SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND
Hudobné informačné stredisko
Fučíkova 29
811 02 BRATISLAVA ČSSR

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3,– Kčs
5. 7. 1989
14

Zlatú lýru prisúdila porota piesni Aj Ty!, ktorej interpretom bol Richard Müller so skupinou Banket.

Víťazka medzinárodnej súťaže Lian Rossová zo Španielska. Snímky Pavol Mikulášek

Medzinárodný festival populárnej piesne

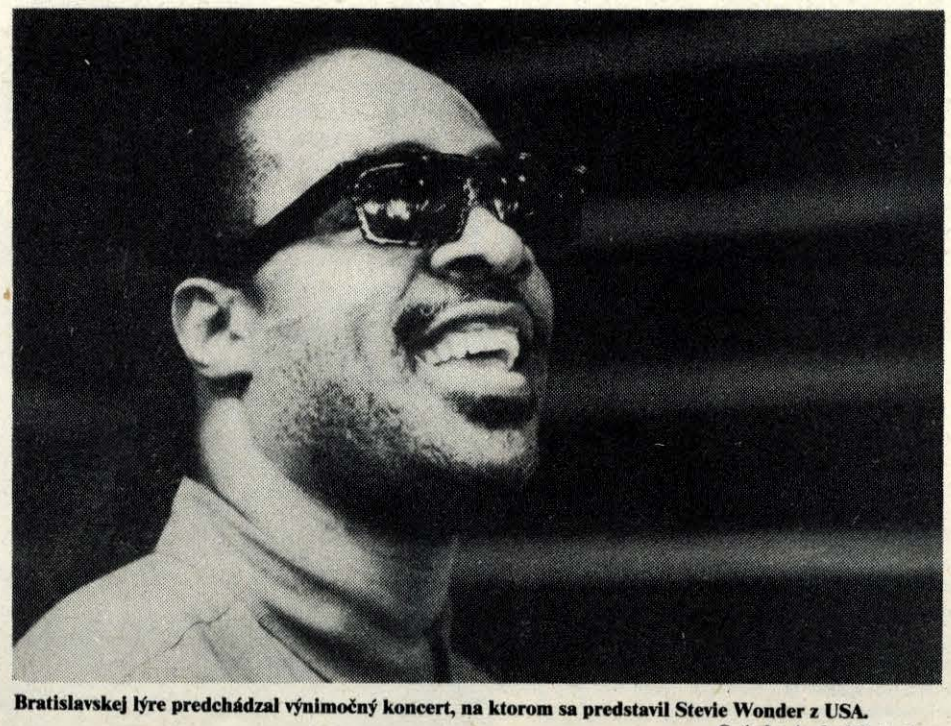
BRATISLAVSKÁ LÝRA 1989

„Lýra je mŕtva, nech žije Lýra!" – asi tak by sme mohli voľne prafrázovať známy slogan o korunovácii nového kráľa, v súvislosti s **24. ročníkom Medzinárodného festivalu populárnej piesne Bratislavská lýra 1989,** ktorý sa uskutočnil v staronovom priestore **Športovej haly na Pasienkoch v dňoch 9. – 11. júna.** Po predčasnom hudobnom kare, aký reprezentovala minuloročná apokalyptická vízia ponúknutá našej verejnosti prostredníctvom československej piesňovej súťaže, sa **Petrovi Lipovi, novému predsedovi Festivalového výboru,** podaril malý zázrak. Iste, Bratislavskej lýre '89 môžeme všeličo vyčítať, každý z nás môže v sebe niesť nenaplnené očakávanie a predstavy. Ale jedno jej uprieť nemožno: **do domácej piesňovej súťaže sa vrátili známe mená, skúsení a prominentní protagonisti populárnej hudby, ktorí spolu s novými mladými invenčnými interpretmi a autormi priniesli potrebnú hudobnú kvalitu, čím jej opätovne vdýchli život, prinavrátili postavenie podujatia odrážajúceho v značnej miere skutočné dianie na našej scéne modernej populárnej hudby i piesne, aké nezmĺknu s termínom skončenia festivalu, ako sa to stalo po jeho predchádzajúcom ročníku.** Bratislavská lýra sa tak znova ocitla na piedestále nášho najvýznamnejšieho podujatia v oblasti populárnej hudby. Lýra však aj po tohtoročnom „víťazstve" pripomína krehkú krásnu dámu, u ktorej jeden neuvážený a unáhlený krok môže zmariť vynaložené úsilie o jej získanie. Zostane festival aj v budúcnosti v dobrých rukách? Nezaspia jeho organizátori na vavrínoch a budú pružne reagovať na novovzniknuté problémy a požiadavky? Finále domácej súťaže prinieslo najmenej polovicu súťažných príspevkov s ambíciami na získanie niektorej z lýrových trofejí. Nie je systém udelenia zlatej, striebornej a bronzovej BL pri tak vyrovnanej a kvalitnej účasti handicapom, ktorý by mohol v ďalšom ročníku odradiť viacerých potencionálnych účastníkov? Neudelenie lýry Vašovi Patejdlovi a Beáte Dubasovej, Teamu, či skupine Nová růže, by mohlo byť impulzom pre zvolenie ich opatrnejšieho neangažovaného postoja k súťažnej festivalovej prehliadke. Na tieto i ďalšie otázky bude treba odpovedať, ak sa chceme prinajmenšom rovnako tešiť z jubilejného 25. ročníka BL 1990.

Kvalita domácej súťažnej časti sa prejavila už vo výbere 24 piesní súťažného predkola – rozhlasového a televízneho semifinále, ktoré viedlo k výberu šiestich divácky úspešných príspevkov. Ďalších šesť piesní do finálového večera doplnila odborná porota pod vedením Petra Lipu. Pripomeňme si aspoň niektorých interpretov, ktorí neprešli semifinálovým sitom: V. Špinarová, D. Koller a Lucie, skupiny Olympic, OK band, Lojzo, Yo Yo band a ďalší. Dôkazom rastu úrovne domácej súťažnej prehliadky je fakt, že úspechom už bol samotný postup do festivalového finále.

Odborná porota prisúdila **najcennejšiu lýrovú trofej piesni Richarda Müllera a Kamila Peteraja Aj Ty! a skupine Banket,** ktorej sa tak potvrdilo staré známe „do tretice všetko dobré" (Banket účinkoval na BL '84 s piesňou Nespoznaný a na BL '85 s piesňou Basketbal, alebo ja). Angažované textové posolstvo v spojení s moderným zvukovým výrazom podporila pôsobivá pódiová prezentácia s vydarenou choreografickou show. Kamil Peteraj, schopnosťou stále nachádzať súčasné témy s adekvátnou úrovňou ich spracovania, opätovne preukázal svoje postavenie jedného z najúspešnejších autorov festivalovej histórie. (Ako držiteľa rekordného počtu lýr by sme ho mohli označiť Kráľom Learom BL.) **Skupina Elán si zaslúžene svojou rockovou baladou s výrazným melodickým nábojom potvrdeným kompozičným majstrovstvom, zvládnutím hudobného materiálu i priliehavým textom vyspievala striebornú BL.** Pieseň **Van Goghovo ucho** autorov **Jána Baláža** a **Borisa Filana** predstavuje typické tvorivé a interpretačné črty skupiny Elán a že jej slová o potrebe lásky padli na úrodnú pôdu, potvrdzuje aj Cena publika. V trošku inom podtexte hovorí o láske **skupina Žentour, ktorá si pre svoj súťažný príspevok ocenený bronzovými lýrovými vavrínmi vybrala odvážny názov „Promilujem celou noc".** Pieseň je potvrdením nastúpenej cesty pražského súboru, ktorý si získal v poslednom čase výraznú popularitu u mladého publika a patrí k lepšiemu štandardu. **Team** – v súčasnosti snáď najvýznamnejší a najobľúbenejší predstaviteľ hlavného piesňového prúdu slovenských rockových skupín (v roku 1987 súťažil s Kúskom pravdy ešte bez speváka Pavla Haberu), **potvrdil aj na tohtoročnej BL svoje autorsko-interpretačné schopnosti v skladbe Dušana Antalíka a Petra Uličného Diera do sveta** s ambíciami rockového hitu a vážnym ekologickým posolstvom. Aj **Muzikantské byty Vaša Patejdla a Ľuboša Zemana majú v sebe hitové predpoklady podporené výraznou melodickou linkou interpretovanou Vašom Patejdlom a Beátou Dubasovou** i kompozičným a aranžérskym majstrovstvom poprednej osobnosti slovenskej populárnej hudby (držiteľa striebornej BL '85 a lýrového zlata z roku 1987). Adresná a priebojná kompozícia **Anděl fantazie, interpretovaná s dravým rockovým zaujatím,** si určite nájde svojich priaznivcov, tak ako aj jej autori – **skupina Nová růže a Vilém Čok,** ktorého predchádza „slávna" povesť z pôsobenia v najvýznamnejších zostavách súčasného československého rocku: Pražský výběr, Stromboli, Výběr. Kým pieseň **Moja najzlatejšia lýra (hudba Milan Nytra, text Milan Nytra a Pavla Dvořáčková) v interpretácii brnenského súboru Progres-Pokrok,** by na minuloročnej súťažnej prehliadke pôsobila ako číry výsmech, **naša súťaž si v tomto roku mohla**

Pokračovanie na str. 3



Bratislavskej lýre predchádzal výnimočný koncert, na ktorom sa predstavil Stevie Wonder z USA.
Snímka Andrej Palacko

Nový dynamizmus MHR/UNESCO

Pred štyridsiatymi rokmi, začiatkom roku 1949, založili štyri medzinárodné hudobné organizácie (Medzinárodná spoločnosť pre hudobnú výchovu, Medzinárodná federácia Hudobnej mládeže, Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu) spoločný orgán, ktorého cieľom bolo koordinovať a implantovať v hudobnej oblasti zámery a ciele Organizácie Spojených Národov pre vedu, kultúru a výchovu USENCO. Novozaložená Medzinárodná hudobná rada sa veľmi rýchlo začala formovať ako združenie dvoch základných kategórií členských organizácií: národných hudobných rád a medzinárodných hudobných organizácií, špecializovaných na určité hudobné aktivity.

Československo patrí rovnako ako v prípade UNESCO k najstarším členom Medzinárodnej hudobnej rady (dodajme, že dve zo zakladajúcich medzinárodných hudobných organizácií vznikli v období medzi dvoma vojnami za rozhodujúcej účasti československých hudobníkov). Najmä po prerušení našej spolupráce s UNESCO v období kulminujúcej studenej vojny v 50. rokoch sa niekdajší Zväz československých skladateľov vo funkcii národnej hudobnej rady aktívne zúčastňoval na práci MHR a naši špecialisti sa aktívne podieľali na činnosti mnohých medzinárodných hudobných organizácií. Koncom 60. rokov ČSSR v MHR zastupovala novoutvorená Československá hudobná rada a gestorstvo (vrátane úhrady členských príspevkov) prevzalo Ministerstvo kultúry SSR. V tomto období svedectvom našej aktívnej účasti bolo napríklad uskutočnenie viacerých významných zasadnutí orgánov MHR na našej pôde, vrátane valného zhromaždenia a kongresu MHR v Bratislave a Prahe v roku 1977. Pri založení nového federálneho Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov sa rozhodlo o tom, že zväz prevezme – podobne ako v období pred rokom 1968 – funkciu národnej hudobnej rady, no trvalo mnoho rokov, kým sa toto platné uznesenie uviedlo do života. V súčasnej dobe možno konštatovať, že predsedníctvo ZČSSKU pod vedením národného umelca Milana Nováka v celom rozsahu vykonáva funkcie národnej hudobnej rady a o. i. intenzívne pracuje na obnove československej účasti v medzinárodných hudobných organizáciách – nie náhodou prvou z tých, kde znovu aktívne spolupracujeme, je Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu. Predsedníctvo ZČSSKU zastupuje našu republiku aj v Európskej regionálnej skupine národných hudobných rád, orgáne, ktorý vznikol bezprostredne po helsinskej konferencii o európskej bezpečnosti a spolupráci a odvtedy aktívne participuje na procese budovania „európskeho domu".

Veľmi významným prejavom oživenej aktivity ČSSR na pôde Medzinárodnej hudobnej rady a jej orgánov bolo zasadnutie výkonného výboru, právnej komisie a sekretariátu európskej regionálnej skupiny v Prahe v dňoch 19.–23. mája. Do krásy rozkvitnuté hlavné mesto a jeho v tomto roku mimoriadne bohatý medzinárodný hudobný festival poskytli ideálne podmienky pre náročnú prácu vrcholných orgánov Medzinárodnej rady bezprostredne pred tohtoročným valným zhromaždením. Rodina MHR sa pri príležitosti svojho štyridsaťročia stretne v hlavnom meste Čínskej ľudovej republiky, v dňoch 40. výročia čínskej revolúcie. Prvé valné zhromaždenie MHR na ázijskej pôde má náročný program, v ktorom celkom logicky zaujme významné miesto problematika rozvoja hudobného umenia na ázijskom kontinente. V tomto rámci pripravujú čínski hostitelia osobitné podujatia aj v rámci dlhoročného projektu UNESCO „Hodvábne cesty", ktorým sa odhaľujú historické korene kontaktov Ďalekého východu s Európou od čias Marca Pola.

Pražské rokovanie výkonného výboru prispelo k úspechu tohtoročného valného zhromaždenia okrem iného tým, že uzavrelo prípravu nového štatútu a organizačného poriadku organizácie (východiskom bolo rokovanie právnej komisie v lanskom roku v Dolnej Krupej a Kodani). Túto závažnú úlohu sa nepodarilo pre nedostatočnú prípravu splniť na valnom zhromaždení v roku 1985 v Drážďanoch a 1987 v Brazílii. Jednou z podstatných novôt oboch právnych dokumentov je rozšírenie kategórie členstva – okrem národných hudobných rád a medzinárodných hudobných organizácií sa zavádzajú a nové formy asociovaného a pridruženého členstva. Tým sa o. i. umožní členstvo takých organizácií, ako sú Medzinárodné federácie fonografického priemyslu, veľkých multinacionálnych korporácií hudobného priemyslu a pod. Preklenie sa aj dlhodobý konflikt medzi medzinárodnými organizáciami, ktoré si nárokovali právo výlučného zastupovania niektorej hudobnej oblasti a vetovali spoluprácu s parciálnymi špecializovanými organizáciami – napr. Medzinárodná spoločnosť pre hudobnú výchovu mnoho rokov blokovala spoluprácu s Európskou asociáciou učiteľov klavíra a analogickou organizáciou učiteľov na sláčikových nástrojoch, ale aj federácie hudobných škôl a konzervatórií, atď. Po schválení na valnom zhromaždení bude mať MHR podobne ako ostatné nevládne organizácie UNESCO aj jediného tajomníka – funkcia výkonného a generálneho sekretára sa spojí.

V súčasnej dobe Medzinárodná hudobná rada pod vedením veľmi aktívneho predsedu Mbuyambu Lupwishiho (Zaire) a s dynamickým výkonným tajomníkom Guyom Hutom (Kanada) nielen úspešne prekonáva neblahé následky „tureckého hospodárstva" bývalého predsedu Marlosa Nobreho (Brazília) a pokladníka Jacquesa Massona-Forestiera (Francúzsko), ale aj evidentne získava kredit a autoritu v medzinárodnom hudobnom dianí. Svedčí o tom nielen stály rast členských organizácií, ale aj nových závažných aktivít. K nim patrí okrem iných aj rast špecializovaných tribún, ktoré MHR organizuje v súčinnosti s UNESCO. Dodajme, že druhou v poradí vzniku je Medzinárodná tribúna mladých interpretov, ktorá si v tomto roku v rámci Bratislavských hudobných slávností pripomenie 20. výročie svojej existencie. Okrem najstaršej tribúny (Medzinárodná tribúna skladateľov – tu napriek nemalým úspechom našich skladateľov v minulých ročníkoch ČSSR dlhé roky absentovala, a preto predsedníctvo ZČSSKU podniká konkrétne kroky na oživenie našej účasti) a našej MTMI existujú tribúny ázijskej, africkej, latinskoamerickej a najnovšie aj elektroakustickej hudby. V januári 1990 k nim v Bagdade pribudne prvý ročník tribúny arabskej hudby. Dôležitým projektom MHR a UNESCO je na 12 zväzkov rozvrhnutý projekt celosvetových dejín hudby, v minulosti známy Music in the Life of Man. Aj táto akcia sa prednedávnom ocitla v kríze, t. č. však opäť naplno funguje a v roku 1992 vyjdú prvé dva zväzky pod novým názvom Universal History of Music.

Aj keď v súčasnosti je pred dverami pekingské valné zhromaždenie, naplno sa rozbehli aj prípravy nasledujúceho, ktoré bude v Bonne. Kľúčovou témou bonnského valného zhromaždenia a kongresu, organizovaného s nebývalým rozmachom a nezvykle štedrými finančnými prostriedkami, bude téma Hudba a technika vo všetkých aspektoch – od tvorivých, estetických, sociologických, pedagogických až po technologické. Ako prípravu na túto náročnú tému možno chápať projekt holandskej hudobnej rady, ktorá bude v rokoch 1990–1991 gestorom sekretariátu Európskej regionálnej skupiny a na november alebo december 1990 pripravuje konferenciu o hudbe v televízii. Medzinárodná spoločnosť pre hudobnú výchovu zasa v budúcom roku chce pojednať tému média a tradičné hudobné kultúry.

Na záver dve konštatovania: tak ako rastie prestíž MHR, stúpa aj význam jej cien, udeľovaných v mene UNESCO. V tomto roku v Pekingu udelia ceny UNESCO (MHR významnému arabskému hudobníkovi MUNIrovi Bašírovi (Irak) a Medzinárodnej federácii Hudobnej mládeže (pri príležitosti 50. výročia jej založenia). MHR bude spolupracovať so Švédskou kráľovskou hudobnou akadémiou aj pri udeľovaní nových cien za umenie (okrem literatúry, ktorá je zastúpená medzi Nobelovými cenami). O týchto nových cenách sa rozhodlo niekoľko dní pred pražským zasadnutím vďaka nesmierne štedrému daru Stega Anderssona, pamätníkom známeho ako spolupracovníka švédskej skupiny populárnej hudby ABBA. O výške daru si možno utvoriť aspoň približnú predstavu tým, že nové ceny sa čo do výšky majú rovnať Nobelovým (t. č. dostane laureát Nobelovej ceny 2,5 milióna švédskych korún!). Návrhy na ceny za hudbu budú predkladať jednotlivé národné autorské organizácie.

Last not least: napriek tomu, že ČSSR v minulých rokoch aktívne pracovala v mnohých organizáciách MHR a priamo v jej riadiacich orgánoch (v súčasnosti, do konca t. r. je jedným z jej troch podpredsedov dr. Vladimír Štěpánek), nezodpovedá naša medzinárodná aktivita v žiadnom prípade našim možnostiam, ako aj tomu, čo od nás hudobný svet očakáva. Naliehavé je napr. obnovenie členstva v Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú vedu a vstup do Medzinárodnej federácie Hudobnej mládeže – naša vnútroštátna aktivita na tomto úseku v mnohom predčí iné krajiny, a preto je nenormálne, že naši mladí nemajú možnosť spolupracovať na bi- a multilaterálnych projektoch MHR. Verme však, že pražské rokovanie najvyšších orgánov Medzinárodnej hudobnej rady, ktoré ZČSSKU na čele so svojím predsedom a vďaka vynikajúcej práci aparátu zväzu ako hostiteľ zvládol na jedničku s hviezdičkou, stane sa signálom k ofenzívnemu nástupu našej hudobnej kultúry na medzinárodnej hudobnej scéne.

LADISLAV MOKRÝ

Z REDAKČNEJ POŠTY

V plnom znení uvádzame list dr. Michala Potemru, CSc. na margo príspevku T. Liptáka Divadelný život v Košiciach do roku 1816, ktorý sme uverejnili v tohtoročnom 12. čísle (str. 12) nášho časopisu, lebo p. Potemra – ako sám píše – v postupe T. Liptáka a čiastočne aj našej redakcie vidí porušenie princípov socialistickej etiky vedeckej a publikačnej práce. K bodu, v ktorom pisateľ listu vyslovuje počudovanie, že sme uverejnili fotografiu z „archívu autora", a tým vzbudili dojem, že autorom tejto fotografie je T. Lipták, zo strany redakcie iba toľko, že označenie „archív autora" neznamená, že by fotografiu autor vyhotovil, ale že ju iba dodal. V opačnom prípade by sme uviedli: Snímka Teodor Lipták.

Redakcia

Kompilácia alebo plagiát?

Východoslovenská pobočka Slovenskej historickej spoločnosti SAV 27. 4. 1989 v Košiciach usporiadala prednášku T. Liptáka: Dejiny divadla v Košiciach do roku 1938. Ako člen SHS som si prednášku vypočul a vzhľadom na celý rad nepresností faktografických i koncepčných som vystúpil v diskusii ako bibliograf, ktorý dôverne pozná základnú literatúru k dejinám Košíc. Vzhľadom na to, že T. Lipták formuloval prednášku ako výsledok svojho archívneho výskumu, uviedol som, že podľa môjho názoru neprekročil poznatky zo starej maďarskej literatúry, konkrétne A. Czobor: A kassai szinészet története z rokov 1915–1918 a Flórián Kata: A kassai német szinészet története 1816–ig (Prešov–Košice 1927). Uviedol som aj ďalšiu literatúru, z ktorej T. Lipták čerpal s poznámkou, že nezistil som ani jeden nový fakt alebo nový pohľad, ktorý by svedčil o naozaj pôvodnom výskume tejto problematiky. Naopak, konštatoval som, že je celý rad súčasnej slovenskej odbornej literatúry, ktorá stavia dejiny činoherného i hudobného divadla v Košiciach do nového svetla. Poukázal som najmä na príliš úzke ponímanie pojmu „Divadelný život v Košiciach", lebo do neho patrili nielen kočovné divadelné spoločnosti, ale aj vystupovanie košických divadelných ochotníkov, či už v rámci škôl, osobitných divadelných spolkov, vojenských útvarov atď. Podľa môjho názoru T. Lipták to obišiel pravdepodobne preto, že ním poznaná literatúra nepodala plne diferencovaný obraz divadelného života. Konkrétne som poukázal na to, že obišiel problémy dramatického umenia, nezaregistroval slovenské divadelné predstavenia poslucháčov učiteľského ústavu na prelome 18. a 19. storočia a vôbec, že sa aj pri periodizácii dal ovplyvniť starou maďarskou literatúrou. Preto nesprávne periodizoval vývoj divadelného života v Košiciach do roku 1816 (podľa Flóriánovej), čo nakoniec uvádza aj v svojom článku, že roku 1816 „sa končí stála éra nemeckého divadelníctva v Košiciach". A to nie je pravda. Nemecké divadelné spoločnosti mali i naďalej hlavnú sezónu v Košiciach a maďarská spoločnosť ju dostala až v roku 1828. Svedčia o tom zbierky divadelných plagátov na Slovensku i v Budapešti. K. Flóriánová písala svoju dizertačnú prácu a svoj výskum obmedzila len do roku 1816. Na záver svojho diskusného príspevku som neorientovanosť T. Liptáka v literatúre a problematike dejín divadla (všeobecne aj v Košiciach) ospravedlnil tým, že nie je historikom, že sa dejinami divadla nikdy nezaoberal, že to je jeho vôbec prvé vystúpenie v tejto tematike, v ktorej je začiatočníkom. Súčasne som upozornil na to, že dejiny divadla v Košiciach a na Slovensku si vyžadujú seriózny výskum, pre ktorý T. Lipták nemá ani predpoklady ani čas. T. Lipták sám priznal v odpovedi, že jeho prednáška nie je referátom o výskume, ale popularizáciou staršej literatúry. S mojím diskusným vystúpením súhlasili tak prítomní hudobní historici, ako aj divadelníci. Bol som preto prekvapený, keď som vo Vašom časopise čítal časť tejto prednášky (po oprave), ktorá sa opäť vydáva ako autorská práca T. Liptáka. Rovnako treba vysloviť počudovanie, že ste uverejnili fotografiu z „archívu autora", a tým znovu vzbudili dojem, že autorom tejto fotografie je T. Lipták, hoci pravdou je, že ide o staršiu fotografiu zo zbierky Viliama Columbyho, ktorú najnovšie uverejnil O. R. Halaga vo svojej knihe Právny... vývoj mesta Košíc (Košice 1967, s. 42). V žiadnom prípade nemožno považovať uverejnený článok za autorskú prácu T. Liptáka. Bude vecou odborných kruhov, aby rozhodli, či ide o dobromyseľnú kompiláciu (spôsob nesamostatnej literárnej a vedeckej práce, založenej na preberaní a novom zostavovaní cudzích prvkov a poznatkov), alebo o plagiát (napodobeninu, vydávanú za originál).

Dr. Michal Potemra, kandidát historických vied, člen SHS

ZVOLENSKÉ HRY ZÁMOCKÉ 1989

Operná časť festivalu **(26. jún – 1. júl)**

26., 27., 28. jún – 20.30 hod. – súbor opery DJGT Banská Bystrica
Georges Bizet: CARMEN
Hostia: Jitka ZERHAUOVÁ (Carmen) – 26. a 28. 6.
Martha COLALILLOVÁ (Micaela), Argentína – 26. 6.
Uliana LEVITOVÁ (Micaela), BĽR – 28. 6.
František CABAN (Escamillo) – 26. a 28. 6.
Raimundo METTRE (Don José), Brazília – 26. a 28. 6.

