný hudobný spolok (jeho predchodcom bol spolok z r. 1828), najstarší hudobný spolok na Slovensku vôbec a jeden z najstarších hudobných spolkov v bývalom Uhorsku. Jeho činnosť, ktorá pretrvala do r. 1950, je vskutku impozantná. To, že pôsobil pri dome sv. Martína, ešte neznamenal, že by

učiteľ B. Smetanu J. Proksch (1817), J. Drechsler a ešte mnohí iní.

Štruktúrou reprodukovanej hudby patrila Bratislava k typu západoslovenského hudobného repertoáru a mala pri jeho profilovaní rozhodujúci podiel. Orientovala sa predovšetkým na tvorbu autorov viedenského okruhu, Čiech, Moravy a Talianska. Významnou mierou do repertoáru prispeli domáci skladatelia. O hudobnom význame Bratislavy svedčí fakt, že viac ako tretina činných skladateľov v klasicizme účinkovala na dnešnom území Slovenska trvalo, alebo aspoň prechodne v Bratislave. Ku komponistom, ktorých tvorivý odkaz mal európsku platnosť a prispel ku genéze európskeho hudobného klasicizmu, patrili A. Zimmermann, J. Družický, F. P. Rigler, J. M. Sperger, F. X. Tost, H. Klein. Závažný bol prínos J. Lavottu, J. Chudého, G. Dettelbacha a mnohých ďalších.

Dôležitú kapitolu hudobného života mesta tvorili operné produkcie, ktorých začiatky spadajú do 40. rokov 18. storočia. Najprv sa uvádzali v divadle pred Rybárskou bránou (postavili ho pri príležitosti korunovácie Márie Terézie), neskôr v drevenom divadle pod Michalskou bránou (do roku 1780). Divadlo vybudované šľachtou v dome zvanom Grünes Stübel bolo v prevádzke v rokoch 1764–1775. Dôležitú etapu znamenalo obdobie po roku 1776, kedy otvorili novú budovu divadla pre 800 divákov (približne v priestoroch dnešného Slovenského národného divadla).

V dobe klasicizmu sa v Bratislave vystriedalo veľa dobrých i priemerných divadelných spoločností. Ich spoločným problémom boli značné finančné ťažkosti. V meste účinkovali divadelné spoločnosti P. Mingottilho, G. Bonna, J. Kurza ml., D. Zamperliniho a osobnosti, akými bol spolupracovník J. Haydna K. Wahr, libretista Mozartovej Čarovnej flauty E. Schikaneder, ďalej J. K. Kuntz, K. F. Hensler a iní.

Uvádzaný repertoár, ktorý nevybočil z rámca stredo-európskych dobových zvyklostí, oživovali premiéry alebo skoré uvedenia napríklad diel J. Haydna, W. A. Mozarta, neskôr G. Rossiniho, H. Marschnera a na prechode k romantizmu i C. M. Webera.

Bohatú a kontinuálnu hudobnú tradíciu mali bratislavské kostoly a kláštory. Ich výhodou boli možnosti materiálneho zabezpečenia interpretov, inštrumentára i notového materiálu. Svedčila o tom napokon zachované hudobné pamiatky bratislavských kostolov.

Centrálné miesto patrilo samozrejme domu sv. Martina, kde okrem pravidelných bohoslužieb s hudbou a každoročných osláv sviatku patrónky hudobného umenia sv. Cecílie, nechýbali okázalé hudobné produkcie pri príležitosti korunovácií, svadieb a pod. Bohatú hu-



dobnú tradíciu mal tiež kostol a kláštor františkánov. Časť jeho repertoáru tvorili samotní členovia rehole (T. Hoffmann, F. Veszter, A. Čermák, J. C. Plihal). Čulý hudobný život vládol i v kostoloch a kláštoroch pedagogicky orientovaných reholí ursulínok a notre dame. Do repertoáru prvého z nich prispieval skladbami pre školskú mládež aj F. X. Tost. Vysoké umelecké ambície bratislavských chrámových hudobníkov dokumentujú kontakty organistu milosrdných bratov J. B.

Webera s L. v. Beethovenom. Ich cieľom bolo uviesť skladateľovu omšu (pravdepodobne omšu op. 86). Tzv. figurálna hudba znala aj v ostatných chrámoch mesta — v kostole sv. Trojice, kostole klarisiek a za spoluúčinkovania J. Družického, J. A. Seylera a L. Mihalovitsa i v kostole sv. Salvatora.

