

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3,- Kčs
10. 5. 1989

10

Na návrh Ústredného výboru Komunistickej strany Československa, Ústredného výboru národného frontu, vlády ČSSR, vlády Českej a Slovenskej socialistickej republiky a Ústrednej rady odborov udelil prezident ČSSR k I. a 9. máju 1989

ČESTNÝ TITUL NÁRODNÝ UMELEC

– zaslúžilému umelcovi Vlastimilovi Harapesovi, umeleckému vedúcemu Laterny magiky;
– zaslúžilému umelcovi Otmarovi

OCENENIE TVORIVEJ PRÁCE UMELCOV

Máchovi, hudobnému skladateľovi;

– zaslúžilému umelcovi prof. Ing. Štefanovi Nosáľovi, choreografovi, vedúcemu katedry tanečnej tvorby Hudobnej fakulty VŠMU;

– zaslúžilému umelcovi doc. Václavovi Rabasovi, organistovi;

– zaslúžilému umelcovi doc. Ludovítovi Rajterovi, dr. h. c., dirigentovi a hudobnému skladateľovi;

– zaslúžilej umelkyni doc. Zuzane Růžičkovej, čembalistke;

– zaslúžilej umelkyni Jarmile Sulákovéj-Schmidtovej, speváčke ľudových piesní;

ŠTÁTNU CENU KLEMENTA GOTTWALDA S ČESTNÝM TITULOM LAUREÁT ŠTÁTNEJ CENY KLEMENTA GOTTWALDA

– zaslúžilému umelcovi Svatopluku

kovi Havelkovi, hudobnému skladateľovi;

Minister kultúry SSR Pavel Koyš za prítomnosti člena Predsedníctva ÚV KSČ, predsedu vlády SSR Ivana Knoteka, člena Predsedníctva a tajomníka ÚV KSS Gejzu Šlapku, vedúceho oddelenia ÚV KSS Rudolfa Juríka a podpredsedníčky SNR Anny Rybníkovéj odovzdal na slávnostnom akte diplomy o udelení titulu

ZASLÚŽILÝ UMELEC

– Jánovi Berkymu-Mrenicovi, koncertnému majstrovi SLUK-u,
– Anne Hulejovej, interpretke ľudových piesní,
– Jozefovi Malovcovi, hudobnému skladateľovi,
– Eliške Pappovej, sólistke opery Štátneho divadla Košice,
– Štefanovi Senkovi, sólistovi spevohry DJZ v Prešove,
– Jarmile Vašicovej, sólistke opery DJGT v Banskej Bystrici. (ČSTK)

Národný umelec LUDOVÍT RAJTER

V našej hudobnej kultúre už nie je veľa osobností spájajúcich veľké tradície minulosti s prítomnosťou v celok, v ktorom sa prelína klasicisticko-romantický odkaz s najlepšimi vymoženosťami moderny a zároveň európska tradícia so špecifikami regionálnej kultúry. Takouto osobnosťou je dr. h. c. Ludovít Rajter. Jeho interpretačné umenie predstavuje tvorivú syntézu na najvyššej úrovni, syntézu, ktorá je schopná umocniť minulosť novodobými umeleckými ideami a prítomnosť bohatým arzenálom skúseností z tradície.

Dr. Ludovít Rajter vyrástol z typických umeleckých predpokladov kultúry starej Bratislavy a západného Slovenska. Rodák z Pezinka (30. 7. 1906) dostal prvé odborné impulzy od svojho otca, učiteľa a kantora. Navštevoval Mestskú hudobnú školu v Bratislave (1915 – 1920), kde jeho učiteľom bol Alexander Albrecht. Na Hudobnej škole pre Slovensko študoval klavír u Frisca Kafendu a violončelo u Rudolfa Rupníka. Po ukončení strednej školy, ktorej návšteva prebiehala paralelne s doterajším hudobným štúdiom, absolvoval dirigentský odbor na Hochschule für Musik und darstellende Kunst vo Viedni pod vedením bratislavského rodáka Franza Schmidta. Jeho ďalšími učiteľmi boli Joseph Marx, Clemens Krauss a Alexander Wunderer. Už v roku 1933 sa stal asistentom Clemensa Kraussa na majstrovských kurzoch v Salzburgu. Zároveň pôsobil ako pedagóg hudobnej teórie a hry na violončele na Mestskej hudobnej škole v Bratislave. Svoje štú-

diá prehľbil v Budapešti u Ernő Dohnányiho, ktorý mu sprostredkoval dirigentské miesto v budapeštianskom rozhlase, kde sa stal Rajter čoskoro hlavným dirigentom symfonického orchestra. V roku 1938 sa stal profesorom orchestraálnej hry a dirigovania na Hudobnej akadémii Ferenc Liszta v Budapešti.

Po oslobodení sa dr. Ludovít Rajter vrátil na Slovensko, kde pôsobil v Čs. rozhlase v Bratislave. Po vzniku Slovenskej filharmónie v roku 1949 sa stal popri Václavovi Talichovi prvým dirigentom orchestra. Ako dirigent SF uviedol okrem klasicisticko-romantickej symfonickej tvorby aj diela súčasnosti a premiéroval veľký počet skladieb slovenských skladateľov, predovšetkým svojou interpretáciou vpečatil závažnú modelovú tvárnosť dielam Eugena Suchoňa, na ktorú mohla ďalšia interpretácia nadväzovať. Pravidelne uvádzal i diela Alexandra Moyzesa, Jána Cikkeru, Dezidera Kardoša, Ota Ferenczyho, ako aj ďalších autorov rôznych generácií (pričom hodno spomenúť, že tvorbu Suchoňa, Cikkeru, Moyzesa a Babuška predstavil už v Budapešti počas svojho tamojšieho pôsobenia). S menom Ludovíta Rajtera sú spojené zahraničné úspechy Slovenskej filharmónie, a to v súvislosti s prezentáciou nielen svetovej, ale i domácej kompozičnej tvorby.

Počas svojej dlhšej dirigentskej dráhy hosťoval dr. Ludovít Rajter pravidelne na čele popredných symfonických orchestrov vo veľkom počte európskych metropolí. Je tiež častým členom medzinárodných porôt dirigentských a iných súťaží doma i v zahraničí.

Pokiaľ mu to dirigentské povolanie dovoľuje, venuje sa Ludovít Rajter počas celého života aj kompozícii. Popri tvorbe symfonických diel sa zameriava aj na hudbu komornú, nevyhýbajúc sa ani tvorbe inštruktívnych skladieb. Rajterove diela charakterizuje vynikajúca faktúra, esprit a zvláštny zmysel pre použitie nástrojov či inštrumentácie. Spomeniem výberove aspoň Divertimento, Tri slovenské tance pre orchester, balet Majáles, sláčikové kvarteto, dychové kvinteto a mnohé ďalšie.

Rajter pôsobil aj ako pedagóg na Vysokej



Snímka: T. Huszár

škole múzických umení od jej založenia v r. 1949. Po odchode Václava Talicha do Prahy v roku 1953 prevzal vedenie dirigentskej triedy. Vychoval rad úspešných slovenských dirigentov (okrem iných B. Režuchu, P. Bagina, A. Vykydala, O. Lenárda, J. M. Dobrodinského).

Za svoje dirigentské a umelecké zásluhy získal dr. Ludovít Rajter mnohé ceny a vyznamenania – o. i. čestný doktorát University College of Music v New Yorku (1936), v r. 1949 Cenu mesta Bratislavy, v r. 1965 titul zaslúžilý umelec, v r. 1971 Cenu ZSS a v r. 1974 vyznamenanie Za zásluhy o výstavbu.

Rajterovo umenie spočíva predovšetkým vo vytríbenom vkuse a jasnej štýlovej orien-

tácii, ktorá však nikdy nefiguruje ako šablóna a slúži len ako východiskové kritérium, vyžadujúce ďalšie individuálne dotváranie. Rajter sa vždy usiluje o maximálnu zreteľnosť interpretovanej skladby, približujúc poslucháčovi skladobnú štruktúru v jej integrovanosti a logickej koherencii. Je zrejme presvedčený o tom, že čím jasnejší obraz o diele získa poslucháč, tým hlbšie môže preniknúť aj do jeho umeleckej podstaty. Vonkajším prejavom tohto zmyslu pre jasnosť je aj mimoriadne pregnantné dirigentské gesto, ktoré uznáva a chváli každý orchestraálny hráč. Podmienené je to všetko v prvom rade presným obrazom o skladbe, ktorú práve stvára. Vynikajúca hudobná pamäť mu napomáha k mimoriadnej sebaistote dirigentského výkonu, opretého o absolútnu stabilitu zvládnutia interpretovanej skladby.

Rajter je typom univerzálneho umelca a bez skreslenia skutočnosti nemožno ani určiť, ktoré obdobie je jeho doménou, i keď je isté, že diela romantizmu a neoromantizmu zažili pod jeho vedením vrcholnú účinnosť, na ktorú sa naše i zahraničné obecenstvo s potešením pamätá. V poslednom čase nahral Rajter kompletne symfonické dielo svojho učiteľa Franza Schmidta, ktorému tým postavil významný a zaslúžený pomník. V tejto súvislosti nemožno opomenúť Rajterovu rozsiahlu diskografiu, zahrňujúcu početné významné nahrávky realizované v spolupráci s vydavateľstvom Opus, Suprafon, RCA, Polskie nagrania. Tvorila významný dokument špičkovej úrovne slovenského interpretačného umenia.

Rajterovo 60-ročné dirigentské umenie je isteže spojené i s veľkou rutinou, ktorá však slúži iba ako východisko ďalšieho umeleckého vníkania do matérie – na jednej strane umožňujúce spoliehať sa na vysoké automatizmy na druhej strane negovať ich vždy v prospech tvorivého výsledku. Každá interpretácia je tak produktom tvorivého zápasu, ktorý dáva jeho umeniu punc jasnosti a presvedčivej zážitkovej pravdivosti.

Ján ALBRECHT

Národný umelec ŠTEFAN NOSÁĽ

Cesta Štefana Nosáľa k tancu nebola priama a jednoduchá. Po skončení gymnaziálnych štúdií odišiel na Vysokú školu stavebnú, ktorú absolvoval roku 1953. Práve v období štúdií sa začala formovať jeho nová životná dráha. Základným faktorom však bolo jeho hlboké poznanie života a umenia ľudu z Podpoľania, ktoré tvorilo východiskový fond pri rozvíjaní jeho umeleckej tvorby. Keď uvidel v Slovenskom národnom divadle Rok na dedine, veľmi zatúžil účinkovať s Národopisnou skupinou Vysokešokolskej rady Zväzu slovenskej mládeže. Roku 1949 odišiel na Trať mládeže a tu sa s jej členmi bližšie zo-



Snímka: ČSTK

známil. Pridelili ho do 76. brigády, v ktorej bola aj Národopisná skupina (pôsobil tam vo funkcii čatára). Začal poctivo „drieť“ – tancovať a sám spomína, že nie vždy to bolo ono. No jeho húževnatá povaha mu pomohla vydržať. Po absolvovaní „konkurzu“ v Račkovej doline ho prijali medzi Odzemkárov. V októbri 1949, po prvom vystúpení na Troch Sliáčoch, sa stal členom skupiny. Koncom októbra 1949, keď odišiel skúsenejší Kubánka do novozaloženého SLUK-u, zvolili ho za vedúceho Odzemkárov, na tie časy umelecky silnú mužskú skupinu. To definitívne rozhodlo o jeho ďalšom smerovaní. Zbojnický tanec a Detvianska veselica predstavujú Nosáľove tvorivé začiatky. Po odchode O. Chodákovéj sa stáva vedúcim tanca a od roku 1953 profesionálnym choreografom.

Odborné štúdium absolvoval na VŠMU v oddelení choreografie prácami Radvanský jarmok a Zbojnícka rozprávka (1957). Pre Lúčnicu vytvoril okolo šesťdesiat choreografií. Výpočet jeho doterajšej činnosti je obsiahly a zaujímavý. Štefan Nosál je profesorom VŠMU a vedúcim Katedry tanečnej tvorby, od roku 1972. Spolupracuje s inými umeleckými telesami – Slovenské národné

divadlo (Krútnava, Beg Bajazid, Ej, husári, Na skle maľované), Slovenský ľudový umelecký kolektív, Podduklianský ukrajinský ľudový súbor, Československý štátny súbor piesní a tancov, film a televízia (Tanečné miniatúry I. – VI., Rok na dedine, Tri lásky a iné). V zahraničí pracoval pre Kráľovskú operu v Antverpách, v Medzinárodnom ľudovom tanečnom divadle v Amsterdame, v Štátnych súboroch Tunisu a MSSR – ŽOK, v leningradskom Music-halle. Je spoluorganizátorom folklórnych festivalov vo Východnej, Detve i Strážnici.

Zachytiť a zhrnúť do niekoľkých základných bodov celú šírku jeho osobitej a náročnej práce v kontexte slovenského tanečného umenia je dosť zložitá. Originálnosťou svojej tvorivej práce vytvoril na tomto poli svojský štýl, hovorí zaňho jeho umelecké diela, typicky „nosáľovské“, nekompilujúce, no neustále hľadajúce ten najadekvátnejší výraz pre stvárnenie autentického materiálu, ktorý excerpuje jasným, prijateľným spôsobom, prízračným pre oko diváka i umelecky náročným.

EMIL T. BARTKO

Rokovalo Predsedníctvo ZSSKU

Dňa 17. 4. t. r. uskutočnilo sa riadne zasadanie Predsedníctva ÚV Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, ktoré viedol jeho predseda Doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc. Predsedníctvo prerokovalo Návrh dohody zo SÚV ZČSSP, ktorá je zameraná na vzájomnú výmenu informácií a koordináciu podujatí zúčastnených strán. Predseda zväzu predniesol informáciu o príprave problemového materiálu o výchove skladateľského dorastu na odborných stredných školách, ktorý po spracovaní bude predmetom širšej diskusie v skladateľskej tvorivej komisii. Dr. Milan Ješko informoval členov Predsedníctva o autorskom podiele členov ZSSKU na Bratislavskej lyre '89 a o príprave muzikologického seminára o populárnej hudbe počas festivalu. Prof. Miloš Jurkovič informoval prítomných o činnosti Slovenskej hudobnej spoločnosti, predovšetkým o založení Združenia J. L. Belu v Banskej Bystrici a o príprave zmluvy medzi SHS a MŠ SSR, v rámci ktorej sa vytvára priestor predovšetkým pre potrebnú edičnú činnosť. Ďalej hovoril o problémoch riadenia umeleckého školstva a o význame 13. pléna ÚV KSČ pre ďalší rozvoj vzdelávania umeleckých kádrov. Vedúca oddelenia múzických umení MK SSR dr. Tatjana Okapcová informovala o činnosti Kabinetu estetickej výchovy (o práci tohto kabinetu prinesieme v HŽ podrobnejší materiál). Predsedníctvo sa v ďalšom rokovaní oboznámilo s dramaturgickými plánmi slovenských hudobných telies a odporúča k ich realizácii tak, ako boli vypracované a predložené. Vedúci tajomník dr. A. Luknár informoval prítomných o započatí základných organizačných prác pri príprave Festivalu československej súčasnej hudby 1990. Predsedníctvo vzalo na vedomie demisiu doterajšieho predsedu Tvorivej komisie koncertných umelcov dr. Ferdinanda Klindu a do tejto funkcie zvolilo Mariána Lapšanského. Predsedníctvo prerokovalo aj viaceré organizačné otázky, schválilo plán zahraničných ciest na III. štvrtrok 1989 a návrhy na členov zväzu, ako boli predložené jednotlivými tvorivými komisiami.

-mj-

Z redakčnej pošty

Hudobný skladateľ Ján Zimmer nám dodatočne do redakcie zaslal Zdravicu venovanú Štátnej filharmónii Košice pri príležitosti 20. výročia jej založenia. List uvádzame v plnom znení.

Milá Štátna filharmónia Košice!

Dožíváš sa dvadsiatich rokov svojho plodného života. Dovoľ, aby som Ti pri tejto príležitosti osláv dvoch desaťročí Tvojej tvorivo-interpretáčnej práce v mojom mene a v mene všetkých slobodne tvoriacich hudobných skladateľov v našej socialistickej vlasti z úprimného srdca zablahoželal.

Nedokážeme si už dnes ani dobre predstaviť slovenský hudobný život bez Tvojej spoluúčasti na jeho vytváraní a zdokonaľovaní, a hlavne na vysokej interpretačnej úrovni podávaný umelecký výkon pri premiérovaní novej tvorby slovenských a českých skladateľov.

Já osobne som Ti nesmierne vďačný za to, že pred sedemdesiatimi rokmi mi bolo umožnené s Tebou po dvadsaťročnej odmlke znovu premiérovať môj prvý koncert pre klavír a orchester nielen v Košiciach, ale aj mimo našej

slovenskej metropoly – na vidieku, že už 17 rokov mi verne interpretuješ moju tvorbu, a že som v Košiciach vždy srdečne vítaný.

Tvoja plodná dvadsaťročná činnosť sa odzrkadľuje nielen na východnom Slovensku, kde plným priehŕšitím rozdávaš kultúrno-duchovné hodnoty v mieste svojho hlavného pôsobiska – v Košiciach, ale aj mimo hraníc našej republiky, kde reprezentuješ slovenské interpretačné umenie na vysokej profesionálnej úrovni a za to sa Ti dostáva zo zahraničia zaslužené uznanie.

Prešla si a prechádzaš mnohými úskaliaми nášho verejného života. – Nemáš napríklad ešte stále svoj vlastný kultúrny stánok a chýba Ti nevyhnutné doplnenie orchestrálneho aparátu. No napriek týmto nedostatkom možno Ťa klásť za vzor iným slovenským orchestrálnym telesám, ktoré s takými ťažkosťami nemusia bojovať, naproti tomu však stavajú sa



Záber zo slávnostného koncertu ŠFK k 20. výročiu jej vzniku

Snímka: J. Penička

mnohokrát chrptom k súčasnej slovenskej tvorbe a možno povedať nezaslúžene.

Do ďalších dvadsiatich rokov Tvojej činnosti Ti môžem len znovu z úprimného srdca popriať, aby si aj v budúcnosti svojou neúnavnou a svedomitou prácou naďalej svietila svetlým vzorom pre všetkých nás, čo si Ťa tak veľmi obdivujeme Ťa, s úctou a radi počúvame Tvoje zvuky plné života, radosti, ale aj žiaľu.

Ďakujem Ti milá Štátna filharmónia Košice za všetko. Nech Tvoju zasluženú prácu stále korunujú vavriny cti a slávy.

JÁN ZIMMER

Po stopách národnej minulosti

Vyučujem v 7. ročníku hudobní výchovu. Pri preberaní skladateľskej osobnosti Mikuláša Schneidra-Trnavského skrsla vo mne myšlienka, že žiakom ukážem v Trnave jeho rodný dom. Od čias môjho štúdia uplynulo nemalo rokov, takže som nevedela, v akom stave sa nachádza, preto som si ho najprv išla sama prezrieť. A to bolo veľké šťastie, lebo moja obhliadka ma uchránila od veľkého rozčarovania žiakov z nedávno jubiliujúceho kráľovského mesta! Mať tak pri sebe Šimončičovu pekne ilustrovanú publikáciu Trnavy v protiklade s opusteným, ošarpaným a zanedbaným rodným domom Trnavčana – národného umelca, veru by to vyvolalo v každom, národne a esteticky citiacom človeku hrôzu.

Kam sme to až zašli v nevšímavosti k nášmu národnému daniu. Na dome sa nachádza pamätná doska, takže túto neblahú skutočnosť utajiť nemožno. Za príležitosti nedávneho 750. jubilea mesta sa na úpravu a skrášlenie tohto historického dokumentu venovalo veľa finančných prostriedkov a aj v dobrom Trnavu poznali, preto ma neopúšťa rozhorčenie pri spomienke na moju skrachovanú hudobnú exkurziu so žiakmi.

A tak, keď so žiakmi spievame piesne Ružičky a Keby som bol vtáčkom, vynori sa mi pred očami spustnutý rodný dom hudobného skladateľa Mikuláša Schneidra-Trnavského na rovnomennej ulici.

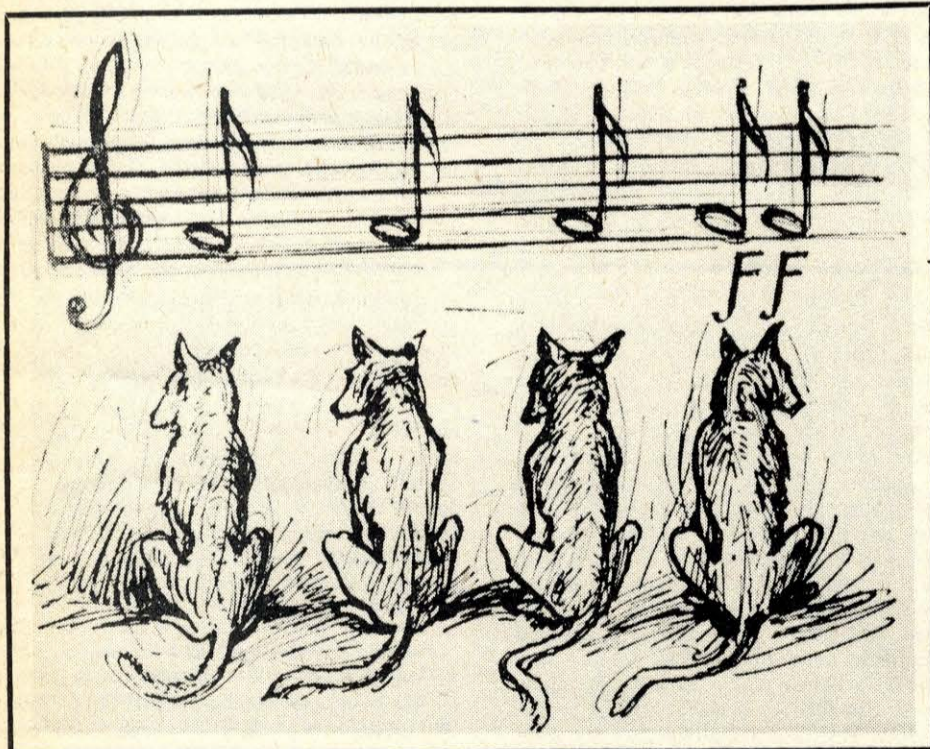
LYDIA GALBIČKOVÁ
učiteľka ZŠ
Šaštíň-Stráže

Zo zväzových rokovaní

SKLADATEĽSKÉ KOLOKVIUM po 14. ročníku prehliadky Nová slovenská hudba sa uskutočnilo v dňoch 18. a 19. apríla t. r. v Domove slovenských skladateľov v Dolnej Krupěj. Podujatie, na ktorom sa zúčastnili skladatelia, kritici, interpreti a poslucháči vysokých škôl (FFUK a VSMU) otvoril vedúci tajomník ZSSKU dr. Alojz Luknár. Po vstupnom príhovore predsedu ZSSKU doc. dr. Ladislava Burlasa, DrSc. predniesol úvodný referát prof. dr. Ivan Hrušovský, CSc. V priebehu kolokvia zaznel rad skladieb, ktoré boli súčasťou programu tohtoročnej prehliadky.

Celoštátna konferencia na tému HUDOBNÁ VEDA DNES A ZAJTRA sa konala v dňoch 24. a 25. apríla t. r. v Prahe. Cieľom tohto – po desaťročiach prvého spoločného zasadnutia predstaviteľov všetkých čiastkových odborov československej muzikológie bolo zhrnúť problémov celého odboru. Druhou tvárou dnes nepotesiteľnej, ba pochmúrnej situácie bola odhodlaná vôľa jej pozitívneho vyriešenia v budúcnosti.

K obojm uďalostiam sa na stránkach budúcich čísiel nášho časopisu vrátíme o. i. aj uverejnením niektorých príspevkov, ktoré na nich odzneli.



Úspech L. Rybárskej

Dňa 11. apríla vystúpila vo Filadelphii sólistka opery Slovenského národného divadla Ľubica Rybárska. Americkému publiku sa tentoraz (po vlnajšom úspechu v Pavarottioho súťaži) predstavila v hlavnej úlohe Verdiho opery Luisa Millerová, po boku Luciana Pavarottioho a gruzínskeho basistu Paatu Burčuladzeho. Po tomto úspešnom vystúpení odletela do Barcelony, kde s kolegami súboru SND – Idu Kirilovou, Petrom Mikulášom a Jozefom Kundlákom spievala sólový sopránový part v Dvorákovvej Stabat Mater. V máji (13. 5.) bude slovenské interpretačné umenie reprezentovať zasa v Zürichu, v premiére Verdiho Maškarného bálu.

-r-



Snímka: A. Molnár

● Federálne ministerstvo zahraničných vecí každoročne organizuje v čl. kultúrnych a informačných strediskách hlavných miest európskych socialistických štátov tlačové konferencie o medzinárodných hudobných festivaloch v ČSSR – Pražská jar, BHS a MHF Brno. Zo SSR sa na konferenciách zúčastňujú zástupcovia československej umeleckej agentúry Slovkoncert, resp. festivalového výboru BHS.

