

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.

3,- Kčs

24. 5. 1989

11

Medzi školou a koncertnou praxou

Zaslúžilý umelec profesor Miloš Jurkovič (1937) sa stal jednou z popredných osobností nášho hudobného života. Do diania vstúpil ako výrazný interpret (hru na flaute absolvoval na VŠMU v roku 1963), pričom sa zaslúžil i o vznik a uvádzanie premiér skladieb domácich autorov (Parík, Bokes, Moyzes, Očenáš, Martinček, Kořínek a iní). Od roku 1965 – popri permanentnej interpretačnej činnosti – sa stal pedagógom flautovej hry na Vysokej škole múzických umení, kde v roku 1985 dosiahol hodnosť profesora a stal sa rektorom tohto hudobného učilišťa. Svoje organizátorské schopnosti uplatňuje vo funkcii podpredsedu ZSSKU, ale najmä predsedu Slovenskej hudobnej spoločnosti, ktorá v nemalej miere prispieva k zvýšeniu aktivít v oblasti nášho hudobného života. Pri príležitosti nadchádzajúceho 40. výročia založenia VŠMU sme sa s ním porozprávali o jeho všestrannej činnosti.

V roku 1989 oslaví Vysoká škola múzických umení 40. výročie založenia. Ste dlhé roky v priamom kontakte s touto inštitúciou, k akým zmenám došlo počas jej vývoja?

– Na školu som prišiel ako študent, presne vtedy, keď mala 10 rokov – v roku 1959. S výnimkou vojenskej prezenčnej služby som sledoval celý jej vývoj a ako pedagóg som prešiel – ako sa patrí – všetkými rebríčkami postavenia. Keď som ju začal navštevovať, bola to nemierna malá škôlička. Hudobná i dramatická fakulta, vrátane dekanátov a rektorátu sa tiesnili v budove na Štúrovej ulici, ktorá nám v súčasnosti už nepatrí, pretože bola úplne nevyhovujúca pre vysokú školu umeleckého smeru. Dnešná VŠMU sa nachádza v dvoch historických budovách – v Akadémii Istropolitane na Jiráskovej ulici a na Zochovej ulici v priam impozantnej budove. Úmerne k tomu máme v porovnaní s minulosťou aj dvojnásobný počet poslucháčov. Smerné číslo pre každú fakultu predstavuje v súčasnosti štyridsať študentov. Podstatne viac ich študuje dnes popri zamestnaní, čo v minulosti bolo skôr ojedinelé. Rád konštatujem, že slovenské orchestre, komorné telesá i sólisti sa na 90 % grupujú z našich absolventov.

Ako je to u hercov?

– Tí sú (do veku 50–55 rokov) prakticky všetci našimi absolventmi, z tých starších sú možno ešte podaktorí absolventmi Odborného divadelného kurzu z konzervatória. No sú na Slovensku ešte divadlá, ako napríklad v Spišskej Novej Vsi, kde – keď chcú hrať – sú nútení angažovať amatérov. Z toho vyplýva, že by sme mohli vychovávať ešte viac hercov. V ČSSR bol dávno zrušený systém umiestneniek: nemôžeme teda herca – absolventa prinútiť k pôsobeniu vo vidieckom divadle. A tak – a to je spoločný problém hudobníkov i hercov – sa nájdu absolventi, ktorí radšej zostávajú v centre, i keď tu nemajú trvalé, alebo majú horšie zamestnanie. Žijú „na voľnej nohe.“ Majú tu však možnosti nahrávať pre rozhlas, televíziu, byť v kontakte s agentúrou. Absolvent je pre-

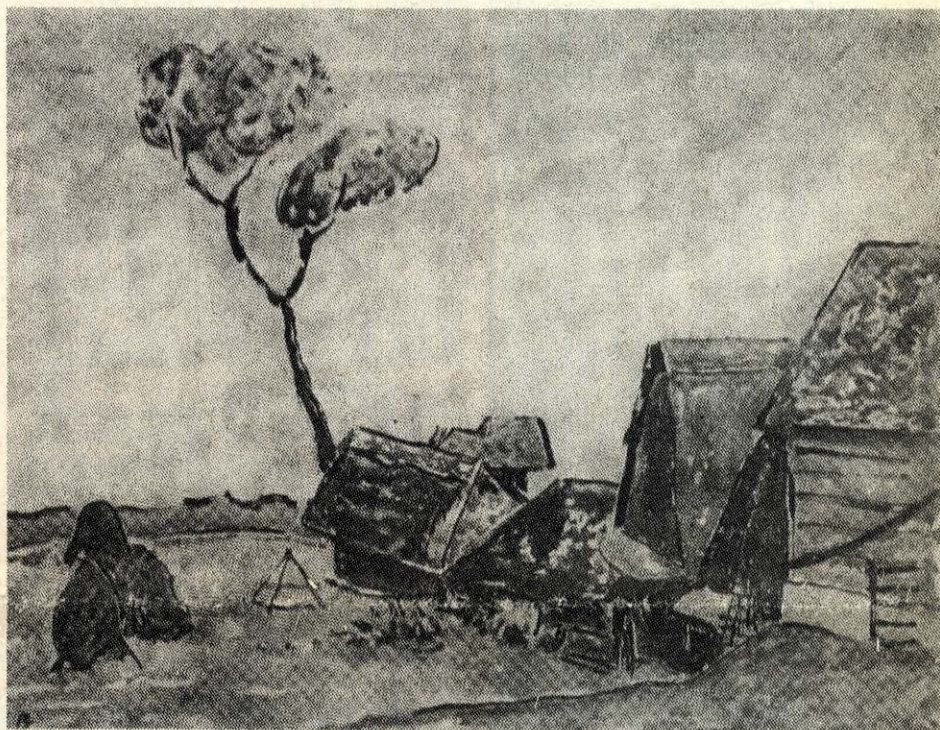
svedčený, že žiť so štatútom slobodného umelca je oveľa lepšie, ako ísť pôsobiť do oblastnej scény. Aj to je však relatívne. Herec v menšom divadle sa dostane skôr k väčším rolám. Keby prijal angažmán v Prešovej či v Spišskej Novej Vsi, možno by už za dva roky hral Hamleta.

Žijeme v znamení prestavby. Dotýka sa tento proces doterajšieho systému, štruktúry Vašej školy?

– V samotnom pedagogickom procese dochádza k demokratickejšiemu systému riadenia. Mnohé z toho – čo sa týka právomoci –, o čom predtým rozhodovalo príslušné oddelenie Ministerstva školstva SSR, sa presúva priamo do kompetencie rektora, dekana, či dokonca vedúcich katediér. Každý z týchto funkcionárov má teraz vyššiu právomoc v provnaní s minulosťou. Konkrétne: doteraz ku každému zriadeniu medziodborového štúdia – napríklad u nás zborové dirigovanie kombinované s dramaturgiou – bol potrebný súhlas ministerstva. Odteraz je v právomoci vysokej školy, aby si takéto štúdium zriadila sama. Je to rozhodne pružnejšie. Unifikované učebné plány – v podstate celoštátne jednotné – môžeme odteraz obmieňať až do 30 % ich objemu, najmä čo sa týka osnov s prihliadnutím na profiláciu školy, čo znamená, že každá škola v našom štáte má právo do istej miery ísť svojou vlastnou cestou.

Majú vaši poslucháči možnosť pobudnúť počas štúdia istý čas v Prahe alebo v Brne?

– Podľa nových úprav existuje forma tzv. čiastkového štúdia. To znamená, že poslucháč jeden alebo dva semestre môže študovať na inej vysokej škole, dokonca i v zahraničí. Zatiaľ je to in statu nascendi, veď kým nadviažeme náležité kontakty, aby to skutočne fungovalo, najmä so zahraničím, to ešte chvíľu potrvá. Táto možnosť je súčasťou pripravovanej novely zákona, ktorá by mala vstúpiť do platnosti v roku 1990. V súčasnosti sa táto novela prediskutováva a pripomienkuje. Spolu s brnenskou i pražskou akadémiou chceme od nového zákona aj to, aby nezabudol na mož-



Miloš Bazovský: Záhumnie

nosť udeľovať tituly absolventom školy. I v porovnaní s výtvarníkmi sa cítíme byť diskriminovaní, pretože tí získavajú titul akademický maliar, akademický sochár.

Aký titul absolventom VŠMU by ste chceli udeľovať?

– Titul by mal byť všeobecný. Uvažovali sme o viacerých alternatívach. Výraz „akademický“ znie nám hudobníkom pejoratívne. Po dlhých úvahách s brnenskými i pražskými kolegami sme sa dohodli na návrhu – magister artis. Paralelne s tým by sme chceli, aby tí, čo ukončujú umeleckú aspirantúru dostávali titul – candidat artis.

Bude existovať aj veľký doktorát umení?

– O tom sme zatiaľ neuvažovali. K takej ďalekosiahlej paralele zatiaľ asi nedôjde. No umelecké aspirantúry sú faktom, preto by titul candidat artis rovnako ako absolventom magister artis hádam bol primeraný. Chceli by sme presadiť ešte ďalšiu zásadu – a toho sa pražskí kolegovia domáhajú viac ako my – aby sa totiž mohla udeľovať výnimka z povinného vysokoškolského vzdelania učiteľom hlavného umeleckého predmetu, najmä tým, ktorí keď začínali, nemali možnosť takého štúdia a pomaly sú už v penzijnom veku, prípadne i s titulom národný umelec. Uvediem „krikľavý“ príklad: národný umelec Ladislav Fialka po schválení zákona, ktorý nepovoľoval túto výnimku, musel prestať vyučovať na AMU! V tomto prípade je to už trochu kocúrkovské! Človek, ktorý preslávil československú pantomímu na celom svete, ktorého meno vyslovujú jedným dychom s menom Marcela Marceaua, nemal právo učiť! Nevie, ako to vyriešili, ale mali veľké ťažkosti s tým, ako obísť zákon a udeliť výnimku. Aj na našej škole boli isté problémy s generáciou 60 – až 70-roč-

ných – spomeniem za všetkých nerealizovaných profesúru národného umelca Mikuláša Hubu a ďalších.

Ako postupujete s pedagógmi, ktorí dosiahnu istú vekovú hranicu? Očakáva sa, že uvoľnia miesto mladším, hoci disponujú veľkými pedagogickými skúsenosťami i umeleckou praxou?

– Konečná veková hranica pre pedagogické pôsobenie je u nás 65 rokov. No je možné požiadať o predĺženie, ktoré sa udeľuje na rok, prípadne i dva roky. Na základe toho vyučujú u nás aj naďalej národní umelci prof. L. Slovák, prof. L. Vychodil, prof. O. Ferenczy a ďalší vynikajúci odborníci.

Aká je perspektíva školenia hudobných teoretikov, ktorých ste v tejto päťročnici prestali prijímať na štúdium?

– Tento odbor bol zrušený administratívnym nariadením, podľa ktorého možno umenoveďné odbory – týka sa to napríklad aj filmovej a divadelnej vedy – študovať výlučne na univerzite. Napriek protestom sa nám nepodarilo toto nariadenie zmeniť, ale robíme všetko, aby sme tento študijný odbor v novej päťročnici opäť zaviedli. Nevzali nám však štatút školiaceho pracoviska vedeckých pracovníkov.

Niektoré odbory na VŠMU radi vyhľadávajú zahraniční študenti. Ktoré sú to?

– Musím Vám s úsmevom povedať, že z hudobných odborov hlavne akordeón a gitara, na divadelnej fakulte scénické výtvarníctvo. Máme ale aj flautistu – Vietnamca a klarinetistu – Nikaragujca. Sú to však skôr ojedinelé prípady. No roky u nás už študujú Juhoslovania hru na akordeóne, Maďari na gitare – vďaka tomu, že VŠMU patrí medzi tie školy, ktoré ako prvé zaviedli výučbu týchto netradičných odborov, s medzinárodne uznávanými sólistami i peda-

Pokračovanie na 9. str.

Hudobné kalendárium

1. 6. 1939 zomrel Melchior Franck, nemecký skladateľ, popredný predstaviteľ nemeckej „musica poetica“ (nar. okolo r. 1580) – 350. výročie
1. 6. 1909 zomrel Giuseppe Martucci, taliansky skladateľ, dirigent a klavirista (nar. 6. 1. 1856) – 80. výročie
1. 6. 1804 narodil sa Michail Ivanovič Glinka, ruský skladateľ (zomrel 15. 2. 1857) – 185. výročie
1. 6. 1889 narodila sa Sigrid Oneginová, nemecká operná speváčka (zomrela 16. 6. 1943) – 100. výročie
2. 6. 1834 narodila sa Tereza Stolzová, česká operná speváčka (zomrela 23. 8. 1902) – 155. výročie
3. 6. 1899 zomrel Johann Strauss ml., rakúsky skladateľ (zomrel 25. 10. 1925) – 90. výročie
6. 6. 1929 narodil sa Buguslaw Schäffer, poľský skladateľ a teoretik – 60. výročie
8. 6. 1894 narodil sa Ervín Schulhoff, český skladateľ a klavírny virtuóz nemeckého pôvodu (zomrel 18. 8. 1942) – 95. výročie
10. 6. 1894 narodil sa Pavel Bořkovec, český skladateľ, zaslúžilý umelec (22. 7. 1972) – 95. výročie
10. 6. 1899 zomrel Ernest Chausson, francúzsky skladateľ (nar. sa 21. 1. 1855) – 90. výročie
11. 6. 1904 narodil sa Emil František Burian, český spisovateľ, režisér a skladateľ, národný umelec (zomrel 9. 8. 1959) – 85. výročie
11. 6. 1864 narodil sa Richard Strauss, nemecký skladateľ a dirigent (zomrel 8. 9. 1949) – 125. výročie
12. 6. 1889 narodil sa Vít Václav, český skladateľ a spisovateľ (zomrel 25. 9. 1940) – 100. výročie
13. 6. 1899 narodil sa Carlos Chávez, mexický skladateľ – 90. výročie
14. 6. 1594 zomrel Orlando Lasso, flámsky skladateľ (nar. sa r. 1532) – 395. výročie
14. 6. 1804 narodil sa František Sušil, český skladateľ a zberateľ ľudových piesní (zomrel 31. 5. 1868) – 185. výročie
14. 6. 1819 narodil sa Jonatán Dobroslov Čipka, štúrovský spisovateľ a folklorista (zomrel 14. 2. 1861) – 170. výročie
14. 6. 1884 narodil sa John Mc Cormack, írsky operný spevák (zomrel 16. 9. 1945) – 105. výročie
16. 6. 1874 narodil sa František Neumann, český skladateľ a dirigent (zomrel 25. 2. 1929) – 115. výročie
21. 6. 1899 narodil sa Pavel Haas, český skladateľ (zomrel 17. 10. 1944) – 90. výročie
21. 6. 1819 narodil sa Jacques Offenbach, francúzsky skladateľ „kráľ operety“ (zomrel 5. 10. 1880) – 170. výročie
23. 6. 1914 narodila sa Dita Gabajová, slovenská operná speváčka – 75. výročie
23. 6. 1929 narodil sa Henri Pousseur, belgický skladateľ a spisovateľ, zakladateľ Štúdia elektronickej hudby v Bruseli – 60. výročie
26. 6. 1964 zomrel Mirko Očadlík, český hudobný teoretik, kritik a organizátor hudobného života (nar. sa 1.3. 1904) – 25. výročie
26. 6. 1914 narodil sa Wolfgang Windgassen, nemecký operný spevák, presadil a najmä v tenorových úlohách Wagnerových oper (zomrel 8. 9. 1964) – 75. výročie
27. 6. 1814 zomrel Johann Friedrich Reichardt, nemecký skladateľ, spisovateľ, pôsobil aj ako mestský trubač a lutnista. Podnikol cestu po Nemecku a svoje pozorovania hudobného života opísal v dvojzväzkovom hudobnom cestopise (nar. sa 25. 11. 1752) – 175. výročie
27. 6. 1904 narodil sa Anton Dolin, anglický tanečník a choreograf – 85. výročie
28. 6. 1909 zomrel český husliar Karel Boro-meus Dvořák (nar. sa 26. 10. 1856) – 80. výročie
29. 6. 1924 narodil sa Jaroslav Pohanka, český hudobný historik a organológ (zomrel 28. 4. 1964) – 65. výročie

ODPOVEĎ NA ODPOVEĎ

Vážený kolega Javorský,

zdá sa, že sme si pri výmene názorov na LP Operné transkripcie dobre nerozumeli. Vo svojej replike sa totiž zameriavate na čosi, čo nebolo predmetom môjho polemického vystúpenia, ba viac, hľadáte väzby medzi javmi, ktoré nazývajú nakoľko nesúvisia.

Vo Vašej recenzii ma popudil arbitersky odmietavý tón, ktorým ste dali najavo svoj nesúhlas s vydaním jedného gramotitulu. Ani v názname mi nešlo na um vystúpiť v úlohe obhajcu edičného programu OPUS-u. Šlo mi o obranu konkrétnej hudobnej snímky, ktorá, podľa môjho názoru, môže legítimne figurovať v katalógoch gramofónových vydavateľstiev. O tom, že sa LP Operné tran-

skripcie dobre predáva do zahraničia, prirodzene nemusíte vedieť; použil som tento argument na čiastočné vyvrátenie pochybností o údajnej nepopularite titulu. Uvedená skutočnosť však vonkoncom nesúvisí s nedostatkom sortimentnou ponukou vážnej hudby v predajniach OPUS-u, ba nemá nič spoločné ani s recenziou v Ruchu muzycznym.

Pravdepodobne sa naozaj diametrálne rozchádzame v názore na to, čo je a čo nie je hudobný gýč – to však v danom kontexte nie je podstatné. Rozdiel je v tom, že Vy právo na šírenie istému typu hudby vo svojej recenzii rôzne konštruovanými argumentmi upierate, kým ja sa nazdávam, že kritérium arteficiálneho výberu nie je pri uvádzaní hudobného dedičstva minulosti na nosičoch zvukového záznamu relevantné.

Iste, publikujete svoj osobný názor, ale tento fakt netreba osobitne zdôrazňovať – každý hodnotiaci postoj možno považovať za taký. Vo svojej recenzii sa však zmieňujete o písaných či nepísaných normách vo sfére hudobného zážitku, dokonca uvádzate príklad toho, čo vraj uvádzaným normám nevyhovuje – a tým prisudzujete svojmu názoru viac-menej kodifikujúci charakter.

Nerozumiem zmienke o obrovskej mašinérii, ktorú vraj zastupujem. Repliku som písal za seba, názory v nej prezentované sú mojimi názormi, o žiadnej mašinérii nič neviem. Nad tvrdeniami tohto typu sa možno vari len pousmiať. A vyjadriť nádej, že Vám v zápale sporu v budúcnosti neujdú spod prstov podobné prostoduchosti.

IVAN MARTON

S láskou a nadšením

Pred každým, kto má prehľad v kultúrnom dianí a vysloví meno Humenné, sa okamžite vynára lokalita veľmi aktívna v organizovaní svojho koncertného života, hudobných akcií, prehliadok a pod. Tu už od roku 1961 vyvíja činnosť jeden z najaktívnejších Kruhov priateľov hudby na Slovensku. Jeho nepretržitá, temer tridsaťročná história je od roku 1974 nerozlučne spätá s menom Anny Prextovej, samostatnej odbornej pracovníčky Mestského kultúrneho strediska, v súčasnosti redaktorky Spravodaja mesta Humenné.

Jej zapálenie pre hudbu a neúnavná aktivita pri organizovaní početných hudobných akcií sa trvalo zapísali do kroniky kultúry, a to nielen tohto regiónu. Aj počiatky činnosti Hudobnej mládeže na Slovensku – prvé každoročné celoslovenské stretnutia (v rokoch 1974-78) sa usporadúvali práve v Humennom a pri ich organizačnom i dramaturgickom zabezpečení mala A. Prextová veľký podiel! Na túto tradíciu a skúsenosti nadviazali dnešné akcie tejto dobrovoľnej organizácie mladých, usporadúvané už z bratislavského centra v piešťanskom Dome umenia.

S menom A. Prextovej (30. 5. sa dožíva významného životného jubilea) sa spája organizačné zabezpečenie i ďalších hudobných akcií

– bienálnych krajských prehliadok komorných orchestrov (doteraz 6 ročníkov). Akčný rádius jej činnosti však presahoval rámec pôsobiska. S bohatými skúsenosťami sa delila s organizátormi kultúrneho života z blízkeho i vzdialenejšieho východného Slovenska, – Svidníka, Vranova nad Topľou, Slnie, Bardejova i Sečovieč. Plnila tak aj funkciu síce nikým nomenovaného, lež svoje skúsenosti plným priehľadom rozdávala metódika. Jej neúnavná horlivosť, vysoký pocit zodpovednosti za úspešné vyznenie každej pripravovanej akcie, obetavé a pružné získavanie publika v deň koncertu sú medzi slovenskými interpretmi (a to nielen vážnej hudby!) všeobecne známe. A. Prextová organizovala aj výchovné koncerty pre ZŠ i staršiu mládež, zabezpečovala vystúpenia profesionálnych divadiel. Funkciu dramaturga pre oblasť vážnej hudby pri Mestskom kultúrnom stredisku vykonávala do konca roka 1986. Súvisel s tým aj post tajomníčky tamojšieho KPH, ktorý práve za jej funkčné obdobie, najmä v spolupráci s MUDr. V. Haffnerom, dosiahol vrcholnú úroveň a stal sa vzorom. Aktivita KPH v Humennom tak neochabovala ani v rokoch, keď ostatné KPH na Slovensku zanikali.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Hudobná mládež aj v Bardejove

1. januára 1989 vstúpilo do kultúrneho života Bardejova záujmové združenie Hudobnej mládeže s 88 členmi – študentmi Gymnázia ČSSP, SOU – obuvníckeho a SOU – obchodného. 20. januára sa stretli na hudobnom popoludní Mladí mladým s poslucháčmi Konzervatória v Košiciach – huslistami Jánom Timčákom a Janou Kulánovou.

Slávnostné zasadnutie členov Hudobnej mládeže sa uskutočnilo 26. januára t. r. v spoločenskej sále ZK ROH š. p. Jas. Prítomní medzi sebou srdečne privítali laureáta Štátnej ceny Klementa Gottwalda klaviristu Mariána Lapšanského, muzikologičku dr. Lubu Ballovú, CSc. a riaditeľa MsKS Andreja Siváka. Predsedníčka prípravného výboru

Silvia Fecsková stručne oboznámila prítomných s okolnosťami, ktoré viedli k založeniu tohto záujmového združenia v Bardejove, jeho štatútom a plánom činnosti na tento rok. Potom požiadala Mariána Lapšanského o prevzatie patronátu nad Hudobnou mládežou v Bardejove.

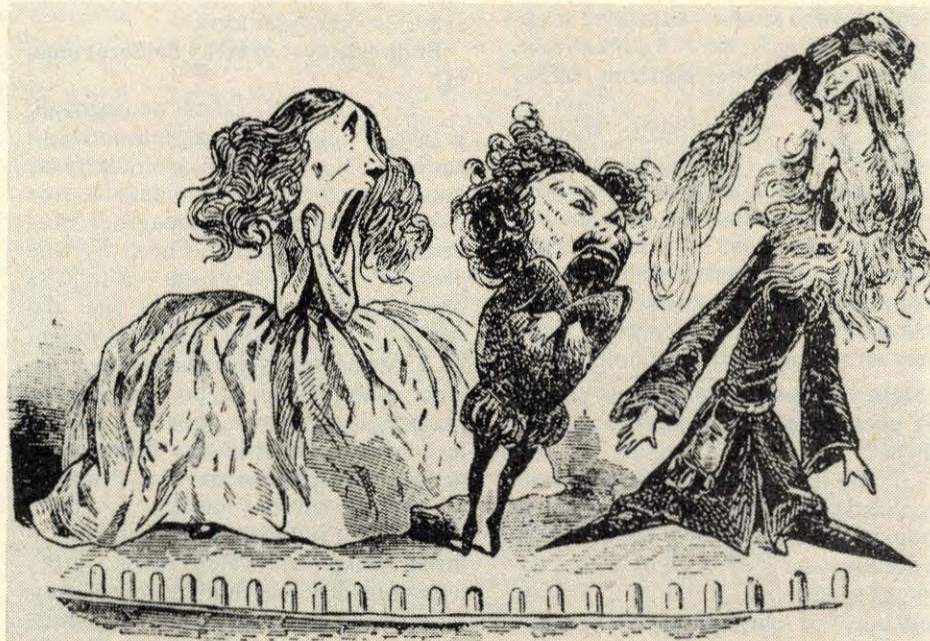
Bezprostredne po slávnostnom odovzdaní členských preukazov nasledoval koncert Slovenského klavírneho tria, ktoré uviedlo Brahmsovo Klavírne trio e mol op. 101, Šostakovičovo Klavírne trio a Dvořákovu Klavírne trio Dumky op. 90. Huslista Ewald Danel, violončelista Ľudovít Kanta a klavirista Marián Lapšanský v obtiažnych podmienkach dali dielam podmanivú podobu. Propa-

govaná beseda sa pre nevhodnosť prostredia odriekla. Vedúca bardejovskej predajne OPUS ochotne prišla predávať gramoplatne s nahrávkami Mariána Lapšanského, ktoré si návštevníci odnášali domov aj s autogramom.

