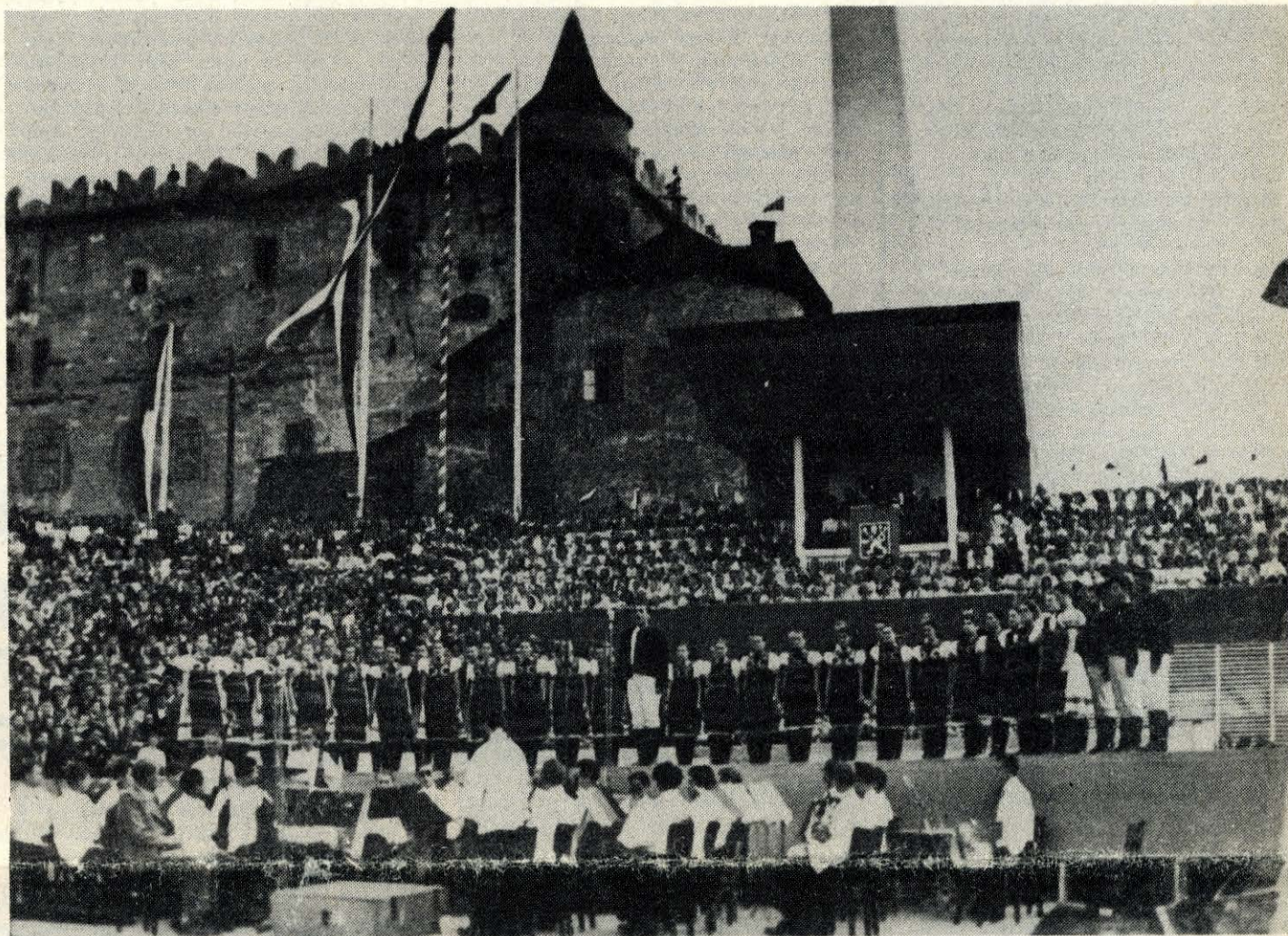


HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3. – Kčs
27. 9. 1989

20

Tohto roku si pripomína Slovenský ľudový umelecký kolektív ako prvý profesionálny folklórny súbor na Slovensku štyridsiate výročie svojho založenia. Žáner scénického folklóru v podaní SLUK-u mal vlastné zákonitosti tvorby a vlastnú dynamiku vývinu, utváral sa však na pozadí konkrétnej umeleckej, kultúrnej a spoločenskej situácie. Na programoch telesa za uplynulé obdobie spolupracoval celý rad slovenských skladateľov. Preto pri tejto príležitosti prinášame skrátenú verziu štúdie Oskára Elscheka, ktorá vyjde spolu s príspevkami ďalších autorov v publikácii o SLUK-u vo vydavateľstve Obzor v budúcom roku.



Prvé vystúpenie SLUK-u dňa 29. augusta 1949 vo Zvolene sa konalo pri príležitosti osláv 5. výročia SNP.

Snímka ČSTK

40 ROKOV SLOVENSKEHO ĽUDOVÉHO UMELECKÉHO KOLEKTÍVU

Hudobná tvorba v repertoári SLUK-u

OSKÁR ELSCEK

Diela pre Slovenský ľudový umelecký kolektív nevznikali náhodne, neformovali sa len ako subjektívna tvorivá reflexia ľudového umenia minulosti i súčasnosti, ale písali sa prevažne na objednávku, s úmyslom začleniť ich do programových a dramaturgických koncepcií, ktoré stáli v popredí pozornosti v istom období vývinu tohto telesa. V priebehu štyridsiatich rokov sa súbor menil, v istom období prudšie, inokedy zostával celé desaťročie viazaný na určitý typ programu. Osobnosti riaditeľov, umeleckých vedúcich, vedúcich jednotlivých zložiek a ich vzájomná spolupráca tu hrali vždy základnú úlohu. Charakter tvorby pre SLUK bol determinovaný množstvom špecifických požiadaviek. Boli to najmä nasledujúce hľadiská:

- druh a typ obsadenia, ktorým disponovalo teleso
- celkový tematický koncept programu a programovej dramaturgie, do ktorej muselo byť dielo začlenené
- štýlové požiadavky, ktoré sa týkali určitých regionálnych znakov v stvárnení ľudobno-folklórneho materiálu
- celková skladba programu, ktorá sa týkala jednotlivých zložiek súboru, či išlo o program zborový, alebo mal skladateľ napísať tanečnú kompozíciu pre choreografické stvárnenie istých tanečných typov a pod.
- celková štylistická rovina, ktorá určila program ako reprezentačný, celosúborový, program pre deti, výchovný atď.

Tvorba pre SLUK nebola teda všeobecnou, univerzálnou hudobnou tvorbou, ale bola určená množstvom funkčných, štýlových, technických a koncepčných determinant. Z nich vyplývali rozličné formy programovej spolupráce vedenia telesa so skladateľmi a z nich sa napokon odvíjali aj konkrétne tematické a kompozičné požiadavky, ktoré sa formovali za úzkej spolupráce umelec-

kých pracovníkov, dirigentov, choreografov a skladateľov.

V súvislosti so vznikom SLUK-u, ale i ďalších súborov ľudovej umeleckej tvorivosti (Lúčnica a i.), vznikali aj nové hudobné žánry – úpravy a štylizácie ľudových piesní. Čo bolo na tomto žánri nové? Predovšetkým to, že nešlo o tvorbu výlučne zborovú, ako to bolo v 19. storočí a do štyridsiatych rokov, ale orchester a inštrumentálne súbory získavali v tvorbe stále dôležitejšie kompozičné miesto. V súvislosti s vytváraním choreografických kompozícií vznikala tvorba inštrumentálno-tanečná a s ňou aj väčšie formy inštrumentálno-vokálne. Od prostých harmonizácií sa prechádzalo k nástrojovým tancom a ku kantátovým, pásmovým, koncepčne zložitejším útvarom. Tento žáner nemôžeme chápať v slovenskej hudobnej tvorbe izolovane, lebo zúročoval pomaly sa formujúci slovenský symfonizmus a kantátovo-oratoriálne skladobné druhy. Venčekársky spôsob priradovania piesní v kontrastnom usporiadaní začal ustupovať pred výrazovo-variačným rozpracovaním piesní a ich prekomponovaním. A práve nástrojová zložka vo forme variačných sprievodov, inštrumentálnych medzihier a predohier zohrala pri formovaní nového typu tvorby pre súbory významné miesto. Náročnejšia kompozičná paleta prinášala zvýšenie umeleckej úrovne skladieb, a to tým, že sa vymykali schematizmu a stereotypnosti a individualita skladateľa nachádzala v tomto žánri stále plodnejšiu pôdu. Pravda to, čo sme vymenovali ako nové črty, nie je prevládajúcou kvantitou v tvorbe, ale objavia sa ako novum v najvýraznejších skladbách. Bolo iste šťastnou súhrou okolností, že práve A. Moyzes sa stal tvorcom prvého programu SLUK-u v roku 1949, pretože práve on zjednotil vo svojej tvorbe symfonizmus, väčšie vokálno-inštrumentálne formy a hľa-

dal formy symfonických tancov. Moyzesov program sa stal vzorom pre súborovú tvorbu. O rok neskôr na jeho prístup začali nadväzovať ďalší skladatelia (J. Cikker, F. Babušek, T. Frešo, D. Kardoš, E. Suchoň, T. Andrašovan).

SLUK, ale i ostatné súbory sa sústredili najmä na dva umelecké okruhy – na hudbu a tanec. Ak sa zborová tvorba mohla oprieť o takmer storočnú kompozičnú a upravovateľskú tradíciu, oblasť ľudového tanca v jej javiskovo-inscenovanej forme bola novum povojnového vývinu a s ňou, pochopiteľne, aj žáner úprav ľudovej tanečnej, najmä inštrumentálnej hudby. Tu čakali skladateľov a choreografov najväčšie a najťažšie úlohy. Vytvoriť umelecky náročný typ symfonického tanca, ktorý by splnil požiadavky klasickej hudobnej tradície, ktorý by netvoril „úžitkový typ“ tanečnej hudby a súčasne by poskytoval choreografovi potrebnú choreografickú a javiskovo-inscenačnú základňu, trvalo azda jedno desaťročie. Od začiatku sa bili dve tendencie – jedna v podobe premyslených a prekomponovaných typov tanečných skladieb, druhá v podobe jednoduchých, konfekčných, rutinérskych „muzík“. Medzi nimi jestvovala široká paleta umeleckých prístupov, vychádzajúcich z hudobného naturelu každého skladateľa. Pre jedného bola tanečná hravosť prirodzeným vyjadrovacím spôsobom, pre druhého sa strácala v ťažkopádnej harmónii a prekomplikovanej rytmike. Je to problém, ktorý je dodnes aktuálny. Jeho riešenie je poznačené mnohými úspechmi, skladbami, ktoré sa udržali v repertoári desaťročia, ale i takými, ktoré sotva prežili premiéru.

