

HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.
3. — Kčs
14. IV. 1988
8



Pohľad do priestorov výstavy 100 rokov gramoplatne alebo disco nie je novinka v Západoslvenskom múzeu v Trnave, o ktorej prinášame článok na 2. strane čísla. Snímka: F. Neitz

IMPRESIE Z 32. TÝŽDŇA NOVEJ HUDBY V PRAHE

Týždeň novej hudby v Prahe trval vlastne vyše dva týždne a od 10. do 27. marca 1988 sa uskutočnilo 10 koncertov artificialnej hudby (z toho 1 slovenský), 1 koncert džezový, koncert populárnej hudby, koncert dychovej hudby a koncert koncertantnej zábavnej hudby (vyšší populár). Zúčastnila som sa všetkých koncertov artificialnej hudby. A veru bolo čo počúvať.

Prvá prehliadka novej českej hudobnej tvorby po skladateľských zjazdoch mala novú koncepciu. Kým pred zjazdmi odznievali na týchto podujatiach výlučne premiéry a prehliadka mala charakter akejkoľvek tvorivej dielne, tentoraz dramaturgická komisia vyberala z tvorby posledných dvoch rokov i také diela, ktoré už na koncertných pódliach či v rozhlase odznegli. Vyskytli sa i premiéry, ale koľko ich bolo nevedno, lebo v bulletine — inak starostlivo pripravenom — v rámci programov neboli označené a v textoch sa spomínali len sporadicky.

Celkový dojem z prehliadky bol priaznivý. Dramaturgia mala prísne kritériá, vysoko položila latku umeleckej úrovne, v ktorej dominovala kompozičná profesionalita a myšlienková závažnosť. Tematický okruh diel bol široký, najviac sa dotýkal života a smrti, vojny a mieru, lásky k vlasti a prírode. Často sa stali inšpiračnými zdrojmi iné umenia — literatúra a výtvarné umenie. A tiež — tak ako aj u nás — vysoká interpretačná úroveň inšpirovala skladateľov k napísaniu komorných diel „šitých na mieru“ jednotlivým koncertným umelcom. Tieto spätné väzby medzi tvorbou a interpretáciou sú najmä v posledných rokoch silné a užitočné pre obe strany.

Celá prehliadka pôsobila ako prejav úcty k tradíciám českej hudby, ktorá mala v európskom kontexte vysoké postavenie. Je pochopiteľné, že táto skutočnosť zaväzuje, no mala som dojem,

že niekedy i zväzuje tvorivú fantáziu (Felix, Matěj, Zouhar, Báchorek a iní). Niektorí skladatelia však dospeli k syntéze nadväzujúcej na predchodcov, spájajúc ich hudobné dedičstvo s využívaním nových kompozičných postupov (M. Slavický, Riedlbauch, Kučera, Teml a iní). No so žiadnymi výbojmi — nebudaj s experimentom — sme sa nestretili. Ani u tých mladších, ktorých bolo na Týždni pomenej: z 34 autorov dosahovalo vek menej ako štyridsať rokov iba šesť skladateľov, z nich jediný mal menej ako tridsať rokov.

Veľmi ma upútal nový prístup k využitiu folklóru, v čom sú majstri najmä brnenský skladatelia, nadväzujúci na Janáčka a čiastočne na B. Martinů (Parsch, Ištvan, P. Novák a iní), ale i niektorí ďalší tvorcovia (Hanuš, Pauer a iní).

Nemožno v tomto stručnom prehľade hovoriť o všetkých skladbách a už vôbec nie robiť akýsi rebríček hodnôt. Bolo by to príliš subjektívne a po jednom vypočutí si kompozícií azda aj neseeriózne. Preto len zopár úvah o skladbách, ktoré na mňa najsilnejšie zapôsobili, čo bolo poväčšine v súlade s reakciou obecnstva (nie však v každom prípade).

Symfonický triptych Studňa života Milana Slavického bol inšpirovaný sochami Bruegela, Brauna a Boscha; inšpiračný moment sa pretavil skôr do vonkajšieho rámca a názvu častí: Triumf smrti, Nádej a Studňa života. Dielo predstavuje hlbokú autorovu výpoveď o vzťahu k hodnotám a zmyslu života, o večnom obnovení krásy. Autor volí pôsobivé prostriedky, využíva kompozičné postupy hudby 20. storočia, ale nikdy nie samoúčelne, rešpektuje potrebu zomknutosti a logiky formy najmä využívaním kontrastov vo všetkých parametroch. Narastanie napätia a uvoľnenie



Oliver Solga, Má vlast, 1987 (Z výstavy kresieb autora, Bratislava, marec 1988).

prichádzajú v pravý čas, čo pri všetkej zložitosti hudobnej reči zaručuje komunikativnosť a silný emocionálny zážitok.

Čapkovskými témami inšpirované symfonické diela — 3. symfónia „Válka s mloky“ od Jiřího Temla a Passacaglia RUR od Otomara Kvěcha — patrili k tým pôsobivým dielam, ktoré usilovali o syntézu nadväznosti na tradíciu a využívanie novej hudobnej reči.

Iného zamerania je znamenité Concerto grosso O. F. Korteho, perfektne vystavaná hudba, svieža a radostná, zachovávajúca zákonitosti druhu a formy.

K zamysleniu provokovala 8. symfónia „Ostravská“ Jaromíra Padešvu, a to formovou ucelenosťou, zjednodušením hudobnej reči, ľúbzosťou melodiky (v pomalejšť časti) a hľadám i malou kontrastnosťou jednotlivých hudobných myšlienok.

Vokálna symfónia Miroslava Ištvana je dielom pôsobivým, no podľa môjho názoru, prílišná závislosť na textoch autora ho brzdila v jeho obvyklom rozlete.

Z koncertantnej tvorby upúťali pozornosť výborný 2. koncert pre husle a orchester „Jan houslista“ a zaujímavý, vzrušujúci Koncert pre cimbal a orchester Poéma od Arnošta Parscha.

Zo skladieb pre komorný orchester zaujali pôvabné diela Otomara Máchu a Miroslava Reichla, ako aj jedna z najprogresívnejších skladieb prehliadky Komorná symfónia pre desať sláčikových nástrojov mladého Pavla Nováka.

Veľmi vydarená a umelecky silná bola kolekcia komornej tvorby. Tu sa reprezentatívne prejavili práve mladí: Juraj Filas melodicky bohatou, prekrásnou Sonátou pre violončelo a klavír, Hanuš Bartoň zvukovo efektnými a zaujímavými Rytmiami z ulice, fantáziou pre klarinet a klavír (so znamenitým klavírnym partom!), Jan Málek introvertným piesňovým cyklom a Zbyněk Matějů zvu-

kovo ľúbzosťmi, melodicky invenčnými a krásnymi Prísloviami pre soprán, harfu a sláčikové kvarteto.

Vcelku dominovali tradičné komorné zoskupenia, ale zaznamenali sme aj zopár majstrovských diel. Silne na mňa zapôsobil Sonáta pre husle a klavír Jiřího Pauera, dielo zrelé, plné ľudskosti, múdrosti a hudobnej krásy; Tri malé fantázie v ľudovom tóne pre soprán, klarinet a klavír op. 110 Jana Hanuša svojim novým prístupom k folklóru a zvukovou pôvabnosťou; polyfóniou poznačené, dráždivé Erupcie pre päť violončiel Václava Kučeru; perfektne profesionálne, hádaj až akademické 3. dychové kvinteto Josefa Ceremugu, či dojímavé muzicírovanie v Klavírnom triu Petra Ebena.

Každé stretnutie s hudbou Viktora Kalabisa znamená pre mňa pocit istoty, dokonalosti, presvedčivej výpovede a hudobnej krásy. Tak na mňa zapôsobil aj Diptych pre sláčikové nástroje. — Vzrušenie, vášň a smútok vanú zo „Zapomenutých písní“ pre mezzosoprán, altu a flautu a klavír na ľudovú poéziu Rómov. Toto dielo Luboša Fišera patrilo emocionálne k najsilnejším i zásluhou zanietennej interpretácie Brigity Šulcovej.

K vrcholným dielam prehliadky patrilo Sláčikové kvarteto č. 1 Václava Riedlbaucha vďaka svojej kompozičnej profesionalite, expresívnosti, zaujímavej melodike. Treba poukázať na skutočnosť, že pri všetkej progresívnosti dielo nepôsobí šokujúco, ale strhne svojou výpoveďou.

Žiadalo by sa ešte kadečo povedať — najmä o vynikajúcich interpretačných výkonoch, ktoré priam dotvárali jednotlivé diela. Na záver by som rada zdôraznila, že účasť na Týždni novej tvorby v Prahe bola pre mňa nielen poučná a zaujímavá, ale mi poskytla aj nejeđen hlboký umelecký zážitok.

ANNA KOVÁŘOVÁ

100 rokov gramoplatne alebo disco nie je novinka



Ak si trochu oprášime školské vedomosti, s nemalým úžasom zistíme, že gramofónová platňa pozná svet už vyše 100 rokov. A aký pestrý, na zvraty bohatý vývoj tomuto vynálezu predchádzal! Už dávno predtým, ako roku 1877 vynášiel Thomas Alva Edison fonograf a roku 1887 Emil Berliner gramofónovú platňu, sa ľudstvo usilovalo nejakým spôsobom zostrojiť hudobný zvuk vydávajúce nástroje či hracie stroje (zvonkohry, hracie skrinky, verklečky, flašinyety...). A to nehovoríme o histórii samotného gramofónu a gramoplatne, vrátane najnovších vylepšení zvukového nosiča pomocou digitálneho záznamu či kompaktnej platne.

Pastvu pre zrak a sluch (lebo počas prehliadky výstavy návštevníkov „sprevádza“ aj reprodukováaná hudba) ponúka výstava s vtipným i lákajúcim názvom **100 ROKOV GRAMOPLATNE ALEBO DISCO NIE JE NOVINKA**, inštalovaná v Západoslovenskom múzeu v Trnave (26. februára až 27. mája 1988). Je to jediná a skutočne aj jedinečná expozícia tohto druhu na Slovensku (minulého roku výstavu s obchodnou tematikou pripravilo Slezské museum v Opave). Vystavované muzeálne exponáty i archívne materiály zapožičalo viacero inštitúcií. Prirodzene, najväčšia časť dokumentov pochádza zo Západoslovenského múzea v Trnave, men-

ším počtom exponátov sú zastúpené Budapeštianske historické múzeum (technické oddelenie), ako aj Hudobné oddelenie Historického ústavu Slovenského národného múzea v Bratislave.

Po jednom exponáte zapožičali Muzeum české hudby Praha a Oblastné nitrianske múzeum. Ako nám povedala **EDITA BUGALOVÁ**, pracovníčka Západoslovenského múzea, zároveň scenáristka i autorka výstavy: „Expozícia vznikla nepriamo na podnet kolegov z Budapeštianskeho historického múzea, ktoré poskytlo nášmu múzeu v roku 1985 pri príležitosti usporiadania výstavy k 350. výročiu založenia Trnavskej univerzity niektoré predmety. Rozhodli sme sa ukázať návštevníkom niekoľko pozoruhodných predmetov zo zbierok nášho múzea — okrem iného hracie skrinky, gramofóny rôznych typov, polyfón, ba i paralograf. Výsledkom dodatočnej spoločnej dohody bolo, že každá inštitúcia pripraví k storočnici vydávanie gramoplatne vlastnú výstavu, doplnenú o zapožičané predmety. A tak sa aj trnavské exponáty dostanú do Budapešti, kde sa podobná výstava plánuje na začiatok júna. Chcela by som ešte dodať, že pri príprave výstavy mi veľmi pomohol dr. Ivan Mačák zo SNM, a to nielen všeobecnými radami týkajúcimi sa postavenia samotnej výstavy, ale aj pri ujasňovaní si niektorých terminologických otázok.“

Vernisáž výstavy, či presnejšie výstav (súčasne sa v priestoroch ZSM v Trnave otvára aj expozícia s názvom Február 1948, začiatok našej dnešnej socialistickej cesty), venovaných 40. výročiu Víťazného februára a 750. výročiu mesta Trnavy, sa konala 26. februára za účasti delegácie z Budapešti pod vedením dr. Imre Tótha, ďalej zástupcov KV KSS a OK ZsKNV, výstavu otvoril riaditeľ ZSM dr. Ladislav Pál, slávnostný program pripravil spevokol Bradlan pod vedením dr. Sergeja Mironova.

Expozícia zachytáva najdôležitejšie vývojové uzly v histórii mechanických ná-

strojov — automatofónov, ako aj gramoplatne a gramofónu. Môžeme obdivovať samotné zachované predmety, dokumenty i starostlivo zostavený fotografický materiál. Treba oceniť úsilie — poskytnúť návštevníkovi plastický obraz vývoja (vhodným výberom i rozvrhnutím materiálu), podať výstižným hlavným textom na paneloch i sprievodným textom k vystavovaným predmetom či dokumentom hutný slovný komentár a napokon pri

blížiť v kontexte vývoja „udomácnovanie“ spomínaných technických vynálezov.

Škoda len, že výstava 100 rokov gramoplatne nepoputuje aj do Bratislavy, iste by mnohých zaujala či už z hľadiska hudobného alebo technického — a aj okruh záujemcov by sa rozšíril. Expozícia ešte potrvá do 27. mája t. r., potom sa Západoslovenské múzeum na určitý čas uzavrie, pripravujúc sa na tohtoročné veľké oslavy 750. výročie mesta.

—/L—



Detailný záber z výstavy — pohľad na kufrikové gramofóny

Zbierky ľudových piesní v Matici slovenskej

Na tento rok pripadá 125 rokov od založenia inštitucionálnych základov výskumu ľudovej piesne na Slovensku. Záujem o jej uchovávanie v archívnej podobe sa začal prejavovať od vzniku **Maticy slovenskej** (1863). Už na prvom zasadnutí Maticy slovenskej sa rokovalo o potrebe zbierania a zapisovania ľudovej slovesnosti nášho ľudu a rozšírenia siete zberateľov takmer zo všetkých regiónov Slovenska.

Výsledkom tejto matickej generácie je Zborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier, ktorý vyšiel v dvoch zväzkoch roku 1870 a 1874. Uzatvorenie Maticy slovenskej roku 1875 ukončilo túto slubne sa rozvíjajúcu činnosť. I napriek neexistujúcej inštitúcii myšlienka ostala živá a využila ju generácia Karola Ruppeldta, Jána Francisciho, Pavla Mudroňa, Jána Kadavého pri ustanovení Povereníctva pre zbieranie a vydávanie Slovenských spevov (1880—1926). Na prelomové roky 19. a 20. storočia sa viaže vznik piesňovej zbierky Andreja Halašu.

Po obnovujúcom valnom zhromaždení Maticy slovenskej (1919) sa prikrčilo k organizovaniu vedeckej, kultúrno-výchovnej a vydavateľskej práce zriadením vedeckých odborov. Národopisný odbor rozposlal návod na zbieranie slovenských ľudových piesní, ktorý sa neskôr rozvinul do širšieho národopisného výskumu. Popri svojej vedeckej a edičnej činnosti sa zamerával aj na získavanie piesňových zbierok (Bélu Bartóka a Andreja Halašu). V tomto období významne prispeli k poznaniu folklórneho materiálu viacerí českí bádatelia, pôsobiaci v Matici slovenskej, najmä Jiří Horák a Karel Plicka. Svoje bádateľské pôsobenie zamerali na viaceré oblasti folkloristiky: teoretickú, žánrovú, druhovú, katalogizačnú a zberateľskú. Po príchode do Maticy slovenskej sa Karel Plicka s húževnatosťou a cieľavedome oddal systematickému zbieraniu slovesného a hudobného folklóru v teréne. Dedinský ľud a jeho kultúra si všimol v širších umelecko-obrazových a filmových stvárneniach. Za obdobie jeho pôsobenia na pôde Maticy slovenskej zapísal viac ako 25 000 zápisov ľudových piesní.

Narastanie piesňového fondu pokračovalo aj pri ich sústreďení v Bibliotéke Maticy slovenskej, ale hlavne na novo-

vytvorenom pracovisku Literárneho archívu Maticy slovenskej, kde sa popri iných archívnych hudobných rukopisoch a pamiatkach venuje pozornosť zbieraniu ľudových piesní aj v súčasnosti. Boli získané viaceré väčšie piesňové fondy: redakčný archív Slovenských spevov, Piesňová zbierka Emila Hula, Piesňová zbierka pracovníkov SAV a pod. V rokoch 1962—1987 sa obohatili maticné piesňové fondy z regiónov východného Slovenska od zberateľov Jozefa Kolarčíka-Fintického, Ladislava Berku, Juraja Štolza, Jaroslava Miču a z pozostalosti hudobného skladateľa Pavla Tonkoviča. Popri ďalších zápisoch ľudových piesní zo Slovenska sa pozornosť venuje aj zbierkam Slovákov žijúcich mimo nášho územia. Sú to zbierky Jána Valaštana-Dolinského, Jána Michalku, Dezső Deme, Jána Lomena a ďalších.

Rôznym spôsobom pristupovali zberatelia k prameňom výskumu. Niektoré zbierky ľudových piesní sú zamerané lokálne, regionálne, ale aj celoslovensky; sú zamerané na jedného speváka alebo viacerých speváckych osobností. Zápis zachytávajú buď starší spevácky repertoár, alebo sú zo súčasného obdobia. I forma zápisov poskytuje viaceré možnosti a pohľady. Vyskytujú sa ako samostatné zápisy piesní, sú súčasťou väčších fondov a pozostalostí, alebo boli pripravované ako súčasť rozhlasových relácií, prednášok a pod.

Ani v súčasnosti neustal náš záujem o ľudovú pieseň. Piesňový fond predstavuje vyše 100 000 piesňových zápisov. Publikované výbery tvoria len nepatrnú časť z piesňového bohatstva nášho archívu. Preto nás tieto okolnosti nútili zamyslieť sa nad spôsobom ich spracovávaní a sprístupnení. Prvá možnosť, ktorá nám bola najdostupnejšia, bola vo forme klasického spracovania. Týmto spôsobom boli pripravené rukopisné piesňové zbierky: redakčný archív Slovenských spevov, Pozostalosť Jozefa Kolarčíka-Fintického, Piesňová zbierka Emila Hula a Antona Dobroslava Svobodu. Hľadanie ďalších ciest a možností vedeckého výskumu boli nevyhnutné. Pomocou strojového spracovania nadväzujú a prehĺbujú doterajšiu archívnu prax a umožňujú ich lepšie využitie.

VIERA SEDLÁKOVÁ

Hudobné kalendárium

4. 1873 narodil sa Sergej V. Rachmaninov, ruský hudobný skladateľ a klavirista (zomrel 28. 3. 1943) — 115. výročie
4. 1908 narodil sa svetoznámy rakúsky dirigent Herbert von Karajan — 80. výročie
4. 1908 narodil sa Vano Muradelli, sovietsky hudobný skladateľ, národný umelec ZSSR (zomrel 14. 8. 1970) — 80. výročie
4. 1783 zomrel František Jan Václav Haberman (nar. 20. 9. 1706), český hudobný skladateľ — 205. výročie
4. 1848 zomrel Gaetano Donizetti, taliansky operný skladateľ (nar. 29. 11. 1797) — 140. výročie
4. 1888 narodil sa Leo Vašata (zomrel 9. 2. 1953), český hudobný skladateľ — 100. výročie
4. 1888 narodil sa Jan Hilbert Vávra (zomrel 8. 1. 1950), český operný spevák — 100. výročie
4. 1898 narodil sa Paul Robeson, americký spevák, vynikajúci interpret černošských spirituálov (zomrel 23. 1. 1976) — 90. výročie
4. 1903 narodil sa rakúsky operný režisér Herbert Graf. Režiroval najmä opery W. A. Mozarta, R. Wagnera a R. Straussa — 85. výročie (5. 4. t. r. si pripomíname aj 15. výročie jeho úmrtia)
4. 1908 narodil sa Karel Ančerl (zomrel 3. 7. 1973), český dirigent, národný umelec — 80. výročie
4. 1888 narodil sa vynikajúci ruský sovietsky klavirista a pedagóg Genrich G. Nejgauz (zomrel 10. 10. 1964) — 100. výročie
4. 1903 narodil sa slovenský herec, spevák a režisér, zasl. umelec František Krištof Veselý (zomrel 13. 3. 1977) — 85. výročie
4. 1938 zomrel svetoznámy ruský operný spevák Fiodor Ivanovič Šafapin (nar. 11. 2. 1873) — 85. výročie
4. 1883 narodil sa Alexander Vasilievič Alexandrov (zomrel 8. 7. 1946), ruský sovietsky skladateľ, autor štátnej hymny ZSSR, národný umelec ZSSR — 105. výročie
4. 1838 narodil sa český hudobný skladateľ a zbormajster Karel Bendl (zomrel 20. 9. 1897) — 150. výročie
4. 1858 zomrel nemecký klavírny virtuóz Jean Baptist Cramer (nar. 24. 2. 1771), zakladateľ hudobného vydavateľstva v Londýne, ktoré pod firemnou značkou J. B. Cramer & Co. pôsobí dodnes — 130. výročie
4. 1638 narodil sa Johann David Heinichen (zomrel 16. 7. 1729), nemecký hudobný skladateľ a teoretik — 305. výročie
4. 1873 narodil sa francúzsky skladateľ Jean-Jules Roger-Ducasse — 115. výročie
4. 1868 narodil sa Max von Schillings, nemecký skladateľ a dirigent (zomrel 23. 7. 1933) — 120. výročie
4. 1908 narodil sa nemecký dirigent Joseph Keilberth, výborný interpret najmä Mozartových a Wagnerových oper, ako aj diela Brucknera, Smetanu a Dvořáka (zomrel 20. 7. 1968) — 80. výročie
4. 1903 narodil sa Walter Serauky, nemecký muzikológ (zomrel 20. 8. 1959) — 85. výročie
4. 1848 narodil sa Carl Stumpf, nemecký psychológ a muzikológ (zomrel 25. 12. 1936) — 140. výročie
4. 1783 bolo otvorené Nosticovo (neskôr Stavovské, dnes Tylovo) divadlo v Prahe — 205. výročie
4. 1883 zomrel český skladateľ a pedagóg Antonín Modr (nar. 17. 5. 1898) — 5. výročie
4. 1658 narodil sa taliansky huslista a hudobný skladateľ Giuseppe Torelli (zomrel 8. 2. 1709) — 330. výročie
4. 1893 vznikla v Martine Muzeálna slovenská spoločnosť — 95. výročie
4. 1913 narodil sa švajčiarsky muzikológ Kurt von Fischer, žiak Ernsta Kurtha. Specializoval sa najmä na oblasť hudobnej histórie — 75. výročie
4. 1918 narodila sa slávna jazzová speváčka Ella Fitzgeraldová — 70. výročie
4. 1888 narodila sa slovenská hudobná pedagogička a skladateľka Angela Cziczková (zomrela 15. 2. 1973) — 100. výročie
4. 1908 narodila sa Ľudmila Červinková (zomrela 14. 9. 1980) česká operná speváčka, zaslúžilá umelkyňa — 80. výročie

HUDOBŇÝ 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 Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel.: 330-245. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. 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: SÚTI 6/10

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

ABONENTNÝ CYKLUS A—B

17. a 18. marca 1988. E. Suchoň: Fantázia pre husle a orchester op. 7, G. Mahler: Symfónia č. 1 D dur. Slovenská filharmónia. Dirigent Zdeněk Košler. Sólista Ewald Danel, husle.

Hoci nerada dávam do primárnych väzieb pri hodnotení koncertov činitele, ktoré sú dramaturgicky orientované, predsa sa nedá neprípomenúť „jubilejnosť“ tejto koncertnej dvojice: blížiac sa osemdesiatiny nár. umelca E. Suchoňa, šesťdesiatiny nár. umelca Zdeňka Košlera — a napokon i storočnica od vzniku 1. symfónie G. Mahlera. V našom prípade ostali tieto činitele, našťastie, iba druhoradým javom, prvoradý v súradniciach väzieb bol presvedčivý výsledok.



Národný umelec Zdeněk Košler

Zaradenie akéhokoľvek Suchoňovho diela do koncertného programu nám nepridá ako pietna záležitosť, natoľko je jeho tvorba súčasťou koncertnej praxe. Vitáme však sústredenejšiu pozornosť v tejto sezóne viacerým Suchoňovým dielam — nielen ako poctu autorovmu jubileu, ale aj ako príležitosť spoznávania i porovnávania individuálneho vkladu ich ďalších interpretov. Aj Danelovu Fantáziu (a Burlesku) sme tak prijali s konštatovaním, že nášmu interpretačnému umeniu vyrástol ďalší interpret — huslista, ktorý vie uchopiť a pochopiť esenciu suchoňovskej poetiky. Danelov vklad predstavovala hlbavosť a spolu s Košlerovou koncepciou vynikla príslovečná baladickosť tohto opusu (hoci na štvrtkovom koncerte „iskrila“ Burleska viac). Ak tu spomíname — a neoddeľujeme Košlera a Danela, je to preto, lebo obaja sa len ťažko dajú od výsledného tvaru oddeliť: Košler so SF nebol „iba“ sprevádzajúcim partnerom, ale umeleckou osobnosťou s vlastným ujasneným pohľadom na Suchoňovu tvorbu i tento opus. Sólistické husle v tomto prípade korešpondovali so základným prístupom dirigenta, no viac disciplinovane než osobnostne. Nemožno pritom nespomenúť viacero huslisticky krásne stvárnených úsekov, či už v samotnej Fantázii alebo technicky brilantnejšej Burleske.