Prvá konferencia sa konala dňa 29. marca 1989 v Sofii a zúčastnil sa na nej dr. Ján Holička. Osobné stretnutia so zástupcami masmédií, umeleckých telies a inštitúcií i škôl prispievajú k rozširovaniu vzájomnej spolupráce a výmene umelcov nielen v rámci festivalových podujatí, ale aj v priebehu celej koncertnej sezóny.

-JH-

NOVÍ ZASLŮŽILÍ UMELCI

JARMILA VAŠICOVÁ



Snímka: archiv HŽ

Dotýkať sa tónmi hudby každodenného života a cez ich krásu vnímať aj krásu okolitého sveta sa môže zdať pre niekoho nadnesené, no pre umelca – povedané slovami Hviezdoslava – je toto „žitia obsahom i cieľom“.

Svoju životnú púť si takto ovenčila aj sólistka opery Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici Jarmila Vašicová. Jej kontakty s hudbou sú prevtelené do tónov spevu a v tvorivom pôsobení viazané hlavne na dve hudobné scény. Ako mladá absolventka bratislavského konzervatória nastupuje do súboru Novej scény. Tridsať rokov tu uplatňuje svoj herecký a spevácky talent, vokálne žánre oživuje lahodným, znelým, jasnou farbou prežiarčeným sopránom subretného charakteru. Túto danosť umocňuje ešte fyzickou a pohybovou kultúrou, prirodzeným šarmom, nežným až lúbezným, ale aj hravým, šibalským pohľadom dodáva operetným postavám osobitý šarm. Publikum obdivovalo jej Táňu v Kabaľského operete Keď spieva máj, Adelu v Straussovom Netopierovi, hlavnú postavu vo Veselej vdove, Čardášovej princeznej, Mam'zelle Nitouche, v muzikáli Pobožkaj ma, Katarína a ďalších. Počas „učňovských“ rokov strávených na Novej scéne sa mladý talent Jarmily Vašicovej dotýkal okolitého sveta, vstrebával do seba podnety pracovného prostredia a tvo-

rivo ich transformoval do všetkých zverených úloh, aby tak bola mladá umelkyňa tvorivo účasť na dokonalom javiskovom tvare hudobného diela. V spolupráci s mnohými osobnosťami nášho hudobnozábavného divadla, menovite so zaslúžilou umelkyňou Gizelou Veclovou, si vytvorila pevné pracovné zázemie, ktoré jej pomohlo dostať sa vo svojej umeleckej dráhe ďalej.

V jeseni roku 1970 ju víta ako svoju stálu členku banskobystrická operná scéna, čím sa spĺňa aj jej dávný sen – dostať sa od operetnej interpretácie k opere. Ak na jednej strane odchod z bratislavskej scény znamenal pre J. Vašicovú opustenie známeho tvorivého prostredia, na druhej strane na scéne opery DJGT v Banskej Bystrici získala širokú možnosť umeleckej práce už nielen v postavách operetných, ale hlavne operných, ku ktorým inklinovala, vnútorne sa s nimi zžívala. Zmocňovala sa ich – v porovnaní s operetou – iného, interpretačne rozdielného, javiskovo náročného hudobného prejavu, modelovaného hlbším psychologickým ponorom, čím nielen rozšírila svoj herecký sólistický diapazón, ale tiež profilovala svoj hlasový odbor. S príznačnou dôslednosťou a vnútornou úctou k umeleckej práci na každom type opernej či operetnej postavy spofahlivo interpretovala Elvíru

(Don Giovanni), Musettu (Bohéma), Marku (Krútnava), Despinu (Così fan tutte), až dospela k dramatickému prejavu Neddy v Komediantoch a mimoriadne akcentovanej postave Hanky v Andrašovanovej Hájnikovej žene, či Gréty v Urbancovej opere Majster Pavol.

Roky pôsobenia v opere DJGT zaradili Jarmilu Vašicovú medzi protagonistky a do dnes výrazné opory tejto scény. Ani jeden operetný či muzikálový titul si dnes nevieme predstaviť bez toho, aby mu vtláčila neopakovateľnú hravosť, pôsobivosť, eleganciu pohybu a osobný šarm znásobený kultivovaným hudobným prejavom, ale ani jedno operné dielo, v ktorom nielen kantabilitou, ale celý bohatý vnútorný svet umelkyne vytvárajú jedinečnosť, vysokú hudobnú kultúru, pôsobivú emocionalitu, estetický prejav.

Život Jarmily Vašicovej vrchovato naplnený nielen ušľachtilou prácou na šírení hudobného umenia, ale i angažovanosťou vo verejnoprospešnej činnosti, bol udeľením titulu zaslúžilá umelkyňa náležite ocenený.

EVA MICHALOVÁ

JOZEF MALOVEC



Snímka: R. Polák

Nepatrí k autorom, ktorí upozorňujú na seba proklamativným gestom. Skôr naopak. V ústraní privatissima manifestuje svoju tvorivosť, svoje kompozičné kréda. V skladbách, ktoré napriek neokázalému exteriéru priťahujú záujem. A poskytnú dostatočný priestor na súhlas, obdiv, aplauz, ale aj polemiku. Je v nich obsiahnutý v celej rozmanitosti svet – skladateľa a človeka.

Počúvajúc dnešné kompozičné produkty Jozefa Malovca prichodí nám trochu paradoxná predstava, že tento umiernený autor, tento „lyrický epik“ (alebo epický lyrik?) formulujúci svoje hudobné epizódy a fabule s rozvahou, úvahou a bážňou, pred rokmi – súhlasne a príznačne s dobou hudobného

diania – opájal sa v hedonizme experimentov. Hýril v kompozičných farbami, zvukom, kombináciami a variáciami technologických jednotiek, štruktúr.

Postupne – vážnejúc, zvažujúc, prehodnocujúc – racionalizoval, sprehľadňoval a hierarchizoval systém hodnôt a hodnotových znakov svojej kompozičnej dikcie. Napriek všetkým objektívnym (aj subjektívnym) postupom v zrení a zjasňovaní charakteristík – impozantné sú návraty k „ranému“ Malovcovi. Z Dvoh častí pre komorný orchester, Malej komornej hudby, Koncertnej hudby, alebo Kryptogramu I. dosiaľ nevybledli farby, nevytratila sa atmosféra, atraktivnosť... Najskôr – vďaka hre. Spontánnej hre, ktorá naviguje jeho kompozičné procesy. Vtedy i dnes. (... aplikujúc Nietzscheho O dieťaťi v mužovi...) Je to hudba, ktorá hovorí. Rečou určovanou presnými „logaritmicnými“ pravidlami, ale uvoľnenou muzikantskou intuíciou. A zrejme práve táto tušená vzácná symbióza priviedla Jozefa Malovca do sveta elektroakustickej hudby. V našich parametroch je jej priekopníkom, stabilizátorom a šíriteľom. Napriek nežičlivým vlnám i neprajným obdobiam. **Ortogenesis, Punctum**

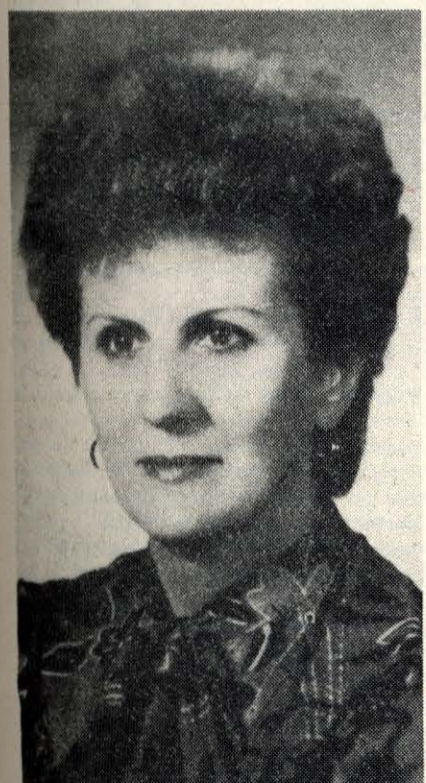
alfa, Tabu, Theorema, neskôr B-a-c-h, Záhrada radosti...

Výrazový arzenál každého tvorca prechádza púťou modifikácií. Sedemdesiate a osemdesiate roky v Malovcových premenách znamenajú azda „moment prekvapenia“ (s obľubou a šarmantnou dávkou recesie servírovaný i v jeho skladbách): Sláčikové **Bagately, Divertimento pre dychové kvinteto, Canzona pre flautu a gitaru, sláčikové kvarteta, ale najmä Poéma pre husle sólo in memoriam D. Šostakoviča a Hudba pre bas a komorný orchester**. Svet jeho tvorby nadobudol subtilnú krehkosť, intímnosť a emocionálnu naliehavosť. Zaostril pozornosť na vnútorný rozmer, filozofickú pointu vypovedaného. Neskôr došiel k zvláštnej klasifikácii času v kompozičných. K akejsi procesualnosti, evokujúcej meditáciu v odovzdaných, očisťujúcich asánach... **Päť pokojných skladieb, Quasi una sonata pre organ, Symfónia...**

Jozef Malovec je umelec – povšimnutý – zaslúžilý umelec. A je skromný človek, ktorý na seba nepozorujúce proklamativným gestom. S pokorou tvorcu sa priraďuje k tým, ktorí sa usilujú o dôstojnú tvár hudby.

L. D.

ELIŠKA PAPPOVÁ



Snímka: archiv HŽ

mala vytvorené zázemie už doma. V rodine E. Pappovej bola hudba tradíciou. Starý otec bol kapelníkom vojenskej hudby a otec bol profesionálnym hudobníkom. Po absolvovaní konzervatória prijala ambiciózná speváčka v roku 1960 angažmán v opere DJGT v Banskej Bystrici, aby sa aktívne zapojila do budovania práve sa konštituujujúceho súboru.

Jedenásť rokov práce v spevohre DJZ v Prešove (v období 1963–1974) znamenalo pre mladú speváčku ťažkú úlohu – zvládnuť nebývalý rozptyl stvárňovaných postáv. Rôznorodé typy, ktoré vtedy E. Pappová vytvorila, ale aj spolupráca s režisérmi, napr. K. Smažikom i ďalšími, ju obohatili o výrazové prostriedky, ktoré neskôr zúžitkovala v rade veľkých tragických operných hrdiniek. V spevohre DJZ vytvorila E. Pappová do 30 postáv v svetových muzikáloch i operetách. Hrala v hudobných komediách Voskova-Wericha-Ježka: Mercedes (Kat a blázon), Synekdochu (Osol a tieň), spievala hlavné postavy v Lehárových operetách (Gróf z Luxemburgu, Paganini, Cigánska láska, Veselá vdova). Z jej perfektnej Rosalindy (Netopier) a Anny Elizy (Paganini) sa neskôr tešilo aj obecenstvo v Košiciach. Neopakovateľným šarmom poznačila svoje muzikálové postavy: Elizu Doolittleovú (My Fair Lady), Lois Laneovú (Pobožkaj ma, Katarína), Irenu Mollyovú (Hello, Dolly!) a ďalšie. So spevohrou DJZ sa E. Pappová rozlúčila v roku 1974 predstavením Zorbu v postave Vdovy.

Od svojho nástupu do opery ŠD v Košiciach (v sezóne 1974/75) vytvorila E. Pappová vrcholné postavy svetového operného repertoáru. Jej talent postupne dozrel a vybrúsil sa v detailoch. Výkony rástli od postavy k postave. Jedným z najkrajších v začiatkoch jej pôsobenia v Košiciach bola úloha Elsy von Brabant (Lohengrin), ožiarená svetlom čistoty.

Ozdobou Pappovej spevu boli vždy lesklé výšky. V jej prejave nadchýňa citové zázemie a dramatické prežitie postavy, čo možno

dokumentovať vyše 25 rolami veľkých operných hrdiniek. Doménu Pappovej je romantický repertoár. Nezabudnuteľná bola jej exoticky krehká Madame Butterfly, ktorej kreácia vrcholila senzitívnym dramatickým prerodom. Vo svojich postavách prejavila vždy neomylný zmysel pre vedenie melodické línie, dramatické napätie a vrchol, ale aj kontrast, prinášajúci upokojenie. Kryštalizácia Pappovej veľkého dramatického umenia je zakódovaná vo verdiovských postavách. Jej Alžbeta (Don Carlos) bola kráľovský ušľachtilá, vo veľkej scéne umierajúcej Leonóry (Trubadúr) prekrásne sotto voce zatajovalo dych. Obdivuhodná bola dramaticky zvnútornená Aida. V ostatnej verdiovskej úlohe – Abigail (Nabucco) sa technická istota snúbi s expresívnym napätím, démonickou vášňou zmietanej ženy. Nezabudnuteľná je posledná scéna, v ktorej sa divák ocitá zoči-voči obrazu zlomeného človeka, prehraného života. Pappovej Abigail bola nielen obsažným, ale aj dramaturgicky jednotiacim prvkom košickej inscenácie.

Každá Pappovú vytvorená postava žije na javisku svoj nesmierne dramatický život vďaka bohatej výrazovej škále, ktorou speváčka disponuje. Jej dramatický prejav je vždy kultivovaný, výrazové prostriedky štylizované. Syntézou speváckej pripravenosti a hereckej výrazovosti sa vyznačovala i emocionálne strhujúca Bess (Porgy a Bess). Pamätne sú však aj úlohy Madelaine (André Chénier), pôvabnej Neddy (Komedianti), osudovo tragickej Margaréty, charakterovo vyhranenej Donny Anny, bolesťou odhodlanej Lucrezie Contarini (Dvaja Foscariovi), či Mařenky, Jenúfy a ďalšie.

Vybrúsená speváčka technika, hlboké zžitie sa s postavou, vyrovnaná farba hlasu vo všetkých polohách i neomylný cit pri objavovaní dramatických výrazových prostriedkov sú vlastnosti, ktoré participujú na celistvosti výkonov Elišky Pappovej.

DITA MARENČINOVÁ

ANNA HULEJOVÁ

Je toho opakovaného šírenia dobrej pohody tak mnoho, že sa to ani zrátať nedá a my sa tešíme spolu s talentovanou a príčinlivou interpretkou, že jej vyznamenaním bola ocenená i práca hudobníkov, hudobných upravovateľov, skladateľov, režisérov, redakčných kruhov a tvorivých spolupracovníkov, folklórnych kolektívov, v ktorých účinkovala (od r. 1976 je to najmä Radosť spod Salatína pri Severoslovenských celulózkach a papierňach v Ružomberku, predtým mnohými pochvalami ovenčený súbor Liptov z toho istého mesta pri Bavnárskych závodoch V. I. Lenina, folklórna skupina Sliacanka z rodnych Sliacov a v detských rokoch – keď vznikala pionierska organizácia – i v detskom súbore „sliacanských pionierov“ Bronislavy Kubánkovej), hudobne a herecky nadanej rodiny aj celého folklórne mimoriadne bohatého rodu.

Naše kusé konštatovanie môžeme spresniť údajmi o jej detskom pôsobení v súbore Liptov od jeho vzniku r. 1946 a najmä od výraznej štýlovej prestavy choreografom Vojtechom Littvom – r. 1962, v speváckom súbore Mier ružomerskej Vojenskej nemocnice (ako zdravotná sestra po r. 1957), v Armádnom umeleckom súbore Víta Nejedlého (po r. 1959), v súbore Partizán pri Biotike v Slovenskej Lupči, v rozhlasových hudobnospeváckych združeniach (Bratislava – nahraných 40 piesní, Brno – 50 piesní, B. Bystrica – 55 piesní, Košice, Ostrava), s bratislavskou ľudovou hudbou Hudič. Spevácky prispela k naplneniu 12 gramoplatní (okrem iných Prix de musique folklorique de radio Bratislava – 1975, Marmurierna naše – 1980, Čo robíš Hanka, Hanička, Hanka – 1985), spievala hudobné úpravy S. Stračinu, V. Tátoša, Pokračovanie na 4. str.

NOVÍ ZASLŮŽILÍ UMELCI

ANNA HULEJOVÁ

Dokončení z 3. str.

V. Gajdoša, I. Bázlika, O. Demu, I. Dubecského, M. Dudíka, H. Domanského, A. Móžiho, V. Slujku, J. Pálku, I. Dibáka a J. Malovca; tvorivo spolupracovala s nár. um. Jánom Cikkerom. Účinkovala vo filmoch režiséra Martina Tapáka (Krutá fúbosť, Vianočné oblátky, Katera, Pustý dvor, Uzlíky nádeje, Holúbky sivé, Piesne mojej domoviny), v televíznych filmoch a programoch bratislavského, košického, brnianskeho a ostravského štúdia (Moja domovina, Zem moja rodná, Sliachanské prekáračky, Nóty Emilie Littvovej – matky – a Hanky Hulejovej, Mamka moja lúba, Korene spevu, Vandrováli huďi...) Ako sólová speváčka účinkovala vari vo všetkých socialistických štátoch (prvý raz s Armádnym súborom V. Nejedlého r. 1959 v Bulharsku) i na Západe (prvýkrát so súborom Liptov r. 1967 vo Francúzsku, potom r. 1973 v Taliansku, so súborom Partizán r. 1979 v Alžírsku, s OLUN-om bra-

tislavského rozhlasu r. 1981 v Španielsku, r. 1987 a 1988 v Rakúsku; s Hudcami r. 1984 v Mexiku – na výstave krajín RVHP CA-MEXPO).

Za svoje vystúpenia dostala Anka Hulejová mnohé ďakovné listy, ocenenia oficiálnych osobností, inštitúcií, tiež diplomy, plakety a medaile (1958–59 napr. Víťazka súťaže STM v celoštátnom kole, 1975 cena Opusu za účasť v medzinárodnej súťaži magnetofónových nahrávok Prix de musique folklorique de radio Bratislava, 1978 a 1979 Zaslúžilý pracovník n. p. BZVIL v Ružomberku, 1983 Pamätná plaketa „literárneho Kežmarku“ – za účasť v programe k 100. výročiu Sama Chalúpku, 1984 Bronzová medaila Ministerstva kultúry SSR, 1984 Diplom pri príležitosti 35. výročia ZK ROH SCP Ružomberok – za osobný prínos pri rozvoji jeho činnosti, 1984 Pamätná plaketa Čs. rozhlasu – Kruhu priateľov ľudovej hudby, 1985 Bronzová plaketa od Rady MsNV v Ružomberku – za vernosť mestu a dlhoročnú kultúrnu činnosť, 1985 čestná medaila od ÚV ČSČK – za obeť a záslužnú prácu, 1986 Pamätná medaila z príležitosti 40. výročia založenia SZZ, 1986 Zlatý erb Opusu za úspešnú platňu Čo robíš Hanka, Hanička, Hanka, 1988 Cena ÚV SZZ „Plody práce“ za popularizovanie slo-

venskej ľudovej piesne doma i v zahraničí, 1988 Čestný titul MK SSR Zaslúžilý pracovník kultúry).

KLIMENT ONDREJKA



Snímka: archiv HŽ

JÁN BERKY-MRENICA



Snímka: archiv HŽ

ŠTEFAN SENKO

Štefan Senko je sólistom spevohry DJZ v Prešove od roku 1959. Svoj prirodzený talent komika uplatnil najmä v spevohrách, hudobných komédiách, muzikáloch i operetách. Za 30 rokov pôsobenia na scéne DJZ vytvoril vyše 90 postáv, popri ktorých si našiel čas aj na účinkovanie v estrádach i humoristických pásmach po celej vlasti, v ktorých uplatňuje i vlastné texty.

Š. Senko už ako študent bratislavského gymnázia (narodil sa vo Valaskej Belej 5. 11. 1936) účinkoval v ochotníckom súbore v Bratislave. Ako komika ho vždy inšpiroval a bol mu blízky svet hereckej improvizácie, svet javiska i hľadiska. Túto polohu v ostatnom čase výrazne rozšíril i o charakterové postavy napr. Baxtera v muzikáli Sľuby-sľuby.

Senkove postavy i postavičky sú originálne, pohyblivé, dynamické, herecky vyakcentované. Jeho výkony dotvárajú celkovú atmosféru inscenácie, dodávajú jej úsmev, vtipnú bodku. Roly stvárňuje s vervou, sú javiskovo živé. Bravúrnym bol jeho Charlie v hudobnej komédii Chaplin na súde. Scény „tuláka Charlieho“, ako sme si ich zapamätali z nezábudnutelných grotesiek, prezradili, že Š. Senko sa venoval podrobnejšiemu štúdiu charakteristických znakov filmového Char-



Snímka: archiv HŽ

lieho. Svojsky nenapodobiteľná bola i postava Lorda Babberleyho, ktorú stvárnil v ženskom prevleku „tety“ vo Felcmanovej Starej komédii. V tejto úlohe prejavil veľký zmysel pre komediálny vkus a esteticky únosné výrazové prostriedky. Postavou zožal úspech aj u sovietskych divákov pri hostovaní v Kyjevskej štátnej operete. Podobný úspech zaznamenal i nedávno, v ženskej úlohe Dafné v americkom muzikáli Nieкто to rád horúče.

Malou exkurziou do minulosti si pomôžeme zaspomínať na postavy, ktoré vytvoril

v hudobných komédiách Voskovca-Wericha-Ježka. V roku 1963 to bol Rodrigo (Kat a blázon), v roku 1969 Skoedopolis (Osol a tieň), v roku 1985 zas Scipio (Nebo na zemi).

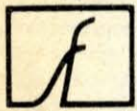
Š. Senko prechádza od úlohy k úlohe a v každej rozdáva publiku svoje zaujatie práve vytváraným charakterom, postavou, postavičkou či figurkou. V operetách je mladokomikom. Vytvoril Broňa Popiela (Polská krv), Célestina (Mam' zelle Nitouche), Kolomana Župana (Gróška Marica), F. Sobakina (Biely agát), Markíza Pimpinelliho (Paganini), Grófa Bonifáca (Čardášová princezná). Ani v jednej z nich nechýbal úsmev, v každej vedel objaviť rys, ktorým sa stala postava charakteristická.

Herecká drobnokresba patrí neodmysliteľne k postavám, z ktorých spomeniem Franka (Loď komediantov), Otca Brubecka (Sladká Charity), Ko Ka (Mikádo), Supermogula (Gróška z Naschmarktu), Pedra (Cecília Valdés), Butana (Gordický uzol), F. Schmeichlera (Fialka z Montmartru). I pod svoju ostatnú postavu na javisku DJZ, ktorou bol Súdny sluha Sodomil v operete C. M. Ziehrera Vagabundi (premiéra 24. 2. 1989) sa opäť podpísal nezameniteľným rukopisom.

Za svoje herecké výkony bol Š. Senko niekoľkokrát odmenený cenou ZSDU. Jedna z týchto cien patrila netradičnej postave Mímika v muzikáli Zorba. V roku 1981 udelil minister kultúry SSR Š. Senkovi vyznamenanie „Vzorný pracovník kultúry SSR“.

DITA MARENČINOVÁ

Koncerty * Koncerty * Koncerty * Koncerty



Každé vystúpenie národného umelca Zdeňka Košlera predstavuje pre bratislavské publikum čosi ako sviatok hudby. Dvojica abonentných koncertov pre závodcy – cyklus C a D (24. a 25. januára) nebola v tomto zmysle výnimkou.

Atraktívnu interpretačnú konšteláciu spoluvytvárala japonská klaviristka Akiko Ebi, takže výborná návštevnosť obidvoch podujatí nebola prekvapujúca. Významnú úlohu zohral aj program, ktorý pozostával z tvorby dvoch veľikánov – Richarda Straussa a Mauricea Ravela. Prvým krokom k peknému zážitku bola prvá valčíková suita R. Straussa zostavená z instrumentálnych „highlights“ opery Gavalier s ružou. Pri počúvaní tejto hudby sa nikdy nemôžem zbaviť pocitu nezainteresovanosti, považujem ju za exemplárny príklad meštiackej kultúry a okrem obdivu voči Straussovej instrumentálnej virtuozite nepocítujem žiaden duchovný prínos. Zdeněk Košler sa opiera práve o hýrivú pestrosť partitúry, pričom mimoriadne hustá faktúra odznela vo všetkej svojej salónnej elegancii a nonšalantnosti. Konceptia dirigenta však miestami narážala na chlad, ktorý ovládol hráčov orchestra Slovenskej filharmónie a ktorý sa prejavil intonačnou labilnosťou a rezervami v súhre jednotlivých nástrojových skupín. Valčíkové kaskády akoby neboli dostatočne inšpirujúce ani pre našich filharmonikov. Podstatne súbrednejší a kvalitnejší výkon predviedli v nasledujúcom Tanci Salome z rovnomennej opery R. Straussa. Povedná expresivita, nádychy svojrázne ponímanej exotickosti, neustály dynamizmus a príležitosť demonštrovať svoje majstrovstvo v jednom sólovom výstupe, to všetko „infikovalo“ hráčov SF tým najlepším spôsobom, takže došlo k dokonalej súhre dirigenta a orchestra. Zdeněk Košler držal hudobné tkanivo pod neustálou kontrolou a výsledný dojem bol maximálne presvedčivý. Tanec siedmich závojev úspešne uzavrel prvú časť abonentného koncertu.

