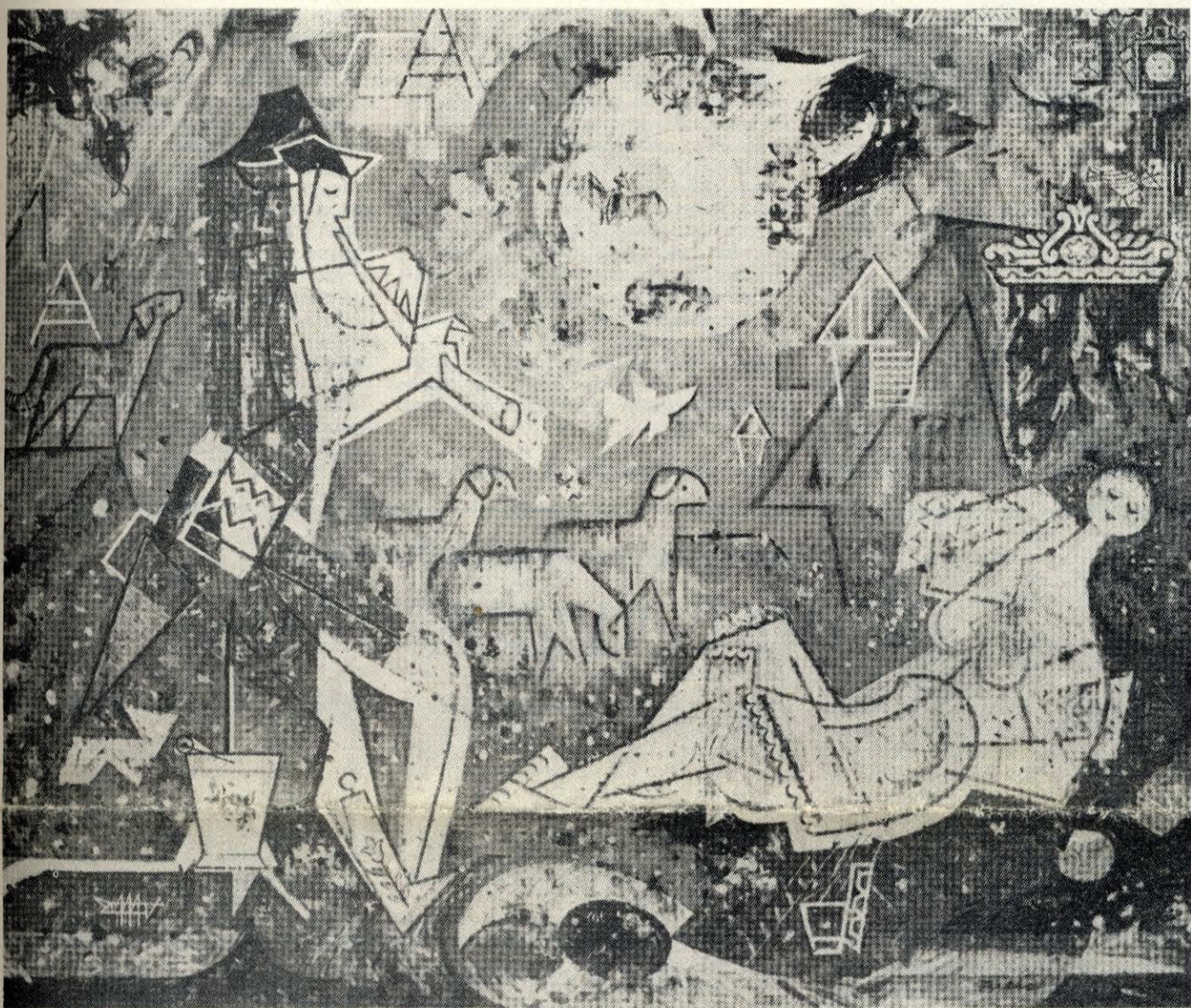


HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.

3. – Kčs
26. 4. 1989

9



Ludovít Fulla: Sen na salaši

PREHLIADKA slovenského koncertného umenia

Prehliadka slovenského koncertného umenia v Žiline (3. – 8. apríla), ktorú už tradične od r. 1978 usporadúva čs. umelecká agentúra Slovkoncert v spolupráci so ZSSKU, ŠKO Žilina a Domom kultúry ROH, dospela do jubilejného 10. ročníka. S výnimkou vystúpenia ŠF Košice (Dom kultúry ROH 7. 4.) defiloval v zrekonštruovanej koncertnej sieni ŠKO (Dom umenia Fatra, ďalej DUF) výkvet slovenského interpretačného umenia. Na 9 podujatiach sa predstavilo 15 sólistov, 3 komorné ansámble a 3 väčšie telesá. Podľa štatútu sa pri výbere zohľadňovalo zastúpenie všetkých krajov Slovenska, prezentovali sa laureáti ostatnej Interpretačnej súťaže SSR (klavír a organ) a program doplnilo vystúpenie držiteľa Ceny kritiky z trenčiansko-teplíckej prehliadky.

Treba vysloviť uznanie domácim spoluusporiadateľom, najmä ŠKO, ktorý organizačne i propagačne (náborom) zabezpečil hladký priebeh akcie. Potvrdila sa tak skutočnosť, že v rámci snáh o decentralizovanie kultúry sa Žilina skutočne stala významným hudobným strediskom stredoslovenského kraja. Zloženie publika najmä v troch populárnejších akciách (účasť žiakov ZŠ, ktorí neboli na percepciu týchto programov náležite pripravení) však nebolo vždy ideálne a niekedy svojim chovaním znevažovalo špičkové výkony. Napriek tomu však môžeme konštatovať, že celkový kultúrno-spoločenský dosah akcie sa evidentne zvýšil.

Úroveň výkonov v nijakom prípade neklesla pod profesionálny štandard, skôr sa – až na výnimky – pohybovala na horných priečkach rebríčky kvality. Na základe týchto výsledkov sa usporiadatelia rozhodli, že v záujme propagácie a exportu slovenského

reprodukčného umenia budú počnúc budúci ročníkom pozývať do Žiliny aj zástupcov zahraničných agentúr, ale i pozorovateľov z českých krajín (ktorí tentokrát absentovali). Za nedostatok možno považovať aj neúčasť Čs. rozhlasu, hoci podmienky pre nahrávanie v koncertnej sieni ŠKO už sú. Pracovníci Čs. televízie v prvý deň na otváracom ceremoniáli a na vystúpení ŠKO ešte chýbali a neskôr pri nakrúcaní dosť rušili!

V rámci prehliadky sa uskutočnili i ďalšie akcie: celoslovenský seminár k perspektívam rozvoja miestnej kultúry so zreteľom na oblasť profesionálneho umenia (4. a 5. apríla), určený inšpektorom na oblasť profesionálneho umenia KNV, ONV, NVB, metodickým pracovníkom osvetových zariadení, celoslovenské stretnutie kruhov priateľov hudby a po troch večerných koncertoch sa konali besedy s účinkujúcimi, ktoré s vtipom, elánom a šarmom viedla Anna Kovárová.

TELESÁ A KOMORNÉ SÚBORY

ŠKO Žilina (dirigent J. Valta) na otváracom koncerte z technických dôvodov vymenil sľubované Godárovo Concerto grosso za Baladu pre 12 sláčikov T. Salvu, kde autor na pomerne stručnom formovom pôdoryse syntetizoval rudimentárne ľudové prvky s novšími kompozičnými technikami. Tak v Salvovi ako i v Mozartovi (Koncertná symfónia pre husle, violu a orchester, KZ 364) bol citeľný zámer forsírovať zvuk jednotlivých nástrojov, čo možno chápať ako dôsledok komple-

xu zo skromného obsadenia orchestra. Vypracovanie partitúry, úroveň interpretačných parametrov bola solídna, tvorivá nadstavba veľmi priemerná.

Výrazná osobnosť **Ludovíta Rajtera** (v tomto roku oslavuje 60-ročné jubileum dirigentskej činnosti), veľmi dopomohla k celkovému vyzneniu programu ŠF Košice. Jej vystúpenie výrazne predčilo predchádzajúce vklady tohto telesa na žilinskej prehliadke. Sugestívnosť a istota prejavu, ušľachtilosť a zrelosť a nie v poslednom rade aj zvukovo-technické vypracovanie, zanechali u počutného obecenstva ten najpriaznivejší dojem, či už vo Weberovej predohre, ale aj v Brahmsovej IV. symfónii.

Súboru **Musica aeterna** pripadla čestná úloha uzavrieť prehliadkový maratón. Túto úlohu splnila nielen čestne a dôstojne, ale priam vynikajúco! Súbor tvorí so zaujatím, opiera sa o dôkladné naštudovanie partov, o tvorivé nadšenie instrumentalistov i vokalistov (K. Zajčková, M. Beňačková, R. Sporka a L. Neshyba) a iskrivý a vzletný prejav svojho umeleckého vedúceho **P. Baxu**. Popri historických pamiatkach, ktoré vyzneli príkladne štýlovo, so zaujatím interpretoval i skladby venované súboru, čím presvedčil obecenstvo o invencii, hĺbke a komunikatívnej súčasnej tvorby (V. Kubička – Žena a muž v poli a Suita na slovenskú barokovú poéziu od P. Cóna).

Prehliadka zaznamenala dva výkony dycho- vých súborov (kvázi suplovali sólistické dychové nástroje) – **Bratislavských dycho- vých sólistov** (L. Strešňák – trúbka, P. La-Garde – trúbka, V. Fekete – lesný roh, A. Hrubovčák – pozauna a T. Winkler – tukopkračovanie na str. 4

List umelcov k 40. výročiu vzniku svetového mierového hnutia

Čas ešte nezahladil spáleniská druhej svetovej vojny a zlovestné atómové hrýby nad Hirošimou a Nagasaki sa nerozplynuli v nedoziernom bezoblačnom priestore a svet už znova ohrozovala vojnová kataklizma.

Studená vojna zahatávala obyvateľom tejto planéty cestu k vzájomnému porozumeniu a mierovej spolupráci. V takejto atmosfére sa rodilo pred štyrmi desiatkami rokov svetové mierové hnutie, ktoré sa od samých začiatkov svojej existencie stretalo s nevýslovnými prekážkami zo strany vojnyčivých kruhov. Pod zástavou mieru kráčali už vtedy najvýznamnejšie osobnosti moderného umenia a kultúry. Symbolom mierových úsilí ľudstva sa stala Picassova holubica. Obletela svet a burcovala ľudské mysle i svedomia. Vznikli plamenné protivojnové verše, piesne, symfónie, pôsobivé divadelné hry, nezabudnuteľné filmy a mnohé diela, ktoré posilňovali myšlienku mierového života.

Už od staroveku si umelci a tvorcovia kultúrnych hodnôt uvedomovali, že rinkt zbraní odsudzuje múzy na mlčanie. Nie náhodou Hviezdoslavove Krvavé sonety, dvíhajúce varovný hlas proti nezmyselnému vraždeniu prvej svetovej vojny, nadobudli v uplynulých desaťročiach nový, aktuálny zmysel a šírili sa v prekladoch po celom svete. Trvalú platnosť majú doteraz žalujúce verše Ladislava Novomeského, písané v predvečer druhej svetovej vojny: „... Jak ubohý bol, povieť si, čas pušiek, dýk a náreku, v ktorom bol básnik nepotrebný a človek cudzí človeku.“

Slovo kultúry a umenia malo vždy nezastupiteľné miesto v úsilí účinne prispieť k zachovaniu svetového mieru. Mierová ofenzíva krajín socialistického spoločenstva si od nás všetkých vyžaduje čestne sa zaradiť do veľkého mierového prúdu, ktorý je dnes politickou silou na všetkých kontinentoch a ktorého základy pred vyše štyridsiatimi rokmi položili vo Vratislavi práve predstavitelia kultúry z celého sveta. Zem – človek – mier, to sú hodnoty, ktoré musí mať v erbe každé naozajstné umenie, bojujúce za krásu pokojného života.

V tomto čase významných a aj úspešných mierových iniciatív, keď z povrchu zemského ubúdajú zbrane a naša planéta sa stáva bezpečnejšia, nie však celkom bezpečná, obraciame sa aj v súlade s Vyhlásením Predsedníctva ÚV KSČ k 41. výročiu Víťazného februára na našich umelcov a pracovníkov kultúry s výzvou, aby svojou každodennou tvorivou prácou i občianskymi postojmi prispievali k napĺňaniu ušľachtilých cieľov mierového hnutia, k účasti na vytváraní sveta bez zbraní, nepriateľstva a nenávisťi, k stavbe spoločného domu, v ktorom zavládne priateľstvo, vzájomné porozumenie a tolerancia.

Sme presvedčení, že tento svet nepotrebuje nič tak veľmi, ako jednotu, stojacu na pestré rozličnosti kultúr, na kultúrnosti ľudských postojov a názorov. Iba svet nerozlepťavý národnou či rasovou neznášanlivosťou, ideologickými rozpormi a sebeckými politickými záujmami má predpoklady byť tým štedrým prameňom životných istôt, z ktorého bude môcť čerpať každý človek dobrej vôle. V mene takého sveta nech znejú čisté ľudské hlasy, nech jeho bezpečnosť, sila a perspektívy vyrastajú zo skutočných tvorivých činov, rozširujúcich múdrosť i krásu dôstojnú ľudského rodu!

Hudobné kalendárium

- 1. 5. 1904 zomrel Antonín Dvořák, český skladateľ (nar. 8. 9. 1841) – 85. výročie
- 2. 5. 1904 narodil sa Václav Holzknecht, český hudobný vedec, klavirista, pedagóg a organizátor – 85. výročie
- 2. 5. 1864 zomrel Giacomo Meyerbeer, operný skladateľ nemeckého pôvodu (nar. 5. 9. 1791) – 125. výročie
- 3. 5. 1839 zomrel Ferdinando Paër, taliansky skladateľ a dirigent (nar. 1. 6. 1771) – 150. výročie
- 5. 5. 1819 narodil sa Stanislav Moniuszko, poľský skladateľ (zomrel 4. 6. 1872) – 170. výročie
- 6. 5. 1824 v pražskom Stavovskom divadle sa začali pravidelné české predstavenia – 165. výročie
- 6. 5. 1814 zomrel Georg Joseph Vogler, nemecký skladateľ a teoretik, pôsobil v Mannheime (nar. 15. 6. 1749) – 175. výročie
- 7. 5. 1724 narodil sa Jozef Benda, český husľový virtuóz (zomrel 22. 2. 1804) – 265. výročie
- 7. 5. 1539 zomrel Ottaviano Petrucci, taliansky hudobný vydavateľ a tlačiar, vynálezca nového spôsobu tlačenia nôt (nar. 18. 6. 1466) – 450. výročie
- 8. 5. 1809 narodil sa Jan Kittl, český skladateľ a pedagóg, riaditeľ Konzervatória v Prahe (zomrel 20. 7. 1868) – 180. výročie
- 10. 5. 1764 zomrel Christian Friedrich Henrici (Picander), nemecký básnik a libretista, jeho texty použil v niektorých dielach aj J. S. Bach (nar. 14. 1. 1700) – 225. výročie
- 10. 5. 1914 zomrel Ernst von Schuch, rakúsky dirigent (nar. 23. 11. 1846) – 75. výročie
- 11. 5. 1969 zomrel Imrich Jakubek, slovenský tenorista pôsobiaci v brnenskom Stavovskom divadle (nar. 1. 3. 1922) – 20. výročie
- 12. 5. 1884 zomrel Bedřich Smetana, český skladateľ (nar. 2. 3. 1824) – 105. výročie
- 12. 5. 1739 narodil sa Jan Křtitel Vaňhal, český skladateľ (zomrel 20. 8. 1813) – 250. výročie
- 12. 5. 1929 zomrel Karel Hůlka, český hudobný spisovateľ a kritik, zasl. um. o širšie znalosti o staršej českej tvorbe (nar. 21. 12. 1853) – 60. výročie
- 14. 5. 1884 narodil sa Samuil Abramovič Samosud, významný sovietsky dirigent (zomrel 6. 11. 1964) – 105. výročie
- 17. 5. 1919 zomrel Bohumil Pazdírek, český nakladateľ, bibliograf a hudobný skladateľ (nar. 19. 1. 1839) – 70. výročie
- 17. 5. 1929 zomrela Lilli Lehmannová, nemecká operná speváčka (soprán) jedna z najvýznamnejších interpretiek oper W. A. Mozarta (nar. 24. 11. 1848) – 60. výročie
- 21. 5. 1789 zomrel John Hawkins, anglický hudobný historik, autor diela General History of Music, jedného z prvých hudobných dejepisov s vedeckými inšpiráciami (nar. 30. 3. 1719) – 200. výročie
- 22. 5. 1924 narodil sa Charles Aznavour, francúzsky šansonier a herec – 65. výročie
- 23. 5. 1889 narodil sa Ferdinand Pujman, český operný režisér, klavirista a libretista (zomrel 17. 12. 1961) – 100. výročie
- 30. 5. 1909 narodil sa Benny Goodman, vynikajúci americký hudobník swingovej éry, prezývaný aj „kráľ swingu“ – 80. výročie
- 31. 5. 1809 zomrel Joseph Haydn, rakúsky hudobný skladateľ (narodil sa 31. 3. 1732) – 180. výročie

REAKCIA NA POLEMIKU

Vážený pán Marton!

Berúc si k srdcu Vašu dobrú radu ohľadne sebaumiernenosti, k písaniu odpovede na Vami podpísanú polemiku (HŽ 7/89) pristupujem až na druhý deň po jej uverejnení, usilujúc sa tak vyhovieť požiadavke eliminovať prípadný účinok zvýšenej hladiny adrenalínu v krvi. Každého recenzenta istotne poteší, ak plody jeho často nevdachnej práce nachádzajú spontánny ohlas u čitateľov, hoci aj ohlas polemický. Predsa však, obsah Vášho článku vo mne vzbudzuje dojem, že ste čítaniu mojej puritánskej (alebo kacírkej?) gramorecenzie nevenovali dostatok pozornosti. Preto mi dovoľte, aby som sa pokúsil odstrániť aspoň zopár otázok, ktorými sa polemický text hmýri, pričom sa nevyhne opakovaniu formulácií, ktoré ste pravdepodobne prehliadli.

1. Aj pri mojej puritánskej obmedzenosti je mi jasné, že vydavateľstvá musia brať ohľad na predajnosť svojej produkcie, na pružnosť v sfére komerčno-konjunkturálnych vzťahov a zákonitostí. Avšak, pýtam sa: kde mám ja, naivný puritán, hľadať prejavy tejto konjunktúry? Kde sa odráža skutočnosť, že napríklad Operné transkripcie sa v zahraničí dobre predávajú? Dal som si tú námahu a vybral som sa do firemných predajní OPUS na malú exkurziu. V samoobslužnej predajni na Leningradskej ulici nejdete titul „vážnej hudby“ spred desiatich rokov tróni v troch regáloch. Pracovníci predajne sa aspoň takýmto spôsobom usilujú nahrádzať nedostatok nových platní. Statočnú polovicu zastúpených titulov reprezentuje produkcia Supraphonu, Pantonu, Melodije a Eterny – čo je síce chvályhodné, však situáciu to nerieši. Licenčnú nahrávku „vážnej hudby“ som v katalógu

OPUS-u nezaregistroval veľmi dlho – zato populár je saturovaný západnou produkciou až obdivuhodne systematicky. Preto ani recenzia v Ruchu muzycznym ma nemôže presvedčiť – poľský konzument-muzikant má zrejme celkom iné problémy.

2. Letmý pohľad do katalógov zahraničných firiem ma presvedča o všeličom – napríklad o tom, že ktorýkoľvek z týchto katalógov ponúka spotrebiteľom systematicky zmapovaný hudobno-historický terén v podobe rôznych „Gesamtausgabe“ alebo iných cyklických edičných projektov venovaných zlatému fondu svetovej hudobnej literatúry. V ich edičnej politike totiž platí čosi podobné, ako v zásadách správnej výživy: najskôr treba plne pokryť prísun základných živín, prípadne maskrty prichádzajú na rad v druhom pláne (a k ich konzumácii treba pristupovať veľmi opatrne...). Som presvedčený, že ani Vy, pán Marton, ani ja, ani nikto iný by v katalógoch EMI, DECCA, CBS, RCA, Eterna, Melodija, Hungaroton atď., nemal problém nájsť kompletnú nahrávku Beethovenových symfónií, ktoré v tomto kontexte chápem skôr ako symbol. Katalóg OPUS-u sa môže pochváliť Opernými transkripciami alebo titulom Hooged on Classics (ktorého obsah plní inde vo svete funkciu backgroundu v miestnostiach veľmi špecifického funkčného zamerania), no Beethovenove symfónie sa dostali ku slovu stále iba v podobe edičného torza. Neplatí to ale iba o Beethovenových symfóniách. Nuž a o tom, čo je gýč a čo nie, máme pravdepodobne diametrálne odlišné predstavy. Podľa tých mojich sú brilantné fantázie Zimbalista a Ernsta zhmotnením nevkusy a považujem ich za úbohé karikatúry spracovaného materiálu.

3. Iste, je to **môj** názor na vec a tento fakt vôbec neskrývam, ako som ho neskrýval ani

v gramorecenzii. Vami podpísaná filigránska spleť ironie, rozhorčenia a mentorstva vyúsťuje do obvinenia z pokusu zovšeobecňovať a objektivizovať moje vlastné názory. Asi ste však prehliadli formulácie typu: „... **domnievam sa**, ... a ak **sa mýlim**...“, „K tomuto titulu **som zaujal** odmietavé stanovisko...“, atď. Okrem toho, v definitívnej verzii gramorecenzie šarapatil tlačiarenský škriatok, Aj svojim podpisom som dal napokon dostatočne najavo, že predkladám svoj názor a že ho nechcem nikomu vnucovať. Nežijem však v izolácii a viem, že tento názor nie je ničím výnimočným, skôr naopak, je v súlade s názormi mnohých iných, isto erudovanejších hudobníkov. Mimochodom, vo Vašej polemike som takisto márne hľadal formuláciu: ja, Ivan Marton, sa vôbec nestotožňujem s puritánskymi názormi diletanta Igora Javorského, ktoré demonštroval vo svojej gramorecenzii. Punctum...

Pán Marton, viem, že ťahám za kratší koniec povrazu; ako biedny recenzent stojím proti obrovskej mašinérii, ktorú Vy zastupujete. Uvedomujem si aj to, že vankok mojej recenzie nepohne ani jediným lističkom. Napriek tomu som však považoval za svoju morálnu povinnosť reagovať v gramorecenzii tak, ako som reagoval. Označte ma teda hoci za obeť jednostrannej výchovy, no otázku mojej odbornej spôsobilosti nech posúdi v tomto prípade redakcia Hudobného života, s ktorou intenzívne spolupracujem už štyri roky a verím, že jej členovia budú aj naďalej prejavovať dôveru k mojej práci.

S pozdravom ostáva **IGOR JAVORSKÝ**

Nielen na margo hosťovania banskobystrickej opery

(NE)MAŤ PEVNÉ KRITÉRIÁ

V posledných rokoch sme si už akosi prikykli žit vo všeobecnej spokojnosti. Dokonca mám obavy, či už tento zlovyk neprerástol do genetického znaku! Najmä my, neskôr narodení, sme vyrastali v presvedčení, že v nejakej oblasti hospodárskeho i spoločenského života dosahujeme svetové parametre. A v prípade, že niektoré chybičky krásy nám predsa len bránia stať sa absolútnou veľmocou, je to len otázka času. Našu pýchu bolo strojárstvo, chemický i elektrotechnický priemysel, s hrdosťou sme rozprávali o našom školstve, zdravotníctve, umení. Zrazu cítime potrebu hospodárstvo prestavovať (nie, že by bolo zlé, ale mohlo by to byť i lepšie), tu sa náhodou dozvieme, že v úrovni zdravotníctva (napriek dosiahnutým úspechom) sme klesli vo svetovom meradle z 23. miesta na 147. (slovom: stoštyridsiatesiedme) a inde za- sa čítame, že našim 6 percentám vysokoškolsky vzdelaného obyvateľstva nad 25 rokov chýba už len 0,8 percenta, aby sme dobehli Nepál so 6,8 percentami (alebo ak

chcete, už len 31,4 % a sme zároveň s Kanadami!). Nič to – veď v ruke máme ešte iné tromfy. Nedobyťou baštou zostalo napríklad – a čo už slovenskú hudobnú obec môže tešiť viac – aj naše interpretačné a vokálne umenie. Nie sme ďaleko od presvedčenia, že stačí krôčik a slovenské telesá a sólisti majú monopol na hosťovanie na najvýznamnejších scénach a pódioch, monopol na prvé miesta v medzinárodných zápoleniach.

A prečo o tom všetkom hovorím práve po návšteve banskobystrickej opery na scéne SND? (V dňoch 17. a 18. marca t. r. tu uviedli Pucciniho Edgara a Verdiho Nabuccu.) Po ich vystúpení sa vo mne totiž opäť rozhorl plamienok čoraz častejšie a nástojčivejšie sa objavujúcej neistoty, že základmi onej nedobytej bašty slovenského vokálneho umenia (alebo – načo byť taký skromný – prečo nehovoriť hneď o bašte slovenskej hudobnej kultúry?) by mohlo čosi zatiať. Samozrejme, iba v tom prípade, ak by sme zabudli použiť spolahlivé, rokmi overené protiopatrenia. S prí-

slovečnou skromnosťou si dovoľím predstrieť aspoň niektoré:

– v žiadnom prípade nepripustíme zakorenenie pevných hodnotiacich kritérií, radšej sa držíme špecifických, slovenských podmienok. Veď tvrdenia, že dobrá spevácka technika, na ňu nadväzujúca zrozmiteľnosť spievaného textu, čistá intonácia, kultivovanosť, zmysel pre štýl a rytmus sú len jedny (t. j. spevák nimi buď vládne alebo uňho absentujú), by boli pre nás dokonale pohromou! Radšej sa spokojne tvárime a naďalej, že Pavarotti alebo Dvorský síce dobrí sú, ale rovnako dobrý (a navyše ho máme doma, poruke) je i Durko Ľverčok.