K tým prvým patria predovšetkým práce J. Kubánku. Jemu treba pripísať aj tvorbu novej choreografickej koncepcie slovenských ľudových tancov na scéne a v programe

SLUK-u. Vytvoril štýl, v ktorom sa snúbi zemitosť pôvodných tanečných foriem s ich scénickým a baletnotanečným tvorivým uchopením. S výnimkou prvého programu, v ktorom bol choreografom tanečných skladieb A. Moyzesa Š. Tóth, všetky Moyzesove skladby choreograficky inscenoval J. Kubánka. Vytvoril dôstojný pendant k Moyzesovým tancom, choreografické kreácie plné invencie, bohatej motívickej skladby, monumentálnych a strhujúcich priestorových kompozícií. Myšlienka a jej pohybové presadenie v choreografickom uchopení spätne inšpirovali slovenských skladateľov. K tým najlepším a najúspešnejším kompozíciám, ktoré vznikli v spolupráci s Kubánkom, patrí Dupák (1950) a Hviezdnatá noc (1954) J. Cikker, Drevorubci (1967), najmä však Biela pl' na váhu (1974), Stínka-Bohyňky-Úval (1980) S. Stračinu, Povešť o Jánošíkovi (1956) a Podpolianska mláď (1959) T. Andrašovana ako jedna z mimoriadne vydatých hudobno-tanečných syntéz obidvoch autorov a i. Nielen ako choreograf, ale i režisér bol Kubánka pri mnohých projektoch myšlienkovým podnecovateľom, pripravovateľom konceptu čísel i celých programov, pričom tzv. krátkočíselné formy jednotlivých tancov ustupovali stále viac pred veľkými javiskovými formami dramatickej a tematickej výstavby. Mimoriadne zaujímavé baletno-expressívne a dramatické kompozície vznikli v spolupráci Kubánku s I. Zeljenkom (Čierna svadba Jánošíka, 1980). K týmto kompozíciám treba pripočítať už i tvorbu mladších choreografov (D. Struhár, I. Zeljenka – Ovčie zdych, 1980).

Charakteristickou zložkou programovej tvorby SLUK-u bol tanec a s ním spojená ľudová tanečná hudba. Vo všetkých programoch súboru od jeho začiatku až po súčasnosť sa však objavovali aj čisto hudobné čísla. Pokračovanie na 9. str.

Hudobné kalendárium

1. 10. 1884 bolo na bratislavskom mestskom divadle prvé predstavenie – 105. výročie
1. 10. 1904 narodil sa Vladimír Horowitz, svetoznámy ruský klavirista, žijúci v USA – 85. výročie
2. 10. 1914 narodil sa Bohumír Liška, český dirigent, skladateľ a pedagóg, zaslužilý umelec – 75. výročie
3. 10. 1834 narodil sa Vilém Blodek, český skladateľ a pedagóg (zomrel 1. 5. 1874) – 155. výročie
4. 10. 1864 narodil sa Vladoje Bersa, juhoslovanský hudobný skladateľ (zomrel 7. 7. 1927) – 125. výročie
9. 10. 1939 zomrel Václav Augusta, český hudobný spisovateľ a žurnalista (nar. sa 16. 8. 1897) – 50. výročie
9. 10. 1919 narodila sa Irmgard Seefriedová, rakúska sopranistka – 70. výročie
10. 10. 1879 narodil sa Grzegorz Titelberg, poľský skladateľ a dirigent (zomrel 13. 6. 1953) – 110. výročie
10. 10. 1964 zomrel Genrich Gustavovič Nejgauz, sovietsky klavirista a pedagóg (nar. sa 12. 4. 1888) – 25. výročie
13. 10. 1899 narodil sa Otta Motyčka, český operetný komik a režisér, v r. 1921 – 1924 pôsobil na ľudovej scéne v Bratislave – 90. výročie
14. 10. 1899 narodil sa Adolf Kubát, český hobojsa a pedagóg, autor prvej českej hobojskej školy – 90. výročie
13. 10. 1954 zomrel František Babušek, slovenský hudobný skladateľ (nar. sa 5. 11. 1905) – 35. výročie
13. 10. 1734 narodil sa Maciej Kamiński, poľský skladateľ (zomrel 25. 1. 1821) – 255. výročie
14. 10. 1894 narodil sa Karel Plicka, český fotograf, filmár a folklorista, pôsobil na Slovensku, národný umelec – 95. výročie
15. 10. 1949 vzniklo Divadlo hudby Praha – 40. výročie
15. 10. 1964 zomrel Cole Porter, americký skladateľ zábavnej hudby (nar. sa 9. 6. 1893) – 25. výročie
16. 10. 1564 narodil sa Hans Leo Hassler, nemecký skladateľ a organista, vydal zbierku tanečných skladieb a vlnchlasných piesní Lustgarten Neuer Teutscher Gesänd a zbierku Neue Teutschesäng. (zomrel 8. 6. 1612) – 425. výročie
17. 10. 1849 zomrel Fryderyk Chopin, poľský skladateľ a klavirista (nar. sa 1. 3. 1810) – 140. výročie
19. 10. 1824 narodil sa František Pivoda, český hudobný pedagóg, organizátor speváckej školy (zomrel 4. 1. 1898) – 165. výročie
21. 10. 1969 zomrel Antonín Sychra, český hudobný teoretik (nar. sa 9. 6. 1918) – 20. výročie
23. 10. 1859 narodil sa Karel Teige, český hudobný teoretik (zomrel 20. 2. 1896) – 130. výročie
24. 10. 1864 narodil sa Charles Sandford Terry, anglický hudobný historik, zameraný na bachovský výskum (zomrel 5. 11. 1936) – 125. výročie
25. 10. 1864 narodil sa Alexander Tichonovič Grečaninov, ruský skladateľ, klavirista a dirigent (zomrel 3. 1. 1956) – 125. výročie

● **NOVÝ RIADITEĽ OPUSu.** V súvislosti s ustanovením Čs. hudobného vydavateľstva OPUS uskutočnili sa dňa 11. septembra voľby riaditeľa. Na zasadnutí pracovníkov vydavateľstva sa predstavili dvaja kandidáti: doterajší riaditeľ dr. Ivan Stanislav a doterajší obchodný riaditeľ SÚKK dr. Alexius Aust. Za nového riaditeľa prítomní zvolili dr. Alexiusa Austa, ktorého 12. septembra uvedla do funkcie námestníčka ministra kultúry SSR dr. Helena Jurišinová.

Ešte raz ku košickej konferencii

Napriek tomu, že nevidím zmysel verejnej polemiky v príjave, že čitateľ nepozná jablko sváru, t. j. vlastný obsah nedorozumenia, a teda nemôžu zaujať stanovisko k problému, odpovedám na príspevok E. Marenčinovej Zamyslime sa spoločne alebo stop muzikologickým konferenciám (HŽ 17/89), v ktorom reagovala na moje hodnotenie košickej muzikologickej konferencie 200 rokov hudobného divadla v Košiciach (Akcia na zamyslenie, HŽ 13/89).

V článku ma obviňuje, že som nepochopil a nevystihol základnú koncepciu, problémy, úskalia i výhody tejto muzikologickej konferencie a pre bádateľov histórie v odbore muzikológie a špeciálne hudobného divadla na Slovensku som neposkytol objektívne informácie o tomto podujatí, a to najmä preto, že od začiatku som svoj článok nalaďil kriticky. Konštatuje, že som pracoval viac so subjektívnymi pocitmi ako snahou po objektívnom referovaní a hodnotení jednotlivých vystúpení, čo podľa nej dokazujem tým, že som najviac vyzdvihol koreferáty, ktoré boli „oživením jednoráznej konferencie“.

Teda stručne a pekne po poriadku. Domnievam sa, že súdny čitateľ z môjho hodnotenia konferencie pochopil zámer podujatia i jeho základnú koncepciu. O problémoch a úskaliach podujatia som myslím napísal tiež až-až, a výhody konferencie? Ak majú spadať výlučne pod body 1. – 4., ako ich predkladá v závere svojho podráždeného príspevku p. Marenčinová, t. j. ak výhodou muzikologickej konferencie má byť predovšetkým obnovenie muzikologického ega pred verejnosťou, kolegami, zväzom a mestskými

orgánmi, v tom skutočne výhodu podujatia podobného typu nevidím. Jedinou výhodou – podľa mojej mienky – je cieľavedomá príprava a zozbieranie materiálov k danej téme, aby ďalším záujemcom slúžili ako zdroj poučenia a informácií (čo som napokon konštatoval i vo svojom článku). Pochopiteľne – iba v tom prípade, ak je obsah i forma predložených materiálov na patričnej obsahovej a formálnej úrovni.

A to sme sa dostali k vlastnému obsahu nedorozumenia – k úrovni jednotlivých príspevkov. Pani Marenčinová ma upozorňuje, že v prípade hodnotenia vedeckej konferencie sa od kritiky očakávajú erudovane podložené argumenty o kladoch i nedostatkoch jednotlivých referátov a podujatí ako celku a len v druhom rade dojmy, pocity a vôbec subjektívne postrehy. Súhlasím. Ale na základe akého erudovane podloženého argumentu je jej „ocenenie“ napr. koreferátu R. Skřepky („s európskou úrovňou dlhoročného hudobného referenta a kritika výstižne načrtol mozaiku pestrého obrazu sólistov, ktorí za uplynulých 45 rokov formovali tvár košickej opery“) objektívne a moje konštatovanie, že „vo veľkej miere tu išlo o výpočet faktografických informácií bez pokusu o zovšeobecnenie“ iba dojemom, pociťom a vôbec subjektívnym postrehom? Nemôže to byť aj naopak? A vôbec! – Naozaj si p. Marenčinová stojí za tvrdením, že „každý publicista a najmä kritik je povinný najprv objektívne informovať o udalosti a potom hodnotiť“?

Keď som už pri objektívnych informáciách! Dokazovať moje nadŕžanie subjektívnym pociťom a vyhýbanie sa objektívnemu

referovaniu tvrdením, že „najviac som vyzdvihol koreferáty, ktoré boli oživením jednaní“ (osobné spomienky zasl. um. G. Veclovej a diskusný príspevok B. Hončarivovej), je vskutku absurdné. Vo svojom článku som tieto príspevky totiž vôbec nevzdvihol (a už vôbec nie najviac!), iba som konštatoval, že boli oživením jednaní. A napokon – ak by ma chcel niekto obviňovať, že oba príspevky som si zamenil alebo som ich dokonca stotožnil s heuristikou, takto tvrdenie by som musel označiť ako „ranu pod pás“. Ale to sa naštastie medzi slušnými ľuďmi nerobí...

Post scriptum? Hádám niekoľko slov k „pamätnici“, ktorú spomínam v závere svojho článku. Vyjadril som v ňom presvedčenie, že v budúcnosti pri podobných jubileách bude efektnejšie vynaložené úsilie a finančné prostriedky (nielen tie na konferenciu, ale i na pripravovaný zborník) koncentrovať do vydania hodnotnej „pamätnice“. Bez mučenia sa priznávam, že v tomto prípade ide naozaj o čisto subjektívny pocit, dojem alebo do tretice postreh. Dokonca pripúšťam, že je to možno i „dobrý námet pre sci-fi“ – ak ma o tom niekto presvedčí erudovane podloženými argumentami. V tom prípade si sebakriticky poviem „stop“. Tak, ako to zvykne hovoriť pri všetkých nevydarených a teda zbytočných akciách – ak chcete – i pri niektorých muzikologických konferenciách.