Druhá polovica patrila výhradne tvorbe Mauricea Ravela. Jeho Klavírny koncert G dur patrí k najobľúbenejším kompozíciám svojho druhu, ktoré v našom storočí vznikli. Japonka Akiko Ebi má na svojom konte nejednen úspech na poli chopinovskej interpretácie. Čosi z tohto profilu preniklo aj do predvedenia Ravelovho diela – technicky vynikajúco pripravené-

ho, elegantného a výrazovo mnohotvárneho. Druhá časť Koncertu zaujme sama osebe, Akiko Ebi však jej smplicitu doviedla do stavu, ktorý nedovolil návštevníkom Reduty takmer ani dýchať. Pozornosť klaviristky sa sústredila predovšetkým na priezračnosť faktúry, čomu podriadila spôsob úderu, pedalizáciu a modelovanie jednotlivých fráz. V konečnom dôsledku odznel pôsobivý Ravel, skôr lyrický než dynamický, vyvážený a koncízny. Vyvrcholením večera bolo Ravelovo legendárne Bolero. Hráči Slovenskej filharmónie mali znova príležitosť preukázať svoje majstrovstvo. Po rozpačitom úvode (strednejší koncert), kedy pizzicata sláčikov nezachytili nástup ostinata v malom bubienku, sa Bolero vyvíjalo veľmi priaznivo a sugestívne. Snáď jedine v šarmantne disonujúcom ansámblu pikol a lesného rohu nebolo všetko celkom doladené. Dispozície hráčov SF sa prejavili najmä v záverečnej jagavej kóde, kde sekcia plechových dychov dokázala suverénne udržať intenzitu zvukovej masy na jednej hladine, čo nie je vždy až tak samozrejme. Dramaturgickou náplňou vyznieval teda celý koncert skôr „oddychovo“, no predvedené výkony hudobníkov mu dodali punc vysokého profesionalizmu.

IGOR JAVORSKÝ

V poradí 5. abonentný koncert cyklu C a D (koncerty pre závodcy) bol v mnohom zaujímavý a príťažlivý i pre návštevníkov iných abonentných cyklov. Nielen pre svoj program (R. Schumann – Koncert pre klavír a orchester a mol op. 54, G. Rossini – Stabat mater pre sóla, zbor a orchester) ale rovnako i interpretačné obsadenie vzbudzovalo u poslucháčov prirodzený záujem.

V Schumannovom koncertantnom diele sme sa stretli s klaviristom M. Lapšanským a s orchestrom SF, tentoraz pod vedením talianskeho dirigenta S. Sicilianiho. Už po prvých dotykoch so Schumannovou hudbou sa začala predstava z očakávanej interpretácie rozpadávať. Na margo prvej časti – Allegro affetuoso – by bolo možné vysloviť niekoľko nie najlichotivějších poznámok. Namiesto affettuosa zaznelo v Schumannovej hudbe až priveľa dramatismu, žiaľ, bez vnútorného oduševne-

nia, bez poetického dotvorenia. A to sa týka tak koncepcie orchestrálného ako i klavírneho partu. V priebehu ďalších častí sa začali objavovať i nepresnosti vyplývajúce z nepozornosti, takže výsledný zážitok by sa dal prirovnať neraz až k zápasu, v ktorom išlo predovšetkým o zdolanie diela. Tých prekážok na tejto ceste bolo, žiaľ, až priveľa. Bol to však zápas bez víťazov. Tým porazeným bol len Schumann a jeho čarovný koncert, ktorý dnes i ten nezasvätených poslucháč má možnosť počúvať v rozmanitých interpretačných výkladoch. A treba podotknúť, že vynikajúci. Aby bol však výpočet podlžnosti voči Schumannovi spresnený, treba povedať, že v druhej časti (Intermezzo. Andantino gracioso) chýbalo práve to, čo autor vypovedal v názve tejto časti. Duch hudby bol od začiatku do konca akosi umŕtvený. I v záverečnej časti (Allegro vivace) bol znehýbený pulz hudby, no nielen zásluhou sólistu, ale i dirigenta.

Po prestávke sme sa stretli s kantátovým dielom G. Rossiniho Stabat mater, teda s hudbou, ktorú tento veľký majster úsmevov komponoval po svojom tvorivom zenite, v období, v ktorom odložil notový papier i pero bokom. No i v tomto „neplodnom“ období, ktoré sa zrodilo z veľkej sebakritickosti skladateľa, vznikla hudba plná invencie a čarovných hudobných nápadov. Nejde tu o vrcholného Rossiniho, no i cieľ a úlohy boli v tejto hudbe odlišné. To, že Rossiniho Stabat mater žije ešte i dnes na koncertných pódiiach, hovorí jednoznačne v prospech tejto skladateľovej hudby, i napriek tomu, že ide o „menšie“ dielo veľkého majstra. Čas však ironicky ukazuje, že nejedno takéto „menšie“ dielo prežilo tzv. veľké dielo menšieho majstra! Pod Rossiniho kantátu Stabat mater sa interpretačne podpísal orchester SF, Spevácky zbor mesta Bratislavy, sólisti B. Berkýová – soprán, J. Saparová – alt, V. Kocian – tenor, J. Špaček – bas a taliansky dirigent S. Sicilian. Achillovou pätou interpretácie boli azda len mužské sólové hlasy. Ostatné články interpretácie pôsobili vyrovnané. Spevácky zbor mesta Bratislavy bol znamenitým spôsobom pripravený zbormajstrom L. Holáskom. Sicilian vdychol čiastočne sakrálnemu charakteru hudby neraz výrazne profánne rozmyry. Z výkladu hudby zavanul priam búrlivý duch, nepokoj a prietřz dramatismu.

IGOR BERGER



B. Bartók: Zázračný mandarín (Dievča – R. Zmeková, Pasáci – P. Dubravík, D. Nebyla a M. Mikeš).

Cyrano a Zázračný mandarín s dlhou pauzou

Názov môjho príspevku pripadá možno niekomu zvláštne, podivne. Predsa však podľa môjho názoru vystihuje atmosféru druhej premiéry baletného súboru SND v tejto sezóne, ktorá priniesla na scénu inscenáciu *Cyrano de Bergerac* na hudbu *Josefa Bohuslava Foerster*a a *Zázračného mandarína* *Bélu Bartóka*. No a okrem toho stojí za povšimnutie polhodinová prestávka medzi obidvoma číslami. Len vďaka nej dosiahlo predstavenie aspoň čiastočne časové dimenzie vhodné pre celovečernú produkciu. Chciac-nechciac, prestávku treba považovať za rovnoprávnnu zložku premiérovanej predstavenia. Napokon, estetický a poetický antagonizmus Foersterovej a Bartókovskej hudobnej výpovede si vyžaduje dostatočný časový odstup, ak nemá prísť k ohrozeniu percepčnej ostroti a k nežiadúcemu zmiešaniu dvoch kvalitatívne odlišných zážitkov. Na jednej strane stojí romanticky melancholický *Cyrano*, na strane druhej programovo „barbaristický“ *Zázračný mandarín*. Kombinácia, ktorú považujem za odvážnu, kráča v ústrety uplatneniu princípu kontrastu v rámci jedného večera, na približne rovnakej filozofickej báze, zdôrazňujúcej tému tanečného umenia obzvlášť blízku – vzťah muža a ženy.

Inscenáciu *Cyrano de Bergerac* choreograficky a režijné pripravil *Miroslav Štauder*. S jeho prácou som na takej rozmernej ploche, akú predstavuje Foersterova päťčasová suita, stretol prvý raz a už vopred som netajil svoje prekvapenie nad voľbou hudobnej predlohy. Foersterov *Cyrano* v sebe skrýva bizarnú kontradikciu dramatického (či skôr epického) a neskonale lyrického fenoménu, čím kongeniálne pretavuje svet Rostandovej „hrdinskej komédie“. Srdce citlivého choreografa isto nemôže pri tejto hudbe ostať chladné. Avšak popri inšpirujúcej sile príbehu a čiastkových hudobných situáciách disponuje suita *Cyrano de Bergerac* aj inou vlastnosťou – neskororomanticou veľkoplôšnosťou obrazov v zmysle riešenia tektonických zákonitostí diela aj v zmysle výrazového potenciálu jednotlivých častí. Každý z piatich článkov kontinuálneho, homogénneho retazca žije svojím vlastným životom a vari iba štvrtá časť involvuje do seba čosi ako dramatickú konfliktnosť a viacdimenzionálnosť. Žiaľ, choreografická a režijná koncepcia M. Štauder

dera nie veľmi rešpektuje vlastnosti partitúry. V úsilí vytvoriť sujetový balet v deviatich obrazoch (!) niekedy až nepochopiteľne štípe jednotlivé hudobné prúdy časťmi premenami, príhodmi a odchodmi, mŕtvymi momentmi akčnej stagnácie. Za nezvládnutý napríklad považujem prechod medzi prvým a druhým obrazom, prebiehajúci na rozhraní prvej a druhej časti suity – niekoľko taktov pred záverom prvej časti je scéna temná a opustená, čo nezodpovedá sugestivnému hudobnému riešeniu. V závere tretieho obrazu M. Štauderovi doslova pomedzi prsty unikla príležitosť využiť výrazotvorný účinok prekvapujúceho nástupu plechových dychov; náhlý nárast zvukovej masy nachádza opäť pustú a tmavú scénu. Rozbitý je štvrtý a piaty obraz, resp. ich relácie voči tretej časti suity. Tanečné výstupy, šermiarsky súboj, grációzne divertissement, náznaky dramatickej akcie – a to všetko na ploche monolitne pôsobiaceho hudobného obrazu. Najvypätejší gradačný oblúk v štvrtéj časti suity takisto ostáva bez odzvyku na scéne. Podobných skratových situácií obsahuje inscenácia *Cyrano* viac, hoci široko rozvinuté pas de deux či pas de trois naznačujú, že M. Štauder je invenčný choreograf, bezpečne sa pohybujúci na póde klasického tanečného tvaroslovia. Zásadný rozpor *Cyrano* spočíva v rozpore medzi symbolikou hudobnej predlohy a príliš realistickou sujetovou koncepciou pohybového stvárnenia.

Výkony členov baletného súboru SNF v inscenácii *Cyrano de Bergerac* v mnohom nevybočovali z bežného štandardu. Mal som možnosť zhliadnúť prvú premiéru, v rámci ktorej ma najviac zaujal Štefan Janeček v úlohe Christiana. Jeho koncepcia možno nebola technicky celkom dokonalá, avšak v hereckom prejave a v tvorivom procese charakterizácie postavy na scéne pôsobil S. Janeček suverénne a isto. Roxana v podaní Ingrid Murčekovej bola skôr plachým dievčatom, pôvabným a šarmantným, domnievam sa však, že nemala dostatok priestoru pre charakterizačnú drobnokresbu, čo platí aj o postave *Cyrano* (Jurij Pavlovič Plavnik).

Spomínaná tridsaťpäťminútová prestávka pripravuje diváka na prudkú náladovú zmenu. Pantomi-



J. B. Foerster: *Cyrano de Bergerac* (Roxana – S. Paldiová, *Cyrano* – J. Siška, Christian – J. I. Vasilenko). Snímky: J. Vavro

ma-balet *Zázračný mandarín* provokovala v dobe svojho vzniku svojou údajnou amorálnosťou, mravným úpadkom, dekadenciou. Dnes sa na jeden z najvýnimočnejších prejavov baletnej literatúry 20. storočia dívame pochopiteľne inou optikou, v ktorej je jedným z najrozhodujúcejších fókusov poznanie Bartókového zdrvivého humanizmu. Choreograf a režisér *Jozef Dolinský* celkom oprávnené aktualizuje stručný príbeh a prenáša ho do dnešných čias, ktoré dehumanizáciu vzťahov a spochybňovanie základných otázok zmyslu existencie človeka v mnohom korešpondujú s otrasnou epochou prvých desaťročí nášho storočia. Bartókovské „stille barbaro“ uvádza v Dolinského ponímaní na scénu troch metalistických zločincov, dezorientované a zúbožené Dievča a postavu Mandarína, posla zo sveta vznešených ideálov a hlbokých ľudských citov. Režisérsky prístup teda v mnohom nevybočuje zo všeobecne zaužívaného ideového smerovania *Zázračného mandarína*, hoci obsahuje nejednu odlišnosť vzhľadom na libreto. Dolinský rešpektuje vo väčšej miere ako M. Štauder vlastnosti hudobnej predlohy – motivicko-tematicky amorfnej, rytmicky a sonoristicky príznačne vynalievavej. Choreografia sa opiera o prvky pantomimy, len pri jedinom klenutejšom melodickom tvare sa objavujú náznaky výrazového tanca, charakterizačného prídruku pre vábivú krásu Dievčata.

Zázračný mandarín je sugestívny tanečný obraz, predsa však miestami upadá do nežiadúceho stereotypu pri charakterizácii pasákov a Dievčata. Vlažne pôsobí záverečná scéna – katarzia. Dievča privádza publikum do rozpakov náhlým a ničím nezdôrazňovaným odchodom zo scény, zanechávajúc telo mŕtveho mandarína na scéne. Vyjadrenie myšlienky vnútorného prerodu Dievčata sa tu míňa účinku a morálne rozuzlenie príbehu vyznieva málo aplujúco. J. Dolinský mohol intenzívnejšie využiť črtu Bartókového štýlu, ktorá sa dá označiť ako zvuková a pohybová hustota – scénická akcia by istotne nadobudla viac dynamizmu.

Interpretačne bola inscenácia *Zázračný mandarín* pripravená v rámci možností baletného súboru

SND. Sugestívny herecký a tanečný prejav *Libora Vaculíka* prerazil napriek statickému choreografickému stvárneniu príchodu Mandarína na scénu (ten musí dlhú dobu strnúť sedieť na stoličke). V dramaticky vyhrotenom a pasionátnom tanci s Dievčatom však L. Vaculík dokázal vygradovať a skumulovať všetky zložky svojho interpretačného majstrovstva a tým doslova rozvíril hladinu scénickej akcie. Viera Zlochová v postave Dievčata nemala v podstate žiadne výraznejšie problémy, sústredila sa na pantomimické vystihnutie psychického zápasu odohrávajúceho sa vo vedomí človeka rútiaceho sa do nešťastia. V spomínanom „pas de deux“ s Mandarínom bola V. Zlochová kvalitnou partnerkou dotvárajúcou výraz akcie. Traja Pasáci nemali veľa príležitostí k sebarealizácii a to, čo odvodil Peter Dúbravík, Michal Mikeš a Dušan Nešhyba bolo adekvátne charakteru pohybového stvárnenia postáv.

Positívnym prínosom predstavenia je výkon orchestra SND, pripravený dirigentom *Adolfom Vykudalom*. Hráči orchestra sa s náročnou Bartókovou partitúrou vysporiadali viac ako uspokojivo, vo Foersterovej skladbe bol výsledný dojem determinovaný nedostatočne obsadenou sekciami sláčikových nástrojov. Výtvarné riešenie predstavenia pochádza z dielne kostymérok L. Purkyňovej (*Cyrano*) a Š. Jurásovej (*Mandarín*), scénu pripravil P. M. Gábor (v *Zázračnom mandaríni* pôsobila kombinácia veľkomestského exteriéru a ošumelého interiéru až príliš morbidne).

Nové predstavenie baletu SND (premiéry 31. 3. a 1. 4.) nemožno považovať za výnimočný tvorivý čin, zapadá skôr do bežného inscenačného štandardu súboru a vyznieva ako príklon k nenáročnému divadelnému tvaru – zábavnému, no málo inšpirujúcejmu (hoci inscenácia *Zázračný mandarín* svedčí o určitom tvorivom prograse jej tvórcu). Predstavenie však treba hodnotiť ako celok a z takto voľného zorného uhla ma predkladané dve inscenácie s jednou dlhou pauzou priviedli do rozpakov.

IGOR JAVORSKÝ

ALCINA NA BERLÍNSKEJ SCÉNE

Nemecká štátna opera v Berlíne (NDR) často využíva prax znovuvvedenia či znovupremiérovaní starších inscenácií. Stalo sa tak i v prípade *Händlovej opery Alcina*, ktorá bola pôvodne premiérovaná v Berlíne v roku 1985 pri príležitosti 300. výročia narodenia G. F. Händla.

Dňa 25. februára t. r. som sa zúčastnila na jej obnovení premiére pod taktovkou Petra Schreiera, ktorý čoraz častejšie vystupuje i v úlohe dirigenta. Precízne hrajúca Štátna kapela Berlín našťastovo orchestrálny part, ouvertúry i baletné scény tohto diela v štýle francúzskej opery-ballet s dôverným poznaním štýlu, patričným vkusom a neobyčajnou citlivosťou pre sólistické party. Toto trojdielne rozsiahle dielo pôvodne písané na talianske libreto Antonia Fanzagliu zaznelo v nemeckej jazykovej verzii (čo je v porovnaní s tendenciou v európskych i zámorských operných domoch – istým špecifikom východonemeckých scén). Dej u nás neznámej Alciny čerpá z Ariostovho *Zúrivého Rolanda*, resp. jednej epizódy tohto básnického diela. Rozprávka o čarodějke Alcine, ktorá zaklinala na svojom ostrove nepohodlných milencov do podoby divých zvier, škál či vlh, sa začína odvíjať od momentu, kedy jej milenc Ruggiero (Händel rolu písal pre slávneho kastráta Carestiniho), ktorý v objatí Alciny zabudol na svoj predchádzajúci život, oživuje postupne svoje spomienky i túžby po Bradamante. Tá prichádza za svojim bývalým snúbencom, aby ho vyslobodila z moci krásnej, no zradnej Alciny.

Tajomný ostrov „čarodějnice“, jeho ireálna podoba sú efektívna, aj keď nie jedinou scénickou základňou príbehu. Druhú vlnu napáditel režisér Christian Pöppelreiter s výtvárnikom Petrom Heileinom z kulis a prvkov barokového divadla. Pompéznosť, rozprávkovosť, výtvarné a scénické efekty sú v súlade s tanečnými číslami, v ktorých (v štýle dvorských tancov) zaznievajú gavotty, sarabandy či menuety. Svoje si v bojovej scéne (za potlesku divákov) „odohrá“ aj obrovský drak, spustený pomocou divadelnej techniky nad hlavy aktérov. Jeho prítomnosť v scénickej zložke nepôsobí neústrojne, násilne či smiešne: skôr podčiarkuje stálu prítomnosť händlovskej doby a kráľovskej pompy, s ktorou sa nepochybne jeho opery v Londýne uvádzali. Alcina sa od svojej údajne úspešnej premiéry v roku 1735 radí k tým operám, ktoré sú svedectvom nielen Händlovej hudobnosti, ale aj jeho obrovskej znalosti vokálnych možností. Alcina – part pre de facto dramatický soprán – má svoju rafinovanosť v tom, že skrýva v siedmich áriách (v skutočnosti „scénach“) nielen koloratúrne záľudnosti, ale výrazovo sa rozvíja od lyriky, nežnosti, tónovej úlosti až k dramatickej útočnosti či tragickým zlomom. Alcina je na prvý pohľad negatívna ženská hrdinka – ale Pöppelreiter i titulná predstaviteľka, sopranistka M. Hajóssyová ju zobrazili oveľa zložitejšie. V Hajóssyovej podaní je Alcina predovšetkým nešťastná žena, ktorá napriek príťažlivosti a bohatstvu stráca objekty svojej lásky. Jej jedinou obranou je pomsta. Túžba Alciny po lás-

ke, režijné podčiarknutie jej vnútorného sveta robia z tohto diela smutnú, ba trochu i nostalgickú drámu. Kedysi obľúbené čarodějnícke momenty sú tu teda až v druhom pláne. Celkom pochopiteľný Alcínin strach z opustenosti, stárnutia, menlivosti ľudskej lásky približujú titulnú rolu i samotnú operu do nášho vedomia i storočia. M. Hajóssyová spieva 7 veľkých da capo árií (často „scén“) v obdivuhodnej koncentrácii a priam inštrumentálnej dokonalosti. Trilky, behy, rulády smerom hore i dolu, kaskádovité úseky sa striedajú s mäkkým legatom, kontemplatívnu melodiku i boľným citovým vzrušením. Je to veľká opera nielen pre výpravnosť, početný zbor (v úvode i finále), baletné čísla a dekoratívnu scénografickú zložku, ale aj pre náročnosť k spevákom. Vedľa Hajóssyovej najviac zaujal Peter-Jürgen Schmidt ako Ruggiero. Lyrický, ohybný tenor s maximálnou profesionálnou pripravenosťou a štýlovým cítením bol jej dôstojným partnerom. Z ďalších účinkujúcich spomeniem Bradamante v interpretácii Annette Markertovej, Bernda Zettischa ako Melissa, sprevádzajúcej Bradamante na jej ceste za Ruggierom, sestru Alciny – Morganu – stvárnila Carola Nosseková a Oronteho – Peter Menzel.

Vidieť dielo, staré vyše 250 rokov v hudobne adekvátnej umeleckej podobe, zažiť zážrak jeho znovuoživenia v réžii, ktorá kolážovite prelína prvky neskutočných vidiel s barokovou charakteristikou, ale aj surrealistickými víziami (v rozprávke je to možné!) je zážitkom rovnako, ako umenie kostymérov a maskérov, ktorí z Alciny vytvorili nielen hudobné, no i výtvarné a filozoficky pôsobivé dielo.

TERÉZIA URSÍNOVÁ

Praha – Týždeň novej tvorby 1988

V poradí už 33. ročník reprezentatívnych prehliadok našej súčasnej skladateľskej produkcie – **Týždeň novej tvorby 1989** – sa uskutočnil v marci v Prahe. Hlavná časť programu – deväť koncertov vážnej hudby – prebehla v dňoch **10. – 18. marca**, striedavo v **Dvořákovskej sieni Domu umelcov** a v **Mánésovej sieni** nedávno novo zrekonštruovaného areálu **Anežského kláštora** patriaceho teraz Národnej galérii. Po niekoľkoňodňovom odstupe nasledovali ešte tri koncerty hudby populárnej – džezový (23. marca), večer piesní a šansónov a koncert dychovej hudby.

Vychádzajúc z pohľadu na dramaturgickú koncepciu tohtoročného Týždňa novej tvorby – časové i priestorové umiestnenie jednotlivých komorných a orchestrálnych koncertov považujem za veľmi šťastne vyriešené. Usporiadanie dvoch relatívne samostatných a vzájomne oddelených koncertných blokov malo svoju logiku, veľmi vhodná bola aj voľba koncertných sál: v Dvořákovskej sieni sa uskutočnili iba orchestrálne koncerty, matiné zborovej a organovej tvorby a prehrávka skladieb pre deti a mládež. Päťica komorných koncertov našla veľmi vhodný priestor v Mánésovej sieni Anežského areálu, ktorá je nielen akusticky uspokojivá, ale architektonicky a esteticky naozaj reprezentatívna.

V programovej náplni mala tentokrát výraznú prevahu tvorba komorná (zdá sa to možno ako samozrejmosť, ale prevaha komorných skladieb nie je v histórii pražských Týždňov novej tvorby vôbec pravidelným javom). Z celkového počtu 44 skladieb od rovnakého počtu autorov patrilo 24 komornej tvorbe inštrumentálnej a iba 8 skladieb tvorbe orchestrálnej (vrátane jednej vokálno-symfonickej). Zastúpenie ostatných žánrových oblastí býva v ostatnom čase takmer pravidelne nižšie – ani tohtoročná prehliadka nebola v tomto smere výnimkou. Z odboru vokálnej hudby zazneli 4 diela zborové, 4 piesňové cykly. Na rozhraní medzi hudbou komornou a orchestrálnou sa pohybovali 4 skladby pre komorný sláčikový orchester (prípadne s koncertantnými sólamí).

Už tretíkrát bol pri koncipovaní programu Týždňa novej tvorby uplatnený nový dramaturgický model, podľa ktorého sú do prehliadkových podujatí začlenené vedľa noviniek i reprízy skladieb, ktoré pri premiérových uvedeniach zaujali svojimi umeleckými kvalitami. Nie je to koncepcia nová – retrospektívne hľadiská boli z času na čas uplatňované aj v minulosti; súčasný dramaturgický model však obmedzuje vek reprízovanej skladby maximálne na dva roky. Po troch ročníkoch sa zdá, že sa osvedčil a pozitívne ovplyvnil úroveň prehliadkových koncertov aspoň v tom, že eliminoval nebezpečie vyslovených umeleckých nezdarov. Pomer medzi premiérami a reprízami bol na tohtoročnom Týždni novej tvorby vyvážený: premiéry boli počtom trochu v prevahe.

