

HUĎOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.

3. — Kčs

28. X. 1988

22

TRADÍCIA A SÚČASNOSŤ V ZRKADLE DEJÍN

LADISLAV BURLAS

70

V týchto dňoch si pripomíname 70. výročie vzniku československého štátu v roku 1918. Toto významné výročie je podnetom aj pre nás, aby sme analyzovali historický vývoj pred a po tomto medzníku zvažovali význam zmenených a meniacich sa spoločenských podmienok pre vývoj našej hudobnej kultúry. Vzťahy politiky a kultúry, aj keď vykazujú svoje zvláštnosti, boli v čase veľkých udalostí, napätí a zlomov viac evidentné, než v časoch relatívne pokojnejších. Aj hudobná kultúra našich národov bola natoľko spoločensky determinovaná, že jej vývoj nemožno nevidieť v širokých spoločenských súvislostiach.

Naše úvahy treba začať tým, že polozenie našich národov v rámci habsburskej monarchie nebolo nijako priaznivé. V roku 1867 vznikol z monarchie dualistický štát nesúci sa v znamení rakúsko-maďarského vyrovnania. Voči českým zemiám to bol negatívny krok, pretože tým sa automaticky negovalo české historické štátne právo, habsburským dvorom niekoľkokrát v dejinách potvrďované a aprobované. Rakúsko-maďarské vyrovnanie znamenalo tiež, že Slovensko sa dostalo do teritoriálneho i do nacionálne monistického chápaného maďarského štátu, v ktorom urýchlene strácali Slováci svoje národné inštitúcie a školy. Následkom národnostného zákona z r. 1868 bola likvidácia slovenských gymnázií, zatvorenie Matice slovenskej a

ďalšie represálie voči slovenskej kultúre. V českých zemiach zabezpečoval tzv. Októbrový diplom z r. 1861 aj keď vôbec nie ideálny, ale predsa len priaznivejší vývoj českej kultúry. Česká hudba išla v ústrety veľkej Smetanovej a Dvořákovskej ére, v hudbe sa zobrazoval a prejavoval život Čechov, hudba vo vtedajšej spoločnosti zvládla národno-kultúrne problémy úspešnejšie, než českí politikovia rozložení do najrozmanitejších odlišných aktivizmov a radikalizmov.

Vojnové roky 1914–1918 možno považovať za roky najväčších zmien v hospodárskom, mocenskom a politickom živote, išlo doslova o politické zemetrasenie, v ktorom sa menilo postavenie dvoch národov v srdci Európy, Čechov a Slovákov (ale aj národov ďalších). Ak na začiatku svetovej vojny Tomáš G. Masaryk v emigrácii písal, že nečaká veľkú svetovú katastrofu a veľmi reálne počítal s existenciou Rakúska, potom bolo samozrejme aj smerovanie jeho myšlienkových pochodov. Konštatoval: „Politická samostatnosť nás nespasí a nezachráni; byli jsme samostatní, a přece ne svoji“. — Svetová katastrofa však nastala. V čase vojny zanikol konštitučný parlamentarizmus, politické strany stratili orientáciu a dokonca aj II. internacionála a rakúska internacionála sa zosypala v bezradnosti. Nie je teda nijakou nadsádzkou konštatovanie, ktoré buržoázne strany nerady počuli už v dobách prvej republiky, že Veľká októbrová socialistická revolúcia a jej predchádzajúca revolučná aktivita v Rusku otriasli nielen cárskym trónom Romanovovcov, ale aj sebavedomím feudálnych režimov a ich buržoázných dedičov. 30. mája 1917 predseda Českého svazu na prvom zasadnutí poslaneckej snemovne ríšskej rady predniesol prehlásenie, ktoré je svedectvom zásadného preladenia českej politiky ku koncu vojny. V texte proklamácie už nebolo odvolávanie sa

na české historické štátne právo, ale na právo prirodzené, o ktoré sa zavše opierali mladé národy, národy plné revolučných túžob po zmene. Po prvý raz tu bola vyjadrená aspirácia na vytvorenie štátneho útvaru spojením českých zemí a Slovenska. „Zástupcové českého národa ze všech zemí koruny sv. Václava, ustupující na radu říšskou v době světových událostí válečných, kdy zevšeobecnělo hnutí směřující k odstranění nadvlády národa nad národem, prohlašují: Poselstvo českého národa jest naplněno hlubokým přesvědčením, že nynější dualistický útvar vytvořil k patrné újmě celkových zájmů národy vládnoucí a potlačované a že k odstranění každého nadprávní národnostního a k zabezpečení všestranného vývoje každého národa v zájmu říše a dynastie je bezpodmínečně potřebno přetvoriti mocnářství habsbursko-lotrinské ve spolkový stát svobodných a rovnoprávných národních států“.

Stanovisko nemeckej buržoáznej nacionalistickej politiky odmietalo myšlienku samostatného českého štátu a tak radšej by bolo pripustilo rozbitie monarchie, než vnútorné zmeny v štátnom usporiadaní. Maďarská politika zasa trvala na jestvujúcom vnútornom usporiadaní Uhorska a svoje záujmy kladla nad záujmy habsburskej dynastie. Záujmy uhorskej politiky sa tak v budúcom postavení Slovenska rozchádzali diametrálne so záujmami českými a so záujmami vlastných Slovákov. Prehlásenie cisára Karola zo 16. októbra 1918, ktoré chcelo zachrániť monarchiu pred definitívnou katastrofou, stúbovalo vznik národných štátov vo vnútri zväzku habsburskej ríše, čo by znamenalo, že Slovensko by nebolo pripojené k českým zemiám. Odvolávanie sa na prirodzené právo a nielen na právo historické, znamenalo u českých politikov aspirácie na spojenie Slovenska so zemiami českými. Že problém Čechov a Slovákov v

habsburskej monarchii nebol jediný, dokazuje aj skutočnosť, že Habsburgovia nevedeli dať nijakú odpoveď na budúce osudy Juhooslovánov, Ukrajincov a Poliakov, ktorí žili v tomto mnohonárodnom štátnom konglomeráte.

8. novembra 1917 schválil II. zjazd sovietskych Leninov Dekrét o mieri, ktorý spolu s víťazstvom proletárskej revolúcie v Rusku priniesol novú situáciu do osudov vojny, ale hlavne do vnútornej spoločenskej stavby feudálno-buržoázných štátov. Pod pojmom „anexia“ sa v Dekréte o mieri rozumie „akékoľvek pripojenie malého alebo slabého národa k veľkému alebo silnému štátu bez presne, jasne a dobrovoľne vysloveného súhlasu a priania tohto národa, bez ohľadu na to, kedy toto násilné pripojenie bolo prevedené a tiež bez ohľadu na to, ako vyspelý alebo zaostalý je národ násilne pripojený alebo násilne držaný v hraniciach daného štátu.“ Dekrét o mieri neriešil otázku vojny a mieru v kabinetných diplomatických kruhoch a podmienkach, ale v spoluúčasti národov a ľudu. Právo ľudu 10. novembra uverejnilo Dekrét o mieri s komentárom, že takéto prevolanie Európa ešte nepočula. Dekrét o mieri bol predznamenaním aj pre budúci vzťah českého a slovenského národa, hoci v princípov leninského národnostnej politiky neradi by si boli brali buržoázni politici lekcie. Súčasná historická veda a publicistika prináša nové pohľady vo svetle nových dokumentov o vzniku prvej republiky. Michal Šepitka v Novom slove z 8. 9. 1988 recenzuje Historický časopis o. i. takto: „V prvej svetovej vojne len porážka Nemecka a jeho spojencov poskytovala možnosť vyriešiť českú a slovenskú otázku. Všetko nasvedčuje tomu, že idea spoločného česko-slovenského štátu predstavovala najoptimálnejšie riešenie českej otázky. Na druhej strane pre slovenský národ sa v prípade porážky ústred-

ných veľmoci čítala autonómia v rámci Uhorska, čo väčšina slovenských politikov po skúsenostiach posudzovala skepticky. Samostatné Slovensko neprichádzalo do úvahy, preto vhodnou alternatívou riešenia slovenskej otázky bolo spojenie Slovenska a Čiech do jednotného československého štátu. Slovenská účasť na odboji proti Rakúsko-Uhorsku bola však podstatne väčšia, než sa doteraz pripúšťalo, a to vo všetkých smeroch. Zahraničná emigrácia — to nebol iba M. R. Štefánik, veľa sa napísalo o činnosti amerických Slovákov, ale osobnosť Š. Osuského nebola ešte zhodnotená, to isté možno povedať aj o slovenskej účasti v légiiach.“

Cesta ktorá viedla k vyhláseniu ČSR, bola zložitá. Vzbura v Boko Kotorskej, vzbura navrátilcov z Ruska, dezercie, hlad, vzbura v Rumburku, nepokoje na Slovensku, atď., svedčili o tom, že politické rozhodnutia sa už nemôžu robiť len v rámci kabinetnej diplomacie. Na tieto skutočnosti sa mohli tiež opierať v zahraničí pôsiaci Masaryk, Beneš a Štefánik, ktorí už 14. októbra dali vedieť dohodovým štátom, že vznikla dočasná československá vláda na čele s Masarykom.

Od Prohlásení Českého svazu z 30. mája 1917 sa kryštalizovali náhľady na úlohu Slovenska v budúcom štáte. Právo ľudu z 1. júna 1917 píše: „Vytvorili jsme si pod dojmem Heyduka, Zeyera a jiných básníků obraz Slovenska jako země divokých krás a snivého spěvného lidu... Bylo něco rousseauovského snu o návratu k přírodě v této naší lásce k poetickému Slovensku... neboť tam jsme tušili první šero

(Pokračovanie na 10. str.)



Jedným z dramaturgických akcentov tohtoročných BHS bolo 70. výročie čs. štátnosti. V slávnostnom duchu sa niesol i otvárací koncert festivalu, na ktorom vystúpila Česká filharmónia so svojím šéfdirigentom nár. um. Václavom Neumannom.

Snímka: V. Benko

Hudobné kalendárium

2. 11. 1883 narodil sa slovenský hudobný skladateľ Frico Kafenda (zomrel 3. 9. 1963) — 105. výročie
3. 11. 1903 narodil sa Josef Bartl, český dirigent a hudobný skladateľ, zaslužilý umelec (zomrel 28. 11. 1972) — 85. výročie
4. 11. 1823 narodil sa český hudobný skladateľ a kapelník Karel Komzák (zomrel 19. 3. 1893) — 165. výročie
5. 11. 1928 narodil sa francúzsky huslista Devy Erlih, v svojom repertoári zameriavajú hlavne na modernú husľovú literatúru — 60. výročie
6. 11. 1893 zomrel Piotr Iljič Čajkovskij, ruský hudobný skladateľ (nar. 7. 5. 1840) — 95. výročie
6. 11. 1968 zomrel nemecký dirigent a pedagóg Charles Münch, získal ohlas hlavne interpretáciou súčasnej a málo známej hudby (nar. 26. 9. 1891) — 20. výročie
8. 11. 1963 zomrel slovenský hudobný skladateľ Šimon Jurovský (nar. 8. 2. 1912) — 25. výročie
8. 11. 1883 narodil sa anglický hudobný skladateľ Arnold Bax (zomrel 3. 10. 1953) — 105. výročie
10. 11. 1668 narodil sa francúzsky hudobný skladateľ François Couperin (zomrel 11. 9. 1733) — 320. výročie
10. 11. 1883 narodil sa Bedřich Antonín Wiedermann, český organista a hudobný skladateľ (zomrel 5. 11. 1951) — 105. výročie
11. 11. 1883 narodil sa švajčiarsky dirigent Ernest Ansermet (zomrel 20. 2. 1969) — 105. výročie
12. 11. 1918 narodil sa slovenský hudobný skladateľ a dirigent Bartolomej Urbanec zaslužilý umelec — 70. výročie
12. 11. 1833 narodil sa ruský hudobný skladateľ Alexander Porfirjevič Borodin (zomrel 27. 2. 1887) — 155. výročie
12. 11. 1948 zomrel taliansky hudobný skladateľ Umberto Giordano (nar. 28. 8. 1867), stúpenec moderného notopisu „notazione a suono reali“, v ktorom vydal o. i. Beethovenove symfónie
13. 11. 1848 narodil sa nemecký hudobný spisovateľ, „wagnerovec“ Hans Wolzogen (zomrel 2. 6. 1938) — 140. výročie
13. 11. 1868 zomrel taliansky operný skladateľ Gioacchino Rossini (nar. 29. 2. 1792) — 120. výročie
14. 11. 1778 narodil sa hudobný skladateľ a klavírny virtuóz Johann Nepomuk Hummel, bratislavský rodák (zomrel 17. 10. 1837) — 210. výročie
14. 11. 1663 narodil sa Friedrich Wilhelm Zachow, nemecký hudobný skladateľ, organista a pedagóg, učiteľ napr. G. F. Händla (zomrel 7. 8. 1712) — 325. výročie
18. 11. 1883 bolo slávnostne otvorené divadlo v Prahe — 105. výročie
18. 11. 1973 zomrel český hudobný skladateľ a pedagóg Alois Hába (nar. 21. 6. 1893) — 15. výročie
19. 11. 1828 zomrel rakúsky hudobný skladateľ Franz Schubert (nar. 31. 1. 1797) — 160. výročie
19. 11. 1908 narodil sa francúzsky hudobný skladateľ Daniel-Lesur, riaditeľ Schola Cantorum, spoluzakladateľ združenia „Mladé Francúzsko“ — 80. výročie
19. 11. 1903 narodil sa Asaf Anatolievich Messerer, sovietsky tanečník a choreograf, národný umelec RSFSR — 85. výročie
20. 11. 1918 narodil sa slovenský hudobný skladateľ a dirigent národný umelec Tibor Frešo (zomrel 17. 7. 1987) — 70. výročie
21. 11. 1863 zomrel Joseph Mayseder, rakúsky husľový virtuóz, uznávaný aj samotným Paganinim (nar. 16. 10. 1789) — 125. výročie
22. 11. 1913 narodil sa anglický hudobný skladateľ a dirigent Benjamin Britten (zomrel 4. 12. 1976) — 75. výročie
23. 11. 1908 narodil sa Otakar Vondrovic, český klavirista a hudobný pedagóg, zaslužilý umelec — 80. výročie
23. 11. 1933 narodil sa poľský avantgardný hudobný skladateľ a dirigent Krzysztof Penderecki — 55. výročie
24. 11. 1848 narodila sa nemecká operná speváčka Lilli Lehmannová, popredná interpretka koloratúrnych úloh opier W. A. Mozarta (zomrela 16. 5. 1929) — 140. výročie
26. 11. 1968 zomrel poľský klavírny virtuóz Władysław Kedra (nar. 16. 9. 1918) — 20. výročie
27. 11. 1968 zomrel anglický muzikológ rakúskeho pôvodu Hans Ferdinand Redlich, spoluzakladateľ Internacionálnej spoločnosti A. Berga (nar. 11. 2. 1903) — 20. výročie
27. 11. 1888 narodil sa Bronislav Chorovič, operný spevák ruského pôvodu, zasl. umelec, v r. 1921-28 pôsobil v SND (zomrel 17. 6. 1980) — 100. výročie
28. 11. 1958 zomrel americký dirigent Artur Rodziński (nar. 2. 1. 1894) — 30. výročie
29. 11. 1843 zomrel Claudio Monteverdi, taliansky hudobný skladateľ (nar. 15. 5. 1567) — 345. výročie
30. 11. 1813 narodil sa francúzsky hudobný skladateľ a klavirista Charles Alkan (zomrel 29. 3. 1888) — 175. výročie



Viedenská štátna opera udelila 20. septembra t. r. čestný titul Kammer-sängerin nár. umelkyni Gabriele Beňáčkovej-Čapovej. Po národnom umelcovi Petrovi Dvorskovi je ďalší slovenský spevák ocenený Viedenskou štátnou operou za významný prínos k umeleckej reprezentácii tejto poprednej svetovej opernej scény.

Snímka: ČSTK

Europa Cantat 10

Spevácky zbor Konzervatória v Bratislave sa v dňoch 28. 7. až 7. 8. 1988 zúčastnil na 1. medzinárodnom zborovom podujatí Europa Cantat 10, ktoré sa tentokrát konalo v Pécsi, MER. Mesto takto oslávilo dvestoročné jubileum hudobnej vzdelanosti a tradície zborového spevu.

Zborový spev znamenal pre 3000 mladých spevákov a muzikantov najmä možnosť lepšie spoznať kultúru rôznych národov sveta. Festivalová atmosféra charakterizovala stretnutia, vzájomné spoznávanie a z toho vyplývajúce vzťahy priateľstva medzi predstaviteľmi mladej generácie rôznych krajín. Podujatie bolo zároveň priestorom pre bližšie zoznámenie sa s maďarským zborovým umením a s maďarskou hudobnou kultúrou vôbec.

Želanie jeho zakladateľov vyslovil za všetkých Marcel Cornéloup, viceprezident európskeho zväzu mladých zborov myšlienkou a slovami o spojení hlasov ľudí všetkých národov sveta a vytvorení spievajúcej Európy bez hraníc. „Báseň je hodnotnejšia ako puška, zbor je hodnotnejší ako atómová bomba. My prinášame báseň i zbor a to je to, čo znie v našich hlasoch na festivale Europa Cantat 10. Želáme si, aby festival v krajine špecificky zborovej hudby dal všetkým možnosť spojiť silné city a ľudské hodnoty a vytvoriť z nich harmóniu. Je to vôľa a želanie, ktorým bude preniknúť všetok spev v Pécsi v lete 1988“.

Na veľkolepom podujatí sa zúčastnilo 73 zborov z 25 krajín Európy, Ázie a Ameriky. Popri 24 koncertných vystúpeniach jednotlivých zborov s vopred pripraveným programom, boli jednotlivci i zborové telesá zaradené do niekoľkých pracovných ateliérov, v ktorých sa pod vedením skúsených dirigentov nacvičovali diela svetových i maďarských skladateľov. Cieľom týchto denných 5-hodinových nacvikov bolo koncertné predvedenie kompozícií. Spevácky zbor nášho konzervatória nacvičil a predviedol spolu s belgickými, nemeckými a francúzskymi speváckymi a muzikantmi pod vedením španielskeho dirigenta Jordi Casasa, vynikajúceho odborníka na starú hudbu, dielo C. Monteverdiho. Popri ňom bol na Europa Cantat realizovaný Magnificat C. Ph. E. Bacha, Rekviem G. Faurého, Jar S. Rachmaninova, Hány János Z. Kodály, Omša F. Poulencu, Scény z Fausta R. Schumannu, Laudí I. Lidholma, Stabat Mater A. Dvořáka, Chichester Psalm L. Bernsteina, Svadba I. Stravinského, Vojnové rekvie B. Brittena, Korunovačná omša F. Liszt a mnoho ďalších menších diel európskych skladateľov, ako i folklórne a džezové skladby. Predvedenie Monteverdiho

diela Speváckym zborom konzervatória, ako i koncertné vystúpenie pod vedením dirigenta zboru D. Billa vyvolalo medzi ostatnými zbormi všeobecné uznanie a bolo impulzom k nadviazaniu nových umeleckých kontaktov a pozvaní na výmenné umelecké zájazdy do niekoľkých krajín Európy i Ameriky.

Pracovné podujatia festivalu pokračovali i vo večerných hodinách: každý deň bola hodina venovaná spoločnému spievaniu všetkých účastníkov Europa Cantat — účastníci festivalu sa pod vynikajúcim vedením viceprezidenta Europa Cantat Švajčiara Willi Gohla, oboznámili so skladbami rozličných európskych, ázijských i amerických národov, s ich intonačnými, melodickými i rečovými špecifikami. Práve táto spoločná večerná hodina spevu sa stala symbolom bratstva národov. V neskorých večerných hodinách pokračoval festival koncertom, ktorý bol vlastne akýmsi dôstojným vyvrcholením celého dňa. Srdečné a bezprostredné boli i individuálne akcie jednotlivých zborov — koncerty na uliciach, v parkoch i námestiach vo všetkých dňoch i večerných hodinách — tu sa nadväzovali ďalšie priateľské vzťahy a umelecké kontakty.

Festival Europa Cantat sa síce skončil, ale radosť z hudby a spievania ostala tak veľká, že určite pretrvá i do ďalšieho medzinárodného podujatia — Europa Cantat 11, ktoré sa uskutoční v roku 1991 v Španielsku.

MILADA GODÁNYIOVÁ

X. festival vysokoškolského zborového spevu v Pardubiciach

V dňoch 8.—11. septembra 1988 sa uskutočnil v Pardubiciach X. ročník Medzinárodného festivalu akademických zborov IFAS '88, ktorý sa konal pod záštitou Medzinárodného zväzu študentstva, Ministerstiev kultúry ČR a SSR, Zväzu českých a slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Českého a Slovenského hudobného fondu a Únie českých speváckych zborov. Celkovo sa na ňom zúčastnilo 11 domácich a 4 zahraničné akademické spevácke zbory.

Novinkou festivalu bolo hodnotenie súťažných zborov nielen v rámci súťažného vystúpenia, ale aj z vystúpení na festivalových koncertoch.

Výťažstvo v kategórii ženských speváckych zborov získal Komorný zbor PF UJEP Brno. Druhé miesto v tejto

kategórii bolo udelené ženskému zboru VUS Pardubice a tretie miesto Jihocheskému sboru PF Č. Budějovice a Akademickému zboru Minjona z Rígy (ZSSR). Diplom a festivalovú cenu SHF za interpretáciu slovenskej zborovej tvorby získal vysokoškolský ženský spevácky zbor Mladost pri PF v Banskej Bystrici.

V kategórii ženských zborov bolo povinnou skladbou Vynášení smrti B. Martinů a v kategórii miešaných zborov Ještě jednu B. Martinů. Další program do celkového súťažného času 20 minút bol voliteľný. Spevácke zbory z ČSSR mali za povinnosť zaradiť do svojho súťažného vystúpenia skladbu československého autora, ktorá vznikla po roku 1950.