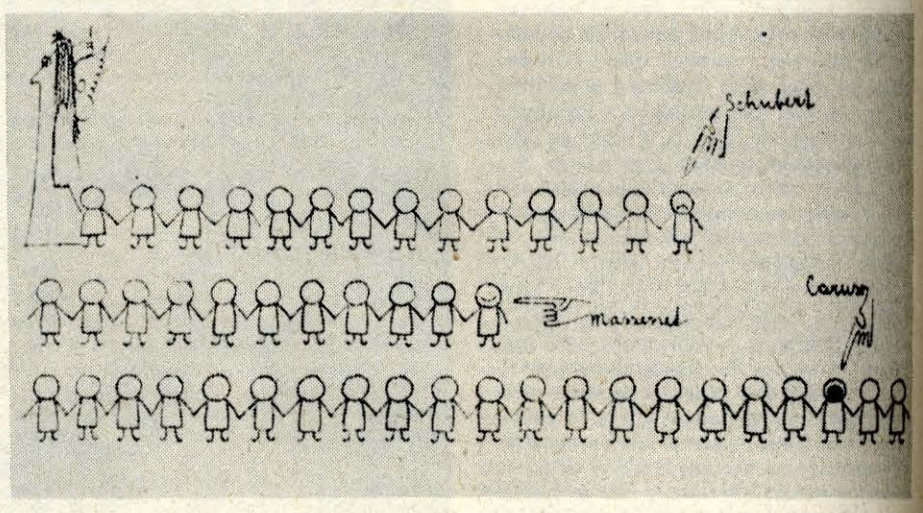
29., 30. jún, 1. júl – 20.30 hod. – súbor opery DJGT Banská Bystrica
Giuseppe Verdi: NABUCCO
Hostia: Olivia STAPPOVÁ (Abigaille), USA – 29. 6.
Martha COLALILLOVÁ (Abigaille), Argentína – 1. 7.
Jitka ZERHAUOVÁ (Fenena) – 29. 6.
Ida KIRILOVÁ (Fenena) – 1. 7.
Paolo GAVANELLI (Nabucco), Taliansko – 29. 6.
Juan Carlos MORALES (Nabucco), Venezuela – 1. 7.
Franco DE GRANDIS (Zaccaria), Taliansko – 29. 6. a 1. 7.
Giuseppe COSTANZO (Ismaele), Taliansko – 29. 6. a 1. 7.

-AH-

Benefičný koncert operných sólistov

Dňa 2. júla 1989 sa v opere Slovenského národného divadla v Bratislave uskutoční benefičný koncert zahraničných sólistov, vystupujúcich vo Zvolenských hrách zámockých 1989. Na programe budú árie a duetá z opier Giuseppe Verdiho Sila osudu, Rigoletto, Don Carlos, Luisa Miller, Macbeth, La Traviata, Aida, Maškarný bál a Nabucco. Účinkovať budú sopranistky Olivia Stappová (USA), Martha Colalillová (Argentína), Uliana Levitová (BĽR), mezzosopranistka Ida Kirilová (ČSSR), tenoristi Raimundo Mettre (Brazília) a Giuseppe Costanzo (Taliansko), barytonista Juan Carlos Morales (Venezuela) a basista Franco de Grandis (Taliansko). Umelci budú na koncerte účinkovať bez nároku na honorár a zisk z tohto podujatia darujú na zveľadenie niektorého zo slovenských detských domovov. Začiatok podujatia je o 19.00 hod.

-AH-



HUDOBNÝ ŽIVOT – dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PaedDr. Marián Jurík, zást. ved. redaktora: PhDr. Alžbeta Rajterová, redakcia: Lýdia Dohnalová, PhDr. Juraj Dóša, Martina Hanzelová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. um. Pavol Bagin, PhDr. Stanislav Bachleda, Igor Dibák, doc. PhDr. Oskár Elschek, PhDr. Ján Holička, PhDr. Igor Javorský, PhDr. Milan Ješko, zasl. um. prof. Miloš Jurkovič, PhDr. Alojz Luknár, doc. PhDr. Ladislav Mokrý, CSc., PaedDr. Eva Michalová, CSc., PhDr. František Matúš, PhDr. Tatjana Okapcová, Igor Wasserberger, zasl. um. Ilja Zeljenka. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel. 330-245. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, z. p., 919 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS – Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39,– Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

XIX. MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL

V dňoch 5. – 17. mája prebiehal v Košiciach Medzinárodný organový festival.

Úvodný koncert patril talianskemu organistovi **Pier Paolo Butimu,** ktorý je technicky rutinovaný a muzikálny typ interpreta, dokáže strhnúť najmä temperamentom. Z jeho recitálu však bolo zjavné, že väčšia koncentrovanosť na vyváženie temperamentu a disciplíny by prospela interpretácii hlavne takých diel ako je **Prelúdium a fúga D dur J. S. Bacha, baroková Suita d mol D. Zipoliho,** ale aj romantická **Symfonická fantázia D dur F. Morettiho.** Predovšetkým v rýchlych častiach malo organistovo ponímanie nežiadúce črty – nápadné tempové výkyvy, málo farebnú registráciu a časté technické kazy. Buti sa festivalovému (málo početnému) publiku predstavil i ako interpret hudby 20. storočia, a to **Fantáziou pre organ F. Hidasa** a vlastnou tvorbou. Jeho **Ascensione a Pentecoste** sú komponované tradičným spôsobom s dôrazným zmyslom pre nástrojový idiomatizmus.

Druhým zahraničným hosťom festivalu bol západonemecký organista **Ekkehard Schnek,** ktorý svoj recitál otvoril tradične – **Fantáziou a fúgou g mol BWV 542 J. S. Bacha.** Preferovaná striedmosť (tá bola príznačná pri všetkých interpretovaných skladbách) a umelcova úcta k barokovej partitúre adekvátne kontrastovala s virtuóznou, ale aj lyricky meditatívnou dvojčasťovou **Sonátou č. 3 A dur F.-Mendelssohna Bartholdyho. Tanečná toccata A. Heillera,** objavné číslo tohto koncertu, zaiskrila svižným tempom a rytmickou pulzáciou. Vystriedala ju prísna kompozičná stavba **Triptychu** od **J. Langlaisa.** Úspešne koncipovanú dramaturgickú líniu programu vygradoval Schnek do imponujúceho tvaru **Fantázie a fúgy na B-A-C-H op. 46 M. Regera.**

Vytríbený vkus a cit pre náladu skladby prejavil Schnek i na treťom festivalovom koncerte v **Introite, chorále a fúge pre organ a deväť dychových nástrojov na tému Antona Brucknera** od súčasného rakúskeho skladateľa **J. N. Davida.** S organovou tvorbou **V. Bokesa,** skladbou – **Hudba pre dychy a organ** – sa s veľkou dávkou muzikantskej spontaneity vyrovnal v úvode večera **Imrich Szabó.** Najpútavejším programovým číslom bola **Omša C dur Korunovačná W. A. Mozarta.** Pri jej realizácii mal dirigent **Róbert Stankovský** k dispozícii dobre pripravených **domácich filharmonikov, Košický spevácky zbor učiteľov (zbormajster Karol Petróczi) a výborných sólistov – speváckov M. Kobielsku-Tkadlčíkovú, M. Beňačkovú, V. Kociána, M. Babjaka a organistku E. Dzemjanovú.** Dirigentovi sa podarilo s nadhľadom zdôrazniť oblúk diela s presným načrtnutím detailov.

Sovietsky organista **Garri Koniajev** sa predstavil ako typ veľkorysého interpreta, sústreďujúceho sa na veľké celky. Jeho interpretácia **Partity g mol BWV 768** a **Sonáty Es dur BWV 525** pôsobila pri značnej snahe objektívne vystihnúť Bachov rukopis, príliš stroho. Tento spôsob hry uplatnil Koniajev i v **Chorále č. 1 E dur C, Francka,** kde mu prílišná vecnosť nedovolila preniknúť do hĺbkovej podstaty diela. Oázou recitálu bolo uvedenie **Piatich kontrastov** od estónskeho skladateľa **E. Arroa,** ktoré boli precízne registrované a z celého programu vyzneli najlepšie. Výkon organistu (ktorého chtiac-nechtiac porovnávame s úrovňou sovietskej organovej školy reprezentovanej L. Digrysom) rozhodne nevyvrcholil v dvoch častiach z cyklu **La Nativité du Seigneur O. Messiaena,** ktoré vystaval na bombastickom, registračne málo diferencovanom zvuku, čím zotrel účinok skladateľovho rukopisu.

Posledným zahraničným hosťom bol švajčiarsky umelec **Felix Gubser,** (pedagogicky pôsobiaci v Zürichu), ktorý si pre svoje vystúpenie zvolil program zostavený z rýdzo francúzskej romantickej literatúry – **Chorál č. 3 a mol C. Francka, Andante cantabile Ch. M. Widora, Gotickú suitu c mol op. 21 L. Boëlmanna, Pastorale a sinfoniu č. 1. op. 42 A. Guilmanta.** Gubser v nich predstavil organ v neobyčajnej farebnosti, v bohatej registrácii pôsobil dojmom nevyčerpateľného zdroja invencie. Modelovanie fráz, pestrosť v dynamických odtieňoch dodávali skladbám v jeho interpretácii presvedčivý výraz.

Na poslednom koncerte sme sa stretli s **Československým komorným orchestrom** a jeho zakladateľom a **dirigentom Otokarom Stejskalom.** V úvode programu odznela **Ouvertüren-Suite J. Fischera,** v ktorej Stejskal uplatnil svoje dlhoročné skúsenosti s týmto ansámblom. Dielo vystaval s citom pre jeho proporčnosť a výrazový profil. Organista F. Gubser predniesol svoj part v **Suite pre organ, husle, violončelo a sláčikový orchester op. 149 J. Rheinbergra.** Z jeho hry vyžaroval kľud i muzikantská spontaneita, ktorá bola vlastná i ďalším dvom sólistkám, **huslistke Eve Lustigovej a violončelistke Margite Fleisigovej.** Dirigent s orchestrom vytvoril v sprievode inšpiratívne zázemie. Mieru nesmiernej komunikatívnosti **Mozartovej** hudby potvrdilo **Divertimento C dur KZ 157,** v ktorom dirigent vystihol melodickú pregnantnosť s akcentom na homogénny prejav orchestra. Príkladnú dramaturgiu koncertu umocnila interpretačná úroveň telesa. Ďalším organistom bol **Ján Vladimír Michalko,** ktorý sa predstavil v **Koncerte pre organ a sláčiky d mol č. 6 M. Corretta.** V interpretácii tohto nie veľmi rozsiahleho trojčasťového diela vznikla ideálna súhra. Umelecky hodnotným záverom koncertu bola **Symfónia g mol č. 12 F. Mendelssohna Bartholdyho,** v ktorej dirigent jednoduchými výrazovými prostriedkami dospel k presvedčivej gradácii diela. Vystúpenie Československého komorného orchestra bolo dôstojným záverom festivalu. Aby však festivalovú atmosféru bolo cítiť na každom koncerte, musia sa organizátori v budúcnosti snažiť o to, aby umelecky hodnotné, skutočne festivalové zážitky boli jeho doménou a nie ojedinelou udalosťou.

JÚLIA BUKOVINSKÁ

Felix Gubser **Snímka archív HŽ**

Drážďanské semináre kritiky

Drážďany sú šťastnou symbiózou histórie, prírody, umenia, ale i tradícií a súčasného diania. Umelecký život Drážďan je rušný, určovaný niekoľkými pilierovými bodmi: svetovým Zwingrom, nedávno zrekonštruovanou (alebo lepšie povedané znova postavenou) Semperovou operou, Palácom kultúry. Je tu aj Centrum pre súčasnú hudbu na čele s osobnosťou svetového mena – Udom Zimmermannom, ktorý organizuje súčasný hudobný život Drážďan na najvyššej úrovni. Tu vo víre tvorivého procesu sa dá učiť, inšpirovať novým, dnešným.

Kritici v NDR stoja v centre hudobného diania. Vážnosť ich miesta o. i. stimulujú (pre nás nebývalé) príležitosti v tlači (i v denníkoch) i možnosť slobodného povolania.

Zväz skladateľov NDR – pobočka v Drážďanoch – už po štvrtýkrát usporiadal Seminár hudobných kritikov. Tohto roku na tému Etos v kritike. Hlavný referát podpredsedu Zväzu dr. Petra Spahna z Berlína navodil viacero problémov: kritik-skladateľ-interpret-poslucháč. Najmä väzba kritik-poslucháč (konzument-čitateľ) sa pertraktovala u väčšiny diskutujúcich. Diskusia, ktorú viedol dr. F. Strehler prebiehala vo veľmi otvorenom, kritickom duchu. Rozoberali sa problémy všeobecne, hľadali sa riešenia na základe osobných skúseností, znalostí, faktov. Kritici z rôznych žánrových oblastí konfrontovali a obhajovali svoje názory na otvorenom poli tvrdej diskusie. Odborná i denná tlač, rozhlas, televízia prispeli k snahám o zlepšenie, hľadanie stimulov, východísk. S ľútosťou sme konštatovali, že situácia u nás je neporovnateľná. Napriek spomínaným možnostiam bojujú o ďalšie priestory v novinách, uplatnenie odbornejšej úrovne ako neraz vyžadujú redaktori časopisov (vzhľadom na zrozumiteľnosti pre čitateľa...). Odznelo veľa poučného, stimulujúceho, poukazujúceho na kultúrnosť, otvorenosť i nadšenie. Napokon overiť kultúrnosť poslucháča sme mali možnosť na koncerte súčasnej hudby skladateľov NDR v Centre pre súčasnú hudbu. Jeho priestory zaplnili nielen hudobníci a kritici (ktorým bol koncert v predvečer konferencie venovaný), ale aj mladí poslucháči. Jeho dramaturgia bola prierezom súčasnej komornej tvorby autorov NDR. Počuli sme experimentálne Klavírne variácie Chr. Müncha, inštrumentálne nápadité Nočné rozhovory pre flautu a veľký bubon E. Mayera, Tanečné epizódy pre pozaunu a klavír R. Lischku a invenčne rymtickú kompozíciu pre nezvyklé obsadenie – Kvarteto pre bicie od Huberta Krossa.

Získať lístky do Semperovej opery je ozajstným problémom. V jej predstaveniach prezentujú svoje prístupy tvorcovia rôznych súčasných smerov. Od experimentujúceho režijného rukopisu Ruth Berghausovej a jej školy – až po tradičné inscenácie. Popri experimentálnej Elektre dobrým dojmom zapôsobilo baletné spracovanie Jozefovej legendy od F. Straussa, no najmä koncepčná prepracovanosť a choreografická nápaditosť Stravinského Vtáka ohniváka. Obe pod taktovkou Hansa E. Zimmera, v choreografii Haralda Wandtkeho. Perfektný orchester Staatskapelle tento zážitok umocnil.

Drážďany počas štyroch dní poskytli ešte ďalšie umelecké zážitky. Svet obrazov preniesli dočasne (v dôsledku rekonštrukcie Zwingra) do Albertina. Samozrejme výber. Z oblasti hudby v dňoch seminára prebiehal aj XIV. ročník Jazz dixielandu. Hudbou kapiel z Európy i Kanady zneli po tieto dni najmä priestory Prager Strasse, kde na improvizovaných pódiách hudobníci rozdávali radosť spontánnym muzicírovaním a napokon na balkóne Paláca kultúry prezentovali svoje umenie rôzne kultúry a spoločenstvá.

ETELA ČÁRSKA

BRATISLAVSKÁ LÝRA 1989

Dokončenie zo str. 1

dovoliť humorný nadhľad s istou dávkou recesie. Z Brna bol aj ďalší súťažiaci, **skupina Avocado. Folkovo ladené Necelá slova Jana Fialu a Jaroslava Svozila priniesli spestrenie súťažného piesňového koktailu.** Naprázdno obišli predstavitelia českého disco prúdu: **Michal David utrpel v piesni Úraz Karla Mirošníka a Pavla Vrbu** „úraz", keď zabudol text v refréne, **Petr Kotvald v Satelite Jindřicha Parmu a Pavla Cmírala** nezvládol v úvode jednoduchú techniku zapnutia mikrofónu a **Pavel Horňák** sa netrafil do terča ani v **Terči lásky Zdeňka Bartáka, Františka Janečka a Richarda Bergmana.** Omylom súťažného finále bol násilný, kŕčovitý a neúprimný prejav amatérskej heavymetalovej **Kobry v Príchuti nepálskeho čaju Miroslava Žudela a Viktora Mikláša.**

Kým československá piesňová súťaž už po druhý raz využila halfplaybacky, prvýkrát sa spôsobom polovičných playbackov prezentovali aj **účastníci medzinárodnej piesňovej súťaže,** ktorá už tradične priniesla prevahu piesní festivalového typu s využitím orchestrálnej inštrumentácie. Spomedzi interpretačných výkonov **reprezentantov 14 krajín európskeho kontinentu,** viaceré našli naplnenie v miere porovnateľnej so štandardom podobných festivalových podujatí, napr. Veľkej ceny Eurovízie a pod. Vo festivalovej kantiléne zaujali predovšetkým vokálne exhibície jednotlivých interpretov. V tomto duchu sa možno stotožniť s udelením **zlatej BL španielskej speváčke Lian Ross a piesni Luisa Rodrigueza a Leroya Skeeta Je mi dobre,** s ktorou sa interpretka úspešne prezentovala aj na minuloročnom festivale MESAM v Juhoslávii. Podobne ako pred dvoma rokmi Nicole z NSR aj teraz získala **striebornú BL** a sympatie publika ďalšia reprezentantka tejto krajiny, **najmladšia účastníčka festivalu, sedemnásťročná Dorkas s piesňou Bojím sa, úspešných festivalových autorov Ralpha Siegela a Bernda Meinungera,** v ktorej upútala pôsobivým zrelým vokálnym prejavom. **Bronzové vavríny pripadli víťazovi československej piesňovej súťaže Richardovi Müllerovi a piesni Aj Ty!** Zaujali aj ďalšie interpretačné výkony v prezentácii **holandskej speváčky G' Race, belgickej reprezentantky Nicole Mery, rakúskej speváčky talianskeho pôvodu Etty Scollo, francúzskej šansonierky Myriam, či Angely Bučko zo ZSSR.**

Aj teraz prilákali na svoje vystúpenia značnú časť lýrového publika domáci a zahraniční umelci v prehliadkovej časti festivalu. **Strhujúcou choreografiou s prvkami pantomimického charakteru vyvolali nadšenie reprezentanti belgického new beatu Confetti's.** Použitie úplného playbacku kompenzovali scénickou podobou nového diskotékového hudobno-tanečného smeru, využívajúceho v tomto prípade dynamický rytmický podklad poznamenaný černošskými prameňmi americkej hudobnej proveniencie – New Beat Mix, The Sound Of C', exotickými vplyvmi – Cin China, pochodovým rytmom – March, či renesanciou rock'n'rollu. Sklamaním bolo vystúpenie **predstaviteľky talianskeho disco Sabriny,** ktorá výrazne distonovala a tak jej program bol nechtiac pokračovaním vizuálnej koncepcie prvého koncertného večera, čomu nedokázali zabrániť ani piesne bodujúce v západoeurópskych hitparádových rebríčkoch. Oveľa úspešnejšie si počínal v závere tretieho festivalového večera dvojnásobný víťaz Veľkej ceny Eurovízie, **Johnny Logan z Írska.** Zanietenou interpretáciou hitov Lonely Lovers, Hold Me Now a ďalších si získal publikum a jeho vystúpenie sa pretiahlo do polnoci. Umeleckým vrcholom Bratislavskej lýry 1989 bolo vystúpenie **americkej folkovej speváčky Joan Baez,** dnes už legendy z encyklopédie svetovej populárnej hudby, ktorá stála pri zrode protest songu a dlho bola jeho najvýznamnejšou ženskou osobnosťou. Joan Baez presvedčivo a s naliehavosťou svojho istého hlasového prejavu prezentovala ľudové piesne írskeho a mexického pôvodu i ďalšie skladby svojho súčasného folkového repertoáru: Turn me around, No woman no cry, Warriors of the sun, Follow the sun, ale aj Sleep tonight skupiny U2, či záverečné beatlesovské Imagine a Let it be, ku ktorým sa spontánne pridávalo publikum v Športovej hale. Joan Baez nezostala nič dlžná ani svojej povesti kontraverznej osobnosti s pikantnou škandalóznou príchuťou, čo potvrdila napr. dedikáciou piesne Charte 77 a českému spisovateľovi Václavovi Havlovi, či pozvaním bratislavského pesničkára Ivana Hoffmana na pódium, tak ako kedysi začiatkom 60-tych rokov pozvala na pódium vtedy ešte úplne neznámeho Boba Dylana. Je potrebné dodať, že v prípade Ivana Hoffmana sa zrodenie hviezdy svetovej scény populárnej hudby nebude opakovať. Z našich umelcov sa prehliadkových častí festivalu zúčastnili **Michal Prokop, Framus 5, Vladimír Merta, C+K** Vocal spoločným vystúpením a skupina Elán.

Johnny Logan z Írska

Už na minuloročnej BL zostala z pridružených festivalových podujatí len Poetická lýra, v dramaturgii a režii jedného z osobitých organizátorov bratislavského hudobného života Ladislava Snopka, ktorý aj na Poetickej lýre '89 v Štúdiu S 9. a 10. júna prezentoval rozmanité prejavy a podnetné hodnoty z oblasti menšinových žánrov. Účasť Vladimíra Mertu, Deža Ursínyho so skupinou, Jaromíra Nohavicu, Ivy Bittovej a Pavla Fajta na tomto satelitnom podujatí korunoval poľský hudobník Stanislav Sojka, umelec otvorený rôznym štýlovo-žánrovým obmenám džezu a populárnej hudby.

Bratislavskej lýre '89 predchádzal výnimočný koncert jednej z najvýznamnejších postáv svetovej hudobnej scény. Na štadióne Slovana sa 30. mája 1989 predstavil viac ako 30-tisícovému publiku Stevie Wonder z USA. V trojhodinovom koncerte tlmočil svojim hudobným i ľudským posolstvom myšlienky vzájomnej tolerancie, radosti a lásky. **Bratislava zaznamenala doteraz najvýznamnejšiu návštevu umelca zo scény svetovej populárnej hudby.** O dva roky oslávi naša metropola svoje dvetisíce narodeniny. Dúfajme, že dovtedy v knihe návštev pribudnú ďalšie známe mená a že k dôstojným oslavám prispeje aj Medzinárodný festival populárnej piesne Bratislavská lýra.

BRANISLAV SLYŠKO

Skupina Elán si piesňou Van Goghovo ucho vyspievala striebornú lýru. **Snímky Pavol Mikulášek**

CYKLUS KONCERTOV MDKO

Collegium quodlibet a Jiří Stivín

Májový cyklus komorných koncertov MDKO bol (až na výnimku klavírneho recitálu) v znamení českého koncertného umenia. Táto zrejme náhodná dramaturgická konštelácia však zapôsobila priaznivo: stretnutia s českými interpretmi sú pre nás vítanou a inšpirujúcou príležitosťou, najmä, ak sa jedná o výnimočné kvality. Tie reprezentoval hneď prvý zúčastnený pražský súbor **Collegium quodlibet** so svojim protagonistom, flautistom **Jiřím Stivínom,** v programe na tému **Baroková hudba ako inšpirácia – 2. mája.** Stivín je mimoriadna, priam magická osobnosť. Popularita, ktorú získal najmä cez (svoje prvoplánové) džezové inkarnácie prispela k tomu, že jeho produkcie sa stali zvlášť vyhľadávané a tentokrát vzhľadom k limitovanej priestorovej kapacite v Klariskách, širokému okruhu obdivateľov i nedostupné.

Program koncertu bol vystavaný priam ukážkovo. Prvá časť bola „prechádzkou" obdobím baroka. Vystriedali sa tu v sólových aj kombinovaných zostavách skvelí inštrumentalisti. Violončelista **Petr Hejný** napríklad prispel k autentickému vyzneniu programových titulov interpretáciou na viole da gamba – v Telemannovom Triu a Händlovej sólovej Sonáte, historickú atmosféru zdôraznila aj Stivínova baroková flauta (v spomínanej Telemannovej skladbe a v sprievodnej línii Vivaldiho kantáty). Známy **Aleš Bárta** – tentoraz v roli čembalistu – sa podieľal v skladbách nielen na continuu, ale svoju „pôvodnú" profesiu organistu pripomenul aj na staronovom klariskovom organe v Sweelinckovej Fantázii. Súbor kompletizuje speváčka **Marie Hřebíčková,** ktorá zaimponuje nielen muzikalitou, ale i civilným, vyrovnaným, nepreexponovaným prejavom. Celá baroková časť programu vyznela zvlášť ucelene, s dôslednou kresbou charakteristických prvkov v jednotlivých interpretovaných skladbách, s jedinečným vystihnutím atmosféry – navyše, podporenej bezprostrednými verbálnymi vstupmi – úvahami, sentenciami Jiřího Stivína. Zažívajúc jeho briskný slovný štýl, popri klasicky čistých a brilantných inštrumentálnych kreáciách, priznám sa, viackrát som očakávala akýsi záblesk v prísnych kontúrach barokových skladieb – štrbinku, cez ktorú by prenikla reflexia „z iného sveta" spochybňujúca štýlovú pevnosť... Márne, pochybnosť v Stivínových interpretačných dotykoch nemá miesto. Presvedčí nielen znalosťami a výsostne zasväteným prístupom k tlmočeniu tohto historického obdobia, ale aj zvláštnou schopnosťou stotožniť sa a zároveň s nadhľadom vyložiť estetiku baroka vkusným a aktuálnym spôsobom. K tomuto aktu mal (spoločne s ostatnými členmi Collegia) dostatočný priestor v pointe večera – akejsi konfrontačnej báze – quodlibete, vystavanom na konkrétnych barokových inšpiráciách (zo skladieb Telemanna, Bacha...), s názvom Premeny času. Na ploche kompozície sa odohralo veľa pôvabných, vtipných, vzrušujúcich, invokujúcich aj provokujúcich hudobných situácií. Uplatnili sa tu nielen veľké technické možnosti všetkých zúčastnených, ale aj ich veľký muzikantský potenciál v schopnosti improvizovať a pohotovo komentovať dané myšlienky. Skladba bola ozaj fascinujúcou ukážkou improvizačnej zdatnosti a majstrovstva. Bola (podľa slov Stivína) „meditáciou o tom, či má zmysel hrať barok, hrať hudbu vôbec..." Ak by mal rezultát (Premeny času i predchádzajúce skladby) odpovedať na takto formulovanú „existenčnú" otázku, tak jednoznačne by musel hlasovať za. Za dobrú hudbu, akú Jiří Stivín a jeho Collegium quodlibet produkuje.