Stalo sa už dobrou tradíciou vyhradiť jeden z prehliadkových koncertov skladbám slovenských skladateľov. Je to veľmi sympatický a významný moment prehliadkových akcií, hoci ide pravidelne len o výber z komornej tvorby. Naša vzájomná informa-

noš o aktívnom dianí v oboch národných hudobných kultúrach je dnes celkom nedostačujúca: obe strany sú si toho vedomé, no snahy o zlepšenie tejto situácie dosiaľ neprinášajú žiaduci efekt. (Pozn. redakcie: Prečo?) A tak pre mnohých (i zasvätených) poslucháčov v Čechách je i tá minimálna vzorka súčasnej slovenskej komornej hudby často ojedinelou príležitosťou aspoň na letný dotyk s ňou. Ak sa nemýlim, nie je situácia na Slovensku oveľa lepšia. Neodbočujme však príliš ďaleko: k hodnoteniu komorného koncertu z tvorby slovenských skladateľov sa ešte vrátíme.

V odbore orchestrálnej hudby boli najpočetnejšie zastúpené koncertantné žánre. Z dvoch plánovaných nástrojových koncertov s veľkým orchestrom zaznel iba **Koncert pre violu a orchester Jaromíra Podešvu**. Dielo má všetky znaky zrelosti autorského rukopisu, asimilujúceho štýlové podnety európskej predvojnovy moderny (zvlášť neoklasicizmus honeggerovského charakteru) i nové materiálové a kompozičné technické prvky, uplatňované v českej hudbe približne od 60. rokov. Pripravovaná premiéra Koncertu pre altsaxofón a orchester od Ladislava Simona kvôli chorobe sólistu odpadla a narýchlo bola nahradená **Symfonickými metamorfózami na bluesovú tému Čestmíra Gregora**. Ich premiéra však utrpela práve našudovaním „narýchlo“ a predvedenie, podľa môjho názoru, neprineslo adekvátnu informáciu o diele. Sympatickým dojmom zapôsobili **Aristofanovské variácie na večnú tému Mier od Jána Hanuša**, v súlade s námetom vtípne vypointované, invenčne bohaté i keď štýlovo neprekráčajúce horizont skladateľových vrcholných diel. Progressívnejšie v zmysle výrazu a výstavby formy boli obe koncertantné kompozície s malým sláčikovým orchestrom: **Concerto da camera Ladislava Kubíka** so sólovými husľami a klavírom je tvarovo i výrazovo zhuštená súčasná evokácia barokovej formy koncerta grossa (skladba má dve verzie, druhá je priamo takto označená); **Kantiléna pre husle, violončelo a komorný sláčikový orchester od Aloisa Piňosa** sa tiež vyznačuje neštandardnou aplikáciou koncertantného princípu. Piňos patrí ku skladateľom, ktorí našli adekvátny vyjadrovací priestor v seriálnej organizácii tónového materiálu. Kantiléna je takto (aj keď neortodoxne) vybudovaná.

K vydareným orchestrálnym skladbám rátať aj **Tance a reflexie Jiřího Gemrota**, zvukovo apartnú trojčastovú programovú kompozíciu **Michala Košuta Gepard**, začleňujúcu do orchestrálneho aparátu syntezátor a hlavne obsahovo závažný symfonický obraz **Jiřího Matysa Nalievavosť času**, s koncertantnou violou a recitáciou 15. Shakespearovho sonetu.

Z komornej tvorby upútalo pozornosť niekoľko skladieb: na prvom mieste by som spomenul osemdielnu organovú cyklus **Petra Ebena Jób**, myšlienkový pendant k autorovu staršiemu dielu *Faust*, udivujúci veľkorysostou a ucelenostou koncepcie i presvedčivosťou hudobného stvárnenia. Eben – tohtoročný šesťdesiatnik – sa v súčasnom štádiu svojej tvorby opäť častejšie vracia k tradič-



M. Jerie (violončelo) a I. Klánský (klavír) pri interpretovaní *Rozhovorov II.* pre violončelo a klavír M. Slavického
Snímka: Z. Chrapek

ným prvkom hudobného vyjadrovania, aby z nich (svojím osobitým spôsobom) vytiahol škálu nových podmanivých výrazových kvalít.

Pomerne bohato bol v komornej časti programu zastúpený žánr sláčikového kvarteta – z pôvodne šiestich ohlásených skladieb zaznelo päť (2. sláčikové kvarteto Vladimíra Sommera odpadlo a namiesto 4. sláčikového kvarteta Ilju Zeljenku zaznelo jeho 5. kvarteto). Z diel českých autorov zaujali najviac **2. sláčikové kvarteto Miloslava Ištvana** a **1. sláčikové kvarteto** mladej skladateľky **Zoži Černovskej**. Z ostatných komorných inštrumentálnych diel vzbudil zaslúžený ohlas **Rozhovor II pre violončelo a klavír Milana Slavického**, moderne znejúci dialóg dvoch tradičných partnerov komornej hudby, napriek striedmosti gesta a stavby výrazovo dosť exponovaný. Medzi umelecké úspechy prehliadky možno rátať i **Klavírne kvinteto Oldřicha Flosmana** a kvinteto **Pokušení Ivana Kurza**, písané pre netradičnú zostavu súboru Barok Jazz Quintet.

Z vokálnej tvorby stojí za zmienku hlavne **Sedem piesní pre mezosoprán a klavír Vladimíra Sommera**, náladovo koncentrovanej cyklus so skvele vykreslenou vokálnou líniou a scherzo pre miešaný zbor **Ctirada Kohoutka Libání chleba**.

Na záver ešte aspoň stručnú poznámku o komornom koncerte z tvorby slovenských skladateľov. Zaznelo na ňom dovedna päť skladieb, z ktorých najviac sympaticky získala úvodná **Sonáta pre violončelo Juraja Beneša** vo výbornej interpretácii Jozefa Podhoranského. Osobne pre mňa to bol jeden z najsilnejších zážitkov celej prehliadky, napriek tomu, že som toto dielo už poznal. Je to sklad-

ba do detailov seriózne premyslená, v ktorej všetky vyjadrovacie prvky a postupy (vrátane titulu diela) v dokonalej koordinácii vytvárajú pôsobivý obraz človeka a nástroja ako jednoty schopnej meditovať o veciach najsubtilnejších i problémovo obsiahlych, vrátane historickej dimenzie. Rovnako **Zeljenkovo 5. sláčikové kvarteto** upútalo pozornosť zrejmým komorným prejavom, zomknutosťou formy a logikou hudobnej výpovede. I keď neprinesol momenty prekvapivo nové a nečakané, o to silnejšie zapôsobil vnútorný rozvrh a koordinácia všetkých parametrov hudobnej reči diela. Určité sklamanie pre mňa znamenali **Godárovo Uspávanky Jana Skácela**. Nie je mi dostatočne jasné, pre aké účely skladba vznikla – do celkom iného svetla by ju posunul fakt, že by bola určená predovšetkým detským poslucháčom (potom by však bolo spochybnené jej zaradenie do recenzovaného programu). Predpoklad, že ide o dielo určené dospelým poslucháčom nastolí hneď jeden problém: nepresvedčivosť štýlizovaného gesta pri použití banality a zastaralých hudobných prostriedkov. V tejto situácii môže hudobný prejav ľahko sklznúť do oblastí, ktorá sa pôvodne mala stať prostriedkom modernej štylizovanej transformácie a nie cieľom vyjadrenia a to už je nebezpečne blízko k anachronizmu, eventuálne dokonca k eklekticismu. Ostatné dve skladby – **3. sláčikové kvarteto Juraja Pospíšila** a **Fantázia, introdukcia a fuga v starom slohu pre štvoručnú klavír Ivana Hrušovského** – znamenali solídny, slohovo ucelený kompozičný prejav na báze osvedčeného materiálu a kompozičných technických postupov.

JAROMÍR HAVLÍK

ŠF Košice – slávnostne

Oslavy 20-ročného jubilea začali slávnostným zasadnutím (16. 4. predpoludním) za prítomnosti zástupcov kľúčových inštitúcií slovenského hudobného života – vedúcej oddelenia múzických umení MK SSR T. Okapovej, predsedu ZSSKU L. Burlasa, vedúceho tajomníka A. Luknára, predsedu Zväzu čs. skladateľov a koncertných umelcov nár. umelca M. Nováka, zástupcu VŠMU i Slovenskej hudobnej spoločnosti I. Paríka, košického Konzervatória M. Lengyela, Slovenského hudobného fondu M. Ješku. Z ČSR bol osobne prítomný riaditeľ Českej filharmónie – prvý riaditeľ ŠF L. Čížek, ďalší bývalí riaditelia orchestra – A. Kovářová, V. Čuchran i J. Podprocký, dirigenti, s ktorými teleso spolupracovalo – nár. umelec L. Slovák, zaslúžilí umelci B. Režucha a L. Holoubek, zástupcovia mestských i krajských orgánov strany, verejní činitelia mesta i kraja, zástupcovia krajskej odbočky Slovkonzertu, sólisti ŠF (zasl. umelec I. Sokol, S. Zamborský), členovia orchestra a ďalší hostia. Zasadnutie viedol predseda ZV ROH pri ŠF Košice P. Grúň. Hlavný referát predniesla terajšia riaditeľka telesa I. Medňanská. Potom odzneli pozdravné privety z úst zástupcov prizvaných inštitúcií, miestnych i verejných činiteľov. Súčasťou slávnostného aktu bolo udelenie vyznamenaní – diplomov, plakiet, čestných uznaní, menovanie zaslúžilých pracovníkov ŠF, udelenie odmierných jubilejných hráčom i ďalším pracovníkom telesa. Završením osláv bol slávnostný jubilejný koncert orchestra pod taktovkou B. Režucha.

K jubileu orchestra pripravila dramaturgia ŠF slávnostný bulletin, ktorého súčasťou je okrem podrobnej dokumentácie, fotografií, prehľadov a štatistických údajov aj zasvätená štúdia z pera L. Urbančíkovej. Zhodnocuje výsledky dramaturgie, zásluhy telesa pri šírení hudby, zástoj pri uplatňovaní kultúrnej politiky strany vo východoslovenskom regióne, úspechy v zahraničí. Je výsledkom dlhoročného sledovania rastu, vývoja a recenzovania viacerých výkonov telesa.

Program slávnostného jubilejného koncertu bol pod vedením toho istého dirigenta doslovným reprízovaním otváracieho vystúpenia Štátnej filharmónie – presne na deň spred

dvadsiatich rokov – 16. 4. 1969 v košickom Dome umenia. Napriek tomu, že som zhodou okolností recenzoval aj otvárací koncert ŠF v r. 1969, ťažko mi je pripomenúť si deta-

ly i výsledky vtedajšieho novozaloženého telesa, a – ako by sa žiadalo – porovnať ho (bez vypočítania si historickej nahrávky) s úrovňou, k akej sa dopracovalo po 20-ročnej existencii. Môžem iba komentovať a hodnotiť to, čo odznelo 16. 4. 1989.

V prípade úvodnej *ouvertúry Leonóra III. op. 72 Ludwiga van Beethovena* možno konštatovať v detailoch prepracovanie jednotlivých nástrojových skupín, kvalitu sóľ v plastickej ohybnosti fráz i v celkovom vyjadrení obsahu. Uznanie si zaslúži predovšetkým taktujúci dirigent B. Režucha. Pri rešpektovaní klasickej disciplíny dokázal vyzdvihnúť vnútorné napätie i oheň výbušného viedenského majstra s imponujúcou istotou a presvedčivosťou.

Haydnova Symfónia č. 92 G dur Hob. I/92 Oxfordská niesla tiež typické znaky Režuchovho dirigentského rukopisu: zdôrazňovanie artikulácie, umiernenosti plastiky fráz, rovnomerne plynúceho vnútorného pulzu, ktorý dostal správne proporcie i v chúllostivom záverečnom Preste. Dirigentova práca dominovala však nad výkonom hráčov, z ktorých sa v niektorých detailoch i v technickom vypracovaní našli isté rezervy.

Slovenskú symfonickú tvorbu zastupoval ozajstný klenot – autobiografické *Spomienky nár. umelca Jána Cikkeru*. Opus ponúka jednotlivým nástrojom i skupinám množstvo príležitostí na prezentovanie výšky mét, ktoré pri ceste za dokonalosťou umenia dosiahli. Z nesmierneho množstva šancí, ktoré partitúra ponúka, dokázali členovia ŠF vytiažiť pomerne dosť, i keď nie všetko zohľadnili a vyčerpali bezo zbytku. Je ešte na čom pracovať, cízelovať, vzájomne sa prispôsobovať! Predpoklady pre ďalší rast – húževnatosť a elán

do práce orchestru ŠF nechýbajú. Dirigentovo podanie vychádzalo z partitúry – z obsahu zašifrovaného v hudbe. Opuncoval ho svojim pohľadom – dôkladným zvážením agogických proporcií, zvukovej mikro- i makroštruktúry do výsledku v presvedčivom tlmočení základných náladových rovín – intímnej, reflexívnej lyriky i náporu hudobnej expresie doznievajúceho hlasu vojnových hrôz (dielo vzniklo v roku 1947).

Na záver tohto koncertu odznela slávna *symfonická básen Ferencu Liszta Les Préludes*. Aj keď intenzita hudobnej výpovede dirigenta dokázala strhnúť publikum tvorivým fantazijným vkladom typu pravej romantikovej inšpirácie, rozletu a vášne, nemožno výkon orchestra v tomto opuse akceptovať. Nedotiahnutosť i súhre jednotlivých skupín (najmä vo vzrušenejších oblúkoch) nedokázali ťažisko poslucháckej pozornosti posunúť, že by sa bol upriamil iba na hudobnú výpoveď a nedokázal pritom postrehnúť rezervy muzikantského remesla.

Jubilejná repríza otváracieho koncertu (s totožnou dramaturgiou i s tým istým dirigentom) bola predovšetkým spoločenským úspechom. Teleso sa odmenilo obecenstvom za ovácie *Larghetto Jozefa Grešáka*, pre ktorého inšpiráciu a tvorivý rozlet sa ŠF Košice s dirigentom B. Režuchom v nemalej miere pričinili.

Prvú polovicu podujatia nahrávala Čs. televízia. Program počas celého večera vysielal na vlnách éteru rozhlas. Komentár Eleny Galanovej vďaka umiestneným reproduktorom sa prenášal aj do koncertnej siene košického Domu umenia, kde ho popri stálom domácom publiku sledovali aj početní hostia najmä z Bratislavy. VLADIMÍR ČÍŽEK

● **OKRESNÁ SÚŤAŽ DETSKÝCH A MLÁDEŽNÍCKÝCH ZBOROV.** 11. apríla 1989 sa v Dome kultúry ROH v Banskej Bystrici konala Okresná súťaž detských a mládežníckych speváckych zborov, na ktorej sa zúčastnilo osem kolektívov. Podstatnú časť ich repertoáru tvorili diela slovenských skladateľov, najmä v audióriu prítomného Alfréda Zemanovského. Symbolická vďaka a uznanie jeho diela formou interpretácie autorových piesní boli súčasne gratuláciou k jeho blížiacemu sa životnému jubileu. Súťažilo sa v dvoch kategóriách: v kategórii školských speváckych zborov obhájil už tradične I. pásmo s pochvalou poroty spevácky zbor pri ZŠ ČA 23. K najúspešnejším patrili a I. pásmo získal i začínajúci zbor pri ZŠ Radvan. V kategórii mimoškolských speváckych zborov patrili opäť k najlepším a I. pásmo s pochvalou poroty získal spevácky zbor Zornička pri DK ROH v Banskej Bystrici. E. B.

● **KONCERT Z TVORBY BULHARSKÉHO SKLADATEĽA PANČA VLADIGEROVA** pri príležitosti 90. výročia jeho narodenia usporiadal ZSSKU a Bulharské kultúrne a informačné stredisko 20. 4. t. r. v priestoroch BKIS. Program, na ktorom účinkovali A. Vladigerov (husle), V. Vladigerov (husle) a N. Vladigerová (violončelo) moderoval PhDr. M. Adamčiak.

● **MIEŠANÝ SPEVÁCKY ZBOR KAŤA POPOVÁ** pri Speváckom združení mesta Pleven (BER), s dirigentkou Máriou Markušeovou sa predstavil v Bratislave (7. 5.), Ždiari (9. 5.) a v Poprade (10. 5.).

● **KONCERT UČITEĽOV. LŠU Bratislava II.** na Exnárovej ulici v spolupráci s MDKO pripravila pri príležitosti 44. výročia oslobodenia Bratislavy a Dňa učiteľov koncert pedagógov školy, ktorý sa uskutočnil 19. apríla t. r. v Moyzesovej sieni DPV. V pestrom programe sa predstavil okrem sólistov aj komorný súbor Collegium Musicum Posoniense s dirigentom L. Kvasničkom.

● **LUBICA RYBÁRSKA**, sólistka SND sa stala nositeľkou Prémie mladých, ktorú ZSBU a SHF udeľuje v rámci svojich výročných cien.

● **CAMERATA SLOVACA** bola od 10. do 24. apríla na koncertnom turné v Španielsku, kde na 10 koncertoch v Madride uviedla diela J. S. Kussera, J. N. Hummela, J. Haydna, W. A. Mozarta, L. Boccheriního a A. Dvořáka. -H-

● **V. ROČNÍK INTERPRETAČNEJ SÚŤAŽE ČSR V ODBORE VIOLONČELO** sa konal 17. – 24. 3. 1989 v Písku. Súťaž pod záštitou MK ČSR poriada Hudobné štúdio ČHF v spolupráci s ČHF, MsNV Písek, Pragokonzertom a Plzenským rozhlasovým orchestrom. Porota na čele so zasl. um. Alexandrom Večtomovom udelila tieto ceny: I. cena – Jiří Bárta, AMU Praha, II. cena – Jiří Hanousek, sólista Moravskej filharmónie Olomouc, II. cena ex aequo – Hana Jersáková, AMU Praha a Jana Králová, AMU Praha. Čestné uznanie získali Margit Koláčková, Marcela Plátenková, Vladan Kočí, Ivo Fišer a Katerína Jurásková.

● **CONCERTINO PRAGA '88.** Medzinárodná porota, ktorá v novembri 1988 hodnotila v Prahe 67 nahrávok zaslaných do súťaže mladých hudobníkov Concertino Praga 1988 rozhodla takto:

KLAVÍR
I. cena – Eldar Nebolsin (24. 12. 1974) ZSSR
II. cena – Jitka Fraňková (8. 4. 1975) ČSSR
Čestné uznanie: Naida Coleová (28. 10. 1974), Kanada; Olga Pušečniková (23. 4. 1975), ZSSR; Katharina Rasehorn (14. 3. 1974), NDR

HUSLE
I. cena – Julian Rachlin (8. 12. 1974) – Rakúsko
II. cena – Pavel Šporel (25. 4. 1973) ČSSR
Čestné uznanie: Jevgenija Pikovskaja (15. 10. 1973), ZSSR; Dan-Claudiu Vornicelu (11. 10. 1973), Rumunsko

VIOLONČELO
I. cena – Georgij Gorjunov (17. 9. 1973) ZSSR

II. cena – Tanja Tetzlaff (15. 8. 1973) NSR
Čestné uznanie: Quirine Viersen (17. 9. 1972), Holandsko; Juliane V. Hahn (3. 3. 1973), NSR.

Cenu za vynikajúcu interpretáciu skladby: Katharina Brand – klavír, NSR (V. Novák: Máj máj).
Absolútnym víťazom, nositeľom CENY HELENY KARÁSKOVEJ sa stal: Julian Rachlin, Rakúsko.

Nositelia cien získajú titul Laureát Concertina Praha a predstavia sa na koncerte víťazov v Dvořákovskej sieni Domu umelcov v Prahe (17. júna 1989).

Sólistov bude sprevádzať Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Prahe s dirigentom P. Vronským. Koncert vysielajú priamym prenosom aj Čs. rozhlas a Čs. televízia. Nad podujatím prevzal záštitu primátor hl. m. Prahy Z. Horčík, ktorý mladých umelcov prijme v historických priestoroch Staromestskej radnice. Po pražskom koncerte sa účinkujúci predstavia na XXI. Juhočeskom festivale Concertino Praga v Jindřichovom Hradeči (19. – 29. 6. 1989).

● **24. ROČNÍK MEDZINÁRODNEJ ROZHLASOVEJ SÚŤAŽE MLADÝCH HUDBOŇÍKOV CONCERTINO PRAGA** opäť vyhlásil Československý rozhlas pre členské rozhlasové združenie v OIRT (Medzinárodná organizácia pre rozhlas a televíziu) a v EBU/EUR (Európska rozhlasová únia).

V roku 1989 sa na súťaži môžu zúčastniť sólisti v hre na flautu, hoboj, klarinetu, lesnom ruhu a trúbke, ktorí sú narodení poňu 1. septembrom 1971. Podmienky a povinné skladby na požiadanie zašle Sekretariát súťaže Concertino Praga, Čs. rozhlas, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2.

Nositelia I. a II. cien sú pozvaní na vystúpenie na verejnom koncerte v Prahe a zúčastnia sa na Juhočeskom festivale Concertino Praga.

● **VÝTVARNÉ MALIARSKÉ DIELA PRE NOVOSTAVBU SND.** Súťažná porota na čele s predsedom ing. arch. Vladimírom Fašangom a podpredsedom nár. um. Albínom Brunovským vyhodnotila 8. apríla 1989 celoštátnu verejnú anonymnú súťaž na výtvorné maliarske diela pre novostavbu Slovenského národného divadla. Porota posúdila 49 návrhov a udelila tieto ceny a odmeny: v súťaži na návrh VITRÁŽE udelila prvú cenu akad. maliarovi Jánovi Exnárovi z Gottwaldova, druhú cenu neudelila a tretiu cenu priznala akad. maliarovi doc. Stanislavovi Harangozovi z Bratislavy. Akad. maliarovi Pavlovi Muškovi z Kysuckého Nového Mesta a ing. arch. Pavlovi Kollárovi zo Šale udelila porota odmeny. V súťaži na návrh OPONY OPERY udelila porota iba znížené druhé ceny výtvarníkom Petrovi Mesterovi z Komárna, Petrovi Polágovi z Bratislavy, s ktorým spolupracoval František Lucký a Jozefovi Bubákovi z Bratislavy. Tretiu cenu prisúdila akad. maliarovi Petrovi Palušovi z Bratislavy, pričom odmeny získali Bratislavčania Vladimír Popovič a Katarína Šujanová. V súťaži na návrh OPONY ČINOHRÝ udelila porota iba tretiu cenu akad. maliarovi doc. Stanislavovi Harangozovi z Bratislavy a odmenu akad. maliarovi Petrovi Kálmánovi. Zo súťažných návrhov na TKANÚ TAPISÉRIU V OPERE ocenila porota diela Mariána Čizmárika z Popradu a Jozefa Bausa z Kráľovej pri Senci udelením odmeny. Za návrh na TAPISÉRIU DO ČINOHRÝ získala akad. maliarka ing. arch. Lýdia Jergušová-Vydarená z Bratislavy tretiu cenu, akad. maliarka Božena Pýchová z Prahy spolu so zasl. umelcom akad. maliarom Ernestom Zmetákom z Bratislavy získali odmenu.

Slovenské národné divadlo usporiada výstavu všetkých súťažných návrhov v Dome lodníkov na Martanovičovej ulici číslo 24 (vedľa novostavby SND) od 15. do 22. apríla od 9.00 do 17.00 hod. a 23. apríla od 9.00 do 12.00 hod. V stredu 19. apríla 1989 bude na mieste výstavy stretnutie so súťažiacimi (o 16.00 hod.).

TS SND

■ Slovenský hudobný fond v spolupráci s GMB pripravuje pri príležitosti 25. výročia Bratislavských hudobných slávností v Pálffyho paláci výstavu všetkých plagátov BHS ako aj ich dostupných originálov. Okrem toho sa počas BHS uskutoční výstava Medzinárodnej asociácie hudobných informačných stredísk (IAMIC), na ktorej jednotlivé hudobné informačné strediská predstavujú notoviny, propagačné materiály svojej krajiny, gramofónové a kompaktné platne. Táto výstava bude inštalovaná vo foyeri budovy Čs. rozhlasu. Vernisáže oboch sa uskutočnia po slávnostnom otvorení BHS a o ich presnom termíne bude informovať i centrálny bulletin festivalu. -HM-

HIS informuje

■ Dariačangin sad Vladimíra Godára odznel na koncerte (11. 3. 1989) v Haagu. Rezi- denčný orchester dirigoval anglický dirigent Andrew Parrott, ako sólisti spoluúčinkovali Vladimír Mendelssohn – viola a Gustáv Rivinius – violončelo.

■ Juraj Hatrik bol autorom scenára a moderátorom 11 výchovných koncertov pre žiakov bratislavských ZŠ, ktoré sa uskutočnili v dňoch 7., 27. a 28. februára 1989 vo Veľkej sále domu ROH v Bratislave. Tradične ich už od roku 1965 organizuje Slovkoncert v spolupráci s Vojenským umeleckým súborom. Na programe bola 2. orchestrálna suite Romeo a Júlia Sergeja Prokofieva, popri symfonickom orchestri VUS sa ako hostia predstavili Rudolf Geri a absolvent herectva Peter Mišík.