V kategórii miešaných zborov získal cenu Ministerstva kultúry ČR, cenu Únie českých speváckych zborov a cenu Medzinárodného zväzu študentstva Brnenský zbor hudobnej mládeže. Druhé miesto porota udelila domácejmu VUS Pardubice a tretie miesto Vysokoškolskému speváckemu sboru PF Ostrava a Brněnskému akademickému sboru. Cenu Ministerstva kultúry SSR získal Miešaný spevácky zbor PF Ústí nad Labem (za skladbu O. Ferenczyho Verbunk). Medzinárodná porota udelila ešte cenu poroty pre VUS UK Praha, spevácky zbor z Tartu, Estónska SSR a spevácky zbor PI Bydgoszcz, PNR. Cenu festivalu IFAS '88 získal zbor Orfeon z Valencie, Španielsko.

MILAN PAZÚRIK

DNI KULTÚRY NDR V ČSSR

V Bratislave hostovala Nemecká štátna opera

Od hostovania Nemeckej štátnej opery z Berlína sme očakávali pôvodne uvedenie dvoch svetoznámych operných titulov — Mozartovej Figarovej svadby a Straussovho Gavaliera s ružou. Žiaľ, z prevádzkových dôvodov sa pôvodný zámer musel pozmeniť, a tak hostia uviedli dvakrát Figarovu svadbu (v nemeckom preklade). Recenzované je druhé predstavenie z dňa 27. septembra t. r.

Mozartovu operu hudobne naštudoval dirigent Heinz Fricke, ktorý viedol orchester k vysoko štandardnému výkonu, dielo kreoval v pomerne adekvátnych tempách, štýlovo presvedčivo, avšak výrazovo trochu stroho, s menšou dávkou onoho príznačného mozartovského bria, lesku a vypointovania hudobných myšlienok, aké by sme právom očakávali od prvej nemeckej scény. Technická kvalita interpretácie orchestrálnych partov však spĺňala najvyššie profesionálne parametre. Fricke mu sa podarilo nájsť aj adekvátny pomer medzi dynamikou orchestra a sólistickými partmi.

Režisér Theo Adam pripravil inscenáciu na scéne Wilfrieda Wersa, ktorá v podstate navodzovala dojem historickej vernosti, no zároveň v jej koncepcii boli badať niektoré scénografické prvky príznačné pre šesťdesiate roky. Historizujúce kostýmy navrhla Erika Simmank-Heinze. Vcelku možno povedať, že scéna i kostýmy vytvárali nielen vhodný rámec pre režijné poňatie a rozohratie jednotlivých situácií, ale aj korešpon-

vali medzi jednotlivými divadelnými zložkami. Adam uchopil Figarovu svadbu ako typ starej, ba skôr zastaralej, číslovanej opery, čo zákonite viedlo k tomu, že výsledný tvar postrádal potrebnú dynamiku. Statickosť zvyrazňovala nehybnosť mnohých protagonistov pri prednese árií, archaizujúco, ba až naivne staromilsky pôsobili úkony sólistov do hľadiska po skončení árie. Nazdávam sa, že zvolenému inscenačnému prístupu sa dielo do určitej miery vzpie- ra. Veď napríklad finále druhého alebo štvrtého dejstva svedčí o tom, ako sa Mozart typu zastaralej statickej opery bránil. Tak sa aj stalo, že prekrásne hudobne vybudované finále druhého dejstva nebolo adekvátne a korešpondujúco kreované v oblasti hereckej práce.

Z predstaviteľov hlavných úloh zaujala Magdaléna Hajóssyová ako Grófica technicky bravúrnym uchopením svojho partu; herecky postavu kreovala v naznačených intenciách réžie. Vysoko štandardný výkon odvieďol Siegfried Lorenz ako Gróf Almaviva. Jeho príjemne zafar-



Režisérom inscenácie Mozartovej Figarovej svadby v predstavení Nemeckej štátnej opery v Berlíne bol Theo Adam.
Snímka: archív HŽ

bený hlas, intonačná a technická istota, výrazná presvedčivosť aj duchaplná herecká práca sa tu prejavili vo vydarenej symbióze. Úlohu Zuzanky naštudovala Carola Nosseková. Spĺňala síce základné požiadavky, vyplývajúce z charakteru tejto hudobnodramatickej postavy, avšak ani jeden z nich, ani celková korešpondencia medzi nimi nedominovali tak, aby sa jej poňatie úlohy mohlo považovať za jedinečné. S určitými problémami v oblasti spevackej i hereckej podal úlohu Figara Jürgen Freier. Spevacka jemnosť a kultivovanosť charakterizovali Carolu Fischerovú, ktorá sa predstavila v úlohe Cherubína. Pre úplnosť zaznamenajme zodpovedné a adekvátne kreovanie ďal-

ších postáv. Predstavili sa tu Barbara Bornemannová (Marcelína), Harald Neukirch (Basilio), Joachim Arndt (Curzio), Gerd Wolf (Bartolo), Günter Fröhlich (Antonio) a Cornelia Vogelová (Barborka).

V rámci súčasných prístupov k Mozartovu opernému odkazu môžeme predstavenie Nemeckej štátnej opery označiť za klasické. Aj keď vcelku — napriek uvedeným výhradám — išlo o kvalitnú inscenáciu, verím, že by sa v repertoári hostujúceho operného súboru našli tituly, ktoré by u nás zarezonovali oveľa dôraznejšie.

MILOSLAV BLAHYNKA

Spoločný koncert

Jedným z podujatí k oslavám výročia československej štátnosti bol spoločný koncert českého organistu Aleša Bárta a jeho slovenskej kolegyně Kataríny Hanzelovej (26. 9. v Bratislave, predtým v Prahe). Dramaturgia zrejme vychádzala z reálnych repertoárových daností. (Ideu vzájomnosti bolo možné zvýrazniť aj zaradením medzivojnové tvorby, aj tým, že český umelec by bol hral slovenskú tvorbu a naopak.) Takto dominovala naj- súčasnejšia tvorba. Programový bulletin podrobne informoval o autoroch i o die- lach tohto náročného koncertu, ktorý poskytol akýsi prierez českých a sloven- ských trendov v tvorbe pre organ. Spoločným znakom tejto novej hudby je jed- noznačné odpútanie sa od tradičných vzorov a vyrovnanie sa s modernými kompozičnými smermi. Rozsiahlosť sklade- b však oslabuje (ajza s výnimkou I. Dibáka) účinnosť štruktúr a postupov. V prvej časti koncertu A. Bárta jedno- značne exceloval: bez akýchkoľvek problé- mov interpretoval Sonátu — Fantázia Otomara Kvěcha i Tri toccaty Otmaru Máchu. Priam fascinujúci výkon podal v Toccate a Passacaglii Miloša Sokolu, kto- rého skladby — i keď s barokovými ná- zvami — nesú znaky typických francúz- ských toccát z novších čias, so všetký- mi ich efektmi. V podaní interpreta-vir- tuóza vynikli ako priamočiarly, obdivu- hodne gradujúci proces.

Program K. Hanzelovej nedosiahol natoľko oslňujúci účinok, no interpretka azda prekonala svojho kolegu v regis- tračnom vypracovaní skladieb (výnim- kou bola Zimmerova Toccata, kde hlav- ný rytmicko-motivický prvok bol potla- čený masívnym pedálom). Dve malé skladby Alexandra Albrechta zo začiat- ku storočia prekvapili smelými harmó- niami a vrúcnotou výrazu. Moments mu- sicaux Igora Dibáka ostávajú verné sklade- teľovej zásade: súčasná organová hud- ba nachádza cestu k poslucháčovi, ak sa realizuje na malých plochách a s vý- raznými kontrastmi. Myšlienkovito hlboké sú Postludium Jozefa Malovca a Ligatú- ry Ilju Zeljenku, ktoré Hanzelová tmo- čila neobyčajne presvedčivo. Istým pen- dantom skladieb M. Sokolu — pokiaľ ide o zjavnú kontinuitu s tradíciami, pravda, v celkom inom duchu — je často hraná, efektná Fantázia a toccata Jána Zimmera, ktorej vyznenie však oslabilo už spomenutá výhrada.

LADISLAV DÓŠA

300. výročie narodenia Juraja Jánošíka v Terchovej

Meno legendárneho hrdinu slovenské- ho ľudu Juraja Jánošíka sa v tomto roku pripomínalo na mnohých rôznych podujatiach. Vrcholnými oslavami Jáno- šíkovho jubilea sa stali Jánošíkové dni v Terchovej (26.—28. 8. 1988), ktoré sa konali v rámci XXVI. ročníka tercho- vských folklórnych slávností (organizá- tormi boli ONV Žilina, MNV Terchová a ich osvetové a kultúrne zariadenia). Zamerali sa na jánošíkovskú tradíciu vo folklórnej a výtvarnej tvorbe.

Pozornosť priťahovala výstava Jánošík vo výtvarnej tvorbe Terchovcov vo vy- sunutej expozícii Považského múzea i prehliadka výtvarných prác so zbrojní- kou a jánošíkovskou tematikou popred- ných umelcov z celého Slovenska na By- čianskom zámku.

Tisíciky návštevníkov z celej našej vlasti i zo zahraničia prilákala do Ter- chovej nová socha Juraja Jánošíka, po- stavená na kopci Bôrik nad Tercho- vou.

Na slávnostnom odhalení, na ktorom sa zúčastnila stranícka a štátna dele- gácia, vystúpili v kultúrnom programe muzikanti a speváci z Terchovej a Or- chestra ľudových nástrojov Čs. rozhlasu v Bratislave so speváčkou Darinou Laš- čiakovou.

Mase prítomných divákov sa priho- voril minister kultúry SSR Miroslav Válek. Vo svojom prejave zdôraznil: „Odveká bleďa slovenského ľudu a zmysel pre sociálnu spravodlivosť vytvorili legen- du a legenda stvorila Jánošíka takého, ako ho dnes chápeme, hoci všetci vie- me, že bol aj reálnou a živou osobou. Sú rozličné legendy — falošné, mätúce, ponižujúce, ale aj legendy záchranné,

podnetné, legendy, ktoré dávajú národu krídla. Rástli sme s touto legendou. Ako sa vraví, chodili sme spolu do školy a neopustila nás, ani keď sme sa stali dospelými. Dnes teda odhaľujeme sochu Juraja Jánošíka, sochu, ktorá nár. ume- lec J. Kulich nerobil rukami, ale svo- jím srdcom. Nech tu stojí ako kontra- punkt minulosti, ako svedectvo živo- darnejšej sily ľudu a ak bude treba ako varovanie.“

V novovybudovanom amfiteátri, ktorý podľa návrhu inž. arch. Viliama Grus- ku vybudovali Terchovčania k tomuto jubileu, sa potom striedali festivalové programy: „Deti Jánošíkovi“, „Zvyko- slovné obrázky z rodného kraja“, „Ter- chovské muziky“ a ďalšie vystúpenia folklórnych skupín z blízkeho Kysú- cu, Oravy, Liptova a iných regiónov, ba ne- chýbali ani hosťujúce súbory zo zahra- ničia. V záverečnom pásme „Sviatok v Terchovej“ sa s celosúborovým repre- zentačným programom predstavil SEUK.

Festivalové podujatia sa konali aj v kultúrnom dome, kde vystúpil Orches- ter ľudových nástrojov Čs. rozhlasu v Bratislave a premietli film Martina Fri- ča Jánošík. Na námestí, pred novou bu- dovou MNV, účinkovali folklórne skupi- ny a súbory zo Slovenska, ako i hostia z Poľska, NDR a Bulharska.

Bola to príležitosť predstaviť aj Ter- chovú, folklórne snád najatraktívnejšiu lokalitu na Slovensku. Atraktivitu umoc- ňujú nielen jedinečné krásy prírody s blízkosťou Vrátnej doliny a Malej Fatry, architektúra niekdajších drevených sta- vieb, kroje, ale predovšetkým hudobno- folklórne bohatstvo. Málokto si uvedo- muje, že Terchová je dnes lokalitou s

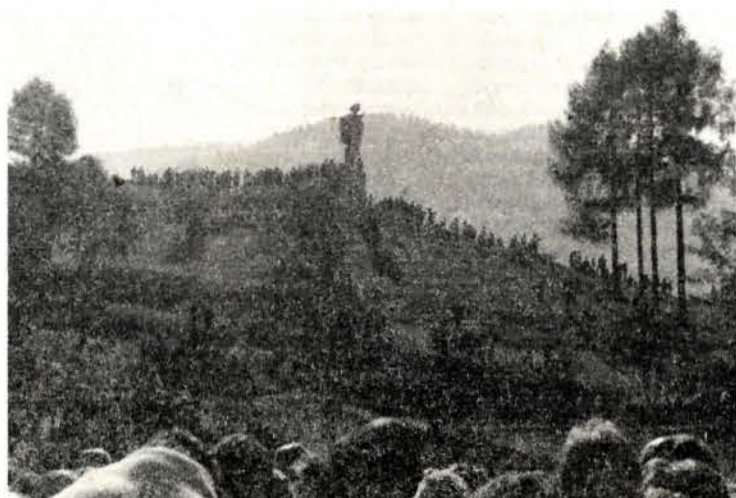
najvyšším počtom muzikantov (v prie- mere na počet obyvateľov) na Sloven- sku a možno aj v Európe. V tejto obci, ako aj v jej osadách, možno v súčasnosti nájsť 12—14 aktívne hrajúcich ľudových sláčikových muzík a cez štyri generácie hudobníkov. Nielen vlahlasné spevy žien a mužov, pastierske — koncové bezdielkové píšťaly, helgonkári, ale pre- dovšetkým „terchovské sláčikové muzi- ky“ upútávajú pozornosť folkloristov, et- nomuzikológov, umelcov i masmédií. Do- dnes sa totiž v Terchovej uchováva jed- na z najarchaickejších podôb ľudovej hudby na Slovensku (v zložení I. a II. husle, kontra a basička).

S jánošíkovskou tradíciou sa stretne- me v Terchovej na každom kroku. V ná- zvoch ulíc, osád, kopcov, na črpákoch bačov, na obrázkoch maľovaných na skle, v rozprávani ľudí, v piesňach.

Tohtoročné Jánošíkovské dni v Tercho- vej boli nielen oslavou 300. narodenia Juraja Jánošíka, ktorý sa r. 1688 narodil Martinovi Jánošíkovi a jeho manželke Anne Cesnekovej, poddaným v Terchovej a r. 1713 bol za vodcovstvo zbrojníckej družiny odsúdený na smrť v Liptovskom Mikuláši. Boli to aj dni naplnené mno- hými úvahami ako zúročiť odkaz Juraja Jánošíka v našom živote i v kultúre na- šej spoločnosti.

Otázka, či by sa Jánošíkovské dni v Terchovej nemohli v budúcnosti stať ce- loslovenským podujatím (zahŕňajúc vo svojej dramaturgii rôzne umelecké žán- re), zostala zatiaľ nezodpovedaná. Iste sa hodno k nej vracáť. Veď už tohtoroč- né slávnosti ukázali svoj celoslovenský, možno i širší dosah.

ONDREJ DEMO



Socha Jura Jánošíka od nár. umelca J. Kulicha na kopci Bôrik v Terchovej.



V novom amfiteátri v Terchovej vystúpila v slávnost- nom programe aj terchovská ľudová hudba.

Snímky: autor

Medzinárodné úspechy mladých

Letné mesiace znamenajú pre väčšinu hudobného života uvoľnené tempo v relaxácii, čas výdychu po a nádychu pred sezónou. Sú obdobím príznačným pre rozličné festivaly, prehliadky, stretnutia a súťaže. V ich prostredí chvíľu zotrvajme, pretože pre našu mladú hudobnú reprezentáciu znamenali mimoriadne priaznivé úrodu. Štyria interpreti a jeden skladateľ získali v medzinárodnej konfrontácii výsledky a hodnotenia, ktoré hrejú, zaväzujú, ale núkajú priestor i pre slová na okraj...



Livia Aghová Snímka: K. Vyskočil

Sopranistka LIVIA AGHOVÁ sa v septembri zúčastnila na 37. medzinárodnej súťaži Mníchovského rozhlasu ARD, ktorá bola t. r. vyhradená odborom zobcová flauta, lesný roh, husle, klavírne trio a spev. Získala skvelé 2. miesto (prvá cena nebola udelená) vo veľkej konkurencii 62 spevákov zo 17 krajín.

Ako bola orientovaná súťaž vokalistov?

— Každý z účastníkov súťaže v odbore spev mohol súťažiť s piesňovým, operným, alebo kombinovaným repertoárom. Program som si zvolila z hudobnodramatickej oblasti. Celý súťažný proces pozostával zo štyroch kôl. Kto sa prepracoval do posledného, v ktorom sa už spievalo so sprievodom orchestra, vedel, že získava laureátstvo. K súťaži som pristupovala s maximálnym rešpektom, azda vzhľadom k tradícii a vážnosti tohto medzinárodne uznávaného podujatia. Myslím, že porota, pozostávajúca z osobností vokálnej interpretácie a pedagogiky pracovala a hodnotila výkony súťažiacich objektívne — pojmúc a dôsledne zohľadňujúc všetky zložky vokálneho prednesu — od hlasových schopností, techniky, cez muzikalitu a celkový umelecký osobnostný vklad v interpretovanej skladbe...

Po Pražskej jari pred dvoma rokmi bola táto súťaž vašou druhou medzinárodnou platformou. Aké výsledky, dotýkajúce sa vášho umeleckého rastu, pre vás znamenala?

— Z tých „konkrétnych“ spomeniem ponuky na účinkovanie v niekoľkých programoch koncertov: najskôr to bude vystúpenie, vyplývajúce zo samostatnej súťaže, koncert laureátov ARD súťaže v Mníchove, ďalej koncert v Bambergu, Ríme... Rada by som však zdôraznila prínos iného druhu: každá súťaž znamená pre interpreta — účastníka určitý stimul, cieľ, ku ktorému sa za každú cenu snaží priblížiť. Tomuto predchádza obdobie prípravy. Sústavná, tvrdá práca, vybrusovanie do detailov, konzultácie. Nesmierne teší, dáva človeku pocit zadosťučinenia výsledok, úspech v súťaži, v medzinárodnej konfrontácii... Okrem toho, každá súťaž, každá súťažná atmosféra ma inšpiruje k vrcholnému vypätiu, k maximálnej koncentrácii. Je to akési zrkadlo, nastavené vlastným schopnostiam. Akákoľvek súťaž je pre interpreta školou. V zmysle získavania skúseností, nových vedomostí. Víťaznou príležitosťou je napríklad sledovanie súťažiacich kolegov pri ich vystúpeniach: porovnávať rozličné výsledky interpretačných škôl, rôzne prístupy, výklady. Chcela by som tiež zdôrazniť jeden z veľmi dôležitých, zdanlivo zanedbateľných súťažných momentov a to účasť a prítomnosť vlastného korepetitora (tentokrát v osobe E. Marcingera) a najmä pedagóga. Mala som šťastie, že moja stála učiteľka, ktorej vďačím za všetky úspechy a priaznivé výsledky súvisiace s mojou umeleckou dráhou p. Miroslava Fidlerová-Sopírová bola so mnou v Mníchove. Je to veľmi dôležitý psychologický prvok — mať v súťaži, vo vypätí životnej i umeleckej situácii pri sebe oporu, radcu, inšpirátora... Prítomnosť oboch bola asi z nášho hľadiska výnimkou, ale výborne ma stimulovala

v tejto náročnej, organizačne do detailov premyslenej súťaži...

...

V auguste sa vrátil z 22. ročníka medzinárodnej husľovej súťaže Tibora Vargu zo švajčiarskeho Sionu jej úspešný účastník JURAJ ČIZMAROVIČ. Jediný československý účastník si priniesol cenné laureátstvo a cenu Lotterie Romande, ktorá inak znamená výborné 4. miesto v silnej konkurencii 75 prihlásených účastníkov z celého sveta.

Má táto známa a uznávaná európska súťaž nejaké zvláštnosti v porovnaní s inými medzinárodnými fórami?

— Celkové kritériá a postuláty sú asi rovnaké ako na ostatných serióznych medzinárodných súťažiach — súťažný repertoár, požiadavky poroty, ktorá je zostavená zo špičkových osobností najmä z oblasti husľovej pedagogiky... Zvláštnosťou je titul súťaže, ktorá na rozdiel od väčšiny podobných podujatí, hlásiacich sa v názve k veľkým menám bližšej i vzdialenej minulosti, nesie meno svojho zakladateľa — Tibora Vargu, osobnosti švajčiarskeho hudobného života, stále pôsobiaceho a aktívneho. Moja cena — Lotterie Romande, je pomenovaná, podobne, ako všetky ostatné ceny podľa svojho dotátora. Súťaž sa konala v rámci festivalu T. Vargu, súbežne prebiehajú rovnomenne interpretačné kurzy, ktoré vedú svetoví pedagógovia husľovej hry. Na súťaži zaviedli tzv. testovanie vo forme mg. nahrávok. Jednotlivé kóla (I. a II.) sa nahrávajú, z nich



Juraj Čizmarovič Snímka: archív HŽ

sú interpretačné fakty neodškriepiteľné, odpadnú veľakrát zbytočné diskusie o objektívnosti a neobjektívnosti hodnotenia. Účasťou a umiestnením na súťaži som získal pozvanie od T. Vargu na štípendijný pobyt, ktorý mi zaručuje ročné štúdium vo Vargovej tzv. vyššej sólistickej triede.

Čím sú (a čím nie sú) pre vás súťaže — v kontexte iných koncertných produkcií atraktívne?

