

HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX

3.— K&S

23. XI. 1988

24

V dnešnom čísle prinášame najzávažnejšie myšlienky zo správy Predsedníctva ÚV KSS, prednesenej členom Predsedníctva a tajomníkom ÚV KSS GEJZOM ŠLAPKOM na zasadnutí ÚV Komunistickej strany Slovenska dňa 17. októbra 1988. Citované pasáže správy sa veľmi úzko a konkrétne dotýkajú aj nášho hudobného života.

Kľúčová úloha kultúry – vyššia kvalita tvorby

„Komplexná prestavba a demokratizácia spoločnosti nie sú mysliteľné bez zástoja kultúry a umenia v živote ľudí. Práve kultúrnym rozvojom spoločnosti a každého človeka sa naplňa zmysel tých ekonomických a sociálnych procesov, ktoré má prestavba urýchliť a zintenzívniť. Kultúra na jednej strane podnecuje a rozvíja tvorivé schopnosti človeka, na druhej strane umocňuje výsledky spoločenskej reprodukcie na ďalšie zdokonaľovanie života ľudí. Naše prístupy ku kultúre preto musíme odvodzovať z poznania, že kultúra je organickou súčasťou vyspelej spoločnosti, a nie viac či menej potrebným doplnkom.

Aj v podmienkach prestavby má naša kultúra svoje pevné miesto. Je ním ideová spáťnosť so živými tradíciami svetovej proletárskej socialistickej kultúry, nadväznosť na výsledky, ktoré sme dosiahli vo výške štyridsaťročnom kultúrnym rozvoji našich národov a národností. Je pravda, že v uplatňovaní kultúrnej politiky sme sa nevyhli ani chybám, napríklad zúženému chápaniu umenia, podceňovaniu estetického výchovy, strnulosti v šírení kultúry a pod. Niet však dôvodov na negáciu tých nesporných hodnôt, literárnych, dramatických, filmových, hudobných, výtvarných a architektonických diel, ktoré priniesol rozvoj socialistickej kultúry i napriek tomu, že sme svedkami pokusov nihilizovať tieto hodnoty.

Kľúčovou úlohou pre oblasť kultúry ostáva úsilie o vyššiu kvalitu tvorby a sprostredkovanie kultúrnych hodnôt. V mene kvality je kultúra povolaná viesť zápas za tvorbu takých hodnôt, ktoré by človeka mravne a esteticky obohacovali. Len takéto hodnoty sú schopné obohatovať kultúrny profil spoločnosti a stimulovať duchovný obzor ľudí. Kritériom umeleckej tvorby a kultúry sa objektívne čoraz viac stáva aktívny vplyv na vedomie ľudí. To nielen zvyšuje profesionálne nároky na akúkoľvek umeleckú a kultúrnu činnosť, ale aj mieru zodpovednosti tvorcov a pracovníkov kultúry.

Základným prúdom umeleckej tvorby ostáva naďalej socializmus. V ňom sa odráža celistvosť a dialektika nášho zápasu o nového človeka, v ňom sa stretávajú pokrokové tradície nášho ľudu so súčasnými úsiliami našej spoločnosti a jej perspektívami.

Pred kultúrnymi časopismi, pred rozhlasom a televíziou stojí úloha oveľa aktívnejšie pristupovať nielen k propagácii kultúrnych hodnôt a k vytváraniu systému týchto kritérií hodnôt, ale aj k zásadnejšiemu nastoľovaniu problémov z oblasti kultúrneho dedičstva i z oblasti aktuálnych kultúrnych procesov a k ich marxistickej interpretácii. Systém kultúrnych časopisov, ktorý sa v súčasnosti rozšíril o nové periodiká, musí výrazne smerovať k tomu, aby na vysokej odbornej a ideologickej úrovni odrážal aktuálne procesy v kultúre a aby teoreticky i prakticky poukazoval na ich závažnosť v súčasnej spoločnosti. K tomu všetkému musí výrazne prispievať aj umelecká kritika, pretože v období prestavby je zvlášť dôležité, aby kritika pracovala s pevným systémom marxistických kritérií hodnotenia tvorby a aby svojou otvorenosťou, občianskou a umeleckou zásadovosťou, ideovo-politickou zrelosťou pomáhala presadzovať vysoké nároky na tvorbu i jej spoločenské uplatňovanie. Nemôžeme súčasne nevidieť, že popri jasných ideovo-umeleckých úspechoch vznikajú aj diela s nízkou úrovňou, s nedostatočným prienikom do súčasného života pracujúcich, so slabým vkusom, s okrajovými témami. Boj o so-

cialistický charakter umenia a kultúry je trvalým procesom, ktorý strana riadi a ovplyvňuje.

Osobitný význam v zintenzívňovaní kultúrneho rozvoja pripisuje Ústredný výbor KSS umeleckým zväzom. Popri skvalitňovaní ich vlastnej ideovo-politickej činnosti je aktuálnou úlohou umeleckých zväzov v súčinnosti s kultúrnovými zariadeniami, spolupôsobiť pri šírení kultúrnych hodnôt, pri organizovaní kultúrneho života nielen v centrách, ale aj v miestnych podmienkach. Zásadnejším spôsobom treba zvýšiť aj ich podiel na príprave mladej umeleckej generácie. Zodpovednosť za vysokú úroveň tvorby by mali niesť predovšetkým komunisti vo vedení týchto zväzov a byť pre mladých dobrými a poučnými partnermi.

S potrebami a záujmami spoločnosti, jej politickými, ideologickými a hospodárskymi cieľmi sa v posledných rokoch úspešne rozvíjala kultúrnovychovná činnosť, ktorá sa stala neoddeliteľnou súčasťou tvorby socialistickej kultúry, ale aj rozhodujúcim nástrojom rozvoja umeleckej, vzdelávacej, výchovnej i zábovej aktivity pracujúcich, najmä mladej generácie.

„Účinnejšie bude treba prekonávať zostávajúce tak v materiálno-technickej základni, ako aj v organizácii prevádzky kultúrnovychovných zariadení. Je mimoriadne dôležité pre ďalší rozvoj siete miestnych kultúrnych zariadení združovať prostriedky, vytvárať lepšie organizačné, materiálne a kadrové podmienky na ich činnosť. Významné miesto pripisujeme rozvíjaniu a zvyšovaniu účinnosti socialistických obradov a slávností.

V ekonomike kultúry je naďalej potrebné otvorene vystupovať proti komercializačným tendenciám a snahám, ktoré znižujú a znehodnocujú spoločensko-politický efekt kultúrnovychovnej činnosti.

Úlohy, pred ktorými stojí ideologický front, vyžadujú podstatné zmeny v oblasti edičnej politiky, ktorá musí vychádzať zo spoločenskej objednávky a rýchle reagovať na spoločenské zmeny. Vyžaduje to skvalitniť edičné plánovanie, doriešiť problémy polygrafického zabezpečenia, skladových priestorov kníh, foriem a metód sprostredkovania literatúry čitateľom. Zámery kultúrnej politiky musia byť cieľom aktivity a snaženia i v tejto oblasti pôsobenia.

„Pokiaľ ide o stranické riadenie kultúry, naše slovo je aj v tejto veci jasné: sme za rozvoj kultúrneho života, za tvorbu nových hodnôt na širokej báze. Sme za maximálne demokratické ovzdušie aj v oblasti umenia a kultúry, sme za to, aby sa rozvíjal skutočný talent.

V riadiacej práci treba dôsledne odbúrať administratívne metódy a nahrádzať ich metódami politickými, ideologickými, výchovnými. Aj v kultúre nech sa tréba a zjednocujú názory v otvorenej, tvorivej a konštruktívnej diskusii. Naším cieľom je však, aby kultúra bola dôstojnou súčasťou duchovného života ľudu, aby robila socializmus bohatším, prítiahlivejším, humánnejším. Naša strana verí tvorcom a organizátorom kultúry. Že zvládnu nové úlohy, ktoré im vyplývajú z prestavby.

„10. zasadanie ÚV KSČ zdôraznilo, že postup prestavby bude do značnej miery závisieť od toho, ako sa za ňu postaví prostriedky masovej informácie a propagandy, ako kvalifikovane budú objasňovať jej zmysel a s akou rozhodnosťou budú napomáhať jej realizácii.

„Verejnú informovanosť chápeme ako neoddeliteľnú súčasť politiky strany, de-

mokratizácie našej spoločnosti, jej revolučnej prestavby, ako zásadu, vychádzajúcu z podstaty nášho politického systému. Z toho vyplýva nevyhnutnosť komplexne, pravdivo a včas informovať verejnosť o všetkých závažných otázkach, problémoch a úlohách spojených s prestavbou spoločnosti.

„Viesť živý a otvorený dialóg s ľuďmi predpokladá dať na stránkach našej tlače, vo vysielaní rozhlasu a televízie väčší priestor výmene názorov a skúseností. Je to leninská metóda hľadania riešení problémov, presadzovania a rozvíjania nových myšlienok. Je to metóda prehlbovania socialistickej demokracie, rozvíjania aktivity našich občanov, zameranej na riešenie celospoločenských otázok.

Dialóg si vyžaduje utvárať partnerský vzťah novinára k čitateľovi, schopnosť hovoriť s ním otvorene, k veci, neuzatvárať sa do glorioly neomylnosti či „svojej“ pravdy, ale akceptovať všetky reálne, vecne podložené názory. Od novinárov si to vyžaduje dôsledný a zodpovedný prístup, znalosť vecí, opretú o presvedčivé fakty a účinné argumenty. Len takto môže novinár v dialógu získať čitateľa, televízneho diváka, či rozhlasového poslucháča.

Náročné úlohy, ktoré v procese prestavby plnia tlač, rozhlas, televízia, vyžadujú ešte plnšie rozvinúť ich špecifické zameranie, zvýrazniť profil každého denníka, či časopisu. Doteraz nie celkom prekonaná uniformita a šedivosť ukazuju, že nie všade a v plnom rozsahu sa podarilo uviesť do života spomenutý dokument Predsedníctva ÚV KSČ o otvorenej informovanosti verejnosti.

„Efektívna účasť na revolučnom diele prestavby si vyžaduje mať pevné ideové postoje, presvedčenie o správnosti vecí, hlboké politické a odborné znalosti. Vyžaduje mať jasný pohľad na svet, schopnosť orientovať sa v zložitostiach a protirečeniach jeho vývoja, vedieť rozlišovať pravé hodnoty ľudského bytia od hodnôt falošných. To ukazuje na kľúčový význam svetonázorovej výchovy, a preto

musí byť v stálej pozornosti stranických orgánov a organizácií, ideovo-výchovných inštitúcií a celého ideologického frontu.

Formovanie vedeckého svetonázoru je proces zložitý, protirečivý a dlhodobý. Toto poznanie nás nesmie demobilizovať, naopak — musí viesť k trpezlivému, citlivému, ale zásadovému zápasu s náboženskými predsudkami. Každý subjektívizmus, voluntarizmus, používanie administratívnych metód neupevňuje naše socialistické hodnoty, ideály a normy komunistickej morálky, ale ich oslabuje.

„Osobitne závažnou a náročnou je otázka stranického riadenia celého ideologického procesu. Racionalizáciu riadenia a organizačnej štruktúry budeme smerovať k skvalitneniu obsahu ideologického pôsobenia.

Kvalita riadenia, prejavujúca sa v cieľavedomosti a tvorivosti, v rozhodujúcej miere závisí od kvality kádrov, ktoré riadia alebo zodpovedajú za ideologickú činnosť, a to nielen v strane, ale aj v štátnych, spoločenských orgánoch, organizáciách a v ich inštitúciách.

Nie vždy stranické orgány a organizácie k výberu ľudí na také zodpovedné úseky, akým je ideologický, pristupovali náročne. Na mnohé miesta sa dostali ľudia, ktorým chýbajú teoretické a profesionálne predpoklady, ale i schopnosť ideologickú prácu spájať s praktickým uskutočňovaním línie strany. Tým sa znižuje nielen kvalita, ale aj prestíž samotnej ideovo-výchovnej práce. Vyhľadávajú talentovaných ľudí na túto prácu, poskytovať im možnosť sústavného vzdelávania, najmä individuálnym štúdiom marxizmu-leninizmu, sa musí stať normou rozhodovania stranických orgánov. A tam, kde je to potrebné, u kádrov, ktoré sa stavajú bokom k prestavbe, alebo ju svojou nerozhodnosťou a nekompetentnosťou oslabujú, s takými sa treba rozísť, dať im čas aj príležitosť uplatniť sa na iných úsekoch. S vysokými nárokmi na kádre treba zároveň vytvárať aj lepšie podmienky na ich prácu.



Hostom tohtoročných Bratislavských džezových dní (28.—30. 10.) bol i americký klavirista Herbie Hancock so skupinou Herbie Hancock Quartet. Na snímke Andreja Palacku s Petrom Lipom.

Z činnosti Východoslovenskej krajskej pobočky SHS



V októbri minulého roku vznikla v Košiciach Východoslovenská krajská pobočka Slovenskej hudobnej spoločnosti, ktorá si na svojej zakladajúcej schôdzi zvolila 20-členný riadiaci výbor. Východoslovenská krajská pobočka má toho času okolo 250 členov, z ktorých skoro polovicu tvoria učiteľia EŠU, sú tu však zastúpené i kultúrne ustanovizne — osvetové domy, knižnice, Štátna filharmónia a Štátne divadlo Košice, televízia i rozhlas. Je potešiteľné, že členmi pobočky sú nielen pedagógovia a žiaci stredných

škôl a učiteľia základných škôl, ale i ľudia z iných profesií a dôchodcovia. Naplňuje sa tak hlavné poslanie a zámer SHS, t. j., aby na jej činnosti participovali najširšie vrstvy našej spoločnosti a nie iba profesionálni pracovníci z oblasti hudobnej kultúry.

Uplynulé obdobie bolo naplnené konkrétnymi aktivitami i organizačnými činnosťami, ktoré sú sľubným štartom v rozvoji činnosti celej pobočky. Keďže vo výbere sú pracovníci všetkých dôležitých kultúrnych, školských a osvetových zariadení, je zabezpečený i stály kontakt a prenášanie úloh na tieto organizácie.

Ciele, ktoré si výbor pobočky na začiatku svojej činnosti vytýčil, boli skromné, ale zodpovedali záujmom člen-

stva. Z najdôležitejších zámerov sa podarilo uskutočniť nasledujúce:

- založenie Združenia Mikuláša Moyzesa so sídlom v Prešove,
- propagácia SHS v tlači, rozhlase a televízii a získavanie nových členov,
- spoluúčast na rozličných hudobných akciách vo Východoslovenskom kraji (muzikologický seminár v Prešove, zborové festivaly, Košická hudobná jar a pod.),
- začatie činnosti pedagogickej sekcie pri krajskej pobočke,
- usporiadanie päťdňového seminára pre učiteľov EŠU z Východoslovenského kraja, v spolupráci s Krajským pedagogickým ústavom v Prešove,
- zabezpečenie vnútornej činnosti pobočky a jej výboru, na základe schváleného plánu činnosti.

Z ďalších aktivít treba pripomenúť i úspešné reprezentovanie Petra Gufasa, žiaka 3. ročníka košického konzervatória, v I. ročníku skladateľskej súťaže Alexandra Moyzesa, kde získal v I. kategórii 2. cenu, pri neudelení prvej.

Ďalšia činnosť pobočky smeruje k rozvíjaniu všetkých činností v budúcom období. Svoju činnosť začne Združenie Mikuláša Moyzesa, ako i pedagogická sekcia, ktorá v najbližšom období plánuje seminár pre učiteľov hudobnej výchovy na ZŠ a pre učiteľov hudobnej náuky na EŠU. Z väčších akcií treba ešte spomenúť seminár pre učiteľov akordeónovej hry na EŠU, plánovaný na koniec školského roka. Výbor pobočky napokon vyvinie ďalšie úsilie pre získanie nových členov a rozšírenie členskej základne.

MATEJ LENGVEL

Hudobné mesto ako sen...

Už na jeseň budúceho roku má sa začať aktívny život vo veľkolepé projektovanom parížskom Cité de la Musique. Toto zariadenie bude súčasťou trojčasťového komplexu, pozostávajúceho ešte z Mesta vedy a priemyslu a Veľkej haly (určenej na produkciu hudby populárnych žánrov, experimentálnych divadiel a pod.). Zámerom a cieľom projektu je skoncentrovať na jednej ploche (asi 27 km²) všetky moderné výdobytky, ktoré budú perspektívne vytvárať profil slávnej Conservatoire National Supérieure de Musique de Paris. Komplex bude mať päť hlavných častí:

1. **Súbor budov konzervatória**, obsahujúci asi 60 tried, orchestrálne štúdio, štyri skúškové štúdiá, džezové štúdio, opernú sálu, organovú sálu, tzv. interdisciplinárnu sálu, slúžiacu na predstavenia kombinované a baletné. Všetky sály majú svoju nahrávaciu techniku. Okrem toho bude mať konzervatórium deväť sál určených na výučbu komornej hry, tri sály pre výučbu zborového, tri komorného a tri operného spevu. Nezaobšlo sa ani na pracovné priestory; študenti i pedagógovia budú mať k dispozícii zvukovo izolované štúdiá a pracovne (celkovo 113 vybavených cvičebných štúdií). Ku konzervatóriu patrí aj mediátka, ktorá obsahuje čítareň, poslucháreň, požičovňu materiálov (tlačených, zvukových a audiovizuálnych, všetky v 4 exemplároch). Užívateľia budú mať k

dispozícii aj reprografiu vybavenú najmodernejšou technikou. Ďalším prvkom je audiovizuálne centrum.

2. **Veľká koncertná sála** je určená pre účely konzervatória i Boulezovmu Ensemble Intercontemporain a pozvaným súborom, jej kapacita je od 800 do 1200 poslucháčov.

3. **Ensemble Intercontemporain**, ktorý riadi Pierre Boulez, má v areáli vlastnú budovu s menším štúdiom, kanceláriami, knižnicou a pod.

4. **Múzeum hudby** patrí asi k najatraktívnejším častiam celého komplexu. Základ zbierok bude vytvárať kolekcia nástrojov (asi 6000 vo vekovom rozpätí od 16. do 20. storočia), ktorá je druhou najväčšou (po bruselskej) v Európe. Súčasťou múzea bude výstavný priestor a laboratórium.

5. **Inštitút hudobnej pedagogiky** bol založený už v roku 1983. Jeho hlavným zameraním je činnosť prispievajúca k rozvoju hudobného a choreografického štúdia na odborných i všeobecnovzdelávacích školách, ako i vzdelávaní dospelých. Cieľom inštitútu je vytvoriť medzinárodné centrum pedagogickej dokumentácie, koordinovať základnú i nadstavbovú výchovu pedagógov a produkovat potrebné pedagogické prostriedky (osnovy, programy, videoprogramy...). Súčasťou inštitútu bude aj Centrum pedagogických a choreografických informácií.

—ld—

Pražské kultúrne leto 1988 v Dome slovenskej kultúry

13. novembra uplynuli tri roky od chvíle, čo bol za účasti najvyšších stranických a štátnych činiteľov otvorený pražský Dom slovenskej kultúry, cieľom ktorého je popularizovať slovenskú národnú kultúru v hlavnom meste ČSSR a podieľať sa tiež na kultúrnych akciách iných organizácií v Prahe. Dom slovenskej kultúry v svojej prvej letnej sezóne v roku 1986 pripravil jeden koncert, v druhej už šesť a v tohtoročnej tretej až desať koncertov a jeden folklórny večer. Dramaturgické zábery pomohol pripraviť Slovkoncert, ktorý zohľadnil niektoré naše požiadavky.

Ako jediný zahraničný súbor vystúpil v Dome slovenskej kultúry The Benda Musicians z Rakúska s dielami A. Bendu, J. S. Bacha, C. Debussyho a J. Brahmsa. Sľúbenú slovenskú skladbu, ktorú súbor poskytol Slovenský hudobný fond a naštudovanie ktorej bolo podmienkou pre vystúpenie v Dome slovenskej kultúry, žiaľ, nepredniesli.

Sopranistka Nina Vrátna, členka Klubu slovenskej kultúry, v polrecitáli predniesla piesne V. Nováka, A. Dvořáka, H. Wolfa a dve skladby z cyklu Vyznanie od L. Holoubka. V druhej časti večera zaujal Mikuláš Škuta svojím po-

daním Suchoňových Metamorfóz. Ďalšie jubilantovo dielo — Poéme macabre — zaznelo v rámci huslového recitálu Jindřicha Pazdery (klavírny sprievod Milan Ivan). Slovenskou ľudovou piesňou sa zasa inšpiroval Jiří Stivín s Collegium Quodlibet.

Juraj Čizmarovič s Petrom Máthém a Mikuláš Škuta dvakrát pohotovo zaskočili aj v prípade odvolaných koncertov. Okrem už spomenutých umelcov sa pražskému publiku a zahraničným návštevníkom predstavil mladý violončelista Eugen Prochác (sprievod J. Klepáč), Trávníčkovu kvarteto a sólisti Komornej opery SF Ladislava Neshyba a Marika Eliášová (klavírny sprievod Marián Vavrinský).

Všetky koncerty sa konali v sobotu alebo v nedeľu a boli mimoriadne dobre navštevované. Práve tento záujem nás priviedol k rozhodnutiu zvýšiť ich počet na 15—16. Veríme, že v priebehu budúceho roku sa už konečne podarí zriadiť v Prahe aj sľubovanú predajňu Opusu, čo by tiež iste nemalo mierou príspele k propagácii slovenskej hudby a nášho interpretačného umenia.

VOJTECH ČELKO

Žilinčania reprezentovali

V dňoch 22. 8. — 3. 9. 1988 Dievčenský spevák zbor Konzervatória v Žiline so svojím dirigentom prof. Antonom Kállayom absolvoval koncertný zájazd do Dánska. (Teleso je niekoľkonásobným víťazom celoslovenskej súťaže Mládež spieva a držitelom 1. pásma na medzinárodnej súťaži v Belgickom Neerpelte v r. 1986.)

Už tretí recipročný zájazd sa uskutočnil na základe družby so speváckym zborom gymnázia v meste Skive na severe Dánska. Tento rok nám hostitelia pripravili mimoriadne náročný program.

Dievčenský spevák zbor vystúpil na koncertoch v rôznych mestách Dánska, napr. na pôde hosťiteľskej školy sa uskutočnili 2 koncerty, jeden v dopoludňajších hodinách pre žiakov školy a večerný slávnostný koncert pre verejnosť. Koncerty mali náročný umelecký program, zostavený z diel starých majstrov (H. Purcell, M. Haydn, A. Lotti a ďalší), ďalej do programu boli zaradení takí majstri ako B. Smetana, A. Dvořák, Z. Lukáč a nechýbala ani súčasná slovenská tvorba E. Suchoňa, I. Hrušovského a J. Hatríka. Na klavír zbor spoliťhivo sprevádzal R. Pechanec. Všetky koncerty sa u obecného a odbornej kritiky stretli s mimoriadne priaznivou odozvou. Vystúpenia boli propagované v oblastnom rozhlase a miestnej tlači a preto boli dobre navštevované.

Niektoré koncerty boli aj vo voľnej prírode (v skanzene Hjerl Hede a v zábavnom parku Legoland), v amfiteátri známeho parku Tivoli v Kodani a v historickom meste Viborg, ktoré je hospodárskym a kultúrnym centrom celej oblasti a je vzdialené od Skive asi 25 km. Vyvrcholením celého zájazdu bolo vystúpenie na pôde Kráľovského konzervatória v Kodani (pri príležitosti otvorenia školského roku), kde súbor úspešne reprezentoval našu hudobnú kultúru.