– v prípade, že by niektorý drzý kritik predsa len zabádal, nebojme sa argumentovať. Má niekoho lepšieho? Ako môže porovnávať? Vieš ty vôbec, v akých podmienkach pracujeme? A výpočet okolností, za ktorých sa ten či onen výkon alebo predstavenie rodilo, odporúčam preventívne – popri výpočte dosiahnutých úspechov doma i vo svete – uvádzať v profiloch našich umelcov a v koncertných i divadelných programoch. V žiadnom prípade nehladajme korene prípadných nedostatkov – a bože uchovaj na ne upozorňovať alebo sa ich snažiť dokonca odstrániť!

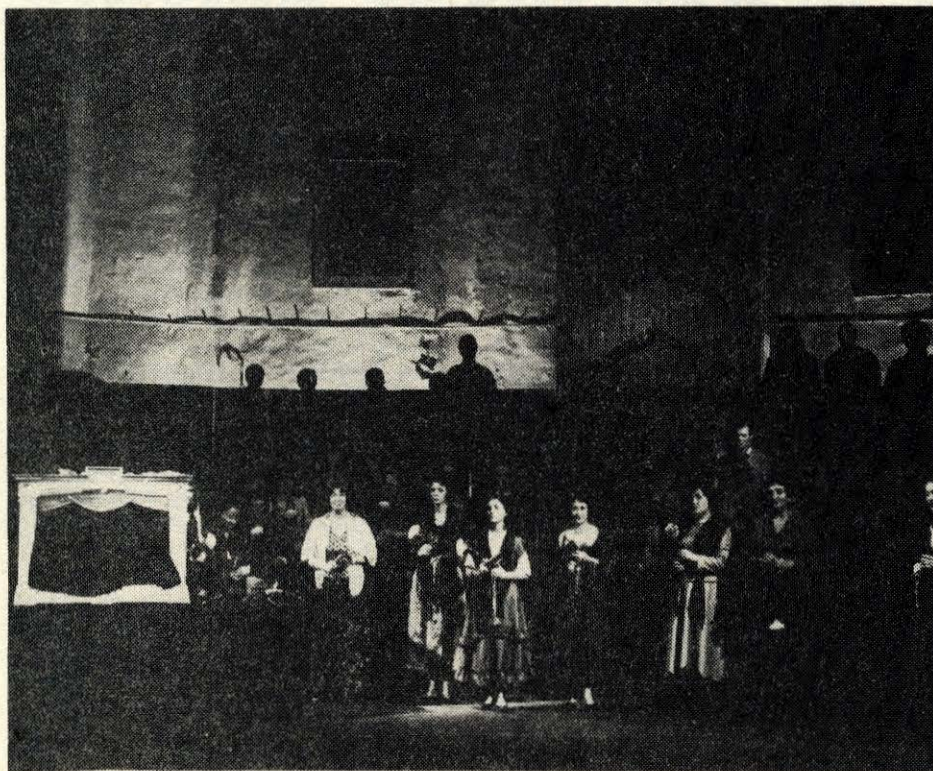
– ďalší nápad – z dielne samotných Bystričanov – ohúrme, a tým zoberme pochybovačom vietor z plachát. Čím? Napríklad objavnou dramaturgiou. Zaslúžime sa o znovuoživenie nejakého zaprášeného titulu a intendant i svetových operných domov zblednúť závisťou, že sami si nechali ujsť tento skvost.

– a napokon posledná rada – vyhnime sa za každú cenu konfrontácii. Je to tiež overený prostriedok. Pri jeho praktizovaní je síce menej peňazí, ale o to viac muziky. Držme sa my pekné doma, na našom krásnom Slovensku a oči majme upreté na končiare pyšných Tatier: budeme dobrí, aj úspešní (potlesk vždy, všade a za každých okolností), ale čo je hlavné, budeme zaručene svetoví.

JURAJ DÓŠA

OPRAVA

Prosíme čtených čitateľov, aby si opravili chyby v rozhovore Viery Polakovičovej s Robertom Rudolfom v čísle 7, str. 4. V prvom odstavci – perexe – v 5. riadku správne znenie je prof. Tairu (namiesto Cairu), v 7. riadku Solo pour Alex (namiesto Solo pour Adeline) a v 8. riadku Varése (namiesto Varšave).



Záber z inscenácie G. Pucciniho Edgar.

Snímka: P. Danko



16. a 17. marec
P. Roškovský: Dve motety
H. I. F. Biber: Rekviem
P. Cón: Opusculum musicum
Musica aeterna, sólisti: Kamila Zajíčková, Simona Šaturová, Marta Beňáčková, Richard Sporka, Ladislav Neshyba

Vystúpenie súboru starej hudby Musica aeterna považujem vždy za vzácne obohatenie bežného dramatického štandardu nášho koncertného života. Výnimkou nebola ani abonmentná produkcia 16. a 17. marca, ktorá naplnila Redutu viac ako solídnym počtom poslucháčov (nielen tých, ktorých s týmto súborom spája intenzívny priateľský vzťah). Dramaturg, odborný poradca, nevyčerateľný tvorivý duch – Ján Albrecht, umelecký vedúci súboru Pavol Baxa a všetci muzikanti znova o čosi viac pootvorili dvere vedúce ku kontaktom so starou hudbou, navyše, so starou hudbou týkajúcou sa našej minulosti. Ako vhodný „protipól“ – premiéra skladby slovenského autora, komponovanej na mieru súboru Musica aeterna. Hudobný barok našiel v programovej zostave koncertu dvoch reprezentatívnych zástupcov – Pantaleona Roškovského a Heinricha Ignaza Franza von Bibera. Mená obidvoch majstrov pomaly (a dúfam, že aj isto) prenikajú do cievného systému nášho kultúrneho povedomia ako vhodný doping na posilnenie národného sebavedomia. Dve vokálno-inštrumentálne diela P. Roškovského poskytl návštevníkom kvalitný zážitok, no okrem toho znova dokumentovali zložitý proces metamorfóz hudobných štýlov a ich charakteristických znakov. Antifóna Regina Coeli laetare ako aj Motetto de Resurrectione predstavujú svoj druhým zaradením skôr hudobné dedičstvo. Hudobnou výpoveďou však stoja pevne na pôde barokových kompozičných štruktúr, využívajúcich magickú silu jednotlivej funkcie vertikálneho rozmeru a príznačný dualizmus recitatívnych plôch s fenoménom arióza. Obidve skladby realizoval podľa dochovaných partitúr odborník naslovovzťahy, Ladislav Kačic a definitívny tvar znel štýlovo čisto, pôsobivo. Atrakciou večera bolo uvedenie Biberovho Rekviem, ktoré by som teraz, po jeho vypočutí, pokojne zaradil medzi veľké diela tohto typu. Svojím lyrizmom a stoickým kontempláciou je veľmi blízke napríklad Cherubiniho alebo Faurého Rekviem. Nejedna situácia mi evokovala situácie z Mozartovej zádušnej omše. Na Biberovom vokálnom štýle badať vplyv talianskej školy, no ako celok predstavuje jeho Rekviem skôr syntetický útvar absorbujúci do seba aj konštruktivistický náboj, prejavujúci sa vo virtu-

ózne polyfónii hudobnej faktúry. Zaujímavosťou je exponovanie troch trombónov v rámci orchestrálneho aparátu; v tejto súvislosti nemôžem obísť zmienku o perfektnom výkone troch trombonistov – Michala Jaška, Michala Motýľa a Alberta Hrubovčáka, ktorí mali v komornom zoskupení obťažnú situáciu, ak sa chceli zvukovo začleniť do tutti.

Našu prítomnosť zastupovala na koncerte suita Petra Cóna Opusculum musicum pre štyroch sólistov a komorný orchester na renesančné a barokové poetické texty slovenskej proveniencie. Suita dokonale „zapadla“ do dramatického kontextu celého koncertu svojou poetologickou a estetickou orientáciou na minulosť a na folklórny prejav. Pripadala mi ako pedant legendárnych stredovekých cyklov typu Carmina burana – nielen svojim obsahovým zameraním, ale aj použitými kompozičnými postupmi. Ak spomínam Carminu burana, ani poetika Carla Orffa nie je vzdialená orientácii Petra Cóna. Opusculum musicum je poslucháčsky vďačnou skladbou, z ktorej vyžaruje predovšetkým radosť z hry a hudobným materiálom. Radosť počas celého koncertu vyžarovala z výkonu všetkých hudobníkov aktivizovaných sugestívnym gestom dirigenta P. Baxu. Vokálni sólisti – Kamila Zajíčková, Simona Šaturová (soprány) Marta Beňáčková (alt), Richard Sporka (tenor) a Ladislav Neshyba (bas) podali svoje stabilné kvalitné výkony kráčajúce v intenciách štýlovo čistého komorného spevu. V orchestri sa s ňou vyskytli drobné kolízie v ladení alebo v súhre, tie však skôr podporili dojem spontánnosti a zvláštnej autenticity.

IGOR JAVORSKÝ

24. marec

W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester B dur KV 595

L. van Beethoven: 3. symfónia Es dur op. 55, Eroica

Slovenská filharmónia, dirigent Aldo Ceccato, sólista Jean Francois Heisser, klavír

Mozart a Beethoven. Na týchto dvoch veľkých ľudského ducha bol postavený program 17. a 21. abonmentného koncertu cyklu A a B. Bez ich hudby by bol náš svet istotne pustejší a bezútešnejší. Učiť sa chápať tento veľký odkaz minulosti je potrebné najmä tam, kde sa rodí odvaha začať písať hudbu. Tí, čo tvrdia, že po Mozartovi a Beethovenovi by už nikto nemal komponovať, hovoria



Aldo Ceccato.

Snímka: archív HŽ

miesto seba za iných. (Skutočne, poloprávdy sú vždy horšie ako lož – ťažšie sa totiž vyvracajú.)

Vráťme sa však k abonmentnému koncertu, v rámci ktorého odznel v prvej časti programu Mozartov Koncert B dur KV 595 v interpretácii znamenitého francúzskeho klaviristu J. F. Heissera a orchestra SF s talianskym dirigentom A. Ceccatom. Heisserov Mozart dokladne poprevracal určité predstavy a „návody na použitie“. Opäť sa potvrdilo, že názory na štýlovosť sa nesmú stať konzervovaným návodom, ktorý stačí v pravom okamihu aplikovať. Heisser nastal v Mozartovi iné hodiny. Svojho Mozarta trochu znehynil a preduchovnil. Do jeho hudby vložil svoj obdiv a úžas, svoje vyvolávanie spomienok na „zlatý vek umenia“. Toto rozjímajenie nad Mozartovou hudbou bolo podložené nesmierne ušľachtilým prejavom. Napríklad tam, kde druhí klaviristi vedome stupňujú dynamickú hladinu hry, Heisser zámerne ušľachtil, ako keby sa spomienka strácala a farby zoslabovali. Je zaujímavé, že orchester rešpektoval tento názor a spolu s dirigentom tiež vykročil touto cestou. V hre zavládol blahodárny pokoj, vrúcny šepot, posvätnosť. Zaziarili svetlá mäkkých farieb a stíšených svetov. Spomalenie plynutia hudby malo svoje hlboké funkčné opodstatnenie. Zmyslom a cieľom inej konti-

nuiti bolo preduchovnené a spýtavé vyrozprávanie celého geniálneho hudobného príbehu. Sólista i orchester nám nezabudli ukázať, koľko má Mozartova hudba odtieňov, koľko registrov i poézie. Dlhú si budeme pamätať túto interpretáciu. Po Mozartovej hudbe, ktorá bola stvárnená ako snový prelud, či hudobný zázrak zaznela Beethovenova 3. symfónia Es dur op. 55, Eroica. Ceccatov Beethoven bol od samého začiatku nepretržitým rozzúrením nepokoj a dramatismu v hudbe, vyhľadáváním večných ohnísk nápatia. I gesto Ceccata bolo nervne rozkmitané. Hovorilo jasne v prospech večného nepokoj a dramatismu, vyhľadáváním konfliktných stretnutí, vášnivého a vrúcneho spevu. Nie je až tak rozhodujúce či všetko vyšlo presne podľa predstáv a zámeru dirigenta. Isté je, že veľký názor na Beethovenovu hudbu strhol nielen poslucháčov, ale i orchester. A to sú vždy krásne chvíle strávené s hudbou. Veď i tempá boli neraz nezažité i nejednotnosť a nepresnosť sa vkradla do hry. A predsa prevaha blahodárne pozitívnych síl jednoznačne zaplavila celok. Poslucháč musel pocítiť účinky z hudby i interpretácie, ktorá sa istotne rodila z dlhého a intenzívneho uvažovania. Beethoven tu myslel na svojho hrdinu. Na hrdinu, ktorý zmení svet k lepšiemu. Sám Beethoven prišiel na svoj omyl, ale nádej a túžba prameniaca z hudby už nikdy nedokázala vyprchať. Eroica je teda symfóniou s dodatočným názvom. Ten pôvodný názov znel – Bonaparte. Ale i bez názvu by bola Symfónia Es dur tým, čím je, veľkým eposom o hrdinstve, odvahe a zápasoch človeka, v ktorom žije večný Prometheus a smäd po poznání. V dnešnom svete ohrozenia základných hodnôt ľudskej existencie s chorobným rastom zlej tvorby i falošných výrokov o nej prichádza Beethoven ako pomoc a záchrana. Azda nikdy sme ho tak veľmi nepotrebovali ako dnes – ako zajtra. Mozart a Beethoven sú našimi najväčšími súčasníkmi. Sú skladateľmi zajtrajška, skladateľmi nášho budúceho storočia a tisícročia.

R. Rolland v jednom liste L. N. Tolstému – píše: ... „svet nepotrebuje ročne tisíce umeleckých diel (alebo to všetko, čo sa za umelecké diela vydáva) stovky divadelných hier, stovky románov. Potrebuje trochu alebo štyroch géniov za storočia a ľudí, v ktorých vládne rozum, dobrota a zmysel pre krásu; ľudí, ktorí majú zdravé srdce, zdravý rozum a zdravý pohľad. Ktorí dokážu vidieť, cítiť a chápať, čo je vo svete krásne a dobré a ktorí sa usilujú o to, aby týmto umením ozdobili svoj život.“

IGOR BERGER



Záverečné podujatie koncertného cyklu B v Štátnej filharmónii v Košiciach

ciach dňa 16. marca (deň predtým vo Vranove nad Topľou) odznel pod taktovkou šéfdirigenta Juhočeského štátneho orchestra v Českých Budejoviciach Jaroslava Vodňanského.

Dramaturgia podujatia sa orientovala na dve okružie skladateľské jubileá – na 120. výročie úmrtia A. S. Dargomyžského (uvedením jeho Fantastického scherza) a na 180 rokov od narodenia klasicistického romantika Felixa Mendelssohna Bartholdyho

(zaradením 3. symfónie a mol op. 56 – Škótskej).

Fantastické scherzo je prskavkovitá skladba, vyžadujúca vtip, eleganciu, zreteľné frázovanie a technickú pohotovosť orchestra. V tomto smere mohol byť poslucháč uspokojený. Od dirigenta sa vyžaduje zmysel pre účinné budovanie dynamických oblúkov, pre udržanie súvislého tahu. Vodňanský je typom dirigenta tvorivo temperamentného naturelu a takého ho prúd hudby svojou nástojčivosťou ženie výrazne vpred. A práve v tomto parametri si dokážeme predstaviť aj čiastočne odlišný prístup k Dargomyžského opusu. Skladba získava na kvalite a účinnosti nie vnášaním elánu, ale skôr zdržanlivosťou narastania hudobného prúdu. V tomto smere

tetiva napätia trochu poľavovala a crescendá niektorých úsekov išli ruka v ruku s miernym zrýchľovaním.

Interpretácia Mendelssohnovej Škótskej symfónie zaujala zdôraznením inšpirácie romantickou, drsnou škótskou prírodou – zahmlenými lesmi, skalnatými plánami, rozbúreným morom. Vodňanského prístup bol nervný, citovo vzrušený, spevný, vrúcny. Klasicizujúce črty diela sa v dôsledku toho ocitli skôr na okraji dirigentovho tvorivého zámeru. Trochu zveličené tempo scherzóného Vivace non troppo malo síce strhujúci ťah, ale aj isté rezervy v súhre, ktorá nepostrádala miestami zníženie precíznosti a istoty vo vyrovnanosti.

Svojím osobnostným vkladom poznačil

Vodňanský aj orchestrálny sprievod ku Dvořákovmu Koncertu pre violončelo a orchester h mol op. 104, ktorý akcentovaním plnokrvnej zvukovosti ideálne nekorespondoval s poetizujúcim prístupom mladého talentovaného violončelistu Eugena Procháca. Prochácov výkon nielen presviedčal o nemalých tvorivých schopnostiach, intenzite prežitia, zdatnom technickom fonde, ale dokumentoval najmä serióznu prípravu umelca, ktorá priniesla bohaté ovocie v príznačne vzácnej zhode tvorivého elementu a kontrolujúcej rozvahy. Mladý umelec je typom, ktorý dokáže zahrať svoj opus s chladnou hlavou, no súčasne s vrúceným srdcom. A táto črta je vždy zárukou napredovania k ďalším, ešte vyšším metám.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Akademické spevácke združenie

Nepočítnej diváckej kulise sa predstavilo v sobotu 4. marca v Moyzesovej sieni SF Akademické spevácke združenie PKO Bratislava s dirigentom Petrom Cónom. Keďže program vystúpenia bližšie neinzeroval „po-hnútky“ či „príležitosti“ koncertu, rezonovalo samotné vystúpenie v našom vedomí zákonite ako snaha prezentovať súčasné (zrejme i dlhodobé) umelecké ambície ansámbľu. V programe odzneli diela Donatiho, Schütza, Gesualda, Monteverdiho, Brucknera, Cóna, Lukáša, Hrušovského, Gershwinu a Bernsteina. Vystúpenie si vyžaduje zamyslieť sa nad viacerými otázkami. V prvom rade treba obrátiť pozornosť k samotnej interpretácii – schopnostiam a kvalitám zboru, dotknúť sa problému dramaturgie koncertov amatérskych zborov (i keď je tento všeobecnejší) a povedať napokon pár slov k zborovej tvorbe Petra Cóna.

Pár poznámok k interpretácii: Akademické združenie patrí svojimi interpretačnými kvalitami a schopnosťami – hlasovou kultúrou a dispozíciami, muzikalitou prejavu, technickou vyspelosťou, intonačnou čistotou, výrazovými vlastnosťami k dobrému priemeru našej amatérskej zborovej obce, čo znamená, že má solídny základ pre dobudovanie

atribútov vyššej umeleckej kvality a majstrovstva v rámci amatérskych merítok. Podmienkou k dosiahnutiu vyšších mät je pripojiť k pomerne živému prednesu (k pekne zvládnutej agogickej stránke prejavu) i intonačnú istotu (fixáciu, stabilizáciu) a väčšiu hlasovú kultivovanosť – teda momenty, ktoré spolu úzko súvisia. Sú to nároky nemalé, no ani v amatérskych telesách nie nedosiahnuteľné. Faktom je, že u neprofesionálov si vyžaduje dosiahnutie takýchto cieľov nepredstaviteľné množstvo času, akt približovania sa k nim je však inšpirujúci a bolo by chybou, keby si ich Akademické združenie nevytyčilo.

Je zrejmé, že si interpretačné možnosti telesa uvedomuje dirigent Peter Cón. Zrejme i z toho dôvodu, že volil program, ktorý v priemere zodpovedal kvalitám ansámbľu. Renesancná a baroková autorská dielňa je tradičným a osvedčeným zriedkom amatérskych telies a rovnako vďačná je i tvorba Lukáša, Hrušovského a napokon i úpravy Gershwinových, či Bernsteinových skladieb. Na druhej strane, žiadalo by sa už konečne obohatiť tento takmer „putovný“ repertoár o nové diela. Cón sa o to snažil zaradením vlastných zborových opusov a inštrumentálneho dua



Peter Cón.

Snímka: archív HŽ

Dextempore, čo je pozitívne, no predsa len marginálne. Má predsa ako zbormajster a skladateľ v jednej osobe príležitosť (myslím si, že sám pred sebou i tak trochu povinnosť) predviesť nášmu publiku „ľadom ležiace“ diela svetovej a našej tvorby zodpovedajúce možnostiam („svojho“) telesa. Má na to predpoklady, ktoré mnohým zbormajstrom

z najrozličnejších príčin chýbajú. Otázka programovej skladby je totiž u nás v amatérskom speve takpovediac na vedľajšej kofaji – práve v nej sa najvypuklejšie prejavuje amaterizmus. Treba venovať tejto oblasti väčšiu pozornosť a nestávať si minimalistické ciele, keď sa ich snažíme v iných momentoch prekonať. Akademické združenie by malo byť subjektom, ktorý by narušil stereotypy a hľadal koncepčný prístup i v rámci dramaturgie.

K zborovej tvorbe Petra Cóna treba vysloviť, domnievam sa, jednu pripomienku: Je oza pozitívne, že sa objavuje autor venujúci sa programovo zborovému žánru, pričom ide o skladateľa generácie, ktorá nenaplnia tento žánr zodpovedajúco interpretačným požiadavkám. Bolo by však chybou postaviť sa k jeho tvorbe len ako k „nadväzovaniu na tradíciu“, resp. ako k „nositeľovi kontinuity“ a z tejto pozície stanoviť hodnotiace kritériá. Ak chce Cón prehovoriť ako skladateľská individualita a nie ako „predstaviteľ kontinuity“, musí sa dopracovať k osobitej poetike, ktorú však súčasné diela, stavajúce na pomerne monotónnej syrytmike, aditivnosti, fixnej tónovej báze, na tradičnej melodicko-harmonickej štrukturácii, obvyklej traktácii ľudského hlasu – na celkovo konvenčnom poňatí žánru – zatiaľ nepredstavujú, prinajlepšom k nej smerujú, vytyčujú pole preferencie.

IGOR VALENTOVIČ

Prehliadka slovenského koncertného umenia

dokončenie zo str. 1

ba, pozauna a umelecký vedúci) a **Košického dychového tria** (A. Trnová – flauta, J. Klein – klarinet, V. Klein – fagot). Ide o súbory vyspelých hráčov so sólistickými schopnosťami. Bolo čo obdivovať, ale aj konštatovať rezervy v kultivovanosti a v súhre (niektoré nástroje vyčnievali). Zákon kontrastu, pre poslucháča tak prepotrebný, viac ukrajoval zo zmien tempa ako z dynamicko-farebného registra. Vyvrcholením výkonu Brassquinteta z Bratislavy bola premiéra recesných Brassparódii M. Nováka, ktoré boli pre poslucháčov výdatným osviežením a rozptýlením. Aj vystúpenie košického ansámbľu malo profesionálnu úroveň a zaujalo najmä Triom op. 61 F. Deviennea.

Slovenské klavírne trio (E. Danel – husle, L. Kanta – violončelo a M. Lapšanský – klavír) tvoria naši špičkoví sólisti. Pre krátkosť času spolupráce vykazujú ešte isté rezervy v súhre. Cítili sme to najmä v Brahmovom Triu c mol op. 101, kde potlačaním individualít dospeli k málo presvedčivej objektivite. Vďaka geniálnej skladbe (Šostakovičovo Trio a mol op. 67) zanechali hlbší dojem, pretože jedinečná invencia skladateľa sa snúbila s interpretačnou inšpiráciou.

KLÁVESOVÉ NÁSTROJE

Nadprodukcii znamenitých sólistických typov slovenských klaviristov sme zaznamenali aj v dominujúcom zastúpení tohto nástroja na prehliadke. Počuli sme výrazné a rozdielne individuality, teda ako klady, tak i rezervy. **Marián Pivka** vďaka hlbokému citovému ponoru, stavebnému nadhľadu a precíznemu zvládnutiu technických úskalí zanechal ten najpriaznivejší dojem. Patrí k najkultivovanejším pianistom našich koncertných pódí, so zmyslom pre impresionistickú dynamickú paletu (Suchonove Metamorfózy 4. časť), pre klasickú agogiku, ale i vzlet, dramatické výbuchy, eleganciu a lyrickú spevnosť (Beethoven: Sonáta D dur op. 10, č. 3) i pre sentiment a vášnivý vzruch vystupňovaný do dramatických polôh (Liszt: Údolie Obermanna).

Laureátka IS' SSR **Zuzana Paulechová** má zmysel pre filozofickú meditáciu (Suchon: Malá suita s passacagliou, Brahms: Balady op. 10), ale zámerne potlačanie dynamického vzruchu v prospech kultúry i elegancie

poznačilo najmä charakter a obsah Brahmových Balád, ktoré by v tomto štádiu vlastného umeleckého vývoja bolo bývalo hádam vhodnejšie kombinovať s jeho Rapsódiami. Vysoké majstrovstvo, suverénne technické i výrazové stvárnenie opuncovalo dve časti z cyklu Iberia od I. Albéniza.

Namiesto indisponovanej Idy Černeckej „zaskočila“ vlnajúšia účastníčka prehliadky **Silvia Čapová**. V Musorgského Obrázkoch z výstavy prezentovala nemalé technické i gradačné dispozície. Jej problém č. 1 – prekvipujúci temperament – vystúpil tentokrát do popredia výraznejšie ako vlni. Rad častí význel však veľmi presvedčivo (Starý hrad, Tuilleries, Katakomy). Škoda, že uvoľnená disciplína narušila exaktnosť, plynulosť a logiku výstavby napr. Trhu v Limoges i Chatrče Baby Jagy.

S uznaním a obdivom sa treba vysloviť – napriek istým rezervám – k imponujúcemu výkonu, ktorý za spolupráce SF podal zdravotne indisponovaný **Marián Lapšanský**, a to ešte u takého náročného diela, akým je II. koncert g mol op. 16 S. Prokofieva. Vybíť klavír do istej miery handicapoval interpreta výdatnejšie načrieť do bohatej palety svojich dynamických možností. Gradácie, plynulosť a logiku línii stvárnil na jedinečnej úrovni.