Ak sa aj hovorí v súvislosti s poslucháčskym záujmom o renesancii Mahlerovej hudby, jej uvádzanie súvisí aj so stupňom vyspelosti orchestrov. Vie sa predsa o pôsobivosti Mahlerovej široko romanticky koncipovanej hudby, o jej sugestívnosti, rozvíjaní myšlienok a vôbec koncipovaní celku tak, aby ani „hudobný kolos“ (u Košlera trvala „Prvá“ po oba večery rovných 53 minút) nepôsobil zdĺhavo. Posluchácky vďačná i náročná 1. symfónia je obťažná i pre interpretujúci orchester, ktorý musí hrať v „plnom obsadení“. — Ak je Mozart považovaný vo svojej priezračnosti za skúšobný kameň technickej zdatnosti orchestra, jeho súhry, ale aj čistoty hry, v Mahlerovi k tomu pristupuje „umenie“ zdatnosti všetkých — bez ohľadu na rezervy orchestra v druhom či ďalšom obsadení... Je to vysoká škola previerky každého jeho člena. Len na tomto základe môže dirigent budovať svoju koncepciu, prezentovať svoj interpretačný názor, zrelosť svojho umenia i ďalšie dimenzie toho, čo s „umením dirigovať“ súvisí. Košler spel k monumentálnosti, no nič neuponáhľal, pre všetko mal mieru času: pre „vychutnanie“ hudobných osobitostí v rámci časti, ale aj pre uplatnenie (a najmä pripravenie) výrazovosti tejto hudby, ktorej nemalou súčasťou bola i práca s dynamikou a vôbec zvukom.

So sympatiami sme tentoraz sledovali snahu filharmonikov reagovať na všetky dirigentove požiadavky (ako to už býva — v piatok uvoľnenejšie a precíznejšie, ale i „čistejšie“ v dychoch než na štvrtkovom koncerte) vo veľkej dôvere vo výsledok. Ten vyšiel.

VIERA REŽUCHOVÁ

ti!) v tom najlepšom slova zmysle. Jeho umeleckému naturelu vyhovovalo skôr podčiarkovanie romantickej dravosti, zemitosti a virtuózneho brilancie. Vďaka vnútornej istote, ktorá vyžarovala z jeho hry a strhujúcemu elánu tvorenia, sa nadšeným poslucháčom odmenil efektívnym Debussyho Ohňostrojom. Mohli sme v ňom obdivovať to podstatné z jeho prístupu — ako jemné vlákna impresionistických pasáží dokázal využiť a stmeliť v účinné plastické hudobné plochy. V Schumannovi i v Debussym spoľahlivý technický arzenál stál plne v službách úspešne realizovanému tvorivému zámeru. V tom spočívala veľkosť a jedinečnosť Indjičovho výkonu.

Za pult orchestra si zasadol dirigent perzského pôvodu Alexander Rahbari (Rakúsko), takisto laureát niekoľkých medzinárodných súťaží, v súčasnosti stály hosťujúci dirigent Filharmónie v Bruseli. Je typom temperamentného hudobníka, s jasnou predstavou, s názorovými gestami zemitého razenia. Jeho dirigentskému typu znamenite konvenovala Schubertova 8. symfónia C dur (D 944). Pomerne veľké plochy tohto lyrického monumentu formoval umelec s vyváženou rozvahou, s iskričivým vnútorným pulzom i s náležitou plasticnosťou. Výdatnú oporu pri realizovaní svojej predstavy nachádzal v kvalitných hráčoch pri stvárňovaní sóľ, no podieľajúcich sa aj na kvalitných a vyrovnaných harmóniách. Rahbariho koncepcia Schuberta postavená na protipólovosti zvlnenej lyriky a pátosu sa stretla s priaznivou rezonanciou u obecnosti. Značnú, hoci nie bezvýhradnú pohotovosť preukázal Rahbari aj v spolupráci so sólistom.

VLADIMÍR ČÍŽIK

ABONENTNÝ CYKLUS C—D (KONCERTY PRE ZÁVODY)

Ide opäť o dvojicu koncertov, ktoré sa konajú pravidelne v utorok a stredu jedenkrát mesačne — od októbra minulého roku (trvať budú do mája). — Hoci začiatok koncertnej sezóny Slovenskej filharmónie bol v znamení doposiaľ najdlhšieho — dvojmesačného — zahraničného turné orchestra, dramaturgia promptne túto skutočnosť vo všetkých cykloch vyriešila pozvaním hostí, resp. zaradením iných typov koncertov. Sympatické je, že v tejto sezóne je cyklus Koncertov pre základy riešený úplne samostatne. (Iba z prvého koncertu warchalovcov boli v následnom cykle A—B uvádzané dve skladby. Treba však podotknúť, že prelínaniu „vážnejšieho“ a „populárnejšieho“ repertoáru sa vlastne nedá vyhnúť — a ani nie je potrebné natoľko ochraňovať hudbu, ktorá má šance získavať si väčší okruh poslucháčov. Napokon, pri striktnom pohľade našli by sme na programoch týchto koncertov viac diel, ktoré tvoria súčasť aj náročne ladených koncertov. Ale práve túto skutočnosť hodnotíme pozitívne.)

Na koncertoch prvého poradía vystúpili dvakrát Slovenský komorný orchester (17. a 18. 11. 1987 — 28. a 27. 1. 1988), pričom volil odlišnú dramaturgiu: v novembri uvádzal 18. a 20. storočie (P. Hellendaal, A. Vivaldi, J. Ch. Bach — I. Zeljenka, D. Šostakovič), v januári zasa taliansky barok a tvorbu českých klasikov (A. Corelli, G. Tartini — F. Benda, J. V. Stamic, F. X. Richter, K. Kohout). Na oboch koncertoch boli vytvorené príležitosti i pre sólistov — na prvom ich dobre využili violončelista Juraj Alexander v Zeljenkových Rozhovorochoch pre violončelo a orchester a japonská klaviristka Yaeoko Yamané v Bachovom Koncerte G dur. — Flautistka Eugénia Zukermanová priaznivo predstavila svoju mladú muzikalitu v januári v koncertoch F. Benda a J. V. Stamica.

Ďalšie dva koncerty prvého poradía patrili hosťom — cyklus otvoril 27. a 28. 10. 1987 Szombathelyský symfonický orchester s dirigentom Jánosom Petró. Sympaticky sa prezentovali v Kodályových Tancoch z Galanty i Saint-Saënsovej 3. symfónii (spoluúčinkovala organistka Zsuzsanna Elekessová), dobrými partnermi boli i našej klaviristke plnokrvného „lisztovského“ temperamentu — Silviu Čábovej vo Variáciách na horalskú tému pre klavír a orchester Vincenza d'Indyho. Túto koncertantnú príležitosť využila pozitívne pre profilovanie svojej umeleckej kreativity.

Na decembrových koncertoch (15. a 16. 2. 1987) sme počuli Štátny komorný orchester Žilina s dirigentom zasl. umelcom dr. Ľudovítom Rajterom. Podujatie — L. Mozart, W. A. Mozart, C. Saint-Saëns — odrážalo dramaturgickú invenčnosť v hľadaní a zosúladovaní programu zo známejších i menej známych diel i úsilie „aktualizovať“ dramaturgiu v zmysle časového zaradenia koncertu. — Z tvorby Leopolda Mozarta sme si vypočuli Hudobnú sánkovačku — vtipné dielo, pripomínajúce, že hudba a jej prostriedky sú mnohotvárne a popri závažných myšlienkových posolstvách sú v dejinách hudby i diela skladateľov, ktorí sa vedeli obracať i k jej šarmu a vtipu. Rajterova koncepcia tieto prvky vyzdvihovala. Zato Saint-Saënsovo Vianočné oratórium je viac konvenčným dielom, no i tak sa nedá nevyužiť jeho interpretačné príležitosti i nároky. Z vokálnych sólistov sa v ňom v miere osobných dispozícií prezentovali Mária Eliášová, Jitka Zerhauová, Peter Oswald a Ladislav Neshyba. Závažnú sólistickú príležitosť mal na tomto koncerte mladý klavirista Ivan Gajan v Koncerte A dur, KV 488 od W. A. Mozarta. S ohľadom na nie veľké sólistické príležitosti (viac ho spoznávame z komornej spolupráce s Jozefom Podhoranským, hoci medzičasom

dobre využil i príležitosť v televízno-rozhlasovej Hudbe z Bratislavy so SOČR-om v diele F. Chopina) sa tejto šance chopil zodpovedne. Jeho Mozart bol pôsobivý hudobnou koncepciou i zvládnutými technickými požiadavkami; bol patrične trblietavý, brilantno-virtuózný, a pritom Gajan nešiel iba po povrchu tejto hudby, ale prenikal do jej vnútra. Prekrásna nostalgicko-lyrická 2. časť (Adagio) bola podaná s veľkým zmyslom pre vnútorný myšlienkový náboj i ťah. Viacero pripomienok by sme však adresovali na margo ŠKO — ide o súhrn orchestra čo do spoločných nástupov, teda samozrejme požiadavky profesionality. Treba ešte spomenúť kvalitný zástož SFZ v Saint-Saënsovi, ktorý tentoraz pripravila Margita Gergelová.

Prvé koncertné podujatia druhého poradía (16. a 17. 2. 1988) ponúkali opäť — aj v tejto sezóne — Verdiho. Tentoraz išlo o prezentovanie jedného z jeho vrcholných vokálno-symfonických diel, a to na pozoruhodnej interpretačnej úrovni. Opakovať rôzne vyslovené charakteristiky Rekviev, smerujúce k potvrdeniu Verdiho majstrovstva, nie je hádam potrebné. Skôr treba zvýrazniť plné interpretačné nasadenie orchestra SF, hosťujúceho dirigenta Ondreja Lenárd (zastúpil Nina Bonavolontu, ktorý náhle ochorel), kvarteto sólistov (Eva Dēpolitová, Věra Soukupová, Leo Marian Vodička, Ondrej Malachovský) i SFZ, ktorý bol precízne pripravený Pavlom Procházkom. — Ak by sme aj toto Verdiho dielo mohli podľa jeho frekvencovanosti v posledných rokoch označiť pre filharmonikov za „repertoárové“ — predsa sa s touto skutočnosťou nespája menšia interpretačná pozornosť. Ono samotné je totiž pre interpretov inšpirujúce — a taktovka spravidla vždy iného dirigenta mu dodáva v nuansách rozdielnosti. Lenárd, ktorý sa už svojím vzťahom i umením interpretovať Verdiho patrične prezentoval na operných scénach, uviedol Rekviev aj pri rešpektovaní výrazovosti, vyplývajúcej z charakteru jednotlivých častí so silným akcentom na dynamizmus a drámatizmus. Tento koncert patril k udalostiam nielen spomínaného cyklu, ale i filharmonického sezóny.

VIERA REŽUCHOVÁ

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA

Zmyslom a cieľom koncertu usporiadaného pri príležitosti 40. výročia Víťazného februára (19. 2. 1988) bolo na jednej strane poukázať na hudobno-umelecké kvality diel, ktoré vznikli v prvých deceniách budovania socializmu v ČSSR (najmä obdobie päťdesiatych a šesťdesiatych rokov), v neposlednej miere však aj predstaviť v spoločnom programe tie hudobné telesá, ktoré majú hlavnú zásluhu na nebyvalom rozvoji hudobného života mesta od skončenia druhej svetovej vojny — Štátny komorný orchester (dirigent J. Valta), Žilinský miešaný zbor a Dievčenský spevácky zbor Žilinského konzervatória (zbormajster A. Kállay) a Detský spevácky zbor Odborárik (zbormajster Z. Babík).

Slávnostný koncert zahŕňoval diela českých a slovenských skladateľov E. F. Buriana (Přehraha socialismu), R. Drejsla (Rozkvetlý den), J. Stanislava (Se zpěvem a smíchem), V. Dobiáša (Polka míru), J. Seidla (Zpěv svobody), E. Suchoňa (Aká si mi krásna), D. Kardoša (Mieřová), T. Andrašovana (Rodná zem) a B. Urbanca (Hej, slinko vychodí). Väčšinu diel pre túto príležitosť na objednávku zinstruoval český dirigent Jaroslav Vodňanský. Program dopĺňali účinné recitačné vsuvky z tvorby J. Kostru (Február 1948) a P. Koyša (Óda na prácu), v ktorých sa predstavil hlasovo dobre disponovaný recitátor Ján Bureš.

Všetky telesá podali dobrý výkon. Dramaturgicky účinnejší a cieľavedomejší zostavený bol blok českých skladieb, najmä vzhľadom na reprezentatívny výber autorov. V slovenskej časti nám chýbali niektoré z inšpiratívnych diel s antifašistickým programovým zameraním a diela budovateľského charakteru z pera takých majstrov, akými nesporne boli nár. umelec A. Moyzes (najmä jeho predhra Februárová), nár. umelec J. Cikker (tvorba z obdobia druhej svetovej vojny a z päťdesiatych rokov), či diela iných spoluzakladateľov slovenskej hudobnej moderny (A. Očenáš, S. Jurovský a i.). V rámci tzv. montážovo zameraného typu koncertu, ktorý pre dramaturgicko-umelecké a ideové „úskalí“ žije na našich koncertných pódliach skôr výnimočne, nie je možné ani mysliteľné kontinuálne naznačiť cesty socialistického realizmu v českej a slovenskej hudbe, ktorý bol osobitými formami, žánrami a kompozičnými technikami utváraný cez prízmu subjektívneho pohľadu a nadsúhlasu desiatok tvorcov našej hudby.

Slávnostný večer priniesol aspoň čiastočný obraz o dominujúcich žánroch tohto obdobia — v päťdesiatych rokoch rozšírená tvorba masovej a politickej piesne, kantáty; v šesťdesiatych rokoch postupne sa presadzujúce veľké vokálno-inštrumentálne formy, ale aj kvalitná komorná tvorba. Programom koncertu ŠKO za spoluzúčinkovania ostatných žilinských hudobných telies sa podarilo naznačiť, ako výchovná a mobilizačná funkcia hudby a jej dopad na človeka idú vo väčšine prípadov v súlade s prudkým tempom a prevratnými zmenami v živote spoločnosti. Škoda, že podujatie malo — azda prvýkrát v tejto sezóne — slabšiu návštevnosť.

Marcový komorný koncert ŠKO v Žiline (17. 3. 1988), zaradený do cyklu Hudobnej jari 1988, mal tento program: E. S. Englund — Symfónia č. 4 (pamiatka D. Šostakoviča), W. A. Mozart — Ária Per questa bella mano pre bas, kontrabas a orchester, KV 612 a C. M. von Weber — Symfónia č. 1 C dur. Sólisti koncertu: Peter Mikuláš (bas), Jiří Groborz (kontrabas); dirigoval ako hosť fínsky dirigent Jouko Koivukoski.

Nestor súčasnej modernej fínskej národnej hudby, E. S. Englund (1916) svoju 4. symfóniu skomponoval v roku 1976, keď náhle zomrel veľkán sovietskej hudby 20. storočia D. Šostakovič. Jej podtitul Hommage à D. Šostakovič je plne oprávnený nielen v názve, ale najmä v emocionálnej sfére a v expresívnej sile symfónie. Prevláda v nej zjavný žiaľ, smútok a až prejemnelá pieta k osobnosti, ktorej tvorbu spolu s dielami S. Prokofieva spomedzi sovietskych tvorcov hudby 20. storočia Englund dôverne poznal a bola mu pravdepodobne bytostne blízka. Zdá sa, že z tvorivého odkazu a kompozičného myslenia Šostakoviča Englund v tejto (Pokračovanie na 4. str.)



Zaslúžilý umelec Ondrej Lenárd

Snímky: archív HŽ

Na abonentných koncertoch SF cyklov A a B 24. a 25. marca t. r. sa predstavil americký klavirista Eugene Indjič, rodák z Belehradu, laureát troch medzinárodných súťaží, ako sólista Koncertu pre klavír a orchester a mol op. 54 R. Schumanna. Každá skladba známa z viacerých interpretácií navodzujúce recenziu, aby sa pokúsil postrehnúť, v čom bolo jej podanie osobité. V rebričku Indjičovho tvorivého zámeru stála na najvyššej priečke úspechom korunovaná snaha o súvislú líniu, logickú nadväznosť obličiek. Ak by sme tento východiskový bod pokladali za začiatok akejsi špirály, tak od udržania zámernej rovnomernosti pohybu, železného rytmu, ktorý spájaj všetky komponenty, sa odvíjali potom ďalšie parametre: vkusne dávkované agogické vlnenie a rubatá, vo sfére citového dotvárania nie prílišné forsírovanie poetické intimity, meditácie. Jeho lyrika bola mužná — nástroj mu krásne spieval. Bol to však do istej miery osobitý druh vedenia kantilény: rytmicky presný, skôr klasicky vyrovnaný, ale vždy vrúcny. (V strednom Intermezzo — Andantino grazioso — sa však nemohol vyhnúť i pastelovejším odtieňom a v súlade s obsahom hudby aj meditatívnej nálahe.) Tento zámer vyúsťoval do zvukovej príbojnosti (nie tvrdos-

Moyzesovo kvarteto Na ceste k zrelosti

S primáriom Moyzesovho kvarteta STANISLAVOM MUCHOM som sa stretla medzi dvoma zahraničnými zájazdmi: súbor sa práve vrátil z Belgicka, kde v rámci kultúrnej dohody účinkoval v Bruseli a Gente a pred cestou do Španielska. Tu v apríli uskutočnia 13 koncertov a nahrávanie platne pre tamojšie hudobné vydavateľstvo — s gitaristom José Luisom Lopateguim Boccheriniho sedem kvintet... Na toto koncertné turné nadväzujú koncerty v Portugalsku. Po tieto dni sa im vrátila potvrdená prihláška na interpretačný kurz, usporiadaný v rámci Festivalu Orlando v Holandsku. Pri rušnom koncertnom živote, vyplnenom domácimi vystúpeniami v rámci riadneho úväzku v Slovenskej filharmónii, som sa spýtala Stanislava Muchu na potrebu účasti profesionálneho telesa na interpretačnom kurze:

— Má pre nás význam, aby sme nezastali, „zadivani“ iba na seba, bez odhadu kvality iných, ktorí dnes umelecky pôsobia na koncertnom pódium mimo hraníc našej vlasti. Júlový kurz, usporiadaný v Holandsku Kvartetom Amadeus, je pre nás teda potrebný kvôli obohateniu, prehĺbeniu hudobného a štýlového ctenia. Úspechom je už to, že nás vybral na základe nahrávky, lebo konkurencia bola veľká.

Stretávate sa s ňou už viac rokov — najmä na súťažiach, kde ste získali viacero pekných ocenení. Ale vrátili ste sa aj bez laureátskych titulov, so získaním skúseností, porovnávaním kvality, rozšírením repertoáru...

— Pravdou je, že sme získali r. 1981 na celoštátnej súťaži Beethovenov Hradec 1. cenu a cenu za najlepšiu interpretáciu súčasnej skladby. Na interpretačnej súťaži SSR v Banskej Bystrici nám udelili 1. cenu a cenu Slovenského hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu skladby slovenského autora. Máme za sebou i 2. miesto v kategórii modernej hudby a 3. miesto v hlavnej súťaži na Medzinárodnej súťaži kvartet vo francúzskom Eviane r. 1982. No boli aj konkurzy, ktoré sme absolvovali bez umiestnenia — ako sa povie športovú terminológiou. Naposledy sme takto hrali na Medzinárodnej tribúne mladých interpretov, ktorá bola v rámci BHS 1987. To všetko dáva podnet na zamyslenie nad konkurenciou, ktorá je v umení vlastne inšpirátorkou k vyšším cieľom. Nemyslím, že sa stane tragédia, ak umelec neprinesie vždy laureátsky titul. Naš súbor sa v podstate stále

cíti mladý, musí a chce sa veľa učiť. A to sa dá jedine individuálnou i kolektívnou prácou, ale i „započúvaním“ sa do vlastného interpretačného štýlu. Sme voči sebe náročnejší než v minulosti, neženjeme sa za množstvom skladieb, napokon máme v repertoári približne 50 opusov; radi by sme diskutovali s ľuďmi, ktorí majú v tejto oblasti bohaté skúsenosti. Nemusia to byť vždy iba interpreti — často poradí skúsený hudobný režisér pri nahrávke. Veľmi dôležitý je náš kontakt s mikrofónom, spätná kontrola zvukového zápisu. Ale aj na interných skúškach sa snažíme „počuť“, konfrontovať názor subjektu s kolektívnym vedomím. Podobne sa usilujeme sústrediť v hre na detaily, ale nezanedbať ani nadhľad nad celkom. Od študentských čias sme boli pod dohľadom dvoch skvelých pedagógov, ktorí nás usmerňovali a kontrolovali. Boli to prof. Albín Vrteľ a prof. Tibor Gašparek. Doposiaľ sme radi, ak nám povedia, čo robíme dobre a čo zle. Pravda, ako profesionáli musíme sa čoraz viac opierať o seba, svoj osobnostný a umelecký vývoj a názor. A ten sa konfrontuje nielen na súťažiach, ale v dennej praxi.

Máte k nej vytvorené podmienky?

— Osud bol k nám žižlivý už od konzervatóriálnych a neskôr vysokoškolských čias. Vďaka Zväzu slovenských skladateľov a MK SSR sme boli vyslaní na súťaže doma i v zahraničí, neskôr sme dostali štipendium Slovenského hudobného fondu. Bolo to dôležité existenčné zabezpečenie, pretože po absolvovaní VŠMU sme sa museli rozhodnúť, či každý



Členovia Moyzesovho kvarteta

Snímka: archív SF

pôjde svojou cestou, alebo zostaneme pracovať ako kvarteto. Mali sme postupne svoje rodiny, bolo treba získať zázemie pre pokojnú prácu. Dostali sme ho. Neskôr — taktiež vďaka pochopeniu MK SSR a Slovenskej filharmónii — sme sa plne profesionalizovali: od 1. januára 1986 sme sa stali jedným z telies Slovenskej filharmónie. Tu sme našli zabezpečenie nášho umeleckého rastu. Z toho vyplýva aj zodpovednosť, snaha, reprezentovať túto inštitúciu a vôbec slovenskú hudbu na vysokej úrovni. Pravda, sú aj isté problémy, napríklad v zabezpečení stálych cvičných priestorov pre náš malý súbor. SF má veľa telies, a každé by chcelo svoj „trvalý“ pracovný kút, kde sa dá nielen cvičiť, ale i vytvoriť priestor pre notový archív, aby sme nemuseli všetko denne prenášať. Zatiaľ je pre nás veľkou pomocou i to, že okrem Moyzesovej siene skúšame i v Klube mladšej rodiny v Petržalke, kde nám SF platí prenájom.

Nosíte meno Moyzesa, pričom je v názve zašifrovaná nielen osobnosť národného umelca Alexandra Moyzesa, ale i tradícia našej národnej hudby, jej vývoja a smerovania v posledných desaťročiach. Od ráža sa to aj na vašom repertoári?

— Názov Moyzesovo kvarteto sme dostali r. 1981, keď mal

prof. A. Moyzes 75 rokov. Osobne sme ho navštívili, požiadali o právo, mať jeho meno vo svojom umeleckom „štíte“. Bol tomu rád a nikdy nezabudneme na jeho priateľskú a srdečnú povahu, s akou nás vyprevádzal do umeleckého života s novým „krstným listom“. Ziaľ, premiéru svojho 4. sláčikového kvarteta, ktoré nám napísal, už nepočul. Pochopiteľne, hráme veľa slovenskej kvartetovej literatúry z diel súčasných autorov: M. Nováka, J. Pospíšila, L. Burlasa, I. Dibáka, J. Sixtu, I. Szeghyovej, J. Beneša a iných autorov. Roku 1987 sme za túto aktívnu propagáciu slovenskej hudby dostali i Cenu Frca Kafendu, ktorú udeľuje SHF. Slovenská tvorba prináša pred umelecký súbor špecifické problémy, technické a tvorivé otázky, ktoré nie je ľahké zvládnuť. Budeme ju šíriť aj naďalej. Ale rovnako dôležité je, aby sme čoraz dokonalejšie prenikli aj do sveta klasicizmu či iných interpretačných štýlov. Preto by sme sa radi pozornejšie venovali výberu súčasných diel a koncentrovanejšie sústredili pozornosť na klasicizmus, romantizmus, či hudobnú modernu i mimo rámca Slovenska. Pre vydavateľstvo OPUS sme nahrali svoju prvú profilovú gramoplatňu so Šostakovičovým 3. sláčikovým kvartetom a 4. sláčikovým kvartetom A. Moyzesa. Medzitým sme už realizovali i „tretieho a ôsme-

ho“ Šostakoviča — taktiež pre OPUS, no súčasne sme radi, že sme mohli pre zahraničného producenta nahráť kompaktnú platňu s Mozartovým kvartetom B dur, „Loveckým“ a C dur, „Disonantným“. Je to nielen naša veľká propagácia, ale i poučenie pri sebakontrola, vývoji a ďalšom smerovaní v rôznych štýlovej dramaturgii.

Na MTMI UNESCO r. 1987 sme vás počuli hrať s Marianom Lapšanským Dvořákovu klavírne kvinteto. Je to náhodná spolupráca alebo trvalejší projekt?

— Veríme, že nezostane iba pri tomto čine, lebo od takého skúseneho sólistu a súčasne komorného hráča, akým je M. Lapšanský, sa môžeme veľa učiť. Podobne sme na zájazde v Juhoslávii mali možnosť hrať s tamojším klarinetistom výbornej úrovne. Variabilita v obsadení okamžite prebúdi k novým cieľom. S M. Lapšanským sme však hrali nielen na MTMI, máme za sebou nahrávku klavírneho kvinteta D. Šostakoviča a na koncertnom pódium sme okrem toho uviedli s týmto sólistom SF i Šnitkeho klavírne kvinteto.

Máte za sebou veľa zájazdov do ZSSR, NDR, BER, Talianska, NSR, Francúzska, KEDR, Turecka, Maroka, Rakúska, hrali ste dokonca na Kube... Ste už „sčestovaní“ kolektív, ktorý máločo prekvapí. Je to tak?

— Áno — aj nie. Z predchádzajúceho vyplýva, že nás stále udivuje hĺbka hudby, ktorú denne študujeme, že sme neustále vzrušení množstvom diel, ktoré by sme chceli počas svojho umeleckého života stihnúť, že sa stále tešíme zo stretnutí s krásnymi ľuďmi, ktorí pôsobia v hudbe i mimo nej. Prekvapujú nás naše deti, rodiny, láska, život, prostý všetko, čo patrí k mladosti, resp. k jej objavom. Ak by to prestalo, asi by nás už tak nebavila ani hudba.

Pozn. autorky: Na záver — a pre úplnosť — predstavujem mená všetkých členov Moyzesovho kvarteta, ktoré v rozhovore zastupoval primárius Stanislav Mucha. Na 2. husliach hrá František Török, na violone Alexander Lakatoš a na violončele Ján Slávik. Všetko absolventi VŠMU, dnes už aj pedagógovia bratislavského konzervatória. Mladí hudobníci, ktorí hľadajú svoje cesty k zrelosti.