JURAJ DÓŠA

Ceny OPUSu

Riaditeľ Československého hudobného vydavateľstva OPUS Alexius Aust za prítomnosti ministra kultúry SSR Pavla Koyša, zástupcu oddelenia ÚV KSS Tibora Kružlika a predsedu Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov Ladislava Burlasa odovzdal dňa 18. septembra vydateľské ceny OPUSu za rok 1988:

- 1) Výročnú cenu OPUSu: Igorovi Vajdovi za knižné dielo Slovenská opera
- 2) Zlaté erby OPUSu: a) národnému umelcovi Petrovi Dvorskému za nahrávku 2 LP a 2 CD Koncert Petra Dvorského (Peter Dvorský in Concert) b) hudobnej skupine Tublatanka za dlhohrajúcu platňu Žeravé znamenie osudu c) Slovenskému ľudovému umeleckému kolektívu za nahrávku skladby Paulín Baján – Tadeáš Salva: Vianočné pastoreľe

● Detské hudobné slávnosti, ktoré sa začali v Moyzesovej sieni Slovenskej filharmónie v Bratislave, predchádzajú Bratislavským hudobným slávnostiam. Záštitu nad týmito príspevkom BHS k estetike výchovy mládeže prevzal Výbor SNR pre kultúru a výchovu. Dôležitú úlohu umenia pri výchove detí a mládeže v dnešnom pretechnizovanom svete pripomenul na otvorení festivalu predsedu výboru SNR zaslužilý umelec Ján Solovič.

● Na týždňový zájazd na Sicíliu odcestoval z Bratislavy Symfonický orchester Čs. rozhlasu. Na šiestich koncertoch v Syrakúzach a ďalších piatich sicílskych mestách uviedol pod taktovkou šéfdirigenta zaslužilého umelca Ondreja Lenárda a dirigenta Róberta Stankovského Dvořákovu 8. symfóniu a prvý rad jeho Hudobných tančov, Beethovenovu predohru Leonora III a Schubertovu 8. symfóniu.

● Záverečný koncert. Pod taktovkou Richarda Zimmera sa v Bardejovských Kúpeľoch uskutočnil záverečný koncert tohtoročného Medzinárodného hudobného leta. Členovia Štátnej filharmónie z Košíc sa predstavili milovníkom vážnej hudby Predohrou k SNP od Jozefa Podprockého. Súčasťou slávnostného koncertu, venovaného 45. výročiu SNP, boli symfonické fanfáry Radiona Ščedrina a Dvořákovu 9. symfóniu.

–ČSTK–

Prix Bratislava

V dňoch 11. – 15. septembra sa konal 15. ročník medzinárodnej rozhlasovej súťaže magnetofónových nahrávok európskeho hudobného folklóru PRIX DE MUSIQUE FOLKLORIQUE DE RADIO BRATISLAVA.

V kategórii C súťažilo 38 nahrávok autentického ľudového hudby v podaní sólového dychového nástroja so sprievodom alebo bez sprievodu.

Cenu za najlepšie nahrávky:

1. Rádio Moskva (ZSSR) – Sibai
2. Rádio Thessaloniki (Grécko) – Skaros
3. Rádio Bratislava (ČSSR) – Z terchovského salaša

Cenu za najlepšiu interpretáciu:

Tašbulat Davletšin (Rádio Moskva)

Do kategórie B – ľudová hudba v spracovaní pre sólovú hru na strunovom brnacom alebo údernom hudobnom nástroji s ľubovoľným sprievodom – bolo prihlásených 39 nahrávok.

Cenu za najlepšie nahrávky:

1. Štúdio Banská Bystrica (ČSSR) – Ja do hory nepôjdem, sprac. Štefan Molota
2. Rádio Dublin (Írsko) – Plávajúci oblak, sprac. Gerry O' Connor a Franc Cassidy
3. Rádio Thessaloniki (Grécko) – Chasapico, sprac. Giorgis Melikis

Cenu za najlepšiu interpretáciu:

Gerry O'Connor, bendžo (Thessaloniki)

Najlepšie hudobné spracovanie:

Jan Málek (Rádio Praha)

V kategórii A súťažilo 47 nahrávok ľudových piesní v spracovaní pre spevácku skupinu od 3 – 12 členov s instrumentálnym sprievodom.

Cenu za najlepšiu nahrávku:

1. Rádio Praha – Blábolinky, sprac. Jaroslav Krček
2. Rádio Graz (Rakúsko) – Alpská ľud. pieseň zo Štajerska, sprac. Sepp Rauth
3. Rádio Novi Sad (Juhoslávia) – Slniečko, spr. Igor Dunjić

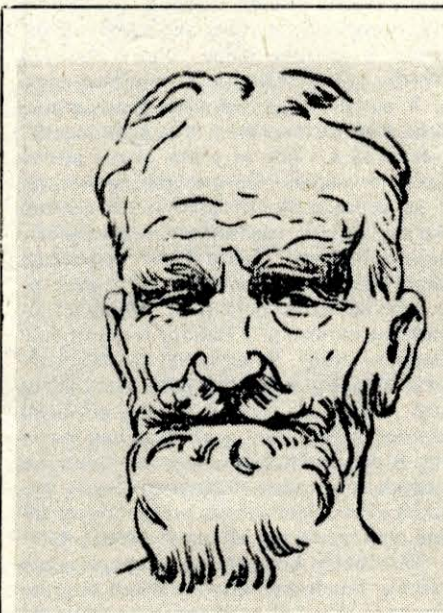
Najlepšia interpretácia:

Slovinské okteto (Rádio Lublana)

Najlepšie hudobné spracovanie:

Jozef Krček (Štúdio Plzeň)

Grand Prix získala rozhlasová stanica Thessaloniki.



Len čo sa kritik podriadi daným okolnostiam, stratí aktivitu. Zastaví hodiny. Jeho prvoradou povinnosťou je hľadať chyby, žiadať viac, ísť hlavou proti múru v presvedčení, že tri alebo štyri dobré hlavy prerazia každý múr, ktorý stojí svetu v ceste.

G. B. Shaw

ŽÁNRE NA HIRANICI

Nie je tomu tak dávno, čo sa na stránkach Hudobného života rozprúdila debata (zdá sa viac pre svoju prchkosť ako pre obsah a štýl nazvaná „polemika“) okolo praktiky transkripcí a aranžovania hitov z „vážneho chlievika“ do sladšieho a vtieravejšieho rúcha tradičného inštrumentára resp. do syntetického zvuku dnešného disco. Proti výhradám takýchto „úprav“ uviedol oponent (spoluvorca projektu tohto druhu) v krátkosti nasledovný druh obhajoby: podobné projekty vytvárajú i svetové firmy, podieľajú sa na nich interpreti svetového mena, tieto produkty patria k vyhladávaným artiklom trhu, stretávajú sa s pozitívnym ohlasom v inonárodnej tlači a napokon malá rada pre kritiku – ak sa recenzentovi niečo nepozdáva, nemusí to písať do odbornej tlače, ale stačí to oznámiť tvorcom „projektu“ osobne a – punctum! Ospravedlňujem sa teda vopred podobným radcom a trúfam si zverejniť svoj názor, nakoľko hodlám písať o koncerte verejnom a nie sú-

kromnom. Skôr však ešte jedna poznámka: Ak by sa mali opakovať „argumenty“, ktoré odznili v spomenutej polemike, treba pripomenúť, že ani jeden z bodov obhajoby nie je skutočným argumentom, explikujúcim takýto počin, hovoriacim niečo o hodnote samotného „diela“. Sú to podľa mňa myšlienky, ktoré veľmi vetcho legalizujú a krátkozrako obhajujú edičnú prax, dotýkajú sa faktu fungovania, ale nie samotného artefaktu. Nemožno sa však čudovať – stádový symptóm konania a mizivá sebareflexia a beznázorovosť náš tlači (vlastne netlači) na mnohých miestach. No k veci.

Československý rozhlas Bratislava uviedol pri príležitosti 60. výročia založenia Symfonického orchestra ČS. rozhlasu i koncert **Hudba je len jedna**, na ktorom zazneli v prevažnej časti klasickým inštrumentárom a formou zaštepené hity z populárnej, nevážnej dielne. Úlohu lúmena majstrovsky stvárnil Peter Breiner. Charakter akcie by omnoho presnejšie vystihol iný druh publicistického žánru,

než o aký momentálne ide, najlepšie myslím fejtón, no vzhľadom na všeobecnú averziu k vtípu a karikatúre „žijúceho majstra“ zostávam zaradený v registrovaných a vážnosti nášho hudobného života zodpovedajúcich druhoch hudobnej publicistiky.

Dovedna 22-krát v programe inzerovaný aranžér, skladateľ, dirigent a konferenciér Peter Breiner nám konečne všetkým ukázal, ako to s tou populárnou a vážnou hudbou je. Vo sviežom koktailu vlastných piesní, aranžovaných skladieb skupiny Beatles, úprav G. Gershwinu, L. Bernsteina a pôvodných diel A. Vivaldiho, C. Orffa, G. Pucciniho a F. Schuberta ponúkol nám – nevidomým – to „spoločné“, čo tieto dva svety spája. Nuž a bolo toho vskutku veľa – pokus o fugato takmer v každom aranžmáne, ten istý koncertný majster hral Vivaldiho i Lennona, všetko dirigoval, aranžoval, komentoval Breiner – človek skutočne stratil prehľad, čo je vážne a čo nie. Korunou celého konceptu

však bola idea „interpretačnej reciprocitu“, v ktorej myšlienka bratania sa dvoch žánrov prekročila neindividuálnu rovinu technických a kompozičných prostriedkov. Pokiaľ sa Jozef Kundlák oprel svojím operným hlasom a príkladným apoggiom do Lennonovej a McCartneyho Michelle bolo sa možno pousmiať, keď sa však k Pucciniho a Schubertovi priblížil Karel Černoch a Kati Katonová s ňoušou stredoprúdových manier a televíznej gestikulácie zostala vec na smiech. Vlastne ani nie. Súdny človek si musel položiť otázku o legitimitu čoho sa tu vlastne bojuje? Netvrdím, že sociálne fungovanie vážnej a populárnej hudby je u nás na správnej koľaji, ale domnievam sa počínom breinerovského typu by sme začali sadiť v našej hudobnej predzáhradke statných šadrových trpaslíkov – a tí nekvitnú. Klasizujúce, romantizujúce, či akékoľvek iné prídavky populárnej hudby sú podľa mňa rovnakým omylom, ako vykrmovať mládež syntipopovým Mozartom a čakať na jeho akrciu

v nie vlastnou vinou zakrpatenom estetickom vedomí.

Transparent Hudba je len jedna v poňatí stierania žánrových osobitostí a špecifik, simplifikácie, či komplikácie žánru, zdá sa, nie je len prívesok dnešnej doby; objavil sa už v opačnom garde v nedávnej minulosti. Akoby zrkadlil neschopnosť apercepcovať žánrovo diferencovanú paletu tvorby. Zaujať postoj k rozličným žánrom nevyžaduje konštruovať nezmyselný menovateľ žánrovo charakteristický a fixný (inštrumentácia, forma, kompozícia...). Sú predsia menovateľa spoločné a prirodzené, žánrovo flexibilné. To by však niektoré žánre – resp. ich reflexie – museli prijať pohľad narábajúci s pojmami invencie, originality, kreativity, logiky hudobného myslenia, individuality... Zdá sa však, že náš populár nepotrebuje ústa (tak autorská ako edičná vetva) a jeho lokálny dosah bude i naďalej vysvetľovať členitosťou terénu.

IGOR VALENTOVIČ

Z KONCERTNÉHO PÓDIA BARDEJOVSKÝCH KÚPEĽOV

Plné priehrštie stretnutí s hudbou

Dramaturgiu koncertnej sezóny 1988/1989 vytvárali recitály, komorné a zborové koncerty. Symfonické koncerty absentujú z dôvodu nedostatku priestoru, ale aj tak 59 stretnutí s hudobným umením je účtyhodnou cifrou.