OLEGA KÁLLAYOVÁ

ROKOVALA SLOVENSKÁ HUDOBNÁ RADA

Dňa 8. novembra konalo sa zasadnutie inovovanej Slovenskej hudobnej rady. Zúčastnil sa na ňom Tibor Kružlík, pracovník oddelenia ÚV KSS a Jozef Kot, riaditeľ odboru umenia a kultúry výchovnej činnosti. Zasadnutie otvorila dr. Tatjana Okapcová, vedúca oddelenia múzických umení MK SSR. Oboznámila prítomných s novým zložením Slovenskej hudobnej rady, ktorá menoval minister kultúry SSR Miroslav Válek na nové trojročné funkčné obdobie. Činnosť Slovenskej hudobnej rady ako poradného orgánu MK SSR sa bude orientovať predovšetkým na prekladanie námetov na vypracovanie koncepcie rozvoja slovenského hudobného života, na riešenie jeho problémov, na posudzovanie analytických materiálov z rôznych oblastí nášho hudobného života a na iniciatívne predkladanie námetov na riešenie aktuálnych otázok.

Jozef Kot, riaditeľ odboru umenia a kultúry výchovnej činnosti vo svojom úvodnom slove pripomenul zvýšenú úlohu Slovenskej hudobnej rady v súčasnej novej kultúrno-politickej situácii, najmä pri rozpracovaní záverov 10. pléna ÚV KSČ a pléna ÚV KSS, ktoré podčiarkli význam kultúry a umenia v súčasnom procese prestavby.

Dr. Ernest Statdruker, pracovník legislatívneho útvaru MK SSR v obsiahlo komentár informoval prítomných o pripravovaných normatívnych úpravách v hudobnej oblasti (zákon o hudobnej a divadelnej činnosti a pod.). Ďalej členovia Slovenskej hudobnej rady prerokovali Analýzu spoločenského uplatnenia súčasnej hudobnej tvorby a koncertného umenia v

SSR v rokoch 1985—1987 a kontrolnú správu Plnenia navrhovaných opatrení československej umeleckej agentúry Slovkoncert pri plnení úloh kultúrnej politiky socialistického štátu. K predloženým materiálom sa rozprúdila živá, vecná a podnetná diskusia, najmä k zastaralým zákonom o hudobnej činnosti, konštatovala sa potreba novelizácie autorského zákona a podnetné pripomienky odzneli k činnosti Slovkoncertu, najmä v oblasti rozvoja koncertnej činnosti. Na záver rokovania boli prijaté viaceré závery a úlohy pre hudobné inštitúcie, telesá a súbory, z ktorých najzávažnejšie sú: a) Rozpracovanie záverov z 10. pléna ÚV KSČ a pléna ÚV KSS k ideologickej práci na podmienky oblasti hudobnej kultúry; b) Vypracovanie komplexného programu zahraničnej propagácie nášho hudobného umenia; c) Vypracovanie nového náročnejšieho systému hodnotenia novej hudobnej tvorby; d) Zdokonalenie systému sústavného hodnotenia koncertných umelcov; e) Stabilizovanie mimobratislavských hudobných centier v zmysle Programu zapojenia profesionálnych hudobných telies, inštitúcií a hudobných umelcov do rozvoja miestnej kultúry.

Noví členovia Slovenskej hudobnej rady: doc. dr. Ladislav Mokřý, CSc. — predseda SHR, doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc., Igor Dibák, Hanuš Domanský, dr. Oskar Elschek, dr. Marta Fildesová, Juraj Hatřík, dr. Marián Jurík, prof. Miloš Jurkovič, nár. um. Mária Kišiová-Hubová, zasl. um. Peter Lipa, dr. Alojz Luknár, zasl. um. Peter Michalica, zasl. um. Peter Mikuláš, Igor Wasserberger, zasl. um. Ilja Zeljenka.



OPUS, n. p., československé hudobné vydavateľstvo Bratislava, Mlynské Nivy 73 prijme:

- samostatných odborných redaktorov pre vážnu hudbu, požadované VŠ vzdelanie hudobného smeru, prax a znalosť cudzích jazykov vrátane. Platové podmienky v zmysle platných predpisov. Nástup možný ihneď.
- Zaujímavosť, hláste sa u šéfredaktorky podniku osobne alebo na čís. tel. 220-712,
- elektroinžiniera, požadované vzdelanie VŠ elektrotechnického smeru, prax vrátane, platové podmienky v zmysle platných predpisov. Nástup možný ihneď.
- Zaujímavosť, hláste sa osobne u vedúceho útvaru nahrávacej techniky alebo na čís. tel. 223-235.

● KONFERENCIA O HUDOBNEJ VÝCHOVE. V týchto dňoch (22.—24. novembra) sa na pôde Pedagogickej fakulty v Nitre koná už III. celoštátna konferencia o hudobnej výchove, tentoraz na tému: OSNOVY A ÚČEBNICE HUDOBNEJ VÝCHOVY Z HĽADISKA SÚČASNÝCH A BUDÚCICH POTRIEB. Cieľom tohto podujatia je podať všestrannú analýzu a prognostický výklad učebnej látky predmetu hudobná výchova, zovšeobecnenie skúseností praktikov a teoretikov z oblasti HV a hudobnej pedagogiky, konfrontácia súčasného stavu predmetu HV s premenami a novými potrebami reálneho života socialistickej spoločnosti, ako i hľadanie alternatív pre optimálne uplatnenie HV na rôznych stupňoch a typoch nášho školstva. Na prípravu konferencie sa popri PdF v Nitre podieľa: ČHS, SHS, ZČSSKU, ZČSKU, ZSSKU, ČHF a SHF. Podujatie sa po prvý raz koná pod záštitou Ministerstva školstva, mládeže a telesnej výchovy SSR.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PaedDr. Marián Jurík, zást. šéfredaktora: PhDr. Alžbeta Rajterová, redakcia: Lýdia Dohnalová, PhDr. Juraj Dóša, Martina Hanzelová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. um. Pavol Bagin, PhDr. Stanislav Bachleda, Igor Dibák, PhDr. Oskar Elschek, PhDr. Ján Holíčik, PhDr. Igor Javorský, PhDr. Milan Ješko, zasl. um. prof. Miloš Jurkovič, PhDr. Alojz Luknár, doc. PhDr. Ladislav Mokřý, CSc., PaedDr. Eva Michalová, CSc., PhDr. František Matúš, PhDr. Tatjana Okapcová, Igor Wasserberger, zasl. um. Ilja Zeljenka. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39,—. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SÚTI 6/10

Od 26. júna t. r. do 1. septembra sedemnást koncertov — (šesť recitálov, dva symfonické a deväť komorných a súbežne prebiehajúce promenádne koncerty) — tvorilo dramaturgiu 34. ročníka Medzinárodného hudobného leta (MHL) v Bardejovských Kúpeľoch, ktoré organizačne zabezpečilo kultúrne oddelenie Čs. štátnych kúpeľov.

V rámci festivalu odzneli iba dva symfonické koncerty, pretože ich počet limituje momentálne počasie. Na oboch symfonických koncertoch dostala priestor Štátna filharmónia Košice, ktorú na otváracom koncerte viedol jej šéfdirigent Richard Zimmer, na záverečnom Ján Mária Dobrodinský a. h. Otvorený priestor kúpeľnej kolonády má svoje akustické špecifiká, ktoré preveria kvality účinkujúcich. Interpretácia výkony mali uspokojivú, solídnu úroveň. Na záverečnom koncerte uviedol orchester o. i. a) Symfoniettu od Ladislava Holoubka za osobnej prítomnosti autora, tohtoročného jubilanta.

Gitaristi majú na MHL svoj stabilný priestor. Tohto roku sme sa zoznámili s dvoma reprezentantmi klasickej gitary — 8. 7. vystúpil Ahmed Kannezi z Turecka a 1. 8. Alberto Walter Salin z Talianska. Kým turecký umelec zanechal interpretáciou rozpačité dojmy, jeho taliansky kolega svojou produkciou výrazne zaimponoval. Salin siahol po tvorbe talianskych a španielskych skladateľov, v ich dielach podčiarkol náladové a výrazové kontrasty, jeho interpretácia bola svieža, preplepená talianskym svitom. Zdá sa, že diela španielskej proveniencie sú jeho naturelu osobitne blízke.

Hudba starších historických období interpretovaná na dobových nástrojoch prirahuje čoraz viac pozornosti súčasníka. Auditórium spoločenskej siene liečebného domu Astória so ži-

Vôbec nie okrajový festival

vým záujmom prijalo koncerty dvoch slovenských súborov starej hudby — *Musa antiqua Sloveniae* s umeleckým vedúcim Vladimírom Rusóom (18. 8.) a *Faluto dolce* (24. 8.). Prvý súbor dramaturgiu koncertu zameriaval na slovenské hudobné pamiatky až do 17. storočia, druhé teleso uviedlo najmä diela európskej gotiky a renesancie.

Na troch koncertoch dostali priestor komorné nástrojové zoskupenia. *Sofijské dychové kvinteto* z Bulharska 3. 8. prinieslo repertoár zostavený takmer výlučne z diel upravených pre toto nástrojové zoskupenie. Ďalším úspešným účinkujúcim bolo dychové kvinteto *Aeolus* z Talianska. Ich interpretačný rukopis charakterizuje najmä výrazný taliansky esprit a radosť zo spoločného muzicovania. Plati hudobníci z Talianska zaujali vyrovnanou nástrojovou kultúrou a citom pre štýlové formovanie skladieb. Z našich súborov sa na festivale predstavilo *Filharmonické kvarteto* z Bratislavy (16. 8.). Súbor zaujal najmä uvedením Dvořákovho Amerického kvarteta F dur, op. 96.

Klavírne recitály vytvárajú už tradičnú časť festivalu. Tohto roku sa predstavili klaviristi rôznych vekových kategórií. Dominantou MHL bol koncert svetovej klaviristickej osobnosti, národného umelca ZSSR *Sviatoslava Richtera*, ktorý sa v Bardejovských Kúpeľoch zastavil na svojej koncertnej cesti z Francúzska do Japonska. Nebol to prvý koncert Sviatoslava Richtera v Bardejovských Kúpeľoch. Prvýkrát tu zavítal v roku 1976 a túto „oázu zdravia“ si zvolil spolu s Tren-

čianskymi Teplicami za tohtoročné zastávky u nás. Zaplnená koncertná sieň liečebného domu Astória ďakovala vzácnemu hosťovi, ktorý uviedol Brahmovu Sonátu pre klavír č. 1 C dur, op. 1 a dvanásť vybraných etúd F. Chopina, nadšenými ováciami. Ak by sme chceli tlmočiť zážitok z klavírneho majstrovstva S. Richtera, bolo by treba použiť pamiatky až do 17. storočia, druhé teleso uviedlo svojou osobnosťou i hrou v poslucháčovi vyvolá.

Na nasledujúcom koncerte 21. 7. sa predstavili zástupcovia mladej slovenskej interpretácie generácie — *Peter Máté* (klavír), *Juraj Čizmarovič* (husle) a *Mikuláš Skuta* (klavírny sprievod). Peter Máté uviedol o. i. Toccata pre klavír Eugena Suchoňa; bol to jediný príspevok v rámci festivalu k životnému jubileu skladateľa. Juraj Čizmarovič a Mikuláš Skuta sa predstavili ako umelecky a ľudsky vykrýštalizované osobnosti, ktoré svoj nástroj majstrovsky ovládajú. Skuta prekvapil pozoruhodnou tónovou kultúrou. Solisti boli rovnocenným tvorivým partnerom. V rovnakej priaznivej atmosfére sa nieslo vystúpenie klaviristky *Idy Černeckej* 27. 7. Umelkyňa siahla po tvorbe F. Chopina, C. Debussyho a R. Schumann. Koncertný nástroj v Astórii je vôľou umelca nie veľmi priaznivo naklonený, napriek tomu Ida Černecká splnila požiadavky osobitej debussyovskej interpretácie.

Z ďalších inštrumentalistov treba spomenúť huslistu *Jindřicha Pazderu* (31. 8.) a klarinetistu *Nikolu Serdicha* z Juho-

Virág. Husľové duo na MHL reprezentovali **Viktor Šimčíško** a **Alžbeta Plaskurová** za účinkovania violistu **Milana Teleckého**. Dramaturgiu koncertu vybudovali z diel Mozarta, Glucka, Dvořáka, Milhauda, Bartóka. Predstavili sa ako komorné trio par excellence.

Vokálne recitály sa u kúpeľného poslucháča tešili vždy veľkej pozornosti. Festivalový zážitok pripravili laureáti celostátnej speváckej súťaže **Mikuláša Schneidra-Trnavského Eva Antolichová-Jenisová** (soprán) a **Dalibor Jeniš** (basbarytón) s klavírnym sprievodom **Klaudia Jurkovičovej**. Z každého interpretovaného diela vytvorili osobitý svet s pretlmočením jeho vnútorných krás. Pre poslucháčov bolo objavným započúvať sa do Kardošovho cyklu *Piesne o láske* v podaní Evy Antolichovej-Jenisovej. Vystúpenie Dalibora Jeniša načrtlo sľubnú perspektívu jeho umeleckej osobnosti. Čaro a špecifika koncertného vokálneho prejavu priblížila altistka **Marta Beňáčková**. Siahla po menej interpretovanej piesňovej tvorbe Purcella, Mozarta, Brahmsa, Liszta, Schneidra-Trnavského, Rachmaninova a Čajkovského. Ukázalo sa, že Marta Beňáčková je schopná prejavu bohatého tvarovaného vo farbe, dynamike, zvukovej plasticite. Pri klavíri bola **Ida Černecká**. Polrecitálom sa na MHL ešte predstavila altistka **Silvia Virágová** (31. 8.).

Súčasťou festivalu sú promenádne koncerty. V prvej časti sa predstavil **Košický zábavný**

orchester s dirigentom **Karolom Petrőczim**. Účinkovanie v otvorenom priestore má svoje špecifiká, ktoré však nemôžu viesť k podceňovaniu interpretačnej kvality. Orchester prišiel túto sezónu opäť s obohatenou dramaturgiou. Druhá polovica promenádnych koncertov bola zverená **Orchestru Divadla J. Záborského** z Prešova pod taktovkou **Júliusa Selčana**. V sólistickej úlohe sa predstavili speváci toho istého súboru **Anna a Slavomír Benkovci**, ktorí vyššie uvedené kladné hodnotenia na adresu slovenskej speváckej školy značne spochybnil. Július Selčan cíti pulzáciu hudby a to je pre dirigenta cenná devíza. Potreboval by však odborné dirigentské vedenie. Orchester by sa nemal za žiadnu cenu uspokojiť s daným stavom interpretačnej úrovne ani pre svoje divadelné potreby. Skaviltnovanie úrovne promenádnych či kolonádnych koncertov naďalej ostáva otvorenou, neukončenou úlohou.

Dramaturgia 34. ročníka MHL priniesla niekoľko zmien. Veľakrát sa prejavila skutočnosť, že aj tento ročník festivalu bol chýtaný v poslednej minúte. Veľmi osozné by bolo zohľadniť vzájomné prepojenie s festivalmi v Piešťanoch a v Trenčianskych Tepliciach (najmä v júli). Ťažko je sa ubrániť dojmu, že Slovkoncert dramaturgiu bardejovského festivalu v značnej miere podriaďuje kultúrnemu letu v Košiciach. Aj v prípravných štádiách, propagácií MHL je ešte veľa rezerv.

SILVIA FECSKOVÁ

KONCERT SF

Dvoma koncertmi otvorila v dňoch 20. a 21. 10. Slovenská filharmónia jubilejnú 40. koncertnú sezónu. Tohtoročného „slávnostného výkopu“ sa aktívne zúčastnili dvaja umelci zvukových mien — **Zdeněk Košler** a **Peter Toperczer**. Už len ich prítomnosť umocnila prítomnosť podujatia a po obidva dni prilákala do Reduty úctyhodný počet návštevníkov. Nejedného z týchto návštevníkov zrejme predovšetkým zaujímalo, v akom svetle sa orchester SF predstaví po nie práve najúspešnejšom účinkovaní na BHS. Dlh, ktorí hráči orchestra zanechali po festivalovom maratone, nebol najmenší. Nielen interpretačná konštelácia, no takisto dramaturgia koncertu

sľubovala čosi výnimočné. Okrem *Očenašovej Československej predohry* dramaturgia uhlavovala dve veľkolepé kompozície — *Koncert G dur pre klavír a orchester* **Maurica Ravela** a kolosálnu *symfonickú báseň Richarda Straussa Tak riekol Zarathustra*, ktorú nemáme možnosť počuť príliš často. Predohra Andreja Očenaša vytvorila symbolickú paralelu medzi jubileom našej republiky a už spomínaným jubileom filharmonického telesa. Pevná ruka majstra Košlera nedovolila hráčom orchestra zaváhaf a ich hra sa opäť dostala na požadovanú a očakávanú úroveň. Hrdinom druhého čísla programu bol Peter Toperczer, jedna z výnimočných osobností

slovenského interpretačného umenia. Ravelov koncert figuruje v Toperczerovom repertoári už dlhšiu dobu (spomeniem mimoriadne úspešnú nahrávku tohto diela pre Opus z roku 1978), o to vyššie nároky vyvolávali predstavy u všetkých „zasvätených“. Peter Toperczer v dokonalej súčinnosti s orchestrom SF nesklamal očakávanie a v Redute zaznel pôvabný a pôsobivý neoklasicistický impresionista Ravel; brilantný a zároveň zvukovo opojný, iskrivý aj lyrický, roztapašný a meditatívny. Výsledným dojmom z počutého bol dojem radosti z muzicovania podložený technickou bravúrou a komplexným muzikantským nadhľadom hudobníka — intelektuála. Straussovu symfonickú báseň zaradenú po Ravelovom koncerte, možno považovať za účinnú „liečbu sokom“, pričom slovo liečba treba chápať v tomto prípade vo význa-

me prevencie proti perцепцnej kríze. Legendárny a obzvlášť populárny vstup do Zarathustru istotne okamžite zmobilizoval pozornosť všetkých poslucháčov a udržoval ich komunikačnú senzitivnosť v procese neustálej konjunktúry. Rozhodujúcu zásluhu na úspešnom predvedení obrovskej partitúry mal **Zdeněk Košler**. Magická sila jeho taktovky vdýchla celému orchestru novú silu, ktorá sa prejavila vo vyváženosti všetkých nástrojových skupín, vladení celého telesa a v synchronizácii bohatého pletiva hudobného materiálu straussovskej partitúry. Výkon orchestra SF ma utvrdil v presvedčení, že neskororomantický štýl „al fresco“ mu vyhovuje podstatne viac ako subtilné klasicistické, resp. klasicisticko-romantické kompozície. **Zdeněk Košler** vychádzal z koncepcie, ktorú profilovala predovšetkým vzácna

vyváženosť zmieneného „al fresco“ a cizelačnej práce pri modelovaní jednotlivých vrstiev zložitej faktúry. Nechýbal teda zvukový ohňostroj a straussovský „drive“, no ani na okamih sa zvuková výslednica nevymkla spod prísnej kontroly dirigenta a pretože partitúra Tak riekol Zarathustra nie je v repertoári Slovenskej filharmónie udomácnená, možno výkon hodnotiť vysoko pozitívne. Podarilo sa teda to, čo mnohí z poslucháčov očakávali, — orchester SF prekročil svoj tieň (vytvořený ešte stále neuhasňajúcim reflektorom Bratislavských hudobných slávností). Sila dirigentskej osobnosti Z. Košlera bola opäť hojivým balzomom na páľivú ranu a vstup do koncertnej sezóny 1988—1989. Koncert potvrdil, čo znamená ľudská a profesionálna súhra dirigenta a orchestra.

IGOR JAVORSKÝ

SNP INŠPIRUJÚCE

Myšlienka usporadúvať v Banskej Bystrici pravidelne koncerty venované výročiam Slovenského národného povstania, vznikla na pôde krajskej pobočky ZSSKU so zámerom uvádzať a propagovať diela, ktoré obsahovo, dedikáciou, alebo angažovanosťou výpovede viažu sa k Povstaniu, k protivojnovému a humanému posolstvu.

Vhodným podkladom pre toto rozhodnutie sa stala evidencia hudobných diel s touto tematikou, ktorú v rokoch 1975—1984 v rámci výskumnej úlohy spracovával Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici. Pre múzeum znamenajú tieto koncerty zároveň možnosť kvalitatívneho prehodnocovania zhromaždených informácií a diel, pretože okrem uvádzania overených a známych hodnôt pôjde aj o znovuožívovanie skladieb ktoré od svojho vzniku temer nezazneli alebo skladieb, ktoré na svoje prvé uvedenie ešte len čakajú.

Organizátori plánujú pripraviť každý rok jeden koncert, pričom program bude podriadený dlhodobým zámerom. Podľa toho, či pôjde o koncert komorný, zborový, symfonický a pod., bude sa uskutočňovať v rôznych sálach mesta, ktoré sú k dispozícii.

Tohtoročný prvý koncert sa uskutočnil 5. septembra 1988 na príznačnom a symbolickom mieste — v kinosále Pamätníka — Múzea SNP za účasti popredných predstaviteľov straníckych a štátnych orgánov mesta a okresu, členov Kruhu priateľov hudby a ZSSKU, účastníkov medzinárodného sympózia historikov, ale aj mladej generácie. Za usporiadateľov (ZSSKU, LHM, Múzeum SNP, Doin ČSSP, Kruh priateľov hudby pri PKO) predniesla pred koncertom PhDr. Marianna Bárdiová príspevok, v ktorom informovala o plánovaných zámeroch a uviedla diela a interpretov podujatia. V programe odznela časť zo skladieb pre recitátora a klavír *Kontemplácie* od Eugena Suchoňa (recitovala Hana Kútiková, pri klavíri Darina Turňová), klavírna sonáta Andreja Očenaša *Zvony* v podaní Silvie Čábovej-Vizváryovej a duo Hanky a Miška z 2. dejstva opery *Hájniová žena* od Tibora Andrašovana, venovanej 30. výročiu SNP (Jarmila Vašicová, zasl. um. Štefan Babjak, klavírny sprievod Darina Turňová). Na záver predviedlo Trávníckovo kvarteto skladbu *Ilju Zejlenku* Musica slovaca, skladbu, ktorá síce programovo nie je viazaná na tematiku SNP, ale ktorej obsah a



Jarmila Vašicová a zasl. um. Štefan Babjak.

Snímka: M. Paulík

dosah je vysoko angažovaný (dramaturgia M. Bárdiová, S. Jančíková). Napriek tomu, že sála Múzea SNP nie je na koncerty akusticky najvhodnejšia (bola projektovaná špeciálne pre multivízne programy) a klaviristky mali k

dispozícii len pianino, vďaka profesionálnemu majstrovstvu, zanietenosti a výbornému výkonom všetkých interpretov vynikli uvádzané diela umelecky pôsobivo.