LÝDIA DOHNALOVÁ

Jane Coopová — Snímka archív HŽ

Milan Šlechta

Historický organ z 18. stor.–novoinštalovaný v Klariskách, sa začal uplatňovať v dramaturgii komorných podujatí MDKO. Po inauguračnom koncerte Jána Vladimíra Michalku dostal možnosť český organista **Milan Šlechta.** Zručný praktik-profesionál, fundovaný teoretik (autor skrípt Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě, Metodika varhanní hry), do svojho programu zaradil známe, lákavé tituly autorov 18. a 19. storočia – začínajúc Zipolim–končiac Beethovenom. Pôvabné canzony, sonáty, toccaty, fúgy, suity zneli na originálnom dobovom nástroji milo, autenticky. Vytvárali atmosféru radostného muzicírovania, hravosti. Bola to hra, ktorá zapôsobila uvoľnenosťou.

Milan Šlechta v minulosti hral v Bratislave na všetkých organoch. S príslovečnou rozvahou, podporenou širokým rozhľadom inteligentného organistu, ktorý má dar presvedčiť o správnosti svojho zámeru. Publikum si získal aj v Klariskách, 15. mája i keď teraz viac improvizoval ako tvoril. Malý kontakt s nástrojom bolo cítiť najmä v technických parametroch i keď umelecký nadhľad a bohaté znalosti dobových nástrojov nedovolili ustrnúť, skôr podporili brilantný rozlet fantázie interpeta. Dobre sa počúvali **Zipoliho Štyri skladby pre organ** a **Galuppiho Sonáta d mol, Toccata primi toni od A. Scarlattiho** vyžadovala bližší kontakt s nástrojom, vyrovnanejšiu hru, koncepčnejšiu stavbu. Preexponované tempá rýchlych častí uberali z celkového dobrého dojmu. **Vaňhalove Dve fúgy** zneli najbezprostrednejšie. Skladby viedenských klasikov-Andante pre píšťalový hrací stroj F dur KV 616 od W. A. Mozarta, Suita pre flautove hodiny od J. Haydna, a **Suita pre píšťalový hrací stroj** od **L. v. Beethovena** treba chápať skôr ako hudobné hračky inštrumentálnej atrakcie, vyvolávajúce zábavu, úsmev, bezstarostnú náladu.

Od nástroja skromných dimenzií nemožno očakávať zvuk klasických organových „kusov". Cieľom takéhoto typu koncertov je skôr oživiť minulosť, vtiahnuť do deja publikum, osviežiť sa hudbou starých majstrov, potešiť sa z nestarnúcej sviežosti ich poetík, vychutnať atmosféru bezprostrednosti, ktorú pripraví interpret. A Šlechta v tomto zmysle zapôsobil.

ETELA ČÁRSKA

Jane Coopová

Kanadská klaviristka **Jane Coopová** sa predstavila bratislavskému publiku so samostatným recitálom **23. mája** v Moyzesovej sieni SF.

Ak sa s nejakým interpretom stretávame po prvýkrát, stávajú sa jeho tvorivé kreácie východiskom a podkladom na načrtnutie a postupné potvrdenie jeho umeleckého profilu a reprodukčného štýlu. Niekedy to býva iba neúplný obraz, spôsobený zúženým repertoárovým záberom. V prípade tohto podujatia však výkon i dramaturgia programu boli dostatočným podkladom na to, aby sme získali veľmi presvedčivý, úplný a plastický obraz o umelkyniných možnostiach.

V tejto súvislosti treba v prvom rade vyzdvihnúť fakt, že ťažisko tvorivého záujmu Coopovej je na výraze, presnom modelovaní drobnokresby i celku, takže poslucháč sa dokáže v jej interpretácii priam ideálne zorientovať. Tieto parametre sa začali jasne načrtávať už v úvodnom **Bachovi (Prelúdium a fúga e mol z 2. dielu Temperovaného klavíra – BWV 879).** Zaujal precíznym vypracovaním, plastikou, správnym vynášaním polyfonickej kompozičnej práce ale i živým, elegantným stvárnením.

Aj svet **W. A. Mozarta** je typu tejto umelkyne, vďaka jej nemalej inteligencii, veľmi blízky. **Klavírna sonáta a mol (KV 310)** mala krehké, ale vždy pevné kontúry, živosť, spevnosť, šarm, temperament. Vynikajúce technické stvárnenie, čistota kresby i v pasážach, vyrovnanosť a jadrnosť boli natoľko samozrejmé, že poslucháč vnímal iba ich výrazový dopad. A to je najvyšší cieľ, ktorý umelec pri komunikácii s publikom dokáže dosiahnuť!

Znamenité školenie (študovala u Antoina Kürtiho a Leona Fleishera), sila talentu i neodmysliteľná húževnatosť priniesli bohaté ovocie aj pri tlmočení **chopinovského sveta (Scherzo č. 4 E dur op. 54).** Formovanie plôch, priezračnosť pasáží aj v tých najrýchlejších tempách (tie leteli neraz v imponujúco dravom nápore), i poetický náboj spevnej kantilény, nad tým všetkým pevná formujúca tvorivá sila, znamenite vygradovali vyznenie prvej polovice programu.

Druhá časť recitálu sa opierala o autorov hudby nášho storočia. Ukázalo sa, že inšpirácia, ktorou umelkyňa opuncovávala štýl klasikov, ju neopustila ani pri tlmočení predstaviteľov moderny. Veľmi zaujalo **Sedem krátkych kusov Arthura Honeggera,** v ktorých nápaditosť autora i tvorivá sila interpretácie slávili dokonalý triumf! Každá skladbička mala svoju náladovú atmosféru a predovšetkým zrozumiteľne načrtnutú drobnokresbu zasadenú do pevného rámca celku. U nás temer neznámy opus zaujal natoľko, že stojí za to doporučiť ho na naštudovanie aj niektorému z našich pianistov.

Vysoké majstrovstvo, ideálna rovnováha tvorivej potencie – citu i rozvahy sa znamenite snúbili aj v náročnom impresionistickom cykle **Gašpar noci od Mauricea Ravela.** Dominovalo ideálne farebné tieňovanie, zreteľná kresba nanášaná akoby jemnými ťahmi štetca. Nie zámerné zahmlievanie, skôr naopak: čo najzreteľnejšie kultivované vynášanie tematickej práce. Zaujalo aj široké spektrum dynamického arzenálu (hoci vrcholy vyznievali niekedy až prihystericky – ale to je jediná pripomienka, akú znesie tento ináč po všetkých stránkach skvelý výkon).

Virtuózne možnosti, imponujúcu schopnosť stupňovať dynamiku i tempo virtuóznych postupov, preukázala kanadská klaviristka aj v záverečnej **Toccate S. Prokofieva.**

Škoda, že tento výkon sledovalo pomerne málo obecenstva. Absentovalo hudobné školstvo – žiaci i pedagógovia (VŠMU, Konzervatórium) i naši profesionálni klaviristi. Bolo čo sledovať, vychutnávať, i z čoho sa poučiť! Škoda! Usporiadateľ sa mal azda viac zainteresovať na propagácii akcie. Nezaslúžene vyznela trochu prihlucho!

VLADIMÍR CÍŽIK

Milan Šlechta — Snímka archív HŽ

Pražské marimbové trio

Pražské marimbové trio (v zložení marimba, husle, gitara) síce na koncert 30. mája neprilákalo príliš veľký dav záujemcov (ako v prípade Collegia quodlibet), podujatie však programovou skladbou i zaangažovanými členmi súboru bolo prísľubom k zážitku. Štěpán Rak je výborný a známy gitarista, Jaroslav Svěcený patrí k interpretačnej špičke českej husľovej hry, Miroslav Kokoška je v hre na marimbe priekopníkom u nás dosiaľ neprekonaným (navyše, kompozične inšpiruje celý rad skladateľov). Táto farebne neobyčajná inštrumentálna zostava tlmočila jednak prepisy skladieb **(Josef Myslivečk, Bohuslav Martinů, Joseph Haydn a Otakar Ševčík),** jednak pôvodné kompozície **(Štěpán Rak).** V prípade transkripcií – ako to už býva pravidlom – sme boli svedkami určitého estetického posunu, presunu ťažiska v zaužívanej hierarchii prvkov, ale aj eliminovania veľakrát štýlotvorných elementov. Napríklad prepisom pre tento typ tria Myslivečkova Sonáta G dur, podobne ako Haydnovo Londýnske trio získali celkom inú dimenziu, akoby vonkajší obrys skladby naplnili iné, pôvodným len podobné súvislosti. Spomedzi zúčastnených nástrojov husle, ktoré znejú najprieraznejším tónom (podporené špecifickou klariskovou akustikou) získali primárnu funkciu, a tým sa inštrumentálne dialógy a paralely stali neprehľadnými, občas až zanikali. V tretej časti Troch madrigalov Bohuslava Martinů (pôvodne pre husle a violu) zas v súznení huslí a marimby vynikli osobité, neopakovateľné vertikálne vzťahy. Aj keď sa Štěpán Rak prezentoval ako zdatný autor (napr. v Renesančnej suite), predsa ho uprednostním ako interpreta. Jeho skladby vyznievajú viac v prospech vonkajších efektov, veľakrát stimulované (čo je napokon pochopiteľné) „nástrojovým" myslením, na úkor vnútornej „prežitosti" a koncentrovanosti myšlienok. Na záver programu sa dostali k slovu všetci členovia súboru – ako autori a zároveň i interpreti. Vo všetkých troch prípadoch sme mohli obdivovať bezchybné nástrojové nasadenia, muzikantskú iskru a invenciu, virtuozitu..., no opakujem – v zmysle každého nástroja zvlášť. V tejto netradičnej, zvláštnej kombinácii možno súbor ako celok akceptovať len s výhradami...

LÝDIA DOHNALOVÁ

Česká hudba na Hrade

V rámci koncertov pre Kruh priateľov českej kultúry zavítalo k nám **24. 4. Kvarteto Bohuslava Martinů** s programom zostaveným z českých skladieb. Kvarteto B. Martinů poznajú mnohí poslucháči ako Havlákovo kvarteto (teleso vystupovalo do roku 1985 pod týmto názvom). V Bratislave sa predstavilo Kvarteto B. Martinů s dielami **V. Nováka, J. Felda** a **A. Dvořáka.** Zhodou okolností bol na koncerte prítomný i skladateľ Jindřich Feld, ktorý celý koncert uviedol stručným a výstižným vstupným príhovorom.

Ako prvé zaznelo **Novákovo Sláčikové kvarteto č. 2 D dur op. 35,** v ktorom sa autor hlási k svojmu tradičnému kompozičnému monotematizmu. Fúga a Fantázia je toho živým dôkazom. Celé dielo sa nesie v polohách lyrickej meditácie a snivých hudobných obrazov. K slovu sa tu dostáva predovšetkým skladateľova záľuba v kontrapunktickej práci s hudobným materiálom. Prirodzene nie je to kontrapunkt školometský a kompozične sterilný. V. Novák hľadá i v tejto kompozičnej technike svoju vlastnú tvár. Klbko kontrapunktických zápletok sa odvíja veľmi prirodzene a samozrejme so zmyslom pre čas a vnútorné členenie toku hudby. Záverečná Fantázia je vlastne ďalšou evolučnou hudbou už nastolených myšlienok. Interpretácia akcentovala predovšetkým expresívnu krivku hudby, ktorá smeruje od introvertných polôh k vypuklej dramatickosti.

V záverečnej časti sa opäť dostáva k slovu fúga – ako reminiscencia na vstupnú časť hudby.

Do celkom odlišných, bezkonfliktových polôh nás strhla hudba **J. Felda** – konkrétne jeho **III. sláčikové kvarteto.** Sám autor na margo svojho diela povedal, že chcel napísať hudbu bezstarostnú a hravú. Jednoducho takú, ktorá by spôsobila potešenie hráčom i poslucháčom. Myslím si, že zámer sa mu vydaril. Feld postavil svoju hudbu na prehľadnej faktúre – na čitateľnom tvorivom úmysle. Hudba sa odvíja z pohrávania sa kvintakordových súvislostí a z rytmickej roztopašnosti. Možno sa kompozičný zámer skladateľa neraz premenil v gesto, v pózu – no i táto hravá teatrálnosť bola zakomponovaná v pláne skladateľa.

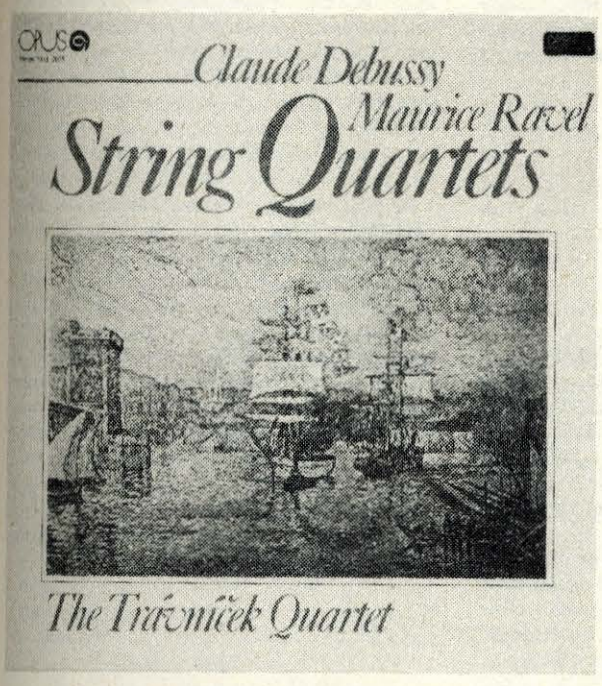
Záverečná časť koncertu patrila **Dvořákovmu Sláčikovému kvartetu F dur – Americkému,** ktoré je jedným z najväčších skvostov svetovej komornej literatúry. I keď som k predchádzajúcim dielam nevyslovili takmer žiadne kritické pripomienky (veď išlo o kompozičné práce hodnotné a umelecky presvedčivé) predsa len poslucháč pri tejto Dvořákovej hudbe nemohol nepocítiť ten naprosto nový stupeň umeleckej kvality a duchovného bohatstva. Toto konštatovanie prirodzene neznehodnocuje diela V. Nováka či J. Felda, no Dvořák je predsa len tým veľkým géniom českej hudby, ku ktorému sa stále vraciame ako k neprekonateľnému bohatstvu. Pražskí umelci mali Dvořákovu hudbu detailne prečítanú a dotvorenú. Svoj výklad postavili na prirodzenej spevnosti – teda na tých hodnotách, ktoré sú pre Dvořákovu hudbu príznačné a typické. Preto bol ich výklad taký samozrejmý a spontánny; presvedčil v auditóriu Koncertnej siene Bratislavského hradu každého poslucháča.

IGOR BERGER HŽ

Claude Debussy – Sláčikové kvarteto g mol op. 10

Maurice Ravel – Sláčikové kvarteto F dur

Opus Stereo 9311 2035



Veľké umenie dokáže zázračným spôsobom vytrhnúť človeka z kolobehu života a „uniesť" ho do svojho sveta; vysnívaného, stvoreného a hlavne živého. I hudba Debussyho a Ravela má kľúče od tejto ríše, do ktorej počas dlhej histórie dejín hudby vstúpil skutočne len malý zástup. Márne sa tam dobíjali tí, ktorí svojou verbálnou výrečnosťou vykladali a vysvetľovali to svoje hudobné „vyznanie". Skutočne, písať noty a písať hudbu sú dve diametrálne odlišné veci... Debussyho Sláčikove kvarteto g mol uzrelo svetlo sveta pred deväťdesiatimišiestimi rokmi, no pri jeho počúvaní akosi prestávajú platiť zákony plynutia času. Táto hudba akoby bola napísaná od vekov, alebo práve dnes, v tejto chvíli. Poslucháč a zrejme i interpret má pri tejto hudbe pocit, či snáď presnejšie túžbu večne splynúť s jej atmosférou.

Trávníčkovo kvarteto azda malo tú jedinečnú šancu dotýkať sa tohto sveta. Spolupôsobiť na jeho lesk a výzor, skrášliť ho a oživiť dotykom svojich nástrojov. Preto i slovo o tejto hudbe chce sa vkradnúť spolu s interpretmi do sveta Debussyho hudby a napísať čosi o „mŕtvej hmote", ktorá na veľké prekvapenie nie je mŕtva ani vtedy, keď ju človek začne čítať len očami. Takzvaný amorfný artefakt ožije tu i vtedy, keď nemá znejúcu podobu. To na rozdiel od iných diel, ktorých „mŕtva hmota" zostáva mŕtvou i vtedy, keď zaznie. V šťastných okamihoch splynutia so Sláčikovým kvartetom C. Debussyho prestáva fungovať priepasť medzi subjektivistickou a objektivistickou orientáciou výpovede. Dielo a jeho svet „pohlcuje", či presnejšie absorbuje do svojho stredu človeka a výsledkom je pokus o charakteristiku tohto sveta. Debussyho svet má vskutku senzitívne rozmery. To podčiarkuje a zmnožuje i interpretácia. Pravda je to senzitívnosť patriaca výslovne Debussymu a jeho najvnútornejšiemu svetu. Teda nie objektívne videná senzitívnosť, ale videná z pohľadu svojho tvorcu. V prípade Ravelovho Sláčikového kvarteta F dur sa dostáva hudba do polôh priam opojných. Tu už nepôsobia len metamorfózy debussyovskej hravosti, dráždivo-vzrušenej premenlivosti. Ravelov svet je hedonistickejší; sladkasto opojnejší (bez pejoratívneho podtextu). Pravda nie u každého. Pod dráždivo opojným spevom počuť pulz pohybu, neprestajné poháňanie – cval hudby. Len sporadicky sa hudba ocitne v plachom rozjímaní. Keby sme sa teraz pokúsili čo najstručnejšie charakterizovať hudobnú látku oboch diel, možno by sme v oboch prípadoch narazili na slovo monotematizmus. No pravdu povediac u Debussyho je výraznejšie pociťovaný než u Ravela. To preto, že Ravel s väčšou dávkou kompozičnej rafinovanosti dokáže preobliecť svoju myšlienku. Debussy je v tomto smere zámerne zdržanlivejší. Kladie snáď väčší dôraz na priehľadnosť identity. Ravel zase akcentuje prestrojenie, hru na schovávačku. Interpreti načreli v oboch dielach do svojej širokej dynamickej a farebnej škály. Hudbe Debussyho i Ravela vdýchli veľký rozmach, oduševnenie i presvedčivú silu.

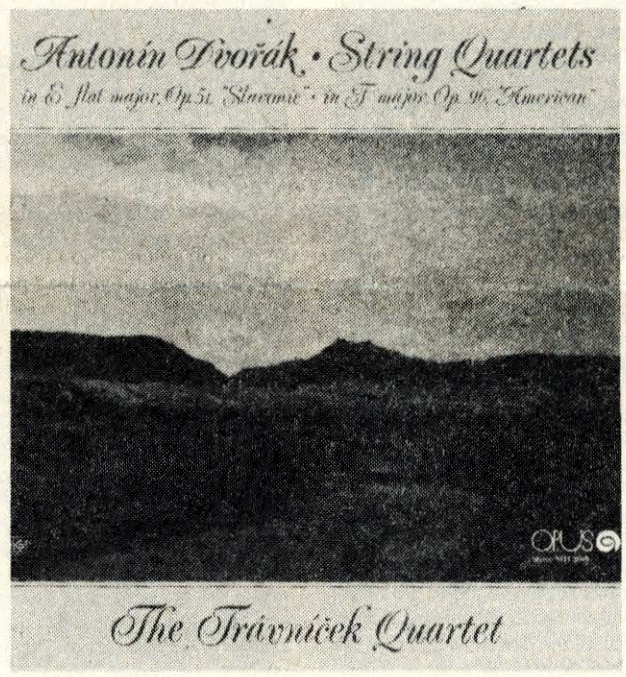
Antonín Dvořák – Sláčikové kvartetá

Es dur op. 51 Slovanské

F dur op. 96 Americké

Opus Stereo 9311 2049

Je to neľahká úloha vracať sa k hodnotám tak dôverne známym, ako sú napríklad dve Dvořákove Sláčikové kvartetá; Slovanské Es dur op. 51 a Americké F dur op. 96. Nielen preto, že boli už nespočetnekrát interpretované znamenitými komornými telesami, ale preto, že interpretačný ideál týchto diel je do detailov prepracovaný a takmer niet priestoru pre dopovedanie čohosi, čo by bolo potrebné k tejto hudbe dodať. Trávničkovo kvarteto prichádza s nahrávkami oboch Dvořákových komorných diel v snahe vyjadriť sa k ním – povedať vlastné stanovisko, vlastný názor. Názvy jednotlivých Dvořákových diel v tomto prípade vymedzujú teritórium obom sláčikovým kvartetám. Sú to názvy ohraničujúce charakter hudby. No Dvořákov génius odstraňuje všetky fiktívne hranice svojou nenapodobiteľnou kompozičnou poetikou, ktorá je v každom jeho diele prítomná a živá. Koľko svetov je v tejto hudbe, koľko všeľudských prúdov pulzujúcich bez hraníc. Všade počujeme Dvořáka; tú jeho symfonicko-komornú silu a jednotu. Tú vecnú premenlivosť nálad, kde sa rozbúrená hudba premení na krehkú miniatúru, tak ako to počujeme v allegrovej hudbe Slovanského i Amerického kvarteta. Dvořákova hudba má nesmiernu citovú nosnosť už len svojou výrečnou melodickou



zložkou. Veď zoberme si len Dumku, alebo Romancu zo Slovanského kvarteta, alebo Lento z Amerického kvarteta, koľko je len v tejto hudbe rozmanitosti. Slovanská Dumka blúdi síce kdesi po ukrajinských stepiach v melancholicko zádumčivom rozpoložení. Na strane druhej však americké Lento skrýva v sebe nekonečnú túžbu po domove. Je to snáď Dvořákova najčeskejšia hudba. Táto spomienka žije však i v záverečnej časti uprostred roztancovaného veselia. Tieto polohy vyčítali interpreti veľmi pútavo z Dvořákovej hudby. V žiadnom prípade však Trávníčkovo kvarteto nehľadalo v Dvořákovej hudbe novátorské pohľady. Duch tradície a vernosti k nej ich sprevádzal celým dielom. Možno to bola intenzívne prežívaná preduchovnelosť k Dvořákovej hudbe, ktorá im pomáhala všetko vypovedať. Možno túžba stotožniť sa s pocitmi, stavmi, náladami, ktoré táto hudba vyvoláva. A možno i túžba byť interpretom i poslucháčom v jednej osobe. Tí, ktorých dokáže inšpirovať a modelovať vlastná interpretácia sú na najlepšej ceste k hľadaniu a nachádzaniu svojho vlastného interpretačného ideálu. Lebo vernosť k tradícii nikdy nikoho tvorivo nezväzovala, skôr zaväzovala. A práve tento moment si Trávníčkovo kvarteto v plnej miere uvedomovalo.

IGOR BERGER

H. I. E. Biber: Rosenkranz-Sonaten

Archivproduktion

Akokoľvek je nám hudba baroka známa, druh tzv. sólových sonát, o ktorých sa toľko píše v dejinách hudby, zostáva takmer neznámy. Myslím i na ten fakt, že len málo umelcov si vytýčilo ako cieľ práve interpretáciu tohto mimoriadne rozšíreného druhu.

Nesmieme zabudnúť, že názov sólová sonáta evokuje pojem sonáta bez sprievodu, ktorá sa však označovala prídavkom „senza basso". Sólová sonáta vznikla zrejme pod vplyvom zrodu vokálnej monódie, continuom sprevádzaného recitatívneho spevu. Na rozdiel od iných kompozičných druhov a foriem, ktorých pôvod sa stráca v anonymnej minulosti, je nám pôvodca prvých sólových sonát známy, je ním Biagio Marini. Pod názvom sólová sonáta sa rozumie vždy baroková sonáta písaná pre husle alebo iný sólový nástroj so sprievodom continua. Autormi sólových sonát boli takmer všetci barokoví skladatelia a virtuózi, ktorí neraz opatrili tieto sonáty mimoriadne náročnými sólistickými úlohami – oveľa ťažšími, než nájdeme v sólových koncertoch.

Jednoduchý zápis sólového hlasu a basovej osnovy, tzv. particellu, doplnený ešte číslovou symbolikou, označujúcou akordy (ktoré mal hráč čembala alebo iného akordického nástroja sám doplniť), vyvolal priam explóziu zrodu skladieb.

Heinrich Ignác Franz Biber patrí k najvýznamnejším pokračovateľom v tejto tradícii a možno ho pokladať za jedného z najoriginálnejších autorov, rozvíjajúcich ešte v perióde stredného baroka tradíciu virtuóznych husľových a iných inštrumentálnych skladieb v krajinách strednej Európy. Ako svetoznámy virtuóz sa pustil do veľmi náročných úloh využívajúc pre svoj nástroj najrozmanitejšie finesy husľovej hry. Spomeňme napr. scordatúru t. j. preladenie huslí, čiže obchádzanie štandardného ladenia v záujme sprístupnenia ťažko hrateľných postupov a súzvukov.

Každý pokus dať týmto významným sonátovým kreáciám náležitú a zaslúženú popularitu treba vysoko kvitovať.

Eduard Melkus, známy a významný rakúsky huslista publikoval spolu s Huguettou Dreyfusovou, Lionelom Roggom a Karlom Scheitom spomínané Biberove Sonáty ako archívnu produkciu.