— Hráť — a veľmi rád hráť pred publikom. Porota v súťažiach je však špeciálna časť publika, sústredená a zameraná na hodnotenie výkonu a to už aspoň v podvedomí psychologicky limituje. Napriek tomu sa na súťažiach zúčastňujem a perspektívne sa hodlám zúčastňovať. Je to nielen jedna z foriem realizácie a konfrontácie, ale aj vlastnej propagácie, presadzovania sa v obrovských a neustále narastajúcich interpretačných radoch. Publikum začína byť presýtené a dôveruje zväčša len menám, ktoré sú dekorované oceneniami v medzinárodných súťažiach. Medzinárodné súťaže sú v porovnaní s domácimi vzrušujúcejšie a dramatickejšie už i z toho hľadiska, že ako ich účastník sa môžem osobne stretnúť s interpretačnými osobnosťami, s ktorými by som sa ako bežný poslucháč asi nemal možnosť stretnúť — iba ak prostredníctvom nahrávok, záznamov... Som nesmierne rád, že som obstál v tejto náročnej súťaži vo výsokej konkurencii aká v Sione bola. Väčšina umiestnených a laureátov prišla do súťaže s určitou „zárukou“, chýrom, menom. Ja som prichádzal ako neznámy Juraj Čizmarovič z Československa... (... a navyše — zrejme najskromnejšie vybavený účastník — bez vlastného klavírneho sprievodu, s nástrojom nie príliš zodpovedajúcim medzinárodným meradlám...).

...

Na 8. medzinárodnej súťaži J. S. Bacha v Lipsku (v priebehu júna a júla), v ktorej boli zastúpené okrem klavíra i organ, husle, violončelo a spev, sa zúčastnila a spomedzi 46 účastníkov vo



Dana Saturovová-Šašinová Snímka: Z. Mináčová

svojom odbore úspešne obstála, laureátsky titul a 6. miesto priniesla klaviristka DANA SATUROVÁ-ŠAŠINOVÁ.

Na lipskej súťaži ste sa zúčastnili druhýkrát. Je to zrejme zámer. Spozorovali ste nejaké zmeny, pohyby v súťažných trendoch?

— „Návrat“ na Súťaž J. S. Bacha je motivovaný najmä mojim vnútorným rozhodnutím interpretačne sa zamerať na obdobie baroka, konkrétne na dielo J. S. Bacha. V porovnaní so súťažou spred štyroch rokov možno badať určité sprísnenie a zosťrenie kritérií. Bolo to jednak v povinnom súťažnom repertoári (napr. zaradenie dvoch Chopinových etud bezprostredne po sebe, predpísané opusy Beethovenových sonát — op. 31 a posledné...), jednak v tom, že napr. bez ohľadu na počet zúčastnených v jednotlivých kategóriách, nárok na postúpenie do ďalšieho kola získavalo len dvanásť účastníkov. Ťažisko súťaže sa pomaly, ale iste presúva na akcentovanie interpretácie Bachových skladieb, bachovská interpretácia sa tak v bachovskej súťaži stáva ozajstnou doménou... Atmosféra počas troch týždňov bola vynikajúca, všetci súťažiaci sme sa zjednotili do celostného kolektívu, spoločne sme prijímali všetky pozitívne i menej priaznivé rozhodnutia a postoje poroty. Skutočne — výsledky nie vždy zračili žiaducu objektivitu, ale to je zrejme prívlastok aj iných súťaží... Nemecké publikum je výnimočné, kultivované, živo a citlivo reagujúce napriek tomu, že prebiehala niekoľko podujatí simultánne — v niekoľkých lipských koncertných sálach — účasť na jednotlivých koncertoch bola mimoriadna.

Tohtoročná účasť na súťaži potvrdila alebo spochybnila vaše rozhodnutie špecializovať sa na interpretáciu diela J. S. Bacha?

— Jednoznačne potvrdila. Vlastne účasť na takto interpretačne zameraných súťažiach (predtým Lipsko, Varaždin) mi pomohla pri „hľadaní vlastnej tváre“, pomohla mi získať určitý kredit, overiť si vlastné schopnosti. Súťaže mám rada. Myslím, že sú výborným prostriedkom pri získaní umeleckých kontaktov, pri sledovaní všetkých pohybov v interpretačnom dianí. Súťaž je stimulom, motiváciou, je to skúška nervov, refaz rôznych situácií, v ktorých najmä mladý človek má možnosť spoznávať sám seba. A napokon spomeniem dve lákavé ponúknuté príležitosti z tejto súťaže: Prvou je možnosť nahrávania v rozhlase vo Frankfurte n. Moh., ktoré sprostredkoval agent p. Koppenburg (pozorovateľ na súťaži), ktorý v tamomšom rozhlase vedie redakciu pódia mladých koncertných umelcov. Druhou je vzácna ponuka na spoluprácu od známeho bachovského interpreta Amadea Webersinkeho. Myslím, že konzultácie u neho budú pre mňa a moju orientáciu viac než osožné.

...

Začiatkom septembra sa vo francúzskom Besançone uskutočnil 38. ročník Medzinárodnej súťaže mladých dirigentov. Organizačný výbor vybral a pozval 40 dirigentov z európskych štátov. Ázie a Ameriky, medzi nimi bol i náš dirigent RÓBERT STANKOVSKÝ. V silnej konkurencii obstál veľmi úspešne — získal 5. miesto.

Čo vám zaručilo „vstup“ do tejto súťaže, akú štruktúru malo a aké osobitosti pripravilo toto podujatie?

— Zo všetkých prihlásených boli účastníci do tohtoročnej súťaže vybraní na základe profesionálnej spolupráce s orchestrami a koncertnej činnosti. Každé zo štyroch kôl súťaže bolo zamerané

na inú oblasť dirigentskej práce. To determinovalo aj predmet záujmu poroty. Už prvou nevýhodou bolo to, že účastníci nemali povolené sledovať prácu svojich kolegov, tak si nemohli vytvoriť obraz o celkovej úrovni súťažiacich. Prvé kolo obsahovalo dirigovanie predohier (Mozart, Beethoven, Rossini). Úlohou účastníka bolo dirigovať vybranú skladbu bez predskúšania s orchestrom, svoju koncepciu naznačiť len rukami. Druhé kolo sa týkalo identifikovania chýb, prípravených v orchestri. Prekvapením, najmä pre nefrancúzskych účastníkov bolo to, že skladba, určená na demonštrovanie, nebola súčasťou ohláseného repertoáru: dvadsať minút pred vystúpením bola určená Ravelova skladba Moja matka hus, s vylúčením možnosti použitia klavíru počas krátkej prípravy. Tretie kolo pozostávalo z práce s orchestrom, každý z dirigentov si vylosoval jednu z určených skladieb (Mozart, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Debussy a Ravel), tú nacvičil a predviedol. Požiadavkou pre posledné kolo bolo nacvičenie a dirigovanie kompletného programu, zostaveného z diel Kodály, Berlioz, Messiaena, Ravela a Chabrier.



Róbert Stankovský Snímka: T. Trn

Ako sa pozeráte na súťažné záporenia, čo pre vás reprezentuje pojem hudobná súťaž?

— Jediná dirigentská súťaž (okrem Besançonu), na ktorej som sa zúčastnil, bola celoštátna súťaž mladých dirigentov v Hradci Králové, získal som na nej prvé miesto. V podstate som proti súťaženiu v hudbe, na svojej prvej súťaži v Hradci som sa zúčastnil hlavne kvôli svojim pedagógom a rodine. Účasťou som získal možnosť bližšie spoznať úroveň dirigovania mojích českých vrstovníkov. Prvé miesto mi zaručilo hosťovanie v českých orchestroch. Vzhľadom k mojej objektívnosti — viac ma nadchýňajú športové výsledky, napr. olympijských hier, ako akákoľvek hudobná súťaž. Napriek tomuto postoju som sa zúčastnil na súťaži v Besançone. I keď mám veľký počet koncertov v ČSSR, akceptovaných a priaznivo hodnotených o. i. aj kritikou, nedostávam zo strany kompetentných inštitúcií (napr. Slovkoncertu) možnosť koncertného účinkovania v zahraničí. Besançon som videl ako jednu z mála šancí spoznať mladých dirigentov z celého sveta a zároveň predstaviť sa. Na dané možnosti to dopadlo dobre: jediný z východnej Európy som postúpil do semifinále, v celosvetovej konkurencii som získal piate miesto. Za najväčšie pozitívum súťaže považujem výbornú priateľskú atmosféru medzi súťažiacimi z viacerých krajín. Naše vzťahy budú mať určite charakter trvalejších pracovných kontaktov.

...

Napokon úspech, ktorý sa viaže na oblasť kompozičnú. Na Medzinárodnej súťaži elektroakustických kompozícií vo francúzskom Bourges získal výborné ocenenie skladateľ RÓBERT RUDOLF so svojou skladbou s titulom NIEČO POVEDÁ. Táto kompozícia vznikla v Elektroakustickom štúdiu v Bratislave a na jej realizácii sa podieľali okrem interpretov-trúbkarov Kamilovi Paprčkoví a Jurajovi Bartošovi technickí realizátori Ing. Ernest Walzel a Ing. Juraj Ďuriš.

Súťaž v Bourges tohto roku zavŕšila svoj 18. ročník, na jej organizácii a priebehu participuje za výdatnej pomoci a podpory francúzskej vlády okrem hlavného poriadateľa mesta Bourges asi 30 rozhlasových staníc. Súťaž je anonymná, je rozdelená do troch súťažných kategórií: 1. junióri — skladatelia do 25 rokov a študenti (bez vekového obmedzenia), 2. skladatelia od 25 rokov, 3. kolektívny skladatelia pôsobiaci 20 rokov v tomto odbore. Ďalšie delenie (dotýkajúce sa 2. a 3. kategórie) je v zameraní na: 1. hudbu pre pás, 2. hudbu pre nástroj a 3. živú interpretáciu v elektroakustickom spracovaní. Kategória, do ktorej náležal Róbert Rudolf, nepodliehala žánrovým vymedzeniam. Jeho skladba pre trúbku a mg. pás získala PRIX RÉSIDENCE, cenu, ktorú dostalo šesť rovnocenne ohodnotených autorov.

Prípravila: LÝDIA DOHNALOVÁ

Hudobné divadlo * Hudobné divadlo

Mnichovský operný festival 1988 pre divákov pripravil veľmi pútavý program: kompletné operné dielo Richarda Straussa; 15 oper: Lásku Danae, Elektru, Ariadnu na Naxos, Gavaliera s ružou, Salome, Ženu bez tieňa, Arabellu, Ohňa zmar, Egyptskú Helenu, Mlčanlivú ženu, Daphne, Intermezzo a Capriccio scénicky a opery Guntram a Deň mieru koncertantne. V programe však nechýbal ani stabilný repertoár: Mozartova Figarova svadba a Wagnerovi Majstri speváci norimberskí. Novinkou bola jasnáková Vec Makropulos (v nemeckom jazyku), Verdiho Falstaff a namiesto pôvodne plánovaného Rossiniho Mojžiša Pucciniho Bohéma.

Hneď v prvý večer došlo k zmene programu. Carol Vanessová ochorela na skúškach Mozartovho Titusa v Salzburgu a vedenie nebolo schopné za 10 hodín nájsť náhradnú predstaviteľku úlohy Anaidy a preto zmenilo program na Pucciniho Bohému. Inscenáciu Otta Schenka sme už v minulosti venovali rozbor, preto niekoľko riadkov k obsadeniu. Je samozrejmé, že za danej situácie sa speváci stretli až na javisku, bez ensemblovej skúšky, čo pre skúseného poslucháča bolo veľmi badateľné v prvom, druhom a štvrtom dejstve. Keiko Kamegawa v úlohe Mimi nedosahuje parametre potrebné pre veľké operné javisko. Angela Maria Blasi je šarmantnou, dru-

co najviac oživí mnohé „hluché“ miesta tejto opery. S jeho snahami v mnohom korešpondovala nádherná scéna a kostýmy Moniky von Zallingerovej. Neľahkú titulnú úlohu spievala Sabine Hassová, skúsená wagnerovská a straussovská interpretka jedinečným spôsobom. Jej partneri však nedosahovali rovnakú úroveň: barytonista Roger Roloff (Jupiter) a tenorista Paul Frey (Midas) bojovali s nepríjemne vysokými tessitúrami svojich úloh. James King spieval ešte stále sviežim hlasom úlohu Polluxa a Claes Hakan Ahnsjö vytvoril z úlohy Merkura pravý charakterový štúdiu. Neľahkú, trojhodinovú partitúru spoľahlivo dirigoval Wolfgang Sawallisch.

V programe bola znova zastúpená i známa produkcia GAVAILERA S RUŽOU tímu Otto Schenk—Jürgen Rose—Jiří Kout, ktorej sme sa už tiež niekoľkokrát venovali. V tohtoročnom obsadení zaskočila v úlohe Maršálky Janis Martinová, predstavujúca úlohu tmavým zamatovým sopránom a interpretačným pátosom. Brigitte Fassbenderová spievala svojho posledného Octaviána a hlas Helen Donathovej ako Sophie rokmi stále nestratil nič na kráse tónu. Kurt Moll je dodnes ideálnym Ochsom, rovnako ako i Gottfried Hornik v úlohe Faninala. Sklamaniem bol nový Spevák v podaní Jonathana Welcha, ktorému sa vysoké tóny doslova lámali.

a herecky naivny Lummer Adolfa Dallapozzu. Bravo patrí aj vynikajúco hrajúcim Bamberckým symfonikom a dirigentovi Gustavovi Kuhnovi.

Dalším predstavením v tomto straussovskom maratone bola ŽENA BEZ TIEŇA v obnove nej produkcii Wolfa Busseho na scéne a v kostýmoch Jörga Zimmermanna. Robert Schunk bol pravým dramatickým cisárom v monológu, škoda, že ku koncu predstavenia mu badateľne ubúdali sily. V úlohe cisárovnej po prvý raz vystúpila talentovaná Cheryl Studerová, ktorá sa v poslednom čase profiluje v pravú heroínu nemeckého odboru. Gwyneth Jonesová bola dojemnou Farblarkou, aj keď badať u nej už určité opotrebovanie materiálu v nižšej polohe. V úlohe Farblara vystúpil Bernd Weikl. Hlasovo odspieval bezproblémovo svoj part, chýbal mu však psychologický ponor do tejto úlohy. Meistovské črty dodala úlohe pestúcky Brigitte Fassbenderová, vokálne nie vždy zdolávajúca krkolomné úskalía tohto partu. Wolfgang Sawallisch tentokrát volil nezvykle rýchle tempá, ktoré však korešpondovali s výrazovým poňatím úloh hlavných interpretov na javisku.

R. Roloff (Jupiko) a P. Frey (Midas) v opere R. Straussa Lásku Danae.



Letné operné festivaly MNICHOV A SALZBURG 1988

maticky ladenou Musettou, Francisco Araiza nadchne nádhernými lyrickými momentmi výkonu, Wolfgang Brendel a Jan-Hendrik Rootering sú viac než profesionálnymi predstaviteľmi úloh Marcela a Collina. Z ensembli trochu vyčnieval málo nosný barytón Florian Cerneho v úlohe Schaunarda. Debutujúci Edoardo Müller dirigoval s veľkým zanietením a za daných podmienok úspešne. Opera Richarda Straussa LÁSKA DANAÉ sa veľmi zriedkavo objavuje na operných javiskách. Novú mnichovskú inscenáciu pripravil režisér Giancarlo del Monaco. Mytologický dej preniesol do tridsiatych rokov nášho storočia a snažil sa

Zaujímavou bola inscenácia ďalšej rarity — Straussovho INTERMEZZA. Na scéne Cuvillies divadla vytvoril scénograf Jörg Zimmermann intímnu scénu pre tento naivný príbeh. Kostýmy zodpovedali daným požiadavkám (Silvia Strahammerová) bez pripomienok. Režisér Kurt Wilhelm mal neľahkú úlohu; oživí naivné libreto dieťa s mnohými dejovo retardujúcimi situáciami. Podarilo sa mu to na výbornú. Hlavnou predstaviteľkou bola rozhodne Christina Felicity Lottová, veľmi vnímavá a inteligentnej herečky a speváčky. Vynikajúcim protihráčom jej bol Hermann Prey v úlohe Storchu. V ich úzadí zostal často distonujúci

Poslednou straussovskou premiérou bolo na scéne Cuvillies divadla CAPRICCIO. Na dobovej scéne a kostýmoch Rolfa Langefassa skúšal na mnichovskej pôde po prvý raz režisérske šťastie Theo Adam. A úspešne. Má totiž všetky predpoklady pre túto prácu. Zostáva síce v rovine klasického náhľadu, no s detailnou drobnokresbou. Z hlavných interpretov treba spomenúť najmä Grófkou Pamelu Coburnovej s nádherným mladodramatickým sopránom a Oliviera Alana Titusa, pravého operného „činoherca“. Flammand Eberharda Büchnera, La Roche Siegfrieda Vogela a Clairon Brigitte Fassbenderovej prispeli k úspechu večera, boli však iba adekvátnymi interpretmi svojich úloh. Pre úlohu Grófa je Wolfgang Rauch príliš mladým i herecky neskúseným spevákom. Wolfgang Sawallisch znova iba potvrdil kvality pravého znalca straussovskej interpretácie.

Osviežením bola i repríza výbornej inscenácie Mozartovej FIGAROVEJ SVADBY v známej inscenácii Günthera Rennerta a Rudolfa Heinricha. Pri tohtoročnej repríze sa zišiel veľmi homogénny mozartovský ensemble na čele s dirigentom Colinom Davisom. Zaskakujúca Margaret Priceová (Grófká) po dlhšej odmlke potvrdila svoje jedinečné vokálne kvality. Suverénnym, i keď hlasovo mierne unaveným Grófom bol Thomas Allen. Táto pripomienka sa netýka stále sviežej Zuzanky Helen Donathovej, ktorá je šarmantnou i duchapripravenou uemelkyňou. V úlohe Cherubína debutovala mladá Jeanne Pilandová. Nevlastní síce volumenovo obrovský hlas, ovláda ho však technicky spoľahlivo a aj herecky je presvedčivou speváčkou. Úlohu Figara už tradične spieval Hermann Prey.

T. Allen (Almaviva) v Mozartovej Figarovej svadbe.

Snímky: D. Jurkovič

Tohtoročný festival taktiež už tradične uzavrelo predstavenie Wagnerovej opery MAJSTRI SPEVÁCI NORIMBERSKÍ. Aj tejto známej produkcii Augusta Everdinga vo výprave Jürgena Roseho sme venovali recenzné riadky v minulosti, preto zopár slov o tohtoročnom obsadení. Bernd Weikl je dnes asi najžiadanejším predstaviteľom Hansa Sachsa. A právom. Napriek relatívne mladému veku je pravou umeleckou osobnosťou v tejto úlohe. Tie isté slová možno použiť v hodnotení výkonu Hermannu Preya v úlohe Beckmesser, ktorý vytvára viac tragickú ako komickú postavu. René Kollo v úlohe Stolzinga nepozná vokálne rezervy, zaskakujúca Helen Donathová je melancholickou Evou, Kurt Moll rozvážnym Pognerom a Peter Schreier s Corneliou Wulkopfovou viac než ideálnou dvojicou Dávida a Magdalény. V tomto predstavení sa však všetci interpreti vypoili k maximálnym výkonom. Nielen kvôli záverečnému predstaveniu festivalu, ale i poslednému predstaveniu v bavorskej štátnej opere pred nastávajúcou rekonštrukciou, ktorá potrvá do 9. apríla 1989. Bravo patrí najmä dirigentovi tohto večera, Wolfgangovi Sawallischovi!

...

Operná časť Salzburških hudobných slávností 1988 pripravila šesť operných titulov — Mozartove opery Titus, Don Giovanni, Figarova svadba a Únos zo Serailu, Rossiniho Popolušku a Schönbergovho Mojžiša a Arona.

Mozartova FIGAROVA SVADBA je v Salzburgu reprízovaná už po tretí raz, však v čiastočne zmenenom obsadení. Réžia Jeana-Pierra Ponnella (ktorý je aj autorom výpravy a kostýmov) prezárdza detailné poznanie tejto problematiky. V jeho práci badať zakomponované vzťahy z celej Beaumarchaisovej trilógie. Ponnelle vyžaduje

prvotriednych hercov na javisku. Nachádza ho najmä v Grófovi Thomasa Hampsona, zatiaľ výsostne lyrickým barytonistovi s prísľubom do budúcnosti. V hereckom prejave s ním v mnohom korešpondovala Marie McLaughlinová, z ktorej sa dnes stala jedna z najlepších predstaviteľiek úlohy Zuzanky. Lella Cuberliová v úlohe Grófkou nadchne nádhernými plánami a hlasovou kultúrou v známej árii, Diana Montagueová je typicky lyrickou mozartovskou interpretkou úlohy Cherubína. Otáznikom zostáva iba angažovanie mladého Manfreda Hemma do titulnej úlohy Figara, ktorý vykazuje zatiaľ základné vokálne-technické nedostatky. James Levine volil pre neho pomalé tempá, ktoré však neretardovali tok Mozartovej hudby.

Mozartov TITUS bol v Salzburgu v inscenácii Petra Brennera uvedený po prvý raz. Vytvárník Enrico Job efektne využil priestory Felsenreitschule a kostymér Benito Perisco vytvoril pompézne dobové oblečenie. Réžisér rozohral dej na niekoľkých plochách a vytvoril tak pútavé a živé divadlo. Hybnou osobnosťou na javisku bola Carol Vanessová v úlohe Vitellie. Jej hlas nadobúda pravé dramatické rozmery a obdivuhodné je i jej zžitie sa s úlohou. Výbornou mozartovskou interpretkou sa stala aj Delores Zieglerová, spievajúca neľahkú úlohu Sexta. Titulný Gústa Winbergh mal značné problémy s výškami (alebo to bola iba momentálna indispozícia?). László Polgár (Publio) a Christine Barbauxová (Servíliá) vhodne dopĺňali sólistický ensemble. Martha Sennová v úlohe Annia smeruje viac k subretnému sopránu, ako k lyrickému mezzosopránu. Predstavenie dirigoval Riccardo Muti s typicky extrémnymi rýchlymi tempami, ktoré boli v súlade s dianím na javisku.