TERÉZIA URSÍNYOVA

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA

(Dokončenie z 3. str.)

symfónii tvorivo zúžitkoval napr. formovú výstavbu jednotlivých častí symfónie (4. časť má zjavne polyfonický charakter), niekde (najmä 2. a 4. časť) vystupuje na povrch príbuznosť inštrumentácie obidvoch skladateľov. V žiadnom prípade nemožno však túto symfóniu označiť za dielo eklektické. Najsilnejší dojem zanecháva v poslucháčovi druhá a štvrtá časť. Dirigent J. Koivukoski sa striktne, niekedy až úzkostlivo pridržal partitúry diela, ale jasne oddeľoval nástupy, volil správne tempá a viedol teleso k decentnej interpretácii najmä tam, kde boli využité biele nástroje so zaujímavým koloritom.

Mozartova Ária Per questa bella mano vo vynikajúcom naštudovaní bola lahôdkou a silným estetickým zážitkom. Koncertné stretnutia so zasl. umelcom P. Mikulášom majú už dnes — napriek jeho mladému veku — punc osobitého čara, vkusu a krásy. Umelec disponuje popri mužnom zvukovom fonde skvelou technikou hlasu, nádhernou farbou i ľahkosťou podania. V Mozartovej árii výborným frázovaním poukázal zjavne na svoje nemalé interpretačné schopnosti, ktoré neustále cibria a zušľachťuje. Part sólového kontrabasu zvládol s jedinečnou ľahkosťou a nadhľadom J. Groborz, prvý kontrabasista ŠKO Žilina.

Úspešný záver koncertu sme právom očakávali od Symfónie č. 1 C dur od C. M. von Webera. Ide o dielo, ktoré je uvádzané zriedka a nedosahuje hodnoty opernej tvorby autora. Z hľadiska interpretácie v jeho prvej a štvrtej časti dochádzalo príliš často k zjavným, esteticky neželateľným disproporciám metroritmickým zadenia medzi dirigentom a orchestrom. Našťastie, celý ansámbl ŠKO situáciu vďaka usilovnej príprave a dvom koncertným „predpremiéram“ tohto programu (Liptovský Hrádok, Kysucké Nové Mesto) zvládol s jasným nadhľadom.

Každá skúsenosť je na niečo dobrá. Každé hosťovanie najmä zahraničných dirigentov môže prinášať okrem zjavných pozitív (výmena repertoáru, skúseností) aj svoje skryté nejasnosti, chyby a omyly. V prípade hosťujúceho J. Koivukoskiho vyznela interpretácia diel pred prestávkou ako dobre, tvorivo a koncepčne ujasnená a vhodne realizovaná. Avšak jeho koncepcia (ak to možno vôbec koncepciou nazvať) Weberovej Symfónie č. 1

C dur je aj varovným signálom pre výber hosťujúcich dirigentov, ktorí nie vždy „splynú“ v jednotu výrazu, rytmu a tempa s domácim orchestrom.

IGOR TVRDON

PRVÝ „DIVADELNÝ“ KONCERT SÚBORU VENI

Súbor VENI vznikol na jeseň roku 1987 z iniciatívy niekoľkých poslucháčov a absolventov HF VŠMU a pedagógov J. Beneša a M. Adamčiaka ako viac-menej voľné združenie skladateľov a interpretov z radov študentov a absolventov VŠMU a konzervatória. Dramaturgia súboru je orientovaná na prezentáciu aktuálnej slovenskej tvorby, najmä najmladšej skladateľskej generácie v konfrontácii so zahraničnými autormi 20. storočia.

Prvé verejné vystúpenie súboru sa uskutočnilo 17. marca 1988 v divadelnom štúdiu Reduty VŠMU v Bratislave. Je sympatické, že na Slovensku vznikol súbor, ktorý si nebojí, hneď v bulletine svojho prvého koncertu, predsať aktuálnu slovenskú tvorbu nielen hrať, ale aj so zahraničím aktuálne konfrontovať. Veď postaví M. Burlasa, M. Feldmana, J. Sixtu či V. Godára vedľa Estónca A. Pärtia a Poliaka Z. Rudziňského nie je bežnou záležitosťou dramaturgie našich koncertov. Nehovoriac už o tom, že niektoré skladby mali pravdepodobne, ak už nie československú, tak určite slovenskú premiéru. Čakali nás však aj ďalšie prekvapenia. Nekonenčné vystupovanie všetkých zúčastnených, z veľkej časti zásluhou civilného, vtipného moderovania D. Mateja, sľavžo zignorovalo handicap strnulosti väčšiny „vážnych“ koncertov. V našich pomeroch skôr netypickú „divadelnú arómu“ koncertu zabezpečila spolupráca s poslucháčom scénografie Š. Bolebruchom — proscénium z jednej strany rámcovo fixne položený kontrabas, z druhej symetricky krídlo, v strede naaranžované pulty a stoličky, pomaly ustupujúce za rampu. V záujme prostredia, atmosféry a v konečnom dôsledku aj skladieb aktéri „pohrdli“ frakmi a prijali jednotnú, čiernu farbu bližšie neurčeného voľného oblečenia. Zaujímavé bolo využitie svetla. Tmavé hľadisko dávalo vyniknúť každému pultu s malým svetlom, osvetľujúcim okrem nôt aj časť hráča. Čierne oblečenie zvýrazňovalo hlavne tvár a ruky, a tak vizuálny efekt v mnohom pripomínal poetiku čierneho divadla. Škoda len, že sa významotvorná

silu svetla ešte viac nezužitovala (stropné reflektory).

Hneď na začiatku nás moderátor informoval, že výber skladieb nie je náhodný („práve tieto a nie iné“), že mladí muzikanti budú hrať „svoju hudbu“, vyjadrujúcu ich životné a generačné ctenie. Spätým pohľadom možno v predvedených skladbách vybrať dve základné výberové kritériá, ktoré pravdepodobne VENI neopustí ani v budúcnosti. Je to jednak možnosť spontánneho a bezprostredného prístupu k interpretácii, v ktorom ani tak nejde o postihnutie architektúry, či vzťahovej podmienosti diela, ako skôr o príležitosť „zahrať si“, a tak akcentovať hudbu v jej momentálnom, jedinečnom stave či emócií, s analogickým účinkom aj na poslucháča. Avšak nie v podobe prázdneho hedonizmu. Každá skladba predostiera inú, osobitú filozofiu. Či už v podobe „bezkonfliktného kontrastu“ Septeta M. Burlasa (dirigoval A. Popovič), rodovo blízkej „estetiky ticha“ Last Pieces M. Feldmana (klavír P. Zagar), jednoty a boja protikladov Elégie D. Mateja (flauta V. Antalová, husle P. Spišský, violončelo P. Michoněk), „kontrolovaného“ ironického nadhľadu Quintettina A. Pärtia (flauta V. Antalová, hoboj V. Dufka, klarinet R. Šebesta, lesný roh I. Bielík, fagot L. Prager), napätého citového spektra klavírnej Grave-Passacaglia V. Godára (N. Slančíková), či vyvázenej symbiózy Šnitkeho Hymnu II (kontrabas P. Važan, violončelo P. Michoněk). Ďalším momentom výberu skladieb bola tendencia zamerať sa na diela priamo predpisujúce tvorivý prístup v interpretácii, t. j. také, kde sa hudobníci môžu realizovať aj ako spoluautori. Skladba Z. Rudziňského Studium na C, kde partitúru predstavuje jeden list A-4, časovými, výrazovými, rytmickými a improvizáčnymi modifikáciami tónu C najlepšie vyhovovala práve takýmto požiadavkám (dirigoval D. Matej, umelecký vedúci súboru). Hráčsky vďačné Noneto J. Sixtu, na niektorých miestach s uvoľnenou metroritmikou, ponúkalo zasa interpretom „programovo sa netrafiť“ do fažkej doby, a tým modelovať zaujímavé, vždy nové tvarové a pohybové konštelácie (dirigoval umelecký vedúci súboru J. Beneš).

Aj keď sa v interpretácii vyskytli „chyby krásy“, súbor sa môže pochváliť slušným výsledným zvukom. Navyše vyváženou dramaturgiou. Ako skladateľ sa zo súboru predstavil len D. Matej. Medzi členmi sú však aj ďalší potenciálni autori, a to môže v budúcnosti sľubne ovplyvniť aktivitu telesa.

Koncert bol v mnohom zaujímavý a podnetný. Súbor zatiaľ z Caesarovho slávneho výroku splnil prvú, najľahšiu časť VENI (= prišiel som). Ostávajú mu ešte dve fažšie: VIDI A VICI. Má však k ich dosiahnutiu všetky predpoklady.

IVAN HRONEC

ZARZUELA V PREŠOVSKÉJ SPEVOHRE

Gonzalo Roig: Cecilia Valdés. Zarzuela v dvoch častiach. Celostátna premiéra 19. februára 1988 v spevohre DJZ v Prešove.

Celostátna premiéra, ktorú pripravila spevohra Divadla Jonáša Záborského v Prešove, zaujala dramaturgiu nekonvenčnosťou a inscenačným stvárnením. Cecilia Valdés, hlavná hrdinka rovnomennej kubánskej zarzuely, je aj románovou, takmer národnou hrdinkou Kuby. Autorom dnes už klasického románu, niekoľkokrát vydaného aj mimo Kuby, navyše sfilmovaného, je kubánsky spisovateľ Ciril Villaverde (1812–1894). Libreto podľa tejto predlohy spracovali Krystina Chudowovská, Mária Foltýnová a Maria Alvaradová. Prostredníctvom tragického ľúbostného príbehu študenta — belocha Leonarda a krásnej mulatky Cecílie sa snažili pretlmočiť a skontretizovať rasovú a sociálnu nerovnosť Kuby minulého storočia. Libreto, ktoré preložil Ladislav Šimon, však muselo pre svoju neúplnosť, resp. náznakovosť (počítajúc azda aj s divákovou znalosťou románovej predlohy) prejsť ešte korektúrami, doplnkami a divadelnou úpravou. O to všetko sa šťastne pokúsil a do konečnej podoby libreto upravil zaslužilý umelec a režisér inscenácie Ján Šilam. Podobným upravovateľským procesom musela prejsť hudba zarzuely, ktorej autorom bol kubánsky skladateľ Gonzalo Roig. Jan Bedřich a Ivan Pacanovský prepracovali inštrumentáciu s prihliadnutím na obsadenie divadelného orchestra aj na originalitu inštrumentálneho modelu kubánskej hudby. Hudobná úprava sa týkala aj poradia jednotlivých uzavretých hudobných čísel. Ich vzájomný vzťah po konečnej úprave možno pokladať v hudobnej, ale aj dramatickej línii javiskového stvárnenia za optimálny.

Inscenácia Cecílie Valdés na prešovskom javisku je zaujímavá, ale aj prínosná v niekoľkých smeroch. V prvom rade z hľadiska uvedenia u nás neobvyklého žánru — zarzuely, ktorej korene siahajú až do Španielska 18. storočia. Počiatkový dramaturgický experiment, sto-



Elena Kušnierová ako Cecilia Valdés.

Snímka: E. Marko

jaci možno kdesi na začiatku myšlienky o uvedení Cecílie Valdés, bol v našich podmienkach v konečnej podobe dotiahnutý do šťastne zvoleného výsledného tvaru. Pozoruhodná je najmä javisková kolektívnosť všetkých účinkujúcich, ktorá bola krédom réžie; vyjadruje súčasne základný myšlienkový náboj predlohy a charakterizuje societu i prostredie. Inscenáciu možno vnímať ako veľký spirituál. Ako kolektívny černošský spev, prerývaný vstupmi (či výstupmi) sólových spevákov. V inscenácii je tak zakódovaná životná aktivita ko-

lektívu a jej obrodzujúca sila. Aj hlavní hrdinovia inscenácie sú poznamenaní príslušnosťou ku kolektívu, ich osudy vnímame ako vstupy či výstupy z veľkého spirituálu. Radosť, bolesť, tragédia sú súčasťou celku. Toto je jedno z najpodstatnejších, ale aj najkrajších a bezprostredne pôsobiacich režijných východísk Jána Šilana, ktoré sa premietli do bezvýhradnej a plnokrvnej aktivizácie celého spevohrného súboru. Za zmienku stojí aj režijné vhodné vyriešené prechody a zmeny scén i výstupov s využitím ostrých kontrastov (tanec otrokov na plantáži — ples kubánskej aristokracie v 2. dejstve a i.).

Hudba mala na niekoľkých miestach vtipne anticipujúcu až charakterizačnú funkciu, na čom majú svoj podiel aj upravovatelia. Za všetky poslušné príklady: „hudba à la Haydn — à la pomalá časť z Hodinovej symfónie“ ako príprava zodpovedajúcej scény.

O charakteristickú tanečnosť inscenácie, choreograficky kontrolovanú a kontrolovateľnú sa postaral choreograf Jozef Starosta. Tanečné inšpirácie vychádzali z charakteru hudby. Boli choreograficky čitateľnou šírou smerom k réžii aj k predlohe. Balet, sólisti spevohry, ale aj zbor vytvárali na javisku nefalšované živú tanečnú polyfóniu.

Romantické libreto inscenácie Cecílie Valdés dopĺňa hudba, hýriaca strhujúcimi afrokubánskymi rytmiami a charakteristickými melodickými popevkami. Pôsobivo vynikajú náhle rytmické, melodické i dynamické kontrasty, napr. spomínaný prechod plantážovej tanečnej scény s dominujúcimi bicímí do noblesnej scenérie plesu a contredansu kubánskej aristokracie.

Výbornú hudobnú interpretáciu pripravil dirigent Ján Šilam. Zbor (zbormajster Ivan Pacanovský) ako súčasť javiskového pohybu nemal ľahkú spevácku pozíciu. Koncízny bol najmä „svadobný chorál“ 2. dejstva.

Scénograf Štefan Hudák a. h. využil ako charakterizačný materiál rákosku. Drevená konštrukcia v pozadí javiska riešila výplň priestoru. Kostýmový kontrast elegancie a chudoby poslušil autorku Viere Chládekovej a. h. na výbornú charakterizáciu society.

Kolektívna inscenácia — spirituál — mala svojich výborných protagonistov v Júlii Korpásovej (Mercedes), Elene Kušnierovej (Cecilia Valdés), Svetlane Sarvašovej (Dolores), Štefanovi Senkovi (Pedro), Slavomirovi Benkovi (José) a v ďalších predstaviteľoch sveta mulatov a čiernych. Kontrapunktom k tomuto svetu bol svet bielych, svet plantážnikov, ktorých v dobrých kreáciách steslelnil Štefan Jeník (Leonardo), Anna Beková (Izabela), Alica Lőrinciková (Doña Róza), Cyril Kapec (Candido) a ďalší.

DITA MARENČINOVÁ

K hostovaniu Štátneho hudobného divadla zo Sofie

Programovú ponuku titulov v oblasti hudobno-zábavného divadla spestrilo Bratislavčanom hostovanie Štátneho hudobného divadla Stefana Macedónskeho zo Sofie, ktoré 17. a 18. marca t. r. uviedlo v SND dva operetné tituly Johanna Straussa — Noc v Benátkach a Cigánskeho baróna. Reprezentačné priestory ponúkali hosťom aj široké možnosti reprezentácie — tie, žiaľ, neboli dostatočne využité. Už dramaturgický výber titulov je udivujúci, najmä ak vieme, že Divadlo má vo svojom repertoári spevoherné diela rozmanitého žánrového zamerania a každú sezónu (doteraz ich bolo 40) uvedie aspoň jedno pôvodné dielo od bulharského autora. Bolo by istotne zaujímavé zhladať aspoň jeden

domáci titul a „vzorkovo“ sa oboznámiť so súčasnými cestami spevohrného žánru v Bulharsku; rozhodne zaujímavejšie ako sledovať dva tituly od jedného autora, navyše — kvalitou nie práve najvyššie realizované. Nevieť, ako sa „... Tvorivé úsilie umelecko-administratívneho vedenia spojilo v zdravej symbióze s talentom výnimočne populárnych sólistov, zboru, orchestra a baletu tohto jedinečného a mimoriadne populárneho divadla...“ [citát z bulletinu Slovkoncertu], ale bratislavské hostovanie tomu veľmi nenasvedčovalo...

Oba výsledné tvary titulov, ktoré bulharskí hostia u nás uviedli, by sme mohli označiť za kvalitatívne priemerné, avšak toto označenie nevystihuje

dostatočne to, čoho sme boli svedkami. Myslím tým nerovnováhu vyznenia celkového tvaru s niektorými vysoko hodnotnými a zaujímavými momentmi, riešeniami, resp. výkonomi. Spomeniem aspoň niektoré: zaujímavé scénografické riešenie M. Popovovej v Noci v Benátkach, vynikajúce herecko-spevácke kreácie O. Skeklivovej, N. Nikolova (Cigánsky barón), K. Baltadžievovej (Noc v Benátkach), S. Dimitrova (v oboch tituloch), výstižné kresby komických postáv (traja senátori — A. Pulev, S. Kostov, E. Avramov), výkon zboru (zaujal viac plnosťou zvuku, vyplývajúcou z vynikajúceho hlasového materiálu, ktorým Bulhari disponujú, než disciplínou), atď. U režisérov (Noc v Benátkach — J. Franke, NDR; Cigánsky barón — B. Kovačev), ale aj dirigenta B. Chinčeva akoby chýbalo základné ujasnenie si dominantných, resp. charakteristických prvkov a znakov naturelu stváraných diel. Bolo to cítiť ako v celkových koncepciách, tak aj v hudobnej zložke (napr. rytmicky nevyvážený dialóg orchestra so sólistami). Výkon orchestra je vôbec diskutabilný, pretože základné poňatie dirigenta bolo iné, než na aké sme zvyknutí, alebo aké sme doteraz počuli (myslím si, napr., že valčík má byť valčíkom, či už sa hrá u nás, vo Viedni ale-

bo v Sofii). Hudobnému naštudovaniu okrem toho chýbala i väčšia dôslednosť (v nástupoch nástrojov alebo zboru) a akási vnútorná disciplína, súvisiaca s napätím a zaujatím. Zvukovo vyvážené pôsobili veľké zborové scény (záver 2. dejstva z Cigánskeho baróna), oproti nim však v kvalite pohybu i choreografie (J. Freibergová, NDR; B. Kovačev) zaostávali baletné kreácie.

V Cigánskom barónoch sme miestami mali pocit, že sme v indiánskom, nie cigánskom prostredí — okrem režiséra mala na tom zásluhu aj scénografka M. Popovová, ktorej scéna a kostýmy boli tentoraz kontrastujúcou zmesou vkusných a nevkusných pseudofolklorických, meštiackych a cigánskych štýlov.

Dvoma ukážkami titulov zo svojho repertoáru nám hosťujúce Štátne hudobné divadlo S. Macedónskeho zo Sofie na jednej strane poodhalilo rezervy a problémy, s ktorými zápasi; na strane druhej poukázalo na závideniehodnú pozitívu — zbor a všestranne herecky, spevácky i výrazovo pripravení sólisti najmä mladšej generácie by určite obstáli aj na operných scénach. Myslím, že posledné konštatovanie platí len pre málo operetných, resp. spevohrných súborov.

EVA BARTOVIČOVÁ-HOLUBÁNSKA

Rozhovor s WALTEROM BERRYM

Vtip a humor - korením života

Opernú hviezdu, rakúskeho basbarytonistu WALTERA BERRYHO, poznáme ako všestranného a univerzálného speváka rovnako z operného ako koncertného javiska. Nás spoločný rozhovor sa uskutočnil v Prahe pri príležitosti minutoročného slávnostného koncertantného uvedenia Mozartovej opery Don Giovanni k 200. výročiu pôvodnej premiéry diela. Berry v ňom spieval úlohu Leporella.

Je obdivuhodné, že dodnes ste vynikajúcim interpretom na opernom javisku, veď váš operný debut sa viaže k roku 1948...

— To sa síce uvádza ale nie je to celkom pravda. V roku 1948 som začal študovať a až v roku 1950, som bol angažovaný do operného súboru.

Úlohu Leporella ste spievali nespočetnekrát, existuje s vami dokonca niekoľko rôznych nahrávok. Vaše kreácie sa dnes považujú za vzorové a všetkých vašich následníkov porovnávajú s vami...

— Pri takom komplimente ma musím čerňať (aj keď nie som Mefisto). Leporella mám veľmi rád, ale aspoň tak si vážim úlohu Wozzecka a Baraka. To sú a budú tri najdôležitejšie úlohy v mojom umeleckom živote. A v súvislosti s operou Don Giovanni s mojou osobou máte pravdu: v roku 1951 som spieval

vo Viedni najprv Masetta, 1953 opäť tú istú úlohu v Salzburgu pod taktovkou Furtwänglera a od 1954 spievam iba Leporella. Nemám rád slová o rutine, každá nová inscenácia či kreácia predstavuje pre mňa niečo nové. Partneri sú iní, iný je aj orchester a každý dirigent dielo inak poníma a diriguje. Hoci mám s touto úlohou — povedzme — určitú skúsenosť, ale včera som ho spieval po prvý raz v živote koncertantne. A to, čo sa snažím vyjadriť hrou na javisku, som musel vyjadrovať iba výrazom hlasu. A opäť to bolo čosi nové. Dirigent Václav Neumann preukázal veľkú svedivosť a silu, ktorú som obdivoval v druhom finále opery. Povedal som mu potom: „Maestro Neumann, obdivujem, že sme už najmladší, a preto vám môžem povedať, že bolo pre mňa veľmi ošaripujúce osláviť s vami 200. narodeniny.“

Viem, že ste jedným z najpeselších operných umelcov...

— Nepovažoval by som sa za veselého, skôr by som to povedal takto: akosi dokážem postihnúť komiku vo veciach, nad ktorými sa iní ľudia nepozastavia. Tí, čo ma poznajú, označujú môj humor za skurilný. Nerozprávam napríklad často vtipy, ale rád si ich vymýšľam. Napríklad v jednej z posledných salzburských repríz Giovanniho som komtúrovi Johnovi Macurdymu nenápadne na

motázik priviazal kord tak, že ho v súboji s Giovannim Sherrillom Milnesa nemohol stratiť, a tak ten kord vypadol Giovannimu a Macurdy musel iba obrazne padnúť mŕtvu na zem. Náramne som sa na tom zabával. No potom ma obaja cez prestávku naháňali po divadle a musel som sa pred nimi ukrývať. Alebo v poslednom dejstve opery v MET-ke — tiež s Milnesom — som na jeho obvyklú repliku „Piato“ neodpovedal „Servo“, ale „No servus“. Celá MET-ka prepukla v smiech, iba Jimmy Levine sa udivene otáčal za pultom, čo sa to vraj deje. A my sme sa zabávali zase so Sherrillom na jeho reakciu. No dost už o tom.

Takže pristúpime k ďalším úlohám. Viem, že vo vašom rôznorodom repertoári ste si vyskúšali aj úlohu Wotana v Valkýre.

— Wotan nie je pre mňa vhodná úloha, som temperamentným človekom, ktorý sa musí na javisku pohybovať a hrať. Byť hodiny prilepený k ošteru a stáť a iba dúfať, že sa konečne niečo udeje — to nie je pre mňa. Ale bola to myšlienka Herberta von Karajana, ktorý mi zavolať do Paríža a oznámil mi svoj zámer. Keď som mu povedal, že sa necítim byť Wotanom, odpovedal, že podľa neho ním som a basta. Takže, čo som mal robiť? Spieval som ho s Karajanom, ale iba s ním. Teraz som však v San Franciscu debutoval v úlohe Albericha, a to je úloha ako šitá pre mňa. Mám to šťastie, že na budúcom salzburskom festivale budem môcť spievať Dona Magnifica v Rossiniho Popoluške. A rossiniovské repliky sú veľmi komplikované

a ja budem jediným Húnom v talianskom ansámblu. Preto musím zase obnoviť a zdokonaľiť svoju taliančinu. Povedal by som, že stále študujem a objavujem nové veci. Tak ako na včerašom Donovi Giovannim. Človek v ňom nezobrazuje postavu, ale istú myšlienku. A tou je v Mozartovej opere hrdinova smrť.

Giovanniho často spievajú aj barytonisti aj basisti. Akého pána preferuje váš Leporello?

— Je to vec názoru. Zvláštnym dôvodom pre voľbu barytóna je podľa mňa fakt, že v tejto opere sa nachádzajú dva tercety pre tri basy, ak ním obsadíte aj Giovanniho. Je to scéna s komtúrom v prvom obraze a finále opery. Vzniká potom z toho často bručanie troch medvedov, a preto je podľa mňa zaujímavejšie, ak aspoň jeden z hlasov je odlišný.

Máte ešte nejaké vokálne túžby alebo nespĺnené plány?

— Ani nie. Vždy som si dával pozor na hlas. A dodnes spievam možno preto, že som nemal mnoho vokálnych pedagógov, ktorí by mi boli asi stihli zruinovať hlas. Pracoval som sám na sebe. A mám vždy pri sebe — aj teraz — malý zápisník, do ktorého si už desaťročia zapisujem nové pocity a objavy o speve. Človek rýchlo zabúda, a takto mám stále možnosť kontroly. V posledných rokoch ma navyše veľmi baví vyučovať mladých spevákov, som totiž profesorom na viedenskej akadémii — aj vďaka tomu dostávam nové impulzy a motiváciu v mojej ďalšej umeleckej práci.