Ferdinand Klinda, autor dispozícií nového organu v DUF, vystúpil s ŠKO ako sólista Koncertu C dur pre organ a orchester J. K. Vaňhala. Zameral sa na veľkorysú koncepciu, na účinok celku, ktorému sem-tam obetoval precíznosť vypracovania. Dominoval aj jeho príznačný zmysel pre účinnú a prízračnú registráciu v súlade so štýlom a charakterom skladby.

Laureátka IS' SSR v odbore organ – poslucháčka VŠMU **Monika Bucková**, zaujala predovšetkým dôkladným prepracovaním faktúry. Jej výkon vzbudzoval obdiv prízračnosťou, pevnosťou tempa a tým aj jednoliatosťou výstavby. Isté rezervy má zatiaľ v citovom dotváraní interpretovaných opusov. Rovnako to platí o Bachovi (BWV 564), ako o Franckovi (Chorál a mol). V kontexte úrovne prehliadky ako najmladšia účastníčka splatila daň svojmu nízkemu veku.

Akordeonista **Rajmund Kákoni** potvrdil svoju európsku úroveň. Reprezentanti tohto

odboru majú jeden handicap – pri hre J. S. Bacha či D. Scarlattio sa od nich očakáva odlišný zvuk, aký je ten nástroj schopný vyľúdiť, a potom sa im vytýka nešťylosť! Je však neodškrípateľnou skutočnosťou, že Kákoni je suverénnym majstrom v ovládaní akordeónu, či už po stránke technicko-virtuózne, alebo výrazovej. Obe tieto dialekticky prepojené zložky demonštroval s naprostou presvedčivosťou a dokonalou istotou.

SLÁČIKOVÉ NÁSTROJE

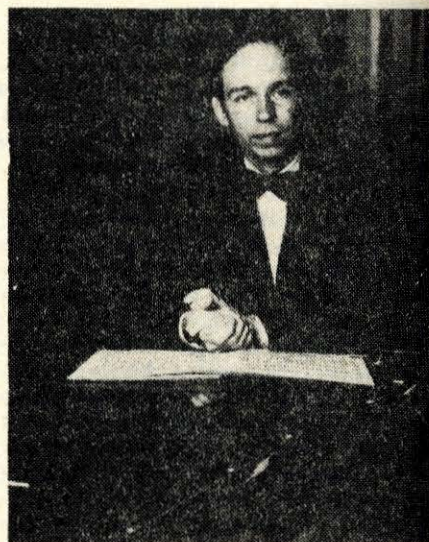
S ŠKO v Žiline sa predstavili členovia tohto telesa – huslista **František Figura** a violista **Zoltán Baláz**, ako interpreti sólových partov v Mozartovej Koncertnej symfonii KZ 364. Tvorivý muzikantský elán prevládá nad zložkou technickou a kultivovanosťou výrazových prostriedkov.

Peter Michalica je typom intelektuálny kultivovaného, zrelého huslistu. Dokáže navyše stručným moderovaním navodiť atmosféru pre poslucháča a potom ju náležite rozvinúť. S príznačnou istotou a jedinečným stavebným nadhľadom stvárnil Zeljenkovu Poému pre sólové husle. Vzťah k filozoficko-meditatívnej lyrike, účinnosti stavby, demonštroval v Brahmovej Sonáte G dur pre husle a klavír op. 78 a na záver v brilantnej, trochu povrchovej, no efektnej Donizettiovi Sonáte F dur. Dokázal si totálne získať obecnosť, za čo sa mu odmenil tromi prídavkami. **Elena Michalica** – jeho partnerka pri klavíri – vykazovala isté rezervy v udržaní línie a zvukovej kompaktnosti u Brahmsa.

Jeden z najnezabudnuteľnejších výkonov podalo umelecké duo **Juraj Čizmarovič – Mikuláš Škuta**. Popri znamenitom technickom zvládnutí presvedčili intenzívnym citovým nábojom ako vo filozoficko-vrúcnych lyrických, tak i vášnivo klenutých úsekoch a častiach (Sonáta L. Janáčka a C. Francka). Veková kategória interpretov sa niekedy premietla do intenzity vášnivého výrazu, čiastočne i do tempa (priam samovražedné tempo v 2. časti Allegro u C. Francka), ale technicky zvládli všetko na výbornú a tým strhli obecnosť k spontánnemu nadšeniu.

SPEVÁCI

Veľmi príliehavo reprezentovali vysokú úroveň slovenského vokálneho umenia.



Marián Pivka

Snímka: archív HZ

Mezzosopranistka **Hana Štolfová-Bandová** nám vyrástla v komornú koncertnú speváčku par excellence. Výdatnú oporu našla v citlivom a kultivovanom umeleckom partnerstve klaviristu **Ivana Gajana**. V svojom polorecitáli dokázala nielen znamenité ovládanie hlasu, vyrovnanosť registrov, ale i ďalšie zložky umeleckého remesla, umocneného výrazným citovým dotváraním a výrazovou diferenciáciou jednotlivých štýlov (F. Liszt, G. Mahler, M. P. Musorgskij, A. Očenáš).

Podobne možno charakterizovať aj majstrovský sólistický výkon basistu **Ladislava Neshybu**. Za sprievodu **Kataríny Dibákovéj** v svojom polorecitáli preukázal nielen jedinečné technické dispozície, znamenitú zrozumiteľnosť textu, ale i súčasne repsektovanie a zohľadňovanie obsahu textu bohatého a meniacim výrazom, náladami i mimoriadne širokým dynamicko-farebným spektrom. Jeho interpretácia Holoubkovho cyklu Pampulóni je v porovnaní s výkonmi iných našich spevákov najobjavnejšia, najvýstižnejšia a najpresvedčivejšia.

Aspoň stručnú zmienku o vysokých parametroch, aké demonštrovali členovia súboru Musiky aceterny **K. Zajčková, M. Beňacková a R. Sporka**. Ich vystúpenie charakterizovala umelecká poctivosť, tvorivé nadšenie a bezpečné technické vypracovanie i vnútorne zangažovaný prístup.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Na koncertnom pódii Československého rozhlasu (v štúdiu 2) v cykle verejných nahrávok predstavil sa **7. 3. klavirista Mikuláš Škuta**. Tá hŕstka poslucháčov (dali by sa spočítať na prstoch nanajvýš dvoch rúk) privádzala do vytrženia uvádzacov, ktorých oči priam prosili blížiacieho sa diváka o vstup do sály. Presne v čase Škutovho koncertu prebiehalo totiž ešte jedno podujatie (organový maratón) v štúdiu č. 1. Jeho sála pukala vo švíkoch, a možno by nebolo od veci zamyslieť sa nad tým, či je takáto možnosť náhodná dramaturgická konstelácia tým najvhodnejším typom. (Zvukovosť organu prerážala napriek vzdialenosti oboch štúdií, a teda istým spôsobom rušila tak diváka ako i interpreta). Odhliadnúc od toho i tá hŕstka priaznivcov klavírneho umenia (a iste i interpreta), s netrzeplivosťou očakávala prvé tóny.

Vhodná dramaturgia koncertu

Recitál Mikuláša Škutu

zaručovala široký priestor na preukázanie Škutových klaviristických kvalít. Prvá polovica patrila odkazu viedenského klasicizmu. Už prvé číslo **Sonáta D dur KV 284 W. A. Mozarta** potvrdila, že M. Škuta je typ tvorivo-umelecký. Jeho úsilie sa nevyčerpáva len v čo najvernejšom reprodukování notovej predlohy. Naopak. Radosť z hry a nepreťažovanie silnými filozofickými podtextami (o ktorých prítomnosti v Mozartovej sonáte nepochybujem), dáva tušiť, že interpret sa nezameriava príliš na detail, ale skôr necháva plynúť tok hudobného diania v korešpondencii s vlastným podvedomým koordinátorom. Tým nechcem povedať, že nevedomým.

Istú kontrapozíciu priniesla So-

náta c mol op. 111 Nr. 32 L. van Beethovena. Tu zaujal Škuta zmyslom pre dramatický konflikt. Perfektná výstavba dynamickej formy, ktorá úzko korešpondovala už so spomenutou drámou, prezradila čo-to o odvrátenej tvári umelca. Dôkladne zväznená agogika, (na ktorú upozorňujem vzhľadom k interpretácii ostatných diel!), technická bravúra i celková zvukovosť sú len úlohami širokého diaľkovaného Škutovej umeleckej optiky.

Sklamaním pre mňa bol **Ostrov radosti C. Debussyho**. Akoby sa v okamihu vytratila Škutova interpretačná „výhoda“ i samozrejmosť. Debussy nešetří paletou farieb presycuje „trh“ kvalitami, ktorých zvládnutie vyžaduje zrej-

me práve striktné racionálne riešenie zo strany interpreta. Zdanlivo zastrie svoju podstatu – neprezradí pravidlá hry. Tým sa teda interpret dostáva na vedľajšiu koľaj.

So suverénnejším pochopením Škuta prezentuje **Sonátu 1. X. 1905, Předtuchu a Smrt, Leoša Janáčka**. Tu pochopil podtext diela, ktorý sa mu podaril hudobnými prostriedkami s úplnou vážnosťou a presnosťou tlmočiť.

Prokofievova Sonáta č. 3 op. 28 bola posledným repertoárovým úspechom. Tu sa znovu potvrdili umelcove kvality. Nechýbala klaviristická bravúra, i dôkaz pochopenia sonáty XX. storočia v zmysle celkovej dramatickej výstavby. Čo

však chýbalo? Sarkazmus, taký typický pre tvorbu S. Prokofieva, sa predieral na povrch len latentne a mám dojem, že náhodne.

Zato prídavok – **Pochod z opery Láska k trom pomarančom** toho istého autora, vystihol všetky parametre prokofievovskej hudby. Žart, vtip, sarkazmus i ironia sa sklbili v hodnotový znak, ktorým prýstila Škutova interpretácia v plnom rozsahu.

Na záver by som chcela použiť slová M. Prousta ako presnejšie vyjadrenie môjho pocitu. „Trvá nám veľmi dlho, než rozoznáme v osobitej fyziognómii nového umelca model, ktorý je v našom múzeu obecných predstáv označený názvom „veľký talent“. Práve preto, že táto tvár nová, neždza sa nám úplne podobná tomu, čomu hovoríme talent.“

OLGA KOMŽÍKOVÁ

Z džezových stried

Pri hodnotení koncertu v Klube priateľov českej kultúry dňa 8. 3. som volila ako kritérium originalitu. Snažím sa nájsť hranicu, na ktorej sa končí remeselný prístup a kde sa začína tvorivý prínos jednotlivca (osobnosti). Pýtam sa, ktorý hudobný smer, štýl v džezze je originálny, čo možno označiť za priemerné, čo za nadpriemerné...

Na spomenutom koncerte vystúpili **Jozef „Dodo“ Šošoka – bicie nástroje, Peter Kořínek – kontrabas, Fritz Renold – saxofón (Švajčiarsko), Christian Jacob – syntezátor, klavír (Francúzsko)**, v zostave nazvanej **Bostonské kvarteto**. Christian Jacob a Fritz Renold pôsobia ako pedagógovia na Berklee School of Music v Bostone, kde sa s nimi zoznámil Jozef Šošoka počas svojho študijného pobytu. Jednotlivých hudobníkov možno charakterizovať osobitne: Jozef Šošoka je typ neustále oscilujúci medzi pravidlami a ich porušovaním, s fažiskom na vitalite, ktorú v tento večer nie vždy vedel zabrzdiť. Stráca tak možnosť sebakontroly, schopnosť sústre-

diť sa na detail. Bráni mu to vybudovať celok prameniaci z invencie. Fritz Renold sa mi zdal málo zaujatý pre hru a mám dojem, že mu chýba práve to, čoho má Šošoka nadmieru – spontánnosť. Ovládanie remesla u tohto saxofonistu je samozrejme (veď ide o pedagoga pôsobiaceho na Berklee).

Najvýraznejším zjavom v kvartete bol Christian Jacob. Jeho interpretáciu charakterizuje prívlastok – premýšľajúci. Upozornil na seba svojím štýlom, poznačil charakter hudby a skladieb, z ktorých väčšinu sám napísal.

Petra Kořínkova, kontrabasista z Čiech, poznáme ako dobrého hudobníka, hoci tentokrát výrazne nezaujal. Svoju úlohu sprievodného nástroja „zahral“ dobre, aj keď sa mi zdá, že miestami mohol výdatnejšie podporiť sólujúci nástroj a nezotrávať iba vo funkcii harmonického sprievodu.

Niekoľko slov k štýlu! Bostonské kvarteto sa prezentovalo moderným džezom s komornou subtilnou atmosférou vlastnou severské-

mu džezu (účink dosiahli aj bez použitia folklóru). Tento smer je progresívny, ale predsa si myslím, že obsahuje oveľa väčšiu výrazovú paletu a pestrosť, než akou sa kvarteto prezentovalo. Dovolím si malú „fantáziu“: Aký by to bol ideálny hudobník, keby sa v ňom spájala šošokovská spontánnosť, jakobovský intelekt a renoldova precíznosť! (Nešťastil by ale takýto ideál svoju jedinečnosť?)

Vystúpenie **gitarového tria Matúš Jakabčic, Juraj Burian a Anton Jaro** potvrdilo môj pôvodný názor na formáciu. Trio účinkovalo v trochu inej zostave (Andrej Šeban, Juraj Burian, Anton Jaro) aj v rámci prehliadky Nová slovenská hudba (Hudobný život č. 6, str. 5). V recenzii som uviedla, že triu chýba potrebná improvizáčna zručnosť i skúsenosť. Zmena v zostave dňa 22. 3. bola spôsobená zmenou v dramaturgii – koncert bol nahradený za pôvodne plánovaný Revival club z Prahy. Svedčí to síce o neustálych ťažkostiach a problémoch dramaturgie (mnohé koncerty sa opakujú, záskoky), no na druhej strane sa tak Klub mení často na príjemnú jam session. Naši džezmeni sú nútení mobilizovať svoje sily a zároveň majú možnosť získavať ďalšie skúsenosti v džezovej improvizácii. Nahradením gitaristu Andreja Šebana Matúšom Jakabčicom, hudobníkom,

ktorý prešiel cez mnohé slovenské džezové skupiny a drží sa pevne džezového remesla, sa ukázal výsledok jeho húževnatej práce, ktorá prospela celkovej kvalite a spontaneite skupiny. Jakabčic nemal problém zapojiť sa do bluesov a štandardov interpretovaných triom, skôr naopak, upozornil na seba peknými vedeniami, premyslenými líniami improvizácií, hoci účinkoval s hudobníkmi po prvýkrát a pritom zaskakoval.

Myslím si, že Juraj Burian je v štádiu, keď jeho hudobné myslenie pri improvizujúcom sóle je rýchlejšie, ako sám stačí zahrať na nástroj, nie však vinou nedostatočnej techniky, skôr schopnosťou zladit' vopred počutú hudbu v myšli s konkrétnou hrou, ktorú môže džezový hudobník nadobudnúť len praxou. Vyhne sa tak niektorým „prchým“ nápadom a vonkajším efektom, ktoré pôsobia trochu lacno.

Burianova hra je temperamentná. Jakabčic je viac introvertne založený. Anton Jaro nie je basgitaristom, ktorý by vynikal dokonalou technikou, poslucháča skôr potešia jeho malé nápady a vtipné vstupy. Rozhodne však treba na záver povedať, že tento koncert bol pekným prevkapaním s „veľkou atmosférou“.

YVETTA LÁBSKA

„Nemôžeme chcieť, aby Julietta alebo Snár mala jediný zmysel, jediný kľúč, aby zodpovedala iba jednému človeku a jeho životnej skúsenosti. Musíme zasahovať všetkých alebo aspoň skoro všetkých.“

(J. Honzl v dopise V. Talichovi)

Ak sa chceme rozdeliť o dojmy, ktoré som si odniesol z premiéry opery Bohuslava Martinů Julietta na scéne SND v Bratislave (9. 3.) a ND v Prahe (6. 4.), nemôžem sa nezastaviť aspoň pri stručnom výklade zmyslu tohto diela. Julietta sa totiž v mnohých smeroch vymyká z radu bežného (overeného) repertoáru operných domov, v prevažnej miere postaveného na „polopatiistických“ dielach rodu klasicistickej a romantickej (resp. nekororomantickej) hudby.

Čo je vlastne Julietta? Je to naozaj iba sen, ako napísal kedysi Martinů? Je iba výplodom fantázie francúzskeho básnika a dramatika Georga Neveuxa, resp. Michela, hlavného hrdinu jeho hry (Julietta alebo Snár), ktorú si Martinů vybral za námiet opery? Je hra iba „obrazom citového rozvoja jediného človeka, spevom Michelovej lásky“ (J. Honzl), alebo má i širší, nadčasový dopad? Odpoveď na tieto otázky má, i v minulosti mala zásadný význam pri inscenácii i divácko-poslucháčskom uchopení diela. Teda pekne po poriadku.

Je Julietta iba sen? – Áno, je snom hlavného hrdinu „príbehu“, Michela Lepica, majiteľa malého

podobe väčšina z nás z vlastnej skúsenosti (z vlastných snov). Ťažko si predstaviť, že iba tento zmysel by bol dôvodom, aby Neveuxova predloha inšpirovala toľkých umelcov: o zhudobnenie príbehu požiadal bezprostredne pred Martinů i Kurt Weill a filmový režisér Marcel Carné pracoval na filmovej Juliette (v spolupráci s Jeanom Cocteauom) dokonca dvakrát. (Nie je určite náhoda, že prvýkrát, v roku 1942 počas fašistickej okupácie Paríža, v Carného videní „je zem Zabudnutia zemou Smrti“ – L. Podjakovová.) A napokon, s Juliettou sa na scénach divadiel pasujú tvorivé tímy i dnes.

Aký je teda zmysel Julietty? Už jej prvý režisér Jindřich Honzl upozorňuje, že „ak chceme pochopiť celok, význam sna, musíme nájsť „kľúč“ snových symbolov, t. j. musíme nájsť spôsob, ktorým by sme dosadzovali za osoby a veci sna také osoby a veci, ktoré v celkovom pláne dávajú „zmysel“. Zhýčkaný operný divák teda musí premýšľať, dosadzovať, hľadať onen kľúč, čím vlastne kráča po ceste skutočného a zmysluplného vnímania umeleckého diela (t. j. prechádza od estetických emócií

nok. Lebo pri použití iného by sme mohli pocítiť horkú príchuť slov Marcela Carného na margo svojho filmu: Julietta – to je najkrutejší z mojich filmov, pretože v ňom nie je prítomná žiadna nádej“. Toľko teda k možnému významu Julietty a zmyslu jej inscenovania vôbec. (V kútku duše ma i tak trápia pochybnosti, či inscenovaním Julietty naše prvé scény neučinili zadosť iba blížiacim sa oslavám 100. narodenia skladateľa.)

Porovnanie bratislavskej a pražskej inscenácie znovu potvrdilo existenciu viacerých možných scénických výkladov tejto opery: totiž „aj sen má veľmi skutočné, reálne výrazové prostriedky“ (J. Honzl). Konečné riešenie je potom vo veľkej miere závislé na ich akceptovaní či neakceptovaní. Už Martinů po premiére Julietty vo Wiesbadene, asi 20 rokov po jej pražskom uvedení, spomína, že očakával „rekapituláciu Prahy“, „malé námestie zaliate slnkom kdesi pri mori atď.“ a „oni sa vrhli na stránku surrealistickú a urobili z toho hneď od začiatku úplný sen, desivý, všetko akoby plávalo vo vzduchu, v temnotách, kostýmy snové, Julietta v temnom obleku, no skrátka niečo úplne iného, než som očakával“.

Nemožno tvrdiť, že by navštívené predstavenia stáli v takom príkrom protiklade aký spomína

ným (neskutočným) pohybom niektorých postáv a „znakovým“ rekvizitám Predavačky rýb, Predavačky vtákov a Obchodníka so spomienkami. Julietta – na rozdiel od Bratislavy – je žiarivejšia, rozprávkovo krásnejšia, skrátka, človek má pocit, že o takej žene (na mysli mám pochopiteľne jej javiskový podobu!) sa už oplatí snívať. **Orchestrale naštudovanie (J. Kuchinka) zdôrazňuje lyricko-impresionistickú tvár diela, na rozdiel od bratislavského (V. Málek) sa odvíja v pomalšom a vyrovnanjšom tempe, rytmicky, intonačne i výrazovo je precíznejšie vypracované.** Pražské vedenie nevyužilo možnosť obsadenia jedného speváka do viacerých úloh, a tak na scéne defilovalo 24 sólistov, pochopiteľne, rozličných kvalít. Napriek tomu bol ich celkový spevácky i herecký zástoj uspokojivý (najmä ak si odmyslíme niektoré rušivé momenty, či nescénický operný spôsob sedenia na stoličke, t. j. sed na polovici ľavého stehna, pričom zohnutá pravá noha ďaleko presahuje chrbát speváka. To jednoducho do divadla 20. storočia nepatrí!).

Bratislavská Julietta, ako som už vyššie naznačil, akcentovala skôr surrealistickú rovinu opery (réžia M. Fischer): v tomto duchu je navrhnutá scéna 1. a 2. dejstva (M. Ferenčík a. h.) – tmavé, priestorovo i funkčne variabilné objek-

zredukovaný na 18, pričom sú výkony našich sólistov vzácnou výbornosťou (v Prahe dostali príležitosť i speváci slabší, zrejme menej obsadzovaní), a až na niektoré nedostatky (príliš expresívny prejav, forsírovanie) **dobře zvládnuté.** To platí aj o „hrdinoch večera“ – Juliettách Evy Jenisej a Eleny Holíčkové (herecky i výrazovo prepracovanejšie) a Jurajovi Ďurdiakovi, ktorý využil vo veľkej miere možnosti, ktoré rola Michela speváckovi-hercovi ponúka (o svojich rezervách vie snáď najlepšie sám).

A na záver mi nedá neuviest aspoň niektoré výhrady, ktoré mám po vzhliadnutí bratislavskej Julietty:

1. Ak raz v divadle prevláda názor, že tituly sa majú spievať v originálnom jazyku, budme dôslední a neobmedzujeme túto požiadavku vo veľkej miere iba na taliansky repertoár. Prečo si nezaspievať i nemecky, francúzsky, anglicky, poprípade nórsky a maďarsky? O češtine už ani nehovorím.

2. Pri náročných predstaveniach – a Julietta takým nepochybne je – navrhujem premyslenejší obsah bulletinu; namiesto podrobného odborného rozboru opernej tvorby skladateľa či zdanlivo populárneho výkladu niektorého z umeleckých smerov 20. storočia radšej ľuďom polopatiisticky vysvetlíme, čo ich po zdvihnutí opony čaká. Nekritickým preceňovaním nášho diváka náročnejšie umelecké dielo nespropagujeme.

Nie je to iba sen...

parížskeho kníhkupectva. Na ceste za obchodmi zavíta jedného letného večera do malého prístavného mestečka, kde na námestí počuje z otvoreného okna pieseň mladej ženy. Vďaka svojej bujnej fantázii dosadzuje za hlas obdivuhodný a milovaniachodný ženský objekt, ktorý postupne naplňa jeho sny. A tu začína vlastný dej opery: Michel sa vo sne vracia do mestečka, kde okrem vytúženej Julietty stretáva mnoho divných ľudí – ich poznávacím znakom je strata pamäti – a prežíva tu absurdné situácie. Slovom skladateľa – „svet sa tu javí iba v danom okamihu, vystriedaný nasledujúcim okamihom, všetko sa teda rúti do prázdna“.

Zdá sa, že odpoveď na prvú otázku teda máme, dodajme už len, že nie je úplná. Julietta je snom totiž iba v jednom, alebo ak chcete – v prvom pláne. V tejto rovine sa javí ako sled pestrých a protikladných, relatívne nesúvisiacich obrazov, ktorých absurditu a prchavosť pozná v tej či onej

k aktívnemu hodnoteniu významu vnímaných estetických kvalít a prežívaných emócií a ďalej k ich osvojovaniu a cieľavedomému využívaniu v spoločenskej aktivite. – M. Zágorská).

V tomto zmysle Julietta pre nás nadobúda črty kriticko-realistickej výpovede. Je akýmsi mementom – varuje pred kolektívnou stratou pamäti, názorne ukazuje, aký absurdný je život v krajine Zabudnutia a neskrýva ani to, že do zabudnutia sme vťahovaní pomocou rafinovaných vnád a osobných výhod. A tu už zrazu sen prestáva byť snom, pred vnímavým divákom stojí nahá, každodenná skutočnosť a výzva: osobná, výzva spoločnosti, v širšom kontexte i ľudstvu.

Domnievam sa, že asi takto by znel výklad Snára adresovaný nám, že to je onen kľúč k Poznaniu teda i riešeniu. Takýto výklad diela – i keď nie bezprostredne optimistický, ale aspoň ukazujúci východisko – nám po vzhliadnutí predstavenia dožičí kľudný spá-

Martinů. Skôr možno konštatovať, že obe boli kombináciou reálneho a snového, pričom v pražskej (réžia L. Štros) prevládalo reálne (t. j. ak sa na začiatku dohodneme, že pôjde iba o sen, ostatné je už temer ako v skutočnosti). V popredí tu stojí kvázi Michelova izba s posteľou, využitá i v režisérskom prológu: Michel príde domov, zaľahne a začne snívať. Tento postup bol využitý už pri inscenovaní pôvodne Neveuxovej hry a má svoj zmysel – divák je oboznámený s pravidlami hry (ide iba o sen) a nedovoľuje mu v deji „zablúdiť“. Tento postup však možno prijať do tej miery, ak rámcuje jednotlivé dejstvá, čo režisér niekoľkokrát porušil.