Film a hudba na BHS



Leitmotívom tohtoročnej medzinárodnej študijnej prehliadky filmových a televíznych diel a videoprogramov boli rozmanité filmové podoby Carmen — podľa novely P. Meriméeho i Bizetovej opery, ako aj ich paródie. Dramatizáciu Meriméeho novely prezentovali francúzske filmové spracovanie, nakrútené v r. 1926 v španielskych exteriéroch i interiéroch. Je to, samozrejme, nemý film — ale výber predstaviteľov (R. Meller, G. Modet, V. Vira a ďalší), skvelá réžia (J. Feyder) i dobrá práca kamery vytvorili do dnes obdivuhodné dielo, kde sa filigránske prepracovanie každého detailu spájalo s vynikajúcou celostnou koncepciou. Paródiu opery reprezentovali tri tituly: krátky animovaný film významnej nemeckej výtvarníčky a režisérky Lotte Reinigerovej z r. 1933, Chaplinova skvelá Burlesque on Carmen z r. 1916 a Carmen nejen podľa Bizeta režiséra a scenáristu E. Schorma (spoluscenárom bol J. Schmid), dokumentárny záznam z r. 1968 — predstavenie vtedy ešte libereckého divadla Ypsilon (s prestihmi niektorých scén, nakrútených v zimnej prírode). Chaplinova fraška bola dodatočne ozvučená džezovou kapelou (prvotriedne!) a „Ypsilonka“ dokumentovala povestnú českú muzikantku množstvom pozoruhodných speváckych výkonov vrátane ensemblov. Samozrejme, tie skutočne jedinečné vokálne výkony zazneli v zázname javiskového naštudovania Bizetovej labutej piesne (v originálnom znení s prozaickými dialógmi) vo Viedenskej štátnej opere — hlavné úlohy tam stiesnili J. Obrazcovová, P. Domingo, J. Mazurok a ďalší —, ako aj v jej filmovom prepise režiséra F. Rosiho — opäť s Domingom

a ohnivou Carmen J. Migenes-Johnsonovej. Rosiho film sa prednedávnom premietal v našich kinách — podobne, ako o rok starší film C. Sauru s choreografiou A. Gadesa, ktorý aj stiesnil moderného Josého (mal by sa v nich objaviť aj film P. Brooka Tragédia Carmen z r. 1983 — ten sa na prehliadke premietal dvakrát). Aj muzikálová adaptácia pod názvom Carmen Jones z r. 1954 je skôr narodeným známa z filmových pláten našich kín — i keď sa u nás premietala s viac než desaťročným oneskorením (film bol nakrútený v r. 1954, no u nás sa objavil až v polovici šesťdesiatych rokov). Je nesporné vydané: obaja hlavní predstavitelia sú americkí černoši, José je vojakom, Escamillo ringovým šampiónom. Autorom tejto adaptácie nie je nikto menší než slávny Oscar Hammerstein. (11).

Celý blok filmov venovala tohtoročná filmová prehliadka režisérovi Francovi Zeffirelli. Popri už spomínanom zázname réžie Carmen na prvej viedenskej opernej scéne sa v jeden deň premietli tri jeho filmové adaptácie oper: Verdiho Traviata, Mascagniho Sedliacka česť a Leoncavallovi Komedianti. Vyznačujú sa citlivou korešpondenciou s hudbou, prvotriednou prácou s hercami (vrátane využitia ich vlastnej tvorivosti) — sólistami i komparzom — a vynikajúcim výtvarným videním: jeho filmy možno rozstrihať na jednotlivé zábery a prezentovať ako umelecké fotografie. Pri uznaní ich prvotriednej úrovne treba zdôrazniť vyzdvihnutý prepis Mascagniho Cavalerie rusticany — má jedinečnú lokálnu paschálnu atmosféru. Zaujímavosťou tejto adaptácie je nafilmovanie Turridova záletníctva a jeho sledovanie Santuzou na hudbu predohry — Zeffirelli dokonca inscenuje v jej závere stretnutie Turridu s Altiom! Traviatu poníma ako retrospektívu: na predohru k I. dejstvu už sníma realitu z posledného dejstva; v jej závere konfrontuje Traviatu s jej portrétom z minulých rokov a odrazom v zrkadle — a vzápätí v nádhernom paláci rozbehne I. dejstvo. (Dodatočne premietnutý Zeffirellim sfilmovaný Verdiho Otello bol určitým sklamaním: búrka v úvode prehlusuje hudbu, v III. dejstve nájde nie je kompletné, vo IV. dejstve je skrátnutá veľká časť úvodnej scény — namiesto nej je inscenovaný Otellov návrat k rituálnemu kanibalizmu; lež aj tento film má množstvo zaujímavých scén a výborný sólistický ensemble na čele s P. Domingom, ktorý vytvoril hlavné mužské úlohy vo všetkých spomínaných Zeffirellim sfilmovaných operách).

Nemalý priestor bol na tohtoročnej prehliadke veno-

vaný významným skladateľským a interpretačným osobnostiam. Na prvom mieste to bol národný umelec E. Suchoň. Jemu bol venovaný zvláštny autorský večer. Premietli na ňom dokumentárny film S. Jendrašákovéj z r. 1978, v ktorom sám skladateľ hovorí o sebe a svojich dielach, vtipné leporello V. Herolda Varila myšička kašičku z r. 1974 podľa obrazovej knihy L. Fullu s hudbou E. Suchoňa, ako aj vzácný dokument režiséra T. Rakovského z činnosti bývalého Divadla poézie (1966), v ktorom J. Jamnický a poprední interpreti predviedli pásmo O krvi na verše slovenských básnikov so Suchoňovou hudbou (Poème macabre a Kontemplácie). — Osobnosť zasl. um. prof. MUDr. F. Klindu priblížila Sonda č. 6/88 Život s hudbou režiséra R. Ferku; život a dielo L. Janáčka v skratke zasa veľmi výstižne vystihuje film J. Jireša Po zarostlém chodníčku (výstižnejšie ako celovečerný Lev s bílou hřívou toho istého tvorca). — Svojrzáznym filmom je Elégia (Šaťapinov návrat), dokument A. Sokurova (1986) o pobyte Šaťapinových príbuzných v ZSSR pri príležitosti prenesenia jeho telesných pozostatkov do vlasti. — O nemenej slávnej speváčke sa premietal zaujímavý film A. Ferrariho In memoriam Maria Callas — strihový dokument archívnych snímkov v konfrontácii názorov popredných umelcov, ktorí s Callasovou spolupracovali. — Osobnosti a dielo G. Pucciniho bol venovaný komponovaný program PhDr. J. Blahu s úryvkami z jeho Bohémy (réžia B. Large) a Tosky (réžia G. F. de Bosio), ako aj s celou Madame Butterfly v čarokrásnej réžii nedávno zosnulého J. P. Ponnelle.

Milovníci baletu sa potešili uvedením troch baletných filmov genijného Normana Mc Larrena — žiaľ, tiež in memoriam: Pas de deux, Adagio, Narcis (posledný titul vo svetovej verejnej premiére). Vydaný filmový prepis svojho naštudovania Stravinského vtáka Ohniváka na scéne leningradského baletu pripravil V. Okuncov. Ako baletné pásmo so spevnými vložkami bol koncipovaný program k centenáriu Metropolitnej opery — prekvapil konzervatívnym tanečným videním, hoci bolo zaujímavé vidieť (aj keď po zenite) na scéne také hviezdy ako F. Ashton, R. Nurejev, N. Makarova, I. Nagy, M. Haydée, A. Alonsova spolu so stále žiarlivosťou stálicami — P. Domingom a Y. Montandom.

Napokon treba s vďakou kvitovať opätovné premietanie filmov West Side Story, Rapsódia v modrom a L. Bernstein diriguje West Side Story.

IGOR VAJDA

Hostia z Maďarska po prvýkrát...

V rámci 24. ročníka Bratislavských hudobných slávností vystúpil vo štvrtok 13. októbra v Moyzesovej sieni Slovenskej filharmónie zaujímavý hosť z Maďarska — Skupina 180. Keďže súbor sa teší výbornej povesti, neprekvapila zvedavosť, s akou bratislavské obecenstvo očakávalo jeho vystúpenie.

V prvej časti koncertu sa skupina zúčastnila na premiérovom uvedení oratória Petra Martinčeka Memento. Po prestávke súbor predviedol tri skladby maďarských autorov. Prvá bola z dielne jedného zo zakladajúcich členov 12-člennej skupiny, skladateľa a flautistu Tibora Szemzőa. Jej základ tvorí spojenie piesne, spievanej na dávnych slávnostiach s rockovými a džezovými prvkami. Druhý zložil dirigent súboru András Soós. Tretia skladba bola citlivým spracovaním stredovekého lekárskeho traktátu s hebrejským textom. Jej autorom je skladateľ, spevák a huslista v jednej osobe László Melis. Po odznení týchto troch kompozícií nasledoval búrlivý potlesk, ktorý zastavil až opätovný príchod členov Skupiny 180. Nasledoval prídavok, a to v podobe Hudby pre kusy dreva amerického minimalistu Stevea Reicha a rozkošnej skladbičky anglického skladateľa Michaela Nymana.

I keď čas už pokročil, nedalo mi, aby som po úspešnom koncerte nepožiadala hlavných aktérov o krátky rozhovor.

Kedy vznikla Skupina 180?

— Pred desiatimi rokmi. Odvtedy hráme prakticky v nezmenej zostave. K istým profesionálnym zmenám došlo iba v dôsledku chorôb, z rodinných dôvodov a pod. Od svojho založenia koncertujeme doma v Maďarsku, navštívili sme NSR, Francúzsko, Holandsko, Švajčiarsko, Juhosláviu, Spojené štáty i Kanadu.

Prečo ste sa rozhodli pre zaradenie takého odlišného typu hudby, akým je Memento, do programu vášho bratislavského koncertu?

— Táto ponuka znamenala pre nás možnosť predstaviť sa po prvýkrát v Československu. Je to zároveň naše prvé vystúpenie vo východnej Európe, čo je pre nás veľmi významný medzník.

Ako to prvý?

— Tak, že doteraz nás okrem Maďarska, kde hrávame napríklad na jesennom salóne súčasnej hudby, pozývali iba do krajín, ktoré som už spomínal. Do Československa nás síce už viackrát volali, v poslednej chvíli sa však od toho vždy kvôli niečomu upustilo.

Z diel ktorých skladateľov sa skladá váš repertoár?

— Hráme, tak ako sme to predviedli i v Bratislave, diela vlastné, rovnako však i skladby zahraničných skladateľov. Počas nášho desaťročného účinkovania na hudobnej scéne sa nám podarilo nadviazať pre nás nesmierne dôležité kontakty so súčasnými skladateľskými osobnosťami, ako sú napr. Steve Reich, Frederic Rzewski, Alvin Curran, či Louis Andriessen. Rozhodli sme sa teda naštudovať niektoré z diel týchto skladateľov.

Kto z vás, členov skupiny, sa najviac podieľa na komponovaní nových skladieb?

— Hlavnými tvorcami sú Szemző a Melis, ale predovšetkým Melis, ktorý komponuje i hudbu scénickú a filmovú.

Zaujímalo by ma, či členom súboru stačí na živobytie činnosť, ktorú prevádzkate.

— Samozrejme nestačí. Väčšina hudobníkov okrem práce v 180-tke využíva hudbu, pracujú v hudobných vydavateľstvách, a pod.

Aké má Skupina 180 plány do budúcnosti?

— V súčasnosti sa zaoberáme hlavne tým, aby sme mohli hrať v zahraničí. Máme plány na koncerty v Nemecku, Švajčiarsku, Holandsku, Švédsku, Japonsku a v Spojených štátoch.

vánkovej a gitaristu Zdeňka Sarku Dvořáka. Mohli sme obdivovať plynulú súhru, vzájomné dopĺňovanie sa, nadväznosť invencie dvoch umelcov, ktorí neskľamali ani v sólových pasážach. Vlastné kompozície postavené na troch či štyroch akordoch razantného rytmického sprievodu gitary alebo gitarového playbacku (výtvaral sprievod pre sóla Zdeňka Dvořáka), na ktoré sa improvizuje, považujem za typický „českú špecialitu“ v istom zmysle poukazujúcu na zakorenenosť v tradícii blues. Udržať pozornosť poslucháčov dve hodiny, pokiaľ na pódiu účinkujú len dvaja umelci, nie je jednoduché. Mirke Křivánkovej a Zdeňkovi Dvořákovi sa to podarilo exkurzom do free džezu, malou „spomienkou na Bacha“, flamencom, bluesom a pantomimickými kreáciami Igora Tomšingera, ktorý svojimi vstupmi vyjadroval to, čo sa dialo v hudbe. (Alebo naopak.) Vzájomné spojenie hudby s pantomimou iste nie je novinkou, mám však dojem, že prvky, ktoré boli kedysi na pódiu samozrejme (napr. 60. roky u nás, 30. roky vo svete) sa musia vrátiť znova, aby sme dokázali oceniť ich čaro. Sú tiež dokladom istého hľadania (alebo znovuobjavovania)...

Ďalšie koncerty patrili nielen slovenským džezmenom, ale zároveň aj duám — Sošoka + Tamašovič, Lipa + Breiner. Keďže duo speváka Petra Lipu a klaviristu Petra Breinera poznáme z ich spoločných stretnutí v Štúdiu S v Bratislave, ktoré „bežali“ približne pred rokom a boli „plné dobrého džezu“, zastavme sa pri duu blicích nástrojov, perkusii Doda Sošoka a tenora saxofónu, soprán saxofónu Luba Tamašoviča. Ich vystúpenie vyplnilo prvú polovicu koncertu s trochu free džezového čarovania, s témami síce s bluesovým nádychom, ale hard popovými kaskádami improvizácií saxofónu. Repertoár pozostával z niekoľkých pôvodných skladieb a džez-

— Máme pocit, že by sme sa mali ďalej zdokonaľovať, cibriť súhru. Chceli by sme tiež na určitý čas zastaviť ten obrovský a únavný kolotoč nahrávania a cestovania. Vo vydavateľstve Hungaroton sa chystáme natočiť tretiu dlhohrajúcu platňu, na realizáciu ktorej sa musíme dokonale sústrediť.

S akými skladbami sa predstavíte na vašej novej produkcií?

— To presne ešte ani sami nevieme. Momentálne sa poslucháčom predstavujeme s vlastnými skladbami, ktoré ste mali možnosť počuť, ale i s tvorbou Petra Kotíka, Terryho Rileyho a ďalších.

Máte v repertoári i diela neminimalistického charakteru, napr. Cagea, Beria, či Stockhausena?

— Áno, niekoľkokrát sme ich uvádzali, nazdávame sa však, že ich kompozície sú určené pre odlišné nástrojové zostavy. Okrem toho spracúvajú nám dosť vzdialenú problematiku. My by sme sa chceli zaoberať skôr našimi vecami.

V poslednej skladbe koncertu ste použili hebrejský text...

— Áno, bola to stredoveká pieseň, ktorú som sa naučil z jednej nahrávky. Mimochodom, hebrejský jazyk, rovnako ako celá hebrejská kultúra, prežíva v súčasnosti v Maďarsku svoju renesanciu.

Nespolupracovali ste niekedy s Petrom Eötvösom? Týždeň pred vašim koncertom hosťoval v Bratislave so Stockhausenovým raným dielom Gruppen.

— Ale áno, prednedávnom. Na jeho koncert som sa však v dôsledku vlastnej zaneprázdnenosti nedostal.

Na záver, keď sa všeobecná nálada už trochu uvoľnila, vedúci skupiny prezradil, že atmosféra bratislavského koncertu bola vynikajúca, a že neočakával až taký kladný ohlas u publika, pred ktorým stál súbor po prvýkrát. Bol to dobrý vstup do našich koncertných sál, po ktorom nasledovali ešte vystúpenia v „neznámej“ Prahe.

Pripravil: PETER MACHAJDÍK

Z džezových stried

Pod podobným názvom (Z jazzových pondelokov) uverejnil v roku 1977 Hudobný život recenzii Igora Wasserbergera, týkajúcu sa cyklu s takým dramaturgickým zameraním, aké má séria džezových koncertov prebiehajúcich od septembra tohto roku v Bratislave. Podľa údajov v roku 1977 sa uskutočnilo desať džezových vystúpení a „ukázalo sa, že aj v prázdninovej sezóne, pri absencii veľkej časti študentov, boli koncerty veľmi dobre navštevované“. Nemalo by asi zmysel hovoriť o množstve koncertov v priebehu ďalšieho obdobia (i keď prázdne miesta koncertného života už v tomto období vyplňal festival Bratislavské džezové dni, ani o tom, že história sa opakuje... Majme radšej radosť z toho, že sa v Bratislave „pohli lady“ a vďaka snahe Klubu priateľov českej kultúry a Slovenskej hudobnej spoločnosti (spolu s bývalým džezmenom Milošom Jurkovičom) sa objavil nový džezový cyklus koncertov. Cieľom organizátorov je vytvoriť priestor pre prezentáciu slovenských a českých hudobníkov, v podujatí, ktoré poskytne nielen možnosť konfrontácie, ale dáva i možnosť vytvoriť určité poslucháčske zázemie. V tejto súvislosti musím pripomenúť, že večery, ktorých som bola svedkom spolu s malým počtom džezových fanúšikov (sála s kapacitou približne sedemdesiat miest bola zaplnená len do polovice), svedčia nie o nezáujme publika, ale skôr o rezervách v propagácii.

Prijemnú atmosféru plnú pokojného pohrývania sa s tónmi priniesol v jeden večer duo speváčky Mirky Křiv-

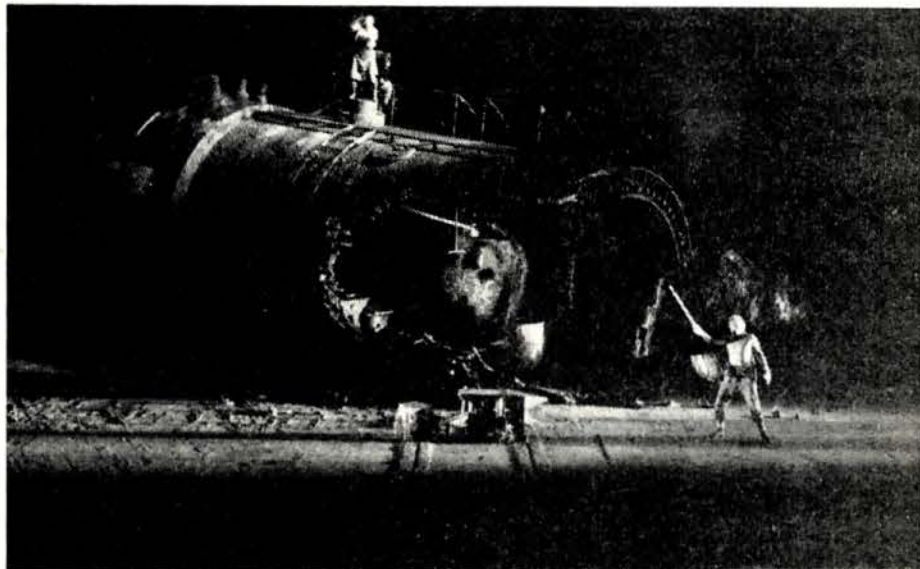
vých štandardov z tvorby Horacea Silvera, Johna Coltrana, Johna W. Greena a iných. Nedá mi, aby som v súvislosti s efektívnymi sólmami Doda Sošoka nepoznámala, že tento hudobník po návrate zo študijnej cesty v USA je naozaj presláknutý džezovým „driveom“ a bolo by vhodné zachytiť jeho momentálnu invenciu a aj technický dobrú disponovanosť natrvalo (LP, rozhlasové snímky). Ak pri predchádzajúcom spôsobe jeho hry prekazili trochu necitlivé vstupy do sál iných spoliuhudobníkov, v tento večer ukázal, ako dokáže podporiť kolegu pri jeho nápadoch a naopak — inšpirovať ho k invencii. Saxofónista Luba Tamašovič sa v začiatkoch trochu ťažšie „rozohrával“ a hoci sa mu neskôr podarilo preniknúť do atmosféry večera v improvizáciách, predsa vo mne zostal dojem jeho rezervovanosti.

V druhej polovici koncertu sa umelci predstavili s mladými džezovými adeptmi — kontrabasistom Jurajom Kalasom a klaviristom Leošom Kubom z Brna, ktorí niekoľkokrát absolvovali rýchlokurz džezových dielní vo Frýdlante. Hoci sme s radosťou kvitovali skutočnosť, že sa na džezovom pódiu objavili nové tváre, predsa musíme konštatovať, že toto vystúpenie bolo príliš študentské a aj keď sa obaja mladší kolegovia v kvartete javia ako talentovaní, na ich hudbe ešte dost čítia rozdiel medzi „učiteľmi a žiakmi“. Profesionálne vystúpenia určite nepridávajú pokyny „učiteľa“ na pódiu. Narúšajú nielen kompozičný celok, ale aj priebeh „komponovaného večera“ a tým aj publikum. Napriek tomu však poslucháči vycítili nadšenie všetkých štyroch hudobníkov a pochopili možnosť pokračovať v jam session, ktorú však asi využijeme až pri ďalších koncertoch. O tom, že ich bude ešte dosť, svedčí ponuka dramaturgie Džezových stried. YVETTA LÁBSKA

Hudobné divadlo



Súmrak bohov — záber z 3. dejstva.



„Mimeho jaskyňa“ z 1. dejstva Siegfrieda

Snímky: archív autora

KUPFEROV PRSTEŇ ROKU 1988

Séfrežisér Komickej opery v Berlíne, Harry Kupfer, je v histórii Bayreuthu sledným režisérom, ktorému zverili inscenáciu Wagnerovho Prsteňa Nibelungov. Radí sa k tým režisérskym osobnostiam súčasnosti, ktoré požíva k spolupráci umelecký riaditeľ bayreutských slávností Wolfgang Wagner, aby naplnil svoju ideu Bayreuthu ako „dielne hudobného divadla“, alebo povedané ináč, aby so svojim tímom — napriek tomu, že sám je skôr režisérom tradicionalistom — hľadal a skúmal nové inscenačné výklady hudobných drám svojho starého otca, Richarda Wagnera.

Kupfer inscenoval v Bayreuthe už v roku 1978 celkom netradične Bludného Holanďana (jeden z recenzentov nazval vo svojej kritike Kupferovho „Holanďana“ — „strašidelná sága ako psychokrimi“) a na rôznych nemeckých javiskách aj iné Wagnerove opery. „Prsteň“ sa však stále vyhýbal s vedomím náročnosti a rozsiahlosti úlohy. (K realizácii v koprodukcii berlínskej Štátnej opery a dráždanskej opery a neskôr vo viedenskej Štátnej opere nedošlo).

Od roku 1951, kedy sa do čela Bayreutských hier postavili obaja bratia Wieland a Wolfgang Wagnerovci, sa hral „Prsteň“ celkovo v šiestich inscenáciách, z ktorých každá svojím spôsobom rezignovala na tradíciu stráženú Cosimou Wagnerovou prakticky až do 30. rokov. Ako teda hrať v Bayreuthe „Prsteň“ dnes, aby sa neopakovalo to, čo tu už bolo povedané, aby inscenácia prehovorila súčasnou rečou k súčasnému divákovi? — Kupferovo rozhodnutie bolo jednoznačné: **za východisko vo svojom zámere prijal politické podobenstvo diela, ktoré aktualizoval.** Tým sa odlišil nielen od predošlých inscenácií Wielanda a Wolfganga Wagnerovcov, ale aj od poslednej bayreutskej inscenácie „Prsteňa“ v réžii Petera Halla z londýnskej Covent Garden (1983). V pohľadí „Prsteňa“ ako politického podobenstva mal Kupfer v Bayreuthe jediného predchodcu, francúzskeho režiséra Patrice Chéreaux, ktorý toto Wagnerovo dielo inscenoval (spoločne s Pierom Boulezom za dirigentským pultom) v roku 1976.

Kupfer pre vlastný inscenačný projekt určil tieto základné rozhodujúce zásady:

a) **Zotrvávanie na ideológii „Prsteňa“ ako politickom podobenstve o zhubnej moci kapitálu ako hlavnej príčine všetkého zla na svete,** pričom nezostáva pri „rozpoznaní dejín 19. storočia“, ktoré ohraňovalo Chéreauxovo inscenačné východisko, opierajúce sa o Marxov Kapitál. (To bola mimochodom jedna z príčin odporu voči Chéreauxovej inscenácii. Nové wagnerovské bádanie však ukazuje, že Wagnera v Prsteni Nibelungov ovplyvnili nielen idey Marxových predchodcov Feuerbacha a Proudhona, ale že ho ovplyvnil aj Marx sám, ktorého musel poznať prinajmenšom sprostredkovanne.) Kupfer na rozdiel od Chéreauxa posúva príbeh smerom k „sprítomnenej budúcnosti“, to znamená, že ho nepoňma ani ako mýtus, ani ako historický komentár, ale ako dialóg umeleca s prítomným svetom industriálnej revolúcie. Už sám tento posun (diela, zakotveného v tradícii 19. storočia, do „sprítomnenej budúcnosti“) znamená ďalší prevratný krok v inscenačnom letopise „Prsteňa“.

b) **Rozchod s Wagnerovým 19. storočím aj v jeho opernej estetike.** Konkrétne: Kupfer polemizuje aj s Wagnerovou estetikou „súborného umeleckého diela“ ako absolútnej vzájomnej podriadenosti, prepojenosti a jednoty zúčastnených zložiek hudobno-divadelného predstavenia. Keby na toto stanovisko nepristúpil, nemohol by realizovať traktovanie „Prsteňa“ ako „umeleckého diela sprítomnenej budúcnosti“, tzn. avantgardného hudobno-divadelného diela dneška.

