

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.

3. – Kés

2. 8. 1989

16



ných dramaturgických akcentov, no Pražská jar stavia viac na interpretačných výkonoch, takže výsledok nutne musí byť kompromis medzi pôvodnou dramaturgickou ideou a ponukou interpreta. Uvažujúc o charakteristických rysoch, dominantách 44. festivalu, zdôraznila by som predovšetkým vynikajúcu prezentáciu vokálneho umenia. Bolo obsiahnuté v celej šírke: od veľkých symfonicko-vokálnych kompozícií, cez operné inscenácie zborové koncerty, až po sólové operné a piesňové recitály.

Určite k najočakávanejším podujatiam patrilo predstavenie **Pendereckého opery Čierna maska** v podaní **Veľkého divadla v Poznani**. Poznančania ju spievajú v nemeckom origináli (na rozdiel od varšavskej opery), v Poľsku ju nastudovali prví, krátko po premiére v Salzburgu. Pražské predvedenie sa stretlo s rôznorodými ohlasmi – od zatracujúcich až po velebácke. Naproti tomu celkom jednoznačným úspechom bolo každoročné kmeňové číslo Pražskej jari – **Mozartov Don Giovanni** s plejádou krásnych hlasov – a nielen zo za-

dramatickým prvkom, ale obsahujúce množstvo jemných výrazových nuansí, vyžadujúcich delikátnu a majstrovskú interpretáciu. Araiza má takisto vynikajúcu spevácku techniku, ktorá mu umožňuje pracovať s hlasom ako s hudobným nástrojom a sústrediť sa na vykreslenie tých najjemnejších detailov. Jeho inteligentný, kultivovaný prejav, znásobený južným „talianskym“ hlasovým tónom, zvýraznil krásu Schubertovho opusu a dodal tomuto intímnemu citovému denníku tragickej lásky nebyvalú hĺbku a prostotu.

Nasledujúci deň exceloval bravúrnym výkonom v áriách **Mozartovho Figara**, **Rossiniho Dona Basilia**, ale najmä vo **verdievskom repertoári (Filip, Banquo, Silva) Ruggero Raimondi** – talianska basová jednička. Jeho zvučný, farebný a nosný basbarytón, spolu so suverénou hereckou kreáciou mu získali snáď najväčšiu priazeň publika. Napriek obrovskej ovácii bol jeho interpretačný vklad v porovnaní s predchádzajúcimi výkonmi akoby viac na povrchu. Raimondi s nadhľadom a perfek-

cia zrejme narychlo zimprovizovaný koncert, využívajúc tak prítomnosť časti pôvodného interpretačného tímu. Výsledok bol však značne rozpačitý: nelogická, chaotická programová zostava, nesústreďený výkon orchestra i dirigenta, nevyrovnané spevácke výkony. Predohru, árie a zbor z **Beethovenovho Fidelia** a **Mozartovej Così fan tutte** striedala sladká **Nemorinova** romanca z **Donizettiho Nápoja lásky**, vzápätí **G. Verdi** – predohra k **Nabuccovi** a populárna **La donna e mobile** z **Rigoletta** a všetko korunované ukázkami z **Wagnerových opier**. Nad celkovou priemernosťou sa zaskveli nosné, wagnerovské hlasy sopranistky **Sabine Hassovej** a tenoristu **Wolfganga Schmidta**. Oproti menej tvárnemu, väčšinou vo forte traktovanému hlasovému materiálu tenoristu pôsobil zrelý, farebne bohatý hlas Hassovej kultivovanejšie a presvedčivejšie.

Neobyčajným, celkom nečakajúcim a náhodným bol pre mňa koncert **Moskovského komorného zboru** s dirigentom **Vladimírom Mininom** v chráme sv. Mikuláša.

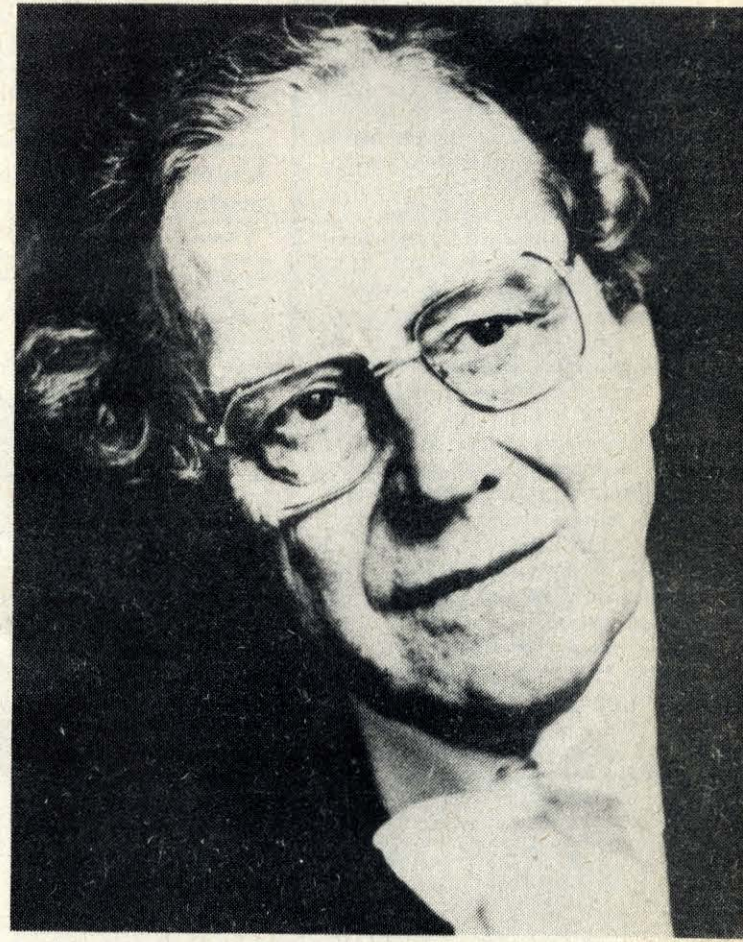
Pražská jar '89

hranicia! (T. Hampson, F. Araiza, G. Gahchemaille, M. Hajóssyová, L. Ághová).

Zrejme náhoda, či skôr kalendár spevákov spôsobil, že účinkovanie troch najväčších speváckych hviezd sa sústredilo do niekoľkých dní prvej tretiny festivalu a prítomnosť momentálnej svetovej špičky priťahla v tom čase od Prahy množstvo operných fanúškov. Príležitosť vypočuť si v priebehu týždňa **Ricciarelli**ovú, **Araizu**, **Raimondi**ho nie je samozrejme ani na európskych festivaloch zvučných mien (a hlavne za takú cenu!) a určite to patrične zvyšuje atraktivnosť i prestíž festivalu.

Fascinujúci bol hneď prvý recitálový večer jednej z prvých dám svetových operných scén, sopranistky **Katie Ricciarelli**ovej. Má krásny zamatový soprán jedinečnej farby, ktorý ovláda dokonalou technikou. Jej doménou je belcantová talianska opera, kde najviac vyniknú jej neobyčajné hlasové a technické dispozície a predovšetkým výrazové bohatstvo a vrúcnosť prejavu. Pražskému publiku ponúkla populárny taliansky repertoár (**V. Bellini, G. Rossini, G. Puccini, A. Catalani, G. Verdi**), ktorý sa však zásluhou neopakovateľnej interpretácie zrazu zaskvel v celkom inej, nepoznanej podobe.

Francisco Araiza, ďalší v rade vynikajúcich belcantových hviezd, sa v posledných rokoch čoraz viac venuje interpretácii piesní, najmä Schubertových. Aj v Prahe – popri účinkovaní v roli **Dona Ottavia** v **Mozartovej opere Don Giovanni** – vystúpil s piesňovým recitálom. Vybral si monotematický program – bez pauzy, obdivuhodne štýlovo a zanietené predniesol cyklus dvadsiatich piesní **Franza Schuberta Spanilá mlynárka op. 25** na slová **Wilhelma Müllera**. Tento Schubertov prvý rozsiahly piesňový celok sa síce vedome vyhýba



Sir Charles Mackerras dirigoval na otváracom koncerte Smetanovu *Moju vlasť* z partitúry svojho učiteľa Václava Talicha

Snímka archiv HŽ

ciou ovláda svoj spevácky a herecký prejav a práve týmto dokonalým remeselným zvládnutím, bez mimoriadnej osobnostnej zaangažovanosti, dosahuje stopercentný, vysoko profesionálny výsledok. Samozrejme to nijako nespochybňuje dokonalosť jeho umenia, ide skôr o odlišný prístup k interpretačnému stvárneniu.

Namiesto plánovaných a neuskutočnených *Piesní z Gurre* A. Schönberga ponúkla dramatur-

Až neskutočne, v dokonalom súzvuku a farbe, znásobený vynikajúcou akustikou Mikulášskeho chrámu, znela nádherná stará ruská duchovná hudba, zväčša nám celkom neznáma. I takto možno chápať symbiózu dneška s historickým odkazom minulých období, ktoré sa tohtoročná – v celkovom resumé možno len priemerná – Pražská jar snažila zdôrazniť.

MARTINA HANZELOÁ

Stalo sa pravidlom, že každý festival, či prehliadku po skončení rozanalyzujeme, rozpitváme, zhodnocujeme – hľadáme chrobákov, aby sme opäť mohli varovne zdvihnúť prst. Akoby nestačilo konštatovať, že bol, že umožnil stretnúť sa s umením – i keď zväčša priemerným, veď výnimočné javy v každej oblasti sú zriedkavé a štatistický priemer neobide ani festivaly. V snahe zabezpečiť sa aspoň kvantitou, veď kvalita u nás je zo známych príčin tak ťažko plánovateľná, honosia sa usporiadatelia množstvom podujatí, interpretov, uvádzaných skladieb, žánrovou pestrosťou, alebo závažným dramaturgickým zameraním. Z tohto hľadiska ani Pražská jar nie je výnimkou.

K stálemu mottu festivalu – Hudbou za mier, priateľstvo a porozumenie medzi národmi – sa každoročne pripojí niekoľko ďalších, konkrétnejších dramaturgických momentov. Tohtoročný, 44. medzinárodný hudobný festival mal, či chce dokumentovať, spojenie hudby 20. storočia s hudbou minulých období. Do tohto rámca by sa vlastne dali zahrnúť i ostatné, priebežne deklarované motivácie: okrem iných 200. výročie Veľkej francúzskej revolúcie (zdôraznené menej verbálne ako skôr väčšou účasťou francúzskych interpretov – o. i. klavirista **P. Entremont**, huslista **A. Dumay**, tenorista **R. Dumé** – a častejšou frekvenciou skladieb francúzskych

autorov: popri **C. Saint-Saëns**ovi, **C. Debussy** a **M. Ravel**ovi najmä **H. Berlioz**, ktorého monumentálne **Rekvie**m patrilo k vrcholom festivalu) ale aj bohatstvo českej klasicistickej tradície demonštrované predovšetkým na koncerte z tvorby citolibsých majstrov 18. storočia, motivovanom 200. výročím úmrtia V. J. Kopřivu (mimochodom nie veľmi festivalovej úrovne), či 15. výročie narodenia M. P. Musorgského. Samozrejme nechýbali ani jubilujúci českí skladatelia, ktorým bolo venovaných niekoľko komorných koncertov.

Čo do sumy koncertov a účinkujúcich dosiahol tento náš najvýznamnejší, najdrahší a snáď i najrozsiahlejší festival i tentoraz úctyhodné číslo: predstavilo sa na ňom 12 orchestrov, okolo dvadsiatky komorných súborov a asi toľko dirigentov, 6 zborových telies a takmer osemdesiat sólistov. Jeho súčasťou bola, ako každoročne, interpretačná súťaž (v odbore organa a violončelo – zvíťazili organista **Martin Sander** z NSR a Čechoslovák **Jiří Hanousek**, druhý vo violončelovej súťaži pri neudelení prvej ceny) a medzinárodná muzikologická konferencia venovaná starej hudbe, ktorá napriek svojej kvalite stála v tieni ostatných podujatí a bola príliš slabou propagovaná.

Dalo by sa možno polemizovať, či finálna programová ponuka bola ideálnym vyjadrením základ-

Hudobné kalendárium

- 2. 8. 1889 narodil sa Ignác Händl, český skladateľ a organista (zomrel 17. 3. 1954) – 100. výročie
- 2. 8. 1899 narodil sa Bence Szabolcsi, maďarský muzikológ, hudobný historik – 90. výročie
- 4. 8. 1794 narodil sa Josef Prokosch, český skladateľ a pedagóg (zomrel 20. 12. 1864) – 195. výročie
- 5. 8. 1889 narodil sa Nikolaj Nikitič Bjelkin, ruský skladateľ – 100. výr.
- 7. 8. 1919 narodil sa Kim Borg, popredný fínsky operný spevák (bas) – 70. výročie
- 9. 8. 1959 zomrel Emil František Burian, český skladateľ, režisér, teoretik a organizátor, národný umelec (nar. sa 11. 6. 1904) – 30. výročie
- 9. 8. 1914 narodil sa Ferenc Fricsey, maďarský dirigent známy najmä vynikajúcou interpretáciou diel G. Verdiho, M. P. Musorgského a B. Bartóka – 75. výročie
- 9. 8. 1919 zomrel Ruggiero Leoncavallo, taliansky skladateľ, predstaviteľ operného verizmu (nar. sa 8. 3. 1858) – 70. výročie
- 10. 8. 1914 narodil sa Witold Malcudzyński, poľský klavirista, známy interpret diel F. Chopina – 75. výročie
- 11. 8. 1909 narodil sa Jiří Fiedler, český operný režisér, v r. 1950–1952 pôsobil v SND ako režisér, neskôr ako šéf opery – 80. výročie
- 12. 8. 1684 zomrel Nicolo Amati, svetoznámy taliansky husliar (nar. sa 3. 9. 1596) – 305. výročie
- 15. 8. 1839 narodil sa Antonín Petrof, český staviteľ klavírov (zomrel 7. 9. 1915) – 150. výročie
- 16. 8. 1959 zomrel Ján Matuška, slovenský skladateľ a zberateľ ľud. piesní (nar. sa 25. 10. 1897) – 30. výročie
- 16. 8. 1914 zomrel Josef Boleška, český hudobný spisovateľ a organizátor hudobného života, jeden z iniciátorov založenia Českej filharmónie a ďalších komorných súborov (nar. sa 1. 6. 1868) – 75. výročie
- 18. 8. 1909 zomrel Karol Ruppeldt, slovenský skladateľ, teoretik a folklorista, vydavateľ 2. a časti 3. zväzku Slovenských spevov (nar. sa 22. 11. 1840) – 80. výročie
- 19. 8. 1929 zomrel Sergej Pavlovič Ďagilev, ruský choreograf, pôsobil v cudzine, propagátor ruského umenia, umelecký vedúci Ruského baletu (nar. sa 19. 3. 1885) – 60. výročie
- 24. 8. 1904 zomrel Michal Laciak, slovenský skladateľ a spisovateľ (nar. sa 16. 4. 1826) – 85. výročie
- 24. 8. 1839 narodil sa Eduard Nápravník, český skladateľ a dirigent, (zomrel 23. 9. 1916) – 150. výročie
- 24. 8. 1919 narodil sa Niels Vigo Bentzon, dánsky skladateľ – 70. výročie
- 27. 8. 1919 zomrel František Janeček, český skladateľ a pedagóg, pôsobil v Kremnici (nar. sa 22. 1. 1837) – 70. výr.
- 27. 8. 1909 narodil sa Young Lester, americký džezový hudobník, nazývaný „Pres“ (= prezident tenorsaxofonistov); zomrel 15. 3. 1959) – 80. výročie
- 28. 8. 1959 zomrel Bohuslav Martinů, český skladateľ (nar. sa 8. 12. 1890) – 30. výročie

Zomrel Herbert von Karajan

Dňa 16. júla t. r. zomrel uprostred priprav na premiéru Verdiho opery Maskarný bál v rámci salzburského festivalu rakúsky dirigent Herbert von Karajan. Niekdajší absolvent salzburského festivalu rakúsky dirigent Herbert von Karajan. Niekdajší absolvent salzburského festivalu Vysoké hudobnej školy začal svoju dirigentskú kariéru v Ue. pokračoval ako hudobný riaditeľ v Aachene, od roku 1937 pravidelne hosťoval na čele Berlinských filharmonikov a Štátnej opery v Berlíne. 1941 sa stal šéfdirigentom berlínskej Štátnej kapely. Po 2. svetovej vojne sa načas z politických dôvodov musel odmlčať, znovu debutoval 1947 v Londýne. Od roku 1949 riaditeľ viendenskej Spoločnosti priateľov hudby, dirigent i režisér v milánskej La Scale, v rokoch 1954 – 1989 šéfdirigent Berlinských filharmonikov, v rokoch 1957–64 riaditeľ viendenskej Štátnej opery, od roku 1957 umelecký riaditeľ Salzburských slávnostných hier založil v roku 1967 v Salzburgu Veľkonočné slávnostné hry, neskôr tamtiež Turické slávnostné hry, kde nvádzané opery sám dirigoval i režíroval. S mimoriadnym zručnosťami a venoval zdokonaľovaniu nahrávacej zvukovej – a videotechniky, ktorú aj hojne využíval (više 900 nahrávok). 1969 založil v Berlíne Karajanovskú nadáciu na podporu mladých dirigentov. Technická a zvuková dokonalosť stáli v centre umeleckých ambícií tohto mimoriadneho zjavu európskej hudobnointerpretačnej kultúry 20. storočia. Jeho úmrtie je bodkou nielen za mimoriadne bohatým, rozporuplným a čínorodým životom genialného hudobníka, ale nesporne i za celou umeleckou érou.

Z REDAKČNEJ POŠTY

Ktosi nedávno napísal v Literárnom týždenníku, že esejistika je u nás ako dinosaurus. Vymrela. Tie zriedkavé exempláre stíha ešte nepochopenie. Škoda, že práve na skladateľskom kolokviu, zvláštnom to skanzene skladateľskej reflexie o súčasnej slovenskej hudbe. Síce aj sympatizujúcej alebo popierajúcej, ale či je azda na tom niečo zlé a dokonca neetické? Vážim si skladateľa, ktorý dokáže na úrovni hovoriť aj o tvorbe svojich kolegov. Zopár našich autorov to naozaj vie.

Ivan Hrušovský sa pribral v svojom úvodnom referáte na kolokviu radšej vyberať niektoré výroky z mojej malej eseje o prehliadke Nová slovenská hudba v Literárnom týždenníku. A vykladať ich po svojom. Napríklad, že hlásam absenciu ohľaduplnosti a nebodaj bezohľadnosť voči prehliadke a našej súčasnej hudbe, ktorej osud mi očividne a nie odčera leží na srdci. To azda Ivan Hrušovský nemyšľí vážne? Kto však z takéhoto „diťolu“ pochopí, o čo v mojej malej eseji ide?

Nuž o tom, hľadať „kameň mudrcov“ vo chvíli, ktorá je daná i príležitosťou, i priestorom v literárnom časopise. Písať o udalosti súčasnej slovenskej hudby s vedomím súvislosti a bez mantinelizmu. Bez bezbrehej ohľaduplnosti ku všetkému a vlastne ničomu. Bez nikam nevedúceho obráňarstva. Ale aj bez nihilizovania o „kríze a útme“, ktoré ešte nedávno prekvitalo v dostupných publikačných médiách. (Tak „dotknuteľne“, že ani nebolo možné uverejniť iný názor.) Používajúc i literárnu skratku, i metaforu, i aforizmus a inotaj. O to totiž v eseji práve ide. O literárnu inšpiráciu a formu vyjadrenia a predovšetkým o celkové vyznenie. Preto aj „nepoviem a nepoviem“, neukážem prstom, nehovorím polopatisticky, ale aj medzi riadkami. Chcem znepokojiť, narušiť zakonzervovanú optiku i „normu“ našej hudobnej publicistiky, zasugerovať obraz, vidinu, hľadať cestu.

Ivan Hrušovský trhá esejistiku na kúsky. Číta ju tak doslovne, že paradox a metafora je preňho „hádzanie do jedného vreca“. Tak vykladá moju vážnu i zábavnú „hru“ so slovami a významami „ohľaduplnosť“ a „nedotknuteľnosť“. Najmä ho hnevá, že sa mi pod perom spojili do „nezlučiteľnej jednoty“. Lenže práve v tom je zrnko, ktoré má podráždiť obrazotvornosť. Veď ktorá nedotknuteľnosť je už ohľaduplná a ktorá ozajstná ohľaduplnosť k umeniu je už len spojená s čousi nedotknuteľnosťou? Dá sa v tom vidieť iba „intaktnosť“, ktorá vraj vymizla, alebo prižmurovanie oka, za čo by som sa až tak neprihovára, ale, čert ho ber, keď to inak nejde. Ale či tá tartuffovšina, čo dokáže byť napohľad taká bezbranná a strašne (ach!) ohľaduplná a medzitým šikovne (a či nie bezohľadne?) prevracia hodnoty sem a tam v záujme vlastnej nedotknuteľnosti, je ozaj iba prežitok päťdesiatych rokov, ktorý sa uchytil v mojej hlave? Kiež by to bolo tak. Kiež by panovalo v našej hudobnej obci iba radosť, otvorené, dotý-

3. interpretačno-pedagogický seminár husľovej hry

V dňoch 23. až 30. júna 1989 prebiehal v Bratislavskom konzervatóriu pod vedením prof. Jindřicha Pazdery 3. ročník Interpretačnopedagogického seminára husľovej hry. Seminár organizovala Slovenská hudobná spoločnosť v spolupráci s Konzervatóriom v Bratislave a s odborom školstva NV hl. mesta Bratislavy.

Novinkou seminára bolo zapísanie partov skladby P. Janotičiaka Concerto da camera, transkribovanej podľa A. Corelliho v prípravnej fáze podujatia. Účastníci tak mohli svojich žiakov vopred pripraviť na ansamblóv muzicovanie. Okrem individuálnych lekcií husľovej hry a skúšok komorného orchestra sa konali v rámci seminára dve praktické odborné stretnutia venované len pedagógom.

Seminár mal slávnostný rámc – začal otváracím koncertom Komorného orchestra Bratislavského konzervatória a ukončil sa koncertom zúčastnených žiakov. Kladom bolo, že na kolektívnom muzicovaní sa mohli zúčastniť všetci – od 6-ročnej účastníčky z Prahy až po najstarších žiakov. Celkovo možno konštatovať, že 3. interpretačnopedagogický seminár mal vydatý priebeh a z doterajších bol najúspešnejší.

OHĽADUPLNOSŤ ČI NEDOTKNUTEĽNOSŤ

kajúce sa a dotknuteľné snaženie. I v našej hudobnej esejistike a kritike.

Potom by sme sotva museli zápasit s nezaujmom hudobnej verejnosti, ktorej ľahostajnosť dnes páli aj Ivana Hrušovského. Hoci na druhej strane tvrdí, že izolácia a uzavretosť nie je pre skladateľa problém a trauma. Toto presvedčenie mu možno iba závidieť. Ja si myslím, že tvorba potrebuje žit v prirodzenej symbióze a konfrontácii. O ňu musí zápasit. Už Beethoven sa ruval nielen s nepriazňou osudu, ale aj konzervatívnymi kritikmi a zadubeným publikom. A nie v dobe „netitanskej“. Dnes autor na Slovensku tvrdí, že „my vieme svoje“ a chytá za slovíčka myšlienky kritické a sympatizujúcej kritiky, ktorá chce dostať tvorbu do širšieho kultúrneho povedomia. Či to azda svedčí o prirodzenom autorstvom sebavedomí?

Aj Ivan Hrušovský by chcel mať ideálnu prehliadku. Aj on vidí, že treba dačo robiť pre také uplatnenie našej hudby v umeleckom snažení súčasnosti, aké si zaslúži. No kým už pred dvadsiatimi rokmi napísal, že sa nezaobídeme bez medzinárodných podujatí a festivalov, dnes tvrdí, že sa z „detskej choroby“ nedostatku medzinárodnej konfrontácie sotva vyliečime v najbližších desaťročiach. Ozaj, pekná perspektíva! Nie, že by som chcela u nás až tak počuť práve len „zahraničnú“ hudbu. Aj tam je, pochopiteľne, dosť „šumu“. Ivan Hrušovský zbytočne presvedčuje i o tom, i o hodnotách slovenskej hudby. Viem o nich, vieme o nich. Lenže k čomu je toto sebaotvrdzovanie dobré? K ničomu. Lebo tie sa nedostanú do sveta a ani do vedomia našej verejnosti, ak svet súčasnej hudby nedotiahneme nejako k nám, aby ľudia videli a počuli, že to „čudo“ je nejakým širšie platným posolstvom o dnešnom svete. To je prirodzená a normálna výmena kultúrnych hodnôt, túžba po poznávaní a dnes najmä po spoznávaní kultúr, predpoklad tvorby kritérií, spôsob existencie súčasného umenia. Predovšetkým tak internacionálneho i tak národného, ako je súčasná slovenská hudba. Nijako si s tým neviem dať dohromady bezútešnú vidinu najbližších desaťročí...