Tento dramaturgický čin treba vysoko oceniť – nahrávka je napriek ťažkostiam a interpretačným nárokom (vrátane technických), mimoriadne vydarená. Skladby ožijú vo sviežom pohybe, v dobre vycítenom tempe bez toho, že by si človek uvedomil nemalé nároky, ktoré táto interpretácia kladie na hráčov. Sprievod continua je volený takmer pri každej skladbe v odlišnom obsadení, čo pripúšťa a involvuje už samotná koncepcia. Raz je to organ kombinovaný s čembalom a lutnou, vždy však aj s melodickým basovým nástrojom (čo je potrebné v prospech jasného vnímania harmónie), inokedy používa violončelo, alebo fagot, či violone a pod. Výnimku tvorí skladba „senza basso", ktorou je passacaglia pre sólové husle bez continua, veľmi náročná skladba variačného charakteru. Túto nahrávku možno pokladať za vzor tak v ponímaní ako i v realizovaní Biberových sonát. Poslucháč si z nej dokáže vytvoriť obraz o skladobnom druhu sólovej sonáty, i o Biberovom skladateľskom umení.

JÁN ALBRECHT

Z džezových stried

Viete, čím sú lákavé koncerty v Klube priateľov českej kultúry? Výbornou atmosférou, pohodou, pocitom voľnosti... Vycítili to všetci fanúškovia džezu, ktorí sem často prichádzajú, a tak sa vám môže stať, že pri pravidelných návštevách Klubu spoznáte v pohybujúcich sa postavách tie isté tváre. A ak som pri prvej recenzii džezových stried poukázala najmä na slabú návštevnosť a zlú propagáciu, musím pripomenúť, že i v tomto prípade sa osvedčila propagácia prostredníctvom „samošírenia informácií ústnym podaním." Podstatné však je, že výsledný efekt v podobe plného Klubu sa dostavil. Podľa môjho názoru usporiadatelia môžu začať už teraz uvažovať o možnostiach premiestnenia podujatí do väčšieho priestoru, čo sa v priebehu ďalšieho roka stane aktuálnym (ak dovtedy džezové stredy nezrušia – vychádzajúc zo skúseností z histórie.) Rozhodne je tu príležitosť podchytiť poslucháčske nadšenie, vychovať si publikum, a tak dať podnet aj k vytvoreniu väčšej tradície. Lenže minca má i druhú stranu: Klubové koncerty pomáhajú rásť i hudobníkom, ktorí sa chopili možnosti účinkovania aj v príležitostných zostavách (i keď si myslím, že by ich mohli využívať ešte viac).

V Klube je dobrá atmosféra, ale keby skupiny, sólisti vsádzali len na ňu a nechávali sa ňou inšpirovať bez toho, aby hudbu naplnili myšlienkou, bolo by to asi málo. Takéto riziká skrývajú najmä sólové koncerty alebo duá. Ak sa totiž takýto typ programu objaví na veľkom pódiu, komorná nálada sa vytratí. Zostáva len „holý" hudobný tvar, z ktorého sa myšlienková podstata vytratila. Tento problém som si uvedomila po vystúpení speváčky Mirky Křivánkovej a gitaristu Zdeňka Dvořáka v džezovom Klube na malom pódiu a neskôr na Slovenskom džezovom festivale v Žiline vo veľkej sále. Hoci to prvé vystúpenie malo skutočne vynikajúcu atmosféru (HŽ č. 24/1988, str. 4), v Žiline som mala dojem, že sa hudobníci príliš nechávajú inšpirovať momentom, danou chvíľou, čím ich koncert vo veľkej sieni stráca pôsobivosť, hudobné myšlienky sú nekoncentrované. O to viac by som chcela vyzdvihnúť duo – **klaviristu Martina Kratochvíla a gitaristu z USA Tonyho Ackermana (10. 5.).** V ich hudbe má rovnako dôležité miesto nálada ako i myšlienka a jej rozpracovanie. Možno by sa dalo viac čerpať z dynamického kontrastu a výrazových odtieňov jednotlivých skladieb, ktoré svojou formou prerastajú štandardný typ piesne – témy s improvizáciou sólistov a so spätným návratom témy. Škoda, že takýmto hudobníkom (podobne ako i Kvartetu Emila Viklického) neumožníme účinkovať viackrát počas ich bratislavského pobytu. A nenaladený klavír nielenže nepôsobí pre duo inšpirujúco, ale spochybní dobré meno organizátorov.

V ten istý večer vystúpil aj český spevák a gitarista žijúci v NSR **Samy Vomáčka.** Získal si obecenstvo interpretáciou blues, ragtimov a džezových štandardov. Najmä v bluesoch bolo zrejmé, že sa usiluje o ich autentickosť pridržujúc sa vzorov bluesových osobností známych z histórie. O svoj vklad sa pokúšal až po opätovnom opakovaní akordickej schémy pri inštrumentálnom sóle, i keď sa mi zdalo, že jeho technika „prerastá"

Matúš Jakabčic **Snímka Patrick Španko**

invenciu. Napriek tomu strhol poslucháčov spontánnosťou a rytmickým „drivom" v hudbe.

V máji sa okrem spomenutých účinkujúcich prezentovali aj **Kvarteto Emila Viklického, Stop Time Matúša Jakabčica a gitarové trio Matúš Jakabčic, Juraj Burian, Anton Jaro (31. 5.).** Pri počúvaní hudby kvarteta Emila Viklického (24. 5.) prekvapí moderný, rýdzo džezový výraz, akceptovanie progresívnych trendov (osobitá práca rytmickej sekcie, modalita) a zároveň potešia noví predstavitelia českého džezu – **Pavel Zbořil (kontrabas), Robert Balzar (bicie nástroje).** V práci s moravským folklórom a s ním súvisiacim využitím modality, spoznávame Viklického začiatky (LP v Holomóci městě). K jeho činnosti však patrí aj práca s modernými džezovými štandardmi (Miles, Hancock, Parker...). Prepojením oboch „strán" tvorby E. Viklického v osobitej interpretácii a dotvorení členov kvarteta (okrem spomenutých hudobníkov i saxofonista František Kopp) vzniká zaujímavý typ hudby. Súbor pripravuje v súčasnosti dlhotrvajúcu platňu – niektoré skladby z nej uviedli i na koncerte. Vystúpenie kvarteta bolo podľa mňa vrcholom májových podujatí v Klube priateľov českej kultúry.

Ako v Stop Time (17. 5.), tak i v gitarovom triu účinkoval **gitarista Matúš Jakabčic,** ktorý má predpoklady sústrediť okolo seba novú slovenskú džezovú generáciu. Ak si spomeniem a porovnám improvizácie Jakabčica, **basgitaristu Juraja Grigláka** a hráča na **bicie nástroje Oldu Petrášu** spred niekoľkých rokov a dnes musím konštatovať, že v súčasnosti je ich hra profesionálna so všetkými pozitívami. Skupina sa pred vystúpením v Klube vrátila z Holandska. Jej ďalšími členmi sú hráč na **klávesové nástroje Richard Šarközy a trúbkár Juraj Bartoš,** odchovanci Big bandu bratislavského konzervatória.

Koncert gitarového tria Jakabčic-Burian-Jaro sa uskutočnil deň po vystúpení Stevieho Wondera a niesol sa nepriamo „v jeho znamení", pretože sa pošuškávalo, že sa príde pozrieť i do Klubu. Nestalo sa tak, ale všetci trajú hudobníci sa po odohraní koncertu presunuli do hotela Fórum, kde spolu s členmi skupiny Stevieho Wondera (a neskôr i s ním) urobili veľký jam session. Na pódiu sa objavila celá skupina M. Jakabčica – Stop Time, z ktorej Stevieho Wondera najviac zaujal basgitarista Juraj Griglák.

YVETTA LÁBSKA

Smetanova Hubička na VŠMU

Voľba absolventskej opery závisí od mnohých faktorov a predstavuje závažný problém, ktorý musí vedenie Operného štúdia VŠMU každoročne znova riešiť. Najvyšším kritériom pritom ostáva snaha nájsť také dielo, kde by sa všetci absolventi mohli predstaviť v úlohách, primeraných ich vokálnemu aj hereckému naturelu. V tomto ohľade je zostava absolventov premenlivá, a preto treba niektoré úlohy obsadiť viacnásobne, zatiaľ čo iné, pre ktoré sú k dispozícii len jednotlivci, treba „poistiť" prizvaním hosťa. Na predstavení sa podieľajú aj vyspelejší študenti nižších ročníkov.

Vedúci OŠ doc. B. Kriška od začiatku svojej činnosti na VŠMU uprednostňoval také diela, ktoré by študentom umožnili „rozihrať sa" a poskytli im určitý priestor na uplatnenie vlastných nápadov v duchu študentskej recesie. Vďačnými dielami v tomto ohľade boli najmä opery G. A. Lortzinga, ktoré zniesli aj potrebné väčšie dramaturgické zásahy. Celkom iný prístup vyžaduje národná operná klasika. Smetanova úprimná a ušľachtilá hudobná reč a realistický dramatický výraz neznášajú nijaké vonkajšie zásahy. Navyše sa zdá, že aj dnešná mladí má na život a teda aj na umenie trocha iný pohľad, než jej predchodcovia. Už samotná zápletka drámy (spor o niečo tak banálne, ako je bozk) im pripadá prinajmenej čudná. Sotva chápu, že tu išlo hlavne o vyjadrenie úcty k pamiatke zosnulej a o úsilie zachovať morálnu tradíciu, ktorá tvorila oporu spoločnosti. Jednako sa nazdávam, že študentom nebolo na škodu oboznámiť sa aj s týmto druhom operného realistického výrazu a popasovať sa s vokálne náročnou smetanovskou kantilénou. Vďačne sme kvitovali, že operu naštudovali v češtine, čo – mimochodom – nebolo v dejinách OŠ po prvý raz.

Uplatnenie princípu „divadla v divadle" sa mi v tomto prípade nejavilo najšťastnejším riešením. Skôr ako „úsmev nad naivitou príbehu" (cit. z bulletinu) vyznelo ako ospravedlnenie určitých inscenačných nedokonalostí. Samotná scéna (prof. L. Vychodil), pri ktorej bolo vidno do zákulisia, ako aj iba čiastočné kostýmovanie účinkujúcich (J. Maderová), budili dojem, akoby išlo ešte o skúšku a nie o hotové predstavenie. Slávnostne znejúcu predohru vyslovene rušilo civilné „predstavovanie sa" interpretov na otvorenej scéne. Orchester pod vedením P. Seleckého a. h. bol – iste aj vzhľadom na svoje umiestnenie – príliš hlučný a aj inak mal ďaleko k smetanovskému ideálu. Určitým handicapom predstavenia bol aj záskok v poslednej chvíli: indisponovaného absolventa v úlohe Lukáša obetavo nahradil sólista opery SND P. Gábor, ktorý mal úlohu naštudovanú v slovenčine (zhodou okolností touto úlohou pred tridsiatimi rokmi sám absolvoval). Nezvyklé repliky nielenže sťažili situáciu študentom, ale aj jasne ukázali, ako sa dielo znehodnotí zbytočným „poslovenčovaním" (čo, pravda, nie je totožné so serióznym vokálnym prekladom). Na druhej strane Gáborov spoľahlivý a sympatický herecký prejav mohol byť dobrou oporou ostatných účinkujúcich.

V úlohe Vendulky sa vystriedali tri interpretky, z ktorých som počula iba dve v prvých dvoch predstaveniach. Diplomantka Helena Grospietschová má pre smetanovské hrdinky všetky danosti – krásne zafarbený mladodramatický soprán, prirodzený, precítený prejav a sympatický zjav. Jej alternantka Lenka Strážovská-Paulíková (IV. roč.) sa na javisku zrejme ešte celkom neuvoľnila, no s úlohou sa vcelku vyrovnala nad očakávanie dobre a niektoré miesta jej vyzneli veľmi sľubne. Postavu Martinky ako po speváckej, tak i po hereckej stránke priliehavo stvárnila najmä Eva Garajová (III. roč.), zatiaľ čo Silvia Sklovská (II. roč.) napriek výborným vonkajším predpokladom ešte nenašla potrebnú prirodzenosť a vrúcnosť. V úlohe Otca a Palouckého sa vystriedali diplomanti Juraj Peter a Vladimír Kubovčík. Hoci sa J. Peter, ako vieme, najlepšie cíti v komediálnom žánri, vyrovnal sa aj s postavou vážneho starého muža so všetkou umeleckou zodpovednosťou (na tomto mieste vari treba prezradiť, že viedenské operné štúdio si ho vybralo pre postavu Mozartovho Figara, ktorú študoval súčasne s Hubičkou). Aj V. Kubovčík, disponujúci zvučným basbarytónom, zvládol túto úlohu na pomerne dobrej úrovni. Diplomant Adam Blažo si v každom ohľade dobre počínal v úlohe Tomša, aj keď z hľadiska hlasového charakteru tejto postave celkom nezodpovedal. Jeho alternant Zoltán Vongrey (I. roč.) bol postave hlasovo bližší, no jeho výkon špatila ešte nevycibrená dikcia. V úlohe Barče nás o svojich hlasových aj hereckých kvalitách presvedčila nádejná diplomantka Božena Berkyová, zatiaľ čo Adriana Mezovská (III. roč.) v nej pôsobila trocha afektovane. V menšej úlohe Matouša dostali vhodnú príležitosť Martin Malachovský (III. roč.) a Roman Paulíny (II. roč.), komickú postavičku Strážnika stvárnili Ľubomír Kizek (II. roč.) a A. Gráf a. h. V posledných dvoch reprízach, ktoré som však nevidela, vystúpili diplomantky Ingrid Michalíková (Vendulka) a Dagmar Lukáčová (Barča), s ktorou alternovala Monika Martincová (I. roč.), ako aj E. Merheim a. h. v úlohe Lukáša.

LJUBA MAKOVICKÁ

Hudobná dráma a televízia po tretí raz

Pod vedením predsedu Spoločnosti pre hudobné divadlo vo Viedni Franza Eugena Dostala sa už tretíkrát uskutočnil v Dolnej Krupej (12.–14. 5.) seminár Hudobná dráma a televízia. Opäť bol prezentovaný Wagner (Parsifal) a znovu sme sa stretli s jednou z najpozoruhodnejších postáv operno-režijného sveta, s Jeanom-Pierrom Ponnellom, ktorému bolo toto podujatie venované.

Wagnerovo posledné hudobnodramatické dielo – Parsifal (vzniklo v r. 1882, rok pred skladateľovou smrťou) je dovršením a zároveň vyvrcholením jeho dovtedajšej tvorby. Prelínanie operného, hudobno-dramatického, oratoriálneho i omšového útvaru; mýtického, religiózneho charakteru – to všetko tu možno objaviť, ale to je len vonkajšia javová forma, ktorá účinok tohto diela priamo nedeterminuje. Tým je samotná hudba, prekračujúca kánon ustálených noriem, akýchkoľvek dovtedy známych postupov, nad ktorou sa odvíjajú vokálne línie kvázi naprosto samostatného tematického priebehu. A to všetko umocnené scénicko-výtvarným a režijným stvárnením, v tej podobe, v akej z videozáznamu Parsifal na seminári zaznel. Snímka bola z r. 1981 z Bayreuthu: réžia Wolfgang Wagner (skladateľov vnuk), scéna Brian Large, dirigent Horst Stein, zbormajster Norbert Palatch; hlavnými protagonistami boli Siegfried Jerusalem (Parsifal), Hans Sotin (Gurnemanz), Eva Randova (Kundry), Bernd Weikl (Amfortas), Matti Salminen (Titurel), Leif Roar (Klingsor). F. E. Dostal priblížil účastníkom seminára nielen okolnosti vzniku a dejovú líniu tohto diela, ale poukázal aj na symboliku nadčasovej platnosti (prirovnával napr. niektoré výjavy a konanie postáv k aktuálnemu boju za ochranu prírody a životného prostredia).

Ďalší priebeh seminára sa už niesol v znamení tvorby Jeana-Pierra Ponnella. Jeho réžia televíznej inscenácie Pucciniho Madame Butterfly (nasnímaná televíznou spoločnosťou UNITEL v r. 1974) priniesla zaujímavý pohľad na možnosti inscenovania opery cez tento druh masmédia. Ponnelle tu vedome zvolil intímne prostredie s využitím prevažne interiéru, ponechajúc ilúziu divadla, pričom zdôraznil optické (farebné, pohybové) momenty ako účinný prostriedok dramatizmu. Na naštudovaní tejto opery sa podieľal vynikajúci umelecký tím – Viedenskí filharmonici s Herbertom von Karajanom, Otto Pischner (výprava a dekorácia): Mirella Freniová (Cho-cho-San, Butterfly), Placido Domingo (Pinkerton), Christa Ludwigová (Suzuki). V diskusii sa rozvinula téma, týkajúca sa problému vnímania hudby v televízii; vzniká tu nebezpečenstvo, že divák, zvyknutý na vedľajšiu funkciu hudby v rôznych typoch televíznych relácií, ju aj v opernej inscenácii bude vnímať iba ako zvukovú kulisu.,

Svedectvom originality Ponnellovho režijného a scénicko-výtvarného umenia bolo aj jeho poňatie Mozartovej Čarovnej flauty, televíziou nasnímané v Salzburgu v r. 1982 vo Felsenreitschule (jazdeckej škole v skalách), kde sa nachádza svojou rozlohou jedno z najväčších javísk, v pozadí s niekoľkými poschodiami arkád vytvárajúcimi bohaté možnosti pre scénickú dekoráciu (arkádami sa hneď v úvode opery vlnil asi stometrový drak, spoza arkád svetelnou projekciou vznikali pozoruhodné vizuálne efekty, napr. polarita dňa a noci). Pôvodne nedivadelné javisko Ponnelle vybavil mechanizmami, prepadliskami, účinnými kulisami. Jeho výprava, kostýmy i scéna sa vyznačovali prepracovanosťou detailov, funkčnosťou scénicko-režijných postupov, primárne vychádzajúcich z pochopenia Mozartovej hudby i obsahovej zložky textu. Na naštudovaní sa opäť podieľali popredné osobnosti operného sveta – Christian Boesch (Papageno), Peter Schreier (Tamino), Ileana Cotrubas (Tamina), Edita Grúberová (kráľovná noci); Viedenských filharmonikov dirigoval James Levine. Tento istý tím na podnet Ch. Boescha vytvoril aj druhú – detskú verziu Čarovnej flauty, kde je viac hovoreného slova, vynechané sú menej podstatné úseky a jednotlivé postavy i dejové situácie sú komentované formou, prístupnou detským predstavám a vnímaniu.

Šírku i hĺbku umeleckého majstrovstva J. P. Ponnella dokreslil filmmedajlón, venovaný jeho práci, osobným názorom i názorom ľudí, ktorí sa spolu s ním podieľali na vzniku početných operných inscenácií širokého štýlového záberu (od baroka až po súčasnosť). Ponnelle v hodnotení divadelných znalcov vyšiel ako totálny umelec, estét, disponujúci rozmanitou paletou nápadov a riešení. Práca na opere bola jeho životom, neoddeliteľným od súkromia. Jeho názory sú pozoruhodné – napr. pri inscenácii opier pokladá za základnú východiskovú bázu hudbu a hudobný zápis, tvrdí, že režisér môže správne pochopiť charakter jednotlivých postáv a zmysel ich konania iba cez dokonalú znalosť partitúry. Oproti úplnému rešpektovaniu zápisu na druhej strane pripúšťa voľnosť vo výklade textovej zložky v prospech účinnejšieho zvýraznenia významu. S týmto cieľom napr. koriguje text, ale aj správanie postáv smerom k aktuálnejšiemu vyzneniu (napr. využíva frázy súčasnej hovorovej reči, konvenčné formy správania, charakteristické pre súčasnosť, atď.). Vyhrocuje aj niektoré „večné" ľudské témy a problémy – dobro a zlo, boj za lepšiu existenciu človeka a i.

Diskusie, prebiehajúce počas seminára, odrážali záujem zo strany účastníkov, ale zároveň aj nedostatok znalostí a skúseností z tejto oblasti. Tento problém treba predovšetkým riešiť zlepšením informovanosti, ku ktorej významnou mierou prispieva aj takýto druh podujatí.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Silueta R. Wagnera od dr. O. Böhlera

Opera-intermédium 11-ročného chlapca

Po opere Orfeus a Eurydika Ch. W. Glucka spred 10 rokov sme mali možnosť privítať ďalšiu z operných inscenácií v naštudovaní poslucháčov košického konzervatória, ktorá vhodne zapadla do festivalových dní 34. košickej hudobnej jari, ale aj osláv 200-ročnej existencie prvej „kamennej" budovy divadla v Košiciach. Tentokrát sme sa zoznámili s operou-intermédiom Apollo et Hyacinthus, KV 38 (ako intermédium ku školskej hre P. Ruffina Widla Clementia Croesi) – prvým operným dielom 11-ročného Mozarta. Autora latinského textu nepoznáme, zato „v rukopisnej partitúre sa nachádzajú zreteľné zásahy skladateľovho otca Leopolda" (ako uvádza v programovom bulletine Roman Skřepek). Známy je dátum prvého predvedenia opery – 13. 5. 1767 v salzburgskej univerzite – existuje aj menný zoznam interpretov, študentov. Usudzujúc z hudobných materiálov, toto dielo ešte nebolo doteraz uvedené nielen v Košiciach ale nikde v Československu.

Opera je koncipovaná do troch obrazov na spôsob talianskej predklasicistickej opery s uzavretými hudobnými číslami, secco a accompagnato recitatívmi, duetami a tercetom, rozsiahlymi áriami a úsporným zborom. Hudobná zložka je ovplyvnená Mozartovi známymi európskymi hudobnými velikánmi – Gluckom, J. Chr. Bachom, G. F. Händlom, talianskou operou, sú tu už však i nepopierateľné znaky Mozartovej melodiky, dramatizmu, zomknutosti formy, nápaditosti inštrumentácie, harmónie, pravdivosť citovej hĺbky, akú poznáme z neskorších skladateľových opier.

Chvályhodná spolupráca a podpora iniciatívy mladých ľudí a pedagógov košického konzervatória so Štátnym divadlom v Košiciach (predstavenia sa konali v štúdiu ŠD Smer) priniesla výsledok, ktorý predčil každé očakávanie.

Kladom réžie (Božena Hanáková) bolo zachovanie istej spontaneity v prejave spevákov, charakteristickej pravdepodobne v školských hrách minulých storočí. Jednoduché javiskovo-herecké prvky, nutné k objasneniu deja, neštylizujú výsledný prejav do neprirodzeného divadelného napodobovania, ale naopak, každý poslucháč vníma radosť a tvorivé nadšenie účinkujúcich zo „spoločnej hry". Decentná scéna (Ján Hanák) farebne štýlová prepracovanosť vizuálneho výsledku je v súlade s kostýmami (Danica Hanáková) a svetelnou či rekvizitérskou náplňou inscenácie. Najvýraznejší úspech predstavenia spočíva v hudobnej zložke, práve tak orchestrálnej, ako i vokálnej. Zásluhou dirigenta (Roman Skřepek) je orchestrálny zvuk kompaktný, hudobný prejav decentný, nesúci sa v intenciách skladateľského slohu. Súlad jednotlivých orchestrálnych hlasov, ich výrazový ako aj rytmicko-melodický základ je oporou javiska a jeho hlasových výkonov. Nepopierateľnú zásluhu na predstavení má čembalistka Mária Dravecká so svojím „železným" rytmom a suverenitou výkonu.

T. Paládiová, D. Šlepkovská a K. Dernerová v záverečnom tercete opery W. A. Mozarta Apolón a Hyacint.

Snímka archív HŽ

Speváci sa ukázali ako neobvykle silná garnitúra operných adeptov: tenorista Simon Šomorjai (Kráľ Oebalos) a mezosopranistka Denisa Šlepkovská (Apolón) si širokým diapazónom výrazových prostriedkov s vyspelou technikou spevu – koniec koncov obaja sú víťazmi celoslovenskej súťaže slovenských konzervatórií v speve. Veľký úspech zaznamenala Tatiana Paládiová ako Mélia s pekne zafarbeným sopránom a zjavom, hoci s menšími „zádrheľmi" v koloratúrach; Klaudia Dernerová – sympatická, javiskovo pôsobivá a hlasovo účinná v úlohe Hyacinta, mala primeraného partnera v predstaviteľovi Zefýra Martinovi Masloviakovi, ktorý v odbore barytón môže dosiahnuť pekné výsledky.

Aj tieto kusé poznámky o výkone poslucháčov zväčša 4. ročníka košického konzervatória svedčia o dobrej úrovni celého predstavenia, o dôkladnej príprave všetkých inscenačných zložiek a o úspešnom výsledku práce školy a o jej snahe podieľať sa na rozvoji hudobnej kultúry v oblasti hudobného divadla dnes i v budúcnosti.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

HŽ

AKADEMICKÁ BANSKÁ BYSTRICA

Festival zborového spevu a súťaže vysokoškolských speváckych zborov – Akademická Bystrica sa v dňoch 7.–9. mája 1989 uskutočnila už po tretí raz. **Hostiteľská pôda Pedagogickej fakulty vítala sedem súťažiacich zborov a tri festivalové – zbor Vysokej školy chemickotechnologickej z Pardubíc, Ženský spevácky zbor Pedagogického inštitútu z Kyjeva a Ženský spevácky zbor z maďarského Nyíregyházu.** Bienále tohto podujatia sa teší pozornosti hudobnej verejnosti i našich popredných osobností z oblasti hudby. V tomto roku sme privítali skladateľov zasl. um. Zdenka Mikulu, Alfréda Zemanovského a Tadeáša Salvu.