Pre svoj „Prsteň“ volí autonómnu divadelnú estetiku, ktorá je blízka estetike tzv. totálneho divadla, stavajúceho na aditívnom spojení zložiek na spôsob koláže (vyššia jednota sa tu dosahuje interferenciou, t. j. križením, stretávaním, vzájomným ovplyvňovaním zložiek v totalite diela). Takéto osamostatnenie zložiek prináša aj pre inscenátora široký priestor na rozvinutie vlastnej tvorivej fantázie a potencie. Takéto osamostatnenie dovoľuje i samostatný prístup k hudobnej dramaturgii, zásady ktorej vykladá Kupfer takto: „Čo rozpráva hudba, nemusí byť nutne rozprávané podľa nej. Dospieť k veľkej jednote prostredníctvom kontrapunktického ve-

denia scény aj pre mňa nesmierne dráždivé“. („Ich muß Oper machen“, Berlin 1988.)

...

Kupfer stanovené zásady uskutočňuje v Prsteni Nibelungov roku 1988 s nekompromisnou režisérskou dôslednosťou. Jeho „obrazoborectvo“, ktoré odporcovia tejto režijskej exponovanej metódy nazývajú „režisérizmom“, je najčitateľnejšie zo scénického rámca predstavenia, v realizácii ktorého sa Kupfer neradiť Wagnerovými, do najväčších detailov vypracovanými pokynmi na riešenie scény v duchu opery ako mýtu. Podobne si počínali aj Kupferovi bezprostrední predchodcovia. Kupfer však na rozdiel od nich (v spolupráci so scénografom Hansom Schavernochem) **naplňa javisko takým obsahom, ktorý má v divákovi vyvolať ilúziu súčasného atómového veku,** okamžite a naliehavo pripomínajúceho (v tomto posolstve už Kupferov „Prsteň“ nie je ilúziou). Walhalla nie je ani hradom, ani palácom kapitalistky 19. storočia, ale akýmsi imaginárnym stvorcovo-obdĺžnikovým obrazcom ohraňovaným laserovými lúčmi, symbolom supertechniky ohrozujúcej svet. Dcéry Rýna nezostávajú vo vlnách svojej rieky, ale vystupujú z nej do objektu, pripomínajúceho akúsi loď, z veží ktorej žartujú a rozprávajú s Alberichom. Prvé a druhé dejstvo Siegfrieda sa neodohráva v „krásnom (romantickom) lese“. Na mieste Mimeho jaskyne zaujme akýsi cisternový objekt, vybavený perfektnou technikou. Lesná scenéria druhého dejstva s „jaskynnou závislosťou“ sa premení na skalný útes pripomínajúci devastovanú krajinu. Normen (sudičky) v Súmraku bohov nepradú svoje príbehy „na skalách Valkýr“, ale v zatmennej krajine so stožiarmi, pripomínajúcimi televízne antény. Požiar Walhally sa rovná atómovému výbuchu...

Všetky tieto scénické efekty nemožno chápať v ich **reálnej hmotnosti, ale ako iluzívne symbolické predmety, „sprítomňujúce súčasnosť i budúcnosť“.** Aj divadelne sú nesmierne atraktívne — celých šesťnásť hodín, ktoré „Prsteň“ trvá, je sa na čo dívať. S riešením dekoratívneho rámca scény ladí civilné riešenie kostýmov (Reinhard Heinrich) a rekvizít, vyrobených z plexiskla (oštepky, štíty, meče), z kovových rebríkov a iných konštrukcií, ktoré nahrádzajú „divoké skalné hory“ Valkýr a stavebný materiál hradných objektov Gibichungov. Poučený divák pochopí, že všetko toto je robené preto, aby bol **svedkom politicky angažovaného divadla (čo chcel nakoniec aj Wagner).**

Kupfer je skúsený operný režisér a nikto ho nemôže podozrievať, že nerozumie Wagnerovej hudbe, že by nepoznal onen zložitý systém príznačných motívov „Prsteňa“, že by nevedel, že Wagner v Siegfriedovi „tónomalebne“ líči atmosféru romantického lesa, atď. Kupfer tieto danosti hudobnej dramaturgie sčasti rešpektuje, sčasti obchádza. Zvukomalebne vlny Rýna a jeho príznačný motív Kupfer jedinečne umocňuje na scéne plnej rozprávkového farebnosti, tak, ako si ich asi predstavoval Wagner. Sugestívna scéna Rýna scénicky rámčuje celý cyklus aj ideovo, ako symbol večne plynúceho života a harmónie. Zánik Walhally potom nepôsobí ako zánik celého sveta, ale iba kapitálu a jeho moci. Hudobný dramaturg Kupfer sa v záverečnej katarzii vracia aj k idey lásky (ako soli života), ktorú Alberich a u Wagnera i Wotan zavrhl. Keď sa Brünnhilda vrhá do plameňov Walhally, svedkom tejto udalosti je v Kupferovom riešení aj pútnik (Wofan), čím sa predžilo citové puto otca a dcéry, ktoré Wagner tak dojímavovo vyjadril v úchvatnom finále Valkýry. V záverečnej katarzii inscenácie sa objaví aj iný, pre Kupferovo uchopenie „Prsteňa“ charakteristický dramaturgický prvok: V librete pôvodne „Prsteň“ nekončil pesimisticky — Wagner nechal prehovoríť Brünnhildu posolstvom humanity a lásky. Všetk v konečnom tvare libreta nahradil Wagner tento zámer „pesimistickým schopenhauerovským“ záverom. V orchestrálnej kóde však ďalej znie hudba z úchvatnej milostnej scény Siegelindy a Siegmunda z Valkýry. Kupfer ju využíva na vyjadrenie myšlienky — **z lásky pramení viera v lepší budúci svet,** ktorý na scéne v tej chvíli reprezentujú jednoduchí ľudia prítomnosti a pozorujú hrozivý zánik Walhally ako hrozivé memento moci iba z televizorov umiestnených na rampe. Zo zástupu nechá Kupfer vystúpiť dvo-

jicu detí, ktoré so svetielkom v ruke idú hľadať svoju šťastnú budúcnosť, stále ovšem vo svete, v ktorom na svoju príležitosť (z okraja rampy) číha Alberich, stelesnený symbol večného zla.

...

Estetika totálneho divadla predpokladá na scéne absolútne herecké majstrovstvo. Kupferov spevácky tím je zostavený tak, aby každý z jeho členov vydal po hereckej stránke zo seba maximum. Na bayreutskom javisku, vybavenom všetkou mysliteľnou technikou, sa stretávame s novými (mladými) tvármi, z ktorých pre Angličana Tomlinsona (Wotan), Škótku Lindu Finieovú (Fricka, tiež Walkýra a Norma), Dánku Evu Jozannsonovú (Freia, Gerhilda), Nemca Güntera von Kannena (Alberich), Juhokórejca Philila Kanga (Fafner, Hagen), Američanku Deborah Polaski (Brünnhilde) bol Kupferov „Prsteň“ zároveň bayreutskou premiérou. Spolu s nimi účinkovali už udomácnení Nemec Bodo Brinkmann (Donner, Gunther), Angličan Graham Clark (Loge, Mime), Nemec Peter Hoffmann (Siegmund), Nemec Matthias Hölle (Hunding, Falsot), Američanka Nadine Secunde (Sieglinde), Nemec Siegfried Jerusalem (Siegfried v Siegfriedovi), Nemec Reiner Goldberg (Siegfried v Súmraku bohov), Rakúšan Franz Mazura (pútnik), Nórk Anne Gjevang (Erda) a iní. Kupfer dokázal tento medzinárodný tím spevákov zjednotiť do štýlového prejavu vo výkonoch, z ktorých mnohé znamenajú vrchol operného herectva.

Kupfer zachádza so spevákom na javisku tak, ako by s ním dnes mal zaobchádzať každý dobrý režisér. Zbavuje ho vonkajšieho gesta, páťosu a statickosti. V „Prsteni“ musia speváci hrať, nesmú vypadnúť z úlohy, aj keď spievajú náročné party. Kupferovo réžijské vedenie pritom nie je nehudobné. O jeho réžii by sa mohlo napísať, že na jej začiatku bol rytmus, rytmus prispôbený spádu predstavenia, charakteru postavy a dejovej situácie. Kupferov „Prsteň“ má preto nielen divadelný spád, ale zodpovedá aj stanovenej hudobnej dramaturgii, ktorá scénicky „kontrapunktuje“ (Kupferov termín) s Wagnerovým dielom. U neho sú postavy zasadené do rozprávkového či mytologického rámca, u Kupfera zostávajú čisté „rozprávkoví“ len obri (Fafner sa zmení na draka) a dcéry Rýna. Kupfer pristúpi na pravidlá „rozprávkového hry“ iba tam, kde sú závažné v texte (Kupfer však Wagnerov text nikde nemení). Jeho **postavy nie sú germánski bohovia či polobohovia, škriatkovia a iné figúrky, ale súčasní ľudia, ktorí hrajú hru „sprítomňujúcej prítomnosti a budúcnosti“ nášho sveta.**

„Prsteň“ roku 1988 je v prvom rade Kupferovým dielom, je však i dielom dirigenta Daniela Barenboima, čerstvo ustanoveného riaditeľa novej parížskej opery. Barenboim je dnes veľkou dirigentskou osobnosťou, jeho „Prsteň“ nebol bayreutským debutom (s Ponellom realizoval „Tristana“ a v Bayreuthe už dirigoval Parsifala). Určite nie je dirigentsky ľahké po prvýkrát zvládnuť šesťnásť hodín wagnerovskej hudby, Barenboimovi sa to však k plnej spokojnosti podarilo. Voľnejšie tempá, ktoré mu mnohí vytýkali, pramenili z porozumenia a prispôbenia sa náročnému režijskému vedeniu postáv, od ktorých požadoval Kupfer na scéne živosť a pohyb, hraničiace niekedy až s ekvilibristikou.

Prsteň Nibelungov roku 1988 bol veľkou udalosťou. V Bayreuthe takáto udalosť býva spravidla prijímaná s hlučnou účasťou publiku. Jeho drtivá väčšina pozdravila tvorcu nového „Prsteňa“ dlhotrvajúcim potleskom. Pred predstavením sa rozdávali letáky akéhosi „zdrúženia pre ochranu Wagnerovho diela“ (s citátmi z básníami). Nemnohí členovia tohto združenia, ktorí sa dostali na predstavenie, si neodpustili hanlivé „búúú“ pri Kupferovom klaňaní. Boli však prehlásení nadšené aplaudujúcou „prajnou“ časťou obecenstva, ktoré prijalo avantgardné prevedenie pozitívne. Nemyslím si, že Kupferov „Prsteň“ je bez problémov. Tiež si nemyslím, že by sa takto mal hrať všade, že by mal byť vzorom pre ďalšie inscenácie. „Prsteň“ sa bude raz hrať určite aj ináč, trebárs ako rozprávkovú-mytologickú hru. Sotva sa však bude hrať tak, ako za čias pani Cosimy Wagnerovej...

JIRI VYSLOUŽIL

Recenzujeme * Recenzujeme

Ludwig van Beethoven:
Symfónia č. 1 C dur, op. 21
Symfónia č. 8 F dur, op. 93
Slovenská filharmónia
dirigent Bystrík Režucha
Opus 1988

Komentáre, recenzie, úvahy, či kritické postoje k novej interpretácii Beethovenovej Symfónie č. 1, C dur a č. 8, F dur majú azda svoje opodstatnenie len v rámci nastolenia čo najširších interpretačných súvislostí. Myslím na pokusy a snahy hľadať istú mieru pre porovnanie, či polemické konfrontácie; aby pohľady na interpretáciu dostali širšie rozmery a snád i pravdivejší obraz. No takéto prístupy by boli potrebné všade tam, kde prichádzame do kontaktu s novým výkladom, s novým interpretačným názorom na dielo; i keď slovo „nový“ neznamena prevratný výklad, či popieranie toho, čo čas vyprofiloval ako istý druh interpretačného ideálu. Pozrime sa preto z tohto hľadiska najskôr na Beethovenovu Symfóniu č. 1, C dur — na dielo, o ktorom sa neraz hovorí, že je pokračovaním Mozartovej symfonickej tvorby. Žiadne interpretačné porovnanie si nečiní nárok na úplnosť, na vyčerpávajúcu možnosť nastoliť čo najširšiu pluralitu výkladov. No treba už na začiatku povedať, že do dnešnej konfrontácie interpretačných výkladov Beethovenovej Symfónie č. 1, C dur vstupujú také renomované nahrávky ako napríklad výklad Beethovenovej hudby s Gewandhausorchestrom na čele s dirigentom F. Konwitschnym z roku 1959, s Českou filharmóniou s dirigentom J. Meylanom z roku 1963 a napokon s Maďarskou štátnou filharmóniou na čele s J. Ferencsikom z roku 1977. Porovnávanie teda budeme hľadať i v reláciách akejsi časovej retrospektívy, čo je snád rovnako zaujímavé ako pohľad na ostatné spomínané orchestrálne telesá a dirigentské osobnosti. Rozdielne prístupy treba prirodzene hľadať neraz v najjemnejších odtienkoch toho-ktorého detailu, či úseku. Pozrime sa len na prvú časť C dur Beethovenovej Symfónie, na Adagio molto. Allegro vo výklade B. Režucha. Na ten jasný zamyslený vstup, po ktorom sa rodí záblesk beethovenovského symfonizmu, s rozmanitými gradačnými premenami a dynamickými zápletkami. No ešte prízvukovnejší je výklad Konwitschného, ktorý vstupnému Adagiu vdýchol vypuklejšiu vznešenosť a majestátnosť, po ktorej nasleduje svieži a vzrušený prechod do Allegrovej hudby. Zatiaľ čo Konwitschny a Režucha majú v prvej časti dosť príbuzné prístupy (i keď jednu nahrávku od druhej delí skoro tridsať rokov), Jean Meylan pristupuje k prvej časti trochu dramatickejšie. Namiesto kompaktnej symfonickej zvukovosti akcentuje farebnú pestrosť hudby. Celok sa farebne detailizuje (čo možno provokuje i slová ku kritike). Azda najproblematickejší je výklad Ferencsikov, ktorý na rozdiel od Režucha retarduje beethovenovský symfonizmus prílišným akcentovaním prízvukových dób a povyšuje tak metro-rytmickú pulzáciu hudby na prvé miesto. Tok hudby sa tým trochu pribrzdzuje. Druhá časť Andante cantabile con moto je v Režuchovom výklade malou oázou radosti. F. Konwitschny tu akcentuje skôr istú zdržanlivosť — vnútorný pokoj, introvertnosť. Meylanov výklad je pomalší, meditatívnejší — neraz až patetizujúci. Ferencsik akcentuje zasa ľahkú noblesnosť, vzdušnosť hudby. Azda len v tretej časti — Menuetto. Allegro molto e vivace stagnuje Režuchov výklad hudby za pohľadom F. Konwitschného. Hudba by tu znieť mala viac jasne, vzrušenejšie a hravost. Vzorom by tu mohol byť nielen výklad Konwitschného, ale i Meylana s Českou filharmóniou (menej už ťažkopádnejší výklad Ferencsikov). O záverečnej časti Adagio. Allegro molto e vivace by bolo možné písať len v superlatívoch, no oproti Konwitschnému je Režuchovo chápanie harmónického pozadia masívnejšie, zatiaľ čo pasáže a behy, ktoré sú hnacím elementom hudby, mohli by vyníeť ešte výraznejšie; asi tak, ako je to vo výklade Konwitschného. V tomto zmysle badať isté podličnosti i v ďalších interpretačných názoroch. Z hľadiska celostného pohľadu na toto symfonické dielo možno považovať Režuchov výklad za blízky a duchovne príbuzný k tomu lipskému; i keď predsa len Konwitschného pohľad na Beethovena je v mnohom nedosiahnuteľný. Zdá sa, že i najnovšie špičkové nahrávky by sa práve z tejto mali čomu poďufi.

Na druhej strane tejto gramoplatne je Beethovenova 8. Symfónia F dur. Nie náhodou i na ostatných gramoplatinách sa tieto dve mozartovské, či haydnovské orientované výpovede dostávajú vedľa seba. Snád ako svedectvo Beethovenových návratov, či tvorivých spomienok na svojich veľkých predchodcov. Režuchov výklad Symfónie č. 8 F dur je už v prvej časti Allegro vivace e con brio nesmierne živý, optimistický a úsmevný. Celá časť je interpretovaná s veľkým pôžitkom a hravosťou. Konwitschného názor na túto časť je v zásade odlišný. Úsmevnosť vstupuje až do druhého plánu a na prvé miesto sa dostáva dramatismus, symfonický spád hudby s množstvom introvertných zákutí. Takému to výkladu sa blíži len v prvej časti i názor Ferencsika, zatiaľ čo Česká filharmónia s Meylanom nachádza v tejto hudbe taktiež výrazové polohy úsmevné, plné jas a svetla dokonca s akcentom na rustikálne, či pastoraálne filiácie. Zdá sa, že tu by bolo nesprávne zatracovať jeden názor na úkor druhého. V podstate všetky výklady sa dajú akceptovať. Vráťme sa však k nahrávke SF s B. Režuchom, ktorá v ďalších častiach (Allegretto scherzando, Tempo di Menuetto a Allegro vivace) len zmnožuje nastolený názor na túto hudbu z prvej časti. Je zaujímavé, že ani Konwitschny neustupuje zo svojich zámerov. On má ešte i Allegretto scherzando nesmierne dramatické, okorenené len jemnou hravosťou. No a záverečná časť korešponduje opäť veľmi konzekventne s tou úvodnou — čo do dramatického uchopenia Beethovenovej hudby. Na strane druhej Meylan vyfašil z ďalších troch častí vtip a rozkoš, miestami až galantnú rafinovanosť, ktorá neraz vedome uteká až do poloh slávnostných a triumfálnych. S týmto názorom sa stretávame i u Ferencsika a tak jednoznačne vidíme, že tri príbuzné koncepcie stoja jednoznačne proti jednej — lipskej, ktorá je však rovnako presvedčivá a umelecky účinná, pretrvávajúca azda až do dnešných dní v špičkových nahrávkach nemeckých a rakúskych orchestrov. Po nahrávkach Beethovenových sym-

fónií č. 1 a č. 8 s viedenskou, či berlínskou, sme však dnes vedome nesiahli. Vieme, že reprezentujú najvyššie méty interpretačného majstrovstva. No na strane druhej, i náš pohľad na Beethovena znesie, ako vidieť, veľmi vysoké umelecké kritériá. Je to ďalší dôkaz vysokej úrovne nášho interpretačného umenia.

IGOR BERGER

Michel Corrette: Šesť koncertov pre organ a komorný orchester op. 26. Na organe hrá Ján Vladimír Michalko, Slovenský komorný orchester diriguje Bohdan Warchal. OPUS DIGITAL RECORDING Stereo 9310 1885.

Prvé takty Corretteho Koncertu č. 1 ma prinútili pozrieť sa, či počúvam správnu nahrávku. Podobnosť s Vivaldim je nadmieru blízka. Hudba v takomto duchu sa odvíja i naďalej — počas všetkých koncertov, s menší



mi exkurzmi na francúzsky vidiek alebo dvor. Dostupné materiály o autorovi ma usvedčili o správnosti môjho prvého dojmu. Sú to skladbičky umelecky nenáročné, ale milé. Získavajú si dôveru práve nevťeravou skromnosťou. Krehké hudobné obrázky nezodpovedajú suverénite galantných kompozícií francúzskeho maliara Jeana Honoré Fragonarda, ktorého obraz Hojdačka (reprodukcia na obale — ozaj! prečo sa neuvádza na zadnej strane meno autora a názov použitého obrazu?) navodí opačné nálady. Možno — predsa sa niečo spoločné nájde v brilantných allegroch niektorých Corretteho koncertov...

Michel Corrette ako skladateľ podlieha štýlu francúzskeho galantného obdobia. Preferuje kategóriu „univerzalizmu“, pohybujúcu sa medzi individualitou tvorca a konvenciami rôznych manier a štýlov jeho doby. Dostupná literatúra ho predstavuje ako mimoriadne zdatného teoretika a pedagóga. Množstvo teoretických prác svedčí o Corretteho nevšednom rozhlade a znalostiach kompozičného myslenia, ktoré aplikoval skôr do interpretačnej praxe, v zmysle účelnejšieho využitia nástrojov. Vytvoril „kompendium praktických vedomostí“, ktoré predstavujú cenné žriedlo informácií o problémoch techniky i interpretácie v koncertnej praxi 18. storočia. Propagoval nové spôsoby hry prostredníctvom priamych príkladov: syntézou talianskeho a francúzskeho štýlu (L'école d'Orfeus). Sám pôsobil dlhé roky ako organista, nasledujúcim generáciám odovzdal z tejto oblasti viacero prác. Medzi základné patrí Premier livre d'orgue op. 16 z 1737 a Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau, livre I, 1787. Corretteho teoretická i kompozičná činnosť je nesmierne obsiahla. Dotýka sa, vari každého nástroja; komponuje pre všetky žánre a inštrumentálne obsadenia. V prvej Novej orgnovej knihe vyložil základy registrácie, artikulácie, voľby tempa i transkripcii skladiel klavesinových pre organ: Šesť koncertov predložených na gramonahrávke je práve z tohto roku. Originál znie: VI. concerti a sei strumenti (pre klavesin — alebo — organ, 3 huslí, flautu, violu, violončelo op. 26 z r. 1756). Sú to nenáročne skladbičky, skôr inštruktívneho charakteru, v ktorých podáva praktické dôkazy vlastných teoretických syntéz francúzskeho a talianskeho štýlu. Vivaldiho tvorba bola pre Corretteho základným materiálom štúdia talianskeho barokového kompozičného myslenia. Práce Piccolo and the Speculations regarding Vivaldi's „flautino“ alebo Laudate Dominum de coelis — motet a grand chœur arrange dans le concerto du printemps de Vivaldi, 1766 [...aranžované v štýle Vivaldiho jari...] — priamo dokladajú túto skutočnosť. Okrajové allegrové časti uvádzaných koncertov tiež vychádzajú z melodicko-rytmického pôdorysu Vivaldiho koncertov, najmä flautových (Koncert č. 3, 6 s flautou) a vstupná Allegrova časť Koncertu č. 6, d mol priamo parafrázuje Vivaldiho Jar, Andante z Koncertu č. 5, F dur zasa virtuóznymi husľovými ozdobami evokuje Vivaldiho koncerty tohto typu, atď....

