

HUDBOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3.- Kčs
1. 3. 1989

5



Záber z vernisáže výstavy Slovenská fotografia osemdesiatych rokov.

Snímka T. Huszár

NSRF

V čase uzávierky tohto čísla žila naša hudobná obec podujatiami, pripravenými v rámci každoročnej prehliadky Nová slovenská hudba. Organizátori tohto festivalu – Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Slovenský hudobný fond a Mestský dom kultúry a osvetu z prevádzkových dôvodov koncentrovali prevažnú väčšinu podujatí do Bratislavy, jeden symfonický koncert odznel aj v Dome umenia v Košiciach. Okrem jednotlivých koncertných podujatí sa konalo dvojtýždňové VI. sympóziu mladých muzikológov, tentoraz na tému Hudba-poslucháč-spoločnosť, uskutočnilo sa Plenárne zasadnutie členov ZSSKU. Pracovná spolupráca medzi jednotlivými umeleckými zväzmi, menovite medzi Zväzom slovenských skladateľov a koncertných umelcov a Zväzom slovenských výtvarných umelcov pokračovala výstavou Slovenská fotografia osemdesiatych rokov, vernisáž ktorej bola 12. 2. vo foyer Čs. rozhlasu. O jednotlivých podujatiach budeme podrobne informovať v budúcom čísle HŽ.

Redakcia

Možno si málokedy dostatočne uvedomujeme, že na nevelkom území Slovenska sa uchovalo mimoriadne vzácne bohatstvo hudobno-folklórnych prejavov, čo je u národov strednej Európy výnimočný jav. Jeho opodstatnenosť vidíme v úzkej kontinuite s geografickými a historickými podmienkami, ako i so životom a tradíciami ľudu tejto krajiny.

Ak si uvedomíme, že pri ideovej prestavbe našej spoločnosti po oslobodení v roku 1945 sa dostalo v hierarchii hodnôt ľudové umenie a ľudová tvorba do centra pozornosti, nemožno túto súvislosť nevidieť i dnes. Musíme si tiež pripomenúť, že v živote socialistickej spoločnosti predstavuje ľudové umenie a v rámci neho i ľudová hudba komponent celospoločenskej kultúry. Nežije izolovane ako v antagonistickej spoločnosti, ale je živým organizmom, ktorý sa cez tradície premieta do súčasnosti a stáva sa súčasťou nášho kultúrno-spoločenského vedomia.

Ak je reč o vlastenectve, zvykli sme si hrdiť sa ľudovou hudbou, hovoriť o jej vyhranených ideových, estetických a umeleckých hodnotách, akceptovať ju ako inšpiračný zdroj skladateľov rôznych generačných vrstiev, atď. Na jednej strane je našou principiálnou národnou identitou v rámci rozkošatených žánrov v súčasnej hudbe. Na strane druhej zostáva neraz bez výraznejšieho povšimnutia pri vývoji jej súčasných novodobých foriem. V tejto súvislosti hodno spomenúť, že v súčasnosti rozlišujeme tri základné podoby folklórnych foriem:

1. Na báze autentických prejavov – v živom folklórnom zázemí
2. Na báze amatérskych folklórnych súborov – s inštitucionálnym usmerňovaním
3. Na báze profesionálnych folklórnych telies a súborov – s profesionálnym prístupom v tvorbe a interpretácii

Konstatujeme, že autentické folklórne prejavy sú v dôsledku spoločenskej premeny života na ústupe. Na ich miesto prichádzajú novozriadené folklórne súbory s novou organizačnou i umeleckou bázou. A tak socialistickej spoločnosti vytvorila nebývalé podmienky pre súborovú činnosť. Na Slovensku máme evidovaných približne 50 folklórnych súborov zatriedených podľa kvalifikácie do kategórií A, B, C, usmerňovaných MK SSR a osvetovými zariadeniami. Všetky majú svo-

je programy stvárnené v podobe štylizovaného folklóru. Ďalších približne 40 súborov existuje ešte bez zatriedenia.

Na profesionálnej báze reprezentujú folklórne umenie: SLUK, Lúčnica, PULS, Mladé srdcia, Orchester ľudových nástrojov Čs. rozhlasu v Bratislave, ba aj televízne a filmové telesá. S umeleckou realizáciou folklórnej hudby sa profesionálne a systematicky zapodieávajú Čs. rozhlas, Čs. vydavateľstvo OPUS, Čs. televízia a film.

Ak zväžeme, že napr. v Čs. rozhlase na Slovensku je folklórna hudba v hudobnom vysielaní zastúpená približne 18 percentami,

lógov, skladateľov, dirigentov, umeleckých pracovníkov ale i dramaturgov, metodikov, interpretov – spevákov a instrumentalistov.

Nedostatok hudobných folkloristov i odborníkov, špecialistov pre oblasť folklórnej hudby sa v trende súčasnej kultúry javí veľmi akútne, a to vo všetkých umeleckých zložkách (súborových), inštitucionálnych, ale najmä inštrumentálno-interpretačných zložkách profesionálnych telies.

Z hľadiska súčasných potrieb a uplatňovania folklórnej hudby v rámci požiadaviek kultúrnej politiky sa dostala najmä príprava odborných a umeleckých kádrov v školskom

pre oblasť folklórnej inštrumentálnej hudby. Hodno tu spomenúť, že u niektorých nám blízkych národov s bohatými hudobno-folklórnymi tradíciami je trend iný. Napríklad v ZSSR majú pri stredoškolských hudobných inštitútoch (ako naše konzervatória) zriadené Kabinety národnej hudby, pri vysokých školách zasa Katedry národnej hudby. Na nich sa môžu poslucháči špecializovať na históriu, kompozíciu a folkloristiku.

A tak napr. na Ukrajine existujú Kabinety národnej hudby pri 33 hudobných i pedagogických inštitútoch, kde sa vyučuje hra na ľudových nástrojoch, teória národnej hudby, dirigovanie zborov, ľudových orchestrov. Výuka národnej hudby spojená s teoretickými disciplínami, hudobnou folkloristikou, etnomuzikológiou, kompozíciou, dirigovaním, hrou na ľudové hudobné nástroje pokračuje potom v Kyjeve, Lvove, Odese, Donecku a Charkove. Činnosť týchto inštitúcií sa rozvíja v súčinnosti ministerstva kultúry, zväzu skladateľov a hudobnou spoločnosťou.

Aj v Bulharsku existujú od roku 1967 stredné hudobné školy zamerané na výuku národnej hudby. V meste Kotel je zameraná na inštrumentálnu hru a spev. V Širokej Luke zasa na zborový spev, orchestrálnu hru, kompozíciu, improvizáciu, hudobnú folkloristiku i metodiku hry na ľudových nástrojoch. Absolventi zo stredných hudobných škôl pokračujú v týchto disciplínach na Katedre národnej hudby, na vysokej hudobnej škole. Absolventi sú taktó naozaj odborne pripravení pre etnomuzikologickú, folkloristickú, pedagogickú, metodickú, odbornú i umeleckú prácu v inštitúciách, na školách, či v umeleckých telesách.

Nuž, ako na to u nás? Problematika bola nastolená na kolokviu, ktoré v novembri minulého roku uskutočnila v Dolnej Krupej Tvorivá komisia zábavnej (i folklórnej hudby) ZSSKU. Prvé impulzy i krôčiky k jej riešeniu sa už rysujú aj na našich konzervatóriách i vysokých školách. Pre doriešenie tejto problematiky je žiadúca otvorená diskusia a zdá sa, že i seminár na pôde ZSSKU, ktorý by sa mal realizovať čo najskôr. Slovenská ľudová hudba v trende mnohých súčasných módnych hudobných prúdov si to právom zasluhuje.

systéme (t. j. na konzervatóriách, FFUK a VŠMU) v posledných desaťročiach do slepej uličky. Väčší progres sa prejavil v oblasti folklórneho tanca. Napr. z Konzervatória v Bratislave sa vyčlenila Hudobná a tanečná škola, ktorá má samostatné oddelenie pre ľudový tanec (príprava tanečníkov pre profesionálne súbory). Na VŠMU – na Katedre tanečnej tvorby – je štúdijné zameranie i na choreografiu ľudového tanca (príprava tanečníkov i choreografov pre profesionálne súbory).

Nič podobné sa zatiaľ v podstate neurobilo

K problematike

folklórnej hudby

na Slovensku

môžeme si utvoriť určitý obraz o tom, aké je jej zastúpenie v celonárodnom hudobnom živote. Zo sociologických hudobných výskumov vyplýva, že folklórnu hudbu má v obľube približne toľko poslucháčov, ako pop-music, diferencie sú vo vrstvách obyvateľstva v mestách a na vidieku.

Už z uvedeného rozvrstvenia vyplýva, že folklórna hudba si v súčasnom štádiu jej rozvoja, ale i kultúrno-spoločenského uplatnenia vyžaduje potrebu profesionálne pripravených odborníkov pre inštitucionálne i umelecké zázemie. Špecialistov z radov muziko-

ONDREJ DEMO

Hudobné kalendárium

1. 3. 1904 narodil sa Mirko Očadlík, český hudobný vedec (zomrel 26. 6. 1964) – 85. výročie
1. 3. 1799 narodil sa Alexej Nikolajevič Verstovskij, ruský skladateľ (zomrel 1862) – 190. výročie
1. 3. 1889 narodil sa Willibald Gurlitt, nemecký hudobný historik a iniciátor hnutia za starú hudbu v Nemecku, organizoval koncerty stredovekej hudby – 100. výročie
1. 3. 1904 narodil sa Glen Miller, americký džezový hudobník, trombonista (zomrel 16. 12. 1944) – 85. výročie
2. 3. 1824 narodil sa Bedřich Smetana, český skladateľ, zakladateľ českej národnej hudby (zomrel 12. 5. 1884) – 165. výročie
3. 3. 1824 zomrel Giovanni Battista Viotti, taliansky huslista a skladateľ, jeden zo zakladateľov modernej husľovej hry – 175. výročie
4. 3. 1904 narodil sa Zoltán Hrabussay, slovenský hudobný historik (zomrel 29. 4. 1976) – 85. výročie
5. 3. 1984 zomrel Tito Gobbi, taliansky baritonista. Preslávil sa hlavne ako Falstaff, Georges Germont, Don Juan, Barbier, Scarpia a Rigoletto – 15. výročie
6. 3. 1754 narodila sa Josefína Dušková, česká koncertná speváčka, spolu s manželom F. X. Duškom hostiteľka W. A. Mozarta v Prahe (zomrela 8. 1. 1824) – 235. výročie
8. 3. 1924 narodila sa Jitka Mňačková, slovenská tanečnica, zaslúžilá umelkyňa – 65. výročie
8. 3. 1714 narodil sa Carl Philipp Emanuel Bach, nemecký skladateľ a čembalista, autor významného pedagogického diela Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (zomrel 14. 12. 1788) – 275. výročie
8. 3. 1869 zomrel francúzsky skladateľ Hector Berlioz (nar. 11. 12. 1803) – 120. výročie
10. 3. 1849 narodil sa Ludovít Rizner, slovenský bibliograf, zberateľ ľudových piesní a osvetový pracovník (zomrel 20. 9. 1903) – 140. výročie
10. 3. 1849 narodil sa Pablo Sarasate, španielsky virtuóz, nazývaný „Paganini konca storočia“ (zomrel 20. 9. 1908) – 140. výročie
11. 3. 1544 narodil sa Torquato Tasso, taliansky renesančný básnik, priateľ a textár skladateľa madrigalov Caria Gesualda da Venosu (zomrel 25. 4. 1595) – 445. výročie
13. 3. 1899 narodil sa Pančo Vladigerov, bulharský skladateľ – 90. výročie
14. 3. 1804 narodil sa Johann Strauss (otec), rakúsky skladateľ (zomrel 25. 9. 1849) – 185. výročie
17. 3. 1839 narodil sa nemecký skladateľ a pedagóg Joseph Gabriel Rheinberger (zomrel 25. 11. 1901) – 150. výročie

Dokončenie v budúcom čísle

● Na tlačovej konferencii s ministrom kultúry SSR Pavlom Koyšom stretli sa 14. februára novinári v Dome spisovateľov v Budmericiach. Minister P. Koyš ich informoval o nadchádzajúcej porade ministrov kultúry socialistických krajín, ktorá bude v marchi v Prahe, ako aj o pripravovanej konferencii pracovníkov kultúry a umenia pod heslom Kultúra, prestavba, demokratizácia, podnet na zvolanie ktorej podporilo Predsedníctvo ÚV KSČ. Podrobnejšie sa potom zaoberal súčasným stavom a ďalším smerovaním rozvoja kultúry v SSR. Poukázal na nezastupiteľné miesto kultúry v procese prestavby a demokratizácie spoločnosti, pričom zdôraznil, že kultúru treba ponímať nie zúžene, ale v plnom zmysle slova. Pripomenul projekt celospoločenského estetického rozvoja, ktorý sa netýka iba rezortu kultúry, ale prakticky všetkých rezortov.

(ČSTK)

Z redakčnej pošty

V 3. tohtoročnom čísle Hudobného života je pod názvom Noty do šrotu uverejnený rozhovor Vášho spolupracovníka Juraja Dóšu so šéfredaktorkou vydavateľstva Opus dr. Martou Földešovou, kde sa o. i. stručnými vetami hovorí aj o aktivite našich muzikológov najmä v súvislosti s pripravovaným 2. a 3. zväzkom Dejín hudobnej kultúry na Slovensku. Nakoľko text je formulovaný tak, že nezaväzuje čitateľa, sľubuje skôr inaktivitu než aktivitu hudobných historikov, rád by som sa ako jeden z „postihnutých“ k veci v krátkosti vyjadril. Viem, že verejnosť vonkoncom nemusí zaujímať interné problémy a ťažkosti Umenovedného ústavu SAV, kde sa inkriminované „Dejiny“ pripravujú (napr., že v roku 1989 pracuje v tomto ústave – ak nepočítame aspirantov a štipendistov na dočasný pracovný pomer – v podstate rovnaký počet hudobných historikov ako v roku 1953, že jeden z autorov dôležitejšej kapitoly pre 2. zväzok Dejín nečakane zomrel a pod.), no napriek tomu považujem za potrebné oznámiť aspoň touto formou, že rukopis 2. zväzku Dejín hudobnej kultúry

na Slovensku ako kolektívne dielo v rozsahu vyše 600 strán je hotový. Keďže sa ale jedná o jeden z výstupov štátneho plánu vedeckého výskumu, je potrebné rukopis podrobiť oponentskému pokračovaniu, ktoré práve prebieha. Po jeho dokončení a zapracovaní prijatých pripomienok a schválení definitívneho textu bude materiál odovzdaný vydavateľstvu Opus. Urobíme všetko preto, aby sa tak stalo ešte v priebehu tohto roku. Isteže, vedecké dielo takého rozsahu a zamerania sa rodí podľa predstáv niektorých redaktorov až príliš dlho, no napriek tomu v prípade 2. zväzku „Dejín“ sotva možno hovoriť o dajakom podstatnejšom sklze, pretože plán stanovil rukopis dokončiť v decembri 1987. Nám sa to podarilo žiaľ až v apríli 1988.

V súvislosti s pretriasanými „Dejinami“ nech mi je ešte dovolené zaregovať aj na ďalšiu, v rozhovore iba letmo – sotva dvoma vetami – naznačenú problematiku znovuoživenia a vydavateľského uplatňovania starej slovenskej hudby. Rád beriem na vedomie konštatovanie s. dr. Földešovej, že stará

hudba „má perspektívu“ a že je „pre zahraničných odberateľov jedinečným tovarom“, nemôžem sa však zbaviť presvedčenia, že skutočný záujem Opusu o tento „tovar“ je v poslednom čase už iba verbálny a iluzórny. Ináč by asi sotva bolo možné, že napr. 2. zväzok edície Opera omnia spíškeho polyfónika 17. storočia Jána Šimbrackého sa v Opuse pripravuje už sedem (!) rokov od zadania rukopisu zo strany vydavateľstva veľmi urgovaného, a že viackrát avizované vydanie Patzeltovej školskej hry Comœdia generalis sa rodí – ak sa dobre pamätám – najmenej 5 rokov. Približne rovnaký čas spia spánkom spravodlivých v zásuvkách gramoredakcie Opusu veľmi konkrétne edičné návrhy pre nahrávky skladieb práve spomínaného J. Šimbrackého a Jozefa Pantaleona Roškovského – a ktovie, či ešte nie aj dajaké iné. Poznamenávam, že tu zo strany muzikológov nejde o žiadne platonické nezáväzná prísľuby či nápady, ale o koncepčne premyslené a dokončené diela v tom zmysle, že notové podklady pre realizáciu týchto nahrávok sú kedykoľvek k dispozícii.

Samozrejme, v rozhovore je ešte veľa ďalších podnetov, problémov, vecí sporných a diskutabilných, ja som sa ozval len za historikov slovenskej hudby. O tom ostatnom vari inokedy.

RICHARD RYBARIČ
Umenovedný ústav SAV

Praha na jeseň 1988

Ak sa na ulici rozlúčíte s priateľom, stáva sa, že sa za ním ešte obzriete. Je to niečo ako sekundový dodatok za posledným pozdravom alebo stisnutím ruky. Ak si mám dnes premietnuť hudobné zážitky, ktoré poskytila Praha začiatkom sezóny 1988/89, som v podobnej situácii: z koncertov, ktoré sa uskutočnili v posledných štyroch mesiacoch minulého roku a počet ktorých sa pohyboval okolo tristo, mám vybrať vzorku – prsto onú sekundu. Bude to výber čisto osobný, pretože z bohatej ponuky som mohol počuť pochopiteľne iba nepatrnú časť. Naviac pridám informáciu o niektorých udalostiach, ktoré som osobne nezažil, ale považujem za dôležité aspoň ich zaregistrovať.

Česká filharmónia otvárala svoju sezónu 15. 9. pod taktovkou Václava Neumanna a uvedením Baladickéj suity si pripomenula výročie Eugena Suchoňa. Programy ČF nadohľadujú v posledných rokoch takú dramatickú prízračnosť a zaujímavosť, aká prináleží prvému orchestru. Nemám na mysli iba orientáciu na neznáme alebo experimentálne diela, ale na vynalievavú voľbu nového aj starého a na kombinačný dôraz. Ešte pred niekoľkými rokmi by bolo – s ohľadom na návštevnosť – do určitej miery problematické venovať celý večer J. Brahmsovi. Sústavným uvádzaním jeho tvorby sa však napokon podarilo vybudovať o tomto autorovi také povedomie, že septembrový koncert ČF (J. Bělohávek) mohol byť venovaný iba Brahmsovi: Tragická predhra, Koncert pre husle a violončelo (J. Suk a H. Schiff), 2. Klavírny koncert (I. Moravec). Bol to skvelý večer a to nielen vďaka hviezdnej sólistickému obsadeniu.

Inou zaujímavosťou pražského života bolo uvedenie niekoľkých väčších kantátových a oratoriálnych diel. 21. 9. zaznelo vo FOKu pod taktovkou Petra Altrichera Nemecké Rekviev J. Brahmsa a o týždeň neskôr uviedol Pražský mužský zbor s členmi ČF a s mnohými sólistami (dir. M. Košler) tri vokálnoinštrumentálne diela B. Martinu: Horu troch svetiel, Izaiášovo proroctvo a Poľnú omšu. 30. 11. hostoval vo FOKu spevácky zbor Drážďanskej filharmónie a sólisti z NDR s dirigentom Jörgom Peterom Weiglom: okrem Mozartovej Symfónie Es dur predviedli Magnificat C. Ph. E. Bacha. Skoro nato nasledovalo skvelé uvedenie Beethovenovej Misse solemis v Českej filharmónii, kde za choreho E. Leinsdorfa zaskočil G. Sinopoli 13. a 14. 12. uviedol FOK opäť P. Altrichterom program nazvaný Erbenovské inšpirácie v hudbe. Okrem iného zaznela menej známa balada B. Martinu Svätební košile (orchestra, zbor a sóla) a kantáta P. Blatného Vodník. Snáď sa ani netreba zmieňovať o tom, že ako obvykle dostala Praha pred vianočnými svoj darček – Rybovu Vianočnú omšu, a to hneď v niekoľkých prevedeniach. Túto vokálnoinštrumentálnu explóziu považujem za veľmi prínosnú a inšpiratívnu o to viac, že tento trend v ďalších mesiacoch roka ešte výrazne pokračuje.

Programový pohyb bolo možné pozorovať tiež vo veľmi obľúbenom a mládežou bohato navštevovanom Jesennom organovom cykle v kostole sv. Jakuba (poriada FOK). Október ponúkol zaujímavé zážitky aj Dňom otvorených dverí v Českej filharmónii (15. 10), kedy vo veľkej i malej sále Domu umelcov nepretržite prebiehal štvorhodinový program. 25. 10. uviedla Zuzana Růžičková v Dome umelcov I. diel Temperovaného klavíra J. S. Bacha (na čembale). Považujem za profesionálne manko českej kritiky, že na tento večer nebola v dennej tlači uverejnená ani jedna recenzia. A pritom, pokiaľ sa pamätám, súborné uvedenie tohto diela realizovala na klavíri pred mnohými rokmi iba Alena Poláková a potom Sviatoslav Richter.

V októbri vyvolali najväčšiu pozornosť Dni britskej hudby, ktoré predstavovali v Prahe 32 koncertných akcií. Na otváracom večere 30. 9. úpudal predovšetkým Brittenov Klavírny koncert predvedený R. Kvapilom s rozhlásovým orchestrom (dir. V. Válek). Vybrať z mnohých ďalších zaujímavých večerov je veľmi ťažké. Atraktívne pôsobil organový a čembalový recitál Václava Tůmy, unikátne predvedenie omše Williama Byrda súborom Duodena cantitans pod vedením Petra Danku (jeden z interpretačne aktívnych mladých muzikológov), The Nash Ensemble skvele uviedlo okrem iného Janáčkove a Šostakovičove diela a napokon sme mali možnosť spoznať špičkový súbor z oblasti starej hudby The Hilliard Ensemble. Vrchol podujatia predstavovali štyri koncerty Kráľovskej filharmónie z Liverpoolu s dirigentom Liborom Peškom, predovšetkým entuziastické predvedenie Sukovho Asraela. Najväčšiu pozornosť vyvolal sólový výkon huslistu Nigela Kennedyho. Tento nedbalo obľúbený mladík si získal publikum spontánnym prejavom v nočnom Elgarovom husľovom koncerte. Excentrický, ale milý zjav spôsobil (rovnako ako prídavky džezového charakteru), že sme mu prepáčili i niektoré nepresnosti.

Keď som sa už zmienil o koncentrovanej akcii, prostredníctvom ktorej sa podstatne rozšírilo naše poznanie hudby Veľkej Británie, musím vyzdvihnúť aj Dni kultúry NDR na konci septembra. Pre Prahu, trpiacu nedostatkom spevákov a tradične nepresne hrájacími opernými orchestrami našich scén to bola inšpiratívna lekcia. Premiéra Beethovenovho Fidelia v Smetanovom divadle rozhodne nedosahovala v žiadnom parametri úroveň vystúpenia nemeckých hostí. V septembri prebehli tiež o niečo skromnejšie Dni švédskej hudby. Odznené diela naznačili, že tvorivý pohyb v Škandinávii nám ponúka mnoho podnetov.

6. 11. hostoval v Prahe Slovenský komorný orchester, okrem iného s Hudbou pre Warchala od I. Zeljenku. Tento súbor má v Prahe stabilné publikum a v preplnených sálach je vítaný s veľkým nadšením. Divadlo hudby – Lyra Pragensis pripomenulo zhodou okolností v jeden deň (11. 11.) dve významné

osobnosti: Rudolfa Firkušného (v profilovom popoludní usporiadanom Spoločnosťou Josefa Suka) a Benjamina Brittena. 14. 11. rozozvučal organ na svojom recitáli v Dome umelcov Václav Rabas (organové cykly ČF). Okrem perfektnéj techniky znovu preukázal svoj hlboký vzťah k súčasnej hudbe, tentoraz Fantáziou Miloslava Kabeláča a Variáciami na anglickú vianočnú pieseň Petra Ebena. November ukončil inšpiratívny recitál Ivana Moravca. Zachovávanie špičkovej úrovne sa nám pri tomto klaviristovi zdá niekedy už samozrejme, ale stále zostáva v rovine sviatočnej výnimočnosti.

Z mnohých decembrových večerov by som pripomenul podnetnú programovú novinku – cyklus orchestra FOK nazvaný Rodičia a deti. Hodinové podvečerné koncerty s vyhranenou tematikou (virtuozita, tanec a pod.) otvorila séria sólových vystúpení najlepších žiakov LŠU z Českých Budějovic (s orchestrom). Koncert s titulom Deti deťom bol vypredaný, výkony upútal i získali si srdcia všetkých generácií vrstiev v sále.