Po začiatku 19. storočia sa na organizovaní koncertov, prístupných širokej verejnosti, čoraz aktívnejšie zúčastňovali spolky, pričom výnos z koncertov sa často venoval na dobročinné ciele. Novým prvkom koncertnej praxe bolo účinkovanie meštianskych hudobných diletantov.

Prvý meštiansky spolok Verein der Pressburger Freyer Künstler und Sprachlehrer vznikol v Bratislave až v roku 1815. Výlučne hudobný charakter mal spolok Kirchenmusikverein, založený v roku 1828. Na jeho základoch vyrástol v roku 1833 známy Pressburger Kirchenmusikverein zu St. Martin, ktorý zohral rozhodujúcu úlohu v ďalšom hudobnom vývoji mesta. Kľúčovou osobnosťou hudobných spolkov bol H. Klein.

V období klasicizmu bola Bratislava známa i veľmi rozvinutou úrovňou hudobnej pedagogiky a školstva, ktoré tu zosobňovali F. P. Rigler a H. Klein. V roku 1775 Riglerom založená Hudobná škola patrila nielen k najlepším v Uhorsku, ale bola tiež v našej oblasti prvou verejnou hudobnou školou v čase, keď vyučovanie hudby aj v samotnom centre dobového vývoja — Viedni — ešte dlho ostávalo na báze súkromnej činnosti. Pre potreby školy napísal Rigler známu školu Anleitung zum Clavier... K odchovancom školy patrili napríklad F. Erkel, L. Fűredi, J. Kumlik a i.

Bratislava bola v klasicizme tiež vyhľadávaným strediskom výroby hudobných nástrojov v husliarskych dielnach rodiny Leebovcov, Thierovcov, Ertlovcov, Hambergerovcov, klavírov rodiny Schmidt, ale i produktov zo známych dielní na výrobu dychových hudobných nástrojov Th. Lotza a F. Schöllnasta.

Nielen hudobný život mesta, ale hudobné dianie celej podunajskej oblasti si všímali na svojich stránkach noviny Pressburger Zeitung, vydávané kontinuálne od roku 1764. Bratislava zabezpečovala tiež vydávanie, predaj a nákup notového materiálu a kníh o hudbe. K známym osobnostiam v tomto smere patrili hlavne J. M. Landerer, J. N. Schauff, P. Struck, G. Lippert a neskôr K. Fährnich a K. Streibig.

Obdobie hudobného klasicizmu tvorí významnú epochu kultúrnych dejín nášho národa a predstavuje dôležité ohnisko v reťazi jeho hudobných tradícií.

DARINA MÜDRA

dobnodivadelného žánru — opery, v 80. rokoch nastáva úspešný prienik tejto ľahkonohej múzy aj na bratislavskú scénu. Neboli zriedkavosťou v bratislavskom divadle ani pohostinské vystúpenia súborov, ako napr. ruského tanečného súboru L. Medvedeffa, talianskej detskej opery pod vedením E. Querru, českej opery z Brna (v r. 1902 a 1905, uviedla najmä český repertoár — a v češtine) a pod.

Bratislavskí hudobní skladatelia v 19. storočí — nemeckého, resp. rakúskeho pôvodu — štýlovo vychádzali z nemeckého romantizmu, bolo to dané tak ich pôvodom, školením, ako i celkovou kultúro-spoločenskou klímou, ovplyvnenou neďalekou Viedňou. Až na sklonku storočia sa výraznejšie prejavujú väzby na Budapešť, v tvorbe modifikované uplatňovaním novohorského prvk. Komponovala sa svetská i chrámová hudba. Aj keď dnes vieme o približne dvoch desiatkach skladateľov, pôsobiacich v minulom storočí a na začiatku 20. stor. v Bratislave, iba niekoľkí z nich mali pozoruhodnejší kompozičný talent. Smutnou skutočnosťou však zostáva, že mnohé skladby sa stratili a význam týchto tvorcov môžeme posudzovať iba na základe dobových svedectiev alebo torza skladateľskej pozostalosti, navyše roztrúsenej po viacerých archívoch i mimo územia Slovenska. Spomeňme aspoň mená tých významnejších: klasicisticky orientovaného J. Kumlika (tvorca najmä chrámových skladieb), K. Mayrbergera (z jeho tvorby sa vo väčšom počte zachovali zbory), všestranne rozhladeného J. Thiarda-Lafresta (tvorca o. i. aj piesní na francúzskeho poézu), romanticky vzletného L. Burgera.