■ Najdôležitejšie informácie o tohtoročných hudobných festivaloch, ktoré sú členmi EAMF (Európskej asociácie hudobných festi-

valov so sídlom v Ženeve) poskytuje jej reprezentatívny obrazový bulletin Festivals 1989.

■ Southampton International New Music Week (Týždeň novej hudby, Southampton, Veľká Británia) sa uskutoční v dňoch 9. – 16. 9. 1989. Vedúcimi osobnosťami podujatia budú skladatelia Witold Lutoslawski, John Casken a Gwyn Pritchard. Významné miesto je v rámci týždňa venované poľskej hudbe (najmä dielam Stachovského, Simaňského, Panufnika, Ptaszynskej a Szymanovského), ktorá zaznie na viacerých koncertoch a pracovných seminároch. Podrobnejšie informácie o festivale možno získať na adrese: The Administrator, Uroboros Ensemble, 13 Nevil Road, BRISTOL BS7 9EG.

■ Medzinárodný kongres The Future of Music in the Media (Budúcnosť hudby v médiách) sa uskutoční 20. – 26. 8. 1989 v Salzburgu. Podrobnosti na adrese: Centre International de la Musique, Lothringerstrasse 20., A-1030 Vienna.

■ Súťaž: Na 3. Concours International de Composition de Musique Sacrée 1989 Fribourg možno zaslať nepublikované a nepredvedené skladby pre organ v dĺžke max. 20 min. Uzavierka súťaže je 1. 8. 1989.

20. Concours International des Jeunes Musicales sa uskutoční v Belehrade 20. 3. – 2. 4. 1990, v dvoch kategóriách, pre účastníkov do 30 rokov. Uzavierka v odbore kompozície je 1. 10. 1989, v odbore violončelo – 31. 12. 1989. Podrobnosti si možno vyžiadať na adrese: International Jeunes Musicales Competition, Terazije 26/11, 11000 Belgrade, Jugoslavia.

-JS-



K. Fullierová: Nokturno, 1979 a Koncert pre krídla, 1985 (seriografia)

Grafiky inšpirované hudbou

Pod týmto názvom sa v Kongresovej sále kúpeľov Jeseníky pri príležitosti VI. medzinárodnej súťaže pre klavirne dúa uskutočnila (5. – 8. apríla 1989) výstava akademickej maliarky Kvety Fullierovej. Dielo, ktorému je vlastné viacozmerné vnímanie sveta prostredníctvom vizuálnych i sluchových vjemov snúbiacich sa s rozletom fantázie a snenia, je s úspechom prijímané v celej našej vlasti. V maliarkinej tvorbe nachádzame úctu ku kultúrnym tradíciám ľudského spoločenstva i čítanie a myslenie človeka súčasnosti, dialektiku väzieb okolitého sveta, prírody, mikrosvetu s majestátnosťou vesmíru: premenlivosť tvarov, vzťahov, diania, neustály pohyb, zápas, ale predovšetkým svet farieb, tónov, plynúcich melódii, harmónii a rytmov.

V minulom roku vybrali jej práce na Medzinárodnú výstavu miniatúr v Toronte a v Československu mala tri samostatné výstavy. Prvá – s názvom **Venované hudbe**, bola usporiadaná v rámci Pražskej jari, druhá – s **detskou a hudobnou tematikou pri príležitosti MDD** sa uskutočnila v júni na pôde ÚV Slovenského zväzu žien v Bratislave a bola spojená s besedou, ktorú nahrával Československý rozhlas. Tretia s názvom **Hudba v grafikách** mala vernisáž 31. 10. v stredisku SHF Hudba a mládež v Bratislave. Súčasťou bol aj hudobný program a beseda so zasl. um. PhDr. Ladislavom Burlasom, DrSc., predsedom ZSSKU a skladateľom a dramaturgom SHF Jurajom Hatrikom.

DANA JAKUBCOVÁ

Blahoželáme

EMIL HARGAŠ, koncertný umelec a pedagóg oslávil 7. mája päťdesiatiny. Už počas štúdia na VŠMU pôsobil ako I. hobojista v Symfonickom orchestri Čs. rozhlasu a súčasne sa venoval aj sólovej a komornej hre. Rad koncertov najmä v rámci slovenského koncertného života, účasť na interpretačných prehliadkach v Trenčianskych Tepličkách a Žiline, ako aj viacnásobné premiérovane diel slovenských autorov svedčia o umeleckých a koncertných ambíciách a cieľavedomej aktivite jubilanta. Svoje in-

terpretačné skúsenosti zúčtuje aj v pedagogickej práci, od roku 1986 je interným pedagógom Konzervatória v Bratislave.

Profesijný a umelecký profil jubilujúceho hudobného skladateľa IVANA KONEČNÉHO (nar. 9. 5. 1939) charakterizuje vzájomná spätosť pedagogickej a kompozičnej činnosti, ktorá ovplyvnila aj vývoj a formovanie jeho tvorivého potenciálu. Počiatočné zameranie na inštruktívne, zborové a piesňové skladby postupne rozširuje najmä o diela komorné a koncertantné, pričom sústreďenie sa na komornosť aj v zmysle koncentrácie na detail je v poslednom období dominantným znakom jeho skladateľskej poetiky.

Významné životné jubileum – 70 rokov,

oslávi 25. mája RÓBERT HREBENÁR, jeden z priekopníkov slovenskej populárnej hudby. Jeho celoživotnú „roz dvojenosť“ medzi civilným povoláním právnik a hudbou iste podnietilo aj pražské štúdium na KU, hudobná klíma vtedajšej Prahy a očarenie skladbami J. Ješka a R. A. Dvorského. Po návrate na Slovensko sa popri právnickej profesii intenzívne venuje tvorbe populárnych piesní, šansónov, orchestrálnych skladieb vyššieho populárneho i piesňového angažovanou tematikou. Mnohé jeho vtedajšie piesne patrili k najväčším hitom našej populárnej hudby. Neskoršie sa viac sústreďil na pódiové skladby, napísal rad kompozícií aj pre dychové súbory.

-H-

KONKURZ

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz:

– do speváckej komornej zložky súboru Musica aeterna vo všetkých hlasových odboroch.

Kvalifikačné predpoklady: absolútni hudobníci konzervatória alebo VŠMU.

Termín konkurzu 30. mája 1989 o 10.00 hod. v Moyzesovej sieni SF. Prihlášky prijíma a informácie poskytuje KaPÚ, Fučíkova 3, tel.: 33 33 51.

Hľadanie nových smerov

V poslednom období sa aj v sovietskom baletе prejavuje nové myslenie, do popredia sa dostávajú progresívne názory na inscenovanie i výber baletných diel, veľa sa diskutuje o prístupoch k súčasnému choreografickému stvárneniu moderného i klasického repertoáru. Prinášame názory vynikajúcej osobnosti sovietskeho baletného umenia Jekateriny Maximovovej a Vladimíra Vasilieva a krátky profil poprednej sólistky Veľkého divadla v Moskve Ludmily Semeňakovej.

Je baletné umenie schopné odzrkadľovať našu súčasnosť?
– V prvom rade chcem upozorniť, že sa často zamieňajú pojmy „súčasný balet“ a „balet o súčasnosti“. – **hovorí Vasiljev.** – Ak sa predstavenie myšlienkovito dotýka súčasnosti, nezáleží na tom, či má podobu rozprávky, legendy, poetickéj fantázie – je to súčasné dielo. Tým viac, ak aj celá výprava, plastický jazyk, dramaturgická koncepcia inscenácie umožňujú hovoriť s divákom „o dobe a o sebe“. A naopak, aj ten najaktuálnejší námet nechá diváka ľahostajným, ak nie je vyjadrený adekvátnou umeleckou formou. Nie náhodou už po dlhé roky priliehajú tisíce divákov predstavenia s tematikou dávnej histórie, ako je Spartakus alebo Macbeth. A načo tajiť, nijako sa nám nedarí nájsť presvedčivú pohybovú reč, prijateľnú pre dnešného diváka...

Možno, že klasický tanec nie je schopný vyjadriť charakter a pocity nášho súčasníka?

– Isteže, doba diktuje svoje požiadavky na pohyb a dynamiku baletu. Súčasní hrdina nemôže tancovať tak, ako napríklad princ v Labuťom jazere či Spiacej krásavici... Treba skúšať, hľadať; no v sovietskom baletе, je žiaľ, hľadanie nových smerov veľmi zložitá záležitosť. Prešli sme, napríklad, bez povšimnutia okolo širokej oblasti choreografie moderného tanca, vládnucom dnes na celom svete. A tento úzko súvisí so súčasnými tancami, príťažlivými svojou dynamikou, športovým charakterom a rezkými rytmiami, ktoré mládež tancuje na diskotékach. Dnešný balet by mal tieto tendencie určitým spôsobom odzrkadľovať. No vôbec tým nechcem povedať, že by sa mali narušiť tradície klasiky. Klasický tanec je pružný systém a v konečnom dôsledku každý nový smer pohybovej kultúry prináša nový impulz do jeho rozvoja.

– Podľa vášho názoru – **hovorí Jekaterina Maximovová,** – najdôležitejší zo všetkého je človek. Človek bol vždy v centre pozornosti umenia. Ale súčasné balety – to sú často len hodiny tanca, bez psychologického prekreslenia postáv. Divák (aj interpret) unavuje neustále meditovanie nad symbolmi, zbavenými tepla, citu. Klasika je asi preto taká obľúbená, že je v nej niečo, čo nenecháva ľudí ľahostajnými – bez ohľadu na vek, národnosť, kultúrnu úroveň. Presvedčiam sa o tom pri každom predstavení, hoci obecenstvo je vždy iné.

Aké sú, podľa vášho názoru, hlavné úlohy súčasného sovietskeho baletu? – pýtam sa Vladimíra Vasiljeva.

– Hľadanie nových smerov: uviesť na scénu väčší počet baletných inscenácií a nebáť sa chýb a neúspechov. Ale na experimentovanie treba mať podmienky. Vo Veľkom divadle – tak ako v činohre, mala by byť aj malá scéna; mladí tu majú viac možností ukázať svoje schopnosti. Samozrejme, zachovať i dedičstvo najlepších klasických sovietskych a zahraničných baletov. Uchovanie dosiahnutého a hľadanie nového – späť a pokračovať sa podmieňujúce procesy, rovnako prispievajú k pokroku v tejto oblasti. Vážnym problémom je aj výučba súčasných tanečných smerov na všetkých typoch baletných škôl. Väčšina zahraničných choreografov prijala takmer všetky naše výsledky a domnievam sa, že ani my sa nemusíme oštychať prúčiť sa inými metódami a prostriedkami. Nie je nutné využívať ich vo vlastnej tvorbe, no poznať ich treba.

Ktorí choreografi sa, podľa vašej mienky, najúspešnejšie pokúšajú riešiť súčasné problémy?

– Zo sovietskych baletných majstrov sú to v prvom rade leningradskí Oleg Vinogradov, Nikolaj Bojarčikov, Boris Ejfman. Zaujímavé, v mnohých smeroch novátorské sú predstavenia Valentina Jelizarjeva v Minsku a Dmitrija Brianceva v Moskve. Za najvýraznejšiu osobnosť zahraničného baletu považujem Mauricea Bějarta, ktorý dal mocný impulz ďalšie-



Jekaterina Maximova v baletе Аñута Valerija Gavrilina.

Snímka: APN

mu rozvoju nášho umenia. Sám som čerpal zo skúseností tohto umelca, keď som sa začal venovať choreografii. Zaujímavým smerom sa uberajú i takí talentovaní choreografi ako Jiří Kilián alebo John Neumeier. Som presvedčený, že čím dôkladnejšie sa oboznámime so súčasnými predstaviteľmi rôznych choreografických smerov, tým väčšie budú naše úspechy.

Máte pocit, že v sovietskom baletе, osobitne v baletе Veľkého divadla, nastalo nejaké oživenie, nejaké zmeny k lepšiemu?

– V mnohých druhoch umenia – vo filme, v hudbe, v divad-

le – cítiť svieži závan nového. V baletе, podľa mojej mienky, je to zatiaľ poslabšie. No súčasne nás teší rozmach „glasnosti“ – umelci začali verejne vyjadrovať svoje názory na mnohé páľčivé otázky. Spravil sa prvý krok k demokratizácii – teraz je vo Veľkom divadle volená (i keď nie úplne) umelecká rada. Je potešiteľné, že prvýkrát po mnohých rokoch sa na tejto scéne objaví predstavenie zahraničného choreografa – Cyrano de Bergerac Rolanda Petita.

– Znie to paradoxne, no prestavba musí pomôcť vrátiť nášmu baletu to, čo sme stratili, – domnieva sa Jekaterina Maximovová. – Mám na mysli tradície nášho umenia. Prečo umelec prichádza na scénu? Aby ohúril svojou virtuóznou technikou, silou a výškou skokov? Alebo, povedané slovami Stanislavského, aby ukázal „život ľudského ducha“? Mám pocit, že umelci sa dnes málo zaujímajú o herecké majstrovstvo, o schopnosť vyjadriť tancom duševný stav. Ale veď práve tieto vlastnosti boli vždy charakteristické pre ruský balet a získali mu svetovú slávu. Stačí to len znovu nadobudnúť a dokážeme plnohodnotne vyjadriť dobu, v ktorej žijeme.

Prípravila: KAMILA JUŽINOVÁ (APN)



Každá generácia má tanečnicu, ktorá vyniká väčšími než ostatné. V súčasnosti je to bezpochyby **Ludmila Semeňaková.** Vystupovala takmer vo všetkých európskych krajinách, ale aj v USA, Latinskej Amerike, Japonsku a Austrálii. Zahraniční kritici ju nazývajú primabalerínou Veľkého divadla. Vďaka dokonalému tanečnému i hereckému majstrovstvu, svojrátne nadaniu a obrovskému repertoáru, aký dnes nemá ani jedna tanečnica Veľkého divadla, jej tento titul právom patrí.

Ludmila už pred absolvovaním baletnej školy získala dvakrát prvenstvo na celozväzovej súťaži. Rok nato sa stala víťazkou medzinárodnej súťaže vo Varne. Ako čerstvá absolventka dostala ponuku od dvoch najpoprednejších sovietskych baletných súborov – Veľkého divadla v Moskve a Kirovovho divadla v Leningrade. Prvú sezónu strávila v Leningrade a od roku 1972 je v Moskve. Tu mala šťastie – jej pedagogickými sa stali veľké baleríny Galina Uljanovová a Marina Semionovová.

Vo Veľkom divadle začínala Semeňaková hneď úlohou Odetty-Odie v Čajkovského Labuťom jazere. V súčasnosti tancuje vo všetkých klasických baletoch, ktoré má divadlo v repertoári. V ostatnej sezóne práve jej zverili úlohu Roxany v baletе Cyrano de Bergerac, ktorý v choreografii Rolanda Petita uviedli v Moskve po prvý raz. Pri pohľade na elegantnú, grációznú Auróru v Šípkej Ruženke, éterickú Sylfidu v Chopiniane alebo plastickú Širin v baletе Legenda o láske či expresívne výbušnú Valentinu z baletu Angara si uvedomíme, akou bohatou škálou umeleckých výrazových prostriedkov vládne táto tanečnica.

Ruská cáróvna Anastázia v Ivanovi Hroznom, Frýdia v baletе Spartakus, shakespeareovská Júlia – to sú ďalšie premeny baleríny. Pritom každé jej vystúpenie pôsobí sviežo a novo. Umožňuje to Ludmilina schopnosť odhaľovať skryté, nečakané odtiene choreografie a pomocou nich predstavovať stvárňované postavy zakaždým v inom svetle.

Všetky baletné hrdinky Ludmily Semeňakovej charakterizuje posadnutosť, túžba po živote – vlastnosti príznačné pre ňu samotnú. V práci je neúnavná. Je schopná v jeden deň navštíviť súčasne tri rozličné roly. Pritom sa zaujíma o novinky aj v iných druhoch umenia – veľa číta, rada navštevuje činoherné predstavenia.

SANIJA DAVLEKAMOVÁ (APN)

SOVIETSKE HUDOBNÉ UMENIE V KOLÍNE NAD RÝNOM

K vzácnym zážitkom môjho pobytu v NSR patrila návšteva koncertu a predstavenia Kolínskej opery, ktorá sídli v po vojne postavenej budove mestského divadla v centre mesta. Už polhodinu pred začiatkom sa schádzajú stovky návštevníkov, hľadajú parkovisko a strácajú sa v labyrinte viacposchodových foyer. Mnohí čakajú pri pokladnici na vytúžené lístky a vďaka ich preplácajú priekupníkom. Mohutné hľadisko, po stranách s viacmiestnymi lóžami v troch poschodiach prekvapuje svojou architektonickou strohosťou, bez akéhokoľvek výtvarného zdobenia. Pomaly prijíma svojich 1300 návštevníkov, hovoriacich najrôznejšími jazykmi. V drahých toaletách i skromnejšie oblečených turistov.

Na programe predstavenia (4. marca) bola desaťročia Stalinom i Ždanovom zatracovaná opera D. Šostakoviča **Katarína Izmajlová**, za dirigentským pultom sa predstaví budúci šéfdirigent opery **James Conlon.**

Štvordejtsovová opera, členená jednou prestávkou, odohrávajúca sa na modernej symbolickej scéne **Wilfrieda Werza**, bola veľmi sugestívnym zážitkom. Najsilnejšou stránkou Kolínskej opery je jej orchester (Kolínska filharmónia), ktorý brilantne interpretoval technicky náročnú, virtuózne instrumentovanú partitúru. Americký

dirigent **J. Conlon** suverénne vládol javisku i orchestru pozoruhodnou manuálnou technikou a nákazlivou istotou. Hlavné úlohy stvárujú v Kolínskej opere spravidla angažovaní zahraniční, prípadne nemeckí sólisti. V Šostakovičovej opere najväčší úspech zohrala sopranistka **Marilyn Schmiede** v úlohe Kataríny. Jej partner **Günter Neumann** mal v roli milenca Sergeja svoju spevácku kreáciu sťaženú zložitými hereckými akciami. Veľmi vyrovnané spevácke i herecké výkony podali i ďalší protagonisti – **Aage Haugland** v úlohe kupca Izmajlova, **Jean van Ree** ako jeho syn, **Marita Knoblová** v roli kuchárky Aksini i **Mary Rose Langfieldová** ako Sonietka. Z menších úloh upútala pop **Dietera Schweikarta** krásnym zvonivým basom v herecky náročnej komicko-úlohe. Režisérskom predstavením bol **Harry Kupfer.** Dlhotrvajúci aplauz s ováciami potvrdil nesporný umelecký úspech večera.

Kolínska filharmónia sídli v susedstve dvoch nových múzeí, v supermodernej podzemnej budove (1986), citlivo vkomponovanej medzi Rýn a dóm tak, aby nehatila pohľad na katedrálu. Široké terasovité schodisko umožňuje pohodlný prechod z nábřežia na dómové námestie. Veľa turistov si ani neuvedomuje, že prechádza nad kopolou jednej z najmodernejších koncertných siení na svete. Vchádza sa do nej z dómovej strany viacerými podzemnými poschodiami. Stupňovité okrúhle hľadisko pojme vyše 2000 návštevníkov a v jeho strede sa nachádza pódium pre 140-členný orchester, terasovité sedadlá pre veľký spevácky zbor a veľký organ. Popri koncertnej sieni Berlínskej filharmónie s pentagonálnym amfiteátrom je Kolínska koncertná sieň považovaná za druhú najmodernejšiu v NSR.

Mesačný abonentný koncert (6. marca – vždy dvakrát reprízovaný) bol venovaný sovietskemu hudobnému umeniu. Preplnená sieň za dirigentským pultom srdečne privítala **Dmitrija Kitajenka**, šéfdirigenta Moskovskej filharmónie, ktorý dirigoval v Kolíne aj v otvárací sezóne (1986/7). Dominantou večera tvorila úvodná **6. symfónia D. Šostakoviča.** Kitajenko viedol orchester s nevtieravou eleganciou, bol primus inter pares v tom najlepšom slova zmysle a teleso sa mu zavdalo adekvátnym výkonom – vynikla najmä absolútna zvuková i technická vyrovnanosť sláčikových skupín.

Nasledujúci **Klavírny koncert A. Šnitkeho** zaznel v perfektnom podaní **Vladimíra Krajneva.** Záver patril azda až príliš populárnemu **Taliánskemu capricciu P. I. Čajkovského.**

MIKULÁŠ KRESÁK



Koncertná sieň Kolínskej filharmónie

Snímka: autor

Pri diskusiách a úvahách o súčasnom stave československej hudobnej vedy nemôže z obzoru analýz a bilancii vymiznúť hudobná pedagogika, ktorá do predmetného poľa muzikológie vždy patrila a napriek odstredivým tendenciám posledných rokov smerom k všeobecnej pedagogike bude patriť i v budúcnosti, pretože je to otázka jej existencie – prestala by byť pedagogikou hudobnou. Prax uplynulého obdobia totiž presvedčivo ukázala, že za zanedbávanie kontaktov s muzikológiou (ako materským základom) platí hudobná pedagogika stratou dynamickosti svojho bytia.

Z celého radu možných odpovedí na otázku stojacu v záhlaví tohto príspevku sme preto zvolili tú, ktorá charakterizuje situáciu v troch kľúčových oblastiach hudobnej pedagogiky. Sú to:

1. Poňatie vedeckej práce
2. Kádrové zabezpečenie odboru a výchova hudobných pedagógov
3. Inštitucionálne zabezpečenie hudobnopedagogickej práce, teda problematika vedeckých pracovísk, problematika edičnej a problematika zahraničných kontaktov odboru.

1. CHARAKTER A POŇATIE VEDECKEJ PRÁCE

V súvislosti s dlhodobo vyslovovanou nespokojnosťou so stavom školskej hudobnopedagogickej praxe sa musíme spýtať, do akej miery je zavinený aj hudobnou pedagogikou. Pri hlbšom pohľade zistíme, že mierou nemalou, pretože v pozadí kritizovanej situácie nachádzame biele miesta v jej práci. Pokúsme sa teraz vyznačiť, kde sa tieto biele miesta nachádzajú.

Predovšetkým musíme konštatovať, že: **1.1. chýba sústredenost' na osovú problémy, ktoré v posledných dvadsiatich rokoch priniesol vývin odboru.**

Bez zveličovania možno prehliásť, že všetky témy, ktoré od šesťdesiatych rokov hýbali

dokazujú výsledky výskumov prevádzaných všeobecnými pedagógmi, vidia ich užívatelia, t. j. deti, učebnice hudobnej výchovy inak. Tvorit' moderné učebnice a koncipovať moderné osnovy sa budeme musieť znovu učiť.

Druhým osovým problémom československej hudobnej pedagogiky je

1.2 nedostatočnosť výskumnej práce – malá sústredenost' na získavanie reálnych podkladov pre vedeckú prácu

V hudobnopedagogickej praxi sa nezaobídeme bez znalosti reálneho stavu žiackych postojov k predmetu výtuby, t. j. k hudbe a hudobnej kultúre a k výsledkom hudobnopedagogickej praxe. Skúsenosť posledných rokov ukazuje, že výsledky dosahované v priebehu školského vyučovania sú nedostatočné. Preto tomu tak je, čo bráni väčšej účinnosti školského vyučovania, čo si vlastne žiaci zo školy odnášajú, aký majú postoj k preberanej látke, to nevieme. K odhaleniu príčín je nevyhnutné organizovať kvalitné špecializované výskumy.

Československá hudobná pedagogika však k teoretickému bádaniu a výskumnej práci nikdy nemala príliš veľkú dôveru a v prevažnej miere sa zameriavala na neustále „vyrábanie“ rôznych metodík a na prácu historickú. Tento tradičný praktikizmus ju nakoniec priviedol do slepej uličky a do situácie, ktorá nebola (a doteraz nie je) schopná v rozhodujúcich okamihoch „položiť na stôl“ koncepčné stanoviská a riešenia. V plnej nahote sa táto neschopnosť prejavila v 1. polovici 70-tych rokov a zdá sa, že situácia sa začína opakovať.

Nebude teda nespravodlivé záverečné konštatovanie, že československému hudobnopedagogickému frontu sa v období 70-tych a 80-tych rokov nepodarilo udržať krok s teoretickým i praktickým vývojom odboru na medzinárodnej scéne a že v oblasti bádateľskej práce môžeme sledovať dokázateľnú stagnáciu.

nej pedagogiky. V jej pozadí stojí nevšimavý postoj k praktickej zložke prípravy učiteľa hudobnej výchovy, ktorého následkom je nízka alebo takmer žiadna „muzikantská istota“. Tá potom bráni absolventom pedagogických fakúlt v presvedčivom, bezproblémovom a tvorivom výkone ich povolania. Po skúsenostiach z posledných dvadsiatich rokov je nad slnko jasnejšie, že terajšie poňatie prípravy učiteľov hudobnej výchovy je už nevyhovujúce a musí prejsť značnými zmenami.