Akcií, ktoré svojou náplňou a zameraním presahujú tradičný koncertný rámec, ponúka Praha v súčasnosti mnoho, niekedy snáď až príliš, preto ich kvalita zákonite kolíše. Sú to napríklad cykly ako J. S. Bach a majstri baroka (so sprievodným slovom L. Šipa), cyklus Hudba k tancu a tanec k hudbe (Chorea Bohemica, Experimentálna skupina džezového tanca, Pražský komorný balet a iné), séria koncertov v Anežskom kláštore Obrazy a hudba (pri každom programe je prednáška o niektorom výtvarnom diele). Súbor Linha Singers oslávil štvrtstoročie svojej existencie vlastným abonentným cyklom, huslista Ivan Štraus v úlohe moderátora koncipoval šesť večerov pod názvom Mozart a Amadeus (hudba v kombinácii s besedou muzikológov, interpretov a pod.), svoje vlastné „salóniky“ má Krčková Musica bohémica, vypísaný bol cyklus Spievame si, na ktorom sa podieľal aj Jiří Suchý, Ljuba Hermanová, Spiritual kvintet a ďalší.

Niektoré zaujímavé koncerty sa konali aj v netradičných priestoroch: mnohé večery v Atriu – tu sa uplatňujú predovšetkým mladí interpreti a súčasná tvorba. Pražské publikum už pomaly prijalo do sféry svojho záujmu koncertné cykly Paláca kultúry. Zväz skladateľov a Hudobné informačné stredisko svojimi akciami tiež prispievajú k programovej ponuke, čím starostlivo a bohato dopĺňujú hudobný život. Pomerne konzervatívnu pražskú dramaturgiu čas od času oživujú programy Štúdia novej hudby, na ktorých má hlavný podiel súbor Ajon.

Je zjavné, že sa dostávam k problému, spomenutému už v úvode – na každú udalosť mi zostáva iba tá obrabná sekunda, v rámci ktorej nemožno hodnotiť. Ale napokon prečo aj? Veď cieľom môjho písania je predovšetkým základná informácia – ono symbolické obzretie sa alebo stisk ruky. Nič viac.

JIRÍ PILKA

MDKO



Všetky januárové podujatia komorného cyklu MDKO odzneli v priestoroch pre tento druh koncertov najvyhovujúcejším – v Moyzesovej sieni SF.

Na dramaturgii prvého večera (10. 1.) tohto cyklu sa podieľali **víťazi 12. ročníka Interpretáčnej súťaže SSR v Banskej Bystrici**. Ako prvá sa predstavila nositeľka 3. ceny **Dana Saturovová-Šašinová**. V **Prelúdiu a fúge C dur z 1. dielu Temperovaného klavíra, BWV 846 J. S. Bacha** i v klavírnom cykle **V prírode od Bélu Bartóka** podala imponujúci výkon. Saturovová nikdy nezaprie svoje vrúcne muzikantské srdce – pri modelovaní fráz, pri vyspievaní plastickej kantilény, pri iskrivom, niekedy až príliš vzrušenom a dynamicky nie dosť vyváženom uplatnení tvorivého temperamentu. Zrejme sa bude v tomto smere aj ďalej vyvíjať ako typ, ktorý nástojčivosťou svojej výpovede presvedčí, niekedy i provokuje, vzbudzuje prípadné otázky, no nikdy poslušáča nenudí šedou, jednotvárnou hrou.

Najvýraznejší pokrok vo svojej tvorivej ceste za metami klavírneho majstrovstva preukázal **Daniel Buranovský**, t. č. ešte poslucháč VŠMU (nositeľ 2. ceny). Vybral si dielo menej frekventované, ale o to náročnejšie na prezentáciu svojho laureátskeho postu: **Sonátu – fantáziu „Après une lecture du Dante“ od F. Liszta**. I keď jeho mladistvý temperament prebleskaval niekedy v tvrdšom tvorení tónu vo vrcholoch, celková koncepcia a vypracovanosť i tých najbravúrnejších a najnáročnejších úsekov bola skvelá. Je to sympatický typ, s veľkými technickými dispozíciami, výdatnou zásobou tvorivej fantázie, spoľahlivou pamäťou a značným stavebným nadhľadom. Dokáže stmeňovať veľké plochy, nehrá mozaikovitú, sleduje líniu.

Z hľadiska symbiózy citu, rozvahy a kultivovanosti vyjadrovacích prostriedkov zatiaľ najďalej dospela nositeľka 1. ceny na IS' 88 – **Zuzana Paulechová**, t. č. aspirantka VŠMU. Akoby paralelne s jej dozrievaním na sympatickú mladú ženu sa aj jej hra stávala vyrovnanjšou, kultivovanejšou. V minulosti hrala možno angažovanejšie, nástojčivejšie; v súčasnosti jej fantáziu modeluje viac rozum, než cit. Je to však prechodné štádium, prvé stupienky k tým najvyšším metám. Aj jej dynamická paleta sa o niečo zúžila, modelovanie fráz sa zaoblilo, rozvaha je výrazne v popredí. Začínajú u nej viac než predtým vystupovať do popredia polohy meditatívne.

Paulechová sa v interpretácii **Malej suity s passacagliou op. 3 E. Suchoňa** v porovnaní so Saturovovou usiluje viac vyzdvihnúť filozofický podtext. Stvárňuje ju menej vrúcne, pokojnejšie, s prevahou meditatívnej lyriky. Scherzo hrá rýchlejšie, elegantnejšie, ale nie s takým dramatickým vzruchom a akcentom ako Saturovová. Aj dynamické oblúky Passacaglie u Paulechovej sú opuncované týmto spôsobom prístupu.

Je imponujúce, ako sa dokázala Paulechová vyrovnáť s výraznou a štýlovou problematikou **Schumannovej Sonáty fis mol op. 11**. Mimoriadne technické zázemie jej umožňuje stavebný nadhľad, logické a presvedčivé vedenie línií. Temperament len málokedy vybočil zo správnych medzí. Finále zaujalo suverénnym technickým stvárnením, obdivuhodnou fyzickou výdržou a vypracovanosťou technicky exponovaných miest. Aj meditatívna spevnosť *Andante cantabile* (Aria) mala presvedčivý tvar. Bol to výkon nanajvýš príťažlivý a potvrdil oprávnenosť dosiahnutia najvyššej priečky, ktorú si Paulechová v B. Bystrici vybojovala.

O týždeň neskôr (17. 1.) sa predstavil český súbor **Collegium flauto dolce**. Tvorí ho 6 hráčov na čele s umeleckým vedúcim, realizátorom, interpretom (hráčom na viole da braccio, krumhorne, zobcovej flaute i tenoristom) v jednej osobe – **Jiřím Kotoučom**. Popri spoľahlivom ovládaní dobových nástrojov, na ktorý hrá celý ansámbl, zaujal Kotouč aj vokálnym prednesom; odvíjaným bez páťosu, prirodzene, bez náznaku nejakej manieri. Kotouč si vypestoval zmysel pre mieru, má vkus, jeho tvorivá osobnosť púča pulzovanie skladieb, pri zmenách metra prejavuje sa aj opticky ako dirigent. Zvláštnu pozornosť z imponujúceho Kotoučového výkonu si zasluží najmä tenorové sólo v prvej skladbe po pauze – v madrigale s názvom **Vracia sa mierny vánok (Torna il sereno zeffiro) od Sigismonda D' India** vzhľadom na široké výrazové spektrum vlnenia nálad a nuansov vypracovanie umocňujúce obsah textu.

S výnimkou jednej speváčky (na bratislavskom vystúpení indisponovaná stála členka súboru Ludmila Vernerová nahradila členka i sólistka zboru pri Českej filharmónii – **Eva Dědková**, intonačne podobne pohotová, spoľahlivá, vrúcna), sa ostatní podľa potreby interpretácie zapájali popri hre najmenej na dvoch nástrojoch aj ako speváci. Vytvárali tak meniace sa vokálne obsadenie od dueta po kvarteto, zoskupenia zodpovedajúce dobovej renesančnej praxi.

Na základe počutia (bez konfrontácie s partitúrami) ťažko posúdiť mieru improvizácie dotvárania notovej predlohy. U hráčov však možno konštatovať väčší vklad než remeselnú rutinu, vyváženosť súhry, zreteľnosť artikulácie jednotlivých hlasov, ktoré u starších skladieb pri vertikálnom priezeze nevytvárali vždy úplné trojzvuky. Pri počúvaní takejto hudby získava poslucháč chvíľkovú ilúziu atmosféry dávnych dôb a to pri súboroch podobného zamerania býva podstatné!

Dramaturgia tohto podujatia vychádzala od predstaviteľov **anglickej renesancie (R. Allison, W. Byrd, J. Dowland, O. Gibbons)**. Citlivo zostavený program bol sledom meniacich sa kontrastných zoskupení, nástrojových obsadení; inštrumentálne skladby striedali opusy s účasťou ľudských hlasov, ale úspech korunovali aj čísla, v ktorých sa vokálna sadzba obmieňala s inštrumentálnou.

Chronologická postupnosť – od renesancie (anglických majstrov vystriedali **talianski**

G. Garissimi, V. Calestani, G. Frescobaldi) až po skladateľov **českého pôvodu (B. Finger, V. Karel Holan Rovenský)** z éry nadvlády barokového štýlu – dala priestor stupňovaniu intenzity umeleckého dojmu z tohto vystúpenia. Súbor siestich hudobníkov je výrazným aktualizácnym stvárňovaním historickej hudobnej literatúry, nie akademicky strnulej, ale živej, pulzujúcej hudby, interpretáciou ktorej si vyslúžil obdiv a uznanie obecnosti. Na záver zaznel ako prídavok madrigal **Zlaté vlasy od Claudia Monteverdiho**, v ktorom sa symbolicky stretlo vokálne duo so sprievodom kombinácie strunových (lutna, viola da gamba) a dychových (cornamusa a zobcová flauta) nástrojov.

Môžeme si len želať, aby umelecká úroveň interpretácie a atraktivnosť dramaturgie boli motívom k opätovnému pozvaniu súboru.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Podstatná však aj na tomto koncerte zostala hudba. Súbor urobil opäť ďalší krok dopredu, a to nielen získaním viacerých nových nástrojov (syčivá flauta, fidula, chrotta, šalmaj, pozitív, niektoré bicie nástroje, atď.), ale aj tým, že väčšina skladieb zaznela aj v novej realizácii. Je to sympatická črta so snahou o ustavičné hľadanie najpriliehavejšieho zvukového tvaru. Realizácie vedúceho súboru **Vladimíra Rusóa** svedčili aj tenoraz o jeho veľkých znalostiach (bol aj autorom zaujímavého textu v programovom bulletinu) a vkus. Výhrady možno mať azda iba k skladbe *Sapienter dispensare*. Mnohé kompozície, ktoré sa už v minulosti blížili k „šlágrom“, vyzneli v novej realizácii presvedčivejšie. **Vianočné cantio Nunc mystice**, alebo **conductus In hoc anni circulo zo Spišských zlomkov** mali skutočne vianočnú náladu. Rusó sa vo svojich realizáciách naočajne zrakom, ale poctivo hľadá najpriliehavejší tvar. Samozrejme, výdatne mu pomáha aj dobrý inštrumentár. Ťažko možno presvedčivejšie tľmčiť na počúvanie náročnej skladby z tabulatúr **A. Heborgha, či Paumannovo Fundamentum organisandi** (zaradená do programu navyše) než sme to počuli na novom nástroji. Navyše, Rusó dokáže oživiť koncert aj fundovaným živým slovom. Nemožno však obísť ani ostatných členov, ktorí spĺňajú vysoké požiadavky, kladené najmä na inštrumentalistov (**D. Rusó, J. Korec**). Vsestrannosť D. Rusó je naozaj obdivuhodná – jej muzikalita pri klavíri bola už veľakrát vyzdvihnutá. Traja speváci (oproti dvom v minulosti) poskytovali takisto lepšie možnosti, najistejšia bola **J. Nešáková**. Noví speváci – **T. Roháčková a D. Luknár** prezentujú interpretáčnú tendenciu, s prirodzenými, rovnými, neškolenými hlasmi, vhodnými najviac na

tento typ hudby. (U speváka je trochu otázna intenzita hlasu, lebo ho „zakrývala“ nielen syčivá flauta, ale aj zvukovo oveľa komornejšia cornamusa.)

Koncert so zaujímavou dramaturgiou (striedanie domácej a svetovej tvorby) ukázal ďalšie perspektívy súboru, ktorý si získal systemtickým odhaľovaním pamiatok našej minulosti (Spišské zlomky, Trnavský rukopis, Košické zlomky a i.) uznanie doma a má všetky predpoklady dobre reprezentovať i v zahraničí.

LADISLAV KAČIC

Klavirista **György Oravecz** (nar. 1963) uzavrel v Moyzesovej sieni SF tento cyklus komorných podujatí MDKO celovečerným recitálom. Pomerne bežne zostavená dramaturgia jeho vystúpenia ncuovala presvedčenie, že si oboháva repertoár pre medzinárodné súťaže. Vychádzala od **J. S. Bacha (Prelúdiu a fúga b mol z 1. zväzku Temperovaného klavíra BWV 867)** cez klasicckú sonátu (**W. A. Mozarta: Sonáta c mol KV 457**), **S. Rachmaninova (Etuda a mol op. 39, č. 6, Prelúdiu g mol op. 23 č. 5)** a završovali ju dva náročné opusy **F. Liszta (Rapsódia č. 9 Es dur – Peštiansky karneval, v druhej polovici Sonáta h mol)**.

Mladý maďarský interpret je klavirista skôr virtuózne-rationálny než tvorivo-umelecky zameraný. Ťažisko jeho úsilia sa vyčerpáva v snahe o čo najdokonalejšie rešpektovanie notovej predlohy. V tomto smere dosahuje imponujúce výsledky. Každé rubato, dynamická forma i agogika sú dôkladne zväžené, naučené ale prakticky vôbec neprežiarené citovou účasťou.

Takýto spôsob hry možno akceptovať azda ešte u Bacha, hoci aj tu by výraznejší individuálny vklad umocnil meditatívny podtext tejto vážnej hudby. V Mozartovi sa tieto danosti mladého virtuóza už dostávali viac do rozporu s obsahom a poslucháč si uvedomoval, že hudobný prúd je skôr sledom tónov bez výraznejšieho zmyslu pre vniknutie do podstaty hudby viedenského majstra. Veľká miera disciplíny bola síce na mieste a s limitami klasickeho štýlu korešpondovala viac ako prehnané citové zaangažovanie, ale Mozart to správne vystihnutý nebol! Virtuózne dispozície Oraveczovho technického arzenálu sa výhodne uplatnili v rachmaninovských opusoch. Zahral ich na obdivuhodnej úrovni, s dravým temperamentom a s minimálnym množstvom preklepov.

Dominantnosť prevažne virtuózneho prístupu charakterizovala aj Oraveczov postoj k interpretácii Rapsódie č. 9 Es dur a Lisztovej Sonáty. Poslucháč musel odbovovať istú mieru technickej suverenity, schopnosť gradovať, stavať imponujúce dynamické oblúky, len to podstatné – duša a srdce v interpretácii G. Oravecza chýbali. Najmä v Sonáte s filozoficko-meditatívnym podtextom a exponovaním vnútorných rozporov skladateľovho génia tento prístup chýbal. Z hľadiska výstavby, tempového vlnenia bolo všetko ťažko napadnuteľné, no žiaľ, málo presvedčivé.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Štátny komorný orchester Žilina

V Dome umenia Fatra Žilina sa uskutočnil v dňoch 20. a 21. januára ďalší zo série koncertov v rámci sezóny 1988 – 1989.

Program koncertu vyplnili tieto diela: **W. A. Mozart: Divertimento D dur KV 136, F. Liszt: Malédiction pre klavír a sláčikový orchester a J. Haydn: Stabat mater pre sóla, zbor a orchester**. Sólistami koncertu boli **Claudio Crismani (klavír), Jana Valášková (soprán), Hana Štolfová-Bandová (alt), Jozef Kundlák (tenor), Peter Mikuláš (bas), koncert dirigoval Oliver Dohnányi**.

Dirigent O. Dohnányi má veľký podiel na zjednocujúcej sile výrazu každého predvedeného diela. ŠKO, sólistov a pražský zbor Cantorum iúbilo (s ktorým pracuje už celé desaťročie), viedol pevnou rukou, s jasnými gestami, pokojne a s nadhľadom. To všetko sa prejavilo v dobrej a sviežej interpretácii Divertimenta D dur W. A. Mozarta.

Zvláštnosťou koncertu bolo uvádzanie raných opusov veľkých majstrov (možno, že sa tak stalo z dramaturgických dôvodov, možno náhodou). Patril k nim aj Lisztov asi prvý koncertný opus pre klavír a orchester s názvom *Malédiction*, (ktorý sa neuvádza ani v každej lisztovskej monografii). Dielo má autobiografický charakter a je povahy rýdzo dramatickej. Jednočasťový u nás neznámy koncert je istým prínosom do dramaturgie ŠKO.

Taliansky klavirista C. Crismani sa po úspešnom vystúpení v Prahe predstavil v dobrom svetle najmä v oblasti klavírnej techniky. Sólista spolu s dirigentom a orches-

tróm sa rovnakým dielom zúčastnili na peknej umeleckej spolupráci, hoci sa zdalo, že v strednej, lyrickej časti bola ich koncentrácia a späťnosť menej pôsobivá.

Oratórium *Stabat mater* J. Haydna je tiež u nás nie často uvádzaným opusom. Skladba pozostáva z trinástich uzavretých častí (dielo trvá 65 minút), v ktorých dominuje raz orchester, inokedy sólisti alebo zbor. V prvých častiach oratória sa Haydn vyrovnáva s talianskymi vplyvmi. Na začiatku sa zdalo, že v niektorých fázach subtilnejší hlasový (ale krásne posadený) fond sólistky J. Valáškovej zanikne v spleti orchestra a zboru. Jej výkon však gradoval najmä v záverečnej koloratúre (č. 13). Pravidelná účastníčka oratoriálnych žilinských produkcií H. Štolfová-Bandová podala výrazný výkon, zvlášť príjemný v nízkych altových polohách. J. Kundlák presvedčil, že je vhodným typom pre sólovo-koncertantné a ensemble produkcie. Peter Mikuláš, tiež pravidelný účastník žilinského koncertného života naplnil predstavu o kantilénovom vedení náročných basových partov v Haydnovom oratoriálnom diele. Zbor Cantorum iúbilo ako partner v *Stabat mater* splnil svoju rolu; predsa však počtom (26-členov) sa zdal byť primálny na zvýraznenie sily, gradácie a mohutnosti hudobného toku Haydnovho oratória. Koncert bol dobrou prezentáciou spolupráce všetkých zainteresovaných umelcov večera.

Stretnutie s českými klaviristami

V rámci koncertov usporiadaných Kruhom priateľov českej kultúry sa konalo **4. februára** v Mozartovej sieni DPV **stretnutie s českou hudbou – s najmladšími klavírnymi virtuóznymi**.

Osemnásťročná **Halina Janičková** sa predstavila **Chromatickou fantáziou J. S. Bacha**, dielom, ktoré dokáže v maximálnej miere preveriť interpretačné dispozície každého klaviristu. Prvé kontakty s touto hudbou majú takmer vždy úskalnia, ale azda i svoje pozitíva. Ku kladným stránkam patrí napríklad bezprostredný, spontánny vzťah k Bachovej hudbe, opájanie sa krásou polyfónie. U Janičkovej dominoval vždy jasný a spevný tón, ktorý však od začiatku do konca zotrval v jednej dynamickej a výrazovej rovine. Tu stojíme pri úskaliach interpretácie, ktorá ešte nehľadá tvárnosť výrazovej plurality, ani poetickosti. Hodnoty českej hudby nám pripomenul **Sukov klavírný cyklus Jaro**. Spomínajúc však istú absenciu poetickosti v Bachovej hudbe, musíme túto podlžnosť vytknúť i stvárneniu Sukovej skladby. A to nie je len vec muzikantského precitnutia, ale i schopnosť pracovať s farebnými registrami hudby, s tónmi, frázovaním, pedalizovaním, mäkkým vedením kantilén. To sú momenty, ktoré by mali byť v Sukovej hudbe prítomné a tvorivo zužitkované.

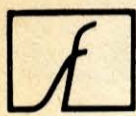
Jan Čech sa nám predstavil **Symfonickými etudami op. 13 R. Schumanna** – dielom, kto-

ré patrí ku skvostom klavírnej literatúry. Čech hral Schumannovu hudbu s veľkým zaničením, jeho snaha po výrazových premenách hudby bola naprosto zrejma. Keď sa však na interpretáciu pozrieme s detailnejšou optikou, musíme konštatovať množstvo drobných prehréškov, s „povypadávanými“ notami, harmonickými približnosťami. V takýchto okamihoch sa oslabuje i spontánnosť výpovede. Tvorivý nadhľad sa vytráca a do popredia sa dostáva zápas o zdlanie diela. Celok bol však zmysluplne vybudovaný, len v detailoch sa objavili drobné rušivé momenty, ktoré bude potrebné začať odstraňovať.

Záverečná tretina koncertu patrila najstaršiemu z klaviristov, tridsaťjedenročnému **Tomášovi Višekovi**, ktorý sa predstavil **Sonátou L. Janáčka**, dielom, ktorého rukopis autor zničil. Len náhodou sa zachoval opis diela. Je pravdou i to, že sa s touto Janáčkovou hudbou nestretávame až tak často na našich pódiách. To sú však podlžnosti dramaturgie komorných koncertov... Tentokrát sme počuli Janáčkovu skladbu naozaj v strhujúcej interpretácii, s rozvrásnenou dynamickou hladinou, s nervným akcentovaním všetkých zlomkov tejto hudby. Z konfrontácií s **Klavírnou sonátou Michala Kocába**, ktorá zaznela v záverečnej časti koncertu to bol skutočne neporovnateľný zážitok.

IGOR BERGER

IGOR TVRDOŇ



2. a 3. február
G. Gershwin: Koncert pre klavír a orchester F dur
S. Prokofiev: 5. symfónia B dur
op. 100

Slovenská filharmónia, dirigent Tadaaki Otaka, sólista Adam Fellegi

Ani dvojica koncertov 2. a 3. februára nebola ušetrená od zmien. Namiesto avizovaného bulharského klaviristu Bojana Vodeničarova predstúpil pred solidne naplnenú Redutu maďarský umelec Adam Fellegi, s Klavírnym koncertom F dur Georga Gershwina; Gershwinova hudba poskytuje nesmierny priestor pre muzikantskú spontaneitu, čo Á. Fellegi náležite využil a hoci sa napríklad v prvej časti niekoľkokrát neozaľ za klavíra najčistejší súzvuk, interpretov nemožno uprieť suverenitu a celkový nadhľad nad obtiažnym dielom. Fellegi sa počas hry uvoľnil, druhá a tretia časť vyzneli podstatne priaznivejšie. Syntetická povaha gershwinovského štýlu tu našla svoje plné uplatnenie – hudbe nechýbal typický džezový drive, výrazná synkopa, svojrázne frázovanie, ku slovu sa dostala aj širokodychá kantiléna. Klavírný koncert Georga Gershwina kladie vysoké nároky na súhru sólistu s orchestrom. Á. Fellegi našiel pevnú podporu v hráčoch Slovenskej filharmónie, ktorí pod vedením japonského hosťa Tadaaki Otaku výborný výkon – a to aj napriek tomu, že toto dielo sa v dramaturgii našich orchestrov nevyskytuje často. To isté platí o skladbe, ktorá odznela v druhej polovici večera – o 5. symfónii Sergeja Prokofieva. Tadaaki Otaka pripravil v skutočne tvorivej spolupráci s hráčmi orchestra Slovenskej filharmónie bratislavského publiku zážitok výnimočných kvalít. Dirigent sa predstavil s koncepciou, ktorá držala poslucháča v neustálom napätí, nedala možnosť vzniku akejkoľvek percepčnej krízy, výpadkom pozornosti alebo pocitu úna-

vy. Podstatnú úlohu zohrala samotná symfónia, dielo, ktoré sotva nájde v symfonickej literatúre 20. storočia (aj v tvorbe samotného Prokofieva) obdobu. Vari v žiadnom z jeho opusov nedochádza k takej výraznej koncentracii na tektonickú a výrazovú vyváženosť, ako práve v Symfónii B dur. V dokonalej jednote sú všetky výrazové polohy prokofievovského štýlu – lyrizmus, zvuková vynaliezavosť (považovaná za prokofievovskú avantgardu), toccatový motorizmus, alebo zdrvujujúci sarkazmus. Z pódia Reduty sa všetky spomenuté polohy umeleckej výpovede šírili s mimoriadnou sugestívnosťou a jednoznačnosťou, zanechávajúc v poslucháčovi dojem dokonalej komunikácie medzi dirigentom a orchestrom. Dirigentská technika T. Otaka ma zaujala dynamizmom, technikou obidvoch rúk schopnou zachytiť aj ten najdrobnejší detail zložitej orchestrálnej sadzby a viacdimenzionálnej faktúry. Otaka akoby sa nespoliehal na náhodu, jeho práca sa zakladala na podrobnom prepracovaní každej súčasti, kolosálneho hudobného organizmu. Spolahlivými partnermi mu boli všetci zúčastnení hráči SF. Partitúra 5. symfónie obsahuje nejedno chúlolistivé miesto, technický problém. Výkon orchestra sí však zasluhuje to najlepšie ohodnotenie. Množstvo technicky exponovaných úsekov, preplnených povestnými melodickými, či harmonickými disonanciami, svojrázna melódika, výrazová mnohotvárnosť – to všetko zvládli filharmonici na výbornú, za čo im patria slová uznania.