Nateraz poslednou akciou Hudobnej mládeže bol koncert a beseda k 140. výročiu úmrtia Fryderyka Chopina. Medzi členov zavítal muzikológ dr. Vladimír Čížik, ktorý predniesol výber zo Chopinovej klavírnej tvorby.

Činnosť Hudobnej mládeže v Bardejove bude usmerňovať výbor, ktorí tvoria zástupcovia pedagogického zboru a študentov škôl, z ktorých sa vytvoril klub. Za predsedkyňu zvolili muzikologičku Silviu Fecskovú.

-SF-



Gustav Doré: Hrdinskí speváci

Koncerty

v prospech obetí

zemetrasenia

Do celého sveta sa budú televíznym prenosom 12. augusta vysielat koncerty sovietskych a amerických hudobníkov venované na fond obetiam zemetrasenia v Arménsku. Ako v piatok vyhlásil černošký politik Jesse Jackson, osemdesiatročný hudobný maratón sa súčasne uskutoční v newyorskom divadle Apollo, v Arménsku a pravdepodobne aj v Los Angeles. Usporiadanie tohto koncertu Jesse Jackson navrhoval tohto roku vo februári, keď osobne navštívil oblasti Arménska postihnuté zemetrasením. V Spojených štátoch bude koncerty prenášať spoločnosť Turner Broadcasting System (TBS), ktorá je americkým divákom dobre známa mnohými objektívnymi programami o udalostiach v ZSSR.

(ČSTK)



Dni kultúry MLR v ČSSR

Pod egidou Ministerstva kultúry SSR, Ministerstva kultúry ČSR, Ministerstva osvetu MLR a Československých umeleckých agentúr Slovkoncert a Pragokoncert sa v dňoch 5.-11. apríla t. r. uskutočnili DNI KULTÚRY MLR v ČSSR. Cieľom tejto rozsiahlej medzistátnej akcie bola prezentácia umeleckej kultúry našich južných susedov v čo najširšom zábere – výtvarné umenie, architektúra, film, hudba, divadlo, literatúra. Ľudové umenie, záujmová umelecká činnosť.

Oblasť hudby bola saturovaná žánrovo veľmi pestro: od vystúpenia dychového orchestra zo Salgotariánu (Považská Bystrica a Dubnica nad Váhom), cez tematický program katedry hudobnej výchovy PEDF v Banskej Bystrici, hudobné programy Čs. rozhlasu v Bratislave, vystúpenia folklórneho súboru zo župy Győr-Sopron (Západoslovenský kraj), turné skupiny Dolly Roll a hostovanie operných sólistov (T. Takácsová a J. Gurban Košice a S. S. Nagy Banská Bystrica), až po koncert sólistov Maďarskej štátnej opery z Budapešti (Mozesova sieň SF), Komorný koncert z tvorby maďarských autorov (Mozartova sieň) a vystúpenie Maďarskej štátnej opery (súbor opery i baletu) na scéne Slovenského národného divadla.

Dni Kultúry MLR v ČSSR sa stretli so zasluženým ohlasom nielen v rámci jednotlivých akcií, ale i v masovokomunikačných prostriedkoch – v rozhlase, televízii, dennej i miestnej tlači. V nasledujúcich recenziách prinášame aspoň stručné informácie o priebehu najvýznamnejších zo spomenutých hudobných podujatí.

Redakcia

KOMORNÝ KONCERT (2. 4.)

V rámci Nedelňých dopoludní v galérii sme sa započúvali prostredníctvom našich interpretov do tvorby T. Sáraia, Z. Kodálya a F. Hidasu. V interpretácii Moyzesovho kvarteta sme si vypočuli najskôr Sláčikové kvarteto č. 3 T. Sáraia (1919) – dielo budované s veľkou myšlienkovou úspornosťou, no na druhej strane i fantazijskou striedanosťou. Táto hudba chce na seba upozorniť sviežou pulzáciou i spevnosťou. Raz sa obracia k svetlu detských riekaničiek, inokedy k roztancovanej hravej veselosti. No všetky polohy tu pôsobia únavne, mdlé – skôr ako záplava nôt; nie výrečne svojská hudba. Bolo by zaujímavé v takýchto programoch viesť snáď i to, kto zostavoval dramaturgiu koncertu. Stále sa totiž presvedčame, že rozhodujúce kritériá sú tu neraz iné, než tie, ktoré by mali fungovať na prvom mieste. Čo sa interpretácie týka (možno i vzhľadom na auditórium v Mirbachovom paláci) bolo by dobré zbaviť ju trochu dravej výrazovosti. Vefa vzrušenia, vefa nepokoja i zvukovosti nepridá tejto hudbe. I tak prekvapuje nekompromisnou účinnosťou, nezmieriteľnosťou. Ak by sa do tejto hudby vnieslo viac mäkkosti, jej hroty by sa utupili a hudobný obraz by získal väčšiu pluralitu a plasticitu.

Je dobré, že sme sa v rámci tohto výberu stretli napríklad i s hudbou Z. Kodálya (1882-1967), konkrétne s jeho Sonátou pre violončelo a klavír op. 4 v interpretácii violončelistu J. Slávika a klaviristu T. Gaála. Nech v dnešných poslucháčskych trendoch prevládajú akékoľvek názory na tohto majstra maďarskej hudby, zdá sa, že čas bude pracovať v prospech jeho umenia. Konkrétne v tejto u nás málo známej dvojčastovej sonáte sa dostáva k slovu svet impresií a najrozmanitejších výrazových nálad. Z tohto nepretržitého dialógu lyrického sveta popretkávaného vnútorným napätím vystupujú na povrch obrazy ľudového maďarského koloritu, zvonivé, hravé intonácie, dynamicky výbušné okamihy. Bohatá členitosť klavírneho partu kreslí tu mnohoraké pozadie – cifruje a drobí hudbu do malebných fioritúr a detailných farebných skíc. Interpreti presvedčivo zareagovali na výzvu skladateľa a nechali sa unášať malebnými zákutiami tejto hudby.

Do trojice už spomínaného výberu sa dostalo i Dychové kvinteto č. 2 F. Hidasu (1928). Je to hudba inšpirovaná džezom od začiatku do konca, nastolujúca metrické a rytmické zvraty, samopašnosť, rozpustilosť i tklivú melanchóliu. Prirodzene, že pripomína kompozičný svet Gershwinu a Bernsteina, dôverujúc však pritom sile vlastného nápadu. Vo výkone Slovenského dychového kvinteta, ktoré sa nám predstavilo už v čiastočne pozmenenej zostave, bolo ešte citeľné vzájomné spoznávanie sa. Interpretácií ešte chýbalo dynamické prepracovanie a výrazový šarm, noblesnosť, grációznosť. To všetko však priniesie čas – dúfajme, že vo veľmi krátkej dobe.

IGOR BERGER

KONCERT Z TVORBY

MAĎARSKÝCH SKLADATEĽOV

(6. 4.)

Na skromne navštívenom podujatí v Mozartovej sieni z pôvodne plánovaných piatich titulov odznegli diela troch autorov. Hudba k narodeninám pre sólové husle (Venované 60. výročiu narodenia Yehudi Menuhina) od Tibora Sáraia zaznela v interpretácii Jana Krejčího. Skladba vo svojom závere inšpiratívne exponuje prvky klasickej kadencie v kontrapozícií voči plastickej vyznievajúcej meditatívnej téme. Avšak vo vzťahu k informačnej náplni úvodných taktonických úsek-ov i ako celok postráda presvedčivejší výsledný tvar.

Výber z tvorby Istvána Lángu zaznel na autorskom koncerte v minulom roku a prezentoval diela originálneho rukopisu. Jeho Constelations: Kvarteto pre hoboj, husle, violu a violončelo (zazneli v príkladnej interpretácii Františka Kimla-hoboj, Jaroslava Foltýna-husle, Pavla Jandu-violu, Davida Rejchrtu-violončelo) boli nesporne najzaujímavejšou skladbou večera. Constelations sú „zostavené“ z príbuzných, hudobnú materiálu rozvíjajúcich a kontrastných štruktúr. Pre skladbu je príznačná selekcia kontrastných prvkov, ktorých exponovanie a následná variácia síce výrazovo obmieňa charakter jednotlivých častí, ale zásadne nemení ich pôvodný štruktúrny význam. Určujúci protiklad tvorí použitý východiskový materiál, ktorým je rytmicky pregnantne formulovaná téma najčastejšie uplatnená v prísnej polyfonickej sadzbe a materiállová konštrukcia založená na sónickosti. Tieto prvky s rôznou mierou preferencie kombinuje vo vertikále útvarov a principiálne v riešení formy. Sled expozičných a variantných tvarov, rozmanitosť ich radenia stavia viac alebo menej do protikladu dynamiku a expresivnosť voči kvázi „statickým“ plochám pôsobivým svojim zvukovým fluidom a efektne artikulovaným detailom. Nejde tu o motívicko-tematický kontrast a jeho evolúciu v tradičnom zmysle slova. Tento moment je určujúci v spôsobe riešenia formy založenej na rôznosti konštelácií, ktorá prekvapuje, a tým poskytuje viacero možností anticipovať ďalší priebeh.

Capriccio, Epitaf a Chorál pre dychové kvinteto (Pamiatka I. Stravinského) Miklósa Czemiczkého zaujalo zvukovosťou, ktorej určujúcou zložkou je výrazne homofonizovaná faktúra, podporená prevažne syrrytmičnosťou hlasov a efektne rozloženou farbou v priestore vertikály. Autor minimálne a pôsobivo dynamizuje vnútorný proces rytmickým prvkom s náznakom tanečnosti alebo dialogizáciou nástrojov. Vo výraznej miere uplatňuje slovanské idiomy Stravinského hudobnej reči v oblasti melodiky a harmónie. Hoci ide o vysoko štylizované útvary, epitafická prítomnosť týchto elementov sa od určitého bodu javí ako nadbytočná. Zvolené východiskové pozície opúšťa v poslednej tretine skladby, ktorá zvlášť v záverečnom chorále reaguje na predošlý proces a predostiera priestorovo zúženú a výrazovo pôsobivú sónickú zložku. Skladba ako celok i so svojimi artikulárnymi nuansami v interpretácii Pražského dychového kvinteta vyznela presvedčivo.

OEGA DUCHOVÁ

KONCERT SÓLISTOV

MAĎARSKEJ ŠTÁTNEJ OPERY

(7. 4.)

Umelci Budapeštianskej štátnej opery sa predstavili bratislavskému obecstvu v Moyzesovej sieni SF. Koncert bol dobre navštívený – prevažne príslušníkmi maďarskej národnostnej menšiny. Nevideli sme tam však záujemcov z odborných hudobných kruhov; zdá sa, že o tomto podujatí ani nevedeli. Možno povedať, že prišli o veľa: boli by počuli výkony vysoko profesionálnej úrovne – ako zo strany sólistov, tak aj zo strany sprevádzajúceho klaviristu.

Všetci traja speváci sú laureátmi Lisztovej ceny a najstarší z nich (Z. Bende) navyše aj nositeľom titulu zaslužilý umelec. Ich hlasy možno kvalifikovať ako „veľké“ – schopné zvukom naplniť rozsiahly priestor budapeštianskeho operného divadla. Mladá sopranistka Etelka Csavleková disponuje ušľachtilou hlasovou farbou, výbornou dychovou

technikou, štýlovou istotou a úprimným, prečítaným prednesom. Presvedčila nás o tom hneď v prvom čísle svojho programu – vo veľkej árii Grófky z 3. dejstva Mozartovej opery Figarova svadba, prednesenej v bezchybnej taliančine. Rovnako vkusne zaspievala (v maďarskom preklade) modlitbu Tosky od Pucciniho a spolu so Zsoltom Bendem pôvabné dueto Papagena a Papagena z Mozartovej Čarovnej flauty. Svoj program zakončila ušľachtilo pôsobiacim podaním štyroch maďarských ľudových piesní v úprave B. Bartóka.

Barytonista János Tóth sa uviedol taliansky spievanou áriou Leporella z Mozartovho Dona Giovanniho. Mladý spevák zrejme vlastni okrem zvukového hlasu a spoľahlivej techniky aj výrazný herecký talent. Svedčí o tom detailné výrazové prepracovanie árie, od akého si vari ani lepšie nemožno predstaviť. Tri piesne Z. Kodálya (Koniec fašiangy, Cigánska pieseň, Už som starý) vyzneli v jeho podaní ako prenikavo pôsobivé charakterové štúdie. Barytonista Zsolt Bende predniesol okrem už spomenutého dueta Kodályovu Pieseň o víne a Verbovačku z opery Hány János. Ako ukážku zo svetovej tvorby si vybral svižnú Figarovu áriu zo záveru 1. dejstva Mozartovej opery Figarova svadba. Hoci ju spieval po maďarsky, vedel sme pri dokonalej výslovnosti umelca oceniť o. i. aj kvalitu vokálneho prekladu, ktorý sa na rozdiel od nášho verne pridržal talianskeho originálu.

Perfektná dikcia – nielen v rodnom jazyku, ale aj v taliančine – je okrem výnimočných hlasových fondov, vokálnej techniky a muzikálneho čítania silnou devízou všetkých troch umelcov. V hudobnom ohľade mali spoľahlivého partnera v klaviristovi Józsefovi Patkóvi, ktorý neoceniteľným spôsobom prispel k úspechu tohoto vydatého večera.

LJUBA MAKOVICKÁ

MAĎARSKÁ ŠTÁTNA OPERA

BUDAPEŠŤ (8. 4.)

Prvý súbor maďarskej opery a baletu pripravil bratislavským divákom vskutku ukázkový program – tri jednočastoé diela maďarských autorov (János Vajda, Ernő Dohnányi a Béla Bartók), reprezentujúce domácu hudobnodramatickú tvorbu (Mario a kúzelník) a choreografiu (Variácie na detskú pieseň a Zázračný mandarín).

Mario a kúzelník Jánosa Vajdu je hudobnoscénické spracovanie rovnomennej poviedky Thomasa Manna (libreto Gábor Bók-kon): dej opery – koncipovaný ako divadlo v divadle – zachytáva priebeh predstavenia známeho iluzionistu Cipollu v divadelnej sále provinčného talianskeho mestčka. Hlavná postava príbehu – Cipollo (vo vynikajúcom hereckom i speváckom stvárnení Jánosom Tóthom) využíva počas vystúpenia svoj magický vplyv nielen na rôzne kúzla (hľadanie brošne pani Angiolierovej, či počtárske kúsky), ale hlavne na manipuláciu s ľuďmi a ich zosmiešnenie: bezočivého chlapca núti stáť s vyplazeným jazykom, pani Angiolierovú zasa, aby ho očarene nasledovala medzi divákov, celé publikum neodolateľne vtiahne do groteskného tancu a napokon mladého Maria privedie do stavu okúzlenia, počas ktorého ho mladík na javisku bozkáva. Tu však dej vrcholí – zosmiešnený Mario sa preberá z okúzlenia a kúzelníka zastrelí.

Poslanie tohto diela? Literatúra uvádza, že Mario a kúzelník spolu s inými dielami T. Manna (Doktor Faustus, Jozef a jeho bratia) má protifašistický ráz. Mann sa však v roku 1932 stavia k takémuto označeniu odmietavo („neteší ma, že sa toto dielo považuje za politickú satiru“), ale zároveň priznáva, „že som tu umiestnil malé politické záchvevy a aktuálne narážky, ale politika je široký pojem a prechádza do problematiky etiky bez ostrejších hraníc, preto by som radšej videl význam tejto poviedky... skôr v etickom ako politickom kontexte“. Teda dialektika etického a politického, problematika nanajvýš aktuálna i dnes. Táto dvojpoľnosť je napokon reprezentovaná v postave samotného kúzelníka Cipollu, oscilujúcej medzi Rigolettom, Faustom a Diktátorom, pričom znaky týchto postáv nájdeme i v herecko-výtvarnom stvárnení (hrb, krívanie, mefistofelské líčenie, kvázi napoleonská uniforma).

Po hudobnej stránke kosru diela tvorí dynamický obľúk, vnútorne rozčlenený na „uzavreté“ čísla – okrem úvodnej hudby sa jednotlivé úseky kryjú s Cipollovými kúzelníckymi výstupmi. Tradičné skladobné postupy, načierajúce i do zriedla konkrétnej

skladateľských poetík (Puccini, Mahler, Debussy), či využívajúce ľahší žáner 20.-30. rokov, by v iných súvislostiach pôsobili snáď osúchane a banálne, sú však zaradené do hudobného toku organicky a v spojení divadla-hudby tvoria zmysluplný celok. A napokon nemožno nespomenúť premyslenú réžiu (A. Békés), viacvýznamovú scénu (L. Székely) a kostýmy M. Wieberovej (v niektorých prípadoch umožňujúce chápať dielo nadčasovo – chlapec v bavlenej košeli, Mario a pochopiteľne vynikajúci celovečerný zástoj orchestra Maďarskej štátnej opery, v prípade tohto diela na čele s Gézom Törökom (počas večera sa vystriedali traja dirigenti).

Záver? Znova sa potvrdilo, že poznávanie a konfrontácia je nielen užitočná, ale aj potrebná (žeby práve preto obchádzaná?). V tomto prípade nás opäť (a veľmi nemilosrdne) postavila zoči-voči problému absencie životaschopných hudobno-scénických diel v tvorbe našich skladateľov. Otázkou už len zostáva, o či problém vlastne ide – divákov či samotných skladateľov? Vzhľadom na ich temer nulové zastúpenie na predstavení je odpoveď jasná. Aspoň zatiaľ...

JURAJ DOŠA

x x x

Baletný súbor Štátnej opery z Budapešti sa prezentoval dvoma kratšími, nie práve najmladšími tanečnými kompozíciami z dielne šéfa tohto telesa, národného umelca Lászlóa Seregiho, invenčne vymodelovanými Dohnányiho Variáciami na detskú pieseň a známou choreografickou textáciou Bartókovo Zázračného mandarína.

Seregiho choreografické pretavenie jednástich hudobných variácií Ernő Dohnányiho bolo premiérované v roku 1978. Podľa slov choreografa aspirujú tieto 25 minútové „hry života a smrti“ na filozofický ponor do súradnice ľudského bytia, na významové postihnutie jednotlivých periód ľudského života, akcentujúc motív čistoty, spontaneity a bezstarostnej radosti detstva. Konštruktérsky rutinizovaná, tvarovo domyselná, oku imponujúca tanečná kompozícia, ktorá osciluje medzi realitou a reminiscenciou, názornosťou a symbolizmom, pravdou a fikciou, elementárnou jednoduchosťou a vykonštruovanou enigmatickosťou, je technicky bravúrne a elegantne nesená piatimi tanečnými pármí. Niet v nej napriek filozofickému rozmeru čas a priestor na reflexiu, asociácie, racionálnu apercepciu významov, pretože divák je vystavený atakujúcemu náporu expresívnej pohybovej „riavy“, ktorá pulzuje vo vysokých pohybových „otáčkach“; takmer na hranici fyzických možností tanečníkov.

Ak kompozičná paleta Variácií... zahŕňa väčšinou svetlivé „pastely“, najčastejšie exportovaný choreografický „artikel“ budapeštianskeho súboru – jednodejstvový balet Bélu Bartóka Zázračný mandarín obsahuje tmavé, ponuré olejové „farby“. Známu Seregiho choreografickú koncepciu, ktorá vznikla v r. 1970, nemožno dnes vnímať a hodnotiť inak ako historicky. Tvorivo naväzuje na verziu priekopníka maďarského moderného baletu Gyulu Harangóza z r. 1956, prijímajúc drastické Lengyelové libreto bez podstatnejšej významovej „transplantácie“.

Tento – vekom dnes už snáď do múzea patriaci skvostný exponát maďarskej baletnej kultúry – je komponovaný ako realisticko-naturalistický apokalyptický obraz ľudskej krutosti, ako eticky alarmujúce „memento“ pred amorálnosťou, animálnosťou a beštiálnosťou človeka. Rozhodujúci podiel na nesmierne sugestívnom vyznení baletu má interpretka dievčaťa, už niekoľko rokov pútajúci – osobitý scénický i tanečný zjav európskej baletnej scény, prvá dáma budapeštianskeho baletu, zasl. umelkyňa Ildikó Pongorová. Jej prejav vyvádza diváka z miery dokonalými technickými rozmermi, neuveriteľnou senzomotorickou dynamikou a širokou amplitúdou výrazu. Partnersky jej sekunduje národný umelec Gábor Keveházi, ktorého Mandarín pôsobí mysteriózne a veľkolepo.

Intenzívny aplauz a vykrikovanie bravó vyjadrili nielen prirodzený obdiv a uznanie, ale aj spontánnu vďaku esteticky „vyhladených“ bratislavských milovníkov tanečného umenia, ktorí sa veru nemôžu pochváliť nadbytkom kontaktov so súčasnou špičkovou baletnou kultúrou.

Žiaľ, hostovanie budapeštianskeho baletného súboru nezapôsobilo kúzlom nepoznaného, neočakávaného, nového a neznámeho, a tak sme prišli o možnosť zoznámiť sa s novšou repertoárovou „vlnou“ tohto baletného súboru.

VELIKA JANEČKOVÁ



30. a 31. marca. Johannes Brahms: Nemecké rekviem op. 45. Slovenská filharmónia. Dirigent Ľudovít Rajter. Slovenský filharmonický zbor. Zbormajster Pavol Procházka. Sólisti: Zsuzsa Misura (MLR), soprán, Peter Mikuláš, barytón.

Brahmsovo veľkolepé Nemecké rekviem nepatrí k skladbám bežného dramatického štandardu našich symfonických koncertov. Je skôr vzácnou, no o to cennejšou výnimkou. V rámci abonentného cyklu Slovenskej filharmónie sa rozmernej partitúry chopil odborník naslovovzatý, Ľudovít Rajter. Opäť dokumentoval obdivuhodné tvorivé nasadenie a aktivitu. Tvorba severonemeckého génia už dlhú dobu stojí v popredí záujmu nestora nášho dirigentského umenia, preto každá príležitosť sledovať súlad medzi skladateľom a interpretom prináša nevšedný umelecký zážitok. Výnimkou nebolo ani uvedenie Nemeckého rekviem, majestátnej, a predsa neskonale intímnej „smútočnej ódy“, ako by sa dala označiť základná výrazová kontradikcia zakódovaná v hudobnom texte. Ľudovít Rajter zvolil cestu, ktorá neprekvapila poslucháča oboznámeného s jeho umeleckým naturelom. Skladba vyznela vyrovnanne, so stoickým pokojom a rozvahou. Dirigent ideálne odhadol vzájomný pomer jednotlivých výrazových rovín – kontemplácie, lyrizmu a náznakov dramatizmu (rydzo brahmsovského, imanentne hudobného dramatizmu). V popredí výsledného zvukového tvaru stála neustále výrazne preferovaná polyfónia, horizontálna viacdimenzionalnosť hudobného tkaniva. Ku slovu sa dostali aj lahôdky zo sféry harmonických súvislostí. Redutu počas celých približne deväťdesiatich minút opanovala atmosféra zodpovedajúca Brahmovej nesmrteľnej hudbe. Moment nebezpečného sentimentalizovania Ľ. Rajter suverénne eliminoval, opieral sa skôr o akúsi drsnejšiu krásu, čo Brahmsovi prospelo.

Spofahlivými spolupracovníkmi boli členovia Slovenského filharmonického zboru. Brahmov zborový štýl v mnohom nadväzuje na beethovenovskú tradíciu, čo pre speváka zborového telesa (a najmä pre speváka vyšších registrov) znamená neustále oscilovanie medzi prechodnými polohami tessitúry. Nemecké rekviem si vyžaduje skutočne profesionálne teleso schopné vyrovnávať sa s nemalými interpretačnými úskaliami. Členovia SFZ, pripravení zbormajstrom Pavlom Procházkom, neostali svojej dobrej povesti nič dlžní. Zborové party zaujali majstrovsky detailizovanou dynamikou, brilantnými polyfonickými úsekmi (najmä v združujúcej fúge nad ostinatým tónom „d“ v tretej časti) a registrovou vyrovnanosťou. Snáď iba sekcia altov troška zaostávala z hľadiska zvukovej priebornosti, čo sa prejavovalo správe vo fúgových a fúgových úsekoch. Správne sólo predviedla Zsuzsa Misura, členka Budapeštianskej opery. Charakter jej hlasu plne zodpovedal lyrizmu sólového partu skladby, predsa však sa mi zdal byť unavený – chýbalo napríklad pôsobivejšie mezza voce. Napriek tomu podala profesionálny výkon a bolo evidentné, že Zs. Misura patrí k spevákom výrazného formátu. Peter Mikuláš sa ocitol v nezávideniahodnej situácii. Domnievam sa, že part v Nemeckom rekviem si žiada vyšší lyrický barytón, no netvrdím, že výkon sólistu nezodpovedal jeho mimoriadne bohatým možnostiam. Prítomnosť P. Mikuláša na scéne či na pódiu, to je vždy istota – čo dokázal aj pri interpretácii dvoch sólových výstupov v Brahmovej kompozícii. Niektoré vyššie tóny síce boli na pokraji jeho hlasového potenciálu, boli však zaspievane čisto a technicky dokonale. Dojem z uvedenia Nemeckého rekviem patrí k tým, na ktoré sa nezabúda, ktoré dlho zotrávajú v každom citlivom muzikantskom srdci.

x x x

6. a 7. apríla. Modest Petrovič Musorgskij:

Noc na Lysej hore; Sergej Rachmaninov: 2. klavírny koncert c mol; Johannes Brahms: 1. symfónia c mol. Slovenská filharmónia. Dirigent Zdeněk Bilek. Sólista Jorge Luis Prats (Kuba), klavír.