Ivanovi Hrušovskému sa nepáči „galimatias“ s diváckou a avantgardnou hudbou a tuším ma aj potajomky upodozrieva z nadžánia tej druhej alebo volajakým „izmom“ a technikám, ktoré vraj nezaručujú aprióri vytvorenie dobrej hudby. Nuž ale, kto to tvrdí? Uviedla som „diváčku“ hudbu, ktorá čerpá z prostriedkov džezu a modernej populárnej hudby a je dnes extaticky sladká a hudbu s príchuťou drsnosti a protestnosti, s ktorou štartovala avantgarda ako dva krajné póly, ktoré práve na tejto prehliadke oslovili a zdravo podráždili odborníkov i publikum. Pretože ono inštinkatívne ide práve za tým, čo nejaký vybočuje. Čo má tendenciu „nebyť“ a nie „byť“ v „norme“, či už s lepším, či horším výsledkom. A najradšej, prirodzene,

s najlepším. Čo to má opäť spoločné či s päťdesiatymi či inými rokmi? Veď to je stály a dnes viac než aktuálny svár a potreba umenia. „Porušovať“, zápasit, v každej chvíli a každom diele, so zabehanými kánonmi a stereotypmi. Od technických a dobových smerových klíš až po vlastnú pohodlnosť a zabehanosť. Kto vlastne vyvoláva ducha dávnych noriem a načo?

„Nebyť v norme“ je už od renesancie výrazom sebavedomia a osobnosti. „Byť v norme“ (čiže stotožniť sa a opakovať a sebaotvrdzovať atď.) môže mať rôzne, napríklad sebazachovné dôvody. Ale rozvoju umeleckej individuality a autorského sebavýrazu neprospievalo a neprospieva. To by bolo práve nízke povedomie o hudbe, o ktorom v článku hovorím. Takisto nemôžem súhlasiť, že zvladnuteľnosť a profesionalita je všeliek proti monotónii. To je oveľa zložitejšie. Aj vo všetkej „norme“ sa možno zabývať na slušnej profesionálnej úrovni. Len či to bude veľmi umelecké a nemonotónne, to je otázka.

Ivanovi Hrušovskému sa v skutočnosti nepáči moja optika. Mám ideály, upieram sa na optimá, preto som aj nespokojná, aj sa proti všetičomu vzpieram. Ale nie som skeptická. Kým Ivan Hrušovský síce vidí „zreteľný pokles“ a je až krajne skeptický. No zároveň je až nepochopiteľne spokojný. Vraj neexistuje nedostatok príležitostí pre tvorbu. Izolovanosť nie je problém. Nehrozí skosnatenosť a anachronizmus a ani prastará faktúra a zrejme ani žiadne iné neduhy. Niet monotónie ani staronovej programovosti. Nekonečné zdôrazňovanie tradície nie je problém a naopak, ako sa ukazuje, ešte ju treba obraňovať a do nekonečna opakovať, že bez tradície... atď., ako by to nebola už tá najsamozrejmejšia samozrejmnosť. A akoby bez vize, bez predbiehania a „nebytia v norme“ nebola aj tá naša tradícia len ničnehovoriacou frázou. A napokon niet ani zahľadenosti do seba, opticky zhora dolu, pohľadu pod nohy alebo ponad hlavy, vedomého ale aj nevedomého, ktorý zväzuje a ochudobňuje autorské gesto. Namiesto neskaleného pohľadu otvorených očí a sústredených myslí, ktorý oživuje, ozvláštňuje, fascinuje a oslovuje. No a niet sa zrejme ani o čo usilovať, veď je všetko v najlepšom poriadku.

Úvodný referát Ivana Hrušovského na skladateľskom kolokviu ma o tomto všetkom, žiaľ, nepresvedčil. A keďže sa jedná o takú renomovanú osobnosť našej hudobnej kultúry, veru ani trocha nepotešil a nepredchol optimizmom. Skôr si myslím, že úvodné referáty na kolokviách by mali byť naozajstnym otvorením dialógu. Tvorba to u nás nemáva ľahké. Ani skladateľská a ani esejistická – aj tá by totiž chcela byť tvorbou. Ale ako byť živým „na pitevnom stole, pod skalpelom odborníkov, zachvátených ohľaduplnosťou a nedotknuteľnosťou“?

NAĎA HRČKOVÁ



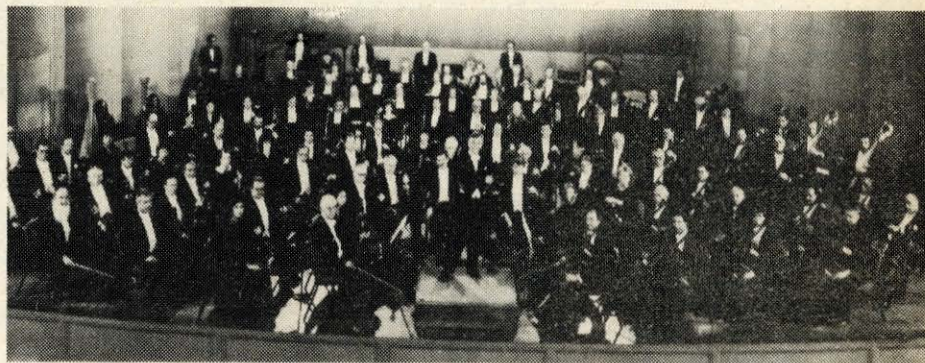
Pražská jar '89

Ťažisko **orchestrálnych koncertov** tohtoročnej Pražskej jari bolo až v druhej polovici trojtýždňového hudobného diania. Po salzburskom Mozarteu a po vystúpení BBC Philharmonic Orchestra Manchester dominoval **Cleveland Orchestra** s vychýreným dirigentom **Christophom von Dohányim**. Jeho rodové korene siahajú na územie dnešného Slovenska: dirigent je vnukom skladateľa Ernő Dohnányiho.

Prvý pražskojarný koncert svetoznámeho telesa z Clevelandu sa začal trochu rozpačito, dramaturgicky málo hodnotným Trojkoncertom pre husle, violu a violončelo so spriev-

okrem predohry k Mozartovej Figarovej svadbe aj predohru k Smetanovej Predanej neveste. S takýmto prídavkom sa obvykle nestretávame (tým menej u zahraničných orchestrov). Bola to však poučná ukážka nového poňatia: to, čo počujeme v divadlách je v porovnaní s verziou clevelandského orchestra často iba snaživým pokusom. Američania tejto technicky náročnej miniatúre poskytli všetok svoj um. Nad samozrejmú techniku priložili aj krásne vyklenutú kantilenu, akúsi „slovanskú hrejivosť“. Nie je to pre nás po-hnúťka na zamyslenie?

Veľkú lekciiu nám poskytol aj americký



Clevelandský orchester



Americký violončelista Yo-Yo-Ma

dom orchestra od Michaela Tippetta a zvukovo málo vykontúrovanou Schubertovou Symfóniou C dur (Veľkou). Druhý večer však už oveľa jasnejšie podčiarkol všetky prednosti tohto telesa. Napríklad Bartókovo Divertimento per sláčiky zažiarilo noblesou, farbitosťou a hráčskou precíznosťou celej sekcie. Prvá symfónia Johanna Brahmsa bola dôstojným záverom pražského hostovania orchestra. Technicky perfektné stmelenie umelecký kolektív pod taktovkou dirigenta priniesol nové poznatky o možnostiach interpretácie Brahmsovej hudby.

Clevelandskí hostia ako pozornosť za ovácie (najmä v druhom vystúpení) pridali

violončelista **Yo-Yo-Ma** Violončelovým koncertom h mol Antonína Dvořáka. Yo-Yo-Ma na báze perfektnej, pritom však naprosto samozrejmej technickej dispozície vytvoril pôsobivý celok, ktorý ohromil veľkoplošnou koncepciou výstavby, vyváženosťou dynamických aj agogických vrstiev, neokázalou vrúcnosťou a nevšedne prirodzeným citom. Violončelista podal vrcholný výkon. Dosiaľ sme ani v podaní našich umelcov nikdy nepočuli toľko typicky dvofákovskej oduševnenej lyrickosti, krehkosti, aj láskavej a až veľkorysej robustnosti, ktorú tento umelec importoval. Škoda, že **Česká filharmónia**, vedená svojím šéfom **národným umelcom Václavom**

Neumannom, nepochopila ojedinelosť tohto vystúpenia a podala neadekvátny výkon (vrátane neschopnosti dokonale súhry a intonačných kazov). To by sa pri takýchto hviezdnych večeroch stávať nemalo...

Pozornosť si zaslúži aj večer, na ktorom nemecký skladateľ **Udo Zimmermann** dirigoval svoju skladbu *Gib licht meinen Augen*; so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Prahe ako sólisti spolupracovali technicky perfektne disponovaní speváci **Gabriele Fontana** a **Lutz-Michael Harder**.

Realizátor záverečnej Beethovenovej 9. symfónie **viedenský Nö. Tonkünstler-orchester** pod taktovkou **Isaaca Karabchevského** interpretoval skladbu nielen v príliš uvoľnenom tempe a bez akýchkoľvek dramatických vypätí, ale aj s dosť zreteľnými nejasnosťami, ktoré nesvedčia o vyšších kvalitách telesa.

Vďaka **francúzskemu dirigentovi Yanovi Pascalovi Tortelierovi** a **Festivalovému orchestru** (zloženému z pražských telies, a členov dvoch popredných pražských speváckych zborov) sa pod klenbami gotického svätovítskeho chrámu niesli tóny **Berliozovho Rekviemu**. Zaznelo v príkladnej zvukovej kompaktnosti, s rešpektovaním tektonickej šírky i so zmyslom pre tvarovanie detailu (napríklad Sanctus so znelým tenorom **Roberta Dumé**) a s určitou dávkou emocionality. Dirigent pre druhú časť (*Dies irae*) jednotlivé dychové sekcie rozložil pozdĺž celého interiéru, takže v optimálnom akustickom strede vznikol neopakovateľný dojem. Okrem spomenutého violončelistu Yo-Yo-Ma veľkým magnetom tohtoročnej Pražskej jari boli tiež recitály **violončelistiky Angeliky Mayovej** (aj teraz si podržala svoj tradičný štandard) a **klaviristu Maurizia Polliniho**, ktorého hra mala veľký ohlas. Početné prídavky iste potešili, ale pravdu povediac, nie všetko, čo Pollini pražskému publiku ponúkol, malo tie najvyššie parametre.

Na záver festivalu sa predstavila kedysi superhviezda svetového speváckeho umenia **Gwyneth Jonesová**. Umelkyňa hájila svoju niekdajšiu brilanciu s obdivuhodnou noblesou a umeleckou svedomitosťou, bez zakolísania či akejkolvek manieri. Ocenili sme to vo výbere piatich piesní Richarda Wagnera, zaujala i v cykle Sibeliových piesní a kulminovala ako interpretka Brittenových úprav ľudových piesní z britských ostrovov. Škoda, že na Pražskú jar príliš často prichádzajú veľičiny svetovej povesti až v dobe prechodu cez zenit...

TOMÁŠ HEJZLAR



Gwyneth Jonesová

Snímky archív HŽ

Pod lupou: stará hudba

V rámci medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar 1989 sa uskutočnila v dňoch 16. – 18. mája v kongresovej sále interhotela FORUM medzinárodná muzikologická konferencia na tému **Hudobná kultúra strednej Európy do roku 1700**. Tradíciu tejto jarnej konferencie venovanej problémom stredovekej a renesančnej hudby založila česká Spoločnosť pre starú hudbu, najskôr ako akciu domácich muzikológov – špecialistov pre oblasť staršej hudby, minulý rok po prvýkrát s pokusom o medzinárodnú účasť. Tohtoročné podujatie sa už plne včlenilo do akcií medzinárodného významu, aj vďaka pozornosti usporiadateľských organizácií – **Ministerstva kultúry ČR, Českého hudobného fondu, Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov a Medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar**. Na podujatí sa zúčastnilo 27 referentov, z toho 13 zahraničných hostí.

Priebeh konferencie, ktorá na začiatku pozdravil **predseda prípravného výboru Jaroslav Jiránek** a **predseda festivalového výboru Pražskej jari Václav Kučera**, bol rozdelený do viacerých tematických skupín. Na úvod sa predstavili špecialisti pre oblasť stredovekej hudby. V centre pozornosti zahraničných muzikológov stáli otázky vzájomných vzťahov a kontaktov hudobníkov v širšom stredo-európskom teritoriálnom zábere. **Elżbieta Witkowska-Zaremba (Varšava)** poukázala na živé styky hudobných teoretikov a úzke kontakty medzi univerzitami (Praha, Ingolstadt, Lipsko, Krakov) dokazateľne z analýzy teoretických traktátov s problematikou Musica speculativa. **Walter Pass (Viedeň)** bližšie objasnil vzťahy medzi hudobnými centrami Praha a Viedeň a **Jerzy Pikulik (Varšava)** sa venoval styčným bodom poľského a českého hudobného života. Z českých muzikológov

vystúpil **Jaromír Černý** s hĺbkovou analýzou špecifických črt stredovekej polyfónie v strednej Európe a s ďalšími príspevkami **Václav Plocek** (Využitie chorálnych dialektov pre analýzu českých prameňov) a **Lukáš Matoušek** (Bohemika medzi stredovekými hudobnými nástrojmi).

Poobedňajšie rokovanie prvého dňa sa presunulo do obdobia baroka. K všeobecným problémom začleňovania sa lokálnych hudobných kultúr do európskeho kontextu sa vyjadril **Jiří Sehnal (Brno)** analyzujúci situáciu v českých krajinách a **Nina Gerasimova-Persidskaja (Kyjev)** v príspevku **Ukrajinský hudobný barok**. Spôsobi šírenia hudby v 17. storočí medzi rehoľníkmi sa zaoberal **Stanislav Bohadlo (Hradec Králové)**. **Karl-Heinz Viertel (Lipsko)** predniesol zaujímavý referát o tradičných chlapčenských zboroch v 17. storočí na základe analýzy dobových teoretických traktátov z Drážďan a ďalších nemeckých miest.

K jednotlivým referátom sa rozvíjali podľa závažnosti problémov aktívne diskusie. Jednou z najplodnejších sa ukázala diskusia po vystúpení ukrajinskej muzikologičky, ktorá vyprovokovala poslucháčov k uvažovaniu nad vzájomnými vplyvmi nielen v rámci strednej Európy ale v širších súvislostiach medzi západnými a východnými hudobnými kultúrami.

Spoločným riešením problémov pokračovala konferencia na druhý deň. Round table na tému **Stredná Európa – teritórium, politický a kultúrny vývoj** uviedli českí historici (**J. Válka, P. Čornej, J. Fukač, Z. Uhlir, J. Černý**). Vymedzit pojem strednej Európy v stredoveku sa ukázalo pomerne náročným problémom. Jeho riešenie je závislé od určitých konvencií a tradícií vedeckého poznania

jednotlivých národných celkov a aj v súčasnosti vidíme premenlivosť v jeho chápaní. Ako podnetné sa ukázalo hľadanie určitých typických javov v hudbe strednej Európy tohto obdobia, o ktoré sa pokúsil Jaromír Černý a za jeden z nich označil kolektívne skupinové muzikovanie v určitých komunitách (cirkevných), ktoré prináša špecifické formy a druhy hudby.

Po round table nasledoval opäť blok referátov k problematike stredovekej hudby. **Miroslav Perz (Varšava)** sa vyjadril k otázke polyfónie v strednej Európe do roku 1500. **Willel Elders (Utrecht)** analyzoval techniku fauxbourdonu v skladbách G. Dufaya. **Dagmar Vaníšová (Praha)** sa zaoberala viachlasnými piesňami. Špeciálniku Kráľovohradskom. **Jana Fojtíková (Praha)** obrátila pozornosť k českému omšovému ordináriu 16. storočia. Na záver vystúpila **Ilona Ferenczi (Budapešť)** s referátom dotýkajúcim sa hudobnej kultúry Prešova v 17. storočí.

V rámci poobedňajšieho programu pripravili usporiadatelia pre účastníkov konferencie dve zaujímavé akcie. V **Zrkadlovej kaplnke Klementína** sa predstavil na koncerte komorný vokálny súbor **Duodena Cantitans** s repertoárom stredovekej a renesančnej hudby domácej české proveniencie. Súbor zložený prevážne zo študentov a absolventov pražskej katedry hudobnej vedy pod vedením pracovníčky ÚTDU ČSAV dr. **Petra Daněka** zoznal zaslúžený úspech a ocenenie predovšetkým zo strany zahraničných účastníkov. Po koncerte nasledovala prehliadka hudobných pamiatok v Hudobnom oddelení Štátnej knižnice ČR, kde boli k nahliadnutiu m. i. vzácne tlače zo 16. a 17. storočia, ale aj autografy Smetanu, Dvořáka, Martinu, list Mozartovho oteca a ďalšie zaujímavé rukopisy.

Na program posledného dňa sa dostala téma **Uloha Habsburskej dynastie v hudobnom živote 16. storočia v strednej Európe**. Téma

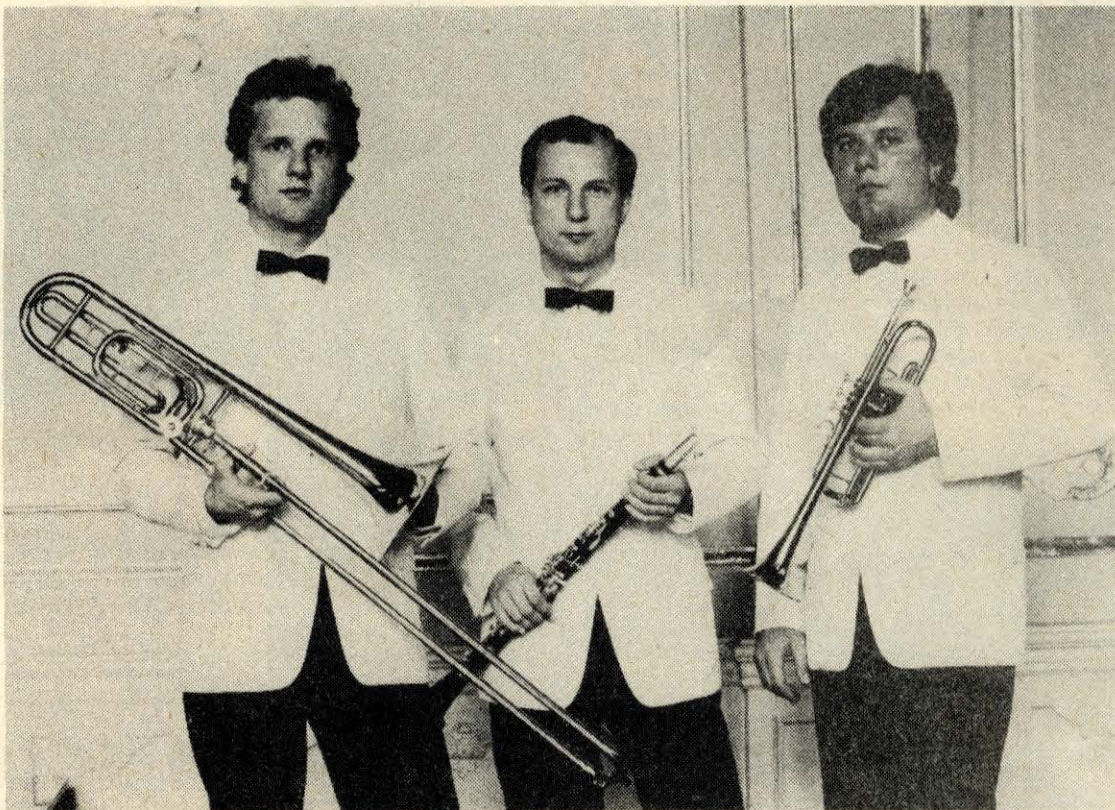
našla živý ohlas medzi referentmi. S ťažiskovým referátom vystúpila **Elżbieta Zwolinska (Varšava)**, ktorá objasnila na základe politického pozadia vzťahov medzi vládncami dynastií kontakty medzi dvorskými kapelami a hudobníkmi navzájom. Nasledujúce príspevky poskytovali širokú paletu možností uchopenia tejto problematiky od historických sond do hudobného života na smotaných panovníckych dvoroch až po zhodnotenie čiastkových javov hudobnej kultúry v tomto období. **Petr Daněk (Praha)** – Tlače vokálnej polyfónie v Čechách v 16. storočí. **Carmelo Comberiati (New York)** Kopírovanie a rozširovanie chorálnych kníh na dvore Rudolfa II., **Hartmut Krones (Viedeň)** – Humanizmus a hudba na dvore Rudolfa II. vo svetle motet J. Galla. **Rudolf Pečman (Brno)** – K poňatiu tzv. manierizmu v hudbe 17. storočia. **Robert Lindell (Viedeň)** – Hudba na dvore kráľa Matyáša. **Marta Hulková (Bratislava)** – Hudobné kontakty spisskej oblasti v 16. a 17. storočí. **Martin Horyna (Český Krumlov)** – Osobnosti českých skladateľov 16. storočia. **Jana Novotná (Praha)** – Polyfónia zhudobnenia rorálnych spevov. **Gerhard Stradner (Viedeň)** – Funkera subbasového instrumentu okolo 1600.

Tohtoročná pražská konferencia o staršej hudbe, v poradí už šiesta venovaná tejto problematike, sa stala vzorovým podujatím svojho druhu. Vysoká úroveň prednesených príspevkov, plodné diskusie našich i zahraničných odborníkov, prispievajúce k rozšíreniu a doplneniu vzájomných poznatkov, priateľské a neformálne kuloárové stretnutia a v neposlednom rade aj zorné usporiadateľské služby (pracovné prostredie, prekladateľský kolektív a organizačné zabezpečenie) prispeli k zdarnému priebehu podujatia, ktoré výrazne prispelo k rozvoju poznania hudobných kultúr starších epoch.

JANA PETOCZOVA

K záveru abonmentných koncertov SF pre závody...

Ide o aprílové (25. a 26. IV.) a májové (15. a 16. V.) dvojice koncertov, ktoré v zmysle zámerov dramaturgie tohto cyklu pokračovali v uvádzaní hudby nielen so zreteľom na rôzne storočia, ale orientovali sa i na monotematický typ programov. Myslím teraz najmä na aprílové koncerty, na ktorých SF Košice s dirigentom Róbertom Stankovským uviedla štyri diela autorov 20. storočia, ktoré spája stretnutie „na hranici“ hudby vážnej a džezovej (resp. populárnej). Teda išlo o ďalšiu podobu tvorby nášho storočia, ktorá klasické formy naplňala hudobným obsahom iných druhov hudby. Aj keď nejde vyslovene vo všetkých dielach o „tretí prúd“ predsa – najmä v tvorbe B. Martinu so záujmom zaznamenávame zvukovú pobodu výsledkov jeho parížskeho pobytu v dvadsiatych rokoch. **Half-time** je svieže dielo, vyrovnávajúce sa s podnetmi európskej medzivojnovnej avantgardy. Počujeme v ňom veľa prvkov, ktoré sme našli aj v Stravinského dielach tých čias. **Klavírný koncert J. Ježka** (žiaľ, u nás málo známy a hrávaný – na koncerte dobre stvárnený predstaviteľom strednej generácie českých klaviristov Janom Novotným) nám predstavil autora v období záveru jeho štúdií kompozície a klavíra na pražskom konzervatóriu. Je to dielo, v ktorom Ježek volil „tretiu cestu“, akýsi kompromis medzi akademickou študijnou orientáciou a prípravkou profesionálneho zvládnutia technicko-kompozičných požiadaviek a princípov vážnej hudby, s jasnými náznakmi jeho inklinovania k džezu. Z iných pozícií vychádza tvorba L. Bernsteina a B. Trnečka (ide aj o iné, neskoršie časové zasadenie), ktorí boli predstavení dielami, zachytávajúcimi obraz ich, možno povedať, ty-



Bratia Jaškovci – interpreti Balady B. Trnečka

Snímka archív HŽ

pickej kompozičnej orientácie. Ide o prelínanie hudby populárnej, resp. džezovej s formami klasickej hudby: najmä L. Bernstein sa práve muikálom West Side Story zapísal do povedomia poslucháčov ako autor osobitej poetiky, pritažlivej pre všetky generácie poslucháčov. Pri príležitosti jeho vlnajšej sedemdesiatky preleteli mnohé jeho diela svetom – a boli sme radi, že vďaka SF Košice zaznela časť jeho tvorby aj u nás na koncertnom pódii. **Suíta z muzikálu West Side Story** je snáď naj-

vhodnejšou ukážkou i pripomenutia skladateľovho významu a jeho výraznej stopy v hudbe nášho storočia. SF Košice prispela k opätovnému oceneniu tohto (aj ďalších uvedených) diela vynikajúco, bezchybným technickým zvládnutím, pri ktorom mohol dirigent Róbert Stankovský už len tvarovať výslednú podobu. Jeho zaujatie bolo zjavné práve tak, ako zaujatie celého kolektívu orchestra. Žeby tu zohral svoju úlohu aj „princíp zmeny“ (v repertoári orchestra)?

Bohuslav Trnečka dal svojej premiérovej **Balade** podtitul **rap-sodická súita pre klarinet, trúbku, trombón a orchester**, no práve tak by v ďalšom pokračovaní podtitulu mohla figurovať inšpirácia vzniku – prítomnosť vynikajúcich hráčov na tieto nástroje – **súrodencov Jaškovcov**. Saša (klarinet), Vladimír (trúbka), i Michal (trombón) sú členmi orchestra Slovenskej filharmónie a len nedávno ukončili štúdiá na VŠMU. Teda snaha o podporenie ambícií v ďalších interpretačných oblastiach (iných

než je len hra v orchestri), viedla aj B. Trnečka k tomu, aby skomponoval dielo so sólistickými prízvukmi pre všetkých troch.