9. a 10. február
G. F. Händel: Belsazar
Slovenská filharmónia: Slovenský filharmonický zbor; dirigent Diethard Hellmann, zbormajster Christian Schidra; sólisti Monika Lenz – soprán, Jitka Zerhauová – alt, Hana Štolfová-Bandová – alt, Zeger Vanderste-

ne – tenor, Tamás Szüle – bas, Stanislav Vrabel – bas.

Za raritu možno považovať predvedenie celovečerného oratória Georga Friedricha Händla Belsazar (9. a 10. februára). Toto veľkolepé podujatie priviedlo na pódium Reduty početnú skupinu aktérov – našich, domáciach aj zahraničných. Hlavným iniciátorom bol pravdepodobne dirigent koncertu Diethard Hellmann (NDR), nadšený propagátor hudby neskorobarokovej syntézy, najmä hudby J. S. Bacha a G. F. Händla. Oratorium Belsazar nepatrí k najznámejším dielam G. F. Händla. U nás zaznelo prvý raz, čo dodalo koncertu atmosféru výnimočnosti. Hudba tohto kolosu však neprinesla pre mňa veľa nového: Belsazar pozostávajúci zo 44 čísiel rozvrhnutých do troch dejstiev je typom dramatického oratória. Händlova hudobná výpoveď sa zreteľne odlišuje od kompozičného jazyka jeho anglických opier, v ktorých jednoznačne prevláda ariózny prvok, zatiaľ čo dramatický fenomén v Belsazarovi preráža predovšetkým v bohatom pleťve recitatívnych ploch. Recitatív je alfou a omegou hudobnej štruktúry, je epicentrom myšlienkového vývoja biblického príbehu. G. F. Händel svoje vokálno-inštrumentálne diela popretkával skvostnými zbormi, čím išiel v ústrety požiadavkám dobového anglického (resp. londýnskeho) publika. Väčšina z nich nesie pečať kontrapunktického perfekcionizmu, virtuozity vo vedení hlasov, v registrácii a vo vytváraní väzby medzi orchestrálnym aparátom a monumentálne obsadzovaným zborom. V oratóriu sa princíp arióza bohato uplatňuje, no najväčšmi podlieha konvencii a šablónam. Z hľadiska typologizácie arióznych úsekov dominuje zreteľne typ parlandovej árie, ktorá kladie dôraz predovšetkým na deklamáciu textu. Objavili sa aj náznaky arie di brilante alebo arie di patetico, no skôr ako čiastkový princíp, nie ako výraz-

nejší formotvorný činiteľ. Belsazar – to je typický Händel, akého poznáme zo známejších diel. Dirigent D. Hellmann pristupoval k predvedeniu tohto zabudnutého opusu s náležitou dávkou úcty voči händlovskému štýlu; preferovaním patetických a monumentalizujúcich polôh vyznel Belsazar viac „nemecky“ ako „anglicky“ (najmä voľbou temp v zborových výstupoch). Hellmannov prístup sa pohyboval v dosť striktné vymedzenom výrazovom diapazóne. Voľné tempá však mohli dosť komplikovať situáciu inak výborne pripravenému Slovenskému filharmonickému zboru (zbormajster Christian Schidra a. h.). Zo skupiny sólistov podala najpresvedčivejší výkon Hana Štolfová-Bandová v úlohe Kýrosa. Táto speváčka síce nedisponuje veľkým hlasom, no zaujala registrovou vyrovnanosťou, štýlovou čistotou a perfektnou dikciou. Jitka Zerhauovej (úloha Daniela) nemožno nič vytknúť, no part bol posadený príliš hlboko, do registra, v ktorom sa mladý hlas necíti príliš suverénne. Sopranové sólo (úloha Nitokrisa) predniesla Rakúsanka Monika Lenz, spoľahlivá oratoriálna speváčka, ktorá však troška podľahla subretnej maniere a jej prejavu chýbala obľosť a kantiléna. Zeger Vandersteene z Belgicka sa prezentoval v úlohe Belsazara ako typický nemecký lyrický tenor, s nevelmi širokou menzúrou. Dva basové party našťudovali Tamás Szüle (MLR), intonačne aj registrovo labilný, usilujúci sa však po expresíve a člen SFZ Stanislav Vrabel, lyrický barytón, ktorý nemal veľa priestoru na uplatnenie. Dobrý výkon podali členovia continua – Anna Zúriková-Predmerská (organ), Milada Synková (čembalo) a Martin Čapka (violončelo). Hrdinami večera sa stali opäť hráči Slovenskej filharmónie, na výkone ktorých nebolo vôbec badať, že ide o prvý kontakt s rozmernou partitúrou.

IGOR JAVORSKÝ

Stopy v piesku?

Rozhovor s Jelou Krčméryovou

Už niekoľko desaťročí sa podieľate na formovaní a rozvoji slovenského operného života. Ako dlhoročná lektorka, dramaturgička a redaktorka opery SND, ale predovšetkým ako prekladateľka a libretistka. Do slovenčiny ste preložili úctyhodný počet – vyše sedemdesiat svetových operných diel, sama ste autorkou viacerých spevoherných libriet. Prečo ste si zvolili práve tento menej atraktívny a snáď i trochu zaznávaný odbor?

– Vášeň zostáva vášňou. A ja ako prekladateľka som asi posadnutá týmto neuhom. Toľkokrát v živote som mala robiť dôležitejšie veci – písať, prekladať básne, – venovať sa trochu i teórii prekladu zhudobňovaných textov, čo by bolo bývalo azda tiež veľmi potrebné. Ale môj inštinkt ma vždy nebadane priviedol k tomu, že som zase siahla po kôpke nôt s nachystanými textmi a zahĺbila sa do prekladov – najmä vtedy, ak ma niečím veľmi zaujali a boli inšpirujúce.

V päťdesiatych rokoch, keď ste začali po krátkom odstupe znova pôsobiť v SND ako mladá lektorka, slovenská opera a operný život sa práve naplno rozvíjal. Aké bolo pre vás toto obdobie – na ktoré okamihy si najviac spomínate?

– Spomínanie je vlastne ťažká činnosť. Ide o naschvál po cestách, po ktorých by človek nechcel ísť a vyhýba sa miestam, kde by sa mal pozdržať dlhšie. Dosiaľ som mu nedožičila času, odkladám ho vždy na neskôr. Ale predsa len si spomínam rada na začiatky v SND, na mladý nastupujúci tím umelcov, ktorí patrili k sebe a šli za jedným cieľom. Speváci, režiséri, dirigenti, výtvarníci aj dramaturgovia. Spomínam si na zrodenie opery národného umelca Eugena Suchoňa – na Svätopluku, na spoluprácu s mnohými skladateľmi i básnikmi, ktorí sa vtedy, keď sa v opere aj na slovo kládol väčší dôraz, tak radi pridávali k nám. Stretávali sme sa s Jankom Smrekom, Máriou Rázusovou-Martákovou, s Ivanom Stodolom, Ludom Ondrejovom, Jánom Boorom, Lubomírom Feldekom. U nás sa začal do hudobno-

-textárskej práce Tomáš Janovic, Peter Petiška a mnoho ďalších autorov.

V istom rozhovore ste sa vyjadrili, že „neúcta k slovu je aj neúcta k poslucháčovi, ktorý má právo pochopiť obsah deja a hudby aj prostredníctvom spievaného textu“. Vývoj opery zaznamenal viaceré obdobia, keď sa preferovala jedna či druhá súčasť, hudba – alebo text, ale boli aj časy príméria medzi hudobnou a dramatickou zložkou. Ako hodnotíte súčasnú situáciu u nás?

– Zdá sa mi, že sme sa prirýchlo rozbehli jedným smerom a staviame si najmä vo „veľkej opere“ privysoké ciele. Nevieť, či nám na ne dorástli krídla. Uvádzame už skoro zásadne opery v origináloch, ale reči sa učíme čoraz menej (najmä v školách). Interpreti zväštie nie dosť citlivo vnímajú text a poslucháči sa dozvedia len z bulletinov, čo to vlastne počávajú. A mne osobne sa vo kálna tvorba páči najmä vtedy, keď jej rozumiem. Snáď som ovplyvnená vlastným povoláním, snáď dlhým spolunažívaním opery a činohry v SND, kde jeden žáner sa inšpiroval druhým a nebolo to iste na škodu. Verím, spievanie v origináloch má veľké výhody. Spevákom sa spieva ľahšie, hudobné frázy vyznievajú autentickéjšie. Možno sa týmto „medzinárodným spievaním“ prekle- nuť hranice medzi národmi a ľudia sa zblížujú. Možno. Lenže opera sa takto nutne stáva postupne koncertom a vykĺza z rúk nielen tvorcov slova a nových tvorcov opernej hudby, ale aj režisérov a dirigenti. Ak sa dbá len na „export umenia“, na stálu výmenu hostí, nemožno predsa rátať s pevnou režisérskou ani dirigentskou koncepciou. Táto éra – ako to už bolo toľkokrát – dosiahne svoj vrchol a diváci zasa začnú túžiť po hudobnom divadle, po pekne vyjadrenej myšlienke, po zrovnoprávnení všetkých zúčastnených umení. Je známa pravda, že hudba vyjadruje len cit, nie myšlienku. Na vyjadrenie tej je už potrebné zrozumiteľné slovo.

Veľa sa venujete prekladom piesní.

Slovná zložka je tu ešte podstatnejšia než v opere...

– V piesňach sa prekladateľ obyčajne stretáva s najkrajšími veršami. Je ozaj škoda, ak ich interpret podáva tak, že sa stráca ich myšlienka a obsah. Veď ide často o zhudobnené básne najväčších básnikov – Petrarca, Goetheho, Puškina, Claudela... Pri hudobných prekladoch sa človek musí neraz ponoriť ako by do sútku dvoch riek – do prúdu hudby a slova, niesť sa spolu s nimi a sledovať ich tok. Rada sa vraciam k textom aj po rokoch a dopracúvam si ich. Snáď tak spájam inšpiráciu mladosti so skúsenosťami staršieho veku. Mnoho piesní som tak dotvárala, niektorým som až na tretí-štvrtýkrát „prišla na koreň“. V našej práci je totiž nesmierne dôležitý časový odstup – ako napokon v každej umeleckej práci.

Už tretiu sezónu ste dramaturgičkou v Komornej opere. Tento ensemble si hneď v začiatkoch dal do svojho štítu experiment, hľadanie nových, nevychodených postupov. Od začiatku nadviazal spoluprácu aj s činohernými režisérmi a podľa slov umeleckého vedúceho Jozefa Revallu ste si vzali za cieľ zdviedlenie opery. Myslíte si, že toto je cesta k opätovnému zblíženiu hudby a slova?

– Jedna z ciest – povedala by som. Ale cesta najmä u nás v Bratislave veľmi potrebná. Divadelné a teda i hudobno-divadelné umenie nemôže stáť na mieste. Musí nachádzať nové postupy, musí vyhľadávať zabudnuté diela, ktoré treba len zbaviť prachu a zatraktívniť pre dnešných mladých ľudí. A, pravda, tvoriť nové. Moje skúsenosti s mladými opernými i činohernými režisérmi sú veľmi dobré. Ide poväčšine o muzikálnych umelcov, ktorí hudbu dokonale cítia a prichádzajú vždy so sviežimi nápadiami, ktorá i mňa inšpirujú k dotváraniu textov. Každý deň čakám, čo sa zase bude diať nového... a deje sa toho hodne!

A čo mladí speváci?

– Sú poväčšine neobyčajne nadaní, spevácky i herecky. A žijú družne. Vó-



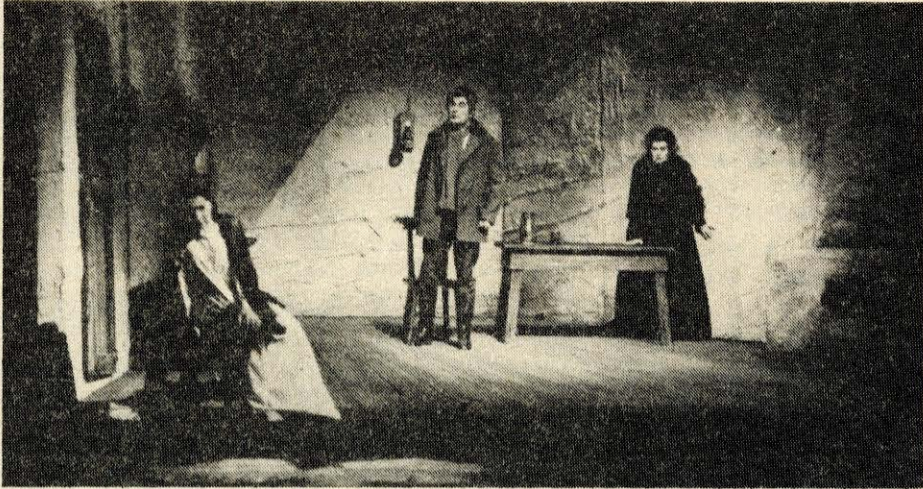
Snímka J. Bartoš

bec na malom priestore sa umenie akosi väčšmi drží pokope. Nie je rozdelené širokými areálmi a zástupmi. Ako v malej manufaktúre sa v dvoch – troch miestnostiach vyberá hudba, upravuje text, nacvičujú úlohy, zohrávajú sa orchestrálni hráči, dorábajú kostýmy a každému na všetkom tak veľmi záleží. Človek rád zblízka pozoruje, ako sa inscenácia rodí, ako sa k nej pridávajú stále nové prvky, ako sa mladí umelci vo svojich rolách udomácnujú, stávajú sa nenútení a ich hlas naberá na prirodzenosti a krásne.

Nadšenie vo Vašich slovách napovedá, že slovenské vokálne umenie môže aj naďalej rátať s Vašou priazňou...

– Chcem si i v budúcnosti deliť svoj čas medzi rodinu a prácu, ktorá, ako ste i Vy spomenuli, je dosť nevdáčna, ale vo svojej podstate veľmi krásna. Pravda, mámam z nej radosť obyčajne len do tých čias, kým ju nevydám z rúk. Potom sa kdesi tráti. Teda, ako to napísal Kantzakis, robím i naďalej stopy do piesku, ktoré vo chvíli rozveje vietor.

Pripravila: MARTINA HANZELOVÁ HZS



Pohľad na scénu Jochena Schuteho.

Snímka: archív HŽ

Pastorkyňa lipských hostí

Dňa 21. 1. 1989 uplynulo 85 rokov od svetovej premiéry Jej pastorkyne, ktorá sa konala v brnenskom Divadle na Veleří. Je zaiste úctyhodné, že Brňania si túto významnú hudobnú udalosť mesta vždy dôstojne pripomínajú – tohto roku to bolo (najmä pre domácich tradicionalistov) v znamení nového a do značnej miery novátorského výkladu Janáčkovho chef d'oeuvres.

S inscenáciou Pastorkyne (z roku 1986) pricestoval do Brna Operný súbor lipských divadiel so slávnym Gewandhausorchestrom. Ich kreácia sa odvíjala z výraznej snahy o „odfolklorizovanie“ tejto hudobnej drámy. Viac ako moravské teritórium, v ktorom sa príbeh odohráva, akcentovali všeobecne ľudské poslanstvo diela. Odfolklorizovanie v scénografickej (Jochen Schube) a kostýmovej (Dorothea Weinertová) zložke využil režisér Uwe Wand k expresívnejšiemu zvýrazneniu niektorých scén, ako aj k vykľutiu presvedčivého a nosného dramatického oblúka diela. Hlavných protagonistov viedol k plnému a výsostne plastickému hereckému gestu. Možno mať výhrady k výkladu niektorých scén v prvom dejstve (príchod mládeže z odvodu), avšak poňatie druhého a tretieho jednoznačne zažiarilo. Spomenuté odfolklorizovanie diela neznamenalo zasadenie príbehu mimo reálny čas a priestor. Pastorkyňa akoby sa odohrávala v nemeckom prostredí prelomu 19. a 20. storočia, v prostredí skôr strohom a asketickom než folklórne hýrivom. Pôsobivá bola najmä scéna v druhom

dejstve; sedliacka izba so symbolickým osudovým krížom z trámov namiesto stropu navodzovala pocity úzkosti a pripravovala budúcu tragédiu.

Výnimočnými hereckými a speváckymi kvalitami strhla Anni Rumenova ako Kostolníčka. Postava dala nielen potrebnú dávku hrdošti a zemitej múdrosti, ale aj tragický rozmer. Jej psychologická herecká drobnokresba aj výnimočné spevácke kvality z nej robia predstaviteľku Kostolníčky na priam svetovej úrovni. Podobne plasticky, viac-menej expresívnejšie vyzneli aj ďalšie role: Jenůfa Jitky Kovarikovej, Laca Dietera Schwartnera a Števa Stephana Spiewoka. Taktiež orchester Gewandhausu s dirigentom Johannesom Winklerom odviezol výkon výnimočných kvalít. Janáčkova partitúra dostala symfonický ťah a jej vyznenie bolo celkovo kongeniálne s koncepciou režiséra. Operu naštudovali v nemeckom preklade Maxa Broda. Treba oceniť aj presnú a citlivú deklamáciu, ako aj vystihnutie dramatickej nosnosti slova všetkými hlavnými protagonistami.

Pastorkyňa lipského operného súboru bola nielen nevšedným umeleckým zážitkom, ale aj dôvodom k zamysleniu: umelecká kompozícia, ku ktorej došlo, nutne oprávňuje položiť si otázku, prečo práve Brno ako centrum interpretácie Janáčkovho operného diela nemohlo prísť so zásadne novým výkladom Jej pastorkyne.

MILOSLAV BLAHYNKA

KO tradične netradične

Tak možno „z prvej vody“ označiť už tretí Novoročný koncert členov dnes ešte stále mladého súboru Komornej opery Slovenskej filharmónie. Záujem o podujatie tohto druhu bol evidentný aj tento rok (15. 1.): vychádza jednak z ešte stále pretrvávajúceho tak trochu škodoradostného „záujmu“ typu „veď nech len ukážu, čo vedia“ a na druhej strane z rastúcej obľuby prezentácie operných spevákov v radoch širokej poslucháckej obce. Každoročné opakovanie podujatia a dobrá náštevnosť sú – zdá sa – dostatočným predpokladom vytvorenia tradície.

A čo bolo na koncerte netradičné? Zaujala ma predovšetkým jeho dramaturgia: uvedenie Händlovho scénického oratória Herkulova voľba nebolo totiž len vítanou zmenou novoročných programov KO, koncipovaných dosiaľ ako „večer árií“, ale obohatením nášho koncertného života vôbec. (V tomto zmysle považujem „dôvody uvedenia“, ako sú nastolené v Ponukovom liste – t. j. „ukázať dielo z pohľadu divadelníkov“ a „... vítaný kontrast k súčasnej tvorbe, ktorej sme sa venovali v našich predchádzajúcich inscenáciách“ – za neopodstatnené a zbytočné.)

Ako uvádza ďalej Ponukový list, „prstá, v tom čase veľmi obľúbená téma vyjadruje váhanie gréckeho hrdinu medzi Cnosťou, Stálosťou alebo Rozkošou a Vášňou. Zvodkyne lákajú Herkula do svojich osíd, pričom – pravda – zvody Vášne a Rozkoše sú prítlačnejšie.“

A vskutku! Autor uvedeného textu celkom nevedomky anticipoval výsledný dojem: v bežnom živote toľko kritizovaná a zatracovaná rozkoš sa v Händlovej postave (stvárnenej Ivicou Neshybovou, suverénnou, istou vo výškach a bohatou vo výraze) stala tým naj-

prítlačnejším, čo sa trochu bezvýraznému Herkulovi (Hana Štolfová-Bandová) mohlo ponúknuť. V jej dominantnom postavení ju nemohla ohroziť ani Rozkoš „II.“ (Mária Eliášová). O Herkulovu priazeň sa rovnako usilovala sestra Vášne (Eva Seniglová) – jej priestor bol však omnoho menší a navyše bola handicapovaná náročnosťou svojej úlohy (virtuózná ária, tóny ktorej nežiadúco zachádzali pod speváčkin dobre znejúci rozsah). Pomyselný dej Händlovho diela vďaka ďalším speváckym výkonom v ničom nevybočil z nastoleného „realizmu“ a naďalej pôsobil ako príbeh zo súčasnosti: málo zrozumiteľná a výrazná, akoby trochu zaspátá Cnosť (Jitka Zerhauová a. h.), jej síce snaživý, ale „nekvalifikovaný“ Sprievodca (Juraj Ďurdiak) a zjavne indisponovaná Stálosť (Miroslava Marčeková) posunuli dielo oproti pôvodnému dramaturgickému zámeru (Jela Krémeryová) do aktuálnej roviny (či nadsťasovej? – Preboha, len to nie!).

Naštastie – ako to už v rozprávkach či iných vymyslených príbehoch býva – popri hlavných protagonistoch sa nájdu i postavy „vedľajšie“. V tomto prípade na seba zobrali síce ťažkú, ale o to vďačnejšiu úlohu „dea ex machina“, ktorý napokon všetko doviedol do šťastného konca. Návštevníci tohto januárového nedeľného matiné vedia, že hovoriť najmä o dirigentovi Štefanovi Roblovi, sústredenom orchestri KO a o Speváckom zbere mesta Bratislavy (zbormajster Ladislav Holásek).

Záver? – Potlesk bol veľký a patril všetkým. Ved aj v rozprávke najkrajšiu princeznú síce dostane najmladší brat, ale spravidla ani dvaja starší neobídu naprázdno...

JURAJ DÓŠA



Pod kvalitné hudobné naštudovanie sa podpísal Štefan Róbl.

Snímka: D. Jurkovič

Balet pre deti ako problém

Historický pohľad na problém „divadlo pre deti“ v podmienkach veľkého profesionálneho súboru dokumentuje skôr diskontinuitu, ako systematickú starostlivosť o najmladšieho diváka. Notoricky proklamovaná povinnosť voči nemu tak zostáva bez závažnejšieho praktického spredmetnenia. Akosi sme si zvykli (a zvyk, ako vieme, je železná košľa), na laxnú recepciu plagátových hesiel typu „Deťom to najlepšie“, „Deti sú naša budúcnosť“, atď. Tak dlho sme nimi pasívne zamestnávali naše audiovizuálne receptory, až sme prestali diferencovať pravdu od klamstva, úprimnosť od pokrytectva.

Spomedzi členov rodinného spoločenstva kamenného divadla (opera, činohra, balet) najsystematickejšie venoval pozornosť detskému auditióriu vždy balet. Sporadické produkcie tohto určenia v oblasti opery a činohry sú v globálnom koncepte zanedbateľné. Žiaľ, kvantita baletnej tvorby adresovanej deťom disonuje s jej kvalitatívnymi ukazovateľmi. Nijaké pseudoargumenty nemôžu zdôvodniť skutočnosť, že na našich detských baletných scénach krafovala a ani v prítomnosti svoje pozície neopúšťa dramaturgická muzeálnosť, ošúchanosť, „zaručená úspešnosť“, realizačná konvenčnosť, estetická chatrnosť. Nechcem popierať umeleckú a estetickú hodnotu klasického baletného odkazu. Ako však môže baletné umenie participovať na formovaní estetických potrieb našich ratoleští, ak s nimi chodíme do divadla na ten istý muzeálny exponát Čaj-

kovského či Nedbala, ktorý sme videli ako deti? Nemá vari umenie, a teda aj umenie tanča, svojho diváka od malička vychovávať, formovať, orientovať, pútať a potom s ním spoločne rást? Marxistické učenie o tom, že jestvovanie umeleckého druhu v čase znamená neprestajný pohyb vpred, determinovaný a dynamizovaný spoločenskou praxou a jej potrebami, v oblasti baletu pre deti verifikovať žiaľ nemôžeme.