Prvá aprílová dvojica abonentných koncertov Slovenskej filharmónie patrila k tým, ktorú výrazne zasiahli dramatické zmeny sprevádzajúce jubilejnú sezónu. Namiesto avizovaného večera venovaného tvorbe Modesta Petroviča Musorgského, na ktorom sa mal zúčastniť Jevgenij Nesterenko, odznel celkom bežný program orientovaný na hudobný odkaz 19. storočia. Neúčast sovietského speváka nevzniesla do vynikajúceho obsadeného auditoria Reduty ideálnu atmosféru, domnievam sa však, že po koncerte nebol dôvod na nespokojnosť. Namiesto svetoznámeho vokalistu vystúpil na pódiu menej známy, no mimoriadne disponovaný kubánsky klavirista Jorge Luis Prats. Dosiaľ mám v živé pamäti Pratsov výkon v 3. klavírnom koncerte Sergeja Prokofieva v rámci BHS 1981. Vtedy doslova dvíhal poslucháčov zo sedadiel fascinujúcou bravúrou, pokojom a suverenitou. K podobnej situácii došlo na obidvoch abonentných koncertoch, hoci aj na celkom odlišnej estetike a štýlovej platforme. 2. klavírny koncert Sergeja Rachmaninova sa zaraďuje aj v našich pomeroch do kategórie „evergreen“ a návštevníci koncertných siení majú dostatok príležitostí konfrontovať rôzne interpretačné výklady tohto diela. O technických nástrahách rachmaninovského štýlu netreba ani hovoriť. Pri pohľade na Jorge Luisa Pratsa sa mi však zdalo, akoby nebolo ľahšieho hrania. Je obdivuhodné, akým spôsobom dokáže pianista sublimovať svoj iskrivý temperament do podoby maximálne koncentrovaného a korektného výkonu. Medzi jeho štvrtkovým a piatkovým vystúpením síce boli drobné rozdiely (v prospech štvrtkového koncertu), no napriek tomu niet čo vyčítať. Naopak, ešte som

nepočul tak polyfonizované rachmaninovské husté accompagnato ľavej ruky s majstrovsky vedenými protihlasmi voči legendárnym melódiám v pravej ruke. Drobné motivické fragmenty efektne zahustili faktúru a výsledkom bol oveľa menej banálny tvar, než na aký som zvyknutý z iných interpretácií. O svojej výkonnosti J. L. Prats presvedčil štyrmi prídavkami z dielne kubánskych skladateľov (na tie si tiež pamätám spred ôsmich rokov). Šarmantné „dansa di Cuba“ alebo glissandová mazúrka boli veľkou hráckou show vynikajúceho muzikanta. Pozornosť publika bola v Rachmaninovom koncerte orientovaná pochopiteľne na sólistu. Orchester SF a dirigent Zdeněk Bilek stáli v epicentre záujmu vo vstupnom čísle programu, v symfonickom obraze Noc na Lysej hore M. P. Musorgského. Túto skladbu nepovažujem za najšťastnejšiu inšpiráciu veľkého tvorca; môže zaujať azda jedine zásluhou vnášania extrémnych zvukových plôch, príkrých kontrastov a vyhrotenosti hudobných obrazov. Nezдалo sa mi, že by Z. Bilek bol najvhodnejším sprostredkujúcim médium na tlmočenie Musorgského skladby. Oveľa viac mu „pristala“ 1. symfónia Johanna Brahmsa. V priebehu týždňa odzneli na koncertoch SF dve Brahmove skladby (čo je potešujúce) a dá sa povedať, že brahmsovský svet je blízky aj Z. Bilkovi. Dokonale vystihol základné prvky architektúry diela, hlavný významový aj výrazový vrchol majstrovsky presunul do Finale, pekne zneli stredné registre (violy), čím vynikla technika motivickej superpozície príznačná pre Brahmsov symfonizmus. Niekomu mohla chýbať väčšia vládňosť druhej časti, najmä v sekcii sláčikových nástrojov. Brahmsova symfónia odznela v solídnej interpretácii, pričom moju pozornosť upútala predovšetkým skupina plechových dychov – napríklad nádherným legatom v gracióznom intermezzo tretej časti alebo v lesklej apoteóze Finale.

IGOR JAVORSKÝ



Klasicistické diela sú z hľadiska interpretácie najchutnejšie – menšia nevyrovnanosť, okamžite „vyskočí“ na povrch a to najmä u takého nástroja, akým je harfa. Sólista Miloslav Vildner sa na prvom marcovom koncerte sústredil najmä na nástrojové zvládnutie sólového partu (aj to nie dostatočné) v 5. koncerte pre harfu a orchester B dur J. K. Krumpholza. Rámecujúce čísla večera (R. Wagner-predohra k opere Lohengrin, J. Filas-Symfónia č. 1) mali pod taktovkou Olivera Dohnányiho muzikantský spád a výkon orchestra si zasluži slová uznania.

Orchester SFK dirigoval 9. 3. Rastislav Halíša, dirigent Štátneho symfonického orchestra v Gottwaldove. Po úvodných Tancoch z opery Predaná nevesta B. Smetanu vystúpil v koncerte pre gitaru a orchester D dur op. 99 M. Castelnuovo-Tedesca. Napriek solídnemu výkonu sólistu Jozefa Zsápu nemôžeme byť spokojní s výsledným tvarom. Gitarové sólo mohlo obecnosť vnímať skôr vizuálne než sluchom; pritom nemožno hovoriť o nevyhovujúcej hre orchestra, ale o podcenení technických parametrov pri realizácii celého diela. Záverečná Čajkovského Síta z baletu Labutie jazero nedokázala zaujať, zásluhou málo výraznej dirigentovej koncepcie.

Polorecitál čembalistky Márie Lenkovej na komornom koncerte 13. 3. nesplnil očakávanie. Najpresvedčivejší výkon podala Lenková popri nie veľmi vydatom Francúzskom karnevale F. Couperina a Talianskom koncerte J. S. Bacha, v Bodnárovom Undekagone pre violu a čembalo (violový part výborne zvládol Jozef Kýška). Neistotu prvej polovice večera vystriedal suverénny bravúrny výkon Jozefa Kýšku a klaviristu Otakara Reipricha. Zohratá umelecká dvojica so zďarom uviedla Lachrymae op. 48 B. Brittena a Sonátu pre violu a klavír f mol op. 120 J. Brahmsa. Ich interpretácia presvedčila bohatstvom tvorivej fantázie, ktorú korunovali čarovným Schumannovým Snením.

Programovou dominantou predposledného koncertu (23. 3.) bola Carmina burana Carla Orffa, v našťudovaní Jaromíra Nohejla s Pavlom Procházkom, ktorý vynikajúco pripravil Slovenský filharmonický zbor. Sólové party dobre zvládli Eva Antalovičová, Lubomír Procházka a Ivan Kusnjer. Nohejl dirigoval dielo s prehľadom a účinkujúci sa pri interpretácii mohli spoľahlivo oprieť o jeho pevné a presné gestá.

Posledný koncert (30. 3.) pod taktovkou amerického dirigenta Roberta Blacka ostal v mnohom dlžný bežnému štandardu. Prístup dirigenta bol najsuverénnejší v Ravelovej Pavane pre mŕtvu infantku, a naopak, pri súhre v Bachovom koncerte pre husle a orchester č. 2. Es dur (sólista Ewald Danel) pôsobil dezorientujúco. Ani Blackovo tlmočenie Brittenovho Sprievodu mladého človeka orchestrom nesplnilo očakávanie.

JÚLIA BUKOVINSKÁ

Súčasná hudba v interpretácii Filharmonického kvarteta

Prvý z dvoch komorných koncertov abonentného cyklu Koncertov súčasnej hudby, na ktorom sa autorsky i interpretačne podieľajú domáci aktéri odznel 19. apríla v Moyzesovej sieni SF. Filharmonické kvarteto na ňom predviedlo 5. sláčikové kvarteto Ilju Zeljenku, 6. sláčikové kvarteto Bélu Bartóka a druhý opus tohto druhu Arnolda Schönberga – sláčikové kvarteto fis mol op. 10.

Programová skladba jasne naznačila aký široký a „pružný“ je u nás rozsah pojmu „súčasná hudba“ – vznik Schönbergovho a Zeljenkovho opusu od seba delí bezmála osemdesiat rokov (teda niekoľko skladateľských generácií) a je smutné, keď musíme znovu konštatovať, že klasi 20. storočia, akými sú Schönberg a Bartók fungujú stále (zásluhou najrozličnejších príčin) v kontextoch tvorby, ktorú by sme sa ešte len mali učiť apercepo-vať.

Zeljenkova skladba (premierovaná na začiatku tohto roka) zrkadlí, domnievam sa, tú introspektívnejšiu, meditatívnejšiu a v istom zmysle i lyrickejšiu stránku svojho tvorca, absentuje tu výrazná náladová kontrastnosť, skôr akoby išlo o variácie pohľadu na úvodný farebný i faktúrovo obnažený motív, ku ktorého rozmanitým podobám približuje sa viackrát deklamačne a farebne syta lyrická tematická rovina. Napriek rozličnosti gest nesie však v sebe intonačná a kompozičná báza

akýsi spoločný gén nástojčivosti a apelatív-nosti, v podtexte a kontexte akoby pre- znievalo spoločné „lamentoso“ nevelké vo zvuku a rozmachu, no o to účinnejšie a presvedčivejšie.

Bartókovo posledné sláčikové kvarteto reprezentuje plne svojho autora a dobu svojho vzniku. Štvorčastová kompozícia stojí riešením a výrazom osamote v rade Bartókových kvartet a zrejme najvernejšie symbolizuje skladateľove pocity pri rozlúčke s vlasťou i Európou v roku 1939. Zreteľný je ústup od technicko-formálnych problémov druhu a primknutie sa k maximálnej intonačnej, faktúrovej a kompozičnej charakteristike citového pohnutia odrážajúceho tušenie blízkeho sa etického marazmu. Dielo je tematicky, emocionálne, artikulačne hutné a bohaté. Záverečné truchlivé „mesto“ dáva zreteľne predošlým sporadicky „živším“ témam a rytmom vnútorných častí retrospektívnu funkciu.

Obe diela zazneli v živjej a muzikálnej interpretácii Filharmonického kvarteta, výrazovo diferencovane, zodpovedajúco členitosť tkaniva, s chváľhodnou jednotnosťou vkladu do bohatej a heterogénnej štruktúry skladieb. Snáď nie najoptimálnejšie vyšla interpretom dramaturgia celku v Bartókovom diele, čo nie je nepochopiteľné: opus ako celok prekračuje hranice bežnej kompozično-

-dramatickej normy a udržať dynamizmus a napätie celku pri výrazne descendenčnom psychologickom náboji záverečnej časti je na hraniciach interpretačných možností.

Schönbergove 2. sláčikové kvarteto bolo vo svojej dobe rozhodným signálom do boja proti tradícii a norme samotného žánru a to pochopiteľne prostriedkami inovácie (resp. novej traktácie) bezozbytku všetkých komponentov a parametrov hudobnej reči. Skladba zaujme netradičným zoradením častí: okrajové majú charakter sonátovosti, druhá je scherzom, tretia využíva variačný princíp. Posledné dve časti navyše priberajú k štyrom osnovám i part sólového sopránu s ezoterickým textom nemeckého novoromantika Stefana Georga. K podobným deviaciám smeruje i formálne riešenie častí, práca s harmonickými štruktúrami, melódika, traktácia ľudského hlasu, celý svet mikro a makrorelácií... Je to naozaj pendant ku georgovskej vízii „luft von anderen planeten“ Ansámbl za spoličinkovania Brigity Šulcovej neustúpil ani v tomto diele od koncentrovanosti a sýtosti prejavu, precíznosťou agogického plánu výrazný emfatický podtext a podtón partitúry a až nepatrný počet kolízií spevného hlasu a nástumentu (v miestach suplovania zdvojovania partu) dal dielu zodpovedajúci tvar a prílehlavú tvár.

IGOR VALENTOVIČ

Koncert v Bardejovských Kúpeľoch

Druhým najaktívnejším poriadateľom koncertov na východnom Slovensku sú Bardejovské Kúpele. Bezprostredne po Medzinárodnom hudobnom lete sa (v septembri m. r.) rozbehla nová koncertná sezóna, ktorá dala na pódiu liečebného domu Astória priestor nejdnému skvelému výkonu.

Na otváracom koncerte sa predstavil Czech Barok Jazz Quintet z Prahy v zložení Eduard Spáčil (klavír), Jaroslav Šolc (flauta), Jiří Hlaváč (klarinet), František Uhlíř (kontrabas) a Ivan Dominák (bicie). Súbor sa postaral o nevšedný zážitok v programe zostavenom z diel barokových a súčasných skladateľov zaodetých do netradičnej instrumentácie. Interpretácii barokovej hudby sa chce venovať aj mladý súbor Kvarteto puellarum pri Štátnej filharmónii Košice, ktoré vytvorili Mária Zanická (flauta), Henrieta Drozdeková (hoboj), Viera Šotorová (violončelo) a Adriana Krajňáková (spinet). Dielam Telemanna, Pepuscha a Corelliho dali pôsobivú podobu podopretú primeraným komorným cítením. Ku skladbám J. S. Bacha, Brahmsa, Chopina, Zimmera, Bartóka a Liszta siahol v recitálom vystúpení reprezentant mladšej generácie klaviristov Peter Máté, zdôrazniac výraz-

zovú charakteristiku jednotlivých skladateľských poetík.

V dvoch ďalších podujatiach účinkovalo Košické dychové trio – Július Klein (fagot), Vladislav Klein (klarinet), Alena Trnová (flauta) a hostia z Cottbusu (NDR) dychové trio – Michael Dietrich (hoboj), Erwin Undis (flauta) a Ude Ruhe (fagot), so spoličinkovaním sopranistky Eleonóry Schreederovej (za klavírneho sprievodu Clausa Schreедера).

Klarinetista Július Klein (s klavírnym sprievidom Pavla Novotného) prispel programom zostaveným z diel Webera, Martinu a Cóna. Nevšednú pozornosť vzbudil klavirista Ján Baldovský. Je to umelec technicky a výrazovo dobre disponovaný. Karol Petrőci (husle), Pavel Pukl (flauta) a Anna Ličková (klavír) zostavili svoj program z diel Quantza, Telemanna a Händela. Z ich hry výzaroval pocit ľahkosti a spontaneity.

Hostovanie Dychového kvinteta Havana z Kuby (Halina Kusiak Rodriguezová – flauta, Antonio Naranjo Acosta – fagot, Alberto Rodriguez Acuña – klarinet, umelecký vedúci, Pedro Garcia Larroque – hoboj, Marcos Benemelis Bualto – lesný roh) bolo prínosom a osviežením pre koncertný život Bardejov-

ských Kúpeľov. Vo svojom programe uviedli aj skladby českých autorov – Rejchu a Felixa. Peter Michalica za klavírneho sprievodu Eleny Michalicovej predniesol diela Vivaldiho, Händela, Suchoňa, Donizettiho, Smetanu, Gounoda, Joplina a Paradis. Ďalšími hosťami bardejovského pódia boli Košické komorný orchester s umeleckým vedúcim Kornelom Gáborom, sólisti operného súboru Štátneho divadla v Košiciach – Peter Bárd (tenor) a Jana Havranová (soprán) za klavírneho sprievodu Vlastimíla Tichého.

Zaujímavé stretnutie pripravili poslucháčky VSMU Slavomíra Grznárová a Mária Biegelbauerová. Slovenské organové umenie reprezentoval Imrich Szabó – hral na digitálnom nástroji.

Nevšednej pozornosti u kúpeľného publika sa tešilo literárno-hudobné pásmo Spevy rodnej zeme zostavené z tvorby Milana Rúfusa doplnené Metamorfózami Eugena Suchoňa v podaní Kláry Havlíčkovej a Evy Kristínovej. Suchoňova Malá suita s passacagliou zaznela v Bardejovských Kúpeľoch v priebehu dvoch týždňov v pretlmočení troch umeleckých, z ktorých bola výborná Zuzana Paulechová, laureátka IS SSR '89 v Banskej Bystrici. Ušľachtilou tónovou kultúrou upútal pozornosť mladý violončelista Eugen Procháč.

SILVIA FECSKOVÁ

CYKLUS KONCERTOV MDKO



Marcový cyklus koncertov MDKO otvoril recitál **Tatiany Fraňovej** 14. 3. v Moyzesovej sieni SF programovo zameraný na diela **Johannesa Brahmsa**.

V prvej polovici odzneli **Dve rapsódie op. 79, Variácie a fúga na Händlova tému op. 24**, druhú časť vyplnila **Sonáta f mol op. 5**. Interpretácia týchto opusov predstavila umelkyňu typovo vyhranenú, jej koncepcia sa výrazne zameriava na tvorenie veľkých plôch a celkovú architektóniku diela. Dve rapsódie op. 79 vyzneli prirodzene, v pevných tektonických celkoch, v rámci ktorých plasticky tvaruje melodickú líniu a súvislú gradačnú plochu. Lyrické časti i detail agogicky ozvláštňuje len minimálne. V týchto intenciách vyzneli aj **Variácie a fúga na Händlova tému op. 24**, v ktorých sa interpretka zaskvela brilantnou technikou a koncepčným nadhľadom. V jej poňatí nevystupuje do popredia mozaika náladovo kontrastných charakteristík jednotlivých variácií, nenecháva sa uniesť romantickou melódiou. Perfekcia detailu s jasnou tónovou artikuláciou a bez výraznejšieho uplatnenia agogiky je podriadená vyšším tektonickým celkom. Určitú selekciu výrazových a dynamických nuansov jasne naznačila už formulácia témy s ostro akcentovaným tónom a rytmickým prvkom, ktorá zaskvela krehkosť barokovej melodiky i ornamentu.



Jozef Podhoranský Snímka: A. Palacko

Interpretka svoje technické i výrazové schopnosti naplno rozvinula v **Sonáte f mol op. 5**, ktorej architektóniku zvládla s istotou. Vyváženosť kontrastných tematických celkov v rýchlych častiach a silný emotívny účinok pomalých častí vyznievajúcich s brahmsovskou umiernenosťou a ušľachtilým tónom zanechali silný umelecký zážitok.

Koncert venovaný **150. výročiu narodenia**

M. P. Musorgského (uskutočnil sa 21. 3. v Moyzesovej sieni SF) bol zostavený z piesňovej, klavírnej tvorby a výberu árií z opery Boris Godunov. Výber z cyklu **Piesne a tance smrti** na verše **A. Goleniščeva-Kutuzova** – **Uspávanku, Serenádu a áriu Varlama z opery Boris Godunov** predniesol **Ladislav Neshyba** s klaviristom **Mariánom Varínskym**. Prejav sólistu s technicky dobre zvládnutým (i keď trochu zastretým prirodzeným timbrom) a výrazovo detailne prepracovaným materiálom nesie znaky vyspelej muzikality. Jedno z najpozoruhodnejších diel svetovej klavírnej literatúry **Obrázky z výstavy** zaznelo v interpretácii **Silvie Čábovej-Vizváryovej**. Umelkyňa vo svojom podaní tlmočila mnohé zaujímavé momenty, ktoré v stavaní formy jednotlivých častí i celku neuplatňuje principiálne. Inšpiratívne zapôsobilo napríklad zvýraznenie tempového kontrastu (**Gnómus**), ktoré plne nechalo vyznieť motív stredného dielu. Nemenej pôsobivo a dynamicky intenzívne vyzneli pevne stavané basové línie v častiach **Gnómus** a **Samuel Goldenberg a Schmuyle**. Interpretka rešpektuje notový zápis a neexperimentuje so zvukom v skladbách, ktoré k tomu ponúkajú priestor (**Promenáda, Katakomba**). Vo všeobecnosti možno konštatovať, že jej celkový interpretačný vklad (i napriek niekoľkým technickým prehreškám) strhol citovú zainteresovanosť, spontánnosťou a dynamikou, ktorú prekvapujúco vystupňovala v záverečnej Veľkej bráne kyjevskej. V interpretácii **Hany Štolfovej-Bandovej** odznel výber piesní **Gornými ticha letela duša, Noč, Ponad Donom a Gopak**. Jej prejav zaujal výrazne precítenou interpretáciou, zvláštnym zafarbením hlasu, ktorý znel syto a vyrovnané v melodike širokého ambitu a vo vynikajúco zvládnutých výškach. Umelecky pôsobivý prejav podporil

citlivý klavírny sprievod **Ivana Gajana**. Záver večera dôstojne reprezentovalo vystúpenie **národného umelca Ondreja Malachovského**. Jeho árie a scény Borisa fascinovali nielen perfektným vokálnym prejavom a citlivým vonkajším gestom, ale i maximálnym stotožnením sa s interpretovanou postavou.

Večer barokovej violončelovej hudby so sólistom **Jozefom Podhoranským** a klaviristom **Ivanom Gajanom** prilákal do Moyzesovej sieni SF (28. 3.) pomerne bohatý počet návštevníkov. K pozitívom podujatia patrí i skutočnosť, že do dramaturgie koncertu boli zaradené diela barokových skladateľov, ktoré na koncertnom pódii nezaznievajú často. V programe koncertu odzneli skladby **Caixa d'Herveloisa (Suíta A dur, Suíta č. 2 d mol) J. S. Bacha (Sonáta č. 1 G dur BWV 1027, Sonáta č. 3 g mol BWV 1029) a Francois Fraceura (Sonáta E dur)**. O interpretačných kvalitách sólistu sa netreba zvlášť zmieňovať. V náročnom a bohatom programe sme počuli interpretačný výkon, ktorý nesie atribúty vysokých umeleckých kritérií. Jeho poňatie dokumentovalo jasnosť koncepcie s výsostným muzikálnym prejavom a štýlovo čistou realizáciou. Na konečnom výsledku mala výrazný podiel i partnerská spolupráca **Ivana Gajana**, jeho rovnocenná účasť v Bachových sonátach i citlivý sprievod v skladbách suítového typu. Vzájomný kontakt obidvoch interpretov bol evidentný v základnej koncepcnej i výrazovej rovine a vynikol zvlášť v perfekcii realizovania detailov, v presných a istých nástupoch a vzájomnej zvukovej vyváženosti nástrojov. Funkčne uplatnená dynamika v plastickejších jednotlivých hlasov vyzneli s maximálnou prirodzenosťou a tónovou kultivovanosťou.

OLGA DUCHOVÁ

KONCERTY V GALÉRII

Poeta **Milanovi Rúfusovi** – to bola téma nedeľného matiné (15. 1.) v Mirbachovom paláci pri príležitosti jubilea básnika. Každý z aktérov podujatia tu vzdal hold básni a životu. Básnik ponúkol na ďalšie stvárnenie témy, obrazy, obsahujúce nesmierne myšlienkové bohatstvo. Dialóg sa rozvinul: v melodrame **Večer na Ďumbieri J. Pospíšila** (v interpretácii **I. Rapaičovej-recitácia a N. Bezekovej-klavír**), dramatickom tvare, ktorý sa svojou nástojčivosťou a pátosom usiloval byť pendantom poetickému slovu, básni vyjadrujúcej utrpenie matky, prežívajúcej smrť svojho syna, vojaka. **Čas odchodu (Babie leto a Jesenné stádo), piesne I. Parika** v podaní **V. Stracenskej a N. Bezekovej** sa tichou nostalgou výrazu dotkli neúprosnosti jesene a sklonku života. **Ida Rapaičová** demonštrovala majstrovstvo a pohotovosť pri zaskoku za neprítomného **A. Hryca**. (Nepočuli sme preto básne **Mám ústa plné tvojich úst a Nemusíš mi svoje srdce luháť, ale 2. časť Ódy na radosť**.) **I. Hrušovský** sa v diele **V jaskynke pamäti** prejavil opäť ako skladateľ so zmyslom pre zhudobnenie slova s príznačnou snahou o vystihnúť pocitového sveta človeka. Záver dialógu patril **Poéme pre husle**, ktorou si skladateľ **I. Zeljenka** uctil básnika. Dielom konzekventným, formovo a motívicky pevne skĺbeným. Na veľkej ploche autor i interpret **P. Michalica** v súzvuku umeleckého videnia povedali všetko. Uzavreli dialóg bez potreby množstva slov, drámy a pátosu.

HELENA MAŤAŠOVÁ

Dramaturgia koncertov (26. 2., 5. 3., 12. 3.) v Mirbachovom paláci (GMB, SF a ZSSKU) s prevahou skladieb súčasných slovenských skladateľov umožnila konfrontáciu rozmanitých kompozičných poetík starších i premiérových uvádzaných diel. Na rozdiel od predchádzajúcich, bol zväzový koncert príležitosťou pre dychové zoskupenie profesionálnych hráčov (trio, kvarteto, kvinteto), ktorých narastajúci počet priamo podmieňuje aj vznik nových skladieb.