ALEXANDER HANUŠKA

Hudobná veda súčasnosti

Doterajšiu vedeckú a publikačnú aktivitu popredného slovenského muzikológa **Oskára Elscheka** charakterizuje pozoruhodne sústredené úsilie vyrovnať sa s metodologicky kardinálnym problémom vlastnej vednej disciplíny — presný, relatívne vyčerpujúci a súčasný stav a úrovni vedeckého poznania zodpovedajúcim definovaním jej predmetu, špecifickosti a kompetencie i postihnutím jej vnútornej systémovej štruktúry. Dobré oboznámený s predchádzajúcimi a pretrvávajúcimi konceptmi európskej meštiackej hudobnej vedy sa zameriaval na ich kritickú revíziu, poukazoval na názorový rozptyl, či niektoré jednostrannosti a neúplnosti, ktoré bolo potrebné prekonávať vlastnými riešeniami. Už v r. 1963 vznikla štúdia, neskôr publikovaná v 1. čísle periodica *Musicologica slovacica* pod názvom *Hudobnoved-*



ná systematika a organológia, kde Elschek predložil návrh systematiky, v ktorom ešte vychádzal z Blumeho triády (základný hudobný výskum — hudobná história — etnomuzikológia), pričom jednotlivé disciplíny spadajúce pod základný hudobný výskum rozčlenil na špeciálne a všeobecne systematické. Zároveň poukázal, inšpirovaný Wiorom, na možnosti preklenúť dištinktný rozpor medzi systematickou povahou týchto disciplín a „nesystematickou“ hudobnou históriou a etnomuzikológiou. V r. 1970 sa konala z iniciatívy Umenovedného ústavu SAV celoslovenská konferencia venovaná otázkam systematiky súčasnej hudobnej vedy, na ktorej predniesol Elschek vstupný referát. V ňom predložil nový variant usporiadania disciplinárnych okruhov muzikológie, ktorý znamenal rozhodný krok k rozídeniu sa s hůževnato odolávajúcimi europocentrickými systémotvornými kritériami a centrálnymi postavením hudobnej histórie sústredenej na výskum európskej umelej hudby. Bol založený na dvoch alternatívach binárneho modelu, kde jednu vetvu tvorí teoretická, resp. systematická muzikológia a druhú aplikovaná, resp. regionálna muzikológia. Do prvej vetvy zároveň zaradil 12 samostatných disciplín. Tento variant tvoril podstatné materiálové a koncepčné východisko pre domyslenie definitívneho konceptu, ktorý Elschek rozvrhol do troch dielov — prvý z nich pod názvom *Hudobná veda súčasnosti s podtitulom Systematika, teória, vývin* vyšiel v r. 1984 vo vydavateľstve Veda, ďalšie dva ohlásené zväzky budú venované metódam hudobnej vedy a geografii hudobných kultúr.

Je potešiteľné, že po knihe prof. Kresánka koncipovanej ako úvod do systematických disciplín hudobnej vedy vznikla na Slovensku ďalšia publikácia, ktorá sa stretla so zaslúženou pozornosťou verejnosti a v zhode so svojím určením sa stala základnou učebnicou študentov muzikológie. Splňa viaceré atribúty kvalitného učebného textu, je koncentrovaná na základný disciplinárny štatút hudobnej vedy, vymedzuje jej predmet, sústreďuje sa na prehľadné systematické rozvrhnutie základných oblastí bádania. Nepredstavuje však kompendium jednotlivých poznatkov, ale v súvislosti s naznačenou genézou jej vzniku prináša odborné zasvätený pohľad do špecifických vnútorných metodologických problémov muzikológie, pohľad disponujúci impozantnou šírkou znalostí, sčítanosťou a rozhľadom autora, vyznačujúci sa štylistickou hutnosťou a vysokou informačnosťou textu, jasným rozuzlovaním protichodných názorov, vystihnutím hlavných vývinových tendencií, ktorými sa muzikológia za posledných 100 rokov profilovala. Štúdiom knihy uľahčuje autorov dôraz na systémovú precíznosť, argumentačnú presvedčivosť a vnútornú kontinuitu myšlienok i presná terminológia.

Text 386-stranovej publikácie, opatrenej cudzojazyčnými resumé, menným a vecným registrom, je usporiadaný do dvoch tematických celkov. Prvý z nich je sústredený na vymedzenie hudobnej vedy a určenie jej systematickej štruktúry. Polemizujúci s príliš všeobecnými či neúplnými definícinými výrokmi a uvedomujúc si relatívnu platnosť každého pokusu o globálne a nadhľadnuto objektivizujúce postihnutie chápe Elschek muzikológiu ako špecifický proces poznania znejúcej, písomne fixovanej, inštitucionálne širenej a psychicky recipovanej formy existencie hudby vo všetkých jej historických, regionálnych, žánrových a individuálnych podobách a premenách. Pri zdôvodňovaní vlastného systematického rozčlenenia vyšiel Elschek z dôkladného po-

znania európskej hudobnovednej tradície, osvetlil korene disciplinárnej dezintegrácie hudobnej vedy súčasnosti a pozitívne zhodnotil výsledky marxistickej muzikológie, najmä tendenciu k synkretickému a integrovanému bádaniu. Zdôraznil pritom skutočnosť, že ústredný predmet muzikológie — hudobné dielo nemožno pochopiť len poznaním jeho vnútornej štruktúry, ale určením jeho miesta v zákonitostiach hudobného vývoja, teda ako akustický, estetický, sociálny a kultúrny fenomén v totalite determinovaných a determinujúcich kontextov a zložiek.

V záujme už spomínaného odklonu od europocentizmu a ahistorického poňatia etnomuzikológie zdôraznil Elschek v rámci regionálnej muzikológie štruktúru na päť základných kultúrnych okruhov — euromuzikológiu, sinomuzikológiu, indomuzikológiu, orientomuzikológiu a afromuzikológiu, z čoho vyplývala možnosť postihnúť špecifikum každého z nich a eliminácia nežiadúceho univerzalizmu. Je to nesporné oprávnená požiadavka, ktorá umožňuje zároveň predložiť ďalšiu vertikálnu subštruktúru regionálnej muzikológie na umelú, populárnu, ľudovú a kmeňovú hudbu. Tým sa populárnej hudbe dostáva legitímne miesto v systematike hudby, zodpovedajúce komplexnejšiemu kultúrnemu kontextu, než aké zaručuje jej vymedzenie českou muzikológiou na osi artificialita — nonartificialita hudba. Na druhej strane členenie na regióny možno nedokáže plne vystihnúť migrujúce tendencie, v podstate smerujúce k univerzalizmu, napr. vývoj džezu (pôvodne africký kultúrny fenomén sa rozvinul na americkej pôde a neskôr sa prenášal do európskej hudobnej tradície), či súčasné tendencie minimal music, inšpirujúce sa orientálnym hudobným myslením. Nie je vylúčené, že v budúcnosti nebude dochádzať k novým vinám univerzalizmu, pretože priepustnosť komunikačných kanálov a výmena informácií sa v súčasnosti pôsobením masmédií zvyšuje a akceleruje, čím sa zotierajú regionálne kultúrne hranice. To však samozrejme nespochybňuje funkčnosť Elschekom navrhnutého členenia.

Druhý tematický celok publikácie je zameraný na prezentáciu jednotlivých systematicko-teoretických disciplín: hudobnej akustiky, organológie, hudobnej fyziológie, hudobnej psychológie, hudobnej estetiky, hudobnej sociológie, hudobnej filozofie, hudobnej teórie, hudobnej grafiky, hudobnotextovej interpretácie, hudobnej interpretácie a hudobnej pedagogiky, s dôrazom na vedeckometodickú analýzu ich predmetu, tematické a problémové okruhy i na špecifiku vývoja bádania. Elschek pritom v nadväznosti na predchádzajúce úvahy domýšľa kritériá vlastnej systematiky tým, že poukazuje na štruktúru vzťahov medzi jednotlivými vyhranenými disciplínami, zdôrazňuje interdisciplinárny kontext mobilizujúci hudobnú vedu k čerpaniu metodických a poznatkových inšpirácií z iných mimomuzikologických vied. Zároveň však na druhej strane prízvukuje samostatnosť a celistvosť každej disciplíny, skúma jej vnútornú diferencovanú štruktúru, subdisciplinárne členenie a ambitus špecifických problémových okruhov. Integračno-diferenciačné aspekty, ktoré využil Elschek pri charakteristike participatívnej funkcie každej disciplíny na komplexite teoretickej hudobnej vedy, vychádzajú z pozoruhodnej a presvedčivo zostavenej informačno-komunikatívnej schémy, zachycujúcej procesualnosť vzniku, šírenia a percepcie hudby (s. 68).

Akcent na procesualnosť a rôznu funkčnú pozíciu a kvalitu teoretického zmocňovania sa komplexu hudby ako komunikačného systému dovoľuje sledovať a pochopiť na prvý pohľad oddelený rad disciplín z hľadiska ich vnútornej kontinuity, vzájomnej kooperácie a relatívnej úplnosti. To podporil Elschek aj združením zvolených disciplín do nadradených okruhov — prvé štyri chápe ako „prírodovedné disciplíny“, hudobná estetika, hudobná sociológia a hudobná filozofia sa označujú ako „sociálne a duchovné vedy“ a zvyšujúce považuje za „hudobnotechnické disciplíny“. Relatívnosť systémového celku vzniká jestvujúcim napätím medzi teoreticky relevantným zaraďovaním disciplinárneho okruhu do systému a vnútornou ambíciou hudby ako zložitého spoločenského javu premietat sa v praktickej podobe do priesečníka viacerých rovin a okruhov a znejasňovať tak striktnosť predelov medzi jednotlivými disciplínami. Ak Elschek pred 25 rokmi začal reštrukturovať sústavu disciplín „Grundlagenforschung“ dôkladným vymedzením organológie, v texte knihy presvedčivo na základe dialektiky predmetu, metód a aspektov bádania zdôvodňuje samostatnú konštitúciu hudobnej fyziológie, či potrebu vymedzenia hudobnej filozofie (hoci napr. jeho výklad hudobnej estetiky substituie aj problémy patriace do filozofických „špekulácií“). Na základe vlastných východísk volí dvojité disciplinárne určenie interpretačnej techniky (v závislosti na predmete), akceptuje rovnocenné postavenie hudobnej pedagogiky, hudobnej grafiky (v záujme odstránenia terminologickej zhody názvu disciplíny s názvom predmetu vhodnejšie by bolo teória hudobného zápisu — podobná úprava sa ponúka i pri názve predposlednej disciplíny: miesto „hudobná interpretácia“ teória hudobnej interpretácie). V autorovom výklade absentuje hudobná kritika, hoci v predchádzajúcich návrhoch systematiky bola uvádzaná ako samostatná disciplína, ba aj v spomínanej tabuľke v knižke na s. 68 je priradená k hudobnej estetike (v samotnom texte tejto kapitoly je len okrajovo spomenutá).

Rozsah recenzie nedovoľuje pristaviť sa podrobnejšie pri jednotlivých kapitolách, sledovať prenikavosť Elschekových postrehov a invenčnosť nachádzania súvislostí a aspektov systémovej zovretosti i rovnocennosť odborného prieniku do problematiky každej z predložených disciplín teoretickej hudobnej vedy. Informačnú hodnotu posilňuje výberová bibliografia zaraďená za každú z kapitol.

Kniha *Hudobná veda súčasnosti* je syntetickým prienikom k dynamike reálneho stavu teoreticko-systematickej oblasti muzikologického bádania prostredníctvom uvažanej, výstižnej, odborne fundovanej a kriticky aktívnej reflexie. Možno len privítať, že kvality jej autora oceňujú už nielen domáci čitateľa — práca vyšla v nemeckom preklade v minulom roku vo viedenskom vydavateľstve.

EUBOMÍR CHALUPKA

Z novej slovenskej tvorby

Roky navštevujú české prehliadky novej tvorby, my, slovenskí pozorovatelia, sme s neskrývanou dávkou závidosti kvitovali jednu z najoperatívnejších organizačných zložiek — pohotovú ponuku uvádzaných skladieb na zvukových záznamoch vo forme uzavretej gramofónovej kolekcie so súhrnným titulom *Týden nové tvorby* (plus príslušný rok). Viem, že už z objektívnych dôvodov nemôžeme byť maximalisti a očakávať slovenskú opusovú paralelu. (Pred desiatimi rokmi sa podobný vydavateľský luxus uskutočnil...) Pri všetkej realnosti, skromnosti i vďačnosti, privítali sme vydanie platne so štyrmi opusmi, uvedenými na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby 1986. (Tento fakt nie je súčasťou ani popisu v titule, je len zakomponovaný v textovej prílohe.) Dramaturgia — iste nie náhodilá — prináša pohľad na tvorbu Vítazoslava Kubičku, Andreja Očenáša, Jozefa Sixtu a Eugena Suchoňa.

V poradí prvé je na platni trío pre klarinet, violončelo a klavír (interpreti — Peter Drlička, Karol Filipovič, Peter Minárik) s názvom *Cesta* od príslušníka najmladšej generácie Vítazoslava Kubičku. I keď komorná tvorba nie je jedinou úspešnou doménou skladateľa, treba konštatovať, že tu, v asketicky ohraničenej zvukovej inštrumentálnej polohe vyznieva jeho kompozičné snaženie azda najzreteľnejšie a najvýstižnejšie. *Cesta* vedie poslucháča krajinou príznačne krehkej lyriky, nie však prostredníctvom zmäklivých zjednodušených formulácií, ale cez vyjadrenie logicky uzemnených a opodstatnených myšlienok. *Cesta* svojou hudbou, riešeniami evokuje atmosféru a myšlienkové pradiivo autorovej ranej, mimoriadne úspešnej *Fantázie* pre flautu a klavír. Je to ten istý autor, schopný prehovoriť s magickou presvedčivosťou, ten istý skladateľ, na tej istej ceste, o niekoľko krokov ďalej...

Už úvodný sugestívny elegický ladený motív, exponovaný v krajných polohách huslí a violončela (interpreti — Jindřich Pazdera, Ludovít Kanta) vtiahne pozornosť poslucháča do hudby Donquijotskej suity Andreja Očenáša. Z celého štvorčastofového celku zaznieva neopakovateľná poézia — subtilná i expresívna, baladická i rapsodická. V myšlienkových postupoch sa autor nesnaží o riešenie veľkých problémov. Hudba suity je prostá, čistá, úprimná. Suita symbolizuje, ako sa zdá, v kompozičnom svete Andreja Očenáša určitý návratový medzník. Je to návrat k inšpiračným prameňom domácej proveniencie, návrat do zóny komornej hudby a spôsobu komorného vyjadrenia sa, ktorý skladateľ na určitý čas opustil, ale ktorý azda najpádnejšie argumentuje silu jeho umeleckého zástoja.

Kompozičný rukopis Jozefa Sixtu je identifikovateľný, originálny. Z jeho čít môžeme jasne čítať o snahách a zámeroch jednotlivých projektov. Svojou neomylnou konštrukčnou jednotou a štruktúrnou domýselnosťou presvedčí aj v *Piano-Sonate* (Stanislav Zamborský). Sixtova hudba nie je bohatá na trblietavé obrazy a asociatívne kreácie, no vo svojej strohosti je jedinečná. Zdanlivo ten istý (alebo aspoň podobný) stavebný model dokáže skladateľ oprieť a komentovať vždy osvieženými súvislosťami, riešeniami, inovovanými epizódami. A to Sixtovým skladbám zaručuje životnosť, v tom je ich sila a originálna presvedčivosť.

Záverom titulom gramoplatne sú Tri piesne pre bas a orchester (Sergej Kopčák, Slovenská filharmónia, Libor Pešek) na básne Miroslava Váika, Petra Stílichu a Jána Smreka od Eugena Suchoňa. Cyklus je najmladšou skladbou z rodu autorových vokálnych opusov. Pri jeho počúvaní defiluje nám vo vedomí reťaz Suchoňových piesní, cyklov, árií. Ich hudobný svet je zjednotený charakteristickými, neopakovateľnými suchoňovskými atribútmi v perfektné zvládnutej dramaturgii s majstrovským rozvrhom výrazových pólov od typickej lyriky až k rozvírenej dramatickosti. Tri piesne sú akýmiś sumarizujúcim mikrosvetom, dokumentujú súbor vyvážených kompozičných elementov, povýšených majstrovstvom a umeleckou naliehavosťou do sféry klasických skladieb.

LYDIA DOHNALOVÁ

Kultúrny rozvoj Slovenska

V roku 1987 vydalo vydavateľstvo Obzor v Bratislave obsiahlu publikáciu (352 strán) *Kultúrny rozvoj Slovenska — v slednej päťročnici (1981—1985)*, ktorej zostavovateľmi sú JUDr. Ján Fischer a doc. PhDr. Pavel Paška, CSc. V úvodnom slove píše minister kultúry SSR nár. umelec Miroslav Válek: „*Publikácia prináša súhrnnú bilanciu výsledkov rozvoja kultúry a umenia v Slovenskej socialistickej republike za obdobie 7. päťročnice... Úspechmi kultúry a umenia SSR sa však nemôžu zastierať rezervy a niektoré nedostatky... Ide napríklad o nedočkajúcim spoločenského významu tzv. miestnej kultúry, o zanedbávanie základnej kultúrnej vybavenosti sídlisk... o nedostatočnú starostlivosť o mladé talenty. Musíme oveľa širšie a účinnejšie uplatňovať umeleckú kritiku, docieľovať možnosti výchovy umení a dejinami, ale aj dôslednejšie orientovať umeleckú tvorbu na súčasného budovateľa, hospodára a na ochranu rozvinutej socialistickej spoločnosti.*“

GLOSA

V jednotlivých kapitolách knihy (*Kultúrna politika po XVI. zjazde KSČ a zjazde KSS, Kultúrno-osvetová činnosť, Pamiatky, múzeá a ochrana prírody, Knižná kultúra, literatúra a umenie, Tlač, rozhlas, televízia, Výskum kultúry, Vývoj a dovoz materiálnych kultúrnych hodnôt Materiálno-technická základňa kultúry, Kultúrne styky so zahraničím*) sa potom hodnotí a analyzuje vývoj tej-ktorej oblasti, pričom hodnotiace súdy dopĺňajú rôzne tabuľky a grafy (zahrňujúce aj širšie rozpätie ako obdobie piatich rokov), aby sa nimi aj enumeratívne doplnili zovšeobecňujúce konštatovania. Výlučne na hudobnú problematiku sú zamerané dve podkapitoly — *Hudobné umenie* (autor Ladislav Mokřý) a *Hudobné edície* (autor Ivan Stanislav), pričom čiastkovo sa hudbe a jej otázkam venujú aj niektoré ďalšie state. Zaujímavé čítanie poskytuje state o rozhlase, televízii, umeleckom školstve, o podiele hudby v rámci kultúrnych stykov so zahraničím.

Cieľom knihy je poskytnúť istý sumarizujúci pohľad na vývoj v oblasti kultúry za isté obdobie, ale aj naznačenie perspektív vývoja najmä s ohľadom na odstránenie určitých nedostatkov, či už akútnejšieho alebo trvalejšieho charakteru. Z tohto hľadiska kniha dobre splňa svoju informačnú úlohu.

—R—

staccato

● O tom, že interpretačné umenie československých hudobných sólistov, súborov i telies je na vysokej úrovni, svedčí aj úspešné účinkovanie našich umelcov v zahraničí. V dňoch 5. 3. — 14. 3. 1988 absolvovalo Trávnické kvarteto koncertný zájazd v niekoľkých talianskych mestách. V Taormine, San Bonifácii, Legnase a Varese sa milovníkom hudby predstavili s tvorbou L. Janáčka, A. Dvořáka, J. Haydna a L. van Beethovena. V kvintete A dur, op. 81 A. Dvořáka s Trávnickými spoločníkmi talianske klaviristka Emmy Schmidtová. O tom, že sa koncerty páčili, svedčia príklady z diel B. Smetanu, P. I. Čajkovského a ďalších. Členovia kvarteta sa zastavili aj v Cremona, Bergane a Verone, aby navštívili miesta, úzko spojené s históriou hudby a života v Taliansku. —ZZ—

● Reminiscencie mladosti — bol názov podujatia, venovaného 750. výročiu povýšenia Trnavy na slobodné kráľovské mesto a konaného pod záštitou MsV KSS, MsNV, Domu ROH a Západoslovenského múzea v Trnave. Ako už názov napovedá, na stretnutí sa zišli významní rodáci z Trnavy a blízkeho okolia (všetci tiež študovali na trnavskom gymnáziu) — nár. umelec Vojtech Mihálik, zasl. umelec dr. Viliam Turčány, CSc., dr. Blahoslav Hečko a dr. Stanislav Šmatlák, DrSc., aby si v zaujímavom dialógu zaspomínali na Trnavu i na študentské roky. Scenár výstavy pripravila dr. Marta Uhríková. V pásmo poézie a hudby sa prezentovali Ida Rapačová (aj ako moderátorka programu), Soňa Valentová a Jozef Adamovič; Spevácky zbor suchovských žien pod vedením dirigenta Zefirína Hečku zaspieval zbory J. Valaštana-Dolinského a tri úpravy slovenských ľudových piesní. Takto koncipované aktivity, zamerané na pestovanie kultúrneho povedomia, možno len privítať.

● Už po tretíkrát sa na pôde Pedagogickej fakulty v Nitre uskutočnila biennále pripravovaná celoštátna konferencia o hudobnej výchove, a to v dňoch 22.—24. novembra 1988. Usporiadateľsky konferenciu zabezpečujú viaceré hudobnokultúrne ustanovizne — Katedra hudobnej výchovy PF v Nitre, ZČSSKU, ZČSKU, ZSSKU, ČHF, SHF, CHS, SHS. Rokovanie konferencie sa bude zameriavať na otázky zovšeobecnenia skúseností praktikov a teoretikov v oblasti hudobnej výchovy a hudobnej pedagogiky, na konfrontácie súčasných stavu predmetu hudobná výchova s premenami a novými potrebami kultúrneho života socialistickej spoločnosti, ako aj na problematiku hľadania alternatív pre optimálne uplatnenie hudobnej výchovy na rôznych stupňoch a typoch nášho školstva.

Československá gramofónová platňa

Výstava Československá gramofónová platňa sa uskutočnila v dňoch 26. februára až 13. marca t. r. v priestoroch predajne gramofónových platní Všeuvážového vydavateľstva gramofónových platní Melodija v Moskve na Leninskou prospektu. Akciu pripravilo Čs. hudobné vydavateľstvo Opus v rámci Dní kultúry ČSSR v ZSSR a pri príležitosti 40. výročia februárového víťazstva československého pracujúceho ľudu. V niekoľkých samostatných častiach predstavila výstava sovietskym poslucháčom reprodukovanej hudby obraz československého gramofónového odboru, ktorý sa po znárodnení v roku 1946 od roku 1948 prudko rozvíjal a dosiahol po technickej a dramaturgickej stránke vysokú úroveň. Výstavná časť 40 rokov rozvoja česko-

slovenského hudobného umenia obsahovala informácie o hlavných črtách kultúrneho vývoja po roku 1948, o rozvoji tvorivej a inštitucionálnej sféry československej hudobnej kultúry a o širokom úsilí o demokratizáciu hudobných hodnôt. História československého gramofónového odboru prehľadne zaznamenala najdôležitejšie etapy technického rozvoja (od štandardných platní cez stereofónne a kvadrofónne nahrávky až po súčasné digitálne nahrávanie a najmodernejšie nosiče zvukového záznamu). Informácie o histórii obsahovali údaje o vzniku troch hudobných vydavateľstiev — Supraphonu v roku 1946, Pantonu v roku 1958 a Opusu v roku 1971 a o ich podiele na edičnom profile gramofónového odboru. Samostatné časti, venova-

né týmto vydavateľstvom, pripomenuli sovietskym záujemcom edičné zameranie a rozsah činnosti týchto inštitúcií, doložený súborom 450 obalov klasických gramofónových platní všetkých hudobných druhov a žánrov. Návštevníci výstavy mali možnosť oboznámiť sa s nahrávkami popredných českých a slovenských skladateľov a interpretov a presvedčiť sa o spojení tvorby a interpretácie s produkciou platní. V časti Kontakty socialistických hudobných vydavateľstiev poukázala výstava na spoluprácu v tejto oblasti, predovšetkým československej a sovietskej kultúry a na dramaturgické podnety, ktoré československým edičným zámerom umožňujú ruskú a sovietskú hudobnú tvorbu. Vitrina Najmodernejšie nosiče československých nahrávok predstavila v súčasnosti sa rozvíjajúcu produkciu kompaktných platní a videokaziet u nás. Výstava spojená s predajom platní vzbudila už v deň otvorenia mimoriadny záujem sovietskych poslucháčov hudby. (pf)

Seminár mladých tvorcov

V dňoch 29. februára až 6. marca 1988 sa konal v Moskve v rámci Dní kultúry ČSSR v ZSSR prvý dvojstranný seminár mladých tvorcov-umelcov, organizovaný Komsomolom a ÚV SZM. Delegáciu 26 mladých umelcov z rôznych oblastí umenia z ČSSR viedol Ivan Chocholouš, vedúci oddelenia záujmovej činnosti SZM. Vedúcim sovietskej delegácie bol tajomník Komsomolu M. Šmojlov. Na seminári sa zúčastnili aj mladí umelci zo Slovenska — hudobní skladatelia Peter Martinček, Vašo Patejdl ml. a Miroslav Žbirka.

Rozmanité vzájomné stretnutia mladých umelcov sa uskutočnili na pôde Zväzu skladateľov ZSSR, v Inštitúte Gnesinových, v rôznych rockových kluboch i kluboch vážnej hudby. Na viacerých autorských koncertoch hostia prezentovali slovenskú vážnu a populárnu hudbu. Zväz skladateľov ZSSR si vyžiadala nahrávky dvoch diel Petra Martinčka, a to Hudby pre flautu a preparovaný klavír, elektroakustickej kompozície Natura I., ďalej poslednú platňu Vašu Patejdla ml. a Miroslava Žbirku, ktoré sa stali súčasťou archívu fonotéky zväzu.

Účastníci seminára absolvovali aj viaceré zaujímavé stretnutia na pôde tvorivých zväzov (Zväzu spisovateľov ZSSR, Zväzu výtvarných umelcov a architektov ZSSR...), ako aj hodnotný výlet do kláštora v Zagorsku. K celkovej atmosfére stretnutia mladých umelcov prispela aj veľká diskusná otvorenosť, ktorá sa niesla v duchu prestavby a nových myšlienok uplatňovaných dnes v Sovietskom zväze. —PM—



Výstavné panely prezentujúce výsledky Opusu v oblasti gramofónového odboru (obr. hore). Na obrázku dole: Dlhé rady čakajúcich svedčili o veľkom záujme o výstavu. Snímky: V. Fila

LISTUJEME STRÁNKAMI HISTÓRIE

Listujúc staršími ročníkmi bratislavských časopisov, objavili sme článok s titulom MAJÚ UMELCI NAHRÁVAŤ GRAMOFÓNOVÉ PLATNE? (v origináli Sollen Künstler für Schallplatten spielen?, in Neues Pressburger Tagblatt, 1935, č. 105) od SERGEJA RACHMANINOVA. Nevie, z akého prameňa bratislavský vydavateľ článok prevzal. So záujmom si však dnes prečítame úvahy významného umelca, ktoré pred vyše päťdesiatimi rokmi vyslovil v súvislosti s rozvíjajúcim sa gramofónovým priemyslom i s činnosťou rozhlasu, značne odlišnou od dnešnej praxe. Článok Sergeja Rachmaninova publikujeme v plnom znení.