Corrette sa v šiestich koncertoch pohybuje v normách a konvenciách vyššie uvádzaného „univerzálneho“ štýlu doby. Technicky virtuózne okrajové allegrove časti sú pôsobivými roztančovými fantáziami v ľudovom tóne. K nim kontrast tvoria myšlienkovito prepracované, šie pomalé stredné diely vo forme andante, árií, adagií, gavotte, atď., evokujú francúzsky galantný štýl. Sú to však len náznaky, pokusy anticipujúce niečo budúce... Corrette má dar fantázie, zmyslu pre proporčnosť a dynamičnosť. To v sklbenej forme pretavil do pôsobivej hudby. O jej realizáciu sa v nahrávke zaslúžili členovia Slovenského komorného orchestra pod taktovkou Bohdana Warchala. Sólistu Jána Vladimíra Michalku v Corretteho koncertoch treba chápať z dvoch aspektov. Ako sólistu a dramaturga nahrávky, ktorého vklad je práve v objavení tohto autora a jeho diela pre slovenské pö-

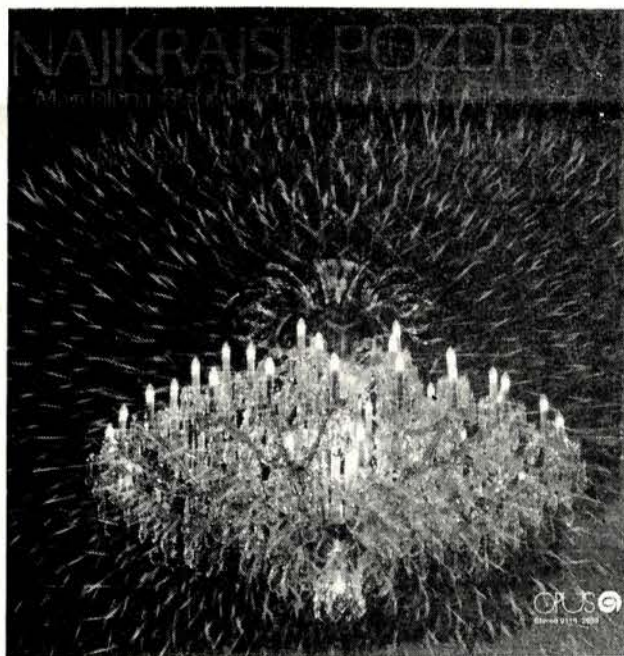
dium a gramofónové vydavateľstvo. Výber z tohto kompletu odznel i pódiovo s niekoľkými súbormi, no každému vystúpeniu chýbala partnerská istota a brilantná virtuóznosť príznačná pre warchalovcov, ktorí na nahrávke strhli i sólistu do tvorivého vrenia a spontánnej radosti z hry (tu je azda analógia a príbuznosť s obrazom Fragonarda). Nahrávka ako celok pôsobí uceleným dynamickým ťahom, gradujúcim po kompozičnej i interpretačnej stránke vo vyšších číslach (3.—6.) koncertov. B. Warchal v Koncerte č. 5 F dur; no najmä v dialógu s organom v jeho Andante a flautistom (žiaľ, meno vypadlo z tlače!) v 3. a 6. koncerte vytvorili vyrovnanú tvorivú atmosféru, ktorá charakterizuje nahrávky gramoplatne ako celku. Jej nasýtením sa zaretušujú aj menšie technické (č. 2 neistý nástup orchestra pred reprízou) — či režížné nepozornosti (č. 4 v pomalej „uspávanke“ sláčiky prekrývajú organ, posadený dosť do pozadia). To sú „škriatkovia“, ktorí síce zašarapalia, ale nedokážu narušiť dojem celku. A ten sa podaril celému tímu tvorcov s režisérom Františkom Poulom.

ETELA ČÁRSKA

Najkrajší pozdrav
OPUS Stereo 9116 2038

Platňa je určená milovníkom opernej hudby a krásnych hlasov. Obsahuje desať čísiel, nahratých jednotlivu v rozmedzí desiatich rokov (1977—1986). Škoda, že nie je uvedená doba vzniku každého z nich, čo by vari ospravedlnilo ich nerovnakú vokálno-reprodukčnú kvalitu. Najviac času vyhradili vydavatelia talianskej hudby (Puccini, Verdi), menej francúzskej (Gounod) a nemeckej (Mozart) a najmenej slovenskej (Suchoň) a ruskej (Čajkovskij). Výber sólistov je zameraný na renomovaných predstaviteľov slovenského vokálneho umenia, dnes predstavujúcich stredno-mladšiu (nie však najmladšiu) generáciu, akými sú Peter Dvorský, Magda Hajóssyová, Sergej Kopčák, Ján Galla, Magda Blahušáková a Peter Mikuláš. Na nahrávkach sa podieľa Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave, ktorý striedavo diriguje Ondrej Lenárd, Oliver Dohnányi a Tibor Frešo.

P. Dvorský tu spieva tri árie (Cavaradossioho z 1. dejstva opery Tosca, Pinkertona z 3. dejstva Madame Butterfly a Vojvodu z 2. dejstva opery Rigoletto) a okrem toho spoločne s M. Hajóssyovou a napokon aj so S. Kopčákom XI. a XII. scénu (t. j. záver 3. dejstva) z opery Faust. Jeho výkon (spieva v talianskom a francúzskom jazyku) sa vyznačuje vysokou profesionalitou v každom



ohľade, či už ide o hlas, hudobný štýl, vokálnu expresivitu alebo bezchybné zvládnutie cudzojazyčnej dikcie. Vysoké profesionálne kvality vykazuje aj výkon S. Kopčáka v rusky spievanej árii Reného z Čajkovského Jolanty. Tento umelec je takrečeno našim špecialistom na ruskú vokálnu hudbu, v ktorej môže najlepšie uplatniť svoj farebne bohatý bas, muzikálne cítěnie a dôvernú znalosť ruštiny. P. Mikuláš sa na platni predstavuje v monológu z 3. dejstva Suchoňovho Svätopluka, kde má možnosť ukázať krásnu vokálnu deklamáciu a hlboko precítený výraz. J. Galla spieva áriu Leporella z 1. dejstva opery Don Giovanni. Škoda, že jeho inak pekný hlasový výkon rušia okrem menšej rytmickej nepresnosti hlavne skomolené talianske slová, ktoré si zrejme dobre neprečítal. M. Hajóssyová má na platni dve samostatné čísla a už spomenutú scénu z Fausta, ktoré spieva spoločne s P. Dvorským. Vo všetkých nahrávkach oceňujeme najmä jej príjemne a mladistvo znejúci lyrický soprán, spoľahlivú techniku a najmä muzikalitu, ktorou poslucháča priam uchvátí v árii Elvíry z 2. dejstva opery Don Giovanni. Spieva ju bez možných appoggiatúr a s nie celkom autenticky pod noty zadeleným talianskym textom. Orchestrálne vstupy v recitative sa zdajú byť príliš spomalené — zodpovedajú skôr označeniu „andante“ ako „allegro assai“ [dir. O. Lenárd]. Ária Mimi z 1. dejstva Pucciniho Bohémy vyznieva dievčensky subtilne, bez neprimeraného dramatismu, no nemožno obísť viaceré prehrešky voči taliančine. Peknú nahrávku scén z Fausta špatia u M. Hajóssyovej niektoré nesprávne spievané francúzske vokály. Nazdávam sa, že obe tieto čísla pochádzajú zo staršej doby, kedy umelkyňa ešte nemala tie skúsenosti, ktoré má dnes. M. Blahušáková podala v árii Santuzze svoj štandardne spoľahlivý výkon, pri ktorom sme si povšimli iba neobvyklé posunutie textu za vrcholom druhého najvyššieho melodického oblúku.

Je takmer isté, že radový poslucháč si spomenuté nedostatky sotva povšimne, no platňa je trvalý dokument, ktorému nemožno prepáčiť to, čo sa pri počúvaní „na živo“ azda stratí.

LJUBA MAKOVICKÁ

Z DOMOVA

● **POCTA JUBILANTOVI.** V deň osemdesiatych narodenín národného umelca Eugena Suchoňa sa v nedeľu 25. septembra 1988 popri bratislavskom slávnostnom symfonickom koncerte uskutočnil aj koncert zo Suchoňovej komornej tvorby v koncertnej sále Domu ČSSR v Banskej Bystrici. Nedeľné hudobné matiné slávnostným príhovorom uviedol predseda krajskej pobočky ZSSKU doc. dr. Alexander Melicher, CSc. V podaní Jurorského dychového kvinteta (bývalé Banskobystrické) odznela Serenáda pre dychové kvinteto op. 5, s ktorou sa súbor predstavil začiatkom tohto roku i pražskému publiku. Poslucháč 2. ročníka pražskej AMU, laureát tohtoročnej husľovej súťaže Beethovenov Hradec Marián Leško s Mariánom Lapšanským predniesli Sonatínu pre husle a klavír op. 11. Marián Lapšanský umelecky presvedčivo interpretoval Malú suitu s passacagliou pre klavír op. 3. Jedinečným interpretačným vkladom prispel Peter Mikuláš, ktorý v banskobystrickej premiére predviedol Tri piesne pre bas a klavír na básne Miroslava Váľka, Petra Štílichu a Jána Smreka (klavír M. Lapšanský). Na organizačnej a dramaturgickej príprave podujatia sa podieľali Literárne a hudobné múzeum, Dom ČSSR, KP ZSSKU, PKO a KPH pri PKO v Banskej Bystrici. —LČ—

● **SÚBORY SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE V ZAHRANIČÍ.** Filharmonické kvarteto účinkovalo v dňoch 12.—16. 9. 1988 v Rumunskej socialistickej republike na koncertoch, ktoré usporiadal Dom kultúry ČSSR v Bukurešti. Riaditeľ Domu kultúry ČSSR v Bukurešti dr. Miloslav Krajný, zaslal pri tejto príležitosti na riaditeľstvo SF list, v ktorom ďakuje za vzornú reprezentáciu. O. i. píše: „...kvarteto malo na týchto koncertoch veľký úspech a bolo veľmi pozitívne prijaté rumunskou verejnosťou. Vysokou úrovňou svojho interpretačného umenia prispeli členovia kvarteta k dobrej propagácii nášho umenia a k prehĺbovaniu priateľstva.“

Slovenský filharmonický zbor uskutočnil 10. 9. 1988 zájazd do rakúskeho Lilienfeldu, kde s NÖ Tonkünstlerorchestrom spolupôučinkoval v Janáčkovej Glagolskej omši.

Zaslúžilý umelec Bystrík Režucha, šéfdirigent Slovenskej filharmónie odcestoval 10. októbra t. r. na mesačné hosťovanie do Japonska, kde bude pôsobiť v Tokyo Symphony Orchestra. V dňoch 17.—24. 11. t. r. vystúpi vo Viliuse.

Slovenský komorný orchester pod vedením svojho umeleckého vedúceho nár. um. Bohdana Warchala reprezentoval na Dňoch Bratislavy v Kyjeve (19.—24. septembra t. r.). SKO účinkoval na slávnostnom otváracom koncerte, ďalej v kyjevskej Štátnej filharmónii a v Dome kyjevských umelcov s celovečerným programom z diel barokových skladateľov a so skladbami J. Suka, L. Janáčka a I. Zeljenku. Okrem toho spolupôučinkoval na slávnostnom gala koncerte v Štátnom divadle opery a baletu Tarasa Ševčenka. Ďalšie hosťovanie SKO v zahraničí bolo 21.—23. októbra v NDR a 18. decembra bude v Mníchove.

Orchester SF s dirigentom nár. um. Z. Košlerom uskutočnil v dňoch 24. 10. — 6. 11. zájazd do Španielska. So sólistami klaviristom Petrom Toperczerom a violončelistom Ľudovítom Kantom vystúpil v mestách Bilbao, San Sebastian, Pamplona, Barcelona, Valencia, Castellón, Alicante, Norcia, Albacete a Madrid. —uy—

● **DRUŽOBNÝ KONCERT.** Krajská pobočka ZSSKU v Banskej Bystrici nadviazala družobné kontakty s Východočeskou krajskou pobočkou SČSKU v Hradci Královom. Pri tejto príležitosti sa 28. 9. uskutočnil v Banskej Bystrici prvý koncert, ktorý uviedol slávnostným príhovorom tajomník Východočeskej KP SČSKU dr. Bohuslav Vítek. V programe odzneli skladby súčasných českých skladateľov Aleša Hájka (Tri piesne pre barytón, Impromptus pre flautu a klavír), Miroslava Raichla (Piesne pre barytón a soprán Cesta dlhá, Sbohem a šáteček, Modravou mlhou) a Variácie pre flautu a klavír Otmara Máchu. Staršiu českú a svetovú tvorbu reprezentovali diela Antonína Dvořáka, Jaroslava Křičku, Cecílie Chamiñadeho a Mauricea Ravela. Skladby interpretovali východočeskí umelci Svatava Šubrtová — soprán, Milan Strítěský — barytón, Jaromír Hönig — flauta, Josef Píček a Silvia Hönigová — klavír. —LČ—

ZO ZAHRANIČIA

Dvaja členovia bývalého Amadeus-kvarteta založili s klaviristom Arnoldom Cohenom Klavirné trio Amadeus, ktoré sa v lete t. r. predstavilo po prvýkrát v Londýne. Príčinou rozpadu niekoľko desaťročí v rovnakej zostave hrajúceho Amadeus-kvarteta bola smrť violistu Petra Schidlöfa.

V septembri 1989 usporiada Medzinárodná trúbkarska spoločnosť v Kolíne (NSR) Európske trúbkové dni.

V roku 1989 sa uskutoční v Šanghaji prvý čínsky medzinárodný festival šanzónu a populárnej piesne. Plánuje sa účasť interpretov asi zo 40 krajín, ktorí sa na šanghajskom štadióne predstavia obecenstvu a medzinárodnej porote.

Nástupcom nedávno zosnulého Jevgenija Mravinského na čele Leningradskej filharmónie sa stal Jurij Temirkanov.

Lorin Maazel sa stal šéfom Francúzskeho národného orchestru (Orchestre National de France).

Zlatá platňa — výročnú cenu vydavateľstva Supraphon prevzal 9. 11. t. r. z rúk generálneho riaditeľa Supraphonu dr. J. Kvíderu dr. Ernest Zavarský za mimoriadne úspešnú monografiu o J. S. Bachovi, ktorá vyšla doposiaľ v náklade 130 000 exemplárov v šiestich vydaniach. Za prítomnosti straníckych a štátnych orgánov, ako aj umeleckého riaditeľa Supraphonu K. Vacka výročné ceny za hudbu prevzali ešte Česká filharmónia, Libor Pešek, Ján Panenka, Hans Hegerová a Petra Janů. —H—

Urbancovo nadožité jubileum

Neúprosný kalendár nám pripomenul, že v novembri t. r. by sa bol dožil 70-tych narodenín zasľúžený umelec Bartolomej Urbanec. Zákerňa choroba ho však vytrhla z našej kultúry predčasne na vrchole tvorivých síl. A tak často až oneskorene si uvedomujeme, kto nám odchádza, čo v ňom strácame. V Bartolomejovi Urbancovi rozhodne nielen dobrého, veselého a životu holdujúceho človeka, ale aj umelca so širokými tvorivými záujmami, ktorý svoje schopnosti dal do služieb našej mladej, sotva sa rozvíjajúcej hudobnej kultúry, hneď v prvých povojnových rokoch. Skladateľské a dirigentské vzdelanie s jeho prirodzeným spontánnym talentom a melodickou invenciou ho na počiatku umeleckej dráhy priviedli k tvorbe pre súbory, potreby rozhlasu, veseloherného javiska, teda tam, kde sa jeho optimizmus a národná zmltosť mohli prejavíť v pravej sile. Bol priekopníkom v oblasti tzv. budovateľskej piesne, kde vytvoril nemálo hodnotných piesní, napríklad Hej, slnko vychodí, Radostne budujeme a i. Rozsiahla a rovnako priekopnícka bola jeho tvorba pre telesá SEUK a Lúčnicu, VUS, ale aj pre dychové súbory, kde je jeho vklad azda aj nedocenený (autor prvej slovenskej učebnice inštrumentácie pre dychové súbory). Urbancovo ambície však neustále stúpali, kladol si čoraz ťažšie a zodpovednejšie tvorivé úlohy. Už ako zrelý umelec vstúpil na náročné scéne operného umenia, kde sa usiloval zúžitkovať dosiahnuté skladateľské skúsenosti. Do slovenskej hudobnodramatickej literatúry priniesol predovšetkým nové subjekty a tematicku, ktorá sa na prvý pohľad zdala neopernou. Jeho prvé operné dielo Pani úsvitu (uvedené v opere SND



1979) podľa rovnomennej hry Alejandra Cassonu v libretistickom spracovaní J. Gyermeke, v plnom rozsahu odhalilo Urbancovu melodickú invenciu, schopnosť prehovoríť predovšetkým ľudským hlasom. I napriek dramatickému základu hry ozvláštnil Urbanec jednotlivé postavy melodicky sviežou a bezprostrednou hudbou. V druhom opernom diele Tanec nad plačom (SND 1979) opäť na libreto J. Gyermeke podľa rovnomennej činohry P. Zvona, si skladateľ dal ešte náročnejšie kompozičné úlohy svojím

pokusom o neo-štylovosť, absorbovaním barokových klasicistických prvkov. „Vcelku je Urbanec Tanec nad plačom príkladom súčasnej tzv. retroviny“ (I. Vajda). Tretie operné dielo B. Urbanca Majster Pavol (Opera DJGT v Banskej Bystrici 1980) na libreto Jely Krčmeryovej a Alexandry Braxatorisovej, je prvým slovenským úplne pôvodným libretom neopierajúcim sa o žiadnu konkrétnu literárnu predlohu, iba o historické fakty. Je to skladateľov hold našej národnej pamiatke, našim dejinám, a nie beznádejný pokus o demokraticizáciu operného žánru súčasne. „V osobe Bartolomeja Urbanca dostala slovenská operná tvorba vhodný protipól k drásavej dramatickosti, akú s obdivom sledujeme v opusoch Suchoňa a Cikera. Nie je to ani typ kontemplatívneho lyrika Mira Bázilika, či hľadača a prevapujúceho novátora Juraja Beneša. Urbanec vychádza z inej zážitkovej i skúsenostnej sféry: vo svojom hľadaní dospel... k takému estetickému názoru, že dnešnému opernému poslucháčovi sa možno prihovárať aj „brittenovsky“ jasne s akcentom na „obyčajné“ ľudské situácie, možno i transponované cez rozprávkovú stvárnenú príbeh. Návrat k istej fantastickosti je u Urbanca i návratom k divadelnej iluzivnosti, ktorá stála pri kolíske javiskového umenia...“ (T. Ursínyová). „Urbancov skladateľský odkaz je rozsiahly a mnohotvárný. Jeho podiel na demokratizácii nášho hudobného umenia má rozhodne pozitívne stránky, ktoré si treba uvedomiť aj pri príležitosti nadožitého jubilea, síce bez fanfár a gloriol, ale navrátením jeho najhodnotnejších opusov do hudobnej praxe a povedomia našej spoločnosti.“ —mj—

Jubileum Ladislava Schleichera



V tomto roku oslávil svoje 80. narodeniny LADISLAV SCHLEICHER — hudobný pedagóg, dirigent, aktívny hudobník a kultúrny pracovník. Jeho činnosť osobnosť viac ako päť desaťročí spoluvytvára obraz hudobno-kultúrneho života Bratislavy i jej širšieho okolia.

Bratislavský rodák navštevoval Štátne reálne gymnázium a po absolvovaní FFUK začal pôsobiť ako stredoškolský profesor (učil latinčinu, maďarčinu a hudobnú výchovu). Súčasne sa venoval hudbe o. i. ako vedúci detského a miešaného zboru a organizoval hnutie Spievajúca mládež. Po vojne sa hudba stala jeho hlavným a celoživotným povolaním. V roku 1951 absolvoval dirigovanie a kompozíciu na Štátnom konzervatóriu (Schimpl, Suchoň, Cikker), neskôr hru na husliach. V nadväznosti učil na niekoľkých hudobných školách (v Bratislave, o. i. na konzervatóriu — zhodou spoločenských okolností len 2 roky, v Šamoríne) — a komorného hráča (ako člen Kowalského kvarteta, neskôr vlastného — „rodinného“

kvarteta). Naďalej bol činný ako dirigent rozličných zborov a v tejto sfére získal viacero ocenení (Zlatý veniec mesta Bratislavy 1969 a i.). Postupne si na poli hudobnej kultúry nachádzali svoje miesta ako aktívni hudobníci alebo pedagógovia aj mnohí jeho žiaci.

S menom Ladislava Schleichera sa spája viac ako 25-ročné vedenie združenia Salvator (1948—1971), s ktorým ako dirigent na temer tisícich vystúpeniach predviedol okolo 80 vokálno-inštrumentálnych diel z oblasti cirkevnej hudby v štylovom rozpätí od renesancie po súčasnosť. Svoje kompozičné vzdelanie a talent zúročil v niekoľkých prevažne zborových skladbách.

Veľký kus práce zanechal Ladislav Schleicher na poli osvetového a kultúro-organizačného: v roku 1980 založil Klub Ferencu Lisztu a dodnes pripravuje pre rôzne spoločnosti prednášky o významných osobnostiach a udalostiach našej, nielen hudobnej, kultúry. —az—

Hudobné informačné stredisko SHF informuje

Členmi Dvořákovskej spoločnosti v Londýne sa stali vedúci hudobných informačných stredísk Českého a Slovenského hudobného fondu dr. Oleg Podgorný a dr. Viera Polakovičová.

Na koncerte pedagógov Katedry klavirnej hry Kirgizského umeleckého inštitútu B. Bejšenaljevovej odzneli Dithyramby pre klavír Hanuša Domanského.

Z iniciatívy SHF sa v zahraničných kultúrnych a informačných strediskách ČSSR v Budapešti, Gofii a vo Varšave konali slávnostné koncerty pri príležitosti životného jubilea nár. um. Eugena Suchoňa.

Anglický dirigent Andrew Parrott uvedie dielo Vladimíra Godára Dariačangin sad, ktoré premiérovodirigoval v januári t. r. v Bratislave, s Rezidenčným orchestrom v Haagu 11. marca 1989.

SHF vyslal tohto roku na recipročné účinkovanie do Švédska mladých poslucháčov VSMU v Bratislave — klavirné trio Quasar (R. Mareček —

husle, I. Vlachynská — violončelo, R. Kohútek — klavír), ktorí uvádzali Poetické štúdie Iris Szeghyovej, spolu so Sonatou a tre švédskych skladateľa Bo Lindeho. V. Polakovičová

International Biographical Centre v Cambridge zaradil do 12. edície publikácie International Who's Who in Music ďalších 37 skladateľov a významných osobností slovenského hudobného života podľa podkladov zaslaných HIS SHF.

Suitu Ad modum Tympanorum Juraja Pospíšila uviedla československá optofonická skupina Via lucis, vedená J. Novotným v spolupráci s nemeckou skupinou Multi — Media — Studio na koncertoch v NDR.

Peter Cón získal na medzinárodnej súťaži OIRT o detské zborové skladby 2. cenu v kategórii E (pre deti s priemerným vekom 12 r.) za skladbu Drevený kôň.

V rámci Dní britskej hudby, ktoré boli súčasťou tohtoročných BHS, naviazal SHF kontakty s tvorbou viace-

rých súčasných britských skladateľov. Záujemci o dielo jedného z nich — Michaela Tippetta môžu požiadať o zaslanie bulletinu Tippett in Focus na adresu: Nicholas Wright, 48 Great Marlborough Street, LONDON W1V2BN, tel.: 01-439-2640. —JS—

Nová hudba Ameriky — Miami festival spojený s 1. muzikologickou konferenciou, bude prebiehať 2.—11. decembra 1988 na Floride. Na výstavu, ktorá je súčasťou festivalu, zasla- lo HIS obsiahlu zásilku gramofónových platní a notovín slovenských skladateľov, ako aj publikácie a rôzne materiály o hudobnom a kultúrnom živote v Bratislave a na Slovensku.

SÚTAŽ

The Olympia International Composition Prize pre skladateľov do 40 rokov sa koná v Aténach. Dosiaľ nepredvádzané, nepublikované, nenahradené skladby treba prihlásiť na sekretariát súťaže do 1. marca 1989. Podrobné informácie v HIS. —KL—

Postrehy z Pavarottiho súťaže

Cez Filadelfiu do sveta

Rok čo rok sa v celom rade krajín konajú operné festivaly, ktoré milovníkom hudby dávajú nevšedné zážitky. Vo svete je ich už okolo päťdesiat a ich návštevnosť často prekračuje kapacity festivalových siení. Je to renesancia opery, či zásluha krásnych hlasov, ktoré ju opätovne interpretujú?