ALEXANDER HANUŠKA



STRETNUTIE S MLADOU HUDBOU EURÓPSKEHO SEVERU

V dňoch 15. až 18. septembra sa uskutočnilo stretnutie mladých skladateľov škandinávskych štátov a Dánska s mladými českými a slovenskými skladateľmi. V prostredí zotavovne Kostánek v Orlíku sa konali prehľadky skladieb a najmä rozhovory účastníkov, ktoré boli spolu s cennými poznatkami, informáciami i konfrontáciou myšlienok najdôležitejšou časťou stretnutia.

Hostia zo Škandinávie priniesli pomerne bohatý materiál v podobe nahrávok i notových publikácií, usilovali sa čo najkoncentrovanejšie koncipovať svoje referáty a príspevky v snahe zobrazit aspoň letmo stav súčasnej tvorby vo svojich krajinách. Zoznámili sme sa so Švédcom **Larsom Karlssonom** (1953), ktorý je fínskym občanom a pochádza z Alandských ostrovov, kde žije švédska menšina. Priblížil nám stručne kultúrne pôsobenie v tejto oblasti a umožnil nám i na konkrétnych ukážkach staršej švédskej hudby (skladby Magnusa Lindberga, Bo Nilssona i Erika Bergmana) vidieť kontextuálny vývin tvorby, v ktorej podľa jeho názoru postupne slabne tradičionalistický národný a ľudový charakter a nastupuje závažnejší všeľudský, humanistický a čiastočne kozmopolitný ideál, nestrácajúci však fundamentálnu národnú prislusnosť. O tejto umeleckej orientácii, hoci videnej a popisovanej subjektívne, svedčil nielen hudobný svet predvedených diel, ale i námetová oblasť, noetické jadro (pokiaľ sa dalo vôbec vystopovať) ako spôsob nazerania na javy reality. Karlsson uviedol dve vlastné diela (skladbu pre sólové husle a *Arioso* pre klavír, husle a violončelo); škoda, že sa — z objektívnych príčin (časová tieseň a pod.) — nenašlyla príležitosť aj pre poznanie tvorby jeho rovesníkov, prípadne mladších skladateľov (ktorí sa pochopiteľne už sformovali vo Fínsku). Karlsson vzbudil dojem harmonicky intenzívne citiaceho hudobníka, ktorý vidí perspektívu súčasnej hudby len v úzkom vzťahu k rozvíjaniu harmonických javov. Narába s kompozičnými postupmi veľmi rozvážne, premyslene, nenadužívajúc fantáziu a neznásilňujúc inšpiráciu, hoci predvedené *Arioso* odhalilo trochu autoritatívnu logiku a premyslenú prísnosť. Karlsson ho budoval v podobe obľúbenej krivky, citlivo tvarujúc mikroskopské harmonické zmeny, je typom nenápadného a prostého novátora, ktorý sa síce akoby „píplal“ v hudobnom materiáli, fungujúcim jednoznačne v polohe logickej závislosti na minulosti, no je zároveň rozvážnym dedičom a pozorným tvorcom vnímavým pre najrozmanitejšie podnety a tolerantným umelcom, uplatňujúcim v hodnotení rôzne kritériá. Oboznámenie sa s niektorými Karlssonovými skladbami i názormi bolo poučnou skúsenosťou, pretože viedlo k poznaniu niektorých podobných variant hudobného uvažovania i hudobnotechnických možností, s akými sa stretáme aj v našej slovenskej hudbe.

Z Nórska prišiel na stretnutie skladateľ **Morten Gaathaug** (1955), ktorý v rokoch 1981-82 absolvoval na VSMU v Bratislave študijný pobyt. Premiéroval v Československom rozhlasu i svoje 1. sláčikové kvarteto. Gaathaug sa predstavil ako všestranne pôsobiaci hudobník, rozhradený umelec, ktorému nie sú cudzie ani špecificky muzikologické problémy. Zaujímalo sa o ľudovú hudbu a okruh jeho mimohudobných záujmov taktiež prekračuje obvyklú mieru. Napriek tomu, že sa zúčastnil na viacerých kompozičných kurzoch (B. Schäffer, Brian Ferneyhough, letné kurzy v Darmstadte) podľahol vnútornému impulzu organizovať svoje hudobné predstavy do

prekvapivo prostých, tradične tonálnych myšlienok s neskrývanou romantickou melodikou i štylizáciou. Na rozdiel od mnohých svojich mladých kolegov sa Gaathaug intenzívne zaoberá prvkami ľudovej hudby, nielen nórskej — napísal v roku 1983. *Slovakiske Bagateller* op. 23 pre klavír, spracúvajúce slovenské ľudové piesne. Gaathaugova hudba znie ako organické a ničím nenarušené pokračovanie duchovných hodnôt J. Sibelia, E. H. Griega a čiastočne i J. Brahmsa. Neznamená to, že neprináša kompozične cenné, v istom zmysle nové, stavebne brilantné situácie — jeho hudba je však nová a prostá v inom zmysle než zodpovedá našim predstavám. Autor je zručným skladateľom, pozoruhodne odvážnym v užívaní tzv. triviality. Uviedol niekoľko svojich skladieb — *Sonátu pre flautu a klavír* (1980), *Initium* pre flautu a čembalo a *Ouverture, scherzo a finale* pre veľký dychový orchester. Kontakt s Gaathaugovou hudbou je prekvapením — zriekol sa vedome mnohých výrazových prostriedkov súčasnej hudby. Od svojich generáčnych druhov (R. Wallin, Olav Berg, Cecilie Ore atď.) sa výrazne odlišuje prostým hudobným jazykom, frapujúco romantickým výrazom a akýmsi zdanlivo anachronickým „modernizmom“ — vo vlasti nezožal vždy úspech ani pochopenie. Napriek tomu jeho hudba znie, hrá sa, žije a má okruh priaznivcov, ktorí v jeho tvorivom vývoji vidia logické smerovanie i umeleckú hodnotu.

Morten Gaathaug podal vari najpestrejší výklad o škandinávskej hudbe, poskytol ukážky (znamenité *Concertino* pre orchester päťdesiatnika Ketila Hvoslefa z Bergenu), ukázal, že má prehľad o dianí v severských štátoch, je členom Novej hudobnej spoločnosti (nórska sekcia ISCM), pôsobil ako hudobný kritik, má muzikologické vzdelanie, vzťah k histórii, literatúre a iným umeniam.

Hudba Mortena Gaathauga má však aj iné polohy. Po absolvovaní letného kurzu v Darmstadte napísal v roku 1984 zjavne vyzývavú partitúru nazvanú *A Survivor from Darmstadt* (Ten, čo prežil Darmstadt) využívajúc parafrázu Schönbergovho titulu ako symbol, dokumentujúci definitívny rozchod autora s výdobytkami a kompozičnými postupmi povojnovej avantgardy. Po kontakte s touto skladbou človek nevedojak podľahne úprimnej radosti nad živelnosťou vyjadrenia subjektívneho postoja k určitým, akokoľvek významným a možbyť i všeobecne uznávaným typom hudobných predstáv. Až sem teda sľaha rozvaha i šibalstvo Mortena Gaathauga, ktorý so stoickým kludom a pritom výsmešným gestom odmieta darmstadtské dedičstvo...! Mladý nórsky skladateľ ukázal, že tvorivý duch má nečakané výpady a netušené zákutia i vo vzťahu ku kultúre, ktorá bola jeho vlastnou, k princípom, ktoré kedysi prijal a čiastočne rešpektoval.

Posledným autorom, ktorý sa predstavil svojimi dielami, bol Dán **Anders Nordentoft** (1957) z Kodane. Načrtol stručne vývoj dánskej hudby až k Nielsenovi a predviedol svoje dve diela — *Born* pre orchester a *Katedrála* pre sólové violončelo. Po vypočutí skladieb bolo zrejmé, že Nordentoft je pôsobivý tvorivý zjav, nevšedný v námetoch i v celkovej skladateľskej orientácii. Jeho skladby svedčia o nápaditosti a rovnako o skvelej kompozičnej práci. Skladbu *Born* venoval Amnesty International v roku 1986 a máloktoré dielo na stretnutí zapôsobil takým dojmom. Obdivuhodne zvukovo tvarované jednočasťové dielo pre veľké orchestrálne obsadenie, naprosto prirodzene sa vyvíjajúce vo svojej omamnej účinnosti, s ne-

tušenými výrazovými epizódami sa ako jediné z predvedených diel muselo opakovať a dostalo sa mu zaslúženého ocenenia. Nordentoft dokázal, že je vnímavou osobnosťou, nadaným tvorcom, ktorý pociťuje potrebu pravdivo reagovať na sociálne javy, medzinárodnú politiku (jeden z dôvodov, prečo venoval svoju skladbu organizácii Amnesty International).

Stretnutie bolo postavené na vzájomnej konfrontácii škandinávskej, českej a slovenskej tvorby najmä mladých skladateľov, ktorí boli jeho účastníkmi. Napriek množstvu prezentovaného materiálu, oficiálnych i neoficiálnych diskusií týkajúcich sa nielen tvorby, ale aj spoločenských javov, organizačnej štruktúry, ich chápania a hodnotenia, neunikol globál-

tvorivých východiskách a okolnostiach ich formovania, o existenčných podmienkach umelcov a pod. Slovenskí skladatelia predviedli komorné, orchestrálne i elektroakustické kompozície. Zazneli skladby **Norberta Bodnára** (In blue), **Petra Breinera** (Beatles concerti grossi), **Vladimíra Godára** (Concerto grosso), **Martina Burlasa** (Simultánne kvarteto), **Petra Zagara** (Hudba pre 2 flauty, 2 klarinety, 2 fagoty a sláčiky), **Iris Szeghyovej** (Canto triste, Poetické štúdie), **Pavla Malovca** (Modus, Invocazión per violino solo) a **Egona Kráka** (Fantasia a tre parti). Zaslúženú pozornosť vzbudili elektroakustické kompozície — už spomenutý Malovec Modus mal pozoruhodný ohlas u českých kolegov i škandinávskych hostí. Po predvedení *Concerta grossa* V. Godára sa mnoho hovorilo o spôsobe využívania tzv. barokových hudobných symbolov, posudzovala sa miera premennosti určitých barokových kompozičných riešení, tvary hudobnej situácie, ktoré Godár vytvára pomocou pravidelných, akoby pravouhlých útvarov. K názorovým rozdielom a najmä k ich prehlbeniu došlo po odznení Breinerových Beatles concerti grossi, kde škandinávski hostia mali tendenciu obdivovať kompozičnú techniku, súčasne však spochybniť ich ideový rámec. Jednoznačné názory sa nevyskytli ani na Simultánne kvarteto M. Burlasa — škandinávci, aspoň tí, s ktorými sme sa stretli, nevidia dôvod pokračovať v minimalistických tendenciách. Účastníci diskusie neraz dospeli k záveru, že prvky minimalizmu budú pravdepodobne prenikať i naďalej, ale len vtedy, ak ich ovládne fantazijná kompozičná logika vyššieho rádu. Zaujímavé je, že sa nehovorilo o problémoch proporcie — v tom je realizovaná nahrávka Burlasovho Simultánneho kvarteta úspešná, a osobne sa odvážim povedať, že i veľmi pekná.

Škandinávski skladatelia, s ktorými sme sa stretli, necítia potrebu skúmať napríklad poľskú skladateľskú školu, neprežívajú nástup akejkoľvek „supernovej vecnosti“, ktorá velebí harmonické čítanie, vedomie tonálneho centra a dualizmu dur molu i tektoniky tak ako u nás. Budia dojem, akoby nevníмали problémy súčasnej hudby vo svete, orientujú sa a vychádzajú čiastočne z nevšedne metamorfovaných národných produktov, vidia vzťah k tradícii inak ako my. V ich hudbe nie je, ako sa domnievam (a podotýkam, že na to, aby sa to dalo jednoznačne povedať, nestačí taký malý exkurz) badať natoľko široký názorový rozptyl, aký charakterizuje našu situáciu, hoci, — zaujímavé — vedľa o hudobnom dianí vo svete, ktorý aj hojnejšie navštevujú, podstatne viac, ako napríklad naši skladatelia. Ich orientácia je naopak prejavom introvertnosti, ktorá síce už stráca onen romantický preklá-ty nádhych severskej melanchólie, postráda však nám blízky dynamizmus. Neznamená to, že prejavom škandinávskej hudobnej kultúry, resp. tvorbe mladých skladateľov nemôžeme porozumieť. Jej odlišnosť od našej hudby pramení z inej povahy inšpiratívnosti, z inej tvorivej potreby a iného vzťahu k prvkom národnej kultúry. Na rozdiel do rozmanitosti českých a slovenských kompozičných výpadov, absorbujúcich rôznorodé skladobné metódy a estetické roviny, bujnle skôr nenápadným vnútorným procesom, ktorému síce nechýba osobitosť, ale príkrejší kontrast.

Stretnutie splnilo očakávania: domácim skladateľom i hosťom zo škandinávskych krajín umožnilo pohľad na produkty vlastnej kultúry z perspektívy iných postojov a hodnotiacich kritérií.

EGON KRÁK



Záber zo stretnutia: A. Nordentoft (vľavo) a L. Karlsson.
Snímka: L. Müller



M. Gaathaug

prejavuje svoj postoj v každom diele, či už v sociálnokritickej, religióznej, alebo oslavnej podobe. Nordentoft teda patrí medzi tých umelcov, ktorí vnímajú triedne, politicky i materiálne rozdelený svet, je to súčasťou jeho umeleckého i ľudského jestvovania a zaoberá sa sústavné problémami človeka a jeho morálkou. Vytvára pravdivý obraz nielen o vlastnej kultúre a národe, ale podiefa sa i na formovaní postojov voči ostatnému svetu — je teda živým svedectvom svojej doby v umeleckej forme.

ny obraz o tvorbe, jej sociálnych i osobnostných koreňoch.

Po odznení škandinávskych príspevkov sa predstavili českí skladatelia. Zazneli skladby **Sylvie Bodorovej**, **Jože Černovskej** a **Hanuša Bartoňa**. Boli prítomní i ďalší českí skladatelia, ktorí sa však svojimi skladbami neprezentovali. Diskusia odhalila viacero zaujímavých skutočností nielen o recipročnej koncertnej prevádzke súčasnej hudby Čechov a Slovákov, ale i o stupni informovanosti, intenzite záujmov.

staccato

● Na slávnostnom koncerte k 44. výročiu SNP, ktorý bol 31. augusta v Košiciach, si hudobná verejnosť zároveň pripomenula 75. jubileum zaslužitého umelca Ladislava Holoubka. Pod taktovkou dirigenta M. Dobrodinského odznela Symfonia pre veľký orchester jubilanta, ktorý sa osobne zúčastnil na koncerte. Ďalšími skladbami programu boli Slávnostná predohra op. 96 Dmitrija Šostakoviča, Vyšehrad a Blaník z cyklu symfonických básní Má vlast od Bedřicha Smetanu. S týmto programom 1. septembra orchester SFK vystúpil na záver Medzinárodného hudobného leta v Bardejovských Kúpeľoch. —ja—

● Štátna filharmónia Košice už tradične svoj prvý septembrový koncert venuje dobrovoľným darcom krvi a vzorným členom ČSČK. Na koncerte, ktorý bol 8. IX., vystúpili poslucháči VSMU — Juraj Bartoš (Koncert pre trúbku a orchester Es dur J. N. Hummela) a Róbert Kohoutek (Koncert č. 2 B dur, op. 15 L. van Beethovena). Pod vedením dirigenta Richarda Zimmera na tomto koncerte odznela premiéra Koncertu pre dychové kvinteto, klavír a sláčikový orchester Alexandra Mihaliča. Táto skladba bola odmenená 1. cenou na celoštátnej súťaži študentskej umeleckej činnosti. —ja—

● Na prvom koncerte Organových pondelkov v Košiciach (cyklus D/1) 12. septembra v Dóme sv. Alžbety vystúpil rakúsky organista a skladateľ Thomas Daniel Schee s programom zostaveným zo skladieb Franza Schmidta (Prelúdium a Fúga D dur), Petra Kolmana (Jeu de touches), Johanna Josepha Fuxa (Ciaccona), Thomasa Daniela Schee (Sleben welsse Stücke) a Eugena Reuchsela (Obrázky z Provensálka). —ja—

● V dňoch 13.—15. 9. 1988 v Košiciach a v Spišskej Novej Vsi vystúpila Štátna filharmónia Košice na výchovných koncertoch pre žiakov základných a stredných škôl. Témou koncertov bola „Farba v symfonickom orchestri“. Dirigent Rudolf Geri, ktorý súčasne bol aj moderátorom týchto podujatí, predstavil jednotlivé nástroje a skupiny nástrojov. Odzneli ukážky z diel A. Dvořáka, B. Smetanu, A. Ljadova, M. P. Musorgského a H. Berliozu. —ja—

● Súčasťou dramaturgického plánu Štátnej filharmónie Košice sú aj nedeľné matiné, venované najmladším poslucháčom. Na podujatí 18. septembra odzneli v podaní orchestra SFK s dirigentom Rudolfom Gerim (ktorý koncert i slovné uvádzal) skladby A. Dvořáka, A. Ljadova, B. Smetanu, M. P. Musorgského a H. Berliozu. V rámci programu vystúpil i 10-ročný huslista z Michaloviec Viktor Bullinský, ktorý predniesol 1. časť Vivaldiho Husľového koncertu a mol. —ja—

● International Biographical Centre v Cambridge zaradilo životopis i skladateľský profil slovenského skladateľa strednej generácie Dušana Martinčeka do svojej Pamätnej desiatej edície Who's Who (Commemorative Tenth Edition), ktorá vyjde tohto roku. —JL—

● Profesor hudby University of Connecticut (USA) Edward O'Connor je na pozvanie MK SSR na štvormesačnom študijnom pobyte v Bratislave. Zúčastnil sa na seminári Studia academica slovacica a na Stretnutí hudobných dramaturgov SHE. Na svojom pracovisku je už niekoľko rokov zameraným propagátorom československej hudby, porieďa koncertné cykly „Hudba Československa“. Na koncerte v marci spieval výber z piesní českých a slovenských skladateľov (Andrašovan). V minulosti odzneli v rámci tohto cyklu piesne a cykly J. Čikera, Z. Mikulu, E. Suchoňa, B. Urbanca a M. Schneidra-Trnavského. Výsledkom štúdia československej hudby je rad článkov o československej hudbe, publikovaných E. O'Connorom v odborných amerických tlači. V. P.

● Na Čajkovského konzervatóriu v Moskve usporiadali od 2.—9. októbra I. bachovskú akadémiu. Ako docenti sa zviazali Helmuth Rilling, Anna Reynolds, Aldo Bandin, Ingo Goritzki, Edward Tarr a Max Rostal.

● V septembri zaznelo po prvýkrát na verejnom koncerte vo Frankfurte nad Mohanom kompletne kompozičné dielo (12 skladieb) významného nemeckého sociológa, filozofa a estetika Theodora W. Adorna, ktorý bol v kompozícii žiakom Albana Berga.

● Violončelo Antonia Stradivariho z roku 1698 zakúpil nemenovaný zberateľ na aukcii v londýnskom Sotheby's za 2 milióny západonemeckých mariek.

● V lete t. r. vysielala francúzska televízia seriál Boulez — 20. storočie, v ktorom známy skladateľ, dirigent a publicista dirigoval a komentoval hudbu tohto storočia, o. i. diela Stravinského, Schönberga, Berga, Webera a Stockhausena.

Pred založením Združenia pre starú hudbu pri SHS

V druhej polovici novembra t. r. sa slávnostným koncertom ustanoví Združenie pre starú hudbu pri Slovenskej hudobnej spoločnosti. Na okraj tejto udalosti obraciam sa k všetkým priateľom starej hudby s nasledujúcimi riadkami.

V posledných rokoch rastie u nás, obdobne ako v celom kultúrnom svete záujem o starú hudbu. Prejavuje sa vzrastajúcou návštevnosťou koncertov starej hudby, stúpajúcim dopytom po nahrávkach a literatúre o starej hudbe. Nie je to v protiklade so záujmami o súčasnú tvorbu alebo o hudbu 19. storočia. Kým však táto hudba prakticky ovláda náš dnešný hudobný život, je jeho živou súčasťou, tvorí kmeňový repertoár našich umeleckých telies a má svoje profesionálne inštitúcie, ktoré sa starajú o jej pestovanie a šírenie, iná je situácia s hudbou minulých epoch, ktoré predchádzali obdobiu klasickeho-romantického hudby. Stará hudba preto ešte nezastáva také miesto v našom hudobnom dianí, aké zodpovedá jej významu a rastúcej aktualite v dnešnej dobe. Pritom možno konštatovať, že stará hudba sa stala v polyštýlovosti súčasnej hudobnej kultúry osobitným prúdením, ktorého dosah má stúpajúcu tendenciu.

Uvedené skutočnosti vzala do úvahy Slovenská hudobná spoločnosť (SHS), ktorá vytvára inštitucionálnu základňu pre rozvoj tejto oblasti ustanovením záujmového Združenia pre starú hudbu (ZSH).

ZSH bude mať vo svojom programe všestrannú starostlivosť o špecifické otázky starej hudby od stredoveku po rozhranie 18. a 19. storočia. Jeho úlohou bude rozširovať a prehĺbovať znalosti o slovenskej a európskej hudbe starších období, prepájať prácu odborníkov so záujmami amatérov, radiť a pomáhať im v ich činnosti, výmene skúseností a materiálov. ZSH plánuje o. i. organizovanie rôznych podujatí ako špecializované koncerty, besedy, prednášky, interpretačné semináre, muzikologické konferencie, dni starej hudby a iné akcie so živou a reprodukovanou hudbou. Bude spolupracovať so sesterskou Spoločnosťou pre starú hudbu pri Českej hudobnej spoločnosti a ďalšími organizáciami.

Činnosť ZSH bude riadiť výbor zostavený z popredných reprezentantov tejto oblasti — interpretov a muzikológov.

ZSH počíta so širokou členskou základňou, v ktorej má miesto každý, kto

je priaznivcom starej hudby, bez ohľadu na vek a povolanie. Snahou združenia bude stimulovať záujem kultúrnej verejnosti o otázky starej hudby na území celého Slovenska.