Pred istým časom sa ma opýtali na môj názor o význame rozhlasu pre hudbu. Odpovedal som, že podľa mojej mienky nemá rozhlas na umenie dobrý vplyv a ničí ducha a pôvodný zmysel hudby. Z tohto dôvodu boli mnohí ľudia prekvapení, keď som ja, ktorý nemám rád rozhlas, prejavil ohotu nahrávať gramofónové platne, hoci medzi gramofónom a rozhlasom jestvuje akýsi nejasný vzťah.

No moderný gramofón a moderná gramofónová platňa majú nad rozhlasovým prenosom v každom ohľade prevahu, najmä ak ide o prenos klavírnej hudby. Pripúšťam, že klavírne gramofónové nahrávky neboli vždy také dokonalé, ako sú dnes. Keď som pred mnohými rokmi v Amerike po prvý raz s Edisonom nahrával gramofónové platne, bol zvuk klavíra tenký a ostrý. Znelo to celkom tak ako ruská balalajka. Keď som r. 1920 začal nahrávať pre istú gramofónovú spoločnosť, nebol výsledok akustického procesu ani zďaleka uspokojivý. Až v priebehu posledných rokov poskytila elektrická gramofónová platňa v spojení s novým úžasným zlepšením samotného gramofónu klavírne nahrávky, vyznajúce sa takou presnosťou, prirodzenosťou a sytosťou zvuku, že si sotva vieme predstaviť lepšie.

V nijakom prípade nemám v úmysle zľahčovať hodnotu rozhlasu, jeho význam a jeho prospešnosť pre ľudstvo. Viem si veľmi dobre predstaviť, že by som vo vyhnanstve na Afaške bol vďačný za nevyhovujúcu hudobnú reproduk-

ciu, akú by mi poskytoval rozhlas. No počúvať rozhlasové prenosy vo veľkomestách, kde môžeme byť osobne prítomní v koncertnej sieni — to mi pripadá ako znesvätenie. Rozhlas je ohromný vynález, no podľa môjho názoru absolútne nevhodný pre umenie.

Ak chceme porovnať hudobnú hodnotu rozhlasu s hodnotou gramofónu, musíme priznať, že gramofón je pre výkon umelca dar nesmiernej ceny: zachytenie jeho umenia pre budúcnosť. Počúvate rozhlasovú prednášku. V najbližšej chvíli doznejte, je preč. Gramofónová platňa naproti tomu môže hrať a spev najslávnejších umelcov zachovať navždy. Uvážte, čo by to pre nás značilo — mať gramofónové nahrávky Liszta, najväčšieho pianistu. Teraz si môžeme len nejasne predstaviť, ako asi hral. Budúce generácie budú v tomto ohľade šťastnejšie, lebo vďaka gramofónovej platni budú naši najväčší súčasní hudobníci pre potomstvo znamenať viac, ako iba púhe mená.

Nemôžem uviesť nijaký výstižnejší príklad pre význam gramofónu ako oživovateľa osobnosti zomrelého génia než vlastný zážitok z r. 1910 v čase môjho prvého pobytu v Spojených štátoch. Bolo to v New Yorku, kde sa mi naskytla príležitosť počuť niekoľko gramofónových platní, na ktorých bol zachytený hlas grófa Tolstého krátko pred jeho smrťou. Keďže som Tolstého dobre poznal a jeho priateľstvo mi v ťažkom období mojich prvých začiatkov poskytlo

veľkú pomoc a malo na mňa silný vplyv, je prirodzené, že ma to mimoriadne zaujímalo. Gramofónové platne, nahrať na jeho majetku v Rusku, boli obyčajné rečové prejavy. Vysvetľoval — raz v ruštine, raz v angličtine — svoju životnú filozofiu. No keď sa platňa začala krútiť a ja som počul dokonalú a presnú reprodukciu jeho hlasu — dokonca aj zvláštnu, pre jeho spôsob reči charakteristickú zachrípnutú odhňanie — bolo mi, ako keby Tolstoj sám bol znova ožil. Len málokedy som bol tak hlboko dojatý. Nikdy, nikdy nezabudnem na ten dojem, čo na mňa urobil zvuk toho hlasu, ktorý tak dlho mlčal. No je to tragické! Pátral som po týchto platniach rovnako v Amerike, ako aj v Rusku. Nikto mi nemohol povedať, čo sa s nimi stalo. Hoci jedinečne a nenahraditeľné, zrejme sa nenávratne stratili.

Aby som sa vrátil k svojej vlastnej tvorbe pre gramofón, musím povedať, že ma najviac uspokojili gramofónové nahrávky, vyrobené v posledných rokoch. Obsahujú môj vlastný klavírny koncert op. 2, ktorý som hral s Filadelfským symfonickým orchestrom pod Stokovským, Schumannov „Karneval“, „Smútočný pochod“ od Chopina, Griegovu Sonátu c mol a Beethovenovu Sonátu G dur

pre klavír a husle, na ktorých hral Fritz Kreisler.

Každú zo šiestich strán týchto gramofónových platní sme hrali nie menej ako päťkrát. Z tridsiatich nahrávok sme napokon vybrali tie najlepšie a ostatné sme zničili. Fritz Kreisler možno nebol uzrozumený s toľkou prácou. Je to naozaj veľký umelec, ale nerád ťažko pracuje. Ako optimista, akým je, bol by iste už pri prvej skúšobnej nahrávke povedal, že je nádherná a obdivuhodná. No môj vlastný pesimizmus ma prinútil cítiť a presvedčivo dokázať, že sme nedosiahli vrchol. Preto, keď sme Fritz a ja spolupracovali, ustavične sme sa škriepili. Gramofónová nahrávka s Filadelfským symfonickým orchestrom je pre umelca tým najväčším zážitkom.

Môj koncert sa nahrával, ako sa to u Filadelfčanov robí pri každej nahrávke, v koncertnej sieni, kde sme hrali celkom tak, ako na koncerte. Táto metóda samozrejme zaručuje tie najlepšie výsledky. Okrem toho nejestvuje ani v Amerike štúdio, do ktorého by sa zmestil orchestier so stodesiatimi hudobníkmi.

Naše celé umenie raz zmlkne. Predtým trápilo umelca vedomie, že jeho hudba sa nenávratne stratí spolu s ním. Dnes naproti tomu môže na svete zanechať vernú reprodukciu svojho umenia, výrečné a nehybné svedectvo svojho životného diela.

(Preložila Ljuba Makovická)

KONKURZ

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

- sólista spevohry — tenor, barytón,
- sólistka spevohry — soprán,
- člen spevákckeho zboru — všetky hlasové skupiny,
- člen orchestra — hráč na tympany (xylofón, zvonkohra, vibrafón),
- člen orchestra — hráč na I. lesný roh,
- člen baletného zboru (muži aj ženy).

Prihlášky s krátkym životopisom, s uvedením vzdelania a praxe zasielajte na adresu: Nová scéna, Živnostenská 1, 812 14 Bratislava. Termín konkurzu oznámime uchádzačom písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

DNI HUDBY NDR

V poslednom tlačovom spravodajovi č. 4, ktoré vydávalo Hudobné informačné stredisko Zväzu skladateľov a muzikológov NDR k Dňom hudby NDR, ma zaujala výpoveď Zygmunta Krauzeho z Poľska. Povedal okrem iného: „Ako prezident Medzinárodnej spoločnosti pre novú hudbu navštívil som veľa festivalov a veľa jednotlivých koncertov v mnohých krajinách. Hudobný život NDR mi imponuje — aj z hľadiska starostlivosti a podpory o novú tvorbu až po diskusie o



Bertold Brecht a Paul Dessau

estetických otázkach. Existuje kontinuita bohatej hudobnej tradície tejto krajiny a novej hudby. Táto vývojová línia treba náležite oceniť.“

Hoci moje skúsenosti sú oveľa skromnejšie, postrehy z festivalu súčasnej tvorby Dni hudby NDR (DDR — Musiktage) v Berlíne by sa dali stručne vyjadriť asi podobnými slovami. Berlín je navyše mestom s viac ako miliónom obyvateľov. Plné koncertné sieni a nezriedka nadšený, ba búrlivý aplauz svedčili o záuj-

me i potrebe sledovať nové hudobné diela. Po organizačnej stránke — garantom prehliadky je Zväz skladateľov a muzikológov NDR — bolo podujatie vzorne pripravené, hoci ide o relatívne mladé tvorivé fórum. Treba však dodať, že Dni hudby NDR (toho roku 8. ročník), zamerané výlučne na domácu tvorbu, sa biennálne striedajú s Hudobným biennále Berlín (budúci rok 12. ročník), koncipovaným ako medzinárodná prehliadka súčasnej, najmä artificialnej hudby. Hoci som z celého festivalu Dni hudby NDR (19.—25. februára 1988) absolvovala iba druhú polovicu, zdá sa, že priebeh prehliadky gradoval práve v tejto etape.

Štruktúra prehliadky zahŕňa v dramaturgii celú škálu žánrov artificialnej hudby a navyše koncerty džezovej hudby, šansónovej tvorby, vojenskej hudby, k čomu prístupili inscenácie rockovej opery, detského muzikálu a pod.

Priemerne sa konali dve až tri podujatia denne. Kým dopoludňajšie matiné možno označiť za viac-menej „pracovné“ prehliadkové bloky, komorné popoludňajšie a najmä večerné koncerty mali reprezentatívny charakter. Okrem premiérových novínok a súčasnej hudby uvádzala sa i tvorba domácich klasikov hudby 20. storočia, pristo šlo tu o široké žánrové i generačné spektrum. Prevažovala hudba typu ars combinatorica, v ktorej logická práca s motívom (modelom, jadrom, bunkou) prevažovala nad hudobným nápadom. Tento jav neplatil pre niekoľko kompozícií, medzi ktoré patrili aj koncert pre orchester Nevesta vetra (Windsbraut) jedného z popredných skladateľov NDR Siegfrieda Matthusa, známeho aj u nás. Päťdesiatnik Matthus napísal dielo pred dvoma rokmi a ak by sme aj nevedeli, že vzniklo pod dojemom rovnomerného obrazu Maxa Ernsta a že má symbolizovať — na podklade pohanských rituálov — isté praprírodné sily v ich protikladoch, navodila by nás k tejto myšlienke hudba, z ktorej doslova prýštili magické expanzívno-expressívne sily, nabité vnútorným napätím a zmierňujúce sa v zvukových delikatesách. Berlínsky symfonický orchester pod vedením autora nemohol nestrhnúť. — Iný pól predstavovalo brechtovsko-dessauovské Nemecké miserere

pre sóla, zbor a orchester, ktoré sa zrodilo pred štyridsiatimi rokmi ako reakcia na tragiku uplynulého; z kompozície sa tisli nevypovedané i vypovedané otázky ako obžaloba toho, čo sa udialo v 2. svetovej vojne (interpreti: Orchester Komickej opery, členovia Rozhlasového symfonického orchestra, Rozhlasový zbor Berlín, Detský zbor, D. Schellenbergerová, Ch. Röhrvá, M. Hopp, B. Grabowski, dirigoval H. Kegel). Zdá sa, že nadbytočnou bola filmová projekcia, vizuálne skonkrétnujúca spievané slovo, pretože viac rozbíjala ako stmelovala jednotu diela. Možno len pre mňa prekvapujúco, ale vďaka výbornému interpretačnému výkonu opodstatnene, jeden

tváril vážne ani akademicky, hudobne stvárňovalo kvázi príbeh dvoch ľudí v rôznych vzťahových rovinách, k čomu patrili i humor a vtip — no i obdivuhodná technická brilancia oboch hráčov. Možno trochu sklamaním bol koncert elektroakustickej hudby, pretože ukázal dve krajnosti prístupu k tomuto typu hudby: na jednej strane hudbu ako samostatnú hru so zvukom a na druhej strane hudbu ako background v symbióze s inými umeniami (výtvarným, tanečným, mimickým). Bola som zvedavá i na rockovú operu Rosa Laubová (W. Levinová — H. Krüger), ktorá sfce v spevných častiach zväčša mala svoj „drive“, príbehom však sklzávala do istej



Vysvietený Schauspielhaus

koncert zverili Symfonickému orchestru Vysoké školy H. Eislera Berlín, ktorý okrem diel E. H. Meyera, Th. Müllera, R. Wagnera-Régeného uviedol aj kompozície najmladších skladateľov NDR — talentovaného W. Bretschneidera (nar. 1961) a rovnako nadaného, no azda disciplinovaného P. Aderholda (nar. 1966).

Impozantný bol projekt prezentovať — pri príležitosti jubilea — v rámci dvoch koncertov klavírne dielo H. Eislera (pri klavíri sa striedali, resp. hrali na dvoch nástrojoch G. Erber a Ch. Keller). Z viacerých diel, čo zazneli na komorných podujatiach, hodno menovať Scénu pre dvoje bicích H. Kellera, ktorej premiéru pripravili dvaja členovia Lipského súboru bicích nástrojov. Dielo, ktoré sa ne-

didaktickej až moralizátorskej popisnosti.

Na prehliadke zaznelo 25 premiér, z toho tri diela vznikli na objednávku samotného festivalu. Spoločenskú prestíž Dni hudby NDR okrem domácich pozorovateľov zvyšovala aj účasť zahraničných hostí z mnohých krajín sveta. V priestoroch Schauspielhausu, kde sa konali väčšinou večerné koncerty, bola inštalovaná aj výstavka platní i kníh, vydávaných východonemeckými nakladateľstvami, spojená s predajom. Na záver by som rada pár slovami vyzdvihla dramaturgiu — koncepčnú, ale zároveň nepaditú. O ňu sa však starajú príslušní činitelia už v predstihu, s príslovečnou dôkladnosťou i zaujatím pre vec hudby.

JANA LENGÓVA

Ďalšie úvahy o interpretácii starej hudby

Nadväzujem na dve besedy s Andrewom Parrottom, usporiadané v Klube skladateľov SHF. Obsah prvej besedy (veľmi precízne a vyčerpávajúco reprodukovany K. Lakotovou a J. Dósom — pozri HZ 3, 1988) obsahoval naozaj tie najhlavnejšie problémy interpretácie starej hudby. Je to však téma, ktorá sa nedá nikdy úplne vyčerpáť. Príčin je totiž viacero. Týkajú sa prostriedkov k dosiahnutiu jednoznačného cieľa, ktorým je adekvátne sprostredkovanie významovej náplne historických diel. Táto jasne zacielená stratégia však vyžaduje množstvo drobných krokov, ktorých taktická nadväznosť je znejasňovaná mnohými chýbajúcimi článkami. Im možno pripísať vznik odlišných interpretačných náhľadov a riešení, zrod odlišne profilovaných súborov so svojráznym interpretačným rukopisom. Je to jav, ktorý bude existovať vždy, pretože diela môžu ožiť len v individuálnych interakciách interpretov, a to i v prípade, keď sú predpoklady, z ktorých interpretačný prístup vychádza, jednoznačné a nie alternatívne či sporné. To je úplne v poriadku, pretože ide o oblasť, v ktorej sa rodí široký priestor interpretačného tvorivého prístupu.

Interpretácia historicky vzdialených tvorivých produktov nedokáže poskytnúť istotu a jednoznačnosť východiskových premis, lebo tieto sa znejasňovali novšími vrstvami evolučného postupu. Cieľ interpretácie sa presúvali medzitým k vývojovo novovytvoreným ideálom a vyžadovali odlišné prostriedky dotvárania notového záznamu, pričom sa interpretácia obohacovala vždy o nové elementy, vhodné a dokonca žiaduce k realizácii nových obsahov, ktorých aplikácie na staršie produkty už nezodpovedali ich intencii.

Hudobné diela, zaznamenané pre hudbu neadekvátnym vizuálnym médiom, ponechávajú nemalý priestor interpretačnému výkladu. Každé znejúce hudobné dielo je — pokiaľ sa opera o notový záznam — v zásade výsledkom podvojného tvorivého prístupu. Nedopovedaná idea, zachytená záznamom, je dotvorená prostriedkami interpretácie. Táto skutočnosť platí pre každú znejúcu hudbu od začiatkov vzniku notopisu podnes a bude platná aj v budúcnosti, pokiaľ sa od základov nezmení metóda záznamu.

Záznam neobsahuje mnohé činitele, ktoré graficky obraz hudby nedokáže upresniť. Čím ďalej sa dívame naspäť do histórie, tým viac momentov ostalo notáciou nezachytených. Vieme, že raná podoba notácie spočíala v neobsahovala rozmer metra, neskoršie obdobie menzurálnej notácie neobsahovalo pokyny pre instrumentálne obsadenie a pod., až po rozhodujúci moment subjektívnej intencie, ktorú vnáša do znejúceho diela rozmer zámernosti, zacielenosti, adresnosti diela.

Isté je, že záznam zostáva — ako jediná relatívna istota — záväzným východiskom každej interpretácie, lenže realizácia zaznamenaných znakov nie je dostatočným argumentom interpretácie. Musí byť zákonite doplnená významovým zvládnutím obsahu diela interpretom, ktorý nereprodukuje záznam, ale predovšetkým spôsob svojho vlastného hodnotiaceho prístupu, teda svoj výklad.

Ďalší faktor, ktorý je pri realizácii historicky vzdialenejších produktov tvorby rozhodujúci, sa týka samotného záznamu a nastojúce otázky, či tento záznam dokážeme vôbec správne čítať. Nemyslíme tu na dešifráciu, na bazálnu identifikáciu tónov a ich dĺžky, ale na

čítanie významov, na ich dešifrovanie „z vyššieho poschodia“. Záznam nestojí izolovane od súvislostí, z ktorých sa dielo zrodilo a s ktorými stojí v úzkej spojitosti. Takýmto „kontextom“ je napríklad aj štýlové povedomie, ktoré dáva záznamu umelecko-funkčný význam. Čím ďalej sa však dívame do minulosti, tým viac zostáva z tohto kontextu pre nás neznáme. Nie sú to len výslovné štýlové dimenzie, ale aj s nimi súvisiace interpretačné a muzikantské faktory celej praxe.

Adekvátna interpretácia je odkázaná na oboznamovanie sa s týmito — vzhľadom na interpretáciu sekundárnymi — informáciami, ktoré krok za krokom dopĺňajú obraz o interpretačných zvyklostiach.

Ak teraz nastolíme otázku, komu vlastne interpretácia slúži — či dielu alebo histórii — možno jedine odpovedať, že dielu, a to vzhľadom na jeho význam pre našu prítomnosť. Lenže bez zreteľa na históriu, bez služby, ktorou jej slúžime, sa nemožno dopátrať istôt, ktorými mienime slúžiť dielu, a tým zároveň i našej prítomnosti. V tomto bode sa stretávajú dve, v ďalšej konzekvencii vylučujúce sa stanoviská. Jedným je nezatažené hľadanie náplne diela a druhým je tzv. historizmus, ktorý hľadá vernosť v čo najexaktnjšom splnení požiadaviek tej-ktorej doby bez ohľadu na prvý faktor a ktorý, ak chce byť splnený, sa predsa len musí prepájať s dvami a poznatkami, ktoré zastáva historizmus, ako kritériami správnosti svojho výlučného cieľa.

Nebrat ohľad na dobové determinanty, pokiaľ sa postupne vyjasňujú, znamená však sfaľšovanie (hoci neúmyselné) interpretačného výsledku. Ak sa interpret nezrieka nánosov, ku ktorým dospel vývoj pri navrstvovaní nových obsahov, vnášame interpretáciou historickej perióde vzdialené, ba cudzie aspekty.

Pritom všetkom si treba uvedomiť, že výsledky (a platí to na každý jav — aj na samotnú tvorbu) interpretačného umenia sa zakoreňujú vo vedomí umelcov a celej society. Vylúčiť ich z arzenálu prostriedkov (i keď to realizácia starších diel v prospech adekvátnosti vyžaduje) pôsobí šokujúco ako „rebarbarizácia“ prejavu. Chýbanie týchto novoobjavených rozmerov nebolo pred ich objavením, pochopiteľne, pocítované ako manko, pretože neexistovali — podobne ako si človek svojho času nevedomoval nesprávnosť geocentrického systému; iba z hľadiska heliocentrizmu sa stávajú geocentrické názory smiešnymi.

V tomto bode sa nedajú robiť jednoduché kompromisy, lebo stanoviská sa navzájom vylučujú. Riešenie leží len v presvedčení, ktoré vyžaduje z poznania adekvátnosti interpretácie, schopnej denotovať svojimi prostriedkami podstatu diela. Postupná identifikácia diela v rúchu, najpriliehavejšom danej dobe, svätí aj nezvyklé prostriedky, i keď na prvý pohľad pôsobí ako obetovanie charakteristických znakov instrumentálnej a interpretačnej vyspelosti.

Musíme prijať najdôležitejšiu zásadu, ktorou je postup, najpriliehavejší obsahu diela. Dielo nemôže zazrieť svetlo nového sveta prostredníctvom evokujúcich prostriedkov, vlastných inej dobe. Dnes už nemožno vychádzať z naivnej predstavy, že nadobudnuté remeslo, absolvovaná škola, garantujú uplatnenie interpretačných schopností, súčich a platných pre každé dielo a každú dobu. Dnes ešte škola nemôže ručiť za schopnosť absol-

ventov adekvátne slúžiť cieľom, nami vyššie spomínaných.

Dnešný čas už nie je časom univerzalizmu, ale špecializácie. Problémy sa čoraz väčšmi prehliabujú a stávajú sa náročnejšími, na riešenie osobitejšími. Iba ak sa výchova umelcov bude orientovať v plnej šírke a hĺbke na riešenie novodobým vývojom nastolených otázok, možno v plnej miere dôverovať didaktike. Bol som si vždy toho vedomý, že voľba instrumentára, nástrojov historickej stavby sama osebe nevystačí. Určujúcim momentom zostáva samotný spôsob hry; uplatnenie výrazových vyjadrovacích postupov, spôsob artikulácie, aplikácie volumenu nástrojov. Zkrátka všetkého, čo patrí do dobového arzenálu bez prepašovania prísad, ktoré zvýrazňujú rozmery pasionátnosti, dramatická a heroizmu, neznáme pre hudbu vzdialenejšej histórie.

Naučili sme sa redukovat' mnohé, nám k dispozícii stojace prostriedky tak, ako chceme nechať vyznieť klasiky v zodpovedajúcej atmosfére. To dokazuje, že existuje proces readaptácie na vzdialenejšie štýlové rozmery. Táto alebo jej podobná readaptácia je nutne potrebná aj pri návratoch do vzdialenejších štýlových reziduí; lenže aj obecnosť sa musí postupne adaptovať na tieto metamorfózy v poňatí priliehavého intonovania duchovných produktov hudby starších období.

Medzi rudimentárnosťou zvuku a vznešeným duchom diela existuje vždy diskrepancia. Nedokonalosť môže navodiť dokonalosť, ktorá sa utvára iba vo vedomí percipienta podobne ako sa obsah umeleckého diela formuje iba u neho. Defektnosť a dokonalosť plodili vždy napätie. V plnej miere som si bol toho vedomý pri počúvaní Parrottových interpretácií; uvádzam tu len tri prehrávané diela: Machautovu omšu, Monteverdiho Maríánske nešpory a Bachovu Omšu h mol. Stiahnutie prejavu za hranice obmedzených dimenzií nástrojov a spôsobu hry necháva o to silnejšie vyznieť obdivuhodnému monumentálnemu priestoru, v ktorom sa rozvíjajú skladby v ich „náskoku“ pred vlastnou dobou.

I keď je otázne, či nahradzovanie zboru jednotlivcami v Omši h mol ostáva problematické, je nepopierateľným faktom, že veľkosť skladby, vykreslenej skromnými zdrojmi nástrojov a zvýraznenej pregnančne vnímateľnými obrysami determinuje to napätie a tú jasnosť, v ktorej som osobne v žiadnom inom prípade nedokázal prijať význam tohto diela v takej prezentnosti, akú dosahovalo práve v spomínanej realizácii. Vyjasnené línie poskytli možnosť nazrieť a preniknúť do hĺbky polyfóniou vystavaných pásiem a dovolili vnímať dianie v hrovej profundnosti priestorov, do ktorých dokážu človeka vniesť a umožniť mu s veľkým zážitkom sledovať temné zauzlenia hlasov s prechodnými, nečakanými vyjasneniami. Tým vládne svet diela ďaleko nad podmienajúcimi zdrojmi zvukov, ktorých nízky pôvod zvečňuje nadstavený priestor obdivuhodnej a záhadnej budovy hudby.

Snahou je — ako vidieť — postaviť dielo na úroveň obzoru svojej doby, a to nie napodobňovaním vonkajších ozdôb rúcha, ale poodhrnutím nánosov mladších štýlových zoskupení. Dosiahnuť toto východisko je najbezpečnejším garantom pravosti poznávania vlastnej, neskrešenej hodnoty a veľkosti diela.