Zrejme jedno i druhé. Pre nás je však podstatné to, že sú to aj Slováci, ktorí sa pričínili a pričínujú o to, aby svojimi hlasmi obohacovali opernú interpretáciu na všetkých významných operných scénach. Tentokrát skromnosť naozaj nie je namieste. Stačí len citovať slová riaditeľky Medzinárodnej speváckej súťaže Luciana Pavarottiho vo Filadelfii — Jane Grey Nemethovej: „Československí speváci sú u nás renomovaní tak, ako československí tenisti. Pre nás je veľmi zaujímavé, že sme už počuli napríklad výborného slovenského tenistu Jozefa Kundláka (stal sa laureátom tejto súťaže pred tromi rokmi) a teraz zasa dve sopranistky — Ľubicu Rybársku a Dagmar Lívorovú. Obe spievajú vynikajúco a zrejme ich čaká úspešná kariéra. Celý svet, samozrejme, pozná Petra Dvorského a rad ďalších vašich spevákov, ktorí prispievajú k vysokej kultúrnej tradícii svojej krajiny.“ Nikto nepredpokladal, že tieto slová, ktoré povedala Jane Grey Nemethová pri rozhovore s členmi štábu Štúdiá krátkych filmov v Bratislave (režisérka Eva Štefankovičová tu nakrúcala dokumentárny film o súťaži), sa splnia do bodky a do písmena. Ale nepredbiehajme.

Bolo to ešte na jeseň minulého roku, keď riaditeľ Slovenskej filharmónie dr. Ladislav Mokrá prepožičal Koncertnú sieň Reduty mladým adeptom v Pavarottiho súťaži. Bolo ich celkom osemnásť a prišli si ich vypočuť dvaja členovia poroty: majster Antonio Tonini, dlhoročný dirigent milánskej La Scály, dnes osobný vokálny poradca Luciana Pavarottiho a Jane Grey-Nemethová, riaditeľka Medzinárodnej speváckej súťaže Luciana Pavarottiho (Opera Company of Philadelphia Luciano Pavarotti International Voice Competition), ktorá je aj autorkou štruktúry súťaže.

Už v Bratislave sa majster Tonini pochvalne vyjadril o slovenských spevákoch. Bol to preňho dôvod, aby meral cestu k nám, aby osobne mohol vyberať hlasy, ktoré nás mali reprezentovať potom v medzikontinentálnom kole v Modene. Aké bolo prekvapenie, keď vybral osem speváčok a spevákov, z nich 7 členov Opery SND. Do Modeny, kde sa zišlo tristo spevákov z Európy a Ázie, prišiel už aj Luciano Pavarotti. Do galakonzertu sa pripravovali len tí najlepší — od nás E. Jenišová, D. Lívorová, Ľ. Rybárska a J. Ďurčo a po galakonzerte sa porota napokon definitívne uzniesla na dvoch našich reprezentantkách pre Filadelfiu — pre Dagmar Lívorovú a Ľubicu Rybársku. A tak 30. septembra t. r. merali tieto naše nádejné speváčky cestu do finálovej súťaže. Bude možno zaujímavé ešte dodať, že v 19 mestách sveta predspievalo celkom 1500 mladých talentov, z ktorých sa do filadelfského finále pripravovalo 147!

Popularita súťaže veľmi stúpla v porovnaní s jej prvým ročníkom (v roku 1980 sa na nej zúčastnilo 500 spevákov a 77 finalistov), stúpol aj záujem mladých spevákov o ňu a tak nečudo, že naše dve sopranistky nemali ľahkú pozíciu — veď sa ich tu zišlo 69 v porovnaní „len“ s 9 basistami, 13 mezzosopranistkami, atď. Silne bolo zastúpené Poľsko, Maďarsko, USA, Taliansko a Japonsko. Už od prvého dňa začalo stúpať napätie a nervozita medzi mladými speváčkami, ktoré sa „ofukávali“ iba pri korepetíciách, keďže inak nemali možnosť osobne sa kontaktovať. Organizácia tejto súťaže je síce zväčša financovaná vedením opernej spoločnosti (Opera Company of Philadelphia), ktorej generálnou riaditeľkou je Margaret Anne Everittová (usmerňuje vývoj tejto spoločnosti od jej založenia v roku 1980 a práve ona sa pričínuje nielen o túto súťaž, ale aj o veľké televízne prenosy premiér opery vysielané do celého sveta). O ubytovanie všetkých mimoamerických súťažiacich sa starajú predovšetkým samotní obyvatelia Filadelfie, zväčša členovia akéhosi klubu milovníkov opery (Philadelphia Opera Guild Inc.). Predsedom tohto združenia je americký Slovák Peter Svanda, ktorý poskytol „útulok“ našim dvom speváčkam, rovnako ako pred tromi rokmi aj Jozefovi Kundlákovi. Vďaka jeho pohostinnosti a nezištnosti mali priam ideálne podmienky pre prípravu, koncentráciu, ale aj na relaxáciu. Vlastne celé mesto žilo týmto podujatím a hostitelia súťažiacich považovali za celkom samozrejmé, že si prišli vypočuť



Luciano Pavarotti gratuluje víťazom súťaže

„svojich“ spevákov na každé predspevanie. (Mimochodom vstupné na jeden deň bolo 10 dolárov.)

Filadelfská opera sa teda naozaj dobre pripravila na túto jedinečnú hlasovú súťaž. Nesporne k tomu prispela aj samotná prítomnosť Luciana Pavarottiho, ktorý dáva tejto súťaži oveľa viac, než svoje meno. Nepohol sa z miesta, nedožičil kúsok voľna sebe, ani obom porotcom (A. Tonini a M. A. Everittová), hoci predspevovanie trvalo celé tri dni, do neskorých nočných hodín. Ak cítil, že v niekom je čosi viac, vyzval ho ešte k ďalšej árii, pravda, tú si už vybral sám, inak mohol spievať každý to, čo si sám navrhol. Stalo sa tak aj v prípade oboch našich speváčok, napokon nech sa vyslovia sami:

„Maestro Pavarotti sa prejavil nielen ako výborný spevák, ale aj ako pedagóg a dirigent. Pomáhal nám a opravoval nás formou pripomienok k technike, výrazu, frázovaniu či dýchaniu, počul priamo namieste, počas súťaže, slovom otváral nám obzor, ktorý je u nás doma pri práci celkom neznámy. Bol to pre mňa nezabudnuteľný zážitok.“ — hovorí Ľubica Rybárska a Dagmar Lívorová dodáva:

„Ja zasa nezabudnem na Modenu, keď maestro Tonini obetoval svoju obedňajšiu prestávku a pracoval výlučne so mnou. Bola som taká sústredená na prácu, že som si ani nevšimla, že pri závere árie vošiel do siene Pavarotti a keď ma chcel majster Tonini zastaviť, spoza chrbta som počula jeho hlas — nechaj ju, veď spieva dobre...“

Možno si práve vtedy sám Pavarotti pripomenul slová, ktoré mu kedysi povedal Tito Schipa: „Máte nádherný hlas. Mali by ste spievať vždy tak, ako spievate a nemali by ste nikoho počúvať. Nenúťte svoj hlas, aby znel ako hlas kohokoľvek iného.“ Zrejme aj preto pracoval so všetkými speváčkami tak, aby z nich dostal všetku krásu ich hlasu a ne-

súťaže. Pre nás však bola cenná odpoveď na otázku, prečo takúto náročnú súťaž vôbec organizuje?

„Ja sám som ako mladý spevák neznamenal nič, pokým som nevyhral v Reggio Emilia súťaž a tak som získal punc speváka s prirodzeným talentom. Vydal som sa na zájazdy a vzápätí ma objavila riaditeľka súboru londýnskej Kráľovskej opery Joan Ingpenová, hľadajúca náhradu za tenistu, ktorý zrušil zmluvu. Tak sa teda začala moja kariéra. Keď sa ma spýtovali vo filadelfskej opere, čo si želim k narodeninám, povedal som im: urobte všetko preto, aby sme pomohli mladým talentom dostať sa na operné scény.“ A na otázku — či sa vlastne objavili v predchádzajúcich ročníkoch súťaže už také talenty ako je on, odpovedal: „Kto by dnes nepoznal napríklad basistu Paatu Burčuladzeho, či Susan Mariu Piersonovú, nášho talianskeho tenistu Bruna Beccaria alebo slovenského tenistu Jozefa Kundláka?“ A ako reagoval Jozef Kundlák, keď som mu sprostredkovala túto informáciu?

„Vďaka úspechu vo Filadelfii som dostal ponuku do milánskej La Scály, kde som spieval Elvina v Belliniho opere Námesačná. V alternácii s Pavarottim som spieval v Bologni postavu Nemorina v Nápoji lásky v Teatro Comunale. Súťaž mi naozaj otvorila cestu do sveta.“

Práca Luciana Pavarottiho a celého tímu ľudí vo filadelfskej opere bola nesporne korunovaná úspechom. A nejedným. Aj keď je výber stále ťažší a kritériá oveľa náročnejšie. Pocítila to napokon aj Dagmar Lívorová — nie žeby „na to nemala“, alebo žeby zle spievala, naopak, gratulácie po predspevovaní od celkom cudzích poslucháčov patrili rovnako jej ako aj Ľubici Rybárskej. Len keď počula hlasy od seba oveľa skusenejších, vyzretejších speváčok (Dagmar patrila vo finále k piatim najmladším) povedala si, „azda je to tak dobre, veď ešte nemám žiadnu scénickú skúsenosť a byť laureátkou a musieť spievať v titulnej úlohe, na to treba ešte dorásť“. O to nezištnejšie držala palce Ľubici, ktorej to naozaj vyšlo, spievala akoby o dušu, stačí spomenúť, že málokomu po dospievaní L. Pavarotti zakríčal „bravó“ a v Ľubicinom prípade (spievala áriu Margaréty z Boitovho Mefistofela) tak urobil, ba dokonca ju vyzval, aby ešte v češtine zaspievala áriu Rusalky. Nebola to náhoda; filadelfská opera pripravovala na november premiéru Dvořákovy Rusalky v originálnej reči a porotcovia i poslucháči boli zvedaví, ako ju bude naša speváčka interpretovať. Po dospievaní sme cítili, že Rybárskej hlas mal cenu víťazstva. Takže na konto troch ročníkov veľkej speváckej súťaže, ktorá nemá vo svete zatiaľ obdobu, môžeme pripísať aj mená dvoch laureátov, členov Opery SND. Najprv Jozefa Kundláka, teraz Ľubicu Rybársku.

Rok čo rok sa v celom rade krajín konajú operné festivaly, ktoré milovníkom hudby — i vďaka krásnym hlasom našich spevákov — dávajú nevšedné zážitky. Vo svete je ich už okolo päťdesiat a ich návštevnosť často prekračuje kapacitu festivalových siení. Zato my nemáme ani jeden taký operný festival. Kto vie prečo? — Žeby preto, lebo doma nie je nikto prorokom...?

GABRIELA KOPICOVÁ



Dagmar Lívorová a Ľubica Rybárska neďaleko Broadwaya.

Snímky: archív autorky

Vplyv českej inteligencie na koncertný život v medzivojnovom období na Slovensku

Vznik spoločného štátu Čechov a Slovákov pred sedemdesiatimi rokmi mal pre rozvoj slovenskej kultúry nepochybne význam i keď nesplnil do dôsledkov všetky očakávania. Slovenský národ po prvý raz mohol beztretno vyhlásiť, že žije, má svoj jazyk, svoju kultúru a všetky možnosti a práva stať sa rovnoprávnym členom európskych národov. Tento pocit v počiatkoch československej štátnosti síce narušovala idea čechoslovakizmu, zakotvená i v úvodných slovách ústavy: „My národ československý...“, no napriek tomu Československo vytváralo priestor — i keď ekonomicky a sociálne obmedzený — pre rozvoj slovenskej národnej kultúry. Predovšetkým spolužitím s vyspelou českou kultúrou, ktorá si pre svoj demokratický charakter vytvorila tradície hlboko kotviace v národe ako celku.

To sa zvlášť výrazne prejavilo v hudobnej kultúre. Napriek počiatkovým pochybnostiam niektorých českých muzikológov (Orel, Hořejš) o možnosti vytvorenia slovenskej národnej hudby, bola to práve pražská škola, ktorá odchovala zakladateľov slovenskej hudobnej moderny a položila tým základy pre ďalšie budovanie slovenskej národnej hudobnej tvorby, ktorá dosahuje vo svojich vrcholných prejavoch európsku úroveň.

Podobne v rozvoji hudobného, najmä koncertného života zohral český vplyv významnú úlohu. Objavuje sa všade tam, kde sa začína rozvíjať hudobný život nového, národného charakteru československého.

V roku 1919 sa začali zriaďovať v Bratislave zemské úrady, referáty ministerstiev a vo všetkých slovenských mestách stredné a odborné školy i rôzne štátne úrady. Na Slovensku nebolo dost' vzdelaných odborníkov, preto nastal prírlyv obyvateľstva z radov českej inteligencie. Českí úradníci, učteli, profesori, lekári a dôstojníci prichádzali poväčšine z Prahy, Brna a ďalších kultúrnych centier. Boli to prevažne ľudia s určitou kultúrnou skúsenosťou. Hľadali i tu možnosti kultúrneho využitia, najmä v hudobnej oblasti. Mnohí z nich mali aj hudobné vzdelanie, väčšinou na úrovni vyspelých amatérov — niekedy i viac.

Prí všetkej úcte k hudobnému životu na Slovensku pred prvou svetovou vojnou treba reálne vidieť skutočnosť, že Slováci sa na ňom podieľali minimálne, a to ako na pódliach, tak v obecenstve.

Boli len dve oblasti, kde dochádzalo k národnostnej integrácii maďarských, nemeckých a slovenských účastníkov: v cirkevných hudobných spolkoch a v robotníckych spevokolochoch.

Na týchto tradíciách mladé Československo budovať nechcelo a ani nesmel, lebo išlo o slovenský demokratický štát, avšak s demokraticou buržoáziou. Preto ani cirkevi, ale ani robotníckemu hnutiu neboli žiadúcou platformou pre novú národnú kultúru.

Začína sa preto budovať nový základ národného hudobného a koncertného života s hegemoniou českého vplyvu.

Bolo by však jednostranné tvrdiť, že to bol len český živel, ktorý podnietil rozvoj národného a kultúrneho ruchu v Bratislave a v iných slovenských mestách. Bola tu aj skupina slovenských národovcov, kultivovaných a vzdelaných, ktorí hneď po roku 1918 začali budovať s veľkým elánom podmienky pre rozvoj slovenskej hudobnej kultúry, ako boli Miloš Ruppeldt, Friso Kafenda, Anna Zochová-Kafendová, neskôr Gustáv Koryčanský, Ján Strelec

a ďalší; na strednom Slovensku Viliam Figuš-Bystrý, na východe Mikuláš Moyzes a ďalší.

Na jeseň 1919 vzniká v Bratislave Hudobná škola pre Slovensko, neskôr premenovaná na Hudobnú a dramatickú akadémiu. Jej „otcami“ boli Ruppeldt a Kafenda. Táto škola sa však neobišla bez pomoci českých pedagógov, ktorých bola väčšina. Spomenime klavírných pedagógov Kajetánovú, Květovú, Svobodovú, huslistov Náhlavského a Kubátu, organistu Ledvínu, speváckych pedagógov Hlouškovú, Strelcovú a najmä Egema, zakladateľa slovenskej

amatérskej symfonický orchester s názvom Orchesterálne združenie Slovenská filharmónia. Na základe inzerátu v novinách sa zišlo asi 70 hudobníkov, väčšinou Čechov. Toto teleso, i keď amatérske, sa postupne vypracovalo na slušnú úroveň a stalo sa významnou súčasťou koncertného života Bratislavy a celého Slovenska. Zásahu na tom mali stáli dirigenti telesa Otakar Šimák, vzdelaný český hudobník, riaditeľ bratislavského učiteľského ústavu, a profesionálny dirigent opery Národného divadla Zdeněk Folprecht. V Slovenskom denníku 18. 2.

Prí výskume koncertného života na Slovensku som však s prekvapením zistila, že to nebolo celkom tak. Bratislava bola uprednostnená iba profesionálnymi inštitúciami — operou Národného divadla, Hudobnou a dramatickou akadémiou a seminárom hudobnej vedy na univerzite. Ale v Košiciach vznikla — čoskoro po Bratislave — rozhlasová stanica s malým orchestrom a rozmiestnenie hudobných skladateľov na území Slovenska bolo vzhľadom na ich vtedajší počet priaznivejšie ako dnes: Mikuláš Schneider-Trnavský žil v Trnave, Viliam Figuš-

te bol Oldřich Hemerka, profesionálne vyškolený hudobník českého pôvodu. O rozvoji koncertov symfonickej hudby sa zaslúžili dr. Vojtěch Měrka a Bedřich Holeček, ktorí spolu so slovenskými literátmi boli budovateľmi košickej rozhlasovej stanice. Bedřich Holeček sa snažil o založenie Košickej filharmónie spojením rozhlasového orchestra s vojenskou kapelou a niekoľkými amatérmi, ale teleso sa po poldruháročnom trvaní rozpadlo. Darilo sa však komorným súborom, kde sa českí hudobníci spojili s miestnymi: úspešne tu pôsobili Košické trio (M. Puchwein — husle, J. Peřina — čelo, B. Měrka — klavír), Slovenské trio (J. Brabec — husle, A. Paulusz — čelo, M. Hemerková — klavír) a Kozákovo kvarteto (E. Neufeld a F. Kozák — husle, D. Kovér — viola a A. Paulusz — čelo). Hemerka, Měrka a Holeček boli hybnou silou košického hudobného života a ich práca by si zaslúžila monografické zhodnotenie.

B. Holeček znamenal prínos pre rozvoj poprevratového hudobného života i v Banskej Bystrici a vo Zvolene. Pôsobil tam ako vojenský kapelník v rokoch 1918—24. Podnietil hudobné amatérske hnutie a dokázal s ním prispieť hodnotami, ktoré udivujú. Naštudoval a úspešne s nimi predviedol niekoľko klasickej opery, ba i operu. — Na učiteľskom ústave v Banskej Bystrici pôsobil profesor Karel Štíla, vzdelaný český hudobník, ktorý vchoval množstvo pre hudbu zapálených učiteľov a vedel podnietiť svojich zvlášť talentovaných žiakov pre ďalšie štúdium hudby (Očenáš, Mikula, Jurovský, Andrašovan). — Treba tiež spomenúť pôsobenie vojenského kapelníka Václava Novotného v Banskej Štiavnici, ktorý v tomto meste s vojenskou hudbou predvádzal pravidelné koncerty najmä z diel českých skladateľov.

Bohatý bol aj koncertný život v Lučenci, kde veľmi záslužnú prácu na rozvoji hudobného života urobil kap. Eisler, odborne vyškolený dirigent. Jeho kapela v spolupráci s amatérskym sládkovým orchestrom maďarského kultúrneho spolku, vytvárala slušný symfonický orchester, s ktorým hrali veľké osobnosti ako J. Hubay, E. Zathurecký, V. Přihoda, J. M. Darré a ďalší. Druhým centrom hudobného diania bol lučenecký učiteľský ústav, kde postupne pôsobili hudobne vzdelaní českí profesori E. Nademlynský, F. Šýkora, S. Kovář, ktorí okrem práce so študentmi pôsobili aj koncertne, či už ako sólisti, alebo komorní hráči. Na všetkých slovenských učiteľských ústavoch nájdeme v medzivojnovom období českých profesorov hudobnej výchovy, ktorí nielen vchovali hudobne vzdelaných učiteľov, ale zapájali sa aktívne do organizácie i realizácie hudobného života.

Čo znamenal český podiel v slovenskom hudobnom živote sme trpkopocítili v rokoch 1938—39, kedy Česi zo Slovenska dobrovoľne či z prinútenia odchádzali. Napriek skutočnosti, že v tých rokoch už bolo niekoľko odborne vyškolených slovenských hudobníkov, nestáli pokryť všetky potreby slovenského hudobného života. Zanikla amatérska Slovenská filharmónia, ktorej posledný koncert bol vo februári 1938 a akoby symbolický bola na programe Smetanova Má vlast, hoci vtedy ešte nik netušil, že ide o posledný koncert tohto telesa.

V marci 1938 sa konal posledný koncert Bratislavského symfonického orchestra s Karлом Nedbalom. Bol to posledný koncert usporiadaný Osvetovým zväzom pre Slovensko.

ANNA KOVÁŘOVÁ



J. L. Bella s O. Nedbalom pred budovou SND

Snímka: archív SNM

spevákkej školy a ďalších. Ich veľký význam spočíval nielen v tom, že vchovali zakladajúcu generáciu slovenských koncertných a operných umelcov a pedagógov, ktorí ako súkromní učteli hudby pôsobili v rôznych slovenských mestách, ale boli aj priekopníkmi koncertného diania v Bratislave, či už sólovými vystúpeniami, alebo v rôznych komorných zoskupeniach.

Vytvorenie opery Národného divadla, ktoré vzniklo v roku 1920, bolo takmer výlučne českou záležitosťou — veď koľko rokov sa na jej javisku spievalo po česky — čo bolo istým negatívom a hralo do nôty neskôrším protičeským náladám. No napriek tomu nemožno nepriznať zásluhu tejto inštitúcii, najmä orchestru (v ktorom bola tiež prevaha Čechov) a dirigentom, obom Nedbalovcom, Zvonovi, Folprechtovi a ďalším, že sa stali priekopníkmi pravidelných symfonických koncertov v Bratislave.

Takmer súčasne s Národným divadlom vzniká z iniciatívy niekoľkých nadšených hudobníkov-amatérov na čele s Milošom Ruppeldtom, ktorý bol všade, kde sa niečo nové rodilo,

1936 G. Koryčanský svoju recenziu na koncert telesa začal slovami: „Mohli by nám ju Česi závidieť, tú našu „Slovenskú“ filharmóniu, keby nebola taká česká...“

Kvalitatívny skok znamenal v slovenskom hudobnom živote vznik Československého rozhlasu v Bratislave (1926) a v Košiciach (1927). Neskôr pri týchto staniciach vznikli orchestre, čo sa tiež dalo uskutočniť len za pomoci českých hudobníkov a dirigentov. V Bratislave to bol František Dyk, v Košiciach Bedřich Holeček. Koncertným majstrom bol najprv v Bratislave, neskôr v Košiciach brnenský huslista Jaroslav Štěpánek. Okolo rozhlasu sa sústredili aj prví slovenskí koncertní umelci (Gašparek, Karín-Knechtšberger) i operní speváci (Blaho, Hoza, Česányiová, Kišonová) a bratislavský rozhlasový orchester v spolupráci s operným orchestrom vystupoval pod taktovkou oboch Nedbalovcov a ďalších dirigenti na pravidelných koncertoch pod názvom Bratislavský symfonický orchester.

Zvykli sme si tvrdiť, že hudobný a koncertný život za prvej republiky sa vyznačoval bratislavským monocentrizmom

-Bystrý v Banskej Bystrici, Mikuláš Moyzes v Prešove, Jozef Grešák v Košiciach, Jozef Rosinský v Nitre, Ladislav Stanček v Prievidzi... A slovenské mestá žili — vzhľadom na vtedajšie možnosti — bohatým koncertným životom, takmer ako v Bratislave. I tu zohrali českí hudobníci — profesionáli i amatéri — významnú úlohu. Boli to predovšetkým vojenské kapely a ich kapelníci a profesori hudobnej výchovy, na stredných školách najmä na učiteľských ústavoch.