Jeho pretrvávajúci repertoárový konzervativizmus, utilitarizmus, prakticismus, obnovenie titulov niekoľko desiatok rokov starých, fungujúcich pomaly už ako všeobecný populár, je podmienený okrem iného (napr. alarmujúcim stavom súčasnej baletnej dramaturgie) hlavne chronickým nedostatkom silných inšpiratívnych hudobných predlôh typu Frešovho baletu Narodil sa chrobáček, Pauerovho Ferda Mravenca a pod. Inovovať detský repertoár kompozíciami, vytvorenými spojením libriet s hudbou nebaletného určenia, sa mi javí – prihladnúc k adresátovi – ako cesta príliš trnitá a neistá. Navyše, tvorba pre deti postuluje záväznosť naratívneho princípu, programovej hudobnej línie. Vychádzajúc z týchto premís môžeme rezultovať, že akútnou potrebou nášho baletného umenia je nepretržitosť, konštruktívnosť, teoretický a praktický dialóg skladateľov a choreografov. Napokon, potvrdzuje to i samotná história baletného umenia. Kvalitatívne posuny baletnej praxe, jej inovácie boli vždy čo najtesnejšie späté, podmienené a stimulované skladateľskou sférou. Vyvíjať balet pre deti z dlhodobej krízy, okysličiť jeho ťažko dýchateľné ovzdušie novou, neschematizovanou plnokrvnou tvorbou postihujúcou videnie a hodnotenie sveta dieťaťa z konca 20. storočia, je teda jedna z najdôležitejších, ale aj najťažších úloh nielen baletného, ale aj hudobného umenia.

x x x

Princ Bajaja (ostatná premiéra baletu ND v Prahe), určený deťom predškolského veku, prenáša na baletnú scénu klasickú českú rozprávku Boženy Němcovej. Hudobná predloha diela vychádza z filmovej hudby Václava Trojana k rovnomennému Trnkovmu filmu a je doplnená výrazovými hudobnými vsuvkami zo Špalíčka, filmu toho istého autora. Skladateľ ju prispôboval potrebám scénickej účelovosti baletného umenia, konzultujúc pohybovo-vizuálne predstavy s libretistom, budúcim choreografom a režisérom baletu Danielom Wiesnerom. Prácu na takto vznikajúcej „audiovizuálnej“ partitúre, žiaľ, prerušila smrť Václava Trojana. Do konečnej podoby hudbu s nesmiernym citom a v štýle Trojanovho autorského rukopisu dotvoril skladateľov žiak, Ján Klusák.

Princ Bajaja je inšpiratívny hudobný opus s dominujúcim atribútom českosti, poskytujúci široký priestor pre pohybovú paralelu. Treba povedať, že Bajaja je vlastne prvý český monotematický spievaný balet (pred ním tu bol len Špalíček, ale ten integroval niekoľko rozprávok), v ktorom spievaný text (V. Nezval) nielenže umocňuje výraznosť pohybového pendantu, emocionálne ho nabíja, ale tiež prináša na javisko informáciu, pomáha deťom odhaľovať skrytú významnosť, zmysel a logiku konania jednotlivých postáv.

Choreografia zámerne volí prosté a komunikatívne „slová“. „Text“ kóduje zrozumiteľnou znakovou kiménou tak, aby jeho „prečítanie“, významová dešifrácia detským percipientom pozitívne aktivizovala jeho myslenie, provokovala obrazotvornosť, fantáziu. Daniel Wiesner objavuje pre deti farebný svet rozprávkovej skutočnosti, pozitívnu morálku, neotrasiteľné víťazné pozície dobra nad zlom v spojení s hravosťou, fantáziou, humorom, čistotou a úprimnosťou detského videnia, múdrou nadhľadom dospelých. V štýle tzv. secesnej gotiky (špecifický štýl ilustrácií rozprávok B. Němcovej) mu úspešne sekundujú výtvarníky scény Daniel Dvořák a. h. a autor prestrofarebnej kostýmovej palety Josef Jelínek. Pre úplnosť treba dodať, že hudobnú predlohu naštudoval orchester Smetanovho divadla s dirigentom Františkom Babickým a vokálne party na playback naspievali členovia operného zboru divadla a Kühnovho detského zboru.

Výsledný scénický artefakt je sympatickým úsilím vymaniť sa z ustálených fráz a klíš, snahou otriasť pozície jednostranného prístupu k baletným rozprávkam. Rozpätie kvality tejto veselej, dynamickej pantomimicko-tanečnej rozprávky sa napriek istým poklesom v rytmickej pulzácii (nezaškodila by úvaha o zhutnení dramaturgickej koncepcie) a estetickým „trhlinkám“ (napr. zinfantilizovaný obraz rytierskeho turnaja) pohybuje vysoko nad štandardom, divadelnou poetikou presahuje horizont tradíckosti. Poskytuje deťom množstvo vizuálnych tvarových farebných vnemov, v ktorých má šancu rezonovať detská hravosť, dynamika, imaginácia.

Summa summarum – československá premiéra Trojanovho baletu Princ Bajaja nie je nejakým výsostne revolučným činom v oblasti baletnej tvorby pre deti, ale možno jedna z tých lastovičiek, ktoré nosia jar.

VELIKA JANEČKOVÁ

Pozn. redakcie: Aj my si uvedomujeme nepriaznivú situáciu v tvorbe a inscenovaní javiskových diel (nielen baletných!) určených deťom, preto očakávame, že uvedený príspevok, ktorý chápeme ako jeden z možných názorov na danú problematiku, bude podnetom pre plodnú diskusiu na stránkach HŽ.



Princ Bajaja – záber z predstavenia.

Snímka: O. Pernica

French chamber music

OPUS STEREO 9311 1894

Debussy, Ravel, Roussel a ich komorné diela sa dostávajú na gramoplatňu vydavateľstva Opus s výstižným názvom Francúzska komorná tvorba. Kompozičné väzby a tvorivé súvislosti majú tu jasnú platformu príbuzných orientácií, generačnej spätosti a to napriek všetkým osobnostným odlišnostiam, ktoré v hudbe týchto skladateľov tak bytostne pociťujeme. Čím bližšie a bezprostrednejšie prenikáme k hudbe týchto skladateľov, tým vypuklejšie sa začnú pred nami obnažovať rozdielnosti i príbuznosti, tvorivé konfrontácie osobností žijúcich na rozhraní dvoch storočí. Najskôr sa stretávame s Debussyho Sonátou pre flautu, violu a harfu (v interpretácii M. Jurkoviča, M. Teleckého a K. Novákovej). Debussy tu v rámci exponovaných nástrojov postavil vedľa seba tri spôsoby tvorenia a modelovania tónu, ktoré konfrontuje v najrozmanitejších súvislostiach a fantazijných obmenách. Už názvy jednotlivých častí napovedajú základné východiská Debussyho hudby (1. Pastorale. Lento, dolce rubato 2. Interlude. Tempo di Minuetto, 3. Final. Allegro moderato ma risoluto). V hudbe je vytvorený priestor pre poetické zákutia hudby, zádumčivé polohy, inde sa dostáva k slovu nedečkáva roztopenosť i clivota. Nálady a farby stretávajú sa tu v súhre Debussyho geniálneho hudobného rozprávania. V poetických obrazoch pôsobí však viola umocnene, expresívne a tak zvukovo i výrazovo vyčnieva nad ostatné dva nástroje. Prekrýva ich, miestami pohlcuje a tak sa dostáva do postavenia nadradeného článku hudby. Táto nevyváženosť pôsobí v podstate rušivo, najmä v častiach lyrických a meditatívnych. Zážitok z Debussyho hudby sa tak oslabuje a vytráca.

Oveľa kompaktnejšie pôsobí interpretácia Ravelovej Introducie a allegra pre harfu, sláčikové kvarteto, flautu a klarinet (v interpretácii M. Jurkoviča, J. Luptáčka, K. Novákovej a Filharmonického kvarteta). Dalo by sa povedať, že v tejto Ravelovej hudbe sú zosobnené všetky tvorivé kánony hudby impresionizmu. Svet modálnych súvislostí premietnutý v horizontálnych i vertikálnych tendenciách, mäkkosť a senzitivná poddajnosť myšlienkových línií a nesmierne bohatá farebnosť. Ravelova hudba neraz zvädza interpretov až k hypertrofickejmu hedonistickému výkladu; no v tomto prípade bol prístup k interpretácii vyvážený a výrazove nepredimenzovaný. Tu bola zvuková jednoliatosť naprosto zosúladená a jednoliata, i tu sú nespočetné možnosti tvorivých výkladov hudby. Záverečná časť tejto malej komornej kolekcie patrí hudbe A. Roussela – jeho Senále pre flautu, husle, violu, violončelo a harfu op. 30 (v interpretácii M. Jurkoviča, J. Skořepu, J. Petroviča, P. Šochmana a K. Novákovej). Je dobré, že sa tomuto autorovi začína venovať čoraz väčšia pozornosť. Ved Roussel načrel plným priehŕstím nielen do sveta impresionizmu, ale i dedičstva klasicizmu a prirodzene francúzskej hudby. Bol veľkým syntetikom svojej doby, majstrom pološtýlových oscilácií – no pritom jeho hudobná reč znela výsostne francúzsky. I Serenáda je toho živým dôkazom. Je dobré, že touto bohatosťou výrazu je obdarená i interpretácia, ktorej naozaj nič nemožno vyčítať.

Johann Nepomuk Hummel

OPUS STEREO 9311 1895

Bratislavský rodák J. N. Hummel sa právom dostáva do trvalej pozornosti edičných plánov vydavateľstva Opus, ved jeho tvorivý odkaz patrí právom k veľkým hodnotám minulosti. Jeho meno je na Parnase zlatého veku hudby – obdobia klasicizmu. Hummel však výrazne načal i novú štýlovú kapitolu hudby. Preto je dieťaťom súmraku klasicizmu a briezdenia romantizmu, čoho priamym dôkazom je aj jeho hudba stojaca na prahu dvoch štýlových svetov. Dokumentuje to i nová gramoplatňa vydavateľstva Opus – s dielami, ktoré reprezentujú tieto dve štýlové epochy klasicizmu a romantizmu. Sonátu pre violu a klavír Es dur op. 5 č. 3 (v interpretácii M. Teleckého a H. Gáfforovej) možno nazvať dielom mozartovského jasu, i keď svet Hummelovej melodiky je výsostne svojský a neopakovateľný. Hummel totiž oslabuje tradičnú metroritmickú pulzáciu výzoru kantilén. Vnáša do nich novú asymetričnosť – nielen v harmonickom pozadí, ale i v ornamentike, vo fioritúrach, ktoré lemujú nesmierne vynaliezavú tvarovosť jeho hudby. Preniká do nej prvok, ktorý pociťujeme ako novú kvalitu vnútorného času, pulzácie a priestoru. Tieto momenty predurčujú i tvárnosť interpretácie, ktorá znesie oveľa voľnejší výklad než hudba Mozartova či Beethovenova. V takomto duchu teda pristupovali k Hummelovmu dielu obaja interpreti. Výklad Hummelovho diela vyznel pútavo a presvedčivo.

Do romantického sveta nás vovádza ten istý Hummel v Sonáte pre violončelo a klavír A dur (interpreti J. Alexander, A. Cattarino). Táto hudba nie je zaujímavá len z hľadiska štýlového prerodu hudby. Vieme, že Hummel bol znamenitým klaviristom – dokonca jedným z najväčších vo svojej dobe. Práve v tomto diele dostáva sa klavír natoľko nad violončelo, že by sme mali hovoriť skôr o Sonáte pre klavír a violončelo. Hummel tu s klavírom pracuje priam koncertantne, ešte i charakter hudobných myšlienok je usposobený pre kladivkový nástroj so sprievodom sláčikového nástroja. Preto nebolo možné ani interpretačne zabudnúť na dominantné. A tak podiel violončela je tu len sekundárny. Toto obrátené poradie hierarchie neoslabuje samotnú hodnotu znajúcej hudby, jej plnokrvnosť, vynaliezavosť a nápaditosť. Je zrejmé, že Hummel ako skladateľ tu myslel na hudbu v zajatí predstáv klavírnej poetiky, čo si treba pri počúvaní diela jednoznačne uvedomiť. Interpretácia je i tu kultivovaná, vznetlivo vypovedaná a pochopená. Ornamentiku, ktorá obopínala klasické kantilény nahrádza koncertantná hravosť, brilantnosť klavírnej sadzby, rozoznanosť prstových pasáží, stupnicových behov a rozkladov. I tu si uvedomujeme, že práve hypertrofiou flourishu, ich rozkladáním, dotváraním a zmnožovaním rodil sa brilantný sloh ranoromantickej hudby, široké girlandy nových ozdôb, ktoré akoby nanovo vykladali tvárnosť kantilén. Na týchto dvoch sonátach vidieť záblesky štýlového prerodu v rámci jednej umeleckej osobnosti. V iných vývojových podmienkach sa zopakoval tvorivý osud Bachových synov, čo je vždy úloha nesmierne krásna, no rovnako nevdáca. Vrávi sa, že tí, čo veci objavujú, nachádzajú – nikdy nemajú užitočnosť z vecí, ktoré mali šancu uzrieť ako prví. Až ďalšie generácie si prisvojovali výdobytky vynálezov. I Hummel patrí k týmto vynálezcom – umel-

com, ktorí žili a tvorili na úsvite nového štýlového prelomu. Po ňom už prišiel Chopin, Liszt a ďalší veľikáni ľudského ducha, aby žali z úrody, ktorá bola zasiatá.

IGOR BERGER



Operné transkripcie pre husle a orchester (Ernst, Rimskij-Korsakov, Sarasate, Wieniawski).

Adam Han-Gorski, husle. Slovenská filharmonia, dirigenti Zdzislaw Szostak, Bystrík Režucha. OPUS 9310 2000. Digitálna nahrávka.

K tomuto titulu OPUS-u som zaujal odmietavé stanovisko hneď po vypočutí (ak nespomeniem pocit údivu, keď som ho prvý raz zbadal v regáloch predajne). Riadiac sa heslom, že kategorické výroky nevystihujú hĺbku problému, ktoré ma v súvislosti s platňou napadli. Isté je, že v priebehu 19. storočia kompozičná metóda transkripcií populárnych dobových skladieb stála v popredí a zaoberali sa ňou aj najväčší majstri. Preto sa môže zdať, že nový titul OPUS-u zaplná medzeru vo vydávaní takýchto prejavov ľudskej tvorivosti. Domnievam sa však, že v dnešných časoch sme sa dopracovali k podstatne odlišnej predstave o kvalitách hudobného zážitku, resp. o akýchsi písaných, či nepísaných normách vo sfére umeleckého zážitku. Sladké melódie týmto normám ani zďaleka nevyhovujú. Ďalšou oblasťou je otázka hráčskej disponovanosti sólistu Adama Hana-Gorského. Neupieram mu v žiadnom prípade jeho majstrovstvo, virtuozitu, tá sa však predsa len dala demonštrovať aj v inom kontexte... A to už vôbec nevravím o premrhanom tvorivom potenciáli dirigentov a hráčov Slovenskej filharmonie. Závažným argumentom všetkých firiem je popularita každého titulu. O recenzovanom si však dovoľm zapochybovať a ak sa mýlim, nemôžem sa ubrániť pripomienke o toľko diskutovanom probléme estetickéj výchovy, ktorá by sa mala predovšetkým opierať o skutočné kvality, nie o jednostranne zamerané a samoučelné výstrelky hraničiace v nejednom prípade s gýčom! Iné „druhovú“ zaradenie sa mi nezdá byť príliehavé napríklad v súvislosti s Fantasie brillante na pochod a romancu z Rossiniho opery Otello pochádzajúcou z pera Heinricha Wilhelma Ernsta alebo v súvislosti s Fantáziou na témy z opery Zlatý kohútik Nikolaja Rimského-Korsakova, ktorú vytvoril huslista Efrem Zimbalist. A propó, prečo sa na obale platne objavilo meno Rimského-Korsakova? Pochybujem, že by sa tento majster podpísal pod predkladaný výtvor. Titul Operné transkripcie môže poslúžiť študentom hudobných škôl ako študijný materiál. Opäť nechcem znižovať alebo dehonestovať umenie A. Hana-Gorského, no spomenutí poslucháči škôl vyvíjajú dostatok aktivity na to, aby boli v kontakte s nahrávkami zahraničných firiem, kde sa v katalógoch skveľú mená najväčších majstrov. Ani toto oddôvodnenie ma teda neuspokojilo napriek tomu, že som si ho doslova umelo vykonštruoval, neveriac, že motivácia realizačného a predrealizačného tímu OPUS-u by sa uberala smerom k didaktickým pomôckam. Odmietavé stanovisko teda ostáva a rovná sa približne stanovisku voči platniam Hooged on Classics alebo Music for You. Nový spôsob hospodárenia v OPUS-e akoby nebol naklonený priaznivcom tzv. „vážnej“ hudby – situácia v predajniach vydavateľstva ma o tom stále viac presvedča. Predsa však, pre tých, ktorí sa napriek varovaniu rozhodnú uvažovať o zakúpení platne Operné transkripcie, uvediem ostávajúce informácie. Okrem dvoch spomenutých diel prináša titul Sarasateho Koncertnú fantáziu na témy z Bizetovej Carmen a Wieniawského Fantáziu na témy z Gounodovej opery Faust a Margaréta. Zvuková kvalita nahrávky je plne uspokojivá, výkon umelcov takisto. OPUS spolupracoval pri realizácii s rakúskou firmou Ars Vienna, Ltd.



Modest Petrovič Musorgskij – Maurice Ravel: Obrázky z výstavy.

Maurice Ravel: Bolero. Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave. Dirigent Ondrej Lenárd.

OPUS 9110 1937. Bolero – digitálna nahrávka.

Obrázky z výstavy a Bolero predstavujú akúsi dvojicu kompozícií, ktorá už roky putuje ruka v ruke v katalógoch mnohých svetových gramofónových firiem. Takáto dramaturgia LP platne poskytuje jedinečnú príležitosť vychutnať symbiózu dvoch skladateľských poetík, ktoré napriek odstupu v čase a v priestore žijú od počiatku v dvojjejednej podobe. Okrem nezvyčajnej popularity Kartiniek a Bolera zohrala pri zaradení titulu do edičného plánu OPUS-u istotne nemalú úlohu aj účasť dirigenta Ondreja Lenárda, umelca priam predurčeného na interpretáciu rozmerných symfonických projektov 19. a istého výseku 20. storočia. Známa je aj zvuková disponovanosť Symfonického orchestra Čs. rozhlasu. Nahrávka Musorgského cyklu je prevzatá z produkcie Čs. rozhlasu v Bratislave a z hľadiska kvality záznamu nie je práve najideálnejšia; pri počúvaní ma rušil dlhý dozvuk a čiastočná zastretosť orchestrálneho zvuku. Napriek týmto handicapom je zreteľná práca dirigenta, ktorý upriamil pozornosť už tradične na precízne diferencovanie väčších tektonických blokov, no nepovšimnutá neostala ani drobná detailizácia jednotlivých línií hudobného pradiava. Z hustej faktúry O. Lenárda miestami doslova „preparuje“ zdanlivo skryté utajené party a tým vynikajúco obohacuje farebné spektrum Ravelovej kongeniálnej inštrumentácie (pojem „inštrumentácie“ tu treba chápať v tom najtvorivejšom význame). Práca so zvukom orchestra je v Lenárodovej koncepcii zapojená do príznačnej charakterizácie jednotlivých „obrázkov“, v ktorej nechýba agresívna útočnosť a mysterióznosť Škriatka, archaická vážnosť a melanchólia Starého zámku, roztopenosť Tuilerii, ťažkopádnosť a gigantizmus obrazu Bydlo, priam až neveriteľná grációznosť a brilancia Kuriatok v skupinkách, dvojtvárnosť portrétov dvoch Židov, vzruch a vzlet výjavu z trhu Limoges, veľkoleposť a príkra kontrastnosť epochálnej kartinky Katakomb s krehkým a bizardne vy-

znievajúcim epilógom Cum mortuis in lingua mortua, dramatismus Domčeka Baby-Jagy a lesk Veľkej brány. Každá z výrazových polôh (a všetko sa nedá vymenovať) našla v koncepcii Ondreja Lenárda svoje uplatnenie. Ravelovo Bolero, snímávané digitálnou technikou, je z hľadiska technickej realizácie rozhodne vydarenejšie a menej kazové. Bolero je v podstate príležitosť pre hráčov orchestra, ktorí majú v rámci prechádzky symfonickým orchestrom možnosť prezentovať svoje majstrovstvo. Rozhlasoví symfonici sa tejto šance chopili vcelku úspešne, hoci pri interpretácii typického ostinata sa miestami vytráca zvuk dychových nástrojov (najmä fagotu). Bolero zaujme najmä koncentrovaním gradačnej kulminácie až do poslednej fázy kompozície, kedy zvuk narastie náhlejšie, než je bežné pri iných interpretáciách.

Ku kladom platne, ktorá je na pulloch predajní už dlhšiu dobu, patrí uvedenie minútáže nielen pri celkoch, ale aj pri jednotlivých „kartinkách“. Diskutabilné je riešenie prednej strany obalu, kde dominuje baletný námet, ktorý sa síce týka Ravelovho Bolera, no nie veľmi vystihuje atmosféru Musorgského cyklu.

IGOR JAVORSKÝ



**Peter Dvorský in Concert
Peter Dvorský
Symfonický orchester Čs. rozhlasu, Bratislava
Dirigent Ondrej Lenárd
Opus, 1988**

Digitálny záznam koncertu našej opernej „jedničky“ Petra Dvorského za spoluúčinkovania Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave s dirigentom Ondrejom Lenárdom na BHS '87 možno zaradiť k najlepším edičným činom vydavateľstva Opus. Táto gramofónová platňa si z viacerých aspektov najvyššie hodnotenie skutočne zaslúži.

Šťastný bol už prvotný nápad dramaturgie BHS pripraviť pre početných priaznivcov Petra Dvorského jeho galakonzert v Športovej hale na Pasienkoch, ktorý mnohí kritici označili za jedno z vrcholných festivalových podujatí. Živá nahrávka umožňuje zopakovať si tento jedinečný umelecký zážitok, zároveň verifikovať s patričným odstupom frenetický úspech u päťtisícového davu nadšených divákov.

Takmer dvojhodinový recitál zachytený na dvoch dlhotrvajúcich platniach jednoznačne potvrdzuje jedinečnosť speváckeho majstrovstva nášho prvého tenoristu – jeho výkon má atribúty až štúdiovej nahrávky, obohatenú navyše o zážitok bezprostredného ohlasu poslucháčov. Záznam je svedectvom zvlášť priaznivých okolností, šťastnej paralelnej kulminácie fyzických, psychických a umeleckých dispozícií umelca, ktoré podmienili perfektný výsledok. Dvorského mäkký, svetivý tenor s kovovými výškami, dokonale ohybný, tvárny, so širokým výrazovým a dynamickým diapazónom sa tu bezpochyby zaradil k najlepším svetovým bel cantovým hlasom. Pritom nejde o bezduché predvádzanie krásneho hlasu, ale o dokonale technicky pripravený nástroj kreujúci do najjemnejších nuansov imanentný obsah každej skladby. Ako všetci naozaj veľkí speváci stvárnjuje jednotlivé árie a piesne ako výpoveď – dramatický útvár na malej ploche s presne vystupňovaným výrazom, napätím i katarziou.

Program zostavený prevažne z talianskeho repertoáru je rozdelený na dve časti. Prvú polovicu tvoria známe tenorové árie z Verdiho (Rigoletto, Aida) a Pucciniho (Tosca, Turandot) oper, ktoré doplnia ária Dona Josého z Bizetovej Carmen a Massenetov Werther. Nie vždy sa podarí v rámci živého koncertu interpretovať všetky čísla na kvalitatívne rovnakej úrovni. V tomto prípade je však latka dokonalosti postavená v každej árii mimoriadne vysoko a každá interpretácia si zaslúži epiteton špičková. Nechýba ani povestne perfektné zaspievané svetivé „c“ v známej Kalafovej árii Nessun dorma z Pucciniho opery Turandot. Úloha Symfonického orchestra Čs. rozhlasu je v oboch častiach koncertu nielen sprevádzajúca; teleso so svojím šéfdirigentom Ondrejom Lenárdom podáva celkovo veľmi kvalitný výkon, pričom sa prezentuje i v štyroch samostatných orchestrálnych vstupoch. Prvú polovicu nahrávky veľmi dobre rámcuje brilantne podaná predohra z Carmen a na záver Massenetova Meditácia s majstrovským zahraničným muzikálnym husľovým sólom koncertného majstra orchestra Viktora Šimčíška.

Slečné, žiarivé farby talianskych a španielskych piesní, vrátane populárnej Torna a Suriento, Granady, O sole mio a Dusíkovej Piesni o rodnej zemi tvorili druhú, odľahčenejšiu polovicu nahrávky, opäť v dokonalej interpretácii a tiež s viacerými Dvorského typickými „vysokými céčkami“.

Populárne ladeným repertoárom poteší platňa široký okruh poslucháčov, pritom však vysokou interpretačnou úrovňou sólistu i orchestra je priazlivá i pre operných labužníkov.

● **VÝSTAVA EUGEN SUCHOŇ V BANSKEJ BYSTRICI.** V Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici otvorili 27. januára 1989 výstavu Eugen Suchoň (život a dielo), ktorú pripravilo Slovenské národné múzeum v Bratislave. Slávnostný príhovor predniesol autor scenára PhDr. Vladimír Čížik. V kultúrnom programe odznela piesňová, zborová a klavírna tvorba Eugena Suchoňa v podaní klaviristky Dariny Turňovej, sólistky opery DJGT Ofgy Hromadovej a Speváckeho zboru Matice slovenskej s dirigentom Branislavom Vargicom. Pracovníci LHM výstavu aktuálne doplnili o premietanie videozáznamu z premiéry tretej inscenácie opery Krútnava v Opere DJGT v Banskej Bystrici, ktorá sa uskutočnila 18. 11. 1988. Vernisáže sa zúčastnili ideologickí tajomníci SKV KSS Anton Podolec a OV KSS Ondrej Petro, riaditelia a zástupcovia kultúrnych inštitúcií a ďalší záujemcovia.