Najhoršia je však situácia u absolventov učiteľstva I. stupňa základných škôl, ktorých skutočnú nekalifikovanosť je jednou z hlavných príčin katastrofálnych výsledkov hudobnej výchovy na základnej škole. Situácia je riešiteľná jedine vysokou vstupnou úrovňou hudobnej pripravenosti záujemcov o štúdium učiteľstva I. stupňa, ktorá umožní, aby vysoká škola prevádzala iba to, čo prevádzať má, t. j. didaktickú aplikáciu už naučeného a zažitého. Československý zmysel pre neproduktivnosť spoľahlivo funguje aj v tejto sfére. Istú nádej na zlepšenie situácie poskytuje pripravovaný projekt gymnázií s rozšírenou výučbou hudobnej výchovy. Aj závery z konferencie Nitra II (1986) naznačili možné varianty riešenia.

2.2 Príprava odborníkov pre hudobnopedagogický výskum

Odbor sa v dôsledku interdisciplinárnych kontaktov štiepi – vzniká celý rad podoborov a odborových kombinácií, ktoré potrebujú svojich odborníkov. A títo odborníci u nás nie sú. K odstráneniu tohto nedostatku je potrebné urobiť celkom nové a veľmi rýchle opatrenia. Predovšetkým je nevyhnutné rozšíriť študijné možnosti odboru hudobná výchova ako so spoločenskovednými odbornými (sociológia, psychológia, pedagogika, estetika a pod.), tak s prírodovednými disciplínami, tu na prvom mieste s matematikou a fyzikou. V druhom pláne treba vytvoriť možnosti

zverejňovanie výsledkov bádateľskej práce, na konfrontáciu názorov, na poznávanie stavu bádania a úrovne rozvoja odboru v zahraničí a súčasne aj platformu tak prepotrebnej koordinácie. Časopisy Estetik a výchova, Hudební nástroje, Hudební rozhledy, Opus musicum, Hudobný život a ďalšie majú svoje špecifické poslanie a priestor pre zásadne vedecké diskusie poskytnúť nemôžu. Edičná prax odboru sa teda štiepi na niekoľko rovín:

- a) Na prvom mieste treba menovať **zborníky prác pedagogických fakúlt**, ktoré sú dôležitým prameňom nielen na poznanie bádateľského zamerania a metodologickej úrovne československej hudobnej pedagogiky – predstavujú totiž najväčšiu časť jej teoretickej produkcie. Plnému odbornému využitiu množstva rôznorodého materiálu, ktoré zborníky prác všetkých 11 československých katedrií za obdobie 30-ročnej existencie obsahujú, však bráni absencia centrálneho a tematicky usporiadaného prehľadu produkcie tejto edičnej sféry.
- b) Zvláštnu kapitolu tvoria **knížne publikácie** zamerané buď monograficky na riešenie určitého problému alebo publikácie encyklopedického typu. Ani na tomto poli nie je žiaľ bohatá. Otázka, či príčinou toho je nízka spoločenská prestíž hudobnopedagogickej problematiky u členov redakčných rád vydavateľstiev alebo nedostatok atraktívnych a odborne závažných titulov, presahuje rámec tohto príspevku. Ctižiadostou odboru a jeho reprezentačným cieľom by rozhodne mala byť encyklopédia hudobnej pedagogiky a súhrnné spracovanie problémových okruhov a problematiky čiastkových disciplín asi na spôsob Sedlákovho spracovania hudobnej didaktiky. Samostatnú kapitolu tejto problematiky tvorí supraphonská edícia **Comenium musicum**, ktorá najmä v posledných rokoch prispieva k zlepšeniu situácie nevýraznou mierou.
- c) Ďalšiu neradostnú kapitolu tvoria v edičnej sfére kontakty so svetovou hudobnopedagogickou literatúrou, teda **preklady ťažiskových diel** zahraničnej literatúry, ktoré majú pre domáce bádanie (pri nedostatku iných kontaktov) charakter oživujúcej injekcie, akéhosi vedeckého doping. I tu je čo naprávať, pretože naša edičná aktivita 70-tych a 80-tych rokov bola v tomto smere takmer nulová. Horšie však je, že ťažiskové diela hudobnopedagogickej produkcie vrátane zahraničných hudobnopedagogických periodík nie sú u nás prístupné ani v sieti odborných knižníc. To sú však veci, ktoré stoja mimo odboru a postihujú celú československú vedu, napriek tomu majú pre vývoj odboru katastrofálne dôsledky. Za závažný nedostatok v práci odboru však musíme považovať skutočnosť, že neexistujú pracovne použiteľné rešerše i z toho mála, čo sa k nám dostáva.

3.4 Zahraničné kontakty

Zahraničné kontakty predstavujú ďalšie biele miesto. V zásade možno povedať, že pravidelné pracovné kontakty s významnými bádateľskými strediskami takmer neexistujú, pokiaľ áno, potom sú to kontakty väčšinou súkromné bez väčšieho efektu pre rozvoj domácej praxe. Z pôdy československej hudobnej pedagogiky nevzišla ani jedna významnejšia medzinárodná iniciatíva a československá hudobná pedagogika sa nezapojila do jediného medzinárodného výskumného projektu alebo pedagogického experimentu. I v tomto ohľade môžeme konštatovať, že zostávame za svetovým trendom, ktorý vyžaduje spoluprácu bez ohľadu na hranice. Vzorom by nám mohlo byť susedné Maďarsko, ktoré vďaka kodályovským aktivitám si vybudovalo pozíciu prvej zeme hudobnej výchovy na svete.

Na záver ešte poznámka. Vo výpočte problémov by sa dalo samozrejme pokračovať. Nemá to ale zmysel, pretože to najdôležitejšie bolo povedané. Som si vedomý toho, že riešenie problémov tu bolo vyslovený po prvýkrát a to spôsobom nezvyčajne (na pomery odboru) otvoreným, až zdánlivo nespravodlivo tvrdým. Bolo však potrebné ich konečne vysloviť a cestu za zlepšením situácie začať reálnou bilanciou – pohľadom späť. Využil som preto príležitosť, aby som mohol zdieľať veci, ktorých som bol po desať rokov svojho pôsobenia v Českej hudobnej spoločnosti neúčastným svedkom a pozorovateľom z bezprostrednej blízkosti. Zmysel predchádzajúcich riadkov treba vidieť v tom, že biele miesta, na ktorých veľký počet som tu poukázal, sú dostatočne pozitívnym programom pre budúcnosť. Jeho naplnovanie môže priviesť československú hudobnú pedagogiku späť k tomu, čím dnes žije hudobná pedagogika svetová.

STANISLAV TESAR

ČO SA DEJE (ALEBO SKÔR NEDEJE) V ČESKOSLOVENSKEJ HUDOBNEJ PEDAGOGIKE

svetovou hudobnou pedagogikou, stáli mimo vedeckého záujmu československej hudobnej pedagogiky. Niet preto divu, že za posledných dvadsiat rokov sa nahromadil celý rad nevyriešených problémov, ktoré sa teraz veľmi ostro odrážajú na hudobnopedagogickej praxi školskej i mimoškolskej. Tri najdôležitejšie z nich:

a) **nie sú preskúmané otázky vplyvu rozvoja technických médií a otázky vplyvu nonarteficiálnej hudby na hudobné povedomie mládeže a možnosti ich aplikácie na stratégiiu hudobnej výchovy**

Ide o priam kardinálne otázky. Obrovský rozmach prostriedkov hromadného šírenia hudby, predovšetkým však ich dostupnosť, celkom zmenili v priebehu 70-tych a 80-tych rokov charakter hudobného správania sa najmladšej generácie. Lhký prístup k „hotovej hudbe“ obrátila pozornosť mládeže k počúvaniu a tým spôsobila i zmeny v nazeraní na hudobnopedagogickú problematiku. Do popredia sa dostala potreba spoľahlivej orientácie v inflačnej ponuke hudobného trhu – teda otázky „ako hodnotiť“ a „ako vyberať“;

b) **neznámym poľom sú otázky hudobnej výchovy prostredníctvom technických médií** Moderný elektronickej inštrumentár, ktorý predstavuje vyššiu fázu orffovskej „inštrumentalizácie“ všeobecnej hudobnej výchovy, poskytuje rozvíjaniu aktívnych prístupov k hudbe netušené možnosti. Predstavy československej hudobnej pedagogiky sú bohužiaľ v tomto smere dosiaľ hmlavité a neprekračujú nepríliš obratné pokusy riešenia čiastkových didaktických postupov;

c) **neznámym poľom zostávajú aj otázky sociálnej pedagogiky**

Československá hudobná pedagogika neprešla v 60-tych rokoch obdobím sociologizácie. Niet preto divu, že v 80-tych rokoch nedisponuje modernými koncepciami pre mimoškolské pôsobenie, nemáme odpoveď na širokú škálu potrieb hudobného vzdelávania dospelých (problematika tzv. druhej šance) a stojíme pred skutočnosťou (hudobno) kultúrnej diskriminácie rôznych sociálnych vrstiev predovšetkým vnútri mládeže;

d) **neexistuje záujem o problematiku učebnic (hudobnej výchovy) a o vedeckú organizáciu učiva vobec**

Naše predstavy o spôsobe organizácie učiva sú už nestačujúce a zaoštvávajú za špičkovou medzinárodnou úrovňou odboru. Predovšetkým v názornosti, efektívnosti sprostredkovávania učiva, v jeho upevňovaní a overovaní zaoštvávajú o jednu generáciu. Sebáchvala a spokojnosť s tým, aké pekné učebnice máme, nie sú opodstatnené. Ako

2. OTÁZKY KÁDROVÉHO ZABEZPEČENIA ODBORU A VÝCHOVY HUDOBNÝCH PEDAGÓGOV

V hre sú však otázky ďalšie a nemenej znepokojujúce. Na obzore totiž nie nikoho, kto by mohol na požadovanej odbornej úrovni začať riešiť tieto a rad ďalších problémov, ktoré sa v priebehu vývoja budú vynárať. Príčina je zrejmá v praxi, ktorá už dlhší čas ovláda kádrovú politiku na pedagogických fakúltach. Estetiku, psychológiu, dejiny hudby, sociológiu a ďalšie odborné nopedagogické disciplíny nevyučujú (v prevažnej väčšine) profesionálni absolventi príslušných odborov, ale absolventi pedagogických fakúlt. Tí majú síce vysokoškolskú kvalifikáciu (a teda formálne je všetko v poriadku), ale teoretickú a praktickú problematiku príslušných odborov v „krvi“ nemajú. Pre tieto odbory sú prasto nekalifikovaní a preto niet divu, že nemôžu (a ani nie sú schopní) vytvárať na príslušnej profesionálnej úrovni psychologické, sociologické, estetické a iné aplikácie a interpretácie pedagogickej problematiky. Hudobná pedagogika sa v zahraničí „interdisciplinuje“, hľadá kontakty, väzby a spoluprácu s inými odbornými – československá doposiaľ nie. Nedivme sa potom, že stojíme pred skutočnosťou, že nie sú tridsiatnici a štyridsiatnici, ktorí by boli odborne profilovaní, mali predstavu a koncepciu ďalšieho rozvoja odboru i jeho jednotlivých disciplín, mali by medzinárodnú skúsenosť a samozrejme (a to na prvom mieste) odbornú autoritu. Ich absencia je varujúca, pretože pokrok je zaistený len vtedy, keď synovia dajú ďalej než otcovia. Posledné (i medzinárodne) zaujímavé činy československej hudobnej pedagogiky, t. j. česká modifikácia Orffovho Schulwerku, česká modifikácia Kodályovej koncepcie a projekt hudobnej osemročky vytvorili v 60-tych rokoch práve štyridsiatnici a tridsiatnici Eben, Hurník, Složil, Daniel, Jurkovič, Kurková a ďalší. Pedagogické fakulty svojich absolventov na tento druh práce nepripravili a ich nástupcov nevychovali. Podlžnosť hudobnej pedagogiky voči potrebám kultúrno-výchovnej a kultúrno-politickej praxe je nepopierateľná.

Otázka kádrového zabezpečenia odboru má však viac položiek. Vymenujem iba najpálčivejšie.

2.1 Kvalitná príprava pre hudobnopedagogický výskum

Príprava kvalitného učiteľa je chronickou bolesťou československej povojnovej hudob-

uplatnenia pre absolventov takto formovaného štúdia a umožniť im bádateľskú činnosť. Tým sa dostávame k tretiemu okruhu problémov, ktorým sú

3. OTÁZKY INŠPIRUJÚCEHO ZABEZPEČENIA HUDBNOPEDAGOGICKEJ PRÁCE

Základnú výskumnej činnosti odboru predstavujú katedry hudobnej výchovy na pedagogických fakúltach. Hlavným znakom ich výskumnej činnosti je však nekoordinovanosť, lepšie povedané koordinovanosť výlučne formálna. Izolované a bez fatickej koordinácie pracujú nielen jednotlivé katedry, ale aj jednotliví bádajúci v čiastkových disciplínach hudobnej pedagogiky. Dôkazy pre toto tvrdenie poskytuje čítanie zborníkov prác pedagogických fakúlt od Plzne až po Prešov. Chýba povedomie spoločného cieľa, ktoré by bolo základom pre koordináciu tematickú i metodologickú.

Československá akadémia vied nemá špecializované hudobnopedagogické pracovisko ani na pôde Pedagogického ústavu Jana Amosa Komenského, ani na pôde Ústavu teórie a dejín umenia – sekcia hudobnej vedy. Výskumný ústav pedagogický bol od 70-tych rokov postupne premenovaný na administratívne pracovisko s povinnosťou pohotového spracovania odôvodňujúcich materiálov a niet preto divu, že jeho činnosť je na sklonek osemdesiatych rokov už iná než vedecká a že z posledných 15 rokov nevyšla odtiaľ jediná iniciatíva, ktorá by pohla stojatými vodami československej hudobnej pedagogiky.

V tejto stagnujúcej situácii treba požadovať od vedenia ČSAV a SAV, aby problematika hudobnej pedagogiky bola zaradená do pracovného poľa príslušných umenovedných ústavov a na jej riešenie vyčlenená dostatočná pracovná kapacita. Tieto akademické pracoviská by totiž mali plniť funkciu koncepčnú a koordináciu – mali by získavať a sústreďovať najkvalitnejšie sily z pedagogických fakúlt k spolupráci pri riešení bádateľských úloh, koncipovať dlhodobý plán hudobnopedagogického výskumu a to v súlade so svetovým trendom, riadiť a koordinovať výchovu nových vedeckých kádrov. Skrátka – toto pracovisko by malo byť mozgom a motorom vedeckej práce a jej poňatia.

3.2 Edičná problematika

Nepriaznivá je aj situácia v edičnej oblasti. Hudobná pedagogika nemá svoje reprezentatívne odborné periodikum – platformu na

Naposledy som mal potešenie robiť s Vami interview v roku 1981 pred televíznou kamerou. Vtedy ste pracovali na svojej Tretej symfónii. Odvtedy ste zriedkakedy vystupovali verejne. Viem, že príčiny boli rôzne, ale nepatrila medzi ne i strata viery v možnosť vysvetliť vlastné dielo?

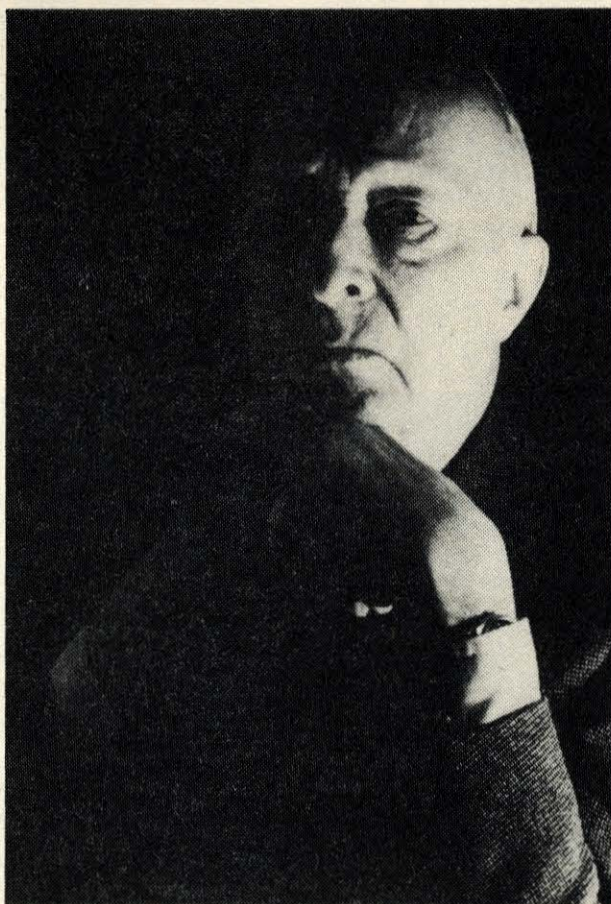
– Nie, tak to nebolo. Nevieť, či to má pre Vás nejaký význam, ale od decembra 1981 bolo pre mňa veľmi ťažké vysloviť verejne svoje názory u nás, keďže som začal pociťovať zvláštny odpor voči masmédiám. Možno ste svoju otázku nemysleli takto, ale moja odpoveď by bola neúplná, keby som sa o tom nezmenil. Čo sa týka výkladu, nepovedal by som, že som sa mu vyhýbal; ibaže neverím, že je možné povedať niečo rozumné o svojej vlastnej práci. Jediné čo akceptujem a často robím, je poskytovanie informácií, týkajúcich sa skladby alebo procesu jej vzniku. Pokiaľ ide o komentár – výklad, myslím, že to nie je moja vec.

Nemyslíte, že výklad môže pomôcť pri pochopení diela?

– Sú rôzne druhy výkladu. Sú ľudia, ktorí sú schopní opísať skladbu slovami a ak ste ju už predtým počuli, takýto výklad môže pomôcť vytvoriť si lepší prístup k nej pri druhom, tretom či štvrtom počutí. Mám na mysli komentáre ľudí, ktorí sú nadaní schopnosťou opísať hudbu slovami. Nie je ich príliš veľa, ale pamätám si niekoľkých takýchto výkladov, ktoré na mňa urobili značný dojem.

Existuje teda nejaký správny spôsob, ako chápať dielo?

– Nie, tak som to nemyslel. Pre mňa ostáva tajomstvom, ako druhí ľudia vnímajú hudbu. Keď som bol dieťať, napadla mi myšlienka, či aj iní ľudia pri pohľade na trávu vidia takú istú zelenú ako ja, alebo či ju snád vidia tak, ako ja vidím červenú. S hudbou je to podobné – pravdepodobne každý počuje trochu inak a nevieme si ani dosť dobre predstaviť, ako druhý vníma hudbu. Rozdiely vyplývajú nielen z rôzneho stupňa citlivosti a vnímavosti v oblasti hudby, ale aj z rozdielneho kultúrneho zázemia, všeobecného i hudobného vzdelania atď. Okrem toho, ak je človek schopný postrehnúť v hudbe ako také nejaký odkaz (nemám na mysli obsah), musí si zároveň všimnúť, že je to viacvýznamové umenie a každý ho vníma po



Witold Lutosławski

Rozhovor s Witoldom Lutosławskim

svojom. Mám skúsenosti z reakcií poslucháčov na moje skladby, ktoré jasne potvrdzujú, čo som práve povedal.

Dovŕte, aby som teraz prešiel na iné témy. Súčasný skladateľ rastie a tvorí pod ustavičnou hrozbou toho, že sa ocitne zatvorený vo veži zo slonovej kosti. Pociť, že nová hudba je žiadaná čoraz menej, sprevádza umelcov už dávno, hoci Vás sa to tak netýka, lebo Vaša hudba je hraná a známa, i keď prevažne v elitných kruhoch. Neznepokojuje Vás táto situácia, nezdiate pesimizmus Honeggerovej knižičky Som skladateľ?

– „... nikto sa nezaujíma o Vašu sonátu“ – povedal mladému skladateľovi.

... a jeho prorocká o skorej strate tvorivosti.

– Honegger bol skvelý spisovateľ a ja samozrejme nemám právo tvrdiť, že nie je úprimný. Jednako nezdiefam jeho pesimizmus z viacerých dôvodov. Je to veľmi široká otázka, problém, o ktorom veľa premýšľam a ktorý vlastne charakterizuje hudobný život na celom svete. Sme svedkami veľmi radikálnej krízy v oblasti hudby. Dur-molový systém trval 150–200 rokov – to nie je dlho. Renesancia používala diatonický systém, ale s ešte nerozvinutou tonálnou sústavou; práve preto znie renesančná hudba priemernému koncertnému návštevníkovi cudzo a koncerty tejto hudby navštevujú prevažne odborníci. Tradičné koncertné publikum toleruje hudbu zhruba od Vivaldiho po Ravela – čo nie je príliš dlhé obdobie v dejinách. Takže na jednej strane, ako hovoria Nemci, existuje beethovenovsko-čajkovské publikum, na druhej strane sa organizujú festivaly a špeciálne cykly koncertov. Tento jav pravdepodobne bude ešte pretrvávajú, ale nemyslím, že to znamená odsúdenie súčasnej hudby. Koniec-koncov, vždy to bolo tak, že nové sa prijímalo s nedôverou. Spomeňme si, že novým Debussyho dielam, ktoré ešte „nezdomácnili“, opakovane vytýkali „intelektualizmus“. Tu „intelektualizmus“ znamená, že niečo je rozumovo vymyslené a nie vytvorené v stave inšpirácie. O Debussy však každý môže povedať, že to je na najvyššiu mieru rozvinutá zmyslosť a pocitovosť – kde tu ostáva miesto pre intelektualizmus? Je pravda, že táto hudba je dobre organizovaná, ale toto je otázka potreby zmyslu a poriadku v hudbe, s ktorou veľmi sympatizujem. Mimochodom, ja sám mám tiež silne vyvinutý zmysel pre poriadok a organizovanosť, ktorý ste pravdepodobne postrehli, ak ste trochu študovali moje partitúry. Ale to je iný problém.

Takže kríza, rozklad tonálneho systému je mimoriadne hlboký proces. Tento systém bol fenomenálny výtvor, dokonca je ťažké postrehnúť jeho dokonalosť. V priebehu 19. storočia bol systematicky podkopávaný, až nakoniec prestal byť aktuálny, s výnimkou populárnej hudby. Ak si uvedomíme, že koncertný repertoár obsahuje vždy skladby práve z tohto obdobia, neprekvapí nás, že kríza, ktorá sa začala začiatkom nášho storočia, stále pokračuje, pretože sa zatiaľ nezrodil žiadny nový systém – tento stav ovplyvňuje nástroj hudobného vnímania každého poslucháča. Tento nástroj podlieha určitému druhu naladenia. Ak človek venuje 90 % času počúvaniu hudby 18., 19. a úplného začiatku 20. stor., jeho zmyslový nástroj je naladený určitým, špecifickým spôsobom a všetko, čo ide mimo tohto „ladenia“, je nesprávne prijímané, resp. vôbec neprijímané. Je to ako s cudzím jazykom, ktorému nerozumieme, a preto ho nepočúvame.

Mimochodom, stálo by to za pohovorí si o problematike, ktorá sa ma osobne veľmi dotýka. Myslím, že koniec dur-molového systému, vo všeobecnosti koniec diatoniky ako nadradeného princípu, postavil skladateľov pred celý rad nových javov, vyplývajúcich z chromatického radu. Skladateľ sa nedokázal okamžite zorientovať v tomto svete totálneho chromaticizmu. Objavila sa, ako hovoria Angličania, „free-atonal“, to jest voľná, improvizovaná atonalita, ktorá nemôže viesť nikam, pretože každý improvizuje inak a dostáva sa na inú cestu v džungli, ktorou je chromatický rad. V tejto situácii prichádza Schönberg s novou náukou. Samozrejme, prevažná väčšina

skladateľov sa chopila tejto nauky, nachádzajúc v nej to, čo postrádala: záhytný bod, nástroj, ktorý možno použiť na všetko a ktorý zbavuje človeka strachu z priestoru. Dodekafónia sa stala pozhnaním pre tých, ktorí nemali predstavu hodnú nasledovania. Toto, podľa mňa, zdržalo prirodzený rozvoj hudobnej reči v súčasnosti. Sú aj výnimky. Považujem Debussyho za ďalší zdroj tradície, za protiklad druhej vienskej školy; ako aj jeho nasledovateľov: mladého Stravinského, Bartóka, Varèseho alebo teraz Messiaena. Práve tento druhý prúd tradície má omnoho väčšie vyhliadky do budúcnosti než dodekafónia, ktorá je prakticky vyčerpaná. Ale už nastalo určité zdržanie: dodekafónia zastavila prirodzený vývoj individuálnych pokusov o skultivovanie tejto novej oblasti, t. j. mediatických stupnic a súboru dvanástich tónov. Teraz by mal nastať rozvoj takýchto individuálnych snažení, hoci niečo sa už v tomto smere podniklo a výsledky môžeme vidieť v dejinách hudby 20. storočia. Nemusím Vám hovoriť, že cieľom všetkého, čo som doteraz vykonal v hudbe, bolo skultivovať túto novú doménu – nie formou doktrín, ale empirickou cestou. Podarilo sa mi objaviť a kodifikovať niektoré veci pre moju osobnú potrebu. Netvrdím, že mám nejaký univerzálny recept. Nevieť, či niekto bude mať z toho niekedy ošoh, ale mne to mnoho vecí uľahčilo. Začal som pracovať na mojej hudobnej reči v roku 1947, predovšetkým na harmonických a melodických prvkoch a vtedy som si uvedomil, že – po prvé – jazyk, s ktorým som pracoval napríklad vo svojej 1. symfónii, ma nedoviedie nikam a – po druhé – že pre mňa neexistuje nič mimo mňa, žiadny model, oporný bod alebo pomocný prostriedok zvonku. Platí to aj o dodekafónii, ktorá pre mňa bola nepoužiteľná.