Ostatný priestor svetlej scény (V. Nývlt), využívajúcej hĺbku javiska, tvorí ulica, pričom celkové scénické riešenie je pre všetky prostredia (ulica, les, kancelária) nemenné, variabilné je iba v použití rekvizít a nasvietení. Realistické sú aj kostýmy (J. Jelínek), výhrady možno mať proti štylizova-

ty (domy, loď) i rozprávkovo opuncované kostýmy obyvateľov mestečka (L. Jarabková a. h.), „impresionistické“ použitie viacfunkčných bielych plachiet (vyvolanie snivej nálady, plachty lode, premietačie plátno), ale hlavne riešenie 3. dejstva: Michel sa vracia z neskutočného mestečka do Ústredného dispečingu snov a prítomného úradníka žiada, aby sa mohol vrátiť späť, k žene, ktorú „dávno hľadal a konečne našiel“. Úradník ho však upozorňuje, že noc končí a on sa musí vrátiť do normálneho života, t. j. zobudiť sa. Ide teda de facto o sen v sne. Skutočnosť na scéne je však iná: nielen Michel, ale aj Úradník, pričádzajúce postavy, ktoré chcu využiť služby dispečingu a zasnívať si, scéna i kostýmy sú realistické. Kúžlo „realizmu“ však predsa len ruší hlas (za scénou), budiaci a hrešiaci poslíčka, reálne sa nachádzajúceho v dispečingu, teda na scéne, odkiaľ práve podnikol snový cestu na Divoký západ.

Takéto riešenie teoreticky rozviadol už i spomínaný J. Honzl. Píše, že „keby bol divák privedený spôsobom reprodukcie k tomu, aby pokladal hru za celkom realistickú, nedávala by mu zmysel a naopak, keby ho reprodukcia svojou odpútanou fantastickosťou vecí a postáv zvedla tak, že by pokladal hru za celkom fantastickú, nemala by „konkrétny význam“. Výsledkom toho by bolo zníženie napätia predstavenia a teda i divákovvej pozornosti.

Treba tiež spomenúť, že v snahe o navodenie správnej atmosféry obe sledované inscenácie bohatu využívali svetelné efekty: scénu vo veľkej miere dokreslovali premietané obrazy (impresionistické škvrny rôznej farby – les, detail ženskej tváre – Julietta, loď, mesto atď.), pričom ako biela plocha slúžili už spomenuté plachty (Bratislava) či prádlo rozvešané na taliansky spôsob (Praha). V druhom prípade bolo navyše využité pozadie – na premietanie diapoziťvov (les, loď, Julietta), ale i na premietanie (more) či tieňohru (stroj času, dve baletné postavy). V mnohých momentoch som sa však (v Prahe) nevyhol pocitu nadužívania týchto prostriedkov.

V bratislavskej Juliette je počet účinkujúcich vďaka dublovaniu



B. Martinů na kresbe F. Muziku

3. V jednej zo scén 2. dejstva Kapitán lode alias Muž s prilbou upozorňuje Michela, ktorý sa mu chystá vyrozprávať svoj príbeh, že i steny majú uši, preto musí rozprávať potichu, ale sám pritom v dynamike temer neklesne pod ff.

4. Ako som sa zo súkromných rozhovorov dozvedel, jedna z cyklistiek v 2. dejstve, tak neohrozene balansujúca na sotva osvetlenej scéne pol metra od jamy, nenapína len moje nervy. Pri jej zaváhaní by sa mohla ľahko porušiť ináč jasná hranica medzi javiskom a orchestriskom.

5. V centre pozornosti 3. dejstva sú dvvere, vedúce z Ústredného dispečingu snov priamo do ríše snov. V prípade, že ich chápeme iba ako imaginárnu hranicu, nehrajme sa, že sú zavreté a nemôžeme sa cez ne dostať. V opačnom prípade by bolo prijateľnejšie ich jednoducho na scéne priznať. (Tento problém nemajú mimochodom dôsledne vyriešený ani v Prahe.)

6. Posledná vážna výhrada – a tá sa už netýka iba diela B. Martinů: aj keby sme neboli ochotní priznať oné dvvere, umožňujúce Michelovi večný návrat k Juliette, priznajme (s trvalou) platnosťou na scéne štrkársku bábku, aby sa divák na II. balkóne nedozvedel nasledujúci text skôr, ako ho spevák stačí zaspievať (i keď musím pripustiť, že v prípade niektorých sólistov je to často jediný spôsob, ako sa dozvedieť, o čom vlastne spievajú).

JURAJ DOŠA



Záber z predstavenia bratislavskej inscenácie. Zľava: S. Virágová a. h. (Malý Arab), J. Ďurčo (Muž s prilbou), J. Ďurdiak (Michel, M. Kopačka (Komisár) a J. Špaček (Starý Arab). Snímka J. Vavro

Jaroslav Smolka: Fuga v české hudbě (PANTON Praha 1987)

V práci Jaroslava Smolku sa dostáva hudobníkom i laikom do rúk veľmi hodnotná monografia, zaoberajúca sa formovým útvarom, ktorý u hudobníkov budí rešpekt, u laikov niekedy priam strach a nedôveru – fúgu. Monografia, sledujúca vývin fúgového útvaru od ranobarokových začiatkov cez neskorobarokový vrchol až po súčasnosť – v stručnom prehľade v európskych súvislostiach, podrobne v oblasti českej hudby – dokazuje, že fúgová tvorba nebola vecou iba niekoľkých majstrov kontrapunktu, ale najmä v období baroka všeobecným postupom kompozičného myslenia. Dedičstvo tohto myslenia zostáva živé prakticky až po súčasnosť.

Smolkova práca je rozvrhnutá do troch základných oddielov: I. Poznámky k prehistórii a vývinu barokovej fúgy vo svetovej hudbe, II. Fuga v českom hudobnom baroku a klasicizme, III. Fuga v českej hudbe novej doby. Vo všetkých troch oddieloch dokumentuje svoje poznatky a názory bohatými ukážkami z tvorby a v medziach možností práce, podrobnými rozborami skladieb. Oddiely II. a III., zaoberajúce sa českou hudbou, delí na úseky podľa jednotlivých štýlových etáp (Predchodcovia, Predstavitelia vrcholného baroka, Na rozhraní medzi barokom a klasicizmom, V období klasicizmu, Začiatok 19. stor. a postklasicistické slohové perspektívy; V dobe zakladateľov národnej hudobnej kultúry, V tvorbe majstrov z prelomu storočia, U skladateľov prvej generácie vrstvy 20. storočia, U skladateľov medzivojnového generácie, V tvorbe autorov, ktorí vstúpili do hudobného života na sklonku 30. rokov, či počas druhej svetovej vojny), ktoré podrobne osvetľuje v kapitolách, venovaných jednotlivým tvorcom.

Základným východiskom Smolkových úvah a analýz v tejto práci je sledovanie vývinu fúgy a jej stabilizácie vo vrcholnom baroku, ktorému venuje prvý oddiel. Konštatuje, že imitačné myslenie, ktoré je základom fúgy, je pre hudbu celkom prirodzené. Istú obdobu imitácie podľa Smolkovho tvrdenia nachádzame dokonca už v hudobných prejavoch na veľmi ranom stupni hudobnej kultúry ľudstva, čo dokladá tvrdením etnograf. Tým hneď na začiatku odstraňuje z úvah o polyfónii a o fúge zvlášť – zaužívaný pohľad na komplikovaného a vrcholne intelektuálneho, čo je opakom slobodnej fantázie v hudobnej tvorbe. Poukazuje ďalej na vývinový trend, ktorý stabilizoval fúgu ako tematicky maximálne koncentrovaný hudobný útvar s rozmanitým stupňom plynulosti formy, od členenia do viacerých uzavretých dielov, po veľkolepú celistvosť v tvorbe J. S. Bacha a jeho súčasníkov. Sleduje vývin v ranobarokovom Taliansku (G. Gabrieli, podrobnejšie G. Frescobaldi) i v nemeckej oblasti, ktorá po smrti Frescobaldiho prevzala vo fúgovej tvorbe iniciatívu (od Sweelincka cez J. J. Frobergera, J. J. Fuxa, A. Caldara, H. Schütza, J. Pachelbela, J. Kuhnaua, D. Buxtehudeho až po J. S. Bacha). Smolka tu sleduje koncepciu fúgových subjektov

(tém), vývin modulačných plánov formy i jej celkovej tektoniky. Porovnáva koncepciu J. S. Bacha s jeho predchodcami, upozorňuje na postupnú stabilizáciu modulačného plánu fúgy v oblasti najbližších tónin (čo však nie je Bach, ale už i jeho predchodcovia porušujú a podľa konkrétnej potreby alebo obmedzujú, alebo rozširujú modulačný plán). Veľmi zaujímavým prvkom v tomto oddieli sú tabuľky, porovnávajúce celkové riešenie klavírnych a organových fúg J. S. Bacha. Pokiaľ ide o vývin fúgovej formy, nájde tu čitateľ veľa užitočných informácií, doložených notovými príkladmi i miestami pomerne podrobnými analýzami.

V druhom oddieli Smolkovej monografie, sledujúcom konštitúciu a vývin fúgy v českom prostredí, konštatuje autor zrejmu absenciu polyfónneho myslenia v domácej hudbe do konca 14. storočia napriek tomu, že na pražskom dvore pôsobili význační kontrapunkťáci z cudziny (napr. G. Machaut).

Až v priebehu 15. storočia sa začínajú objavovať výraznejšie polyfónne koncipované skladby a v priebehu 16. storočia sa už plne vžíva motetová technika, vychádzajúca z imitačných postupov. V 17. storočí však už pod vplyvom súčasných prúdov, prichádzajúcich z Talianska cez Rakúsko sa začínajú objavovať i postupy, charakterizujúce vznikajúce fúgové myslenie a rozvíjať sa na domácej pôde. Už Adam Michna z Otradovic používa postupy, charakterizujúce fúgovú expozičnú, hoci dôsledné využívanie jej gradácie od zvuku jedného hlasu k plnej štruktúre je i naďalej v Michnovom diele zväčšenou. Podobne postupujú i ostatní skladatelia raného baroka, ktorí v expozičii používajú často redukciu hlasov, obmedzujúcu jej plné gradácie vyznenie, a v rozvedení imitačnú techniku používajú väčšinou nedôsledne, hoci práve tejto fáze fúgovej formy venujú často značné plochy. Smolka poukazuje na skutočnosť, že i skladatelia vrcholného českého baroka (J. D. Zelenka, B. M. Černohorský a i.) sa veľmi často prikláňajú k redukciám hlasov v expozičii a často k prerušovaniu rozvedenia pri plnom sledovaní modulačného plánu, odpovedajúceho ich dobe. Na druhej strane títo skladatelia sa neobmedzujú na prísnu fúgovú monotematicnosť: časté sú fúgy s dvoma i viacerými subjektmi. Korene tejto skutočnosti vidí Smolka v prevahe vokálnych a vokálnoinštrumentálnych kompozícií skladateľov tej doby, hlavne však vo vplyvoch talianskej a rakúskej školy, ktorej vplyv na českú hudbu v konštelácii Habsburskej monarchie a jej ideových trendov (katolícka protireformácia) bol určujúci, oveľa silnejší a bezprostrednejší, ako vplyv nemeckej protestantskej kultúry do severu, v ktorej tvoril Bach a jeho súčasníci. To platí i pre skladateľov, pôsobiacich už v ovzduší prechodu ku klasicizmu (Jan Zach, Fr. Tůma, Jozef Seger, F. X. Richter a i.), práve tak, ako skladateľov českého klasicizmu (najmä F. X. Brixi a J. A. Koželuh), ktorí oproti tendenciám viedenského klasicizmu sa javia konzervatívnejší, vzhľadom k tomu, že ich hlavná činnosť sa viaže na chrámovú hudbu. Preto v ich tvorbe fúgové myslenie natoľko neustupuje a zachováva si stále životnosť ako za barokových čias. I tu badať odchýlky od bachovskej

normy (ktorá sa postupne stráca i v nemeckej kultúre, silným názorom klasicizmu postupne fúgu opúšťajúcej). Na základe autorom uvedeného materiálu a jeho analýz treba plne súhlasiť, že „... zďaleka ne vše, čím se jejich (českých autorov – pozn. recenzenta) nejlepši díla od Bachových fug liší, znamená nedokonalost. Česká hudba se tu záhy... nejen pozoruhodně zapojila do bouřlivě se rozvíjejícího evropského kontextu; obohatila jej záhy i ve fúgové kompozici velmi cennými osobitými plody a vytvořila celou svéráznou kulturu“.

Dokladom citovaného tvrdenia je kapitola o úlohe Antonína Rejcha vo vývoji českej a svetovej fúgovej kompozície. Jeho 36 fúg pre klavír a teoretická práca „Über das neue Fugensystem“ (vydaná ešte v čase jeho pôsobenia vo Viedni) poukazujú už celkom jednoznačne na romantickú koncepciu fúgovej formy. V expozičnej fáze obohacuje Rejcha tonálny vývin formy uvádzaním nástupov – v terciových imitáciách (vychádzajúc tak z harmonických vzťahov terciových príbuzností, ktorými romantizmus obohatil harmonické myslenie), v rozvedení uprednostňuje delenie témy, čím fúgové rozvedenie približuje sonátovému, od ktorého sa líši iba zdôraznením polyfónnej faktúry. Pomerne dôkladné analýzy Rejchových fúg a súhrn poznatkov z prehľadných tabuľkách svedčia o význame Rejchovho zásahu do oblasti fúgovej tvorby, ktorý neostal bez nasledovníkov v svetovej (Berlioz) i českej hudbe.

Analýzami a pohľadom na tvorbu Rejchových súčasníkov Smolka druhý oddiel knihy uzatvára.

Tretí oddiel, venovaný vývinu českej fúgy od romantizmu po súčasnosť, uvádza Smolka stručným prehľadom fúgovej tvorby svetového romantizmu. Poukazuje hlavne na zásluhu F. Mendelssohna-Bartholdyho na podnietení záujmu o dielo J. S. Bacha a G. F. Händela, ktoré malo za následok i nový záujem o fúgovú kompozíciu. (Pozn. rec.: v tejto súvislosti sa domnievam, že až v tejto dobe sa ex post vytvára pojem bachovskej normy fúgy).

I keď fuga už nie je všeobecne používaným formovým postupom, predsa sa z romanticko-romantizmu nevytráca, ale stáva sa istým spôsobom výlučným postupom v hierarchii hudobných foriem, či už svojou vrcholnou tematickou koncentráciou, alebo možnosťou vyhranenej charakteristiky mimohudobných skutočností. Skladby, ktoré túto techniku uplatňujú, dokazujú, že fuga nie je mŕtvym historickým rezíduom, ale živým organizmom, prispôbujúcim sa novým podmienkam hudobného myslenia.

Z tohto hľadiska je charakteristickým dokladom postoj k fúge v českej hudbe najmä u Bedřicha Smetanu; menej výrazne sa to javí u Antonína Dvořáka a ostatných Smetanových súčasníkov. Na Smetanovú koncepciu potom nadviazali Jozef Suk a Vítězslav Novák. Hoci v Smetanovej pozostalosti nájdeme „predpisovo“ komponované fúgy zo štúdijského obdobia, uplatnenie fúgového myslenia vo vyspelom diele poukazuje skôr na to, že Smetana vedome reaguje na Rejchove podnety a v jeho intenciách realizuje vlastnú koncepciu fúgy. Zo všetkých citova-

ných fúgových kompozícií sú najpozoruhodnejšie a pre ďalší vývin českej fúgy najpodnetnejšie predohra k opere Predaná nevesta a fúgová fáza symfonickej básne Z českých luhů a hájů. Predohra k Predanej neveste predstavuje veľmi osobité riešenie fúgovej formy, ktorá v kombinácii s homofónnym kontrastným útvarom (Smolka: homofónna polková téma) vytvára kombináciu fúgy so sonátovou formou pri plnom rozvinutí fúgového procesu: táto skutočnosť by vynikla, ak by sme doplnili Smolkovu prehľadnú tabuľku tóninovými pomermi formy. Expozičná fáza pri tom nerespektuje kvintový princíp, ale imituje v oktáve, to dáva vyniknúť kontrastu modulačného plánu rozvedenia vkomponovaného do sonátovej reprízy). Takisto fuga zo symfonickej básne Z českých luhů a hájů prerušovaním fúgového procesu homofónnymi, hoci tematicky koherentnými epizódami piesňovej témy, ktorá nakoniec supluje i vrchol a záver fúgy, poukazuje na možnosti nových súvislostí fúgovej práce, na ktoré nadviazal najmä Josef Suk. Z jeho uplatnenia fúgového riešenia vo veľkých symfonických kompozíciách si Smolka oprávnenne všimá najmä fúgu s dvoma subjektmi v repríze scherza z Asraela; nevenuje však už pozornosť skutočnosti, že uplatnenie fúgy tu nie je ojedinelé, ale objavuje sa opäť vo finálnej časti symfonie (s využitím upravenej základnej témy skladby); fúgový proces je tu prerušovaný, ako u Smetanu, pri pohľade na všetky súvislosti však nemožno hovoriť iba o fúgáte. Podrobne si všimá i fúgy v symfonickej básni Zrání a upozorňuje na programové súvislosti obdobné ako pri fúgovom riešení v Asraelovi: pre všetky je charakteristická istá útočná, dramatická naliehavosť.

Od Vítězslava Nováka cez tvorbu jeho početných žiakov potom Smolka sleduje výskyt fúgových riešení až takmer po súčasnosť. Pri tom ukazuje, že iba zriedkavo sa fuga stáva iba historizujúcim rezíduom; vo väčšine prípadov je po súčasnosť živým útvarom, reagujúcim na vývin štruktúrneho i estetického myslenia a chápania formy v súčasnej hudbe. Škoda, že v prehľade svetového vývinu fúgy 20. storočia sa mu do práce vkradla vecná chyba: Brittenov „Sprievodca mladého človeka orchestrom“ (str. 380) má Purcellovu, nie Händelovu tému!

Vcelku treba konštatovať, že Smolkova monografia je vecne výborným a čitateľsky zaujímavým dielom, ktoré bolo v mapovaní úsilia českej hudby v minulosti a prítomnosti veľmi potrebné. I čitateľovi, ktorý sa problematikou fúgy bližšie profesionálne zaoberá, odhaľuje nové horizonty množstvom informácií (často som túžil mať po ruke citované a analyzované fúgy a takt za taktom v nich sledovať autorove vývody), najmä však ukazuje, že vo vývine a aplikácii tejto špeciálnej formy nestála česká hudba stranou. Odporúčam ju každému skladateľovi a hudobnému teoretikovi, ktorého problematika fúgy zaujíma.

A na záver si dovoľujem vysloviť nádej, že sa azda časom nájde možnosť zmapovať túto oblasť i v hudbe slovenskej.

JURAJ POSPÍŠIL

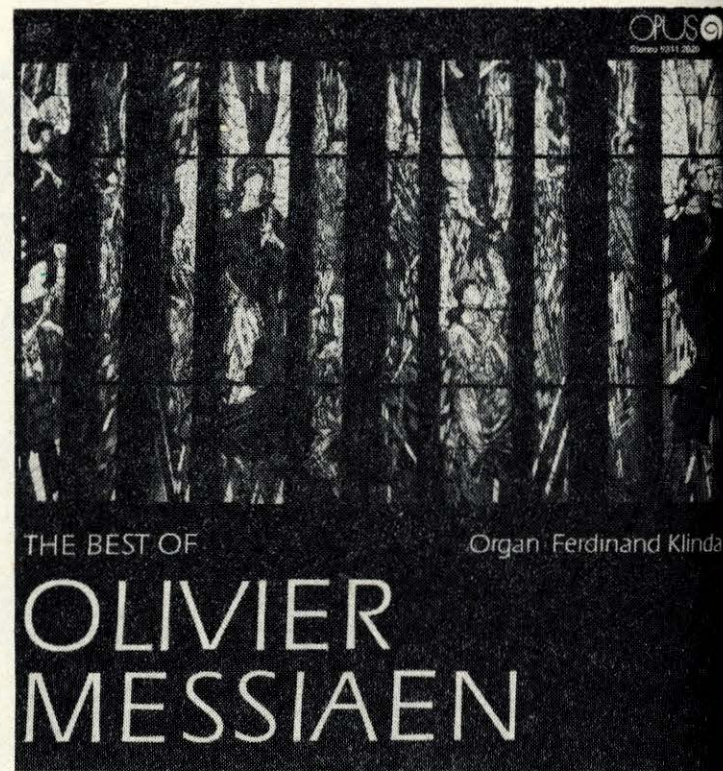
The Best of Olivier Messiaen. Ferdinand Klinda, organ.

OPUS 9311 2020. Digitálna nahrávka.

Skladateľská osobnosť Oliviera Messiaena sa po majstrovej minuloročnej návšteve Československa ocitla v centre pozornosti širokého okruhu hudobníkov a organizácií. Vydavateľstvo OPUS využilo tvorivý impulz Ferdinanda Klinda, jedného z najkompetentnejších „messiaenológov“ a dodalo na gramofónový trh nahrávku výberu organovej tvorby francúzskeho skladateľa, ktorá je vynikajúca z hľadiska interpretácie a technickej realizácie (Štúdio I. Čs. rozhlasu v Bratislave). Úmyslom interpreta a hudobného vydavateľstva je zrejme priblížiť poslucháčovi aspoň stručný prierez rôznymi vývojovými etapami Messiaenovej organovej tvorby – preto platňa prináša výber z niekoľkých cyklov venovaných kráľovskému nástroju. Jaroslav Tvrzský v Gramorevue 2/89 síce spochybnil takto volený prístup a samotný názov The Best... S jeho názorom, podloženým erudovanou analýzou kompozičného vývoja. O Messiaena, musím súhlasiť. Nebolo istotne ľahké vybrať z kolosálnych cyklov práve to najreprezentatívnejšie

a zostaviť vhodnú dramaturgiu štyridsaťminútového platne. Realizačný tím OPUS-u zvolil spôsob chronologického zoradenia jednotlivých častí, pričom je tu zohľadnený princíp kontrastu vo sfére výrazu, tempa a celkového vyznenia fragmentov. Nezastavený poslucháč predkladanú „organovú symfóniu“ prijme bez väčších rozpakov. Messiaenov hudobný jazyk možno považovať za veľkolepý monolitný útvar, preto aj kvázi „potpourri“ zostavené z „highlights“ jeho organových cyklov zaujme kompaktnosťou a homogénnosťou. Iný pohľad na vec však musí mať poslucháč, ktorý aspoň čiastočne pozná vnútorný svet jednotlivých cyklov, ich pozíciu v rámci majstrovej tvorby, ich filozofický podtext (ktorý je však tiež priam neveriteľne koncentrovaný na jediný zdroj) a napokon ich špecifický vnútorný vývoj. Stojí teda za úvahu, či by nebolo účinnšie realizovať jeden alebo dva kompletne cykly. Avšak napriek podobným úvahám, ktoré vo mne vyprovokovalo počúvanie platne, musím konštatovať, že Messiaeno-

va hudba v interpretácii F. Klinda zanechala (a vždy zanecháva) ten najpríjemnejší pocit. Podľa môjho názoru platňa The Best of Olivier Messiaen rozhodne patrí do predajní OPUS-u. Pre úplnosť uvediem podrobnejšiu dramaturgiu nahrávky, ktorú otvára skladba L' Apparition de l' Eglise éternelle (1932), nasleduje tretia časť cyklu L' Ascension (1934) a dve časti (druhá a deviatá) z cyklu La Nativité du Seigneur (1935). Druhá strana platne pokračuje chronologicky šiestou časťou cyklu Les Corps glorieux (1939), štvrtou časťou Messe de la Pentecôte (1950), tretou časťou slávnej Livre d' orgue (1951) a napokon piatou časťou Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité z roku 1969. Prínosom platne je sprievodný text samotného interpreta, ktorý stručne, no výstižne približuje svet jednotlivých cyklov a vybraných skladieb. Dizajn platne pamätal na uvedenie minútáže všetkých kompozícií, na uvedenie registrových dispozícií nástroja v Štúdiu I, veľmi sugestivná je predná strana obalu s použitím vitráže kostola



v Zelenči pochádzajúca od Vincenta Hložníka. Titul The Best of Olivier Messiaen je prejavom hlbokého úcty voči dielu skladateľa, ktorý stojí v búrlivom dianí

20. storočia ako monument – neohroziteľný, odolávajúci prudkým zmenám, zároveň majestátny a pokorný, večný.

IGOR JAVORSKÝ

● **KRUH PRIATELOV HUDBY (KPH) PRI MESTSKOM KULTURNOM STREDISKU V TRENČÍNE** si pripomína 15. výročie založenia. V rámci svojho pôsobenia sprostredkoval KPH účinkovanie mnohých umelcov, predovšetkým ako zakladateľ tradície trenčianskej hudobnej jari a jesene, ktoré poskytujú najväčší priestor na prezentáciu renomovaných našich i zahraničných interpretov.

Za rok usporiadal KPH okolo 15 koncertov, na ktorých sa predstavili umelci nielen z Československa, ale aj zo ZSSR, Poľska, Maďarska, Bulharska, Rumunska, Švajčiarska, NSR, NDR, Mexika, Kuby, Japonska, Francúzska, Španielska, Talianska i ďalších štátov. V Trenčíne hosťovali vynikajúci slovenskí interpreti ako napríklad J. Suk, M. Šubrtová, E. Haken, O. Malachovský, E. Kittnárová, K. Havlíková, V. Hudeček, M. Jurkovič, M. Lapšanský, P. Toperczer, S. Haljako-vá-Gajdošová, komorné súbory – Slovenský komorný orchester s B. Warchalom, Janáčkovo kvarteto, Moysesovo kvarteto, Filharmonické kvarteto, Trávnického kvarteto, Musica aeterna, Pro arte Musica, Bratislavské dychové kvinteto, ŠKO Žilina, Sukov komorný orchester, Štátna filharmonia Košice a i.

Ustanovujúca schôdza KPH bola 25. januára 1974, na prvom koncerte účinkovali M. Kráľovičová, N. Hazuchová, G. Papp a E. Pappová.

Jednotlivé koncerty poriada KPH v krásnej sále Oblastnej galérie M. A. Bazovského; návštevníci koncertov si tak môžu zároveň pozrieť aj výstavy výtvarného umenia.

Podakovanie patrí všetkým, ktorí sa podieľali na realizácii podujatí počas celej 15. ročnej činnosti Kruhu priateľov hudby v Trenčíne.