Akademická Banská Bystrica (ABB) prezentuje prácu existujúcich speváckych zborov na slovenských vysokých školách v dvoch súťažných kategóriách. Prvá kategória – ženské spevácke zbory má stále obsadenie vokálnymi telesami z pedagogických fakúlt (Nitra, Banská Bystrica, Prešov). **Ženský spevácky zbor Mladosť z Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici** (dirigent **Milan Pazúrik** priniesol na pódium dramaturgicky dobre volený súťažný program – (**G. P. da Palestrina, J. Hatrík, E. Suchoň, A. Očenáš, V. Tormis, J. Švider**), no okrem spontánneho a čistého vokálneho prejavu bolo treba viacej „zabojovať" v agogickom stvárnení interpretovaných skladieb. **Prešovský ženský zbor** s dirigentom **Igorom Gregom** sa predstavil so širším dramaturgickým záberom (**F. Anerio, G. P. da Palestrina, A. Očenáš, R. Škřepek, D. Kardoš, A. Zemanovský, Z. Mikula**), ich vokálna kultúra mala pestovaný tón v primeranom dynamickom tvare, v mäkkom vyjadrení (pôsobivé bolo uvedenie skladby Romana Skřepeka Vojnová uspávanka), ale úskalia polyfónie a nadľahčenie zborov súčasných autorov (Hanuš, Mikula) sú ešte len predpokladom pre ich interpretačnú dokonalosť. **Zbor Pedagogickej fakulty z Nitry** (dirigenti **Margita Gergelová** a **Jozef Potočár**) zaujal ukážkou vyspelej kultivovanosti hlasov (hlasová výchova **Margita Ďurindová**) v mäkkom tmavšom vokále, s dostatočným výrazovým nábojom a dynamickou vyrovnanosťou vo všetkých hlasových skupinách. Náročnosť a rozmanitosť repertoáru (**Z. Mikula, A. Očenáš, E. Suchoň, I. Hrušovský, G. Verdi, F. Mendelssohn Bartholdy, V. Tormis, S. Yradiér, ml. Konečný, L. Bernstein, K. Pöllänen**) poukázala na všetky ich pozitívne hodnoty od techniky až po umelecký tvar.

Kategóriu miešaných zborov obsadili štyri súťažiace zbory: **Technik, Collegium technicum, Cantantina** a nový zbor **Cantica paedagogica.** Z predošlých ročníkov chýbal košický zbor Cantica Veterinaria Cassoviensis. V tejto kategórii súťažné vystúpenia jasne kryštalizovali kvalitu jednotlivých zborov i výsledné ohodnotenie. **Technik z Bratislavy a Collegium technicum z Košíc sú dnes naše dva najvyspelejšie vysokoškolské amatérske zbory, ich interpretácia znesie najvyššie hodnotiace kritériá pre výbornú vokálnu kultúru a muzikalitu, ktorou korunujú každú interpretovanú skladbu.** Z ich vystúpenia badať radosť, spontánnosť v speve, dôkladnosť naštudovania a ľahkosť tvarovania náročných vokálnych partitúr. Vďaka ich výbornému hudobnému vedeniu (Technik-**Margita Gergelová,** Collegium technicum-**Ján Drietomský**) sú tieto zbory na špičkovej úrovni našej hudobnej kultúry. Nakoniec oba len potvrdili svoju výbornú povesť už z predošlého ročníka súťaže ABB '85. **Zbor nitrianskej VŠP Cantatina** s dirigentom **Jozefom Malatincom** zatiaľ nevynechalo ani jeden ročník ABB. Pracuje cieľavedome, so záujmom o dobrú interpretáciu, no nebol súťažným partnerom vzhľadom na to, že nenaštudoval povinnú súťažnú skladbu Andreja Očenáša Slovensko moje, podobne ako miešaný zbor PF v Banskej Bystrici Cantica paedagogica pod vedením **Vojtecha Didiho** a **Marianny Kološtovej.** Tento posledný zbor pracuje od roku 1987, jeho činnosť má cieľovedomé vedenie, ktoré ide dôsledne po kvalite spievaného vokálu, farbe tónu a obsahu interpretovaných skladieb. Je predpoklad, že časom bude kvalitným a vyhľadávaným vokálnym telesom.

Tretí ročník Akademickej Banskej Bystrice, ktorej vypisovateľom je Ministerstvo školstva, mládeže a telesnej výchovy SSR, SÚV SZM a Pedagogická fakulta v Banskej Bystrici, na návrh poroty pod vedením zaslúžilého umelca Dr. Štefana Klimu odmenil víťazné zbory finančnými a vecnými cenami. **V kategórii ženských speváckych zborov si 1. cenu odniesol Akademický dievčenský spevácky zbor pri PF Nitra,** ale bez finančnej odmeny, nakoľko z určených povinných skladieb (A. Očenáš Dumka, O kráse z cyklu O vlasti) uviedol len časť O kráse. **Dve druhé ceny udelili Ženskému speváckemu zboru Mladosť z Banskej Bystrice** a **Ženskému speváckemu zboru z PF Prešov. Prešovčanky získali aj vecnú cenu KV SZM Banská Bystrica za uvedenie skladby autora banskobystrického regiónu. Zbor Mladosť si odniesol vecnú cenu SÚV SZM za ideové stvárnenie programu.** Tretia cena nebola udelená. **V kategórii miešaných zborov bez udelenia druhej a tretej ceny sú dvaja víťazi-Technik SVŠT a Collegium technicum z Košíc. Technik obdržal Cenu Ministerstva kultúry SSR za najlepší výkon na ABB, ako aj cenu KV ZČSSP v Banskej Bystrici za vzorný prednes skladby sovietskeho autora, Košičania boli odmenení za interpretáciu umelecky spracovanej piesne (Cena KOS Banská Bystrica), cenou ZSSKU za objavnú dramaturgiu a cenou Slovenského hudobného fondu Bratislava za najlepší prednes povinnej skladby.**

EVA MICHALOVÁ

XI. festival mestských speváckych zborov

Banská Bystrica po jedenásty raz privítala účastníkov festivalu speváckych zborov. Tohtoročný uviedla Oľga Škorupová, vedúca odboru školstva MsNV v Banskej Bystrici a znelkou A. Zemanovského začali vystúpenia detských speváckych zborov. V tejto kategórii sa predstavilo 5 telies.

Detský spevácky zbor Zvonček pri PKO *(založený v r. 1974) patrí k pravidelným účastníkom festivalu. Dlhoročná práca s najmladšími deťmi prináša výraznejšie výsledky. Repertoár zohľadňoval tvorbu súčasných slovenských skladateľov. Z prejavu zboru je badateľné, že dirigentka* **E. Lauková** *s klaviristkou* **E. Pavleje** *robia záslužnú prácu, ktorú treba podporiť i oceniť.*

Detský spevácky zbor pri ZŠ SSV *(nám. ČA 23) má okolo 60 členov. Jeho vystúpenie neprinieslo dramaturgické obohatenie; niekedy je však správne zamerať sa v prvom pláne na zdokonaľovanie hlasového prejavu a výrazových možností kolektívu. Zbor s dirigentkou M. Laukovou a klaviristkou M. Wágnerovou umelecky dozrel, o čom svedčila perfekcia výkonu, skvelá výslovnosť a výrazne lepší hlasový prejav.*

Novým účastníkom festivalu bol **Detský spevácky zbor pri ZŠ Radvaň** *s dirigentkou* **K. Príbojovou.** *V piatich skladbách naznačili možnosti umeleckého napredovania. Pre ich rast je potrebné upraviť repertoár, zjednotiť hlasové skupiny, a prehĺbiť výrazovú stránku prejavu.*

Detský spevácky zbor Zornička pri DK ROH *ako výberové mimoškolské zborové teleso (prvé na Pohroní) má 160 detí z banskobystrických škôl. Dirigenti* **R. Tatár** *a* **M. Lauková** *pripravili zaujímavý program (vrátane atraktívnej kompozície V. Trojana Pastorely). Ich interpretáciou získala na pôsobivosti skladba A. Zemanovského Počúvanie splavov. Určité rezervy zboru bolo cítiť v interpretácii renesančnej hudby (G. P. da Palestrina), kde zbor javil znaky hlasovej únavy.*

Hosťom festivalu bol **Popradský detský zbor ODPM** *s dirigentkou* **Vierou Grohovou.** *Predviedli ucelený, dramaturgicky najpestrejší program. Zboru nechýba schopnosť koncentrácie na interpretované dielo; citlivo reaguje na zmeny nálad, kompozičných štýlov a techník. Z ich vystúpenia vanula pohoda, intonačná istota (s výnimkou Májového úsvitu G. P. da Palestrinu). Možno by sa oplatilo pokúsiť sa o zvýraznenie farebného rozpracovania hlasových zložiek ansámblu.*

Večerná časť festivalu obsiahla vystúpenie šiestich zborových telies: **Dievčenský spevácky zbor pri KDPM a Gymnáziu ul. J. G. Tajovského** *dirigoval* **Ján Petrus.** *Nové zloženie i program zboru akoby poznačil aj zameranie a výkon telesa. Cesta k čistote prejavu a hlasových kvalít zboru by v budúcnosti mala ísť hlavne cez výber diel a cappella.*

V galérii zborových telies mesta sa v posledných rokoch vyníma **Komorný ženský spevácky zbor Družba pri Dome ČSSP.** *Je chvályhodné, že v krajskom sídle máme zastúpený aj madrigalový typ zborového telesa. Určitou výhodou dirigenta* **M. Pazúrika** *je, že v zbore spieva viac absolventiek hudobnej výchovy. Hlasová kultúra jednotlivých členiek zboru je dobrá, v rámci kolektívneho prejavu je však naďalej potrebné pestovať cit pre tón, farbu a intenzitu.*

Príjemným prekvapením festivalu zborových telies v B. Bystrici, bolo účinkovanie **Miešaného speváckeho zboru Cantina paedagogica,** *ktorý od r. 1987 pracuje pri PdF v B. Bystrici. Dirigentom zboru –* **V. Didimu** *a* **M. Kološtovej** *sa podarila vec nie celkom všedná: vštepiť lásku k zborovému spevu aj vysokoškolákom, ktorí nikdy nespievali, stmeliť kolektív po ľudskej i po umeleckej stránke. Zbor interpretoval dve diela A. Lottiho (Pozdrav, Miserere) a moravskú ľudovú pieseň Okolo Hradišťa.*

Pravidelným účastníkom festivalov zborového spevu je aj **Vysokoškolský ženský spevácky zbor Mladosť pri PdF** *s dirigentom* **M. Pazúrikom.** *Teleso má za sebou viacero ocenení, množstvo vystúpení doma i v zahraničí. V speváckom prejave (popri pozitívach) zbor trpí nevyrovnanosťou hlasových skupín (altsoprán). Škoda, že sa do programu ich vystúpenia dostali diela dosiaľ detailne nevypracované. (J. Swider: Malý vokálny koncert, V. Tormis: Blahoželanie). Zbor má predpoklady k perfekcii a stabilizácii výkonov, najmä vtedy, keď má interpretované dielo dlhšie „zažité" (E. Suchoň: Keď sa Slovák, A. Očenáš: O kráse).*

Vhodným spestrením festivalovej prehliadky bola účasť **Miešaného speváckeho zboru Cantica nova pri ŠO SZM Gymnázium Trnava** *s dirigentom* **G. Kalapošom.** *Zbor si už roky udržiava vysoký kredit – má pekný tón, dobrú hlasovú techniku, pomernú vyrovnanosť hlasových skupín (s výnimkou málopočetného a zvukovo nevyrovnaného tenoru), výbornú stavbu programu a starostlivého dirigenta. Z ich programu vynikla kompozícia M. Haasa Slovce M, aj skladba Cupido A. Zemanovského.*

40-ročný jubilant – **Učiteľský spevokol Hron pri OOS** *uzatvoril XI. ročník podujatia. V súčasnosti zbor dirigujú* **T. Sedlický** *a* **D. Turňová.** *Po období stagnácie a omladení ansámblu nastalo obdobie upevňovania a narastania umeleckých ambícií zboru: v inovácii repertoáru (napr. T. Morley: Madrigal, J. Cikker: Vlha, vlha), v sviežejšej interpretácii, vo využívaní väčšieho arzenálu dynamickej škály výrazu.*

XI. festival mestských speváckych zborov bol vítanou príležitosťou nazrieť „do kuchyne" jednotlivých zborov. Viaceré sa chystajú na súťaže, vytyčujú si nové témy umeleckého napredovania. Zdá sa, že v súčasnosti rastie vážnosť a doceňuje sa zmysel spoločenského dosahu zborového spevu v okrese, no ešte stále hľadáme cestu k divákovi.

IGOR TVRDOŇ

staccato

● KONCERT NOVEJ SLOVENSKEJ TVORBY. Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov v Košiciach usporiadala 16. 5. t. r. v koncertnej sieni tamojšieho konzervatória komorný koncert zo súčasnej slovenskej hudobnej tvorby, prezentovaný na tohtoročnom 14. ročníku Novej slovenskej hudby v Bratislave. Jozef Kýška (viola) a Mária Lenková (čembalo) predniesli Undekagon pre violu a čembalo Norberta Bodnára, Dextempore pre basklarinet a syntezátor Petra Cóna zaznelo v podaní autora (syntezátor) a Petra Drličku (basklarinet), huslistka Andrea Šestáková s klaviristkou Valériou Kellyovou predniesli Hommage á Rodin, dotyky s tromi sochami majstra pre husle a klavír od Iris Szeghyovej. Záver tvoril Cantus firmus pre sláčikové kvarteto Pavla Malovca v interpretácii Filharmonického kvarteta. F. S.

● Dňa 10. 5. 1989 privítala Hudobná mládež v priestoroch katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici zaslúžilú umelkyňu Kláru Halvíkovú, sólistku Slovenskej filharmónie. Okrem koncertu, ktorého dramaturgiu tvorili prevažne diela našich autorov (Václava Jana Tomáška, Vítězslava Nováka, Eugena Suchoňa a Johannesa Brahmsa) zaujala zaslúžilá umelkyňa prítomných i sprrievodným slovom približujúcim mladému publiku osobný vzťah umelkyne k interpretovaným dielam a ich autorom. E. B.

HIS informuje

● Na Hudobnom konzervatóriu vo Varne sa 21. 2. 1989, za účasti významných pedagógov a zástupcu Čs. kultúrneho strediska v Sofii, uskutočnila súťaž o najlepšiu interpretáciu skladby českého a slovenského skladateľa. Spomedzi 45 súťažiacich sa v interpretácii skladby slovenského autora najlepšie umiestnil Julián Erkoč (E. Suchoň, Sonatína). Na základe dobrej úrovne podujatia sa v druhej polovici t. r. zíde v Sofii porada zástupcov Spoločnosti československo-bulharského priateľstva, Čs. kultúrneho strediska v Sofii, Ministerstva kultúry a Zväzu hudobných činiteľov, aby prerokovali podmienky a rozsah budúcej súťaže plánovanej na rok 1991, s návrhom zmeniť jej charakter na celoštátny.

● Prostredníctvom HRHv Čs. rozhlasu v Bratislave sa rakúski poslucháči oboznámili s výberom súčasných slovenských skladateľov. Na koncerte v Eisenstadte 21. 5. 1989 odznelo 2. sláčikové kvarteto Alexandra Moyzesa v podaní Moyzysevho kvarteta, 11. 6. Impresie Tadeáša Salvu a Capriccio Ilju Zeljenku v interpretácii Petra Toperczera.

● Na XV. Music biennale Zagreb v apríli 1989 odznela elektroakustická skladba Jozefa Malovca Orthogenezis. JS

● Džerzocková skupina STOP TIME, ktorá združuje v súčasnosti niekoľko našich najtalentovanejších hudobníkov – Matúš Jakabčic (gitara), Juraj Bartoš (trúbka), Richard Šarközi (klávesové nástroje), Juraj Griglák (basgitara), Oldo Petráš (bicie nástroje), účinkovala od 12.–14. 5. 1989 v holandskom meste Hertogenbosch, kde sa úspešne prezentovala na troch celovečerných koncertoch. Časť z ich vystúpenia zaznamenala aj holandsá televízia. YL

KONKURZ

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz do Slovenského filharmonického zboru, do hlasových skupín:

– alt,
– tenor,
– bas.

Kvalifikačné predpoklady: absolutórium konzervatória. Termín konkurzu: 10. júla 1989 o 13. hod. v SF. Prihlášky prijíma a informácie poskytuje KaPÚ, Fučíkova 3, tel.: 333351.

Blahoželáme

Skladateľ a pedagóg JURAJ TANDLER (1934) vstúpil do diania súčasnej slovenskej hudby – ako absolvent brnenskej JAMU, až záverom sedemdesiatych rokov. Upozornil na seba hlavne komornými skladbami (tie sú jeho permanentnou tvorivou doménou), v ktorých sa prejavil ako autor vyrovnaný, so zmyslom pre účinnú prácu so stavebnými prvkami, dôvtip – zvlášť v zmysle farebných inštrumentálnych kombinácií – a apartnú emocionálnu pôsobivosť. Dlhoročná pedagogická prax na bratislavskom konzervatóriu ho inšpirovala ku kompozičnej práci v oblasti inštruktívnej a pedagogicky orientovanej literatúry, do ktorej prispel viacerými pozoruhodnými skladbami. -LD-

EMANUEL MUNTÁG, muzikológ, hudobný archivár a bibliograf sa v preň príslovečnom pracovnom nasadení dožíva 4. júla šesťdesiat rokov. Obdivuhodná je jeho dlhoročná, cieľavedomá a vytrvalá činnosť v Matici slovenskej, kde významnou mierou prispel k záchrane mnohých slovenských hudobných pamiatok. Viaceré cenné hudobné diela a dokumenty sa jeho zásluhou stali opäť živou súčasťou našej kultúry. Popri súpisoch archívnych fondov a pozostalostí založil edíciu Monumenta Musica Slovaca (ako 1. zv. v nej vydal Uhrovecký zbierku), je zakladateľom a redaktorom zborníka Hudobný archív. Nemalá je i jeho publikačná aktivita, okrem mnohých článkov a štúdií je napríklad autorom monografie o V. Figušovi-Bystrom. -H-

Zo zahraničia

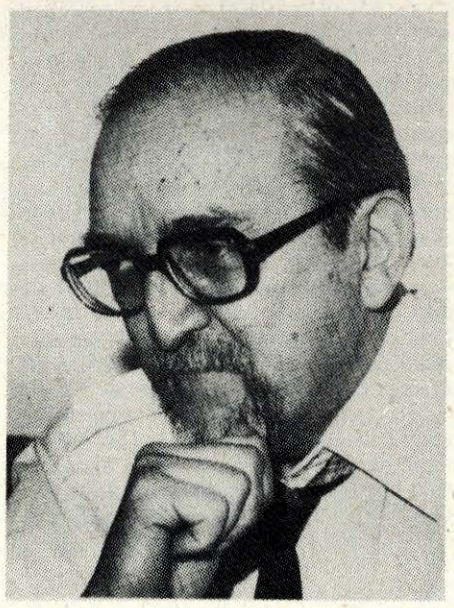
● V mníchovskom Gasteig Kultur Zentrum sa nedávno konala veľká výstava venovaná dielu Karlheinza Stockhausena, ktorý v minulom roku oslávil 60. narodeniny. Vyvrcholením podujatia, na ktorom sa návštevníci bližšie oboznámili s tvorbou tohto experimentátora hľadajúceho neustále nové spôsoby hudobného vyjadrenia, bolo koncertné predvedenie skladby Kontakte pre klavír, bicie nástroje a elektronicky vyrobené zvuky z roku 1959.

● Maurizio Pollini – jeden z najúspešnejších talianských klaviristov posledných rokov, opäť potvrdil svoj dlhotrvajúci záujem o súčasnú hudbu. Do svojho nového programu, s ktorým nedávno vystúpil na Verdiho konzervatóriu v Miláne, si okrem Beethovenovej monumentálnej sonáty Hammerklavier a skladieb Roberta Schumanna a Franza Schuberta vybral i Stockhausenove Klavírne kusy. Ako prejav uznania jeho 30-ročnej interpretačnej činnosti podujal sa známy francúzsky skladateľ a dirigent Pierre Boulez skomponovať pre Polliniho novú klavírnu skladbu.

● V západonemeckom Münsteri bude prebiehať od 23. do 25. júna 11. ročník Medzinárodného džezového festivalu. Zúčastnia sa ho aj niekoľkí známi hudobníci zo socialistických štátov, bohužiaľ nikto z Československa. Hlavným magnetom festivalu by malo byť vystúpenie i u nás známeho bubeníka Jacka De Johnetta so svojou Special Edition, tria americkej speváčky Lauren Newtonovej, skupiny Enrica Ravu z Talianska, kvarteta renomovaného saxofonistu Jana Garbareka z Nórska, súboru The Leaders z USA s hviezdami Lesterom Bowiem (trúbka) a Chicom Freemanom (saxofón) a portugalsko-amerického projektu slávneho vibrafonistu Davida Friedmana so speváčkou Maribuo Joao, saxofonistom Charliem Marianom a kontrabasistom Miroslavom Vitoušom. Okrem počúvania kvalitnej hudby si budú môcť návštevníci münsterského festivalu pozrieť výstavu fotografií venovanú džezovej tematike.

● Poľský skladateľ, teoretik, hudobný kritik a pedagóg Boguslaw Schaeffer sa 6. júna dožil 60 rokov. Po absolvovaní kompozície a hry na husliach na Hudobnej akadémii v Krakove pokračoval v štúdiu hudobnej vedy u Zdzisława Jachimeckého, ktoré ukončil v roku 1953. Písaniu vlastných skladieb sa venuje od sedemnástich rokov. Ako skladateľ získal mnoho významných ocenení, je členom tzv. Krakovskej skupiny – spoločnosti umelcov, ktorá združuje predstaviteľov avantgardných smerov v hudbe a v iných druhoch umenia. Schaeffer je autorom niekoľkých kníh venovaných novej hudbe, napríklad New Music – Problems of Contemporary Composing Techniques (Nová hudba – problémy súčasných kompozičných techník), Small Guidebook of Twentieth Century Music (Malý sprievodca hudbou 20. storočia), Twentieth Century Music – Creators and Problems (Hudba 20. storočia – tvorcovia a problémy), History of Music – Styles and Creators (Dejiny hudby – štýly a tvorcovia) ako aj vydavateľom nepravidelne vychádzajúceho časopisu pre súčasnú hudbu – Forum Musicum. Od r. 1963 vyučoval kompozíciu na Hudobnej akadémii v Krakove. Schaeffer sa či už ako klavirista alebo ako člen medzinárodne renomovaného MW2 Ensemblu pravidelne zúčastňuje koncertov novej hudby, kde často prezentuje vlastné skladby. V roku 1971 obdržal cenu Ministerstva kultúry a umenia Poľskej ľudovej republiky. V roku 1977 založil súbor Hoketus, pomenovaný podľa jednej z jeho skladieb. Sám v ňom pôsobil ako klavirista.

P. M.



B. Schaeffer — Snímka archív HŽ

● Na tradičnej jarnej tlačovej besede hlavný riaditeľ budapeštianskej Štátnej opery Emil Petrovics, informoval o plánovaných inscenáciách a personálnych zmenách v sezóne 1989/90. Do funkcie šéfdirigenta nastúpi namiesto Ervina Lukácsa terajší šéf segedínskej opery Géza Oberfrank, riaditeľom baletnej sekcie sa stane popredný člen súboru Gábor Keveházi a funkciu umeleckej vedúcej bude zastávať Ildikó Pongorová. Operný súbor uvedie na obidvoch scénach po troch premiérach: v novembri na javisku historickej budovy nové dielo súčasného skladateľa Józsefa Soproniho Antigona, na libreto podľa Anouilhovej drámy, v hlavnej role s Adriennou Csengeryovou, wagnerovský repertoár obohatí Tannhäuser v réžii Miklósa Szinetára a s dirigentom Jurijom Simonovom. V réžii Andrása Békésa uvedie operu Agrippina G. F. Händla.

V Erkelovom divadle prvou novinkou bude Erkelov Hunyadi László v réžii Gyulu Maára, v titulnej postave s Andrásom Molnárom, debutujúcim režisérom komickej opery Marta Fridricha Flotowa bude mladý barytonista János Tóth. Rad operných premiér uzavrie v máji Verdiho Sila osudu pod taktovkou Lamberta Gardelliho a v réžii Andrása Mikóa. Baletný súbor plánuje premiéru dvoch choreografií v Ríme nedávno zosnulého maďarského choreografa Aurela Millossa na Bartókovu a Petrassiho hudbu ako aj známu Delibessovú Coppéliu v choreografii Gyulu Harangoza. Záverom spomenul riaditeľ aj program zájazdov súboru, podľa ktorého bude v novembri hosťovať v Španielsku a na jar v Moskve a v Kyjeve. Taktiež na jar 1990 očakávajú vystúpenie súboru Slovenského národného divadla.

J. V.

● 23. júna oslávi 60. narodeniny významný belgický skladateľ, teoretik a pedagóg Henri Pousseur, ktorý v posledných troch desaťročiach výrazne ovplyvnil vývoj vážnej hudby.

Už začiatkom päťdesiatych rokov, ešte ako organista (1949–52) a neskôr ako učiteľ hudby (1950–58), si Pousseur začal budovať pevnú pozíciu medzi skladateľmi novej hudby. V roku 1951 spoznal Pierra Bouleza a o tri roky neskôr sa dostal do Kolína, kde začal študovať elektronické práce Karlheinza Stockhausena. V roku 1957 pracoval spolu s Brunom Madernom a Lucianom Beriom v milánskom štúdiu, po roku založil v Bruseli Studio de Musique Electronique. V šesťdesiatych rokoch viedol semináre na letných kurzoch novej hudby v Darmstadte. Okrem toho pôsobil ako profesor kompozície na konzervatóriu v Bazileji (1963–64) a na bostonskej Hudobnej akadémii (1964). V roku 1965 pracoval Pousseur v elektronickom štúdiu na univerzite v Gente a ďalšie tri roky strávil vyučovaním kompozície na Štátnej univerzite v americkom Buffale. Po návrate do vlasti sa venoval prednášateľskej činnosti na univerzite v Lutychu (1970), kde sa stal i riaditeľom Centra Recherches Musicales de Wallonie a profesorom kompozície na konzervatóriu.