V podstate nám šlo o stručný náčrt takmer storočného obdobia rokov 1830–1918, ktoré je v znamení hudobného romantizmu na Slovensku. Ak vezmeme do úvahy všetky činitele, formujúce v tomto období hudobné dianie v Bratislave, a ak sa na toto dianie nebudeme dívať cez prizmu koncepcií „hudobných herojov“, ale celostne a s akcentom na percepciu hudby, zaiste bez obáv budeme môcť konštatovať, že Bratislava ani v 19. storočí nežila len na periférii európskeho hudobného ruchu.

JANA LENGÓVÁ

Stručný prierez vývojom slovenskej hudby v 20. storočí

Prvým skladateľom slovenskej národnosti s profesionálnym vzdelaním bol až M. Schneider-Trnavský, pôsobiaci v Trnave. Ďalšou významnou osobnosťou je F. Kafenda (študoval v Lipsku v r. 1901–1906), ktorý sa po vzniku Československa veľkou mierou pričínal o vybudovanie a organizáciu hudobného školstva i koncertného života v Bratislave. Zo skla-



Friso Kafenda

dateľov, ktorí síce neboli slovenskej národnosti (tento moment bol totiž mnohokrát rozhodujúcejší, ako kvalita umeleckej produkcie), ale výrazne zasiahli do konštituovania hudobného života, to bol predovšetkým A. Albrecht. Po štúdiách v Budapešti pôsobil v Bratislave ako skladateľ, dirigent a aktívny organizátor hudobného diania (dirigent Cirkevného hudobného spolku a riaditeľ Mestského hudobnej školy v r. 1921–1945). Vo svojej tvorbe zužitkoval vtedajšie progresívne európske vývojové trendy a napriek tomu, že už v 20. a 30. rokoch dosiahol ako skladateľ pozoruhodnú kvalitatívnu úroveň, nemohol — vzhľadom na okolnosti a požiadavky súvisiace so vznikom slovenskej národnej hudby — výraznejšie ovplyvniť vývoj slovenskej hu-

dobnej tvorby. (Až čiastočne v 50. rokoch, priamym vplyvom na mladých skladateľov a neskôr cez muzikologické spracovanie a koncertné oživovanie jeho tvorby, sa dodatočne pocíti jeho prínos pre slovenskú hudobnú kultúru.) V tom čase európsky rozhladeným skladateľom bol aj Š. Németh-Samorínsky (študoval v Budapešti a vo Viedni).

V medzivojnovom období sa konštituuje nová generácia tvorcov slovenskej národnej hudby (neskôr označená L. Burlasom pojmom slovenská hudobná moderná), z ktorých väčšina si rozširuje svoje vzdelanie v Prahe. Vývoj moderny prebiehal vo viacerých etapách — skladateľské začiatky A. Moyzesa a E. Suchoňa, neskôr kryštalizácia ich kompozičného prejavu; nástup ďalších skladateľov (prvých odchovancov A. Moyzesa na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave) — L. Holoubka, D. Kardoša, Š. Jurovského, A. Očenáša, T. Freš; rané tvorivé obdobie J. Cikera a J. Kresánka, ktorí pôsobili v Prahe a do Bratislavy prichádzajú v 40. rokoch. Vo svojej tvorbe sa zamerali na realizáciu syntézy domácich hudobných zdrojov (predovšetkým tradíciu ľudovej hudby) a výtvarných európskej hudby postimpresionistického a ranoexpresionistického štádia (vplyv blízkej Viedne a vtedy novátorskej hudby 2. viedenskej školy, nemeckej regerovsko-hindemithovskej orientácie, bartókovského expresionizmu atď. výraznejšie nezasiahli do tvorby skladateľov slovenskej moderny a tým ani tvorba spomínaných európsky orientovaných skladateľov žijúcich v Bratislave). Aspoň stručne sa na tomto mieste zláda spomenúť tvorcov, ktorí vo svojich dielach pokračovali uvedenú inšpiračnú bázu — napr. L. Holoubek (vplyv A. Albrechta), J. Kowalský (vplyv štvrtino a šestnotonovej hudby A. Hábu, u ktorého študoval), L. Stanček a F. Dostalík (vplyv Janáčka, Há-