Práve tak ako aprílovú, možno nanajvýš pozitívne hodnotiť i májovú dvojicu tohto cyklu, na ktorej (tak ako vlni) sezónu uzavrel SKO s nár. umelcom Bohdanom Warchalom. Tento raz uviedol orchester samostatne diela J. Suka (**Meditácia na staročeský chorál Svätý Václave**) a D. Šostakoviča (**Komorná symfónia na pamiatku obetí fašizmu a vojny op. 110 bis**) – a pre sólistov pripravil sprievod pre Mozartov klavírný koncert A dur KV 415 (Dana Šašinová-Saturyová) a Haydnov violončelový koncert C dur (Jozef Podhoranský). Konštatovanie vynikajúcej formy i interpretačných dispozícií sa vzťahuje tak na orchester, ako na oboch sólistov. V podaní warchalovcov sme Sukovo i Šostakovičovo dielo prijímali v majstrovskej symbióze tvorcov i interpretov, vnímali sme krehkosť i apelačnosť myšlienkového posolstva – ale aj skutočnosť, že obe diela, reagujúce na konkrétne udalosti, ani po rokoch nestratili nič zo svojej veľkosti a účinku na poslucháča. (Zhodou okolností obe boli najskôr zverešené subtitelnejšiemu zvuku sláčikového kvarteta.) Opäť výborne disponovaného sme počuli i Jozefa Podhoranského. Tentoraz (oproti vlnajšiemu spomínanému koncertu) môžeme hovoriť o vzájomnej inšpirácii orchestra i sólistu, o výslednom tvare, v ktorom má hlavné slovo výraz hudby – a najmä radosť z nej. Podobne mladá Dana Šašinová-Saturyová predstavila na koncertoch dobré stránky svojho interpretačného profilu – v Mozartovi perlivú techniku, ale aj veľký zmysel pre štýl a najmä radosť z muzikovania.

VIERA REŽUCHOVÁ

STRETNUTIE PRI KLAVÍRI

Málokedy sa príhodi, že hudobného kritika, či teoretika požiadajú o napísanie recenzie o koncerte, na ktorom sa prezentuje iný hudobný kritik v úlohe interpreta i teoretika v jednej osobe. I takáto príležitosť sa teda naskytla. Na nádvorí rodného domu J. N. Hummela sa nám prihovril slovom i interpretáciou dr. Vladimír Čížik. Témou stretnutia bola klavírna tvorba F. Chopina, ktorého 140. výročie úmrtia si v tomto roku pripomíname. Na margo muzikológov sa neraz hovorí, že ich komentáre či úvahy o hudbe alebo interpretácii sú akademické, že je to uvažovanie o hudbe cez laboratórne sklo. Pravda, záleží na tom, kto ich hovorí a na adresu koho. V prípade V. Čížika vieme, že kontakt so živou hudbou a klavírnou interpretáciou predchádzal jeho záujmom o štúdium muzikológie. A práve tieto kontakty pozitívne predznamenovali i jeho pohľad na interpretáciu v nespočetných recenziách. No je prirodzené veľký rozdiel hovoriť, či písať o svojich interpretačných názoroch a je niečo celkom iné sadnúť si za nástroj a začať ich realizovať. (Naviac na nekvalitnom pianine, v prostredí do ktorého vstupujú rušivé momenty z okien najomného domu, naviac i s kvapkami dažďa.) Nie, to všetko nechce byť ospravedlnenie, či snaha zahnať do postavenia mimo hry niektoré klaviristické problémy, ktoré táto interpretácia vyplavila na povrch. Veď sám V. Čížik v úvodnom prihovore o Chopinovi upozornil poslucháčov na to, že nie je klaviristom. Čítaný text o Chopinovi, o jeho mazurkách a polonézach

(z ktorých niektoré i odznali) bol koncipovaný ako prednáška. Vzápätí sme si vypočuli štyri Chopinove mazurky a dve polonézy a fantáziu As dur op. 61 Nocturno Des dur. Impromptu Ges dur. Baladu As dur a Scherzo d mol. Ďalšia časť prednášky o Chopinovi odpadla, pretože počasie začalo ohrozovať interpreta i poslucháčov. Ale keby i odznali ďalšie slová plánované podľa scenára tohto projektu, žiadalo by sa mi na margo tohto stretnutia s hudbou F. Chopina povedať niekoľko poznámok. Predovšetkým si myslím, že v takýchto stretnutiach s hudbou a slovom treba pokračovať ďalej. I za cenu nedokonalých (ústami Th. Manna povedané Kretzschmarovskej interpretácie). Lenže okrem vstupnej prednášky by bol veľmi zaujímavý i populárny a pútavý rozbor každého interpretovaného diela. Samozrejme nie vyčerpávajúci, nie siahodlhý, ale stručný, vtipný a pútavý. Práve takéto živé komentáre od klavíra by dali opodstatnenie takýmto stretnutiam. Totiž teoretik a klavirista v jednej osobe má v pravom slova zmysle dvojedinú úlohu. Povedať o konkrétnom diele niečo slovom i interpretáciou. Živý názor vyslovený od klavíra – naviac i komentovaný znejúcimi ukážkami by bol nesmierne zaujímavý. Tu môžu byť všetky interpretačné nedostatky ospravedlniteľné, pretože cieľom a poslaním koncertu je niečo, čo posúva interpretáciu do nových rovín. Z takýchto aspektov bude priam osožné v načatej ceste pokračovať a vysloviť jej plnú podporu.

IGOR BERGER

Hovoríme s Paulom Hillierom

Na Bratislavských hudobných slávnostiach v minulom roku vystúpil anglický súbor pre starú hudbu Hilliard Ensemble. S jeho umeleckým vedúcim sme sa stretli po koncerte.

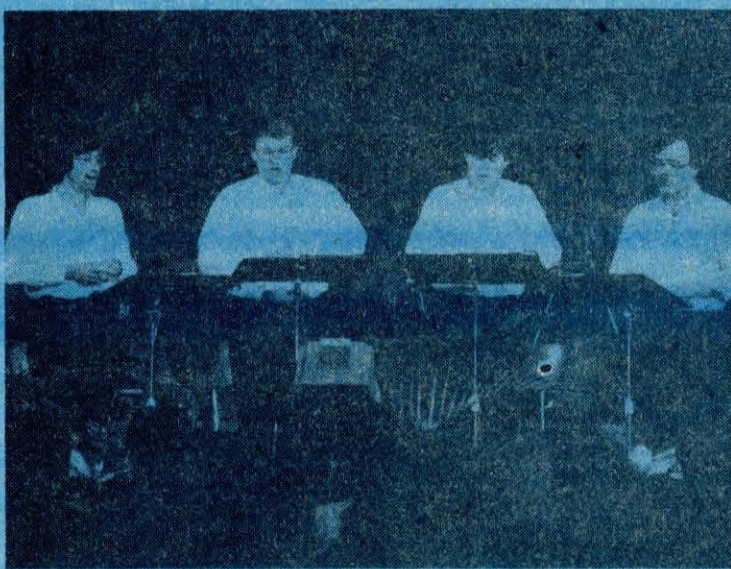
– Vztah k starej hudbe som mal už od čias štúdia a už vtedy som mal na mysli tento typ súboru. Samotná realizácia mojej myšlienky však nechala na seba trochu čakať. Ani jeden z nás nemá špeciálne školenie, či vzdelanie v oblasti starej hudby a hoci sa zdá, že práve v Anglicku je zázemie na jej pestovanie mimoriadne žiživé, najviac publika máme mimo Anglicka.

Kde získavate materiály a kto ich pripravuje na interpretáciu?

– Spievame iba z materiálov, ktoré boli vydané. Je veľmi veľa publikovanej hudby z obdobia renesancie, takže práca predpisovateľov, realizátorov nám nepribudla, sústredíme sa výlučne na interpretáciu.

Aké boli Vaše začiatky a prečo ste sa rozhodli orientovať na vokálnu pozostalosť renesančných skladateľov?

– V Anglicku to začalo veľmi dávno, bol tu predsa Dolmetsch na začiatku nášho storočia, ktorý vynaložil veľa úsilia na rekonštrukciu starej hudby a dobových zásad, ale paralelne vznikali podobné iniciatívy v NSR, Nizozemsku. Bolo to väčšinou na akademickom základe a až po druhej svetovej vojne išlo o aktivitu integrovanú. V šesťdesiatych rokoch sa objavili najdôležitejšie snahy a vznikali rôzne vokálno-inštrumentálne zoskupenia. Rok vzniku nášho súboru bol 1975, vtedy sa ukázalo, že najmenej súborov sa venuje čisto vokálnemu repertoáru, ktorého ale bolo veľmi veľa. Prakticky väčšina repertoáru je vokálna, nástroje boli iba pridané, preto má náš súbor naozaj čo spie-



Hilliard Ensemble

Snímka archív HŽ

vať a ponúkať. Rád by som pripomenul, že sme sa nikdy nesústredili iba na starú hudbu, ale ľudia majú radi nálepky, takže i nám ostala v záhlaví stará hudba. V každom prípade ju považujeme za našu špecializáciu, ale spievame i novšiu hudbu.

Čím chcete vy ako vedúci vokálneho súboru starej hudby s celkom jasným interpretačným názorom prispieť do staronovej diskusie o pravdivosti tej, či onej interpretácie, o objavovaní dobového zvukového ideálu?

– Je viacero interpretačných štýlov, ale nemyslím si, že bojujú proti sebe. Vo vokálnej hudbe je napríklad toľko štýlov, koľko jazykov, pretože tieto majú silný vplyv na hudbu a potom treba vziať do úvahy sakrálnu hudbu s latinskými textami a uvedomiť si, že táto je v každej krajine interpretovaná inak. To isté platí o motetách Josquina des Prés a iných klasikov,

pričom sa nedá žiadna verzia označiť za jedinou možnú, či pravú. Jediný štýl, jediná interpretácia neexistuje a bolo by chybou, keby sme sa o ňu snažili. Uvedomujeme si historické súvislosti, kontext, v ktorom bola interpretovaná, nechceme robiť archeológiu, chceme nazerať na skladby, ako keby boli práce vznikli, náš štýl je v istom zmysle súčasný vnímaním tejto hudby ako stále živej.

Nie vždy nám pomáha kritická revízia pri vydaní toho-ktorého diela, skôr sa snažíme dovidieť „za“ noty, snažíme sa poznať tep hudby, čo-to pomáha i skúsenosť s jej uvádzaním, ale nazdávam sa, že nie som jediný, kto si myslí, že noty obsahujú všetky potrebné informácie. Aj v čase, keď vznikli, neboli potrebné nijaké komentáre k nim.

Prípravila: VIERA POLAKOVIČOVÁ

Romantické klavírne miniatúry Klavír – Silvia Čápovalá Opus Stereo 9311 2101

Káravo na seba vystrkujem ukazovák: čo to za návnadu – „Romantické klavírne miniatúry“! Akurát na to sa chytiť... Veď to nebezpečne pripomína všetky tie „Svetoznáme drobnosti“, „Malé skladby veľkých majstrov“ a bohvie, aké ešte odstrašujúce tituly zaručených trhákov! Do úsmevu vycerený fluorový chrup (najideálnejší umelý), biely smoking, v pozadí „čarovné sláčiky“, v popredí na červeno nalakovaný Petrof! No – akurát tak na hudobné doplnenie príkrátkej rozhlasovej, či televíznej relácie. Alebo – na cestu k zaslúženosti? Ktovie... Lenže taký estrádny „zaslúžilec“ sa k svojmu čestnému titulu dopracuje každopádne oveľa ľahšie tými svojimi sladkobôľnymi kreáciami, než poctivý umelec poctivou robotou k uznaniu... Použiť, využiť, či zneužiť k tomu, samozrejme, môže populárne skladby Franza Schuberta, Roberta Schumann, Fryderyka Chopina, Franza Liszta, Petra Iljiča Čajkovského, Sergeja Rachmaninova i Mendelssohna Bartholdyho. Ťažšie je ich interpretovať neskreslené, podľa skutočného zápisu a ešte k tomu originálne. Preto mala Silvia Čápovalá nefalšnú úlohu, aj keď si zvolila skladby, ktoré určite aspoň preluskala už na konzervatóriu. Veď svojrázne načrtnúť obrysy drobnokresby je možno aj náročnejšie, ako vybudovať veľkoplošný projekt koncertu či sonáty. Estetický názor, podľa ktorého v priamej úmere so stupňom miniaturizácie skladby treba miniaturizovať aj škálu výrazových prostriedkov, je – aspoň podľa môjho názoru – dnes neúnosný, nevedie k ničomu inému, ako k chladnému, odosobnenému akademizmu. A hraf onen notoricky známy repertoár akademicky by nebolo veľkým prínosom. Možno aj pod vplyvom tohto názoru hľadala som na nahrávke Silvie Čápovej práve tie ozvlášťujúce momenty, ktoré s takou samozrejmouťou zo seba priam chrlí napríklad Horowitz: gradáciu v notovom zápise, spejúcu do fortissima postaví na hlavu a zdôrazní ju pianissimom, trojnásobné zopakovanie frázy nechápe ako skladateľovu zajakavosť, ale zvýšenú naliehavosť, v sprievode ľavej ruky sa mu ešte vždy podarí nájsť čosi nové, čo nik pred ním neobjavil atď., atď. A práve podobné momenty sú mi najsympatickejšie aj na novej gramofónovej platni Silvie Čápovej. Vystupuje tu ako klaviristka navýsost spoľahlivá, jej interpretácia „romantických miniatúr“ nie je ani akademicky strohá, ani estrádne gýčovitá, pôsobí uvoľnene a niekedy naozaj zaujme vlastným, vyhraneným názorom a hľadáčstvom skrytého. Prirodzene a výrazovo slobodne pôsobí v jej podaní Schubertova skladba Moment musical op. 94 č. 3 f mol. V chopinovskom hite – Valčíku cis mol, najmä v závere, sa nebojí na malom priestore objaviť modelovať svojbytnú líniu vnútorných hlasov. Rovnako nekonvenčne pracuje aj s ľavou rukou v Čajkovského Barkarole, hoci miestami akoby podcenila hĺbku autorskej výpovede práve v opakovaných frázach. Pekný a premyslený je jej Schumann (Fantazijné kusy op. 12), možno s výnimkou príkonkrétného a málo zasneného Snenia. Consolation č. 3 Des dur Franza Liszta by si možno tiež žiadalo viac snivosti, vzdušnosti, nadhľadu či elegantnej melanchólie.

Takže – gramofónový titul síce prekrýny, ale interpretka si s ním poradila so ctou. Ovláda poetiku miniatúry a dokáže na malom priestore vyjadriť názor. Práve preto si Opus môže tento vydavateľský počin zapísať nielen ako umelecké, ale vari aj (čas ukáže) komerčné pozitívum. A to aj bez „bielych smokingov“, „čarovných sláčikov“ a „červeného krídla“.

DAGMAR KOVÁŘOVÁ

Christoph Willibald Gluck: Triové sonáty pre dvojce huslí a basso continuo

Viktor Šimčíško, Alžbeta Plaskurová-husle,
Juraj Alexander-violončelo, Marica Dobiášová-čembalo.
OPUS, Stereo 9311 2034

Triová sonáta patrila k najpopulárnejšiemu druhu komornej hudby baroka. Obsahuje spravidla dva hlasy v sopránovej polohe nad basom, pričom sa voľný priestor medzi hlasmi vo vysokých polohách a basom vyplňuje akordikou continua, ktorého realizácia bola (okrem pokynov číslovania) prenechaná hráčovi na klavesovom, drnkacom alebo inom akordickom nástroji. Popularitu triovej sonáty možno porovnávať iba s frekvencovanosťou sláčikového kvarteta, zavŕšením periódy hudobného baroka sa triová sonáta takmer úplne vytratila. Súvisí to azda s postupným odklonom od praxe continua, bez ktorého uvedené obsadenie strácalo svoje opodstatnenie.

Triová sonáta patrila ešte k druhovému repertoáru galantného štýlu, tomu však klasicizmus pripravil rázny koniec. V čase, keď Gluck napísal svoje triové sonáty, už začala narastať obľúbenosť sláčikových kvartet. Gluck bol profilovaným tvorcom opier a zanechal veľmi málo skladieb pre iné obsadenia. Okrem piesní s generálnym basom je aj autorom ôsmich triových sonát. Ako autor textu k platni uvádza, posledné dve sonáty sa našli dodatočne a boli publikované Hugom Riemanom, ktorý vypracoval aj continuo. Priznávam sa, že jeho spôsob ponímania continua som často uvádzal ako príklad toho, ako sa to nemá robiť. Nemôžeme mu to však zazlievať, vzhľadom na to, že spôsob interpretácie barokovej hudby sa vyjasnil až oveľa skôr. Treba kvitovať, že interpreti sa riadili podľa vlastných estetických ideálov, čím verne vystihli štýl hudby, i celkový spôsob interpretačného stvárnenia.

Gluckove sonáty majú takmer výhradne charakter ušľachtilej kantability, vzdialenej od bohatšej kontrastnosti barokových diel. Z hudby a jej interpretácie cítiť zreteľne závan novej hudby galantného štýlu, z ktorého

sa formoval klasicizmus. Pôvab a ušľachtilé skromné línie nástrojov reflektujú charakter Gluckovho zrelého operného štýlu. Platňa vyplňa medzeru v dramaturgii nahrávok hudobných diel minulosti. Prijímateľa iste poteší táto ušľachtilá a dobre interpretovaná hudba veľmajstra opery seria – tentokrát z pohľadu iného uhla jeho tvorby.

JÁN ALBRECHT

Franz Schreker: EKKEHARD (Symfonická predohra) Fantastická predohra Slovenská filharmónia, dirigent Edgar Seipenbusch OPUS, Digital recorging, + Stereo 9310 2102

Vyrobene v koprodukcii s firmou Pacific Music Co. Ltd. Hong Kong, 1989

Nesmieme zabudnúť, že hudba, ktorú reprezentuje tvorba Franza Schrekera je našou bezprostrednou hudobnou a kultúrnou minulosťou. Zaujímá štýlovú pozíciu, z ktorej vyrástli predstavitelia hudobnej moderny. Je to štýl, proti ktorému sa stavala avantgarda. Je tu však otázka: bol štýl hudobného novoromantizmu naozaj taký odpudzujúci alebo iné príčiny zohrali svoju úlohu pri snahe odvrátiť sa od jeho znakov, od jeho ducha? Isté je, že vyvolal odpor všetkých tých, ktorí hľadali novú budúcnosť hudby. Ostáva však fakt, že štýl novoromantizmu bol doménou takých skladateľov ako Mahler, Reger, Pfitzner, Strauss, Sibelius, mladý Schönberg, Franz Schmidt a napokon i Franz Schreker. Korene tohto problému netreba hľadať v samotnej hodnote hudby neoromantizmu. Štýl natoľko sputnával, že každý, kto sa s ním stotožnil a kto z neho vychádzal, niesol jeho pečať. Každý, kto ho ovládol, mu aj podliehal a mal čo robiť, aby presadil svoju osobnú vôľu. Slabšie osobnosti sa nutne stratili v anonymite: ich idey sa strácali v prevahe štýlovej sústavy, silnejšie osobnosti zas vyprovokoval, aby prelomili jeho hranice.

Vydarené a kvalitné nahrávky predohier a intermez pre orchester svedčia o tom, že meno Franza Schrekera je neprávom takmer zabudnuté, hlavne však v zmysle ich verejného predvedenia v rámci tradičných koncertných cyklov. Nápaditosť, ktorá sa odzrkadľuje v jeho tematicko-harmonickej palete, farebnosť a zdravý dramatický pulz jeho skladieb, vybudovaných na báze účinnej tektoniky, iste oslovia milovníkov hudby.

Fundované úvodné slovo z pera Egonu Kráka pomáha prijímateľovi orientovať sa v tejto bohatej hudbe i v jej hudobných kontextoch.

JÁN ALBRECHT

Joseph Haydn: Koncert C dur pre organ, dva hoboje a sláčikový orchester Hob. XVIII/1. Koncert C dur pre organ, dve trúbky, tympany a sláčikový orchester Hob. XVIII/8. Koncert C dur pre organ a sláčikový orchester Hob. XVIII/10.

Na organe hrá Ferdinand Klinda, Slovenský
komorný orchester, diriguje Bohdan Warchal
OPUS Stereo 9310 2044

Joseph Haydn
Organ Concertos
Hob. XVIII. 1.8.10



Ferdinand Klinda
Slovak Chamber Orchestra
Bohdan Warchal

Organové koncerty Josepha Haydna sú akousi vstupnou, poučnou školou, reflektujúcou formujúci sa štýl rukopisu skladateľa. Pre interpretov sú skúšobným kamenom sebadisciplíny, presnosti, rytmickej pregnantnosti. Ak sú v mnohom ešte ovplyvnené vlastnou dobou vzniku, zreteľne už smerujú ku klasickým formám skladateľových budúcich symfonických partitúr. Koncerty pre organ, písané v mladých rokoch, sú svieže, lahodné, príťažlivé, oddychové, umelecky nenáročné. Tak ich vnímali a pochopili interpreti na predloženej gramonahrávke, s takou koncepciou sa stotožnili i režiséri F. Poul (I.–III.), L. Komárek (II.).

V koncertnom repertoári F. Klinda sa Haydnove koncerty pravidelne vyskytujú, druhý je zafixovaný už v opusovej nahrávke z roku 1975 na historickom organe v Trenčianskych Bohuslaviciach (OPUS Stereo 9111 0413). Slovenský komorný orchester sa dielom Josepha Haydna zaoberá iba sporadicky,

zväčša v úlohe sprievodu sólistov. V tom prípade cítiť vždy prioritu sólistu, názor ktorého sa Warchal snaží rešpektovať a prispôbovať sa mu. K Haydnovi obaja partneri pristupovali s predsavzatím dobre a verne zahrat čistú partitúru skladateľa.

Sviežosť, mladícka radosť a brilantnosť, ktorú zakódoval do partitúr organových koncertov mladý Haydn, si žiada bezproblémový, nadfahčený prístup interpretov, nie forsírovanie bravúrnej dravosti s nadsadenou zemitosťou, čo príliš preniklo práve do záverečných allegrových častí. Oproti ním stredné diely vyznievajú rozvláčne, vytráca sa spomínaná nadfahčenosť. Klasické partitúry J. Haydna odľahčujú mnohé skryté výrazové i technické komponenty. Interpreti majú pred jeho koncertmi bázeň, ktorá sa pri nahrávke ešte zväčšuje, pretože priehľadnosť partitúry odhalí každú i najmenšiu nepresnosť, každý výrazový odtieň, ktorý v danú chvíľu sa možno zdá správny, no pri pozornom počúvaní môže narušiť celkovú koncepciu diela.

Ak sa spätne zamýšľam nad dátumom realizácie nahrávky – júl 1987 – nezdá sa mi práve najpriaznivejší vzhľadom k pres-tavujúcemu sa SKO. Akosi príliš veľa nie priaznivých situácií zachytila i táto nahrávka.

Na druhej strane je chválou interpretov, že sa podujali na rozlúsknutie tohto náročného umeleckého orieška. Poslucháčom sa mu v podstate po prvý raz predkladá ucelenejší obraz na Haydnovu, u nás málo známu oblasť kompozícií pre organ. Dnes, keď poslucháči priam prahnú po tomto nástroji, dožadujú sa ho z koncertných pódii i zachovaných historických organov, môže táto gramoplatňa v istom zmysle obohatiť rozhľad a zaplniť dramaturgiu opusových ponúk z oblasti organovej literatúry. Popri kompletizácii diela J. S. Bacha Ivanom Sokolom, C. Francka J. V. Michalkom je ďalším ucelenejším názorom na – i keď okrajový, ale osobnostnú tvorivú oblasť Josepha Haydna.

ETELA ČÁRSKA

Carl Philipp Emanuel Bach: Koncert d mol pre flautu, sláčiky a čembalo

Johann Christian Bach: Koncert D dur pre
flautu a orchester.
Hrá Miloš Jurkovič, Slovenský komorný or-
chester diriguje B. Warchal.
OPUS Stereo 9310 1926



Tvorba synov J. S. Bacha je v dramaturgii nášho hudobného života všeobecne striedmo zastúpená. Ich tituly sú viac známe z literatúry či zo svetových edícií. Pozitívna a sympatická je ponuka sólistu M. Jurkoviča prezentovať svoj súčasný umelecký názor na dielach menej známych, interpretačne náročných, melodických a príťažlivých.

Jurkovičov názor na interpretáciu oboch koncertov sa kryštalizoval rokmi, viacnásobnými pódiovými kreáciami, až dozrel do premyslenej koncepcie a prepracovaného vlastného postoja k tvorbe autorov minulých storočí. Oproti rokom predošlým možno konštatovať striedmejší, vyrovnanější prejav, bez prísne vykontrastovaných dynamík či agogických nadsádzok. Zvuk flauty je jasný, prirodzene tvarovaný, s ľahkou frázovanosťou. Sólový nástroj necháva M. Jurkovič vyniknúť v prirodzenej kráse. Nenadsadzuje, chce byť predovšetkým hudobníkom, blízkym podstate a charakteru diela, ktoré interpretuje. To je nielen sympatické, ale i presvedčivé. Úlohu virtuóznosti prenechal sólistovi v tomto prípade skôr orchestru, ktorý je tu skutočne brilantný, žiarivý, s bohatším dynamickým roz-pätím a leskom warchalovskej zvukovosti. Warchalova interpretačná koncepcia oboch koncertov je veľmi starostlivo prepracovaná. Pokiaľ u Carla Philippa Emanuela mu ide o virtuóznejší temperament, pri Johannovi Christianovi využíva kultivovanosť zvuku a spolu so sólistom sa sústreďuje na kantabilnú stránku skladby. Mäkký zvuk, premyslené frázovanie podporilo i sólistovu istotu a tónovú perlivosť.