JÁN ALBRECHT

Na bubeníckych hodoch s Vincentom Šikulom

„Všetko, čo som napísal, je o domove. Je to moja hlavná, jediná a najmilšia téma. Inú tému nepotrebujem, k nej sa mi všetko viaže a všetko s ňou súvisí.“

septembri, keď na juh odlietajú divé husi, bývajú v Marianke bubenícke hody. Nik nevie, čo tie hody sú. Len starší hudobníci možno tušia, no zvyčajne iba myknú hlavou alebo ňou pokrútia, ak sa ich niekto na bubenícke hody opýta.“

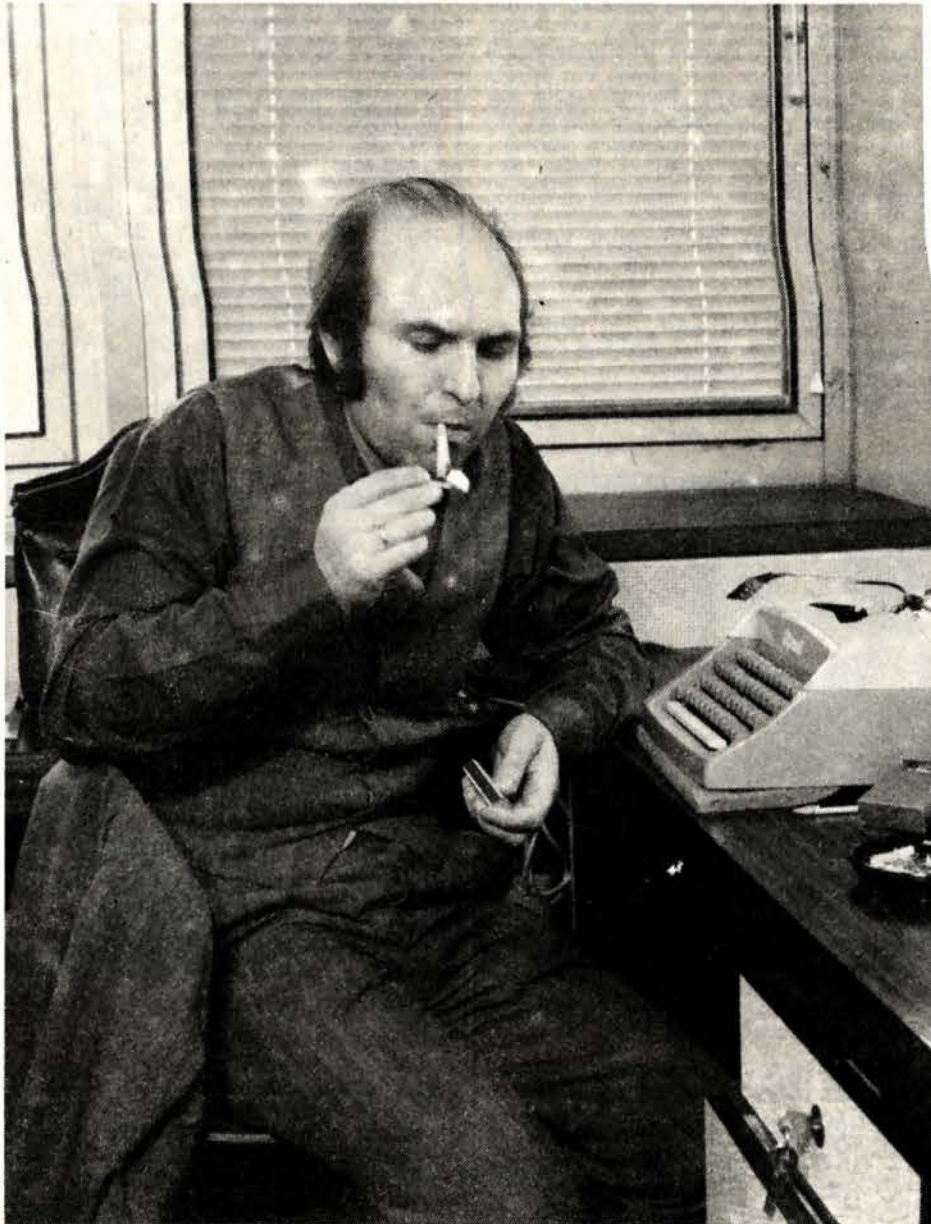
Verím, že ste sa nedali zmiast a že do termínového kalendára neznačíte: september — Marianka — hody. Je to úryvok z poeticky ladenej poviedky zaslúžilého umelca VINCENTA ŠIKULU Bubenícke hody, ktorú nedávno uverejnil Romboid č. 2/88. Nik nevie, čo je to robiť rozhovor s Vincentom Šikulom. Do poslednej chvíle všetko vyzeralo ináč. Ochota, s ktorou sa podujal odpovedať na niekoľko otázok, sa vôbec nezlučovala s tým, čo nasledovalo. Zanepřázdnený vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ, obeť vlastnej povahy — priateľskej a spoločenskej, stále obklopený ľuďmi, veľký rozprávač a poslucháč. Aj v spomínanej poviedke poznávame majstrovského rozprávača, ktorý neomylné splieta zo slov umeleckú správu o tajomnej spriaznenosti hudobníkov rozličného veku, národy či národnosti. Napokon všetko dobre dopadlo a odpovede na otázky vznikli skôr, ako bratislavský pekár rozviezol prvé ranné rožky. Skutočnosť, že Šikula je spisovateľ s hudobným vzdelaním, určila dva póly tohto rozhovoru. Hudba — literatúra. Čitateľa dopredu upozorňujem, že vtesnať tohto spisovateľa do rámca položenéj otázky je nemožné. Jeho odpovede doslova pretekajú ako jarné rieky cez svoje brehy, a tak nám nevdojak povie viac, ako som sa ho pýtala.

„Najprv hádam o tom, ako som sa k hudbe dostal,“ začal Vincent Šikula. „V Modre založili hudobnú školu a aj chlapci z našej dediny sa tam hlásili. Každý z nich mal klarinet, mne však otec nemal za čo klarinet kúpiť. No aj ja som sa chcel učiť hrať. Chodieval som s tými chlapcami a oni mi aspoň kedy-tedy požičali klarinet, postupne však začali hodiny vynechávať, len ja som tam chodil sám. Bez nástroja. Riaditeľ školy Tóno Glasa sa nado mnou zľutoval a nahovoril moju najstaršiu sestru krajčíрку, aby mi zo svojho platu kúpila husle. Lenže čo sa človek za rok-dva na husliach naučí?! Môj otec mal rád hudbu. Bol drevorubač, no vedel hrať aj na klarinete, najradšej s nemeckou mechanikou, na ktorý si sám vystráhal drevenú klapku, keď sa mu z neho jedna kovová strážila. Poznal sa so školníkom na tzv. hudobnom gymnáziu, ktoré malo slúžiť pre učiteľov na hudobných školách. Poslal mu dve fliašky červeného vína, aby ma na školu prijal. A prijal ma. Nie však na husle, ale na lesný roh. Horna je huncútsky nástroj! Píšu pre ňu skoro ako pre husle, hornista sa však môže niekedy potrahať. Lenže, ktorý nástroj nie je ťažký?! Kto má rád hudobný nástroj, ten s ním aj spáva.“

Spomienok na študentské roky má Šikula veľa. Vystúpili by na ďalšie dva rozhovory. On ich napokon zužitkoval v niektorých svojich knižkách. Za všetky vyberám aspoň niektoré. „Aké som ja mal kedysi nabité dni! Vtedy ešte učil na škole Ľudovít Rajter, dnes by ma možno ani nespoznal, no keď som po prvý raz vystupoval v školskom orchestri, Rajter mi povedal: „Šikulko, za každý pekný tón dostaneš odo mňa korunu.“ A ja som si tak dal záležať! Chut dobre zahrať bola taká veľká a vzťah k hudbe taký vrúcny a vrelý, že by som si možno aj dnes zasľúžil od neho najmenej desať korún. Rád ma mal aj Zdeněk Bilek. Zaušle aj tak, že ma pustil zo školy skôr, lebo ja som si ako študent privyrábal tým, že som chodil hrať na pohreby. Sám som zložil pohrebnú odobierku a keď sa mi podarila a ľudia plakali, dostal som namiesto šesťdesiat korún aj sto. A ja som vedel ľudí rozplakať. Skúšal som aj poéziu. Od „duchovnej“ som prešiel k svetkým básňam, ktoré však nik nechcel uverejniť. Keď mi konečne čosi uverejnili, Zdeněk Bilek mi uravil: „Toníku“ — hoci sa volám Vincent — „Toníku, prečo takové tafaťatky?“ Bilek ma mal rád.“

Vo vašich knihách sa často objavujú postavy i postavičky obdarené hudobníckou profesiou. Najčastejšie hrajú na dychovom nástroji, sú to jednoduchí ľudia, ktorí zvesela vyhrávajú tam, kde sa ľudia potrebujú stretnúť a kde je hudba neodmysliteľná. Napr. v poviedke Fagot, Zmrznutí svätí, Česká škola, v Lieskach je to študent — konzervatorista aj v knižke pre deti Prázdnyňy so strýcom Rafaelom máte postavičku chlapca Vincka, ktorý hrá v dychovke. Traduje sa, že je v nich veľa autobiografických čŕt. Je to pravda?

„Pre čitateľov mojich knižiek bude možno čudné, keď sa priznám, že v mla-



Zaslúžilý umelec Vincent Šikula

Snímka: P. Uhrík

dosti som v dychovke nehrával. Len som o nej písal. Až keď som bol starší, skúšal som dychovku viesť. Aj to iba náhodou! Krátky čas som učil aj na ľudovej škole umenia. Občas som hrával s miestnou dychovkou niekedy v požiarnej, inokedy v poľovníckej uniforme, hoci nie som ani požiarnik ani poľovník. Niekedy som dovliekol do krčmy harmoniku a basa len tak vrndžala, fičala a rezala struny slákom.

Aj ako spisovateľ som začínal od hudby. Moja prvá knižka, ktorá vyšla po slovensky v Prahe, mala názov Na koncertoch sa netleska. Ako hráč som vraj mal pekný tón na horne. Robil som aj konkurz do VUS-u, lebo som si chcel vybaviť vojenčinu v Bratislave. Na konkurze som bol úspešný, no do VUS-u ma neprijali, ale pridellili ma k delostrelcom do Brna. Keď som neskôr robil kurz pre vojenských trubačov v Brne, nechceli ma ani za trubača, hoci nik tam nepoznal ani noty. Mňa poslali do Nitry vyjasovať desať či pätnásť poľnic ladenia F. No čo ja sám s toľkými poľnicami? Staršina bol však ľútostivý, zohnal kdesi dvojmetrový drôt a ja som si tie poľnice zviazal a opasal som sa nimi! Taká vec treba vidieť! (V tej chvíli si to živo predstavujem, mladý vojak Šikula opásaný poľnicami ladenia F kráča nitrianskymi ulicami...) „Odložil som ich niekde na bratislavskej železničnej stanici, do Brna som prišiel o deň neskôr. Medzi tým sa mi v kasárňach stratila horna, ktorú som mal uloženú pod posteľou. Povedali mi, že ju vzal staršina, vraj na vojne nesmie byť neporiadok; najprv som si ju podľa úradných predpisov dlho vybavoval a potom — no čo uravieť? Nikdy viac som na nej na vojenčine nezatrúbil.“

Zaujímalo by ma, do akej miery je hudba prítomná vo vašom živote teraz, či je súčasťou vášho súkromného života a či napríklad vaša rodina vám to toleruje?

„Maľ som vždy tak rád hudbu, že som si v živote kúpil najmenej štyri klavíry. Nikdy som však nevedel na klavíri poriadne hrať. Predposledný klavír som kúpil od svojho kolegu Ľvna Habaja. Bolo to krátke krídlo, chvíľu som sa pri ňom tešil a potom dal ďalej. Predtým som však mal lepšie krídlo, ktoré som lacno kúpil, ba tiež takmer dostal od inžiniera Tichého z Modry, známeho športovca v kanoistike. Ale aj ten klavír som daroval. Posledný klavír mi kúpila žena tohto roku na Medzinárodný deň žien a ja som sa čudoval: veď na čo mi je klavír, keď na ňom neviem hrať?! Ja radšej počúvam! Ale, aby som pravdu povedal, za hrám si aj tak.“

Zápal, s akým to hovorí, ma nenecháva na pochybnostiach. Preto ďalšia otázka smeruje ku koncertom. Chodievate na koncerty?

„Ja na koncerty chodím rád. Napríklad aj na cyklus koncertov Novej slovenskej hudby, ktorý bol tak dobre pripravený a starostlivo zorganizovaný, že sa tam nedalo nechodiť. A ja som i zvedavý. Od Ilju Zeljenku som dostal pozvánku na všetky koncerty so vstupenkou pre dve osoby, ja som však zavolať štyri. Chodieval som so ženou a staršími deťmi (k tým mladším sme zavolaťi svokru), aby som mal komu šuškať, ak sa mi niečo zapáči. Po skončení koncertov nasledovali, pravdaže, diskusie v Klube skladateľov, z ktorého vedú okná do okien môjho bytu. Mohol som aspoň kontrolovať, kde sa svieta...“

Vaše návštevy koncertov nie sú teda náhodné. ZSSKU pripravil 13. ročník spomínanej prehliadky novej tvorby ako konfrontáciu najnovších diel nielen skladateľov, ale i výtvarníkov a mala tam byť prítomná aj pôvodná slovenská literatúra. Výsledok už poznáme...

„Samého ma najviac mrzí, že na týždeň slovenskej hudby, z ktorého mal byť týždeň slovenskej tvorby, sa nedostali aj pôvodné knižky poézie či prózy. Organizátori dohodli túto záležitosť s vydavateľstvom, v ktorom aj ja pracujem. Došlo tu k nejakému nedorozumeniu. Mrzí ma to, lebo medzi mojimi kolegami je dosť autorov, ktorí by sa hudobníkom radi zavďačili. Aj ja by som sa najnovšími prácami Heroické etudy pre kone chcel prihovoriť hudobníkom, možno hrdcom, ktorí študovali v tých rokoch, keď aj ja a s ktorými máme spoločné spomienky na študentské roky.“

Pravdou je, že vďaka novej koncepcii prehliadky Nová slovenská hudba sme naozaj na koncertoch stretávali mnohých našich výtvarníkov a spisovateľov, len tak narychlo si spomínam na Vojtecha Kondrôta, Ľubomíra Feldeka, Štefana Strážaya, Jána Buzássyho, Antona Hykšcha, Ľvna Hudeca a vari i ďalších. Čo myslíte, je to veľa a či málo, ak ide o takéto reprezentačné defilé najnovšej tvorby svojich súčasníkov, rovesníkov? Je u nás záujem o to, čo sa deje za „hranicami môjho zväzu“ dostatočný?

„Zaušle si sám sebe zazlievam a zazlievam to i svojim kolegom, ako málo si cenia hudbu. Ba niektorí i vážnejší spisovatelia si ju jednoducho nevšimajú, alebo si vzdia len jej lacnejšie hranice. Ja som si — aspoň sa mi zdá — skoro všetko vyskúšal; dychové nástroje, harmoniku na svadbách, organ v kostoloch,

aj na národnom výbore. Hudba však nemá hranice — v umení, v každom umení je predsa dôležitý výber. To platí aj o literatúre, ale to by sme museli veru veľmi dlho hovoriť, aby sme túto tému vyčerpali.“

Tak sa teda radšej nepýtam na príčiny toho stavu. Všetci o ňom vieme, nie je to nový problém, skôr pripomína starú obnosenú vestu, ktorú máme, ale nepotrebuje. Zdá sa mi, že nijaké oficiálne kontakty (povedzme Zväz — Zväz) nemôžu plne nahradiť ľudské stretnutia, ktoré sa utužujú tým najobyčajnejším spôsobom — cez rozhovor, posedenie, prečítanie knihy, pri počúvaní platne, pri priateľských debatách o umení. Ako sa na to pozeráte vy?

„Medzi tvorivými ľuďmi by mali byť dobré vzťahy. Veď ľudia z rozličných oblastí umenia sa v istom období zvyčajne usilujú o to isté. A bola by škoda, keby navzájom o svojich úsiliach nevedeli. Ja som rád, že sa mi podarilo nájsť dobré a užitočné kontakty s niektorými výtvarníkmi, filmovými pracovníkmi i s hudobníkmi, ku ktorým mám predsa len najvrúcnejší vzťah, hoci už ani neviem poriadne hrať na nijakom nástroji. Zaušle sa mi zdá, že som možno ani nevedel hrať. Ojakživa som obdivoval hudobníkov a zaujímal ma aj ich názory na umenie a na život. Z času na čas vyjde knižka, na ktorú natraťím sám. Častejšie však mi ju kúpi žena, hoci hudbu nikdy neštudovala. Naposledy mi kúpila pod vianočný stromček takéto knižky: od Manfreda F. Bukofzera Hudba v období baroka, od Zdenka Hůlu Nauka o kontrapunktu, Burlasove Formy a druhej, Jirákovu Nauku o hudobných formách, od M. Kresáka Husliar Osvald J. Willmann. Ešte predtým mi kúpila Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku od R. Rybáča, lebo som jej uravil, že aj mňa kedysi Rybáček ako mladého chlapca učil. Mám veľkú radosť aj z Albřechtových Esej o umení. S mnohými skladateľmi mám blízke osobné kontakty, azda ich ani netreba menovať. Slovom, hudba v takej či onakej podobe patrí k môjmu životu.“

Predsa však niečo na Vincenta Šikulu prezradím. Akosi si nevie nájsť vzťah k populárnej hudbe, je mu cudzia svojou hlučnosťou, pozlátkom, hudobným ustrojením, nezriedka vlašným obsahom... Až sa človeku chce povedať či to nie je preto, že v nej nehrajú jeho milované horny. Má však na to právo. Jeho voľba padla na hudbu, ktorej vravíme „vážna“ a tú, ktorou sa ako mládenec živil. Azda aj preto sa v jednej jeho básni (z jednej básnickej zbierky Z domu na kopci) objaví verš s ironickým nábojom: „A Sládkovičova Marina má už dávno elektrofonickú drumbfu...“

V auguste minulého roka sme si mohli prečítať v Pravde váš článok o zájazde Slovenskej filharmónie do Rakúska a nedávno, po týždni Novej slovenskej hudby ste písali o dojmach z prehliadky. Myslíte si, že aj to je jedna z ciest zblížovania medzi umelcami?

„Prosím, nevyšvetľujte si to zle. Ale potešilo ma, keď mi Ľadislav Mokřý jedného dňa na koncerte povedal: „Pán Šikula, ako sa vám páčili horny? Nechceli by ste ísť s nami náhodou do Španielska?“ A ja že nie. Potom, neskôr ma začal nahovárať, aby som šiel s nimi do Rakúska. Zase som odmietol. Píšem však knižku o Ľudovítovi Štúrovi, už veľmi dlho a stále nie je hotová. Azda preto mi žena pred riaditeľom filharmónie vytkla: „Ty musíš poznať Viedeň tak ako Bratislavu, ak máš písať o štúrovcach.“ V jednej svojej novele, ktorá možno ani nie je dobrá, som písal sám pre seba o tom, ako rád by som videl Viedeň, Alpy, ako rád by som počul viedenský orchester a v jeho podaní napríklad Richarda Straussa, ktorého otec bol hornista... A tak som to pozvanie prijal a preživil s filharmonikmi každé ich vystúpenie, každé sólo dychárov.“

Nech vravíme, čo vravíme, vždy sa to zvrtnie ku lesnému rohu či horne, ako vravieva Vinco Šikula. „Lebo hornisti sú huncúti, niekedy sa až čudujem: kto tú horu vymyslel?! Koľkokrát sa mi zdá, že kto nerozumie horne, nevie doceniť ani bubny. A tak mi býva niekedy trpké, ako keby som sedel pod blanou bubna, na ktorý nemá kto bubnovať. Hádam to aj stačí, aby som sa zase priveľmi nerozhovoril.“

My sa však nebojíme, lebo vieme, že onedlho, len čo príde september, začnú v Marianke bubenícke hody, kde sa zídu bubeníci od výmyslu sveta. „Dirigent sa usmeje. Bubeníci si to všimnú a všetko je v poriadku.“

Nik nevie, čo sú bubenícke hody. Háďajme spoločne.

Prípravila
MELÁNIA PUŠKAŠOVA

K začiatkom slovenskej hudobnej kritiky v Košiciach

II.

V roku 1919 a na začiatku roku 1920 sa slovenská (i česká) kultúrna verejnosť v Košiciach tešila každému symfonickému, zborovému a sólistickému koncertu, na ktorom sa uvádzali skladby českých, ojedinele aj slovenských autorov (Mikuláša Schneidra-Trnavského, Viliama Figušu-Bystrého, Dezidera Lauku, Oldřicha Hemerku) a najmä slovenské, české a moravské ľudové piesne. Podujatia boli takmer národným sviatkom. Hudobná publicistika ich hodnotila väčšinou kladne. Stali sa výrazom vzájomnosti slovenskej a českej kultúry ako súčasť ideologickej základne československého štátu. Zásluhu na formovaní slovenského koncertného života v Košiciach mali miestne hudobné telesá (vojenský symfonický orchester, spevokol Foerster, amatérske Orchesterálne združenie, príležitostné amatérske komorné súbory — kvarteta, tria i domáci sólisti) a hosťujúce české spevokoly a sólisti. Chýbalo len slovenské hudobné divadlo. Faragóva maďarská spoločnosť hľadala sice cesty k českej opere (do februára 1920 uviedla šiestnásťkrát *Predaná nevestu*), ale v slovenskej kultúrnej verejnosti sa nástojčivo ozývali hlasy, volajúce po slovenskom divadle. V odbore čínohry sa množili ochotnícke divadelné krúžky s početnými slovenskými a českými predstaviteľmi. Otázka slovenskej spevohry sa však mohla riešiť len na úrovni profesionálneho hudobného divadla. Vo výbore Družstva slovenského národného divadla (v Bratislave) dňa 8. 11. 1919 dostali zastúpenie aj Košice prostredníctvom svojho mešťanostu dr. V. Mutňanského. Mesto Košice ako člen Družstva SND finančne prispievalo na jeho činnosť, preto spätne od neho očakávalo uspokojenie kultúrnych potrieb košického slovenského obecnstva. V rámci toho prišla v apríli 1920 do Košíc na dva týždne Jeřábekova čínoherná spoločnosť a v júli 1920 na šesť týždňov jej spevoherný a čínoherný súbor. Ich vystúpeniami sa rozšírila aj tematika hudobnej publicistiky v časopise Slovenský východ (ďalej len SVÝ).

V. Měrka ako divadelný referent SVÝ

Počas pohostinského vystupovania súborov SND v Košiciach v júli a v auguste 1920 referoval V. Měrka nielen o spevoherných, ale aj o čínoherných predstaviteľoch, a tým zabezpečoval jednotný pohľad na výkony SND v Košiciach. Už po prvom predstavení Smetanovej *Predanej nevesty* rámcovo svoj referát citá: „čo by sme sa netešili“ a celkovým hodnotením: „dobrá vec sa podarila“. Upozornil totiž na význam vystupovania SND v Košiciach pre rozvoj národnej kultúry na východnom Slovensku. Hodnotil a porovnával interpretačnú úroveň súborov SND a maďarskej divadelnej spoločnosti v prospech prvého a dovolil si poznámku, aby sa z budovy košického divadla odstránil nápis Nemzeti színház. V referáte vyzdvihol význam Smetanovej hudby v českej národnej i európskej hudbe a inscenáciu *Predanej nevesty* na

zval víťazstvom českej hudobnej kultúry na východnom Slovensku (SVÝ 4. 7. 1920). Menej spokojnosti prejavil s inscenáciou Smetanovej opery *Dve vdovy*. Postavenie tohto diela v českej opernej tvorbe definoval ako východiskové pre viaceré komické opery českých autorov K. Kovařovicu, O. Ostrčila (Poupě), O. Zicha (Maliarsky nápad). V jej košickej interpretácii videl však nedostatky najmä v orchestri a výtlač predstaveniu vypustenie predohry. Výkon orchestra s dirigentom F. Ledvínom vyzdvihol v inscenácii Hubičky ako „najintímnejšieho diela B. Smetanu“. Pri hodnotení Dalibora sa opieral o estetickú a hudobnú analýzu Z. Nejedlého a odmietol názor F. Lisztu o prevahe absolútnej hudby v opere.



Prvý súbor SND s riaditeľom B. Jeřábkom a šéfom opery M. Zunom na dvore košického gymnázia v auguste 1920.

Ocenil hosťujúceho tenoristu E. Olšovského, kriticky sa však postavil proti nedostatkom v orchestri a najmä v mužských zboroch. Pri uvedení jej pastorkyne L. Janáčka naznačil základné črty života a diela skladateľa. Pri hodnotení sa odvolával na jej inscenáciu v Brne a na spokojnosť prítomného autora. Měrka dokonca hodnotil košickú realizáciu tejto opery vyššie ako brniansku. Najmä Alba Sehnalová v role Kostolníčky, H. Kramperová ako Jenůfa a výkon orchestra s dirigentom F. Vaňkom boli na vysokej interpretačnej úrovni. Vyslovil želanie, aby spevoherný súbor SND doplnil svoj repertoár v Košiciach Fibichovou *Sárkou* a Kovařovicovými *Psohlavcami*. Jeho návrh sa však už v tejto sezóne neuskutočnil.

Z európskej opernej tvorby bola v tom čase v Košiciach uvedená Pucciniho *Tosca*, Massenetov *Werther* a Čajkovského *Eugen Onegin*. Košická *Tosca* núkala Měrkevi opäť porovnanie s inscenáciou maďarskej spoločnosti. Jednoznačne vysokú úroveň pripísal spevohernému súboru SND, najmä výbornému výkonu orchestra. Ak dirigent SND viedol predstavenie z partitúry, a tak ovládal každý odtieň zvukového prejavu, dirigent maďarskej spoločnosti, obmedzujúc sa len na klavírny výťah, nevyfažil z orchestra

potrebnú farebnosť a celé predstavenie vyznievalo v nadmerne vypätom zvuku. O Měrkevej objektivite pri hodnotení výkonov svedčí napr. poznámka, že *Scarpia* v maďarskej inscenácii (F. Sugár) bol lepší ako V. Zvach v inscenácii SND (SVÝ 17. 7. 1920). Vďaka pohostinskému vystúpeniu tenoristu O. Mařáka v *Masenetovom Wertherovi* sa stala táto opera v Košiciach podľa V. Měrku skutočným umeleckým večerom (SVÝ 21. 7. 1920).

Za vrchol vystúpenia spevohry SND v Košiciach v tom čase považoval predstavenie Čajkovského *Eugena Onegina* s hosťujúcim sólistom leningradského divadla A. Alexandrovičom (Lenskij) v ruskom origináli. Měrka sa v rámci hodnotenia inscenácie vyznal zo svojej lásky k hu-

dobnosti ruského jazyka, ktorú podľa neho možno porovnať len s hudobnosťou klasického gréckeho jazyka. Okrem toho výkon Alexandroviča vyzdvihol ako prejav ruskej duše v jedinečnej ruskej národnej opere. Domáci sólistov hodnotil kladne, námietky mal k výkonom ženského zboru a orchestra (SVÝ 20. 7. 1920).