bu, Schönberga a i.). J. Grešák (študoval u Dostalíka). Do tejto situácie v druhej polovici 40. rokov svojou tvorbou i kritickými a teoretickými názormi zasahuje O. Ferenczy, ktorý si ako absolvent Filozofickej fakulty UK v Bratislave a v kompozícii autodidakt (s orientáciou stravinisko-bartókovskou) uvedomuje potrebu prekonania „monoštýlovej“ orientácie slovenskej hudby (o. i. danú regionálne i personálne spoločným zdrojom vzdelania). Neskôr (v 50. rokoch), najmä cez pedagogické pôsobenie na viaceré generácie vrstvy skladateľov na VŠMU v Bratislave, svoje zámery realizoval.

Pofebruárový vývoj priniesol v oblasti kultúry a umenia výrazné zmeny. Rozšírila sa profesionálna hudobná základňa v Bratislave i v ďalších mestách Slovenska a zlepšili sa podmienky pre výchovu amatérskych poloprofesionálnych a profesionálnych hudobných vzdelancov, čo bolo aj v súlade s hlavnými požiadavkami kultúrnej politiky štátu — sprostredkovať a priblížiť umelecké hodnoty čo najširším vrstvám ľudu. Do popredia sa do-



Nár. um. Oto Ferenczy
Snímka: Z. Mináčová

stáva presadzovanie nových ideovo-estetických kritérií na tvorbu, ktoré v daných podmienkach mala reprezentovať metóda socialistického realizmu. V praxi však dochádza k jej zúženému a dogmatickému chápaniu, čo malo za následok dočasné zabrzdenie vývoja slovenskej hudobnej vrstvy (znamenali sme nárast kvantity, ale mnohokrát na úkor kvality). Táto situácia sa postupne prekonáva v druhej polovici 50. rokov (aj keď formou zjavnejšieho protestu už v prvej polovici 50. rokov vystupovala tvorba J. Zimmera, ktorý cez získané vzdelanie u Kafendu, Suchoňa a v Budapešti u Farkasa zaujal odlišný postoj, ako Moyzesovi odchovanci), kedy viacerí skladatelia nadväzujú na pôvodné východiská a dosahujú náročné kritické ciele, prekonávajú dobové obmedzenia. Vzniká celý rad reprezentatívnych diel rôznych žánrovo-druhových zastúpení (v rozpore s pôvodnou požiadavkou preferovania kantát, masových piesní a folklórnych stylizácií).

Celkový obraz hudobnej kultúry dotvára okrem spomínaných osobností kompozičná, pedagogicko-organizátorská i dirigentská činnosť M. Vileca, Z. Mikulu, T. Andrašovana, B. Urbanca, neskôr J. Meiera a z ďalšej generácie vrstvy M. Nováka, M. Kořínka a P. Bagina.

Nový impulz v celkovej orientácii slovenskej hudby znamená nástup L. Burlasa a I. Hrušovského. V tom čase obaja poukazujú na nutnosť prekonania jednostranných východísk hudobnej tvorby viac na teoretickej báze (obaja vyštudovali hudobnú vedu na FFUK), kým v oblasti tvorby tlak moyzesovskej školy (na VŠMU) pôsobil silnejšie (u Burlasa sa koncom 50. rokov odráža vplyv Bartóka, kým k inkarnácii niektorých novších smerov, avšak pri zachovaní kontinuity s domácou tradíciou, dochádza u oboch skladateľov v priebehu 60. rokov). Na tomto mieste treba upozorniť, že v skrytej forme u viacerých tvorcov prebiehal záujem o smery, ktoré v medzivojnovom období a tiež v prvej fáze pofebruárového vývoja, nemali podmienky pre širšiu manifestáciu (napr. u E. Suchoňa, ktorý už v 50. rokoch hľadá možnosť neortodoxného využitia dodekafonickej metódy v zmysle prepojenia s modál-

Pokračovanie na 12. str.

Stručný prierez vývojom slovenskej hudby v 20. storočí

(Dokončenie z 11. str.)

nym a rozšíreným tonálnym základom).