Na Vašu otázku môžem dať ešte ďalšiu odpoveď. Súčasnú hudbu postihol osud, aký si čiastočne sama pripravila, ak uvážime obrovské množstvo veľmi zlých skladieb, ktoré v súčasnosti vznikajú. Tieto skladby jej pokazili reputáciu, v každom prípade aspoň odradili ľudí, ktorí by aj boli mali o ňu záujem. Toto tiež nie je nič nové. Vždy to bolo tak: hudba každého obdobia obsahuje diela rozličnej hodnoty a len čas je sito, cez ktoré sa presypú všetky bezvýznamnosti a udržia sa iba veci hodné prežitia. Tento proces nás ešte čaká a čo ostane, určite nebude postachom koncertných programov. Som hlboko presvedčený, že hudobná reč nie je neprekonečná bariéra – dnes sa Bartók počúva rovnako ako hudba 19. storočia. Klasici 20. storočia nám urobili veľkú službu množstvom veľmi silných skladieb a – keďže hovoriť rečou pre poslucháča novou – presvedčili ho práve svojou podstatou o špecifickej závažnosti svojej výpovede. Myslím, že práve takýto bude osud hudby v budúcnosti. Diela, ktoré sú závažné obsahom, myšlienkou, majú šancu zapôsobiť dokonca i teraz, bez ohľadu na to, akou rečou je ich obsah tlmočený.

Dovŕte, aby som sa vrátil k nášmu rozhovoru pred siedmimi rokmi. Vtedy ste zhruba povedali, že pre Vás sa súvislosť medzi zvukom a jeho obsahom, výrazom, emotívnosťou začína na najnižšej úrovni. Výber materiálu a jeho počiatkové stvárnenie už formujú výraz a predurujú obsah výsledného diela. Môžete túto myšlienku ďalej rozvíjať?

– Zdá sa mi, že som mal na mysli toto: v skladateľovej práci nie je ani jediný krok, ktorý by bol bezvýznamný z hľadiska výrazu. Znamená to, že ani jediný krok od jedného tónu k druhému nemôže byť nepodstatný. Je jasné, že čím zložitejší je súzvuč, tým je to zreteľnejšie, hoci u mňa aj jednotlivé intervaly hrajú špecifickú úlohu. Teraz neexistuje taký pojem ako durová alebo molová tónina, ale javy, ktoré sú pre mňa osobne dôležité a ktoré zaplňajú moje partitúry, majú vlastnosť, ktorú nazývam „kvalitou“. Nechcem to nazývať farbou, výrazom, náladou atď., atď.; všetko toto je obsiahnuté v jednom slove „kvalita“. Vezmime si napríklad dokonalú dodekafóniu s použitím dvanástónového radu („Allintervalle“), kde všetky intervaly nasledujú jeden za druhým takým spôso-

bom, že človek vníma vlastne len vzdialenosti a smer, ktorým sa tóny pohybujú. Na tomto príklade si môžeme veľmi jednoducho vysvetliť rozdiel medzi vzdialenosťou a kvalitou. Je minimálny rozdiel vo vzdialenosti medzi intervalom troch oktáv s pridanou čistou kvintou a intervalom troch oktáv s pridaným tritónom. V hudbe, ktorá používa dvanástónový rad, vníma práve tento malý rozdiel vo vzdialenosti a z hľadiska kvality je to rozdiel obrovský a podstatný. Toto je kľúč k pochopeniu pojmu „kvalita“, ktorý používam, keď hovorím o týchto veciach. Pre mňa dokonca i jeden samostatný interval môže mať expresívnu hodnotu. Napríklad v mojej Fúge pre 13 nástrojov si môžete všimnúť charakteristický spôsob výberu intervalov: všetky témy sú vybudované z tritónov a malých sekúnd, tak vertikálne ako aj horizontálne, kým v medzihrách, introdukcii a v ďalších častiach prevláda veľká sekunda, čistá kvinta a čistá kvarta. Je to diametrálna opozícia. Toto som mal na mysli, keď som Vám hovoril, že žiadny, ani ten najmenší krok nemôže byť z hľadiska výrazu bezvýznamný.

Ďakujem za vysvetlenie. Často dávate svojim skladbám názvy (hlavne v poslednom čase), ktorými obraciate pozornosť poslucháča na problémy technického charakteru. Ak hovoríte o „refaziach“ (Chains), máte na mysli...

– ... techniku pripájania jednej myšlienky k druhej.

V Mi-parti ste použili podobný postup.

– Tu je tajomstvo názvu málo zaujímavé, „mi-parti“ je slovo, ktoré sa mi zapáčilo a len dodatočne som začal hľadať zdôvodnenie tohto názvu. Naozaj som ho našiel, ale v skutočnosti tu ide len o slovo, ktoré poslúžilo ako názov pre skladbu. To je všetko. Takže nie Mi-parti, ale...

... povedzme Jeux vénitiens.

– Toto je tiež viac-menej iba názov. Slovo „hra“ tu nie je nijako podstatné. Snáď by tu bolo možné hľadať nepriamy súvis s technikou použitia náhody. Ale ani to nie je ono...

A Livre pour orchestre?

– Livre – to je celá história. Livre v tradičnom zmysle znamená zbierku skladieb, navzájom viac-menej nezávislých a meniacich sa, povedzme ako u Couperina alebo v Orgel-

büchlein. Mal som v úmysle napísať taký cyklus pre orchester, s dlhším finále. Začal som písať Postlúdiá, ale nedarilo sa mi a nakoniec som to nechal. Potom prišli Jeux vénitiens a ja som sa už radšej nevrátil k tej koncepcii, tým viac, že tie skladby sa mi zdali prídlhé pre môj pôvodný zámer. Neskôr som sa rozhodol napísať Livre na objednávku a len keď už som na ňom pracoval, uvedomil som si, že to nie je žiadna „livre“, ale skôr precízne konštruovaný uzavretý celok, s presným a prehľadným plánom. Napísal som aj Bertholdovi Lehmannovi, dirigentovi, ktorý ma podnietil k napísaniu tejto skladby a obratom som obdržal prospekt Dní súčasnej hudby v Hagene, na ktorej bol vytlačený práve tento názov. A už to tak ostalo. Takže som vlastne len v Chains použil technickú charakteristiku skladby ako názov.

Je opodstatnená domnienka, že Vaše technické výdobytky sa týkajú špecifických „kvalít“ tých-ktorých skladieb?

– Samozrejme, že nie. Technická stránka veci je pre mňa vždy druhotná. Dielo musí existovať ako idea, ako ucelený zážitok a technika je užitočný prostriedok, ako dosiahnuť tento cieľ. Technika nie je mojím idolom. Presne ako raz napísal istý kritik: „Lutosławski používa názvy, ktoré nič nehovoria: symfónia alebo sonáta.“ – Ja naozaj dávam prednosť názvom, ktoré nič nehovoria. Pokiaľ viem, toto môže byť otázka temperamentu, povahy. Myslím, že hudba má hovoriť sama za seba a skladateľ by nemal poslucháčovi napovedať, že toto je, povedzme, elégia a tamto smutná pieseň či prípadne niečo veselé. Ale, pravda, niektoré moje názvy niečo takéto naznačujú. Napríklad, jednej skladbe som dal názov Novelette, aby som zdôraznil svoj zámer ľahkosti v tejto skladbe. Nemala to byť vážna skladba, ako symfónia alebo partita, ale niečo ľahšie – nie v zmysle ľahkej hudby, ale čo sa týka charakteru zážitku.

Môžem teraz prejsť ku skladbe, ktorá je vlastne príčinou nášho stretnutia?

– Áno, ku Klavírnemu koncertu.

Na úvod by som Vás poprosil o niekoľko špecifických informácií. Viem, že skladbu ste dokončili už minulý rok.

– V skutočnosti dokončujem partitúru len teraz, pretože je to veľmi práca záležitosť. Len samotné opísanie klavírneho partu dalo strašne veľa roboty, nehovoriac o tom, že som ešte musel dopísať akési orchestrálne zanášky. Nie je to však samozrejme skutočný, úplný klavírny výťah, hoci by sa dalo z neho hrať, i keď to nikomu neradím. Sólista však musí mať niečo, o čo sa môže oprieť pri štúdiu skladby. Teraz po prvý raz píšem skladbu pre klavír a orchester, pretože vo Variáciach na Paganiniho tému, s výnimkou niekoľkých miest, som klavírny part vôbec nepísal – už bol vydaný predtým, takže som jednoducho vkladal tlačenej strany do partitúry. Vpisovanie klavírneho partu do partitúry sa náročnosťou takmer vyrovná celej ostatnej práci, je to strašná robota, ak uvážime, že každá strana musí byť tak rozvrhnutá, aby mohla ísť rovno do tlače. Musím si vypočítať všetky horizontálne vzdialenosti a to je veľmi úmorná práca. Teraz dokončujem partitúru a dúfam, že skladba bude hotová doslova za pár dní. Klavírny part bol odoslaný už dávno a mal som o ňom dlhý, niekoľkohodinový rozhovor s Zimermanom.

Co vás priviedlo k rozhodnutiu napísať klavírny koncert?

– Klavírny koncert som sa rozhodol napísať ešte pred vojnou a urobil som niekoľko neúspešných pokusov, ktoré nikam nevedli. Najprv, ešte pred vojnou, som začal písať klavírny koncert, o ktorom som si myslel, že ho budem sám interpretovať, pretože vtedy som bol aktívnym klavíristom. Musel som to však vzdať. Neskôr ma nahovoril Witold Małcużyński, aby som napísal koncert, ktorý by on zahral. Niekoľkonásobné pokusy však opäť neboli vydaté a znovu som sa tohto úmyslu musel vzdať. Vždy som túžil napísať klavírny koncert a neúspešné pokusy ma dosť znechutili, kým som si konečne uvedomil, že to vôbec nebol klavírnický problém. Klavír nemá pre mňa príliš veľa tajomstiev, je to nástroj, ktorý poznám cel-

kom dobre. Možno môj Koncert nie je príliš veľkým prínosom v klaviristickom zmysle, ale v každom prípade tam aspoň nie je ani jedno miesto, ktoré by nebolo komponované čiste klaviristicky. Toto nebol problém, ako sa ukázalo. Problém bol v hudbe samotnej, ktorá nebola dostatočne zrelá na to, aby mi umožnila pustiť sa do takého diela. Je ťažké písať pre klavír, pretože je to polyfónny nástroj, a najviac času mi zabralo objavenie spôsobu, ktorý by umožňoval pre klavír písať. Bolo to možné len po základnom skompletizovaní súboru mojich výrazových prostriedkov, ktorý vznikol v priebehu desaťročí. Jedným z dôležitých krokov tu bolo objavenie metódy písania priehľadnejších faktúr; dosiahol som to len pred niekoľkými rokmi. Všimnite si, prosím, že v 60-tych rokoch som vo svojich skladbách používal takmer výlučne veľké zvukové masy, ako napríklad v 2. symfónii, v menšom rozsahu i v Livre pour orchestre, Trois poèmes d'Henri Michaux, Jeux vénitiens atď. Nebolo to preto, že by som sa vyžíval v zvukových masách – jednoducho mi chýbali prostriedky na písanie priehľadných faktúr. Tie priehľadné faktúry, ktoré som často používal v skorších prácach, boli nevhodné pre hudbu, akú som písal neskôr. Vedel som, že sa musí stať niečo rozhodujúce, že toto „niečo“ je na dosah ruky, no nevedel som presne, kde. Nakoniec som to našiel. Od toho času som začal písať napríklad skladby pre sólové nástroje s klavirom, čo bolo predtým takmer nemožné.

Vaša Partita pre husle a klavír sa stala udalosťou.

– Partita je naozaj dielo prvoradého významu, patrí k mojim najdôležitejším skladbám. Všetko ostatné, napríklad Tanečné prelúdiá, tvorí druhý prúd a je pokračovaním úžitkovej hudby. Ale dokázal som napísať Epitaf, Grave pre violončelo a klavír bez problémov s priehľadnou faktúrou. Našiel som „chodník“, akýsi súbor zákonitostí, ktoré sa mi „zjavili“. Vždy som mal takú predstavu, že veľké zvukové masy by mali tvoriť len určité percento hudby v skladbe, hoci z núdze som pracoval práve s nimi. Stalo sa to preto, lebo na začiatku mojej práce na hudobnej reči, najmä v oblasti harmónie, bolo skúmanie akordov, obsahujúcich 12 rôznych tónov. Môžem povedať, že tam som našiel, čo som hľadal, ale to bol len začiatok. Tenšie faktúry s menším počtom súčasne znejúcich tónov boli pre mňa vtedy ešte záhadou. Táto otázka, ako som povedal, sa vyriešila neskôr, ale vyriešila sa, našťastie. A až vtedy som sa mohol pustiť do takých skladieb ako je Koncert pre hoboj a harfu alebo teraz Klavírny koncert.

Mal som mnoho podnetov k práci. Viem, že sám Zimerman sa rôznymi spôsobmi dožadovoval tohto diela, i keď nikdy nie priamo, čo je práve veľmi charakteristické pre tohto muža, rezolútneho a silného, no súčasne veľmi jemného vo vzťahu k iným ľuďom. Toto bol pre mňa stimulujúci faktor, pretože som nadšený obdivovateľ jeho veľkolepého umenia. Práve nedávno som bol na jeho recitáli v Londýne, v Barbican Centre. Ľudia počúvali so zatajeným dychom, ako celkom neuveriteľným spôsobom zahrál Schubertove Impromptus, potom veľkolepú kreáciu Chopinovej Fantázie f mol. V druhej časti odzneli Chopinove Nokturno a Lisztova Sonáta h mol, ktorú osobne veľmi neobľubujem, ale zahráná bola skutočne fenomenálne. Takže Zimermanovo nadšenie bolo pre mňa samozrejme silným stimulom; veľmi mi pomohlo ako neustále memento v mojom hľadaní.

Koncepcia celej skladby sa vykrystalizovala hneď na začiatku (nikdy nezačínam písať skladbu pokým nemám skoncipovaný celý dej – nemôžem „nevedieť, čo bude nasledovať“).

No predsa, spomínali ste, že v prípade Livre hral rolu aj moment prekvapenia.

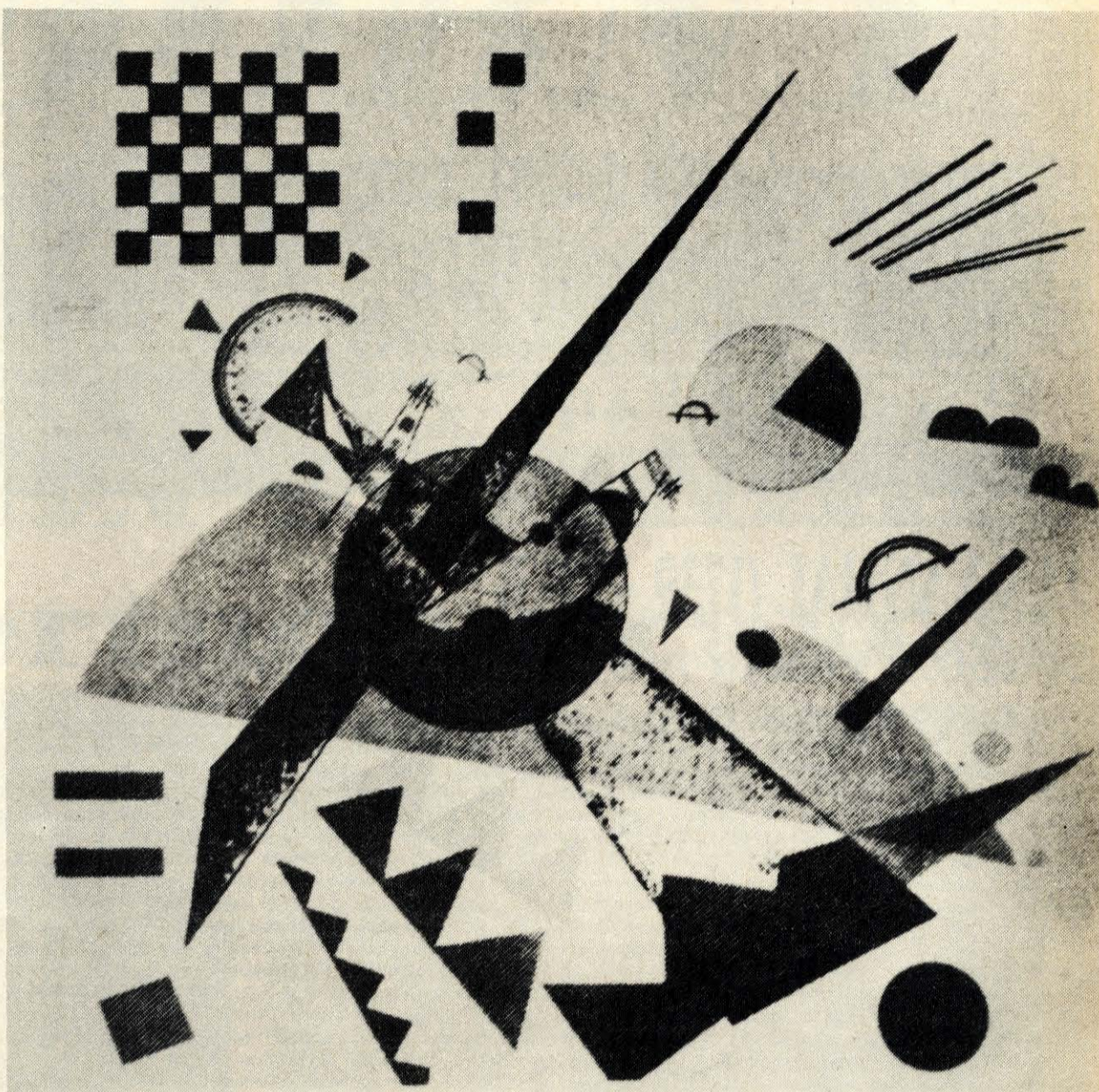
– Áno, moment prekvapenia... počas písania Livre mi prichádzali na myseľ rôzne nápady a vlastne úplne zatlačili pôvodnú myšlienku. Tak to bolo. Mám silný zmysel pre organizovanie formy. Forma sa organizuje takmer sama od seba, takže sa stáva súvislým celkom. Musel som napríklad vynaložiť úsilie na písanie siedmich prelúdií k Fúge – každé je iné a nezávislé od ostatných. Tentokrát sa mi to podarilo. Je to dielo, ktoré zdôrazňuje rozdielnosť; každé prelúdiu sa sústreďuje na niečo iné.

Chcel by som sa Vás spýtať na dôvody, ktoré Vás po vyše štyridsiatich rokoch priviedli späť ku klavíru; veď Variácie na Paganiniho tému ste napísali v roku 1941, a to bol hádam hraničný bod.

– Áno, v tom istom roku som písal dve Etudy, ktoré sú skutočne dokonale klaviristické a nezávislé od vonkajších okolností. Pretože, koniec-koncov, Variácie sú písané v prvom rade pre dva klavíre, nie pre jeden; okrem toho je to príležitostná skladba „súkromná verzia“ Paganiniho capriccia č. 24, ktorú sme mali v úmysle hrať v kaviarňach, Panufnik a ja. Považujem túto skladbu za takú okrajovú vec. Prácu na dvoch Etudách som naopak musel prerušiť (a malo ich byť viac), pretože počas nemeckej okupácie bolo málo času. Musel som miesto toho dokončiť Symfóniu, ktorú som začal písať ešte pred vojnou. Etudy som nedokončil, ale je to fakticky jediné moje dokonalé klaviristické dielo, okrem klavírnej sonáty, ktorá nebola uverejnená. Od tých čias som nepísal klavírne skladby pre takpovediac zrelých klaviristov, písal som iba inštruktívne skladby – Ludové melódie, Bukoliki, Tri skladby pre mládež. Neskôr som sa pokúšal písať klavírne skladby, ale všetky som musel zničiť.

Z toho, čo ste povedali, vyplýva, že Klavírny koncert je nielen klaviristické, ale aj virtuózne dielo.

– Áno, je, takým istým spôsobom, ako Koncert pre violončelo alebo Chain 2 pre husle (to je typicky virtuózne dielo, nezávislé od obsahu, ktorý nie je obmedzený len na vonkajší efekt). Kedysi som bol sám klavirista a nie najhorším. Poznám pocit radosti z hry, z vyvolania určitého efektu – tento efekt však nesmie byť plytký alebo povrchný. Chopinova hudba je typickým príkladom takej virtuozity – Chopin bol virtuózom až do svojich posledných kompozícií, aj vo svojich najhlbších dielach, napríklad v Polonéze-Fantázii alebo v Barkarole, ktoré sú plné najdokonalejšej krásy. Cítiť z nich radosť z fyzického procesu hry na klavíri a z následného zvukového efektu. Pre ľudí, ktorí to nikdy neskúsili, je to niečo úplne neznáme. Takže ja som povahou tiež interpret. „Výkonný umelcec“ – to je niekto, kto realizuje, interpretuje skladbu (nemusí to byť verejné vystúpenie). Zažil som celý rad pocitov a emócií v spojitosti s predvedením skladieb. Preto, keď dirigujem, necítim sa ako skladateľ prezentujúci svoje dielo, ale ako interpret, uvádzajúci skladby svojho mladšieho kolegu, o ktorom pravdepodobne viem viac, než hociktorý iný dirigent.



Vasilij Kandinskij: Kompozícia 1923

Prečo ste sa teda ako interpret nikdy nedali zlákať hudbou iných skladateľov?

– Ach nie, to by som zašiel príliš ďaleko, môj život by na to nestačil. Treba vziať do úvahy, že som bol nútený strátiť v živote veľa času a fakticky celá moja práca je akýmsi kompenzovaním tejto straty, doháňaním vecí, ktoré sa mali urobiť pred dvadsiatimi rokmi. Aj v Partite môžete nájsť určitú podobnosť so začiatkom Klavírneho koncertu, ktorý som začal písať pred vojnou. Úvod, začiatok Larga a aj posledná časť, ktorá je istým druhom gígy sú zdanlivo koketovaním s barokom, v mojej vlastnej reči, pravda. Neo-barok bola taká nevybavená záležitosť, preto sa opäť objavuje v mojom Koncerte pre orchester. Samotná koncepcia diela spočíva v tom, že používam folklórny materiál ako „surovinu“ a nepoužívam žiadne piesne ani stylizované tance: intrada, capriccio, potom passacaglia, toccata – to sú všetko neobarokové formy, patriace k štýlu, rozšírenému v období medzi vojnami (Honegger, Stravinskij atď.). Pre mňa to bola „nevybavená záležitosť“.

Takže som v živote nestihol venovať sa interpretácii diel iných skladateľov. Ale tieto, takpovediac, sklony k interpretácii sú vo mne silne zakorenené, preto som schopný dirigovať orchester. Ako dirigent som samouk, ale mal som často príležitosť pozorovať veľkých dirigentov.

Nemôžeme tu hľadať i korene Vašej záľuby v koncertantných formách?

– Ale áno, do značnej miery. Znamená to, že viem, rozumím, cítim, čo je vo všeobecnosti potrebné k napísaniu typického koncertu. No nedokázal by som už zahráť môj klavírny koncert, keďže som dávno prestal cvičiť.

Ale boli by ste bývali schopní zahráť ho pred štyridsiatimi rokmi, keď ste boli v najlepšej forme?

– Ó áno, pravdaže. Táto skladba nie je mimoriadne ťažká, je písaná tak, aby sa pohodlne hrala. Sú tam, pravda, obtiažne miesta, ale tie sú nevyhnutné, bez nich by sa určité výsledky nedali dosiahnuť. Súčasnne je to pre klaviristu technický problém, dostatočne vážny na to, aby stálo za to sa ním zaoberať. Nie je to koncertino, ani koncert pre mládež, ale koncert pre seriózneho klaviristu. Každopádne som presvedčený, že v ňom nie je nič nehrateľné, ako je to v prípade Brahmsovho 2. koncertu. Tam sa vyskytujú ťažkosti na miestach, kde by to človek najmenej čakal. Je to záhadné, pretože Brahms sám bol dobrý, koncertujúci klavirista. Kým Chopin... uňho je vždy rovnováha medzi náročnosťou a účelom. Keď je hudba intenzívnejšia, stúpa i jej náročnosť, nikdy nie naopak. V tomto ohľade je Chopin príkladný; považujem jeho hudbu za vrcholne klaviristickú, i keď občas nie veľmi pohodlnú pre interpreta. Ale táká bola technika a virtuozita tých čias.