-VS-

● **STRETNUTIE S HUDOBNÝM SKLADATEĽOM I. PARÍKOM.** S hudobným skladateľom a vysokoškolským pedagógom doc. Ivanom Paríkom sa v komornej sále Domu ČSSP v Banskej Bystrici (23. 2. 1989) stretli na besede poslucháči inklinujúci k súčasnej slovenskej hudbe – prevažne študenti hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty. Podujatie pre Hudobnú mládež usporiadal Kruh priateľov hudby pri PKO v Banskej Bystrici. Autentické výpovede, postrehy, názory, zámery a kompozičné postupy autora boli obohatením i praktickou konfrontáciou teoretických vedomostí prítomných mladých ľudí. S veľkou sympatiou prijali poslucháči apel skladateľa, tentokrát z pozície pedagóga, k divergentnému mysleniu a prístupu v procese vyučovania, čo je neodmysliteľnou súčasťou moderného vzdelávania. Reprezentatívnymi hudobnými ukážkami demonštroval I. Parík spôsob svojej tvorby.

E. B.

● **SÚŤAŽ ŽIAKOV SLOVENSKÝCH KONZERVATÓRIÍ V SÓLOVOM SPEVE** sa uskutočnila v dňoch 13. – 15. marca 1989 v Košiciach. Zúčastnilo sa na nej 24 adeptov, z toho v I. kat. (I. – 4. roč.) 11 dievčat a 3 chlapci, v II. kategórii (5. a 6. roč.) 8 dievčat a 2 chlapci.

Výsledky súťaže:
I. kategória – dievčatá
I. miesto – Denisa Šlapkovská, 4. roč., Košice
II. miesto – Tatiana Motilová, 4. roč., Bratislava
III. miesto – Agneša Tóthová, 3. roč., Bratislava
Čestné uznania: Klaudia Derne-rová, Tatjana Paládiová, Košice
I. kategória – chlapci
I. miesto – Simon Šomorjan, 4. roč., Košice
II. miesto – Ján Babjak, 2. roč., Bratislava
III. miesto – Martin Masloviak, 3. roč., Košice

II. kategória – dievčatá
I. miesto – neudelené
II. miesto – Iveta Tannenbergerová, 6. roč., Bratislava
III. miesto – Margaréta Pribranská, 6. roč., Košice

Čestné uznanie: Andrea Danková
II. kategória – chlapci
I. miesto – neudelené
II. miesto – neudelené
III. miesto – neudelené
Čestné uznanie: Gustáv Beláček, Bratislava

-M-

● **XI. FESTIVAL MESTSKÝCH SPEVÁCKYCH ZBOROV** sa uskutočnil 22. marca v Banskej Bystrici. Organizátormi podujatia venovaného 44. výročiu oslobodenia mesta boli MNV, PKO, OOS a KP ZSSKU v Banskej Bystrici. Na dvoch koncertoch vystúpilo spolu 11 zborových telies (det-ských, mládežníckych a dospelých), hosťami festivalu boli Popradský detský zbor a Miešaný zbor Cantica nova z Trnavy.

● Viacerí slovenskí skladatelia a muzikológovia sa aj v apríli prostredníctvom ZSSKU zúčastnili na rôznych medzinárodných hudobných podujatiach; H. Doman-ský vycestoval na festival súčasnej hudby do KLDK, ktorý sa konal 30. 3. – 11. 4. v Pchjongjangu. Tohtoročnej Leningradskej hudobnej jari (2. – 16. 4.) venovanej hudobnému umeniu Petrohradu a Leningradu sa zúčastnili A. Rajterová, T. Lipták a J. Podprocký, na Týždeň súčasnej hudby v maďarskom Szegede bol delegovaný Z. Mikula, L. Burlas sa 24. – 28. 4. zúčastnil na pracovnom stretnutí so skladateľmi Nemeckej demokratickej republiky.

● **180 ČLENNÝ SÚBOR OPERY SND** HOŠŤOVAL 8. – 17. APRÍLA NA FESTIVALE V SYRÁKÚZACH (ITALIANSKO), kde v rámci šiestich predstavení uviedol Donizettiho Luciu di Lamermoor, Verdiho Simona Boccanegra a Dona Giovanniho W. A. Mozarta.

● Súčasťou festivalu Lehárovo Komárno, ktorý sa začiatkom apríla už po štvrtýkrát uskutočnil v skladateľovom rodisku, sa stala tohto roku aj celoštátna spevácka súťaž Franza Lehára. Podujatie, konajúce sa pod záštitou MK SSR, si kladie za cieľ podnietiť záujem mladej generácie o vokálnu interpretáciu operetnej a muzikálovej tvorby. Súťaž je trojkolová, zúčastníť sa jej môžu nielen profesionálni umelci, prípadne poslucháči umeleckých škôl, ale aj školení amatéri. Bude sa konať každé dva roky, striedavo so súťažou M. Schneidra-Trnavského.

● V rámci Dní maďarskej kultúry v ČSSR (5. – 11. 4.) sa v Prahe a v Bratislave predstavila Maďarská štátna opera, súbor Rockovej opery vystúpil v pražskom Divadle na Vinohradoch, v rôznych slovenských a českých mestách účinkovali maďarskí umelci: o. i. napríklad T. Takácsová, J. Gurban, S. S. Nagy, K. Meszölyová, E. Hegedüs a hudobná skupina Dolly Roll. ZČSSKU usporiadal v Prahe a Bratislave komorný koncert z tvorby súčasných maďarských skladateľov, na ktorom sa zúčastnila aj delegácia skladateľov MLR.

-H-

● Po Prahe, Bratislave a Banskej Bystrici bola výstava Eugen Suchoň – život a dielo inštalovaná aj vo foyer Pedagogickej fakulty UPJŠ v Prešove. Na jej vernisáži (16. 3.) sa zúčastnili prodekan fakulty Doc. dr. F. Mihina, CSc., vedúci katedry hudobnej výchovy Doc. dr. E. Michl, komisár a autor scenára výstavy dr. V. Čížik ako i pedagógovia a študenti príslušnej fakulty. Atmosféru slávnostného aktu po príhovoroch prodekan a komisára výstavy dotvorilo vystúpenie zboru PdF UPJŠ s dirigentom I. Gregom, ktorý interpretoval dve zborové skladby E. Suchoňa – Pieseň o spoločnej vlasti i Aká si mi krásna.

-J. B.

Šesťdesiatiny Václava Kučeru

Niet takmer jedinej prehliadky novej tvorby, na ktorej by sa svojím autorským vkladom neúčastňoval zasl. umelec Václav Kučera (29. 4. 1929). Tento fakt – popri iných – demonštruje vysokú tvorivú potenciú skladateľa, ktorý patrí k všestranne orientovaným a aktívnym osobnostiam súčasnej českej hudobnej kultúry. Treba však zdôrazniť, že v prípade Václava Kučeru stretávame vzácný autorský typ, ktorého umelecké kvality neustupujú kvantitatívnym ambíciám – v kompozičnom vývoji a napredovaní je Kučera neobyčajne kreatívny. Jeho skladby exponujú vážnu myšlienkovú obsahovú výplň, ktorú dokáže traktovať vždy dostatočne atraktívnymi

hudobnými riešeniami, kultivovaným a svecím hudobným jazykom.

Každú z tvorivých etáp charakterizuje istá forma snahy o syntézu. Najskôr, po fixovaní vlastných osobnostných parametrov kompozičnej dikcie, nachádzal Kučera východiská v syntéze neofolklorných prvkov s novodobými kompozičnými technológiami. V súčasnosti jeho hudobný rukopis dospeľ k ďalšej etape, charakterizovanej iným, možno povedať vyšším stupňom syntézy, čerpajúcej zo základu dosiahnutých estetických istôt, usilujúcej sa o väčšiu reliéfnosť a monumentálnu vyjadrenia, tvarové sprehľadnenie a zdôraznenie emocionálnych účinkov.

Václav Kučera zasiahol úspešne takmer do všetkých hudobných druhov – od komorných, vokálnych, orchestrálnych až k rozsiahlym hudobnodramatickým útvarom. Okrem toho je autorom celého radu hudobnoteoretických prác, estetických a hudobnovzdelávacích cyklov – zúčastňuje sa svojej pôvodnej profesionálnej orientácii (hudobná veda, estetika...) a bohatú erudíciu. Kučera pôsobil a pôsobí v mnohých domácich organizáciách (ZČSKU, ZČSSKU, ČSAV...), inštitúciách, medzinárodných jury a spoločnostiach (ISCM), je činný aj pedagogicky (AMU). Za svoje skladby získal mnohé domáce i zahraničné ocenenia a uznania.

-Id-

HIS informuje

ných skladateľoch pre pripravovaný encyklopedický slovník Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti.

Pracovníčka SHF, vedúca strediska Hudba a mládež Eva Čunderlíková, dostala čestné uznanie a Pamätnú medailu Detského mestčeka v Zlatovciach za odbornometodickú činnosť v oblasti výchovy a práce s mládežou.

Do knižnice HIS SHF pribudli ďalšie publikácie z poľskej produkcie: Polska tworczość kompozytorska 1945 – 1984 (aut. Krzysztof Baculewski, PWM Krakov 1987), Kantata w Polsce (aut. Jan Proszak, Bydgoszcz 1988), Geschichte der polnischen Musik (Tadeusz Ochlewski u. koll., Warschau 1988, v nem. jazyku). Z produkcie Kuby: Diagnosticar la Musicalidad (aut. Alberto Alén Pérez, La Habana 1988), La binarización de los ritmos ternarios africanos en America latina (aut. Rolando Antonio, Pérez Fernández, Havana 1988). Informácie o hudbe a hudobnej kultúre Blízkeho východu prináša publikácia The Arab Music (Arab Academy Music, January 1989).

Pri príležitosti 35. výročia existencie Slovenského hudobného fondu a 25. výročia činnosti Hu-

dobného informačného strediska vydal SHF informačný obrazový materiál v slovenskom a anglickom jazyku, ktorý stručnou formou zachytáva činnosť tejto organizácie, zameranej na propagáciu a šírenie súčasnej slovenskej hudby u nás i v zahraničí.

-JS-

20. ročník bulletinu Slovenská hudba, ktorý vychádza od roku 1969 v 4 jazykových mutáciách na propagáciu slovenskej hudby v zahraničí, prešiel v roku 1989 definitívne na novú koncepciu, v rámci ktorej budú dve čísla v roku orientované monotematicky, ďalšie proporčne sledujú oblasť tvorby, interpretácie a muzikológie. Prvé tri takto koncipované čísla sa už dostali do rúk zahraničných odberateľov – 1-2/88 s akcentom na 40. výročie februárových udalostí, 3-4/88 venované jubileu Eugena Suchoňa. Číslo 1/89 prináša súhrnný analytický pohľad na tvorbu Vladimíra Godára. V prípravnom štádiu sú bulletinu s príspevkami k tvorbe Romana Bergera pri príležitosti udelenia Herderovej ceny, ďalej k tvorbe Dezidera Kardoša a príspevok o slovenskej elektroakustickej hudbe so zreteľom na 60-te roky. Novinkou bulletinu je i jeho výtvarná stránka, ktorá čerpá z tvorby slovenských maliarov.

YL

Radost' zo spievania

Jeden z najstarších bratislavských amatérskych zborov – Miešaný zbor bratislavských učiteľov si začiatkom apríla pripomenul dvadsiaty rok svojej činnosti. Teleso, ktoré sa od začiatku hlási k odkazu ešte predvojnového Spevokolu bratislavských učiteľov, najmä spoločným prvotným poslaním – metodicky usmerňovať učiteľov hudobnej výchovy a zbornárov školských zborov, veľmi rýchlo prekročilo tento pôvodný zámer a kvalitou interpretácie sa hneď v prvých rokoch svojej existencie zaradilo k najlepším amatérskym zborovým súborom. Dvojnásobné víťazstvo na Zlatom venci koncom šesťdesiatych rokov i laureátstvo na medzinárodných kolbištiach im postavilo laiku interpretačnej dokonalosti veľmi vysoko, takže zbor mal čo robiť, aby sa mu počas celého štyrtoročia darilo permanentne ju udržiavať na tejto úrovni. Nebolo to vždy jednoznačné víťazstvo, speváci zažili i horšie časy, no zdá sa, že dnes je MZBU opäť na najlepšej ceste k dosiahnutiu počiatočných umeleckých kvalít. Naznačil to i slávnostný koncert pri príležitosti jubilea, ktorý sa pred početným publikom uskutočnil 4. apríla t. r. v Koncertnej sieni Slovenskej filharmonie.

Súčasný hlavný dirigent a umelecký vedúci zboru Dušan Bill vychádzal zrejme pri programovej koncepcii z momentálnych technických a výrazových možností telesu, kde síce citlivé dlhodobé pôsobenie hlasového pedagóga, avšak predsa sú ešte rezervy predovšetkým v ženských – sopránových registroch. Pohyblivosť a ľahkosť v práci s hlasom sa žiada ešte do-

plniť objemnejším i farebnejším zvukom, schopným vyjadriť aj veľké dynamické kontrasty. Kultivovaný prednes, zväčša v pianových a mezzopianových dynamických rovinách, sa najlepšie uplatnil v prvej polovici koncertu, s ťažiskom na renesančných a klasicke-romantických skladbách. Starostlivo a precízne našťudované zbory G. Gastoldiho, G. P. da Palestrinu, A. Scandelliho, D. Bortnianského, S. Tanejeva a L. Bessièresa profitovali práve zo spomínaných realizačných prístupov. Homogénny, veľmi vyrovnaný, intonačne a rytmicky príkladne čistý súzvuk, pružné a ohybné tvarovanie hlasov vyniklo v štýlovom podaní baletu Il Bellamore G. Gastoldiho, v Palestrinovým motete Super flumina, aj v akoby jedným dychom zaspievanej, nadľahčenej villanelle A. Scandelliho Bonzorno Madonna. Známa Cheruvinskaja č. 7. D. Bortnianského, podobne ako i Tanejevov Večer i efektná, ľudový šansón pripomínajúca skladba Saltimbanques L. Bessièresa v prednese veľmi bezprostrednom a radostnom, patrili k najvydarenejším číslam večera. V kontexte uvedených skladieb vyznela Pieseň o vlasti Z. Mikulu, uzatvárajúca prvú polovicu koncertu, málo presvedčivo, nevýrazne a snád i nepatrične. Bola už vlastne anticipáciou druhej programovej časti, pozostávajúcej prevažne zo skladieb slovenských a českých autorov (Suchoň, Martinů, Hrušovský, Tandler, Bella, Smetana), ktoré doplnili zbory Popova, Leontova a černošského spirituálu. Dramaturgicky i interpretačne nie celkom rovnorodý celok (najmä zaradením až prí-

liš ľúbivých posledne menovaných skladieb) nepresvedčil natoľko, ako prvá polovica koncertu, hoci aj tu podali učelia veľmi snaživý a seriózny výkon. Popri hlavnom zbornajstrovi sa predstavil aj mladý asistent dirigenta Anton Popovič, ktorý sa iste časom stane posilou celého kolektívu. V jeho prejave však príliš „rozšafná“ gestikulácia, oproti pregnantnému dirigentskému gestu D. Billa, nedokázal vždy patrične skonzentrovat' spevákov, čo sa prejavilo v určitej neistote a nejednotnosti najmä pri nástupoch. Do druhého programového bloku zaradil D. Bill aj premiéru skladby J. Tandlera Fašaneč, ktorú, podobne ako aj Zemanovský zdravicu Ty domovina moja (zaznela na úvod koncertu), skomponoval pre MZBU. Pomerne náročný zbor na ľudové texty interpretovali učelia snád až s príliš veľkou zodpovednosťou, ktorá miestami prekážala v potrebnom nadhľade a väčšej uvoľnenosti v realizácii. V ľúbivej neapolskej ľudovej piesni, skôr prídavkového charakteru, Vieni sul mar v úprave A. Leontova, ako i v úryvku z Bellovej kantáty Smrť Jánošíkova sa zaskvel sietivý soprán sólistky Ľubice Garajovej. Záverečný zbor Proč bychom se netěšili z Predané nevesty priam symbolicky vyjadril pocity spevákov na pódiu a snád i všetkých, ktorí sa venujú tejto ušľachtilej záľube. Veď vzájomná radosť a potešenie z tvorivej umeleckej činnosti je hádam najväčšou devízou amatérskych zborových hnutí. Želáme Miešanému zboru bratislavských učiteľov ešte veľa takýchto radostných zážitkov.

MARTINA HANZELOVÁ

1. medzinárodná husliarska súťaž v Mittenwalde

Sotva pol roka po 5. cremonskej triede, tri mesiace pred 2. národnou a medzinárodnou husliarskou súťažou v Hradci Králové, usporiadali podobnú súťaž aj v NSR (Prvá bola r. 1983 v Kasseli).

Do krásneho prostredia malého juho-bavorského mestečka Mittenwaldu, z troch strán obkoleseného majestátnym Karwendelským pohorím, sa začiatkom marca začali schádzať stovky husliarov, sláčikárov, expertov, hudobníkov i milovníkov husliarskeho umenia z celého sveta, aby si zmierali sily, alebo sa stali svedkami nevšedného podujatia. Privítalo ich slávnostne vyzdobené prostredie s rázovite bohatou ľudovou architektúrou, už dávno zameranou na cudzinecký ruch. Výklady obchodov sa priam pretekali vo vystavovaní husliarskych exponátov, svedčiacich o prastarej husliarskej tradícii v tomto malebnom kraji.

Jej počiatky siahajú do r. 1683, keď sa do Mittenwaldu z Talianska vrátil už ako skúsený husliar Mathias Klotz (1653 – 1743), zakladateľ slávnej juhonemeckej mittenwaldskej husliarskej školy. Túto udalosť pripomína majstrová socha, ktorú mu vďační spoluobčania postavili pred miestnym kostolom. Bohaté zásoby rezonančného dreva v okolitých lesoch i výhodná zemepisná poloha dôležitej obchodnej križovatky spájajúcej juh so severom, vytvárali mimoriadne priaznivé podmienky pre rozvíjanie umeleckého remesla. Husliari mali v okolitých kláštoroch a mestách pre svoje nástroje dobré odbytišťa a ich počet neustále rástol. Niekoľkotisícové mestečko ich už po sto rokoch nemohlo užiť, hoci deľba práce a postupná industrializácia výroby hudobných nástrojov značne rozšírila predajné možnosti aj do cudziny napriek tvrdej konkurencii s podobnými centrami v Čechách, Sasku a vo Francúzsku. Migrácia husliarskych majstrov sa rozšírila v druhej polovici minulého storočia aj do iných svetadielov a v súčasnosti takmer niet v Mittenwalde rodiny, ktorej príslušník by nepatril k husliarskemu cechu. (Už začiatkom 19. storočia pracovalo vyše 30 % mužského obyvateľstva v husliarskych odbo-roch.)

Tieto dôležité ekonomické činitele boli známe aj bavorskému kráľovi Maxovi II., ktorý dal r. 1858 v Mittenwalde zriadiť prvú nemeckú štátnu husliarsku školu. Pôvodne ústav pre domáci husliarsky dorast postupne prijímal aj zahraničných poslucháčov a v súčasnosti patrí k najrenomovanejším husliarskym školám vo svete. Sedemsemestrálne štúdium navštevuje 40 poslucháčov (medzi nimi traja cudzinci) a je ukončené pomocnic-

kou skúškou – podmieňujúcou nasledujúcu majstrovskú.

Kým na Slovensku husliarstvo vymiera, v celosvetovom trende zaznamenáva v posledných rokoch potešiteľný kvantitatívny i kvalitatívny vzostup. Na Cremonskej husliarskej súťaži sa zúčastnilo 734 nástrojov z 29 štátov, v Mittenwalde súťažilo (6. – 12. marca) 171 husiel, 55 viol, 27 čiel a 71 sláčikov z 24 krajín. Hoci Mittenwald sa v historickej reputácii nemôže rovnať Cremoně, isteže úctyhodný počet. Pre nás je potešiteľné, že sa (s výnimkou Talianska) postupne zjednocujú súťažné podmienky i organizačné pravidlá, ktoré už v Hradci Králové r. 1985 dosahovali špičkové parametre. Im zodpovedá aj pomerne stály tím členov jury, zostavený z popredných svetových odborníkov. Hoci najmä Taliani uprednostnili svojich porotcov



Přemysl O. Špidlen (vľavo) zástupca Československa v husliarskej komisii

Snímky: autor

pred zahraničnými, čo sa odzrkadľovalo aj v takmer výlučne talianskych, resp. cremons-kých laureátoch. Pedantní Nemci sa vedomie vyhli tomuto nedostatku a obsadili porotu väčšinou medzinárodné uznávanými odborníkmi.

Československo zastupoval zasl. um. Přemysl O. Špidlen – v husliarskej komisii, členom jury pre majstrovské sláčiky bol najväčší súčasný svetový odborník Roger Millant



Mittenwald – dejisko 1. medzinárodnej husliarskej súťaže.

z Paríža. Šesťčlenným medzinárodným porotám – husliarskej aj inštrumentálnej, tradične predsedá vždy husliar hostiteľskej krajiny, v Mittenwalde to bol Josef Kantuscher. Sláčikársku jury viedol Richard Grünke z Bubenreuthu (NSR) a jej členom okrem už spomínaného R. Millanta bol aj u nás dobre známy majster sláčikár z Drážďan (NDR) Hans-Karl Schmidt.

Do tretieho kola sláčikových nástrojov postúpilo 14 husiel, 6 viol a 27 sláčikov. Žiaľ, mladí neskúsení inštrumentalisti predvzdujúci nástroje i pridlhý a nevhodný repertoár negatívne ovplyvnili výsledný dojem o jednotlivých nástrojoch. Najmä husle nedosahovali tónovú úroveň violončiel a hlavne viol. Udelenie dvoch zlatých medailí (za huslový a čelový sláčik) synovi člena jury Danielovi Schmidtovi (Drážďany, NDR) nebolo v tomto prípade jednoznačnou záležitosťou. (Držiteľ bronzovej medaily Josepha Kuna z Ottawy to natofko znechutilo, že si ani neprevzal diplom a medailu na slávnostnom ceremoniáli. Nebol jediný). Striebornú medailu za huslový sláčik obdržal Ch. A. Nürnberger, mladý predstaviteľ slávnej nemeckej sláčikárskej rodiny (t. č. Berlín, NDR). Zlatá medaila za violový sláčik nebola udelená, striebornú získal Benoit Rolland (Touques, Francúzsko) a bronzovú Peter Riedel (Bubenreuth, NSR). Okrem spomínanej zlatej medaily za čelový sláčik obdržal za zlatú medailu aj Jean Marc Panhaleux (Lille, Francúzsko), striebornú Norbert Seifert (Merzhausen, NSR) a bronzovú Georges Tepho (Quimper, Francúzsko).

Striebornou medailou za husle bol odme-

nený Günter Lobe (Poxdorf, NSR), za violu Uli Heimann (Mittenwald, NSR) a za čelo Reinhold Schnabel (Bubenreuth, NSR). Bronzové medaily udelili za husle Lucovi Sberninimu (Cargiango, Taliansko), za violu Jochenovi Voigtovi (Garching, NSR) a za čelo Jean Jacques Pagésovi (Mirecourt, Francúzsko).

1. medzinárodnú husliarsku a sláčikársku súťaž v Mittenwalde ukončil slávnostný verejný koncert (12. marca), na ktorom v podaní členov medzinárodnej tónovej poroty odznel na víťaznej violě Patricia Robina (Angers, Francúzsko) Koncert pre violu a orchester c mol od J. C. Bacha (sólo S. Kamas, Francúzsko), na violončele Hermannu Bächleho (Hausen NSR), Koncert pre violončelo a orchester č. 2 D dur J. Haydna (sólo W. Nothas, NSR) a Koncert pre husle a orchester D dur KV 218 W. A. Mozarta (sólo U. Hoelscher, NSR), na husliach Simone Morassioho (Cremona, Taliansko), ktorý obsadil 11. miesto na vlaňajšom 5. trienále v Cremoně. Jeho otec, G. B. Morassi, je najuznávanejším súčasným cremonským husliarom a aj v Mittenwalde bol členom husliarskej komisie. Sólistov sprevádzal Rakúsky komorný orchester bez dirigenta zo Salzburgu.

Na záver husliarskej súťaže sa vo foyer mittenwaldskej strednej školy konala vernisáž (20. marca) výstavy nástrojov 2. a 3. kola medzinárodnej husliarskej súťaže, ako aj Veľtrh hudobných nástrojov Juhobavorského a Hornofalckého cechu výrobcov hudobných nástrojov.

MIKULÁŠ KRESÁK

Zo zahraničia



Snímka: archív HŽ

● V dňoch 3. – 19. marca t. r. sa uskutočnili už siedme Dni Veľkého divadla vo Varšave. Táto každoročná prehliadka najväčšieho poľského operného a baletného divadla, ktorú sprevádza účasť početných zahraničných hostí (tentoraz okolo 50), domáciach odborníkov i záujem publika, je zameraná na prezentáciu najnovších dramaturgických titulov a inscenačných tendencií. V tomto roku hlavným dramaturgickým akcentom bola tetralógia Richarda Wagnera Prsteň Niebelungov, hudobne naštudovaná umeleckým riaditeľom a hlavným dirigentom divadla Robertom Satanowským. Realizovaný tím ďalej tvorili režisér tetralógie August Everding (NSR) a scénograf Günther Schneider-Siemssen (Rakúsko). V ďalšej časti prehliadky uviedli inscenácie z predchádzajúcich sezón, napríklad Verdiho Traviatu, ale aj nedávno uvedenú Pendereckého Čiernu masku a decembrovú in-

scenáciu Čajkovského Pikovej dámy. Na snímke James McCray (USA) v úlohe Siegfrieda z rovnomennej Wagnerovej opery.

● Na tohtoročnom XV. Hudobnom biennale v Zárehbe (8. – 14. apríla) okrem súčasných trendov svetovej hudobnej avantgardy, dominoval šesťdielny cyklus venovaný 40. výročiu elektronickej hudby, v rámci ktorého sa prezentovali početní zahraniční autori. Rovnako šesťdielny cyklus predstavil juhoslovanskú školu súčasnej hudby. Okrem domácich orchestrov a komorných súborov účinkovali Džezový národný orchester z Paríža, Bonjin Atsugi Dance Company z Japonska, Litovský komorný orchester s dirigentom Paulom Sondeckim, Zeitgeist Ensemble z USA, Polyrhythmia z Bulharska a i.