Pousseurove rané diela, prezrádzali skladateľov obdiv k tvorbe Antona Weberna. Jeho prvou elektronickou prácou boli Seizmogramy, vyrobené v roku 1954 v kolínskom štúdiu pomocou sínusových vĺn, a podobne ako nasledujúca skladba Symfonies pre 15 nástrojov, ktorá je akýmsi pokusom o „totálny serializmus", vďačí za svoj zrod Stockhausenovi. Postupne sa Pousseur zaradil k skladateľom najvýraznejšie rozvíjajúcim procesy aleatoriky. Od roku 1960 Pousseur stále častejšie využíval zvláštne hudobné materiály. Zvuky elektronického baletu Electre (1960) sú napríklad derivované priamo z rozprávajúceho hlasu. Významným dielom bola opera Votre Faust (1960–67) pre 5 hercov, 12 nástrojov a mg. pás s použitím literárnej predlohy.

Vo svojich esejách Pousseur často rozoberal vývoj vlastnej tvorby smerom k bohatšiemu a komplexnejšiemu hudobnému výrazu. V zbierke Musique, sémantique, société objasňuje paralely medzi hudobnými a sociálnymi štruktúrami. Mnohí hudobní teoretici a kritici ho považujú za Webernovho nasledovníka, ktorý pomocou aleatoriky a rôznych kombinácií elektronickej akustickej hudby s tradičnými nástrojmi rozšíril zvukové možnosti hudby.

P. M.

● Už po 28 raz sa od 23. júna do 5. augusta 1989 koná v Greensboro (Severná Karolína, USA) medzinárodný festival, ktorý tvorí šesťtýždňový koncertný program profesionálneho a študentských orchestrov, spojený s letnými interpretačnými kurzmi pre mladých adeptov hudby vo veku od 13 do 20 rokov. Organizátorom podujatia je Guilford College poriadajúca každoročne rad konkurzov v rôznych amerických mestách (v tejto sezóne celkove 54) a niekoľko i v Európe, kde vyberú účastníkov festivalu. V Európe sa v tomto roku uskutočnili konkurzy v Paríži, vo Frankfurte, Ženeve a Varšave, na ktorých dirigent Sheldon Morgenstern vybral spolu siedmich kandidátov. Jedným z víťazov varšavského konkurzu sa stal študent bratislavského konzervatória Peter Biely, z husľovej triedy prof. Albína Vrteľa. Pracovný program festivalu pozostáva z naštudovania piatich symfonických koncertov s rôznym programom, komornej a sólovej hry, vyučovacích hodín jednotlivých pozvaných pedagógov a seminárov významných svetových inštrumentalistov.

A. V.

Cesty slovenského umelca

Feri Roth

Tohto roku si pripomíname 90. výročie narodenia a 20. výročie smrti Feriho Rotha, popredného huslistu slovenského pôvodu, uznávaného aj na medzinárodnom fóre. Málokto vie, že pochádzal zo Zvolena a za čas tam i pôsobil.

S jeho meno som sa stretol v starých banskobystrických časopisoch: v týždenníku Besztercebánya és vidéke z roku 1907 kde je zmienka, že 30. novembra tohto roku vystúpil na verejnom koncerte 8-ročný chlapec Feri Roth zo Zvolena označený ako „zázračné dieťa", z novinových správ z ďalších rokov – ale i z denníka Viliama Figuša Bystrého sa dozvedáme, že ako huslista viackrát verejne vystupoval v Banskej Bystrici a vo Zvolene. Naposledy o ňom písali Hronské noviny v roku 1926, keď už ako známy umelec koncertoval v Banskej Bystrici; uvádzalo sa, že Roth mieni natrvalo zostať v cudzine.

Osobnými informáciami, korešpondenciou, aj so zahraničnej literatúry a publicistiky sa mi podarilo zistiť o jeho živote a kariére ďalšie údaje.

František Roth (nazývaný takmer všade Feri) sa narodil 18. júla 1899 vo Zvolene.

Hre na husliach sa učil hrať u miestneho učiteľa Gustáva Šimkoviča. Po vychodení ľudovej školy vo Zvolene študoval na strednej škole a Hudobnej akadémii v Budapešti, kde bol žiakom profesora Jenö Hubaya.

Po absolvovaní akadémie pôsobil v orchestri budapeštianskej opery a komponoval. V roku 1919 sa vrátil do Zvolena, kde sa stal učiteľom husľovej hry na mestskej hudobnej škole. Prostredie mu však nevyhovovalo; po opätovnom krátkom pôsobení v Budapešti prijal ponuku do Štátnej opery v Berlíne, kde bol dva roky koncertným majstrom. Naďalej sa zdokonaľoval v hudbe – navštevoval hodiny kompozície u slávneho klaviristu a skladateľa Feruccia Busoniho. V rámci štúdia komornej hry zostavil z poverenia Busoniho kvarteto, do ktorého získal veľmi dobrých hudobníkov. Povzbudený úspechmi tohto dočasne pôsobiaceho kvarteta, založil po návrate do Budapešti v roku 1922 opäť kvarteto, ktoré pod jeho menom (Roth Quartet) a vedením pôsobilo 47 rokov.

Rothovo kvarteto získalo zvučné meno, koncertovalo v mnohých európskych i afrických mestách. V roku 1927 ponúkla súboru spoluprácu Cooligeovej nadácia (USA). Takto sa kvarteto na americkej pôde úplne udomácnilo. Pod patronátom nadácie odohralo za 25 rokov 250 koncertov, okrem toho však vystupovalo aj na ďalších koncertoch v Kanade, v Mexiku a vo viacerých európskych štátoch.

Mnohí slávni skladatelia mu venovali svoje skladby – napríklad Roy Harris, Albert Roussel, Douglas Moore a Bohuslav Martinů. Počas svojej dlhej kariéry sa Roth stretol s mnohými významnými osobnosťami. V Londýne roku 1938 prišiel k nemu na javisko premiér Sir Winston Churchill, aby mu osobne blahoželal. Tri mesiace pred nástupom Hitlera k moci pozvali Rotha do paláca nemeckého korunného princa v Postupime zahrať Haydnov Kaiser Quartet. Korunný princ pri tejto príležitosti dal Rothovi k dispozícii husle kedysi patriace Fridrichovi Veľkému.

Roku 1937 naštudoval Roth s členmi svojho kvarteta, doplneného o ďalších spoluhráčov, všetky Bachove Brandenburské koncerty. Keďže počas 2. svetovej vojny nebolo možné robiť turné po Európe, prešli členovia kvarteta do významných orchestrov v USA.

Po vojne však Rothovo kvarteto znova pokračuje v koncertnej činnosti a stáva sa známym nielen svojimi koncertmi, ale ešte viac nahrávkami.

Roku 1946 prijal Roth miesto profesora husľovej hry na kalifornskej univerzite v Los Angeles. Vyučoval aj komornú hru (diela Bacha a Beethovena), a okrem toho 16 rokov každoročne organizoval na pobočke univerzity vo Westwoode Rothove Beethovenove festivaly.

Od roku 1964 mal súbor na univerzite štatút Stáleho rektorovho kvarteta. Roth niekedy zamenil husle za taktovku a dirigoval väčšie komorné telesá. O jeho umeleckej a pedagogickej činnosti písali aj viaceré americké časopisy: keď 7. mája 1969 zomrel, vyšlo viacero nekrológov.

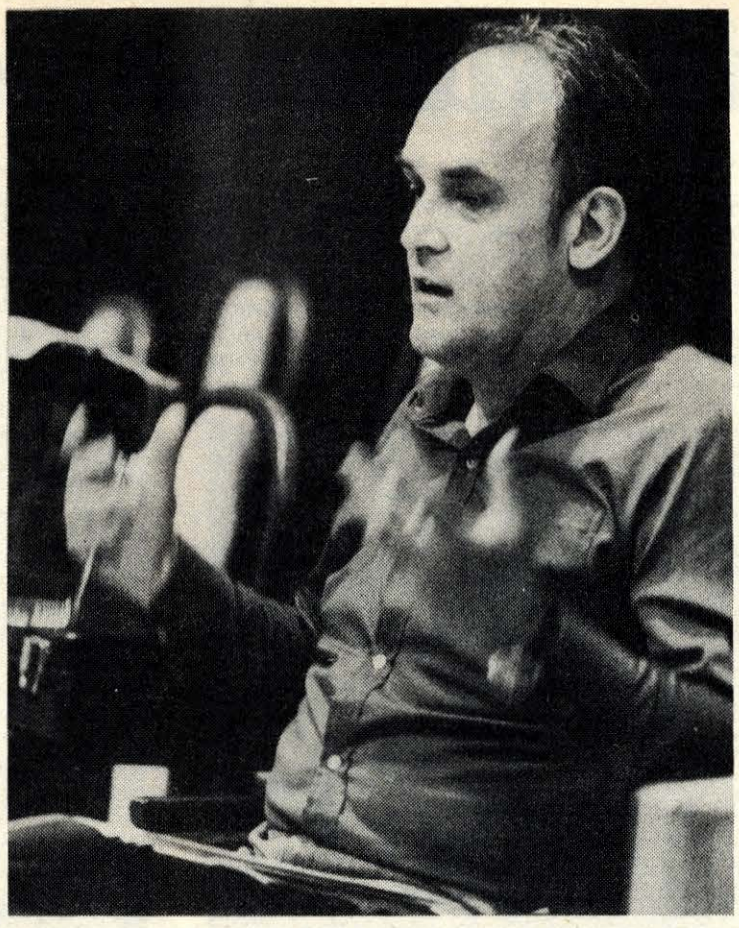
Počas svojej dlhej histórie nahralo Rothove kvarteto 35 platní pre spoločnosť Columbia Masterworks a 5 pre SMF – spoločnosť pre zabudnuté majstrovské diela. Významná je jeho nahrávka Umenia a fúgy J. S. Bacha. Spomenúť treba aj jeho úspešné televízne koncerty. Profesor Roth dostal v roku 1942 od Zväzu amerických skladateľov a dirigentov Cenu za zásluhy, ako ocenenie jeho prínosu pre americkú hudbu a roku 1949 mu New York College of Music udelilo čestný doktorát. Bol členom Beethovenovej asociácie v New Yorku, Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu v Londýne, Mozartovej spoločnosti v Salzburgu a Triton Music Society v Paríži.

JAROMÍR BÁZLIK HŽ

Rothovo kvarteto (prvý zľava F. Roth). — Snímky archív HŽ

Odkrývanie sveta hudby

Skladateľ JURAJ HATRÍK (1941) študoval na VŠMU od r. 1985 kompozíciu u prof. A. Moyzesa. Po ukončení štúdia pedagogicky pôsobil na Konzervatóriu v Košiciach (1963–65), v rokoch 1965–68 bol ašpirantom na VŠMU a v nasledujúcich štyroch rokoch pôsobil na tamojšej katedre hudobnej teórie. Od roku 1972 je zamestnancom Slovenského hudobného fondu. J. Hatrík je jedným z mála skladateľov – a hudobníkov vôbec –, ktorí sa zaoberajú približovaním hudby, jej významov a zákonitostí najmä deťom a mládeži. Jeho dlhoročnú aktivitu v tejto oblasti ocenil v tomto roku i minister kultúry SSR. Rozhovor, o ktorý sme ho požiadali, sa dotýka predovšetkým jeho aktivít v netradičnom poňatí hudobnovýchovného procesu.



Snímka Andrej Palacko

Kadiaľ viedla cesta skladateľa k dnešnému „ujovi Hatríkovi", ktorého poznajú deti od predškolského veku, k „večnému provokatérovi", iritujúcemu pedagógov svojimi netradičnými názormi na hudobnú výchovu?

– Ako sa zvykne okrídlene hovoriť, ja som si tú prácu nevybral, ona si vybrala mňa. Je v tom kus náhody, že som sa ocitol na pôde hudobnej pedagogiky. Pôvodne išlo iba o zvedavosť skladateľa, ktorý chce vedieť, ako to funguje v tom druhom, ako to semienko vyklíči. Moja „manipulátorská" povaha ma vždy viedla k túžbe ovplyvňovať ľudí, pôsobiť na nich predovšetkým tvorbou. Po skončení štúdia a dvojročnej pedagogickej praxi na košickom konzervatóriu som dostal možnosť pracovať na katedre teórie VŠMU u prof. Ferenczyho, kde som sa zameral na psychológiu, aby som mal seriózny základ a mohol skúmať, ako funguje proces prijímania hudobného diela, aká je psychológia hudobného procesu... Predpokladal som totiž, že budem učiť kompozíciu.

Na túto tému si zameral aj svoju ašpirantskú prácu...

– Jedna časť bola kompozícia u prof. Moyzesa, ale prof. Ferenczy mi sprostredkoval aj konzultanta a školiteľa z FFUK, doc. Rudaša, psychológa. Už vtedy ma lákala vývojová psychológia a pedagogika. Skúmal som, ako sa menia a postupne rozvíjajú predpoklady vnímania a predpoklady tvorivého sebavyjadrenia. Dopadlo to však inak. Zo školy som musel odísť, ale, ako sa hovorí, všetko zlé je na niečo dobré. Musel som začať uvažovať, ako uplatniť svoje pedagogické inštinkty iným spôsobom.

Cesta sa ti otvorila v Slovenskom hudobnom fonde, kde si začal s pravidelnými besedami v Klube skladateľov. Moderovanie prehrávok je v istom zmysle príbuzná činnosť.

– Nikdy som nad tým takto neuvažoval, ale, vlastne, máš pravdu. Kontakt s verejnosťou, s publikom – a často mladým – bola akousi náhradnou činnosťou za pedagogickú prácu. Tiež som musel uvažovať, ako hudbu vysvetliť, ako ju priblížiť niekomu, kto o nej nič nevie, alebo vie o nej málo. Bolo to pre mňa veľmi osožné. Predovšetkým ma to viedlo k reflexii svojho remesla, ako skladateľ som si uvedomoval dopad určitých výrazových prostriedkov a dospel som k poznaniu, že verbalizácia hudobného zážitku musí byť založená na pevnom teoretickom základe, ktorý vyžaduje pedagogickú interpretáciu. Spočiatku to bolo rôznorodé. Uvádzal som nové diela, moderoval som besedy pre kolegov – hudobníkov i pre študentov či laikov. Musel som uvádzať aj ľudí, ktorých prácu som dokonale nepoznal, ale bola to pre mňa dobrá škola. Nútilo ma to zovšeobecňovať problémy, hľadať taký uhol pohľadu, z ktorého by sa problémy javili zaujímavo pre všetkých, nielen pre špecialistov. Mal som v sebe dosť „drzosti" presviedčať ľudí, ktorí celý život zasvätili skúmaniu niektorého úzko špecializovaného problému, že ich nesmierne bohaté a nuansované poznanie (ktoré oni sami považovali za neoznámiteľné) sa dá nejakým zobecneným, okamžitým „náhľadom" pochopiť. Často išlo o práce, ktoré som sám do detailu neovládal a pre môjho poslucháča tiež neboli dosiahnuteľné v plnom rozsahu, a preto som sa začal orientovať na metaforizovanie problémov. Prekonal som názor na hudbu ako na niečo výnimočné a hľadal som súvislosti s inými oblasťami – mal som rád poéziu, literatúru, koketoval som s prírodnými vedami, dosť som prečítal o kybernetike, zaujali ma matematické problémy... Spolu so záujmom psychologickým to bol naozaj široký záber, v ktorom som tak trochu „paberkoval" a niekedy náhodne, niekedy pod vplyvom mojich rozumných priateľov som prichádzal na to, že hudbu možno vysvetľovať ako niečo, čo je príbuzné iným formám života, čo súvisí s rastom, rozvojom a organizovaním živého organizmu. Možno, že môj dávny sklon písať poéziu ma priviedol niekedy k príliš odvážnym či dokonca teoreticky neudržateľným stanoviskám voči hudbe, ktoré sa však ukázali ako životodarné, aj keď mi nepovedali hneď všetko.

Podujatia v Klube skladateľov boli zamerané na dospelých a dospievajúcich – teda ľudí, ktorí tieto súvislosti už dokážu chápať. V určitej dobe si však vekovú hranicu znížil.

– Spočiatku som sníval o tom, že budem skúmať psychológiu tvorivého procesu, talent, schopnosti, zručnosť, vzťah osobnosti a štýlu či hudobného vyjadrenia. Odchodom z vysokoškolskej praxe som sa ocitol tvárou v tvár publiku. Musel som si položiť otázku, koho mám pred sebou, aká je jeho percepčná schopnosť. To ma priviedlo k vývojovej psychológii. Z túžby po systematickom poznaní som si povedal, že musím začať od začiatku. Tam, kde sa o tom rozhoduje, teda v najútlejšom veku. Uvedomoval som si, že detský svet je bohatší ako svet dospelých a že vekom dochádza – možno – k nejakému regresu. Vtedy sa mi otvorila možnosť práce v Čs. rozlase, v literárno-hudobnej redakcii Hlavnej redakcie pre mládež a vzdelávanie. Prvý cyklus relácií, ktoré som tu vytvoril, sa volal Hudobná dielňa. Mal som niekoľko detí v štúdiu, vytýčil som si zopár základných hudobných tém o komornej hudbe, ktoré som sa pokúsil pred mikrofónom rozlúsknuť alebo aspoň načať. Pomocou metafory, hry, improvizácie sme sa usilovali spoločne odhaliť tajomstvo výrazu hudby. Vychádzal som z reči – jej intonácie, dikcie, spádu, rytmu, artikulácie a poukazoval na paralely v hudobnom vyjadrovaní. Neskôr som sa tým zaoberal podrobnejšie.

Jedným z mojich hostí v štúdiu bol Peter Breiner. Práve on ukázal deťom, ako sa hudba môže malými zásahmi štýlovo meniť, ako tvorca drží v rukách všetky nitky, ktorými určuje výraz. Je to veľmi vzrušujúce, môcť vstúpiť do diania, spolutvoriť... Dá sa to však iba vtedy, ak v tom druhom, i v dieťati, vidím partnera. Mojím učiteľom bol Komenský – on žiakom ukazoval, ako je to vo svete zaujímavo a dobrodružne usporiadané, že i poznanie je dobrodružstvo. Prax nemilosrdne odvŕhla mnohé poznatky, ktoré som si osvojil v škole a musel som hľadať nové odpovede, nové pohľady. Spolu so „žiakom" som sa učil i sám...

Nesúvisí táto „revízia školských poznatkov" s tým, že si sa postupne zameral na celkom malé deti?

– Bola to skôr snaha po systematickosti. Uvedomil som si, že dieťa je na začiatku najbližšie k tomu, čo je charakteristické pre tvorbu – je mu vlastná hravosť, magickosť, fantazijnosť, – k imaginácii, ktorú tvorba vyžaduje. Malé dieťa ešte nie je sputnané okovami racionálneho poznania, orientuje sa skôr intuitívne a intuícia je rozhodujúca zložka tvorivého princípu. Z ponuky vytvoriť cyklus pre materské školy vzišli Trpaslíšikovia. Tu som zužitkoval všetky nazhromaždené skúsenosti. Predovšetkým poznanie, že od začiatku musíme deťom hovoriť všetko, i keď v danom veku chápu celok vždy z určitého uhla. Nezáleží na tom, že niečo vnímajú skreslene alebo nedostatočne. Dôležité je, že idú tým správnym chodníčkom, po ktorom ich možno viesť ďalej. V Trpaslíšikoch som, myslím, dokázal, že metodicky možno nahodiť všetky problémy hudby, len ich treba vidieť z toho zorného uhla, z ktorého sú prístupné a čitateľné pre daný vek.

Najdôležitejší je pocit, netreba ho hneď verbalizovať, vysvetľovať...

– Sprostredkujem nejaký zážitok, situáciu, na ktorú deti reagujú, a tým zbierajú skúsenosti, aby to raz racionálne pochopili. Bez zážitkového základu nemôžem, ba nesmiem veci pomenovať. K tomu sa dopracujeme postupne, krok za krokom, ako rastie schopnosť abstrakcie a diferenciácie. Druhý cyklus, Záhadné pesničky, určený deťom prvého stupňa základnej školy, už apeluje na určité analytické schopnosti. Mám v pláne pokračovať ďalej, chcel by som uviesť hudbu do priameho vzťahu k ostatnému poznaniu – budeme sa hrať s hudbou ako malí prírodovedci, malí matematici... Hudba ako dejepis... Tu sa mi rysuje možnosť doviesť princíp metaforizácie z hľadiska základného vývoja do prvého veľkého cieľa. Uvažujem však, či by to nebolo vhodnejšie ako televízny projekt.

Vizuálna forma by v tomto prípade bola určite výhodná, ale má i svoje problémy. Nie je ľahké zosúladiť audiálnu a vizuálnu zložku tak, aby obraz neodpútal pozornosť od sluchového vnemu. Okrem toho i čisto praktické hľadisko – zavedenie videotechniky na našich školách – je hudba ďalekej budúcnosti.

– To je pravda. Nakoniec, mne rozhlas vždy vyhovoval práve preto, že zdôrazňuje sluchový princíp, ktorý vyžaduje väčšiu spoluprácu fantázie... Cez ucho sa môžeš pozrieť na – i často notoricky známe veci inak, z nového pohľadu. Zaujímavou sa stane ľudová pieseň i veľakrát počutá skladba. Sluch treba špeciálne pestovať, aby sme boli schopní počúvať jeden druhého, komunikovať... Hudbu vždy vysvetľujem ako rozhovory rozumných bytostí a to platí i vo vzťahu hudba – poslucháč. Hudba musí mať dajakú valenciu, na ktorú sa poslucháč napojí. I v dialógu niekedy stačí byť ticho a počúvať toho druhého, ale on musí vedieť, že ho počúvam. A rozumiem.

Ďalšiu možnosť práce si dostal zriadením strediska Hudba a mládež v Slovenskom hudobnom fonde.

– Otvorenie strediska bolo ďalšou šťastnou náhodou, ako ich v mojom živote bolo viac. Obaja vieme, že pôvodne to mal byť sklad hudobnín a predajňa. Šťastná náhoda chcela, že sa nás spýtali, či by sa tento pekný priestor nedal využiť aj na klubovú činnosť. Projekt klubovej výchovno-osvetovej činnosti naprosto korešpondoval s mojimi záujmami a podarilo sa tu vytvoriť akúsi hudobnopedagogickú dielňu, metodické centrum, kde hľadám a overujem si moderné hudobnopedagogické prístupy. Vynoril sa tu aj pre mňa nový moment, a to využitie televíznych programov, kde sa usilujeme prekonať pasivitu pri prijímaní audiovizuálneho tvaru. Spolupracujeme s dramaturgičkou redakcie pre deti a mládež Gabrielou Vyskočilovou. Uvedomujem si, že audiovizuálna konzerva je a vždy zostane konzervou a ako taká vedie ľudí ku konzumnej pasivite. Žiaľ, postihuje to najmä deti, a keď si na to navyknú, už sa s tým nedá nič robiť. Preto je naša práca v stredisku v určitom zmysle priekopnícka. Vedieme deti k aktívnemu prijímaniu hotového tvaru.

Sám si nedávno začal tvoriť relácie pre mladých – rozhovory o hudbe, kde hľadáš možnosti oživenia, nabúrania doteraz zaužívaných stereotypov. Nie je to síce ešte presne podľa tvojich predstáv, ale k niečomu smeruješ...

– Na mojej ceste do televízie som presne v tom štádiu, v ktorom som sa ocitol pred 15 rokmi v SHF. Začal som inovovaním staršieho typu programu – Pódia mladých. Mojou prvou snahou bolo navodiť dialóg, teda opäť ten kontakt, bez ktorého si prácu neviem predstaviť. Chcem aktivizovať v človeku to živé, vyvolať ľudskú zvedavosť, „vytiahnuť" z človeka aj skrytý názor, o ktorom možno ani nevie, že ho má... Nemusí to byť hneď hotový postoj, stačí uvoľniť, vyvolať reakciu. Človek si musí najprv sám uvedomiť, čo v ňom je, a potom to môže začať regulovať. Popri ťažkostiach s prekonávaním zažitých stereotypov je tu však aj ďalší problém. Televízne hudobné programy vznikajú doslova za amatérskych podmienok. Mnohí schopní, aktívni pracovníci nemajú potrebné technické a pracovné podmienky, a tak často zostáva iba pri plánoch. Zatiaľ teda vidím cestu v zaujímavej, na dialógu založenej publicistike.

Aby sme uzavreli výpočet tvojej činnosti hudobného vzdelávania detí a mládeže, nemôžeme obísť tvorbu a uvádzanie výchovných koncertov. Čo je tvojím zámerom pri práci vo veľkom kolektíve?

– Aj moje výchovné koncerty prešli vývojom. Tradičné som nikdy nemal rád, vždy boli príliš formálne. Už v tom názve vidím protirečenie – výchova cez koncert. Výchova vyžaduje systematickosť, cyklickosť, a to sa pri koncertoch vonkoncom nedá. Výchovný koncert ako zmnožovanie alebo doplňanie vedomostí, akýsi servis pre hudobnú výchovu považujem za pomýlený. Nekladiem si za cieľ niečo deti naučiť, ale pripraviť ich vnemový aparát, naladiť ich osobnosť, aby mohli prijímať. Moje projekty sú zamerané na základné hudobné prebudenie detí, na vyvolanie záujmu, radosti z hudby, vzťahu. Jednou z možností je hudobné divadlo za spoluúčasti detí (zatiaľ mám dva programy, pre najmenších Medveďku, daj labku, pre starších Červené jabĺčko a plánujem to doplniť tiež tretím, pre najstarších žiakov) a uplatňujem tu všetky už spomínané prostriedky – metaforu hudobnonáukového pozadia, zapájanie detí do diania na javisku, využívam prirodzenú detskú hravosť a zvedavosť. Každé dieťa túži „rozmontovať ten svoj budík" a ja sa snažím tie jednotlivé súčiastky znovu poskladať do nejakého vyššieho celku. V inom type programov (Tváre hudby, Romeo a Júlia, Šeherezáda) sa zasa usilujem ukázať deťom a mládeži, ako vzniká hudba a ako sa preskupovaním a hierarchizovaním hudobných prostriedkov mení jej výraz. Vyhýbam sa prvoplánovému výkladu, zdôrazňujem výrazové gesto, atmosféru, jednotlivé zložky konfliktu, situácie – nechcem, aby deti hľadali v hudbe ako v telefónnom zozname. Hudba predovšetkým zovšeobecňuje.