Dovoľte, aby som prešiel k ďalšej téme. Nedávno u nás opäť prepukli debaty (nie na akademickej úrovni) o povinnostiach významných umelcov voči spoločnosti. Považujete romantickú predstavu umelca-proroka, umelca-svedomia národa za adekvátnu i pre dnešnú dobu? Ako sa pozeráte na svoju úlohu v tejto súvislosti?

– Myslím, že predstava „proroka“ je nerozlučne spätá s určitým obdobím v našom umení. Traja básnici a Norwid ako štvrtý, boli „prorokmi“. Snáď ešte aj Sienkiewicz ním bol. Zastávali úlohu, ktorá sa netýkala výlučne umenia, svoju činnosť považovali skôr za poslanie voči vlastnému národu. Ja som nikdy takto nerozmýšľal. Keď čítam niečo o sebe, občas natráfim na výraz „ten skromný človek“. Takýto názor ma teší. Skromnosť nielen v správaní, ale aj v presvedčení vyplýva

z názoru, ktorý bol pomerne jasne formulovaný v mojom prejave pri príležitosti udelenia čestného doktorátu Jagiellonskej univerzity. Bol uverejnený v časopise Tygodnik Powszechny. Jednou vetou by sme snáď mohli povedať, že umelcova veľkosť nie je jeho vlastná zásluha, ale je to dar, ktorý obdržal. Vlastné dary, pretože nemám na myslí len talent, ale aj povahové vlastnosti, priaznivé pre jeho rozvoj. Domnievam sa, že nedostatok skromnosti je v každom prípade jednoducho smiešny. Ani zďaleka si nemyslím, že som prorok, ani to nepovažujem za svoju povinnosť. Nemám ani ctižiadost, ani presvedčenie, ani skúsenosti, ktoré by mi mohli vnuknúť takúto myšlienku. Príroda ma vybavila ničím, čo vyžaduje úsilie, stal som sa takpovediac správcom zverného majetku a túto funkciu musím čestne vykonávať. Ako ju vykonávať – o tom som raz písal v eseji Skladateľ a poslucháč. Jej hlavná myšlienka je, že každý skladateľ má písať to, čo by sám chcel počuť, len vtedy je čestný. Ak by chcel získať niečiu priazeň alebo niekomu vyhovieť, zradil by sám seba, stal by sa falošným hráčom. To nie je egoistické alebo egocentrické stanovisko, pretože skladateľ môže predpokladať podobnosť s určitým počtom ľudí, ktorí tiež niečo nájdú v jeho diele.

Sme v situácii, kedy veľmi potrebujeme morálne authority a umelce je povolaný takúto úlohu plniť – bez ohľadu na to, či sa mu to páči alebo nie. To sa týka aj Vás, ak vezmeme do úvahy Vaše významné postavenie.

– Máte na myslí čiste umelecké postavenie?
Zásluhou Vášho umeleckého postavenia ste nevyhnutne v úlohe vzoru, aj v oblasti...

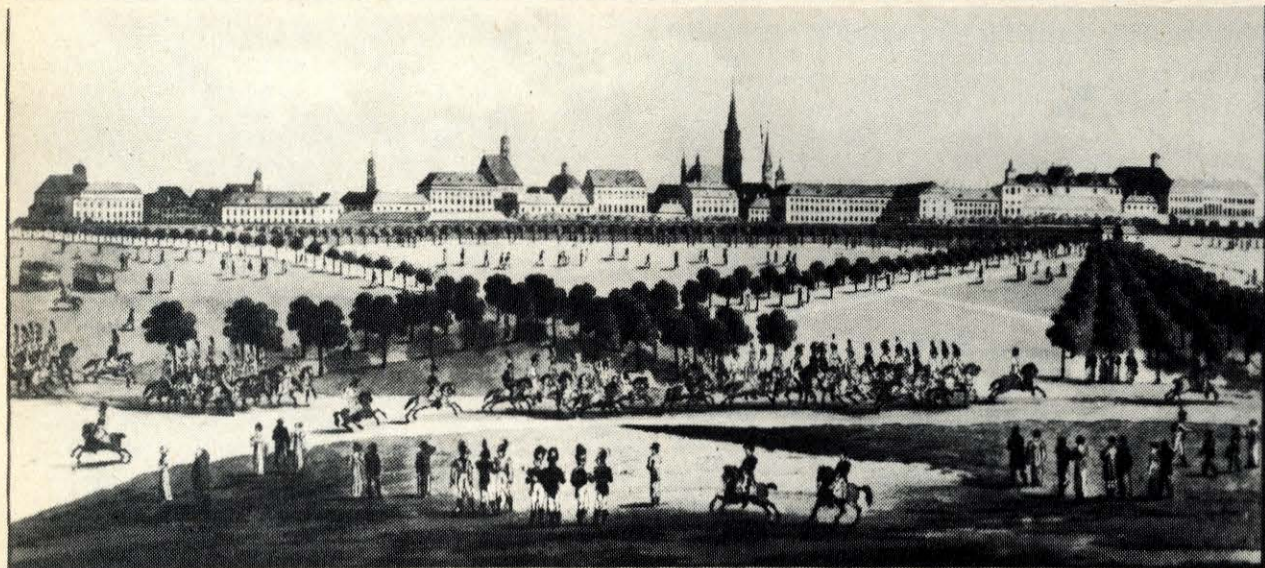
– Prepáčte, že Vás prerušujem. To nie je len otázka umeleckého postavenia. Je všeobecne známe, že správanie mnohých umelcov v minulosti by bolo možné poriadne skritizovať, napriek tomu, že boli nesmierne vážení a známi ako veľkí umelci, nie ako ľudia. Vďaka nadaniu, ktoré som dostal od prírody, sa ocitám v stredobode pozornosti iných a táto skutočnosť zaväzuje. No nemám s tým žiadne ťažkosti, lebo sa cítim pohodlne v situácii, kedy sa jednoducho slušne chovám. Cítim sa pri tom príjemne.

Ľudia, pre ktorých ste autoritou, potrebujú často väčší recept na život, než na vynikajúce dielo. No skladateľ im predloží symfóniu alebo koncert a vlastne nič iné urobiť nemôže, ak chce ostať umelcom. Ak prekročí hranice svojho postavenia, stane sa, vo väčšej alebo menšej miere, moralistom alebo politikom.

– Áno.
To je dilema, ktorej, predpokladám, aj Vy musíte čeliť.
– Každý, kto sa ocitne v centre pozornosti verejnosti, musí čeliť takejto dileme.

Cítite potrebu prekročiť hranice svojho postavenia hudobníka a obrátiť sa k ľuďom, ktorí čakajú od Vás životný vzor?

– Viete, všetci žijeme za takých okolností, že človek sa nemôže vyhnúť otázke, ako sa má správať. Ale keďže nie som kompetentný dávať ľuďom žiadne recepty na život, nemôžem na túto otázku vôbec odpovedať. Je mi viac-menej jasné, ako sa treba chovať v dnešnom svete, v situáciách, ktoré vznikajú takmer denne – a ak má niekto z môjho správania nejaký úžitok, veľmi ma to teší, je to pre mňa česť. Ale nemyslím, že by som mohol robiť viac, než sa správne chovať; v tejto oblasti sa necítim byť povolaný na nejakú zvláštnu úlohu.



Dobový pohľad na Viedeň – pôsobisko J. Vaňhala v rokoch 1761–1813.

JAN VAŇHAL (1739 - 1813)

K 250. výročiu narodenia skladateľa

STANISLAV V. KLÍMA

Významnou postavou českých hudobných dejín bol hudobník mnohostranných záujmov, klavirista, organista, hráč na sláčikových nástrojoch, flautista, pedagóg a skladateľ Jan (Křitel) Ignác Vaňhal. Narodil sa 12. mája 1739 v Nechaniciach v kráľovohradeckom okrese.

Hudobná literatúra ho uvádza zväčša ako Jan Křitel Vaňhal, napriek tomu, že prostredné meno sám takmer nepoužíval, rovnako ako meno Ignác, ktoré obdržal pri krste. Meno Jan sa prekladalo do nemčiny, francúzštiny a taliančiny (Johann, Jean, Giovanni), priezvisko sa rôzne upravovalo, prispôbovalo nemeckej transkripcii, komolilo, napríklad Vanhal, Vanhall, Wanhall, Wanhall; z týchto verzii sa skladateľ priklonil k variantu, vyskytujúcej sa najčastejšie na viedenských tlačiach jeho skladieb – Johann Wanhal. Autori starších životopisných článkov uvádzali, že Vaňhal pochádzal z Holandska, že bol synom sedliaka, ktorý privandroval do Čiech z Nizozemska a volal sa pôvodne van Hall. Toto však nie je dokázané; zistilo sa, naopak, že hudobníkov starý otec pôsobil v Nechaniciach ako kolár.

Základy všeobecného vzdelania získal Jan v miestnej farskej škole, neskôr sa vzdelával v nemčine a ďalších predmetoch v dnešnom Hornom Maršove v trutnovskom okrese. Rodičia si želali, aby sa stal vrehnostenským úradníkom sadovského panstva grófov Schaffgotschovcov alebo učiteľom a regenschoriom a pre tieto povolania bola dobrá znalosť nemčiny potrebná. U maršovského rektora a regenschoriho Jana Jiřího Kozáka získal Jan nielen slušné znalosti nemčiny, ale zdokonalil sa i v speve, hre na husliach a možno i na klavíri a neraz účinkoval na kostolnom chóre. Po návrate do rodiska vypomáhal v otcovskom hospodárstve i na škole u kantora Antonína Erbana. Ten sa mu zavďačoval tým, že ďalej prehlboval jeho hudobné znalosti, najmä v speve, hre na husliach, učil ho hre na ďalších sláčikových nástrojoch, na clavicembale, organe a zasväcť ho do základov komponovania.

Vo veku 19 rokov sa stal Vaňhal učiteľským pomocníkom vo farskej škole v Opočne, o rok neskôr, v januári 1759, rektorom školy a regenschorim kostola sv. Juraja v Hněvčevsi v kráľovohradeckom okrese. Na oboch miestach sa venoval ďalšiemu štúdiu hudby i jej predvádzaniu v miestnych kostoloch s takým zápalom i úspechom, že na seba upozornil hudbymilovnú majiteľku východočeských panstiev grófkou Schaffgotschovou. Tá mu údajne zabezpečila cestu do Viedne a tamojší pobyt za účelom ďalšieho zdokonalenia v hudbe a možno ho ako výkonného umelca, hudobníka a skladateľa doporučila do pozornosti šľachtických priateľov.

Vo Viedni, kam prišiel asi v lete alebo na jeseň roku 1761, sa Vaňhal spočiatku živil ako klavirista, huslista, hráč na viole d'amour, neskôr ako učiteľ spevu, husľovej a klavírnej hry. Napriek tomu, že slovníky uvádzajú mená niekoľkých viedenských hudobníkov ako dovŕšiteľov Vaňhalovho hudobného vzdelania, nepodarilo sa mieru ich zásluh spofahlivo určiť. Medzi nimi sa uvádza rakúsky huslista, kapelník a skladateľ, spoluvorca viedenského singspielu Karl Ditters (neskôr povýšený do šľachtického stavu s predikátom von Dittersdorf), ktorý vo svojej autobiografii poznamenal, že Vaňhal bol jeho „odchovancom“. Vzdelanie Vaňhal pravdepodobne ukončil vlastným štúdiom teoretických diel a partitúr viedenských majstrov.

Vo Viedni pôsobil Vaňhal vyše pol storočia, zväčša ako nezávislý hudobník, čo v druhej polovici 18. storočia bolo výnimočné. Slušné príjmy mu umožnili, aby sa za niekoľko rokov vykúpil z poddanstva. Podarilo sa mu získať prístup do šľachtických hudobných salónov a nadviazať styky s poprednými hudobníkmi, o. i. s Josephom Haydnom. Ten sa krátko predtým stal kapelníkom kniežata Mikuláša Jozefa Esterházyho v Eisenstadte a potom v Esterháze (kde s kapelou uvádzal niektoré Vaňhalove diela, napríklad symfónie); dva až tri mesiace v zime pôsobil vo Viedni. Styky s talianskymi hudobníkmi vo Viedni a zoznámenie sa s ich tvorbou zlákało Vaňhala k študijnej ceste do Talianska. Uskutočnil ju za finančnej podpory svojich priaznivcov z radov aristokracie, baróna Riescheho a grófa Erdödyho v máji 1769, ale pobyt sa predĺžil až do roku 1771.

Prvý rok strávil Vaňhal v Benátkach (zoznánil sa tu s Christophom Willibaldom Gluckom), potom navštívil Bolognu (tu ho predstavili cisárovi Jozefovi II., ktorý bol práve v Bologni na návšteve), Ferraru, Florenciu, Neapol, Rím (stýkal sa tu s mosteckým rodákom Florianom Leopoldom Gassmannom) a iné mestá; študoval skladbu popredných domácich hudobníkov a sám mnoho komponoval. Gassmannovi pomáhal pri rozpisovaní operných partitúr a sám pre niektoré opery komponoval árie. Na texty Pietra Metastasia, na ktoré komponovali

Gluck, W. A. Mozart a Josef Mysliveček, napísal Vaňhal dve opery – Il trionfo di Clelia a Demofonte, uvedené asi v roku 1770 v Ríme a dnes nezvestné. V nasledujúcom roku sa vrátil s Gassmannom do Viedne.

Baron Riesch, šľachtický priaznivec, mu ponúkol výhodné zamestnanie, ktoré Vaňhal prijal, čoskoro však vážne ochorel a na niekoľko mesiacov bol vyradený z účasti na hudobnom dianí. Bádateľia Vaňhalovho života a tvorby označili toto ochorenie za nervovú nemoc, ktorú vyvolalo nadmerné pracovné vypätie alebo nešťastná láska, nábožensky motivované pomätenie zmyslov, v ktorom skladateľ údajne zničil veľký počet svetských skladieb a vzápätí sa dočasne zamerl výlučne na tvorbu cirkevných diel. Po rekonvalescencii ho koncom leta 1772 navštívil anglický organista, učiteľ hudby, skladateľ, hudobný historik a cestovateľ Charles Burney, ktorý o ňom vo svojom hudobnom cestopise, vydanom o tri roky v Londýne, napísal: „Nedeľa, 12. septembra... Potom som sa rozhodol, že vyhľadám Vaňhala. Niektoré skladby tohto mladého skladateľa, predovšetkým jeho symfónie, sa mi tak páčili, že ich rádím k najlepším a najdokonalejším inštrumentálnym skladbám, na ktoré môže byť hudobné umenie naozaj hrdé... Je to mladý, zdvorilý muž. Po francúzsky nevie, rovnako ako mnohí nemeckí hudobníci vie však trochu po taliansky. Povedal som mu, že som cudziniec a hľadám všetko, čo je v hudbe pozoruhodné. Že som počul niektoré jeho symfónie, a že sa mi veľmi páčili, že by som rád mal niektoré, či mi ich môže dať opísať alebo povedať, kde si ich môžem zaobstaráť. Čoskoro sme si dobre rozumeli a keďže som si všimol, že má clavicembalo, primäl som ho k tomu, aby sa posadil ku svojmu malému nástroju a zahral šesť sonát, ktoré práve napísal.“ Cestou späť do Anglicka navštívil Burney koncom septembra Drážďany, kde ho anglický vyslanec pozval na obed a na koncert. Do svojho denníka si poznamenal podrobný program, o. i.: „Úvodom druhej časti koncertu zaznela obdivuhodná Vaňhalova symfónia, ktorú vytvoril jeho žiarivý duch v šťastných chvíľach, keď cit prevláda nad rozumom.“

Asi v sedemdesiatych rokoch 18. storočia sa prehľbili Vaňhalove styky so zámožným uhorským grófom Jánom Nepomukom Erdödy, predsedom uhorskej dvornej komory, milovníkom hudby a divadla. Gróf pozval hudobníka na svoje panstvá v Uhorsku a Chorvátsku, kde sa Vaňhal venoval ďalšej rekonvalescencii i komponovaniu, najmä cirkevnej hudby – litánií, motet, omší, spevov a i. Na želanie hostiteľa napísal veľké oratórium Umučenie Pána pre kláštor uršulníek v chorvátskom Varaždíne a predvedenie sám viedol.

Z druhej polovice 70-tych rokov 18. stor. sa zachovalo zaujímavé svedectvo o prenikaní Vaňhalovej tvorby na Slovensko. 23. februára 1777 sa konala v byte klavírneho virtuóza, pedagóga a skladateľa Františka Pavla Riglera Pri Laurinskej bráne v Prešporku hudobná akadémia, na ktorej zazneli skladby K. Dittersa z Dittersdorfu, J. A. Štěpána, A. Zimmermanna a iných skladateľov. Podľa Pressburger Zeitung z 26. februára 1777 uviedli na záver tejto akadémie „jednu z najvynikajúcejších symfónií pána Vaňhala, komponovanú pre mnoho nástrojov a tak usilovne zamestnávajúcu veľký počet hudobníkov“. Početné exempláre rôznych tlačí a opisov v archívoch a knižniciach dokazujú, že Vaňhalove skladby sa na Slovensku tešili veľkej obľube. A nielen na Slovensku: v Čechách a v Rakúsku, ba okolo roku 1800 prenikli dokonca i do Spojených štátov amerických. Podľa spomínaných prešporských novín vystúpil v decembri 1778, či v januári 1779 v Prešporku „ako flautista na koncerte ctiteľov hudby slávny c. kapelník Vaňhal“.

S Vaňhalovou tvorbou sa zoznánil aj W. A. Mozart, ako o tom svedčí jeho list otcovi, datovaný 24. októbra 1777 v Augsburgu: „Minulú nedeľu som...išiel o 10. hodine k pánu Steinovi,... (kde) sme skúšali symfóniu pre koncert... Uviedol som symfóniu a s veľkým úspechom som zahral na husliach Vaňhalov koncert B dur.“ O vzájomných stykoch oboch hudobníkov svedčia riadky v pamätiach írského tenoristu, herca a skladateľa Michaela Kellyho, ktorý v osemdesiatych rokoch pôsobil vo Viedni, kde m. i. vystupoval v premiérovom obsadení opery Figarova svadba: „Raz večer som išiel na koncert slávneho Koželuha... Videl som tam skladateľa Vaňhala a baróna Dittersdorfa... a bol som predstavený tomu geniálnemu mužovi – Mozartovi.“ Inokedy sa Kelly zúčastnil na kvartetových prehrávkach v salóne anglického skladateľa Stephena Storača: „Hráči boli priemerní: ani jeden na svojom nástroji nevyňikal; trochu sa však vo veci vyznali, čo zďa pripustíte, ak uvediem ich mená: prvé husle – Haydn, druhé husle – barón Dittersdorf, viola – Mozart, violončelo – Vaňhal.“

K Vaňhalovým známym a priateľom patrili aj nymburský rodák, klavirista a hudobný pedagóg Václav Černý, v ktorého dome sa na prelome 18. a 19. storočia schádzali k prehrávkam najnovších skladieb Ludwiga van Beethovena poprední vie-



Jan Vaňhal (podľa predlohy J. Adámka ryl J. A. Riedel, 1815)

denskí hudobníci abbé Josef Jelínek, Václav Krumpholz, Josef Lipavský, Beethoven, Vaňhal a ďalší. Spoločnosť hudobníkov neskôr doplnil hostiteľov syn Carl, ktorého pamätiam vďačíme za zmienky o Vaňhalovi, napríklad: „Už v kolíske ma obklopovala hudba, lebo môj otec vtedy usilovne cvičil (zvlášť skladby Clementiho, Mozarta, Koželuha a i.) a navštevovali ho mnohí krajanovia, ktorí sa preslávili v hudobnom svete, ako Vaňhal, Jelínek, Lipavský a i... Mal som 15 rokov, keď som (v roku 1806) začal sám vyučovať... V tom čase som začal študovať Albrechtsbergerovu školu generálneho basu a aj starý Vaňhal mi často povedal niečo užitočné o tomto predmete...“ V tejto súvislosti možno pripomenúť mená ďalších dvoch Vaňhalových žiakov, rakúskeho skladateľa a neskôr výrobcu hudobných nástrojov Ignaza Pleyela a vysokomýtskeho rodáka, neskôr hudobného pedagóga a skladateľa Josefa Lipavského.

V roku 1795 navštívil Vaňhala vo Viedni český hudobný historik, regenschori, hudobný pedagóg, člen premonštrátskeho kláštora na Strahove a jeho druhý knihovník Jan Bohumír Dlabač. Pracoval vtedy na Všeobecnom historickom slovníku umelcov a podobne ako v prípade iných hudobníkov – J. L. Dusíka, V. Pichla, J. J. Rybu a ďalších, podarilo sa mu získať cenné životopisné údaje pre slovníkové heslo o Vaňhalovi priamo od skladateľa. K obsiahlejšej, niekoľkostĺpcovej stati pripojil stručnú zmienku o osobných stykoch z doby pobytu vo Viedni: „Ja sám som sa presvedčil o jeho hodnote, keď som sa v roku 1795 tešil vo Viedni takmer každodennému priateľskému styku s ním a spoznával ho pri tom ako veľkého hudobného umelca, zanieteného kresťana, pravého vlastenca, čestného a vrúneho priateľa a nežného otca trpiaceho ľudstva... Užľachtilá viedenská hudobná verejnosť časom podá budúcnosti správu o mnohých krásnych črtách, ktoré mi nedovolila spoznať jeho mimoriadna skromnosť.“

3. septembra 1796 došlo k bitke medzi rakúskymi a francúzskymi vojskami, ktorej priebeh inšpiroval Vaňhala k napísaniu skladby Die Schlacht bei Würzburg, s neobvykle dlhým názvom – Bitka pri Würzburgu medzi kráľovskou cisárskou armádou vedenou Jeho kráľovskou výsostou, rakúskym arcivojomom Karlom, cisárskym poľným maršálom a nepriateľskými vojskami pod velením generála Jourdana. Vojská hrdinská skladba pre clavicembalo alebo klavír, s úctou venovaná Jeho kráľovskej výsosti cisárskemu poľnému maršálovi Karlovi rakúskemu pri príležitosti jeho slávnych narodenín nižšie uvedenu spoločnosťou. Komponované podľa oficiálneho viedenského komuniké z 8. septembra 1796 p. Janom Vaňhalom. Viedeň, Jos. Eder Com., vydavateľstvo umeleckých a hudobných diel, Am Graben. 1 fl. 20 kr.“ Povzbudený úspechom skladby rozhodol sa Vaňhal v nasledujúcom roku zložiť k nej „hudobný náprotivok“, ktorému dal nemenej dlhý titul – uvediem však iba stručné znenie: „Ohrozenie cis. kráľ. hlavného sídelného mesta Viedne francúzskymi vojskami pod velením generála Buonaparteho a oslobodenie, po podivuhodnej rakúskej výzve do zbraní 4. apríla 1797...“ atď. O rok neskôr oslávil Vaňhal britské víťazstvo nad Francúzmi v Námorenej bitke pri Trafalgare a Nelsonov skon. V tejto súvislosti možno pripomenúť ešte charakteristickú klavírnú sonátu Oslava mieru, vydanú v roku 1801.

Z obdobia po prelome storočí sa o Vaňhalovi už nezachovalo veľa správ. Nezáčastňoval sa na verejných vystúpeniach, s hudobníkmi sa veľmi nestýkal, pravdepodobne kvôli častejším onemocneniam a menšej pohyblivosti. Zomrel 20. augusta 1813 vo Viedni vo veku 74 rokov na záškrt; je pochovaný na cintoríne St. Marx.

Tvorivý odkaz Jana Vaňhala činí okolo tisíc skladieb, z toho asi 150 orchestrálnych, najmä symfónií a koncertov, okolo 400 komorných diel, predovšetkým kvartet, tria a duet, okolo 100 skladieb pre klavír (capricii, divertiment, fantázií, pochodov, prelúdií, programových skladieb, rond, sonát, sonatín, tancov, variácií) a pre organ, dve opery, piesne, vyše 200 chrámových skladieb a tri pedagogické diela. Ich časť vyšla tlačenou v celej Európe, najmä vo Viedni a v Lipsku.

Vaňhal dôverne poznal tvorbu svojich predchodcov a vrstovníkov a rad jeho diel sa vyznačuje príbuznosťou s tvorbou Haydna, Dittersa, Mozarta, Beethovena a iných skladateľov. Mnohé možno charakterizovať ako kompromis medzi viedenským, talianskym a českým hudobným myslením. Vyznačujú sa predovšetkým prvkami klasicizmu i prvými nesmelými črtami romantizmu. V rade našich hudobníkov, pôsobiacich mimo svojej vlasti, bol Vaňhal jedným z prvých, ktorí čerpali z českej ľudovej piesne. Početné vybrané diela vyšli i v nových vydaniach a nahrali sa na gramofónové platne. Dokumentujú kvalitu skladateľovej tvorby a prispievajú k tomu, že meno, životné osudy a hudobný odkaz Jana Vaňhala neupadnú do zabudnutia.