● V historickom poľskom meste Poznaň sa v dňoch 30. 3. až 2. 4. 1989 uskutočnil festival súčasnej poľskej hudby. Na programe bolo celkom 10 podujatí odpoľudnia i vo večerných hodinách (o 17.00, 19.30, 22.00), z toho jeden baletný večer, komorné a symfonické koncerty. Odznelo na nich temer 40 skladieb súčasných poľských skladateľov mladej a strednej generácie. Väčšina z nich pracovala v hudobnom systéme polytonálnom a v akomsi novoromantickom výraze.

Zaujali diela L. Zielińskiej (Malá symfónia), J. W. Hawela (Magnificat pre 31 interpretov), Z. Krauzeho (Koncert pre klavír), W. Lutosławského (Partita pre husle a klavír), A. Szeligowského (S + 6/41 Vokaliza pre soprán a 41 nástrojov), G. Krzanowskej (Spev pre soprán, alt a symfonický orchester), A. Krzanowského (III. sláčikové kvarteto), A. Lasonia (II. sláčikové kvarteto), F. Dabrowského (Celansstimmen) a K. Meyera (I. symfónia).

Okrem poľských odzneli aj niektoré skladby súčasných švédskych autorov v prevedení švédskeho dychového kvinteta Aulos.

Presvedčivý bol aj výkon interpretov, sólistov, komorných súborov a domácich symfonických orchestrov (Poznaň, Opole, Pomorský symfonický orchester). Upútalo najmä Sliezske sláčikové kvarteto, ktoré sa špecializuje na súčasnú poľskú tvorbu, huslista svetového formátu a mena A. Kulka, prekrásny hlas sopranistky H. Januszewskej, E. Rezlerovej (alt) a baritonistu J. Artysza, ktorý predniesol rozsiahly cyklus piesní F. Dabrowského.

Uspokojivá návštevnosť mládeže na všetkých podujatiach, predovšetkým spontánny ohlas po každom vystúpení svedčí iste o dobrom vzťahu poľského publika k súčasnej hudbe.

JULIUS KOWALSKI

Dni súčasného hudobného divadla

Začiatkom marca sa v Karl-Marx-Stadte konali Dielenské dni hudobného divadla, venované tentoraz súčasnej opernej tvorbe. Zúčastnila som sa na nich z poverenia Zväzu slovenských dramatických umelcov. V priebehu týždňa sme sa zoznámili asi so štrnástimi hudobno-dramatickými dielami, a to na večerných predstaveniach, denných prednáškach s hudobnými ukážkami i prostredníctvom videozáznamov. Išlo o užší výber domácej opernej tvorby posledných rokov, ktorá sa teší záujmu skladateľov a je dotovaná ministerstvom kultúry.

Spomedzi uvádzaných diel veľký záujem vzbudilo predstavenie lipskej opery, ktorá na vlastnom javisku zahrála zhudobneného Idiotu F. M. Dostojevského (skladateľ K. O. Treibmann, libretista H. Gerlach). Bolo to silné, invenčné dielo s jasne vystavanou koncepciou aj vyústením. Scény boli zbavené lokálneho i dobového koloritu, boli ladené skôr panoptikálne a autorom aj inscenátorom sa tak podarilo podčiarknuť nadčasovosť a všeplatnosť hlavnej myšlienky. Bolo by iste podnetné, keby naši režiséri i dirigenti mali možnosť toto dielo vidieť, tak isto ako aj poprednú inscenáciu Berlínskej štátnej opery, ktorá uviedla v Karl-Marx-Stadte krásnu hudobnú metaforickú legendu o smrti, odmietajúcej vykonávať ďalej svoje poslanie až do vtedy, kým sa jej obetou nestane hlavný predstaviteľ ríše – Cisár z Atlantídy. To je aj vlastný názov diela. Opera bola vytvorená v Terezíne, libreto Petra Kiena zhudobnil Viktor Ullmann. I druhé berlínske predstavenie (Divadlo Maxima Gorkého), groteskná opera Ralpa Hoyeru napísaná na text Federica Garcíu Loreu – Don Perlimplim sa nadišlo zapísať do pamäti. Réžia Rolfa Winkelgrunda, hudobné naštudovanie dirigentky Susanny Stelsenhachovej, ako i výkony hercov-spevákov boli ozaj nezabudnuteľné.

Vo všeobecnosti možno povedať, že sme sa na Dielenských dňoch súčasného divadla

stretli s hudobno-dramatickými výtvarmi rozličného ladenia aj rozličnej úrovne. Zišli sa tu azda nasledovníci mnohých výbojov súčasnej tvorby a mnohé z diel poslucháčov aj hlboko zaujali. Čo však nás divák ťažko znáša, je morbidnosť tém, zachádzajúca niekedy do krajnosti a neprínášajúca (ani na vyváženie) katarziu. Divadlo iste neslúži len zábave obecnstva, v tom sme asi všetci divadelníci zajedno, ale nie je tu ani nato, aby divák sústavne deptalo a nenaznačilo mu ani východisko z tragiky a špiny denného života. Taktiež neúnosná sa nám zdala presila tém z obdobia Francúzskej veľkej revolúcie, vytvorená na objednávku ministerstva kultúry. Nik z autorov nedokázal „ísť na tému“ a vyniesť na svetlo nadčasovú, všeplatnú myšlienku.

Čo však na Karl-Marx-Stadtských dňoch najviac prekvapilo, bola plejáda dokonale pripravených mladých talentovaných interpretov, ktorí do bodky pochopili a zvládli nesmierne náročné party súčasných hudobných drám a interpretovali ich so zrejmom radosťou. Ovládajú dokonale tak belcanto ako i Sprechgesang, výrazový spev, interpretujú roly s dômyselnou hrou, správnym výrazom a presnou výslovnosťou. Každé slovo sa dostane cez rampu. Je to zrejme vec speváckej kultúry, ktorá sa jednoznačne vyžaduje. Pri interpretácii súčasnej hudobnodramatickej tvorby, o ktorú nám všetkým predsa musí ísť, je to conditio sine qua non! Pripomením ešte, že mnohí z týchto umelcov hostujú aj na svetových javiskách a majú už svoje umelecké meno aj v oblasti klasickej tvorby.

Počas dní strávených v Karl-Marx-Stadte som sa utvrdila v presvedčení, že cesta budúcej opery je v rukách práve takýchto dokonale pripravených interpretov, ktorých možno získať pre vec i u nás, čoho svedkami sme napokon boli aj pri premiére Julietty B. Martínu a na viacerých predstaveniach Komornej opery SF.

JELA KRČMERY

Hudobnovedný výskum v múzeách

EXKURZ DO DEJÍN

Charakter a intenzitu hudobnovedného výskumu v múzeách determinuje – obrazne povedané – „miesto“ aké hudba, hudobné umenie v tom najširšom význame slova, v tých-ktorých typoch tejto inštitúcie zaujíma. Takéto konštatovanie nadobúda význam iba konkretizáciou predstavy, stanovením si – povedzme – pomocných hraničných čiar od „nijaké“ po „veľké-prvora-de“, kvantifikovateľné len odpoveďou na otázku, aké „miesto“ by hudba a s ňou spojený hudobnovedný výskum v múzeách mali mať, aké sú precedensy? Kvôli odpovediam na vyslovené otázky ma zaujal príklad, vari trochu extrémny – ale predsa vedúci k počiatkom – i keď väčšmi tušeným a symbolizovaným:

„Múzy mali v antike rovnako ako ostatné bohyne svoje chrámy. Jeden ich typ sa vyskytuje dodnes vo všetkých kultúrnych krajinách. Jeho vzorom bol „Chrám múz“ čiže Muséeion, ktorý založil roku 308 pred n. l. na návrh aténskeho filozofa a štátnika Demétria Falérskeho egyptský kráľ Ptolemaios I. Sôter v Alexandrii, a to ako kultúrnu inštitúciu, kde sa postupne sústredili všetky poklady gréckeho písomníctva (više 700 000 zvitkov) a zamestnávali sa učitelia a umelci všetkých odborov. Tak sa stalo Muséeion najväčším umeleckým a vedeckým pracoviskom celého antického sveta.... Aj keď alexandrijské Muséeion padlo za obet' obyvateľov a vekom, takže dnes ani presne nevieme, kde kedysi stálo, jeho myšlienka zvíťazila. Na tom nič nemení ani to, že dnešné múzeum má vzhľadom na špecializáciu kultúrnych inštitúcií trochu odlišnú funkciu.“ Informácie z hesla Múzy v knihe V. Zamarovského Bohovia a hrdinovia antických báji (Bratislava 1980), odkiaľ je uvedený citát, ma zaujali aj preto, že – i keď nepriamo – dokumentujú miesto hudby v Muséeione a to prostredníctvom opisu múz prípadne atribútov, s ktorými ich antickí umelci zobrazovali: Euterpe – múzu lyrického básnictva s flautou, Erató – múzu ľubostného básnictva s kitharou, Terpsichore – múzu tanca s lýrou a zvyčajne v tanečnej póze. Zo sledovaného pohľadu treba spomenúť ešte Polyhymniu – múzu hymnického a zborového spevu, ale aj Aiodé – podľa starších autorov – múzu reprezentujúcu spev. Keď k tomuto výpočtu pridáme ešte charakteristiku – podľa predstáv Grékov a Rimanov – že múzy mali rady spev a tanec, potom obraz o mieste hudby v Muséeione začne dostávať konkrétnejšie kontúry.

Vari ešte dôležitejšou informáciou z hľadiska sledovanej témy – hudobnovedný výskum v múzeách – je, že Muséeion sa stalo „umeleckým a vedeckým pracoviskom“. Zo symboliky sprostredkovanvej múzami nie je bez významu ani to, že múzy sa pokladali za dcéry Dia a bohyne pamäti Mnemosyny a že jedna z múz bola aj múza dejepisectva – Kleió.

Pretože od vzniku Muséeionu uplynuli vyše dve tisícročia, bolo by podstátne zaujímavé i poučné sledovať zmeny, aké počas tohto dlhého obdobia „v dobrom i zlom“ postihovali inštitúcie, ktoré sa označujú názvom odvodeným od „chrámu múz.“ Urobíme však už len krátky exkurz a prostredníctvom zápisov z ciest, ktoré publikoval Charles Burney, pokúsme sa priblížiť si predstavu o „mieste“ hudby v múzeách na konci 18. storočia v Taliansku:

„Múzeum v Portici. Piatok 2. novembra 1770 som navštívil Kráľovské múzeum v Portici, kde som našiel staré nástroje a rukopisy, ktoré sú pre moje dejiny mimoriadne dôležité. V tretej miestnosti, kde sú staré chirurgické nástroje, som našiel aj hudobné nástroje... (...ďalej vyratúva aké). V deviatej a desiatej miestnosti sú rukopisy, ktoré boli nájdené v Herculanue; čitateľné sú iba štyri, písané po grécky. Jeden z nich pojednáva o epikurejskej filozofii, iný o rétorike, ďalší o morálke a posledný o hudbe. Videl som rozvinutú a napätú dva listy z hudobného rukopisu, ... hovoril som o ňom s padre A. Piggim, ktorý ho rozvinul a vysvetlil. Dozerá teraz v dielni, kde sa leje nový druh gréckych písmen – podobajú sa tým, akými je písaný rukopis. Dielo potom bude vytlačené. Každý priateľ vedy sa dozista počuduje nad tým, ako pomaly sa postupuje pri skúmaní týchto rukopisov.“ Zo zážitkov, ktoré si Ch. Burney zapísal v talianskych múzeách už iba pripomenieme, že v Ríme navštívil hudobné múzeum nazvané „galériou nástrojov“ ale aj Kircherovo múzeum založené asi v polovici 17. storočia. Burney o. i. pí-

še: „... chcel som však predovšetkým vidieť Kircherove hudobné nástroje a stroje, ktoré opísal vo svojom diele Musurgia. Sú teraz napospol v neporiadku, ich zariadenie je však skutočne pozoruhodné a zároveň je dokladom tvorivej sily a horlivosti učeného jezuitu pri jeho hudobnom bádani.“

Pozorný čitateľ si dozaista všimol, že zápis – hoci citované veľmi útržkovito – nepomáhajú iba vytvoriť si obraz o mieste hudby v múzeách, ale vypovedajú podstatne viac. Z tohto pohľadu sa k nim ešte vrátíme. Teraz, po exkurze do dejín, môžeme už iba konštatovať všeobecne známe skutočnosti, že postupom času sa predstava múzea v spojení s hudbou spája výlučne alebo takmer výlučne so zbierkami hudobných nástrojov. Táto predstava je napokon zafixovaná aj v systematických hudobnej vedy do dnešných dní. Pritom nie je rozhodujúce, či ide o špecializované múzeá alebo o súčasť všeobecnejšie zameranej inštitúcie typu múzea, pričom máme na mysli hlavne to, že vlastní zbierky. Význam budovania zbierok hudobných nástrojov v múzeách, z pohľadu vývoja hudobnovedeckého bádania vyjadril Oskár Elschek veľmi výstižne v roku 1969 takto: „Pre rozvoj vlastnej etnoorganológie boli dôležité nástrojové zbierky etnografických múzeí, lebo v týchto sa hudobné nástroje dali skúmať a sledovať v najtesnejšom vzťahu s inými kultúrnymi artefaktmi mimoeurópskych i európskych ľudových kultúr a pochopiť v kontexte s prejavmi ich duchovnej a materiálnej kultúry. Tak sa nástrojové zbierky a o týchto zbierkach vznikajúca spisba stali najdôležitejším prameňom vzniku organológie, ako sme to videli najmä v prípade Curta Sachsa, u ktorého je zrejme, ako teoretické a systematické bádanie bezprostredne zovšeobecňovalo opisnú a katalogizačnú prácu konzervátorov a hudobných muzeológov.“

NOVÉ TRENDY

V muzejníctve i muzeológii je v posledných desaťročiach badať na (i keď sa to ani v systematických hudobnej vedy, ani v lexikálnej literatúre ešte neprijavilo) výrazná zmena v smere sústreďovania pozornosti na dokumentáciu súčasnosti a v úsilí o komplexnú dokumentáciu fenoménov a procesov vo vývoji spoločnosti. Tieto trendy a s nimi súvisiace zmeny v zameraní, cieľoch a činnosti múzeí sa podstatne dotýkajú aj múzeí špecializovaných na hudbu, ako aj hudobných pracovísk múzeí. Z inštitúcií, zameraných len na hudobné nástroje, budujú sa pracoviská, ktorých cieľom je komplexná dokumentácia hudobného života od najstarších čias, vrátane súčasnosti, to znamená najsúčasnejšieho diania.

Jedným z priamych dôsledkov nových trendov je potenciálne i skutočné zvýšenie počtu zbierkových predmetov a zároveň ich obohatenie v zmysle charakteru pamiatok. Vytvoril sa aj terminus technicus „zbierkové predmety (pamiatky) hudobnej povahy“ s predbežnou definíciou, že ide o zbierkové predmety (pamiatky), ktoré akýmkoľvek spôsobom vypovedajú (prinášajú informácie) o hudobnej tvorbe, tvorcoch, interpretoch a hudobnom živote všeobecne, z čoho jasne vyplýva šírka i rôznorodosť pamiatok. Takto vytvorený a postupne narastajúci zbierkový fond je nevyhnutné usporiadať, vytvoriť štruktúru, pričom pri jej vytváraní možno použiť rozličné kritériá. Ide totiž o pamiatky, ktoré sa tradične delili na: muzeálne, archívne zbierky, ale aj tzv. pomocné alebo iné predmety nezbielkovej povahy, k čomu patrí o. i. aj tradičný knižničný fond, knižnica. Problémy narastajú nielen s terminológiou – dodnes sa nevieme rozlúčiť s delením na „trojrozmerné a dvojrozmerné či plošné“ pamiatky, čo je vari najtrápnejší vonkajškový prejav terminologického chaosu. Z hľadiska múzejného spracovania zbierkového fondu sa však vynárajú aj „vnútorné problémy“ súvisiace s vytváraním štruktúry, ale hlavne klasifikácie jednotlivých pamiatok. Pretože ide o zbierkové predmety hudobnej povahy, ako sme si to povedali vyššie, je nevyhnutné uplatniť popri kritériách vyplývajúcich z múzejnej (a pri šírke charakteru pamiatok) aj archívnej praxe prirodzene i kritériá vyplývajúce z hudobnovednej klasifikácie. Z tohto pohľadu sa určujúcim ukazuje delenie na primárne a sekundárne pamiatky, v konečnom dôsledku kvantifikácia miery a spôsobu výpovede skúmanej pamiatky o hudbe a hudobnom živote. Riešenie týchto problémov sa na prvý pohľad môže zdať for-

málne, ale úzko, ba možno povedať determinujúco súvisí s vlastným spracovaním pamiatky, čo je v práci múzeí podstatné.

ŠIROKÁ PALETA ČINNOSTÍ

V týchto súvislostiach naznačíme okruhy činností múzejného pracoviska: 1. vedecko-výskumná činnosť, 2. budovanie zbierkového fondu (zber, evidencia, odborné spracovanie, ochrana, prezentácia, servis), 3. ostatné dokumentačné práce (ide najmä o knižnicu, archívy kópií aj foto, iné pomocné predmety nezbielkovej povahy či katalógy), 4. expozície a výstavy, 5. kultúrno-výchovná činnosť, 6. odborná a metodická pomoc iným inštitúciám, 7. vedecké a odborné podujatia – usporiadanie resp. účasť na konferenciách, seminároch a pod.

Prvé, na čo treba upozorniť v súvislosti s naznačenými okruhmi činností, je ich vzájomná súvislosť. Ak si ich predstavíme v nadväznosti na jednu tému (môže ísť aj o širšie oblasti záujmu, ohraničené napríklad určitým historickým obdobím, či charakterom pamiatok determinovaná časť zbierkového fondu), potom sa závislosť prejaví najvýraznejšie. Nemožno koncepčne pristupovať k budovaniu zbierkového fondu bez aktívnej vedeckovýskumnej činnosti a opäť iba s takto dosiahnutými výsledkami možno dospieť k prezentácii či propagácii, pre ktorú sú práve v múzejnej praxi špecifické formy. Jednou z najznámejších je expozičná a výstavná činnosť, alebo v poslednej dobe veľmi perspektívne zameranie na pedagogickú činnosť (vyučovanie v expozícii, výstave, depozitári). Z praxe môžeme spomenúť koncerty v expozícii a výstavách, využívanie audiovizuálnej techniky na ozvučenie a informačné obohatenie výstav. Nie menej inšpiratívne je úsilie niektorých špecializovaných múzeí o vytvorenie v istom slova zmysle dokumentačného a výskumného strediska. Z našich múzeí môžeme tieto tendencie pozorovať v Múzeu J. N. Hummela a podobne je pripravený plán na využitie Beethovenovho pamätníka v Dolnej Krupej.

Naznačili sme len niekoľko možností, ktorých je podstatne viac. Hlavnú zásluhu má na tom práve integrácia metód výskumu hudobnovedného s metódami špecificky muzeologickými, čo sme vlastne mohli na konkrétnych príkladoch pozorovať už z cestovných zápisov Ch. Burneya.

NOVÉ PERSPEKTÍVY

Z príkladu múzeí hudobných nástrojov sa takisto pre rozšírené ciele a zamerania hudobných múzeí rýtať nové perspektívy, nielen na prezentáciu výsledkov výskumov, ale aj na teoretické a systematické bádanie v úzkej nadväznosti na katalogizačnú prácu.

Na skutočnosti, dnes často nazývané krízou informácií či informačnými problémami, súvisiacimi napríklad aj s tým, že každá odborná publikácia v priemere prináša asi 25 % nových a 75 % starých informácií, upozornila na stránkach Hudobného života prednadvom Eva Ferková. Nie je nezaujímavé uviesť v týchto súvislostiach ešte jeden citát – opäť z už spomínaných zápisov, ktoré Ch. Burney napísal pred 219 rokmi: „Keby mi stačili knihy, ktoré som až doteraz v nemalom počte preštudoval, aby mi dali podklad k dejinám hudby, na ktoré už tak dlho pomýšľam, nebol by som podnikol cestu, ktorá bola taká únavná, nákladná a pre ktorú som zameškal toľko iných vecí. Ale tieto knihy sú celkovo brat, opísané tak verne jedna od druhej, že človeku stačí prečítať len dve alebo tri, aby vedel to najpodstatnejšie, čo stojí v toľkých stovkách ďalších. A tak v úsilí vtisnúť svojim pripravovaným dejinám pečat' pôvodnosti alebo aspoň im dať ráz novosti, rozhodol som sa uhasiť svoj smäd po poznani pri prameni.“

Opäť nič nové pod slnkom, ale o to aktuálnejšie: narastajúcim vekom dejín hudby narastá počet pamiatok a opäť sa vydávajú knihy... Z tohto pohľadu nie je bez zaujímavosti exkurz do histórie i keď nedávnejšej: porovnajme si recenzie o dejinách hudby na Slovensku, povedzme, v priebehu posledných tridsiatich rokov do dneška. Toľko len pre zdôraznenie aktuálnosti riešenia otázok súvisiacich s krízou informácií, či informačným problémom.

Katalogizovanie – ako vieme už od alexandrijských učencov – je doménou múzejných inštitúcií. A zdá sa, že práve integrácia metód

hudobnovedného výskumu s metódami muzeologickými a špecifickou prácou v múzeách by mohla mať perspektívy. Aktuálnosť cesty ad fontes ukázali prieskumy uskutočnené v múzeách na Slovensku v nedávnej minulosti a pre ďalšiu prácu sa perspektívy ukazujú vo využití výpočtovej techniky. Predpoklady na realizáciu tejto myšlienky možno vidieť v tradícii, ktorá v ČSSR začala prvými seminármi Hudba a počítač (pôvodne: Lidová pieseň a samostatný počítač) od začiatku 70-tych rokov, ale ešte skôr v aktívnom záujme i realizovaných experimentoch, o ktorých sa už referovalo na prvých seminároch. Možno by bolo teraz namieste pripomenúť ťažkosti vyplývajúce z toho, že prout počítača, na ktorých sa robili prvé pokusy, sme získavali nesmierne ťažko a že dodnes ich nemáme. Bola by to pravda a predsa nie úplná. Totiž už na prvých seminároch, po prvých pokusoch sa odhalila závažná skutočnosť, že práve prvé stretnutia s počítačom upozornili na biele miesta v muzikológii a to ako v teórii tak aj v praxi. Takisto sa ukázalo, že bude potrebné viac pozornosti venovať tradičné a hlavne podvedome používaným postupom pri dosahovaní výsledkov. A čo možno znie paradoxne – práve práca s počítačmi ukázala nebezpečenstvo kvantifikácie bez predchádzajúcej kvalitatívnej analýzy. Ale nielen to.

Nie iba hľadanie nových postupov, prípadne zmenšovanie bielych miest v muzikológii spomalilo, ba zdá sa, že zastavilo aj v reláciách európskych veľmi skorý štart využívania výpočtovej techniky u nás. Príčiny boli aj v samotnej podstate vývoja výpočtovej techniky: rozličné typy počítačov, rozdielnosť programovacích jazykov (– zdá sa mi, že Miro Filip už vtedy, na prvých seminároch priravnal situáciu pri počítačoch k situácii pod ba-byloňskou vežou) neumožňovali kontakt medzi užívateľmi. Ani publikované výsledky nebolo možné overiť si na materiáli a preberať ich pre ďalší výskum. A tak sa rodili nové jazyky, transkripčné kódy, projekty sa prispôbovali typu počítača, ktorý bol práve k dispozícii. Postup prác sa spomaľoval, ba znemožňoval aktivitu muzikológa v tomto smere sprostredkovaným prístupom k počítaču: medzi ním stál totiž programátor a operátor.

Vyvinutie malých domích a osobných počítačov, hlavne však kompatibilita s väčšími a výkonnejšími počítačmi, podstatne zmenilo túto situáciu, k čomu prispeli a prispievajú nemalou mierou aj užívateľské programy, ktoré, keď sú v dialógovej forme, umožňujú používanie počítača aj v tejto oblasti priamo nešpecializovaným užívateľom. Nová situácia jednoznačne hovorí za urýchlené aplikácie počítačov v muzikológii i muzeológii a múzejnej praxi.

Toto stručné vysvetlenie som pokladala za nevyhnutné jednak ako odpoveď na frekvencované otázky, týkajúce sa možnosti aplikácie počítačov, ale zároveň aj na vysvetlenie významu riešenia teoretických otázok, ako v muzikológii tak aj muzeológii, ktoré sú pre prácu s počítačmi nevyhnutné. Na tieto otázky ako aj na praktické príklady využitia výpočtovej techniky sa v najbližšom čase zameria ďalší seminár Hudba a počítač, ktorý pripravuje Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici na 28. a 29. júna t. r.

SITUÁCIA U NÁS

Zatiaľ sme hovorili o možnostiach, ktoré pre hudobnovedný výskum práca v múzeu poskytuje, o precedensoch jej podob, skúsenostiach z minulosti i perspektívach pri použití moderných metód. Omnoho tristnejšia je bilancia momentálneho stavu, najmä ak hľadanie miesta hudby v múzeách skontaktujeme na miesto hudby v múzeách na Slovensku. V prvom rade – a na tom vlastne najviac závisí hudobnovedný výskum – je to počet pracovníkov s muzikologickým vzdelaním, ktorých síce v Bratislave je osem, ale už vo všetkých ostatných múzeách na Slovensku spolu len 4 – 5, z čoho však dvaja majú aj, a predovšetkým, iné pracovné zadelenie ako hudbu. Ešte tristnejšie výsledky, v neprospech miesta hudby – a teraz už doslovne – vyplývajú z porovnania expozíčných plôch a možnosti pre hudbu a pre ostatné špecializované múzeá, nehovoriac o počtoch a plochách galérií.

Výsledky každého bilancovania a porovnania majú zmysel iba vtedy, ak sa hľadajú a nájdu príčiny zistených čísiel. Nazdávam sa, že pri úvahách o hudobnovednom výskume na Slovensku dnes a zajtra by táto téma nemala zapadnúť.