Na snímke z otvorenia výstavy zľava O. Petrov, A. Podolec, J. Borguľová, riaditeľka LHM, V. Čížik. Snímka V. Béres

● **SOŇA ZEJDOVÁ a ZDENĚK KÁRNÝ,** sólisti ŠD v Brne pohostinsky účinkovali 1. februára v Čajkovského baletu Labutie jazero. Umelci, ktorí v súčasnosti patria k jeho najlepším hlavným predstaviteľom, svojim vynikajúcim výkonom nadchli obecenstvo a všetkých spolupracovníkov inšpirovali k mimoriadnym výkonom.

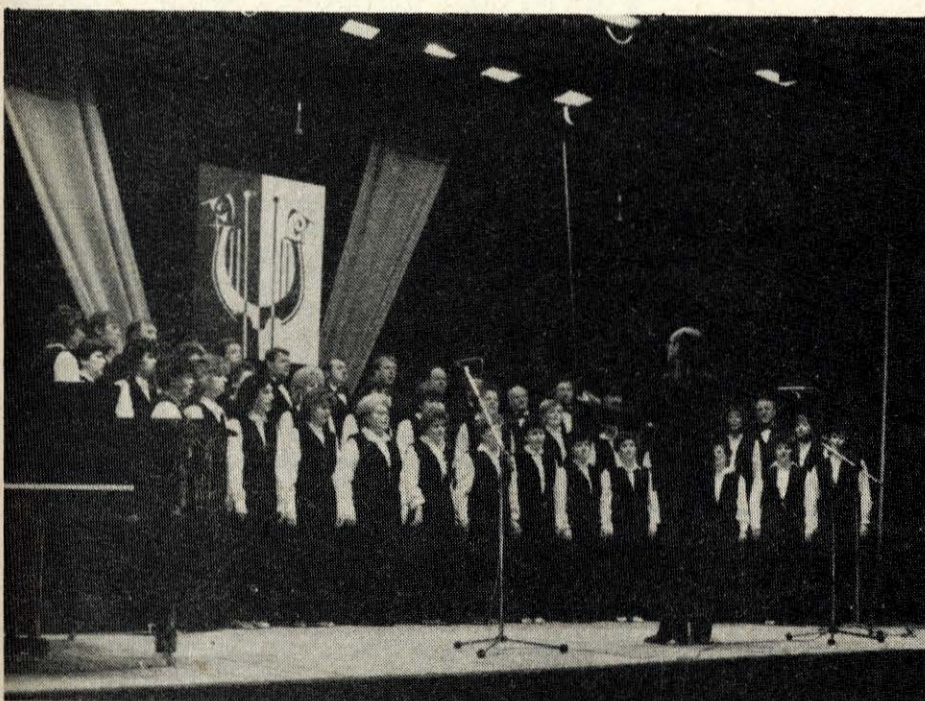
-AP-

● **SHS UDELILA ČESTNÉ UZNANIA.** V rámci 14. ročníka Novej slovenskej hudby udelila Slovenská hudobná spoločnosť zasl. um. dr. Ludovítovi Rajterovi a prof. Jánovi Pragantovi Čestné uznanie za zásluhy o hudobnú výchovu mládeže. Cenu pred koncertom Ateliér mladých odovzdal oceneným predseda SHS zasl. um. prof. Miloš Jurkovič.

● **SVIATOK ZBOROVÉHO SPEVU.** Pri príležitosti osláv 44. výročia oslobodenia mesta a okresu Vranov pripravili v Dome kultúry vo Vranove nad Topľou Festival mestských speváckych zborov. Organizátormi podujatia boli MsNV a MsKS Vranov. Na festivale sa predstavilo šesť domácich a dva hosťujúce zbory. Hravým, bezprostredným prejavom zaujali deti materských škôl zo súboru Slniečko, po nich sa predstavili školské a mimoškolské zborové telesá. Na záver vystúpil Spevácky zbor učiteľov vranovského okresu a hosťujúce súbory – komorný ženský spevácky zbor Družba z Banskej Bystrice a mládežnícky spevácky zbor Bel canto z Olomouca. Odborná porota udelila cenu za najlepšiu interpretáciu diel slovenských skladateľov venovanú krajskou SHF dievčenskému speváckemu zboru Ozvena pri MsKS a ODPaM Vranov.

K dobrej propagácii festivalu prispela aj Čs. televízia, rozhlas Košice a iné masmédiá. Novinkou podujatia bola vlastná znělka (od J. Podprockého) a premietanie videozáznamov v centre mesta z predchádzajúceho festivalu.

-V. K.



Spevácky zbor učiteľov vranovského okresu.

Snímka: archív HŽ.

● PhDr. VLADIMÍR ČÍŽIK účinkoval 8. 2. v košickom Dome umenia na koncerte pre členov Klubu hudobnej mládeže pri ŠF v Košiciach.

Odborne uvádzal výber z tvorby F. Chopina, ktorý aj sám interpretoval. V nasledujúcej besede odpovedal aj na otázky prítomných poslucháčov.

● V rámci tradičných matiné pre mladých poslucháčov pripravila Štátna filharmónia Košice 5. februára koncert zo skladieb inšpirovaných džezom. Zaznel Half-time B. Martinu, známe melódie J. Kerna, J. Merciera a H. Carmichaela v skladbe I '11 Remember Clifford upravené a interpretované mladým slovenským trúbkarom Jurajom Bartošom. Na záver koncertu zarádila dirigent Róbert Stankovský suitu z muzikálu L. Bersteina West Side Story.

-ja-

Významné životné jubileum oslávil 22. februára hudobný skladateľ národný umelec prof. Jiří Pauer. Jeho vzťah k hudbe sa formoval a rozvíjal už v detstve v blízkosti ľudových muzikantov. Rád spomínal, keď ako malý chlapec hrával na trúbke, ktorú našiel kdesi na povale a ktorá sa mu neskôr kamsi stratila...

Za vojny študoval súkromne kompozíciu u Otakara Šína, potom na pražskom konzervatóriu u Aloisa Hábu a svoje štúdium zavŕšil na Akadémii muzických umení v triede Pavla Bořkovca. Po absolútoriu vstupuje do hudobného života ako zrelá osobnosť, deliaca svoju bohatú aktivitu medzi činnosť skladateľskú a organizátorskú, neskôr k nim pribudla aj činnosť hudobno-pedagogická.

Zastával rad významných funkcií – v Hudobnej a artistickej ústredni, na Ministerstve školstva a kultúry, v Ochranom zväze autorskem, vo Zväze československých skladateľov. V prvej polovici päťdesiatych rokov pôsobil vo funkcii šéfa opery Národného divadla v Prahe. Veľmi významné je obdobie rokov 1958 až 1980, kedy stál na čele Českej filharmónie ako umelecký riaditeľ a významne sa zaslúžil o jej umelecký rast.

Láska k divadlu ho napokon opäť priviedla do Národného divadla – tentoraz do funkcie riaditeľa. Toto prostredie je mu bytostne blízke: sám má ako autor na konte celý rad operných opusov – od absolventskej opery pre deti Žvanivý slimejš, cez historickú fresku Zuzana Vojňová, až po Zdravého nemocného podľa Moliéra. Všetky menované opery má v súčasnosti naša prvá scéna na repertoári a i ostatným venuje trvalú pozornosť, čo svedčí tiež o ich obľube u obecenstva.

Pauer sa však nezameriava len na žáner hudobno-dramatický; neoddeliteľnou súčasťou jeho tvorby sú diela symfonické (Panychída, Iniciály, Canto festivo, Symfónia pre slácku), koncertantné (koncerty pre fagot, trúbku, hobo, lesný roh) a komorné (štyri



Snímka ČSTK

sláckové kvarteta, dychové kvinteto, klavírne trio, violončelová sonáta, skladby s koncertantným využitím sólových dychových nástrojov). Jeho hudba sa vždy vyznačuje sviežou melodikou a výrazom kladných životných pocitov.

Ako profesor skladby na pražskej AMU vchoval už rad skladateľov – príslušníkov strednej i mladšej skladateľskej generácie, ktorá sa úspešne uplatňuje v českom hudobnom živote. Za všetkých menujme O. Kvěcha, M. Kubičku, J. Filasa, J. Gemrota a H. Bartoňa.

Pracovné a tvorivé výsledky Jiřího Pauera boli veľa razy spoločensky ocenené, v roku 1979 mu bol udelený titul národného umelca.

VLADIMÍR TICHÝ

HIS informuje

ISTITUTO EUROPEO v Taliansku, ktorý organizuje jazykové kurzy pre cudzincov a kurzy a semináre v oblasti umenia a hudby, ponúkol Slovenskému hudobnému fondu **4-týždňový seminár (40 hodín) v ľubovoľnom termíne pre záujemcov o taliansku operu.** Vstupné na seminár, ktorý vedú vyučujúci na Konzervatóriu „Luigi Cherubini“ vo Florencii, je 90 000 lír.

ISCM World Music Days 1990 budú prebiehať 22. – 30. septembra v Oslo. Cieľom festivalu je získať diela skladateľov celého sveta a vytvoriť obraz stavu súčasnej hudby. Podmienkou účasti na festivale sú diela komponované po roku 1984; zaslané na organizačný výbor do 1. júna 1989.

Súťaže
1. **International Vocal Competition for Mascagni Opera Singers sa bude konať v Livorne (Taliansko) v apríli a máji 1989.** Súťaž je vypísaná pre spevákov všetkých národností vo veku 18 – 35 rokov, súťažiacich v 5. kategóriách. Vstupné je 50 000 lír, uzávierka prihlášok 15. 4. 1989.

5. **medzinárodná súťaž pre sláckové kvarteta Karl Klínger Preis bude prebiehať v dňoch 27. 8. – 1. 9. 1989 v Mníchove.** Súťaž je určená účastníkom všetkých národností, podmienkou je vek členov kvarteta – súčet rokov nesmie byť vyšší než 128, najstarší člen kvarteta nesmie prekročiť 37 rokov. Vstupné je 100 DM, uzávierka prihlášok 1. 7. 1989.

XXII. International Piano Competition „Marguerite Long – Jacques Thibaud“, ktorá sa uskutoční v závere roka 1989 v Paríži, je vypísaná pre klaviristov od 16 do 30 rokov. Prihlášku treba poslať na sekretariát súťaže do 15. 9. 1989.

Témou **28. International Competition for Symphonic Composition Premio Citta di Trieste 1989** je dvojkonzert (pre dva sólové nástroje a symfonický orchester bežného obsadenia). Skladatelia všetkých národností bez ohraničenia veku môžu poslať nepredvedené, nepublikované skladby na sekretariát súťaže do 31. 8. 1989.

-JS-

KONKURZY

Riaditeľstvo Konzervatória v Žiline vypisuje konkurz na obsadenie miesta:
– učiteľa hry na klavíri a korepetície, s nástupom od 1. septembra 1989.
Uchádzači s ukončeným vysokoškolským vzdelaním hlásia sa na riaditeľstve školy.
Žiadosti so stručným životopisom adresujte na riaditeľstvo Konzervatória, ulica Marxa Engelsa 12, 010 00 Žilina. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

Riaditeľ Štátneho komorného orchestra v Žiline vypisuje konkurz na obsadenie týchto miest:

- hráčov na husliach,
- hráča na kontrabase,
- hráčov na violončele,
- hráča na flaute.

Podmienkou prijatia je absolvovanie konzervatória, alebo VŠ – hudobný smer.
Konkurz sa skladá: zo sólovej hry pomalej a rýchlej časti skladby z obdobia klasicizmu a skladieb podľa vlastného výberu, hry z orchestrálnych partov. Uzávierka prihlášok je 10. marca 1989. Slobodným poskytneme ubytovanie. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom. Uchádzači budú pozvaní na konkurz písomne. Prihlášky posielajte na adresu: Štátny komorný orchester, Dolný val 47, 011 28 Žilina.

Riaditeľ Novej scény v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie miest:

- člen baletného zboru – muži aj ženy,
- člen speváckeho zboru – bas.

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

Eudová škola umenia v Novej Bani prijme pre školský rok 1989/90:

- učiteľa hry na klavíri,
- učiteľa hry na dychových nástrojoch.

Manželská dvojica vítaná. Byt v novostavbe k dispozícii. Podmienka: absolútorium konzervatória. Nutný osobný dohovor. Tel.: Nová Baňa 915588.

Stretnutie s krajanom

Rudolfa Firkušného som poznal ako klaviristický pojem dlho predtým, než som počul jeho umenie z nahrávok. Prvý raz mi o ňom ešte v detstve rozprával môj otec, ktorý bol istý čas spolužiakom Firkušného na gymnáziu v Bučoviciach pri Brne.

Mal som možnosť zúčastniť sa v novembri 1988 na koncerte v londýnskej Barbican Hall, kde Rudolf Firkušný hral s Londýnskou filharmóniou pod taktovkou Leona Botsteina Brahmsov prvý klavírny koncert d mol. Toto mohutné, symfonicky koncipované dielo, s rovnocennou zložkou orchestrálnou i klavírnou a veľmi náročným klavírnym partom zahral Firkušný nesmierne sviežo a plasticky, poslednú časť nasadil v neobyčajne rýchлом tempe, ktoré udržal až do konca. Jeho oslnivá virtuoza však nebola samoúčelná, ale logicky vyplývala zo zvolenej umeleckej koncepcie.

Nechcem sa však venovať hudobnej kritike, ale umeleckej osobnosti Rudolfa Firkušného. Má veľmi široký repertoár, počínajúc Scarlattim a končiac hudbou zo začiatku nášho storočia. Jeho výnimočné hudobné nadanie sa prejavilo už v ranom



Rudolf Firkušný

detstve; v piatich rokoch prerástol schopnosti svojho prvého brnenského učiteľa a dostal sa k Janáčkov, ktorý ho zasväcoval do tajov kompozície, bral na premiéry svojich diel a ako hovorí Rudolf Firkušný, zahŕňal ho sladkosťami a otvoril preň brány hudby. Toto skôr tútorstvo ako vyučovanie v ortodoxnom zmysle slova trvalo desať rokov, potom nasledovalo štúdium na pražskej hudobnej akadémii – klavír u Viléma Kurza a kompozícia u Josefa Suka. Po absolvovaní odišiel Rudolf Firkušný do Paríža, kde mu vtedajší slávny klavirista a pedagóg Alfred Cortot povedal, že nepotrebuje učiteľa, ale publikum a namiesto hodín ho angažoval na koncert, ktorý sám dirigoval. Po štúdiu u ďalšej klavírnej hviezdy 20. storočia – Arthura Schnabela, podnikol Firkušný roku 1938 prvé koncertné turné po Spojených štátoch a o tri roky neskôr absolvoval veľmi úspešný newyorský debut. V tom istom roku uviedol v Spojených štátoch po šesťdesiatich piatich rokoch opäť Dvořákov klavírny koncert za dirigovania sira Thomasa Beechama. Tento koncert aj nahral s Clevelandským symfonickým orchestrom pod taktovkou Georga Szella pre spoločnosť Columbia, CBS a Phillips.

Spolupracoval s mnohými významnými dirigentmi o. i. s Brunom Walterom, Ottom Klempererom, Leonardom Bern-

steinom, Claudiom Abbadam, Karlom Böhmom, Eugenom Ormandym, Bernardom Haitinkom, Lorinom Maazelom, Zubinom Mehtom, André Previnom, Pierrom Boulezom, Erichom Leinsdorfom a ďalšími.

Sedemdesiatšesťročný Firkušný prekvapuje nezvyčajnou vitalitou a mladistvosťou, ako pianisticky, tak osobne. Jeho koncertný program je nabitý. V sezóne 1988–89 popri vystúpeniach na severoamerickom kontinente – v Montreale, Pittsburge, Seattle a inde účinkoval v newyorskom Metropolitan Museum of Art s programom zo skladieb českých skladateľov pri príležitosti 70. výročia vzniku Československej republiky a absolvoval rad koncertov v Európe. Na sezónu 1989–90 plánuje turné po Japonsku, Španielsku, Taliansku, Škandinávii a USA. Popritom vystupuje takmer na všetkých významných letných festivaloch – v Aspene, Edinburghu, Lucerne, Salzburgu, Tanglewoode.

Umelecký profil Firkušného azda najlepšie vystihuje kritika v Chicago Tribune zo 16. októbra 1988, uverejnená pod názvom Firkušný nanáša živé obrazy. „Klaviristov takého intenzívneho a hľadačského razenia ako Rudolf Firkušný bude vždy málo, a preto jeho výkon na koncerte v Bennett Hall bol viac ako recitál – bolo to vzdelávanie. Firkušný predstavuje klavírnu školu, na ktorú dnes natrafíme len zriedkavo. No bola zrejme zriedkavá aj v začiatkoch jeho kariéry. Hoci prvé desaťročia nášho storočia oplývali skvelými klaviristami, Firkušný stelesňoval ojedinelý, východoeurópsky prístup k nástroju. Počujete v ňom plnokrvné farby, jagavý lyrizmus a nezastretý emocionálny výraz. Francúzi majú možno ľahší úder, Nemci sú možno punktičkárskejší, Rusi senzačnejší v technike, ale českí umelci ako Firkušný alebo Ivan Moravec využívajú paletu farieb a hudobného tkaniva tak, ako azda ani jeden z ich medzinárodne uznávaných súputníkov... Ako vždy na Firkušného recitáloch, klenotmi jeho programu boli české skladby, v tomto prípade Leoš Janáček a jeho cyklus Po zarostlém chodníčku a Fantázia a toccata od Bohuslava Martinů...“

Rudolf Firkušný sa však nevenuje iba sólistickej činnosti. Po celú umeleckú kariéru intenzívne pestoval komornú hru. Často vystupuje s violončelistom Gregorom Piatigorským, violistou Williamom Primroseom a známym Julliardovým kvartetom, s ktorým nahral Dvořákov Klavírny kvartet op. 23 a 27, Klavírny kvinteto op. 81 a Bagately op. 47. Okrem toho pôsobí na Julliard School ako pedagóg, vedie majstrovské kurzy a zasadá v porotách veľkých medzinárodných súťaží.

Firkušný je veľkým propagátorom českej hudby, najmä diel Leoša Janáčka a Bohuslava Martinů, ktorých skladby nechýbajú takmer ani na jednom z jeho recitálov a platí za poprednú svetovú autoritu v oblasti ich interpretácie. Pre firmu Deutsche Gramophongesellschaft nahral s dirigentom Rafaelom Kubelíkom kompletné Janáčkovo klavírne dielo.

S Rudolfom Firkušným som sa zhováral počas prestávky jeho londýnskeho koncertu. Prejavil živý záujem o starú vlasť, pýtal sa na svojich generačných druhov Cikkera, Suchoňa, vedel, že niektorí – ako Moyzes a Macudziński, už nie sú v našich radoch. Hoci žije už dlhé desaťročia v Spojených štátoch, rozpráva perfektne po česky, bez najmenšieho náznaku anglického prízvuku. Na moju otázku, či by prišiel hrať do Bratislavy, odvetil, že veľmi rád. Na Bratislavu si spomína, veď z Moravy do Bratislavy nikdy nebolo ďaleko. Patrí medzi veľké osobnosti, ktoré naše národy dali kultúrnemu svetu a v zväz k domovu napriek odlúčenosti a možno povedať svetoobčianstvu nikdy nezaprel, počas svojej dlhej a veľmi úspešnej kariéry ho vždy umelecky jednoznačne dokumentoval. Máme veľkého rodáka, ktorý nikdy nezabúdal. Zdá sa mi však, že my sme akosi pozabudli. Neprišiel čas tento dlh vyrovnáť?

OTAKAR KOŘÍNEK

Nová organizácia sovietskych hudobníkov

Koncom minulého roku bola v ZSSR založená nová inštitúcia – Asociácia hudobných umelcov. Jej prvý predseda Vladimír Nikolajevič Minin odpovedal na otázky časopisu Sovietskaja muzyka.

Ako sa pozeráte na právnu stránku novej organizácie?

– Asociáciu chápem ako spoločenskú organizáciu samosprávy profesionálnych hudobných umelcov, akýsi predobraz budúceho umeleckého zväzu. Je zabudovaná v štruktúre Všeľvázovej hudobnej spoločnosti. Jej vznik nadšene uvítal široký okruh hudobníkov, ktorí snívali o „tvorivej streche nad hlavou“ už od čias koryfejov sovietskeho interpretačného umenia – Genricha Nejgauza a Davida Oistracha, jednak vedenie Všeľvázovej hudobnej spoločnosti.

Čo považujete za hlavnú úlohu novej asociácie?

– Našou úlohou je spoločne s Ministerstvom kultúry ZSSR fundovaným spôsobom ovplyvňovať štátnu politiku v oblasti hudby. Čaká nás veľa práce v oblasti sociálneho zabezpečenia a právnej ochrany hudobníkov, ktorých postavenie je dnes takmer na úrovni stredovekých kaukliarov. Ďalej sú to otázky autorských prav pri televíznom i rozhlasovom vysielaní a gramofónových nahrávkach, problémy noriem u orchestrálnych hráčov a zboristov. Je tu otázka konkurzného systému, ktorý je v posledných rokoch zjavnou brzdou rozvoja nášho interpretačného umenia, a mnoho ďalších problémov. Veď prevažná väčšina noriem platných v súčasnosti bola stanovená bez akýchkoľvek vedeckých podkladov a bez spoluúčasti samotných hudobníkov. Na ilustráciu tejto skutočnosti stačí uviesť nasledujúci príklad: norma stanovuje počet vystúpení pre člena symfonického orchestra na 6 až 8 do mesiaca, ale pre člena divadelného orchestra na 25 až 26 za to isté obdobie. K tomu netreba komentár. Osobitne vážnou úlohou asociácie bude riešenie problémov ochrany zdravia hudobníkov, profylaxia chorôb z povolania.

Kto sa môže stať členom asociácie?

– Široký okruh koncertných umelcov, členov symfonických orchestrov a speváckych zborov, pedagógovia všetkých stupňov hudobného školstva, lektori filharmónií.

Sovietski hudobní kritici sa doteraz len v obmedzenej miere zúčastňovali na spoločensko-hudobných akciách. Je predpoklad, že sa zapoja do práce asociácie a jej vedúcich orgánov?

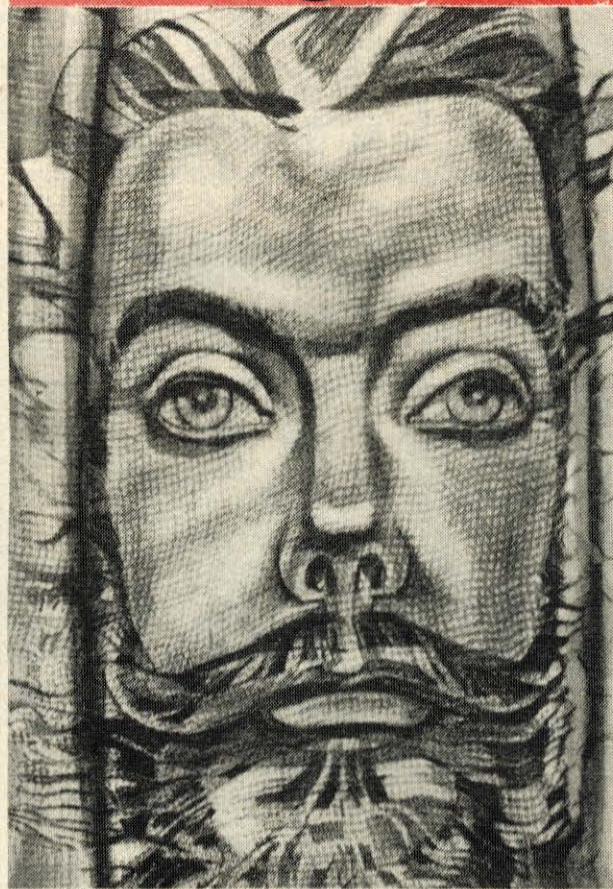
– Bezpochyby. Mali sme zvláštny rozhovor na túto tému. Kritici sa musia spoločne s výkonnými umelcami zúčastňovať na riešení všetkých problémov nášho hudobného života. Mimochodom, bude to značný stimul i pre rozvoj samotnej hudobnej kritiky. Skrátka, budeme sa snažiť o to, aby sa členmi výboru asociácie stali hudobníci všetkých špecializácií, všetci účastníci nášho hudobného „frontu“.

Je všeobecne známe, ako dávno nerobilo Ministerstvo kultúry seriózný výber interpretov, ako sú skamuflované zoznamy umelcov hostujúcich po krajine a aký zhubný vplyv to má na záujem publika o koncerty. Má asociácia v úmysle zaoberať sa dôkladne týmito problémami?

– Asociácia len nedávno vznikla. Ťažko možno už dnes, kým ešte nemá zvolený výbor, s určitou povediať, čo všetko sa stane predmetom jej pozornosti. Moja osobná mienka je tá, že určité otázky zostanú tak ako aj doteraz v kompetencii štátnych organizácií, predovšetkým Ministerstva kultúry ZSSR. Druhá vec je, že asociácia bude povinná urobiť všetko pre to, aby život sám, ak chcete, konkurenčný boj, sústavne korigoval naše predstavy o tom „kto je kto“. Nemožno žiť zo starých zásluh a titulov. Umenie je v podstate krutá záležitosť. Od každého z nás vyžaduje dennodenné dôkazy talentu, majstrovstva a tvorivej vybavenosti.