K prehĺbeniu štýlovej diferenciácie slovenskej hudby koncom 50. a v priebehu 60. rokov výraznou mierou prispievajú svojou tvorbou vtedy nastupujúci skladatelia, ktorí v slovenskej hudbe pomerne rýchlo dosiahli úroveň vtedajších najnovších európskych vývojových smerov a uznanie v širších medzinárodných reláciách, čo bolo o. i. dané aj objektívnymi príčinami — napr. nadviazaním hlbších kontaktov a výmenou kultúrnych hodnôt s viacerými krajinami (nie náhodou v tomto období výraznejší úspech v zahraničí dosahuje operná a symfonická tvorba skladateľov slovenskej hudobnej moderny). Ide predovšetkým o skladateľov I. Zeljenku, J. Malovca, M. Bázlika, I. Paríka, D. Martinčeka, R. Bergera, J. Pospíšila, T. Salvu, neskôr J. Hatríka, J. Sixtu a J. Beneša, ktorí nielen v danej historicko-vývojovej fáze svojou tvorbou zasiahli do vývoja slovenskej hudby, ale z aspektu súčasnosti patria k hlavným reprezentantom slovenskej hudobnej kultúry. (Veľký vplyv na ďalší vývoj slovenskej hudby mala v 60. rokoch tvorba P. Kolmana, P. Šimala a hlavne činnosť L. Kupkoviča, ktorý v r. 1963—69 viedol súbor Hudba dneška a or-



Juraj Hatrík Snímka: R. Polák

ganizoval viaceré hudobné akcie doma i v zahraničí.)

V období 60. rokov dochádza k využitiu a ďalšiemu rozvinutiu dovtedy zväčša obchádzaných inšpiračných okruhov — na jednej strane hudby reprezentovanej už klasikmi XX. storočia (Debussy, Bartók, Stravinskij, Prokofiev, Šostakovič, Skriabin, skladatelia 2. viedenskej školy a ďalší) a na strane druhej najnovších smerov avantgardy a tzv. Novej hudby (vzniká elektroakustická hudba, rozvíjajú sa postwebernove koncepty, nové sónické možnosti aleatorickej a tlmbovej hud-

by, grafickej notácie, rôzne spôsoby artikulácie, nástrojovej hry i vokálneho prejavu, odlišné chápanie časovopriestorových relácií v kompozícii atď.), dobadovala sa inštitucionálna a pedagogická hudobná základňa a rozvinul sa aktívny hudobný život (pravidelne sa publikuje na veľmi dobrej odbornej úrovni v časopise Slovenská hudba a v rôznych denníkoch, zvýšená pozornosť sa venuje uvádzaniu najnovšej domácej i zahraničnej hudobnej produkcie, poriadajú sa semináre na témy súčasnej hudby, čo v nemalej miere súviselo aj so skvalitnením hudobnovedného výskumu na pôde SAV.

Začiatkom 70. rokov, vplyvom celkových spoločensko-politických zmien, dochádza k čiastočnej stagnácii a retardácii vývoja slovenskej hudobnej tvorby i hudobného života. Ani vtedy nastupujúca generácia skladateľov — V. Bokes, I. Dibák, H. Domanský, J. Podprocký, neskôr F. Poul a ďalší, nedokázali túto situáciu ovplyvniť, naopak, bola ňou poznačená aj v ďalšom vývoji (z nich neskôr len V. Bokes zasiahol tým, že kráčaľ samostatnou cestou, odlišnou od širšie uznávaných štýlovo-estetických pozícií, čím sa stal terčom viacerých kritických útokov). V širšom meradle sa záujem skladateľov sústreďuje viac na o-

krajové žánre (tvorbu pre ľudové umelecké súbory, filmovú a scénickú hudbu), zborovú a vokálnu tvorbu, preferenciu klasicisticko-romantickú tradíciu kodifikovaných formových druhov atď. Zároveň však dochádza k prehľadnému vývoju kompozičných východísk a k hľadaniu styčných bodov medzi najnovšími a tradičnými formami hudobného myslenia, čo neskôr viedlo k vytvoreniu zaujímavých syntetizujúcich koncepcií. Do nových relácií sa dostávajú možnosti využitia slovenského folklóru, ale aj tradície domácej hudobnej tvorby. Mení sa pohľad na funkciu hudby, ktorá vo svete neistôt, plynujúcich z možnosti vlastnej sebazáhuby ľudstva, nadobúda v jednotlivých tvorivých prejavoch odlišné formy spoločenskej angažovanosti (apelatívnej, snahe po komunikácii, zlepšení medziludských vzťahov, hlásanie návratu k prirodzenosti, k jednoduchosti, k prehĺbeniu citovosti, „ľudskosti“ atď.). Tieto nové ambície, ktoré v širšom hudobnom dianí sú označované pojmom postmoderna (reprezentujú ju prejavy tzv. retroštylov, novej jednoduchosti, meditatívnej, repetitívnej, minimálnej atď. hudby) odrazili sa rôznym spôsobom a mierou v tvorbe väčšiny skladateľov rôznych generačných zastúpení, avšak viac v manifestačnej po-