V čom vidíš svoje ďalšie možnosti a čo očakávaš od výchovno-pedagogických pracovníkov?

– Mám veľkú radosť, že nie sme sami, že ľudí, sprístupňujúcich hudbu takýmto spôsobom, je viac. Zápas o „oslobodenie" hudobnej výchovy v školách prináša síce zatiaľ iba čiastkové výsledky, iba mierne inštitucionálne zlepšenie v podobe zvýšenia počtu hodín a podobne. Pokiaľ však bude súčasná mašinéria produkovať učiteľov hudobnej výchovy netvorivých, ktorí sú nútení k didaktizovaniu a papierovaniu, tak sa nepohneme z miesta. Musíme bojovať hlavne o poňatie, o katarzno-harmonizačnú funkciu hudobnej výchovy v rámci vzdelávania a výchovy detí. Nesmú sa jej báť, naopak; mala by byť oázou radosti, tvorivosti, fantázie. Musíme ju zbaviť náukovej škrobenosti, preťaženia pojmami, racionálnymi poznatkami. Keď som sa už riadením osudu ocitol mimo oficiálnej pedagogiky, rád by som zostal akýmsi výkričníkom pre školomestskú, scholastickú hudobnú výchovu, ktorá, žiaľ, prevláda. Chcem predovšetkým inšpirovať iných a sám sa postupne stiahnuť. Som predovšetkým skladateľ a skladateľom chcem ostať. Roky, ktoré mám pred sebou, by som rád využil na tvorbu – samozrejme, aj pre deti.

Zhovárala sa:
EVA ČUNDERLÍKOVÁ

Premeny zvukového obrazu hudby

PAVOL POLÁK

Zvukový obraz hudby J. S. Bacha prekonal v priebehu nášho storočia ďalekosiahle premeny, vyplývajúce z rôznych interpretačných prístupov k jeho dielu. Na danú otázku treba nazerať z perspektívy vývoja pestovania Bachovho odkazu v minulosti a prítomnosti. Pravda, šírka problematiky neumožňuje v jednom príspevku diskutovať o všetkých jej aspektoch, ide skôr o nastolenie niektorých otázok. Nedotknem sa napríklad otázky rôznych úprav, transkripcií, inštrumentácií, spracovaní, verzií, džezových adaptácií a pod., kde medzi dielo a poslucháča vstupuje upravovateľ či aranžér. Toto patrí síce tiež do tejto témy, ale inej kapitoly.

Bachova hudba nemala nepretržité interpretačné tradície, pretože tieto boli po jeho smrti na dlhú dobu prerušené. Jeho hudobná reč sa zdala pre nasledujúce obdobie vznikajúceho a rozvíjajúceho sa klasicizmu príliš zložitá, temná, spletitá, „nabubrelá", nekonvenovala dobovým ideálom hudby, o čom svedčí i prenikavá kritika J. A. Scheibeho a náhľady iných dobových teoretikov. Bach sa stal predovšetkým predmetom teoretického štúdia niektorých skladateľov (napríklad Mozarta, Beethovena), avšak pre širší okruh poslucháčov bol prakticky neznámym autorom.

Z týchto dôvodov ani nebolo možné nadviazať na praktiky Bachovej doby. Objavenie, či znovuobjavenie Bacha pre širšiu verejnosť súvisí s rozmachom romantickej hudby a interpretačného umenia 19. storočia, čo malo za následok, že sa jeho dielo začlenilo do romantizmu. Bachovo dielo bolo takrečeno úplne ponorené do romantického myšlienkového a zvukového sveta. V tejto rovine existovali viaceré styčné body, ktoré korešpondovali s romantickým nazeraním, napríklad v oblasti chromatiky, modulačných postupov, rôznych figurácií, hermeneutiky, metafyziky, mystiky, symboliky a niektorých fantazijných foriem. Dobová hudobná estetika a kritika, ale i filozofia až po G. F. Hegela, ktorý v svojom estetickom systéme zaradil hudbu do romantickej fázy umenia, nazerala na hudbu ako na výsostne romantickú umeleckú výpoveď.

Až do vystúpenia F. Mendelssohna Bartholdyho bola z Bachovho diela prakticky úplne neznáma vokálna a vokálno-inštrumentálna hudba. Z inštrumentálnej tvorby boli známe iba niektoré skladby pre klávesové nástroje (napríklad Temperovaný klavír). Rôzni autori Bacha romanticky prehodnocovali, pričom ho priradili napríklad k Mozartovi, bez ohľadu na rozdiely štýlových epoch, ktoré títo majstri reprezentovali. E. T. A. Hoffmann píše v súvislosti s inštrumentálnou hudbou Bacha, Händela a Mozarta o nevýslovnej túžbe, o tajomnom čare, o tušení čohosi najvyššieho a pod. Vzťah romantikov k Bachovi vyrástol zo vzťahu k hudbe ich vlastnej doby, to znamená, že si jeho dielo jednostranne privlastnili v rámci vtedajšieho romantického štýlového ideálu. Nič iné ich nezaujímalo, mnohé aspekty Bachovej hudby skreslili, v otázkach historického povedomia boli bezstarostní a historické predvádzacie praktiky boli pre nich neznámym pojmom. Dnes si už sotva vieme predstaviť, koľko subjektivizmu a svojvôle sa uplatnilo v interpretačnej praxi, ako ďalekosiahle sa Bachova hudba adaptovala v duchu romantických predstáv. Máme o tom niekoľko kusých, ale výrečných správ v podobe dobových kritík a iných prameňov, pravda, znejúce doklady z tejto doby neexistujú. Niečo z týchto praktík sa však tradovalo ďalej a akosi „presiaklo" do nášho storočia. Zachovalo sa tak aj zopár vzácnych dokladov v podobe starších nahrávok, úprav notového textu a pod.

J. S. Bach – maľba od Heinza Zandera, 1977.

Gustav Mahler, ktorý si Bacha mimoriadne vážil (svedčia o tom jeho výroky, korešpondencia a v neposlednom rade niektoré kompozično-technické aspekty jeho vlastnej tvorby), zostavil z rôznych častí dvoch Bachových orchestrálnych suít (h mol BWV 1067 a D dur BWV 1068) skladbu pripomínajúcu štvorčasťovú symfonickú formovú schému. (Tak napríklad vytvoril spojením 7. a 2. časti zo Suity h mol čosi ako symfonické scherzo). Tieto formové preskupenia, hoci sú závažné, neznamenali zásah do samotnej kompozičnej štruktúry. Mahler upravil dielo pod názvom Suita z orchestrálnych diel Johanna Sebastiana Bacha s vypracovaným continuom pre koncertné účely. Túto suitu predviedol s veľkým ohlasom v roku 1909 v New Yorku.

Podľa Mahlerových predstáv malo byť continuo „opravdivého Bacha" – ako to on nazval – realizované takým spôsobom, aby vzniklo „hučanie hore-dole sa vlniacich akordov". Ako operný dirigent bol Mahler obávaným fanatikom striktného dodržiavania notového textu; je preto paradoxné, že ako koncertný dirigent neváhal vykonať inštrumentačné retuše v dielach Beethovena, Schumanna, Brucknera a ďalších, za účelom primeranejšieho uskutočnenia údajných intencií tvorcami zamýšľaných účinkov.

V prípade Bacha však zaobchádzal Mahler s textom ohľaduplne. Presne vyznačil – a tým doplnil – artikuláciu, dynamiku, tempové označenie atď. (napríklad krátke štvrťové noty vyznačil ako osminky s osminkovými pauzami). Okrem niektorých prikomponovaných pasáží a škrtov však Mahler plne rešpektoval substanciu Bachovho textu. Orientoval sa pritom na veľké, pravda, iba kvantitatívne rozšírené obsadenie. Hoci bol jedným z najväčších majstrov aj v inštrumentácii, Bachovej inštrumentácie sa nedotkol, čo je postoj hodný osobitého povšimnutia. Dištancoval sa tým od iných upravovateľov (napríklad Stokowského, ktorý úplne odcudzil bachovský zvuk, ale i Schönberga, Weberna a ďalších, ktorí recipovali Bacha prizmou vlastnej osobnosti). Najďalej šiel Mahler s continuom. Okrem preparovaného klavíra nasadil v úvodnej ouvertúre, ktorú označil grave, romantický organ, dokomponoval pasáže improvizačného charakteru. Continuo sa miestami aj odmlčalo, inde zasa participovalo ako samostatne vedený hlas. Mahler chcel Bacha predviesť „celkom podľa spôsobu starých", no v skutočnosti to bola romantická adaptácia, a nie historická rekonštrukcia, ako sa nazdával.

Iný veľký dirigent, vychádzajúci z neskororomantickej tradície, bol Wilhelm Furtwängler. V svojich spisoch porovnáva Bacha s Beethovenom, Bachove Matúšove pašie s Wagnerovým Tristanom. Podľa neho Bach „nedostižne tróni nad mrakmi", nejaví sa ako človek, ale ako „vládnuci svetový duch". Jeho mienka kulminuje v konštatovaní: „Z istého hľadiska je Bach najväčším romantikom". Rovnako zarážajúco znie dnes aj Furtwänglerov názor, podľa ktorého Bachova hudba od jej znovuobjavenia nepodliehala nijakým výkyvom, premenám. Na druhej strane tento výrok svedčí o tom, že Furtwängler vyrástol z romantických ideálov, bol ich pokračovateľom a z tohto hľadiska bol kompetentným interpretom romantických tradícií 19. storočia. Furtwängler heroizoval a monumentalizoval Bacha do predimenzovanej miery, svoju interpretáciu vybavil najväčšími tempovými, agogickými, dynamickými a výrazovými voľnosťami a takpovediac si vytvoril svoj vlastný hyperromantický svet. Continuo hral sám na koncertnom krídle alebo ho aj celkom vynechal, sláčikové nástroje boli zastúpené plným počtom hráčov romantického symfonického orchestra. Tak a podobne muzicírovali „svojho" Bacha v prvej polovici nášho storočia, ba i neskôr všetky veľké filharmonické orchestre a prominentní dirigenti od W. Mengelberga po O. Klemperera. Pri vokálno-inštrunentálnych skladbách pristupovali primerane dimenzované obrovské zborové telesá, takže výsledný hustý „kašovitý" zvuk zotrel lineárne, polyfonické a ostatné relevantné štruktúry Bachovej hudby. Romantické chápanie Bacha sa v tej dobe odrážalo aj v sólových a komorných skladbách. Tak sa napríklad čembalo nahradzovalo koncertným krídlom, neraz vo virtuóznych transkripciách „à la Busoni" a pod. Husľové skladby sa prenášali emfatickým spôsobom, v hutnom, dynamicky málo diferencovanom zvuku, s nadmerným vibrátom, sladkastým glissandom pri výmene polôh atď. Slávny organista M. Straube požadoval v súvislosti s organovým dielom Bacha, ktoré sa predvádzalo na veľkých romantických organoch: „Hráči nech sa pokúšajú reprodukovať registráciou lesk a nádheru orchestra Majstrov spevákov", žiadal teda napodobniť zvukovú hypertrofiu Richarda Wagnera.

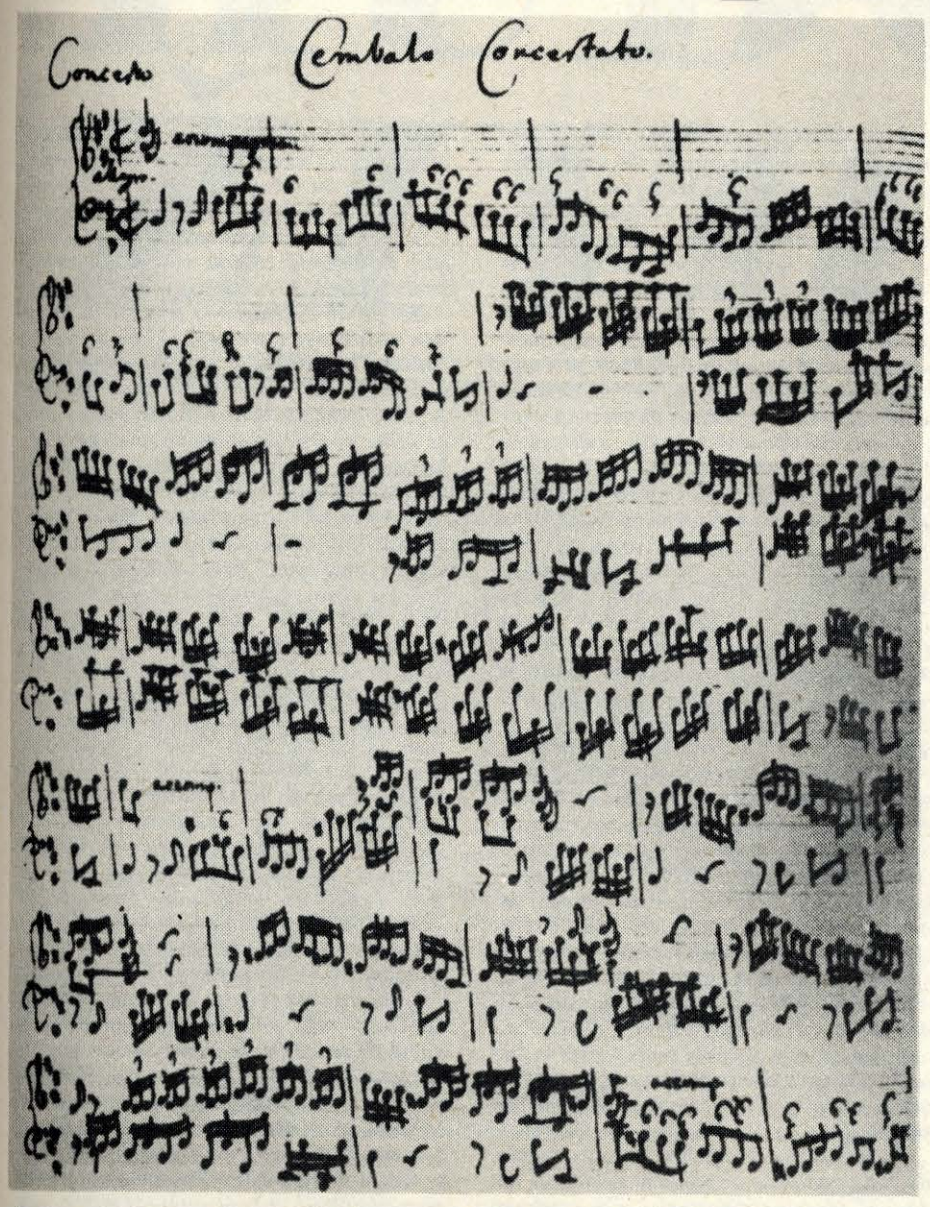
Okolo polovice nášho storočia si začali raziť cestu nové vývojové trendy v bachovskej interpretácii, nesené rastúcim historizmom a zvýšeným záujmom o minulosť, ku ktorej sa pristupovalo s väčším pocitom zodpovednosti. Minulosť sa začala hľadať a skúmať kvôli nej samej. Vypracoval sa nový obraz o Bachovi s úsilím očistiť ho od romantických nánosov, prachu a nabubrelosti". V pestovaní Bacha došlo k prelomu, ku ktorému rozhodujúcim spôsobom prispievali aktivity hudobnej vedy, historiografie a bachovského bádania, vrátane realizácie dlhodobého projektu súborného kritického vydania Bachovho diela.

Možno povedať, že v rámci antiromantického hnutia sa vykryštalizovali tri rôzne tendencie v interpretačnom prístupe, i keď sa v praxi nedajú vždy úplne od seba oddeliť. Prvá sa usilovala o odromantizovanie do istého stupňa, obrátila sa proti subjektivistickým a individualistickým extrémom a svojvôli, smerovala k striedmejšiemu a štíhlejšiemu zvukovému obrazu menších telies, vcelku sa však nevzdala niektorých, i keď umiernených romantizujúcich tendencií.

Stúpenci druhej tendencie videli svoj cieľ v striktnom dodržiavaní notového textu. K tomu by bolo treba poznamenať, že v období baroka sa nefixovalo definitívne hudobné „dielo". Notový záznam bol viac-menej iba vypracovanou kostrou, či lešením, ktoré čakalo na svoje doplnenie. Až v priebehu 19. storočia viedol vývoj hudby k jemnejšiemu a presnejšiemu zápisu skladateľovej vôle a tým k stále exaktnejšej notácii. Puristi, čiastočne i oddaní vyznavači tzv. Urtextov, Denkmälerov a podobných vydaní, považovali za svoj interpretačný ideál triezvu vecnosť, ktorá pozostávala z presného, mechanicko-monotónneho odohrania holého notového textu. Mylne sa nazdávali, že baroková hudba je iba

Tomášsky kostol a škola (1723). Rytina od J. G. Krügera.

J. S. Bacha v priebehu 20. storočia



Čembalový part Brandenburského koncertu č. 5 D dur BWV 1050 J. S. Bacha.

notový text. Ani Bachove diela neboli komponované tak, aby sa otrocky odohrali prázdne noty. Poučky dobovej afektovej teórie a jej požiadaviek týkajúcich sa vášnivého afektového prednesu, akcentovanie analógií k pravidlám rétoriky, sledovanie princípov deklamácie, ako aj návody na prax v dobových učebniciach sú dostatočným svedectvom proti týmto muzeálnym redukciám. Bol to tiež extrém, ktorý nemal trvácnosť.

Tretia tendencia bola odlišná a viedla k plodným výsledkom. Začali pokusy v smere použitia starých originálnych nástrojov a starých reprodukčných zvyklostí. Znovuoživenie a reštaurácia historických sláčikových nástrojov, ktorých menzúra a stavebná adjustácia je v originálnom stave Bachovej doby, originálne predtourteovské sláčiky, rovnako ako aplikácia dobových dychových nástrojov, historické ladenie a malé obsadenie znamenali z hľadiska zvuku radikálny obrat. K tomu pristúpili odlišné historické praktiky. Objavili, odkryli, študovali a komentovali sa poznatky o niekdajších interpretačných praktikách v dobovej literatúre, v spisoch, hudobných prameňoch, ikonografickom materiáli. Tieto sa dosť výrazne líšili od dnešných zaužívaných zvyklostí. Pravda, v nejednom ohľade sa nevedelo, ako sa má čítať a vyložiť notový text, čo mal skladateľ na mysli. Mnohé veci, ktoré v svojej dobe boli v praxi samozrejmé a vžité, nevyznačili sa do nôt. Údaje, týkajúce sa artikulácie, tempa, dynamiky, ornamentiky, improvizačných prvkov, realizácie generálneho basu atď. sa zachovali iba veľmi medzerovite, resp. variabilne. Zistilo sa, že neexistuje jednoznačne zaväzujúci notový text a literárne pramene neraz možno vyložiť rôznym spôsobom, nakoľko neobsahujú vždy dostatočne jasné informácie. Okrem toho určité podstatné veci neboli v spisoch zachytené vôbec. Dôsledkom toho je mnohoznačnosť výkladov zápisu skladby. Mnohé otázky praxe ostávajú otvorené, napríklad: boli v ensemblových skladbách jednotlivé orchestrálne party sláčikov obsadené jedným alebo viacerými hráčmi? Ako bolo obsadené continuo? Čo je historicky verné? Aké obsadenie by si bol autor sám prial a aké boli reálne možnosti? Akými prostriedkami by bol Bach muzicíroval, keby bol prišiel napríklad na Händelovo pôsobisko do Londýna, kde stál k dispozícii väčší aparát? Aké sú relácie súboru vo vzťahu k veľkosti a akustike miestností, ktoré spoluurčujú účinky produkcie? V akých priestoroch sa muzicíruje dnes v porovnaní s konkrétnymi danosťami a podmienkami Bachovej doby? Do akej miery možno dnes manipulovať so zvukom prostredníctvom technických médií pri nahrávkach a prehrávaní? Aké sú proporcie zboru vo vokálno-inštrumentálnych skladbách?

Vo výraznom kontraste k ešte nie príliš dávnym romantickým koncepciám, kde vo vokálno-inštrumentálnych skladbách popri symfonickom orchestri spoluúčinkovali kolosálne zborové telesá, stoja nové tézy amerického muzikológa a dirigenta, bachovského špecialistu Joshua Rifkina. Podľa neho spoluúčinkovalo v Bachových produkciách cirkevnej hudby v Lipsku len toľko spevákov, koľko sa zachovalo partov, zbor v Bachových kantátach pozostával vraj iba zo štyroch-piatich spevákov, že sólisti i ripienisti vraj boli tí istí. O obsadení však máme informácie v dokumente písanom Bachovou vlastnou rukou (Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik) a podľa zachovaných materiálov možno predpokladať, že z jedného partu spievali traja vokalisti. Rifkinovu excentrickú teóriu, ktorá je v protiklade s doterajšími náhľadmi na túto otázku, nemožno ani potvrdiť, ani vyvrátiť, hoci Rifkinove vývody sú hypoteticky konštruované. Zrejme chýbajú relevantné doklady, účty a pod. Avšak aj takáto restringovaná verzia je v dnešnej praxi možná. Svojho času sa predvedenia mohli od prípadu k prípadu meniť a prispôsobiť miestnym danostiam. V neďalekých Drážďanoch napr. možno v Bachovej dobe predpokladať účinkovanie 20-30 i viacčlenného zboru.

Historizmus sa stáva v dnešnej dobe stále sa rozširujúcim hnutím, je výrazom vzrastajúceho záujmu o hudbu starších epoch. Je to jeden z paradoxov súčasnej civilizácie: na jednej strane nevídaný vedecko-technický pokrok, na strane druhej neriešené a neriešiteľné problémy – akiste jeden z dôvodov, prečo sa zameriavame aj na dávnu minulosť. Je to symptóm našej éry, ktorá v dejinách hudobnej kultúry nemá obdobu, pretože v minulých epochách bola aktuálna skoro výlučne hudba príslušnej doby a staršia tvorba netvorila predmet záujmu.

Rekonštrukcia dobových nástrojov a výskum historického spôsobu hry a spevu, ako aj pokusy o praktickú realizáciu, boli preto pionierskymi činmi. Naše poznatky o Bachovej praxi muzicírovania sa týmito snahami podstatne rozšírili. Dosiahli sa pozoruhodné výsledky, ktoré dali hudobnému životu nové impulzy. Obnažili sa rôzne hudobné štruktúry, ktoré boli zabudnuté. Z historických aktivít napokon výdatne ťaží aj moderná interpretácia. Vyzdvihovanie významu historizujúcich snažení v našej dobe ešte neznamená, že sa tým zmenšuje zástoj zasvätených moderných prístupov dnešnými nástrojmi. Možno povedať, že čím je hudba staršia, čím je časovo vzdialenejšia, tým skôr platí, že najvhodnejšie znie na dobovom inštrumentári. Ba k stredovekej, renesančnej, ranobarokovej hudbe ináč ani nemožno pristúpiť, ak má zmysluplne artikulovať svoje posolstvo. U Bacha a jeho doby je však situácia trocha iná. Hudba vrcholného baroka je prístupná alternatívnemu spôsobu reprodukcie, teda s historickým i moderným aparátom a praktikami.

Oproti myšlienke, že Bachova hudba znie adekvátnejšie na tých nástrojoch, pre ktoré bola pôvodne písaná, stojí myšlienka, že môžeme síce rekonštruovať historický zvuk, nie však človeka Bachovej doby a jeho posluchové zvyklosti, že časy sa zmenili a tým aj naše uši a psychika.

Treba vziať do úvahy tiež skutočnosť, že počet špecializovaných hudobníkov, zaoberajúcich sa starými nástrojmi, je stále malý a dnešné koncertné siene so svojimi akustickými danosťami sú zväčša veľké. V prvom rade sú však relevantné otázky umeleckej kvality. Každý spôsob prístupu má svoje výhody a nevýhody. Napríklad dôsledne vypracovaná artikulácia, cizelovanie každého detailu v historizujúcom zvuku môže niekedy vyznieť rozkúskovane a po určitom čase môže pôsobiť šedo a jednotvárne. Moderné predvedenie naproti tomu môže účinne vyzdvihovať veľké plochy, celkovú líniu, pričom zasa uniká nejeden detail. V rámci obidvoch spôsobov môžeme zaznamenať rôzny výklad nielen aktualizačných prístupov, ale aj súčasnú existenciu divergujúcich historizujúcich zvukových obrazov Bachovej hudby. Do toho treba počítať aj prechodné a zmiešané formy, ako napríklad predvedenie na dnešných nástrojoch, ktoré imitujú historizujúce praktiky, súčasné použitie starých nástrojov (napr. čembalo, zobcové flauty, lutnu spolu s dnešnými a pod.).

Môžeme povedať, že interpretačné praktiky dnešnej doby prebiehajú vo viacerých prúdeniach, zvukový ideál Bachovho diela vykazuje rôzne výsledky. Ak odhliadneme od prekonaných tradícií romantizmu, ako i od protikladného extrému ortodoxnej vecnosti, polarizuje sa dnešná interpretačná prax do dvoch rovín či spôsobov prístupu k Bachovej hudbe: jeden ju prenáša do súčasnosti, aktualizuje ju, osvojuje si ju pre prítomnosť a štýlový ideál interpretácie dnešnej doby, používa dnešné nástroje a techniky predvádzacej praxe, druhý ju vidí očami doby vzniku, snaží sa o historickú rekonštrukciu, používa dobové nástroje alebo ich verné kópie a historizujúce interpretačné postupy.