Hudba pre Brass quintet venovaná súboru s týmto menom (**P. Bubeníček-trúbka, D. Mišura-trúbka, M. Števoce-lesný roh, M. Jaško-pozauza, E. Culinka-tuba**) od **Bohumila Trnečku** je trojčastová skladba silne využívajúca prvky džezu, najmä v oblasti harmónie a riešení rytmu.

Branislav Hronec v **Džezových štúdiách pre komorné trio (J. Bartoš-trúbka, D. Húšťava-tenorsaxofón, P. Zajaček-pozauza)** úspešne kombinuje prvky džezovej a vážnej hudby. Kontrast medzi tromi časťami skladby vzniká nielen ich rozdielnymi tradičnými formovými riešením, náladovou rozmanitosťou, ale najmä postavením vždy iného sólového nástroja do kontrapozície k nástrojom vytvárajúcim harmonický pôdorys. Na koncerte premiérovu odzneli **Štyri kapitoly pre dychové kvarteto Jozefa Gahéra**, ktoré sa od klasického nástrojového obsadenia líši altovým saxofónom (**J. Durdina-hoboj, G. Končar-klarinet, J. Rotter-fagot, P. Púchovský-alt saxo-**



Moyzesovo kvarteto Snímka: archív HŽ

fón). Najlepšie znejúce polohy nástrojov autor využíva ako „stred“, okolo ktorého sa pohybujú rytmicky bohato členené figúry využívajúce najmä intervaly veľkej a malej sekundy. Neprehľadný sled tónov s nie dosť jasným vnútorným významom vyvoláva však skôr podráždenie než umelecký zážitok.

Reminiscencie pre dychové kvinteto (J. Harvan-flauta, P. Kosorín-hoboj, F. Machats-fagot, J. Illéš-lesný roh) od **Zdenka Mikulu** sú možno spomienkami autora na obdobia hľadania východísk, z ktorých jedným

z najsilnejších je príklon k folklórnej tradícii – v tejto skladbe zreteľný vo vlastnej reči skúseného autora.

Fantázia pre violončelo a klavír op. 35 od Víťazoslava Kubičku tvorila logický záver klasického recitátového programu violončelistu **Jána Slávika**, člena Moyzesovho kvarteta (26. 2.) – **Ludwig van Beethoven – Sonáta D dur č. 5 op. 102 Robert Schumann – Fantazijné kusy op. 73 pre violončelo a klavír, Sergej Prokofiev – Balada c mol op. 15 pre violončelo a klavír**. Ján Slávik je interpret s výbornými technickými dispozíciami, so schopnosťou zaujať v rôznych náladových a výrazových rovinách – od meditatívnej, lyrickej cez hravú až k vypäto temperamentnej. V programe náročnom na tvorivý dialóg nástrojov sa zaskvela **klaviristka Daniela Rusó**. Recitál bol pre poslucháčov zároveň pozvánkou na vystúpenie **Moyzesovho kvarteta (5. 3.)**. Po **Mozartovom Hudobnom žarte** (so spoluúčasťou hráčov na lesný roh **M. Števoce a J. Illéša**) svoje interpretačné majstrovstvo v plnej miere rozvinul v **Debussyho Sláčikovom kvartete g mol op. 10**, štvorčastovej monotematickej kompozícii s bohatou impresionistickou farebnosťou.

Záver patril premiére skladby **Ilju Zeljenku – Zarietanie pre sláčikové kvarteto a alt (Marta Beňacková)**. Cyklus piatich piesní (bez názvov) charakterizuje precízne práca s tematickým materiálom odlišným v každej časti, využívajúce prvky aleatoriky, zvukové efekty sláčikových nástrojov i ľudského hlasu, bohaté metro-rytmické členenie. Kompozícia je preniknutá vnútornou ideou pátrajúcou po čistote, ľudskosti, poznaní a pravde, umocnená krásnou symbolikou poetického textu **Renáty Pandulovej** (pamiatke ktorej je dielo venované). Skladba pôsobí veľmi sústredene a zanecháva hlboký zážitok z výsostne osobnostnej výpovede tvorcu.

OLGA SMETANOVÁ

KONCERT KRUHU PRIATEĽOV SF

V poradí už siedmy koncert venovaný **Kruhu priateľov Slovenskej filharmónie** odznel 9. apríla v Koncertnej sieni SF. O hudobnú produkciu orientovanú na tvorbu francúzskych skladateľov sa tento raz postaral **Štátny komorný orchester Žilina, dirigent Ján Valta**, **Spevácky zbor mesta Bratislavy so zbornajstvom Ladislavom Holáskom a sólistami Roman Mešina (fagot)**. Koncert bol zasvätený výročiu Veľkej francúzskej revolúcie, jeho prvá polovica však vyznela skôr ako nezáväzná nedeľná matiné. Predohra **Francoisa Adriena Boieldieua Kalif z Bagdadu** patrí do radu úsmevne hrmotných a páčivých predohier zakorenenejších v 19. storočí na mohutnom pevnom kmeni rossiniovského modelu ouvertúry. Ich priaznivci, resp. nepriaznivci vyznie-

nia spočívajú v hráčskom perfekcionizme, v brilancii, v schopnosti vysporiadať sa s nejdynamickými miestom. Ziaľ, v hre **ŠKO Žilina** som príliš veľa virtuozity nepostrehol; najmä v sekcii sláčikových nástrojov to pomerne často „škripalo“ v nástupoch a v intonácii. Kalif z Bagdadu bol odohraný na priemernej úrovni, vytratilo sa z neho to jediné pozitívne, čo zabezpečuje jeho prítomnosť v repertoári kvalitných súborov – technická bravúra. Meno skladateľa **Josepha Bodina de Boismortiera** nepatrí k často skloňovaným pojmom hudobnej histórie. Predstavitel francúzskeho rokoka existuje na periférii záujmu hudobníkov. Poslucháč 3. ročníka Hudobnej fakulty VŠMU Roman Mešina vykonal teda kvázi pioniersky skutok, ak zaradil do svojho re-

pertoáru **Boismortierov Koncert pre fagot a orchester**. Skladba, ktorá takisto bazíruje na hráčskom perfekcionizme nedisponuje závažnejším obsahom, invencia tvorcu nie je príliš inšpirujúca – o to väčšmi sa R. Mešina musel vynasnažiť, aby poloprázdnu Redutu zaujal a pozitívne motivoval. Presvedčil o svojich kvalitách, ktoré možno ešte potrebujú čas na „dokvasenie“ no sú už pevne zafixované v jeho umeleckom profile. R. Mešina je technicky disponovaný a muzikálny interpret so zmyslom pre štýlovú čistotu (zaujal ma schopnosťou odhadnúť výrazovú únosnosť hudobného materiálu koncertu). V priebehu jedného týždňa sa prezentovali dvaja fagotisti (5. apríla P. Hanzel) a je len dobré ak sa ku slovu dostávajú aj tieto menej popu-

lárne sólistické nástroje, resp. interpreti – najmä, ak sú takým príslubom do budúcnosti, akým Roman Mešina nesporne je. Vrcholom nedeľného predpoludnia v Redute bolo predvedenie **Cherubiniho Rekviem c mol**. Skladba, ktorá u nás patrí k menej uvádzaným prejavom svojho druhu vyniesla na povrch predovšetkým majstrovstvo členov Speváckeho zboru mesta Bratislavy. Hoci ide o amatérske združenie, výsledný dojem znesie kritériá najvyššieho profesionalizmu (čo bolo evidentné už pri interpretovaní Verdiho Rekviem v rámci abonementného cyklu SF). Registrová vyváženosť, výrazová flexibilita, perfektné budovanie dynamiky, kompaktnosť zložitých polyfonických úsekov – to všetko sa znova zaskvelo v rámci Cherubiniho kompozície a zatienilo výkon orchestrálného aparátu. Rekviem teda vyznelo ako „cyklus pre zbor s obligátnym sprievodom orchestra“, čo však nevyzníeva príliš lichotivo pre celkový dojem z vokálno-inštrumentálnej kompozície...

IGOR JAVORSKÝ

K renesancii opery Salambo

V programoch tohtoročného Budapešťan-skeho jarného festivalu, realizovaného v druhej polovici marca, dostala svoj priestor aj mladícky vzletná operná dráma M. P. Musorgského Salambo. Práve v deň pripadajúci na 150. výročie narodenia skladateľa (21. 3.) vo vzhladnom audióriu Kongresového centra odznela koncertná podoba tejto hudobnodramatickej prvotiny v koncepcii švajčiarskeho dirigenta maďarského pôvodu Zoltána Peskóa. Nie príliš rozmerne štylizované sólistické party stvárňovali renomovaní umelci. Patrila k nim bulharská mezzosopranistka Stefka Mineva spoločne so sovietskym basistom Anatolijom Safjulinom a dvaja domáci reprezentanti vokálneho umenia, barytonista Pál Kovács s basistom Ferencom Begányim. Rozsiahly umelecký aparát dotváral orchester Maďarskej štátnej filharmónie, náš Slovenský filharmonický zbor (zbormajster Pavol Procházka) a Detský zbor maďarského rozhlasu a televízie. Záznam koncertu realizovala Maďarská televízia a na priamom prenose sa podieľal tiež Maďarský rozhlas.

Dirigent Zoltán Peskó Musorgského nedokončenú hudobnú drámu pozná do najmenších detailov. Z torzovitých častí klavírneho výťahu doinštrumentoval a dejove umocnil tri ucelené pôsobivé scény. Už v priebehu roku 1980 prostredníctvom Talianskeho rozhlasu sa zaslúžil o prvý náznak renesancie tohto diela pri príležitosti blížiaceho sa centenária Musorgského smrti (28. 3. 1881). V nasledujúcom roku realizoval prvé verejné koncertné predvedenie diela v Miláne s Ľudmilou Žemčugovou a Grigorijom Seleznevom, za spoličinkovania orchestra a zboru RAI Milano. Svetovú premiéru na opernej scéne neapolského Teatro San Carlo uviedol Peskó 29. marca 1883, po nej nasledovali ďalšie štyri reprízy. V úlohu Salambo sa vtedy po prvýkrát predstavila Anabella Bernardova a Mata stvárnil Boris Bakov. Režijnej koncepcie sa zhostil J. P. Ljubimov, pričom s orchestrom a zborom neapolskej opery spo-

luučinkoval aj Pražský filharmonický zbor (zbormajster A. Šídlo). Druhá inscenáciu Musorgského opery Salambo dirigent Peskó našťudoval v priebehu sezóny 1985 vo Veľkej opere v Paríži, kde zanechala pozoruhodný ohlas. Netreba sa zvlášť čudovať, keď povedľa niekoľkých statickejších úsekov, nesúcich pečať mladíckych rozletov ešte menej skúseného skladateľa-samouka, v útvare rezonujú aj invenčne nádherné plochy, pripomínajúce Borisa Godunova, Chovanščinu, Soročinský jarmok a ďalšie, dnes už preslávené a dlhodobou praxou overené Musorgského monumentálne fresky.

Náznačným exkurzom vybadáme v prvom tvorivom období skladateľa ponajviac vplyvy M. A. Balakireva. Musorgskij sa začal nadväzovať viacerými európskymi historickými námetmi a klasické literárne predlohy sa ocitli v popredí jeho tvorivých záujmov. Z tohoto obdobia registrujeme kompozičné útvary charakteristického okruhu, ako Saul, Oidipus, Salambo, sonáta Intermezzo symphonique, rôzne scherza alebo Preludio in modo classico. V tom čase Musorgského nepríťahoval ešte natoľko realistický smer umocňovaný duchom národných programov, ktoré v ňom neskôr tak cieľavedome utvrdzoval A. S. Dargomyžskij s V. V. Stasovom. Populárny historický román Gustava Flauberta Salambo bol preložený do ruštiny v priebehu roku 1862 a zanedlho sa objavil aj v kruhoch petrohradskej vzdelanej spoločnosti. Významná publicistická osobnosť tej doby, umelecký kritik a duchovný vodca viacerých ruských umelcov Vladimír V. Stasov vo svojich Statiach o Musorgskom a taktiež v Zbraných spisoch uvádza, že skladateľa dotýčny románový sujet doslova fascinoval. Mladý dvadsaťštyriročný umelec sa s obdivuhodnou vervou pustil do gigantického práce zhudobňovaním Flaubertovho námetu podľa vlastného veršovaného libreta. V určitých dramatických vrcholoch neváhal si vypomôcť aj pôsobivými strofickými útvormi z poézie A. I. Poležajeva alebo H. Heineho. Vybadáme to v jednej zo záverečných scén pri opätovnom zradnom zajatí Líbyjčana Mata. Musorgskij tvoril svoje prvé operné dielo obdivuhodne rýchlo a premysleným spôsobom štylizoval scény presýtené dramatickým napätím aj v istých náznakoch meyerbeerovských nádychov. Na sklonku roku 1864 do- tvárал už prvý obraz štvrtého dejstva s pred-savzatím, že hudobnú drámu rozdelí a prepojí do týchto štyroch celkov, prípadne šiestich obrazov. Svoj obdivuhodný zámer však

zanechal v nedokončenom klavírnom výťahu.

Je zaujímavým faktom, že orientálne hudobné prvky prebleskujú u Musorgského už v jeho ranom tvorivom období (Scherzo B dur z roku 1858). A tak nitoú strhujúcej osnovy Flaubertovho námetu pulzujú aj prekvapivo úchvatné invenčné zdroje, dekorujúce pôsobivosť fresiek zo starovekého Kartága. Do historického deja povstania žoldnierov Hamilcara Barcasa je zakomponovaná dráma lásky líbyjského zajatca Mata ku kartáginskej cisárovnej Salambo, ktorá zosobňuje zároveň postavenie vestálky posvätného závoja Zaimphu (symbolizujúceho nedotknuteľnosť Kartága) v chráme bohyně Tanity. K najkrajším miestam tejto hudobnej drámy patrí úchvatný ženský zbor z prvej časti a strhujúca dráma druhej – obetnej scény kartáginských chlapcov Molochovi, za účelom zmierenia sa s bohom počas kritického stavu za líbyjského obliehania. Obdivuhodnou tvorivou intuíciou a novátorským prienikom evokatívnych harmonických štruktúr (pre ktoré býval ako autodidakt ponajviac kritizovaný) neváhal Musorgskij použiť zborové efekty aj v trojrozmerných vokálnych líniiach (zbor kartáginských kňazov, ľudu a obetovaných detí). Samozrejme, nie v zmysle formálnej krásy na spôsob efektu pre efekt, tak ako mu bol vôbec cudzí aj ortodoxný prejav „umenia pre umenie“.

Musorgskij pôvodne pomenoval svoje operné dielo Líbyjčan, akoby proklamoval v postave Mata aktívneho nositeľa debovej osnovy. Po nasledovnom decéniu najlepšie časti z tohoto autografu použil vo svojej úchvatnej hudobnej dráme Boris Godunov. Samozrejme, nie samoúčelným autentickým spôsobom. A tak z prosby Salambo k bohyni Tanite z druhého dejstva vznikol prepracovaný pôdorys recitativu umierajúceho Borisa. Alebo zbor kartáginských kňazov, modliacich sa k Tanite, spoločne s recitativom Mata (ukrytého v chráme kolonáde) použil ako materiál do fontánovej scény Dimitrija Samozvanca prosiaceho Marínu o opätovanie lásky. Dokonca patetickú scénu Mata so Salambo a spendiom (kartáginským kňazom) po odcudzení posvätného závoja zakomponoval do záverečnej scény dvoch zajatých jezuitských pátrov Černikovského a Lavického opäť v Borisovi. Rozsudok smrti nad uväzneným Matom dešifrujeme v bojarskej dume ako obdobný ortiel nad Samozvancom. Strhujúci zbor rozbúreného kartáginského ľudu prevzal do svojej opery Mlada (1871)



V parížskej inscenácii Salambo roku 1985 účinkoval i sólista SND, zasl. um. Sergej Kopčák
Snímka: A. Palacko

a zanedlho po ďalších modifikáciách definitívne ho začlenil do Soročinského jarmoku. Pravdepodobne aj základný materiál scény na Lysej hore komponovaný pre Soročinský jarmok (1876) vychádzal z poslednej scény 3. dejstva opery Salambo. Tieto poznatky naznačujú, že Musorgskij sa s týmto zaujímavým dielom už nehodlal umelecky vyrovnat. A tak nám zanechal úchvatné dramatické scény s nedopovedaným finále. O to záslužnejšie je teda úsilie dirigenta Zoltána Peskóa, ktorý túto pozoruhodnú hudobnú fresku decentným spôsobom zrekonštruoval, a tak priradil k dielam rodiacej sa hudobnej avantgardy, nastupujúcich moderných umeleckých prúdov.

MARIAN BULLA

Dva večery VO VEĽKOM DIVADLE

So súborom Veľkého divadla v Moskve som sa stretol celkove trikrát, a to výlučne pri jeho zahraničných hosťovaniach. V Budapešti som videl Borisa Godunova, dokonca dvakrát, jednoaktovku Mozart a Salieri Rímskeho-Korskova, Jolantu P. I. Čajkovského a na scéne SND Pikovú dámu.

Program dvoch navštívených večerov priamo v „hniezde“ súboru bol poznamenaný radikálnou zmenou, a tak namiesto Pucciniho Tosky som videl Komediantov Ruggiera Leoncavalla vo vyslovene nešťastnej kombinácii so starou Fokinovou choreografiou baletu Chopiniana. Nasledujúci večer bola situácia o to lepšia, že aspoň skladateľ Rimskij-Korsakov zostal nezmenený, ale namiesto jeho Legendy o neviditeľnom meste Kiteži sme videli pôvabnú Puškinovu rozprávku Zlatý kohútik. Boli to teda tri diela rôznej proveniencie, a tak výborne dotvorili môj náhľad na interpretačný profil Veľkého divadla.

Inscenácia Leoncavallových Komediantov – interpretovaná skutočne v dvoch dejstvách s prestávkou – pochádza z roku 1985 a je dielom režiséra S. A. Šteina a scénografa V. K. Klementieva. Po zdvihnutí opony vidieť čierny tylový záves s pestrými plagátmi ohla-

sujúcimi vystúpenie Caniovej spoločnosti. Za týmto závesom z diaľky pomaly prichádza elegantne oblečený muž, ktorý na rampe prednesie slávny Prológ. V poslednej scéne sa zase objaví medzi obecenstvom na javisku, aby uzavrel dielo vyslovením posledných slov – La commedia è finita.

Samotná scéna, za okrajom mestečka, je úplne atypická, priam prázdna, v pozadí more a iba niekoľko torz antických stĺpov prezrádza, že sa nachádzame na juhu, v Calabrii. Terén je jemne vlnitý a jeho menšie vyvýšenie slúži ako javisko so skromným náznakom zariadenia izby, kde sa odohráva konečná tragédia. Žiadne zbytočné rekvizity, žiaden tradičný koč potulných komediantov, ale veľmi sugestívne herecké kreácie a výborne hrávajúci a pohybujúci sa zbor vytvárajú atmosféru vysokého napätia. Prijemným prekvapením bolo uvedenie opery v taliančine, a to i napriek tomu, že identifikovať text spievanej zborm, ale aj Neddou, veru trvalo dobrú chvíľu. Ale v tomto smere nie sme na tom lepšie ani doma. Tri spevácke výkony – I. A. Morozova (Prológ), G. A. Kalinovej (Nedda) a hlavne lesklý hrdinský a vášnivý Canio V. I. Ščerbakova – boli na veľmi dobrej úrovni. Ostatné postavy interpretovali na



Budova moskovského Veľkého divadla

Snímka: archív autora

slušnej úrovni mladí stážiisti. No najväčší pôžitok som mal z krásne, mohutne a pritom odtienené znejúceho zboru a výborného výkonu farbistého a náladovo bohatého orchestra pod taktovkou A. M. Žjurajtisa.

Po Leoncavallovi prepnúť na vlnovú dĺžku Chopiniany veru nebolo ľahké. Keď som bol pred desaťročiami touto baletnou kreáciou nadšený, tak dnes som bol jednoznačne rozčarovaný. Táto žiadne emócie nevyjadrujúca naivná krása „bieleho baletu“ je veru značne zaprášená a pre symfonický orchester – 14 prímov! – transponovaný krehký a intímny svet

Chopinových nocturn, valčíkov a mazuriek je vyslovene dráždivý. Uvedenie Fokinovej Chopiniany ospravedlňuje jedine úroveň, s akou ju ešte aj dnes interpretujú tanečníci moskovského Veľkého divadla.

Zatiaľ, čo prvý večer bol pre mňa zaujímavou a poučnou konfrontáciou dobre známych diel, nasledujúci zážitok bol poznačený prvým stretnutím s krásnym a na javisku ešte nikdy nevideným dielom Rimského-Korskova Zlatý kohútik – pod túto vtipnú rozprávku sa podpísali dirigent E. F. Svetlanov, režisér G. P. Anisimov a výtvarníčka M. A. Sokolovová.

Priestor mi bráni v tom, aby som podrobnejšie popísal svoje impresie z tohoto krásneho predstavenia, v ktorom panoval len málokedy konštatovateľný súlad medzi jednotlivými komponentmi inscenácie. Ako pars pro toto uvediem iba to, že nápaditá rozprávková scéna, markantne rozlišujúca pravý ruský kolorit od orientálnych prvkov, iróniou prepletená a satirické črty vyostrujúca režia boli rovnako vynikajúce, ako hudobné našťudovanie. Zažil som teda ozajstnú tímovú prácu, v ktorej nedominovali jednotlivci, ale súbor na vysokej profesionálnej úrovni.

JOZEF VARGA

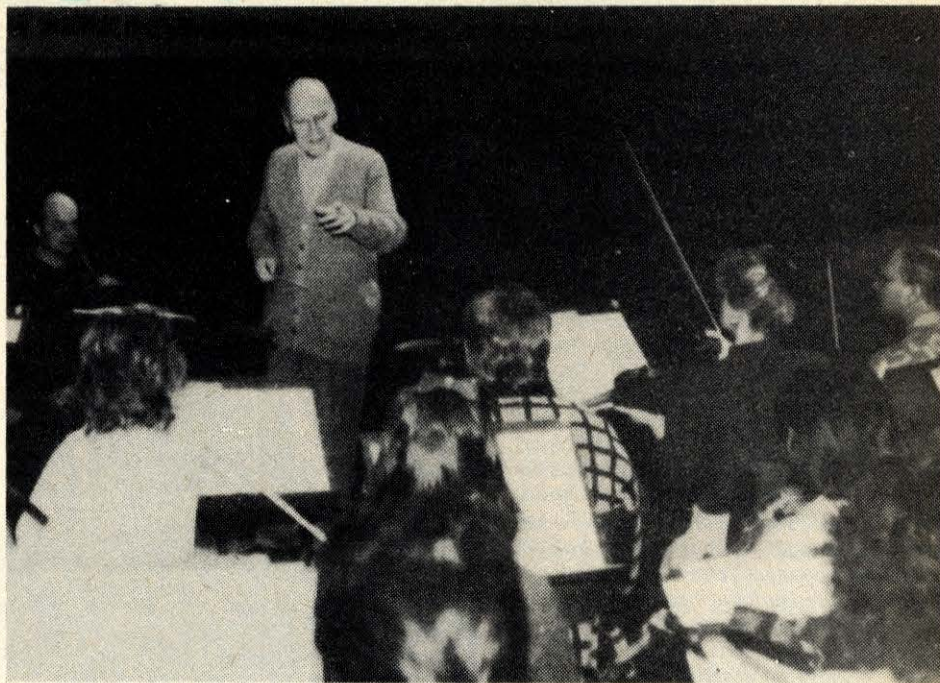
Orchester komornej opery SF v Bregenzi

Z poverenia MK SSR sa orchester Komornej opery Slovenskej filharmónie zúčastnil na umeleckom zázname v rakúskom Bregenzi, kde sa už po piaty raz uskutočnili Medzinárodné hudobno-divadelné dni. Kolektív 26 hudobníkov pod vedením šéfdirigenta Mariána Vacha účinkoval v dňoch 16.–28. marca t. r. na štyroch koncertoch. Je zaujímavé, že na dvoch z nich spolupracoval náš orchester so slávnym Yehudim Menuhinom, ktorý tu tento raz vystúpil v roli dirigenta. Vo Feldkirchu (20. 3.) a v Bregenzi (22. 3.) predniesol s festivalovým orchestrom zostaveným z našich hudobníkov, doplneným o niekoľkých orchestrálnych hráčov z MLR, Rakúska, NSR a Švajčiarska mozartovský program: Symfóniu g mol KV 183, Exultate, jubilate-moteto pre soprán a orchester so sólistkou Christinou Whittleseyovou z USA a Symfóniu g mol KV 550. Na ďalších koncertoch 25. 3. a 27. 3. (oba v Bregenzi) uviedol orchester KO SF s dirigentom Mariánom Vachom (už ako samostatné teleso, bez zahraničných hráčov) Mozartovu predohru k opere Mitridate Re di Ponto, štyri árie Farnaceho z tohto diela a pochod z uvedenej opery. Sólo spievala Iris Flögerhöferová z NSR. V druhej časti spolupracoval náš or-

chester na scénickom predvedení Telemannovej opery Pimpinone (réžia Paul Flieder). Titulnú úlohu Pipinoneho spieval Martin Krasnenko (NSR) a Vespettu Vera Nenntwiggová (Rakúsko). Pre úplnosť dodajme, že 23., 26. a 17. 3. vypomáhali niektorí členovia orchestra KO SF v medzinárodnom orchestri pri uvádzaní opery Ch. W. Glucka Orfeus a Eurydika. Zaangažovanosť na bregenzskom festivale bola teda zo strany slovenských orchestrálnych hráčov maximálna.