Ak sa zaujímate o starú hudbu a došiel ste sa do ZSH neprihlásili, bolo by najvhodnejšie, keby ste sa aj vy stali jeho členom a prihlásili sa na adresu: Slovenská hudobná spoločnosť, sekretariát, Zochova 1, 811 03 Bratislava (tel. 313-702).

Členovia ZSH prihlásení do 10. novembra t. r. dostanú pozvánku na slávnostné otvorenie jeho činnosti, spojené s koncertom v Bratislave.

Členský príspevok je jednotný 20 Kčs ročne.

V prípade, že ste už členom SHS, zašlite iba prihlášku do ZSH, ďalšie príspevky už nebudete hradíť.

Sekretariát SHS bude členov ZSH vhodnou formou informovať o jeho aktivitách.

Tešíme sa na vašu účasť v radoch Združenia pre starú hudbu!

Dr. PAVOL POLÁK, CSc., predseda ZSH

Matiné k nedožitým sedemdesiatinám národného umelca TIBORA FREŠU

Trvalým pomníkom koryfeja slovenských scénických dirigentov a hudobného skladateľa národného umelca TIBORA FREŠU je predovšetkým jeho dirigentské umenie reprezentované vyše štyrmi tisícami predstavení najmä na opernej scéne Slovenského národného divadla, ale aj kompozičnou tvorbou, vrcholiacou v jeho scénických opusoch.

V nedeľu 20. novembra 1988, v deň nedožitých 70. narodenín majstra Frešu, sa v opere Slovenského národného divadla uskutoční spomienkové matiné. Z iniciatívy umelcov Slovenského národného divadla sa zrodila myšlienka uctiť si pamiatku svojho dlhoročného dirigenta malou slávnosťou.

V dôstojnom sample z jeho skladateľskej tvorby v réžii Júliusa Gyermeka odznejú árie z oper, úryvky z baletu a ukážky zo symfonických a komorných skladieb. Program uvedú titulní predstavitelia poslednej Frešovej opery François Villon, zasl. um. Leopold Haverl a Ľubomír Paulovič.

Po Prologu pre veľký orchester sa vystriedajú úryvky z plesňového cyklu pre stredný hlas Alfa a Omega (Marta Nitranová), časť z Miniaturnej suity pre

klavír (Ján Salay), Dychové kvinteto (Bratislavské dychové kvinteto) a Elégia pre violončelo (Juraj Hrubý). Z Frešovej scénickej tvorby prednesú sólisti SND zasl. um. Oľga Hanáková, Anna Czaková a Róbert Szűcs terceto z opery Marita a slanko (libreto B. Krišku a A. Braxatorisovej), v ktorej Frešova dlhoročná kompozičná činnosť a 47-ročná práca scénického dirigenta dozrela k osobnému tvorivému vrcholu — k vytvoreniu prvého hudobnodramatického diela. Sólisti baletu SND Eva Šenkýřiková a Igor Holováč s baletným zborom ďalej zatancujú časť z mimoriadne úspešného Frešového baletu Narodil sa chrobáček (libreto na motívy knihy Jana Karafiáta Broučci napísal Boris Slovák), ktorý r. 1988 premiérovito uviedol baletný súbor Štátneho divadla v Ostrave.

Na záver zaznejú tri ukážky z posledného javiskového diela Tibora Frešu — opery-koláže François Villon (libreto J. Gyermek s použitím vybraných častí Villonovho Veľkého testamentu a Kodícilu v prebásnení Jána Smreka a Ivana Mojška): Balada v podaní nár. um. Ondreja Malachovského, Modlitba v interpretácii zasl. um. Niny Hazuchovej a Rastislava Uhlára a Balada o bezvýznamných



veciach, ktorú predniesol Leopold Haverl.

ALIA KRISTA VARKONDOVÁ



Dohodu o vzájomnej spolupráci medzi Zväzom československých skladateľov a koncertných umelcov a Spoločnosťou pre novú hudbu vo Frankfurte nad Mohanom v NSR podpísali 3. októbra v Bratislave predsedovia oboch inštitúcií, nár. umelec Milan Novák a pán Dietrich Roxroth. V poradí 25. dohoda nášho zväzu s partnerskými inštitúciami v zahraničí predvída výmenu informácií, notových materiálov a hudobných odborníkov. Jedným z prvých podujatí, usporiadaných v rámci podpísanej dohody, má byť Hindemithov nadácia financované hosťovanie Komorného orchestra pre novú hudbu z NSR na budúci rok na dvoch koncertoch v ČSSR.

Snímka: P. Procházka

● Magistrát hl. mesta NDR Berlín udeľil 11. októbra t. r. zaslužilej umelkyni Magdaléne Hajóssyovej Goetheho cenu ako ocenenie jej vynikajúcich speváckych výkonov ako sólistky Štátnej opery v Berlíne.

● Ľubica Rybárska, sólistka opery SND v Bratislave, sa stala laureátkou Pavarottio súťaže vo Filadelfii. Po víťazstve tenoristu Jozefa Kundlička v tejto súťaži je to ďalší veľký úspech našej vokálnej školy. Podrobný reportáž z podujatia priniesieme v niektorom z najbližších čísel HŽ.

● Medzinárodná výberová komisia, zasedajúca 11.—13. 10. t. r. v Bratislave, vybrala z 26 rozhlasových nahrávok pre živú prezentáciu v rámci MTMI/UNESCO na BHS 1989 týchto mladých umelcov: Anonymus Brass Quintet (MČR), O. E. Antonsen, trúbka (Nórsko), Arcis Quintett (NSR), A. Bauer, violončelo (PER), G. Beerová, flauta (Rakúsko), Camerata, kvarteto (PER), N. Luganski, klavír (ZSSR), H. Rosengren, klarinet (Švédsko), E. Segre, gitara (Taliansko), G. Schlotz, klarinet (Švajčiarsko), M. Schuchanová, violončelo (Švajčiarsko), Vogler Quartet (NDR), I. Zonaty, husle (ČSSR).



Odeské divadlo hudobnej komédie (na snímke) uviedlo v septembri premiéru muzikálu Mafioso od nár. umelca Milana Nováka. Muzikál naštudovali J. Grinšpun (réžia), J. Vinnickij (dirigent), J. Topuzov (zbormajster) a G. Kovtun (choreograf). V dvojčlennom obsadení účinkovali poprední sólisti divadla. Premiéra muzikálu Mafioso sa za prítomnosti autora stretla u odeského publika s veľkým záujmom.

Snímka: archív HŽ

Foto múzeum nie je len kultúrnou ustanovizňou či jednou z pamätihodností Moskvy. Je to svojho druhu unikát, bez ohľadu na to, že hudobných múzeí vo svete nie je až tak málo. Aby sme to pocítili, stačí zájsť do centra Moskvy, odbočiť z rušnej Gorkého ulice do starobylých, tichých tversko-jamských ulíc a vojsť do sivej budovy, fasádu ktorej zdobia súsošie so zvonmi a kvetinovou mozaikou, akoby presvitajúcou pomedzi pišľavých orgánov. Sem sa pred niekoľkými rokmi presťahovala expozícia Glinkovho štátneho múzea hudobnej kultúry. (Prvým „domovom“ múzea bola budova moskovského konzervatória, ktorému koncom 19. storočia niekoľko významných osobností ruskej hudobnej kultúry darovalo svoje zbierky hudobných nástrojov a kde bola v marci r. 1912 v kabinete zakladateľa a prvého riaditeľa školy Nikolaja Rubinštejna otvorená veľká, no na vzácné exponáty bohatá výstava.)

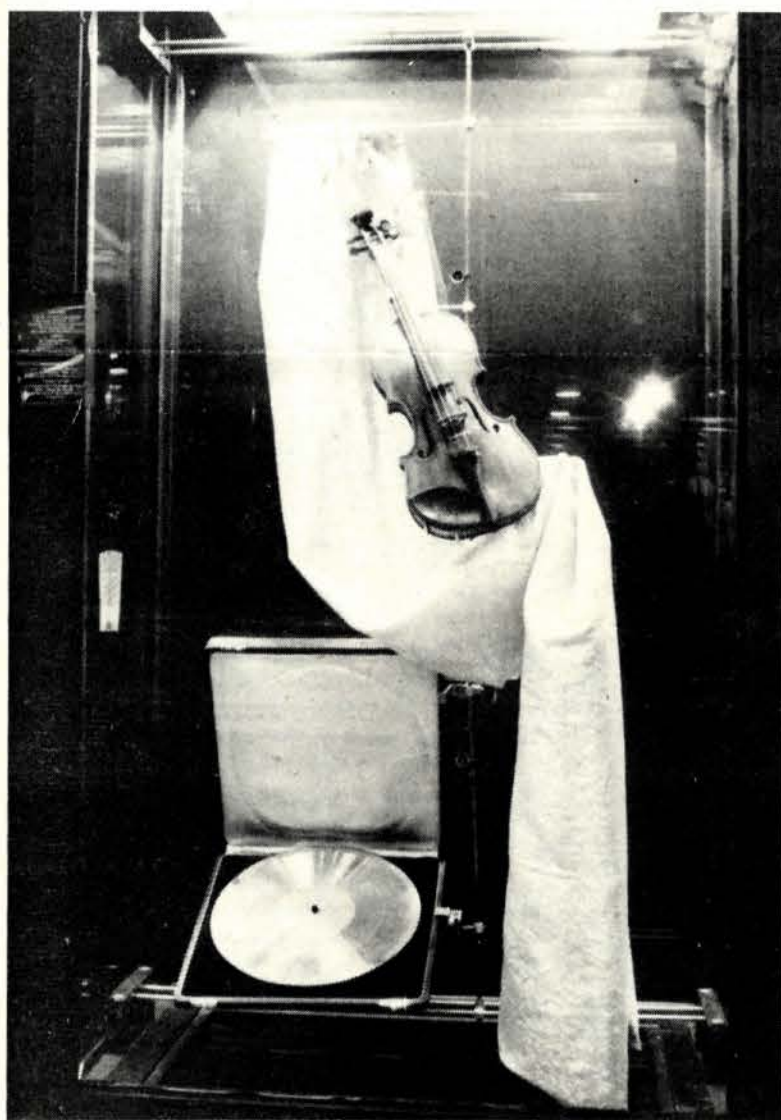
V sálach, vytapetovaných mäkkou, zvuk pohlcujúcou látkou, sú za sklom vitrín i jednoducho okolo stien rozložené desiatky, stovky hudobných nástrojov. Zbierka múzea, jedna z najbohatších na svete, obsahuje okolo tritisíc exponátov. Z toho len tretina je vystavovaná v sálach, ale i to stačí na to, aby človek strávil prehliadkou celý deň. Je tu naozaj všetko: šamanský bubon zo sibírskej Chakaskej autonómnej oblasti, celý ruský orchester z poľovníckych rohov zo začiatku minulého storočia, mimoriadne zriedkavá a vzácna krištáľová flauta z Francúzska, novgorodské gusle z 13. stor., stradivárky, ktoré darovala belgická kráľovná Alžbeta Davidovi Oistrachovi i termenvox — jeden z prvých elektronických nástrojov, ktorý jeho vynálezca, Lev Termen, predviedol Leninovi.

Oranžová sála je celá zasvätená ruským ľudovým nástrojom i nástrojom iných národ-



Glinkovo múzeum hudobnej kultúry.

NA NÁVŠTEVE V GLINKOVOM MÚZEU



Stradivárky Davida Oistracha — dar belgickej kráľovnej.



Zelená sála múzea — dychové nástroje.

Snímky: archív HŽ

ností Ruska. V nasledujúcej sú vystavené nástroje z ostatných zväzových republík. Starobylé rytiny na stenách znázorňujú ľudových spevákov a scény s hudobnou tematikou, vo vitrínach sú ukážky užitočného umenia a krojov.

V zahraničnej časti výstavy sa nachádzajú ľudové nástroje z viac než päťdesiatich krajín. Zvlášť zaujímavé sú zastúpené India a Pakistan. Nemálo unikátov nájdeme i medzi dobovými západoeurópskymi nástrojmi. Lákavá je i štylizovaná Dielňa majstra husliara: stôl, pracovný stôl, špeciálne nástroje, detaily huslí...

Pri vchode do Zelené sály ohromí návštevníka obrovská vitrína s dychovými nástrojmi. V strede sály trónia klavíry a expozíciu završujú čudné hudobné nástroje-krabičky, hudobné skrinky a gramofóny — vzdialení predkovia dnešných moderných aparatúr, ktoré však fungujú a možno si ich vypočuť.

Zbierka hudobných nástrojov múzea je najznámejšia, no nie najväčšia časť jeho fondu. Na tretom poschodí, ktoré zatiaľ ešte nie je sprístupnené návštevníkom, sa dokončujú práce nad stálou expozíciou, venovanou ruskému a sovietskemu profesionálnemu hudobnému umeniu. Nachádzajú sa tu fotografie a iné archívne materiály, ako aj diela výtvarných umelcov Perova, Geho, Vrubela, Kericha, grafiky a sochy, viažuce sa k menám vynikajúcich osobností domácej a zahraničnej hudby a k udalostiam hudobnej kultúry. Nezabudlo sa ani na pamätihodnosti — osobné veci slávnych hudobníkov (napr. Borodinov klavír, Rachmaninovovo harmónium, Glinkov pracovný stôl).

Súťažou múzea je archív, kde je umiestnené obrovské množstvo rukopisov, podstatná časť ktorých nebude trvalo vystavovaná, ale je určená pre prácu odborníkov — hudobných vedcov, textológov, interpretov. Tu sú uložené rukopisy mnohých diel ruských skladateľov, vrátane čistopisných rukopisov takmer všetkých skladieb Čajkovského, niektorých opusov Borťanského, Musorgského, Glinku, Rachmaninova a tiež skladateľov novej epochy — Prokofjewa a Šostakoviča. Mimoriadne vzácne sú rukopisné materiály Borodina k opere Knieža Igor, ruské rukopisné piesňové zborníky (napr. Demestvennik zo 17. stor.) a v zahraničnej časti fondu — koncept 4. mefistovského valčíka Franza Liszta, listy Berliozu, Ravela, Schumanna, Griega, koncepty skladieb Beethovena i pergameny zo západoeuróps-

ských hudobných prameňov 13.—14. stor. V archíve je i množstvo materiálu iného druhu: programy, brožúry, plagáty koncertov a festivalov, dokumenty spojené s činnosťou hudobných krúžkov a spoločností.

Glinkovo múzeum je významné vedecké centrum. Výsledkom jeho obrovskej a mnohostrannej práce sú upresnené, vedecky podložené a prvýkrát publikované vydania hudobných skladieb minulosti, listov, denníkov, spomienok súčasníkov, muzikologických výskumov. Uvedieme len niekoľko príkladov: spoločným úsilím odborných pracovníkov múzea bolo vydané trojdielne Literárne dedičstvo S. V. Rachmaninova, kniha N. Metner. Spomienky. Články. Materiály, zobraňujúce diela skladateľa Vasilija Kalinnikova a grandiózna štvordielna práca, venovaná beethovenovským materiálom. Múzeum sa venuje i výskumu tvorby hudobníkov — pedagógov a interpretov, k čomu napomáha jeho obrovská fonotéka.

Moskovské múzeum má dve odbočky — pamätné byty — múzeá známeho pedagóga a klaviristu Alexandra Goldenvejzera a vynikajúceho dirigenta Nikolaja Golovanova. Nedávno bola otvorená tretia odbočka — Dom-múzeum slávneho ruského speváka Fiodora Šalapina. V poschodovej vile, postavennej zvonka i zvnútra podľa spomienok súčasníkov a detí Šalapina, sú sústredené rodinné fotografie, obrazy, predmety každodennej potreby a materiály, spojené so spevákovou tvorbou a s umením jeho doby. Špeciálne je pripravená brožúra Šalapinov dom. (Vydania brožúr, sprievodcov, ilustrovaných monografií ruských skladateľov a farebných populárno-vedeckých albumov, ako napr. nedávno vydaný album Puškin a hudba — to je ďalšia stránka činnosti múzea.)

Ústredné miesto v osvetovej práci zaberajú prednášky a koncerty. V nevelkej sále s prekrásnym organom — dielom majstrov z NDR — sa takmer denne (v dňoch pracovného voľna i dva-tri razy denne) schádzajú milovníci hudby i profesionálni hudobníci, dospelí i deti. Len program tejto sezóny predstavuje 24 sérií koncertov, po päť-šesť koncertov v každej. Cyklus Múzeum rozpráva o svojich exponátoch, Koncert v interiéri expozície, Klub poslucháčov, Prvýkrát v Moskve a iné sú určené poslucháčom rôzneho veku a úrovne pripravenosti a sú venované najrôznejším stránkam hudobnej kultúry, počnúc oboznámením s hudobnými nástrojmi

a dejinami ruskej i zahraničnej hudby až po stretnutia významnými súčasnými interpretmi a skladateľmi.

Glinkovo múzeum plní i ďalšie významné poslanie, ktorým je popularizácia tvorby súčasných autorov. Nie je v Moskve až tak veľa miest, kde by sa pravidelne hrala súčasná hudba, a Glinkovo múzeum, akoby v protiklade k svojmu názvu, evokujúcemu stretnutie s minulosťou, sa stalo dôsledným propagátorom novej hudby. Hlavnú pozornosť pritom venuje moskovskej skladateľskej škole, predstaviteľom rôznych jej generácií a smerov. Uskutočnili sa už autorské večery Edisona Denisova, Rodiona Ščedrina, Andreja Golovina, Jurija Bucka. Sú naplánované stretnutia s Michailom Jermolajevom, Nikolajom Kornodorjom, Kirillom Volkovom, Borisom Čajkovským, Valerijom Kiktom. Spomedzi jednorazových akcií múzea, nezačlenených do žiadneho cyklu, musíme spomenúť jednu z posledných — usporiadanie trojdňového minifestivalu na jar tohto roku, akéhosi post scriptum k 3. medzinárodnému festivalu súčasnej hudby v Leningrade. Počas tohto teatralizovaného, provokami happeningu sprevádzaného predstavenia odznali skladby najzaujímavejších súčasných zahraničných autorov a taktiež hudba sovietskej avantgardy 50—80 rokov.

Múzeum rýchlo získava medzinárodné kontakty. Nedávno organizovalo v Taliansku výstavu v rámci veľkého jubilejného festivalu venovaného Borodinovi. Pre každoročný letný festival vo francúzskom Touraine pripravilo expozíciu o vynikajúcich hudobníkoch-interpretoch Genrichovi Nejgauzovi a Davidovi Oistrachovi.

Unikátna monoprofilovosť múzea neznamená len zložitú a náročnú prácu, no je i zárukou životaschopnosti a veľkých perspektív. „S dôverou pozeráme do budúcnosti a zamýšľame našu činnosť ešte rozširíť“ — hovorí Rostislav Zdobnov, riaditeľ Glinkovho múzea hudobnej kultúry.

MAJA PRICKEROVÁ,
Vaap-inform

Písané pre Hudobný život

Hovoríme s Jozefom Revallom

V septembri t. r. vstúpil do svojej tretej sezóny súbor Komornej opery Slovenskej filharmónie. Doteraz má za sebou štyri úspešné premiéry, v ktorých uviedol päť titulov, v tomto roku získal Cenu ministra kultúry SSR za „invenčné inscenovanie komorných diel svetovej opernej tvorby“. Vhodná príležitosť na to, aby sme s umeleckým šéfom súboru rozvinuli dialóg...

V počiatočných činnosti vášho súboru — a napokon aj teraz — sa často skloňovalo slovo experiment... Režisér Oravec sa vyjadril, že na ponuku spolupracovať s vami ho zaujala tendencia „zdivadelnenia“ opery.

— V ustanovujúcom materiáli nášho súboru stojí, že máme využívať netradičné divadelné priestory, uplatňovať nové inscenačné postupy — experimentovať... Ja osobne nemám príliš rád slovo experiment. To, čo sa dnes v divadle odohráva, už všetko bolo — od alžbetínskeho divadla počnúc, cez romantické divadlo pokračujúc. V súčasnom divadle by sa mali výdobytky vývoja nachádzať v syntetickej podobe. Namiesto experimentu je lepšie používať termín „zdivadelnenie opernej inscenácie“. Rád citujem národného umelca Wericha — hovorí: „Divadlo je odvodené od slova divať sa. Keď sa nemáme na čo divať, tak sa divíme, že sa nemáme na čo divať a potom to nie je divadlo, ale divadlo“. To by mal byť základný postulát, z ktorého sa odvíja aj naša práca a snaženie. Myslím si, že operná inscenácia súčasnosti musí byť dynamickým divadlom s vytvorenou a vypracovanou dramatickou situáciou, ktorá

koľvek áriu z ktorejkoľvek opery. Tento režisér, keďže rozumie hudbe, ktorá je pevnou súčasťou opernej dramatickej predlohy, vie ju aj rešpektovať. Aj keď rozhodnutie spolupracovať s činoherným režisérom bolo spočiatku pripomienkované zo strany verejnosti i zvnútra súboru, ukázalo sa správne. Zverili sme mu réžiu aj našej druhej premiéry. Nebudem nadsadzovať, ak poviem, že žiadny iný režisér by si s titulom nebol poradil tak ako on. Ďalší režisér, P. J. Oravec, s ktorým sme spolupracovali, je tiež „činoherného rodu“ — má však bohaté skúsenosti s réžiou spevoherného divadla. Opäť sa ukázalo, že voľba bola správna. Poslednú premiéru, u nás ešte neuvádzané dielo B. Brittena Lukrécia, pripravil už spomínaný M. Chudovský, nedávno menovaný umelecký šéf opery SND.

S kým budete spolupracovať v budúcnosti? Aké tituly uvediete?