Technicky a umelecky náročný repertoár priniesli gitarista Jozef Zsapka a flautistka Dagmar Zsapková, ktorí o. i. uviedli diela Š. Raka Giordano Bruno a D. Martinčeka Dobrý deň, pán Piccaso. Violončelista Venceslav Nikolov z Bulharska sa v programe zostavenom z diel R. Schumanna, M. Bruchy, N. Rimského-Korsakova, S. Prokofieva,

nením nedostatkov vo svojej činnosti. Dominantou programu **Andrey Šestákov** a **Valérie Kellyovej** boli diela romantizmu, ktoré obohatilo uvedenie zaujímavej skladby Iris Szeghyovej Hommage à Rodin. Len zriedkavo sa stretneme na koncertnom pódii s Prokofievovým Duom pre dvoje huslí op. 18. Počuli sme ho vo vyrovnanom dialógu dvoch huslistov, členov Mládežníckeho orchestra Gustava Mahlera **Igora Karšku** a **Jany Kulánovej**. Treba tu spomenúť i prvý recitál **Vladimíra Ljubimova** (husle) za klavírneho sprievodu **Petra Máteho**. Lahkosťou a radosťou z muzikovania sa vyznačovalo vystúpenie

snahy po zbytočnom vonkajšom efekte, ich hudobný prejav je presvedčivý a prirodzený. Mnohé efekty mali elegantný pôvab, plne odpovedajúci charakteru hudby (myslím tu na Brahmsove Štyri balady, Chopinovu Polonézu-fantáziu, Sonátu b mol, Scherzo h mol, Beethovenovu Sonátu A dur op. 101). Po Chopinovej tvorbe siahol aj muzikológ **dr. Vladimír Čížik**, ale jeho poňatie bolo príliš ťaživé. Čaro Schubertovej piesňovej melodiky predstrel **Stanislav Zamborský** v Troch klavírných kusoch D. 946, op. posth. **Viera Doubková** sa dokázala poihrať s úderovými odťahmi a s agogikou Bachovej Aria variata a mol. V Schumannových Symfonických etudách op. 12 rozohrala klavír priam orchestraľného zvuku. **Tatiane Fraňovej** najlepšie vyšli štyri prelúdiá S. Rachmaninova.

Večery piesní a árií bývajú zakaždým veľkým lákadlom pre kúpeľné publikum. Ich realizátormi boli sólisti operného súboru ŠD v Košiciach, ktorí celkove neprekročili rovinu priemru. Postupne sme tu počuli **Máriu Adamcovú**, **Ludovíta Kováča**, **Františka Balúna**, **Sonu Váradyovú**, **Jozefa Havsiho** za klavírneho sprievodu **Kvetoslavy Holej**. Väčšiu pozornosť sa žiada venovať výberu piesní a árií vzhľadom k hlasovým možnostiam, neraz dotiahnuť technickú i výrazovú stránku prejavu.

Organová hudba zaznieva v spoločenskej miestnosti liečebného domu Astória na prenosnom digitálnom nástroji, za ktorý zasadli **Imrich Szabó** a **Ján Vladimír Michalko**.

Jozef Gurvai a **Miloslav Vildner** (flauta, harfa) sú pravidelnými hosťami kúpeľného koncertného pódia. Programy zostavujú najmä z upravených diel, čo sa návštevník zo sprievodného slova nedozvie. Ide o umelcov s dlhoročnou praxou, a preto by nemalo byť pre nich problémom načrieť hlbšie do pokladnice tvorby pre tieto nástroje.

Svojich priaznivcov má aj zborová tvorba. **Spevácky zbor Lúčnice** s dirigentom **Petrom Hradilom** poteší pacientov výberom zo zborovej tvorby od renesancie po súčasnosť. **Det'ský spevácky zbor pri ODPaM v Prešove** patrí už niekoľko rokov k našim popredným zborom. Nad sviežosťou a bezprostrednosťou detského prejavu vládla citlivá ruka **diriganky Evy Zacharovej**. Na dvoch koncertoch sa predstavil det'ský spevácky zbor **Radosť z Bardejova**, o ktorého interpretačnom prejave sa ani pri najlepšej vôli nemožno kladne vyjadriť. Vo vývoji ansámblu pozorujeme nežiadúci obrat. Milým prevkapaním bolo hosťovanie **det'ského speváckeho zboru z Renscheidu** z NSR, ktorý v náročnom priestore kúpeľnej kolónady suverénne uviedol diela domácich i európskych skladateľov.

Emília Došeková (recitácia), **Ivan Ožvát** (tenor) a **Dušan Stankovský** (klavír) predstavili literárny odkaz A. S. Puškina doplnený ukázkami z tvorby P. I. Čajkovského a ďalších ruských a sovietskych autorov.

Dychové kvinteto z Bratislavy ako aj **Košické dychové trio** patria k tým hosťom, ktorých návšteva poslucháča poteší. Kultivovanosť



Venceslav Nikolov

Snímka archív HŽ



Stanislav Zamborský

Snímka V. Tupta

B. Bartóka a F. Liszta prejavil ako interpret schopný subjektívneho prežívania každého diela. Skromnú rodinu violončelov zdarne reprezentoval **Jozef Kýška**, ktorý Brahmsovu Sonátu pre violu a klavír vystaval veľkoryso, s premyslenou koncepciou. **Juhoslávského gitaristu Uroša Dojčinoviča** predchádzala povest svetovej hviezdy, ale z jeho recitálu sme si odniesli dojem len akéhosi tieňa. **Zasl. umelec Alexander Dmitrijev** (bajan) uviedol transkribované a pôvodné skladby pre tento nástroj.

Recitál **zasl. umelca Petra Michalicu** (za klavírneho sprievodu **Eleny Michalicovej**) sa pripravoval až po príchode umelcov do Bardejovských Kúpeľov vo večerných hodinách. Len náhodná prítomnosť kultúrnej referenky zachránila situáciu a koncert sa realizoval. Je to vôbec možné? Nuž na to by mal odpovedať Slovkoncert predovšetkým odstra-

husľového dua **Alžbeta Plaskurová** a **Viktor Šimčíško** za spolupráce klaviristu **Ivana Gajana**.

Najpočetnejšie bola zastúpená rodina klaviristov, najmä jej najmladšia generácia. Nechýbali ani zahraniční hostia: **Pavlina Dokowska** patrí k výrazným osobnostiam interpretov v BLR. Do Bardejovských Kúpeľov prišla s dielami R. Schumanna (Det'ské scény, Fantázia C dur) a F. Chopina (Balada g mol, Sonáta b mol). Je erudovanou klaviristkou a zvolená dramaturgia ukázala jej charakteristické interpretačné vlastnosti. **Ida Gamulinová** z Juhoslávie uviedla Čajkovského Ročné doby vo veľmi všednom poňatí. Zvukolik juhoslovanského skladateľa Davorina Kempfa pôsobil ako bezfarebná hra so zvukom nástroja. **Daniele Rusóvej**, **Zuzane Paulechovej** a **Mariánovi Pivkovi** sú vzdialené akékoľvek

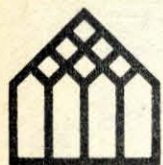
tónu, cit pre komornú hru a neustála práca na sebe sú cennými devízami oboch telies. **Brass Instruments Quintet** vznikol z členov košickej filharmonie iba nedávno. Predstavil sa dielami upravenými, ale aj pôvodnou tvorbou pre toto nástrojové zoskupenie. Stojí za to zvážiť vhodnosť, resp. primeranosť úprav jednotlivých diel. Najviac upútali skladby D. G. Speera, ktorého pôsobnosť sa viaže aj k tomuto regiónu.

Sviatkom komornej hudby sa stal koncert **Slovenského klavírneho tria**. Stretli sa v ňom výrazné osobnosti – **Marián Lapšanský** (klavír), **Ludovít Kanta** (violončelo) a **Ewald Danel** (husle). Siahli po klavírných triách J. Brahmsa, A. Dvořáka (Dumky) a D. D. Šostakoviča, ktorý znamenal vrchol večera. Spojili sa tu majstrovská interpretácia a hĺbka myšlienok do skvelej podoby.

Karol Petrőcz (husle), **Pavel Pukl** (flauta) a **Anna Ličková** (klavír) uviedli diela G. F. Händela, G. Ph. Telemanna, J. J. Quantza, a F. M. Veraciniho.

Nemožno obísť dva koncerty, na ktorých sme si vypočuli poslucháčov **Konzervatória v Košiciach Janu Kulánovú** a **Jána Timčáka** z husľovej triedy Karola Petrőczho a **Darinu Zamborovú**, **Alenu Stachovú**, **Vieru Valovčinovú**, **Alenu Šimičkovú** a **Irenu Kovalovú** z klavírnej triedy Anny Ličkovej. Koncertné pódium Bardejovských Kúpeľov je vždy otvorené pre sľubné talenty nášho interpretačného umenia. Tieto koncerty sa reprizovali v Bardejove pod záštitou Hudobnej mládeže z iniciatívy jej predsedníčky.

SILVIA FECSKOVÁ



Kultúrne leto '89

Pondelky

V

Klariskách

Otvárací koncert (26. júna) v Klariskách v rámci Kultúrneho leta bol príťažlivý z dvoch aspektov – predstavil sa na ňom mladý výtvarník Svetozár Ilavský, ktorý svojimi obrazmi a plastikami skrášľil priestor počas trvania celého cyklu koncertov a samotným inštrumentálnym zameraním, a síce na málo u nás sólisticky využívaný nástroj – basklarinet. Aktérom v tomto smere je Peter Drlička, známy predovšetkým ako klarinetista a vyhľadávaný interpret súčasnej slovenskej tvorby. Dlhoročná absencia hráča na basklarinete však prirodzene spôsobila aj vákuum v oblasti tvorby na Slovensku. A tak vznikol rozpor medzi interpretačným výkonom, ktorý mal črty technicko-výrazovej prepracovanosti i zvukovej vynaliezavosti a samotným výberom skladieb, väčšinou podpriemernej kvality. Výnimkou bol len Zeljenkov Rozmar, napísaný pre B. Šulcovú. Tentoraz ho realizovala spolu s Drličkom Elena Holíčková, ktorá bola menej tvorivá v spôsobe interpretácie tejto, po technickej i výrazovej stránke náročnej skladby. Chýbal odstup od zápisu, hravosť i ľahkosť v stvárnení mnohých charakterov (groteskný, humorný, živelný, dramatický).