Vystúpenia v Bregenzi boli vo veľkej sále Festspiel-und Kongresshaus-u (s kapacitou 1300 osôb). Dirigent Y. Menuhin bol s prípravou orchestra (ako asistent pripravil koncert M. Vacha) a jeho výkonom veľmi spokojný. Na pamiatku venoval súboru i svoju fotografiu s venovaním. Podobne aj hlavný režisér a iniciátor festivalu Paul Flieder a riaditeľ Festspiel-und Kongresshaus-u p. Rahofer vyslovili nádej na ďalšiu spoluprácu. Paul Flieder má v júni 1990 so súborom KO SF pohostinne naštudovať operu J. Haydna „Orlando Paladino“. Prvá zahraničná reprezentácia KO SF – aj keď len s časťou súboru – bola teda dôstojná a úspešná.

-uy-



Yehudi Menuhin s orchestrom KO SF

Snímka: Z. Kopasová-Hrašková

HIS informuje

● Príspevok Miloša Pokoru venovaný životu a dielu Eugena Suchoňa vyšiel v informačnom bulletinu ČHF, Hudobné správy z Prahy č. 8-9/88. Podobne ako Slovenská hudba, i tento spravodaj vychádza vo viacerých jazykových mutáciách (okrem angličtiny, nemčiny, francúzštiny a ruštiny i v španielčine).

● 4 husľové duetá Vladimíra Godára vyšli vo vydavateľstve Sovetskij kompozitor v zborníku Ansambly junich skripačej č. 8, Moskva 1988.

● Svetová federácia medzinárodných hudobných súťaží (World Federation of International Music Competitions) vydala publikáciu obsahujúcu podrobné informácie o hudobných súťažiach členov tejto federácie v roku 1989. Zaujímaví môžu požiadať o výlačok na adrese: Secretariat of the WFIMC, 104, rue de Carouge, CH-1205, Geneva, Switzerland.

● Z najnovších prírastkov v knižnici Hudobného informačného strediska SHF vybe-

ráme: Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat. 70. (vyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Kraków 1986), Polish Music 1 – 4 (Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autor-skiej, Warsaw) a kolektívna publikácia Musikleben in Schweden (výsledok spolupráce Švédskeho inštitútu, Švédskeho koncertného inštitútu, Kráľovskej hudobnej akadémie a Informačného centra švédskej hudby), ktorá sa venuje všetkým oblastiam hudobného života dnešného Švédska. (Švédsky inštitút, 1989).

JS

OPRAVA

V HŽ č. 8 v informácii Z rokovania Predsedníctva ÚV ZSSKU (str. 2) bolo slovo faktografický zmenené na fotografický. Správne znenie je: Svoju informáciu dokumentoval bohatým faktografickým materiálom.... V HŽ č. 10 v Staccate na str. 7 v informácii o Koncerte učiteľov malo byť správne ...v Mozartovej sieni DPV a nie v Moyzesovej sieni DPV. Za chyby sa čitateľom ospravedľujeme.

SKO VO VEĽKEJ BRITÁNII

V marci tohto roku bol Slovenský komorný orchester na čele so svojim umeleckým vedúcim národným umelcom Bohdanom Warchalom na umeleckom turné po Veľkej Británii (4.–18. marca). Tento zájazd sa realizoval pre poslucháčov deviatich anglických miest (Brighton, Cheltenham, Londýn, Nottingham, Preston, Bletchley, Bristol, Ilkley a Sheffield). Turné zorganizovala agentúra Van Walsum – v spolupráci so Slovkoncertom. Umelecky, ale aj ekonomicky úspešný ohlas vystúpení nášho popredného telesa má odraz v záujme uvedenej anglickej agentúry o ďalšiu spoluprácu s SKO. Prvou ponukou do budúcnosti je účasť na medzinárodnom hudobnom festivale v Brightone v máji budúceho roku. Na anglickom turné uviedli warchalovci diela Vivaldiho, Corelliho, Mendelssohna Bartholdyho, Suka, Dvořáka, Bartóka, Janáčka, Šostakoviča, Pergolesiho a Martinu. V rámci sezóny 1988/89 vystúpilo SKO na Pražskej jari (19. 5.), najbližšie ho čaká účinkovanie v Bulharsku (17.–23. júna) a v NSR (7.–13. augusta).

-uy-

Trio s dobrými ohlasmi

Bratislavské sláčikové trio (Pavol Bogacz-husle, Mikuláš Blaas-violona a Peter Baran-violončelo), ktoré patrí k pričleneným komorným súborom SF, bolo 10.–13. marca vo švajčiarskom meste Winterthur, kde sa uskutočnil (10.–19. marca) Československý týždeň. V rámci tejto kultúrnej akcie sa realizovalo niekoľko koncertov, filmových predstavení, autorských večerov a operných predstavení (opera SND tu uviedla inscenáciu Donizettiho Lucie di Lemmermoor – 18.–19. 3.). Bratislavské sláčikové trio účinkovalo na nedeľnom matine, usporiadanom z nadácie Oskara Reinhardta (12. 3.) s dielami L. v. Beethovena (Sláčikové trio G dur op. 9 č. 1), A. Moyzesa (Malé trio), W. A. Mozarta (Divertimento Es dur KV 563) a J. N. Hummela (Sláčikové trio G dur). V kritike Herberta Büttikera uverejnenej v novinách Der Landbote (14. 3. 89) sa

píše „o silnom dojme“ z hry nášho telesa. V recenzii Beethovenovho tria autor rozsiahlej kritiky poeticky porovnáva hru telesa s jarnou prírodou „tichého kvitnúceho času okolo sviatku Juraja“. Celkovo recenzent postrehol razantnosť hry huslistu, ktorá vynikla najmä vo veľmi pekne prijatom Moyzesovom Malom triu. („Je to veľmi presvedčivé dielo!“) V Mozartovom Divertimente „vyhoveli požiadavkám na hráčsku suverenitu a pravdivý výraz zámerne prostej, no geniálnej témy – citátu z Čarovnej flauty, ktorú Mozart napísal akoby s ľahkým smiechom...“ Čítať podobne kvetnate a pritom chváliace slová kritiky je iste príjemné najmä hudobníkom z Bratislavského sláčikového tria, ktorí majú za sebou zatiaľ tri roky úspešnej umeleckej práce a zahraničné vystúpenia v Iraku, Japonsku, Švédsku i Rakúsku.

-uy-

OZNAM

Ministerstvo kultúry ČSR v spolupráci s ČSČSU a ČHF vypisuje na počesť 45. výročia oslobodenia ČSR a k 100. výročiu narodenia B. Martinu SÚŤAŽ MLADÝCH SKLADATEĽOV ČSR. Na súťaži sa môžu zúčastniť občania ČSSR, kto-

rí sú narodení po 1. januári 1954 a žijú, popri prípade pôsobia na území ČSR. Súťaž je neanonymná a budú do nej prijaté iba skladby vytvorené po 1. januári 1988.

Podrobné informácie a súťažné podmienky obdržíte na adrese sekretariátu súťaže: Hudobní studio ČHF, Malé nám. 1, 118 00 Praha 1, tel.: 537 353, 537 354.

KONKURZ

Riaditeľ Štátneho divadla v Košiciach vypisuje konkurz do orchestra Štátneho divadla na miesta:

- 1. fagot,
- 3. pozauna,
- viola,
- kontrabas,
- bicie,
- lesný roh

do zboru opery:

- všetky hlasové odbory

solistov opery:

- mezzosoprán,
- tenor,
- bas.

Prihlášky na konkurz s uvedením odborného vzdelania, doterajšej praxe a so stručným životopisom zasielajte na adresu: Štátne divadlo, odd. kádrovej a personálnej práce, Šrobárova 14, 042 77 Košice. Na konkurz budú uchádzači pozvaní písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

HUDOBNÝ ŽIVOT

DVOJTÝŽDENNÍK PRAVIDELNE INFORMUJE

o hudobnom dianí na Slovensku, v Čechách a v zahraničí

Na stránkach Hudobného života nájdete:

- recenzie, správy, glosy, poznámky o koncertoch, operných a operetných predstaveniach a ostatných hudobných podujatiach
- recenzie gramofónových platní a hudobných publikácií
- správy o činnosti ZSSKU
- rozhovory so skladateľmi, interpretmi a ďalšími významnými predstaviteľmi našej hudobnej kultúry
- články venované popredným zahraničným osobnostiam z oblasti hudby
- reportáže zo zahraničia
- informácie a recenzie o významných hudobných festivaloch a prehliadkach
- v revue HŽ závažné publicistické a muzikologické materiály

HUDOBNÝ ŽIVOT si možno objednať priamo u poštového doručovateľa alebo vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., obdoby oddelenie časopisov, ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Cena jedného výtlačku Kčs 3.–, ročné predplatné Kčs 78.–



Evidenčné číslo predplatiteľa
– platiteľa sústredeného inkasa:

Objednávka tlače v predplatnom

Časopis	Výtl.	Dátum	Kat. číslo
HUDOBNÝ ŽIVOT			4 2 1 5 6

YDAVATEĽSTVO
OBZOR, n. p.

Meno a priezvisko

ulica

číslo

posch

číslo bytu

PSČ

pošta

obchodné
oddelenie
časopisov

Dátum

Podpis

ul. Čs. armády 35
815 85
BRATISLAVA

Stráviť päť dní v Leningrade pri príležitosti festivalu, ktorého hlavným organizátorom je Leningradská organizácia Zväzu skladateľov RSFSR (v spolupráci s ďalšími leningradskými inštitúciami), znamená možnosť aktívnej účasti asi na 5 % jeho podujatí. V priebehu 16 dní sa v rámci tohtoročného festivalu uskutočnilo totiž vyše 100 podujatí, z toho do 70 koncertov, asi 30 divadelných predstavení (opery, balety, muzikály, rocková opera, revue – autor Andrej Petrov!, atď.), pričom – až na malé výnimky – všetky podujatia prebiehali vo večerných hodinách, takže denne bolo možné navštíviť iba jeden koncert, resp. predstavenie. Súčasťou festivalu bola aj vedeckoteoretická konferencia na tému Z histórie hudobnej kultúry Peterburga – Petrohradu – Leningradu, ktorú doplnila rozsiahla, bohatá, z množstva dokumentárnych materiálov zostavená výstava Hudobné umenie Peterburga – Petrohradu – Leningradu (ak by sme prirátali každodenné koncertné podujatia na tejto výstave, celkový počet festivalových podujatí by sa značne zvýšil). V čase festivalu boli na programoch činoherných divadiel hry so scénickými hudbami leningradských autorov, program rozhlasu a televízie bol zameraný na túto veľkolepú akciu, rovnako ako programy kultúrnych domov, klubov, v ktorých sa poriadali výchovné koncerty, besedy atď. Dalo by sa povedať: prehliadka tvorby, koncipovaná podobne ako u nás, iba, pravda, o niečo dôslednejšie a – logicky – rozmernejšie (počet obyvateľov Leningradu výrazne prevyšuje počet obyvateľov Slovenska). Svedčí o tom široká paleta koncertných podujatí, kde nechýba pendant nášho ateliéru mladých, koncert pre deti, koncerty ľudovej hudby i večery hudby populárnej (zvláštnosťou je veľký počet zborových koncertov, totožný s počtom symfonických koncertov), popri recitáloch, komorných a sólových vokálnych koncertoch. Predsa však je tu v porovnaní so skladateľskými prehliadkami u nás niekoľko zvláštností: predovšetkým to boli tri autorské koncerty, ktoré sa síce uskutočnili v malom priestore Múzea N. Rímskeho-Korsakova, ale – čuduj sa svete – tu prezentovali traja autori neboli vylúčení z ostatných koncertných programov festivalu. Vôbec, zdá sa, dramaturgia si nekladie zásadu: podľa možnosti každého skladateľa prezentovať len jedným dielom – najrenomovanejší autori (spomeniem za viacerých Faliku, Slonimského, Petrova) sa totiž v koncertných, divadelných a iných programoch objavili viackrát. Ďalšia zvláštnosť: leningradský zväz sa nepovažuje iba za protektora súčas-



ných, žijúcich skladateľov, ale všetkých tých, ktorí sa v tomto meste narodili, žili tu a pôsobili počnúc od 18. storočia až do súčasnosti (vrátane Stravinského). Zaručuje to pestrosť, vedomie historickej kontinuity a navyše pravdepodobne priláka do koncertných siení širšie vrstvy obecnstva. Tomuto účelu o. i. azda slúžil i fakt, že na tohtoročnom, jubilejnom festivalu po prvýkrát okrem diel petrohradských-leningradských autorov zazneli aj skladby autorov európskych i amerických. Mimoriadne sympatické a celkom v duchu novej atmosféry bolo uvedenie diel veľkého počtu takých skladateľov, ktorých z rôznych príčin donedávna oficiálna kultúrna politika zamlčovala, nebrala na vedomie. Popri predsa len nie celkom neznámych menách ako Lourie, Roslavec, sa z tmy zabudnutia vynoril celý rad osobností, o. i. G. Popov, K. N. Švedov, A. Evov (autor cárskej hymny) atď. V rámci zborových koncertov boli nápadne bohato zastúpené duchovné, resp. liturgické skladby, niektoré z koncertov boli zostavené výlučne zo skladieb tohto druhu. Spomedzi nich sa najväčšiemu záujmu tešil údajne koncert Zboru Leningradskej duchovnej akadémie a seminára, na ktorom zaznela stará chrámová hudba grécko-byzantská, znamenajúc raspev a pod.

Návšteva piatich podujatí v rámci horizontálne i vertikálne tak širokej palety produkcií

nemôže podať ani len základnú informáciu, tobôž nie celkový obraz o stave hudby v Leningrade: jeden zborový, jeden symfonický, dva komorné koncerty a jedno baletné predstavenie môžu byť iba nesúvislým retazcom fragmentov, pre málo informovaného poslucháča náhodne zostaveným a vytrhnutým z kontextov. Koncert Leningradského komorného zboru pod taktovkou N. Korneva v krásnom, renovovanom Smolenskom chráme priniesol ruské chrámové skladby obdobia prelomu 19. a 20. storočia, resp. prvých desaťročí 20. storočia: diela A. Grečaninova, V. Kalinnikova, J. Sachnovského a K. Švedova svojou prekrásnou religióznou hudbou pripomínajú aj u nás známy ruský chrámový kompozičný prejav, situovaný niekde medzi Čajkovským a Rachmaninovým. – Akademický symfonický orchester Leningradskej filharmónie uviedol pod taktovkou amerického dirigenta Joela Spigelmana diela P. I. Čajkovského (Romeo a Júlia), J. Falika (cyklus piesní Zvenideň) a S. Slonimského (4. symfónia). Ak Slonimského symfónia z roku 1982 zaujala snahou o nové formové riešenie veľkej cyklickej formy v súznení s voleným obsahom, zachovávajúc si pevne zomknutý tvar, hudobným jazykom hlboko zakoreneným v ruskej symfonickej tradícii, potom predstavoval Falikov cyklus desiatich piesní na texty ruských básnikov 20. storočia (M. Vološin, A. Achmatovová, M. Cvetajevová, V. Majakovskij, S. Čornyj, I. Severjanin, O. Mandelštam, I. Annenskij, I. Bunin, V. Kamenskij) k nej akýsi protipól v zdanlivej nesúrodosti, vyplývajúcej z maximálne rôznorodých básnických predloh. Neuveriteľne široká paleta výrazu, farieb i kompozičných postupov vyznela ako svieži a nadovšetko živý celok, navyše kongeniálne stvárnený vokálnou sólistkou – Svetlanou Volkovou. Spomedzi deviatich skladieb súčasných leningradských skladateľov, ktoré som mala možnosť počuť, priniesla táto najväčšia, ba možno povedať jediný zážitok. Ostatné skladby patrili do komorného repertoáru a buď neprekročili prah rutinovanej práce (A. Mylnikov – Divertimento pre dychové kvinteto), D. Smorgonskaja – Skladby pre harfu, L. Prigožin – 5. sláčikové kvarteto), alebo sa pohybovali v rovine mnohovoravnej dravosti (B. Tiščenko – 8. klavírna sonáta), či sa snažili o ozvláštnenie výberom a netradičným traktovaním nástrojov (G. Banščikov, 1943 – Sonáta pre harfu a elektronický organ). Falikova Elegická hudba na pamiatku I. Stravinského pre sláčiky a štyri trombóny s témou melódie znamen-

ného raspevu sa v celom svojom priebehu pridrižovala dávnych postupov (kontrast dvoch chórů, resp. ich spojenie), zachovávajúc kvázi rituálny charakter. Mimoriadny úspech u obecnstva mal allround-hudobník A. Zatin (1954, skladateľ, klavirista, dirigent v jednej osobe) – na uvedenom koncerte sa prezentoval vo všetkých týchto funkciách – ktorý vo svojom Koncerte pre klavír, trúbku a sláčikový orchester, venovanom Prokofievovi, tohto adresáta doslova kopíruje, parafrázuje, „korení“ kvázi časťuskami, balalajkovými názvukmi, intonáciami optimistických masových piesní a estrádnou stylizáciou. Paródia? Akosi chýbal rámec pred a za úvodzovkami.

Na margo interpretov: celého festivalu sa ujali ruskí, predpokladám väčšinou vynikajúci leningradskí hudobníci. Jediný zahraničný hosť bol spomínaný Američan Joel Spigelman, ktorý sa dvakrát predstavil ako nevelmi zdatný dirigent a raz aj-neopodstatnene – ako skladateľ. Pre uvedenie Bernsteinovej Serenády pre husle a sláčikový orchester so sebou priviezol svoju krajanuku, huslistku P. Sušanskú, ktorá k úspechu so záujmom očakávaného diela príliš neprispela.

A tak znejúca hudba Leningradu tentokrát nezanechala trvalé stopy. Žiaľ, nezanechala ich ani hudba v konzerve: znie to priam neuveriteľne, ale stalo sa skutočnosťou, že pulzy vážnej hudby v predajniach gramoplatní zívajú prázdnotou (vraj dôsledok chozrasčotu vo vydavateľstve Melodija) a takisto nemožno zohnať noty špičkových sovietskych skladateľov (ledaže 1 – 2 z vydavateľstva Peters, NDR). Spomínať preto skôr budem na krásne leningradské nábrevia, Na Vasilijskij ostrov so starobylou univerzitou, na svojrázne dojímavý a súčasne veľkolepý malý starý cintorín významných umeleckých osobností v lavre Alexandra Nevského, kde sa možno pokloniť o. i. Dostojevskému i všetkým členom Mocnej hrŕsky...a, pravda, na Ermitáž, či Ruské múzeum: v ňom dnes – na rozdiel od nedávnej minulosti, keď návštevník iba náhodou v úzkej bočnej chodbe objavil napríklad Kandinského – vystavujú vždy nanovo vzrušujúcu ruskú výtvarnú avantgardu v sérii miestností, kde je pri vstupe umiestnená tabuľa s ospravedlnením za dočasný úzký výber z bohatých príslušných fondov mesta, pre nedostatok výstavných priestorov... Iný čas – iný mrav.

A. RAJTEROVÁ

ZO ZAHRANIČIA

● Profesor Hans Hilsdorf, dirigent a štúdiový vedúci Nemeckej opery Berlín, umelecký vedúci berlínskej Singakademie bol fínsky prezidentom Maunom Kivistom vyznamenaný za zásluhy o rozvoj vzťahov medzi NSR a Fínskom Kontúrovým krížom Rádu fínskeho leva. Hans Hilsdorf vedie od roku 1975 majstrovské kurzy pre spevákov a korepetítorov na opernom festivale v Savonlinne.

● Kolínska opera bude otvárať (6. II. 1989) novú budovu opery v Honkongu. Uvedie Rossiniho Barbiera zo Sevilly (inscenácia M. Happe) a Beethovenovho Fidelia. Dirigujú Alberto Zedda a Marek Janowski.

● Novoinscenovaný Parsifalom, ktorý diriguje James Levin, otvárajú 25. 7. t. r. Bayerutský festival. Ďalšími inscenáciami budú Lohengrin s dirigentom Petrom Schneiderom, Prsteň Niebelungov s Danielom Barenboimom a Tanhäuser pod vedením Giuseppe Sinopolisa.

● Barytonista Robert Kerns, Kammersänger, dlhoročný člen viedenskej štátnej opery zomrel po ťažkej chorobe vo veku 56 rokov.

● Jiri Kout, v súčasnosti generálny riaditeľ a šéf opery Saarlandského štátneho divadla podpísal 5-ročnú zmluvu s Nemeckou operou Berlín na post prvého dirigenta. Ešte ako hosť nastúpuje v berlínskej opere v sezóne 1989/90 Janáčkovu operu Vec Makropulos.

● V Moskve sa z iniciatívy Ústredného múzea staroruskej kultúry a umenia Andreja Rubleva a jeho filiálky-Pokrovského

chrámu, uskutočnila celozväzová konferencia venovaná otázkam ruskej kultúry 2. pol. 17. storočia. Počas 3 dní odznelo 40 referátov venovaných jednak všeobecným problémom i zriedkavejším otázkam literatúry, divadla, liturgiky, maliarstva, architektúry a hudby. Hoci konferencia mala komplexný charakter, jednotlivé oblasti kultúry neboli rovnomerne zastúpené: prevahu mala problematika architektúry a výtvarného umenia, venovaná predovšetkým jednotlivým pamiatkam, umeleckým osobnostiam a regionálnym školám. Viaceré referáty boli z ukrajinskej a bieloruskej oblasti, takže účastníci mali možnosť spoznať periférne umelecké pamiatky a súčasne ich porovnať s dielami, ktoré v tomto čase vznikali v Rusku.

S. ZVEREVA

● 3. ročník Dní súčasnej hudby sa uskutočnil v Drážďanoch od 1. do 10. októbra 1989. 40. výročie vzniku Nemeckej demokratickej republiky je vhodnou príležitosťou na prezentáciu najlepšieho domáceho umenia a zároveň jeho konfrontáciu so zahraničím. Pri príležitosti 200. výročia francúzskej buržoáznej revolúcie si Drážďanské stredisko pre súčasnú hudbu objednalo u skladateľov NDR nové kompozície. V predstavení národných škôl sa tentoraz záujem sústreďuje na súčasnú hudbu Československa, predovšetkým na tvorbu Milana Slivického, Aloisa Piňosa, ale i ďalších. Zahraničnými hosťami podujatia budú Budapešťanská a Varšavská filharmónia, baletný súbor frankfurtskej opery, Vocal de France, Komorný zbor záhrskej univerzity,

Rascher Saxophone Quartet z USA a ďalší. Informácie o Dňoch súčasnej hudby možno získať na adrese: DZM, Schevenstrasse 17/150-05, 8054 Dresden, DDR. P. M.

● Známy francúzsky skladateľ konkrétnej a elektronickej hudby Luc Ferrari sa v tomto roku doživa 60. rokov. Študoval u Honeggera, Messiaena a Varéseho; v prvých skladbách vo voľnom atónálnom štýle spája tradičnú inštrumentáciu s kompozičnými prostriedkami konkrétnej hudby. Luc Ferrari vytvoril rad zaujímavých skladieb, z ktorých mnohé zohrali dôležitú úlohu vo vývoji súčasnej hudby. Či už to boli rané Visages pre klavír, Etude aux accidents pre magnetofónový pás, Tautologos I. a II. inšpirované pozorovaním prírody, najmä zákonitostami neustáleho opakovania sa dejov, ktoré vedome prijal ako kompozičný princíp, hudba k filmu – napríklad Egypte ô Egypte, kde súčasne používa tradičný orchester – pôvodne i upravene, a konkrétne zvuky, alebo neskôr Tautologos III., prípadne Musique socialiste pre čembalo a mg. pás. V skladbe Hétérozygote, nazývanej často „hudbou humornou“, výber javov navodzuje situácie rovnako presvedčivé v rovine hudobnej i v rovine humoru. Na túto skladbu nadväzuje Und so weiter z polovice šesťdesiatych rokov pre elektrický klavír a mg. pás, ktorá myšlienky formulované v Hétérozygote ďalej vyhracuje. Významná je Ferrariho práca s orchestrom, návrat k jeho zvukovo bohatému spektru. Bol priekopníkom experimentálnej hudby, skúmal vzťah medzi zvukom a obrazom, najmä v mnohých experimentálnych filmoch, vytvorených v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch. P. M.

IN MEMORIAM CARL DAHLHAUS



Vo veku 61 rokov zomrel 13. marca t. r. v Berlíne Carl Dahlhaus, jeden z najvýznamnejších reprezentantov hudobnej vedy v 20. storočí. Pochádzal z Hannoveru, študoval v Göttingene, habilitoval v Kieľi, pôsobil ako vedecký rada v Saarbrückene a od roku 1967 na Vysoké škole technickej v Berlíne. Jeho popularita, úspešnosť, organizačné schopnosti mali svoje korene nepochybne aj v Dahlhausovom cca desaťročnom pôsobení v praxi – ponajprv ako dramaturg Nemeckého divadla v Göttingene, resp. ako redaktor Stuttgarter Zeitung; neskôr bol prechodne predsedom Spoločnosti pre hudobný výskum (Gesellschaft für Musikforschung) a člen predsedníctva Nemeckej hudobnej rady. Spolupracovníci a kolegovia vždy vysoko oceňovali aj jeho angažovaný postoj a pozitívne osobné vlastnosti. Majster práce so slovom, brilantný stylistu si vďaka aj týmto schopnostiam získal priazeň širokého, nielen hudobnovedného čitateľa a poslucháča ako tlmocník a propagátor hudobného umenia na najvyššej úrovni.