dobe v diele mladých tvorcov, nastupujúcich koncom 70. a v priebehu 80. rokov — u V. Godára, M. Burlasa, P. Breinera, P. Čóna, v inom pomere u V. Kubičku, I. Szeghyovej, N. Bodnára, tiež u najmladších autorov P. Martinčeka, P. Malovca, P. Zagara, I. Burlasa, R. Rudolfa, A. Mihalíča a ďalších. Z nich najmä V. Godár a M. Burlas pozoruhodným spôsobom zasiahli do vývoja slovenskej hudby v zmysle odkrytia nových dimenzií v ponímaní poslania i funkcie hudby, ako aj možnosti jej vplyvu na človeka.

Na záver tohto stručného prierezu vývoja slovenskej hudby v 20. stor. sa žiada zdôrazniť, že súčasnosť je reprezentovaná vzájomne štýlovo diferencovanými tvorivými orientáciami niekoľkých desiatok skladateľov, v rámci ktorých dochádza z aspektu historicko-vývojového k logickým napätiam medzi prežívajúcimi, domínujúcimi a novovznikajúcimi formami hudobného myslenia. Napriek existencii mnohých problémov, rodících sa v priebehu objektívnych i subjektívnych príčin, možno už teraz na základe doterajších výsledkov konštatovať, že na poli slovenskej hudby vznikli viaceré diela pozoruhodnej hodnoty, ktoré tvoria neodmysliteľnú súčasť našej národnej kultúry.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Na prelome 18. a 19. storočia sa aj v Bratislave ťažisko hudobnej iniciatívy postupne presúva zo šľachty na meštliactvo. Podľa vzoru šľachty usporadúvalo domáce, zväčša komorné koncerty a v jeho radoch sa rozširoval hudobný diletantizmus. Ako spomína Kodály (Mein Weg zur Musik), v tomto smere Bratislava prevládala väčšinu uhorských miest. Oblasť koncertného umenia oživovali aktívne hudobné spolky, z ktorých najväčšiu iniciatívu od r. 1833 prevzal a udržal sí plných 120 rokov Cirkevný hudobný spolok — Kirchenmusikverein (ďalej KMV). Do dejín sa zapísal početnými uvedeniami nielen svetskej symfonickej, ale aj oratoriálnej tvorby. Na hudobných produkciách Bratislavy sa podieľali aj ďalšie meštianske a komorné storočia aj robotnícke spevokoly. Aj poprední európski sólisti sem prichádzali buď z blízkej Viedne, alebo sa zastavili na ceste z Budapešti do Viedne. A tak hudobný život Bratislavy pred rokom 1918 spoluvytvárali KMV, operné predstavenia i sólistické vystúpenia. Mesť nemala ešte stály orchester, ani stálu opernú scénu.

Počiatky slovenského interpretačného umenia na profesionálnej báze môžeme klásť až do obdobia po-prvej svetovej vojny, po vzniku samostatného štátu Čechov a Slovákov. V Bratislave založili školu konzervatóriálneho typu (Hudobná a dramatická akadémia, neskôr Štátne konzervatórium), ktorá začala vychovávať prvých kvalifikovaných hudobníkov.

V roku 1920 sa utvorilo (predovšetkým z radov inteligencie) na amatérskej báze orchestrálne združenie Slovenská filharmónia. Výrazne sa podieľalo na profilovaní koncertného života a vyvíjalo činnosť až do roku 1938. Rozšírený orchester opery SND (po založení orchestra Rádiojournalu sa hráči týchto dvoch telies spájali) vystupuje pod menom Bratislavský symfonický orchester a najmä v prvých poprevratových rokoch je dominujúcou zložkou bratislavského koncertného života. V 30. rokoch začal predvážať novinky novovznikajúcej slovenskej symfonickej hudby a poskytol aj možnosť pre uplatnenie koncertných umelcov.