V. Měrka sa už v prvom referáte o operetnom predstavení SND zaradil medzi nepriateľov tohto žánru. Naznačil vývoj operety od jej pokrokových prejavov francúzskej koncepcie a poukázal na neustály úpadok hudobného prejavu i obsahu tohto žánru, najmä vo viedenskom ponímaní. Kritizoval divadelnú prax vo Viedni a Budapešti, kde operetné predstavenia často skĺzli na úroveň bezduchej zábavy. Aj *Nedbalove operety* (Polská krv, *Vinobranie*, *Cudná Barbora*) zaraďoval do skupiny viedenských operiet, akoby pochyboval o ich príslušnosti k českej národnej hudbe. Priznal, že instrumentácia *Nedbalových operiet* prevyšuje priemer viedenských. Operetu *Tisíc a jedna noc* J. Straussa však považoval za solídne hudobné dielo. Košickým inscenáciám týchto operiet podľa neho úspech dodával najmä dobrý orchester, solídna réžia a dobré výkony protagonistov. Rozlišoval medzi operetnými rutí-

nérmi (Vilém, Zachystal, Zelenský, Lauterbachová) a sólistami osobitnej kategórie, inklínujúcimi skôr k opernému ako operetnému žánru (Sehnalová, Knittl). Výkony A. Sehnalovej a Z. Knittla vyzdvihol najmä pre ich jasnú artikuláciu a inteligentný prednes, čo len prospievalo zvyšovaniu úrovne operety (SVÝ 9. 7. 1920). Prísnej kritike podrobil inscenácie operiet *Taneček* pani Marinky a *Mamzelle Nitouche*, ktoré prilákali najviac obecnstva. Odsúdil nevкусné a nemiestne prejavy spevákov na scéne (výkriky „éjlen!“, koketovanie s maďarským extempore), ktoré nepatrili do úst predstaviteľov vážnych úloh. Stalo sa tak aj na predstavení operety *Vinobranie* (SVÝ 13. 7. 1920, 15. 7. 1920). Negatívne hodnotil inscenáciu operety *Podzimné manévry* ako „dielo bezvýznamné, na úrovni cigánskej hudby“ (SVÝ 18. 7. 1920). V. Měrka protestoval proti postupu vedenia SND, ktoré namiesto ohľadnej Hubičky uviedlo „nemecko-maďarskú zlátninu Krista z myslivny“, v ktorej réžia dokonca použila zástavy v maďarských farbách (SVÝ 14. 7. 1920). Celkovo prejavil nespokojnosť s repertoárom i výkonom v inscenovaných operetách a operetách O. Nedbala a J. Straussa v tomto žánri považoval len za nutnú výnimku.

Napriek fundovanému literárnovednému vzdelaniu V. Měrku nedosahovali jeho referáty o čínohrách koncepčnú šírku referátov o spevoherných predstaviteľoch. V recenziách čínoherných predstavení sa sústreďoval na literárnohistorické a filozofické súvislosti inscenovaných diel, len okrajovo na hodnotenie interpretačných výkladov — hereckých výkonov a réžie.

SVÝ neuverejnil celkové hodnotenie vystupovania hosťujúcich súborov SND v Košiciach v júli 1920. Bolo to azda aj preto, že súbory SND po krátkej dovolenke začínali divadelnú sezónu 1920/21 práve v Košiciach 30. 8. 1920 predstavením Rázusovej drámy *Hana*. V. Měrka sa pri príležitosti otvorenia novej sezóny zaoberal významom slovenského národného divadla v národnej i umeleckej výchove. Uvedomoval si, že divadlo bez obecnstva nesplňa svoju funkciu. Vyzdvihol *Hviezdoslavove drámy* i celý súbor ľudových hier, ktoré mohli zohrať svoju úlohu v rozvoji slovenského ochotníckeho divadla k dosiahnutiu úrovne českého stánku *Tálie*. Profesionálne slovenské divadlo podľa neho potrebuje zrelé diela na európskej úrovni, aby mohlo „odmaďarčiť“ vkus slovenského obecnstva. Preto vrelo privítal inscenáciu Rázusovej *Hany* práve v Košiciach a za prítomnosti samotného Martina Rázusa (SVÝ 29. 8. 1920). Drámu hodnotil kladne tak z hľadiska literárnohistorického, ako aj z hľadiska teórie drámy (SVÝ 31. 8. 1920). Rázusova *Hana* znamenala veľký prelom v slovenskom profesionálnom divadelníctve. V septembri 1920 bola uvedená viackrát a stala sa vhodnou príležitosťou pre organizované návštevy slovenského obecnstva najmä z okolia Košíc.

Spevoherný súbor SND začal novú sezónu v Košiciach inscenovaním Smetanovej opery *Libuša* (SVÝ 1. 9. 1920, 2.

Benedetto Croce a teória estetického hodnotenia

Roku 1912 v stati *Kríza estetiky* sa Zdeněk Nejedlý vyslovil k problematike metód estetického skúmania takto: „V umení sú sily, čo sa neumeleckému človeku môžu zdať tajomné, nejasné, zatemnené, ktoré však práve umelcovi sú jasné, plné života a obsahu. Práve tým sa umelec líši od neumelca. Estetik, ktorý nevie cítiť jasnosť, určitosť týchto podvedomých (pre neumelca) síl, nemá empiriu pre vedeckú prácu o umení, a preto jeho práca je práve bez solídneho základu. Vedecká trpezlivosť v estetike sa nesmie stotožňovať so suchopárnosťou vo výbere faktov každému samozrejmej, ale empirická estetiky musí tkvieť práve v jej umeleckosti. Až potom estetika prekoná svoj doterajší pseudo-positivizmus.“ (Z. Nejedlý: *Umění staré a nové*, Výber ze studií, Praha 1978, s. 56) — Tieto slová dobre vystihujú situáciu v estetike na začiatku nášho storočia, teda v dobe, keď na svetovú scénu estetiky prvýkrát vstúpil taliansky filozof, historik, estetik — Benedetto Croce.

V tom čase estetika prekonávala pomerne značnú metodologickú krízu, prameniaca do značnej miery z bohatých ponuky nových metód — najmä prírodovedných, sociologických, psychologických, experimentálnych, nad ktorými estetika alebo zostala bezradne stáť alebo sa jednoznačne priklonila k jednej metóde a odtiaľ chcela budovať svoj systém. Nejedlý chcel skúmať umelecký artefakt predovšetkým na základe jeho estetickej a umeleckej hodnoty, odvodené — dá sa povedať — z artefaktu samotného, z vnútra a z procesu umeleckého tvorby. Na zároveň si bol vedomý toho, že hodnotiteľ umeleckého diela, rovnako ako trebárs historik umenia

musí mať schopnosť dielo emocionálne prežiť aj schopnosť intuitívneho pohľadu na dielo, jeho štruktúru, funkcie, výpoveď atď. Je to schopnosť formujúca sa v živom styku s umením a nie nepodobná obdobnej schopnosti samotného tvorca umeleckého diela.

Croceho základný prístup k umeniu a jeho estetickému hodnoteniu vychádza z podobného stanoviska. Croce sa predovšetkým usiluje dať estetike pevný a jednotiaci metodologický základ, ktorý by mu umožnil definovať fundamentálnu estetickú kategóriu. Stáva sa ňou podľa Croceho intuícia: je určitým produktívnym zjednotením celej problematiky, ktoré mu slúžilo predovšetkým na to, aby mohol vybudovať metodologicky čistý, dedukciou odvodený systém estetiky. Pojem intuície sa teda stáva stredobodom Croceho viac-menej filozoficky orientovanej estetiky. Intuícia poznania sa mu dostáva na úroveň prvej duchovnej činnosti ľudí, ktorým všetko ostatné je predpokladom na intuitívne poznanie. Proces umeleckej tvorby prostredníctvom intuitívneho poznania sa rozširuje na všeobecnú, v každom duchovnom akte opätovne sa nachádzajúcu formu ducha. Estetický jav je u Croceho prvý stupeň poznávajúceho a konajúceho ducha vôbec. Na estetické — intuitívne — poznanie nadväzuje poznanie logické a racionálne, viažuce sa zasa len k vede. Vo sfére praktickej činnosti týmto dvom kategóriám — intuíciou a racionálnou — zodpovedá činnosť ekonomická a etika, pričom nejde o žiadne paralely.

Estetický jav Croce chápe u umelcov ako špecifický dôsledok intuitívnej činnosti v užšom slova zmysle, ako špecifickú aktivitu ľudského ducha, ktorá sa odvíja od tzv. intuitívnej exprese. Cieľom estetiky je potom túto expresiu študovať.

Z uvedeného vyplýva, že Croce nepochopil umenie ako materiálno-duchovnú činnosť, ale že sa prikláňa iba k poňatiu umenia ako rýdzo duchovnej aktivity. Intuícia v Croceho uchopeň najužšie súvisí s procesom vzniku umeleckého diela a vedľa toho aj s jeho estetickým hodnotením. Intuíciu poníma Croce zásadne vo vzťahu k individu, intuícia má vždy individuálny charakter. K tomuto názoru Croce dospieva na základe stanoviska, že umenie je reč, pričom neprípúšťal zásad-

né rozdiely medzi spôsobmi vyjadrenia uplatnenými v rôznych druhoch umenia. Toto Croceho stanovisko viedlo až k tomu, že neuznával jednak špecifickosť jednotlivých umení a odmietal akékoľvek triedenie konkrétnych umeleckých diel do určitých druhov, žánrov, štýlových prúdov a pod. Sovietsky estetik Avner Zis výstižne nazýva toto stanovisko estetickým nominalizmom a kritizuje ho podobne ako už Croceho mladší súčasník Antonio Gramsci.

Avšak individuálny charakter intuície výrazne podporuje Croceho poňatie vzťahu medzi produkciou či procesom tvorby umeleckého diela na jednej strane a jeho reprodukciou, ktorou Croce rozumie jeho vnímanie, hodnotenie a celkové prijatie u recipientov na strane druhej. Intuícia expresia, ktorá je zakódovaná v umeleckom diele, sa však na prijímateľa neprenáša priamo, vždy rovnako, mechanicky. Croce si bol dobre vedomý faktu, že reč žiadneho umenia nie je schopná vysloviť podstatu umeleckého zámeru priamo a jednoznačne. Je na vnímateľovi a na jeho sociálnom zázemí, estetickej skúsenosti, celkovej vkusovej orientácii, ale aj na emocionálnosti a intuícii, aby si sám vytvoril konečnú kvalitu „umeleckého výrazu“.

Takýto „kontakt s umeleckým dielom“ predpokladá schopnosť tvorivého prístupu vnímateľa, pretože pre Croceho poznať a hodnotiť je možné predovšetkým na základe schopnosti vlastnej reprodukcie tvorivého procesu uplatneného pri vzniku diela. Z tohto hľadiska je práve intuícia onou schopnosťou, ktorá je vlastná tak tvorcovi, ako aj vnímateľovi umeleckého diela a zároveň ponecháva dostatok priestoru pre mnohoraké identifikácie s významami, či — croceovsky povedané — s expresiami, v umeleckom diele stváranými.

Z uvedeného vyplývajú dve podstatné veci, dotýkajúce sa problému estetického hodnotenia:

1. Croce si uvedomuje, že kritériá hodnotenia konkrétneho a jedinečného umeleckého diela sa nedajú formulovať v akejkoľvek všeobšiahnej, univerzálnej formulke.
2. Croce vychádza z pochopenia historického rozmeru umenia tak z hľadiska tvorby, ako aj z hľadiska premen. vo výkladoch diela a zároveň si je vedomý „ľudského rozmeru“ v umení.

9. 1920]. V. Měrka ju vo svojom referáte označil ako dôstojnú oslavu českej hudobnej kultúry v Košiciach. Zdôraznil, že v európskej opernej tvorbe niet podobného diela, v ktorom by ľudskosť všetkých postáv a národný charakter celej opery vyznievali ako „pomník národnej kultúry na večné časy“. Najmä myšlienka národnej budúcnosti je v európskej opere úplne ojedinelá. Požiadavka B. Smetanu — uviesť túto operu len pri slávnostných príležitostiach — bola v Košiciach skutočne aktuálna. Spevoherný súbór SND bol na interpretáciu tejto náročnej opery pripravený v celom rozsahu. Vynikajúci výkon orchestra pod taktovkou šéfa opery M. Zunu porovnal s poňatím K. Kovařovica, ktorého voľba voľnejšieho tempa bola na škodu celkovému spádu hudobných myšlienok i deja na scéne (SVý 1. 9. 1920, 2. 9. 1920). Po inscenácii Kovařovicových Psohlavcov konštatoval vo všeobecnosti, že dielo vďačí za záujem obecnstva viac Jiráskovmu románu ako vlastnej hudobnej hodnote opery. Inscenáciu hodnotil ako „kus poctivej práce“ a úspech opery videl v dobrých výkonoch Z. Knittla (Kozina) a V. Zvacha (Lomikar). Orchestru však vyčítal pomalé tempá a nedostatok než výraznenie ironického tónu niektorých replík na scéne. Navyše konštatoval rytmickú neurčitost orchestra a navrhoval dirigentovi F. Ledvinovi dotiahnuť niektoré menej zvládnuté úseky (SVý 5. 9. 1920). Svoju nespokojnosť vyslovil Měrka veľmi jednoznačne po premiére Predanej nevesty. Upozornil na nevyrovnanosť zborov, malú precíznosť hry v orchestri a zo sólistov kladne hodnotil len výkon H. Kramperovej (Marlenka). Keď nebola bez väčších nedostatkov ani repríza Psohlavcov, Měrka dôrazne pripomenul vedeniu SND, že v Košiciach jeho súbory „nehrajú len pre seba“. Ide tu o propagáciu národnej hudby ako súčasť rozvíjajúceho sa slovenského kultúrneho života, o jej výchovné poslanie a v neposlednom rade aj o konfrontáciu s hudobnou kultúrou maďarského obyvateľstva (SVý 28. 9. 1920).

V. Měrka (a možno aj ďalší kultúrni činitelia v Košiciach) si v danej dobe v národnostne diferencovanom prostredí želal, aby v repertoári SND bolo viac českých oper — Fibichova Šárka, Janáčková Jej pastorkyňa a pod. Celkove však uznal, že najlepšiu službu propagácii českej národnej hudby urobí SND tým, že ju bude konfrontovať s vrcholmi európskej opernej literatúry. Nehovoriac o tom, že zaradenie týchto oper do repertoáru sledovalo aj finančné zabezpečenie ďalšieho účinkovania súborov SND. V Gounodovom Faustovi sa mu zdal Peršlov Meřisto menej diabolsky rafinovaný (v porovnaní s inými inscenáciami) a svojou „gemütlich“ koncepciou tejto úlohy zvýšil kontrast tragickosti v ďalšom dejí opery (SVý 11. 9. 1920). V kladnom hodnotení predstavenia Rossiniho opery Barber to Sevilly nešetril chválami na adresu hudby, na jej obľúbenosť u európskych operných súborov i jej popularitu u operného publika (SVý 22. 9. 1920). Z európskeho operného repertoáru zozbala v tom čase najväčší úspech Halévyho Židovka. Osobitnú zásluhu pripísal Měrka dirigentovi M. Zunovi, ktorý viedol výkon orchestra v sluhu veľkej opery (osobitne kladne hodnotil dychové nástroje) a detaily v orchestri i na scéne podriadiť potrebám monumentálnej výstavby celku (SVý 3. 10. 1920). V re-

cenzil koscickej inscenácie Massenetovej opery Manon Lescaut nenevonal zvyčajnú pozornosť informáciám o diele. Konštatoval len, že opera patrí „do poslednej fázy francúzskej klasickej hudby“ a že Massenet je v nej v porovnaní s Gounodom viac rutinárom ako hľadačom nových výrazových prostriedkov. Ani výkony súboru ako celku nehodnotil príliš kladne (SVÝ 17. 10. 1920).

Pri hodnotení inscenovaných operiet v tomto cykle bol V. Měrka zhovievavejší ako v referátoch v predchádzajúcej divadelnej sezóne. S určitým uspokojením konštatoval, že v repertoári boli najmä české operety, ktoré pri všetkých nedostatkoch počúval radšej ako nemecko-maďarské. Inscenáciu Pískáčkovej operety Osudný manéver označil za „distingvované predstavenie“ (SVÝ 3. 9. 1920). Nezabudol však pripomenúť, že ďalšia repríza tejto operety sa hrala v depresii pred poloprázdnyim hľadiskom (SVÝ 10. 9. 1920). Prekvapuje, že v referáte o opere Gróf Casanova B. Viléma nevenoval väčšiu pozornosť hudbe autora, člena súboru, ktorý bol prítomný na predstavení. Úspech premiéry pripísal najmä dirigentovi J. Židovi (SVÝ 8. 10. 1920). Oveľa viac ho zaujala opereta Pán profesor v pekle od Karla Moora. Na jednej strane poukázal na tragiku a neuznanie tohto českého skladateľa, avšak s určitými výhradami proti „zádušnosti“ jeho hudby. Na druhej strane sa prihovárал za obnovenie jeho diela, ktoré má v sebe kladné hodnoty. Košickú inscenáciu hodnotil vcelku pozitívne (SVÝ 14. 10. 1920).

V. Měrka v septembri a októbri 1920 referoval o predstaveniach činoherného súboru SND. Vyzdvihoval najmä inscenáciu slovenských diel (Rázus — Hana, Tajovský — Hriech, V službe). V referátoch o českých dramách (Naši furianti, Strakonický gajdoš, Princezná Púpava, Mariša) naznačil celkový vývoj českej drámy, ale za vrchol výkonov činoherného súboru SND v tom čase považoval inscenáciu Ibsenových Strašidiel, s určitými výhradami aj Tolstého Vládu tmy.

Na záver pohostinského vystupovania súborov SND v Košiciach koncom októbra 1920 V. Měrka zhodnotil najmä účinkovanie operného súboru. Opäť pripomenul jeho mimoriadne poslanie pri budovaní hudobného života na Slovensku. Rok 1920 považoval v dejinách slovenského hudobného divadla za analógiu roku 1881 v dejinách českého divadla. S určitým uspokojením konštatoval, že vystupovanie SND v Košiciach bolo na vyššej umeleckej úrovni ako predstavenie maďarskej spoločnosti. Argumentoval najmä košickými inscenáciami Tosca a Faust. Kvalitatívny rozdiel videl v úrovni výkonov orchestra, sólistov, ale najmä v interpretačnom umení šéfa opery Milana Zunu. Dramaturgi pohostinského vystupovania súborov SND v Košiciach vyčítal, že sa operalo o kmeňové diela a málo vykonalo pre propagáciu menej známych oper domácej aj európskej tvorby. Rozvoj hudobného divadla na Slovensku podľa neho už v tej dobe potreboval rozšíriť prehlad o európskej a českej opernej tvorbe, aby sa mohla dobehnúť hudobná orientovanosť obecnstva v Čechách a v Európe. Priznal oprávnenosť postupu vedenia SND, ktoré v záujme finančného úspechu urobilo ústupky dramaturgi vkusu staršieho obyvateľstva v Košiciach.

Po celkovom zhodnotení pohostinského vystúpenia súborov SND v Košiciach v

1947. 1948. 1949.

Slovenské operné divadlo.

[illegible]

Jedno si musíme povedať už tu: otázku slovenskej budúcnosti nebudeme posudzovať s úzkého ľudského provincializmu, ale s jedine možného, myšlienkového jeduoty, reprezentovanej metódou včeskoslenskú. Je toho treba — jak vyvíšne — pre zvláštny raz veci.

Pravoslávskym si postavíme otázku: čo je to domovská hudba? Je vedľa ľudovej slovenskej miest na Slovensku mieda hudba opravyd slovenská? Odpoveďami, že ešte nie je! Hodoňaj dáť, tak jak pvi sa na Slovensku kritickom po-sťaviteľovi s európskeho ľudiska, ale je vývoje-ného resultatom umeleckého života určitej teritori-álnej oblasti, ale štádiomom, ku ktorému dospela anteqore Európy vóbec, keď podľahla teoreti-ckému štúdiu. Je citovným alebo napodobňovaním ľudovej písne v umelej hudbe stalo sa túto hud-bu štádiumom. Je to omýl, ktorý ovládal celú ľud-skú kultúru, vyhorodil pod vlivom formalisti-ckého znerenia, omýl, ktorý sa šíril na východ Eúropy konstatovať, že čím východnejšie postu-povali, tým viac stával sa akýmsi prílohom. Po-hodovský najlepšie je formuloval v úvodej hud-by na ústrednom je dovedený v Poisku. Ale i tredsia Európa podľahla mu veľkej znače, E-ás postavi sa na túto zásadu. A tón Dvořák oteľl preiel — moravský provincializmom kľadom — tóna Moravy. Keď dnes Morava hudob-

Výňatok z článku dr. Josefa Huttera v Slovenskom východe zo dňa 30. januára 1921, v ktorom sa zaoberá problematikou slovenského operného divadla.

v septembri a októbri 1920 (SVý 31. 10. 1920) sa V. Měrka na stránkach SVý odmiakal nielen ako hudobný referent, ale aj ako kultúrpolitický publicista a prekladateľ zo slovanských literatúr. Túto skutočnosť dnes nevieme dostatočne vysvetliť. Koncom októbra 1920 sa teda ukončila prvá etapa hudobnokritickej a publicistickej činnosti dr. V. Měrku v Košiciach vôbec. Táto etapa znamenala nielen registráciu hudobných udalostí v Košiciach v rokoch 1919—1920, ale možno ju považovať aj za kladenie základov odbornej hudobnej kritiky v slovenskom jazyku v Košiciach ako neoddeliteľnej súčasti hudobnej kultúry na Slovensku. V. Měrka vyšiel z česko-moravského kultúrneho prostredia a z neho si priniesol vysokú poznatkovú bázu z hudobnej histórie i kultúry. Všetky svoje príspevky uverejňoval vo vycibrenej slovenskej reči (s minimálnymi bohemizmami) a so snahou budovať slovenský hudobný život v Košiciach i na Slovensku.

Pohostinské účinkovanie spevohrného súboru SND v Košiciach malo taký veľký ohlas, že kultúrne kruhy v Košiciach sa začiatkom roku 1921 dožadovali rozšírenia slovenskej divadelnej sezóny z

notili na technickú zručnosť, na nový technický prístroj, s ktorým dodali svojej tvorbe zvláštnu chromatickú zabarvenia, v ktorom spätostná slovenská charakter. A mladí slovenskí skladatelia vzdelávali sa v Prahe i v Budapešti, mnohí si vždy na úzky pojem prísneho znenia, kde ztratil svoju slovenskú pastu úplne! To, čo v čistej skladbe je zvláštnosťou a technicky dobre napísané, je so sloven kôň stanoviska verou naprosto pochybnou i špatnou; tento rozdiel prehladil, takže ku pr. harmonizujúcu ľudovu pieseň znieť melodiá samu, nehladujú ani k doprovodu — hudbe všeobecne, bežného charakteru, (zase museli cítiť pre svoj rod ako pre-mo-derný (Schneider-Trnavský).

A tak muselo tieto poznatky shrnúť a rozšíriť Slovensko umela ľudia neni slovenskú, preto že nemá v sebe slovenskú ideu. To neni teraz este umeleckým nedostatkom vo smyslu výčitek; i to je následkom celého vývoja, v ktorom Slovensko pod vplyvom politickej situácie muselo pracovať na svojej národnej obrode, nemohúc za príčin celia prirodzených vytvoriť takú reálnu prácu, akú reprezentuje pre uzemi čiech B. Smetana.

Není možno ustanoviť dráhu, ktorou Slovensko pôjde; len o možnostiach je možno tu uvažovať. A tie sú dve: buď Slovensko obráti sa na cestu úplnej samostatnosti, alebo vyvolí sa vývoje pre istú inifikáciu. Posudzujúc ďalej predpoklady týchto dvoch možných smerov, zdá sa pravdepodobnou a i z mnoha príjem jedinou tá druhá cesta. A práve ako Morava vyrovnáva tu svoje znenie, vyrovnáva sa i so Smetanovou nar. ideou, a tak stáva sa svetovou složkou, práve takým spôsobom pôjde a musí ísť pri daných udalostiach i Slovensko. Nie žiaľ, bezprávie sa svojich špecifických krás a zvláštností, ale že im dá vyustiť pod teplom Smetanovského diela, jako znovuvybojovať posícia svetovej i československej hudobnej kultúry.

A tým dostávame sa k otázke slovenského divadla vôbec, zvlášť však slovenského operného divadla. Divadlo bolo vždy mocným faktorom národnej obrodu, české obrodilo bez českého divadla je vôbec nemyšliteľné, ale práve tak je nemyšliteľné i v našich zemiach. Divadlo je ďalej miestom, kde potkávajú sa záujmy basnikov, skladateľov a obecenstva najväčšie, je strediskom, kde vytvára sa moderné hudobné veš, jej výraz i úroveň. Vznemáme tu otázku, keď sme nemali svoj...

dvoch mesiacov na štyri v zimnom období (maďarská divadelná spoločnosť v Košiciach mala 8 mesiacov). Bolo to v čase, keď Družstvo SND prežívalo organizačnú krízu, spojenú s požiadavkou vytvorenia dvoch relatívne samostatných slovenských spevoherných súborov na Slovensku: v Bratislave a v Košiciach. Košický požiadavku podporil dr. J. Hutter (SVý 30. 1. 1921), v tom čase redaktor tlačového odboru predsedníctva vlády. Nastolil nielen otázku sfornovania dvoch hudobných centier na Slovensku a až na tomto základe realizovať „nenásilne národnú myšlienku jednoty“, ale aj otázku komplexného rozvoja slovenskej národnej hudby a kultúry. Pod vplyvom článku J. Huttera sa ozvali viacerí kultúrne pracovníci (V. Píferovský, dr. V. Muťňanský, dr. R. Kalivoda, B. Müller, A. Straka, L. Kühn a ďalší), dokonca SVý zorganizoval celú anketu o týchto závažných problémoch (SVý 17. 2. 1921). Nakoniec sa predseda len realizovali požiadavky bratislavských kruhov. Súbory SND prišli do Košíc na dva mesiace — máj, jún — a potom v auguste 1921.