Dahlhaus sa vo svojich vedeckých a filozofických východiskách pridrižoval vždy historickému hľadisku, ktoré bolo pre neho kľúčovým aj v prácach hudobnoestetických, metodologických a systematických. Na druhej strane sa snažil o vymáhanie sa zo zakorenenej predstavy i predsudkov, aby odhalil historiu štruktúry hudby, pričom si sám zachovával mieru zdravej skepsy. Stredobodom Dahlhausovej pozornosti vždy zostala hudba a imanentnosť ľudského diela a to i v protiklade k dobovým tendenciám.

V čase, keď sa celá hudobná história zameriava na dávnejšie štýlové epochy, priam negujúce hudbu 19. storočia, venoval sa Dahlhaus vo viacerých prácach práve tomuto obdobiu. Súčasne ako estetik zahrnul do svojich úvah ako materiálny základ celkom prirodzene aj európsku hudobnú avantgardu (2. viedenskú školu, serialnu a elektronickú hudbu).

Z kľúčových prác tohto významného muzikológa treba spomenúť jeho Základy dejín hudby (Grundlagen der Musikgeschichte), Hudba 19. storočia (Musik des 19. Jahrhunderts), Hudobná estetika, k posledným rozsiahlejším dielam patria Beethoven a jeho doba (Beethoven und seine Zeit) a Klasická a romantická hudobná estetika (Klassische und romantische Musikästhetik). Nemožno nespomenúť Dahlhausovu bohatú editorskú činnosť: kompletne vydanie diel Richarda Wagnera, oba dodatkové diely Riemannovho hudobného lexikónu, Brockhaus-Riemann hudobný lexikón, Encyklopédia hudobného divadla ako i časopis Neue Zeitschrift für Musik resp. Melos.

Dahlhausove knižne práce vyšli v početných prekladoch, československý čitateľ – a nielen úzko vedecky orientovaný – si zatiaľ, žiaľ, ešte na ich sprístupnenie asi bude musieť počkať.

Medzi školou a koncertnou praxou

Dokončenie z 1. str.

gógmi. V istom období sa u nás študovala hra na čembale v triede doc. Z. Růžičkovej. Aj o toto štúdium bol záujem zo zahraničia.

Aké inovácie chystáte pri rozšírení spektra študijných zameraní?

Keď sme v roku 1986 museli prestať prijímať poslucháčov na hudobnú teóriu, snažili sme sa využiť túto fundovanú, dobre obsadenú katedru, ktorej kapacita je impozantná iným spôsobom. Zriadili sme teda študijnú kombináciu dramaturgia-zborové dirigovanie. Hudobných dramaturgov potrebujeme, a keď budú mať k tomu i dirigentskú profesiu, budú môcť pôsobiť v oblasti ZUČ. S prof. dr. Klindom uvažujeme tiež o kombinácii jeho predmetu so zborovým dirigovaním. Uplatnenie iba pre organistu je na Slovensku dosť iluzórne. Nejedná sa tým o vzkriesenie funkcie bývalého regenschoriho, ale z hľadiska neskoršej sebarealizácie absolventov by bolo výhodné kombinovať organ bud s dramaturgiou, zborovým dirigovaním, alebo s hudobnou teóriou. V nijakom prípade však s klavírom, pretože špičkovito hrať na organe i na klavíri je dosť ťažko možné. Naproti tomu kombinácia hry na organe s kompozíciou sa zdá byť výhodnejšia. Pravda, v tom prípade sa štúdium predĺži povedzme o rok – možnosti na to máme. Získame však človeka, ktorý má dve kvalifikácie. Všetci organisti a skladatelia mali k sebe vždy dosť blízko – spomeňme francúzsku organovú školu (C. Franck, O. Messiaen), ale aj u nás A. Moyzes, J. Cikker a ďalší z tejto generácie ukončili organ s kompozíciou.

V čom vidíte špecifikum VŠMU v porovnaní s Brnom a Prahou?

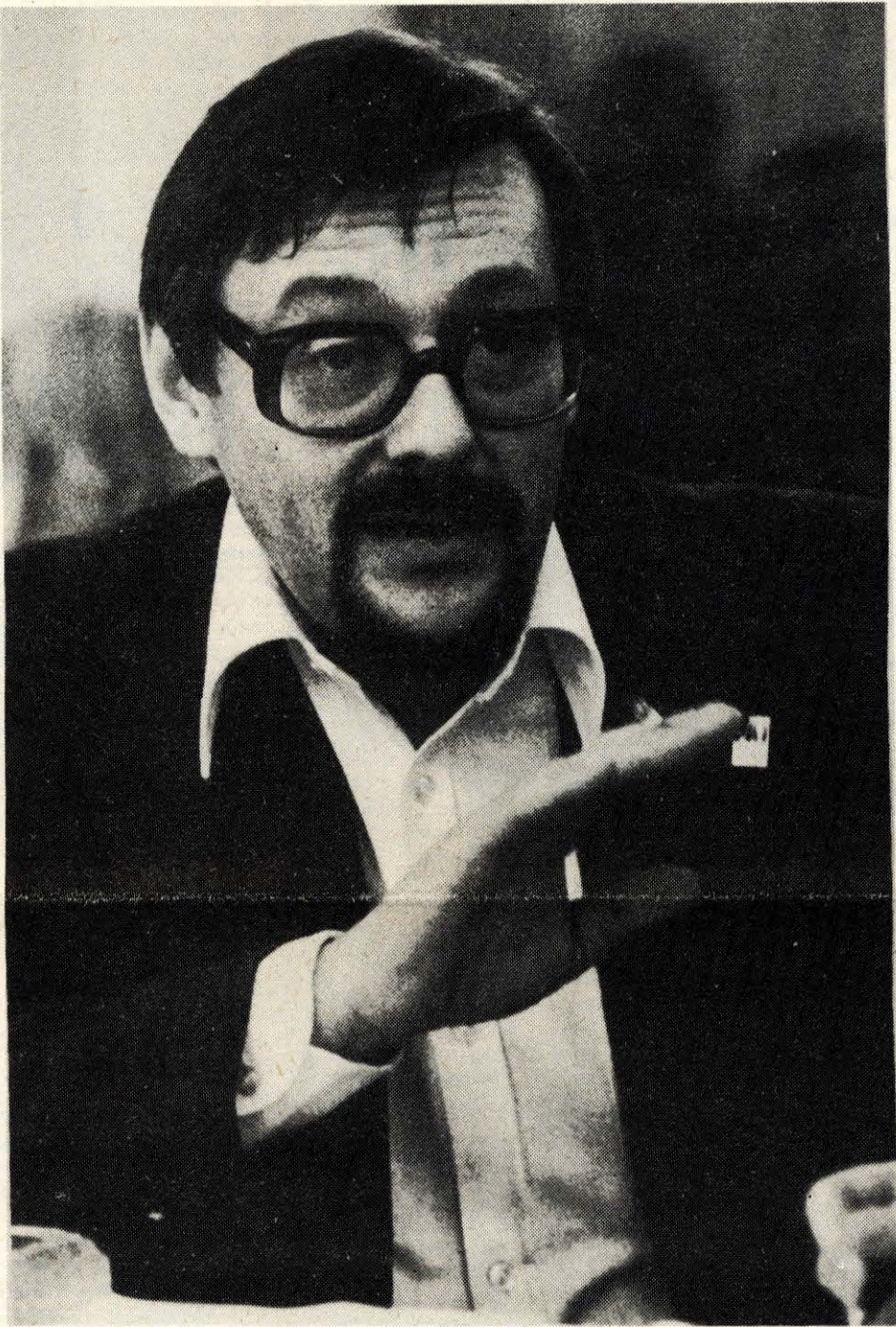
České krajiny – najmä v muzikantskej tradícii – sú pre nás ešte stále vzorom. Priznajme, že keď VŠMU začínala, zďaleka nedosahovala úroveň pražskej AMU. Veľmi rád však konštatujem, že napríklad v minulom roku v celoštátnom kole Študentskej umeleckej odbornej činnosti sme vyhrali zo štyroch súťažných kategórií tri! Nechcem tvrdiť, že tento výsledok poukazuje na rovnovážny pomer síl, pretože výsledky závisia aj od miery výskytu a veľkosti talentov, ktoré sú momentálne na škole. Chceme iba demonštrovať fakt, že za tie roky sa pomer síl a výkonnosti do značnej miery vyrovnal. Myslím, že sú aj triedy, ktoré sú v Bratislave zaujímavejšie ako v Prahe, čo platí celkom iste o speváckom odbore. V každom prípade však v celoštátnom meraní síl nie sme chudobní príbuzní. A to je podstatné.

Ste aj predsedom Slovenskej hudobnej spoločnosti založenej roku 1987. Vidíte výhody v tom, že ako rektor máte možnosť ovplyvňovať orientáciu tejto ustanovizne?

Vo funkcii predsedu SHS sa nesnažím uplatňovať nejaký svoj „rektorský“ vplyv. Snažím sa ju chápať ako autonómnu ustanovizňu, už aj preto, že jej poslanie je celkom iné, ako poslanie našej školy. VŠMU je elitná škola, vychováva hŕstku najvyššej kategórie umelcov pre profesionálne potreby našej kultúry, zatiaľ čo SHS je naopak antielitná, otvorená každému, aj tomu, kto prípadne nepozná husľový kľúč, no má pritom vzťah k dobrej, hodnotnej hudbe. Môže to byť aj ľudová pieseň, džez, alebo i dobrá dychovka. Dvere sú pre každého otvorené. Dnes – po poldruhu roku existencie – máme (spolu s kolektívmi) 5 a pol tisíc členov. To je sila! Individuálnych členov je zatiaľ 1300. Ostatní – to sú predovšetkým: hnutie Hudobnej mládeže, spevácke zbory a kruhy priateľov hudby. Je to účtyhodná základňa, z ktorej možno už vychádzať. SHS spolupracuje aj so sesterskými organizáciami ZSSKU, SHF, Osvetovým ústavom (ďalej OÚ), SÚV SZM; s Českou hudobnou spoločnosťou sa podieľa na vytvorení Čs. výboru hudobných spoločností, ktorý koordinuje celoštátne podujatia i zahraničné kontakty. SHS usporadúva jednak samos-

tatné akcie (skladateľská súťaž A. Moyzesa), odborné semináre (gitarovej, klarinetovej hry, hry na sláčikových nástrojoch), prednášky, besedy a koncerty; ako spoluusporiadateľ sa podieľa na ďalších hudobných podujatiach (predfestivalové koncerty BHS, Bratislavské džezové dni, II. džezový festival v Žiline, konferencie, semináre). V každom kraji vyvíja činnosť odbočka. V stredoslovenskej odbočke sa v minulom roku zamerali na konferenciu o hudobnom živote v Banskej Bystrici, na prípravu IS SSR, 10. ročník prehliadky mest-

predstavil orchester Hudobnej mládeže, utvorený z poslucháčov konzervatórií. Komisia zborového spevu nadviazala na tzv. Kruh zbormajstrov pri ZSSKU. Kruh, hoci veľmi užitočný, bol v organizme zväzu v podstate cudzím telesom, pretože jeho členovia neboli členmi ZSSKU. Po vzniku SHS sa kruh pri zväze zrušil a vytvorilo sa u nás už širšie koncipované Združenie pre zborový spev. Jeho členovia nie sú už iba dirigenti, ale aj organizátori a členovia spevokolov. Predseda dr. Klimo je v kontakte s OÚ, vykonáva prieskum, aké



Snímka: K. Belický

ských speváckych zborov, na prípravu interpretačného seminára pre učiteľov LŠU. V tomto roku chcú usporiadať seminár o populárnej hudbe a jej mieste vo vyučovaní hudobnej výchovy na ZŠ, interpretačný seminár v hre na drevených dychových nástrojoch a na gitare, hudobno-pedagogické kolokviá a modelové zamestnanie pre učiteľky MŠ. Bratislavsko-západoslovenská odbočka SHS usporiadala rad akcií celoslovenského charakteru (seminár o využití televíznych hudobných programov pre deti a mládež, odborné prednášky o improvizácii a interpretácii klavírných skladieb niektorých štýlov, propagáciu podujatí prehliadky Nová slovenská hudba i ďalších koncertov a podujatí. Východoslovenská odbočka usporiadala seminár pre učiteľov hry na sláčikových nástrojoch na LŠU a založila Združenie M. Moyzesa so sídlom v Prešove. V tomto roku usporiada kurz pre učiteľov akordeónovej hry, školenie pre učiteľov hudobnej výchovy pre 8. ročník ZŠ a v auguste pod vedením doc. E. Fischerovej seminár pre učiteľov klavírnej hry s celoslovenskou platnosťou v spolupráci so Združením učiteľov klavíra pri ČHS.

Hudobná mládež SSR realizovala letný tábor HM v Piešťanoch, jarné i jesenné stretnutie s vedúcimi klubov HM, stretnutie členov českej i slovenskej HM. 4. 12. 1988 sa verejnosti po prvýkrát

materiály pre zbory už vadal OÚ či SHF, aké by sa mali pripraviť na vydanie, pravda, s klasifikáciou určenia – pre začiatníkov, mierne pokročilých a celkom pokročilých. Pri tomto zmapovaní sa zistilo, že je citeľný nedostatok jednoduchých zborov slovenských klasikov (V. Fíguš-Bystrý, M. Schneider-Trnavský, M. Moyzes a ďalších) vhodných pre telesá, ktoré začínajú, alebo zatiaľ nedosiahli ešte pokročilejšie úrovne. V spolupráci s OÚ sa snažíme zariadiť vydanie týchto zborov a súčasne učiť si tým našu hudobnú tradíciu. V tomto roku sa bude podieľať aj na organizovaní festivalu Mládež spieva v Žiline. Odznejú tu aj dve skladby ocenené v skladateľskej súťaži A. Moyzesa. Organizácie zabezpečujeme aj medzinárodný festival speváckych zborov dospelých, ktorý sa má uskutočniť v Bratislave v roku 1991. Úlohou komisie je tiež poskytovať pomoc súborom, ktoré vysielame na zahraničné festivaly a súťaže.

Združenie Mikuláša Schneidra-Trnavského sa sústreďuje na propagáciu tvorby tohto nášho klasika. Pripravilo jubilejnú publikáciu Desať ročníkov speváckej súťaže M. Schneidra-Trnavského, podujatia pre učňovskú mládež a podieľalo sa na muzikologickej konferencii v Trnave na tému Význam a podiel osobností na rozvoji hudobného života regiónu. V náplni združenia je dlhodo-

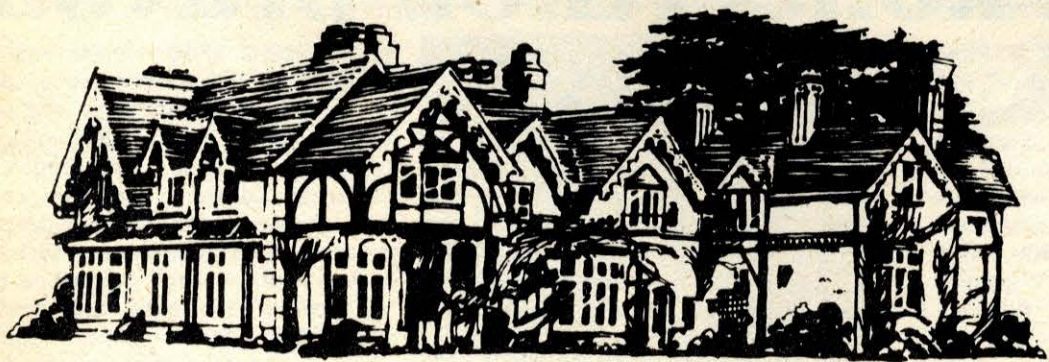
bá koncepcná úloha – postavenie pomníka a busty i oprava domu skladateľa. Novozriadené združenie pre starú hudbu plánuje koncerty, muzikologickú konferenciu, besedy s interpretmi a muzikológmi. Združenie pre džez (predseda I. Wasserberger) sa dramaturgicky podieľa na pravidelných džezových stredech v Klube knižnej kultúry na rohu Vazovovej a Steinerovej ulice. Predváža sa tam komorná džezová muzika v obsadení duo-kvarteto, najviac kvinteto. Podujatia sú výborne navštevované. Záujem o tento druh hudby je evidentný a nás to veľmi teší! Združenie bude hlavným garantom III. džezového festivalu v Žiline. V rámci Bratislavských džezových dní zabezpečí prehliadku slovenského džezu, na ktorej sa predstaví aj víťaz amatérskeho džezového festivalu. Združenie F. Liszta organizuje mesačné stretnutia s rozličnou náplňou: prednášky, besedy, koncerty a pripravuje študijný zájazd do Prahy. V súčasnosti začína svoju činnosť Združenie Mikuláša Moyzesa so sídlom v Prešove.

Pedagogická sekcia sa intenzívne podieľa na príprave 3. celoštátnej konferencie o hudobnej výchove v Nitre. Snažíme sa pracovať so závermi z tejto konferencie, sme v kontakte s Ministerstvom školstva SSR, ktoré vyslalo do Nitry svojich pracovníkov. Nechceme ministerstvu vo výchove azda nejakým spôsobom konkurovať; naopak, v cieľoch, ktoré si ono kladie v oblasti hudobnej i estetickej výchovy (rozšírenie hudobnej výchovy aj do 8. ročníka ZŠ), im chceme pomáhať. Nakoniec aj naše akcie, ktoré organizačne pripravujeme (semináre pre učiteľov LŠU) sú vlastne tiež pomocou školstvu. Hlavnou úlohou pedagogickej sekcie je okrem spomínaného rozvinutie aktivity troch komisií – pre oblasť predškolskej hudobnej výchovy (vedúci Dr. J. Leporis), hudobnej výchovy na ZŠ (vedúca Dr. E. Langsteinová, CSc.) a LŠU (Dr. M. Zeleňay).

Viem, že vykonávate ešte i funkciu podpredsedu ZSSKU. Ako Vám pri tom všetkom zostáva čas na to, aby ste zostali činný aj ako koncertný umelec?

Skombinovať všetky tieto činnosti je ozaj dosť ťažké. chce to neobyčajnú zaťatosť, tvrdohlavosť a lásku, aby človek ten nástroj nepoložil do vitríny a nepovedal si: „veď som sa už nahral dosť!“ V minulom roku vyšiel v OPUS-e môj dvadsiaty gramofónový titul. S istou dávkou pohodlia by som mohol vysloviť spokojnosť nad tým a uzavrieť túto kapitolu. Nemôžem však byť učiteľom s autoritou – a ja okrem toho, že som rektorom VŠMU, aj vyučujem –, keď si nebudem udržiavať svoju umeleckú úroveň ako sólista. Rad funkcií, ktoré vykonávam, ma prinútili k tomu, že uvážlivo vyberám, či sa do niečoho pustím, do čoho už nie, čo by bolo časovo príliš náročné. Mám svoje koncertné plány. Chystám sa do Anglicka. Budem vystupovať v Londýne a veľmi sa na to teším. V edičnom pláne OPUS-u je schválený titul gramofónovej nahrávky Hummelových sonát pre flautu a klavír (s M. Lapšanským). V rámci prehliadky Nová slovenská hudba som v spolupráci s M. Teleckým premiéroval Hudbu pre flautu, violu a orchester Ivana Paríka. Takže ani na toto nezabúdam. Môžem sa pochváliť, že som bol na Slovensku vlastne iniciátorom toho, aby sa po istom vákuu začalo písať pre sólovú flautu. S Ivanom Paríkom sme začali spolupracovať ešte na škole. Výsledkom sú dve skladby pre sólovú flautu. Doteraz som premiéroval 21 slovenských skladieb, z ktorých väčšina bola mne aj venovaná. Pokiaľ si narýchlo spomeniem, boli to popri Paríkovi dve Bokesove skladby, Moyzesova Sonatina pre flautu a gitaru, Koncert pre flautu a orchester, Očenášovo Concertino, Martinčekovo Concertino, Kořínkova Koncertná fantázia atď. Teší ma však aj to, že ďalšie premiéry slovenských diel pre flautu realizujú už moji absolventi.

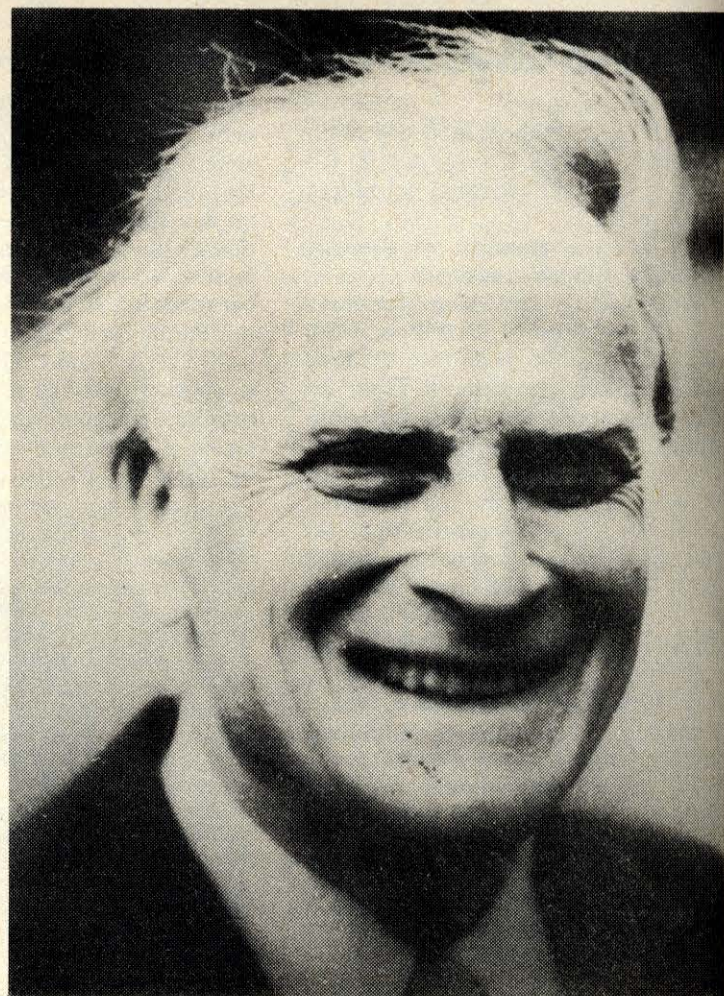
Prípravil: VLADIMÍR ČÍŽIK



Yehudi Menuhin School

Sám sebe učiteľom, žiakom všetkých

OTAKAR KOŘÍNEK



sir Yehudi Menuhin

Snímka: archív HŽ

Typicky anglickou krajinou, plnou zelených plôch a leškov smerom k mestčku Stoke d' Abernon, asi päťdesiat kilometrov od Londýna, som prechádzal s narastajúcou zvedavosťou ako každý, kto má na vlastné oči uzrieť čosi, o čom veľa čítal a počul. Pri mestečku Stoke d' Abernon má totiž sídlo známa Škola Yehudi Menuhina, ktorá bola cieľom mojej cesty. Podnietil ma k nej koncert žiakov tejto školy, ktorý sa konal pri príležitosti jej dvadsaťpäťročného jubilea v londýnskej Barbican Hall v novembri minulého roka. Bol to vskutku nezvyčajný zážitok vidieť na jednom z pódíí, ktoré znamenajú koncertný svet, desať až sedemnásťročnú mládež, ba v orchestri možno ešte mladšie deti, sledovať ako prirodzene si tam počínajú, byť svedkom ich kolegiálneho, bezprostredného vzťahu k veľkému Sirovi Yehudi Menuhinovi. A predovšetkým počuť ich výkony v Bachových, Brahmsových, Mozartových, Beethovenových, Mendelssohnových, Elgarových a Bridgeových skladbách. Prostredie veľkého hudobného sveta im nijako nezväzovalo ruky. Z koncertu mali navidomoci nefalšovanú radosť, bolo to skôr prirodzené muzicírovanie, ako trémou a pocitom veľkej zodpovednosti podfarbená povinnosť. Deti, mladšie i staršie, pôsobili dojmom súdržnej, kamarátskej partie, a že to nebol klamný dojem, o tom som sa presvedčil neskôr. Za všetky vystúpenia spomeniem Bachov koncert pre tri klavíry C dur BWV 1064, kde traja, zhruba desať až štrnásťroční chlapci – pričom pre jedného to bol záskok za chorého kamaráta – excelovali v náročných Bachových partoch za doprovodu vyrovnaného, jednoliateho znejúceho školského orchestra pod taktovkou Yehudi Menuhina.