Prevzaté z časopisu Sovietskaja muzyka 1/89

Pocta Musorgskému



M. P. Musorgskij. Kresba O. Kondaurova

Pri príležitosti 150. výročia narodenia M. P. Musorgského, ktoré UNESCO zaradilo do svetového kalendára pamätných výročí, realizuje sa v celom Sovietskom zväze celý rad významných umeleckých podujatí.

Vo veľkom divadle v Moskve, pripravuje Ministerstvo kultúry ZSSR a RSFSR slávnostné zasadnutie, na záver ktorého predvedú Musorgského operu Chovanščina. Dňa 21. marca 1989 Moskovská a Leningradská filharmónia uskutočnia slávnostné jubilejné koncerty. V ten istý deň Pskovská oblastná filharmónia slávnostným večerom v tamojšom dramatickom divadle otvorí hudobný festival venovaný tomuto slávne mu ruskému skladateľovi.

Počas slávnostných dní všetky väčšie sovietske operné divadlá budú hrať skladateľovu najvýznamnejšiu operu Boris Godunov s najlepšimi sovietskymi speváčkami. Jaroslavská filharmónia napríklad plánuje v spolupráci so Štátnym zborom ZSSR pod vedením V. Minina v rôznych mestách uviesť koncertné predvedenie Musorgského opier s najlepšimi silami sovietskych divadiel. Pamiatke Musorgského bude venovaná aj Všeľvázová súťaž spevákov.

Gramofónová firma Melodia vydá v tomto roku k skladateľovu výročiu album Musorgského skladieb. Uskutoční sa tiež veľa výstav v rôznych mestách ZSSR a viacerými cyklickými reláciami bude skladateľovo dielo propagovať sovietska televízia a rozhlas. V Leningradskom divadle opery a baletu S. M. Kirova uvedú novú inscenáciu opery Chovanščina. V Moskovskom hudobnom divadle K. S. Stanislavského a V. N. Dančenka uvedú Borisa Godunova v autorskej verzii. Nový pohľad na Musorgského dielo iste prinesie koncert 22. marca nazvaný Pamiatke Musorgského, na ktorom zaznejú vokálne cykly Bez slnka (v inštrumentácii J. Svetlanova), Rajek (v inštrumentácii J. Bucka) a Obrázky z výstavy (v inštrumentácii S. Gorčakova).

Z edície vydavateľstva MUZYKA

Sovietske hudobné vydavateľstvo Muzyka vo svojich edičných plánoch výrazne akcentuje 150. výročie narodenia M. P. Musorgského. V roku 1989 vyjde prvý diel z tridsaťdielneho súborného vydania Musorgského diela v redakcii G. Sviridova. V súčasnosti vychádzajú aj dve knižné práce: Musorgskij v spomienkach súčasníkov a Musorgskij a hudba 20. storočia.

V pozornosti vydavateľstva je aj nastávajúce 150. výročie narodenia P. I. Čajkovského v roku 1990. Už v tomto roku vyjde 2-dielny tematicko-bibliografický katalóg skladateľových diel.

Z edície vydavateľstva Sovietskij kompozytor

V edícii Novinky sovietskej hudby vydavateľstvo v roku 1989 vydá o. i. 4. husľový koncert A. Šnitkeho, Komornú symfóniu E. Denisova, 7. symfóniu A. Terterjana (partitúry) klavírny výťah baletu V. Gavrilina Dom pri ceste.

K 100-mu výročiu narodenia poetky A. Achmatovovej, vyjdú dva zborníky vokálnych diel sovietskych skladateľov a monografia B. Kaca a R. Timenčika Anna Achmatovová a hudba.

Tvorbe Vsevoloda Mejerchoľda je venovaná kniha Mejerchoľd a hudobné divadlo.

SOVIETSKIJ KOMPOZYTOR–HANS SIKORSKI – sa bude nazývať spoločný podnik, do ktorého vstúpilo sovietske hudobné vydavateľstvo a známe západonemecké hudobné vydavateľstvo. Od tejto kooperácie sa očakáva výraznejšie uplatnenie sovietskej hudby vo svete.

Vedúci hudobného oddelenia BBC v Londýne Graham Melville-Mason bol počas BHS '88 už po štvrtýkrát hosťom Slovenského hudobného fondu. Jeho, o českú hudbu už výše dvadsať rokov, o slovenskú viac než štyri roky trvajúci záujem vyústil do trvalého vzťahu k našej kultúre, ktorý má byť korunovaný výskumnou prácou a knihou na tému Hudba v Československu v 2. polovici 19. a v 20. storočí. Táto skutočnosť, ako aj fakt, že pán Melville-Mason bol jedným z koordinátorov Dní britskej hudby v ČSSR, boli podnetom na rozhovor, týkajúci sa spomínanej práce i názorov na náš hudobný život.



Graham Melville - Mason

Snímka A. Palacko

- Dr. Graham Melville-Mason: Zatiaľ iba zhŕňam, robím si poznámky o každom diele; za tie štyri roky toho, veru, nebolo málo. Pravda, v knihe nebudem všetko uvádzať, ale aby som získal prehľad a vytvoril si názor, musím ísť k prameňu - k hudbe, a to tak k

čo oni robili vo svojej dobe, bolo nevyhnutné a nanajvýš opodstatnené, ale mladí autori nenapredujú v hľadaní vlastnej individuality dokonca ani v elektronickej hudbe. Spomínam na koncert z diel slovenskej elektroakustickej hudby (5. 10. pozn. V. P.), kde bolo mnoho opakovania a i keď som počul aj pekné zvuky, chýbalo niečo, čo by do-

Aký máte na to dôvod a v čom vidíte hodnoty ich hudby?

- Nazdávam sa, že moja kritická poznámka sa do istej miery dotýka i strednej generácie, tej sa však už podarilo hľadať a nachádzať, hoci pri dostatočnej miere kontaktov, najmä v mladom veku, by pravdepodobne ich tvorba vyzerala ináč. Napadla ma súvislosť s B. Brittenom, ktorý sa v školskom veku nadchol pre Wozzecka, avšak rodičia ho nepustili do Viedne študovať k A. Bergovi; ktovie, akú hudbu by bol písal v opačnom prípade! Cítim východiská v tvorbe strednej generácie, cítim učiteľov a líniu priamo od V. Nováka, ale cítim aj ich individuálne výpovede a som presvedčený, že skladby Suchoňa a jeho rovesníkov i diela Míra Bázlika, Ilju Zeljenku a ďalších musíme v Británii poznať. Je predsa veľmi zaujímavé, že na Slovensku existuje osobnosť, ktorá sa dopracovala k 12-tónovému akordu vlastnou cestou, osobnosť, ktorej diela reprezentujú myslenie, mentalitu i čtenie slovenského národa, teda umelec pevne spätý so Slovenskom, ktorý nemal tie kontakty, na ktoré som upozorňoval. Je to všetko zaujímavé a poznaniahodné, pričom to bol iba jeden príklad. Veľa z jeho hudby má čo povedať dnešku.

Myslím na J. S. Bacha, ktorý nikdy nepustil Nemecko.

- Dlho sme sa zhovárali na túto tému i s Mírom Bázlikom, ktorý ho veľmi obdivuje. Bach a jeho univerzálna hodnota a potom ešte napríklad William Shakespeare s podobným osudom a takou istou nadčasovou kvalitou diela: rozumie im celý svet. Sú to ale tie svetlé zjavy, géniovia, dodávajúci možno i Vaším umelcom silu stále pracovať a za rôznych okolností veľa dokázať. Ak by ste chceli počuť môj názor na spoločnú črtu, charakterizujúcu tvorbu slovenských skladateľov, nemôžem sa k tomu ešte vyjadriť. Nerád by som robil výskumy typu amerických počítačových štúdií, skresľujúcich partitúry a vyfahňujúcich z nich podobnosti; na podstatu toho, čo je slovenské musím prísť časom: či to

vých nástrojov založil môj kolega Peter Williams - pozn. G. M. M.). Na univerzite v Edinburhu som prednášal dvadsať rokov popri práci muzikológa, konkrétnejšie - hudobného historika. Až v roku 1979 som presiel do terajšej funkcie do BBC v Londýne. V Edinburhu som bol aj festivalovým poradcom pre oblasť hudby, nakoľko ide o festival, spájajúci viaceré oblasti umenia. Záujem o súčasnú českú a slovenskú hudbu vo mne vzbudil už Janáček a Cikker, neskôr Petr Eben, ktorého som spoznal na študijnej ceste v roku 1976 a bývalý vedúci HIS ČHF Dr. Ledeč. Toľko k pozadiu. V súčasnosti som predsedom Dvořákovskej spoločnosti Veľkej Británie; je to spoločnosť, zaujímavá ako o Dvořáka a o všetko, čo sa týka hudby v Československu. Viedim i Britsko-československý hudobný výbor, poradný orgán Britskej rady a všetkých dramaturgov, muzikológov, zaujímavých sa o českú, či slovenskú hudobnú kultúru. Vo výbore sú členmi významní muzikológovia a výkonní umelci ako Sir Charles Mackerras, John Clapham, (písal o Krútnave a monografiu o A. Dvořákoví - pozn. V. P.) John Tyrell, Radoslav Kvapil a iní.

Aké sú možnosti ovplyvniť prácu odborníkov, ako spolupracoval Britsko-československý hudobný výbor pri koncipovaní Dní britskej hudby a aké si môže slovenská hudba robiť nádeje do budúcnosti?

- V počiatkovej fáze sme boli veľmi aktívni pri zvažovaní celého projektu Dní britskej hudby a teší ma, že sa uskutočnil i na Slovensku, hoci prvý výmenný projekt vo Veľkej Británii prebiehal iba v spolupráci s ČSR. Veľký kus práce vykonalo Britské hudobné informačné stredisko, ktoré poskytlo asi 40 partitúr československým orchestrom. Na projekte bolo pekné, že sa na ňom aktívne podieľali českí a slovenskí výkonní umelci a že je nádej, že skladby britských skladateľov ostanú natrvalo v ich repertoári. Zo strany Veľkej Británie nie je problém pokračovať v záujme o tvorbu Československa, pretože tam existuje už vytvorená tradícia, ktorú treba iba rozširovať. Najväčším problé-

S GRAHAMOM MELVILLOM-MASONOM O SLOVENSKEJ HUDBE

partitúre, ako aj k jej znejúcej podobe, k autorovi, a ak to je možné, napokon i k interpretovi-sprostredkovateľovi hodnôt s vlastným názorom. Navštívil som prof. Suchoňa, prof. Cikkera, zoznámil som sa osobne s Mírom Bázlikom, Iljom Zeljenkom, doc. Ladislavom Burlasom, s Vladimírom Godárom, Jurajom Benešom a ďalšími, ale to som ešte iba na začiatku. Veď viem, ako dlho písal knihu o českej opere môj priateľ John Tyrell - dvadsať rokov! Pritom sa dostal iba po Janáčka! Nazdávam sa, že moja kniha musí mať všeobecný úvod, ktorý naznačí celé kultúrne a sociálne pozadie Československa, až potom sa budem môcť venovať jednotlivým národným kultúram a konkrétnym skladateľom. Začnem druhou polovinou 19. storočia, nebudem však písať veľa o známych osobnostiach českej hudby, radšej sa rozpišem o súčasnosti v českej a slovenskej hudbe. Konečná podoba mojich dejín sa vykryštalizuje v priebehu práce.

Aký je váš názor na slovenskú tvorbu v terajšom štádiu Vášho výskumu a poznania, najmä porovnávajúcu ju s tvorbou iných národov?

- Určite sa nemylim, ak konštatujem, že problémy českých, moravských a slovenských autorov sú pravdepodobne podobné. Dokonca v istom zmysle sú Slováci v nevýhode v porovnaní s Čechmi. Mám na mysli možnosť konfrontácie, informovanosť, prístupnosť priamych kontaktov nie iba so skladateľmi línie Messiaen-Boulez, ktorú trochu poznajú, ale napríklad aj s anglickými autorami, ako sú Birthwistle, Maxwell Davies, prípadne s Američanmi. Hoci práve na koncertoch tohtoročných BHS som počul, že tu istá informovanosť je. Minimalizmus v diele Petra Martinčeka bol vlastne stimulom pre moju kritickú poznámku (Memento, premiéra 13. 10. - pozn. V. P.). Pravdepodobne som rozumel iba časť drámy, ktorú sa snažil prezentovať a myslím, že bol veľmi úprimný vo svojej výpovedi: pokiaľ ide o hudobné stvárnenie, stále som si uvedomoval, že to už robili Carl Orff, Philip Glass, Steve Reich, že tu chýba originálny tón. Zdá sa mi, že to je problém, ktorý sa netýka iba Slovenska, ale i Brna, Prahy, celých Čiech.

Nie je v tom protirečenie: na jednej strane nám chýba informácia, na strane druhej konštatujete vplyvy inonárodných autorov?

- Je zjavné, že hudobná informácia, prichádzajúca prostredníctvom platní, rozhlasu, sa nevyrovná kontaktu s partitúrou, s autorom. Myslím, že ten istý problém, aký som zistil u Petra Martinčeka, existuje i v tvorbe predchádzajúcich generácií. S výnimkou niektorých skladateľov, ktorí sa snažia nájsť individuálny štýl a uvoľniť sa z pút tradície, väčšina skladateľov ide v stopách zakladateľov Slovenskej hudobnej moderny - Moyzesa, Cikkera, Suchoňa. To,

voľovalo hudbe rozvinúť sa vlastnou cestou. Nevyzývam umelcov k odtrhnutiu sa od tradícií, to nie, ale keď porovnávam tvorbu staršej generácie a niektoré skladby mladých, zisťujem, že návrat k tradícii je u mladých vlastne trvalým faktorom. Na koncerte na Bratislavskom hrade (6. 10. - Holoubek: Sládkovické kvarteto č. 1 pozn. V. P.) som počul atraktívne kvarteto, ktoré bolo staromódne, ale ak to počujem v diele mladého autora, je to škoda. Preto ma - a vlastne všetkých účastníkov Stretnutia hudobných dramaturgov - osviežili skladby Vladimíra Godára, ktorý sa snaží nájsť svoju vlastnú výpoveď a dúfam, že na tejto ceste mu prospeje i terajší študijný pobyt vo Viedni. Nazdávam sa, že je nesmierne dôležité pochopiť a precítiť národnú tradíciu, českú i slovenskú, ale problémom je aj spôsob, ako jej ostať verný. Ako príklad, tzv. Manchester School: v hudbe jej príslušníkov Petera Maxwella Daviesa, Harrisona Birthwistlea a ďalších, bol spočiatku početný vplyv Vaughana-Williamsa a Elgara, po kontaktoch so svetovými rovesníkmi majú títo dnešní päťdesiatnici svoj individuálny hudobný jazyk. Sú to britskí autori, ktorí sa pritom nijako neponašajú na Elgara. Spomedzi tých, ktorí si v Československu vynikajúco počínajú a sú naozaj osobnosťami, je najlepším príkladom Petr Eben, zo slovenských by to mohol byť Godár, ktorý sa ešte bude vyvíjať. Takže na výzvu vyjadriť sa kriticky k slovenskej tvorbe by som odpovedal takto: charakterizuje ju nedostatok schopnosti rozvinúť nový, smerom dopredu hľadiaci, progresívny hlas, ktorý ostane verný národu, ku ktorému patrí.

Vyjadriť ste sa teraz najmä na adresu mladých slovenských skladateľov. Vo Vašej krajine ste však našim mimoriadne dobrým pomocníkom pri presadzovaní skladieb zakladateľskej a strednej skladateľskej generácie.

vôbec existuje (som presvedčený, že áno) nie som ešte schopný odpovedať.

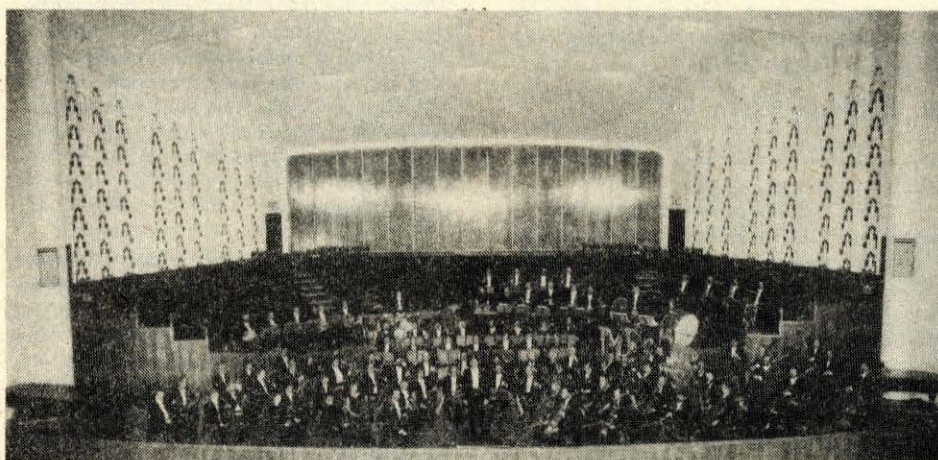
Začali sme in medias res o slovenskej hudbe. Nie je neatraktívne sledovať, ako dospel britský muzikológ k takej hlbokej sympatii a vzťahu k českému a slovenskému národu a jeho hudbe.

- Vrátim sa do čias študentských: na Hudobnej fakulte v Edinburhu som založil dychový súbor a jednou zo skladieb, ktoré som vo fakultnej knižnici našiel a ktorá ma fascinovala (bolo to po vojne), bola Dvořáková Serenáda d mol. Okrem toho som bol profesionálne zasiatý československou hudobnou prezentáciou na medzinárodnom festivale v Edinburhu v rokoch 1964 a 1970; bolo to za čias riaditeľa lorda Harwooda, ktorý pozval Národné divadlo z Prahy na uvedenie Cikkerovej opery Vzkriesenie, na ktorú sa dodnes spomína a opier Leoša Janáčka. Od tých čias neutúcha záujem Veľkej Británie o českú hudbu. Vtedy som spoznal i hráča na timpánoch Karla Černického z orchestra ND v Prahe a nadviazal som aj hlboké a na celý život pretrvávajúce kontakty so Smetanovým kvartetom. Osud chcel, aby som získal štipendium Winstona Churchilla, čo mi umožnilo podniknúť v roku 1976 veľkú cestu po Európe. Navštívil som okrem ČSSR, NDR, MLR i niektoré západoeurópske štáty a skúmal som literatúru pre basetový roh. Na moje prekvapenie som v Bratislave, napriek skutočnosti, že tu boli známi výrobcovia tohto nástroja, nič nenašiel a ešte väčšmi ma udivilo, že Družeckého skladby sa nachádzajú v archívoch v Budapešti. Azda iba na okraj - po krátkej kariére orchestrálného hráča som absolvoval postgraduálne štúdium a založil som Oddelenie historických hudobných nástrojov v Edinburhu (oddelenie kláveso-

mom u nás bude dostať do povedomia Slovensko, ako rovnocennú súčasť československej kultúry, česká hudba totiž má obrovskú výsadu, nech je to už z akýchkoľvek dôvodov, a to veľmi dlho. Musíme oboznámiť ľudí so skutočnosťou, že na Slovensku je vitálna tvorivá sila, že je rozdiel v koreňoch, v tradíciách, v národe, v jazyku, v akceptovaní vplyvov atď. Pri šírení slovenskej hudobnej tvorby vo Veľkej Británii verím v aktivitu a podporu Libora Peška pri výbere skladieb v spolupráci so Slovenským hudobným fondom, ktorý navrhol československú tému na festivale v Edinburhu, ako aj na festivale súčasnej hudby v Huddersfelde. Ide o obdobie počnúc rokom 1990. Zhováral som sa s riaditeľom edinburského festivalu Frankom Dunlopom o účasti Slovenska a viem, že plánuje o. i. hostovanie Slovenského národného divadla.

Verím, že budete môcť byť nielen širiteľom českej a slovenskej hudby vo Veľkej Británii, ale že nám súčasne pomôžete aj pri udržiavaní umeleckých i osobných kontaktov s britskou hudbou na našej pôde.

- Potešilo ma, že vedenie opery SND prejavilo záujem nahliadnúť do partitúr Tippettových oper. Bolo pre mňa spočiatku neuveriteľné, že tento významný britský skladateľ je v Československu takmer neznámy. Medzitým som v Čechách prednášal o jeho symfóniách a klavírnych sonátach a partitúry som dal k dispozícii viacerým inštitúciám i na Slovensku. Rád by som zopakoval svoju prednášku i v Klube skladateľov SHF, aby som tak umožnil preniknúť pod povrch bežnej informácie z gramoplatne, či rozhlasu. Ak sa pri našťudovaní diel súčasných britských autorov nerozhodnete požiadať o radu samotného skladateľa a ak sa obrátite na mňa, doporučím Vám naslovovaných odborníkov. Sledoval som Brittenov Únos Lukrécie v Bratislave a bolo zjavné, že ide o prvý kontakt tvorcov inscenácie s týmto autorom. Možno by stálo za to pozvať si pri takomto kroku poradcu. V prípade Tippetta by to rozhodne mohla byť Meirion Bowen, či bratia Collin a David Matthewsovi, obaja skladatelia, ktorí majú živé kontakty s brnenskými kolegami. Nemyslím si, že Tippett je predstaviteľom avantgardy, ako Birthwistle, alebo Jonathan Harvey, ale je to autor, ktorý - hoci 83-ročný - je otvorený novým myšlienkam a treba, aby ste ho spoznali takisto, ako je potrebné, aby sme my spoznali Vašich skladateľov-Suchoňa, či ešte starších - M. Schneidera-Trnavského, J. L. Bellu a ďalších. **Prípravila: VIERA POLAKOVIČOVÁ**



Kráľovská filharmónia Liverpool

Snímka archív

Koncepcia rozvoja hudobnej vedy na Slovensku

OSKÁR ELSCHEK

V čase od 24. – 26. apríla t. r. sa koná vedecká konferencia o vývoji hudobnej vedy v Československu od roku 1918, ktorej usporiadateľom je Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov a Svaz českých skladateľov a koncertných umelcov. V rámci príprav na tento – od roku 1970 prvý – spoločný projekt oboch národných zväzov prebieha v Bratislave cyklus prednášok hodnotiacich situáciu v rôznych muzikologických disciplínach. Všeobecnými problémami, načrtnutím stavu i možností východiska sa zaoberá úvodná prednáška Dr. Oskára Elscheka, ktorá odznela 8. februára t. r.

I. PREČO PRÁVE DNES?

Koncepciou našej hudobnej vedy sa práve teraz zaoberáme predovšetkým z dvoch príčin: 1. Stojíme pred úlohou analyzovať vývoj hudobnej vedy v Československu od roku 1918 na konferencii, ktorá sa uskutoční v apríli t. r. V rámci príprav na ňu usporiadala Tvorivá komisia pre teóriu a kritiku Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov v spolupráci so Slovenským hudobným fondom cyklus prednášok a diskusií; ich zverejnením chceme prispieť k odhaleniu problémov a pripraviť pre konferenciu dôkladnejšie analytické podklady.

2. Niet pochybností o tom, že s výsledkami hudobnej vedy, ani s jej perspektívami nemôžeme byť spokojní. To sa rovnakou mierou vzťahuje na hudobnú publicistiku, hudobnú kritiku, samotnú bádateľskú prácu a ich edičné a spoločenské uplatnenie.

Prečo je tomu tak? Nemienim sa odvolávať na objektívne ťažkosti, ako to býva zvykom. Strojcom „objektívnych“ podmienok je človek. Teda aj my. Človek tvorivý, alebo netvorivý, schopný, alebo neschopný uskutočniť svoje predsavzatia. Pri hľadaní príčin by nemalo zmysel zastierať, zahmlievať, či prikrášľovať to, čo všetci vieme, alebo aspoň tušíme. A hoci nájsť ich objektívnu, alebo spravodlivú mieru nie je jednoduché, môžeme vari všetci súhlasiť s dvoma konštatovaniami:

1. Za posledné štyri desaťročia muzikologickej práce naše poznatky, týkajúce sa slovenskej hudobnej kultúry minulosti a súčasnosti neobyčajne vzrástli. Po roku 1918 zdedené fragmentárne poznanie a hudobné povedomie, preniknuté pocitom sebaopodceňovania, ustúpilo solídnej materiálnej báze formujúceho sa historického, aj keď zatiaľ trochu zahriaknutého slovenského hudobného sebavedomia. Rozvoj slovenskej hudby posledných desaťročí je nemysliteľný bez dialógu, reflexií a analytickej práce muzikológov: obe kráčali ruka v ruke cez všetky peripetie v dobrom i zlom. Muzikológia sa podieľala na úspechoch i prehrách slovenskej hudby a rovnakou mierou za ne zodpovedá. A napokon k jej pozitívnym výsledkom treba pripísať i to, že relatívne dobre a podrobne poznáme našu hudobnú tradíciu.