Oba koncerty inšpirovali účinkujúcich a pre poslucháčov iste prinesú hodnotný zážitok spojený i s ďalším poznaním z oblasti starej hudby.

Nahrávka realizovaná v roku 1988 hovorí už aj v prospech zohrnanosti a zvukovej homogenosti SKO. Názor je jednotný, koncepcia jasná.

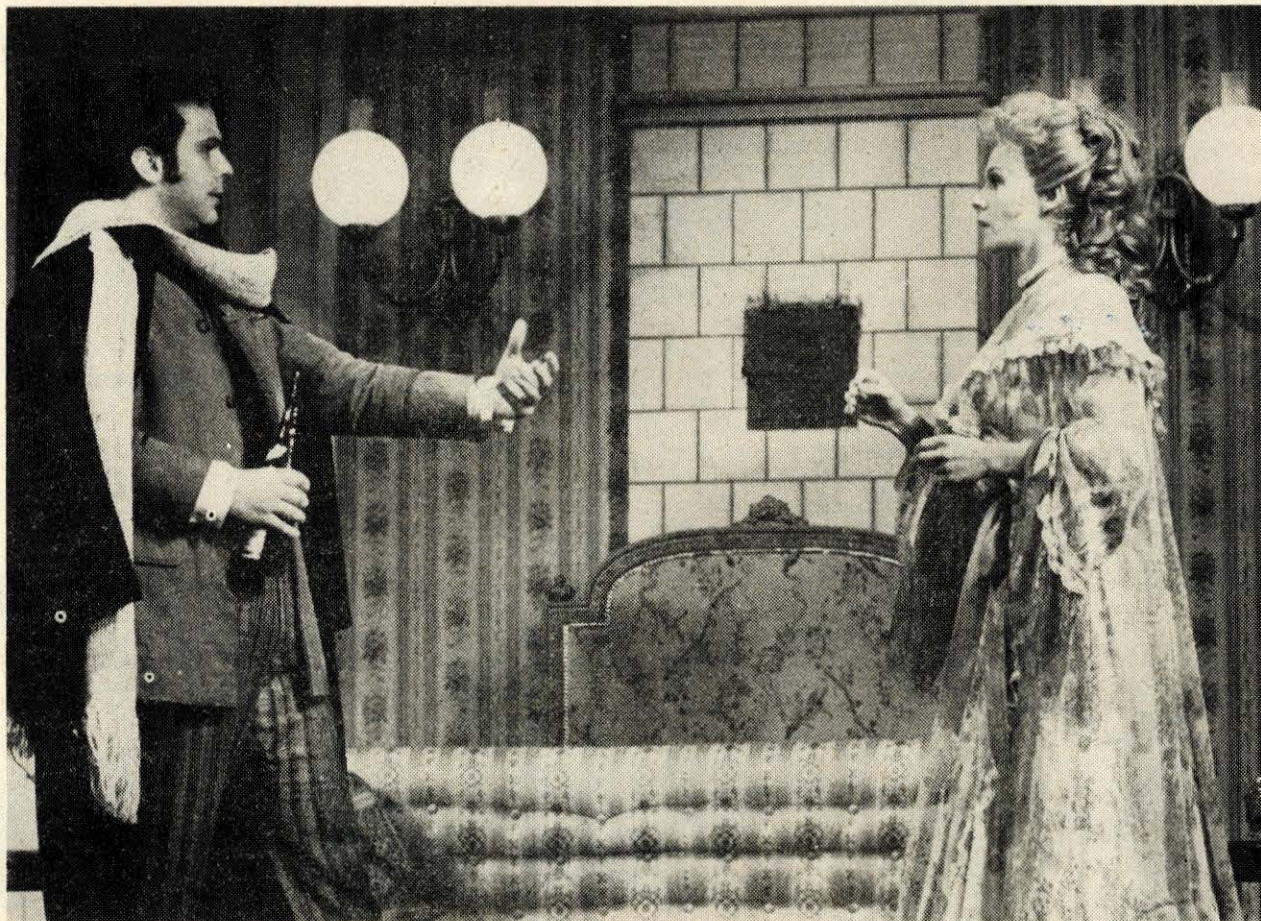
ETELA ČÁRSKA

Hoci mesiac pred mojim príchodom do rakúskej metropoly sa operní fanúšikovia nadchýnali premiérou Verdiho *Sily osudu* a vynikajúcim výkonom nášho Petra Dvorského v úlohe Dona Alvára (9. apríla t. r.), ja som si na návštevu Viedne vybrala termín neskorší. Začiatkom mája počas štyroch večerov sa mi podarilo vidieť dve predstavenia vo Wiener Staatsoper a dve predstavenia v skromnejšej, ľudovejšej (veď to napovedá sám názov), ale i útulnejšej Volksoper.

Osobne ma lákala možnosť vidieť viedenskú inscenáciu Schönbergovho *Mojžiša* a *Árona* (13. mája) a *Tosky* (12. mája). Dva protiklady – dielo plné filozofickej hĺbky, kompozičného novátorstva a opera, ktorá je už dávno reprezentačnou platformou na hlasovú (menej psychologickú, či režijno-výkladovú) prezentáciu. Vo Volksoper som videla vydatenú (v nemečine naštudovanú) Smetanovu *Predanú nevestu* (11. mája), ktorú vraj samotní Viedenčania považujú za živšiu, režijne invenčnejšiu a českému duchu bližšiu inscenáciu, než sme mali možnosť na obrazovkách sledovať zo Staatsoper my. Ako bonbónik – pretože som dlhoročná operetná kritička – som si dožičila parádneho klasického Netopiera J. Straussa (14. mája) v podobe, v akej sa mi asi dlho – ak vôbec ešte niekedy – nepodarí vidieť a počuť.

Zhodou okolností (ale i preto, lebo som voľbou týmto šťastným náhodám prispela) som videla v *Mojžišovi* a *Áronovi* nášho popredného basistu, sólistu opery SND Sergeja Kopčáka (ako Kňaza), vo Volksoper dvakrát tenoristu – sólistu pražského ND a viedenskej Volksoper-Štefana Margitu. Spieval Alfreda (Netopier) i Vaška (Predaná nevesta). Obe postavy sú v jeho repertoári vlastne už od košickej éry, i keď v inej jazykovej verzii – tu hrá a spieva po nemecky, čo je zvlášť náročné v Straussovej operete, nahustenej dialógmi. Že sa týchto úloh Margita zmocnil výborne, dosvedčujú i ohlasy a reakcie publika, nehovoriac o kritikách, ktoré vyšli po premiérach. Muzikalita a tvárnosť tohto speváka sú napokon známe i u nás doma.

Svoje kritické poznámky začnem Pucciniho *Toskou*. Bolo to – ako precízne uvádza program – 339. predstavenie tejto insce-



Š. Margita (Alfred) a G. Fontana (Rosalinda) v inscenácii Straussovho Netopiera

Snímka archív autorky

Viedenská operná scéna i s našou účasťou

nácie. Za dirigentský pult sa postavil Eugene Kohn, mladý americký dirigent, ktorý debutoval v roku 1980 v Metropolitan Opera (La Gioconda) a odvtedy jeho medzinárodná kariéra dostáva čoraz väčšie obrátky (Rio de Janeiro, Sydney, Paríž, Kolín, Mnichov, Berlín). Nevedno, ako bude pokračovať viedenské pôsobenie Kohna – faktom totiž je, že jeho debut temperamentní návštevníci galérie nielen vypískali, ale i „vysýčali“. Zdá sa však, že dirigentovi to nevadilo – chodil sa s protagonistami kľuť a naďalej. Iný kraj, iný mrav... Faktom je, že od vysokoprofesionálneho zboru a orchestra Staatsoper som nečakala taký ľahostajný a studený výkon, aký podali (priam programovo) pod taktovkou spomínaného dirigenta. Istá „neolympnosť“ tempa zo strany mladého dirigenta (v druhej polovici večera sa viditeľne adaptoval, zlepšil, ba muzikantsky uvoľnil) zapôsobila spočiatku strnulo aj na výkony skúsenej Mary Zampieriovej (*Tosca*) a debutujúceho tenoristu Gegama

povedať, že jeho koncepciu obecenstvo prijalo s nadšením. Citlivé, vzdelané, pozorné a vnímavé publikum Státnie opery presne spoznalo kvality dirigenta, ktorý nesmierne ťažkú partitúru naštudoval s orchestrom s ľahkosťou génia. Je pravda, že Viedenská filharmonia už partitúru ovládala – ale i tak, výklad diela, zdôraznenie jeho vrcholov, dramatický nerv Steinovej koncepcie, presnosť a prehľadnosť, s akou viedol sólistov, zbor (má v diele prevahu čísiel). „Sprechgesangového“ Thea Adama v titulnej postave Mojžiša, ale i balet v orchestrálnom (i choreograficky) náročných častiach 2. dejstva, zasluhujú obdiv.

Druhým výrazným činom bola výtvarná stránka opery (Rudolf Heinrich). V podstate konštruktivistická scéna a sedé kostýmy poskytovali nesmierne množstvo jemných valérov na odlíšenie nálad, vytvorenie symbolov, predpísaných zárazkov, ktoré v rukách Mojžiša i Árona dostávajú symbolickú platnosť. Zlaté tela, okolo ktorého sa odohráva známa orgiastická

priebojným a sebaistým Kňazom (stvárnil túto postavu už v salzburskej inscenácii). Mladého muža spieval Heinz Zednik, Chorú – Anna Gonda a Efraimita – Manfred Hemm: všetko speváci výbornej úrovne, ktorí povýšili vedľajšie role na kvalitatívne prvoradé.

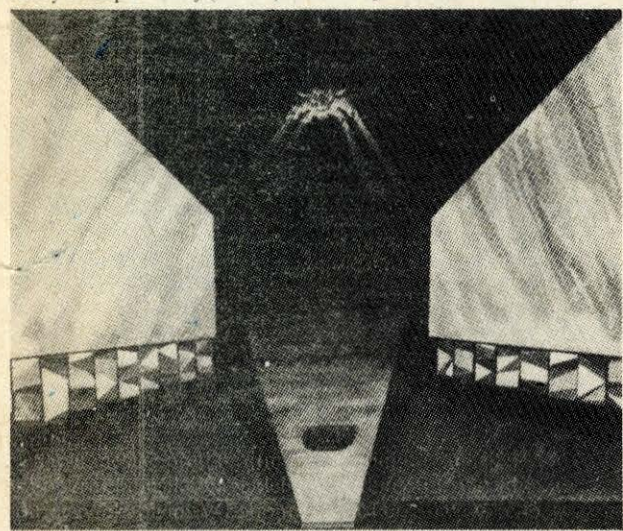
Smetanova *Predaná nevesta* v nemeckom preklade pôsobí „šokujúco“ iba prvých pár minút. Potom si našinec uvedomí pozornosť, s akou je toto dielo prijímané rakúskym publikom a sám začne vnímať národnú českú operu akosi ináč, než je zvyknutý, bez sentimentality národného prežívania. Jednak je tu svieže, perfektné hudobné naštudovanie Dietfrieda Berneta a Rennertova réžia, využitá aj v novom naštudovaní diela (je to vlastne rekonštrukcia modelovej inscenácie G. Rennerta – podľa jeho režijnej knihy). Realizáciu režijných pokynov (Rennert zomrel v roku 1978, nová podoba *Predanej nevesty* mala premiéru vo Volksoper v roku 1984) prevzal do svojich rúk Robert Herzl. Rozsvietená jasná scéna nič nezakrýva. Je tu veľa štylizácie, ale zostáva priestor aj na poetiku, hoci pri zdôraznení detskosti Vaška (nadmerný hojdač kón v centre javiska), či v komediantskej scéne 3. dejstva (dokonalý vokálny herecký prejav každej malej postavky). Pravda, polka i furiant sú trochu internacionálne choreografované, ba furiant má priam odzemkový charakter... Je tiež pravda, že vedľa výbornej Marienky Eliany Coelhoovej je tu i trochu nevýrazný Janík Kurta Schreimbayera (fyzicky pekný zjav, ale jeho hlas nijako nepripomína ideálnych predstaviteľov tohto hrdinu). Ale je tu Vašek priam roztomilo pôsobiaceho Štefana Margitu, ktorý tejto komikej postave dodáva muzikantskú diferencovanosť. Rozhýbané, živé predstavenie je vždy skvelé v ensembloch a zborových častiach. Vysoká profesionalita kolektívu Volksoper nahrádza i tú skutočnosť, že nespievajú v dvoch titulných postavách a v Kecalovi (Georg Schnapka) také individuality, na aké sme zvyknutí z onoho televízneho domáceho filmu...

x x x

Vidieť Netopiera Johanna Straussa v prostredí živom slávnou tradíciou, je zrejme túžba každého priateľa klasickej opery. Je to vskutku kráľovské dielo – ak sa tak i predváža. Posledná premiéra Netopiera vo Volksoper bola 12. októbra 1987 – a tak som na viedenské pomery videla pomerne čerstvú podobu tohto diela. Bolo to predstavenie so všetkým, čo mu patrí: veľkolepou výpravou (kostýmy: Evelyn Franková, scéna: Mathias Kralj), svižnou, charakteru ideálne naznačujúcou réžiou hostujúceho Petra Grubera, hudobnou dokonalosťou naštudovania (dirigent: Konrad Leitner) a v efektnej choreografii Susanne Kirnbauerovej. Dlhochcú predstavenie prešlo takmer v rýchlikovom tempe, lebo stále bolo na čo pozerat a čo počúvať: v tomto predstavení totiž nespieva dobre iba jeden – dvaja speváci, ale všetci! Hudobná ľahkosť a elegancia dominovala najmä vo výkonoch Adolfa Dallapozzu (von Eisenstein), Gabriely Fontana (Rosalinda), nášho Štefana Margitu (Alfred), ktorý hrá a spieva svojho tenoristu s očarujúcou iskrivosťou i tam, kde jeho part vôbec nie je ľahký. Tieskali sme krásnym a šarmantným predstaviteľom Netopiera nielen vo vyššie spomínaných postavách, ale i v role dr. Falkeho (Josef Luftensteiner) a Adely (Edith Lienbacherová). Nezabudnuteľný zostáva starý Frosch, ktorého interpretuje Herbert Priekopa. Tento charakterový herec v postave väzenského dozoru rozohral brilantné komediantstvo s množstvom aktuálnych spoločensko-politických narážok, na ktorých sa viedenské publikum skvele zabávalo. Tu kdesi sa sprítomňovali tradície a korene toho, čo charakterizuje nielen strausovské opery – ale snád i mentalitu Viedenčana. Jeho bohémnosť, sklon k veselosti, žoviálnosti, trochu i hedonizmu – ale tiež nesmierne vybrúsenosť ducha, ktorý sa nedá len tak niečím sladkým oklamať a nasýtiť.

Netopier vo Volksoper, ktorá hrá rovnako *Čarovnú flautu* a *Dona Giovanniho*, ako *Mignon* od A. Thomasa (vedľa „Čardášky“ E. Kálmána a *My Fair Lady* od F. Loeweho), je prsto ukážkou, ako robiť ľudové divadlo, aby sa stalo klasickým dedičstvom celého národa.

TERÉZIA URSÍNOVÁ HŽ 6



Zo scénických návrhov R. Heinricha k Schönbergovmu *Mojžišovi* a *Áronovi*: Zlaté tela (vľavo) a Izraelský ľud v zajatí

Snímky archív HŽ

Grigoriana (Mario Cavaradossi). Grigorian vlastní lyrický tenor, typovo nie je milovníkom, ale jeho hlas patril k svetlým chvilám večera – aj keď v menej údernom výraze, než tejto role dodávajú dramatické hlasy. Baróna Scarpia spieval v imponujúcej vokálno-výrazovej sile James Morris, najsilnejšia osobnosť večera. Sklamali menšie postavy domáceho obsadenia a už spomenutý pomerne nepresný zbor. Inscenácia je monumentálna a scénicky imponujúca (najmä v chrámej scéne 1. dejstva), s výpravnými kostýmami (Nicola Benois), režijne je poňatá tradične (Margarethe Wallmann), ovšem s dôrazom na detailné herecké dotvorenie úloh *Tosky* a *Scarpia*.

I keď ma výsledný tvar – vďaka dirigentovi – trochu sklamal, myslím, že nezabudnem na atmosféru predstavenia, ktorá aj v takýchto „všedných večerách“ Staatsoper má v sebe vedľa seba „zlato i prach“. A to nielen vo výkonoch – aj v obecenstve.

Mojžiš a Áron – nedokončená dvojdejsťvová opera Arnolda Schönberga (tretie dejstvo je iba v textovej podobe – ako fragment) patrí k mojim najväčším zážitkom z opernej Viedne. Nové naštudovanie (premiéra 30. apríla) je pripomenutím 115. výročia narodenia skladateľa. Operný fragment *Mojžiša* a *Árona* je veľkolepou hudobnou drámou o sile myšlienky a slova, je podobnosťou o tých, čo sú nositeľmi ideálov – a na druhej strane o šikovných manipulátoroch s ideami. Samozrejme, každý režisér podčiarkuje v diele to, čo v danej dobe vidí ako najaktuálnejšie, najsilnejšie. Známa salzburská inscenácia Jeana-Pierra Ponnellea v Skalnej jazdiarni programovo sprítomňovala hrôzy poníženia Židov v dobách nacistickej vlády. V tomto naštudovaní pod taktovkou Jamesa Levinea spoľučkoval zbor viedenskej Státnie opery a Viedenská filharmonia. Tentokrát vzal taktovku do rúk Horst Stein – a treba

scéna, visí nad hlavami účinkujúcich ako čudný znak, či symbol. Réžia Götz Friedricha – na rozdiel od Ponnelleovej – sa natoľko nezamerala na konkrétne súvislosti osudu židovského národa v časoch 2. svetovej vojny. A predsa tu bol dav, oblečený do takmer väzenských šiat, ktorý búši na obrovské železné vráta, prelieza ich, hľadá slobodu. Čierne-hnedé, ba i sedé variácie výtvarníka sú zjasnené vo chvíľach prorockých vyznaní Mojžiša. Ľud, ktorý spieva, deklamuje i tancuje (všetko v štýle silného výrazu – nikde však nie na úkor štylizovanosti a vkusu) je symbolom všetkých putujúcich, trpiacich a vänených. Mojžiš je tu teda nielen reprezentantom židovstva, je to tiež mysliteľ dňa, ktorému sa nedostáva dostatok slov, či priestoru na jasnú formuláciu svojich myšlienok. Hlboké zúfalstvo z nepochopenia veľkých ideálov je tragickým finále posledného výkriku Mojžiša. Áron vedľa takto vystavanej koncepcie je skvelým manipulátorom s ľudom, unaveným nesmierne dlhou cestou k zaslúbenej krajine slobody, hojnosti, pokoja... Je to vykladač, ktorý nielen hovorí o zárazkoch – ale sem-tam ich aj ukazuje, aby získal väčšiu dôveru. Veľkosť ducha, jeho ponor do seba na jednej strane, nutnosť komunikácie s masami bez toho, aby boli klamané: to je (vedľa vzbury voči neľudskosti) hlavný režijný zámer Götz Friedricha.

Geniálne Schönbergovo operné dielo našlo vo viedenskej inscenácii aj silných interpretov. Okrem orchestra je to predovšetkým zbor Státnie opery, vynikajúci vo všetkých prekomponovaných číslach (zbormajster Helmuth Froschauer). Mojžiša v imponujúcej podobe predstavoval Theo Adam – dokonale prednášajúci neokálnu „hudbu“ slovy, elektrizujúcu navyše. „Božskými“ myšlienkami. Árona spieval Wolfgang Neumann (taktiež z NDR), ktorý vo vokálnom výkone síce nevládol uvoľnenými výškami – o to strhujúcejší bol v účinnosti a sile výrazu. Náš Sergej Kopčák bol dôstojným, hlasovo

PETER FALTIN

(1939–1981)

Patril k tým, ktorí svoju pravdu dokázali hájiť uzvato, nekompromisne, navzdory renomovaným autoritám a bez ohľadu na nepriaznivé následky. Popularita mu imponovala, šlo mu však o viac: chcel mať právo i morálnu zodpovednosť prvého, vstúpiť na riskantnú pôdu pred ostatnými, junácky odvážnym gestom ukázať smer, dať najavo poslanie.

Pochádzal z tatranského kraja, kde prežil plné a na zážitky bohaté detstvo; k Tatrám sa aj neskôr hrdo hlásil, znalecky o nich z času na čas písal, odtiaľ čerpal silu i ranciu svojich budúcich polemických vystúpení. Hudba predznamovala jeho ľudský i odborný vývoj už v mladosti. Pôvodne sa rozhodol pre štúdium kompozície na VŠMU, včas si však uvedomil svoj omyl a „presedlal“ na hudobnovedné štúdium na FFUK. Tu sa hneď v začiatkoch prejavil ako talentovaný, invenčný a predovšetkým koncepcie mysliaci poslucháč so zmyslom pre uchopenie jadra problematiky a jeho samostatné riešenie. Ako dvadsaťdvaročný študent vzbudil pozornosť štúdiom Experiment ako estetický jav (1963), ktorá získala ocenenie v celoštátnej súťaži o najlepšiu študentskú vedeckú prácu. Aj v ďalších rokoch sa jeho odborný záujem sústreďoval na oblasť hudobnej estetiky a psychológie, najmä v súvislosti s výskumom hudobnej avantgardy. Po ukončení štúdiá nastúpil ako odborný pracovník do Ústavu hudobnej vedy SAV, kontakt so svojou alma mater však neprerušil. Hoci na katedre nikdy neprednášal, chodieval medzi študentov na neformálne diskusné stretnutia, vždy ochotný pomôcť, poradiť, usmerniť. Už vtedy prejavil vzácne pedagogické danosti, ktoré sa uňho naplno rozvinuli až počas pôsobenia v cudzine. Mnohým dnešným adeptom muzikológie by sa jeho odborná pomoc zišla ako soľ – málokto dokázal ísť tak dôsledne na podstatu problému, tak dôkladne pracovať so slovom, cítiť text do najjemnejších nuansov, vedieť dokonale žánrovo rozlíšiť charakter glosy, podčiarkniť, eseje, vedecké štúdie. Priestor hudobnovedného bádania, ba i ľudí s ním spojených, mu bol zjavne prítelný; v rozdychenej snahe obsiahnuť a využiť pre svoje ciele čo najširšie spektrum odborných poznatkov, načieral hojne do iných umenovedných oblastí, hľadal invariantné body, väzby, súvislosti. V tvorbe vrcholných osobností domácej literárnej esejistiky nachádzal trvalý inšpiračný zdroj svojej teoretickej spisby; najmä štýlistická bravúra a lexikálne majstrovstvo Alexandra Matušku sa stali preň neprekonateľným vzorom ideálneho narábania s textom. Silnému vplyvu niekedy podliehal natoľko, že sa ich technické postupy stávali vari až priveľmi transparentnou zložkou vlastného vyjadrovania.

S postupom rokov sa jeho tvorivá aktivita stupňovala – nepretržite publikoval, koncipoval programy, riadil a organizoval. Stál pri zrode dnes už historických Smolenických seminárov pre Novú hudbu, ktoré rozhodujúcim spôsobom stimulovali smer vývoja kompozičnej avantgardy na Slovensku. V priebehu krátkeho obdobia vydal monografiu Igora Stravinského (1965), o rok neskôr teoretickú prácu Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre (1966), uverejnil celý rad časopiseckých štúdií (z nich najmä doslov k vydaniu operného libreta Cikkerovho Vzkriesenia je ukážkou dodnes aktuálnej úvahy o opernom diele). Stal sa kritikom a teoretikom svojej skladateľskej generácie,



Peter Faltin (1980)

Snímka archív HŽ

spoluutvárajúcim jej umelecké povedomie a názorovú orientáciu.

V roku 1969 odišiel na dvojročný študijný pobyt Ústav pre experimentálnu hudobnú vedu v Západnom Berlíne, z ktorého sa už domov nevrátil. Až tam, v prísnych podmienkach tvrdej odbornej konkurencie a neľútostného zápasu o existenciu, sa naplno prejavili jeho potenciálne dispozície vedca medzinárodného formátu. V oblasti hudobnej semiotiky, ktorou sa zaoberal už doma, nadviazal na tradície západonemeckého výskumu a odborný svet začal jeho meno vyslovať s uznaním. Po krátkom pôsobení na univerzite v Giessene presídlil do Frankfurtu, kde v roku 1978 získal hodnosť profesora hudobnoteoretických predmetov na Vysoké hudobnej škole. Pracoval neúnavne, v zahraničí mu popri odborných, frekventovane citovaných štúdiách vyšli i tri závažné vedecké publikácie: zborník Hudba a chápanie (1973, redigované v spolupráci s H. P. Reineckem), Fenomenológia hudobnej formy (1979) a napokon Význam estetických znakov. Hudba a reč (1984). Do odborného kontextu už vstupoval povedľa osobností typu T. Kneifa, H. H. Eggebrechta či C. Dahlhaus ako výsostný predstaviteľ nemeckej muzikológie. Zem, z ktorej pochádzal, sa k nemu nehlásila, ba zdalo sa, že pri domacom „účtovaní“ s jeho názormi (napr. J. Jiránek: Tajemství hudebního významu) nepravdivú tézu o vedcovom nemeckom pôvode mlčky akceptovala. On sám sa však Nemcom nikdy necítil, nedokázal sa cudzím prostredím splynúť. V jeho príbytku neďaleko Frankfurtu prevládali slovaciká – ľudové výšivky, keramika, obrazy milovaných Tatier. Nikdy neprestal smútiť za svojou domovinou, dúfal, že sa ta vráti. Až by sa chcelo veriť, že aj zákerá choroba, ktorá ho znezdružila, dávala plánovaný a vytúžený návrat do vlasti, vykládala z narastajúcej traumy osamelosti.