Druhou zaujímavou skladbou, aj čo sa týka netradičnej nástrojovej kombinácie, bolo Dextempore pre basklarinet a syntezátor od Petra Cóna. Výber z bohatých zvukových

zoruhodná však bola jeho, už viackrát realizovaná live electronic Satyr a Nymfa, kde sa rôznymi štúdióvymi technikami dosiahlo zaujímavé prelínanie a kombinácia pretrasovaných zvukov soprán a klarinetu z pásu s ich „živým“ znením.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Klavirista Robert Lehrbaumer (Rakúsko) sa predstavil 10. júla s programom, v ktorom odznela Sonáta c mol op. 13 L. van Beethovena, Klavírne kusy F. Schmidta, Sonáta a mol op. 143 F. Schuberta a Obrázky z výstavy M. P. Musorgského. Umelec predviedol brilantný výkon, ktorého výraznou doménou je bravúrna technika a schopnosť diferencovania výrazovej kvality tónu. Tieto prednosti tvorivo uplatnil v interpretácii Musorgského Obrázkov, ktorých jasná stavebná koncepcia mala potrebný dynamický ťah. Jednotlivým častiam nechýbal dramatický akcent, vnútorný pohyb daný bohatou škálou dynamických odtienkov a množstvom účinných zvrátov. Mimoriadne účinne pôsobili návraty Promenády, ktoré zmenou farby a artikulácie tónu, diferencovaním zvukovej intenzity vertikály i jasným vedením línií priťahovali vždy prekvapivo nový zvukový tvar. Precíznosť technického a výrazového prepracovania bola príznačná pre všetky časti cyklu. Interpretáciu Beethovena charakterizovala vysoká kultúra tónu a technická brilantnosť hry. Klasická vyváženosť oblúkov s mierne romanticky zvlnenou melódiou kontrastných tém, oddaľovanie záverov fráz, bola v snahe o skĺbenosť formy principiálne uplatnená vo všetkých troch častiach. Výsledný interpretačný efekt ovplyvnilo málo osobité výrazové poňatie a určitá emocionálna rezervovanosť. Najvýraznejšie tento moment vystúpil v pomalejši časti. V týchto inten-



Švédsky komorný súbor

Snímka I. Micháľ

poznáme nespočetné množstvo. Samotný princíp nie je nový... Je dokonca zákonitý a ako taký si ho všimli mnohí teoretici i filozofi umenia – Lessing, Nietzsche, Wölfflin a i. – oné striedanie prísneho kánonického štýlu s voľným, nespútaným vytváralo vnútorné protirečenia i striedania štýlových etáp. Cum principia negante non est disputandum. A predsa samotné poznanie princípu neznamená uznanie všetkého, čo v umení vzniká. Utvrdzuje len v jednom, že o samotnej kvalite umeleckého diela nerozhoduje štýlová pozícia, ale – dovoľím si tvrdiť – vzťah adekvátnosti medzi ňou a samotným obsahom (t. j. ako umelec vypovedá o tom čo).

K tomuto rozsiahlejšiemu úvodu ma vyprovokovala elektroakustická kompozícia **Spektrá od Mira Bázlika** (zaznela v Klariskách 17. júla). Tvoria ju 6-častové metamorfózy a komentáre k šiestim Bachovým prelúdiám a fúgam z I. zväzku dobre temperovaného klavíra. Jednotlivé názvy sú vyjadrením podstaty charakteru jednotlivých častí – **Pieta** je metamorfózou východiskového materiálu (prelúdia a fúgy cis mol), **Imersion** (Vnorenie) je metamorfózou i komentárom (prelúdia a fúgy es mol), **Apokalypsa**, v ktorej predstavu vízie pohromy umocňuje použitý inštrumentár – tam-tam, činel, ľudský hlas – je komentárom (k prelúdiu a fúge f mol), **Concertino**, v ktorom sa prelínajú tematické prvky prelúdia a fúgy G dur (prvýkrát v nej autor využil stochastický princíp) – je metamorfózou, čiastočne komentárom v aleatorickej vrstve, **Ária**, ktorá vyrastá z motivického materiálu fúgy a mol a tiež z autorovej staršej filmovej hudby, je komentárom, **Adieu** je metamorfózou (prelúdia a fúgy h mol). Spektrá majú dve verzie – elektroakustickú a koncertantnú, z ktorých druhá zaznela aj v Klariskách. Autor osobne pred každou časťou zahrál „na živo“ (live) uvedenú prelúdiu a fúgu, čím sa vytvorila platforma pre priamu konfrontáciu Bachovej hudby s Bázlikovou, pričom Spektrá svojím významom presahujú skromný názov – metamorfózy a komentáre – ony sú samostatnou výpoveďou autora svojej doby. Konkrétny materiál pre elektroakustické spracovanie okrem klavíra tvoria zvuky tam-tamu, činela, ľudského hlasu a komorného zboru, ktoré sa nevyužívajú vo všetkých, ale len v niektorých z nich. Spôsob tektonickej výstavby poukazuje podobne ako v podstatnej časti Bázlikovej tvorby na využitie sonátového princípu a kontrapunktických foriem. Jednotlivé zvukové pásma (rôzne štrukturovaných klastrov) sú v určitých miestach vzájomne prevrstvované podobne ako hlasy v polyfónii; ich pohyb je analogický harmonickému pohybu v tradičnom zmysle, avšak netvorí ho sled tónov, či akordov, ale mnohozvukov, clustrov, šumov, harmonicky definovaných a vzájomne diferencovaných. Materiálová koherencia, ale aj prítomnosť klasických princípov výstavby hudobného diela na jednej strane a rozdielnosť použitia výrazových hudobných prostriedkov (zvuk klavíra oproti spektrálne bohatým možnostiam elektroakustickej hudby) i spôsob pretlmočenia východiskového materiálu na druhej strane, vytvárali dynamické napätie, ale aj určitú súdržnosť tak, že tieto zdanlivo vzdialené a nezlučiteľné svety bachovskej a elektroakustickej hudby môže poslucháč bez väčších problémov prijať.

Chcem sa zmieniť ešte o spôsobe interpretácie Bachových prelúdií a fúg, ktorý možno

bez hlbšieho uvažovania odmietnuť ako nestýlový – preromantizovaný, preagogizovaný, prepederalizovaný, úderovo nevyrovnaný... – ale podobne v súlade s v úvode naznačeným problémom o štýlovej čistote kontra opaku, nebol tento moment ani tu rozhodujúci. Bázlikova interpretácia bola sugestívna, pôsobivá, vzrušujúca – možno nielen preto, že ju zakaždým umocnila hudba Spektier vo výborných akustických podmienkach Klarisk, ale hlavne preto, lebo Bázlik z Bacha dostal napovrch to, čo vo viacerých „strojových“ interpretáciách zostáva skryté – jeho ľudský rozmer s bohatstvom vnútorných i rozporných citov.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Švédsky komorný súbor – kvarteto mladých interpretov v zložení Camilla Johansonová – spev, Sabine Kurzova – flauta, Kirsten Birgersson – gitara, Torbjörn Karlsson – klavír, sa predstavil v rámci výmenných stipendijných pobytov medzi Slovenským hudobným fondom a švédskou koncertnou agentúrou Rikskoncertes na koncerte 24. júla s programom pre naše publikum lákavým. Jeho prevažnú časť tvorila produkcia súčasných (generačne vzdialených) švédskych autorov. Canto e danna E. von Kocha odkazujúce na prvky impresionizmu a národnej proveniencie, svojím málo výrazným tematickým prepracovaním a voľným radením častí neupútava na vlastný hudobný tvar a vyvoláva viac dojem ilustratívnosti – sprievodného komponentu k animovanému obrazu. Zaslúženú pozornosť vzbudil výsostne muzikálny prejav flautistky. V intenciách štylizovanej ľudovej melodiky vyznel cyklus Sennenlieder G. de Frumerieho. Podstatne náročnejšiu a zaujímavejšiu hudbu prezentovala skladba pre klavír R. Martinssona Scorpics. Myšlienkovito i zvukovo bohato diferencovaný tvar prinášajúci hudbu výrazne energickú, lyrickú s pôsobivými prechodmi do meditatívno-chorálových a impresionisticko ladených plôch, z hľadiska interpretačného zvládnutia vyžadoval výraznejšiu plasticitu formy. Zaujímavo riešené skladbičky s akcentom na sonoristický prvok predstavujú Aforizmy op. 9 toho istého autora, ktoré účinkujúci svojím komorným cítením zvládli na slušnej úrovni. Štyri piesne, op. 77 G. de Frumerieho pre spev a klavír predstavujú jednoliaty celok, ktorého charakter jednotlivých piesní určuje spôsob klavírnej štylizácie výrazne nadväzujúcej na tradície romantickej literatúry. Najzaujímavejšiu časť programu tvorilo predvedenie Canzony pre flautu a gitaru Jozefa Malovca. Dieľo vo svojej bohatej tvárnosti so zmyslom pre dramatický akcent vyznelo v presvedčivej interpretácii mimoriadne pôsobivo. Cyklus Kde žijú vtáčky na text M. Váľka Vladimíra Kovára vtipne štylizuje resp. kombinuje materiál slovenskej ľudovej melodiky s moderným zvukom a rytmickou variáciou.

OLEGA DUCHOVÁ

Piaty pondelok v Klariskách patril dvom mladým stipendistkám Slovenského hudobného fondu, sopranistke **Zuzane Vasekovej** a klaviristke **Dane Šašinovej**. Treba oceniť úsilie organizátorov cyklu koncertov poskytnúť priestor pre mladých umelcov, ktorých nevidáme na našich pódiiach príliš často. Dana Šašinová je už do istej miery ostrieľanou koncertnou umelkyňou, má za sebou niekoľko reci-



R. Lehrbaumer

Snímka R. Polák

možností je pritom striedmy, podriadený meditatívnemu charakteru skladby.

Rapsodické variácie na tému Suka od českého skladateľa Arnošta Košťála boli slabé a bezobsažné. Vznikli transkripciou pôvodnej fagotovej verzie (na podnet P. Drličku). Ani Ballade od francúzskeho skladateľa Eugena Bozzu, tohto, z aspektu vývoja hudby 20. storočia nevýrazného skladateľa, nepresvedčili o svojej kvalite (nabubrelé, preromantizované, elektrické postupy). V sólovej skladbe Asi 6 minút pre basklarinet Istvána Lánge, na pozíciách povojnovej avantgardy vyrastajúceho a dodnes stojaceho maďarského skladateľa, má interpret síce možnosť ukázať svoje technické kvality, ale nie byť adresný, cez dielo oslovit poslucháča.

Dve skladby na koncerte neobsahovali basklarinetový part – Tri piesne na básne sovietskych poetiek pre soprán (E. Holíčková) a klavír (A. Ulická) a Satyr a Nymfa pre soprán, klarinet in B, súdok klarinetu (E. Holíčková a P. Drlička) a magnetofónový pás, obe od toho istého autora Vítazoslava Kubičku. Prvá z nich – zaznela v premiérovom nastudovaní – napriek pekným miestam, nepatrí (podľa môjho názoru) k najvydarenejším skladbám tohto slovenského skladateľa. Po-

ciach vyznela i technicky a zvukovo príkladná interpretácia Sonáty a mol F. Schuberta. Klavírne kusy F. Schmidta kompozične nadväzujúce na klavírnú štylistiku F. Liszta prezentovali bravúrnú hru ovládajúcu celú klaviatúru. Tematicky i formovo najkoncentrovanejší a zvukovo najosobitejší prejav prezentovala záverečná časť. Sklamaním pre návštevníkov a hlavne usporiadateľa, ktorého úsilím je obsadiť tento obľúbený koncertný cyklus kvalitnými umelcami, bolo vystúpenie **Christianu Elsas** z NSR. Predvedený program (F. Schubert: Sonáta A dur, op. 669, V. Godár: Grave, Passacaglia, C. Debussy: Images I, C. Kohoutek: Invencia pre klavír, F. Liszt: Funèailles (nesplnil kritériá profesionálneho umeleckého výkonu).