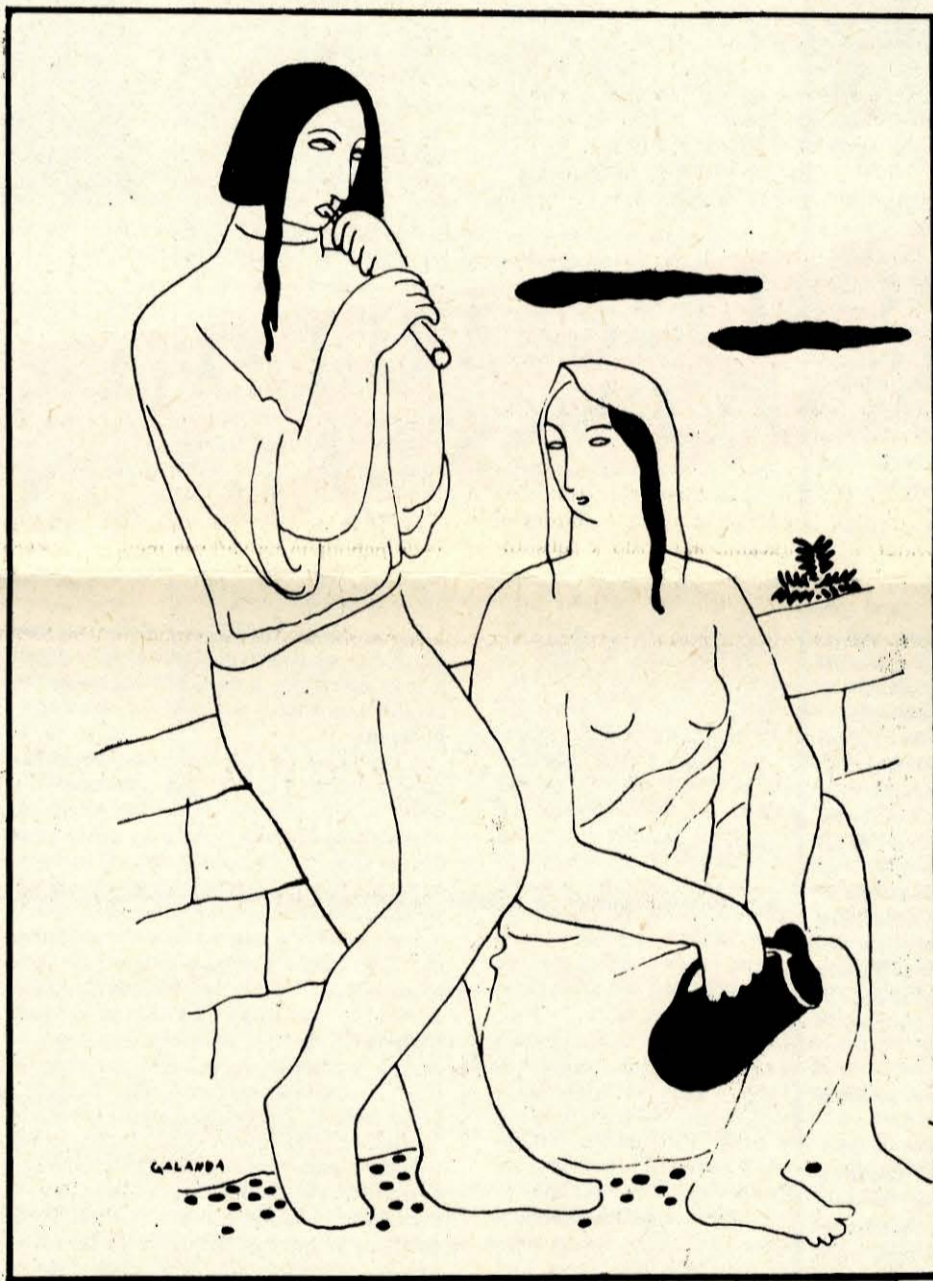
2. Voči tejto mierne optimistickej bilancii stojí veľká nespokojnosť s rozsahom a kvalitou dosiahnutých výsledkov. Bolo to aj obdobie nedotiahnutých, polovičitých riešení, stratených a nenávratných šancí. Skutočných, pravých vavrínov bolo za posledných 70 i 40 rokov málo.

Musíme si preto položiť otázku: je hudobná veda akousi zatúlanou, osirotenou čiernou ovcom v snehobielom poli veľkých úspechov našich spoločenských vied a umeleckej publicistiky? Žiaľ nie. Skôr opak je pravdou. Svojou bezmocnosťou riešiť závažné spoločenské a kultúrno-politické i vedecké problémy sme verným zrkadlom našej veľkej, ale i malej doby.

II. HUDOBNÁ VEDA, HUDBA, SPOLOČNOSŤ

Aké má hudobná veda spoločenské postavenie? Aké má ciele? O čo sa usiluje? Jej pôsobenie súvisí s významom hudobnej kultúry a hudobného umenia v slovenskej spoločnosti. Ich postavenie je rozporuplné. Hudba patrí k ďaleko najrozšírenejšiemu umeleckému prejavu v dnešnej spoločnosti. Desiatky rozhlasových a televíznych staníc u nás a na celom svete nás v 80 % svojej produkcii zaplavujú stovkami a tisícami hodín hudby, milióny komerčných systémov hudobnej reprodukcie a produkcie sú súčasťou každej domácnosti, nehovoriac o nespočítateľných verejných hudobných, hudobnodramatických a koncertných podujatiach. Široké masy poslucháčov nie sú na jej vnímanie pripravené školskou hudobnou a estetickou výchovou. Hudbe nerozumejú. Nerozumejú jej vnútornému posolstvu, vnímajú ju ako biologický, fyziologický, zvukovo-hedonický artefakt. Znejúca, všade nás obklopujúca a od kolísky

po hrob prenasledujúca hudba zostáva nepercepovaná, myšlienkovú nevnímanou kultúrou. Na to, aby ňou nezostala, chýba školský, mimoškolský, estetický i mimoestetický, etický i prostý výchovný zámer – poskytnúť kľúč k pochopeniu hudby, k odkrytiu jej zmyslu, obsahu, toho, čím hudba môže duchovný, myšlienkový i morálny svet človeka obohatiť, poľudštiť a zušľachtiť.



M. Galanda: Pieseň (Pastorále) – Kresba perom tušom

V tomto vysvetľujem, svet hudby približujúcom, interpretujúcom zámere spočívali od antiky až po súčasnosť základné ciele úvah o hudbe, hudobnovednej aktivite.

Spreneverili sme sa tomuto zmyslu hudobnej vedy? Alebo sme ho v dnešnom morálne, spoločensky, ekonomicky a technicky nerušenom svete stratili? Je útlm, stagnácia, neistota a mnohovranné mlčanie také ťaživé, že pre ne nie sme schopní riešiť vlastné problémy, resp. mikroproblémy?

III. RETROSPEKTÍVA

Bez minulosti nemôžeme pochopiť súčasnosť. Preto sa k nej musíme vrátiť.

Matica slovenská po desaťročia stimulovala, organizovala, vydávala, vychovávala aj na poli hudobnom a hudobná dokumentácia a archívna práca zostali dodnes jej nosnými aktivitami. V 50-tých rokoch pribudli ďalšie inštitúcie. V roku 1951 sa obnovila činnosť Ústavu hudobnej vedy SAVU: práce sa rozprúdili v troch oblastiach, resp. oddeleniach – v hudobnohistorickom, v oddelení pre súčasnú hudbu a v oddelení hudobnej folkloristiky resp. etnomuzikológie. Vznikli edičné orgány: Hudobnovedný zborník, neskôr Hu-

dobnovedné štúdie a Musicologica Slovaca. Priestor pre hudobnú publicistiku vytvárali nové časopisy – v roku 1949 Ludová tvorivosť, neskôr Rytmus, v roku 1957 Slovenská hudba, 1968 Hudobný život. V roku 1965 vzniklo v Slovenskom národnom múzeu Hudobné oddelenie s aktivitami archívno-ochrannými, hudobno-muzeologickými a bádateľskými, najmä v oblasti slovenskej hudobnej histórie a organológie. Muzikologická, resp. hudobnopedagogická špecializácia sa rozvíjala okrem Filozofickej fakulty v Bratislave postupne v Trnave, Nitre, v Banskej Bystrici a v Prešove. Na Vysokej škole múzických umení vznikla na sklonku 60-tých rokov Katedra hudobnej teórie, vtedy keď sa aj z filiálky Supraphonu vyprofilovalo samostatné hudobné vydavateľstvo OPUS.

Ďalšie roky priniesli menej radosti: redukovala sa časopisecká základňa; už na sklonku 50-tých rokov sa včlenil seminár pre hudobnú vedu na FFUK do estetickej katedry;

do subalternej, komplementárnej, akejsi tieňovej existencie. To však za koncepciu označiť nemožno. Skôr možno hovoriť o istých spoločných úlohách, a to:

1. kriticky prehodnotiť hudobné dedičstvo minulosti;
2. kriticky prehodnotiť hudobnoteoretickú a hudobnovednú tradíciu minulosti;
3. hudobná veda, publicistika, kritika a estetika mali stáť jednoznačne v propagandistických službách vtedajšej hudobnej tvorby.

Zatiaľ čo prvé úlohy mali menej kritický, ale viac selekčný, redukcionistický kultúrny a vedecký význam, mala tretia úloha výrazne ideologickú funkciu. Tento program nebol špecificky slovenským muzikologickým programom, ale presadzoval sa za výrazného podielu českej muzikológie.

Bolo by zjednodušením redukovat aktivitu slovenskej muzikológie na horeuvedené oblasti a postuláty, pretože okrem nich existovali bádateľské okruhy s dlhodobejšou tradíciou, v ktorých sa naďalej pracovalo, avšak len do tej miery, do akej to bolo v súlade s proklamovanými kultúrno-spoločenskými potrebami. Tak sa realizovali staršie predsavzatia: v roku 1957 vyšli Dejiny slovenskej hudby (SAV Bratislava); po dielach Z. Bokesovej, K. Hudca, E. Závarskeho vyšla Súčasná slovenská hudobná tvorba (SAV, Bratislava 1955) Z. Nováčka, po nej nasledovala v roku 1964 práca I. Hrušovského a najmä v 80-tých rokoch diela L. Burlasa a Ď., pričom v 60-tých rokoch ukončená 800-stranová práca o súčasnej slovenskej hudbe nebola vydaná.

Jestvovali pracovné programy pre jednotlivé oblasti hudobnovedného bádania? Bezpochyby. V historiografii sa realizoval generálny súpis hudobných pamiatok na Slovensku tak, ako ho načrtla J. M. Terrayová v roku 1957 (v Hudobnovedných štúdiách), realizoval sa súpis a vznikla zbierka hudobných nástrojov. Hudobnofolkloristický výskum sa uskutočňoval na základe dlhodobého programu, ale aj vedeckého konceptu, ktorý sa dotýkal všetkých základných fáz od základného výskumu po analytické, klasifikačné procedúry, akustické merania, vnútro- i medzietnické porovnania a pramenno-kritické edície. Etnomuzikológia sa stala nespočetnekrát a periodicky predmetom analytických autor-reflexií.

O koncepte bádania v ďalších disciplínach nemožno hovoriť z toho dôvodu, že ako také prakticky jestvovali. Od 50-tých rokov sa decimovala hudobná psychológia, hudobná sociológia, fyziológia, ale aj akustika resp. hudobná akustika. Krátke temporálne projekty vznikli v 60-tých rokoch: hudobnosociologický (v Československom rozhlasu), akustické a elektroakustické experimenty (v rámci etnomuzikológie) a ojedinelé fyziologické výskumy speváckeho hlasu. Istá renesancia hudobnopedagogickej teórie s premyšlenejšou koncepciou práce sa objavovala v 60-tých rokoch v rámci Spoločnosti pre hudobnú výchovu; od sklonku 70-tých rokov preberala iniciatívu Katedra hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Nitre, kde vyústili aktivity v rade československých hudobnopedagogických konferencií, ktoré sa stali základom obnovy hudobnej pedagogiky. Našli svoje vyjadrenie v učebnici J. Fukáčovej a J. Vereša Hudobná pedagogika (Nitra 1988). Najcitelnejšia bola absencia v hudobnoteoretickom bádani, ktoré má pre hudobnú vedu a jej základnú metodológiu taký fundamentálny význam. Ak odhliadneme od monografií M. Filipa (o klasickej harmónii), P. Faltina (o zvukofarbe), E. Suchoňa (osobitý harmonický systém), J. Kresánka (hudobné myslenie, tektonika, tonalita) a L. Burlasa (formy), prevládali kompilatívne učebnicové skriptá a iné hudobnoteoretické náukové návody. Táto situácia je o to prekvapivejšia, že hudobná teória sa ako jediná tešila špecializovanej výchove na Vysokej škole múzických umení.

Jedine estetika nachádzala širšiu spoločenskú preferenciu, hoci ani jej výsledky nie sú adekvátne možnostiam. Vznikli ojedinelé monografie P. Poláka (o hudobnej estetike klasicizmu) J. Albrechta (interpretačné a estetické štúdie a eseje) a práca N. Hrkovej Hudobná kritika a hodnotenie (Bratislava 1986). Pri širšie koncipovaných požiadavkách sme boli odkázaní na preklady (napríklad D. Zoltay Dejiny hudobnej estetiky, Bratislava 1983). Preklady môžu byť pre rozvoj bádania dôležitým stimulujúcim faktorom, pravda, za predpokladu, že nahradzujú z pohodlnosti alebo neschopnosti vlastnú bádateľskú a vydavateľskú aktivitu.

rovnako v 70-tých rokoch sa zrušil Ústav hudobnej vedy SAV a v Slovenskom národnom múzeu ani po desaťročiach nevznikol samostatný hudobný ústav; v Trnave sa postupným odbúraním Pedagogickej fakulty zrušila hudobná výchova; pri redukciách odborov došlo aj k obmedzeniu výchovy hudobných teoretikov na VŠMU.

Tento progres a nasledujúci regres muzikologickej základne za stále stúpajúceho umeleckého a spoločenského významu hudby a jej konzumu bol nepohopiteľný, bol však v súlade s celkovou ekonomickou a spoločenskou stagnáciou i s celkovým stavom etického a estetického povedomia.

IV. KONCEPCIA?

Otázku, či jestvuje orientujúca koncepcia slovenskej hudobnej vedy, treba napriek mnohým „zásadným“ príspevkom najmä z 50-tých rokov zodpovedať negatívne. Toto tvrdenie však musíme upresniť. Určite neexistovala reálna koncepcia rozvoja hudobnej vedy ako celku. Všetky „zásadné“ príspevky sa totiž týkali estetického, kritického „frontu“, ako sa to vtedy artikulovalo; všetky ostatné odbory hudobnej vedy boli odsunuté

Osobitú oblasť tvorí tzv. computerová muzikológia, aplikácia počítačovej technológie pri riešení vedeckých problémov. Nechýbali natoľko koncepty, ako realizačná počítačová technika. Pracovné projekty vznikli na sklonku 60-tych rokov, najmä v rámci etnomuzikológie: Ludová pieseň a samočinné počítače (v spolupráci s moravskými etnomuzikológmi vydané zborníky), rozšírené v 80-tych rokoch na širšiu problematiku Hudba a počítač. Okrem Slovenského národného múzea sa týchto prác ujal aj mimobratislavské inštitúcie – Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici a Matica slovenská. Zhrnutím aktivít sú nielen spomenuté konferencie zborníky, ale aj monografia L. Ballovej Totožnosť a podobnosť melódií (Opus Bratislava 1982), ako aj príspevky, ktoré smerovali k nadviazaniu medzinárodných pracovných kontaktov.

Ak sa z hľadiska koncepcnosti alebo bezkoncepcnosti zamýšľame nad uvedenými vedeckými oblasťami, konštatujeme absenciu koordinovanosti: jednotlivé špecializácie a výskumné oblasti pracovali izolovane a vzájomne sa ignorovali. Spoločný cieľ, komplexnosť aspektov, metód, pracovných podujatí hral primálny úlohu. Žiaľ, nielen na Slovensku.

V. KONCEPCIA MINULOSTI A SÚČASNOSTI

Ak spoločnú koncepciu postrádame dnes, ako to bolo v minulosti? Na zodpovedanie tejto otázky nám chýba dôkladnejšia znalosť doterajšieho hudobnovedného bádania na Slovensku, najmä pred 19. storočím. Slovensko nesporné stálo v úzkom kontakte s európskym vývinom. K stému výročiu vydania programového článku G. Adlera z roku 1885 vznikol zborník *Entwicklungswege der Musikwissenschaft* (Musicologica Slovaca XI, 1986), v ktorom sme sa venovali európskemu vývinu a hlavným tendenciám na Slovensku, ideí štýlovokritického pojmu a konceptu slovenskosti v súčasnej hudbe a problémom slovenskej hudobnej historiografie.

Európska koncepcia prešla od antiky po súčasnosť diferencovanými cestami. Od matematickej hudobnej vedy a kozmológie antickej vzdelanosti cez hudobnoteoretické a kompozičné základy stredoveku, renesančnú rekonštrukciu antického humanistického ideálu hudby, kultúrohistorické idey 17. a 18. storočia, filozoficko-estetický koncept

19. storočia, hudobný historizmus prelomu nášho veku, až konečne po rozklad historicko-europocentrického pojmu dnešnej hudobnej vzdelanosti. Formuje sa nová hierarchia výskumných dominánt, smerujúca k univerzálnejšiemu chápaniu hudby v jej polyštýlovom a mnohoetnickom ponímaní.

Na Slovensku sa od 16. storočia formuje hudobnoteoretický koncept, ako ukazuje nielen práca Št. Monetariusa, ale aj fragmenty ďalších hudobnoteoretických diel, najmä však v 17. a 18. storočí diela s pedagogicko-náukovými aspiráciami, obvyklé v Európe toho obdobia. 19. storočie prinieslo nové hudobnoteoretické úvahy, ako to dokumentujú reedície a zhrnutie obsiahnuté v 43-zväzkovej edícii J. Potůčka *Dokumenty k dejinám slovenskej hudby* (hudobnoteoretické zväzky venované hudobnému životu na Slovensku, etnomuzikologickému výskumu, najmä hudbe 19. storočia, ale aj prácam významných publicistov, skladateľov a teoretikov, akými boli M. Lichard, A. Kolísek a d.).

Formovanie konceptu súvisí s celkovou profesionalizáciou muzikologickej práce, a o tej možno hovoriť až od založenia Seminára pre hudobnú vedu na FFUK v Bratislave, od príchodu D. Orla, zástancu hudobnohistorického smerovania.

Výrazná zmena nastala až po roku 1918, keď sa začal presadzovať esteticko-centrický pohľad a to najmä pri hodnotení a analýze súčasnej hudby. Hudobnohistorické práce ustupovali čoraz viac do úzadia, napriek tomu, že vyšli prvé veľké hudobnohistorické monografie – *Hudba na Slovensku v 17. storočí* (SAV Bratislava 1954) a *Dejiny slovenskej hudby* (1957). Obe svojím spôsobom však boli realizáciou starších dejepisných konceptov, hoci najmä v dejinách sa rozšírila pramenná základňa a uplatňoval sa koncept tzv. prehodnotenia kultúrneho dedičstva minulosti.

Rozpad estetického konceptu sa uskutočnil takmer nebadane v priebehu 60-tych a 70-tych rokov. Sčasti konvertovaním, prevtením sa do semiotiky, jednak jednoduchým ústupom aktuality normatívnych esteticko-hodnotových kritérií a ich revidovaním resp. prenesením do teórie kultúry na rozšírenej socio-kultúrnej báze.

Tak ako aj v iných európskych muzikologických školách, aj na Slovensku jednotlivé konceptné fázy neboli uzatvárané súhrnnými syntetickými prácami, ale došlo k substitú-

ciam, k nahradeniu jedných konceptov druhými bez zhodnotenia a kritickej analýzy.

VI. AKTUÁLNE PROBLÉMY SÚČASNOSTI

Chcem sa dotknúť najmä vnútorných problémov súčasného hudobnovedného vývinu, v ktorom sa prejavujú nasledujúce tendencie:

1. Predominancia hudobnohistorického výskumu. To nie je problém samotnej historiografie, ale predovšetkým disproporcie vo vzťahu k ďalším hudobnovedným disciplinám, najmä systematickým a k etnomuzikológii. Riešenie nevidím v obmedzení hudobnohistorického práce, ale v urýchlennom rozšírení vedeckého a inštitucionálneho priestoru aj pre ďalšie výskumné oblasti. Tu si musíme uvedomiť, že k histórii patrí aj značná časť výskumu tzv. súčasnej hudby, pretože včerašok sa stal už súčasťou problému hudobnej minulosti.

2. Zúženie pracovných aktivít historického výskumu na súpisovú, popisovú, evidenčnú, jednoducho historicko-administratívnu prácu, za absencie historicko-interpretatívnych, porovnávacích a kultúro-historických syntetizujúcich zámerov. Filológia, hudobný text ako predmet nahradzuje hudbu a hudobné dielo. Nie zápis, ale hudba je konečným zmyslom našej práce. Tu tiež nie je otázkou nahradiť jednu pracovnú aktivitu druhou, ale rozšíriť jej konceptný rádius a preniknúť písarsku usilovnosť náročnejším hudobnovedným videním historických problémov.

3. Doteraz nie je ešte vyjasnený koncept slovenských hudobných dejín – aspoň v praxi: jej národné, polyetnické, ideové a hodnotové kategórie, vzťah k maďarským hudobným dejinám, k tzv. hudbe „Maďarska“, vzťah k stredoeurópskym, rakúskym, nemeckým a svetovým trendom, otázky nadregionálne, ale aj regionálne komplexu, predovšetkým za pomoci štýlovej komparácie, ktorá je stále ešte populúškou v našom metodickom arzenáli. Tridsaťročná absencia hudobnej a hudobnovednej regionalistiky, výskum mimobratislavských hudobných centier, ale i samostatnej Bratislavy je ťažko nahraditeľným mankom a prejavuje sa v stále narastajúcom výpredaji našich hudobnohistorických prameňov a hudobných dejín Slovenska, ktoré sa neskúmajú a nespracúvajú na Slovensku.

4. Dlhodobú izoláciu od medzinárodného hudobného bádania je nutné prelomiť, a to v širších medzinárodných kontextoch a vo vzťahu k našim susedom. Až na ojedinelé prípady (RILM, RISM) sa slovenská hudobná veda nepodieľa na veľkých medzinárodných

projektoch a na práci v medzinárodných muzikologických organizáciách. Žijeme v akejsi samospásnej ideológii sebestačnosti, medzi mantinelmi sebaopráčovania a sebaopodceňovania. Chýba nám reálna informácia a skúsenosť ako nevyhnutný názorový korektív. Bezpochyby je potrebné nájsť formy štúdií na zahraničných univerzitách, čo by bolo nielen podstatným prínosom pre mladých muzikológov, ale otvorilo by aj priestory pre budúcu medzinárodnú kooperáciu. K tomu je potrebné vytvoriť jazykové predpoklady.

Bolo by potrebné usilovať o kritickú analýzu zámerov, prostriedkov, metód, pracovných programov a realizačných, edičných možností každej hudobnovednej špecializácie.

Chýba nám spoločné muzikologické povedomie, povedomie spoločných problémov, kolegiálnych pracovných kontaktov, so širšou vzájomnou komunikáciou. Možno z náš skúsenosti minulosti urobili pragmatikov a skeptikov. Ak však máme vzťah k práci, ktorú konáme, nemôže nám byť ľahostajný osud celej disciplíny. Po partikularizácii, izolácii a ľahostajnosti môže nasledovať len rozklad.

Čo môže zohrať integrujúcu úlohu? Spoločné náročné muzikologické pracovné projekty, intenzifikácia výchovy muzikológov na vysokých školách so širokospektrálnym vzdelaním, zosilnenie inštitucionálnej základne hudobnej vedy, lepšie využívanie tých organizácií, ktoré má muzikológia k dispozícii – myslím tým na Tvorivú komisiu pre teóriu a kritiku rovnako ako na nedávno založenú Slovenskú hudobnú spoločnosť, ktorá poskytuje značný priestor aj pre muzikologickú aktivitu.

Osobitnú oblasť tvorí edičná politika, ktorá je najdôležitejšou, ale aj najbolestnejšou kapitolou našej súčasnosti.

Nakoniec nemôžem nespomenúť dnes rozšírenú chorobu, ktorá netrápi len muzikológiu, ale nadobudla charakter celospoločenskej epidémie: utápame sa vo veľkolepých plánoch, radi hovoríme o tom, čo by sme chceli, čo očakávame od budúcnosti, teoretizujeme, vznášame sa v príjemných úvahách o možnom, budujeme vzdušné zámky; menej myslíme na reálnu, každodennú prácu. Na druhej strane aj usilovná práca bez pochopenia jej vnútorného zmyslu a kontextu má v sebe čosi jalové. Nemali by sme sa stať obeťou ani jedného z týchto neduhov. Ani vtedy, keď uvažujeme o konceptoch našej hudobnej vedy.