Peter Faltin, slovenský muzikológ európskeho významu, môj o poltucta rokov starší druh, bol by sa 12. júla tohto roku dožil päťdesiatky. Zomrel 4. apríla 1981 v Bad Homburgu.

IVAN MARTON

Československé husliarske súťaže v Hradci Králové

Kvalita prevýšila kvantitu

Keď sa v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch písalo o husliarstve ako o vymierajúcom anachronickom umeleckom remese, málokto tušil, že už v nasledujúcom desaťročí dôjde k jeho novej expanzii. Príčinu treba hľadať v konjunktúre i renesancii jeho atraktívnosti, zapríčinennej stále sa zvyšujúcimi požiadavkami na kvalitné majstrovské sláčikové nástroje, no i v ich rýchlo rastúcich cenách. Tento stav v nemalej miere odrádzal aj stále sa množiace husliarske súťaže a to nielen v Európe, ale aj na iných kontinentoch.

Pomaly neprejde rok bez jednej i viacerých takýchto akcií, čo sa opäť prejavuje v nerovnomernej účasti súťažiacich, ktorí si vyberú tie najlákavejšie, zaručujúce v prípade úspechu medzinárodnú reputáciu. Príkladom sú aj nedávne 2. čs. husliarske súťaže v Hradci Králové (2.–9. júna), v svetovom kontexte predsa len menej známe.

Pokiaľ na posledné Trienále do talianskej Cremony (v septembri m. r.) bolo zaslaných 734 nástrojov z 29 štátov troch kontinentov a v barovskom Mittenwalde súťažilo (6.–12. marca t. r.) 253 husiel, viol, čiel, kontrabasov a 71 sláčikov z 24 krajín, v Hradci Králové bolo reprezentatívne zastúpenie oveľa menšie. Na 2. medzinárodnú violovú súťaž o cenu Oskara Nedbala poslali husliari z 11 štátov iba 34 viol a na Národnej husliarskej súťaži sa zúčastnilo 18 husiel (medzi nimi dvoje amatérske z Čiech a jedny zo Slovenska), 5 čiel a 5 kontrabasov.

Bola to už šiesta medzinárodná súťaž, na ktorej som bol prítomný v posledných štyroch rokoch a preto môžem nielen hodnotiť, ale aj porovnávať.

Už v poslednej recenzii z Mittenwaldu som spomenul, že husliarske súťaže v Hradci Králové, ktorých gestorom sú Československé hudobné nástroje (v tomto roku už štátny podnik), už vo svojom prvom ročníku po organizačnej i odbornej stránke značne prevýšili svojich slávnejších konkurentov. Hoci za menšej účasti súťažiacich a za nových umeleckých i ekonomických podmienok si túto úroveň udržali dodnes.

Dôraz sa predovšetkým kládol na kvalitu

súťažiacich nástrojov, čomu zodpovedala aj reprezentačná 19-členná medzinárodná hodnotiacia porota, pozostávajúca z trinástich prominentných husliarov z desiatich štátov a šiestich popredných československých instrumentalistov. Porote predsedal zasl. um. Vladimír Pilař (za chorého zasl. um. Přemysla Špidlena). Slovensko zastupoval iba zasl. um. Peter Michalica (z Českých zemí štyria husliari a šesť instrumentalistov).

Všetky prvé vecné ceny (finančné sa neudelovali), zlaté medaily i diplomy s titulom Laureát husliarskej súťaže Hradec Králové 1989 získali opäť českí husliari, tentoraz výlučne absolventi lubskej husliarskej školy.

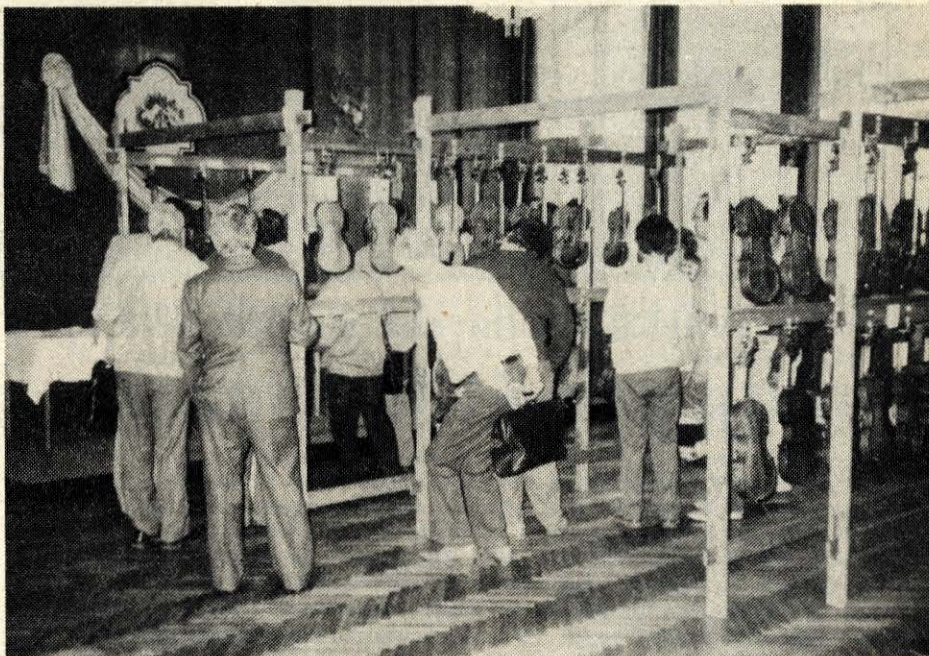
Najväčším prevkapaním bol dosiaľ neznámy 22-ročný Ivan Švýcarský (žiak Josefa Vávru a stážista u V. Pilařa), t. č. samostatný husliar v Mladej Boleslavi, ktorý získal najviac ocenení: 1. miesto za violu so zlatou medailou a laureátskym diplomom, čestné uznanie za vynikajúcu husliarsku prácu a vynikajúcu zvukovú kvalitu nástroja, cenu Oskara Nedbala za 1. miesto vo viole, cenu Talianskeho zväzu husliarov za najlepší lak u violy, cenu husliara A. Kalofero (BLR) za najlepšiu prácu v stavbe violy a cenu britského husliara R. Hargravy za najlepší tón vo viole. Podobne 1. miesto a zlatú medailu s laureátskym titulom za husle, čestné uznanie za vynikajúcu husliarsku prácu a zvukovú kvalitu nástroja i cenu riaditeľa štátneho podniku Československé hudobné nástroje za 1. miesto v súťaži huslí. Navyše diplom za účasť vo finále za ďalšie husle.

Bol navrhnutý na prijatie do Kruhu umelcov husliarov pri ZČSKU a jeho víťazné nástroje má odkúpiť Štátna zbierka hudobných nástrojov ČSR pre vynikajúcich mladých instrumentalistov.

Ďalším absolútnym víťazom bol 48-ročný František Zakopčaník (rodák zo Ziliny), ktorý znovu potvrdil svoje výnimočné kvality, hoci v početne menšej konkurencii (na prvej hradeckej súťaži bolo 11 čiel a 6 kontrabasov). Získal za mimoriadne kvalitné violončelo

1. miesto so zlatou medailou s laureátskym ti-

Pokračovanie na 8. str.



Zaujímci si prezerajú vystavené hudobné nástroje



Členovia poroty a obecenstvo pri odovzdávaní cien

HIS informuje

● Premiéra skladby Dušana Martinčeka Contradictions pre husle a klavír odznela v prítomnosti autora v podaní západonemeckého huslistu Konstantína Sedlaka (ktorému je venovaná) a americkej pianistky Ann Beckannovej v Duisburgu, NSR.

● Variácie pre klavír Tadeáša Salvu v interpretácii Petra Toperczera zarádili do programu (1. 10. 1989) 24. ročníka Medzinárodného hudobného festivalu Brno 1989.

● Musica Slovaca Ilju Zeljenku odznela na koncerte na zámku Rosenberg, Rakúsko (15. 6. 1989), Radio Niederösterreich, ktoré realizovalo toto podujatie v spolupráci s KRRH Čs. rozhlasu v Bratislave, vysielať z koncertu priamy prenos a zároveň uskutočnilo štúdiové nahrávky už spomínaného diela, ako i diela Hudba pre Warchala

toho istého autora.

● V 1. polroku 1989 pribudli do zahraničnej diskotéky HIS SHF LP platne s nahrávkami autorov Juhoslávie, MLR, NDR, Poľska, Švédska a ZSSR. Z najnovších titulov je to napríklad súbor skladieb z Varšavskej jesene 1988 v produkcii Polskie nagrania, Związek kompozytorów polskich, Warszawa. Počet platní v zahraničnej diskotéke HIS SHF dosiahol číslo 1104.

● European Conference of Promoters of New Music usporiada v Brescii (Taliansko) 27. 10. – 28. 10. 1989 výročné sympóziu na tému New Music between Composers, Performers and Promoters – interrelations and responsibilities. Podrobnejšie informácie možno získať na adrese: Lasserstrasse 6 A – 5020 Salzburg.

X. medzinárodná súťaž R. Schumanna – Zwickau (NDR) 1.–17. 6. 1989

125-tisícové priemyselno-banické mesto Zwickau na juhovýchode NDR – rodisko Roberta Schumanna sa stalo dejiskom v poradí už desiatej (prvé dva ročníky prebehli ešte v Berlíne) medzinárodnej súťaže nesúcej meno tohto hudobného romantika.

V úcte a v udržiavaní tradície k svojmu rodákovi – veľikánovi európskej hudby – sa máme od zwickaučanov čo učiť. Bez zveličenia možno konštatovať, že celé mesto žilo v znamení súťaže. Okrem transparentov a pútačov, upozorňujúcich chodcov a návštevníkov mesta na podujatie, boli i odbočky na križovatkách smerom k priestorom, kde prebiehali akcie, označené husľovým kľúčom. Organizátori vyšli účastníkom súťaže v ústrety aj v tom, že tí, čo nepostúpili do finále, dostali príležitosť koncertovať v jednom z 13 podnikov zwickauského regiónu a tak využiť našťudovaný repertoár. Podniky počas trvania súťaže zapožičali svoje služobné autá, čo iste podstatne znížilo náklady na akciu a prispelo k jej hladkému priebehu. Súťažné i koncertné výkony (vrátane generálky na záverečný koncert laureátov, ktorý sa na druhý deň reprizoval) navštívilo vyše 9 tisíc návštevníkov.

Pri organizačnom zabezpečení súťaže úlohu spolupracovala Schumannova spoločnosť (so sídlom v Düsseldorfe). Jej viceprezident dr. Martin Schoppe, riaditeľ múzea Schumann-Haus v Zwickau bol hlavným garantom akcie. Jeho pravá ruka a námestník v múzeu dr. Gerd Nauhaus bol zodpovedný za odbornú stránku tlačovín i programov, vydávaných v súvislosti s touto akciou. Tlačové centrum, ktoré vedie osvedčená I. Stiehlerová, pripravilo 6 čísel bulletinu i tlačovú besedu, na ktorej predsedovia porôt – spevákkej (Günther Leib) a klavírnej (prof. Dieter Zechlin) zhodnotili priebeh a komentovali výsledky súťaže. Je zaujímavé, že do finále nepostúpil ani jeden klavirista z NDR, naproti tomu v spevákkej súťaži mali domáci zo šiestich finalistov štyroch zástupcov.

Keďže som absolvoval až tretie kolo, a nepočul prvé dve, ktorých bodovanie sa podieľalo na celkovom umiestnení kandidátov, nemôžem voči rozhodnutiu porôt zaujať nijaké polemické stanovisko. Môžem však skonštatovať, že finalisti, tak speváci ako i klaviristi, podali vynikajúce, spoľahlivé a presvedčivé výkony a možno z nich usudzovať (v minulosti som navštívil dva ročníky tejto súťaže) na výrazný vzostup kvality výkonov. Pokiaľ som sa pokúsil vytvoriť si vlastný rebríček napríklad z interpretácie Schumannovho Klavírneho koncertu, predchádzajúce výsledky súťaže mi ho dôkladne nabúrili.

Vo všeobecnosti sa v spevákkej (veková hranica 30 rokov) súťaži popri technickej vyspelosti hodnotila predovšetkým poetická stránka výkonu, citové dotváranie a charakterizácia obsahu jednotlivých piesní. Porota sa v súťaži speváčok rozhodla neudelíť prvú cenu. (Z 58 prihlásených kandidátov do súťaže nastúpilo 38 a do 2. kola postúpilo 21 kandidátov). Na 2. mieste (ex aequo) prisúdila dve strieborné medaily: sovietskej sopranistke z leningradského konzervatória Svetlane Sumačeve a mezzosopranistke Angele Lieboldovej, členke drážďanskej opery, víťazke Bachovej súťaže v Lipsku (1984). 3. miesto a bronzovú medailu získala altistka z drážďanskeho operného štúdia, laureátka našej Dvořákovskej súťaže Britta Schwarzová.

V kategórii mužov si vybojoval zlatú medailu a 1. cenu barytonista Frank Schiller (laureát Dvořákovskej súťaže i Bachovej súťaže v Lipsku) od augusta člen drážďanskej štátnej opery – s príjemným, zvučným timbrom, znamenitou technikou a výrazným citovým ponorom. Jeho partnerka Ulrika Siedelová získala zvláštnu cenu za výkon v klavírnom sprievode. Poslucháč lipskej Vysokéj hudobnej školy Matthias Görne nemá zatiaľ ešte zvučný timber, ale 2. cenu si zaslúžene vydobyl vďaka sugestívnemu emocionálnemu

dotváraní obsahu piesní. Aj 3. cenu (+ bronzovú medailu) si vybojoval spevák z NDR Torsten Frisch, opätovne z lipskej Hochschule für Musik.

Podľa súťažných podmienok veková hranica klaviristov bola 25 rokov. D. Zechlin na tlačovej besede zdôvodnil tento fakt tým, že súťaž sa zameriava nie na skúsených, ale na mladých adeptov tohto nástroja, ktorí stoja na prahu svojej umeleckej kariéry. Ak si všimneme zoznam laureátov predchádzajúcich ročníkov, zistíme, že pre viacerých dnes už renomovaných umelcov bola táto súťaž odrazovým mostíkom pre ďalšiu umeleckú kariéru (Annerose Schmidtová, Eliso Virsaldeová, Dezső Ránki a iní). Tomuto zámeru sú podriadené aj súťažné podmienky, v ktorých síce dominuje Schumann, no ďalšie opusy sú vlastne súčasťou každoročného študijného plánu adeptov klavírnej hry na umeleckých školách.

Z 69 prihlásených do súťaže v kategórii klavír nastúpilo 42. Z nich prešlo do 2. kola 15 a do finále 6 kandidátov. ČSSR reprezentovali štyria: Slovenka Mária Strapcová, absolventka a pedagogička VŠMU, poslucháčka JAMU Martina Reichová, žiačka P. Toperczera na AMU v Prahe Markéta Pospíšilová a poslucháč pražského konzervatória (prof. V. Kameníková) Daniel Wiesner, ktorý jediný prešiel aj do 2. kola.

V klavíri zvíťazil Francúz Eric Le Sage, ovenčený už predtým víťazstvom v portugalskom Porte, 2. miesto obsadila Japonka Sačijo Yonekawa, študujúca v Salzburgu. Obidvaja disponujú vysokou kultúrou, majú zmysel pre lyrickú spevnosť, vláčnosť klavírneho tónu. Pri hre s orchestrom boli v porovnaní s ďalšími štyrmi finalistami zo ZSSR menej priebojní, ale prostota ich lyriky popri nevyhnutnej spoľahlivej technike a ďalších vysokých parametroch zvíťazili u publika i poroty. Zhodou okolností obaja nositelia prvých cien sa blížili krajnému vekovému limitu (rok narodenia 1964). Zato

nositeľ tretej ceny je iba 16-ročný poslucháč moskovského konzervatória (triedy prof. L. Naumova), fenomenálne nadaný Alexander Melnikov. Jeho interpretácia koncertu, s prihladaním na vekovú kategóriu, bola prinajmenej imponujúca. Väčší úžas však vzbudil na koncerte laureátov, kde predniesol so sugestívnym vnútorným ohňom a s neprostou suverenitou mimoriadne náročný (i na pamäť) diptych – Improvizáciu a fuga Alfreda Schnittkeho a s omračujúcou samozrejmosťou Chopinovu Etudu cis mol z op. 10. Sovietska klavírna škola v Zwickau slávila svoj triumf, pretože do finále sa prebojovali štyria jej reprezentanti, ktorí boli nielen technicky výborne pripravení, ale presvedčili aj ako osobnosti z hľadiska kultúry tónu i vo výrazovej rovine. Azda ich Schumann bol o niečo zvukovo priebojnejší, ale koncepcne zaujímavý a najmä presvedčivý.

Ak by som chcel dospieť na základe týchto výsledkov i postrehov k nejakým dedukciám a perspektívam, musím zdôrazniť, že pre Schumannov štýl je rozhodujúca intímna lyrika a vysoká miera kultivovanosti. Porota zohľadňovala najmä tieto stránky prejavu pred dravou virtuozitou a dramatickou priebojnosťou. X. ročník nám Slovákom nepriniesol nijaký výraznejší úspech (zo spevákov nás reprezentoval Peter Poldauf, člen Operného štúdia ND v Prahe, ale takisto nepostúpil do 2. kola). Oproti striebornej medaile a 2. cene klaviristky Z. Paulechovej v predchádzajúcom ročníku súťaže je to krok späť. Verme však, že nám rastie ďalší talent, ktorý bude usilovne pracovať, a už teraz sa orientovať na opusy tohto majstra. Sme krajinou, ktorá si vydobyla vo svete dobré meno ako liehaň speváckych talentov. Podarilo sa nám presadiť sa na opernej scéne, verme, že zažiarime aj v piesňovom repertoári na koncertnom pódii.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Pred nedávnom sa v Moskve konala 6. medzinárodná baletná súťaž. Stala sa platformou na tvorivé meranie síl, zrkadlom súčasnej interpretačnej a pedagogickej úrovne i obrazom budúcnosti baletného umenia. Hlavná cena nebola udelená, nositeľmi prvých cien sa stali Kristina MacDermoth (Svajčiarsko), Galina Stepanenkova (ZSSR) a Vladimír Malachov (ZSSR). Prinášame rozhovor, ktorý pred zahájením súťaže poskytl agentúre APN predsednícke organizačného výboru Olga Lepesinská, národná umelkyňa ZSSR.

Čím sa odlišuje tohtoročná súťaž od predchádzajúcich?

Tentokrát prídu do Moskvy najviac účastníkov z Bulharska a Rumunska. Široká základňa umelcov zo socialistických krajín je jednou z našich dobrých tradícií. Našu krajinu bude reprezentovať deväť mladých umelcov. Sme radi, že po prvýkrát na scéne Veľkého divadla vystúpia tanečníci z Alžírsk, Mexika a Španielska. Španielsky balet je mladý, no už si vydobyl uznanie. Mimochodom, baletnú skupinu z Madridu vedie

Maja Plisecká. Celkove sa na súťaži zúčastní 126 tanečníkov z 26 krajín. Nemôžem nespomenúť ešte jednu našu tradíciu – žičlivosť, zainteresovanosť a odbornú fundovanosť nášho publika.

Aké sú podmienky súťaže?

– Súťaž sa uskutočňuje každé štyri roky, na rozdiel od napríklad súťaže vo Varne, ktorá prebieha každé dva roky. Vek účastníkov je od 17 do 25 rokov. V prvom kole je na programe jedno pas de deux pre duu a dve variácie pre sólistov. Interpreti musia preukázať znalosť lexiky akademického tanca, schopnosť tmočiť štýl a ideovo-obraznú štruktúru interpretovaného diela. Súťažiaci, ktorí sa dostanú do druhého kola, interpretujú fragment z klasického baletu a jedno dielo súčasnej choreografie. Pre upresnenie – za súčasné sa považujú diela, ktoré nie sú staršie ako tri roky. Sú vždy predmetom veľkého záujmu odborníkov i divákov. Možno tu vidieť rozmanitosť smerov súčas-

ného baletu, zoznámiť sa s choreografickými štýlmi rôznych krajín. Tretie kolo tvorí už tradične ruská klasika.

V porote minulej súťaže bolo deväť členov zo Sovietskeho zväzu. V tlači sa objavili obvinenia zo zaujatosti, poznámky o „tlaku Moskvy“. Kto bude rozhodovať o osudoch súťažiacich tento raz?

– Prestavba, ak chcete, sa dotkla i našej súťaže. Prvej súťaži predsedala Galina Ulanovová, nasledujúcou počnúc až doteraz je stálym predsedom poroty hlavný baletný majster Veľkého divadla Jurij Grigorovič. Do poroty sú ďalej pozvaní Petr Lukanov z Bulharska, Márta Metzger z Maďarska, baletný majster z NDR Dietmar Seifert, poľská baletka Marija Krzyszowska, baletný majster z Rumunska Stefan George, Jiří Němeček z ČSSR a tiež predstavitelia Austrálie, Kuby, Francúzska, USA, Juhoslávie, Japonska. Štyria členovia poroty budú zo ZSSR: Jurij Grigorovič, Galina Ulanovová,

Sofia Golovkinová a Askold Makarov. Snažme sa, aby bola rovnováha medzi rôznymi choreografickými školami.

Aké ceny čakajú na víťazov?

– Je ich veľa: Grand Prix (cena Veľkého divadla), prvá, druhá a tretia cena pre duu a sólistov. Súťažiaci, ktorí sa prebojujú do tretieho kola, dostanú čestné diplomy. Ďalej bude udelená cena časopisu Sovitsky balet a pre najmenších finalistov ceny moskovského a leningradského choreografického učilišťa.

Čo je podľa vás určujúcim momentom dnešného baletného umenia?

– Považujem za dôležité rozšírenie kontaktov, vzájomnú výmenu názorov a myšlienok, hosťovanie pedagógov, baletných súborov, jedným slovom, otvorenosť baletného sveta. Som presvedčená, že zmeny, ku ktorým v súčasnosti dochádza v živote našej krajiny i celého socialistického spoločenstva, budú napomáhať ďalšiemu rozvoju medzinárodných tvorivých kontaktov.

APN

Československé husliarske súťaže v Hradci Králové Kvalita prevýšila kvantitu

Dokončenie zo 7. str.

tulom, čestné uznanie za vynikajúcu zvukovú kvalitu nástroja i cenu Okresnej mierovej rady v Hradci Králové za 1. miesto v súťaži violončel. Za dva kontrabasy bol tiež odmenený dvoma prvými cenami so zlatou a striebornou medailou a laureátskymi diplomami, čestným uznaním za vynikajúcu husliarsku prácu a cenou redakcie časopisu Hudební nástroje za 1. miesto v súťaži kontrabasu.

K tejto dvojici sa dôstojne priradil aj 30-ročný Jan Bursík (absolvent brnianskeho konzervatória, predtým člen Orchestra ľudových nástrojov v Brne), tiež lubský odchovanec a stážista u V. Pilařa. Za violu získal 2. miesto so striebornou medailou a laureátsky titul, čestné uznanie za vynikajúcu zvukovú kvalitu nástroja, za husle 3. miesto s bronzovou medailou a čestné uznanie za vynikajúcu husliarsku prácu i zvukovú kvalitu nástroja.

Zo zahraničných účastníkov získal v súťaži viol 3. miesto s bronzovou medailou a laureátskym titulom Zeng Chuan, profesor husliarskej triedy na pekingskom konzervatóriu, spolu s čestnými uznaniami za vynikajúcu husliarsku prácu i zvukovú kvalitu nástroja. 4. miesto obsadil Edrio Edrev z BER spolu s čestným uznaním za vynikajúcu zvukovú kvalitu nástroja a cenou husliarskej školy v Tokiu za štvrté miesto vo viole. 5. miesto bolo prisúdené Klausovi Schlegelovi z NDR, s čestným uznaním za vynikajúcu husliarsku prácu a cenou Kruhu umelcov husliarov pri ZČSKU pre najstaršieho finalistu. Cenu Všeľvázovej hudobnej spoločnosti ZSSR pre najmladšieho účastníka vo viole získal Ralf

Esche z NDR. Diplom za účasť vo finále obdržali Jaromír Joo z Náchoda (r. 1985 držiteľ striebornej a bronzovej medaily), Tadeusz Slodczyk a Władysław Stopka z PLR.

2. miesto so striebornou medailou a laureátskym titulom získal v národnej husliarskej súťaži za husle Jan Špidlen (syn zasl. um. P. Špidlena) spolu s čestným uznaním za vynikajúcu husliarsku prácu. Ďalšie diplomy za účasť vo finále rozdelili Vilémovi Kuželovi ml. z Brna za dvoje husle a Jozefovi Dvořákovi z Lubov.

2. miesto a striebornú medailu s laureátskym titulom za violončelo porota priznala



Víťazi 2. medzinárodnej huslickej súťaže – zľava Zeng Chuan, Ivan Švýcarský, Jan Bursík

Liborovi Šeflovi z Lubov a 3. miesto s bronzovou medailou a laureátskym titulom Miroslavovi Pikartovi z Lubov. Získal aj čestné uznanie za vynikajúcu zvukovú kvalitu nástroja.