OLEGA DUCHOVÁ

Nielen v slovenskej, ale aj svetovej hudbe máme príklady na prepájanie historickej tematiky so súčasnou. A to nielen v hudbe – dokonca ani nie v období (približne 70–80-tych rokov), kedy sa v tejto súvislosti hovorí o postmoderne v umení. Bach čerpal témy zo staršej hudby, gregoriánsky chorál sa objavuje vo všetkých štýlovo-historických obdobiach až po súčasnosť, skladieb „a la“

tálov a vystúpení s orchestrom, Zuzana Vaseková však zatiaľ nenadobudla dostatočnú priebojnosť aktívnej interpretky a tento fakt sa zreteľne odrazil aj na výkonoch produkovaných 31. júla. Celý koncert bol poznačený nesúrodou dramaturgiou súvisiacou s koncipovaním programu. Obidve hudobníčky sa totiž predstavili s veľkorysou zostavou kompozícií, z ktorých každá by postačila na samostatný bezprestávkový recitál. Júlový koncert nadobudol nezdravo rozsiahle kontúry a nepochopiteľné striedanie vokálneho čísla s klaviristickým nedokázalo navodiť správnu atmosféru vhodnú pre koncentráciu a vychutnanie umeleckého zážitku, ktorý rozhodne neabsentoval. Tak napríklad v prvej polovici koncertu nasledovala Bachova klavírna Toccata e mol BWV 914 po Rossiniho árii O Salutaris, v bezprostrednom susedstve s Beethovenovou Klavírnou sonátou d mol op. 31 sa ocitol Schumannov piesňový cyklus Láska a život ženy a pred prestávkou vo funkcii povinného „appendixu“ zaznela rozsiahla Belliniho arietta Almen se non poss'io. Každá zo skladieb sama o sebe predstavuje hodnotnú hudbu, avšak v uvedenej konštelácii ostalo mnohé z týchto hodnôt eliminované a nedotiahnuté do dôsledku. Obdobná situácia vznikla po prestávke – druhú časť vystúpenia otvorila opäť Rossiniho ária s názvom La Partenza, nasledovali Dve prelúdiá pre klavír Jozefa Malovca a Brittenov Prázdňinový denník pre sólo klavír a Zuzana Vaseková prišla k slovu až v poslednom čísle programu, v Godárových Uspávkách J. Skácela, tento raz v spolupráci s čembalistkou Danou Rusó, flautistom Vojtechom Samcom a violončelistom Jánom Slávikom. K výkonom mladých umelcov vari toľko: obidve podali sústredený výkon, náročný repertoár predviedli s plným nasadením a elánom. Dana Šašinová preukázala však viac erudovanosti a skúsenosti, obdivuhodná je jej schopnosť zvoliť si „program na mieru“, čo ma zaujalo zatiaľ na všetkých jej vystúpeniach. Hlas Zuzany Vasekovej patrí do kategórie subtlých subretných sopranov, je pohyblivý, no často ešte neistý a labilný. Domnievam sa, že zaradenie Schumannovho cyklu nebolo najšťastnejším riešením, prejavili sa v ňom vari najmarkantejšie speváckine rezervy. Avšak v talianskych áriách preukázala aj Z. Vaseková dostatok talentu a v spolupráci s klaviristom Karolom Toperczerom odviedla statočný hudobný výkon.

IGOR JAVORSKÝ

Medzi úspešné klavírne recitály patrilo vystúpenie Iriny Jevčenkovej zo ZSSR (7. august) V programe zazneli Sonáty č. 3 op. 28, č. 7 op. 83 S. Prokofieva, Piano sonata J. S. Sixtu a Dithyramby pre klavír H. Domanského. Technicky výborne disponovaná interpretka zaujala osobitým poňatím Prokofievových opusov a príkladná bola aj kreácia diel slovenských autorov. Interpretácia Prokofieva mala potrebný dramatický spád, pričom tento dramatický akcent nestavia na dynamicom vlnení jednotlivých tektonických celkov, ale sústreďuje ho na prenatnú rytmickú pulzáciu, ktorej kulminálny úsek umiestňuje v záverečnej fáze skladby. Evidentne tento princíp vystúpil do popredia v trojčasťovej Sonáte op. 83, ktorej náročné pasáže v zvukovo vyrovnaných akordických sledoch boli zvládnuté s príkladným perfekcionizmom. Snaha odromantizovať lyrické plochy pomalej časti sústredená na jednej dynamickej rovine a bez najmenej agogickej zmeny svojou monotónnosťou pôsobili až iritujúco. Podobne vyznela finálna časť zdôrazňujúca pohybový rytmický prvok, dynamickejšie zvukovo vyrovnanosť.

Toto poňatie bolo veľmi funkčne uplatnené v pôsobivej interpretácii Piano sonaty J. Sixtu zdôrazňujúcej vertikálnu kvalitu tónov oproti dynamickej vedenej horizontálnej línii. Jednotlivé formové celky neodlišuje dynamicky, ale sústreďuje gradačnú líniu postupne do záverečnej plochy. Dithyramby H. Domanského vyzneli v podaní interpretky inšpiratívne. Oproti interpretačnému charakteru predchádzajúcich skladieb umelkyňa podčiarkuje sonoristickú kvalitu klastrov, uplatňuje agogicko-tempové zvýraznenie antitetických prvkov v prvej časti i Stravinského motívov v druhej skladbe.

Dychové trio Syrinx z Rumunska v zložení Pavel Ionescu – fagot, Dorin Gliga – hoboj, Dorel Baicu – flauta. (21. august) v prvej časti vystúpenia uviedlo Sonátu d mol G. Ph. Telemanna, Koncert g mol A. Vivaldiho a Trio London č. 3 J. Haydna, druhá časť programu bola zameraná na tvorbu súčasných autorov – Tri dedikácie Jaroslava Verešagina, Dychové trio Ilju Zeljenku a Synchronia I. Stefana Niculescu. Interpretácii barokového a klasicistického repertoáru nemožno uprieť muzikálny prejav, ktorý má rezervy technického rázu týkajúce sa zreteľnosti artikulácie frázy, zvukového vyvažovania a diferenciácie nástrojov ovplyvňujúce charakter výrazových stvárnení. Interpretáčnou úrovňou i dramaturgiou bola zaujímavejšia druhá časť večera, prezentujúca diela rôznej proveniencie. Východiskovým materiálom Troch dedikácií J. Verešagina je folklórny nápev



Súčasťou cyklu Pondelky v Klariskách bola expozícia výtvarných prác S. Ilavského



O publikum na koncertoch v Klariskách nebýva núdza

Snímka I. Michalič

chromaticky rozvíjaný v horizontálnych línii, ktorého príznačné črty prestupujú tematickú a čiastočne i formovú zložku. V kompozícii je menej uplatnená práca so zvukom, akcent je sústredený na melodické hlasy diferencované kontrastnou zvukovou kvalitou nástrojov. Neobyčajne invenčne vyznelo Dychové trio I. Zeljenku. Bohatá výrazová tvárnosť a vynaliezavá variačná práca v interpretačnom zvládnutí súboru našla u publika priaznivý spontánny ohlas. Synchronia I. S. Niculescu v tejto konštelácii prezentovaných skladieb predstavila svojský, osobitý hudobný prejav. Skladba s voľnejšie koncipovanou linearitou sa sústreďuje na kombináciu rozmanitých výrazových kvalít zvuku a inšpiratívne zlučuje konštruktívnosť vo výbere materiálu a zvukovosť, ktorej charakter určuje folklórny materiál.

OLGA DUCHOVÁ

Koncertné vystúpenia violončelistu Jána Slávika považujem vždy za muzikantský sviatok a za udalosť hodnú pozornosti. Moje doterajšie blahé skúsenosti s hrou mladého hudobníka boli dostatočným precedensom k tomu, aby som ešte v rámci dovolenkového ošiaľu zavítal 28. augusta do Klarisiek a vypočul si vynikajúci koncert – pásmo kombinované so sugestívnou poéziou Daniela Heviera a Jozefa Urbana. Koncert Jána Slávika, klaviristky Dany Rusó a huslistu Alexandra Jablokovu bol určite zlatým kľúčom a vyvrcholením tohtoročných letných stretnutí v Klariskách. O tom, že to umelci myslia vážne so sprogre-

sívňovaním zaužívaných koncertných stereotypov letného cyklu presvedčili celkom jednoznačne všetkých prítomných poslucháčov – a tých bolo v Klariskách veru veľmi veľa! Pre hudobníkov typu Jána Slávika alebo Daniela Rusó zrejme nie je ľahostajný poslucháč – nie len v zmysle horlivého obdivovateľa hráčskeho perfekcionizmu alebo kritika alebo pasívneho vnímateľa oddávajúceho sa kráse hudby. Poslucháč je pre týchto umelcov partnerom, médiom, cez ktoré vzniká spätná väzba „autoinšpirácie“ a stimulovania. Prostredie v Klariskách je vhodné na nadviazanie kontaktu s publikom a všetci zúčastnení umelci vsadili práve na túto kartu. Po koncerte musel každý z nás, divákov konštatovať, že vyhrali a že o ich hre budeme veľmi radi a veľmi dlho rozprávať všetkým tým, ktorí koncert nezažili. Koncert bol uvádzaný ako recitál Jána Slávika, ten sa však rád vzdal postu stredobodu pozornosti a v spolupráci s uvedenými hudobníkmi a recitátorom Štefanom Bučkom, členom činohry SND vytvoril ucelený blok hudby a poézie. Nič nové pod slnkom, to je istá vec. Predsa však čosi podobné je pre cyklus letných večerných posedení v Klariskách vhodnejšie ako ortodoxné recitály alebo komorné koncerty. Po týchto slovách vyjadrujúcich len a len spokojnosť by malo nasledovať hodnotenie výkonov. Zľahčím a zjednoduším si však svoju recenzenskú funkciu a obmedzím sa (dúfam, že nie na nevôľu účinkujúcich) na strohé konštatovanie, že nemám čo dodať. Suita c mol J. S. Bacha pre sólové violončelo,