Rok 1938 predstavuje násilné prerušenie vývoja kvantitatívne i kvalitatívne sa vzťahujúceho bratislavského hudobného života. Zanikli mnohé, už úspešne rozbehnuté inštitúcie, rozpadli sa hudobné telesá (napr. Slovenská filharmónia), zostávajúce zápasili s nedostatkom hudobníkov. Vo vojnových rokoch sa hudobný život koncentruje na pôde Slovenského rozhlasu, ktorého orchestrálne koncerty sa zaslúžili o zrod tradície pravidelných piatkových verejných koncertov.

Po oslobodení v roku 1945 sa bratislavský koncertný život rozbiehal veľmi pomaly. Obnovila sa tradícia Bratislavského symfonického orchestra, v roku 1946 na pôde rozhlasu vzniká na amatérskej báze neskôrší profesionálny Slovenský filharmonický zbor. Postupne vzrastá koncertná aktivita a dozrieva čas na založenie profesionálneho telesa. Vojnovými udalosťami násilne prerušené kontakty medzi slovenskou a českou hudobnou kultúrou sa obnovujú a súčasne sa v koncertnom živote rozširujú aj kon-

VÝVOJ KONCERTNÉHO UMENIA V BRATISLAVE

takty s interpretmi ostatných európskych krajín. V prvých povojnových rokoch najmä sovietske reprodukčné umenie importuje rad nových impulzov, najmä v otázke posúvania interpretačného ideálu do rodiny vyššej perfekcie, umeleckej zaangažovanosti.

Z poštátneného SND sa vyčlenil operný súbor. Tým sa vytvárajú podmienky na sformovanie stáleho spevoherného súboru s pôvodným názvom Hudobná komédia Novej scény s úlohou uvádzať opery a iné hudobno-scénické zábavné žánre.

Hoci sa základy niektorých profesionálnych inštitúcií položili už v rokoch prvej CSR, predsa len prvé rozvinutie týchto úsílí a realizácia myšlienok sa uskutočnila až po Februári cieľavedomým usmerňovaním éry tzv. inštitučného dobudovania slovenského hudobného života, pričom väčšina kľúčových inštitúcií vzniká v Bratislave.

Neodlučiteľnou súčasťou tohto procesu

z Hudobnej a artistickej ústredne (HAÚ), založenej v roku 1948, sa postupne vyvinula čs. umelecká agentúra Slovkoncert. Organizuje hudobný život na celom Slovensku a zabezpečuje výmenu umelcov so zahraničím. Od r. 1971 existuje čs. hudobné vydavateľstvo OPUS, vďaka ktorému sa otvorili viac, ako keďkoľvek predtým, dvere našej hudobnej kultúry — tvorbe a interpretácii i do zahraničia.

Po Februári dozrel do štádia realizovania požiadavky vytvoriť štátny symfonický orchester. Vznik Slovenskej filharmónie (1949) má historický význam nielen pre budovanie koncertného života Bratislavy ako hlavného mesta, ale aj pre celú slovenskú hudobnú kultúru. Je tiež predpokladom zrodu a uplatnenia ďalších hudobných súborov a umeleckého rastu sólistov. Popri Slovenskom filharmonickom zbore, ktorý je od roku 1957 súčasťou SF, je to aj komorné združenie Slovenskí madrigalisti, ktoré



Mestský symfonický orchester v r. 1909.

sa stalo dobudovanie systému hudobného školstva na všetkých stupňoch. Výdatnú pomoc pri zaplňaní vedúcich miest v novovznikajúcich telesách a inštitúciách poskytla prostredníctvom svojich absolventov Vysoká škola múzických umení (založená 1949).

Nový socialistický charakter pofebruárového vývoja sa výrazne prejavuje aj vznikom Slovenského hudobného fondu (1954), ktorý sa zaoberá uplatnením súčasnej hudby, koncertného umenia a muzikológie v praxi, zabezpečuje úzku spoluprácu s viacerými inštitúciami, najmä však s ideovou a umeleckou organizáciou slovenských hudobníkov — Zväzom slovenských skladateľov a koncertných umelcov, ktorý ideovo usmerňuje a podporuje tvorbu hudobných skladateľov, teoretikov a interpretov vo všetkých žánroch, organizuje koncerty, prehliadky novej tvorby a rad ďalších akcií.

sa sformovalo z členov zboru. Od začiatku 60. rokov pôsobí pri SF úspešný Slovenský komorný orchester. V rokoch 1968—87 pôsobil pri SF Slovenské kvarteto, z neho sa v r. 1987 vytvorilo Klavírne trio. Od r. 1980 sa profesionalizovalo Bratislavské dychové kvinteto (zal. 1976), od r. 1986 Moyzesovo kvarteto (zal. 1975) i súbor Musica aeterna. Najmladším členom SF je Komorná opera, ktorá začala vyvíjať činnosť od sezóny 1986/87.