Košice i vtedy boli druhým kultúrnym centrom na Slovensku a hudobný život tu bol veľmi čulý. Už v roku 1919 začali hudobný život organizovať dva spolky: Československá beseda, ktorú založili predovšetkým prisťahovaní Česi a Matica slovenská, kde dominovali Slováci. Koncerty v Košiciach mali vysokú umeleckú úroveň a atraktivnosť, veď tu koncertovali okrem výborných miestnych hudobníkov aj také hviezdy európskeho mena ako Prokofiev, Zathurecký, Přihoda, Kubelík a ďalší. — Významnou osobnosťou košického hudobného života pred prevratom i po prevra-

ORFEUS BRITANNICUS

Benjamin Britten

a jeho miesto v hudbe 20. storočia

Od čias Henryho Purcella a Georga F. Händela sa v Anglicku nevyskytla osobnosť, ktorá by tak výrazne a mnohstranne ako Benjamin Britten zasiahla do vývoja anglickej hudobnej kultúry, poznačila všetky anglofónne oblasti a včlenila sa do celkového obrazu hudby nášho storočia. Jeho umelecké úsilie sa od počiatku rozvetvilo na niekoľko samostatných foriem pôsobenia a na pôde každej z nich zanechalo hodnotné a trvalé stopy.

Svet pozná dnes Brittena predovšetkým ako skladateľa, no veľký význam má jeho špeciálna forma hudobnopedagogickej činnosti, v ktorej sa sústreďil najmä na rozvoj detskej tvorivosti sčasti aktívnym zapojením detských interpretov. Tak vznikol projekt *Let's make an Opera* (Urobme operu) spolu s malou opernou jednotkou *The little Sweep* (Kominárik), *Sprievodca mladého človeka* (Noemova archa) vaudeville *The Golden Vanity* (Zlatá márnivost') a iné. V tejto oblasti prekypoval Britten fantáziou a uplatňoval svoju vzácnu schopnosť prihovárať sa v umeleckej podobe citlivej a vnímavej detskej duši.

Nie menej dôležité je aj Brittenovo interpretačné umenie. Ako klavirista a dirigent realizoval mnohé koncertné vystúpenia a nahrávky vlastných skladieb, ale i diel iných skladateľov (Bacha, Beethovena, Mozarta). Pod jeho taktovkou vznikla dodnes neprekonaná nahrávka *Vojnového rekviemu* (War Requiem) v roku 1963, takmer všetkých vlastných oper a celého radu orchestrálnych, piesňových i komorných skladieb.

Ako publicista zanechal Britten niekoľko článkov, týkajúcich sa kompozičných a estetických problémov, rozhovory a rozhlasové relácie, ktoré sú verbálnym vyjadrením jeho názorov a ľudského i umeleckého postoja.

Nemožno nespomenúť jeho trvalý záujem o anglickú hudobnú tradíciu, ktorý sa o. i. prejavil edíciou viacerých Purcellových diel (Dido a Aeneas a i.).

Britten vynikol i nezištnou hudobnoorganizátorskou činnosťou — založil v roku 1948 festival v Aldeburghu, ktorého ročníky dodnes prebiehajú za účasti renomovaných i začínajúcich skladateľov a interpretov. Dal vybudovať aj koncertnú sieň s nahrávacími štúdiami v bývalej sladovni (Maltings) v Snape. Britten podnikol založenie niekoľkých významných súborov i inštitúcií, stál pri zrode Anglického operného súboru (English Opera Group) a svojou spoluprácou výrazne prispel k vývoju Anglického komorného orchestra i Opery Sadler's Wells.

Za svoje služby anglickej kultúre a za všestranný rozvoj britského hudobného života, ako aj za svoju umeleckú tvorbu získal Britten už počas svojho života najvyššie možné britské ocenenia. Stal sa živým symbolom anglickej hudby, symbolom, ktorého národnosť a ľudskosť má celosvetovú platnosť.

Benjamin Britten sa narodil 22. novembra 1913 v Lowestofte na sviatok sv. Cecílie, patrónky hudby. Sám si túto zvláštnu okolnosť svojho príchodu na svet uctil skladbou *Hymnus sv. Cecílie*. Ako skladateľ začínal s pocitom, že sa na túto prácu nevelmi hodí, hoci bol v istom zmysle zázračné dieťa — začal komponovať ako šesťročný. Z rozpakov ho vyviedol učiteľ kompozície Frank Bridge, i neuhasiteľná, erupčivá tvorivá sila, s akou koncipoval svoje prvé opusy. O formovaní Brittenovho hudobného jazyka sved-



B. Brittena spájalo s D. Šostakovičom hlboké priateľstvo. Záber je z roku 1963 v Moskve. Snímka: archív HŽ

čia najlepšie jeho vlastné diela, v ktorých sa otvorene priznáva k očareniu viacerými skladateľskými osobnosťami minulosti. Britten písal neuvieriteľne rýchlo, ľahko (aspoň spočiatku) a efektívne. Výbornou školou bola pre neho možnosť komponovať hudbu k dokumentárnym filmom, kinematografickým prácam W. H. Audena a Ch. Isherwooda i k rozhlasovým drámam. Táto činnosť priniesla popri ovoci i problémy spojené s rutinou, ktorá každú vypísanú a sebaľpšou fantáziou riadenú skladateľskú ruku zvädza na nebezpečne vyšliapané chodníčky. Druhá svetová vojna prežil Britten v USA a neskôr v Anglicku, bol vášnivý antimitarista a neskrýval svoj odpor k neokolonializmu. Na vojnu reagoval mnohými dielami, spomedzi ktorých vyniká najmä *Vojnové rekviem*, jedno z najvýznamnejších diel jeho celoživotnej tvorby.

Po vojne vytvoril v rozpätí takmer 30 rokov 15 oper, alebo iných javiskových foriem, tvoriacich svojrázne a trvale hodnoty hudby 20. storočia. Brittenove opery odhaľujú skladateľove životné postoje, umelecké názory a celý komplex ľudských vlastností a problémov a sú najcennejšou časťou jeho tvorivého odkazu.

Muzikológ Donald Mitchell, jeden z najlepších znalcov Brittenovej tvorby (popri J. Helme Suttcliffovi, E. W. Whitovi, P. Evansovi a d.) napísal o jeho operách znamenité štúdie. V stati, zaoberajúcej sa predposlednou Brittenovou operou *Owen Wingrave* použil v súvislosti s vývojom konfliktu príbehu starej anglickej šľachtickej rodiny výraz *The Sense of the Past*. (Zmysel, význam minulosti), ktorý tu súvisí so symbolickým prekľatím hlavného protagonistu, poznačeného krutou minulosťou svojej rodiny. V skutočnosti však tento výraz treba vidieť v širších súvislostiach, pretože výstižne charakterizuje mnohé skutočnosti Brittenovej osobnosti a jeho pochopením dospejeme k niektorým kľúčovým záverom. *The Sense of the Past* nie je len symbolom, upozorňujúcim na ľudský osud v sofoklovskom zmysle, nie je len transformáciou antického dramatického momentu, vyskytujúceho sa v Brittenových operných koncepciách veľmi často (*Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, (Otočenie skrutky), *Billy Budd*, *Curlew River* (Rieka Curlew), (*Owen Wingrave* a pod.), ale funguje i ako stručná, výstižná charakteristika skladateľovho hudobníckeho, resp. kompozičného zamerania. Vysvetľuje laicky a pravdivo jeho vzťah k hudobnej minulosti, ale súčasne vyvracia názory, kvalifikuje tento príklon k tradícii ako nedostatok hudobnej predstavivosti, prípadne ako prejav očividného vysychania tvorivé-

ho prameňa, či priamo ako eklektizmus. Takéto hodnotenie však pramení z neznalosti a ne-pochopenia. Britten je totiž skladateľ, ktorý na rozdiel od svojich súčasníkov pochopil skutočný význam a zákonitosť hudobnohistorického kontinua, uvedomil si aj spôsob a rozsah narábania s hudobnými prvkami, objavmi rôzneho druhu a viac ako druhí dával túto orientáciu neskrývane najavo...

Aký je teda Brittenov hudobný jazyk? Predovšetkým treba konštatovať fakt, že Britten dospel k novým variantom usporiadania tradičného materiálu. Riešil tento problém už v mladosti, keď dospel k uzáveru, že perspektíva hudby a jej premeny spočívajú v spôsobe usporiadania hudobných prvkov a že o budúciach cestách hudby rozhodne stupeň zložitosti a novosti v organizácii tónov. Nikdy neskúmal extenzívne možnosti hudby, nerozširoval materiálový základ pre kompozičnú prácu. Zhromaždil hudobné dedičstvo a nazeral naň zvedavým okom priekopníka, ktorého vedie zmysel pre zvukovú ušľachtilosť, priam klasické proporcie, svojské predstavy o kráse. Našiel riešenie v usporiadosti, vytvoril nové podoby hudby známymi prostriedkami a predsa dokázal nájsť odzvu v ľudskom vedomí, pretože pritom nastoľoval i zodpovedajúce otázky, stojace v strede záujmu človeka. Brittenov hudobný jazyk budí dojem akési vnútornej intenzity, napätia, vzrušenia i evokácie vrstevnicovo zoradených evolučných rovín, v ktorých sa na jednej strane ozýva známy a dôverný tón — na druhej strane moment prekvapenia, ktorý je nepochopiteľne skôr rehabilitačný než inovatívny postavenie harmónie v organizácii skladby. Pociť rehabilitácie harmonických javov v tomto prípade vyplynul pravdepodobne z potreby uplatniť ich v samotnom procese skladby tak, aby neboli len fungujúcimi zložkami v súvislosti k ostatným parametrom, ale aj skutočne determinovali varianty hudobných situácií a aby sa tak stali primárnym modelačným faktorom v hudobnom procese. Brittenovo harmonické myslenie je logickým pokračovaním tendencie, ktorá si uvedomuje, že v hudbe nesmie chýbať, resp. nesmie byť v polohe neusporiadanej aspektu harmonický. To si napokon uvedomovali aj skladatelia ako Ligeti, Berio, Maderna, ale najmä Lutoslawski, či Schnittke. Prítom

Brittenovo harmonické myslenie je založené na dogme tonálneho centra, ktoré ani objektívne, ba ani zdanlivo neopúšťa. Táto závislosť na centre bola premyslená a vedomým činom v čase, keď sa Britten zoznamoval s Schönbergovou atonalitou skúmal 12-tónovú kompozičnú metódu, a keď žasol nad vysokou úrovňou svojskej kompozičnej logiky Albana Berga, vyplývajúcou z vedomého a akoby záchvatového porušovania dodekafonických zásad. Dialo sa tak v čase, keď objavoval intervalovú prostotu a neznámy svet Stravinského ľudovosti ovplyvnenej chagalovským surrealizmom v Svätom jari. Bez povšimnutia prešiel okolo multiserializmu, témbrovej hudby, vzrušil ho orientalizmus, tanec, spirituál. Britten po celý život neopustil svoj názor o nadradenosti harmónie, jej tektonickej hodnoty a funkcie, ktoré možno preceniť. S harmonickými vynálezmi však narábal ako so štiepnym materiálom, racionálne, efektívne, prefikane a s neomylným inštinktom. Jeho skladby sú plné vzrušujúcich harmonických objavov — analýza však odhalí ich prekvapujúcu jednoduchosť. Melódie vždy jasne profilované majú harmonický kontext, ktorý je seizmografickým sprievodcom ich smerovania.

V súvislosti s dielom Gustava Mahlera som kedysi použil výrok Juana Grisa „Kvalita malára závisí od kvantity minulosti, ktorú v sebe nesie“. Brittenov „Sense of the Past“, o ktorom už bola reč, nie je ničím iným, ako dôkazom závislosti, ktorej mimochodom viac, alebo menej podlieha každý umelec. Problém eklektizmu aplikovali na Brittena tí, čo neboli schopní kvalitatívne zhodnotiť stupeň jeho závislosti, no neboli ani schopní vnímať existenciu novej hodnoty, vyplývajúcej z celkom nového kontextu.

Všetko nasvedčuje tomu, že Britten ako jeden z mála skladateľov, zasahujúcich svojou tvorbou do druhej polovice 20. storočia, pochopil hudbu Gustava Mahlera v jej najvnútornejších rysoch. Hľadel s obdivom na Mahlerovu „Kappellmeistermusik“ ako na produkt uvažovane zorientovanej tvorivej mysle, ale ešte hlbšie — ako na spôsob narábania s tónmi, ich organizáciu, ktorá je výsledkom uvažovania v rovine závislosti na množstve prvkov hudobnej minulosti. Zdá sa, že Britten pochopil ešte i viac — význam „klinickej smrti“ Mahlerových neskorých diel, ktoré fascinovali už Berga a Šostakoviča. Svedčia o tom mnohé výrazové polohy jeho diel, objavujúce sa už v mladosti a pretrvávajúce v čoraz intenzívnejších podobách i v skladbách zrelého veku. Prejavilo sa to, pravda, nie len vo výraze; táto inklinácia poznačila i predstavy o melódii, riešení orchestrálnej sadby, výber námetov, zobrazovanie rýdneho idealizmu, ba až vizie transcendentna (Ukrižovanie detí, Curlew River, Owen Wingrave a *The Turn of the Screw*).

Podobne ako u Mahlera, i v centre Brittenovej tvorivosti stál vždy človek, jeho utrpenie, prežívanie a smrť, smrť ako záhada i východisko a smrť so všetkými mahlerovskými črtami bizarnosti, pokojnej a posvätné hrôzy. Britten pravidelne vo svojich operných dielach zobrazil zničenie jedinca tlakom okolností a spoločenských vzťahov, s vytrvalosťou a urputnosťou sa zaoberal vo svojej umeleckej práci s úbohým, utrpelým, násilím a zločinom, ktoré sú denným pokrmom človeka. Usiloval o to, aby vynikli zhubné následky utrpenia, ale aj jeho hlboký očistný význam. V Brittenovej štylizácii prí-

behov vidím pokračovanie Mahlerovej filozofie, resp. nadväzovanie na niektoré expresionistické zásady Bergovho razenia. Potvrdzuje to i fakt, že zmysel Brittenovej inklinácie k obom tvorcom (v zobrazení obete bezbranného dieťaťa bez akéhokoľvek emocionálneho rúhavého gesta, inak pochopiteľného a v podobných námetoch dosť častého) vyplýva z jeho idealizmu. Bol zároveň prenikavým a smútiacim realistom, ktorého stváranie bolesti a hrôzy však nekríči a neburáca. Vymodeloval príbehy, odhaľujúce zlo a poskytnúce často jediné východisko — smrť, a tým i vykúpenie, pokoj. Presne tak, ako je tomu v závere poslednej z Mahlerových Piesní o mŕtvych defoch In diesem Wetter... Na pokon ani osamoteného dieťa — sirota zo záveru Bergovho Wozzecka sa výraznejšie neprejavuje.

Všetko to by samozrejme vôbec nemalo zmysel bez špeciálneho charakteru Brittenovej hudby, ktorá vytvára väčšinou šťastnú symbiózu s kvalitným libretom. Námety jeho oper, vždy starostlivo uvažované a spracované v podobe libreta (Myfanwy Piperová bola jednou z jeho najlepších libretistiek) zahŕňujú príbehy, resp. literárne predlohy (Shakespeare, H. James, Th. Mann a i.) od čias biblických cez stredovek, stredovek až po súčasnosť o. i. Noemova archa, Márnotrútny syn, Zneuctenie Lukrécie, Sen noci svätéhojanskej, Owen Wingrave, Smrť v Benátkach, nevynímajúc prvky japonského vývadla (Rieka Curlew). Britten vyduoval osobitú nástrojovú symboliku — napr. bicie nástroje neraz vystupujú ako symbol detskej nevinnosti vo svojej trivialite a elementárnom prejave; inokedy sú zasa ohlasom vojnových situácií. Experimentoval v žánroch i nástrojových zoskupeniach — tri podobenstvá (Horlaci ohniva pec, Rieka Curlew a Márnotrútny syn) sú jedinečnou ukážkou originálnych divadelných predstáv a inštrumentálneho majstrovstva. Britten mal zmysel aj pre akýsi naplňovaný konštruktivizmus — komponoval Sprievodcu mladého človeka vo forme variácií predstavujúc poslucháčovi jednotlivé nástroje orchestru, inokedy celú operu riešil ako tému s variáciami (*The Turn of the Screw*).

Benjamin Britten, ktorého hudba je pre odborníkov trvalým objektom skúmania, analýzy a poučenia, pre laikov radosť z poznania hudobnej krásy, spája ju v sebe všetky znaky výsleju európskej hudobnej kultúry, patrí u nás k najfrekventovanejším západoeurópskym skladateľom 20. storočia. Jeho variácie na tému F. Bridgea, Sprievodca mladého človeka orchestrom, Serenáda pre tenor a lesný roh, Iluminácie, Simple Symphony, Jarná symfónia a najmä *Vojnové rekviem* sa pomerne často zjavujú v koncertných programoch. Z oper v Bratislave odznel Sen noci svätéhojanskej v 60-tych rokoch, v roku 1976 v podaní komornej opery z Antwerp Zneuctenie Lukrécie, pred niekoľkými rokmi v Prahe Peter Grimes. Zneuctenie Lukrécie nastudovala v tomto roku aj bratislavská Komorná opera SF. V Supraphone vyšla nahrávka Kominárika a československí herci sa podieľali na filmovej verzii opery *The Turn of the Screw*, ktorú nahral so sólistami opery Covent Garden Sir Colin Davis v roku 1983. Film firmy Unitel režíroval Petr Weigl. V rámci Dní britskej hudby v roku 1988 odznel rad autorových inštrumentálnych a vokálnych skladieb.

Musica Antiqua Europae Orientalis BYDGOSZCZ 1988

Osmý kongres a festival Musica Antiqua Europae Orientalis, ktorý sa uskutočnil 5. – 10. septembra, prebehol v mnohom ohľade presne tak, ako všetky predchádzajúce, hladko a bezproblémovo. Účastníci aj tentoraz hneď po príchode do Bydgoszczy – ktorej historické jadro sa usilovne renovuje – obdržali hrubý 1129-stranový zväzok kongresových materiálov, čo je, vzhľadom na problémy, s ktorými naši severní priatelia už dlhší čas zápasia, nielen obdivuhodné, ale aj v svetovom meradle úplne ojedinelé (na porovnanie: 88-stranová knižička príspevkov prednesených v októbri 1985 na konferencii Bratislavský hudobný barok sme dokázali vyhotoviť až teraz – na jeseň 1988!). A ak si k tomu zaiste účtyhodnému zväzku so 86 referátmi v rozličných jazykoch pridáme ešte ďalší zborník s materiálmi v rovnakom čase prebiehajúcej slavistickej konferencie – ktorý má síce „len“ 400 strán, nevychádzame z úprimného údivu, a to aj napriek tomu, že oba zborníky vyšli formou xerografických fotokópií (nie je to vari príklad a návod ako pružne a rýchlo publikovať?). Zdá sa, že vysvetlenie tohto zázraku nie je príliš ťažké: myslím, že tajomstvo pohotovosti spočíva nielen v nahromadených skúsenostiach, zabehaných mechanizmoch a organizačných schopnostiach usporiadateľov – najmä riaditeľa Filharmonie Pomorskiej Andrzeja Szwalbego a tajomníčky výboru pani Eleonóry Harendarskej, ale aj v skutočnosti, že Musica Antiqua Europae Orientalis má takpovediac svojich „skalných“, t. j. dlhoročných pravidelných účastníkov, ktorí vytvárajú akúsi medzinárodnú sieť spolupracovníkov a spolu-ustupiadateľov pomáhajúcich zabezpečovať komunikáciu a hladký priebeh od doporučenia referentov z vlastnej krajiny až po redigovanie textov odoslaných do Poľska na vytlačenie. Medzi takých patrí napr. Miloš Velimirovič z USA, Jurij Keldiš a Nina Gerasimová-Persidská

zo ZSSR, Jürgen Raasted z Dánska, Elena Tončeva z Bulharska a i. – poprední a uznávaní muzikológovia medzinárodnej autority. Pravda nejde tu o nejakú cenzúru vedeckej práce, ale skutočne len o „advisory board“, o zbor expertov a poradcov... O takých, ktorí tvoria koncepciu a vypracovávajú základné odborné-ideové smerovania.

Poslaním a zmyslom podujatia Musica Antiqua Europae Orientalis je stimulovať výskum hudobných kultúr stredo- a východoeurópskych národov, konfrontácia výsledkov a výmena skúseností. Na rozdiel od minulosti, usporiadatelia toto poslanie podčiarkli tým, že účastníci nemuseli svoje príspevky in extenso prečítať, mohli ich skrátiť, predniesť len resumé či tézu (bohužiaľ, tento dobrý nápad sa celkom neujal), aby zostalo viac času na otázky a diskusiu, ktorá bola ďaleko živšia a spontánnejšia než inokedy. Týka sa to všetkých sledovaných tematických okruhov (1. Reflexie o hudbe v procese jej histórie, 2. Hudba a slovo, 3. Pramene a materiály, 4. Poľsko-talianske hudobnokultúrne vzťahy od stredoveku do 18. storočia, 5. Problémy notácie starej hudby, 6. Európska polyfónia do 17. storočia, 7. Centrá hudobnej kultúry do 18. storočia.). Sympatické bolo, že veľmi agilne diskutovali mladí, tentoraz najmä z neobyčajne početnej sovietskej delegácie, ktorá spolu s rovnako početnou skupinou muzikológov z USA akoby udávali smer a tón, na báze vzájomného záujmu a konkrétneho dialógu. Šiestimi príspevkami (naživo však boli prednesené len štyri) sa doň zapojili aj účastníci z Československa (Edita Bugalová, Ladislav Kačic, Pavol Polák, Richard Rybáříč, Jana Kalinajová a Jitka Snížková). Je potrebné zdôrazniť, že príspevky sa tematicky zameriavali prevažne na problematiku domovských hudobných kultúr jednotlivých referentov.

Okrem množstva referátov odznel v kongresovom týž-

dni aj cyklus festivalových koncertov, z ktorých bezpochyby najväčšou umeleckou, no i spoločenskou udalosťou sa stal koncert zboru a orchestra Filharmonie Krakowskiej s dielami Krzysztofa Pendereckého (Psalm Dawida, Stabat Mater, Piesň cherubińska, Te Deum) za dirigovania samotného autora a na druhý deň (utorok 8. 9.) koncert Komorného zboru Ministerstva kultúry ZSSR ctitlivým a poetickým predvedením Nešpor op. 37 Sergeja Rachmaninova. Dva nasledujúce koncerty zboru The Maistores of Psaltic Art z Atén (7. 9.) so skladbami gréckych ortodoxných spevov a vystúpenie komorného zboru Angeloglasniat zo Sofie s bulharskými liturgickými spevmi mali len priemernú úroveň; najmä bulharský súbor patrí skôr do kategórie veľmi slušných amatérov, než ambiciózných profesionálov. Naproti tomu Capella Bydgostiensis – bez nej sa kongres a festival doteraz nezaobišli – sa zaskvela v plnej kráse. V brilantnom a virtuóznom podaní zaznelo Mozartovo Diver-timento KV 136 a Bachova Overtúra C-dur BWV 1086. V Magnificate poľského neskorobarokového skladateľa Jozefa Zebrowského (1702–1770) pre sóla, zbor a orchester sme počuli neznáme veľdielo skladateľa, ktorý invenciou i majstrovstvom ďaleko prevyšuje (podobne ako náš J. P. Roškowský – štýlovo s ním evidentne príbuzný) tvorbu miestnych kantorov a organistov 18. storočia.

O odbornú spoločenskú úroveň kongresu sa diskretné a so šarmom starala pani prof. Irena Poniatowska z varšavskej univerzity a vďaka nej panovala v auditóriu i v kuloároch uvoľnená, priateľská atmosféra. Navštev-zali sa nové známosti a priateľstvá, obnovovali staršie, o veľičom sa debatovalo. Bydgoszcz 1988 úspešne skončila, nech žije Bydgoszcz 1991!