Podiel českej zborovej tvorby a jej interpretov na rozvoji zborového spevu na Slovensku

TIBOR SEDLICKÝ

Česká zborová tvorba a jej interpreti – spevácke zbory a zboroví dirigenti – podstatnou mierou prispeli (a stále prispievajú) k rozvoju zborového umenia na Slovensku.

Už v čase vytvárania základných podmienok nášho kultúrneho života vznikol roku 1919 z predvojnových robotníckych spevokolov *Bratství a Napřed* (založených českými a slovenskými robotníkmi ešte pred prvou svetovou vojnou a svojou vzájomnou spolupracou utužujúcich bratstvo Čechov a Slovákov) bratislavský spevokol ZORA s dirigentmi J. Winklerom, O. Šimákom, J. Šoupalom, Fr. Procházkom, Fr. Dykom, J. Haluzickým a ďalšími. Okrem účinkovania na Slovensku a v celej ČSR vystúpil zbor niekoľkokrát vo Viedni a na svojich koncertoch intepretoval popri slovenskej tvorbe aj množstvo skladieb českých hudobných skladateľov. Až do roku 1953 patrila ZORA medzi najlepšie spevácke zbory na Slovensku.

Impulzom k založeniu Speváckeho zboru slovenských učiteľov (1921) bol koncert Pěveckého sdružení moravských učitelů v Prahe roku 1920, na ktorom sa zúčastnila skupina slovenských učiteľov. Prvou skladbou, ktorú SZSU začal navštevovať, bol vlastenecký zbor českého rodáka Jána Kadavého (nar. 1810 v Jestrábi u Jilemnice) Čo čušíš, čušíš, Slováku mužný na text J. Gavorina. Na svojom prvom koncerte roku 1923 v Novom Meste nad Váhom spieval zbor skladby J. B. Foerstra (*Vstav si, vstav si, vlašovička, Skřivánkovi a Polní cestou*), Z. Fibicha (*Má dívka*) a postupne do repertoáru zaradil ďalšie české zborové skladby (*Smetanov Slávnostný zbor, Věno, Píseň na moři, Křížkovského Utonulá,*

Oráča od J. B. Foerstra, slovenské ľudové piesne v umeleckom spracovaní V. Kopeckého a B. Pokorného, od V. Nováka Kyjov, Dvanáct bílých sokolů, Už to žitko na souvrati, L. Janáčka Ach, vojna, vojna a iné). Skladby českých autorov – čo bolo pri nedostatku slovenskej pôvodnej tvorby pochopiteľné a samozrejme – tvorili za prvej ČSR viac ako štvrtinu celého repertoáru tohto popredného mužského speváckeho zboru.

Už po prvom koncerte SZSU sa objavili na stránkach tlače hlasy, že „československá verejnosť by vykonala dobrou službu jak mladému sdružení, tak československé vzájemnosti, kdyby pořádaný byli koncerty sdružení toho po městech moravských a českých“ (*Lidové noviny* 1923, č. 569) a k prvému vystúpeniu na pražskej pôde došlo 7. marca 1926 v Smetanovej sieni *Obecného domu* (na Morave – v Luhačovicích – o rok neskôr). Od uvedeného roku sa koncerty SZSU v Čechách konali pravidelne až do roku 1937. Neraz veľmi ostré kritiky o týchto koncertoch (najmä z pera I. Ballu) nepochybne dvíhali umeleckú úroveň SZSU, k čomu hojnou mierou prispievali i pravidelné koncerty českých speváckych zborov (hlavne PSMU) na Slovensku.

K rastu zborového umenia na Slovensku v období prvej republiky výdatne prispeli i vynikajúci českí hudobní pedagógovia, ktorí pôsobili na rôznych typoch škôl. Už roku 1921 založil D. Orel Akademický speváckozdruženie v Bratislave, repertoárovo orientované na skladby J. L. Bellu a predovšetkým českú zborovú tvorbu. Teleso absolvovalo početné zájazdy po republike, koncertovalo aj vo Viedni a v Poznani. A. Deršák počas pôsobenia v Spišskej Novej Vsi (1919–29) za-

ložil roku 1924 *Pevecké združení slovenských učitelův* (po jeho odchode do Bratislavy sa teleso rozpadlo a mnohí jeho členovia prešli do SZSU) a v Bratislave (1929–39) viedol od roku 1930 robotnícky spevokol *Tatran* a *Združenie robotníckych spevokolov*. V rokoch 1922–28 vyučoval v Košiciach E. Nadelmýnsky a so svojím spevokolom Foerster popri skladbách slovenských hudobných skladateľov (M. Schneider-Trnavský a i.) uviedol takmer všetky klasické diela českej zborovej tvorby od Křížkovského cez Smetanu, Foerstra až k Novákovi. Nemenej významné bolo pôsobenie F. Sýkora v Lučenci (1927–34), kde dirigoval vynikajúci spevácky zbor žiakov učiteľského ústavu a od roku 1932 tiež *Speváckeho zboru juhoslovenských učitelův*. Kultúrny život Banskej Bystrice značne oživil vystúpeniami svojho speváckeho zboru na učiteľskom ústave (1928–35) K. Štika. J. Šoupal, dlhoročný vynikajúci dirigent PSMU pôsobil na Slovensku len jeden školský rok (1925–26 v Modre a Bratislave), avšak i za ten krátky čas stihol navštíviť so spevokolom Zora Bellovo kantátu *Jánoškova svaďba*.

Medzi tých českých hudobných pedagógov, ktorí výdatne pomáhali rozvoju zborového spevu na Slovensku, patrí i A. Dočkalová, ktorá ako lektorka hudby na univerzite spolupracovala s D. Orlom v Akademickom speváckom združení (od r. 1930) a ako profesorka spevu na reálke v Bratislave, založila a dirigovala detský spevácky zbor, s ktorým vystúpila na I. medzinárodnom kongrese hudobnej výchovy v Prahe roku 1936 a na masovej akcii v predvečer kongresu o ľudovej piesni roku 1938 v Bratislave, organizovanom vtedajšou

slovenskou odbočkou *Spoločnosti pre hudobnú výchovu*.

V tejto súvislosti treba uviesť tiež meno F. Suchého, odborného učiteľa spevu na meštianskej škole v Martine (1922–24), kde založil a viedol vynikajúci detský spevácky zbor a po preložení za riaditeľa do Komárna (1924–28) tiež tamojší spevokol (zrejme miešaný). Popri klasických dielach slovenských a najmä českých autorov zaraďoval do repertoáru týchto zborov aj svoje vlastné skladby. Osobitnú pozornosť si zaslúži tiež profesor obchodnej akadémie v Banskej Bystrici O. Řečinský, dirigent spevokolu Smetana v rokoch 1924–38.

Podiel českej zborovej kultúry na rozvoji zborového spevu na Slovensku by sa ešte viac zvýraznil zhodnotením zborovo-speváckej aktivity mnohých ďalších českých pedagógov, pôsobiachich na Slovensku v rokoch 1919–1939 (E. Hůla v Modre, F. Chodura v Prešove, J. Plavec v Ružomberku, V. Měrka v Košiciach a v Nitre, A. Rohlíček a V. Hořínek v Turčianskych Tepliciach, J. Brabec v Prešove, F. Bureš, H. Bím a mnohí ďalší).

Hoci na rozvoj zborového spevu na Slovensku v tomto období vplývali aj operní dirigenti (M. Zuna, O. Nedbal a K. Nedbal), resp. zbornajstri opery SND, treba si uvedomiť, že v uvedenom období sme žiadne profesionálne zborovo-spevácke teleso nemali a že takmer všetka zborová tvorba (česká i slovenská) bola interpretovaná výlučne amatérskymi speváckymi zbormi – a práve preto treba ich činnosť, ako aj vplyv českej zborovej tvorby a jej interpretov na umelecký rast slovenského zborového umenia osobitne zdôrazniť.

OSKAR NEDBAL

Súradnice medzivojnovovej opery

NAĎA FÖLDVÁRIOVÁ

Nepoznáme všetky súradnice zrodu našej opery medzi dvoma vojnami. To by sme predstierali, že ju máme preradenú; ona sa však vymyká zameraniu, správa sa neraz proti všeobecne platnej logike. Správa sa teda ako živý organizmus. Nemala by ním byť?

„Prežívame dobu úžasných dní,“ píše uprostred dvadsiatich rokov časopis Mladé Slovensko. Povojnová revolučná doba zrodila parížsky nadrealizmus, cezeň pražský poetizmus. „Tá doba bola plná výkrikov,“ hovorí Ján Poničan. „Kritici písali manifesty, básnici revolučné básne a výtvarníci ďalej búrali to, čo nezbúrál futurizmus, expresionizmus a iné izmy.“ V opere približne v tom čase Milan Zuna lakonicky vyhlasuje: „Naše divadlo ešte nie je pre experimenty, musí hrať len osvedčené veci.“ A dva roky predtým: „Zlepšenie môžeme čakať nie o sezónu, ani o dve.“ Zlepšenie, to vyjadril veľmi jemne. V Bratislave bolo treba postaviť nový súbor. Ježábkovu Východočeskú divadelnú spoločnosť so stálou fluktuáciou premeniť na Slovenské národné divadlo. Ako sa to stalo, súčasníkom ostalo skryté. V čase horúčky zakladania inštitúcií, keď vládla vonkajškosť, Zuna v opere začal s učiteľskou pokorou od abecedy. Boli to také beznádejné obrátky, no práve pre ne, pre tú nepochopiteľnú sondu do hĺbky, stali sa tri jeho roky zunovské.

Z nich v treťom čítame v bulletine Slovenská scéna skoromaniest. Píše ho Jozef Hurt, ktorý sa v tíme so Zunom a Muncingrom v tomto roku podpísal za výpravu pod tri najlepšie výsledky zunovskej éry, pod Kátu Kabanovú a pred ňou pod Tannhäusera a Aidu. „Som jeden z tých,“ hlása, „ktorí pevne veria, že je nevyhnutné odhodiť všetko navešané haraburdie. Hľadieť, aby sa divadlo stalo hodným novej mentality sveta.“ Je to nespokojnosť s divadlom príbuzná nespokojnosti s hudbou, ako ju v 1922. roku vyjadrili Jiří Svoboda a Karel Teige: „Deje sa čosi: Revolúcia v umení... A hudba? Hudbu doteraz najmenej poznačila táto revolúcia. Neprešla doteraz v najväčšej časti ani nevyhnutnými premenami formovými, ktoré literatúra (Apollinaire) a výtvarníctvo (Picasso a Braque) priniesol kubizmus. Vývinovo sa oneskorila...“

O vyše než desaťročie neskôr, boli to nie dvadsiate, ale tridsiate roky, ozvala sa táto nespokojnosť na pôde bratislavskej opery vo svojej najčistejšej podobe v hlase režiséra Šulca: „Ide nám o to, zbaviť sa iluzionistických a statických prostriedkov naturalistického divadla. A dospieť k prostriedkom konštruktívnym a dynamickým. Ide nám o čistý prejav nových materiálov a o nehladaný moderný prejav dnešného čtenia.“ Jozef Hurt by mohol dodať: „Konzekvencia žiada stvorit novú formu divadla, nielen budovy, všetkého.“

Scéna sa zrodila a akoby si podala ruku rovno s najprogressívnejším obdobím v opere medzi vojnami. I keď – nepodala si. Roku 1924 otvára sa intermezzo, ktoré nijako nespĺňa so všeobecným pohybom, má v sebe statickosť a odolnosť voči okoliti; je to nasledujúcich sedem rokov. Ich synonymom je Oskar Nedbal. Navonok statickosť, vnútri napätie, aké v dráme rodí krízu a očistenie i miesta, ktoré do jediného okamihu zhrňajú všetky základné otázky.



Gavaliere s ružou, SND 1928. V titulnej úlohe Marta Krásová. Snímka: archív

Inscenácia Straussovho Gavaliere s ružou mala premiéru v piatej sezóne Oskara Nedbala 1. januára 1928; uvádza ju vo svojom bratislavskom zenite. Výhrady k nej má ešte i rýdzi zjav medzi kritikmi Fraňo Dostálík, ktorý ju pochopil hlbšie, než hocikoľko iný. Vystríha totiž pred presilou nemeckých titulov. „aby sa text operatívneho programu“, ako hovorí, „neprekladal z knihy Saska“. No číta z nej celkom zaujímavosť: „Melodika,“ zisťuje, „nie je čisto germánska. Je bližšie k nám... Všetky zložky vyvierajú z príznačného melosu viedenskej spoločenskej kultúry a na tej my, Slaviani,“ uzatvára, „budeme mať vždy čosi apercepčne nepriameho.“

Gavaliere s ružou má u Richarda Straussa zvláštne postave-

nie. Keď v Salome a Elektre prišiel po hranice harmonického rozkladu doby a jej zvukových i výrazových výbojov, vracia sa v ňom k zjednodušeniu. Symbolizuje vyvrcholenie a návrat. Vo svetovej hudbe zakľučuje novoromantickú tradíciu „Mozartom, ba ešte prv Gluckom započatú“. Predkladá myšlienkové dozretie. Predstavuje, dostalíkovsky povedané, „veselohru s patinou tragických prvkov, je životne úplnou.“ Nie pre ostatnú kritiku. „Strauss tu už vedome nerastie, nie ako v Salome a Elektre,“ tvrdí Svätopluk Štúr. A čo horšie, „rovnako ako Puccini (predtým sa inscenuje Plášť a Gianni Schicchi) nerieši tu svoj pomer k dráme, lež vypočítavo akcentuje svoj pomer k publiku.“

Štýlovo zasneným sopránom spievala vtedy maršálku Dobřena Šimánová, krehkého a precitného Octaviána Marta Krásová, v charakteristických rolách vystúpili už Janko Blaho a Helena Blaho-Bartošová, bol tu barón Ochs Zdenka Ruth-Markova. Pochválil ich sám Richard Strauss, ktorý v Bratisla-

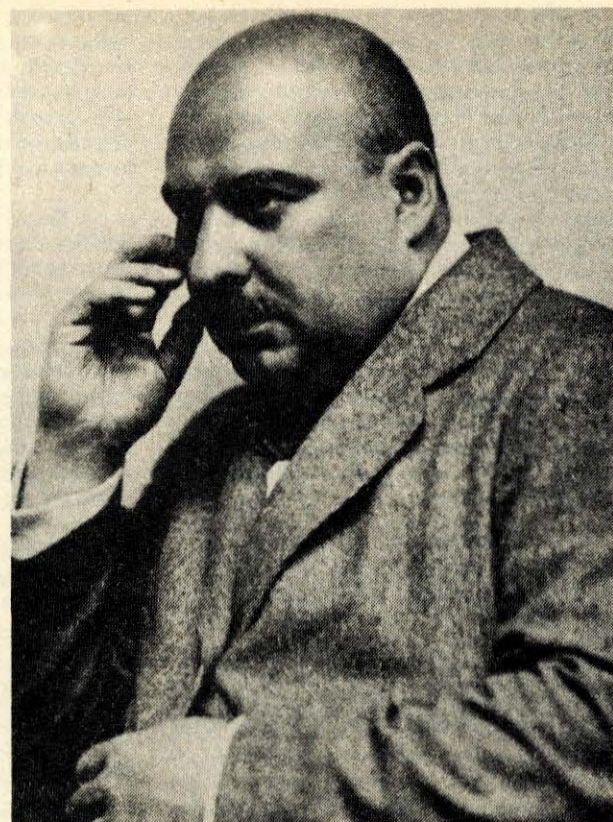


Karikatúra O. Nedbala pred zájazdom opery SND do Španielska. Lidové noviny 21. 1. 1924, autor Jareš

ve a. h. dirigoval – senzácia v štýle Oskara Nedbala – ešte čerstvú reprízu Gavaliere s ružou; bez toho nevedno, ako by pochodili. „Režisérovi Viscusimu chýbal vtip a pohľad na celok,“ píše sa po premiére. Čo sa píše o Oskarovi Nedbalovi? „Gavaliere s ružou vyhovuje skvele jeho naturelu.“ Štefan Hoza to vo svojom súhrne mohol myslieť ironicky (nemyslel), ale toto bola pravda. Nič tak skvele nevyhovovalo naturelu Oskara Nedbala. Bolo v tom všetko, za čím šiel, možno čo našiel v živote i v tvorbe. „Valčík D dur!“ nadchýňa sa Fraňo Dostálík, „výťažok viedenského štýlu! Toľko ironie a opravdivosti! Toľko výsmechu i súcitu!“ Hovorí: „Oskar Nedbal vyzdvihoval širokú, lyrickú ritardandovú melodiku. A rytmiku, akoby už vo Viedni zažitú,“ tou sa Nedbal opájal, „akoby improvizoval.“ Bol to svet Oskara Nedbala.

„Naša scéna žije v podivnom repertoárovom ovzduší,“ rozhorčuje sa kritika. „Či snád stratili sme záujem načúvať otriasajúcemu krédu trpiaceho človeka, vžívať sa do (jeho) rán a bolesti?... Či nachádzame snád v Rosenkavaliere stelesnenie nášho jasného svetonázoru? Je to, ako vidno smrteľne vážna kritika. Nerozumie dramaturgickej stavbe. Na druhej strane treba priznať, že ani nie je ľahké jej porozumieť. Pri Gavaliere s ružou nejde o nijaký otriasajúci objav. Nedávno predtým si Brno vyčítá, čo s takou na scéne ošúchanou dvanásťročnou novinkou. Čas sa aj v hudbe zrýchľuje, píše sa rok 1928, je to rok piateho Festivalu Medzinárodnej spoločnosti súčasnej hudby, ôsma sezóna pražského Spolku pre medzinárodnú hudbu, hrá sa práve Schönbergova Zjasnená noc, Hindemith a Honegger. Inak je to celkom rok Stravinského, tak ako predošlý patrila Hindemithovmu Cardillacovi: pražské nemecké divadlo premiéruje jeho Príbeh vojaka a na pôde Spolku sa Príbeh vojaka popri Bergových Piesňach a Schönbergovej Komornej symfónii uvádza ako suita. Aj Brno okrem senzačného Křeneka Johny hrá dokola má Stravinského Pulcinellu, Gavaliere s ružou inscenujú rok predtým v Štátnej opere v Moskve, s ním Stravinského Mavru a takmer súčasne s Prahou Bergovo Wozzecka. V tomto roku znie tu Honeggerov Pacific a Darius Milhaud prednáša o súčasnej francúzskej hudbe. Píše potom o svojich dojmach: „Všetko sa tu rozoberá, skúma, rozrezáva na kúštičky. Každý akord nejakého nového diela je príležitosť k hotovému pitevnému cvičeniu. Všetka hudobná mládež ide týmto smerom... Pán Abrahamov hlása užívanie 16-tich tónov a nehovorí o ničom menšom, než o zavrhnutí všetkej novej doterajšej hudby, ktorú hodlá nahradiť svojimi rovnicami z oboru harmonickej algebry.“

Hoffmeister knieža Montenuovo má v čase Nedbalovho vzostupu celkom iné starosti s jeho baletom Rozprávka o Janovi, ktorý pripravuje ako „theatre parée“ pre návštevu saského kráľa vo Viedni. „Vyžiadal si zvláštnu skúšku prvých dvoch obrazov,“ uvádza mladý bratislavský bulletin Slovenská scéna a myslí to trochu na privítanie nového šéfa opery v divadle. „V



Oskar Nedbal.

Snímka: archív

druhom akte nechal s veľkým nákladom zriadiť kúzelný les. Dával sa napokon prvý akt Nicolaiových Veselých paní windsorských a dva obrazy Rozprávky o Janovi, ktoré sa potom ešte opakovali z príležitosti návštev ruského cára a anglického kráľa Eduarda VII.“

Čosi z lesku týchto korunovaných hláv prišlo do Bratislavy spolu s baletom Oskara Nedbala na začiatku sezóny, 1923/24. Aj Z rozprávky do rozprávky, ktoré očarilo prvé, aj Rozprávka o Janovi sa narodili v Prahe, prišla sem aj pražská sláva. Pravda, bola to sláva času ich zrodu, opery a baletu nie Ostrčilovej, ale ešte Kovařovicovej éry, Prahy začiatku storočia. Alebo jeho prelomu, keď Oskar Nedbal bol nádejou moderny a otvárala sa mu ako výnimočnému dirigentovi cesta na svetové pódia?

Do Bratislavy prichádza akoby nezmenený Viedňou a neunavený udalosťami po nej, plný pracovnej chuti, nápadov a programov. Mal veľký plán výchovy obecnstva, chcel začať ľudovou operou. No klamal seba a nebol to ten pravý plán. „Pravé umenie neriadi sa heslom náš zákazník, náš pán,“ ako o niečo neskôr na otvorení výstavy v Umeleckej besede podotkol Mikuláš Galanda. Oskar Nedbal bol Gavaliereom s ružou. V čase, keď vo výtvarnom umení Fulla s Galandom chytajú druhý dych nad úvahami o svetovosti a ľudových prvkoch a v literatúre črtajú sa po vlne avantgardného príboja kontúry naturizmu, začína sa v opere veľký experiment. Ak Ján Bakoš hovorí o Slovensku ako o križovatke, kde sa prelínalo viacero kultúrnych sfér, toto bola vertikála, výlet do času. Ktovie, možno nebol ani taký pomýlený v Bratislave, kde práve v roku Gavaliere s ružou prebiehala veľká súťaž kaviarenských kapiel a pre nezáujem odvolalo sa predvedenie Mahlerovej I. symfónie. Dostalík vykladá ideu Gavaliere s ružou ako kritiku meštiaka. Je to veľká pasca pre veľkého potkana, hovorí. Bolo veľa ironie a veľa opravdivosti v Straussovom Valčíku D dur, ktorý tak bystrosne chápal Oskar Nedbal.

No prečo ho chápal, prečo hovorí práve jeho jazykom? Aj v Bratislave bolo – slovami Ivana Ballu – kus Európy, stelesňoval ho Alexander Albrecht, dirigent storočného Kirchenmusikvereinu, skladateľ s novou kompozičnou rečou; to on ako Zemlinsky v Prahe Bratislavu zoznámil so Stravinským a Hindemithom. Oskar Nedbal si s ním dobre rozumel, no keď pripravili spoločný koncert, nebol to v 1927. roku Hindemith či Stravinskij, lež Beethovenova Deviata. Zázemie klasickej symfonickej hudby, aké predstavuje Kirchenmusikverein, alebo i názvy spolkov, ktoré sa zúčastnili na ich druhom koncerte, Blumentalerchor, Toldykör, navodzujú predstavu starej hudobnej minulosti mesta Bratislavy. Tu je ten osudný predel, tu niekde musel byť ohromný potenciál nového vývinu; prečo sa nevyužil?

Kde ste vzali ten zvláštny spôsob hovoru? sputuje sa dáma hrdinu jednej z mrazivých Laholových poviedok o apokalyptických vyhľadovacích táboroch. Niekde, kde ste vy neboli, madame, odpovedá človek, ktorý zažil ľudské inferno. V Oskarovi Nedbalovi naopak utkvel zážitok rozkvetu pražskej opery a baletu fin de siècle, keď mu Gavaliere s ružou po prvý raz zaznel v Kovařovicovom predvedení, svetové pódia, Paríž, Londýn, vavrín operetného skladateľa a dirigenta Volksoper v priateľskom kruhu Richarda Straussa. A okamih, keď sa po povojnovom návrate naraz stal zradcom, nebolo preň miesta a dotkol sa dna, pretože inferno nenosí v sebe iba vojna.

Bratislavské obecnstvo vybralo si zo všetkého to spojenie miest. „Platiace obecnstvo,“ triezvo ho vidí Oskar Nedbal, „ktoré vie a môže prostriedkami finančnými podporovať divadelné umenie, nie je československé, ale väčšinou maďarské alebo nemecké... Úspech majú opery, ktoré schválila Viedeň, maďarská časť obecnstva obľubuje ľahší žánr, operetu, Verdiho, balet.“ Sú dve Viedne: jedna v tom čase inscenuje Schönbergovu Štátnu ruku – i keď obecnstvo ju vypíska – druhá, zaplňajúca tisíce predstavenej Domu u troch dievčatiek. Je to tá naša Viedeň ako reziduum minulosti, keď spolu s Budapešťou patrila do systému kultúrnych centier monarchie, no nielen s Budapešťou, rovnocenne náležala sem i Praha. Táto Praha rezonuje vo veľkej časti bratislavského obecnstva.

Zakončíme tou dobrou správou: roku 1926 Oskar Nedbal so sympatiami uvádza Kováča Wielanda, roku 1928 Detvana, v opere sa zjavujú prvé činoherné réžie Jiříkovského. Práve v 1928. roku stojí za dirigentským pulptom už Karel Nedbal a s jeho menom sa spája nástup domácej speváckej generácie, v 35. a 36. roku spolu so Šulcom a Tröstrom inscenuje Fidelia a Lady Macbeth.

Ale to už je iná história. Ešte predtým Oskar Nedbal ako na dlani v opere zaokrúhlil a predložil koniec storočia, prehistóriu na scéne SND. No nie je to nijaká múmia. Vo svojej pokročilej dobe je to počin taký nečakaný, no – môže to byť iba živý organizmus.