V škole ma očakával jej riaditeľ Nicholas Chisholm, asi tridsaťpäťročný muž. Mój záujem o školu ho potešil, vravel, že ich často navštevujú novinári, naposledy to bol španielsky, a ľudia, ktorí sa o ich školu zaujímajú. „Aj takto si vytvárame sieť kontaktov po celom svete,“ vysvetlil mi na otázku, ako sa dozvedajú o talentovaných deťoch. „Vstup na našu školu je celkom neformálny. Buď nám príde dieťa zahrať alebo si vypočujeme magnetofónovú nahrávku jeho hry a na základe toho rozhodneme. Takže ak o niekom viete, nič nebráni, aby sme si ho nevykúšali. Prijímame deti od ôsmich rokov a zvyčajne u nás ostávajú do osemnástich. V súčasnosti máme 47 žia-

kov z Kanady, Francúzska, NSR, Japonska, ZSSR, Singapuru, Švédska, Švajčiarska, Tchajvanu, a, prirodzene, z Anglicka. Každý rok sa uvoľní okolo päť miest a pri rozhodovaní o prijatí kladieme dôraz skôr na muzikalitu a rozvojaschopný hudobný potenciál dieťaťa ako na konkrétny výkon.“

Myšlienka na školu tohto typu klíčila v Yehudim Menuhinovi už dlho pred jej založením, keď pri cestách po svete videl, s akými ťažkosťami sa stretávajú nadané deti pri štúdiu hudby, ak popri tom chodia do bežnej školy. Začiatkom roku 1963 poslal do Moskvy svojho priateľa Marcela Gazella, aby sa oboznámil s tamojšími skúsenosťami pri hudobnej výchove mimoriadne nadaných detí. Na otázku, čím sa líšia sovietske metódy od ich spôsobu výučby odvetil Nicholas Chisholm, že v ZSSR sa sústreďujú na výchovu sólistických osobností, kým v ich škole sa kládie dôraz predovšetkým na ensemblovú hru a všestranné hudobné vzdelanie.

Škola je internátna, umiestnená v komplexe starších i nových budov. Jej jadrom je viktoriánsky gotický dom z roku 1863, kde v súčasnosti bývajú mladší žiaci. Tu je aj jedáleň a krásna hudobná sieň s veľkou zbierkou nahrávok a ďalšie spoločné priestory. Žiaci bývajú po jednom a po dvoch a vo väčšine izieb je klavír. Starší chlapci bývajú v takzvanom Bielom dome, kde sa nachádzajú dve triedy a mnohoučelový priestor pre divadelné a filmové predstavenia a športovú činnosť. Roku 1973 pristavali medzi týmito stavbami ďalšie priestory v podobe štyroch prepojených pavilónov, kde je malá koncertná sieň, niekoľko vyučovacích štúdií a obytné priestory pre starších žiakov a personál. Od roku 1971 má škola aj veľkú koncertnú sieň v rekonštruovanej hospodárskej budove, ktorú dal k dispozícii majiteľ susedných pozemkov Sir Ronald Harris, zároveň predseda združenia Priateľov školy.

„Naším cieľom je pestovať v žiakoch od najmladšieho veku muzikalitu, rozvíjať technické schopnosti, dať im čo najvšestrannejší a najspoláhlivejší hudobný základ, na ktorom by mohli potom budovať,“ hovorí Nicholas Chisholm. „Veľký počet z nich potom odchádza študovať na popredné svetové ustanovizne ako je napríklad Juilliard School v New Yorku a hudobné akadémie a konzervatóriá v Salzburgu, Bruseli, Paríži, Rí-

me, Moskve, Yale, Düsseldorfe a inde. Mnohí sa už presadili ako sólisti, komorní a orchestrálni hráči i pedagógovia.“

Výučba spočíva v spájaní tradičných a netradičných metód. Zaužívalo sa, že rozličné komorné združenia alebo jednotlivé orchestrálne sekcie pracujú bez prítomnosti pedagógov. Vždy starší s mladšími, skúsenejší s menej skúsenejšími. „Mladší tým veľa získavajú a zároveň celkom prirodzene napredujú, lebo sa chcú dostať na úroveň starších. Rozvíja sa tým nesmierne potrebná vlastnosť sebakritiky a získavajú tým aj starší, lebo cieľom Yehudi Menuhina je vychovávať nielen výkonných hráčov, ale aj pedagógov. Vládnú konštruktívna atmosféra, v ktorej sa učí jeden od druhého.“

Učiť sa jeden od druhého, absorbovať rozličné vplyvy a orientovať sa v nich, to je vôbec základom filozofie tejto školy. „Umelec musí byť sám sebe učiteľom a žiakom všetkých ostatných. Ak sa nevie poučiť zo všetkého, čo vidí a počuje a potom to prakticky aplikovať na seba, na umenie nemá.“ Tento výrok Georgea Bernarda Shawa azda najlepšie vystihuje to, čím je táto škola taká, aká je. Základom výučby, na ktorom všetko spočíva, je vzťah medzi žiakom a učiteľom hry na nástroji. V Škole Yehudi Menuhina sa študuje hra na klavíri, husliach, viole a violončele. O štyridsaťsedem žiakov sa stará dvadsaťdva stálych pedagógov. „Máme však aj šesť hostujúcich učiteľov,“ dodáva Nicholas Chisholm, „a päť-šesť ráz za semester prichádza vyučovať aj Yehudi Menuhin. Často sem prichádzajú koncertovať hostia. Okrem toho umožňujeme žiakom, aby sa cez prázdniny zúčastňovali na rozličných majstrovských kurzoch a hrali v komorných združeniach a orchestroch. To všetko rozširuje ich horizont, pôsobí na nich rôznorodé vplyvy, v ktorých sa musia orientovať, prispôbovať sa, vyberať si z nich, čím sa na druhej strane rozvíja ich osobnosť a individualita.“

Nicholas Chisholm ma zaviedol na jednu práve prebiehajúcu hodinu. Dievčatá vo veku okolo deväť až jedenásť rokov pod vedením pedagóga skúšali časť sláčikového kvarteta. Za tú krátku chvíľu, ktorú som strávil v učebni, som nemožno získal ucelený obraz, no zaujal ma maximálny záujem dievčat a ich oddanosť hudbe, veľká trpezlivosť a vynaliezavosť pedagóga a skrz naskrz tvorivá, neformálna atmosféra.

No nielen hudbou sú tu žiaci živí. Škola poskytuje aj úplné všeobecné vzdelanie, o ktoré sa stará desať učiteľov. Základnými predmetmi sú anglický jazyk a literatúra, z cudzích jazykov francúzština, nemčina a taliančina, ďalej matematika, fyzika, biológia, chémia, dejepis a potom výberové predmety ako životné prostredie, filozofia, dráma a podobne. Žiakom sú k dispozícii aj kurzy podľa vlastného záujmu, napríklad astronómia, španielčina, čínština, herectvo, tanec, fotografovanie, varenie, záhradníctvo, starostlivosť o zvieratá.

Každý deň má sedem vyučovacích hodín, z čoho je polovica venovaná hudbe a polovica všeobecnému vzdelávaniu. Deň je zložený tak, že hudba a školské predmety sa striedajú, aby žiak mal maximálne dve podobné hodiny za sebou. Okrem nástrojovej hry žiaci pravidelne spievajú a majú hodiny kompozície, teórie, harmónie, sluchového školenia a analýzy.

Organickou súčasťou výučby a života v škole je koncertná činnosť. V posledných rokoch sa počet koncertov pohybuje okolo 120 ročne, čo je veľmi vysoký počet ak uvažíme, že žiakov je okolo štyridsaťpäť. Koncertujú po celej Británii v rozličných hudobných spolkoch, na festivaloch, v škôlkach, školách, univerzitách, nemocniciach, starobincoch a ústavoch pre telesne postihnutých. Pokiaľ nemajú tieto koncerty dobročinný charakter, príjmy z nich plynú do študentského fondu školy. Koncerty sa však neobmedzujú iba na Veľkú Britániu. Z času na čas cestujú skupiny žiakov do zahraničia. V uplynulých rokoch koncertovali v Paríži, Amsterdame, Rotterdame, v niekoľkých švajčiarskych mestách a v Spojených štátoch.

„Každý koncert je pre žiaka cenným stimulom,“ povedal Nicholas Chisholm. „Predstavuje krátkodobý cieľ, núti žiaka zvyšovať kvalitu práce, pričom skúšky na koncert a vlastné vystúpenie je novou skúsenosťou. Koncert sa takto stáva súčasťou procesu hlbšieho poznávania diela z nových pohľadov. V našej škole nemáme skúšky v tradičnom zmysle. Nahradzujú ich práve koncerty. Pri toľkých príležitostiach žiaci čoskoro berú verejné vystúpenia ako čosi samozrejmé. A celkom prirodzené sú deti aj mimo pódia.“

To môžem potvrdiť aj sám, keď napríklad na nádvorí som pozoroval skupinu žiakov, ktorí učili svo-

ju kamarátku jazdiť na kolieskových korčuľach. Bola to veselá, šantiaca skupinka, pozostávajúca z Angličana, dvoch Japoniek, Nemky a Kanadanky. Keby som ich stretol inde, nenapadlo by ma, že ide o mimoriadne nadané, ba možno zázračné deti.

Škola sa stará aj o športové vyžitie žiakov. Má futbalové ihrisko, kriketové a badmintonové ihrisko, tenisové kurty, bazén s vyhrievanou vodou, sú tu podmienky na beh, člnkovanie, stolný tenis, squash.

Keď žiak dosiahne určitú úroveň, škola mu vytvára podmienky pre účasť na súťažiach. Pokiaľ zvládne prípravu na súťaž takpovediac za pochodu, prospieva to jeho ďalšiemu vývoju. „Je dôležité, aby náš prístup bol citlivý, aby sa súťaž nestala pre žiaka traumatickým zážitkom, ale na druhej strane, aby ju nebral ani priveľmi športovo,“ hovorí Nicholas Chisholm. V škole kladú dôraz na to, aby súťaž bola v živote žiaka predovšetkým hudobnou udalosťou. Hlavným cieľom je, aby žiak načerpal skúsenosti z prípravy konkrétneho repertoáru, nie aby sa presadil „výhrou“ (a zároveň zlyhal „prehrou“). Príprava je nielen hudobná, ale aj psychologická, pretože súťaže sú svojou podstatou vlastne protiumelecké. Okrem toho žiak sa stretne na súťaži s množstvom iných mladých hudobníkov a má tak možnosť učiť sa od nich. „Učiteľ, škola ani rodičia nemajú využívať talent žiaka na vlastné ciele či ambície,“ charakterizuje prístup školy k súťažiam Nicholas Chisholm.

Medzníkom v existencii školy sa stal rok 1973, keď dostala osobitný štatút vzdelávacieho strediska pre výkonné umenia a tým priame dotácie od ministerstva pre vzdelávanie a vedu. To umožnilo poskytovať žiakom z Veľkej Británie štipendiá podľa majetkových pomerov rodičov. Štúdiom zahraničných žiakov financuje škola z finančných dotácií veľkých firiem, nadácií a jednotlivcov. Vedenie školy s dôverou hľadá aj do budúcnosti. „V nasledujúcich dvadsiatich rokoch by sme chceli školu rozšíriť a ďalej zvýšiť jej úroveň, aby sa stala vskutku medzinárodným centrom pre výchovu mladých hudobníkov,“ povedal mi Nicholas Chisholm. Ostáva začať tejto ojedinelej a úspešnej inštitúcii veľa úspechov aj v budúcnosti a držať jej palce, aby sa jej všetky zábery vydarili.

VIDEOTECHNIKA A DOKUMENTÁCIA ĽUDOVÝCH HUDOBŇNÝCH NÁSTROJOV

Bernard Garaj

Seriózný výskum ľudových hudobných nástrojov je dnes nemysliteľný bez adekvátneho využitia modernej audiovizuálnej techniky, ktorý neumožní iba kvantitatívne rozšírenie nových uhlov pohľadu, ale aj kvalitatívne nové hodnotenie, analýzu a vlastnú dokumentáciu jednotlivých štádií výskumu. Odhladiac od dokumentárnych filmov o ľudových hudobných nástrojoch vyrobených Československou televíziou či inými špecializovanými inštitúciami je Etnomuzikologické laboratórium Umenovedného ústavu SAV jediným pracoviskom zaoberajúcim sa praktickými i teoretickými aspektmi nástrojovej dokumentácie. S využívaním audiovizuálnej techniky v dokumentácii folklórnych javov v teréne sa tu započalo v roku 1956, najskôr so 16 mm filmovou technikou, neskôr – v roku 1979 – si objektívne príčiny (dlhotrvajúci proces výroby vo filmových laboratóriách, problémy s dodatočným synchronným ozvučovaním, titulkami a pod.) vyžiadali prechod na videotechniku (U-matic high band).

Z celého radu žánrov slovenskej hudobno-folklórnej tradície sa postupne vyčlenili niektoré špeciálne etnomuzikologické a etnoorganologické problémy: tanečná a nástrojová hudba, technika hry na ľudových hudobných nástrojoch, technológia výroby nástrojov a monografie vynikajúcich ľudových instrumentalistov. Pri prezentácii konkrétnych ľudových hudobných nástrojov sa do centra pozornosti – vychádzajú z dominantného postavenia v slovenskom ľudovom instrumentári – dostali aerofóny, a celkom prirodzene aj najzložitejší z nich – gajdy.

Vzhľadom na veľké množstvo najrozličnejších náročných technologických operácií pri výrobe gajd sa skúsenosti a poznatky z jej dokumentácie dajú aplikovať aj na dokumentáciu výroby iných hudobných nástrojov. Zásady pre tento typ záznamu veľmi jasne formuloval Oskár Elschek už v roku 1964:

- 1) Zachytiť všetky základné fázy výroby
- 2) Základom filmu musia byť detaily, totály majú význam len pre vykreslenie prostredia, atmosféry a samotného výrobcu.
- 3) Vedenie kamery má umožniť jasné sledovanie výrobných operácií, podľa možnosti približovaním sa zornému uhlu výrobcu.
- 4) Pre jasné sledovanie výrobných detailov je potrebné mať na zreteli tri prvky: spracovávanú časť nástroja, výrobné nástroje a spôsob ich využívania. V medzistupňoch sa možno v detailoch sústrediť na niektorý z týchto prvkov.
- 5) Najdôležitejšie treba zachytiť tzv. kritické štádiá výroby, finalizáciu, keď prichá-

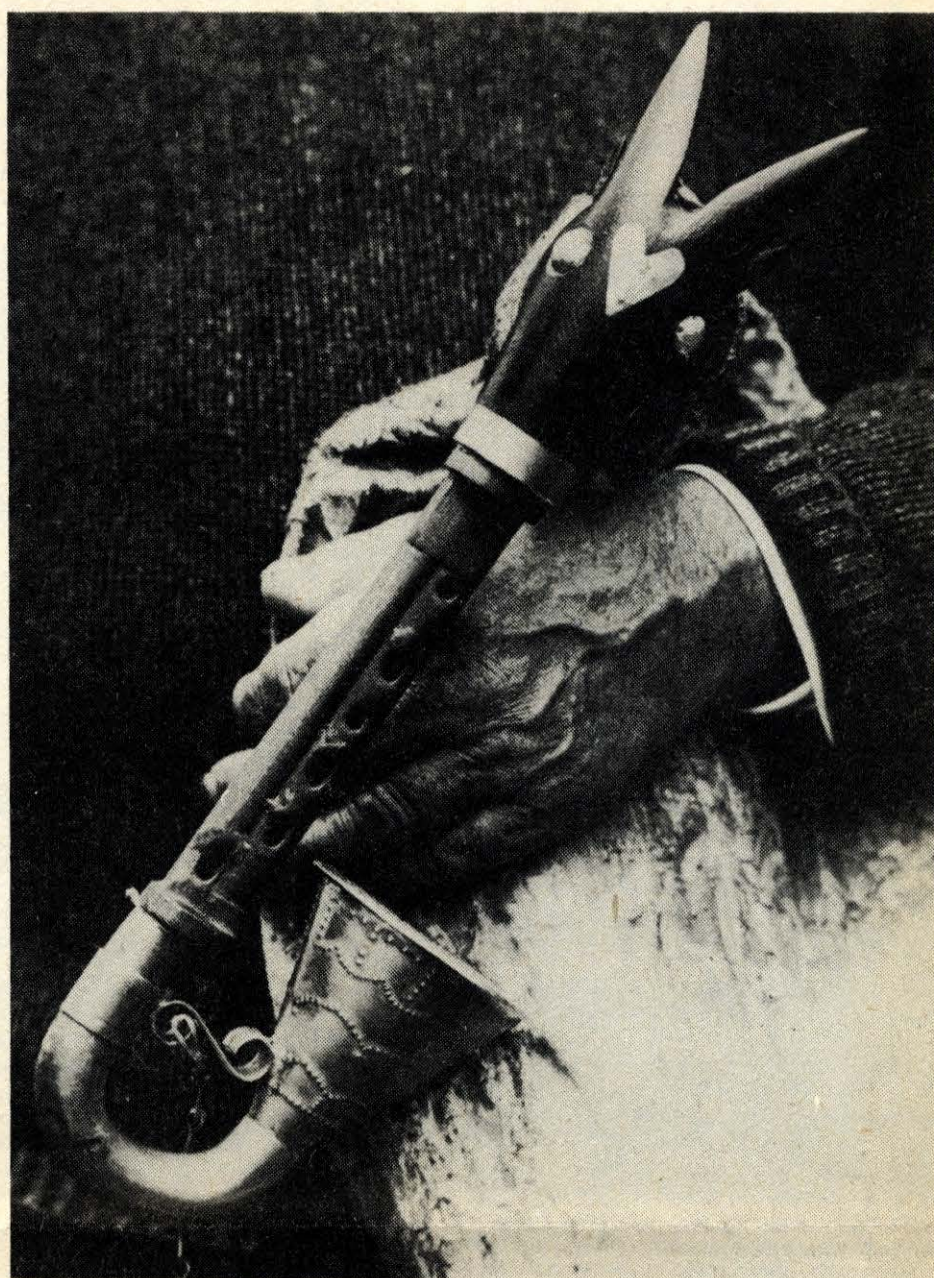
mu výrazne uľahčuje. To platí aj pre jeho finalizáciu, kedy z „hrubého“ materiálu (o rozsahu niekoľkých hodín) vznikajú jednotlivé, skrátené strihové verzie podľa zámeru autora (t. j. vedeckého pracovníka), účelu či perspektívnej možnosti využitia. (Na pôde Etnomuzikologického laboratória sú viac preferované dokumentačné a študijné-vedecké ciele, t. j. záznamy určené pre špecializovaný okruh odborníkov i keď vznikajú aj filmy so širším diváckym zameraním so súčasným zachovaním odbornosti.) Pri výrobe gajd však treba rátať s istými „skratkami“ už počas snímania. Z časového hľadiska je jednoducho neekonomické snímať v časovom reále napríklad zdobenie celej basovej píšťaly medenými páskami, keď ide o sekvencovité opakovanie jedného a toho istého pracovného úkonu. Takýchto príkladov je samozrejme viac. Napriek tomu existuje výrobná fáza, ktorú je nevyhnutné snímať reálne i keď tým nechcem banalizovať žiadnu inú. Ide o fázu korešpondujúcu s dvoma poslednými horeuvedenými zásadami (5. a 6.) t. j. výrobu tónotvorného zariadenia gajd (na Slovensku) – jednoduchého nárazného jazýčka. Ak totiž existuje niečo, čo odlišuje gajdy od hranových aerofónov, tak to bude nielen jazýček v pravom slova zmysle, ale aj „fenomén jazýčka“ ako dôležitý psychologický moment pretrvávajúcej gajdošskej tradície a vytvárania polaritného vzťahu k nástroju – k hudbe. Každý nástroj bol totiž funkčný len potiaľ, pokiaľ bolo funkčné jeho tónotvorné zariadenie. To síce platí všeobecne, ale len gajdy sú tak veľmi ovplyvňované jeho labilitou a obmedzenou životnosťou. Na druhej strane gajdoš mohol hrať len vtedy, ak si vedel jazýček vyrobiť a upravovať. Z uvedeného príkladu je zjavné, že možnosť uplatnenia horeuvedených zásad tvorby záznamu predpokladá dokonale poznať objekt dokumentácie – nástroj vo všetkých jeho súvislostiach.

Nemenej dôležitou a najmä v súčasnosti veľmi potrebnou i prítlačivou oblasťou je videodokumentácia techniky hry na ľudových hudobných nástrojoch. Pokúsím sa tu zaujať stanovisko aspoň k dvom problémom súvisiacim s týmto záznamom.

- 1) Čo a akým spôsobom dokumentovať pri požiadavke, že záznam má byť vhodný pre študijné a vedecké účely? (Tým je determinovaná aj jeho finalizácia.)
 - 2) Či a ako riešiť požiadavku exaktnosti a umeleckých ambícií videozáznamu?
- ad 1/V prípade gajd ako konkrétneho predmetu nášho skúmania je rozhodujúci fakt, že sa nemožno obmedziť na jeden, ale treba zahrnúť všetky typy gajd, ktoré sa na Slovensku funkčne vyskytujú, t. j. dvojzvukové na severnej Orave (obr. 1), trojzvukové v oblasti Pohronskeho Inovca a Podpolania, štvorzvukové v okolí Nitry, ktoré sa od seba odlišujú len konštrukciou melodickej píšťaly. (U dvojzvukových gajd je to jednoduchá melodickej píšťala, u trojzvukových – dvojité a u štvorzvukových – trojitá. Výnimku tvoria len oravské gajdy, kedy sa k týmto rozdielom pridáva charakteristická konštrukcia a držanie basovej píšťaly.)

Termín „herná technika“ nekompenzuje len stupeň technických individuálnych zručností hráča, ale aj tie štýlovotvorné prvky, ktoré sú spoločné pre celý regionálny interpretačný štýl. Keďže trojzvukové gajdy (oblasti Pohronskeho Inovca) reprezentujú najrozšírenejší typ gajd na Slovensku, možno základné znaky gajdošskej hry vyvodit práve z nich. Predtým však niekoľko slov o ich najdôležitejšej časti – o melodickej dvojpišťale a jej intonačných možnostiach.

Pravá píšťala je v celom svojom priebehu otvorená a jej jediný hmatový otvor umožňuje reprodukovat základný tón (b¹, resp. h¹) a jeho spodnú kvartu. Ide teda o charakteristický interval gajdošského kontrovania, odtiaľ aj názov píšťaly – kontrová. Ľavá, vlastná melodickej píšťale je v dolnom konci uzavretá. Má 5 hmatových otvorov vpredu, 1 vzadu a jej tónovomateriálové možnosti sú takéto: v. 2, v. 3, č. 4, č. 5, v. 6 a č. 8 (s časťmi intonačnými odchýlkami). Ambitus oktav predstavoval a predstavuje jeden z dôležitých činiteľov podmienujúcich koncipovanie okruhu gajdošských piesní. Je síce samozrejmé, že doň prenikli aj piesne nerešpektujúce tento parameter (ako extrém možno uviesť napríklad interpretáciu piesní tzv. novouhorskeho typu), pre obidve takto veľmi stroho diferencované skupiny piesní však platí, že gajdoši sa takmer nikdy neobmedzujú na verné sledovanie základného vokálneho modelu. (Základ tradičného gajdošského repertoáru tvoria instrumentalizované verzie piesňových nápevov.) Ich hra je poznamenaná permanentnými zmenami, kde jeden krát-



Melodickej dvojpišťale – obr. 2.

Snímky: archív autora

ky, charakteristický motív strieda druhý, aby sa na inom mieste – spravidla na konci hudobných fráz – odkryl priestor na identifikáciu pôvodnej melodickej línie. Tento stavebný princíp sa tak stáva základom tzv. gajdošských cifier tvoriacich neodmysliteľnú súčasť tanečného repertoáru a typických pre každého gajdoša zvlášť.

Principiálnym problémom gajdošskej hernej techniky je neustále plynúci tón gajd. Kým u aerofónov bez vzduchového rezervoáru môže hráč melódiu frázovať, akcentovať či inak členiť, je gajdoš neustále plynúcim tónom akoby trochu handicapovaný. Dlhodobá tradícia gajd však dala možnosť vzniku štýlovotvorných prvkov aj v oblasti rytmickej stránky hry. Veľmi stručne ich možno konkretizovať takto:

- 1) Rytmizácia kontrovaním, t. j. striedaním základného tónu a jeho spodnej kvarty pod rozvíjajúcou sa melódiou.
- 2) Rytmizácia čiastočným zakrývaním hmatových otvorov, výsledkom ktorého je striedanie konkrétneho stupňa a jeho intonačnej odchýlky, nikdy však nedosahujúcej interval „čistej“ malej sekundy.
- 3) Staccato vo vrchnom hlase a jeho imitácia v spodnom hlase náhlým prechodom základného tónu do spodnej kvarty.
- 4) Využívanie disonantných dvojzvukov vo funkcii rytmických akcentov
- 5) Prírazy a odrazy na rôznych stupňoch (Funkcia rytmického akcentu vzhľadom na akustické vlastnosti melodickej dvojpišťaly dominuje nad melodicke-ozdobnou funkciou.)

Poznanie a z neho prameniaca hierarchizácia jednotlivých znakov hernej techniky vo všetkých gajdošských centrách umožňuje ovplyvňovať aj dielčiu orientáciu a priebeh vlastnej videodokumentácie. Pre oblasť Pohronskeho Inovca napr. to znamená sústrediť pozornosť najmä na pohyb prstov spodnej ruky (kontrovanie) a čiastočné zakrývanie hmatových otvorov.