— Na zimu pripravujeme premiéru dvoch slovenských diel v rámci jedného večera — Dibákov Svätník a Geriho Skrišku. Dvojtitul režijne pripraví mladá operná režisérka B. Hončárová. Pripravovaný titul M. Burlasa Šipková Ruženka sme zatiaľ pre jeho technicko-priesto-



Nár. um. M. Válek odovzdáva Cenu ministra kultúry SSR vedeniu Komornej opery SF. Zľava: J. Revall, J. Krčmeryová, M. Vach.

boru? Je na takej úrovni, aby ich pochopil?

— Každý divák, vždy a všade, je pripravený prijať naše dielo, ak je zmysluplné. Ak sa mu aj nepáči — ak je napríklad staromilc — je prinútený o ňom aspoň uvažovať. Aj to je úspech... Dôležitým teritóriom nášho záujmu je však mladý divák. Spomeňme, čo povedal už Sokrates: „... ukazujeme našim mladým veci krásne a pekné, aby z nich vyrástli ľudia krásni a pekní“. Tento výrok je všeobecne platný. Ak prijateľným klúčom podávame publiku kvalitu, určite si z nej niečo osvojí. Tak prispievame k ich duchovnému obohatovaniu a vzdeláva-

rom, mal už všetko pamätovo zvládnuť. Len tak sa môže sústrediť na režisérove požiadavky a hereckú tvorbu — nadsťavbu. Ako divák ma uráža, ak herec čaká na napovedávanie... Ak sú naši sólisti schopní kreatívnejšieho prejavu v mimoslovných výrazových prostriedkoch — to je dôsledok tréningov. To, že sa „nehanbia“ hrať aj epizódne a pomocné úlohy, im slúži ku cti, je dôkazom zdravej tvorivej atmosféry v kolektíve a umožňuje nám zároveň šetriť mzdové prostriedky (nemusíme na komparzné úlohy volať výpomoc a štatistov). Aj výber členov našich umelecko-technických zložiek nebol náhodný. Z deväť-

ABY DIVADLO NEBOLO DIVIDLÓM

dejovú predlohu rozkrýva, interpretuje jej posolstvá a nelustruje ju. Problém je asi v tom, že estetický ideál našej súčasnej opernej inscenácie je temer totožný s estetickým ideálom opernej inscenácie z konca minulého, alebo zo začiatku tohto storočia. To však už súčasnému divákovi nestačí.

Čo je teda podľa vás potrebné?

— Syntetizovanie divadelných výrazových prostriedkov. Dôsledná herecká nadsťavba hlavne v oblasti mimoslovných „mimospevových“ výrazových prostriedkov. Nezanedbávanie poctivej divadelníckej práce, dôsledné vytvorenie divadelnej inscenácie. Samozrejme perfektný vokálny výkon.



Záber z úspešnej inscenácie Komornej opery — C. Orff: Skrotenie zlého muža. Snímky: D. Jurkovič

Vráťme sa ešte k spomínanej ilustratívnosti. Aby opera v súčasnosti nebola iba „ilustratívnym počínom“, závisí v rozhodujúcej miere od osobnosti režiséra. Pre premiéry vášho súboru je charakteristické cieľavedomé prizvanie režisérov — väčšinou činoherných...

— Situácia v oblasti opernej réžie všeobecne nie je žiaľ ideálna. Pravdepodobne s výnimkou Chudovského, akoby nemali naši operní režiséri dost ambícií dramatickú predlohu interpretovať a rozkrývať. Uspokojujú sa s ilustratívnosťou. Ak má náš súbor dosiahnuť stanovené úlohy, musí si zákonite zvoliť určité prostriedky. Paradox je v tom, že mladých režisérov — mám na mysli režisérov všeobecne — čo do počtu nie je málo. Dokonca mnohí si sťažujú, že nemajú dost príležitostí. Je to, myslím si, ich chyba. Sú povrchní, nedostatočne pracovití, nemajú ambíciu dostať sa dramatickej predlohe „pod kožu“. Chýba im interdisciplinárne zázemie, potrebná filozofická nadstavba.

Režiséra Bednárika som oslovil nielen preto, že jeho invencia je overená, — je to režisér neobyčajného rozmeru a mimoriadneho hudobného vzdelania. Priateľsky ho nazývam „operným archívom“ — je schopný kedykoľvek zaspevať akú-

rovú náročnosť presunuli. Plánujeme ho uviesť v Moyzesovej sieni SF. Tretiu premiéru v tejto sezóne — Paisiellových Astrologov pripravuje režijne zasl. um. S. Párnický.

Máte už svoje domovské javisko?

— Momentálne hráme v Bratislave v dvoch priestoroch — v Stúdiu S a v Divadelnom Stúdiu Reduty. Stúdiu S patrí do kategórie experimentálneho divadelného priestoru — hráme v jeho arénovom usporiadaní. Je to teda priestor, ktorý konvenuje úlohám Komornej opery o využívaní netradičných divadelných priestorov. Herec je v úzkom kontakte s publikom, čo je predpokladom komunikatívnosti tej ktorej inscenácie. Prirodzene, že komunikatívnosť nemôže byť vytváraná samostatne. To, že sa sólista nachádza v experimentálnom priestore, ešte neznamená, že sa vykonáva „experimentálne“, hlavne zmysluplné divadlo... Problém máme s klasickým, tzv. kukátkovým javiskom. Táto organizácia priestoru je stará už vyše štyristo rokov, nezmenila sa, však úplne sa zmenili požiadavky na divadelnú inscenáciu. Vzdialenosť herca k divákovi je nepotrebná veľká, neumožňuje dostatočný kontakt medzi tvorcom a prijímateľom. Je súčasným svetovým, dokonca už aj pražským trendom, že sa inscenácie — ak nemajú kde — sťahujú z javísk do foyerov!

Ako tento problém pocítujete, prípadne riešite?

— Uvediem príklad zmeny reakcie diváka. Gluckove Čiňanky, Fallovo Majstra Pedra, aj Orffovo Skrotenie zlého muža sme premiérovali v Modrej sále Domu ROH — teda tiež svojím spôsobom experimentálnom, v každom prípade netypickom divadelnom prostredí. Dokonca sme použili postupy nár. um. prof. Pokrovského, ktorý zásadne umiestňuje orchestru za hrací priestor, aby dosiahol čo najväčší kontakt s divákom. Realizácia inscenácie v takomto prostredí, prirodzene, vyžaduje perfektnú prípravu už v korepetičnom procese. Herec je odkázaný sám na seba — nemá šepkára, nevidí dirigenta (v aréne tiež!). V konečnom dôsledku mu to však prináša obrovské oslobodenie, pretože jeho pripravenosť sa zákonite odrazí na inscenácii — tá je „intenzívnejšia“, herecký prejav je zvnútornenejší a pod. Všetky už spomenuté inscenácie mali v Modrej sále mimoriadnu rezonanciu u publika. Keď sme ich „prestahovali“ do Divadelného Stúdia Reduty, na kukátkové javisko, päťdesiat percent z komunikatívnosti sa stratilo. Publikum necíti dych herca, nevidí mu do očí... I v Brittenovej Lukrécii sme si museli vypomôcť predĺžením hracieho priestoru k divákovi ponad jamu. Potrebná intimita je však nedocieľateľná.

Inscenácie vášho súboru sú poznamenané hľadáctvom, v ktorom okrem snahy realizovať dobré divadlo, ide v prvom rade o adresný postoj k súčasnému divákovi. Pri našom poslednom rozhovore ste citovali Stanislavského — „čo sa publiku páči, nemusí mu byť prospešné“. Čo si myslíte, je náš súčasný divák pripravený vnímať inscenácie vášho sú-

niu! Dôležitá je aj aplikácia teórie komunikácie — obzvlášť v divadelnom umení nie je jednoduchá. Je však povinnosťou divadelníka, ktorý sa chce k divákovi dostať, aby ju ovládol.

Kde všade ste s opernými titulmi vášho repertoáru hosťovali?

— Priblížme jednu tretinu prevádzky, t. j. 15–20 predstavení ročne hráme zájazdovo. Hrali sme už v mnohých našich mestách — na Slovensku i v Čechách. Sme napríklad prvé operné profesionálne divadlo, ktoré uviedlo svoju inscenáciu ako nočné predstavenie na nádvorí Trenčianskeho hradu v rámci Trenčianskeho kultúrneho leta. V takomto úsilí chceme pokračovať, napokon, vplyva to z nášho programu. V budúcom roku chceme pripraviť vystúpenie na nádvorí Oravského zámku počas Oravského kultúrneho leta, atď.

Áký je ku dnešnému dňu stav sólistickej základne súboru?

— Verím, že dobrý. Môže to dokumentovať aj skutočnosť, že z doteraz 94 prihlásených a 86 zúčastnených konkurzantov sme angažovali 10. Naš konkurz sa odlišuje od konkurzov iných operných súborov — jeho podmienky neurčujú konkrétnu skladbu, iba žáner. Uchádzač má povinnosť predviesť tri ukážky — z barokovej, klasickej a súčasnej alebo romantickej literatúry. Všetky ich však musí mať pripravené aj herecky, pretože rovnakou mierou ako vokálny prejav, hodnotíme aj prejav herecký.

Keď sme pri hereckom prejave... Je známe, že naši mladí operní adepti, vychádzajúci zo škôl, nie sú dostatočne herecky pripravení. Napriek tejto skutočnosti sa s týmto javom vo vašom súbore nestretávame. Myslím, že to nie je iba zásluha výsledku konkurzov, ale aj organizácia práce vo vašom súbore, ktorá pomáha ku skvalitňovaniu sólistov po všetkých stránkach, aj napr. po hereckej...

Nedostatočnou hereckou prípravou absolventov našich umeleckých škôl sa nedávno zaoberalo aj mimoriadne zasadnutie predsedníctva ZSDU. Oceňujem iniciatívu rektora VŠMU zasl. um. prof. Jurkoviča, ktorý spoločne so zasl. um. O. Záhradníkom a zasl. um. J. Sarvašom vyšli v ústrety zaoberať sa týmto problémom a riešiť ho. V našich inscenáciách nemôže absentovať herecká nadsťavba. Preto od počiatku činnosti nášho súboru sú pevnou súčasťou pracovnej náplne sólistov pohybovo-herecké tréningy vedené choreografom. Slúžia na dopracovávanie postavy. Taktisto sa snažíme dospieť k čo najideálnejšiemu, syntetickému divadelnému výsledku.

Práve túto prípravu je u vás cítiť na javisku. Sólisti zdaniľo bez problémov kreujú svoje postavy, niekedy i epizódne. Do divadelnej produkcie zapájate dokonca aj členov techniky.

— Ak relatívne väčšiu schopnosť kreativity pocítujeme, resp. pocítuje ju publikum, je to v prítomnom čase už zadostučinenie našim snaženiam. Je zrejme dôkazom toho, že cesta, ktorú sme nastúpili, nie je omylom. Ako som už povedal, veľký dôraz kladieme už na korepetičný proces — aby sólista, ktorý vstúpi do aranžovacieho skúšok s režisé-

desiatich percent sú to amatérski divadelníci — herci i režiséri, napr. javiskový majster, je niekoľkonásobný laureát celoštátnych súťaží v umeleckom prednese. Má za sebou tiež zaujímavé réžie v oblasti divadla malých javiskových foriem. Sú tak dôležitou súčasťou umeleckého potenciálu nášho telesa, schopní zvládnuť v prípade potreby aj náročnejší činoherný part.

Aj tak sa v tejto súvislosti natíska otázka — desať sólistov nie je až tak veľa... Má to znamenať, že nateraz je vaša sólistická základňa uzavretá?

— Poskytujeme možnosť stáže tiež štípendistom SHF a v spolupráci s VŠMU programovo vytvárame priestor hosťovskému účinkovaniu vyspelým poslucháčom. Ak si títo potom nájdu vzťah k nášmu súboru a osvedčia sa, radi ich medzi sebou vítame.

A ako je to s orchestrom?

— V prítomnom čase možno hovoriť už o takmer dobudovanom orchestri. Opäť sa nám osvedčila prax predchádzajúcej súťažnej či výpomocnej spolupráce vyspelých poslucháčov VŠMU.

Rozhodnutie zvoliť si za šéfdirigenta vášho orchestra práve Mariána Vacha, zrejme tiež nebolo náhodné.

— Nepochybne. V jeho osobnosti sa snúbi mimoriadna schopnosť ovládať opernú partitúru (čo nie je danosť každého dirigenta) s veľkým pedagogickým talentom. Skúsenosti pedagóga a dirigenta speváckych zborov sú pre náš mladý káder sólistov veľmi potrebné. Myslím si, že naši sólisti i orchestru pod jeho vedením majú záruku rastu a akcelerácie. Okrem M. Vacha máme ešte v polovičnom úväzku Štefana Róbla, ktorý zase disponuje veľkými inštrumentalistickými skúsenosťami.

Zjavne osobitým je dramaturgické smerovanie vášho súboru. Tituly, ktoré ste doteraz uviedli sú toho dôkazom.

— Dramaturgická orientácia súboru je samozrejme vecou koncepcie a jej dôsledného uvádzania do života. Pre tvorbu nášho súboru je mimoriadne priaznivé, že dramaturgička, pani Jela Krčmeryová-Vrteľová má veľké prekladateľské i upravovateľské skúsenosti, tiež nesmiernu dramaturgicko-realizačnú invenciu. Ak hovoríte, že naše inscenácie majú už svoje miesto v kontexte našej divadelnej kultúry, tak je to aj jej veľkou zásluhou.

V predchádzajúcich rozhovoroch ste sa zmieňovali o viacerých problémoch, s ktorými zápasíte.

— Problémov je stále dosť... musíme ich prekonávať. Ale jedným z veľkých je naše skostnatelé ekonomické myslenie — príkazy, zákazy, nariadenia... V prípade, že sa od nás divadelníkov očakáva, aby sme kráčali s duchom doby, je potrebné, aby sa aj naši ekonómovia aspoň pokúsili kráčať s duchom doby. Škoda, že sme rozhovor o divadle skončili takto...

Pripravila: EVA BARTOVIČOVÁ

70

(Dokončenie z 1. str.)

z východu, odtamtud vanuly k nám dechy a tóny mluvíci o pravěku našeho rodu.“ Historik Jan Galandauer vo svojej knihe *Vznik Československé republiky 1918* (Svoboda, 1988) správne píše, že pokiaľ bolo Slovensko chápané ako problém, tak v duchu storočnej tradície len ako problém jazykový. Česká kultúra verejnosť pochybovala o oprávnenosti slovenčiny ako samostatného spisovného jazyka. V denníku *Národ* sa píše o československom národe ako o národe s dvoma spisovnými jazykmi. Aká dlhá a ďaleká bola odtiaľto cesta k ústavnému zákonu o čsl. federácii, aké trnité chodníky k nej viedli cez Mníchov, rozpad republiky, nemeckú okupáciu, ľudáctvo a klérofašistický štát! Už citovaný Galandauer na záver jednej z kapitol píše: „Teprve po vzniku ČSR se slovenská realita neodbytně přihlásila. Vcelku však šla česká politika a česká společnost vstříc československému spojení se záviděníhodnou bezstarostností.“

O tom, ako vznikla republika, aké boli zápasy o jej politický charakter, vieme z politických a všeobecných dejín. Napriek silným závanom z východu, politické radikalizácii v povojnových rokoch, česká buržoázia dokázala s úspechom prevziať štátnu moc a čo s ňou dokázala urobiť, vieme dobre. Vieme dobre tiež, ako si svoje záujmy hájila buržoázia slovenská. Pripomíname triedne zápasy v rokoch 1. republiky, zánik prvej republiky, hrozné roky vojny, ktoré našli svoj odraz v skladateľskej reflexii českej i slovenskej. Oslobodenie r. 1945 a víťazstvo národnej a demokratickej revolúcie našlo však českú a slovenskú hudbu v stave, ktorý bol ideovo zrelý pre budovanie socialistickej hudobnej kultúry.

Ak máme sledovať rozvoj našej hudobnej kultúry na pozadí politických udalostí, treba si uvedomiť špecifický význam hudobného umenia v kultúrnotvorcom procese a vo formovaní spoločenského vedomia. Zakladateľ českej národnej hudby v 19. storočí sa pričínili o jej svojbytnosť najmä v oblasti umeleckého riešenia, riešením všeobecného a zvláštného, aktuálnym i nadčasovým významom hudobnej tvorby. Nová orientácia českej národnej hudby Smetanu a Dvořáka má svoj národný základ, zakotvenosť v tradícii a orientáciu na progresívnu aktuálnosť. Na dejinách českej hudby 19. a 20. storočia možno demonštrovať, že obchádzaním umeleckej tvorby a kultúrnych dejín nemožno napísať bez újmy všeobecné dejiny. Rozvoj skladateľskej tvorby, koncertného umenia a teoretickej reflexie hudby habilitoval českú hudbu ako jednu z osobitých a vysokorozvinutých európskych kultúr a možno sme to povedať, že tvorila dokonalejšie zázemie pre rozvoj národnej politiky, než politická aktivita tej doby. Česká hudba pomáhala prekonávať politiku kultúrnej malosti, komplexu z malosti národa. Smetana, Dvořák a Janáček znamenajú nielen pre českú a európsku hudbu vrcholné javy, ale prispievali tiež ku špecifikácii českej kultúry v dobe, keď splynutie s nemeckou a rakúskou kultúrou bolo túženým cieľom vládnúceho dvora. Česká hudobná kultúra bola aj prostredím, v ktorom sa mohol nepočetní slovenskí skladatelia vzdelávať a inšpirovať, či to bol Ján L. Bella a Ľudovít Vansa v minulom, alebo Mikuláš Schneider-Trnavský v tomto storočí. Praha bola aj slovenskou hudobnou metropolou, do ktorej viedli nitky zo severu, juhu i východu Európy.

V medzivojnových rokoch sa Praha dokázala stať nielen čes-

TRADÍCIA A SÚČASNOSŤ V ZRKADLE DEJÍN

kým a československým hudobným veľkomestom, ale bola schopná inovovať aj svoje medzinárodné väzby. Dokázala absorbovať v sebe avantgardné smery domáce i zahraničné, prijímala džezovú hudbu, spoznávala hudbu sovietsku, vedela v sociálnych rozporoch doby nájsť svoje miesto na strane robotníckeho kultúrneho hnutia. V diapazóne možností dokázala česká hudba preklenúť umelecký avantgardizmus politickou avantgardou. Aj slovenská hudba našla v medzivojnových rokoch v Prahe svoju kompozičnú školu. Celá generácia

sústavnej práce museli meniť svoj domov a životné podmienky. Týmto ľuďom nepovedala naša spoločnosť ešte dostatočné „pardón“. Objektívizácia dôvodov, prečo sa tieto skutočnosti odohrali, nezmení nič na tom, že to boli drastické zásahy do životných osudov ľudí a aj nemalý spôsob ich sklamaní. Slovinci v Slovenskom národnom povstaní demonštrovali pred českým národom i pred svetom, že separatistická politika ľudáctva a klérofašizmu nebola mienkou väčšej a lepšej časti národa a vďaka Povstaniu na slovenskom území bola vy-

potvrdil generálny program kultúrneho povznesenia ľudu a sprístupnenia kultúry čo najširším vrstvám našej spoločnosti. V máji r. 1945 sa zišiel v Prahe II. medzinárodný zjazd skladateľov a hudobných kritikov, na ktorom sa zúčastnili aj mnohé pokrokové osobnosti zo zahraničia. Zjazd potvrdil novú kultúrno-politickú orientáciu zameranú na široké masy aj v medzinárodnom meradle. Škoda, že sme túto medzinárodnú iniciatívu nevedeli udržať ako pravidelnú konferenciu umelcov usilujúcich sa o presadenie demokratických a socialistickej



Doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc., vedecký tajomník konferencie.

Snímka: P. Herings

predstaviteľov slovenskej hudobnej moderny sa ráta medzi žiakov pražského konzervatória. Česko-slovenský kontext bol zmnožený aj nemalou pomocou českých hudobníkov, učiteľov hudby, muzikológov, ktorí pomáhali budovať slovenskú hudobný život ako v Bratislave, tak i v Košiciach, Banskej Bystrici a v ďalších slovenských mestách. Táto pomoc sa týkala nielen profesionálnej vrstvy hudobného života, ale aj vrstvy amatérskej. O to trápnejšia je skutočnosť, že v dôsledku rozpadu republiky a vzniku tzv. Slovenského štátu značná časť českých hudobníkov, pôsobiacich na Slovensku, bola — ako sa to vtedy nazývalo — daná k dispozícii protektorátnej vláde a bola odsunutá do českých zemí. Kto a ako rozbiť republiku, aké boli jej vnútorné slabiny a jej dobová medzinárodná zraniteľnosť, bolo vedeckou i politickou interpretáciou už dávno objasnené a nemôžeme sa tu k tejto téme vraci vo všeobecnosti. V konkrétnosti však je našou povinnosťou upozorniť na krivdy, ktoré sa vtedy stali. Ľudia, ktorí prišli na Slovensko s vedomím, že kto pomáha Slovinci, upevňuje celú republiku, cítili sa zaskočení a zrazení. Česká pomoc v oblasti hudobnej kultúry bola značná a motív, pre ktoré českí hudobníci prichádzali na Slovensko, nemuseli byť iba nadsenecké. Išlo aj o všedné zamestnanecké záujmy, o možnosť uplatniť sa vo svojej profesii. Veď otázka zamestnanosti v desaťročiach prvej republiky bola problémom veľmi naliehavým a závažným. Muzikológovia ako bol prof. Dobroslav Orel, Karel Plicka, Antonín Hořejš, profesor Hudobnej a dramatickej akadémie ako boli Kubát, Náhlavský, Ledvína, viacerí členovia SND, ďalej profesori hudby na učiteľských akademiách po rokoch etablovaní a po rokoch

hlásená obnovená Československá republika, na slovenskom území začala pôsobiť prvá obnovená československá vláda. Že z týchto bojov vyšiel víťazne a morálne rehabilitovaný protifašistický odboj, je len prirodzené, rovnako ako aj to, že obnovená republika sa už nemohla nikdy vrátiť ku svojmu pôvodnému, predvojnovému modelu. Pri tejto príležitosti nemôžeme nespomenúť veľké straty českej hudby v rokoch okupácie a druhej svetovej vojny. Spomeňme len Víta Nejedlého, Vladimíra Heljerta, Rudolfa Karla, Ervina Schulhoffa ako aj ľudí, ktorí prišli o život v emigrácii: Jaroslava Ježka a Vítězslava Kaprálovu.