3. miesto s bronzovou medailou a laureátskym titulom za kontrabas dostal M. Pikart ako aj čestné uznanie za vynikajúcu zvukovú kvalitu nástroja.

Zvlášť sa treba zmieniť o medzinárodnom husliarskom seminári (6. júna). Roger Hargrave prednášal o detailných stavebných princípoch A. Stradivariho, Wolfgang Bünagel (predseda Zväzu husliarov v NSR) o vlastných skúsenostiach pri reštaurovaní a lakových retušach vzácnych starých talianskych nástrojov a Ing. Štefcová z Ing. Friesom o chemických podmienkach lakovania husiel a rezonančných predpokladoch husľového dreva. Všetky referáty budú uverejnené v časopise Hudební nástroje.

Čo povedať na záver? 2. čs. husliarske súťaže opätovne potvrdili vysokú a stále stúpajúcu lubskú úroveň československého – lepšie povedané – českého husliarskeho umenia. Na dôkaz možno uviesť viacerých zahraničných i domácich laureátov a i finalistov I. hradeckých súťaží, ktorí sa tento raz už nedostali na popredné miesta. Je zaujímavé, že podobne, ako pred niekoľkými mesiacmi v Mittenwalde, víťazné violončelo i viola sa zdali byť akusticky kvalitnejšie, ako husle. Isté treba vziať do úvahy aj reprodukčné danosti toho-ktorého instrumentalistu. Nedo- statkom súťaže bol výber úryvkov skladieb určených na demonštráciu nástrojov, ktoré neumožnili predviesť celý tónový rozsah nástrojov, na čo poukázali i zahraniční porotco-



Zasl. um. F. Pošta na záverečnom koncerte súťaží
Snímky autor

via. Naviac niektoré úryvky boli prídlhé, čo značne oslabovalo objektívne porovnávacie možnosti a prejavilo sa napokon aj v dosť rozdielnom bodovaní (extrémne rozdiely vy- lučoval počítač).

Medzi prítomnými hosťami a pozorovateľmi boli aj viacerí zástupcovia rôznych slovenských umeleckých i pedagogických inštitúcií a žiaľ, iba štyria husliari-amatéri, vrátane jediného súťažiaceho 73-ročného Júliusa Bodu zo Svitú. Zdá sa, že husliarstvo na Slovensku sa v tomto tisícročí už sotva zobudí zo svojho dlhoročného spánku, ktorý mu vďaka žiaľu ignoranti tohoto vážneho nedostatku v slovenskej hudobnej kultúre.

MIKULÁŠ KRESKÁ

SVET HUDBY SOFIE GUBAJDULINOVEJ

VALENTINA CHOLOPOVÁ

Najtajomnejším zo svetov, ktoré nás obklopujú, ostáva svet umenia. Je to na jednej strane svet obrovského množstva myšlienok, pocitov, intuícií, na strane druhej – oblasť maximálnej precíznosti, dôkladnosti, tých „podstatných maličkostí“, o ktorých hovoril významný ruský maliar Brjullova a ktoré tak rád opakoval Lev Tolstoj. No tieto krajnosti sa niekde stretávajú, pretože na to, aby časovo a priestorovo ohraničené umelecké dielo prerástlo do ničím neobmedzeného ideového posolstva, je nevyhnutná majstrovská koordinácia každého, i zdanlivo bezvýznamného detailu s nekonečnými možnosťami jeho poetického potenciálu.

Ako komponuje Sofia Asgatovna Gubajdulinová? Pri súčasných veľkých nárokoch na rýchlosť vykonávanej práce (napríklad pri písaní hudby pre filmy) často i 24 hodín denne trávi za písacím stolom. Predpokladom zvládnutia takejto záťaže je výborná fyzická kondícia, železný režim dňa, športovanie, ochota vykonávať akúkoľvek prácu. Vari toto nie je „kozmonautika“ v hudbe? No podobné fakty sú len vonkajšie.

K svojej práci potrebuje Sofia Asgatovna dlhé, ucelené časové úseky – nie hodiny a dni, ale mesiace a roky, počas ktorých sa formuje a dozrieva množstvo hudobných myšlienok a nápadov, premieňajúcich sa na „čiarky, krivky a bodky“ (názov jednej z Gubajdulinových inštrumentálnych skladieb) v partitúre. Skutočne tu platí Puškinova myšlienka, že umelecká tvorba sa neznáša s chvatom, zhomom a že čo je krásne, musí byť i majestátne.

Pokúsme sa nazrieť do tohto poetického sveta našej súčasníčky.

Na jeden z koncertov festivalu Moskovská jeseň, ktorý sa konal v Čajkovského sále, sa schádzali poslucháči. No nie o 19.30 h, kedy sa koncert začal, ale o hodinu neskôr. Uvádzачky a šatniarky sa svorne čudovali: prečo publikum prišlo – akoby sa všetci boli dohodli – až na druhú časť koncertu? Odpoveď bola jednoduchá. Vtedy totiž bolo na programe nové Gubajdulinove dielo – Hodina duše na verše Mariny Cvetajevovej.

Sofia Gubajdulinová si už získala vrelé sympatie koncertného publika celým radom skladieb, ktoré ťažko nazvať inak než úžasnými: kantátou Rubáiját v strhujúcom podaní speváka Sergeja Jakovenka a pod „čarodejnou“ taktovkou Gennadija Roždestvenského, Koncertom pre fagot v závatnej interpretácii Valerija Popova, Desiatimi etudami (Prelúdiami) pre sólové violončelo, „magicky“ interpretovanými Vladimírom Tonchom, organovými skladbami vo vynikajúcom podaní Tatiany Sergejevovej atď.

A teraz prichádza Hodina duše. Sila poetického videnia sveta Mariny Cvetajevovej, umocnená preduchovnosťou hudby Sofie Gubajdulinovej – už toto spojenie vyvoláva v poslucháčoch očakávanie výnimočného zážitku. Významovým vyvrcholením diela je vokálne finále, kde v širokom nápeve gubajdulinovskej intonácie znejú Cvetajevovej heroické obrazy:

V hlboký čas duše,
v hlboký čas noci
hodiny jsou chvíle,
duše – sedmimíle.

V hlboký čas noci
duše světy tvoří
vzdušné zámky staví
za sedmými moři.

Na řasách prach sněhu,
rty s měděnkou ticha.
(Dechem Atlantiku
volná duše dýchá...)

V ten čas noci zatmí
oči, v kterých plane
tvoje jasná Vega...
Plody at jsou plané,

trpké, zčervivělé.
Jen duše at roste
v zadušeném těle.

Prel. Hana Vrbová 1969
(zb. Pražské vigilie)

Hodina duše, napísaná pre sólové bicie nástroje, mezzosoprán a veľký symfonický orchester (1976) je symfónia-koncert, v ktorej je rozvinutý motív, typický pre osud a tvorbu Cvetajevovej (v širšom význame pre život veľkého umelca). Je to motív konfliktu osobnosti, odhodlanej urobiť „heroický krok duše“ a plytkého, nepriateľsky naladeného malomeštiackeho prostredia, schopného zničiť akúkoľvek hodnotu. V súlade s bohatou tradíciou európskeho umenia, podľa ktorej odhalenie zmyslu diela sa uskutočňuje pomocou antagonizmu drámy, Gubajdulinová hudobnými prostriedkami jasne naznačuje dva protipóly kolízie. V prvom rade je to pól



Sofia Gubajdulina

pozitívny. Reprezentuje ho ľudský hlas (mezzosoprán), skupina strunových nástrojov, ku ktorej je priradený pre európsky orchester celkom neobvyklý orientálny nástroj – čang a tiež netradične, lyricky chápané bicie. V protiklade k celému tomuto komplexu pozitívnych elementov stojí – v tradíciách Šostakovičových symfónií – komplex negatívny, hudobne stvárnený grotesknou hrou dychových nástrojov, ktoré hrajú rôzne banálnosti, napr. melódiu, nápadne pripomínajúcu známu odeskú pesničku Kuriatko pečenie. Každé závažné umelecké dielo akoby vyžarovalo okolo seba lúče. Obsahové elementy, blízke Hodine duše, nachádzame i v ďalších dielach. Tak napríklad téma konfliktu tvorivej osobnosti s nepriateľským prostredím je hlavnou myšlienkou Koncertu pre fagot a nízke strunové nástroje (1975). Ústredná myšlienka je tu realizovaná pomocou sviežich, farebne nezvyklých zvukov. Po prvé, nie je to koncert so sprievodom symfonického orchestra v tradičnej zostave, ale iba s nízkymi strunovými nástrojmi – violončelami a kontrabasmi, ktorých zvukové zafarbenie je matné, temné a vyludzuje čistý, svetlý tón. Po druhé, autorka využíva také nové technické možnosti fagotu (ktorý sa týmto nástrojom veľmi podobá farbou tónu i rozsahom), že sa z neho stáva úplne iný, nepoznaný nástroj. Gubajdulinová použila i vibrato, i frullato, i neobyčajné efekty flautoletových akordov, i svojráznu hru cez zuby, i fagotovú „krik“ a fagotovú „smiech“ (obohacovanie výrazových možností nástroja o hlasové intonácie). Výsledkom je, že nástroju, ktorý Gribojedov nazval „priškrteným chripčom“, sa stala dostupná celá farebne-emocionálna škála ľudského hlasu. A klasický dychový nástroj sa stal akýmsi hlavným hercom na hudobnej scéne. Aj celý hudobný jazyk koncertu je blízky intonáciám ľudských hlasov. Napríklad v prvej časti skladby (celkove je ich päť) dialóg fagotu a strunových nástrojov akoby znázorňoval patetickú reč „hrdinu“, ktorú „dav“ (violončelá a kontrabasy) posmešne napodobňuje. V procese rozvíjania vzájomného dialógu si „dav“ vytvára vlastnú „tému“ na rozhovor, ktorú predstavujú ľahké džezové a operetné motívy. Po trýznivom monológovi, ktorým skladba vrcholí, sa hrdina-fagot rozhodne vyjadrovať sa „demokratickejšie“ (obyčajnými trojzvukmi), no violončelá a kontrabasy s použitím džezových replík reagujú ešte agresívnejšie.

U S.A. Gubajdulinovej je nerozlučne spätá závažnosť myšlienky s kontrastnosťou jej rozvinutia. O protikladnej podstate jej veľkých skladieb svedčia i mnohé názvy Vivente – non vivente (Živé – neživé) pre syntetizátor (1970), Svetlé a tmavé pre organ (1976), In croce (Nakříž) pre violončelo a organ (1979) a iné. Rozmýšľala som v spojitosti s týmto o všeobecných základoch antitézy v umení, o tom, že podstatou každej logickej myšlienky, úvahy, je párna opozícia (zákon lingvistiky, ktorý nepozná výnimky: matka – otec, pravé – ľavé, veľké – malé atď.). Uvažovala som o tom, že európske profesionálne umenie vychádza z drámy, ktorá sa preniesla do symfónií, kvartet, klavírných skladieb a obrátila som sa na Sofiu Asgatovnu s otázkou, kde sú pramene protikladov v jej hudbe. Skladateľkina odpoveď bola celkom nečakaná a hlboká. „Kontrast, rozkol do dvoch podôb mi bol daný do vienka. Mój otec je Tatár, matka Ruska, patríam teda súčasne dvom kultúrnym svetom, Východu i Západu“.

Využívajúc kontrast týchto dvoch svetov, Gubajdulinová súčasne uskutočňuje aj ich organickú syntézu. Hoci bola vychovaná

v duchu západnej hudobnej tradície a stala sa jej nasledovateľkou, nepocituje východnú kultúru ako exotiku, ako vonkajší dekoratívny element, ale chápe ju filozoficky a psychologicky.

Jednu z najdôležitejších etáp jej skladateľského vývoja tvoria kantáty Noc v Memfise (1968) a Rubáiját (1969), obe na orientálne námety: prvá spracováva staroegyptskú lyriku v preklade Anny Achmatovovej a Viery Popovovej, druhá básne Háfiza a Chajjama. Gubajdulinová nesiahla po týchto textoch, vzdialených od nás na mnohé stáročia, aby sa utápala v hĺbiniach dávnej histórie, ale aby osvetlila v úvahách géniov minulosti to, čo pomáha pochopiť zmysel našej súčasnosti. Veď i vlastný hudobný jazyk týchto skladieb je výrazne súčasný, moderný. Autorka často používa najmä skladateľskú metódu dodekafónie, takú charakteristickú pre predstaviteľov Druhej viedenskej školy (Schönberg, Berg, Webern, a tiež Eisler) a používanú i tzv. skladateľmi-avantgardistami (L. Nono, P. Boulez, K. Stockhausen) a vlastne všetkými generáciami skladateľov povojnovej Európy, vrátane sovietskych (E. Denisov, A. Schnittke, R. Ščedrin, S. Slonimskij, N. Karetnikov a iní).

V kantáte Noc v Memfise (bohužiaľ, uvedenej len jediný raz, v ČSSR) je vyjadrená koncepcia celej symfónie, konkretizovaná v básňach na témy lásky a nenávisti, smrti ako vyslobodenia, akceptovania života bez ohľadu na neriešiteľnosť utrpenia. Výberovo citujeme niekoľko veršov na ilustráciu:

Ó noc, daruj mi pokoj –
i ja ti darujem pokoj!
Ó noc, daruj mi oddych –
i ja ti darujem oddych!

Naše bubny víria na tvoju počesť,
oslavujeme tvoju majestáť,
do nebeských výšin
vzdávame chválu tebe.

Nebo sa sklonilo na zem.
Po zemi sa plazia tieň.
Moje srdce je ranené zlou rozlúčkou.
Komu sa vzdalujem?

Bratia sú nečestní,
priatelia ľahostajní.
... poteš svoje srdce,
nech srdce tvoje zabudne
že krivda stala sa.
Konaj svoje pozemské veci
podľa príkazov svojho srdca.

Dynamika a expresívnosť európskej symfónie sa tu zvláštnym spôsobom spája s orientálnou melizmatikou melódií, s predstavami staroegyptských rituálnych slávností, s psychologicky nasýteným koloritom noci v neznámej krajine a neznámom čase.

Podľa Sofie Asgatovnej sa v spojení črt západnej a východnej kultúry skrývajú nebyvajú perspektívy. Osobitne ju láka fenomén improvizácie, neoddeliteľný od predstavy v orientálnej hudbe a jej stáročných tradícií. Tu spočíva aj možnosť plnšieho využitia Gubajdulinovou vysoko ceneného spontánne-intuitívneho pôvodu hudby. Čím sa vlastne líši improvizácia od hry z nôt? V prvom rade tým, že hra podľa notového záznamu je oživením hudby, sprostredkovanej mŕtvymi literami, kým improvizácia je znenie hudby v celej prvobytnosti jej vzniku. Sofia Asgatovna je profesionálna klaviristka a spoločne so svojimi priateľmi-skladateľmi neraz improvizuje i niekoľko hodinové vlastné potešenie a „rozohratie“ vnútorných tvorivých síl. Pri tom je, podľa nej, potrebné odpútať sa od akejkoľvek profesionálnej „predstavivosti“ a začať tvoriť akoby od začiatku, od nuly. Okrem toho je nevyhnutné uhádnuť partnerove úmysly, vžiť sa do procesu jeho spontánnej tvorby. Pri dlhotrvajúcich (i niekoľkohodinových) improvizáciách vzniká neobyčajný, extáze podobný pocit – zvuk sa stáva pre hudobníkov zhmotnením ich vlastnej duše a muzicírovanie „zvukovou láskou“. Všetko toto je vonkoncom nemožné v obvyklých koncertných podmienkach.

Znovu zdôrazňujeme, že pre Gubajdulinovu improvizácia nie je zaujímavá v samote, ktorú tak miluje, ale vždy s partnermi, t. j. s prvopočiatčným rozdielom, kontrastom ľudských pováh. Tu sa prejavuje prirodzená vnútorná tendencia hudby k „rozmožneniu duší“, ktorú postrehli už najstaršie civilizácie. Uvedieme úryvok z knihy čínskeho filozofa Meng-c', nasledovateľa Konfucia (4. stor. pred. n. l.). Je zaujímavé, že má podobu dialógu:

– Meng-c' povedal: „Čo je príjemnejšie – osamote sa oddávať pôžitku z počúvania hudby, alebo spoločne s inými?“ „Lepšie je spoločne s inými“, – odpovedalo knieža. „Čo je

„Považujem za ideálny taký vzťah k tradícii a k novým kompozičným prostriedkom, pri ktorých umelec ovláda všetky prostriedky – nové rovnako ako tradičné –, ale tak, akoby ani jedným, ani druhým nevenoval pozornosť. Sú skladatelia, ktorí svoje diela stavajú vedome, ja sa zaradujem medzi tých, ktorí svoje diela skôr „šľachtia“. A preto celý mnou vnímaný svet tvorí akoby korene stromu a dielo, ktoré z nich vyrástlo, jeho konáre a lístky. Možno ich síce považovať za nové, ale sú to predsa len listy, a z tohto hľadiska sú vždy tradičné, staré.“

Či by som chcela beh sveta ovplyvniť estetickými prostriedkami? Skôr mi ide o to, ovplyvniť ideový prvok v našom bytí. Ale táto ideovosť si vyžaduje stále, v každom čase, konkrétne znázornenie, materializáciu. Predstavme si, že by sa toto znázornenie niekde a niekedy prerušilo. V tej chvíli by došlo k zastaveniu prirodzeného obehu.

Súčasne s obnoveným záujmom o tonalitu a tematickú prácu dochádza aj k príklonu k jednoduchším formám (ostinato, strofická forma, rondo), k príklonu k rozjímaniu a k meditácii (v protiklade k expresívnosti predchádzajúceho obdobia) a konečne k záľube v retrospektívach. Myslím si, že to má dva dôvody: 1. určitú únavu myslenia, potrebu zdržania pred veľkými výbuchmi, 2. hľadanie prudkého kontrastu k zažitému materiálu. Práve retrospektívy a jednoduchšie formy vyvolávajú tento efekt neočakávanosti.

Najväčší vplyv na moju prácu mal Dmitrij Šostakovič a Anton Webern. Hoci tento vplyv nezanechal na mojej hudbe zdanlivo žiadne stopy, je skutočnosť taká, že tieto dva skladatelia ma naučili to najdôležitejšie: „byť sama sebou.“

príjemnejšie – počúvať spoločne s niekoľkými alebo s mnohými?“ „Lepšie je s mnohými“, – odpovedal knieža. (Citované z knihy: Hudobná estetika krajín Východu).

„Rozmožnenie duší“, spoluprácu s partnerom Gubajdulinová vkladá i do samotnej genézy diela. Jednou z jej najvýznamnejších prác posledného obdobia sa stala skladba s názvom Perception (Vnímanie) pre soprán, barytón, sedem strunových nástrojov a magnetofónovú pásku (1983). Dielo vzniklo ako výsledok tvorivého korešpondovania s básnikom Francsom Tanzerom. Tanzer posielal Gubajdulinovej svoje verše a ona mu odpovedala, slovom i hudbou. Je to dialóg Muža a Ženy na témy Tvorca, Tvorba, Tvorenie, Tvor, ktorý sa postupne menil na hudobné dielo. Princíp dialógu je prítomný v Perception v každej rovine tejto trinásťčasovej skladby. Napríklad v č. 1 (Porozumenie) sa zvažujú východiskové hľadiská: mužov názor je založený na úvahe, rozhodujúce je preňho slovo „rozumiem“, pre ženu je to slovo „počúť“. V č. 2 (My) ide o porovnanie dialógu strunových nástrojov s najrozličnejšími odteňmi ich súčasných interpretačných možností a obyčajné čítanie Tanzerovej básne (barytón). V č. 4 (December) muž hovorí o žene a o kráse ako o „sformovaní kryštálu“ a žena mu odpovedá: „Oživenie kryštálu!“ V č. 8 a 11 sa celý hudobný text opakuje na magnetofónovej páске, s dvoj- až trojnásobným vrstvením nad základným zvukovým tvarom. Posledné slová v záverečnej časti skladby (Hlasy) majú tiež dialogický charakter: Stimmen. Verstummen. (Hlasy. Zmlknúť). Toto ukončenie sa po istom čase stalo úvodom jedného z ďalších významných diel Gubajdulinovej, dvanásťčasovej Symfónie, ktorú pomenovala práve uvedenou frázou z Tanzerovej básne.

V každej sfére umenia, hudbu nevynímajúc, sa poetický zmysel šíri od osobného „ja“ k „rozmožneniu duší“ a v konečnom dôsledku k obsiahnutiu celého ľudstva. Už sme na túto tému uviedli sentenciu staročínskeho filozofa zo 4. st. pr. n. l. Tou istou myšlienkou sa zaoberá i Shakespeare v jednom zo svojich sonetov:

Či radšej prijímaš trápenie, a nie šťastie?
Ak pravý súzvuk strún, výborným zladením
spojených dovedna, predsa ti trápí uši,
nežne ťa kárajú, že súlad mátieš im
samotou, keďže spev s nimi ti veľmi sluší.
A každá struna z nich sfá žena s mužom, hľad,
drží sa pri druhom v spoločnom podriadení,
akoby s dieťaťom a s otcem šťastná mať,
keď vedno zanôtia v jasavom, zhodnom znení.
(prel. Stanislav Blaho, 1958)

A čo počuje samotný umelec, skladateľ, ktorý je tvorcom mnohých desiatok veľkých, závažných skladieb? Očividne to, čo je vypovedané v Perception o podstate Tvorby a Vytvoru, – „Hlasy! hlasy!“ „Stále znovu a všade hlasy!“

(Prevzaté z časopisu MuzykaInaja žižň 14/1988)

Mikuláš Schneider-Trnavský o hudobnej výchove

EDITA BUGALOVÁ

Náreky nad stavom našej hudobnej výchovy ale i konkrétne návrhy na jeho zlepšenie, rovnako ako prvé opatrenia prijaté do praxe, sa v súčasnosti viac ako inokedy dostávajú na pretras i na stránkach tlače. Hudobná pedagogika, ktorá ešte stále v populuškinom odevu čaká na rozlúsknutie orieška, aby sa zaskvela v oslnivom šate, v našich sedemdesiatročných dejinách už viac razy chcela nájsť svojho princa – záchrancu. Za jedného z takýchto záchrancov môžeme považovať i národného umelca Mikuláša Schneidera-Trnavského – hudobného pedagóga. Uvedomoval si dôležitosť hudobnej výchovy ako stavebného kameňa pre kultúrnu úroveň celého národa. Bezprostredne po vzniku Československa ako odborný inšpektor spevu a hudby na Slovensku napísal Učebnicu spevu pre školy obecné I., II. Dve útle knižičky, obsažné, metodicky jedinečné, boli adresované deťom, ktoré po zvládnutí učiva boli schopné troj- až štvorhlasne intonovať.