RICHARD RYBARIČ

TIHANY 1988

Jednou zo súčasných tendencií vedeckého výskumu je čoraz zjavnejšie úsilie vytvárať pracovné kolektívy, väčšie či menšie skupiny bádateľov rôznej špecializácie. Obzvlášť je tento spôsob práce „team work“ aktuálny v oblastiach, v ktorých si už samotný predmet skúmania svojou povahou vynucuje konfrontáciu pohľadov odlišných disciplín. Jednohlasný bohoslužobný spev stredovekej latinskej cirkvi – gregoriánsky chorál – je takouto oblasťou, ktorá v poslednom štvrtstoročí zaujala okrem muzikológov i lingvistov, filológov, liturgistov, semiológov a štatistikov a v súčasnosti sa stáva jednou z najpríťažlivejších bádateľských polí nielen v krajinách pestujúcich kontinuálnu tradíciu výskumu chorálu (Francúzsko, Taliansko, Nemecko), ale i v „netradičných“ končinách sveta (USA, Južná Afrika, Švédsko atď.). Špecifický okruh problémov tvorí výskum stredo-európskych chorálnych dialektov, resp. množstva variantov vyvolaných lokálnou tradíciou, zvláštnosťami domácej liturgickej praxe uctievania miestnych svätých a pod.

Túto tematickú a teritoriálnu rôznorodosť odzrkadľili aj príspevky II. medzinárodnej konferencie študijnej skupiny CANTUS PLANUS (Study session CHANT) Medzinárodnej hudobnovednej spoločnosti (International Musicological Society) usporiadanej Ústavom hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied pod záštitou fondácie MAV SOROS a výskumného programu Protection of Cultural and Historical Relics konanej 19. – 24. septembra v Tihany (MLR).

Program konferencie bol oficiálne rozvrhnutý do štyroch tematických sekcií (pramenný výskum, liturgické

súvislosti tradovania gregoriánu; typy a analýza chorálnych variantov; obsahové a textové otázky stredovekých hudobnoteoretických traktátov a notácia chorálu; druhy a formy chorálu – tropus, liturgická dráma, polyfónne spracovanie), jednotlivé referáty však často simultánne riešili viacero problémov, ako napr. mohutný projekt katalogizácie a edície talianskych liturgických rukopisov reflektujúci aj najnovšie pramenné objavy (Giacomo Bonifacio Baroffio – Rím), klasifikačný model antifón maďarských rukopisov použitý v druhom zväzku edície Melodiarium Hungariae Medii Aevi (László Doboszay – Budapešť), či analýzu akvitánskych trópop pomocou štatistických metód (Hilde M. Binford-Walsh – Stanford).

V popredí záujmu vyše tridsiatich aktívnych účastníkov konferencie boli už spomenuté regionálne špecifiká chorálu: modifikácie základného kmeňového repertoáru, komparácia a štýlová analýza hudobného jazyka jednotlivých variantov, otázka, do akej miery ich možno považovať za prejav autonómneho chorálneho dialektu, ako je vôbec možná hudobná identifikácia jednotlivých dialektov, kde ležia hranice, za ktorými osobitosť chorálnej praxe regiónu, diecézy či kláštora prerastajú do štýlového posunu (János Mezei – Budapešť: O tzv. germánskom chorálnom dialekte). Najväčšia časť referátov tohto okruhu sa pochopiteľne zameriavala na otázky hudobného repertoáru ofícia, keďže práve ono reagovalo najcitlivejšie na vplyvy kultu miestnych patrónov a s ním súvisiaceho liturgického poriadku: Péter Ullmann (Budapešť) – Štruktúra ofícia v čase veľkého pôstu, Karlheinz Schlager (Erlangen-Nürnberg) – Officium sv. Ota, Péter Halász (Budapešť) – Officium Magdalény v strednej Európe, Owain T. Edward (Oslo) – Liturgia sv. Davida v južnom Walese, Ann-Marie Nilsson (Uppsala) – Liturgia švédskych svätých, József Török (Budapešť) – rýmované officium sv. Pavla eremitu, Barbara Haggh (Sommerville) – Dufayovo „Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis“, David Crawford (Ann Arbor) – Gaspar de Albertis a veľkonočná liturgia v renesančnom Bergame.

S liturgickou praxou je bytostne spojená problematika trópop, okolo ktorej sa sústredila najpočetnejšia skupina referujúcich – muzikológov i filológov: Gunilla Iversen (Stockholm) – Hosanna – trópy, Janka Szendrei (Budapešť) – Trópy v maďarských rukopisoch, Balázs Déri (Budapešť) – Trópy k introitu In medio ecclesiae, Gunilla Björkvall (Stockholm) – Prosuly ofertórií adventu v talianskych a akvitánskych prameňoch, Charles E. Brewer (Alabama) – viachlasné varianty trópu Regina coeli letare, Christina Hopenhall (Zürich) – Trópy v rukopisoch z kláštora Rheinau. Veľký ohlas vzbudila prezentácia impozantnej kritickéj textovej edície európskeho trópopového repertoáru obdobia 1100–1200 CORPUS TROPORUM začatej pracovníčkami Stockholmskej univerzity (G. Iversen, G. Björkvall, R. Jacobsson) v r. 1976. Odvtedy vyšlo šesť zväzkov a plánujú sa ďalšie spolu s hudobným indexom (A. Haug).

Okrem príspevkov zhŕňajúcich výsledky dlhoročného bádateľského úsilia a veľkolepých syntetických pohľadov na vývin hudobnej mediavalistiky vôbec (okrem spomenutých: Benjamin Rajeczsky – Budapešť: Trendy chorálneho výskumu v súčasnosti) sa prezentovali aj najnovšie objavy svedčiace o tom, že pramenný materiál gregoriánskeho chorálu ešte stále nie je úplne preskúmaný a pri postulovalí metodologických východísk treba stále rátať s pribúdaním nových prvkov a faktov, ktoré môžu v menšej či väčšej miere modifikovať teoretické koncepcie: Lance W. Brunner (Lexington) – znovuoobjavené rukopisy z Pistoie, Walter Pass (Wien) – rukopisy z rakúskych knižníc a archívov, Max Lütholf (Zürich) – nový prameň z 11. storočia objavený v bazilejskej knižnici, David Hiley (Regensburg) – sekvencie winchesterského repertoáru.



Malebné prostredie maďarského mestečka Tihany na pobreží Balatonu – miesto konania konferencie.

Detailné analýzy niektorých druhov chorálneho spevu (prevažne graduálov) zohľadňujúce najmä transformácie pôvodného typu a vznik zvláštnych, atypických melodic-kých formlí, a ich konfrontáciu so starorímskou tradíciou priniesli James W. McKinnon (Buffalo) – patristický „jubilus“ a rímske „alleluia“, Robert A. Skeris (Roma) – graduály in FA a SOL v starorímskej tradícii, Edward Nowacki (Bloomington) – problémy interpretácie starorímskych antifón, Helmut Huckle (Frankfurt M.) – problematika transmisie graduálov.

Osobitný blok prednášok bol venovaný notáčnym problémom a teórii chorálu: Andreas Haug – otázky písomného zachytenia a ústneho tradovania chorálu na základe analýzy rukopisných prameňov z Kremsmünsteru Weingartenu, Charles M. Atkinson – evolúcia notáčnych praktík gregoriánu od vitium k tonus acquisitus, Joseph Dyer – monastický pôvod západnej teórie hudby, Michael Bernhard – didaktické verše v stredovekých hudobnoteoretických traktátoch, László Vikárius – novoobjavený boethiovský fragment maďarskej proveniencie, Claire Maitre – traktát zo St. Martial, autorka tohto článku – fragment anonymného hudobnoteoretického spisu XV. storočia z Levoče.

Posledný deň kongresu patril demonštrovaní zaujímavého a odvážneho programu CAO-ECE (Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae) – evidencií súhrnného pramenného materiálu antifón zachovaných v stredo-európskych rukopisoch s cieľom dokonale ovládnuť stredoveké tradície, pomocou analýzy dokumentov liturgického poriadku (predovšetkým antifón) a odhalí ich vnútorný obsah. Perspektívne sa uvažuje o možnostiach využitia tohto modelu aj pri spracovaní západoeurópskeho materiálu a dospieť tak (podobne ako úsilie solesmeských benediktínov začiatkom nášho storočia, pravda, na oveľa širšej a diferencovanejšej pramennej základni) k rekonštrukcii eventúálneho „prazákladu“ rímskej liturgie a gregoriánskeho chorálu.

ZUZANA CZAGANYOVÁ

CORPUS TROPORUM

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS

Studia Latina Stockholmiensia



Stockholmská univerzita vydáva ojedinelú kritickú textovú edíciu európskeho trópopového repertoáru – Corpus troporum. Od roku 1976 vyšlo zatiaľ šesť zväzkov. Snímky: archív HZ

Meditácia o viole

Violistov nazývajú inštrumentalisti „virtuózmi do tretej polohy“. Hráči na týchto nástrojoch tvoria svojráznu obec, ktorej členským znakom je boj o rovnoprávnosť s inými nástrojmi. Z toho plynú všetky ostatné „balíky“ problémového okruhu violizmu, ako sa to vyjadruje v reči ministerstiev. Jedným je snaha dokázať, že aj viola môže byť sólovým nástrojom — v tejto otázke majú violisti federatívne vzťahy s kontrabasistami v opozícii proti odmietavým názorom skladateľov a iných vplyvných korporácií. Ďalším článkom spomínaného „paketu“ je solidárne vedené presvedčovací kampani proti názoru, že viola nemá ani vlastnú literatúru, mienka, ktorú donedávna jednomyselne zastávali školy, pedagógovia, príslušníci iných nástrojových skupín ako i široká verejnosť laikov. Nechcem anticipovať a predčasne tvrdiť, že tento práve spomínaný problém je presvedčivo vyvrátený pioniermi výskumu — k tomu totiž smerujú naše meditácie o viole. Či sa viola môže uchádzať o príslušnosť k ostatným sólovým nástrojom, vyvrátila samotná história. Našťastie, dnes patrí takmer k bontónu, aby sa sklada-

osud violy u nás ličil na základe autopsie, lebo osud určil, aby som bol prvým absolventom vysokej školy v hre na tomto nástroji. To bol však výsledok na ceste, ktorá viedla k tomuto dnes už sa mozrejmému cieľu.

Je známe, že pochádzam z hudobníckej rodiny. Nie je známe, že v tejto rodine sa už v minulosti vyskytol významný violista — bratranec Eugen Lehner, ktorého si ešte pred absolvovaním budapeštianskej Akadémie (okrem hry na husliach študoval skladbu u Z. Kodály), vybrali za svojho violistu členovia Kollischovho kvarteta. Po svetovej kariére tohto spomiatu hrajúceho kvarteta — súbor venoval svoju pozornosť v značnej miere tvorbe skladateľov Druhej viedenskej školy a Bartóka (jemu je venované jeho 6. sláčikové kvarteto) — prešiel do Bostonu (bol dlhoročným členom Bostonskej filharmónie), v súčasnosti učí komornú hudbu na New England Conservatory v Bostone a v Tanglewoode vedie letné kurzy komornej hry, za čo mu udelili čestné členstvo tamojšej Akadémie vied a onedlho čestný doktorát. Do



Domáce sláčikové kvarteto z konca 30. rokov. Zľava: Senta Polóniová, Marta Adlerová, Ján Albrecht, Jura Haas. Snímky: archív autora

I. MÔJ ŽIVOT S VIOLOU

telia legitímovať aspoň jednou skladbou, venovanou tomuto triedne utláčanému nástroju.

Vráťme sa ale k počiatkom violovej hry a tvorby u nás, kde sa odzrkadľovali boje o rovnoprávnosť vedené na svetovom fóre.

Treba si uvedomiť, že nejednotlive „prvý“ violista, violisti vždy existovali, objavili sa väčšinou so slzami, ktoré ronili po vykázaní z honosného spoločenstva huslistov, súc pokladaní za neschopných šplhania sa do vyšších polôh pôvabných kantilén diskantu a neohybných v transparentnejších rovinách diapazónu mezzosopránu.

Aj na školách sa regrutovali violisti na základe nemenej bolestivého aktu vykázaní z ríše huslového kľúča. Presvedčivé argumenty sa formovali na základe konštatovania veľkosti a nemotornosti rúk postihnutých huslistov, čo sa vždy považovalo za príznaky slubnej interpretácie ingenióznosti v oblasti dimenzií violy.

Avšak aj u nás sa vždy vyskytli violisti, ktorí sa zrodili aj z nedostatku ochotníkov zvládnuť hieroglyfy altového kľúča. Vyznačovali sa muzikálnou pohotovosťou, vôľovými dispozíciami a ráciom; mysleli si in hoc signo vinces! (v tom znamení zvíťazíš!). A veru mnohí z nich v novodobytej ríši stredných hlasov aj zvíťazili. Po nich nastúpila skupina s prírodným zvrátom hrádskych kvalít.

Dovoľte mi, aby som ďalší vývojový

Bostonskej filharmónie ho prijal Kusevic-ky po tom, čo ho počul hrať s Kollischovcami vo Wiesbadene Bergovu Lyrickú suitu.

Lehnerovi vďačím za to, že mi neskôr poslal hodnotný materiál týkajúci sa violy, no spočiatku zostal po ňom v Bratislave len Stamicov koncert a Schumannove Obrázky z rozprávok op. 113. To bol začiatok, z ktorého som vychádzal pri pátraní po literatúre pre violu. Môj záujem sa prebudil už dávnejšie, keď ako 14-ročného ma vyzvali k spoluúčinkovaniu v domácom kvartete, v ktorom chýbal samozrejme violista. V potu tváre som hľadal ako Champollion algoritmy čítania altovo-zakódovaných znakov. Objavil som iným už známy kód: prstoklad tretej polohy huslí sa zhoduje pri rovnakom notovom obraze s prstokladom prvej polohy vo viole. To bol môj vstup do tajov zápisu. Počas štyroch rokov „pôsobenia“ v kvartete (do maturity) a po emigrácii jeho dvoch členiek v r. 1939 som samozrejme dávno zvládol zápis, altový kľúč mi otvoril však aj čarovnú ríšu komornej hudby.

Počas vojny som pracoval ako účtovník na Starej radnici snívajúc o komornej hudbe a o sebe — violistovi uprostred nej. Voľné chvíle sa však ozývali domácou hudbou, ktorú som neúnavne organizoval s priateľmi vo všetkých možných a nemožných zoskupeniach; ešte dnes doznievajú jej tóny.

Po vojne a po zložení štátnej učiteľ-

skej skúšky spôsobilosti pre husle doplnil som si dva posledné roky konzervatória. Bolo treba však uvažovať o tom, akým spôsobom absolvovať s violou, keďže špecializovaná violová trieda, resp. oddelenie ešte neboli zriadené. Bol som ochotný urobiť to v rámci huslovej triedy; o rok neskôr ale otvorili triedu pre violu, ktorej učiteľom sa stal prof. Rudolf Hofmann, repatriant z Maďarska. Hral na viole v Slovenskej filharmónii a v Bratislavskom kvartete, bol všestran- ným a výborným hudobníkom, nepoznal však veľa originálnych skladieb, dramaturgiu som si preto robil sám.

Pálčivou otázkou ostal ešte vždy problém literatúry pre violu. Mobilizoval som už predtým a toľko odteraz všetky svoje sily, aby som mohol získať skladby pre tento nástroj. Keďže som chcel absolvovať s originálnou skladbou, obťažoval som všetkých známych a neznámych violistov doma i v zahraničí: spomínaného bratranca Lehnera, prof. Černého, Hyksu, Lukácsa a mnohých iných. Napokon mi Hyksa zadovážil fotokópiu partitúry Vaňhalovho Koncertu C dur pre violu a orchester, ktorý vtedy ešte nebol vydaný tlaťou. Cez prázdniny na Roháčoch som vyhotovil klavírny výťah a mal som k dispozícii koncert, ktorý odznel v r. 1950 vo Vládnjej budove za sprievodu Jána Kendeho.

Ešte keď Hubert Šimáček učil na I. hudobnej škole (neskôr nastúpil na post odb. asistenta Vysokej školy pedagogickej, kde bol mojím predchodcom), dal mi k dispozícii neoceniteľnú knihu: katalóg pre violu, vydaný W. Altmannom a V. Borisovským. Otvorili sa mi okná do violistického vesmíru. Nastala ďalšia vlna korešpondencie a inzultovania neznámych ľudí doma i v zahraničí. Zrodili sa hŕbne fotokópie, opisy a pomaly sa môj archív rozrástol. Zoznánil som sa s prof. Vadimom Borisovským z Moskvy, ktorému za veľmi veľa ďakujem. Kontakt sa prehĺbil po koncerte Beethovenovho kvarteta, ktorého bol členom a nastala výmena materiálov ako v prvonopospolnej spoločnosti. Nebola to rovnocenná výmena, lebo on už mal obrovský archív, ale bol vždy veľkorýsy, galantný a srdečný.

Materiálu už bolo veľa, chýbal ešte náležitý slovenský repertoár. Prvou skladbou bol Koncert pre violu a orchester Miloša Kořínka venovaný Alojzovi Kempnému, ktorý tento koncert aj uviedol. Onedlho vznikli aj skladby z pera Dušana Martinčeka a Ivana Paríka, mojich dobrých kamarátov.

To boli začiatky. Rok po mojom absolvovaní som nastúpil na Vysokej škole pedagogickej a súbežne som pôsobil ako pedagóg hry na viole na Vyššej hudobnej škole, ktorú o niekoľko rokov neskôr zlíčili s konzervatóriom, kde som učil dlhé roky po boku záslužného spolupojovníka Ladislava Hrdinu. Medzitým však skupinu violistov doplnili aj významní umelci, akými boli Rudolf Križan a predovšetkým Milan Telecký, ktorý splnil a uskutočnil všetky moje sny o viole.

V roku 1967 som navštívil prof. Vadima Borisovského v Moskve. Bol to milý a nezabudnuteľný hosť. V jeho rukách som videl nový zoznam literatúry pre violu vo všetkých možných a nemožných zoskupeniach. Recenzoval práve toto die-

lo, kontroloval údaje a prepis ruských mien. Autorom katalógu bol pre mňa neznámy Franz Zeyringer, rakúsky violista a riaditeľ hudobnej školy v Püllau, ktorý zbierať a spisovať materiály pre violu.

Borisovský mi venoval jeden zo svojich dvoch exemplárov katalógu, ktorý som v zápalí s nadšením sfanatizované ho violistu horúčkovo študoval.

Spomenutý zoznam literatúry bol asi trikrát objemnejší ako katalóg Altmanov. Množstvo fotokópií znamenalo aj nemalú finančnú záťaž. Veľa som získal z pražskej Mestskej knižnice, ale moje tykadlá hľadali oveľa ďalej a s úspechom. Môj archív sa rozrástol od čias, keď mal iba dve skladby, v súčasnosti hľadám na najväčší v ČSSR.

Vytrvalosť priniesla plody. Ako pedagógovi mi pripadla najskôr úloha utešovať vydedených huslistov, odsúdených na štádium violy. Bola to ťažká úloha, ale možno, že som ju úspešne vyriešil. Mnohých nešťastníkov sa mi podarilo junkčne prehodnotiť v nadšencov podľa vlastného vzoru. Väčšina z nich „naletela“ a cítila sa šťastná nenútenou voľbou nástroja, v presvedčení, že sa to stalo sua sponte.

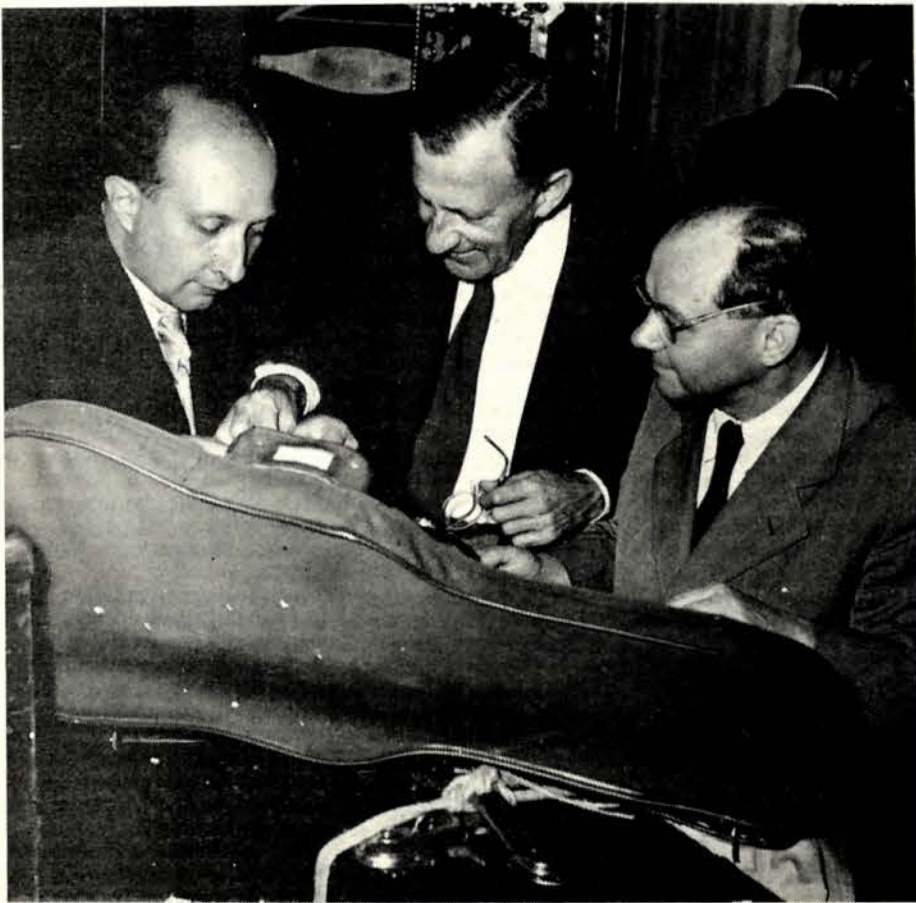
V pedagogike som bol svojráznym spôsobom krutý, totiž tak, že pacienti túto krutosť necítili. Keď nič iné, dokázal som v nich vzbudiť radosť a záujem o violu a ak sa sami videli v úlohe violistov, nútili sa sami do práce.

Snažil som sa dať svojim zverencom diela, ktoré ich zaujmú — a našťastie som mal z čoho vyberať. Repertoár diel pre violu, ktoré zazneli na pódii, dosiahol počet 100 skladieb, nehovoriac o ďalších, ktoré sa len študovali. Bral som však do úvahy aj svoju pedagogickú činnosť na VŠMU od r. 1973 do r. 1983, keď som už neučil hru na nástroji na VŠMU.

Veľkú zásluhu na obohatení repertoáru v oblasti didaktiky má Ján Pragant, dlhoročný záslužný učiteľ komornej hudby, vedúci komorného orchestra a pedagóg na konzervatóriu a na Vysokej škole múzických umení. Svojou informovanosťou a širokým rozhľadom ako aj osobnými stykmi výrazne profiloval tento odbor. Už spomínaný Milan Telecký využil svoje interpretačné schopnosti na to, aby postavil základný repertoár vzorných nahrávok veľkého počtu diel violovej literatúry. Zároveň inšpiroval mnohých skladateľov k napísaniu kompozícií, ktoré aj sám uviedol. V posledných rokoch sa objavili mnohí ďalší violisti, predovšetkým môj nástupca Jozef Hošek, ktorý sa tiež už častejšie prezentoval ako sólista — v Čs. rozhlas nahrával zaujímavé unikáty tejto literatúry. V rade úspešných absolventov VŠMU sa mnohí uplatnili v komorných zoskupeniach a ako sólisti (o. i. T. Kovács, manželka Maršovská, A. Lakatoš, K. Nemčík, M. Banda, O. Kaščák, K. Klatt, F. Magyar). V Bratislave však pôsobia s úspechom aj absolventi iných škôl (I. Skolaudová, Z. Husek, L. Kyselák, J. Glasnák, M. Blaas a i.).

Čas žilil viole u nás, ako i vo svete. Ak som postavil seba do centra týchto spomienok, nech mi to láskavý čitateľ prepáča. Rozprávania autobiografické je jednoduchšie, tým skôr, že som vzostup violy zažil z bezprostrednej blízkosti.

(Pokračovanie v budúcom čísle)



Ján Albrecht s Eugenom Lehnerom a Antonínom Hyksom v Prahe v roku 1947.