S pofebruárovým rozmachom hudobného života súvisí aj vznik hudobných festivalov. Prvý Medzinárodný hudobný festival v Bratislave usporiadala SF na záver svojej prvej koncertnej sezóny v roku 1950 ako skromnú paralelu Pražskej jari. Od r. 1965 sa zmenil názov festivalu na Bratislavské hudobné slávnosti. Od r. 1975 je členom Asociácie

európskych hudobných festivalov. Súčasťou a zároveň i špecifikom BHS je Interpódium, nesúťažná prehliadka koncertných umelcov so socialistických a od r. 1984 aj rozvojových krajín a Medzinárodná tribúna mladých interpretov UNESCO (TIJI). Obe tieto podujatia boli odrazovým mostíkom pre úspešné uplatnenie viacerých (i domácich), dnes už medzinárodne uznávaných koncertných i hudobno-dramatických umelcov.

Neďaleko Bratislavy, v Rusovciach, sídli profesionálny folklórny súbor Slovenský ľudový umelecký kolektív (SLUK), založený v r. 1949. Teleso dodnes inšpiruje autorov k rôznorodým, nezriedka netradícnym postupom v práci s folklórnym materiálom. Vďaka bohatej zájazdovej činnosti, originalite a vysokej profesionálnosti prejavu je SLUK jedným z najznámejších čs. telies vo svete. Popularitou a zameraním činnosti sa k nemu blíži poloprofesionálny súbor Lúčnica, ktorého zborová zložka sa presadila aj na koncertných pódioch a podnikla vznik rozsiahlej umeleckej zborevej tvorby. Dôsledkom kvalitného umeleckého vedenia dochádza postupne ku stieraniu kvalitatívnych rozdielov vo výs. ledoch práce profesionálnych a niektorých amatérskych telies, ktoré dosahujú profesionálnu úroveň. Popri Lúčnici je to aj Bratislavský spevácky zbor, vysoškolský súbor Technik a ďalšie.

V Bratislave sídli aj v r. 1951 založený Vojenský umelecký súbor kpt. Nálepku, ktorého činnosť rozširuje pôvodné určenie súboru: zájazdovú činnosť so zábavným žánrom. Maďarskí občania žijúci v ČSSR rozvíjajú svoje kultúrne dedičstvo v súbore Mladé srdcia (Ifjú szív).

V druhej polovici 50. rokov začína slovenské interpretačné umenie prenikať do zahraničia a dostáva sa tak do konfrontácie s umením iných krajín. Logickým vyústením štátom usmerňovaného vývojového trendu sa stáva v 60. rokoch výrazný nástup generácie mladých koncertných umelcov. Aj mladí skladatelia presadzujú úsilie obohatiť výrazovú paletu o novšiu, modernú orientáciu. Odkladilo sa to aj v radoch mladšej generácie interpretov špecializáciou a orientáciou na súčasnú tvorbu. Súčasne sa začína kryštalizovať pohľad na najfrekventovanejšie diela domácich autorov. Tento proces pretrváva do našich dní a podieľa sa na ňom viacero generácií koncertných umelcov. Ako výsledok skvalitňujúcej sa práce hudobného školstva sa čoraz viac začína znižovať vek mladých adeptov na koncertnom pódii.

A tak od začiatku 70. rokov sa stáva dominujúcou črtou vývoja úspešný vstup nášho koncertného umenia do medzinárodných súvislostí. Instrumentalisti, komorné súbory, symfonické i vokálne telesá získavajú v kontexte európskeho interpretačného umenia ten najlepší ohlas. Ak sa v rokoch prvej CSR mohli požiadavky hudobného života realizovať jedine za výdatnej pomoci českých muzikantov, v súčasnosti sa môže naše, napr. vokálne umenie, pochváliť celým radom spevákov, ktorí sú nielen oporou českých operných súborov, ale hosujú i na popredných európskych i svetových scénach.

VLADIMÍR ČÍŽIK

HŽ