V úvode sa im prihovril takto: „**Moji drahí! Istotne ste už spievali a snád' až mnoho spievali. Každý z vás pozná pravdepodobne veľa piesní a spievali ste ich tak ako sa vám to podfa ľubovôle páčilo. Je vás snád' len málo takých, ktorých spievať učili a takých, ktorí by sa boli do spevu a jeho sústavy vhlbili. Nuž, podajte mi ruku a zavediem vás do čarokrásneho a utešeného raja tónov a hlasov: do ríše spevu, odhalím vám tie všelijaké záhady a tajnosti, ktoré keď zbadáte, spoznáte jedno z najpozvňajších umení, v ktorom keď sa zdokonalíte, prospejete nielen sami sebe, ale ako šíritelia kultúry i našej drahej slovenskej vlasti. V Trnave, 1. septembra 1919. Póvoda.**“

Osud tejto malej učebnice bol zrejmé pohutý. Z listu Mikuláša Schneidera-Trnavského Dr. Dušanovi Pálkovi z 30. júla 1953 sa dozvedáme, že o texty piesní, ktoré plánoval do nej zaradiť, požiadal Ferka Urbánka. Ten mu poslal pätnásť textov, vhodných pre mládež a skladateľ – ako si veršičky čítal, tak si ich ex improviso spieval a už aj písal. Hoci pôvodne pripravené pre učebnicu, vydal ich napokon ako zbierku piesní pod názvom Zo srdca (vlastným nákladom v roku 1920), pretože učebnicu v Prahe nechceli schváliť. Schneider-Trnavský v liste píše ďalej: „**To bol totiž dobrý obchod, ktorý si vyárendovali iní páni tam hore! Vyšla potom česká učebnica spevu (myslím od Vossyky) „V duchu Smetanovom“. Bola pekne ilustrovaná, ale zo stanoviska pedagogického absolútne pomýlená, až neupotrebitelná.**“

V roku 1922 však Schneiderova učebnica vyšla. Vydal ju Comenius – literárny ústav úč. spol. v Bratislave. V prvom diele je uverejnených päť piesní zo zbierky Zo srdca v jednohlase. Práca obsahuje základy hudobnej abecedy podávané deťom primeranou formou, je husto pretkaná notovými príkladmi, cvičeniami, piesňami. Učebnicu neskôr prepracoval a v rozšírenej podobe vyšla opäť v dvoch zväzkoch pod názvom Ěnektan v bratislavskom vydavateľstve Academia v rokoch 1925, 1926. V jednom výťlačku, pôvodne uloženom v Schneiderovej osobnej knižnici, je vložený lístok s týmto rukopisným textom: „**Svoju učebnicu spevu pre naše školy reči maďarskej opatril som mnohými slovenskými piesňami, s textom preloženým do maďarčiny, aby som takto slovenské piesne spopularizoval a aby si ju obľúbili aj žiaci maďarskej národnosti. Takto som chápal svoje poslanie ako učiteľ spevu a hudby nášho učiteľského dorastu a mal som z tejto práce mnoho radosti. To sa mi dalo však docieľiť iba opatrným „dozrievaním“ dávok teoretických. Netrepezlivé forsírovanie tu nevedie k cieľu, iba odstraňuje od toho, čo by sme chceli dosiahnuť. Učila cum dulci! Potrebne spojiť s príjemným.**“

V tejto rozšírenej verzii sa vo väčšej miere nachádzajú piesne v úprave pre štvorhlasný zbor, notové príklady a cvičenia vyžadujúce od učiteľa hudobnú erudíciu v hre na klavíri, príp. harmóniu. V dvadsiatych rokoch – v čase vyjdenia týchto učebníc, nedostatok učiteľov-hudobných praktikov zrejmé nebol ešte citeľný. Neskôr, pravdepodobne v rokoch štyridsiatych, Mikuláš Schneider-Trnavský o tejto téme uvažoval. Sám učiteľ sa počas pedagogickej praxe (20 rokov na učiteľskom ústave v Trnave, kratší čas i na trnavskom gymnázii) stretával s viacerými problémami, získaval skúsenosti a svoju predstavu o koncepcii hudobnej výchovy položil na papier. Ceruzkou písaný koncept (neúplný – začína stranou 3) je uložený v jeho pozostalosti v Západoslovenskom múzeu v Trnave pod sign. M 1534/21401:



Mikuláš Schneider-Trnavský

„**V Trnave máme vyše sto učiteľov a učiteľiek. Každý z týchto učil sa spevu a hudbe štyri roky; nežičil bych si ale počuť tú hudbu a spev, ktorý by zbor týchto sto ľudí produkoval! Toto ale netvrdím len o trnavských učiteľoch, ale o všetkých! Ako je možné docieľiť na tomto poli nápravu? Doba starých dobrých kantorov, organistov bohužiaľ už dávno prešla! Potrebujeme v teórii hudby a v náuke o harmónii dobre cvičených učiteľov. Hra na klavíri, na organe – teda na nástroji harmonickom, polyfonicom – dáva žiakovi najvhodnejším spôsobom možnosť spoznať harmonické javy a ich spoje. Žiak ich útvar v hmate vidí, v znení počuje. Toto je na nástroji monodickom (napr. na husliach) možné v miere len veľmi obmedzenej. Chyba je aj v nedostatku hodín v III. a IV. ročníku učiteľských ústavov. Môžem smelo tvrdiť, že naši učitelia vychádzajú z učiteľských ústavov hudobne veľmi slabo vyzbrojení. Náprava tu uvedených nedostatkov bude vecou odborných rezortov ministerstva školstva.**“

Akej hudobnej výchovy sa dostáva nášmu žiactvu na školách stredných (meštianskych)? Niekedy je na stredných školách spev ako povinný predmet nariadený, znamená to na tomto poli rozhodne plus. Nemal som síce ešte príležitosť presvedčiť sa o speváckych schopnostiach nášho žiactva na stredných školách, viem len o veľmi slabých výsledkoch na tunajšom gymnázii ešte v časoch Čs. reálneho gymnázia. Učili tu „profesori“ spevu bez náležitej kvalifikácie. Ak chceme na týchto školách docieľiť kženeho úspechu, nemožno poveriť vyučovaním spevu ľudí s nejakou „kurzovou“ kvalifikáciou (ako sa hovorí „Schnellsieder“-kurzum). Na tieto miesta sa obyčajne hlásili ľudia s veľmi inferiornou kvalifikáciou a ich plat bola aj k tomu primeraná hladová mzda. Pri takýchto kondíciách nemožno nič očakávať. Sem patrí pedagóg zbehlý v speve a v hudobnej skladbe. Tu treba vedieť aranžovať, komponovať, prepísať skladbu na hlasy, zboru (detské, mužské, miešané ap.). Musí byť dostatočne inteligentný, súci prednášať hudobné dejiny, aby dal žiactvu o hudobnom umení to najpotrebnejšie, čo treba vedieť. Čo možno len žiadať od človeka, ktorý sa na takéto učiteľstvo dá z desperácie, ktorému bolo toto „ultima ratio“ žítia! Treba teda učiteľov slušne honorovať! Ináš si povie každý, ako som to už často počul: „Za ten plat je aj to dosť!“

V občianskom živote pocíťujeme potom následky týchto nedostatkov krok za krokom. Zlými učiteľmi znechutení žiaci v živote odprú vstúpiť do spevokolu, v notách „negramotní“ zase čoskoro zunuujú skúšky – spevokol stagnuje, rozpadne sa.

Bolo by veľmi žiaduce použiť spôsoby, aké sa praktizujú v športe! V mestách zvolil len učiteľov, ktorí okrem dobrej kvalifikácie vynikajú aj hudobným a iným umeleckým talentom. Úrady, podniky by mali pri umiestňovaní dať prednosť takým uchádzačom, ktorí by sa pri dobrej odbornej kvalifikácii preukázali aj umeleckou činnosťou všeskerého druhu. K tomu by zasa bolo treba, aby tí,

čo stoja na čele našich úradov, neboli len suchí byrokrati, ale aby aj sami mali porozumenie pre kultúru! To viem, že žiadam momentálne mnoho, ale moje skúsenosti na tomto poli sú veľmi smutné! Naše širšie občestvo nie je pre umenie vychované z dôvodov tu obšírne uvedených a kto čo nepozná – za tým netúži: ignoti nulla cupido!

Ďalej nemáme miestnosti pre umenie. Nemáme zodpovedajúce koncertné siene. Bolo by treba postaviť aj v tej najposlednejšej dedine kultúrny dom.

Preto je aj naše hudobné školstvo vo veľmi biednom stave. Každé mesto, mestečko by malo mať na starosti vybudovať hudobnú školu. To nie je v moci jednotlivca! Nemyslím tu hneď na nejakú monumentálnu stavbu; mám na mysli len budovu s potrebným počtom tried pre individuálne i hromadné vyučovanie, zariadenú inštrumentálnymi potrebami. To vyžaduje veľké finančné náklady, ktoré jednotlivec nemá. Mesto by potom poverilo vyučovaním učiteľský zbor čo možno najlepšie, svojich učiteľov by si samo volilo ako aj dozorom ministerstva školstva disciplinovalo.

Pri dnešnom stave nášho hudobného školstva musíme ne jeden nedostatok prepáčiť, pretože za daných okolností od tohto finančne slabého podniku viacej žiadať nemožno.

Ak chceme mať kultúru, prekvitajúce umenie, chrámy na potrebné zúšľachťovanie a zotavenie duše, a tým povýšiť náš kultúrny životný štandard, nesmieme byť úzkoprsí, škrupulózni, malicherní, musíme mať srdce a odvahu trochu hlbšie siahnuť do kapsy a vedieť priniesť obeť na oltár kultúry. Mali by sme sa učiť od malého finskeho národa, ktorý má takmer v každom mestečku pekne zariadenú obecnú hudobnú školu.

Teda, keď chceme spev a hudbu na Slovensku povzniesť, treba:

- 1) intenzívnejšie a úspešnejšie vyučovať spev v školách
- 2) mať lepšie kvalifikovaných (aj platených) učiteľov spevu a hudby
- 3) stavať kultúrne domy s nácvičnou a koncertnou sieňou
- 4) zakladať mestské hudobné školy
- 5) zaisťovať náležitú finančnú podporu od štátu (krajov, okresov), mecenášov
- 6) prijímať na lepšie učiteľské miesta ambiciózných, dobrých a hudobne vzdelaných učiteľov
- 7) brať zreteľ na kultúrne a hudobne vzdelaných uchádzačov pri prijímaní na miesta do všetkých štátnych i súkromných úradov.

Charakterných, trpezlivých, roduverných, spoľahlivých vlastencov a dobrých ľudí si vychová len ten národ, ktorý žije v svojom umení. Tento národ bude na svoje umenie hrdý, z tejto hrdosti bude vyvierť jeho šľachetné sebadomie a bude šťastne žiť v blahom povedomí, že je obdarený bohatstvom, ktoré mu nevyváži a nenahradí žiadne bohatstvo sveta!“



Mnohé z týchto myšlienok sú aktuálne dodnes. Nestálo by za to, pozrieť sa bližšie na dielo našich starých pedagógov (či už Mikuláša Schneidera-Trnavského, Mikuláša Moyzesa, Viliama Fíguša-Bystrého)? Nemali by i súčasnej hudobnej pedagogike čosi povedať? Veď práve oni si už v počiatkoch našej republiky uvedomovali dôležitosť hudobnej výchovy, potrebu jej zavedenia do škôl. Tak ako M. Schneider-Trnavský vo svojom príhovore pri zakladaní Zväzu slovenských speváckych zborov v roku 1928 v Martine (uverejnený v Národných novinách, 1928, č. 127) medzi iným povedal: „**Zväz je potrebný na záchranu slovenskej piesne, ktorá mizne práve tak ako slovenský kraj. Je preto záujmom národným, aby sme začali vyučovanie spevu na školách. Prvých apoštolov nášho spevu máme v slovenských učiteľoch združených v Speváckom zbere slovenských učiteľov. Je potrebné stále prízvukovať, že k ochrane našej vlasti nepotrebujeme len kanóny, zbrane a náboje, ale i spev, ktorý je nábojom srdca. Heslom našim má byť: – Menej politizovať a viacej spievať. – Nech štyri „S“ v názve Svazu slovenských speváckych sborov (pozn. aut.: starý pravopis!) znamenajú: Svojráz, Súlad, Svrornosť a Slávu, do služby ktorej sa postaví naša vznešená pieseň, aby ňou ovenčila ako najkrajším vencom našu milú vlasť...“**

Osobnosti hudby na Slovensku

Naše poznanie minulosti nie je nikdy úplné a vyčerpávajúce: na jednej strane je obmedzené našimi vlastnými schopnosťami a možnosťami, na strane druhej úplnosťou, resp. torzovitou zachovanými dokladov, údajov, prameňov a pod. Týka sa to rovnako neveľmi dávnej minulosti, ako napríklad aj hudby 18. storočia. Doteraz málo vieme napríklad o činnosti rádo, u ktorých hudba často zastávala významné miesto. V našich podmienkach to boli popri františkánoch, o ktorých máme už pomerne dobré informácie, na prvom mieste piaristi. Podobne ako u františkánov totiž aj medzi nimi pôsobil množstvo aktívnych hudobníkov-skladateľov, teda reprezentantov azda najzaujímavejšej zložky dobovej hudobnej kultúry – domácej tvorby. Spomeňme len Benedikta Slavkovského, Norberta Schreiera či Alojza Schliztera. Bolo tu však množstvo ďalších, dnes celkom neznámych skladateľov. Jedným z nich je aj páter Peter Petko, zaujímavá postava našej hudby 18. storočia. Hoci Petkove rukopisy čiastočne evidoval už hudobnohistorický výskum v päťdesiatych rokoch, jeho meno sa neobjavilo nikde. Po prvýkrát ho medzi spíškymi skladateľmi lokálneho významu spomína až Darina Múdra v pripravovanom 2. zväzku Dejín hudobnej kultúry na Slovensku.

O hudbe piaristov sme doteraz informovaní zväčša len zo sekundárnych prameňov. Zachované inventáre, napríklad z Prividze (1690–1693) svedčia o tom, že piaristi už v 17. storočí (rád vznikol v roku 1597) pestovali kvalitnú dobovú hudbu a na našom území patrili spolu s jezuitmi k hlavným propagátorom barokového štýlu. Známe je i to, že súc školským rádom často predvádzali hry, pravdepodobne i s hudbou; aj v tejto súvislosti sa spomína napríklad B. Slavkovský. Primárne pramene, t. j. noty sa však z prostredia piaristov zachovali v podstatne menšom rozsahu, predovšetkým zo 17. storočia. Jednou z výnimiek sú zlomky fondu v Podolínci.

Piaristický kláštor v Podolínci je najstarší na Slovensku, založil ho r. 1642 hudbymilovný spíšký starosta Stanislav Lubomirski, ktorý mal na Spiši i vlastnú kapelu. Až do roku 1782 však patril k poľskej provincii, lebo podolínecké panstvo bolo tiež súčasťou poľského zálohu. V roku 1782 bol začlenený do uhorskej provincie piaristov. Zo zachovaných správ sa dozvedáme, že už pri slávnostnom otvorení školy v roku 1643 účinkovali mestskí hudobníci a kláštor mal iste kontakty aj s vynikajúcou kapelou Lubomirskovcov, v ktorej pôsobili mnohí talianski hudobníci.

Zlomky kedysi určite bohatého fondu, ako aj inventár zo 17. storočia z Podolínce svedčia o tom, že hudobný repertoár bol podobný ako na iných chóroch na Slovensku: základ tvorili skladby talianskych autorov ako aj príslušníkov cisárskej dvornej kapely vo Viedni, G. A. Rigattiho, A. Bertaliho, G. Valentiniho. V prostredí piaristov boli už od 17. storočia rozšírené skladby poľských autorov, najmä pátra Damiana, za ktorým sa skrýva jeden z najvýznamnejších poľských barokových skladateľov vôbec – piarista P. Damian Stachowicz (1658–1699). Tento trend sa udržal v Podolínci, v Petkovom neskoršom hlavnom pôsobisku aj v 18. storočí, keď tu pôsobili viacerí významní hudobníci, väčšinou už odchovanci tamojšieho piaristického gymnázia: Hilarius Saag, Pavol Peter Londiger (Londygier), neskôr aj Benedikt Weber a i. Ich repertoár bol síce ešte stále orientovaný na Viedeň, no najmä Londiger ho podstatne inovoval a doplnil o skladby populárneho a vtedy módného V. Rathgebera, G. Jacoba OSB, no i kapelníka Lubomirskovcov v prvej polovici 18. storočia Szymona Ferdinanda Lechleitnera, piaristu českého pôvodu Justa Kašpara pôsobiaceho vo Varsave, ale aj mnohých ďalších rádoých skladateľov provincie – H. Saaga, F. Pankiewicz, C. Kaliszewského a i. Príslušnosť podolíneckého kláštora k poľskej provincii sa prejavovala v silnom zastúpení poľskej hudby, veď tu hrali aj G. G. Gorczyckého, J. Kobierkovicza, J. Szczurowského, SJ. P. Maara SJ a iných. Väčšina týchto autorov už nezastupuje barok v jeho čistej podobe, ale galantný štýl, čoraz intenzívnejšie sa hlásiaci o slovo v prvej polovici 18. storočia.

V takomto prostredí vyrastal aj mladý Peter Petko (diakritické znamienko väčšinou chýba, doplnili sme ho preto, lebo v niektorých dokumentoch sa uvádza ako „Petyko“). HŽ

PETER PETKO

SKLADATEĽ NA ROZHRAŇÍ DVOCH EPOCH

LADISLAV KAČIC

Pochádzal pravdepodobne zo Spiša, priezvisko Petko nachádzame aj medzi spišskými farskými organistami 18. storočia. Narodil sa v roku 1713 a pri krste dostal meno Martin. Predpoklad pôvodu zo Spiša podporuje skutočnosť, že v roku 1730 ho nachádzame medzi študentmi podolíneckého piaristického gymnázia, je však možné, že tu študoval už prv, a teda navštevoval aj nižšie triedy. V roku 1730 bol „auditor syntaxis“, od roku 1732 sa spomína ako „auditor eloquentiae“, teda študent rétoriky. Zaujímavé je, že u piaristov študenti vyšších ročníkov zastávali už aj menšie úrady – tak sa v roku 1732 Petko spomína ako druhý „procancellarius“. Štúdium rétoriky ukončil v roku 1733 a na rozdiel od staršieho spolužiaka Londigera sa rozhodol vstúpiť do piaristického rádu. Prijal rehoľné meno Petrus a Sancto Martino, medzi rokmi 1733 a 1739 absolvoval noviciát, popritom pokračoval v štúdiu filozofie a neskôr teológie, ktoré ukončil pravdepodobne v Podolínci, kde bolo vtedy generálne štúdium provincie. V roku 1739 bol vysvätený na kňaza.

Hlavným poslaním Petra Petka však nebola hudba. U piaristov vôbec zriedkavo nachádzame samostatné hudobnícke funkcie; oveľa dôležitejšie boli iné, zväčša učiteľské povolania. Dokonca už klerici často vykonávali funkcie magistrov nižších ročníkov piaristických škôl (principistov, gramatistov a pod.). Aj mladý P. Peter Petko bol najprv učiteľom gramatiky. Ako to bolo vtedy zvykom, istý čas pôsobil aj mimo svojej materskej provincie – bol misionárom v Prusku a krátky čas i vicerektorom menšieho kolégia. Okrem materinskej reči musel teda vedieť i veľmi dobre po nemecky. Z porovnaní s inými kolegami-učiteľmi vyplýva, že už v mladosti bol počas svojho 13-ročného pôsobenia väčšinou v poľských kláštoroch ako profesor rétoriky, resp. poeisis vo Vieluni (1747–1750), či v Podolínci (1751–1752), podobne ako profesor rétoriky vo Wareži (1752–1753) predstaviteľom hodnoteným veľmi pozitívne. Z dokumentov vidno, že tu nešlo o vzletné formulácie, či formálne hodnotenie, ale o skutočné vyjadrenie kvalít a výsledkov toho-ktorého učiteľa.

Pedagogické pôsobenie Petka je zaujímavé aj z iného hľadiska: Či bol na podolíneckom gymnázii prípadne i učiteľom mladého Roškovského, ktorý tu mohol študovať v 40-tych a na prelome 50-tych rokov 18. storočia, však ukáže až budúcnosť.

Od druhej polovice päťdesiatych rokov pôsobil Petko – zdá sa, že už natrvalo – v Podolínci. Popritom bol i správcom fary v Spišskej Belej. Vzhľadom na príkladné povahové vlastnosti mu v rokoch 1780–1783 zverili funkciu magistra novicov. Mal miernu povahu a jeho múdre rady si vážili predstavení provincie i kolégia. V poslednom roku života sa „po opakovaných prosbách“ stal vicerektorom podolíneckého kolégia. Zomrel pokojnou smrťou zodpovedajúcou priebehu celého života – 13. 7. 1793 ako 80-ročný v Podolínci na starobu. V nekrológu sa spomínajú mnohé vynikajúce vlastnosti pátra Petra – skromnosť, rozvaha, miernosť, šlachetnosť („vir modestus, bonus, praeclarique exempli“); bol určite jednou z významných postáv piaristov v 18. storočí.

Tak ako v mnohých iných prípadoch aj z hudobnej tvorby Petra Petka poznáme iba zlomok, ktorého rozsah však dovoľuje aspoň čiastočné zovšeobecnenie. Jeho skladby sa zachovali väčšinou v autografoch: Hymnus de Divo Stanislao (1739), Litanie de S. Joseph (1753), Pastorella de Nativitate D. N. J. C. a 7 („Nos pastores, curatores“, 1757), Vianočná omša (1759), Salve Regina (1758), Completorium a duobus Cantis (1771), Alma Redemptoris Mater, ária Jesu, decus Angelicum (obe okolo 1781), Litanie de Corde Jesu (1781), Domine ad adjuvandum, (1781), Pastorella Alma Redemptoris (1781), ária Omni die dic Mariae (ca. 1781), Ave Regina (1783), Benedictus Pastorella, Ária Pastorella („Huc omnes gentes“, 1783). Ďalšie dve due-tá – „Panis divinae desiderata“ a „Ave Jesu Centies“ v odpise vtedy považovanej za sporné skladby; autorom prvej z nich, inak veľmi rozšírenej na Slovensku, je pravdepodobne pražský premonštrát Jan Lohelius-Oehlschlägel.

Celkový rozsah tvorby P. Petka nie je možné ešte dnes presne stanoviť. Vzhľadom na jeho primárne pedagogickú činnosť však nemusel byť ani veľmi veľký. Rozhodne však Petko nekomponoval len pre konkrétne príležitosti – veď takto vznikala v tom čase prakticky všetka hudba –, ale väčšiu „príležitostnosť“, keď mu to čas a iné povinnosti dovoľovali, a to najmä „pro choro podoliniensi“. Na

rozdiel od P. P. Londigera, ktorý v 40-tych rokoch 18. storočia zastával v Podolínci aj hudobnícke funkcie, sme zatiaľ od neho nenašli napríklad odpisy skladieb iných autorov. No nie je zasa vylúčené, že Petkove skladby sa zachovali aj inde, predovšetkým v Poľsku, alebo tam aspoň kedysi zazneli. Je zaujímavé, že väčšina tých, ktoré sa zachovali a ktoré poznáme, je z obdobia, keď pôsobil ako magister novicov v Podolínci.

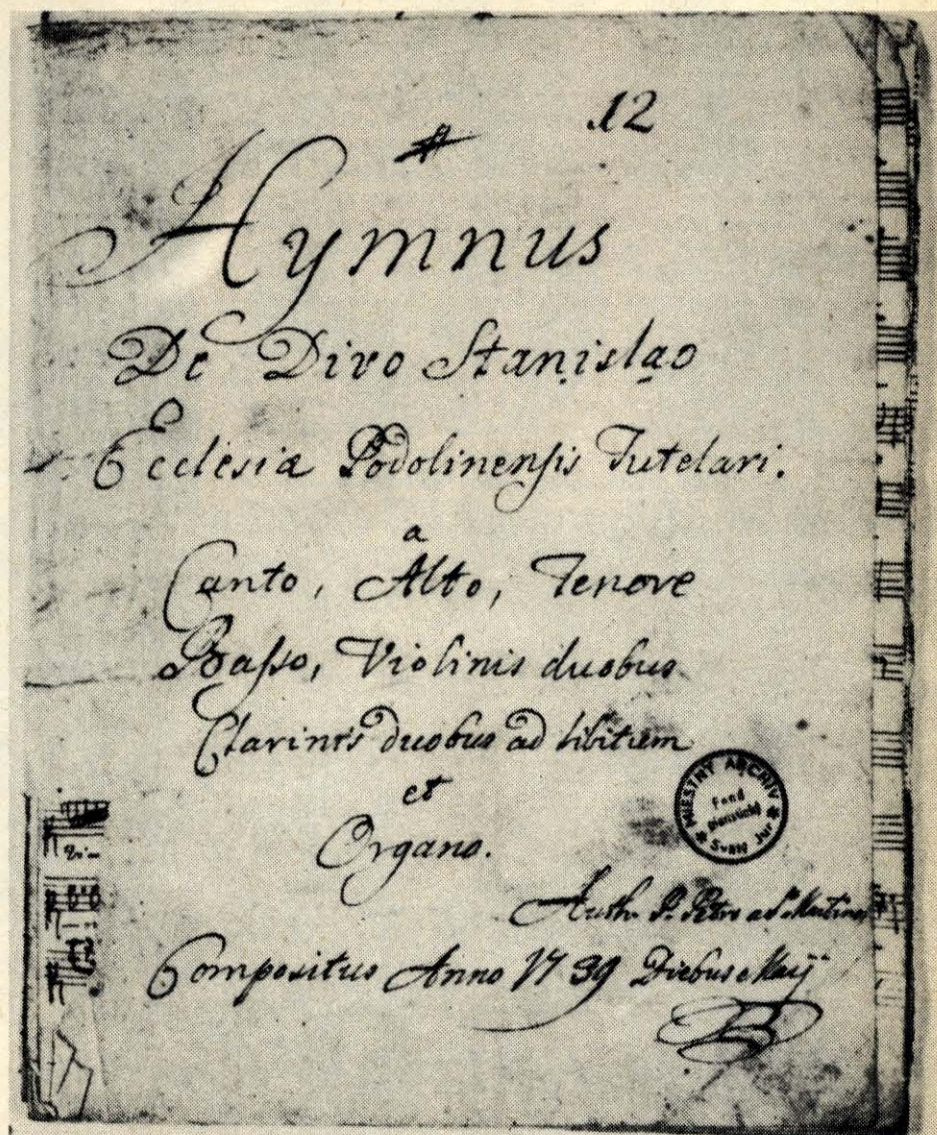
Petko je, podobne ako F. X. Budinský, františkáni P. Roškovský a G. Dettelbach, či jurský piarista P. Henrik Thumar a mnohí ďalší, jednou z typických postáv na Slovensku na rozhraní dvoch epoch – baroka a klasicizmu. Na rozdiel od Roškovského a Dettelbacha však neprekonal zďaleka taký veľký vývoj, v štýlovej rovine jeho tvorby nedošlo k väčšiemu zlomu. Roškovský a Dettelbach vytvorili od 60-tych rokov 18. storočia na rozdiel od neho aj množstvo skladieb vo vyspelom klasicistickom štýle, čo je vzhľadom na skutočnosť, že boli podstatne bližšie k Viedni, teda k centru, z ktorého prichádzala väčšina podnetov, pochopiteľné. U Petka nielenže nemožno nájsť nejaký výrazný predel v tvorbe, ale ešte aj niektoré skladby z neskoršieho obdobia celkom zodpovedajú galantnému štýlu (Completorium a duobus Cantis, ba dokonca aj Litanie de Corde Jesu z roku 1781).