Pri dokumentačných záznamoch tohto typu vychádzajú pracovníci Etnomuzikologického laboratória SAV z dôsledne vypracovanej metódy závislej od viacerých faktorov:

- od skúmaného objektu, javu,
- od konkrétnej situácie, v akej dokumentácia prebieha,
- od úrovne záznamovej techniky,

- od odborných i morálnych kvalít autora, reps. celého tímu,
- od miery stotožnenia sa autorovej predstavou (videnia) s predstavou (videním) členov tímu – najmä kameramana, resp. od schopnosti autora formulovať a tlmočiť túto predstavu
- od poznania samotného ľudového interpreta, čo predpokladá rešpektovať ho ako psychologicky vnímavú bytosť žijúcu v konkrétnom prostredí, s vypestovanými zvykmi a vlastným spôsobom života.

Najmä posledný predpoklad rozhoduje o tom, či preferovať umelo vyvolanú situáciu alebo naopak vychádzať z bezprostrednej atmosféry (ku ktorej prispieja aj zachytenie celého procesu ladenia gajd) i keď to neznamená, že obidva spôsoby nemožno vhodne kombinovať. Okrem bežných spôsobov snímania, možno využívať dve formy triku – kombináciu celku a detailu, to znamená celkový pohľad na hráča, resp. držanie nástroja s detailom hmatovej techniky a pod. Všetky zvukové záznamy sú stereofónne, pričom sa zvuk nahrával paralelne aj na magnetofón (rýchl. 19 cm/s). Pri snímaní archaického hudobného združenia gajdy – husle na severnej Orave sa použili navyše analytické mikrofóny.

ad 2/Otázka umeleckých ambícií videozáznamu je chciac-nechtiac rovnako dôležitá ako jeho vedecká hodnota, aj keď musíme a chceme tentoraz uvažovať iba v dimenziách záznamu pre horeuvedené účely, a teda s menším zreteľom na „radového“ diváka. O tom, v akej miere bude poznateľná umelecká stránka, rozhoduje na jednej strane autor a od neho závislý spôsob finalizácie (vyhotovovanie konkrétnej strihovej verzie), samotný dokumentovaný objekt, jav, na druhej strane celý rad ďalších činiteľov (perspektíva širšieho uplatnenia, forma prezentácie a pod.). Domnievam sa však, že pre náš typ záznamu by bolo potlačenie jeho vedeckej hodnoty väčšou chybou ako opačný extrém.

Dokumentácia výroby ľudových hudobných nástrojov a hernej techniky predstavuje len torzo možnosti uplatnenia modernej audiovizuálnej techniky vo výskume hudobno-folklórnych javov v teréne. Hoci je jej využitie len pomocným prostriedkom v etnomuzikologickom bádání, stala sa jeho trvalou súčasťou.



Dvojzvukové gajdy (severná Orava) – obr. 1

dza k rýchlej zmene tvaru alebo keď sa začínajú niektoré náročné operácie, napríklad štiepanie, príprava zvukotvorných častí a podobne.

- 6) Sústrediť sa však treba predovšetkým na akusticky základné prvky nástroja, na vibrátor a rezonátor, ako aj na proces ladenia a úpravy týchto zvukotvorných častí. Hoci tieto zásady vychádzajú z poznatkov dokumentácie filmovou technikou, možno ich plne akceptovať aj pri videodokumentácii. Okrem toho, viackamerový synchronný systém videosnímania s možnosťou využitia trikov, paralelného titulkovania jednotlivých sekvencií, ale najmä s možnosťou okamžitého premietnutia nasnímaného materiálu – ako snáď jednou z najväčších výhod videa v porovnaní s filmom – proces tvorby zázna-

ČESKÁ HUDOBNÁ VEDA PO ROKU 1945

JAROSLAV JIRÁNEK

Česká hudobná veda má svoje tradície, ktorých vplyv nemôže celkom zaprieť ani vo svojom novodobom vývoji. Jednou z najpríznačnejších čŕt je významné postavenie estetiky, ktoré sa ako červená niť vinie českým muzikologickým vývojom.

Začalo sa to vlastne už v prehistórii, v štádiu ešte utraktivistickej pražskej muzikológie. August Wilhelm Ambros, svojím akademickým vzdelaním pôvodne právnik, sa stal muzikológom, ktorý vo svojich rozsiahlych, po nemecky písaných Dejinách hudby (1862–1878) zásadne neoddeľoval hudobnú históriu od estetiky a jeho mladší druh a neskôr, po presťahovaní do Viedne, aj ideový protivník (Ambros s ním polemizoval svojím estetickým spisom Die Grenzen der Musik, 1856), Eduard Hanslick sa zapísal, hoci nie neproblematicky, predovšetkým do dejín hudobnej estetiky.

Prvý český priekopník muzikológie Otakar Hostinský bol estetikom priam par excellence. Vychoval najvýznamnejšie osobnosti modernej českej hudobnej vedy – Zdenka Nejedlého, Otakara Zicha, Vladimíra Helferta, Graciána Černušáka –, ktoré sa nemohli vymknúť spod vplyvu tohto prvého českého estetika európskeho formátu.

Vlastný zakladateľ katedry hudobnej vedy na českej filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe Zdeněk Nejedlý bol predovšetkým historikom (žiakom Jaroslava Golla), ale nikdy nezaprel vplyv svojho druhého učiteľa, estetika Otakara Hostinského, ku ktorému sa otvorene hlásil. Ťažisko jeho muzikologického diela je historiografické, ale Nejedlý – v tomto vernej pražskej a českej tradícii – tiež nikdy neoddeľoval hudobnú históriu od náležitého estetického zreteľa. Započal systematický zber prameňov k dejinám českej hudby vôbec a k epoche husitskej a obrodeneckej zvlášť (Smetana), započal vydávanie Hudobného zborníka ako prvej českej muzikologickej ročenky (prerušený, žiaľ, prvou svetovou vojnou), založil Hudobný klub (svojho druhu prvú českú muzikologickú spoločnosť) a za tri desaťročia vychoval rad žiakov (Jozef Hutter, Mirko Očadlík, Josef Plavec, Václav Štěpán, Jaroslav Zich a desiatky ďalších), čím vytvoril spoľahlivé zázemie pre rozvoj nového českého umenovedného odboru.

Nejedlého mladší druh Vladimír Helfert založil po vzniku samostatnej ČSR katedru hudobnej vedy na filozofickej fakulte Masarykovej (dnes Purkyňovej) univerzity v Brne. Helfertovo hudobnohistorické dielo je k dielu Zdenka Nejedlého komplementárne. Kým Nejedlý sa sústredil predovšetkým na český stredovek a české obrozenie, Helfert sa venoval českému baroku, klasicizmu a modernej hudbe. Ani Helfert neprestal nikdy popri svojej historiografickej práci prenikavo esteticky myslieť (jeho úvaha Motív Smetanovho Vyšehradu, napísaná v rokoch prvej svetovej vojny, anticipuje svojím spôsobom modernú intonačnú koncepciu hudby). Pokračoval v zakladateľskom diele Nejedlého (ešte pred vojnou stihol vydať 1. zväzok Muzikológie) a odchoval tiež rad žiakov, z ktorých sa Jan Racek stal jeho nástupcom a Robert Smetana, hudobný spolupracovník Bedřicha Václavka, založil po oslobodení (1946) katedru hudobnej vedy na Palackého univerzite v Olomouci. Brnenská katedra na čele s Jiřím Vysloužilom sa dodnes k Helfertovmu odkazu hrdo hlási.

Otakar Zich síce nepôsobil na akademickej pôde ako muzikológ, ale – sám naviac úspešný skladateľ – vniesol do dejín českej hudobnej vedy svojím hudobnoštruktúrnym prístupom dôležitý metodologický vklad ako esteticky fundovaný analytik. Hudobnoštruktúrálnu koncepciu hudobnej vedy – v dobe nástupu európskeho štrukturalizmu – razil aj Nejedlého žiak Josef Hutter. A jeho iný žiak, Václav Štěpán, sa preslávil svojimi štruktúrnymi analýzami (najmä diela Vítězslava Nováka a Jozefa Suka), ktorými anticipoval modernú sémantickú koncepciu hudby. Syn Otakara Zicha Jaroslav Zich zasa položil základy modernej českej teórie hudobnej interpretácie.

Stručne by sa dalo povedať, že kamkoľvek sa v českej hudobnej vede pozeráme, všade sa stretávame so solídnym estetickým základom muzikologického myslenia. Napokon stojí za zmienku aj skutočnosť, že z piatich ordinariátov katedry estetiky na Karlovej univerzite v Prahe bol jeden literát (Jan Mukařovský) a štyria muzikológovia (Otakar Hostinský, Otakar Zich, Antonín Sychra a Jaroslav Volek). I z tohto všeobecného estetického a umenovedného pohľadu je podiel českých estetiky orientovaných muzikológov neodškriepiteľný.

S takouto tradíciou vstupovala česká hudobná veda do nášho nového života v spoločnom oslobodenom štáte v roku 1945.

Je prirodzené, že vplyv revolučného spoločenského ducha sa prejavil celkom bezprostredne i v oblasti českej hudobnej vedy, funkčne i štruktúrne. Z celkového systému hudobnej vedy sa dostali do popredia predovšetkým žánre s výrazne exponovanou axiologickou funkciou – hudobná kritika a publicistika ako ideologicky najbezprostrednejšie prejavy reflexie hudobného života. Z klasických disciplín muzikológie sa najväčšiemu záujmu tešila estetika, pretože oba hlavné predmetové sféry jej výskumu – vzťah hudby k skutočnosti a otázka hodnoty – sa stali v onej revolučnej dobe programom dňa. Výrazná osobnosť Jana Mukařovského ako vedúceho predstaviteľa Pražského lingvistického krúžku inspirovala aj teoretikov iných umenovedných odborov, v muzikológii predovšetkým Antonína Sychru, ktorý sa už vtedy svojou štrukturalistickou prácou Hudba a slovo v ľudovej piesni predstavil verejnosti ako bádateľ neobyčajne perspektívny.

Novú kapitolu vo vývoji našej spoločnosti otvorilo Februárové víťazstvo pracujúceho ľudu v roku 1948, ktorým revolúcia pôvodne národná a demokratická prerástla pod vedením KSČ do revolúcie socialistickej. Bezprostredným hudobným výrazom tohto procesu sa stali ešte pred Februárom masové politické piesne, ktoré boli veľmi rozšírené a skutočne sa aj spievali. Ideologickú interpretáciu Februárového víťazstva však v hudobnom živote (nielen u nás, ale v celom socialistickom tábore) vážne skomplikoval tzv. Pražský manifest druhého medzinárodného stretnutia pokrokových hudobníkov a tzv. Ždanovove tézy. Zdanlivo sa veľa nezmenilo, lebo v postuláte výsadného postavenia ideológie a politického slova sa javí kontinuita s predchádzajúcou etapou národnej a demokratickej

kei revolúcie. Zásadný rozdiel však spočíval v tom, že čo doteraz platilo celkom spontánne zdola, bolo teraz dekretované revolučným aktom zhora, často bez potrebnej citlivosti a rešpektovania špecifickosti hudby. Odhladnuc od rôznych sektársky zameraných ideologických tabu, ktorých počet vzrastal, viedol tento proces k ďalšiemu jednostrannému vyostrovaniu úlohy slova a jeho preceňovania v hudobnej tvorbe. Hroziacu jednostrannosť signalizoval Zdeněk Nejedlý už niekedy na začiatku päťdesiatych rokov, keď v jednom zo svojich prejavov nabádal skladateľov, aby sa „naučili hovoriť hudbou!“

V hudobnej vede sa prejavilo teoreticky nedostatočne fundované ideologizovanie jednak vo vnucovaní normatívnej estetiky, jednak v pochabom nadradzovaní hudobnej vedy tvorivou praxou (snaha o „receptúry“, nekriticky často požadovaná i od samotných skladateľov!). Doplatila na to i fetišizovaná estetika, pretože normativizmus ju degradoval z úrovne vedeckej disciplíny na púhu skupinovú „programovú estetiku“ s celým rizikom subjektivismu (A. Sychra: Stranicka hudobná kritika – spolutvorca novej hudby, J. Jiránek: Historický význam vystúpenia súdruha Ždanova pre našu hudbu a i.). Postihnutá bola však i muzikológia ako vedný systém notorickým podceňením ostatných disciplín (najmä historiografie starej hudby), čím bol silne obmedzený jej potrebný, harmonicky proporčný rozvoj.

Historický prelom priniesol až 20. zjazd KSSS, ktorý skoncoval s kultom Stalinovej osobnosti a s ním spätým systémom odklonu od pôvodných leninských myšlienok i nasledujúcej tragickej deformácie socializmu. Neblahé ždanovovské uznesenie ÚV KSSS o hudbe z roku 1948 bolo odvolané a hudobná tvorba, pomaly oslobodzovaná od všetkých ideologických tabu, sa postupne dopracovala k správne vedomiu svojej špecifickosti a neobmedzeného bohatstva svojich kompozičných techník. Slávnostne manifestačná sužetovosť bola odsunutá do úzadia a namiesto nej sa začala uplatňovať hudba ako skutočná revolučná spolutvorca nového socialistického života (typický príklad Havelkovej kantáty Chvála svetla). V súvislosti s týmto procesom sa začali v tvorbe presadzovať i angažované kritické hlasy, varujúce pred prežívajúcim sklonom k bezkonfliktnému sebauspokojovaniu (ako jeden z mnohých príkladov uveďme Sommerovu Vokálnu symfóniu: že nešlo o jednoduchý proces, o tom svedčí skutočnosť, že trvalo niekoľko rokov, až Sommerova symfónia mohla zaznieť!).

V hudobnej vede znamenalo toto dianie koniec nekritickej nadvlády ideologických postulátov nad teoretickou reflexiou, postupné prekonávanie normatívistickej estetiky a vytvorenie správnych proporcií celkového systému hudobnej vedy a jej organického vývoja. Vychádzajúc zo známeho Leninovho presvedčenia, že marxizmus je veda a musí byť teda ako veda pestovaný, t. j. i s rizikom možného omylu, pustil sa Antonín Sychra a jeho najbližší spolupracovníci na pôde muzikologickej sekcie vtedajšieho Zväzu československých skladateľov do usilovného konštituovania marxistickej metodológie hudobnej vedy. Prvé výsledky prezentovali na celoštátnom (1962) a vzápätí na medzinárodnom seminári o marxistickej hudobnej vede (1963) a založili tak v Prahe tradíciu medzinárodných muzikologických seminárov socialistických krajín, ktoré sa schádzajú dodnes periodicky v dvoj až trojročných intervaloch.

Pražský seminár predstavoval impozantný pokus o metodologickú integráciu marxistickej hudobnej vedy na báze Asafievovej teórie intonácie. Všetci boli nedomyšlené, prekážal najmä ešte citeľný nedostatok poučenia zo všeobecnej semiotiky, ktorá sa medzitým vyvinula vo veľmi dôležitú a aktuálnu pomocnú disciplínu nielen lingvistiky a všeobecnej estetiky, ale i jednotlivých špeciálnych vied o umení. Pre českú hudobnú vedu znamenal Pražský seminár dôležitý medzník, pretože naznačil možnú cestu k vzájomnej metodologickej integrácii kľúčových vedných disciplín muzikológie (hudobnej historiografie, hudobnej teórie a estetiky). Pre českú hudobnú estetiku sa stal významnou vývojovou križovatkou, pretože odtiaľ sa jej vývoj uberal zhruba tromi smermi: cestou dovierania štúdia Asafievovej teórie intonácie a prehĺbenia intonačnej koncepcie hudobnej vedy (J. Jiránek; Asafievova teória intonácie, jej genéza a význam, 1967 a i.), cestou experimentálneho psychoakustického a psychofyziologického výskumu expresie v hudbe a reči (A. Sychra s foniatrom K. Sedláčkom: Hudba a slovo z experimentálneho hľadiska, 1962 a i.) a cestou rozvíjajúcou hudobne špecifickým spôsobom všeobecnú semiotiku a všeobecnú marxistickú teóriu umenia (J. Volek: Základy všeobecnej teórie umenia, 1968 a i.).

Podstatne nové možnosti pre rozvoj českej muzikológie prinieslo založenie Ústavu pre hudobnú vedu ČSAV (1962). O harmonicky proporčný rozvoj odboru dbali tri základné oddelenia – hudobnej historiografie, hudobnej teórie a hudobnej estetiky, a za účelom vedecky obsiahnuť jav hudba v celej jeho komplexnosti vzniklo i zvláštne oddelenie pre výskum oblasti tzv. malých žánrov, ktorú dnes všeobecne nazývame sférou nonarteficiálnej hudby. Ústav postupne dostal knižnicu s bibliograficko-dokumentačným referátom a vybudovalo sa elektroakustické laboratórium.

Pracovníci historiografického oddelenia rozvinuli systematický zber prameňov k dejinám českej hudby, ktorého výsledky pravidelne publikovali a zavŕšili kolektívnou prácou Hudba v českých dejinách. Toto dielo, ktoré vzniklo v redakcii Vladimíra Lébľa, patrí vedľa Pohankových Dejín českej hudby v príkladoch a Dejín českej hudby v obrazoch Tomislava Volka a Stanislava Jareša k najvýznamnejším činom českej hudobnej historiografie po roku 1945.

Základný metodologický význam má dvojzväzková kolektívna práca Ústavu – Dejiny českej hudobnej kultúry 1890–1945 –, ktoré vznikli v redakcii Jaroslava Jiráňka, Vladimíra Lébľa, Jozefa Beka. Metodologickým integrátorom historiografického, hudobnoteoretického a hudobnoestetického prístupu sa stala systematicky ucelená a rozpracovaná Asafievova teória intonácie. Predmetom práce je hudobná kultúra v celej svojej komplexnosti. To znamená: so svojou materiálno-technickou základňou i spoločenským prostredím, vo svojej trojedinosti skladateľa, interpreta a poslucháča, reprezentovaného kritickou a teoretickou dobovou reflexiou, ďalej vo svojej polaritnej typológii hudby umeleckej (arteficiálnej) a užitej (no-

narteficiálnej) a v neposlednom rade v komplexnom uchopení tvorby niekoľkými rovinami (skladateľské profily, systémová analýza jednotlivých druhov a žánrov, analýza hudobnej reči a štýlov). I keď sa nepodarilo zvládnuť všetky bádateľské aspekty rovnomerne (nedostatky v histórii interpretácie a najmä recepcie), znamenala práca značný metodologický pokrok, v neposlednej rade spôsobom riešenia vzťahu hudby a spoločnosti i hudby a ostatných umení (namiesto tradičného paralelizmu sa sleduje projekcia danej sociálnej reality do sféry materiálneho bytia hudby a premien štruktúry spoločenských foriem muzicírovania, väzba hudby a ostatných umení skúmaná na základe vystopovateľných estetických súvislostí).

Metóda kolektívnych autorských prác, dnes vo svete najmä v prírodovedných odboroch celkom bežná, sa osvedčila. Na pôde akademického ústavu vzniklo v redakcii V. Lébľa a I. Poledňáka ďalšie významné kolektívne dielo, trojzväzkové kompendium Hudobná veda a v súčasnosti sa jednak v redakcii J. Beka pracuje na 3. zväzku Dejín českej hudobnej kultúry (do roku 1985), jednak sa rozvíja v redakcii J. Jiráňka, I. Poledňáka a J. Fukača ďalší kolektívny projekt – Základy semiotiky hudby, pri dokončovaní ktorého bude chýbať Jaroslav Volek, náš vedúci špecialista tohto odboru. V bilancii kolektívnych prác českej hudobnej vedy nemôžu prirodzene chýbať encyklopédie, dnes už tradične späté s helfertovskou a černoškovskou tradíciou brnenskej muzikológie. Po dvojzväzkovom slovníku osôb a inštitúcií (v redakcii G. Černušáka, B. Štědroňa a Z. Nováčka) dokončili v Brne v redakcii J. Fukača a J. Vysloužila český hudobný slovník vecný. Úspešne pokročila aj Encyklopédia džezu a populárnej hudby v redakcii A. Matznera, I. Poledňáka a I. Wasserbergera. V krátkom informatívnom prehľade nemožno, prirodzene, vyratúvať všetky české muzikologické práce bilancovaného obdobia, z tých kolektívnych projektov však treba upozorniť ešte aspoň na úspešne pokračujúcu monografiu Dielo a život Bedřicha Smetanu, ktorej autorský tím vznikol okolo Múzea Bedřicha Smetanu z iniciatívy Karla Janečka, na kolektívnu prácu nad Dvořákovým odkazom, ktorú vyvíja bádateľský tím okolo Dvořákovskej spoločnosti a na v Brne sa pripravujúcu kolektívnu bádateľskú prácu nad životom, dielom a odkazom Leoša Janáčka.

Načrtnutý rozvoj českej hudobnej vedy však neprebíhal historicky rovnomerne. Sedemdesiate roky, ktoré v celom socialistickom tábore, ako sa dnes už uznáva, znamenali citeľnú stagnáciu, sa prejavili svojimi dôsledkami nepriaznivo i v našom muzikologickom živote. Ústav pre hudobnú vedu ČSAV stratil svoju samostatnú existenciu a bol začlenený ako púha sekcia do Ústavu teórie a dejín umenia ČSAV, pričom tento organizačný akt nijako neprispel k utuženiu spolupráce muzikológov s ostatnými umenovedcami, pretože kolégium vied o umení ČSAV stratilo záujem a možno i kompetenciu pre predchádzajúcu plodnú koordináciu bádateľského úsilia jednotlivých umenovieď. Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov nepovažoval v sedemdesiatych rokoch za nutné mať muzikologickú obec vôbec v svojich radoch, a tak sa dovtedy plodná spolupráca tvorivých umelcov a muzikológov v ich umeleckom zväze prerušila a kontinuita s prácou muzikologickej sekcie ZČS bola celkom narušená. Zahraničné styky českej muzikológie boli prakticky anulované a životne dôležité spojenie českej muzikológie so svetovým odborným dňom takmer stratené, nebyť pravidelných brnenských medzinárodných kolokvií (istý čas sa ostatne ani na týchto brnenských zasadnutiach nesmeli niektorí českí muzikológovia vôbec zúčastňovať!). Helfertovým žiakom Robertom Smetanom pracne vybudovaná katedra hudobnej vedy na Palackého univerzite v Olomouci bola zrušená a zvyšné muzikologické katedry v Prahe a Brne dostávali stále menšie smerné čísla študentov (v Brne dokonca niekoľko rokov ani jedného študenta!). Útlm spoločenského záujmu o hudobnovedné bádanie sa prejavil negatívne aj v edičnej politike. Dejiny českej hudobnej kultúry, dokončené prakticky ešte na pôde ÚHV ČSAV, boli edične realizované až za desať rokov (2. zväzok vyšiel v roku 1982), kompendium Hudobná veda dokonca za 15 rokov po dokončení!

Dnes, keď sa pred nami otvára perspektíva prestavby socializmu v duchu Gorbačovovho revolučného nového myslenia, je o to viac zarmucujúca skutočnosť, že rad chýb a omylov minulosti stále pretrváva. Také skutočnosti, že najväčší český hudobný akustik, dnes 85-ročný Antonín Špelda nebol vôbec menovaný za profesora, že vedúci český hudobný teoretik Karel Risinger nebol ani sedemdesiat rokov po úspešnom pokračovaní pred umeleckou radou HAMU doteraz vymenovaný za profesora, že Jiří Fukač, ktorý sa napriek nepriazni osudu stal známou a medzinárodne uznanou osobnosťou českej hudobnej vedy, je vo veku 53 rokov dodnes púhym odborným asistentom FF UJEP bez priznania čo len kandidátskej hodnosti, že šesťdesiatročný estetik Miloš Jůzl je dodnes iba odborným asistentom FFUK a rovnako päťdesiatročný popredný český hudobný medievalista Jaromír Černý atď., nemožno považovať za normálne javy obrodzujúcej sa socialistickej spoločnosti.

Úlohy, ktoré dnes českej hudobnej vede kladie generálna línia KSČ na prestavbu našej socialistickej spoločnosti, sú také ďalekosiahle, že by si vyžadovali zvláštnu úvahu. Obmedzím sa preto len na vymedzenie základnej stratégie týchto úloh. Predovšetkým pôjde o to ďalej priebežne plniť základnú úlohu vlastivednú (dejiny českej hudobnej kultúry). Po druhé vyplniť medzery českej muzikológie aspoň na najúnosnejšiu spodnú hranicu svetového poznania (týka sa zaostávajúcich českých disciplín – folkloristiky a etnomuzikológie, teórie hudobnej interpretácie a hudobnej sociológie). Ďalej pokúsiť sa o prielom jednak historiografický a kritickovydavateľský tam, kde na to máme neodškriepiteľné pramenné základne, jednak v systematických disciplínach, kde máme dostatočnú tradíciu (hudobná teória, hudobná estetika a semiotika), alebo kde ani vo svete nepokročili natoľko, aby nebolo možné s nimi úspešne súťažiť (hudobná psychológia). Konečne, nie je možné úspešne pokročiť vpred bez úzkej spolupráce a delby práce so slovenskou muzikológiou, ktorá bola napokon vždy na prospech oboj našim národným kultúram.