(Medzititulky HŽ)

Osobnosti hudby na Slovensku

RICHARD RYBARIČ

Proti depersonalizácii hudobných dejín

V roku 1840 anglický filozof a esejista Thomas Carlyle vo svojej úvahe o pohanskom bohu Ódinovi napísal, že „všetko, čo sa na svete dosiahlo, je vlastne vonkajším výsledkom, praktickým uskutočnením a vtelnením myšlienok veľkých mužov zoslaných na tento svet. Právom sa možno domnievať, že ich dejiny sú dušou všetkých svetových dejín.“ Romantickí historici a filozofi dejín, podobne ako dávno pred nimi Plutarchos, Suetonius, stredovekí legendisti a kronikári boli hlboko presvedčení, že skutočnými subjektmi dejín a ich najvlastnejším tvorcom sú veľkí a silní jedinci: bohovia, proroci, kráľi, no i básnici, kňazi, myslitelia – Ježiš, Mohamed, Budha, Dante, Shakespeare, Luther, Rousseau, Caesar, Karol Veľký, Cromwell, Napoleon. Neskoršia pozitivistická a potom aj marxistická historiografia preniknutá duchom moderného scientizmu, naopak, akoby dejiny anonymizovala. Keďže historický vývin sa chápe ako vývin práce a predovšetkým produkcie materiálnych statkov, dejiny tvoria veľké individuality, panovníci, vojvodcovia, svätí muži, ale bezmenné masy. Životopisy cisárov, kráľov, maršálov sa dostávajú akoby do úzadia a na perifériu záujmu profesionálnych historikov, ktorí radšej pracujú so štatistikami a adjustujú svoje diela tabuľkami, grafmi, číslami. Chcú byť exaktní, vieryhodní, presvedčiví, tak ako matematici a fyzici. Biografie budú skor doménou spisovateľov a publicistov. Diela napríklad Emila Ludwiga (Goethe, Bismarck), Stefana Zweiga (Maria Stuartová, Fouché), Irvinga Stonea (Van Gogh), G. Papiniho (Ježiš, Dante), Leonida Grosmana (Dostojevskij), napísané či už ako romány, alebo ako literatúra faktov, vyvolali trvalý, doslovne svetový čitateľský ohlas; stali sa dôležitým medziclánkom v dialógu širokého publika s históriou. Treba však poznamenať, že ani naslovovzťah historici typu J. V. Tarleho (autora dnes už klasických marxistických monografií o Napoleonevi a Taleyrandovi) a u nás Z. Nejedlého (ktorý písal nielen o Smetanovi, ale napríklad aj o Leninovi a Masarykovi) sa monografiám o tzv. veľkých ľuďoch nevyhýbali, videli ich však samozrejme cez inú prizmu a v iných súvislostiach ako ich predchodcovia alebo beletrizujúci súčasníci.

Vývoj a premeny hudobnej historiografie prebiehali v hrubých črtách podobne. Ak minulé storočie bolo érou veľkých knižných prác napr. o Bachovi (Ph. Spitta), Händelovi (Fr. Chrysander), Mozartovi (O. Jahn), L. van Beethovenovi (B. Marx, A. Wh. Thayer) a i., sa neskôr väčšia pozornosť venuje výskumu štruktúr a princípov – štúdiu tonality, rytmu, harmónie, vývinu foriem a pod. A samozrejme čím ďalej, tým viac aj kultúra a hudba tzv. bezmenných mas, zložitému a fascinujúcemu fenoménu ľudovej hudby, folklóru. Zistilo sa vyargumentovalo sa, že tzv. Werkprinzip, t. j. dualizmus napísaného a svojim spôsobom definitívneho hudobného diela ako výlučného duchovného produktu konkrétneho skladateľa nie je ani univerzálnou a ani centrálnou kategóriou dejinnosti hudby a že na rôznych kontinentoch sveta existujú odpradávná hudobná kultúra spočívajúce na celkom iných základoch a že nová veda – etnomuzikológia – je oveľa lepšie pripravená preklenúť sa k antropologickým danostiam hudby než „klasická“ hudobná historiografia. Stalo sa akýmsi nepísaným, ale zaužívaným pravidlom, či zvykom, že ak nebolo naporúdzaj prijateľné vysvetlenie akéhokoľvek hudobného javu, hľadal sa jeho pôvod v ľudovej hudbe. Z hlbinných vrstiev ľudovej hudobnej tvorivosti stredovekých kmeňov a národov sa vynorila napríklad durová tonalita, polyfónia, taktový rytmus, ba i princíp funkčnej harmónie. Mladá marxistická muzikológia sa aj u nás v päťdesiatych rokoch s nadšením prihlásila k výroku M. I. Glinky, že hudbu tvorí vo vlastnom slova zmysle iba ľud a skladatelia ju len aranžujú a upravujú. Ba čo viac, tento v podstate aforizmus sa povýšil temer na metodologický postulát a kritérium, podľa ktorého sa triedili i hodnotili aj jednotliví skladatelia. Boli preto skladatelia dobrí, ktorí sa primkli k ľudovej piesni, citovali a upravovali ich, resp. napodobňovali folklórne intonácie, individualizovali melodic-ko-rytmické prvky ľudových piesní a tancov, brúšili ich a vtlačali im pečat geniality. Do symfónií a sonát sa montovali trávence a odemky; tam kde evidentných folkorizmov nebolo, hovorilo sa o formalizme, kozmopolitizme, dekadencii, poklonkovaní a pod. Najvyšším kritériom umeleckosti sa stal realizmus a prvými atribútmi realizmu ľudovosť a národnosť chápaná veľmi jednosmerne – J. S. Bach bol s určitými prietiahmi predsa len vyhlásený za národného skladateľa, lebo sa u neho ozeval protestantský chorál, najmasovejší nemecký národný hudobný prejav baroka, Haydn a Mozart – lebo siahli po motívicko-tematickom materiáli rakúskej a nemeckej piesne a tanca, Beethoven – lebo dáva zaznieť fanfáram francúzskej revolúcie a pod. Absolútnym vrcholom realizmu, ľudovosti, národnosti a pod. sa stali ruskí skladatelia 19. storočia: predovšetkým Glinka, čiastočne Čajkovskij, no najmä Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Borodin.

Hudobnokultúrne a estetické vedomie na Slovensku už niekoľko desaťročí formuje (i deformuje) fetiš súčasnosti a fetiš ľudovosti. Súčasná tvorba je – až na nepatrné výnimky – prehladkou úspechov a ľudová pieseň nevyčerpatelnou klenotnicou. Ro-

úvodnou štúdiou Richarda Rybariča a príspevkom Ladislava Kačica k 200. výročiu úmrtia Pantaleóna Roškovského začíname na stránkach HŽ pod spoločným titulom Osobnosti hudby na Slovensku voľnú (nie chronologickú) sériu medailónov významných reprezentantov hudobného života našej minulosti. Touto formou chceme zhrnúť a sprístupniť verejnosti výsledky doterajšieho historického bádania.

(Redakcia)

dostrom slovenskej hudby siahva však len do 19. storočia, potom sa rozplýva v anonymite a kolektivitizme. Ak sa však čudáckym historikom predsa len podarí vypátrať dakajého na Slovensku pôsobiaceho skladateľa z 18. alebo nebudaj zo 17. storočia, prvá inštitívna reakcia je cenzorská ostražitosť: no čo s ním keď komponoval hudbu napríklad na latinské tzv. cirkevné texty? Koho môžu zaujímať rozličné Kyrie eleison, Jesu mi dulcissime, Tantum ergo a pod.? Alebo, keď komponoval pre grófov, barónov, arcibiskupov, keď sa zhladal napríklad vo frankofónskej polyfónii, benátskej dvojborovosti, viedenskom cisárskom baroku, Pergolesim a pod? Takýmto a podobnými úvahami a špekuláciami, ktoré sa ozývali ešte aj v sedemdesiatych rokoch, sme si vyfabrikovali prohibítnu hudbu, nežiadúcu, nespoľahlivých skladateľov, až sa nakoniec stará slovenská hudba scvrkla na niekoľko málo prekád-rovaných pamiatok, prakticky na Vietorisovú tabulaturu, Pestrý zborník, Zbierku piesní a tancov Anny Szirmay-Keczerovej a Uhroveckú zbierku, z ktorých sa nekonečne obohrajú tie isté piesne a tance. Sú to skladby isteže veľmi pekné, ľúbivé, melodické, originálne, ľahko zapamätateľné i vďačné. Možno nimi temer ľubovoľne manipulovať, upravovať, instrumentovať, spojovať do cyklov a suit, kombinovať a navyše ich ľudový „jón“ a kolorit sa nedá prepočítať, ignorovať, odskriepiť. Je to naša, slovenská, pravá hudba – i keď s tou slovenskou trečitosťou to bude predsa len trochu komplikovanejšie. Zdá sa, že na Slovensku niet profesionálneho či amatérského súboru zaujímajúceho sa o tzv. starú hudbu, ktorý by z týchto krátkych a anonymných, ale neobčejne svezích a pôvabných skladieb s iskrou ivencie nebol profitoval. Jednosmerným zameraním na hudbu tohto typu sa však voľky-nevoľky dejiny slovenskej hudby bežnému divákovi televízie, či poslucháčovi rozhlasu nevyhnutne prezentujú nielen oklieštené, ale aj skreslené – totiž ako dejiny výlučne malých foriem, dejiny hudby užitočnej, zábavnej, hudby určenej na nenáročné počúvanie, na spoločenské posedenia, na tancovanie. Teda ako hudby bezmenné – bez skladateľa v výrazných tvorivých osobnosti a bez diel veľkého formátu, veľkej koncepcie, strhujúcej výpovede. Že takáto evakuácia a depersonalizácia vlastnej histórie hudobnej kultúry je podľa všetkého slovenskou špecialitou a že sa tak vytvára ideálna živná pôda národného komplexu menejcennosti, je ale už iná otázka...

Naštastie sa aj naše slovenské dejiny začínajú pomaly zaľudňovať. Isteže nebudú dejinami kráľov, veľkovezírův, bankárov a fabrikantův (aj keď by historika vari mohla zaujímať napríklad úloha cudzieho kapitálu v našom hospodárstve a pod.), ale mohli, ba mali by sa stať aj dejinami básnikov, filozofov, maliarov, matematikov, inžinierův, lekárov i hudobníkov – skladateľův, dirigentův, organistův, virtuózův, spevákov i teoretikův hudby. Vďaka literárnym vedcom, historikom kultúry, vied, techniky i umení dejiny Slovenska začínajú byť aj dejinami ľudí s menami, osudmi, vlastnosťami, nadaním, ne- cnosťami, ideálmi, sklamaniami, ale hlavne a predovšetkým osobnosťami s konkrétnymi, identifikovateľnými a poznateľnými dielami, ktoré čosi znamenajú – nielen v užšom domácom, ale aj širšom, povedzme, európskom rámci – a ktoré ešte aj my, ľudia z končiaceho sa 20. storočia chápeme ako čosi, čo patrí nám, čo nám niečo dáva, s čím sa môžeme s pocitom dedičského práva stotožňovať. Šesťsväzková Encyklopédia Slovenska, ktorú pre SAV pripravil široký kolektív popredných slovenských vedcov, prvé dva zväzky Slovenského biografického slovníka z Matice Slovenskej, dielo Priekopníci vedy a techniky na Slovensku od Jána Tibenského s kol. sú spolu s rozličnými knižnými monografiami, štúdiami, portrétmi o veľkých postavách Slovenska (napr. od Mináča, Šmaláka, Hučka, Rosenbauma, Tibenského a i.) predzvestou, že sa čosi hýbe. Ukazuje sa, že aj abstraktné „výrobné vzťahy“, „hnutie revolučných mas“, „zrážky tried“ v konečnom dôsledku sú dielom ľudí z kosti a krvi a že sa medzi nimi nevyhnutne museli aj v podmienkach slovenskej malosti objaviť a presadiť nadpriemerní jedinci, osobnosti s veľkými vlohami, silnou vôľou, cieľavedomým konaním, krátko typy tvorcův a vodcov par excellence. Sme svedkami renesancie biografickej metódy a biografistiky, z prítiažia stáročia sa začínajú vynárať postavy našich dejín a kultúry a nadobúdať zreteľné obrysy od Pribinu a Rastislava cez Maximiliana Hella, Matieja Bela po Ľudovíta Štúra, Hviezdoslava, M. R. Štefánika, Jozefa Murgu, Ladislava Novomeského a ďalších reprezentantův duchovnej aristokracie, u ktorých sa začínajú rekonštruovať filácie, spájajúce ich s touto krajinou a týmto ľudom.

Zafundenie slovenskej hudobnej minulosti (lebo súčasnosť sa môže pyšiť ozaj dobrou „populáciou“) je úloha nielen veľmi aktuálna, ale aj vďačná. História sa stane zaujímavejšou, prítlačivejšou, ľudskejšou, názornejšou. Okruh záujemcov o ňu sa zväčší a rozšíri a tak iste vzrastie aj množstvo takých, ktorí zamerajú pozornosť aj na pôvodnú slovenskú hudobnú tvorbu. Prispieje sa tým k fundamencii slovenského hudobnohistorického povedomia, ktorého základy sú doteraz ešte veľmi nepevné a nehlboké napriek tomu, že „heslár“, ktorý má naša muzikoló-

gia a hudobná historiografia už teraz k dispozícii, je pomerne rozsiahly a mnohotvárný. Časovo sa dá protrahovať do dávneho stredoveku – či azda Konštantín a Metod, tvorcovia staroslovanskej liturgie a najstaršej verzie slovanského bohoslužobného spevu v 9. storočí nie sú pre slovenského hudobného historika jedinečným problémom a výzvou? Nezaslúžil by si pozornosť napríklad aj bratislavský kanonik Peter, ktorý okolo roku 1340 obohatil fond základných domácich rukopisov gregoriánskeho chorálu? Prednedávnom boli objavené hudobnoteoretické traktáty Leonarda Štöckela, rektora bardejovskej humanistickej školy a v spisoch kežmarského astronóma Davida Fröhlicha zo 17. storočia čítame pozoruhodné údaje a postrehy o dobovom hudobnom živote. Takto by sa dalo pokračovať ďalej, no vždy by malo ísť o hudbu a o hudobné umenie, o mnohovárnosť hudobnej kultúry Slovenska, o hodnoty. Slovenský hudobný historik by mal ukázať, že okrem piesní a tancův aj „ars musica“, t. j. náročná umelecká hudba, veľké formy a veľké diela – mnohohlasné motety, cyklické omše, kantáty, virtuózne árie, potom opery, symfónie, oratóriá, sonáty a pod. mali na Slovensku domovské právo a navyše by mal predstaviť aj tých, ktorých zásluhou také diela vznikali a ktorí sa pričínili o to, aby sa dostali k prijímateľovi. Skrupulóznosť a malichernosť, xenofóbia tu nie je na mieste; máme morálne právo predsa aj na tie osobnosti hudby, ktorí sa síce nehlásili ku slovenskej národnosti alebo pocitovali spolupatričnosť s inou národnosťou, ale žili, pracovali, tvorili na Slovensku. Naopak, nemali by sme si dovoliť prepchy exkomunikovať a vymazať zo slovenských súvislostí ani tých, ktorí z rozličných príčin sa rozhodli odísť a vytvorili si ľudskú a umeleckú existenciu v inej krajine, v inom štáte. Do „databanky“ slovenského kontextu v širokom slova zmysle bezpochyby patrí napríklad Anton Zimmermann, Jozef Kamlík, Eugen Kossow, Štefan Németh-Samorínsky, no i Štefan Moneidaris, Michal Buřovský, Joh. Nep. Hummel, ba dokonca – trúfam si tvrdiť – napríklad i Edita Gruberová, Lucia Poppová a Ladislav Kupkovič, ktorých spolu s inými treba konečne odtabužkovať a dať im, čo im patrí. Pochopiť ich ľudsky, korektne, slušne...

Na mnohých miestach našej vlasti sú zriadené, vybudované galérie či s fotografiami popredných robotníkov, majstrov, inžinierův, vedcov i pracovníkov kultúry. Hľadia z nich tváre ľudí, ktorí pre túto spoločnosť čosi vykonali a za čo sme im vďační. Vidíme ich a takto sa nám stávajú bližší. Nazdávam sa, že sú reálne predpoklady aj pre „galériu čí“ slovenských hudobníkov. Nemali by to byť ody na žijúcich skladateľov, ktorých dielo ešte nie je uzavreté a završené, ale mohli by sa spracovať série faktograficky spoľahlivých a kultúrne napísaných medailónov o živote a diele hudobníkov, ktorých by mala poznať široká verejnosť, najmä mládež. Nech portréty, ktoré začína uverejňovať Hudobný život sú štartom dobrého a užitočného počínu.

Frontispice a dedikácia zborníka Harmonia Seraphica uloženého v Országos Széchenyi Könyvtár v Budapešti. Snímka: Archiv HŽ



Uplýnulo 200 rokov od smrti slovenského skladateľa, organistu a pedagóga Pantaleóna Roškovského, jedného z najvýznamnejších hudobníkov pôsobiacich na Slovensku v 18. storočí. Aj keď Roškovský zásluhou niektorých svojich skladieb, predovšetkým Vesperae bacchanales po dvesto rokov prenikol do povedomia hudobnej verejnosti nielen u nás, treba povedať, že význam tohto jednoduchého františkánskeho mnícha spočíva na prvom mieste v jeho činnosti organistu, ktorého kvality svojho času ďaleko presahovali rámec stredoeurópskeho teritória. Mnohé z Roškovského životných osudův a predovšetkým veľká časť jeho tvorby zostávajú stále zahalené uplynulými storočiami. Len postupne, krok za krokom sa darí odkrývať skutočnosti, týkajúce sa najmä jeho mladosti, včasného a všestranného hudobného vzdelania, ako aj vlastnej tvorby dosiahnutej v niekoľkých veľkých zborníkoch.

Roškovský pochádzal – podľa nových poznatkov – z hudobníckej rodiny, kde mal na získanie systematického hudobného vzdelania už od ranej mladosti vynikajúce podmienky. Otec Jakub Roszkowski bol približne od rokov 1731–32 nástupcom Johanna Steynera vo funkcii kantora v Starej Ľubovni. Je možné, že prišiel z Poľska, nemôže byť však totožný s Roszkowskim, hudobníkom krakovskej katedrálnej kapely na Waweli, ako sa v minulosti predpokladalo, lebo tento tu pôsobil v rokoch 1726 až 1746. Či existovali medzi nimi bližšie vzťahy, či ide o príbuzných, príslušníkov hudobníckeho rodu, ukáže až budúcnosť. Jakub Roszkowski (v dokumentoch sa píše systematicky takto) sa v júli 1732 oženil s Annou Demekovou zo široko rozvetvenej rodiny Ľubovnianskeho starostu a 10. 3. 1734 sa im narodil prvý syn Jozef, neskorší františkán páter Pantaleon, v roku 1737 dcéra Katarína. Stopa po Roškovského matke sa potom v matrikách stráca (predtým ju často nachádzame ako kmotru), je možné, že pri pôrode druhého dieťaťa zomrela. Dôklad o tom však nemáme, lebo zápisy v matrike zomrelých začínajú až rokom 1740. Roškovského otec Jakub umrel 30. 6. 1759 v Starej Ľubovni.

I tieto zatiaľ skromné údaje dovoľujú vysloviť predpoklad, že Roškovský získal základy hudobného vzdelania u svojho otca a mal všetky predpoklady vydať sa raz na hudobnícku dráhu. Veľmi pravdepodobné je, že po otcovi jeho ďalšími učiteľmi (i v hudbe) boli podolíneckí piaristi. Ľubovniansky farár Ján Ochotnický, ktorého najbližším spolupracovníkom bol Roškovského otec, bol totiž napríklad i promotorom podolíneckého piaristického kolégia. Ak budúcnosť potvrdí túto hypotézu, mladý Roškovský sa vzdelával v naozaj vyspelom hudobnom prostredí, v ktorom pôsobili o. i. P. Peřko, H. Saag, P. P. Londyger a i. a niektorý z nich mohol byť i Roškovského učiteľom.

Do františkánskej rehole vstúpil Roškovský v roku 1755 ako „philosophus absolutus“, mal teda už ukončené štúdium na univerzite, čo nebolo vtedy celkom bežné. Ešte závažnejší je fakt, že už pri prijatí sa spomína ako spevák, organista, huslista a trubač, čo bolo dosť ojedinelé (nič podobné nenachádzame napríklad ani u bratův Dettelbachovcov a iných významných františkánskych hudobníkov). Františkáni si ho teda už pri prijatí cenili ako výborného hudobníka. Po absolvovaní jednoročného slovenského noviciátu v kláštore sv. Kataríny (1755 – 1756) Roškovský študoval teológiu v Budíne a Pešti (1757 – 1758), resp. v Bratislave (1759 – 1761), no keďže mal potrebné filozofické vzdelanie, už 10. 8. 1759 bol v Trnave vysvätený za kňaza. Doteraz neznámou skutočnosťou je i to, že Roškovský bol „lector candidate“, t. j. kandidát na funkciu lektora filozofie, čo bolo vzhľadom na jeho vzdelanie po-

PANTALEON ROŠKOVSKÝ

chopiteľné, no funkciu lektora nikdy potom nevykonával – tradičné putovanie po rôznych kláštoroch mariánskej provincie absolvoval predovšetkým ako hudobník: magister, resp. director chori, organista, učiteľ spevu a orgánovej hry. V roku 1761 pôsobil v Nových Zámkoch, 1765 – 1769 a 1771 – 1773 v Bratislave, 1769 – 1771, 1773 – 1776 a 1778 – 1784 v Trnave a 1776 – 1778 a 1784 – 1789 v Pešti, pričom počas druhého pobytu v Trnave a v závere života v Pešti bol i vikárom kláštora. V Pešti aj umrel 27. marca 1789.

Novoobjavené dokumenty osvetľujú bližšie posledné roky života Rošovského, ktoré spadajú do obdobia jozefínskych reforiem. Tieto, ako je známe, sa tvrdo dotkli aj františkánov – celkove bola obmedzená ich činnosť, viaceré kláštory boli zrušené, pestovanie a rozvoj hudby znemožnené. Aj Rošovského osobne sa týkal zámer Jozefa II. urobiť z mníchov aspoň svetských kňazov. Z často rozporných údajov v dokumentoch (podklady pre miestodržiteľskú radu, zoznamy pre arcibiskupa, správy provinciálovi ap.) sa dozvedáme, že Rošovský mal len čiastočné predpoklady pre pastoračiu, okrem podlomeného zdravia („debilis pectoris“, t. j. trpel na pľúca) sa zdôrazňuje najmä nedostatok kazateľskej praxe. Predsa však mal celkom rozdielny osud ako napríklad Gaudentius Dettelbach, ktorý sa až do konca života nielen mohol venovať hudbe, ale dosiahol aj určitý stupeň na rádomom rebríčku (dnes by sme povedali – „urobil kariéru“...). Rošovský ako príslušník peštianskeho kláštora vykonával pastoračiu v obyčajnom vojenskom lazarete, a práve tu sa nakazil infekčnou chorobou, zápalom príušnej žľazy, ktorá bola i príčinou jeho smrti. S hudobnou aktivitou však skončil určite už v Trnave, kde v typickom slovenskom prostredí, o. i. v prítomnosti svojho dobrodincu ex-provinciála Kajetána Hruškoviča prežil najväčšiu časť svojej dráhy.

Hudba bola v reholi Rošovského hlavnou náplňou; dosvedčuje to rozsiahla kopistická činnosť, hoci sa predovšetkým zachovali zborníky, ktoré vznikli v období hudobnej reformy v mariánskej provincii v rokoch 1765 – 1769: *Jubilus Seraphicus* (op. IV), *Liturgia franciscana* (op. V), *Hesperus choralis* (op. VI), *Cymbalum jubilationis* (op. VII), *Musaeum Pantaleonianum* (pravdepodobne neoznačený op. VIII) a *Harmonia Seraphica* (označený Rošovským ako op. IX. et ultimum). Chýbajú teda zborníky z prvých rokov pôsobenia vo františkánskej reholi (opus I – III), ktoré mohli obsahovať jednak starší repertoár Rošovského predchodcu Marka Repkoviča, jednak jeho vlastné skladby. Odpisy z týchto starších vlastných skladieb obsahuje totiž tzv. konvolút, ktorý Rošovský zhotovil v roku 1758 pre kláštor v Pešti. Zborník *Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica*, venovaný K. Hruškovičovi, vznikol vlastne už „nad plán“ v roku 1771 (bližšie o ňom v Hudobnom živote, č. 11/1986), potom ako Rošovský neuspel svojimi priveľkými nárokmi a príliš svetským charakterom svojej hudby v spomínanej reforme, ktorá vyvrcholila na jeseň 1769 schválením oficiálneho repertoáru pre mariánsku provinciu v podobe, v akej ju navrhol Rošovského takpovediac konkurent G. Dettelbach. V závere zborníka *Harmonia Seraphica* nachádzame vyškrabaný (veľmi ťažko čitateľný) text, z ktorého vyplýva, ako veľmi sa táto skutočnosť dotkla Rošovského (uvádzame ho v pôvodnom pravopise): „Nesstiatna ta hodina w ktere sem ga francisskanem zostal, kdibi wno mozne bilo w masstale premenitj (?) radneg bich stado pasel (!), nenatrpel bich sa tolko hladu a zimj.“ Tento text je zaujímavý aj preto, lebo je to jedinečný doklad o Rošovského slovenskom národnom cítení. Rošovský však vedel dobre i maďarsky a nemecky, hoci i v tomto sa pramene rozchádzajú.