Hudba pre violončelo a klavír Ilju Zeljenku, Ravelova Sonáta pre husle a violončelo, Dibákova Partita op. 14 pre sólové violončelo a napokon Variácie na Rossiniho tému Bohuslava Martinu odzneli bez akéhokolvek závähania, zazneli vo veľkorysom interpretačnom geste, suverénne a plnokrvne, štýlovo... atď. O recitátorských kvalitách Š. Bučku tiež nemusím príliš veľa písať, a preto si stručným slovom bravo ušetrim priestor pre značne „komplikovanejší“ záver cyklu v Klariskách, pre vystúpenie pražského súboru Agon (4. septembra), ktorý zasvätil svoju činnosť interpretácii súčasnej hudby, resp. hudby 20. storočia. Tento koncert prilákal do Klarisiek, pochopiteľne, hlavne mladých poslucháčov, pociťujúcich nedostatok hudobného importu z oblasti najnovších prúdov existujúcich v našej a zahraničnej hudbe alebo z oblasti „klasikov hudobnej avantgardy“. Súbor Agon (korenici v pôde pražskej HAMU) a Veni (partner Agonu pochádzajúci z bratislavskej VŠMU) sa rozhodli vykonať misiu a cieľavedomo si budujú úctyhodný repertoár u nás často nepočutý. Členovia Agonu zaradili do svojho bratislavského vystúpenia skladby Daniela Mateja, Karlheinz Stockhausena, Johna Cagea, Iannisa Xenakisa, Petra Kofroňa a Miroslava Pudlák. Dramaturgická zostava zjavne naznačuje úmysel – konfrontovať skladateľské orientácie „klasikov“ s orientáciami mladých skladateľov z Čiech a zo Slovenska. Výsledkom tejto konfrontácie, ktorý vopred vyhlasujem za svoje rýdzo subjektívne stanovisko, je vznik paradoxnej situácie. Vždy som pociťoval určitý rešpekt, alebo odstup od tvorivých tendencií Johna Cagea alebo Iannisa Xenakisa. Aké bolo moje prekvapenie, keď som, odchádzajúc nočnou Bratislavou z koncertu Agonu, hodnotil 6 melódií prvého a Charismu druhého menovaného autora za čosi, čo so mnou doslova pohlo, čo splnilo moje predstavy o podstate a funkcii hudby. Pôvabné cageovské „variácie (husle + klavír) síce kontrastovali s agresivitou a účinnosťou Xenakisovej skladby (violončelo + klarinet + klavír) nie len z hľadiska výrazu, ale aj z hľadiska použitých kompozičných postupov, no dovedna vytvorili zlaté jadro celého koncertu. Bez väčších problémov som prijal aj Stockhausenovu exhibíciu pre sólový klarinet nazvanú In Freundschaft, v ktorej exceloval K. Doležal (ospravedlňujem sa účinkujúcim za iniciály ich mien, no bulletin neuvádzal celé mená). Matejovo In the End odznelo aj na koncerte Veni v máji t. r. (podobne ako In Freundschaft) – zámer skladateľa mi rovnako ako vtedy, aj teraz ostal utajený. Podobné niečo už tu bolo (roky šesťdesiate) a rozhodne má svoje odpodstatnenie manéver, pri ktorom víta vchádzajúcich a usádzajúcich sa poslucháčov meditatívna hudobná hmľa pozostávajúca z improvizovane radebných fragmentov. Absolútne som však nepochopil tzv. 7 scén z opery Francek od Petra Kofroňa. V mojich predstavách funguje žáner opery ako niečo historicky podmienené, vykryštalizované a špecifické. Od Wagnera bolo korektné, že sa pojmu opera vzdal čo aj súviselo s jeho koncepciou. Wagnerovská hudobná dráma alebo orffovské hudobné divadlo však boli k opere podstatne bližšie, než útvar, ktorý predviedli členovia Agonu za spoluúčasti autora. Možno, že práve týchto 7 scén nepredstavilo skladbu v celej komplexnosti, no na základe počutého a videneého nevznikol príliš pozitívny dojem a sieň sa počas bezprostredne nasledujúcej prestávky rapídne vyprázdnila. V druhej časti programu realizovali hudobníci z Prahy Pudlákovo Downstream (angličtina teda, zdá sa, svojou univerzálnosťou nahrádza stredovekú latinčinu). Downstream je statický hudobný útvar, zvukovo interesantný, svieži – no prídlhý. Zrejme však vystihuje časopriestorové relácie príznačné pre prevládajúci model myslenia súčasného mladého človeka. Dramaturgia koncertu ma nenadchla, výkony hudobníkov však boli vynikajúce, rovnako ich horlivý elán a nadšenie treba vysoko oceniť.

Koncert súboru Agon urobil boku za letným cyklom koncertov v Klariskách. Ten je vhodným oživením bratislavského Kultúrneho leta a poskytuje množstvo príležitostí aj počas „uhorkovej sezóny“ vychutnať vynikajúci interpretačný výkon alebo si vypočúť hodnotnú hudbu. Na margo jubilejného, 15. cyklu by som však rád skonštatoval, že sa v ňom vyskytlo až príliš veľa klavíra. Pre tento obľúbený nástroj nie sú priestory siene v Klariskách príliš vhodné a akustická podstata interiéru skresľuje predvedené výkony. Stálo by vari za úvahu hľadať iné dramaturgické riešenia, zaktivizovať komorné ansámby, ktorých by sa len u nás našlo dosť. Otáznik visel aj nad dvojrecitálom Z. Vasekovej a D. Šašinovej, čo sa však dá odôvodniť úsilím organizátorov uvoľniť priestor pre mladých interpretov. Pozitívnu črtou jubilejného cyklu bola dramaturgická rôznorodosť, odklon od šablón a orientácia na našu súčasnosť alebo netradičnejšie formy koncertovania. Pondelky v Klariskách si našli svoje publikum, čo je cenná devíza a zároveň svedectvo o ich hodnote a význame.

IGOR JAVORSKÝ

Varšavské operné impresie I.

TRADÍCIE A SÚČASNOSŤ

Za operným umením sa všeobecne cestuje po stredoeurópskych a južných divadelných metropolách. Avšak aj sever môže opernému nadšencovi poskytnúť nejednen cenný zážitok. Tak tomu býva už po sedem rokov vo Veľkom divadle vo Varšave v rámci Dní Veľkého divadla. Je to azda paradox alebo nedostatočné kontakty, ktoré do širšieho kultúrneho povedomia zafixovali predstavu kvalitného operného umenia iba v spojitosti s veľkými hlasmi a umeleckou interpretáciou odvodenou z talianskej vokálnej školy a tradície. Dni a večery strávené vo varšavskom Veľkom divadle však naznačujú, že aj v tejto severnej hudobnej metropole prúdi veľkorysý operný život, s veľkými nárokmi na repertoár, modernú réžiu a scénografiu, že sú tu početné tvorivé progresívne impulzy, ktoré azda aj pri absencii veľkých hlasov stoja nielen za povýšením, ale v mnohom sú nasledovateľné. Dni Veľkého divadla vo Varšave sú podnetnou prehliadkou novej i staršej produkcie, kedy pred zrakmi domácich a zahraničných operných odborníkov (tohto roku ich tu bolo do päťdesiat) defilujú početné operné a baletné inscenácie. Nie je to súťaž, ani festival, nejde ani o klasifikáciu, je to skôr podnet na zamyslenie sa nad súčasnými cestami a trendmi opernej dramaturgie a scénografie. A tento rok bol na to zvlášť podnetný, pretože okrem klasických, repertoárových diel, profilujúcich inscenácií zo súčasnej poľskej tvorby, bolo to v prvom rade prvé poľské kompletne predvedenie Wagnerovho cyklu *Niebelungov Prsteň*.

Povojnový vývoj varšavskej opery i napriek hospodárskej zložitosti krajiny a nedostatku kvalitných umeleckých kádrov bol rozhodujúcim spôsobom podmienený veľkorysú rekonštrukciou vojnou poškodeného Veľkého divadla. Technické parametre tejto scény sú obdivuhodné a údajne nevyčerpatelné. Za niekoľko sekúnd je možné zmeniť a premeniť celé scény, akokoľvek náročné a v priebehu dňa je možné odohrať niekoľko diel. Tieto technické možnosti vytvorili pre režijné koncepcie určitý precedens pre hľadanie nových nekonvenčných a progresívnych scénických postupov. V poľskom súčasnom divadelníctve, aj opernom, však nemožno nevidieť aj cenné impulzy moderného poľského maliarstva, modernej tanečnej školy a vôbec implantovania rôznych avantgardných tendencií. Pravda, tým nie je povedané, že vďaka týmto podnetom alebo vďaka javiskovej technike je všetko nové, moderné a progresívne, resp. nediskutabilné. Nájdú sa tu aj slabšie inscenácie, poplatné masovému vkusu, no podstatné je, že je tu citeľná línia úsilia o vytváranie moderného, súčasného hudobného divadla, ktorá našla adekvátne echo aj u publika. A to je číra veľmi cenná a nasledovateľná, no najmä poučná.

Hoci varšavský operný súbor disponuje rozsiahlym speváckym kádrom (mnoho dobrých spevákov pôsobí v zahraničí), pre náročný svetový repertoár neváha vedenie opery angažovať na trvalejšiu spoluprácu zahraničných spevákov, čo umožňuje predstavenia progresívneho repertoára a najmä urobiť predstavenia atraktívnejšími. Vďaka tomu, pochopteľne, i pri rozdielnosti výkonov a diskutabilnosti niektorých inscenačných počínov, možno hovoriť o veľkom úsilí robiť moderné a pre publikum prístupné hudobné divadlo.

Z veľkého množstva operných a baletných inscenácií zaradených do tohtoročnej prehliadky, z ktorých som mnohé videl i v predchádzajúcich rokoch, nechcem robiť rebríček hodnôt. Nemožno hovoriť ani o monolitnom profile divadla. Dramaturgia repertoáru (pôsobí tu veľká scéna i malá, komorná scéna) dáva skôr príležitosť dirigentom a režisérom, ako spevákom. Jednotlivé inscenácie sú skôr dokladom individuálneho chápania operného žánru jednotlivými inscenačnými osobnosťami, ktoré pod náležitou dávkou tvorivej slobody a voľnosti realizujú či hľadajú svoje vlastné, individuálne predstavy výkladu a realizácie diela. Príznačné to bolo napríklad aj pre novinku tohtoročnej prehliadky, Čajkovského *Piková dámu*, pod ktorú sa podpísali dirigent Robert Satanowski a režisér Ma-

rek Weiss-Grzesiński. Inscenácia využívala predovšetkým obrovský priestor javiska, na ktorom efektne vyzneli scény na brehu Nevy, bálková scéna, herňa v kasíne a predovšetkým realisticky chápaná scéna smrti Lízy, kde šikovne aranžovaná dublérka z obrovskej výšky naozaj skáče do Nevy. Oproti týmto pomerne realistickým efektným scénam komorné scény (Lízina izba, izba grófký, Hermannova izba) boli vo veľkom priestore iba v náznaku a ochudobňovali práve v týchto miestach invenčne bohatú skladateľovu partitúru o príslušnú introvertnosť a emocionálny obsah jeho lyricky zvlnenej hudby. Hudobné naštudovanie Roberta Satanowského bolo však veľmi citlivé a kultivované, rovnako aj výkon všetkých účinkujúcich. Prijemne sa počúvali hlasy sovietskych spevákov *Vladimira Ščerbakova* (Hermann), *Vitalija Temičeva* (Tomskij) a s pekným vnútorným zánietením a bohatým hlasovým volumenom interpretovala Lízu popredná domáca sólistka *Barbara Zagorzanka*. Veľkou atrakciou predstavenia však bola slávna *Regine Crespin* z Francúzska (Grófká), ktorá i napriek svojmu veku podala vysoko kultivovaný herecký i spevácky výkon. K pozitívam inscenácie patrí i veľký a kvalitný zbor i balet.

Popri Wagnerovi (o ktorom sa zmienim v nasledujúcom čísle) bol na prehliadke venovaný adekvátny priestor prezentácii súčasnej poľskej opery. Bola to predovšetkým Čierna maska *Krzysztofa Pendereckého*, ktorá azda najvýrečnejšie reprezentovala najprogresívnejšie tendencie varšavskej súčasnej opernej scénografie.