Náš povojnový život bol skutočne iný, než pred vojnou. Po štátnením Českej filharmónie sa symbolicky začala nová éra českej a slovenskej hudobnej kultúry, ktorá vo Víťaznom februári r. 1948 nadobúdala výrazné socialistickej črty. Nech by boli bývali naše ideové plány a stanoviská akokoľvek poznačené obmedzeným dobovým stupňom poznania, nemožno pred dejinami uprieť veľký mecenášsky rozlet, ktorým sa začala premena našej hudobnej kultúry tak v oblasti skladateľskej tvorby, ako aj zakladania nových hudobných inštitúcií a rozvoja koncertného života. Aj obnovený česko-slovenský kontext sa uberal a aj dodnes uberať ponajviac v rovne inštitucionálnej. V máji r. 1949 vznikol zlúčením skladateľských syndikátov Zväz československých skladateľov, časopis *Hudební rozhledy* dlho fungoval ako celoštátny hudobný časopis. Spolu sme sa zúčastnili na — pre našu kultúru významnom — Zjazde národnej kultúry v apríli 1948. Po februárovom víťazstve r. 1948 to bola prvá celoštátna a vše-kultúrna udalosť, na ktorej sa

ideológov v hudobnom umení. Zatiaľ však sily zotrúvajúce na pseudoavantgardných pozíciách nabrali po druhej svetovej vojne druhý dych a odklonili vývoj európskej hudby, najmä západnej, smerom k neskoromeštianskej kultúre, pripomínajúcej kultúrny hellenizmus.

„Druhý dych“ dokázal nabrat aj vo všeobecnejšom zmysle kapitalistický svet, v ktorom sa umelci neraz odvolávajú na príkladnú starostlivosť o kultúru, menovite o hudbu v socializovaných krajinách. Naša ideovo-estetická ustrnulosť nám prekázala mnohé šance, ktoré sa nám v medzinárodnej spolupráci naskytovali. III. svetový festival hudby v Leningrade, uskutočnený v tomto roku, otvoril svoju dramaturgiu aj voči smerom a technikám, ku ktorým boli alebo sú určité rezervy alebo výhrady. Ukazuje a potvrdzuje sa, že podenkové a bezvýrazné diela eliminuje z repertoárov samotná umelecká prax. Namiesto apriorného odmietania treba presadiť v našom myslení reálnu analýzu hodnotového aspektu konkrétnych diel. Teoretické myslenie treba konfrontovať s vyvíjajúcou sa umeleckou i spoločenskou realitou.

Medzi domáce výsledky česko-slovenskej spolupráce patria aj prehliadky novej hudobnej tvorby a napokon aj prehliadka celostátného charakteru s názvom *Československá hudobná zatvra*. K týmto dobrým a užitočným podujatiam minulosti sa hlásime aj v súčasnosti a okrem národných týždňov novej hudby pripravujeme na rok 1990 festival československej hudobnej tvorby. Uplynulé desaťročia znamenali vo vývoji českej a slovenskej hudby obdobie veľkého kvantitatívneho i kvalitatívneho rozmachu. Je zjavné, že veľké mecenášske činy boli pre našu hudobnú kultúru blahodarné, hoci sme pri

tom podcenili niektoré elementárne podmienky rozvoja hudby, ako napr. problematiku hudobnových, otázku koncertných siení, vydavateľskú politiku v oblasti notovín atď. Potvrdilo sa však i to, že budovanie socialistickej hudobnej kultúry si vyžaduje okrem veľkých činov v oblasti inštitucionálnej sféry aj usilovnú a systematickú prácu „zdola“, kvalifikovanú prácu v oblasti usporiadateľskej, koncertno-dramaturgickej, v rozvoji kultúry v miestnych podmienkach. V období prestavby nás čakajú práce v tomto smere, v intenzifikácii, v kvalitatívnych ukazovateľoch mnohé úlohy. Žiadat od našej spoločnosti ďalšie investície bez toho, že by sme nehládali v integrácii, v zlučovaní prostriedkov, v lepšom využití ľudského i hmotného potenciálu skrytých zdrojov a možností, bolo by málo zodpovedné a nie perspektívne.

Po oslobodení r. 1945 sa obidve naše národné kultúry javili ako introvertne orientované. Na príčine bol aj zlý osud našich národov počas II. svetovej vojny. V českej hudobnej kultúre navyše jestvovalo vedomie slávnej tradície, povinnosť zachovávať a rozvíjať domácu vývinovú kontinuitu, čo je dozista črta, ktorá hrá stále významnú a pozitívnu úlohu v procese rozvíjania kultúrneho vedomia. V slovenskej hudbe bola introvertnosť podmienená izolovaným samovývojom v rokoch II. svetovej vojny a určitou neschopnosťou zaradiť sa do československého a medzinárodného kontextu. Tieto momenty sa vývojom odstraňujú, menia. Z falošného pocitu vzájomnej nepotrebnosti smeroval a bude smerovať vývoj k vytváraniu partnerských vzťahov česko-slovenských. Tzv. asymetrický model v inštitucionálnej sfére sa neuplatnil priaznivo v celom našom vnútroštátnom usporiadaní. Ústavný zákon o československej federácii z r. 1968 znamená v našich vzťahoch nesporný historický medzník, pretože sa v ňom dôsledne uplatnili zásady leninského riešenia národnostnej otázky. Treba otvorene povedať, že porovnanie početnej základne českého a početnej základne slovenského zväzu skladateľov a koncertných umelcov potvrdzuje asymetriu v potenciáli českej a slovenskej hudobnej kultúry. Umenie je však tou najpríkladnejšou platformou, kde by sa mali uplatňovať princípy bratskej spolupráce a kde súčasne by sa mala prejavovať aj štátnotvorná vôľa a politická múdrosť umelcov. Partnerská spolupráca a integračné tendencie, ktoré sú žiaduce, neznamenajú a nebudú znamenať pohltenie jednej kultúry druhou, ale plné rozvinutie osobitostí oboch kultúr so vzrastajúcim znakom socializácie charakteru hudobnej kultúry. V tomto procese bude hudobná tvorba len súčasťou zložiek hudobnej kultúry, z ktorej nemožno vynechať ani spoluprácu s oblasťou koncertného a operného umenia, muzikológiu a kritiku a samozrejme, ani spoluprácu medzi kultúrnymi inštitúciami.

Vzájomné poznanie českej a slovenskej hudby nie je adekvátne možnostiam a potrebám našej spoločnosti, stupňu jej vyspelosti. Ak je uplatnenie súčasnej skladateľskej tvorby v programovej štruktúre koncertného života nemalým problémom, potom ústupky sa robia aj na úkor poznávania oboch našich národných kultúr. Preto je budovanie česko-slovenského hudobnokultúrneho vedomia jedným z hlavných cieľov nášho spoločného vývoja v súčasnej podmienkach socializácie štátu. Hlavným cieľom nášho spoločného úsilia by malo byť rozvíjanie a prehĺbovanie spolupráce oboch kultúr po linke inštitúcií a organizácií, ale aj úsilie o čo najširšie spoločenské zázemie, o udomácnenie bratských národných kultúr v kultúrnom vedomí našich národov.

V tomto smere nás čaká ešte nemálo úloh. Ale to je odkaz roku 1918-ého, 1948-ého i 1968-ého, odkaz aktuálnych jubileí, odkaz logiky dejín, vlastenectva a socialistickej uvedomelos-ti.

Leoš Janáček (1854–1928) predstavuje svojím umeleckým vývojom a dielom výnimočnú skladateľskú osobnosť, ktorá sa vzpiera jednoznačnej štýlovej kategorizácii. Fenomén jeho štýlu a hudobnej poetiky je nový, ťažko opakovateľný a vo vzťahu k českej a ostatnej európskej hudbe jedinečný.

ŠTÝL A HUDOBNÁ POETIKA Leoša Janáčka

1.

Odstup od českej národnej školy 19. storočia i od diela A. Dvořáka, ktorý bol Janáčkovým umeleckým a ľudským najbližším (Janáček však Dvořáka prežil o 24 rokov), nie je iba chronologicko-bibliografický, ale je vytvorený aj rozdielmi v štýle a hudobnej poetike diela. Úvodom si krátko pripomenieme ľahko zistiteľné rozdiely medzi klasicko-romantickými zdrojmi umeleckých inšpirácií u Smetanu, Dvořáka a Fibicha a ďalej modernejšími podnetmi v Janáčkovom diele (vrátane realizmu jeho umeleckého smeru a „imaginatívneho realizmu“).

Tak ako romantický klasicizmus, ktorý spája Dvořákovu diela s dielami Schubertovými a Brahmovými, tak aj Lisztov a Wagnerov novoromantizmus, ktorý spája zase Smetanovu a Fibichovu tvorbu s Novonemeckou školou, majú v Janáčkovom umeleckom fenoméne iba časovo obmedzený význam. Súvislosti s klasicko-romantickou orientáciou českej národnej školy sú zjavné iba v niekoľkých raných Janáčkových skladbách (Suity, Idyla, niektoré ohlasy). Keby sme tieto kritériá chceli uplatniť pri hodnotení klasicistických (t. j. neoklasicistických) momentov v niektorých neskorých Janáčkových skladbách – túto možnosť ponúkajú názvy sextet (Mladost), kvartet, symfónia (Dunaj), Symfonia, Concertino, Capriccio – narazíme na určité problémy. Tieto skladby sa odchyľujú od klasických formálnych vzorov, ktoré svojimi názvami indikujú. Klasicistickou alebo romantickou nie je ani voľba nástrojového obsadenia, ani spôsob inštrumentácie, ani hudobný tematický materiál, ktorý nie je spracovaný brahmsovsko-beethovenovským spôsobom.

2.

Janáčka spája s 19. storočím a českou národnou školou, predovšetkým s Dvořákom a Pavlom Křivákovským, Janáčkovým učiteľom a zakladateľom českej národnej hudby na Morave, jeho folklorizmus ako poetika umeleckej folklórnej inovácie piesne a tanečných foriem. Folklorizmus je základnou trvalou zložkou Janáčkovho hudobného štýlu, ktorá však v jeho diele prešla zásadnými premenami. V Janáčkovom prípade existujú dva typy folklorizmu:

a) Prvý typ, povedzme „dvořákovský“, môžeme označiť ako „ohlasový folklorizmus“. Základnou hudobnou formou tohto typu je ohlas, t. j. kompozícia na ľudové texty alebo melódie, alebo pôvodná skladba podľa folklórnej predlohy. Janáčкова orientácia na „ohlasovú poetiku“ zodpovedala dynamike, potrebe a úrovni českého kultúrneho života na Morave v 2. polovici 19. storočia. Z umeleckého hľadiska je Janáčкова zborová a inštrumentálna „ohlasová hudba“ obdobou Dvořákových „ohlasových skladieb“, jeho svetoznámych Moravských dvojspevov (op. 28 a 32, 1876) a Slovanckých tancov (op. 46 z r. 1878 a op. 72 z r. 1887). Avšak Janáčкова snaha použiť „ohlasovú poetiku“ v jednoaktových operách začiatkom 20. storočia ukazuje hranice možnosti tejto poetiky, ktorá vrhá jeho opernú tvorbu vývojovo späť, pred omnoho modernejšiu, t. j. novoromanticky orientovanú Šárku, na úrovni umelecky málo originálneho a dramaturgicky statického typu spevohry, Singespielu.

b) Druhý a rozhodujúci typ folklorizmu môžeme označiť ako „idiomatický“. Jeho základom je svojrázne inováčné osvojenie si (absorpcia) výrazových a stylistických princípov folklóru. Stretávame sa s tým už u Dvořáka, ktorý však s výnimkou takých skladieb, akými sú Biblické piesne (op. 99, 1894), komponované na voľne rytmizované žalmové texty, v podstate neopustil metricko-syntaktickú kvadrátornú formu dur-molového systému. Dvořák urobil významné kroky smerom k orientácii na umelecký folklorizmus, jeho folklorizmus však nie je idiomatický v zmysle zásadnej zmeny štýlu a hudobnej poetiky.

3.

„Idiomatický“ v pravom zmysle slova je až folklorizmus Janáčkov, a to jednak vďaka Janáčkovmu sústavnému štúdiu hudobného materiálu archetypovej východomoravskej a slovenskej ľudovej piesni, ako i vďaka Janáčkovej prenikavej schopnosti zmocniť sa folklórnej idiomaticky v individuálnom kompozičnom prejave. Janáčkov štýl a hudobná poetika sa síce o folklorizmus opierajú, jeho diela však nie sú vždy a vo všetkom folklórne, pričom najďalej od folklóru je nepochybne hudba Veci Makropulos. Vďaka aj v tejto opere je možné sledovať dôsledky Janáčkovho idiomatického poňatia folklóru, ktoré zbavilo jeho hudbu väzieb s klasicko-romantickou tradíciou a otvorilo jej cestu k spojeniu s modernými hudobnými smermi impresionizmu a expresionizmu, ku ktorým mal rozhodne bližšie, než k neoklasicizmu. Janáček si bol týchto väzieb svojho diela s modernou prvých desaťročí 20. storočia sám dobre vedomý. Vo svojej ďakovnej reči pri príležitosti udelenia čestného doktorátu z filozofie v r. 1925 sa priznáva, že hudobne (predovšetkým harmonicky) cíti a myslí rovnako, ako „moderna Debussyho, Schreker a Schönberga“ (mysliac na jeho preddodekafonické obdobie), teda inými slovami, že cíti a myslí ako hudobná moderna okruhu L'art nouveau alebo secesie.

Folklorizmus, ako ho moderne, teda v zmysle neofolklorizmu poňmal Janáček, nie je s týmito zaradením nijak v rozpore. Veď dnes sa všeobecne priznáva, že L'art nouveau zahŕňa aj prvky exotické, alebo vôbec iba čisto folklórne, alebo aj prvky umelecky prehodenéj triválnej populárnej hudby. Posledné dve charakteristiky sa týkajú najmä Janáčka a celej českej umeleckej moderny na Morave (predovšetkým však výtvornej), z pôdy ktorej čerpal aj umenie maliara a grafika Alfonza Muchu (tiež moravského rodáka) a náro-

pisná lyrická secesná architektúra Janáčkovho priateľa Dušana Junkoviča.

Nechceme preceňovať prítomnosť secesných momentov v Janáčkovom diele (nie je ľahké určiť ich po hudobnej stránke). Jeho štvrtá opera Osud (1908) je však dielom námetovo aj štýlovo jednoznačne secesným. Je taktiež dielom, ktoré vyhlásilo zásadnú zmenu štýlovej a ideovej orientácie, smerujúcej od rustikálnej jej pastorkyne k moderným sociálno-kritickým, civilným, k fantázii smerujúcim a iným koncepciám hudobno-dramatickým (v operách), vokálnym (na čele so Zápisníkom zmizlého a Glagolskou omšou) a inštrumentálnym (na čele s orchestrálnou baladou Šumáňovo dieťa, oboma kvartetami, Symfoniou, symfoniou Dunaj, klavírnym Concertinom a Capricciom).

Na „odlúčenie“, „odštiepenie“ (secessio) od štýlových a estetických maxím 19. storočia dozrelo a ďalej sa rozvinulo Janáčkov štýl a jeho hudobná poetika, ktorou sa potom mohol smelo porovnávať so štýlom a hudobnou poetikou avantgárd 20. rokov (k tejto konfrontácii skutočne došlo na festivaloch ISCM, na ktorých sa zúčastnil ako autor aj osobne v rokoch 1923 – 1927).

4.

Aký bol vlastne Janáčkov štýl a hudobná poetika? Trúfame si ju celkom stručne charakterizovať v týchto bodoch:

a) Modálny charakter horizontálnych línii:

Trojzvukové a stupnicové intervaly odvodené z dur-molového harmonického systému nie sú dominujúcim melodičným princípom. Melodičká organizácia je určená tónmi tetrachordálnych, kvintachordálnych a viacambitových modálnych útvarov, ktorých diatonický rámec je vnútra vyplnený chromatickými tónmi, bližšie určujúcimi hudobný výraz. Tetrachordálna intervalová štruktúra čistej kvarty a veľkej hornej sekundy predstavujú zároveň tónalne opory Janáčkových horizontál. Prvotná proveniencia tohto princípu je folklórna, Janáček si originalitu tohto princípu overoval aj teoreticky. V motívickom roztavení Janáčkovej hudby modálne melódie však nestrácajú rysy spontánnej tvorivosti ich folklórnych predloh (modelov).

b) Modálny charakter tonality (rozšírená tonalita):

Modálna organizácia Janáčkových horizontál spôsobuje premeny funkčného dur-molového systému do systému modálneho, t. j. rozšírenej tónalnej harmónie (modálnej preto, lebo charakteristické modálne intervaly dávajú zvláštny charakter akordom a harmónii ako celku). To znamená, že zloženie a spájanie vertikál (akordov) nie je závislé na štruktúrach v terciách, že postupnosť akordov nie je podriadená funkčným vzťahom (tonika-dominanta), ale vzťahuje sa k charakteristickým zadržiavam voľne spájaných tónin. Riešiacu úlohu tónalých centier harmónie často preberajú okrajové tóny modálnych štruktúr horizontál, v prípade tetrachordov prima (tónika) a kvarta (subdominanta).

c) Asymetrická tendencia hudobnej formy:

Jej stylistické charakteristické rysy súvisia v Janáčkovej hudbe so spomenutou modálnou melodičnou a harmonickou syntaxou, ktorá sa oslobodzuje od symetrie dur-molových vzťahov a zodpovedá metricko-rytmickej asymetrickosti, „akvadrature“ hudobnej formy, alebo ktorá ju aspoň umožňuje. Asymetrickými tendenciami sa Janáčková hudba približuje rytmickým „neviazaným“ výrazovým formám prózy. V skladbách na texty v próze je tento stylistický rys obzvlášť evidentný. Vyznačuje sa bohatými a rozmanitými rytmickými útvarmi zložených a meniacich sa hudobným metrom, s ktorými sa stretávame v beztaktových ťahľých ľudových nápevoch. V diele skladateľa, ktorý od opery Jej pastorkyňa zhudobňoval prozaický text, je tendencia k „prozaizácii“ hudby logická a prirodzená.

„Prozaizácia“ princíp nevedie ani vo vokálnych skladbách ku strate zmyslu pre prehľadnosť a uzavretosť hudobnej formy. Opakovanie charakteristických motívov, tanečné rytmy, nielen ľudovej hudby, ale aj valčíkovej, upevňujú rytmickú organizáciu hudobných foriem. Týka sa to predovšetkým inštrumentálnych skladieb. Vďaka aj v ich hudobnom prúde pulzujú asymetrické prvky, ktoré vnašajú do expresívnej hudobnej formy oživenie.

Asymetria motívických útvarov, hudobných mikroštruktúr, vyvoláva asymetriu formy väčších celkov, hudobných makroštruktúr. Asymetrický charakter hudobného myslenia nedovoľoval Janáčkov vracať sa ku klasickým a predklasickým modelom budovaným na základe symetrie (kvadratury). Na jednej strane hudobné formy Janáčkových skladieb smerujú ku „kvázi atematickej“ uvoľnenosti, na strane druhej zase k technike montáže motívov a tém, takže Janáčkovská hudobná forma vlastne osciluje medzi symetriou a asymetriou.

d) Formotvorná a výrazová úloha slova (princíp prozaizmu):

Aj tento štýlový rys súvisí prapôvodne s Janáčkovou folklórnou orientáciou. Už v niektorých raných zborových „ohlasoch“ upustil Janáček od symetrického rytmického členenia založeného na periodicitě s pevným hudobným taktom, hudobnej obdobe veršovej stopy, a napodobnil kvázi recitatívny (parlandový) štýl ťahľých beztaktových ľudových piesní, o ktorých sám prehlásil, že ich hudba rastie „zo slova“. A tak sme sa zrazu ocitli pri samých koreňoch vzniku Janáčkovho vokálneho štýlu, ktorý dozrieva až vtedy, keď sa skladateľ rozhodne zhudobniť priamo prózu v Jej pastorkyni (1894), a keď, v snahe podporiť svoj vokálny štýl aj esteticko-teoreticky, horlivo študuje intonáciu reči a buduje svoju preslávenú „teóriu nápevkov“ (od r. 1897). Toto štúdium ovplyvnil Janáček do takej miery, že zhudobní aj niektoré veršované texty tak, ako by to bola próza (Amarus, Osud).