Tomu zodpovedá aj rôzny výklad recepčnej estetiky. Oproti téze o historickom vývoji zmyslu hudby, totiž že obsah hudby – teda aj starej hudby – je historicky meniteľný a rozvíja sa v priebehu doby, v časovej dimenzii, stojí protikladná téza o intenciách autora, ktorý písal pre svojich súčasníkov a necítil sa byť prorokom. Skladateľ barokovej epochy považoval tvorbu za akýsi druh umeleckého remesla, komponoval zväčša pre jednorazovú príležitosť, nepísal per imaginárnu budúcnosť. Preto smerodajná podľa tohto nazerania je recepcia a úroveň očakávania vtedajších poslucháčov v danostiach a perspektívach svojej doby. Bach komponoval pre tie nástroje, ktoré boli k dispozícii, ktoré boli primerané jeho intenciám. Keď písal pre barokové husle, nemyslel na husle Paganiniho doby, keď písal pre čembalo, sotva mohol predvídať konštrukciu moderného koncertného krídla. Keby naopak Chopin, Liszt, Rachmaninov, Debussy boli mali k dispozícii čembalo namiesto klavíra, neboli by mohli realizovať svoje pianistické koncepcie.

Natíska sa otázka: aký je teda autentický Bach? Túto kardinálnu otázku nemožno v krátkosti zodpovedať bez upadnutia do dogmatizmu. S termínom autentický treba zaobchádzať opatrne. Je to okrídlené módne heslo, s ktorým sa často stretávame, ale ide skôr o akési prianie, než uskutočniteľný čin. Autentický môže byť v najlepšom prípade text, nie predvedenie. Aj to však treba relativizovať. Ako sme uviedli, notový text Bachovej hudby je vždy nevyčerpávajúci, za ním je veľa toho, čo zápis nemôže alebo nemusí obsahovať. Okrem toho je príprava autentického textu k edícii alebo interpretácii kapitola sama osebe a je otázne, do akej miery možno k tejto autentickosti vôbec dospieť. Môže ísť najskôr o určité priblíženie, dôsledná historická rekonštrukcia je však sotva uskutočniteľná. Použitie pôvodného inštrumentára, pôvodného obsadenia, originálneho ladenia, zachovanie dobových návodov samo osebe ešte neznamená, že sa priblížime k zmyslu tejto hudby. Historizujúca interpretácia musí byť životná, využívať priestor na uplatnenie angažovaných prístupov, pravda, v danom rámci fundovaných historických znalostí a vkusu, aby bola pôsobivá.

Bach má mnoho faziet a aspektov, ktoré vytvárajú jeho genialitu. Každá doba si osvojila a adaptovala Bacha v zmysle vlastných ideálov, vybrala tie stránky, ktoré jej najviac konvenovali. V súčasnosti je evidentný pluralizmus rozmanitých bachovských interpretácií, od historizujúcich po aktualizujúce.

Kvalita predvedenia ide akoby krížom cez otázky použitia takého alebo onakého interpretačného aparátu. Práve v pluralite je dnešný zvukový ideál a obraz Bacha a jeho tvorby zmysluplný a komplexný, dobe primeraný a aktuálny.

Súčasný svet je charakterizovaný eskaláciou násilia, agresie, egoizmu, bezohľadnosti a intolerancie. Nič nie je preto dnes potrebnejšie ako tolerancia, a to platí aj v oblasti predvádzania a výkladu hudby. Tolerancia, pravda neznamená akceptovať všetko – aj ignoranstvo alebo aroganciu. Mali by sme však tolerovať koexistenciu rôznych zvukových obrazov Bachovho diela a nazerať na túto otázku ako na tvorivý zápas, ktorý slúži pokroku. Nie je možné mať súčasne všetko, a to platí aj v oblasti pestovania starej hudby. Zisk na jednej strane znamená stratu na strane druhej a naopak.

Úlohu dnešného pestovania Bachovho diela treba vidieť v primeranom dešifrovaní a zmysluplnom odhalení jeho posolstva pre prítomnosť, aby zasiahla dnešného človeka, aby ho oslovila, a to sa môže diať vo viacerých rovinách. Naše úsilie by nemalo smerovať k zásadám a požiadavkám: buď tak alebo onak, len nielen tak, ale i onak. Od snáh o historickú rekonštrukciu po moderné koncepcie existuje široký register prístupov, dobrých i zlých, atraktívnych i fádnych, správnejších i menej znalých. Bachova hudba sa vykladá vždy ináč, lenže dnešná doba sa od predchádzajúcich líši tým, že na základe zmnožených vedomostí a mnohonásobných skúseností prispieva k obohateniu a prehĺbeniu recepcie a zvukového ideálu podstatne viac ako kedykoľvek predtým. Pravý, autentický zvukový obraz Bachovho diela však ostáva hľadaním, možno tiež povedať otvoreným systémom, ba výzvou, kreatívnou úlohou, ktorú treba vždy nanovo riešiť, dnes i v budúcnosti.

Nočný koncert lipských študentov, 1732

PEDAGOGICKÁ KAVATÍNA II.

JÁN ALBRECHT

Dokončenie z minulého čísla

Vo vývoji mladých ľudí je pubescencia zväčša problematický úsek života. V pedagogike je synonymom ťažko ovládateľnej periódy; obsah tohto slova má väčšinou záporné predznamenanie. Ak si však uvedomujeme funkciu tejto prechodnej etapy a jej význam pre budúcnosť dozrievajúceho, musíme spoznať aj jej hlavné črty, presnejšie povedané konkrétne požiadavky, ktorých splnenie môže priniesť pozitívny efekt pre ďalší vývoj v dospelosti.

Aké sú teda hlavné pohnútky zmeneného správania sa mladého človeka v období pubescencie? Myslím, že pramenia v rozvoji pocitov, sily a životaschopnosti, ktoré smerujú k snahe vymaniť sa spod nadradenosti vychovávajúcich. Otvára sa nekonečné pole na rozvinutie vlastnej aktivity síl a schopností bez empirickej znalosti jeho hraníc, ktoré si dospievajúci človek uvedomí práve pri dotyku s nimi. Tento proces prebieha v pubescencii a zohráva významnú úlohu pri získavaní pocitu a vedomia rovnováhy medzi expanznými túžbami a determinujúcimi hranicami vlastnej potencie. Vzniká – inými slovami – nový obraz o rozmeroch vlastných schopností. Je isté, že túto empíriu mladý človek nadobúda často kolíziami s okolím v najširšom slova zmysle. Zároveň je isté aj to, že ten, kto si nevyskúšal sily v konfrontácii s najrôznejšími názormi a prekážkami, nedisponuje reálnym sebavedomím, involvujúcim pocit vlastných schopností vrátane ich hraníc. Nemôže nadobudnúť rovnováhu charakteristickú pre adolescenciu. Oneskorená fáza puberty znamená zároveň oneskorené dospievanie a dozrievanie.

V pubescencii si mladý človek len postupne vytvára obraz o súvislostiach medzi vlastným ja a sociétou. Prvotná túžba rozšíriť dimenzie života ako apriórna biologická danosť pri súčasnej neznalosti zložitej sústavy spätných väzieb sociosféry, inklinuje k použitiu zjednodušených eticko-morálnych princípov, ktoré sú v tomto veku už zvládnuté, no bez znalosti zložitých prevodných pák požadovaných spoločensko-psychologickými kánonmi medziľudských vzťahov. Symptómom tohto veku je intolerancia voči riešeniu individuálnych problémov diplomaciou a „okľukami". V tom všetkom vidí mladý človek len lož a faloš. Do určitej miery i právom, ale to je v živote málo platné. Práve preto mladí ľudia odsudzujú vyše 30-ročných, ktorí si tento model správania v záujme sebaochrany zväčša osvojili.

Vyrovnávanie života s prostredím je nikdy neuzavretým procesom; vyplýva zo základných daností života chrániť vlastnú existenciu na všetkých stupňoch neuvedomeného, vedomého a spoločenského života. Táto danosť však nie je iba defenzívna, ale aj expanzívna (agresívna), lebo vychádza z danej situácie ako z normy, ktorú chce rozširovať. Vývojová tendencia života, ba i stála snaha obnovovať (napríklad umenie), sú prejavom a dôsledkami tejto snahy. V pubescencii má však formujúca sa súvaha medzi životom a jeho prostredím vo vedomí význam fundamentálnej modelovej, pre celý ďalší život usmerňujúcej informácie.

Preto je žiadúce, aby sa pedagóg prezentoval ako človek, ktorý sa nebojí, má ešte rudimenty zdravej revolty a neprijíma všetko bez slov a komentára; nepotrebuje sa páčiť vrchnosti, očakávajúc od nej odmenu za poslušnosť a držanie kroku. Pokiaľ si človek zachoval stopy mladosti, nikdy sa nerozlúči s určitými rudimentmi puberty, prejavujúcej sa v občasnej priamočiarosti správania, vychádzajúceho jednokoľajne zo záujmu vlastného ja. Netreba to teda pred adeptom skrývať, lebo sám to iste odhalí. Pedagóg púta svojich zverencov práve týmito príťažlivými stopami mladistvosti: sú egotické, a preto pravdivé.

Musíme si totiž byť vedomí toho, že altruistické prejavy sú sekundárne oproti primárnosti egotického postoja. Bez reflexie vlastného ja, reflexie vzťahu ja – sociosféra, nemôžu vzniknúť na iné subjekty orientované postoje. Vidieť to na deťoch i na starcoch, u ktorých chýbajú, resp. zlyhávajú k tomu potrebné mechanizmy reflexie (Unschuld ist Unwissenheit – nevinnosť je nevedomosť; E. Křenek – Pfingstoratorium).

V inštrumentálnej pedagogike hrá interakcia osobnostného vzťahu žiaka a učiteľa významnú úlohu. Azda v žiadnom inom odbore nie je tento vzťah taký dôležitý, ako v predmete, ktorého materiál a poznatky sa nedajú vyčerpať žiadnym slovným výkladom.

Cieľom inštrumentálnej didaktiky je vybudovať systém zručností a majstrovstva, teda jav, ktorý je účinný len vo forme maximálnej vytríbenosti, spontánnosti a suverenity. To znamená, že ide o osvojovacie postupy, ktoré možno nadobudnúť iba krok za krokom a ktoré nemožno žiadnym spôsobom odovzdať, rozhodne nie v priamej forme. Ani verbálny výklad nie je v stave obsiahnuť celý systém schopností, patriacich k javu inštrumentálneho majstrovstva. Žiak vidí vo svojom učiteľovi nasledovaniahodný model, ktorý chce dosiahnuť za predpokladu, že má ambície. Z týchto uvedených faktov plynie pestro odtieňovaný, stále sa meniaci a z prípadu na prípad odlišný vzťah žiaka k učiteľovi. Jeho povaha je však rozhodujúca pre výsledky pedagogického vedenia.

Najjednoduchším prípadom je naivný, obdivujúci vzťah žiaka k pedagógovi, charakterizovaný predovšetkým pre predpubertálneho žiaka. Tento vzťah je podriadený naivnou neujasnenou snahou sa niečo naučiť, ale pritom je v zásade nekritický a predovšetkým z hľadiska postoja voči látke, metóde a k práci nie aktívny. Pramení zo žiakovho neujasneného a nezrelého pohľadu na seba samého, stojí preto ešte mimo umeleckého spoločenského života. Cíti svoju závislosť na pedagógovi. Nebúri sa proti tomuto vzťahu, lebo si uvedomuje izolovanosť vlastného postavenia. Je zaujímavé, že charakter tohto vzťahu je v značnej miere závislý od stupňa nadania a ambicióznosti žiaka. Ak si žiak uvedomí svoje talentové predpoklady, ľahko dochádza ku kvalitatívnej zmene tohto vzťahu, ktorá nemusí byť obratom v negatívnom smere, ale naopak môže upevniť pozitívnu osobnostnú spätnú väzbu medzi žiakom a učiteľom. Príčinou tejto zmeny je uvedomenie si žiakovho vlastného postavenia najprv v užšom kolektíve spolu so žiakmi a jeho premietnutím na širšiu societu; vzniká tým akási sebaprojekcia vlastnej osoby do fiktívnych spoločenských relácií. Ak vidí v učiteľovi oporu svojich snažení, dochádza k pozitívnej spätnej väzbe: učiteľ sa stáva zárukou vývoja, ktorý by žiak podľa vlastného pocitu nezvládol sám. Tento vzťah nadobúda mocenské črty, ktoré sú tým silnejšie, čím silnejším spoločenským postavením disponuje učiteľ: s jeho osobnosťou spriahnutý žiak preberá časť učiteľovej váženosti do vlastného povedomia. V tomto stave osobnostnej relácie sa pokúša žiak aktívne, ale nekriticky napodobniť takmer všetko, čo patrí i do najperiférnejších učiteľových návykov, myšlienok alebo metód. Býva to väčšinou akýsi servilný autoritatívny vzťah, ktorého aj nesporné výhody treba hľadať predovšetkým v ochote zvládnuť všetko, čo žiak pokladá za vzor. Negatívnou stránkou tohto vzťahu je aktívna rezistencia voči kritickým výhradám ako i voči vlastnej ochote mobilizovať utlmené samostatné myslenie. Vo všeobecnosti sa hodnota tohto vzťahu idealizovane komentuje ako príkladný vzťah autority, rešpektu a poslušnosti. V skutočnosti však takýto názor pramení z psychologickej neznalosti situácie. K negatívam takého vzťahu patrí izolácia žiaka od prostredia s aspoň psychologickým využívaním učiteľovej autority ako spoločenskej sily, ktorá ho vymaní z priemeru. Tento druh vzťahu je nesporne prejavom egoizmu zo strany žiaka a pohodlnosti zo strany učiteľa, ktorý by ho mal uviesť na správnu mieru. Málo žiakov vie svojím správaním, ale aj pocitovo správne vyvážiť svoj vzťah k učiteľovi a k žiackemu kolektívu.

Vychádzame z axiomatického predpokladu egotizmu ako z danosti života vôbec. Neznamená to však, že by z toho plynul egoizmus najrýdzejšieho zrna. Medzi egoizmom a egotizmom je priepasť negácie, lebo z egotizmu plynú práve i prejavy odstredivého smeru, predstavy a pocity etické i mravné. Egoizmus sa má výchovou čím ďalej, tým viac paralyzovať, kým egotizmus, ktorý je obecnejšou a základnejšou danosťou, nemožno v tomto zmysle potláčať, lebo by chýbal základ aj pre invertované kladné dôsledky, ako sme videli vyššie. Každý jednotlivec vidí druhého cez seba, na tom sa nedá nič zmeniť, modifikovať možno však smer prejavov, ktoré z egotizmu plynú. Spomínaný vzťah ľahko zažije otrasy, ktorých pôvod pramení v porušení záujmov. V momente, keď žiak usúdi, že autoritatívny vzťah voči učiteľovi odporuje jeho záujmom, odvracia sa od svojho učiteľa aspoň sčasti, nachádzajúc odrazu väčší počet doteraz utlmených výhrad. Najzložitejší je vzťah učiteľ – žiak v situácii keď sa ich vedomosti začínajú vyrovnávať a keď si žiak uvedomí, že k svojmu rastu potrebuje nové podnety, ktoré mu doterajší učiteľ už nemôže poskytnúť.

V postpubertálnom štádiu nastáva nové vyrovnávanie sa so spoločenskou realitou. Z detských snov sa kryštalizujú triezvejšie a objektívnejšie miery hodnôt a súvaha medzi vlastnou osobnosťou a prostredím, do ktorého sa začína včleňovať aj žiak, nie je v stave relativizovať tento pomer. Ťažko preklenuteľný rozdiel medzi reálnou situáciou a vlastnými očakávaniami ho znepokojuje a neurotizuje. Začína hľadať príčinu tohto stavu, hľadá „vinníka", lebo premieta svoju vnútornú rozpoltenosť na svoje prostredie, čo ústi do častých prejavov demagogického vzťahu voči doterajšiemu a prípadne aj novému učiteľovi. Žiak často očakáva od pedagóga pomoc, ktorá hraničí s nesplniteľnými požiadavkami. Neuvedomuje si reálne hranice možnosti pedagogického pôsobenia, ktoré sa nikdy nemôže rovnať priamemu, akoby vecnému odovzdávaniu vedomostí, nakoľko tie sa musia formovať v nadväznosti na už nadobudnuté schopnosti, v súlade s nimi, akoby zvnútra.

U menej talentovaných žiakov, ktorí si uvedomujú svoju závislosť, trvá tento oddaný vzťah dlhšie a bez hlbších rozporov. Je znakom nedostatočnej reálnej schopnosti v danej situácii a v danom spoločenskom prostredí oceniť a zvážiť poslanie vlastnej osoby. Často vedie k určitej nesamostatnosti myslenia a správania sa v oblasti vlastného odboru a je akýmsi nadmerným predlžovaním detstva, vyplývajúcim zo strachu pred nastávajúcim zlomom, ktorý raz musí nastať. Pocit neistoty v profesionálnom živote často zvádza takého adepta k preceňovaniu momentov, v ktorých sa cíti podkutý a silný, oproti násilnému zaznávaniu tých rozmerov vo vlastnej profesii, v ktorých sa nemôže rovnať s ostatnými. Také typy inštrumentalistov sa zameriavajú na periférne problémy, ako je napríklad intonácia, držanie nástroja, metódy, samozrejme v neadekvátnych proporciách vzhľadom na celkový cieľ a výsledok hry. Toto ponáranie sa do špekulatívnych a násilných momentov, jednostranné vyzdvihovanie ich dôležitosti nad samotný výkon je podvedomá obranná reakcia, ktorou si chcú opäť získať také ocenenia a predovšetkým taký pocit dôležitosti a hodnoty, ktorý im vlastná dispozícia nedožičila.

Tento typ predstavujú hráči, ktorí na základe nedostatočného rozvinutia vedomostí nedosiahli vlastný vytýčený cieľ. Ich umelecký arzenál tvorí niekoľko mechanicky a krvopotne naštudovaných skladieb, ktoré si osvojili pomocou drilu a metodických fines bez získania adekvátneho, z naštudovaného materiálu plynúceho osvojovacieho hudobno-technického systému ako rozvinutého základu širokej hudobnej disponovanosti a jedinej záruky úspešného napredovania: technika nástroja totiž funguje len vtedy úspešne, keď je pohybový systém zapojený do aktívnej hudobnosti. Jedine v tej väzbe sa dá aplikovať na ďalšiu interpretačnú činnosť. Spoje s prevahou pohybového prvku bez nevyhnutnej spätosti s aktívnou a prednostnou hudobnou predstavivosťou sú sterilné a neschopné rozvoja. Je príznačné, že uvedený typ žiakov si dlho uchová svoju závislosť a príznačné je i to, že taký typ študujúceho veľmi slabo číta z listu. Chýbajúci aktívny faktor hudobnosti musí podmurovať mnohými vizuálnymi, taktílnymi (dotykovými) a pohybovými asociáciami.

Uplatňovanie učiteľskej autority voči žiakovi je závažným momentom formovania vzájomného osobnostného vzťahu. Na jeho rozvoj neveľmi kladne pôsobí rozšírený spôsob mentorovania, operovania s pojmom disciplíny ako s primárnym faktorom, namiesto toho, aby sa disciplína ponímala ako druhotný faktor obsiahnutý vo vzťahu k obsahu práce. Nemožno teda pokladať za vhodný prístup, pri ktorom si učiteľ svojím postavením na škole vymáha autoritu administratívne, lebo taká autorita stojí na rovine mimoodbornej mocenskej prevahy. Veľmi často sa pokladá miera podriaďovania sa tejto autorite za mieru disciplinovanosti žiaka vôbec. Treba si však uvedomiť, že tí poslucháči, ktorí sa ochotne podriaďujú, nemusia charakterove ani nadaním patriť k najkladnejším typom. Často sa talentovaní žiaci alebo poslucháči stavajú proti tejto autorite v hmlisto uvedomenom pocite svojich schopností. Úradné mocenské presadzovanie učiteľovej autority ich vedie ku kritickému postoju voči učiteľovi, začínajú si uvedomovať jeho odborné a ľudské nedostatky a začínajú pochybovať nad správnosťou spôsobu vyučovania i tam, kde má učiteľ pravdu. Takto vzniká ťažko preklenuteľný opozičný postoj, ktorý je tým ťažšie eliminovateľný, čím skrytejšie sa prejavuje. Dôsledkom je smutný fakt, že si učitelia často nedokážu vybudovať cestu k nadanejším a nadaným adeptom. Školácke typy ako i vedome servilní, úslužní poslucháči sa takto dostávajú do pozície nadradenosti nad talentovanými. Priemer je nezdravo pozdvihnutý na rovinu vzorného žiactva. Okrem toho je mentorujúci prístup podnetom k vzniku a prejavovania sa takých poslucháčov, ktorých pozitívne a negatívne vlastnosti sa polarizujú v neprospech ich integrálneho charakterového obrazu. Naivný žiak sa ľahšie podriaďuje ako inteligentný a špeciálne talentovaný, lenže ľudská naivita je syndrómom neveľkej talentovej alebo intelektuálnej rozvinutosti. Žiak, ktorý sa učiteľovi, poznajúc jeho vlastnosti, podriaďuje, prevádza túto subordináciu na základe vedomej voľby metód správania sa, o účelnosti ktorých je presvedčený. Týmto činom dostáva v tomto smere prevahu nad svojím učiteľom, lebo ho vedome ovláda svojím správaním, podľa receptu „In hoc signo vinces".

Iná forma vyžadovania rešpektu sa prejavuje snahou byť neomylný, o ktorej som sa už zmienil. Schönberg o tejto suverenite písal v úvode svojej Náuky o harmónii: neomylnosť prenechajme hlasovým pedagógom, prečo sa chcieť zdať polobohom, prečo nie plnohodnotným človekom? Každá neomylnosť má svoje hranice, ktoré sa v pedagogike preverujú vo vývoji osobnostného vzťahu. Dotyk s hraničnými oblasťami učiteľovej neomylnosti nutne modifikuje stupeň autority z obdivu smerom nadol, čoho dôsledkom je na jednej strane reštaurácia statu quo prostriedkami spomínanej formy uplatňovania autoritatívneho vzťahu. Na druhej strane je tým daný proces odmocňovania učiteľského úveru, začiatku cesty ku komickej figure. Takéto správanie sa učiteľov podľa povelov freudovskej teórie je nesmierne rozšírené. Každý pokus o presadzovanie iných názorových pozícií medzi pedagógmi naráža v posvätných halách pedagogickej agregácie na pohoršený odpor a vyvoláva kolegiálne ale suverénne mentorovanie a napomínanie apostátov ľavej pedagogickej úchylky so snahou ich – konečne napravených – dostať do svojich radov pravoverných a spolu-neomylných. Človek a pedagóg tak úzkostlivo chrániaci svoju spoločenskú dôstojnosť prostriedkami, ktorými ich najľahšie stráca (na spôsob Goethem ilustrovaných postáv ako Raufebold, Habebald a Haltefest, z ktorých posledný, najchamtivejší stratil oproti dvom prvým všetko to, čo oni ešte majú, lebo sa kŕčovite toho nedržia), disponuje zrejme malým sebavemodím. Musím sa opäť vrátiť k Schönbergovej náuke o harmónii, ktorú autokrat modernej hudby uvádza slovami, znejúcimi ako vyznanie: „Túto knihu som sa naučil od svojich žiakov". Zdá sa, že Schönberg, o ktorom Tibor Kneif vo svojom článku Der Bürger als Revolutionär – (Melos 1969, Heft 9, str. 373) píše, že údajne v styku s prostredím poznal len bezvýhradné stúpenstvo a nezmieriteľné nepriateľstvo sa v pedagogike dopracoval k osvietenému a všestranne inšpirujúcemu postoju. Treba si uvedomiť, že najväčší obdiv získa pedagóg autokritickosťou a otvoreným priznaním nevedomosti a že nikdy nestráca toľko kreditu ako nepriznanou nevedomosťou. Autoritu upevňuje aj tolerancia voči odlišným názorom, inému charakteru a temperamentu žiaka. Všetky tieto tvrdenia nie sú náhodné ani hypotické, ale sú logickým dôsledkom toho, čo sme spomínali vyššie, že totiž správanie každého človeka, nech je jeho forma hocijako dialekticky negovaná a nech sa prejavuje akýmkoľvek od svojej bytosti odvráteným spôsobom, predsa zostáva determinované vlastným egotizmom. Ak túto funkčnosť správania učiteľ rešpektuje, bude schopný postaviť osobnostný vzťah na najstabilejšom základe, na reálnej platforme.

Učiteľ sa nemá obávať odstupu od seba samého, ani relativizovať svoje výroky, činy i celú svoju osobnosť natoľko, aby žiak prestal slepo obdivovať jeho fiktívnu osobnosť a začal uznávať jeho kriticizmus, autokritickosť i náročnosť voči sebe. Dôležité je, aby uznávaná učiteľova osobnosť reprezentovala zložitý komplex, zahrňujúci spôsob uvažovania a umeleckej práce ako výsledku snáh v tomto zložitom pracovnom postoji, ako aj osobnostné vlastnosti, formované všetkými odtieňmi životných úspechov a problémov. Pre poslucháča musí byť viditeľná humánna podstata umeleckej a pedagogickej práce, ktorá i v ňom má vzbudiť pocit zodpovednosti a radosti zo samostatnej práce. V učiteľovi nemá vidieť človeka obdareného mimoriadnymi danosťami, ale má si skôr všímať jeho schopnosť nadchnúť sa a svedomito riešiť problémy. Tieto črty sú azda najhodnotnejším základom pre vznik osobnostného vzťahu medzi pedagógom a jeho adeptom. V tejto forme nepodlieha sklamaniam a zostáva hodnotným podnetom pri samostatnom riešení úkonov i psychologickým zázemím v sťažených situáciach, do ktorých sa každý človek, teda i žiak dostáva niekoľkokrát v živote. Takýto vzťah je aj nevyhnutným základom formovania žiakovej sebaistoty, lebo ho privádza k samostatnosti myslenia a konania, k možnosti opierať sa o vedomie vlastných síl, získaných zodpovednou a samostatnou prácou. Strata tohto sebavedomia by znamenala stratu pôdy pod nohami a stratu schopnosti sústrediť sa na vlastný výkon. Je to moment, ktorý najkritickejšie a rozhodujúco určuje ďalší rast človeka umelca.

HŽ