I ďalšie Rošovského rukopisy sú zatiaľ nezvestné – je to *Vox cantans* k bratislavskému exempláru *Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica* v Szombathelyi (existoval teda podobne ako k budapeštianskemu exempláru), ďalej odpis tohto kompletného zborníka zachovaný v katedrále taktiež v Szombathelyi z roku 1807 (informoval o tom K. Szigeti). Podarilo sa nájsť viaceré doteraz neznáme jednotlivé Rošovského rukopisy (napríklad z pozostalosti jeho mladšieho rádomého kolegu P. C. Zabitého), nejde však väčšinou o vlastné skladby. Rozsah Rošovského vlastnej tvorby prináša naďalej mnohé otázky, predovšetkým v partičelových zborníkoch vokálno-inštrumentálnej hudby, kde prakticky nenachádzame žiadne autorské

údaje. Rošovského vlastný skladateľský odkaz je teda stále veľmi skromný: 5 omší – *Missa B. M. V. in Coelos assumptae*, *Missa Annunciationis B. M. V.* (obe pred rokom 1758), *Missa in B* (1761), *Missa S. Caeciliae* (okolo 1761) a *Missa solemnis*, 2 antifóny *Regina Coeli laetare* (obe pred r. 1758), *Moteto* (Rošovským neskôr správnejšie označené *Offertorium*) *de Resurrectione D. N. J. C. Haec dies, quam fecit Dominus* (taktiež pred rokom 1758), *Divertimento affettuoso pre čembalo* (pred r. 1765) a *Vesperae bacchanales* (1768 – 69) – fašiangová paródia kláštorných nešporov. Pripísať mu však možno i viaceré ďalšie diela, napríklad motetá *Dies Sanctificatus*, *Tota pulchra es Maria*, *Huc, huc advocate*, *Cur mundus militat* zo zborníka *Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica*, 8 malých fúg na *Ite missa est* podľa františkánskeho misálu z *Musaeum Pantaleonianum*, *Prelúdium E dur*, *Lytaniae de S. Francisco* a i., možno aj všetky omše (okrem prvej), rekviem a *Te Deum* v zborníku *Liturgia franciscana* sú jeho vlastnými skladbami, na rozdiel od zborníka *Harmonia Seraphica*, kde sú anonymne zapísané aj skladby iných rádomých autorov. Svedčí o Rošovského širokom rozhlade, že pri zostavovaní svojich zborníkov nesiahol len po tvorbe rádomých skladateľov, príslušníkov mariánskej, ale aj susednej rakúskej provincie sv. Bernardina, ale výdatne čerpal predovšetkým aj z tvorby rakúsko-viedenského okruhu ako takého, resp. z tvorby Talianov. Tak tu nachádzame anonymne zaznamenané aj skladby J. G. Zechnera, G. J. Donbergera, F. J. Meyera von Schauensee, B. Galuppiho, G. M. Rutiniho a pod. Treba dodať, že títo boli zároveň aj Rošovského vzormi, aspoň v prvom tvorivom období, ktoré v podstate spadá väčšmi ešte do baroka, resp. tzv. galantného štýlu: Neskôr sa Rošovský úplne priklonil ku klasicizmu, už *Divertimento affettuoso* je skladbou vo vyspelom štýle raného klasicizmu, neskôr to platí aj pre diela vokálno-inštrumentálne. Rošovský ostatne aj svoje staršie skladby – pokiaľ to bolo možné (napríklad omše) – prepracúval a prispôboval novému štýlu.

Zvláštne miesto v Rošovského tvorbe za-

iní). Podobnú skladbu sa z tohto hľadiska nepodarilo zatiaľ nájsť. Je však pozoruhodná aj tematicky – všetkých 6 častí je prekomponovaných, uzavretých, bez ďalšieho ostrého vnútorného členenia, dokonca i také časti ako *Et incarnatus est* nie sú samostatné. Štýlovo skladba jednoznačne patrí k ranému klasicizmu, sú tu jasne profilované „vedľajšie“ témy, krásne organové sóla v *Benedictuse*; virtuóznymi pasážami organa omša získava lesk, spád, veľmi ľahko možno uhádnuť, kto v dialógu so spevákom hrá „prvé husle“...

Inštrumentácia v českých prameňoch je pravdepodobne dodatočná, vidno to predovšetkým na fúgach, ktoré zostávajú v podstate dvojhlasné, t. j. typické pre tvorbu františkánskych skladateľov, ale aj na vokálnom obsadení – v oboch prameňoch je celý vokálny part transponovaný pre všetky štyri hlasové polohy, t. j. celá by sa mala spievať

klad časti od iných autorov (napríklad Donbergera) – zrejme sa mu veľmi páčili... – v označení autorstva bol celkove veľmi presný a korektný. Treba si navyše uvedomiť ešte skutočnosť, že Rošovský bol vynikajúci organista a táto skladba je napísaná akoby „na telo“.

Ako hráč na organe sa páter Pantaleon mohol uplatniť v hocakom prostredí. Vysoko prečnieva nielen medzi veľkým počtom vynikajúcich organistov-františkánov (A. Hazakovič, J. Řehák, T. Hoffmann a i.). Rozsiahle zborníky pre klávesové nástroje *Musaeum Pantaleonianum* a *Cymbalum jubilationis* sú pramene európskeho významu, ako na to poukázali viacerí autori (F. W. Riedel, C. Hatting, G. Feder, H. Scholzová-Michelitschová a i.). Pozoruhodným spôsobom zachytávajú repertoár pre organ, resp. čembalo od stredného baroka až po raný klasicizmus, teda viac ako 100 rokov, počnajúc J. K. Kerllom,



Missa solemnis – titulný list

Snímka: Archív HŽ



P. Rošovský: začiatok Missa solemnis

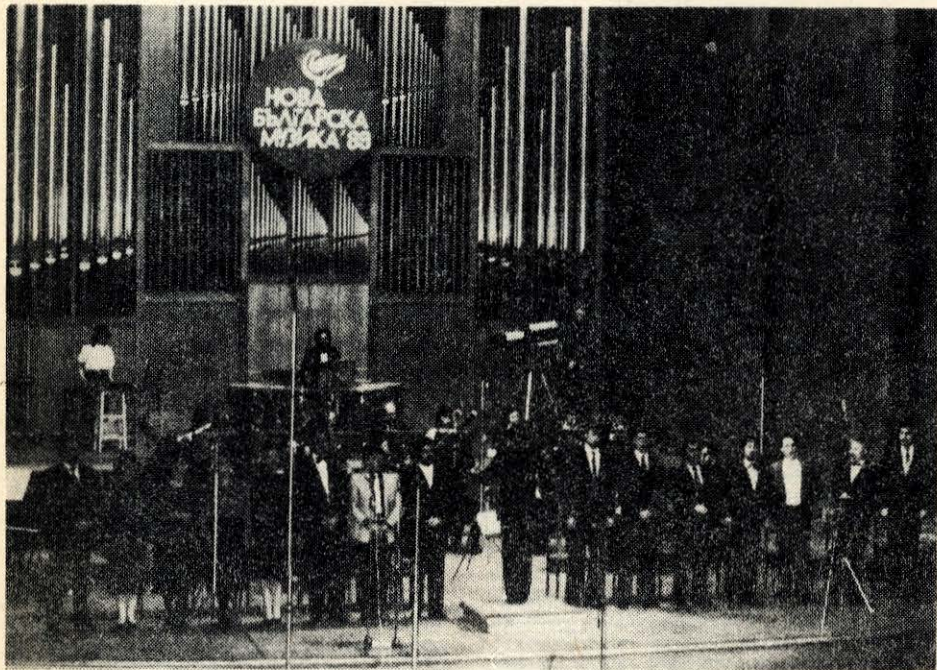
Snímka: Archív HŽ

stáva okrem známej, vydarenej paródie *Vesperae bacchanales* *Missa solemnis* pre soprán a koncertantný organ. Nachádzame ju medzi spornými omšami J. Haydna (Hob. XXII: C 22), do Hobokenovho zoznamu sa dostala na základe odpisu s autorským údajom „Haiden“ z cisterciánskeho kláštora v Oseku. V Čechách existuje aj ďalší, anonymný odpis tejto skladby. Oba tieto pramene sú podstatne, t. j. o niekoľko desaťročí mladšie ako Rošovského autograf, ktorý pochádza pravdepodobne z polovice sedemdesiatych rokov 18. storočia. Čo je však zaujímavéjšie, oba pramene obsahujú inštrumentálnu verziu tejto skladby s klarinami, huslami, violonem, kým od Rošovského sa zachovala len pôvodná podoba pre spevný hlas s organom, teda pre typické obsadenie u františkánov. Organový part je neobyčajne rozvinutý, koncertantný, a to aj z hľadiska dobového kontextu obľúbenej omše s koncertantným organom v 2. polovici 18. storočia (G. Reutter ml., J. G. Zechner, J. a M. Haydn a mnohí

unisono. Túto skutočnosť však možno chápať skôr ako alternatívu, t. j. možný prednes každým hlasom. V druhom anonymnom odpise je dokonca „pokus“ o štvrohlasnú verziu (nedokončený), ktorá však určite nie je pôvodná. Zaujímavé bude dokázať, či prípadne ide o Rošovského vlastnú inštrumentálnu úpravu skladby (missa solemnis predpokladala prakticky automaticky obsadenie s klarinami, tympánmi a pod.), alebo o dobovú úpravu originálnej skladby od niekoho iného. Zaujímavé bude iste i definitívne objasnenie otázky, ako sa skladba dostala do západných Čiech. Rošovského tvorba sice prenikla i ďalej, ba i mimo františkánskeho prostredia, avšak napríklad v Szombathelyi bol i františkánsky kláštor mariánskej provincie, teda skutočnosť, že zberku *Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica* hrali aj na chóre tamojšej katedrály, nie je v podstate zvláštnosťou. Rošovský Missu solemnis označil ako svoju skladbu, a hoci vieme, že v niektorých svojich skladbách použil napri-

Georgom Muffatom cez J. J. Fuxa, G. F. Händela, G. B. Plattiho, F. A. Maichelbecka, Gottlieba Muffata, J. Umstatta až po G. Ch. Wagenseila, virtuózku M. T. Agnesiovú, J. A. Štěpána, K. Kohouta a mladého J. Haydna. Ide vlastne o prierez dobovou čembalovou a organovou hudbou v obdivuhodnej šírke a kvalite. G. F. Riedel zhodnotil tieto zborníky ako „neobyčajne dôležité pramene k dejinám klavírnej hudby viedenského okruhu“.

Všestrannú hudobnú aktivitu Rošovského dopĺňa obraz učiteľa organovej hry a spevu. Vychoval viacerých dobrých hudobníkov – Wolfganga Vozára, Gerarda Kruzyho, Thelesphora Hoffmanna a iných. Používal pritom nielen vlastnú „organovú školu“ *Praxis Authentica Pulsandi Organum* z *Musaeum Pantaleonianum*, ktorú zostavil z dobových reprezentatívnych teoretických príručiek M. Gugla, J. D. Heinichen, J. J. Fuxa a i., ale aj tlačene noty. V jeho pozostalosti sa napríklad zachovala zbierka 72 Versetl samt 12 Toccaten Gottlieba Muffata, ako aj *Fundamenta Partiturae* M. Gugla. Ako hudobnému mníchovi mu samozrejme tlačene publikácie neboli prístupné v neobmedzenej miere, ale vlastne práve tejto skutočnosti vďačíme za množstvo skladieb (niekoľko sto-vák) v jeho zborníkoch, ktoré by sa ináč možno neboli zachovali. Ide často o pozoruhodnú hudbu, hoci mená skladateľov sú dnes úplne neznáme (Joseph Umstatt, Franz Anton Ehrenhardt, Wenzel Raimund Pirck atď.). Rošovský možno aspoň v Bratislave používal i známu zbierku P. Esterházyho *Harmonia Coelestis* (1711). Bratislavskému exempláru chýba titulný list (preto ho D. Orel v svojej známej práci *Hudební památky františkánské knihovny neidentifikoval*, uvádza ho len ako anonymný zborník árií so sprievodom), avšak titulný obrázok nalepil práve Rošovský ako frontispice v svojom zborníku *Harmonia Seraphica*... Ak zbierku aj používal, tak určite nie dlho, táto štýlovo retrospektívna hudba mu nemohla veľmi vyhovovať. Rošovský bol vzdelaný, rozhladený hudobník, ktorý sa veľmi záväzavo oboznámil s novými prúdmi v hudbe, prichádzajúcimi z Viedne. Páter Pantaleon je teda aj jednou z najtypickejších postáv našej hudby, ktoré prekonal veľký štýlový vývoj v svojej tvorbe a preklenuli dve epochy – barok a klasicizmus.



Záber zo zmiešaného koncertu – uvedenie skladby G. Kostova Kláštorňá nehoda



Neva Krsteva (vľavo) organistka, spoluinterpretka a zároveň autorka skladby Sonata da chiesa spolu s flautistkou L. Ošavkovou

SOFIA v znamení novej tvorby

LÝDIA DOHNALOVÁ

Kedysi, baviac sa s priateľmi na večnú a nekonečnú tému – súčasné umenie, zabúdali sme vo fantázii a fantazírovaní ku zvláštnemu aktu, ku konštruovaniu optimálneho poslucháča hudby. Jeden z vytvorených bol model, prístupujúci k novej tvorbe „čistý“. Bez apriórnych zátaží pozitívnych aj negatívnych skúseností a znalostí o autorovi, podružných okolností jeho tvorby, jeho života...

Takto absolútne vybavený model, jestvujúci kdesi na ekráne tak trochu recesnej utópie, sa vo mne ozval a začal ožívať, keď som vstúpila v Sofii na pôdu prehliadky **Nová bulharská hudba '89**. Moje dosiaľ viac-menej teoretické vedomosti o bulharskej hudobnej súčasnosti (mená skladateľov, približne zodpovedajúci počet skladieb, niekoľko muzikológov, zopár interpretov, súborov...) sa striedavo menili na handicap a výhodu...

Zvláštnou zhodou okolností sa 16. ročník prehliadky novej (novšej i najnovšej) bulharskej tvorby končil práve v ten deň, kedy zazneli prvé skladby našej 14. prehliadky. Tento fakt už akosi nevdojak nastavoval optiku pre „nestranného“ pozorovateľa. Optiku s fókusom porovnávania. Aspoň tých vonkajších „mimohudobných“ javov.

Prvá, voľným okom povšimnuteľná je atmosféra. Tá je, ako sa zdá, všade, na všetkých prezentáciách novej tvorby rovnaká. Trochu oficiálna, trochu napätá, aj svätočná. A jej tvorcom je hlavne publikum. Ak nerátam ako bernú mincu mimoriadnej popularity sa tešiace koncerty zborové, alebo folklórne orientované podujatia – tak pri „bežných“ komorných a symfonických koncertoch, v nie príliš nahustenej sále (vo všetkých prípadoch veľká, alebo malá sála **Bulgária**) prevládalo „zainteresované“ publikum: hlavne publicisti, kritici, muzikológovia, študenti hudby, organizátori, zahraniční hostia. (Ako u nás...)

Aj dramaturgická koncepcia bola podobná. V priebehu desiatich dní – od 2. do 11. februára zneli pôvodné bulharské skladby na 4 orchestrálnych, 3 komorných, 2 zborových, 1 zmiešanom, 1 detskom, 1 folklórnom a 1 dychovom koncerte. Dramaturgická komisia Zväzu bulharských skladateľov pracuje trojkoľovým vylučovacím systémom, na základe tajného hlasovania. Nie všetky zaradené skladby musia byť novinkami. Stačí, ak sú dosiaľ buď vôbec nepredvedené, alebo neuvádzané v poslednom období (cca jedného roku).

Zvláštnu zmienku si zaslúži propagácia podujatia, nie však v podobe atraktívnych plagátov, bulletinov (to skôr opačne), ale sprostredkovaná masmédiami. Každodenné „do očí bijúce“ reflektorové nasvietenie sály signalizovalo záujem televízie. Podotýkam – nie okrajový! Pre nás asi najviac prekvapujúce bolo to, že bulharská televízia je schopná a ochotná snímať koncerty v priamych prenosoch (bolo ich niekoľko!), ale aj celé ich znamenávať a postupne, v priebehu roka odvysielať. Teda žiadne zanedbateľné šoty v zasunutých neskorovečerných spravodajstvách... Podobne na akciu reagoval aj bulharský rozhlas.

Príležitosť nazrieť trochu „cez plece“ tvorcom poskytovali každodenné besedy (podobne ladené ako pred časom naše) na Zväze skladateľov. Z ich obsahov sa dala čítať a dedukovať širšia charakteristika autorských dielní, kompozičných kréd, estetických orientácií, ale aj životných a tvorivých kultúrskeho

tých zrejme nejestvuje žiadna (tobôž nie umelecká) sociéta. A propos: v Bulharsku žije dosť skladateľov mimo hlavného centra hudobného diania (určite viac ako u nás!). Zdá sa, že to nepociťujú ako újmu pri tvorbe. (Alebo majú k sebe bližšie?)

Hlavný dej však na prehliadke predsa vytvárala hudba. Tej bolo nadostač. Pestrej a rôznej. Nie raz upozorňujúcej na nesmierne atraktívne a bohaté podhubie, z ktorého vyrástla. Tým sú neopakovateľné tradície bulharského folklóru. Nesmierneho a členitého v podobách jednotlivých oblastí, regiónov,



Artin Poturljan

lokalit. Ich elementy sú prítomné, ozývajú sa – raz konkrétne, inokedy len v odvodených, naznačených zábleskoch štýlotvorných symbolov – v autorských rukopisoch. Ako vedomie kontinuity, kód príslušnosti k určitej národnej kultúre.

Trochu z inej strany ma k hudobným tradiciám Bulharov priviedla skladba **Kláštorňá nehoda** od Georgi Kostova (1941). Je to vtipná a – zdôrazňujem – vkusná parafráza stavajúca na prvkoch odvodených z pravoslávnej liturgie, premietnutá do bufónneho sveta paródie. (Ako skvele by bola poslúžila cudzokrajnému poslucháčovi v programe malá zmienka o sujete! I keď – pointa sa dala dešifrovať.)

Celkom do inej sféry poslucháča preniesli skladby Ivana Spasova (1934). Od tohto dirigujúceho autora som okrem drobníčiek (**Štyr zborov** viac štandardného znenia a „ušlachtilo“ folklórneho traktovania v zbere **Donke malka mome**) vysoko ocenila **Štyri nokturná pre ženský zbor a komorný orchester**. Fascinujúca bola v nich hlavne vokálna sekcia – nie však v separátnom poňatí. Tento autor podal dôkazy o svojom talente, o schopnosti, na báze tradičných prostriedkov vytážiť a modelovať filigránske sónické stupne a farby, ktoré by sa neostýchal prijať do palety ani najnáročnejší impresionista.

Z „univerzálne“ ladených skladieb mi zapadla **Sonáta pre dve violončelá** od Nikolaja Stojkova (1936), čerpajúca a abstrahujúca z kompozičných výdobytkov najmä poľskej školy šesťdesiatych rokov. Napriek impulzom – nezapôsobila anachronicky. Vďaka pôsobivému dramaturgickému rozvrhu a delikátnej práci s inštrumentálnymi dispozíciami. Obrovský podiel na vyznení malo skvelé interpretačné duo, violončelistky T. Ostreva a M. Ivanova. Z oblasti komorných skladieb

na seba upozornilo aj 2. sláčikové kvarteto od Rumena Baľozova (1949), skladba s mimoriadne silným expresívnym účinkom, odhaľujúca autorovu schopnosť pohrať sa s detailom v rámci kvartetovej sadzby. Do podobnej kategórie kompozícií by som priradila **Meta-morfózy III. pre dva soprány a komorný ansámbl** od Lazara Nikolova (1922). Za nie príliš presvedčivou interpretáciou ostali ukryté viaceré, len tušené kompozičné hodnoty.

V solídnom – poropore najbohatšom zastúpení orchestrálnych skladieb bolo možné sledovať – azda viac než v komorných žánroch – prevládajúcu tendenciu obrátenú k tradičným riešeniam (napr. **Marin Goleminov** (1908) – **Balada o aprílovom povstaní**, **Todor Popov** (1921) – **Koncert pre violončelo a orchester**, **Michail Pekov** (1941) – 7. symfónia...)

Z počutých orchestrálnych skladieb na mňa intenzívne zapôsobil kompozícia **Dimitara Christova** (1933) **Tiché adagio**. Titul vystihuje priebeh skladby, odvíjajúcej sa na dynamike všetkých odienov, subtilných mikronuansí piana. Je to apartná a „múdra“ hudba, ktorá dokáže svoje smutné vyšľienky – napriek „stíšenej amplitúde“ vyjadriť dostatočne hlasne, presvedčivo a zreteľne.

Ako zvláštne zjavenie sa vynoril spomedzi orchestrálnych diel **Koncert pre husle a orchester** od Artina Poturljana (1943). Z jeho štvorčastového rozvrhu – po možno štandardnejšie skoncipovaných prvých dvoch – doslova fascinujúco zapôsobí jedinečné **Moto perpetuo**, s následným **Postlúdiom**. Je tu majstrovsky zachytený pulz, integrujúci „ortufo-

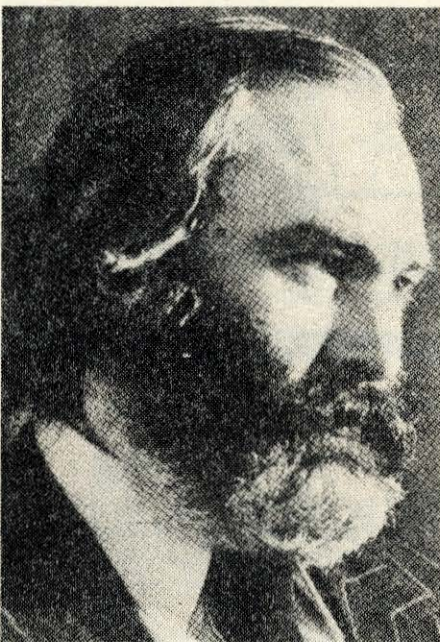
mer. Jeho potvrdenie „v praxi“, s predpokladom náležitej autorskej zainteresovanosti som očakávala na predposlednom koncerte. Doslova hýril „farbami“ zborov (detské, ženské, vojenské, miešané – z viacerých bulharských miest) i skladateľskými vkladmi, ktoré však – až na malé výnimky – príliš nepotešili. Spomedzi „plagátovo“ a kvázipateticky vyznievajúcich zborov, detských popevkov i pesničiek náročky „zjednodušených“, autorsky zasvietil **Stefan Dragostinov** (1948) so skladbou určenou dvom ženským zborom **Polytempia N. 3**. Dragostinov je skladateľ invenčný, svieži, technicky erudovaný a dobre zorientovaný v svetových technológiách a prúdeniach. Uvedenou skladbou – trochu na spôsob orffovských traktácií – trochu na spôsob zeljenkovského brisného vtipu – no dostatočne osobitou a nápaditou, svoje renomé potvrdil.

Mierne – (aspoň pre mňa) pitoresknou rozlúčkou so súčasnou bulharskou hudbou bol záverečný – mierne hlučný, nadýchnutý a „pompézny“ koncert dychovej hudby. Predstavuje však tiež jednu – a ako vidno nie zanedbateľnú zložku záujmov publika.

Dost nevedné je v súčte bulharských skladateľov zastúpenie žien – autoriek. Tento, navonok sa prejavujúci emancipačný prvok sa ukázal vo veľmi sympatickej podobe – v prospech kompozičnej zdatnosti skladateľiek. Spomedzi nich sa zastavím pri komorne zmýšľajúcej **Júlii Cenovej** (1948) a jej „žensky“ krehkej **Hudbe pre troch** (flauta, klariet a fagot), **Dore Dragapovej** (1946) s tradične romantizujúcou vokálnou líniou cyklu pre soprán a klavír **Opačná rieka i Viere Baeovej** a jej **Sonáte pre husle a klavír**. Autorkou atraktívne znejúcej skladby pre flautu (L. Ošavkova) a organ (autorka) **Sonata da chiesa** je Neva Krsteva. Táto skladateľka si v ďalšej prehliadkovej kompozícii vytýčila neľahký cieľ. Z nedávno objaveného starého apokryfu (**Bohorodičkiné muky**) vystavať kantátu pre soprán, zbor a organ. Pravdu povediac – snahu tu predčí cieľ – treba však akceptovať nielen odvahu, ale najmä kultúru tejto uvažujúcej autorky.

I keď som z celku prehliadky mala príležitosť zažiť len časť (z počtu pätnástich koncertov deväť) získala som aspoň predstavu o približnej kontúre podoby súčasnej bulharskej hudby. Jej tvorcami – skladateľmi, ale aj interpretmi – orchestroch, súboroch a sólistoch, ktorí sú v podobných prípadoch vždy, i keď neprávom, trochu v úzadí. Hovorila som o tradíciách, o ktoré sa opiera súčasné kompozičné snaženie, o ich obecných znakoch i špecifikách, o profesionálnej úrovni v počutých skladbách... nato mi jeden z domácich autorov s dávkou trpkosti položil viac básnickú otázku: myslíte, že to súčasnej hudbe stačí? Nestretla som sa s „prevratne“ progresívnymi tendenciami, ani s experimentujúcimi stopami, či hľadačskými výbojmi. No napokon, uvedomujem si, že som sa v prehliadkových koncertoch nestrela s menami tých autorov, ktorí v kontexte súčasnej bulharskej hudby takého trendy proklamujú... Kto vie prečo?

Po prehliadkach zvyčajne nasledujú dni, týždne, mesiace, nesúce sa v znamení hodnotení, prehodnotení, dohodnotení. To je už však výsadou domácich aktérov – inštitúcií, kritiky – všetkých vnútorne a bytostne zainteresovaných do prezentácie novej tvorby. Ja odchádzam z februárovej Sofie s dobrými pocitmi. Obohatená o cenné kontakty. S ľuďmi i s novou bulharskou hudbou, ktorá sa mi prihovorela vládnuou rečou a ponúkla mi priateľstvo.



Ivan Spasov

Snímky: archív HŽ

vú“ premenlivosť, nepravdivosť a rozmanitosť folklórnych prádív, ale aj nervný tep súčasného života. V hudbe Husľového koncertu tkvie presvedčivý, syntenizujúci autorov pohľad i jeho spontaneita. V zvláštnej zhode i bizardnej vzájomnej pozícií. Azda v tom je jeho originalita a naliehavosť...? Kongeniálny príspevok ku konečnému rezultátu mal sólista, huslista **Josif Rodion** (jeho kvality sme mali možnosť vychutnať viackrát – i v konštelácii kvartetovej súhry).

Pestovanie zborového spevu v Bulharsku má v predstave našinca priam legendárny roz-