„Teória nápevkov mlúvy“ mala zásadný vplyv na Ja-



Leoš Janáček

náčkovu hudobné myslenie, na jeho „prozaizáciu“. Vo vokálnych skladbách a operách, ktoré zaujímajú v Janáčkovom diele hlavné miesto, vytryskujú jeho hudobné motívy priamo „zo slova“, to znamená z jeho zvukovosti, syntaxe a sémantiky. Na tomto princípe Janáček vybudoval celú svoju poetiku vokálnej hudby, predovšetkým oper. Dosah a význam tohto princípu v Janáčkovom diele je jednak stylistický (formálny), jednak výrazový. Pokiaľ chceme u Janáčka hovoriť o „realizme“, a to nielen s ohľadom na námetové zameranie diela všednou skutočnosťou, ale aj s ohľadom na diela „imaginatívneho realizmu“, potom nás práve tento princíp privádza k pochopeniu Janáčkovského štýlu a hudobnej poetiky. Princíp preniká z vokálnej zložky do orchestrálneho sprievodu a dynamizuje hudobnú formu aj v čisto inštrumentálnych skladbách. Charakteristické figúry, motívy a témy v inštrumentálnych partitúrach a hlasoch možno čiastočne objasniť z pohľadu prozaizujúcich tendencií hudby.

e) Úloha hudobného výrazu:

Hudobné formy Janáčkových diel nie sú čisto hudobné formy, ale výrazové hudobné formy. Z ich zorného poľa nemožno vynechať úlohu predmetného pozadia, ktoré malo v Janáčkovom tvorivom procese vždy spoluúčiaci význam a ku ktorému pristupoval s osobnou angažovanosťou. Spektrum predmetného pozadia je v Janáčkových skladbách dosť široké a zahŕňa folklórne námety a jazykové javy (v rôznych typoch „ohlasov“), jeho osobný život (v sláčikovej kvartete Listy dôverné), verejnú udalosť (apoteóza na smrť demonštrujúceho českého robotníka F. Pavlíka v klavírnej sonáte „1. X. 1905“), všednú každodennú realitu (v bezručovskej zborovej trilógii, v „ruských“ operách Káťa Kabanová a Z mŕtveho domu), alebo naopak – od všednej reality dosť vzdialenú tematiku (vo Výletoch pána Broučka, v Príhodách líšky Bystroušky, v science-fiction Veci Makropulos je to elixír života ja iné). V práve uvedenej typológii dochádza ovšem v jednotlivých príkladoch k prekrývaniu a vzájomnému prieniku reálneho a imaginatívneho videnia sveta. Dosť subjektívneho je uložené napríklad v rustikálnej realistickej Jej pastorkyni a naopak, science-fiction Emilie Marty je divadelne zarámovaná realitou moderného sveta. Všadeprítomnosť osobného videnia a prežívania reálnej alebo len fiktívnej skutočnosti je konštantou, nevyčerpatelným zdrojom výrazovej sily Janáčkovej hudby.

f) Zvláštnosti inštrumentácie:

Janáčkovci žiaci i interpreti jeho diel skladateľovi vyčítali nedostatok znalosti inštrumentácie. V skutočnosti bol však i v tejto oblasti svojho umenia Janáček nemierny originálny. Inštrumentoval, či skôr používal nástroje a ich skupiny v jednoduchých zvukových farbách, bez stylistického „prekrývania“ a „prikrášľovania“. Surový prirodzený zvuk Janáčkových partitúr a sólových inštrumentálnych partov pripomína zvuk východomoravských ľudových kapiel. Nástroje a hlas využíval predovšetkým ako výrazový faktor a neváhal ich exponovať v extrémnych a často nerealizovateľných polohách. Nerešpektoval hlasové možnosti spevákov. Jasnej orchestrálnaj predstave prispôboval aj písanie svojich partitúr, pri ktorom nepoužíval tlačení notový papier. Sám si kreslil notovú osnovu pre jednotlivé nástroje a ich skupiny v súlade so svojimi presnými koncepciami zvuku. Nechcel, aby ho tlačení notový papier zväčšoval k vyplňaniu najak partitúry irelevantnými hlasmi.

5.

Janáček, ktorý vstúpil do hudobného sveta ako príslušník českej národnej školy 19. storočia, vyrástol v priebehu svojho umeleckého vývoja na jednu z vedúcich osobností modernej hudby. Brnenská hudobnovedná škola Vladimíra Helferta (Helfert sám v spise Česká moderná hudba, 1938) ho kedysi radila do Smetanovej, Dvořákovskej a Fibichovej generácie, aj keď nemohla ignorovať avantgardné momenty jeho skladieb z posledného desaťročia života. Realistické momenty v Janáčkovom diele priviedli západonemeckého muzikológa Carla Dahlhausa k tomu, aby zaradil Janáčka do „hudobného realizmu 19. storočia“ (v knihe z roku 1982). Vďaka už Jej pastorkyni môžeme považovať za dielo štýlového prelomu „epochy roku 1900“. Rozhodujúce vykročenie za „moderným štýlom“ (L'art nouveau) znamená však Osud. Dynamizujúca modálnosť Janáčkovej melodiky, tonality, harmónie, rozvíjanie a „idiomatické“ využívanie folklórnych princípov, prozaizujúce asymetrické tendencie rytmických a hudobných foriem, technika „montáže“, „prirodzená“ inštrumentácia a vôbec celá ľudská a umelecká fyziognómia zaraďujú Janáčka medzi popredných predstaviteľov prvej tretiny 20. storočia. O tom, že svojím štýlom a hudobnou poetikou patrí Janáček tomuto storočiu, svedčí aj neutičajúci záujem o jeho dielo zo strany publika, interpretov a skladateľov.

JIRI VYSLOUŽIL

O fragmente najstaršieho hudobnoteoretického traktátu v Uhorsku

DE MODIS MUSICAE

„Unisonus dicitur modus quia est fundamentum aliorum modorum omnium“ (Unisonus sa nazýva modom, t. j. intervalom, lebo je základom všetkých ostatných intervalov) — týmito slovami sa začína fragment anonymného hudobnoteoretického spisu objaveného nedávno v knižnici Batthyáneu v sedemhradskom meste Alba Julia. V súvislosti s touto vzácnou pamiatkou je pre nás vzrušujúci fakt, že pochádza pravdepodobne z Levoče, kde bola používaná v 2. pol. 15. storočia a predstavuje tak najstarší priamy dokument hudobnoteoretického myslenia na našom území. (Doteraz jediným prameňom informácií o pestovaní hudby a hudobnej teórie na školách v stredovekom Uhorsku bol — okrem sporadických záznamov v úradných listinách — tzv. Szalkaiho kódex — školské poznámky neskoršieho ostrihomského arcibiskupa Lászlóa Szalkaiho z jeho študentských čias na mestskej škole v Blatnom Potoku z rokov 1489–90.)

Na „rukopisný fragment traktátu o hudbe“ zalepený na prednom prídošti kódexu sign. R IX–53 upozorňuje po prvýkrát v roku 1982 historik J. Sopko (Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku.) Predpokladá zároveň spíšký resp. levočský pôvod kódexu, dôkazom čoho je záznam na prednej predsádke: „Iste liber pertinet ad altare sanctorum Nicolai et Katherine in Lewtschau (adscr.) in hospitali“ (Táto kniha patrí na oltár sv. Mikuláša a Kataríny v levočskej nemocnici), ako aj typická spíšká slepotlačová výzdoba väzby s veľkou štylizovanou kytičkou v strede prednej dosky. Za dobu vzniku kódexu považuje rok 1477, ako to uvádzajú samotní pisári. Obsah pamiatky tvorila exemplár: úryvky z diel Libri miraculorum (Knihy zázrakov) Cesaria z Heinsterbachu a Postilla epistolarum dominicalium (Zbierka nedelňých básní) Mateja z Legnice. Ako sa však tento levočský kódex dostal do Sedemhradska?

Gróf Ignác Batthyány (1741–1798), od roku 1780 sedemhradský biskup, vášnivý zberateľ kníh a starých rukopisov (kúpil ich po celej Európe) preniesol knižnú zbierku z levočského kostola sv. Jakuba do bývalého trinitárskeho kostola v Alba Iuli — tu, v Batthyáneu je uložená dodnes. Toľko o kódexe. Samotný fragment traktátu o hudbe — jeden foliant, čiže dve strany — je kapitoulou z teórie jednohlasného latinského chorálu (musica plana): kapitoulou o „modis musicae“, o hudobných intervaloch. Materiál je rozvrhnutý tradične podľa bežného vzoru kryštalizujúceho sa od samých začiatkov európskej teórie hudby. V líni Musica Enchiridias (9. stor.), Micrologus Guidonis (1025–26), De arte musicae Johanna Affligemensisa (1100–21), Introductio musicae Johanna de Garlandia (13. stor.), Musica speculativa Johanna de Muris (1323, resp. 1325), až po Tinctorisa a Glareana je výklad intervalov v princípe ten istý. Pod vplyvom rozvoja praxe sa mení len ich počet (3, 6, 9, 13, 15) a kritériá hierarchizácie (modi perfecti — imperfecti, simplices — compositi, usitati — inusitati), o rozsahu a komplikovanosti podania rozhoduje účel, funkcia spisu, jeho teoreticko-spekulatívne začlenenie či prakticko-didaktické využitie. Svojou celkovou dispozíciou sa levočský traktát jednoznačne hlási k tomuto druhému typu. Členenie trinástich intervalov na desať „modi usitati“ — obyčajných intervalov — (unisonus, semitonum, tonus, semiditonus, ditonus, dyatessaron, dyapente, semitonum cum dyapente, tonus cum dyapente a dyapason) a tri „inuitati“ — zvláštne, zriedkavé — (tritonus, semiditonus cum dyapente a tonus cum dyapente), opis každého intervalu stereotypnou definíciou formulou („Est saltus de una voce...“ — je skok z jedného tónu), ich zloženie podľa dôležitej tradície sčítaním semitonov a tonusov („Et constans ex...“ — a skladá sa), etymológia gréckych názvov („Et dicitur a dia id est de et theseron quatuor“ — a hovorí sa dia, t. j. de (predložka z) a theseron štyri) a záverečné príklady svedčia o využití traktátu v školskom prostredí. Tomuto účelu vyhovuje aj jasný, stručný a koncentrovaný štýl výkladu, notové príklady pri jednotlivých intervaloch a krátke veršované poučky uľahčujúce pochopenie a osvojenie si diel. Hodnotu tohto druhu stredovekej traktátovej literatúry teda neurčuje originalita a objavnosť myšlienok, nebolo by preto vhodné porovnávať ho s veľkolepými syntetizujúcimi Summa či Speculum musicae flámskeho teoretika Johanna Affligemensisa a Jacobusa Leodiensis. Autori resp. zostavovatelia men-

ších kompendií sa snažili v čo najrozumiteľnejšej forme sprístupniť často príliš prešpekulované teórie rozsiahlych traktátov.

Po určení obsahu a poslania levočského spisu sa vynárajú ďalšie otázky času a miesta jeho používania: kedy a kde, na akom type školy bol používaný. Zodpovedanie týchto otázok je pre nás dôležité nielen z hľadiska datovania a určenia proveniencie diela, ale poskytuje jedinečnú príležitosť načrtnúť do každodennej praxe vyučovania hudby na stredovekej škole, posúdiť mieru rozšírenosti a informovanosti vyučujúceho i žiaka a vytvoriť si tak aspoň čiastkový obraz úrovne vzdelanosti v hornouhorských mestách.

Fragment levočského traktátu sme definovali ako prakticky zamerané kompendium o hudbe, ktoré svojím spôsobom zapadá do prostredia neskorostredovekej mestskej školy. Tento typ učebnice sa objavuje v Uhorsku spolu s

neho písma, typický pre toto obdobie. Terminus ante quem (najneskorší možný termín), by bolo možné s relatívnou spoľahlivosťou určiť dátumom zaviazania kódexu, ktorý je však neznámy, a tak sa musíme uspokojiť len s približnými dohadmi. Je pravdepodobné, že kódex bol zaviazaný krátko po vzniku rukopisu (čiže po 1477), lebo uvedený záznam iste liber... svedčí o tom, že kódex bol už koncom 15. storočia súčasťou levočskej kostolnej zbierky. Z toho teda vyplýva, že náš fragment musel byť napísaný pred rokom 1477, resp. pred časom zaviazania kódexu.

Pri zisťovaní dátumu post quem vzniku traktátu narážame na ešte väčšie problémy. Pomôcku nám tu poskytuje jedine odhalenie spomenutých príbuzenských vzťahov — konkordancií, a to predovšetkým priamych, t. j. doslovných citátov z iných diel podobného typu. Treba však rozlišovať medzi skutočnými citátmi a paralelizmami obsahujúcimi zá-

vom udržiavali aj hornouhorské mestá — Kremnica, Bardejov, Prešov, Košice, Banská Bystrica, Levoča —, odkiaľ putovalo množstvo mladých ľudí za vzdelaním práve do Krakova. Možno, že medzi vyše 1600 študentmi krakovskej akadémie pochádzajúcimi z Uhorska v rokoch 1460–1500 bol aj náš „autor“, neskorší rektor levočskej školy. Spomedzi ostatných univerzít — talianskych, francúzskych a nemeckých — sa krakovská preslávila práve svojou artistickou fakultou, kde sa pestovali matematické disciplíny a kde sa prednášala aj „arithmeticam cum musica“ — hudba ako špekulatívny matematický odbor v rámci siedmich slobodných umení. Vieme dokonca i to, z akých „učebníc“ sa hudba prednášala. V štatútoch artistickej fakulty sa totiž zachoval záznam o tom, že k dosiahnutiu hodnosti bakalareátu je potrebné poznať musicam Muris — kompendium Musicae speculativa Johanna de Muris. Bol to v tej dobe najpopulárnejší hudobnoteoretický traktát, ktorý sa na stredoeurópskych univerzitách zachoval v početných odpisoch. Hudba sa však v Krakove nepestovala len ako špekulatívna disciplína v duchu tradičného kvadrivria, ale aj ako musica practica, zameraná na výchovu výkonných hudobníkov — spevákov, na objasnenie základných pilierov jednohlasného chorálu — systému tónov (voces), klúčov (claves), solmizácie, mutácie, intervalov a tónin. Táto teória hudby pochopiteľne nebola určená pre verejnú lekciu univerzity, nevyžadovala sa pri skúškach bakalárov a magistratov, kompendiá takého typu nepatrili do „libri ordinarie legendi“. Bol určený pre školy nižšieho stupňa resp. pre súkromné prednášky v študentských kolégiách a burzách.

Do okruhu týchto kompendií sa zaraďujú aj dve diela reprezentujúce spomenutú poľskú príbuzenskú vetvu levočského traktátu. Obe pojednávajú o teórii jednohlasného latinského chorálu — musica plana —, nedotýkajú sa menzurálnej hudby. Ich nápadná podobnosť s levočským fragmentom, zhodné definície, formuly, charakteristické slovné spojenia, tie isté veršované citáty, rovnaké koncipovanie materiálu a podobný štýl pojednávania dávajú tuš, že všetky tri traktáty vznikli na pôde krakovskej univerzity, v rovnakom období — v druhej polovici 15. storočia. Obe poľské diela — traktát Musicae magistris Szydłowite a anonymný spis evidovaný pod signatúrou BJ 1859 krakovskej Jagelonskej knižnice — mohli nášmu anónymovi slúžiť ako predlohy. Platí to najmä o traktáte zatiaľ bližšie neidentifikovaného majstra zo Szydłowa, o ktorom predpokladáme, že koľoval medzi študentmi burzy a jezuitského kolégia pri univerzite od roku 1468. Ak teda prijímame možnosť priameho kontaktu levočského anónyma so Szydłowom, tento dátum by znamenal terminus post quem (najstarší možný termín) vzniku nášho traktátu. Vec však nie je taká jednoduchá. Levočský kópista sa totiž nikdy neodvoláva explicitne na Szydłowa, čo samozrejme nevyklučuje možnosť priamej nadväznosti medzi nimi. Určité detaily — rozdiely v dĺžke citovaných veršov, odlišné umiestnenie tritonu za kvantou resp. za deviatimi „obyčajnými intervalmi“, päť citátov z Johanna de Muris (možno priamych?), ktoré u poľského autora chýbajú a pod. — však navodzujú myšlienku, že náš kópista mohol síce poznať majstra zo Szydłowa (a možno aj autora traktátu BJ 1859), ale obaja mali ešte spoločného prapôvodu, z ktorého čerpal v rôznej miere podľa vlastného usúdenia. O tomto záhadnom diele a jeho autorovi, ktorý je zrejme kľúčovou osobou v labyrinte, nevieme nič. Môžeme sa len domnievať, že obsahovalo teóriu de musica plana s veršovanými poučkami a bolo určené — podobne ako všetky spomenuté neskoršie traktáty — pre výchovu študentov burzy alebo niekto z nižších stupňov škôl. V ďalšom priebehu výskumu bude nevyhnutné prešľudovať všetky pramene, ktoré pre identifikáciu nášho fragmentu prichádzajú do úvahy, zostaviť podľa možnosti úplný model filiací, pomocou ktorého sa nám podarí aspoň čiastočne rekonštruovať vývojovú cestu levočského traktátu a objaviť v chaotickom prúde stóp tú rozhodujúcu. Je to úloha náročná a napínavá, keďže sa jedná o zatiaľ nespracovaný, absolútne pôvodný unikát, nespravovaný z u nás doposiaľ veľmi málo frekvencovanej oblasti — známej len zo sekundárnych prameňov: sporadických dobových záznamov a neskorších nie vždy dôveryhodných správ — stredovekej teórie hudby v praktickom (školskom) osvetlení.

ZUZANA CZAGÁNÝOVÁ



Fragment o hudbe z levočského traktátu.

Snímka: archív autorky

rozvojom renesančných miest (civitas) a novej mestskej vzdelanosti od konca 14. storočia a v priebehu 15. storočia pod vplyvom rozmáhajúceho sa humanizmu nadobúda čoraz väčšiu autoritu a popularitu. Náš fragment je pravdepodobne dokumentom hudobnej výuky na takejto škole, a to na jej vyššom stupni, nakoľko začiatovníci (6–7-ročné deti) neovládali latinský jazyk a s teóriou hudby sa vôbec nezaoberali. Problematiká je však otázka, kam zaradiť traktát: medzi „učebnice“, t. j. kompendiá vytvorené samotným učiteľom počas jeho univerzitných štúdií, ktoré neskôr už ako rector či magister scholae použil ako predlohu pri svojich prednáškach, alebo medzi odpisy tejto predlohy študentmi. Študentská kópia a jej originál sa totiž často vôbec neodlišovali. Podľa bežného zvyku si žiaci vopred opisali učiteľov text, ktorý potom počas výkladu mohli spresniť a doplniť. Filologická analýza textu ukázala, že levočský traktát je zrejme takouto študentskou kópiou. Svedčí o tom množstvo gramatických a štylistických chýb, nedôsledné používanie skratiek, opravy a neúhladené rukopisy.

Z radu problémov, ktoré traktát nastoľuje, je azda najzložitejšie určenie jeho presného vzniku. Prekrýva sa totiž s kľúčovou oblasťou identifikácie pamiatky: s jej príbuzenskými vzťahmi. Zisťovanie kedy a odkiaľ, od akých autorov, cez ktoré sprostredkujúce fázy bola kompilovaná, koľko je v nej pôvodných a koľko prebratých myšlienok, pátrania po originálnom prameni — ak vôbec existuje — pripomína prácu detektíva, ktorý si však nikdy nemôže byť istý, či odhalil všetky okolnosti a príčiny „činu“.

Hovorili sme, že fragment bol zaviazaný do kódexu obsahujúceho bežný cirkevný spis. Keďže v ňom nie sú žiadne zmienky či odkazy týkajúce sa hudby, je zrejme, že zlomok bol doň zalepený čisto náhodne a spíňal iba funkciu posilnenia väzby. Absencia vnútorných obsahových súvislostí traktátu s jeho náležiskom však neznamená pre nás nezohľadnenie vonkajších, predovšetkým časových väzieb medzi nimi. Rok 1477, uvedený viackrát v hlavnom texte, je signifikantný pre nás aj pri datovaní traktátu. Tento záchytný bod je o to dôležitejší, že nemáme žiadne možnosti pre určenie presného obdobia vzniku fragmentu. Isté je len to, že bol napísaný v druhej polovici 15. storočia, na čo poukazuje charakteristický druh kurzív-

kladné definície, všeobecne rozšírené pravidlá, zákazy príp. veršované poučky (napr. definície hudby, guidonovské rozlíšenie musicus—cantor /hudobník—spevák/, známa formula „bestia non cantor“ (zvíra a nie spevák), ter terni sunt modi /trikrát tri sú mody/ a pod.), ktoré sa vyskytujú v skoro každom hudobnoteoretickom spise 11.–16. storočia najčastejšie bez akéhokoľvek kontaktu autora—kompilátora s pôvodným prameňom. Sú to loci communes (topoi — spoločné miesta) svedčiacie o bežnej praxi stredovekej a renesančnej spisby, ktorá ich využívala cez stáročia ako svoj duchovný majetok, s často viac ako tisícročným odstupom. K úsekom s úvodným „secundum Guidonem“ (podľa Guidona), „ut dicit Boethius“ (ako hovorí Boethius) či k citovaniu Cassiodora a Isidora Sevilského treba preto pristupovať veľmi opatrne zohľadňujúc aj možnosť, že nemusí ísť v každom prípade o prebratie doslovných resp. v priebehu tradovania sa modifikujúcich miest, ale o vlastné myšlienky kompilátora uvedených pod záštitou niektoorej autority. Príbuzenské vzťahy stredovekej hudobnoteoretickej literatúry sú teda neobyčajne komplikované; identifikácia, zistenie rodokmeňa všetkých prameňov a absolútne verná rekonštrukcia relácií medzi nimi je napriek úspechom medievistiky — muzikológie i klasickej filológie v uplynulom polstoročí (D. Bartha, J. Smits van Waesberghe, H. Hüsch, E. Witkowska, A. Seay) pravdepodobne nedosiahnuteľná. Preto aj naše predpoklady okolo najskoršej možnej doby vzniku traktátu, vychádzajúce zo štúdia filiací medzi jednotlivými prameňmi, sa opieraajú o hypotézy, ktoré môže ďalšie bádanie potvrdiť, ale i zavrhnúť.

Medzi príbuznými dielami sa doposiaľ nenašlo ani jedno, ktoré by sa doslovne zhodovalo s textom nášho fragmentu. Svedčí to o relatívnej samostatnosti autora—kompilátora pri voľbe predloh, znamená však zároveň rozšírenie priamočiareho príbuzenstva fixovaného na jediný vzor. Vynárajú sa rôzne vetvy, na prvý pohľad ťažko zlučiteľné, ktoré však napriek povrchovej protirečivosti vedú k spoločnému východisku. Základnou príbuzenskou vetvou v rodokmeni levočského traktátu je poľská vetva ukazujúca na pôdu krakovskej univerzity. Krakovská univerzita bola v 15.–16. storočí metropolou vzdelania v strednej Európe, kam prichádzali študenti i učenci zo susedného Sliezska, Pruska, Uhorska a Čiech. Intenzívne kontakty si s Krako-