Najmenej zaujímavé sú zhudobnenia textov mariánskych antifón – majú vyslovene úžitkový charakter. Naopak, árie, duetá, ako aj skladby väčšieho rozsahu (litánie, omša atď.) nemajú síce pečať „vedúcej osobnosti“, ide však o skladby dobre zvládnuté, a invenčne zaujímavé, výrazné, bohaté. Petko je jedným z tých menších zjavov, ktoré mali dar spontánnej, spevnej melodiky, veľmi príbuznej ľudovej hudbe, ba možno z nej i vychádzajúcej. A to nielen v pastórálnych skladbách, kde by sa to dalo očakávať, resp. kde je to typické.

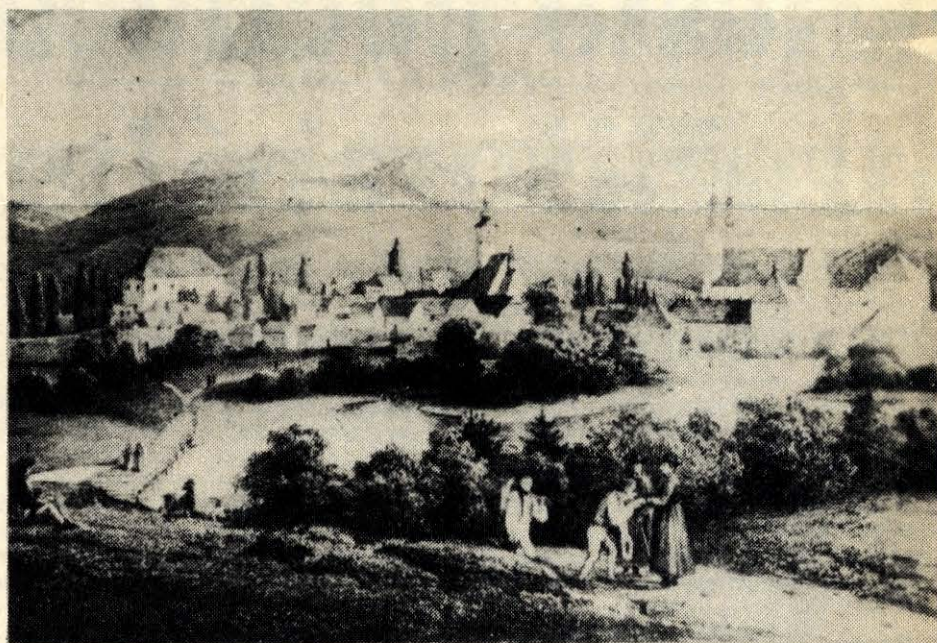
Staršie skladby, najmä Hymnus de Divo Stanislao (Gaude Mater Polonia) a Litanie de S. Joseph sú ešte celkom v intenciách barokového štýlu. Slávnostné obsadenie, exponované party klarín pohybujúce sa v „barokovej výške“ (po c³), typické barokové opakované, šestnástinové figúry, koloratúry v hymne, ba i náročné kadencie (originálna vypísaná je napr. v litániách) – to sú ešte typické znaky baroka. Tieto skladby nie sú interpretačne vôbec ľahké a je obdivuhodné, aké náročné party museli spievať i menší chlapi-chovanci školy, ktorí samozrejme účinkovali i na chóre, kde spievali soprán a alt. Už v týchto skladbách je, podobne ako neskôr, väčšina sol zverených soprán a basu.

V skladbách z neskoršieho obdobia dochádza k veľkému zjednodušeniu všetkých prostriedkov – v obsadení Petko najčastejšie používa len dva hlasy (soprán, alebo soprán a bas), dvojsoľ huslí a organ. I melodika je jednoduchšia, ešte spevnejšia ako predtým. Niektoré skladby sa však zreteľne prikláňajú ku klasicizmu – najmä ária **Omni die dic Mariae**, kde nachádzame i typické sprievodné figúry, homofonickú melodiku klasicistického typu, ba i periódu. V každom prípade však ide o veľmi jednoduché prostriedky – i z interpretačného hľadiska.

Osobitne zaujímavé sú Petkove skladby pastórálneho charakteru, predovšetkým tie staršie, aj na rozdiel od vlastných skladieb tohto žánru z 80-tych rokov majú niektoré osobitné črty. Zatiaľ nepoznáme skladbu zaujímavú už obsadením a použitím zvonkohry – Ariettu de Nativitate Christi ad cunas ejus (Dormi, Puppe). Išlo o uspávanku, čo je zdôraznené už na titulnom liste: Virgo – Canto solo, Pastorculi – Violinis duobus et Campanellis tribus, et Cunas imitator Violoncello (t. j. violončelo napodobňujúce kolíska). Podobnú barokovo idylickú, vznešenú štylizáciu s menami bukolických pastierov (z Vergiliových eklog) použil Petko aj pri **Vianočnej omši G dur**: Pastores ad Cunas Nati Jesu-li, Alexis – Canto, Thyrsis – Alto, Menalcas – Tenore, Tytirus – Basso, Dametas – Violino primo, Jobás – Violino secundo, Amphion – Organo, Missam Concinentes, in festo Nativitatis Christi. Zároveň sa z nej dozvedáme, že skladbu interpretovalo sedem účinkujúcich. Do tejto omše z roku 1759 prevzal a prepracoval niektoré časti Pastorelly de Nativitate D. N. J. C. (vlastne vianočného moteta Nos pastores, curatores) z roku 1757. Treba pripomenúť, že toto preberanie starších skladieb alebo ich časti patrilo k bežným dobovým praktikám tzv. techniky paródie alebo kontrafaktúry, a nemožno ich stotožňovať s nedostatkom invencie alebo niečím podobným. Omša patrí v 18. storočí k obľúbenému typu tzv. Credo-Messe, pre ktorý existuje len nemecký ter-



Titulný list najstaršej známej skladby P. Petka (autograf)



Podolinec – pohľad na mesto v 19. stor.

Snímky archív autora

mín (ide o opakovanie zvolaní credo, v podstate odporujúce liturgickým pravidlám.) Petko však voľne narába s liturgickým textom. V časti Domine Deus – je to uspávanka, dueto soprán a basu, prevzatá z vianočného moteta s pôvodným textom Dormi, fili – text skrátil a vybral len tie úseky, ktoré sa hodili na zvukomalebné opakovanie koncových slabík. (Už samotný začiatok textu tejto časti znie – namiesto Domine Deus – Domine fili). V tejto inak typickej siciliane je netradičný záver: v prekomponovanom decrescende, resp. morende sa postupne odpájajú jednotlivé hlasy, až nakoniec zostane v pianissime len uspávankový motív jedného nástroja. Podobný postup, resp. motív použil Petko asi aj v ariette Dormi, Puppe.

Takéto a podobné, väčšinou „neoverené“ postupy prinášali často nie veľkí majstri, ale takí, ktorí stáli v ústraní – z dnešného pohľadu skladatelia menšieho významu. Nie je to však jediný atypický postup u Petka. Melodiku ľudového pôvodu, časté unisoná, úseky v galantnom štýle, tvoriace zvláštnu symbiózu práve s týmto „ľudovým“, ba aj ľudovo „drsné“ recitatívy (basový recitativ yam e v igila mi pusio vo vianočnom motete) nachádzame aj inde, napr. v tvorbe františkánskych skladateľov P. Bajana a E. Paschu. V inštrumentálnych hlasov však používa Petko napodobňovanie cifrovania ľudových muzikantov často nielen v tradičnom napodobňovaní pastierskeho rohu s jeho obmedze-

ným tónovým materiálom, ale v oveľa pestrejšej podobe. Predovšetkým ide o podstatne zaujímavejšiu štylizáciu husľovej hry. Podobný postup ako napodobnenie „náreku“ sólovými husľami v Crucifixuse nie je častý a svedčí o fantázii, inšpirácii, ale aj o odvahe (Crucifixus sa vo vianočných omšiach často vynechával.) Vzápätí ilustruje výbuch radosti úvodným „ľudovým“ cifrovaním sólových huslí v Et resurrexit.

Za štylizáciu inštrumentálnych praktík ľudových muzikantov možno považovať aj zaujímavý Benedictus. Ide tu o akúsi „heterofóniu“, súčasne a zároveň nezávislé hranie dvoch huslistov, pričom Petko použil pre vrchný hlas tzv. violino piccolo. Časť doslova hýri melodickými zvratmi, ozdobami ľudového pôvodu, treba ich však považovať za štylizáciu na základe dôvernej znalosti praktík z ľudovej hudby. Napriek tomu, že na rozdiel od františkánskych skladateľov Petko nezhubňuje slovenské texty, ale len latinské, má jeho hudba dostatok črt na to, aby sme ju mohli zaradiť do prúdu, ktorý čerpal z národných idiémov; preto – ale nielen preto – patrí jeho odkaz do národného kultúrneho dedičstva. P. Peter Petko nebol vedúcou hudobnou osobnosťou na Slovensku v 18. storočí, koniec-koncov, komponoval len „popri inom“. Zanechal však hudbu technicky dobre zvládnutú, často invenčne bohatú, svedčiacu o poctivom prístupe ku všetkému, čo robil...

Spojenie hudba a počítač má mnoho dimenzií a v jednej z nich sa skúmajú možnosti využitia počítačov vo výskume hudby a jej zákonitostí. Ide v nich o problematiku štýlovej analýzy hudby, resp. o možnosti počítačového hľadania štýlových príznakov a rozlišovania jednotlivých štýlov.

Zdá sa, že hlavné problémy tu treba hľadať nie v rámci možností počítačov, ale v rámci muzikológie. Počítač totiž, zjednodušene povedané, urobí presne to, čo naprogramujeme. Riešenie možno naprogramovať, ak sme schopní tieto príznaky formalizovať a vytvoriť algoritmus určovania štýlových príznakov. Na to potrebujeme, aby prvky hudobného štýlu a ich vzťahy boli presne a jednoznačne charakterizované či definované. A tu sme už pri probléme muzikologickom, ktorý, ako sa ukazuje, je trochu zložitejší.

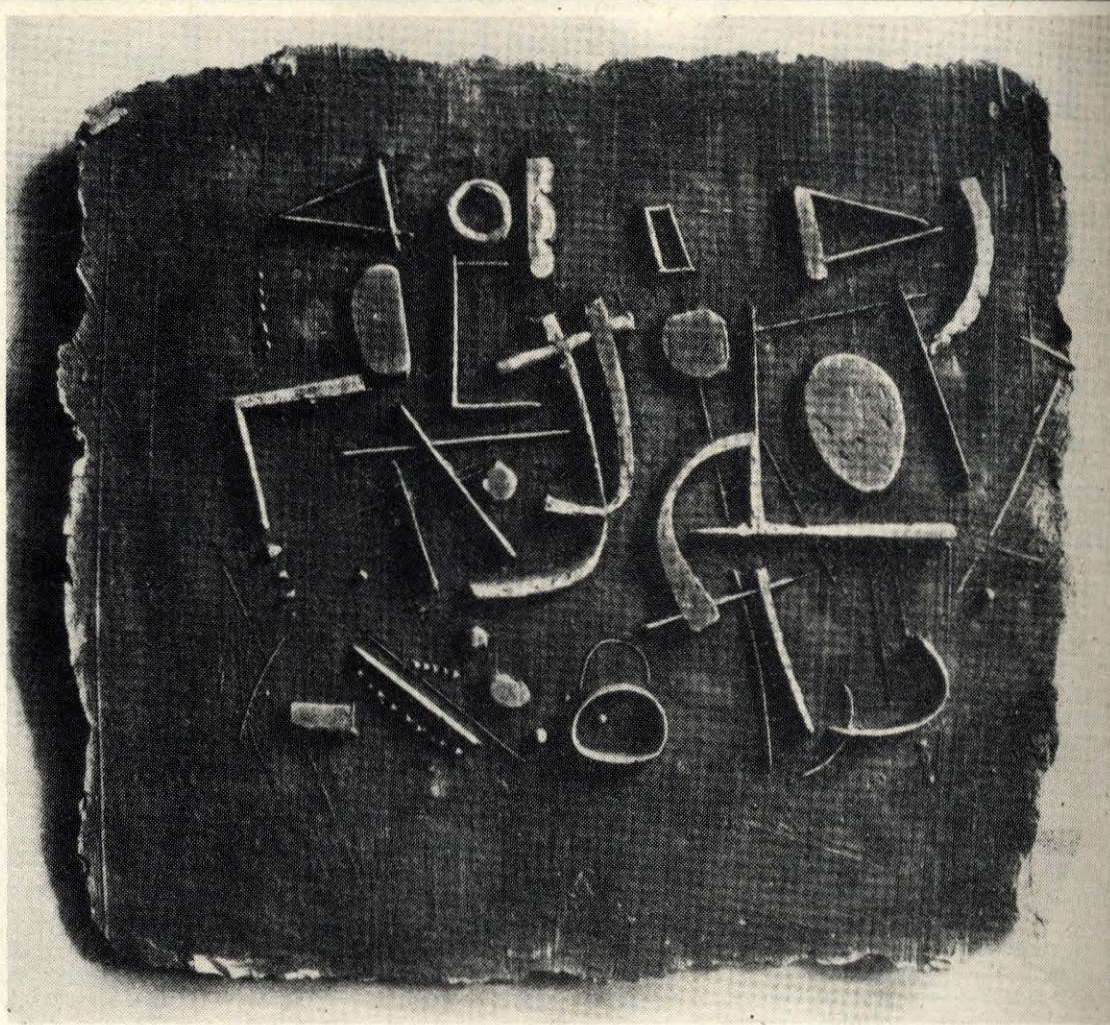
Keď sa pristavíme pri samotnej definícii pojmu hudobný štýl, zistíme, že ich existuje veľa a ich obsah nie je zhodný. Väčšinou ide však o uvažovanie štýlu ako prejavu spoločných, jednotiacich prvkov, ich vzťahov a ich kombinácií, niektorej množiny hudobných diel. Nejde však o všetky spoločné prvky či vzťahy, ale len o tie, ktoré sú pre danú množinu typické, teda v skladbách z iných množín (iných štýlov) sa nevyskytujú, alebo sa vyskytujú len ojedinele, ale len v iných kombináciách s ďalšími prvkami a ich vzťahmi.

Aby nám počítač „nevypočítal“ absurdity, je pri danom stave poznania psychologických zákonitostí existencie hudby nutné vybrať pre počítačové spracovanie len tie štýlové príznaky, ktoré možno nazvať hudobnými faktmi, a ktoré sú na rozdiel od hudobných hodnôt nemenné a zároveň formalizovateľné. Sú to fakty, ustálené v notovom zápise a vypovedajúce o štruktúre hudobnej skladby.

Z takéhoto hľadiska môžeme rozoznávať štýlové príznaky melodické, rytmické, harmonické, faktúrové, stavebno-proporčné. Patria sem i kombinované príznaky, napríklad melodicko-faktúrové, melodicko-harmonické, postupy začiatkov a zakončení atď.

Ako jednoduché konkrétne príklady možno uviesť napríklad rytmický model, ktorý je pri častom opakovaní alebo nahrádzaní modelu príznakom galantného štýlu (L. Kačic, 1988, prednáška na UVÚ).

Časté opakovanie a striedanie základných harmonických funkcií T a D sa považuje za štýlový príznak klasicizmu, ako aj časté ukončovanie harmonickou kadenciou T S D T. Pre neskorý romantizmus je naopak typický čoraz zriedkavejší výskyt základných harmonických funkcií a časté neurčité alebo netonické ukončovanie. Čajkovského harmonickým štýlovým príznakom sú napríklad časté začiatky tém s vystriedaním harmo-



V. Kompánek: Kompozícia, reliéf, patinovaná sadra, 1962

Snímka archív HŽ

EVA FERKOVÁ

Miesto počítača v rozlišovaní hudobných štýlov

Podľa spomenutých mnohých a rôznorodých definícií štýlu však je už väčším problémom zistiť konečný, presný a jednoznačný popis prvkov a vlastností (a ich vzťahov či spojení), ktoré sú pre skúmanú množinu hudobných skladieb spoločné a typické a ktoré budeme ďalej nazývať štýlovými príznakmi. Niektoré definície napríklad uvažujú štýl ako kategóriu obsahu, iné hovoria o štýle ako o kategórii výlučne formovej. Prítom i význam pojmov hudobného obsahu a hudobnej formy kolíše v určitých rozmedziach (napríklad forma ako súhrn výrazových prostriedkov až po forma ako kompozičná štruktúra).

Ďalej môžeme ísť teda dvoma cestami. Buď si vytvoríme ďalšiu, vlastnú, pre potreby formalizácie a algoritmickej vhodnú definíciu, alebo preberieme konkrétnu definíciu od niektorého autora. Ani to však nie je celkom jednoduché. Ak by sme chceli prebrať napríklad definíciu z knihy M. Michajlova Štýl v hudbe (Opus Bratislava 1985), zistili by sme, že definícií je tu najmenej sedem (ako uvádza aj R. Rybář v recenzii knihy – HŽ 15/1986) a keby sme náhodou za definíciu chceli považovať každú vetu, ktorá sa začína slovom „Štýl je...“, tak by sme ich narátali okolo dvadsať. Michajlov, ale aj Fukač (Štýl – Hudební věda 2/XX/1983), Medušeckij (K probleme suščnosti, evolucii i tipologii muzykalnych stilej, Muzykalnij sovremennik, Moskva 1984) a ďalší teoretici, sa snažia fakti nejednotných definícií štýlu vysvetľovať z antropologických, psychologických, sociologických a historických závislostí štýlu. Priláňame sa tiež k názoru, že štýl nebudeme schopní tak skoro poznať úplne a analyzovať komplexne, vždy pôjde len o pohľad z jednej alebo niekoľkých strán, ktorý zostane otvorený pre pohľady z iných strán.

V tomto zmysle si dovoľíme pristúpiť k úvahám o možnostiach počítačového rozlišovania štýlových príznakov.

nických funkcií T a S v molovej tónine Michajlov).

Príkladom faktúrového štýlového príznaku sú napr. v romantických klavírných skladbách v ľavej ruke ako sprievode rozklady akordov vo veľkom priestore.

Napokon sa zastavíme pri štýlových príznakoch melodických. Melódiu možno analyzovať z viacerých hľadísk. Rozdelíme si ich na dve základné:

1. hľadisko celkového výzoru melódie, teda hľadisko melodickéj línie, jej vrcholné a smerovacie;
2. hľadisko zloženia melódie z jednotlivých intervalov ako krokov a skokov, a ich smerovania a kombinácií.

Príkladom počítačového príspevku k štýlovej analýze melodickéj línie je analýza melodických úsekov, vybraných z Haydnových symfónií podľa Hobokenovho zoznamu. Analýza vznikla aplikáciou metódy FIS (L. Ballová: Totožnosť a podobnosť melódií, Opus 1979) a po jednoduchom štatistickom spracovaní priniesla napríklad takéto nové poznatky: 82, 85 %, teda prevažná väčšina melódií, má len jeden vrchol; 73, 23 %, melódií sa začína stupňom (smeruje nahor); 82, 12 % melódií má ambitus (vzdialenosť medzi najvyšším a najnižším tónom melódie) menší alebo rovný oktáve atď.

Príkladom štýlovej analýzy z hľadiska melodickéj stavby intervalových krokov a skokov, ich smerovania a ich kombinácií, je projekt F. T. Hofstettera (The Nationalist Fingerprint in Nineteenth Century Romantic Chamber Music, in: Computers and Humanities 1979, str. 105–119), ktorý sa snaží potvrdiť alebo vyvrátiť hypotézy, týkajúce sa národných štýlových príznakov v romantickej komornej hudbe 19. storočia. Autor vyšiel z troch hypotéz:

1. z hypotézy o závislosti podobnosti kompozičných postupov podľa národného štýlu;
2. z hypotézy, že existuje zreteľná podobnosť medzi melodickými

štýlovými príznakmi vo francúzskej a nemeckej hudbe;

3. z hypotézy o výraznej odlišnosti v melodických postupoch ruskej komornej hudby 19. storočia od českých, nemeckých a francúzskych romantických komorných skladieb.

Hofstetter si stanovil v projekte 6 klasifikačných fáz:

- a) podľa využitia rôznych veľkostí jednotlivých intervalov,
- b) podľa dvojíc intervalov,
- c) podľa trojíc intervalov,
- d) podľa smerovania jednotlivých intervalov,
- e) podľa smerovania dvojíc intervalov,
- f) podľa smerovania trojíc intervalov.

Na ďalšie spracovanie takto rozobratých melodických línií si autor zvolil štatistický test x-kvadrát závislosti a porovnal vrcholné ruské, české, nemecké a francúzske romantické sláčikové kvarteta. Podľa výsledkov potvrdil prvé dve hypotézy, hypotéza tretia sa ukázala nepresnou, pretože medzi ruskou a českou hudbou sa v oblasti intervalovej stavby melódiy ukázali výraznejšie podobnosti. Autor sa spomínanou metódou analýzy dostal i k ďalším novým poznatkom.

1. Ruské a české romantické melódie sú charakteristické častými zmenami smerovania línie, kým nemecké a francúzske prevažne zachovávajú smer.
2. Ruská a česká melódika je stavaná skôr z väčších intervalov, francúzska a nemecká takmer výlučne z kombinácií sekund a tercií.

Všetky spomenuté možnosti hľadania štýlových príznakov zatiaľ mali spoločný jeden postup. Najprv sa definovali vlastnosti príznaku (rytmický model, harmonická funkcia, intervalová kombinácia) a potom sa hľadala prítomnosť, resp. neprítomnosť tohto príznaku v konkrétnych skladbách. Teoreticky by však mal byť možný a možno i žiaduci aj postup iný. Hľadať vopred neurčený postup

a jeho opakovanie resp. zmenu, bez určenia jeho konkrétnych prvkov alebo konkrétneho rozsahu. Ináč povedané, hľadať, ktorá kombinácia či už rytmických hodnôt, melodických, harmonických alebo iných postupov a koľkokrát sa v skladbe či skladbách vyskytuje.

Tu bude zrejme hlavným problémom formalizácia a algoritmicizácia takýchto spôsobov hľadania, pretože toto hľadanie treba upresniť a formalizovať iným spôsobom, než je rozsah a popis prvkov.

Podľa predchádzajúceho sme dospeli k záveru, že počítač zatiaľ nie je schopný komplexne rozlišovať hudobný štýl (pokiaľ jeho charakteristika zahŕňa i vopred neurčené hudobné tvary, a výrazové či obsahové vlastnosti), je však schopný pomáhať ho rozlišovať vyhladávaním štruktúrnych štýlových príznakov. V tomto zmysle môže byť účinným pomocníkom, ktorý

- ušetrí čas a netvorivú prácu,
- použije rovnaké kritériá na všetky analyzované skladby, teda prispeje k určitej objektivizácii štýlovej analýzy a nedovoľí muzikológovi si nevšimnúť niektoré fakty,
- umožní spracovať ľubovoľný počet diel v ľubovoľnom požadovanom rozsahu formalizovaných štruktúrnych štýlových príznakov.

Michajlov napr. konštatuje, že úplná charakteristika skladateľovho štýlu si vždy vyžaduje, aby sa brali do úvahy všetky žánre a všetky jeho diela, pretože iba pri takomto prístupe sa môže ukázať, že typické črty jeho štýlu sú trochu iné, ako sa zdalo na prvý pohľad.

Potom teda treba jednak spracovať všetky skladateľove diela v relevantných štýlových príznakoch, jednak tieto skladby porovnať s ostatnými všetkými skladbami jeho súčasníkov, aby sme mohli odlišiť príznaky typické pre celý historický štýl, pre smer či národný štýl od príznakov, typických pre skúmaného skladateľa. A tak sa nám ana-

lýzy a porovnania nesmierne zmnožia.

Príklad:

V súpise Bachových diel u J. Zavorského (Monografia J. S. Bach, Praha 1985) podľa BWV má posledná skladba číslo 1087. Teraz sa pokúsime o odhad, koľko hodín práce bude daná kompletná štýlová analýza Bachovho štýlu len z hľadiska štruktúrnych štýlových príznakov, vyžadovať.

Skúsme prijať predpoklad, že na takúto analýzu jednej skladby potrebujeme priemerne 180 minút práce („priemerne“ vyplýva zo skutočnosti, že napr. analýza invencie zaberie oveľa menej času než analýza napr. Matúšovych paší). Prítom za formalizovateľné štruktúrne prvky, v ktorých budeme hľadať štýlové príznaky, budeme považovať prvky – melodické, rytmické, harmonické, faktúrové, stavebno-proporčné a tiež ich rôzne kombinácie. Ďalej skúsme prijať predpoklad, že na analýzu a porovnanie je nám dostupná tvorba dvadsiatich Bachových súčasníkov počtom cca 1000 skladieb.

Nech teda spomenutá analýza jednej skladby trvá 3 hodiny. Na takúto analýzu Bachovej tvorby bude potom potrebných 1087x3 hodín práce, teda 3261 hodín a na tvorbu jeho súčasníkov 3000 hodín, čo je spolu 6261 hodín, teda asi 3 roky práce.

K určeniu typických príznakov Bachovho štýlu je však potrebné nielen štýlové príznaky hudby jeho súčasníkov popísať, ale ich tvorbu i porovnať s Bachovou. Je otázne koľko času by si vyžiadalo ešte toto porovnanie.

Pre naše účely však dolná hranica 3 roky postačuje na to, aby sme začali uvažovať o pomoci počítača. Ak sa nám podarí formalizovať a algoritmicizovať spomínanú štruktúrnú analýzu štýlových príznakov, prakticky niet väčších prekážok, aby 3 roky ľudskej práce nespravil počítač za (povedzme) 48 hodín počítačovej práce.

A možno, že sa prítom dozvieme i niečo nové, neočakávané.