MÁRIA POTEMROVÁ
(Pokračovanie)

Kritériá by teda museli obsahovať všetky základné určujúce intuitívne možnosti človeka, aby ich aplikácia na umelecké dielo mala ekvivalentnú platnosť k tvorivému aktu umelca. Croce tak dospieva k zdôrazneniu subjektu kritika s jeho osobitým, hoci aj určitými momentmi objektivizovaným prístupom k hodnoteniu umeleckého diela. Pripomeňme, že Croce s týmto názorom prišiel približne v dobe, keď náš František Xaver Šalda definuje základný prístup k hodnoteniu umeleckého diela veľmi obdobne.

Bola to práve oblasť teórie estetického a kritického hodnotenia, v ktorej Croce výrazne dynamizuje kategóriu intuície, ktorá ho v iných súvislostiach často viedla ku sklonu stotožňovať umelecké dielo so zážitkom. Prítom Croce svoju výrazovú estetiku celkom neopustil, avšak na tomto mieste sa čiastočne odkláňa od požiadavky poznania subjektívneho a psychologicky motivovaného podkladu, na ktorom umelecké dielo kryštalizuje a za východisko si berie viac umelecké dielo s jeho širším spoločensko-historickým osvetím a chce skúmať jeho špecifickosť.

Croceho estetické náhľady našli svoje miesto aj v jeho vymedzení problematiky umeleckej kritiky. Určuje 3 základné funkcie, ktoré má ozajstná umelecká kritika spĺňať. Na prvom mieste je to moment umeleckosti kritiky, ktorý Croce vymedzuje v zásade veľmi pribuzne ako Nejedlý v citáte uvedenom na začiatku článku. Požaduje na kritikovi, aby vlastnil intuitívnu expresiu podobnú umelcovi, avšak zároveň zdôrazňuje veľkú tolerantnosť kritika, najmä vo veciach súvisiacich s hodnotou umeleckého diela až v druhom pláne. Hovorí k tomu: „Avšak inokedy sú to samotní kritici alebo domnelí kritici, ktorí sa tvária skutočne ako pedagógovia, orákulá, vodcovia umenia, zákonodarcí, jasnovidci, proci; a rozkazujú umelcom, aby robili to a nie ono a určujú im témy a vyhlasujú za poetické určité látky a určité iné nie a sú nespokojní s umením, ktoré sa tvorí v prítomnosti; a chcú by umenie podobné tomu, aké sa robilo v tom alebo onom minulom storočí, alebo iné, ktoré, ako hovoria, vidia v najbližšej alebo vzdialenej budúcnosti; a vyčítajú Tassovi, že nie je Ariosto,

Leopardimu, že nie je Metastasio, [...] ; a kreslia schému veľkého umelca budúcnosti, vyzbrojujú ho etikou, filozofiou, históriou, jazykom, metriku, koloristickými a architektonickými prostriedkami a všetkým, čo – podľa ich zdania – potrebuje. A tentoraz [...] je jasné, že vina je na kritikovi; a umelci sú v práve, aby sa voči takému divnému zvieraťu správali, ako sa treba správať voči zvieratám, ktoré musíme skrotiť, omámiť a oklamať, keď chceme použiť ich službu, alebo ktoré vyháname na porážku, keď na žiadnu službu nie sú spôsobilé." (B. Croce: *Breviár estetiky*, Praha 1927, s. 141–142.) Druhú funkciu umeleckej kritiky vidí Croce v estetickom hodnotení, v určení hodnoty diela. Tretia funkcia spočíva v poňatí kritiky ako výkladu či komentára umeleckého diela. V ozajstnej kritike musia byť podľa Croceho zastúpené všetky tri funkcie. Absenciou niektorej alebo viacerých z týchto funkcií stráca kritika nielen svoju vlastnú hodnotu, ale aj schopnosť tvorivo zasiahnuť do vývinu. Zároveň Croce postuluje veľmi cennú požiadavku: nutnosť prepojenosti kritiky umenia a kritiky života vôbec. Požaduje, aby kritika, vychádzajúca z estetického prístupu ku kritizovanému, mala svoje korene v kritike napr. morálky, politiky, aby svoje prístupy odvíjala zo základného prístupu filozofického.

Aj týmto poňatím kritiky Croce výrazne prekračuje obmedzenia svojej výrazovej estetiky, založenej na intuitívnom poznávaní umenia, pretože kritériá hodnotenia napokon odvíja z dialektických väzieb medzi umeleckým dielom a spoločenskou praxou. V posudzovaní umeleckého diela sa síce Crocemu nepodarilo zjednotiť intuitívny spôsob umelcovho poznania s prácou s konkrétnym umeleckým materiálom, inštinkt s intelektom, zmyslovosť s duchovnosťou a obrazne povedané prírodu s kultúrou, predsa len jeho názor na umeleckú kritiku do značnej miery svedčí o určitom kroku smerom od výrazovej estetiky vychádzajúcej z filozofie intuitivizmu k teórii komplexnej estetikej hodnoty umeleckého diela.

MILOSLAV BLAHYNKA

Benedetto Croce

IDEY FRANCÚZSKEJ BURŽOÁZNEJ REVOLÚCIE VO SVETLE IDEÁLOV HUDBY 18. STOROČIA

PAVOL POLÁK

Francúzska buržoázna revolúcia je príkladom na to, že spoločenské revolúcie v umení — v našom prípade v hudbe — sa neodohrávajú vždy synchronne. Na rozdiel od všeobecných dejín rok 1789 nezohráva v periodizácii dejín hudby podstatnejšiu úlohu, aspoň nie v širšom slova zmysle. Podrobnejším a komplexnejším skúmaním konfigurácie viacerých činiteľov možno však aj v uvedenom prípade potvrdiť primeranosť zákonitostí vzťahu spoločenského a hudobného vývoja.

Staršia hudobná historiografia — najmä tón udávajúca nemecká, nacionálne zameraná buržoázna historiografia 19. a začínajúceho 20. storočia — bola orientovaná na dejiny veľkých osobností (tzv. Heldengeschichte). V popredí stála heroizovaná mohutná postava J. S. Bacha; rok jeho úmrtia — 1750 — vraj vyznačuje hlboký historický predel, koniec barokovej periódy, ktoré bol hlavným syntetizujúcim reprezentantom, a zároveň znamená počiatok epochy klasicizmu. Podľa koncepcie „dejín hrdinov“ koniec klasicizmu je daný úmrtím L. v. Beethovena roku 1827, z ktorého takisto urobili gigantický monument. Horná hranica spomínaného obdobia sa zaokrúhlila na rok 1830, vzniklo tak rozpätie 1750 — 1830. Dejiny hudby v podstate neboli dejinami štýlov, ale výsledkom tvorby niekoľkých vynikajúcich géniov. Neskôr síce nastala istá modifikácia, lebo táto koncepcia sa javila neudržateľnou, avšak akcenty sa zasa príliš prenášali na vyzdvihovanie uzavretého systému hudobného imanentizmu v negatívnom zmysle.

Dogmaticky orientovaná „kvázi marxistická“ hudobná historiografia päťdesiatych a nasledujúcich rokov nášho storočia zasa odvodila hlavné periodizačné medziny dejín hudby zo všeobecných dejín. Mechanická aplikácia periodizačných hľadísk všeobecných dejín na osobitné zá, konitosti hudby však nie je možná. Dejiny hudby sú síce späté so spoločenskými danosťami, časove sa však nekryjú s jeho revolučnými zvrstmi, aspoň nie v našom prípade.

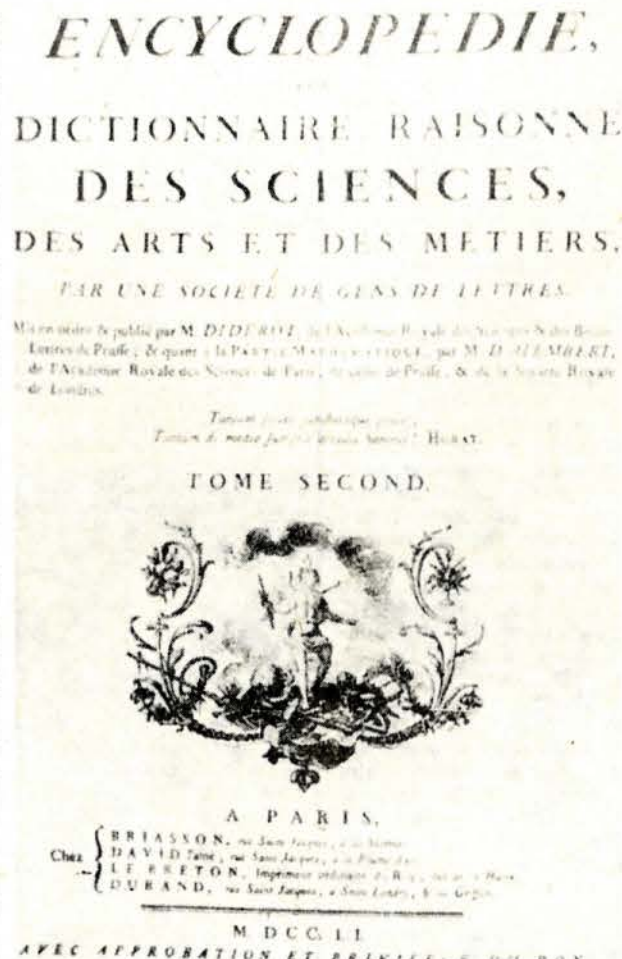
Takisto magické roky 1750, 1827 ako uzlové body nie sú ničím iným ako púhou fikciou. Prvý dátum možno považovať nanajvýš za konečnú hranicu vzhľadom na barok, ale i to iba veľmi relatívne. Klasicizmus, ktorý sa rodil okolo roku 1720, bol vtedy v plnom rozvoji svojej ranej fázy a jeho zavŕšenie možno stanoviť približne rokom 1805. Súčasne jestvovanie dvoch štýlových epoch, ktoré išli nejaký čas paralelne vedľa seba, rozmanitým spôsobom sa prelínali a preplietali, vyplývalo z dobovej spoločensko-historickej situácie. Základné sily, určujúce obe tak rozdielne štýlové oblasti v hudbe, spočívali v oboch hlavných spoločenských skupinách, ktoré boli ich nositeľmi — na jednej strane šľachtický absolutistický feudalizmus so svojou dvorno-aristokratickou a cirkevno-duchovnou barokovou hudobnou kultúrou, na druhej strane v lone feudalizmu sa rozmáhajúca buržoázia obdobia prechodu z feudálnej do buržoáznej spoločnosti so svojím meštiacko-demokratickým klasicizmom. Z hľadiska politického postavenia mala šľachta jasnú hegemoniu, ale z hľadiska spoločenského pokroku meštiactvo sa stalo najdôležitejšou vrstvou, ktorá reprezentovala veľkú silu už v prvej polovici storočia, keď sa na spoločenský zvrst ešte nemyslelo. V barokovej epoche mala hudba spĺňať predovšetkým reprezentatívne potreby dvornej spoločnosti a demonštrovať mocenské postavenie okázalosťou, pompéznosťou, pátosom. Teoretickú bázu tvorila afektová teória odvodená z racionalistickej filozofie a súvisiaca s rétorikou a matematikou. Prostredníctvom rozumom vymysleného a k rozumu opäť sa obracajúceho systému pravidiel vytvorila akýsi vokabulár hudobno-významových formuliek ako ekvivalent príslušných afektov. Týmto usmernila a sputnala tvorivú činnosť. Nie náhodou sa hovorilo o tzv. vypracovanom alebo o tzv. učnom spôsobe písania (v protiklade k tzv. galantnému spôsobu písania počas prechodného obdobia smerom k ranému klasicizmu). Svojimi pravidlami zodpovedala afektová teória škrobenému ceremoniálu vládnucej vrstvy. Obracala sa predovšetkým na vybraný okruh aristokratickej spoločnosti, ktorá vedela dešifrovať zmysel zvukových afektových významov a symbolov.

Rozmachom buržoáznej spoločnosti dochádza k zmene nositeľov kultúry, ktorí hlásali nové demokraticko-osvietenské ideály. Tieto stáli v protiklade k predchádzajúcim náhľadom a praktikám. Hegemonia racionalizmu sa prelomila; filozofický základ nových ideálov hudby začal tvoriť senzualizmus, čím sa hudba dost výrazne odlišovala od iných druhov umenia a najmä vedy. Týmto konštatovaním vstupujeme do polemiky so všeobecne rozšíreným a zaužívaným názorom o súvisi medzi osvietenstvom a racionalizmom, čo však v oblasti hudby nezodpovedá skutočnosti.

V kompozično-technickej oblasti nastala zrod raného klasicizmu ďalekosiahla simplifikácia výrazových prostriedkov. Akcentovanie priority kantabilnej melódiky, skoncovanie s umelou vlnčasnou sadzbou, zjednodušenie harmónie na základné funkcie, spomalenie rytmu harmonických premien, technika kúskovania a repetície krátkych, menlivých úsekov, pravidelná metro-rytmická štruktúra, symetrická stavba periód, pochádzajúca z tanca a ľudovej hudby, od racionalistických pút oslobodená invencia, to sú niektoré z črt nové hudby.

Problémy sociálnej funkcie hudby a kultúrno-politická situácia neboli v tomto období práve jednoduché, pretože nová meštiackodemokratická kultúra bola mnohými nitkami a väzkami zviazaná s aristokratickou kultúrou. Najmä časť osvietenskej šľachty sa neuzatvárala pred snažaniami novej hudobnej kultúry, bola progresívne zameraná, stala sa neraz i potrebným mecénom novej hudobnej orientácie. Vznik meštiackej inštitúcie verejného koncertu nezaobilšiel sa bez účasti osvietenskej šľachty; podobne šľachta participovala aj na poli hudobného diletantizmu, ktorý sa vtedy veľmi rozmohol, nehovoriac už o sfére opery. K tomu pristupovala ďalšia okolnosť.

V umení 18. storočia je evidentné úsilie o prfkion ku klasickej antike — odtiaľ aj názov epochy. Umenie antiky bolo inšpiratívne nielen svojimi umeleckými hodnotami, ušľachtilosťou, harmonickou krásou, dokonalosťou, ale i étosom. Umelci hľadali mravnú čistotu, výchovnú silu umenia, snažili sa o napodobnenie antiky, čo tiež súvisí s etickými ideami revolúcie. Čo však mala hudba napodobniť z antiky, aké vzory si mohla



Titulná strana slávnej francúzskej Encyklopédie, orgánu, v ktorom francúzski myslitelia vyslovili svoje revolučné myšlienky.

vziať, keď sa na rozdiel od výtvarných a literárnych pamiatok nič nezachovalo? Preto sa museli skladatelia uberať inou cestou, aby zvýraznili ideály klasicizmu, akými boli napr. vznešená prostota, jasnosť výrazu, logická stavba. Pretože to bola doba, keď rozmáhajúca sa buržoázia začala sa obracať na ľud, v ktorom hľadala posilu i politicky, skladatelia začlenili do svojich kompozičných projektov ľudovú hudbu, ktorá bola tiež prostá, jasná, logicky členená. [Spočiatku to nemuselo byť ani uvedomele, ale len spontánne.] Ľudová hudba mala pre skladateľov asi taký význam ako uchované antické vzory pre iné druhy umenia, v ktorých zasa táto ľudovosť ako štýlotvorná zložka nie je evidentná. Hudobný klasicizmus je preto pôvodnejší, svojbytnější ako iné druhy umenia.

Z uvedeného vyplýva, že kým na jednej strane je zrejme určitá kultúrna — nie však politická! — koexistencia buržoázie s časťou osvietenskej šľachty, zatiaľ na druhej strane vystupovali reprezentanti buržoázie nielen v mene svojej triedy, ale tiež v mene širokých mas ľudu, vydávali sa za zástupcov celého pokrokového ľudstva. Z týchto spoločenských daností a ich odrazu v kultúre vyplýva skutočnosť, že na rozdiel od iných štýlov jednotlivých epoch hudobný klasicizmus je sociologicky viacvrstvový. Od prvkov sedliackej hudby rôznych národov cez mestskú populárnu hudbu, šľachtický tanec, povznesenú spoločenskú hudbu, ušľachtilú hudbu na posluch, po náročnú hudbu pre znalcov integrovalo v sebe obdobie hudobného klasicizmu všetko možné v súrodí, organický celok. Tejto viacvrstvovosti hudby zodpovedala spoločenská viacvrstvosť jej poslucháčov a konzumentov. Hudba, vyhradená dosiaľ privilegovanej elite, mala byť prístupná každému, bez stavovských, vzdelanostných, národných rozdielov, obracala sa na celé ľudstvo, mala sa stať všeobecne zrozumiteľnou rečou citov. Hudba už viac nemala byť znakom statusu nejakej vrstvy, ale mala prekročiť estetické hranice určitého stavu. Tu treba hľadať korene všeludského dosahu, humanistického posolstva a najmä univerzalizmu hudobného klasicizmu. Tieto ideály anticipliavali niektoré základné idey francúzskej buržoáznej revolúcie.

Od hudby sa vyžadovala prirodzenosť, prostota, prístupnosť a demokratizácia hudobnej reči. V ranom štádiu bola ideálom páčivá, homofónna, citová hudba, ktorá jednotlivou melódiou mala povznášať a pôsobiť krásne. Vyzdvihovali sa zmyslové sily hudby, ucho proti rozumu, jednolias proti polyfónii, v neposlednom rade tiež tvorivá sloboda. Okolo polovice storočia sa vyhrotili boje za novú hudbu v ostré, širokorozvetvené polemiky, vznikla veľká záplava pamfletov a spisov, ktoré nekompromisne viedli najmä francúzski encyklopedisti. Kontroverzie na poli estetickom mali v poslednom dôsledku politické pozadie, lebo boli namierené proti francúzskej dvornej opere a prebojovávali buržoázne ideály raného klasicizmu, reprezentované talianskou operou, znamenali teda opozíciu voči vládnucej feudálnej hudobnej inštitúcii. Okrem toho hral nacionalizmus a otázky rozdielov hudby rôznych národov, najmä francúzskej a talianskej, čiastočne tiež nemeckej, v barokovej hudbe osobitnú úlohu. V centre diskusií stáli najmä otázky vzťahu slova a hudby a vzťahu melódie a harmónie (resp. polyfónie). Podrobne sa rozoberala otázka, ktorý jazyk sa hodí lepšie na zhudobnenie, pričom francúzsku reč hanili a zosmiešňovali, taliansku vychvalovali.

Nacionálne žúžené meradlá baroka sa v ranom klasicizme rozšírili na perspektívy celoeurópske, univerzálne. Už v období prechodu bol Quantzovi ideálom tzv. zmiešaný vkus, ktorý podľa neho pozostával zo zmiešania pozitívnych stránok talianskej a francúzskej hudby a ich vylepšenia nemeckým vkusom za účelom komponovania hudby, ktorú by „prijali mnohé národy a uznali za dobrú“. Zachoval sa výrok Haydna: „Moje reči rozumie celý svet.“ Mozart uviedol, že dokáže „takpovediac prijať a napodobniť všetky kompozičné spôsoby a štýly“. Gluck chcel písať hudbu, „ktorá je po vôli všetkým ľuďom... a ... zruší smiešne rozdiely hudby

rôznych národov“. Chabanon hovorí o „univerzálnej reči nášho kontinentu“.

Predmetom úvah o ideáloch hudby 18. storočia bola skoro výlučne vokálna hudba, opera. Hoci popri hegemonii talianskej opery, ktorá zaplavila celú Európu (mimo Francúzska), prinajmenšom rovnaký význam mal nebývalý rozmach inštrumentálnej hudby, s jej problematikou sa nevedeli primerane vyrovnávať autori teoretických, filozofických, estetických úvah, od Dubosa po Hegela. Prejavili voči nej nedôveru, nepochopili význam bezpojmovej, tzv. absolútnej hudby, čo bolo jednou zo zvláštností epochy. Druhou zvláštnosťou bolo, že kým ideály hudby 18. storočia sa rozpracovali vo Francúzsku, Anglicku a čiastočne v Nemecku, kde príslušná hudobná tvorba bola málo významná, zatiaľ veľký rozkvet hudby nastal v Taliansku a v regiónoch strednej Európy, kde zasa teoretická reflexia bola minimálna. Tento jav patrí k paradoxom hudby 18. storočia.

V období vrcholného klasicizmu dochádza k syntéze a vzájomnému prenikaniu rôznych štýlových vrstiev raného klasicizmu, ktoré vychádzali z rozmanitých zdrojov a nesú rôzne názvy ako „galantná hudba“, „citová hudba“, „rokoko“, „predklasicizmus“, „Búrka a vzdor“, „Obdobie osvietenstva“ atď. Každý z týchto čiastkových smerov mal svoju charakteristiku. Do vrcholného klasicizmu sa v preštruktúrovanej podobe včlenili i princípy tzv. učného spôsobu písania, okrem toho dochádza k vzájomnému prenikaniu princípov opernej a inštrumentálnej dielky. Všetkým bol spoločný odklon od baroka a uskutočnenie ideálov klasicizmu, smerujúcich k ideám revolúcie.

Našu pozornosť však chceme osobitne zamerať na smer či hnutie v rámci raného klasicizmu, ktoré sa výstižne označuje výrazom Búrka a vzdor (Sturm und Drang) a je väčšmi známe v literatúre. V hudbe však stojí viac stránou a hoci to nie je neznámy pojem, nie je predmetom primeranej pozornosti hudobnej historiografie. Hnutie Búrky a vzdoru v hudbe vytvorilo špecifický idiom, ktorý úplne postavil na hlavu bežné predstavy o idyle a rokokovej hravosti i kráse raného klasicizmu. Rebelantský tón tejto hudby manifestuje duchovné vrenie, niekde je podvedomým reflexom, inde uvedomelým protestom, vyjadrením kvasu a nepokoja pod povrchom zdaniej idylly osvietenskej poľstky. Obdobie Búrky a vzdoru nie je zanedbateľným príspevkom k ideovej príprave buržoáznej revolúcie na poli hudobnej tvorby. K príznačným črtám tejto hudby patrí neobyčajné citové vzrušenie, prudká vášnivost, búrlivý dramatismus, temná démonickosť. Tieto účinky sa dosahujú použitím molových tónin, veľkých intervalových skokov, tremola, trilkovania celého súboru, vzrušených behov, prekvapivých harmonických zmien, použitia chromatismov, dur-molových efektov, rýchlo sa meniacich rytmických útvarov, horúčkovitého pohybu, náhlých výrazových zvrstov. Ide predovšetkým o orchestrálnu skladbu zo 60. a zo začiatku 70. rokov 18. storočia, teda o pomerne krátke časové rozpätie jedného desaťročia. Jeho výdobytky a princípy zohrali v období vrcholného klasicizmu nezastupiteľnú úlohu, pravda, skoro až o jednu generáciu neskôr; nezabudnime si pripomenúť, že Beethoven sa narodil v dobe, keď hnutie Búrky a vzdoru sa blížilo ku svojmu koncu (1770).

V počiatočnej fáze hnutia Búrky a vzdoru sa Diderot zasadzuje v opere za obdobné revolučné ideály, pravda akcentujú textovú stránku, na ktorú sa zamerá. Keďže dobovej estetickej reflexie vo vzťahu k vtedy tak podceňovanej orchestrálnu hudbe nie sú známe, uvedieme na ilustráciu niekoľko myšlienok Diderota. Roku 1760 píše: „Zvierací krik vášne musí určovať smer, ktorý sa nám hodí. Tie výrazy musia byť natlačené jeden na druhý... Vášne musia byť silné... Potrebujeme výkriky, citoslovci, prerývky, prerušenia, pritákanie, zápor... žiadne pekné myšlienky, to je príliš vzdialené od prostej prírody... my to potrebujeme mať energickejšie, menej hľadané, pravdivjšie.“ Podľa neho v popredí Búrky a vzdoru nestáli princípy krásna, ale pravdivosť emócií a dramatickosť.

V našom príspevku sme hovorili o vplyve ideí francúzskej buržoáznej revolúcie vo vzťahu k ideálom hudby 18. storočia. Pokiaľ ide o revolúciu v užšom slova zmysle, môžeme stručne poukázať záverom na to, že revolúcia síce mala tiež priamy ohlas v hudbe, z hľadiska štýlotvorného však nepriniesla podstatnejšie vplyvy, aspoň nie v tomto období. Klasicizmus sa nachádzal v období revolúcie práve uprostred svojej vrcholnej fázy, ohraničenej asi rokmi 1775 — 1805. V niektorých prípadoch hudba nadobúda heroickejší ráz; za klasickej príklad možno považovať Beethovenovu 3. symfóniu (Eroica). Vo Francúzsku vznikajú príležitostné skladby ako hymny, triumfálne, vojenské, smútočné pochody, hudba k rôznym masovým ľudovým oslavám, ceremoniálom a pod. Zvuková masa kompozícií bola enormná a grandiózna. Napr. Gossecovu skladbu Domine salvum spievajú 4000 spevákov za sprievodu 300 dychových nástrojov a 300 bubnov pred masou 300 tisíc poslucháčov! V oblasti opery vznikli v Paríži diela s revolučnými námietmi za slobodu, proti tyranii, líčili sa hrôzy vojny, revolúcie atď. Hudba sa stala nevyhnutným sprievodným znakom všetkých revolučných prejavov ľudu, revolučná vláda venovala otázkam hudby náležitú pozornosť. Pravda, napriek aktuálnemu spoločenskému významu v revolučných časoch boli to diela zovňajškové, ktoré neprežili svoju dobu. Z hľadiska hudobnej histórie tieto tendencie viedli do slepej uličky. Trvalým prínosom zostala geniálna Beethovenova opera Fidelio; ostatné početné operné diela zapadli viac-menej do úplného zabudnutia. Záujem vzbudili tiež niektoré, revolučnými udalosťami a napoleonskými vojnami inšpirované symfonické skladby s vojenskou programovou tematikou. Hoci sa Francúzska buržoázna revolúcia nestala bezprostredným podnetom pre vznik novej epochy dejín hudby, predsa však pripravila cestu pre rozvoj romantických tendencií v 19. storočí, ktoré by bez jej vplyvu neboli mysliteľné. To však patrí do inej kapitoly.

Revolúcia padla za obeť reštaurácii, ale jej myšlienky a heslo „Liberté, égalité, fraternité“, ktorých význam pre formovanie ideálov hudby 18. storočia bol nesporný, nikdy sa nestali neaktuálnymi.

[Prednesené na muzikologickej konferencii Hudba a revolúcia, Martin, november 1987. — Skrátené.]