Pendereckého Čierna maska, ktorá vznikla podľa rovnomernej drámy Gerhardta Hauptmanna (libreto skladateľ a Harry Kupfer) v nemeckom jazyku, prešla od svojej svetovej premiéry v Salzburgu 1986 už niekoľkými závažnými inscenačnými skúškami, ba dokonca na vlaňajšej Varšavskej jeseni sme ju mohli vidieť hneď dvakrát: v poľskej verzii v premiére Veľkého divadla a v nemeckej verzii v naštudovaní poznaňského operného súboru. Podstata úspechu Pendereckého opery spočíva podľa môjho názoru v brilantnom sklbení tradičných operných foriem (ide o ansámblovú operu) s vyhraneným originálnym skladateľovým rukopisom a jeho schopnosťou syntetizovať všetky novodobé výrazové prostriedky v záujme dramatickej a javiskovej účinnosti. Varšavská inscenácia, na rozdiel od poznaňskej (pre mňa veľmi uhladenej, až klasickej) výrazne a vedome podčiarkuje symboliku a expresivnosť Hauptmannovej predlohy. Hostujúci belgický režisér *Albert André Lheureux* (ktorý už v to-



Scéna z Händelovej opery Amadigi di Gaula

ku 1985 v Liege režíroval skladateľovu operu Diabla z Loudón s R. Satanowskim a má na svojom konte celý rad operných, činoherných, filmových, televíznych i experimentálnych inscenácií) pristúpil k Pendereckému dielu striktne v duchu Hauptmannovej drámy. V programovom bulletinu stručne proklamuje východiskovú pozíciu svojho výkladu: „Prečo smrť? Prečo existujú choroby? Prečo sú vojny? Odkiaľ sa berie v nás ona bestia, ktorá ničí Krásno, Mier, Múdrost, Slobodu, Rovnosť?“ Hoci nemožno zaprieť metafyzickú podstatu režijného výkladu, z ktorého nie je jednoznačne zrejmé (a asi o to režisérovi ani nešlo), či zvíťazila sloboda ducha alebo či rozpad spoločenskej morálky znamená zánik sveta, koncepcia a výpoveď inscenácie je silná, až otriasajúca. Ako vraví sám skladateľ: „Pri jednom stole sa stretávajú: Žid, hugenot, jensenista, pastor evanjelický, opäť katolícky“. Ich diskusie a konflikty sú výsledkom, či dôsledkom tridsaťročnej vojny. Reprezentujú rozdielnosť sveta, názorov, náboženstiev. Neznášanlivosť a slabosť ich morálky prináša katastrofu. Náboženské vojny, náboženská neznášanlivosť sú centrálnou témou príbehu. Okolo neho vrie však plnokrvný život, karnevalová atmosféra. Svet askézy, túžba milovať, svet lásky, svet ulice s bujarým karnevalem tvoria ostré kontrasty nielen samotnej drámy, ale aj skladateľových výrazových prostriedkov, a tu je Penderecki ozajstným majstrom dramatickej kresby. Medzi zvonkovou hrou, deklamovanými rozhovormi, ľudbostnými áriami zaznieva počas Dies irae i vlastný autocitát z Te Deum, ale aj citáty z evanjelických chorálov. Dielo napokon vyznieva v monumentálnom, efektnej až drasticky barokový tanec smrti. Prečo vlastne smrť je východiskom? „Svetlo. Potrebujem viac svetla!“ – volá umierajúca hrdinka. Tmárstvo a falošná morálka prináša svoje obete... Varšavská inscenácia, Satanowského hudobné naštudovanie, Majewského scéna, i Lheureuxova réžia pôsobia komplexne. Je to hudobné divadlo bez konvencií, idúce za myšlienkou, a pre ňu sú vytvá-

rané adekvátne výrazové prostriedky. Hoci sa prikláňam k varšavskému poňatiu a výkladu Pendereckého diela, predsa, aká to škoda, že aspoň poznaňská inscenácia po Prahe a Brne sa nedostala do Bratislavy, aby rozčírila stojaté operné vody našej samofúbej tvorivej nečinnosti. Ak vyzdvihujem varšavskú inscenáciu, to neznamená, že odmietam poznaňskú. Je to iný výklad, diktovaný aj technickými možnosťami javiska. Je to však čistá, klasická inscenácia, pozoruhodná najmä po speváckej stránke. V každom prípade naše publikum postrádalo

K. Penderecki: Čierna maska
Snímky archív HŽ

možnosť zoznámiť sa s jedným z najvýznamnejších diel súčasnej svetovej opernej literatúry.

V pozitívnom slova zmysle s istou dávkou závisť sme sledovali produkciu komornej varšavskej opernej scény. Tu na prvom mieste treba spomenúť tiež medzinárodné „ostrieľané“ dielo *Zbigniewa Rudzińskiego* Manekiny (libreto podľa prózy Brunona Schulza napísal skladateľ). Dirigent R. Satanowski a režisér M. Weiss-Grzesiński vytvorili pôvabné „mini divadlo“, ktoré je na prvý pohľad zábavné, ale svojou symbolikou sveta mŕtvych a oživených manekýnov hovorí veľmi vážne o existencii ľudského života. Ešte komornejším protipólom Rudzińskiego opery je Hviezda *Zygmunta Krauzeho* (skladateľovo libreto podľa Helmuta Kajzra). Je to príbeh stárnúcej opernej hviezdy, ktorá je vlastne jedinou hrdinkou opery a jej celovečerný výstup kontrastne rámcujú štyri ženské hlasy. Opera sa predváža výlučne v nenapodobiteľnom a majstrovskom podaní Krystyny Szostek-Radkovej, pre ktorú bola napísaná. (Aj toto dielo minulý rok v čase BHS zaznelo na brnenskom festivale, opäť bol len krok k poznaniu ďalšieho zaujímavého diela). Pohľad do poľskej opernej dielne doplnme ešte aspoň zmienkou o talentovaných dielach skladateľky *Joanny Bruzdowiczovej*. Jej Brány raja a Trójaniky poukazujú na veľké možnosti súčasného komorného žánru, ktorý sa práve v susednom Poľsku tak podnetne a pozitívne rozvíja a svojimi výrazovými prostriedkami komunikuje so súčasným publikom, najmä mladým.

Z komorného žánru treba ešte spomenúť inscenáciu opery G. F. Händela Amadigi di Gaula. Režisér slovenského pôvodu *Laco Adamík* (je autorom skvelej inscenácie Korsakovho Zlatého kohútika) zvolil si pre výklad barokovej opery prvky dešifrujúce jej skostnatenosť, neprogresivnosť a zatuchlosť. Akoby pod zväčšovacím sklom odhaluje jednotlivé typy ľudí ako neživotné masky, pod napudrovanými parochňami skrýva sa prázdnota a chlad. Zaujímavá inscenácia, no pre mňa trochu vykonštruovaná, chladná, hoci divadelne veľmi napaditá.

Prehliadku pochopiteľne doplnili ešte ďalšie inscenácie. Tradičná a konvenčná Verdiho Traviata, realistický Moniuszkov Strašidelný dvor, etc. Práve tu bola citeľná absencia speváckeho „kultu“ hlasov, ktoré by aj dobrý inscenačný zámer povzniesli do polohy umeleckého zážitku.

MARIÁN JURÍK
(pokračovanie v budúcom čísle) HŽ 6



Scéna z Rudzińskiego opery Manekiny



Scéna z Pendereckého Čiernej masky v salzburskej inscenácii (1986)

● Spevácky zbor mesta Bratislavy sa v rámci turné v Taliansku zúčastnil na medzinárodnom hudobnom festivale v Assisi, kde vystúpil pod taktovkou Mosheho Atzmona v Beethovenovej 9. symfónii, ako i s Dorátioho zborom Pater noster a 5. časťou Nemeckeho rekviem J. Brahmsa pod taktovkou svojho zbornajstra L. Holáska. Na ďalšom koncerte predniesli Lobgesang F. Mendelssohna Bartholdyho (dir. T. Gál), v ktorom účinkovala aj sólistka opery SND Jaroslava Horská. Okrem týchto vystúpení sa teleso predstavilo vo viacerých menších talianskych mestách, nielen so spomínaným repertoárom v spolupráci s maďarským orchestrom MÁV z Budapešti, ale i na samostatných a cappella koncertoch.

● Koncom augusta sa v Prahe uskutočnil I. ročník Letného stretnutia detských speváckych zborov Praha 1989. V čase od 20. - 26. 8. sa na koncertoch vo Valdštejnskej záhrade, na nádvorí Pražského hradu i inde predstavili na samostatných koncertoch a na záverečnom podujatí všetkých 600 detí - zborov z Československa, Bulharska, NSR, Poľska, Rakúska, ZSSR a ďalších európskych krajín. Nad celou akciou prevzala záštitu Česká filharmonia, ktorej Kühnov detský zbor sa tiež zúčastnil na tomto sympatickom novom medzinárodnom pražskom festivale.

● Zlatý palcát 1990 - súťaž v tvorbe piesní s brannou a vlasteneckou tematikou sa uskutoční na budúci rok už po 19. raz. Do tejto neanonymnej celoštátnej súťaže sa môže prihlásiť každý občan ČSSR do 15. 1. 1990. Súťaží sa v troch kategóriách: I. pochodové, II. pódiové, III. tanečné piesne. Súťažné skladby musia byť pôvodné a verejne nikde nepredvedené. Blíži sa informácie poskytne Vojenský umelecký súbor, Kollárovo nám. 10, 812 33 Bratislava -H-

● Bulharská muzikologička Kina Prodanova na základe štúdií materiálov o slovenskej hudbe, ako aj účasti na prehliadke Nová slovenská hudba 1989 autorsky pripravila pre bulharský rozhlas a odbornú tlač niekoľko celkov, pojednávajúcich o našej tvorbe a autoroch. Najrozsiahlejším projektom bola 140 minútová relácia, ktorú odvysielal Bulharský rozhlas pod názvom Panoráma slovenskej súčasnej hudby. 14. ročník našej prehliadky bol témou článku a ďalšej relácie, v rámci ktorej odznali ukážky z uvedených skladieb, slovné vstupy niektorých slovenských skladateľov a muzikológov. -Id- Súťaž

● 5. medzinárodná Mozartovská súťaž v odbore spev, klavír a husle sa uskutoční v Salzburgu v rámci Mozartových týždňov 1991 v čase od 25. januára do 5. februára 1991. Usporiadateľmi sú Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mozarteum v Salzburgu, v spolupráci s medzinárodnou nadáciou Mozarteum. Držitelia Mozartovej ceny obdržia za prvé miesto odmenu vo výške 100 000.- šilingov, za 2. cenu 70 000 S, za 3. miesto 40 000 S. Ocenení súťažiaci budú môcť účinkovať na Salzburskom festivale, rôznych koncertoch v Rakúsku, NSR a v Japonsku. Podrobné informácie poskytne: 5. Internationaler Mozartwettbewerb der Hochschule Mozarteum, A - 5020 Salzburg, Mirabellplatz 1, tel.: 75534/344

● 10. Medzinárodná klavírna súťaž v anglickom Leedse sa uskutoční 7. - 22. septembra 1990. Na súťaži sa môžu zúčastniť klaviristi narodení do 1. 9. 1960. Prihlášky sa prijímajú do konca februára 1990. Podrobné informácie na adrese: Mrs. Francoise Logan, The Harveys Leeds International Piano Competition the University of Leeds United Kingdom, LS2 9JT

● 3. Medzinárodná husľová súťaž v Indianapolis (USA) poriadajú 31. 8. - 16. 9. 1990 spoločnosť Cathedral Arts pre účastníkov všetkých národností vo veku od 18 do 30 rokov (narodených najneskôr 1. 9. 1972) Medzinárodná porota na čele s americkým huslistom Josefom Gingoldom, ktorej členom je o. i. aj náš Jozef Suk, vyberie aj na základe zvukového záznamu účastníkov, ktorým sa hradí cesta i celý pobyt počas súťaže. Podrobné informácie: International Violin Competition of Indianapolis, 47 S. Pennsylvania, Suite 401, Indianapolis, IN 46204, USA

HIS informuje

● Hudobné a informačné stredisko SHF pripravuje ďalšie propagačné bulletin Slovenskej hudby. Číslo 1/90 je koncipované monotematicky so záberom na starú hudbu na Slovensku, v nasledujúcom (2/90) bude ťažiskovým materiálom analýza a priblíženie skladieb Mira Bázlika - Epoché - koncert pre violončelo, orchester a mg pás, Juraja Beneša - Sonáta pre violončelo sólo a Vitazoslava Kubičku - Fantázia pre violončelo a orchester; ďalšie číslo (3/90) bude sondou do hudobného života konca 19. a za-

Kolokvium s perspektívou

V ostatnom čase sa stalo módnym, ba priam progresívnym, zareptať si na našu nedokonalú pedagogiku resp. výchovno-vzdelávaciu sústavu. Patrí už hádam k charakteristickým rysom, národným špecifikám tá obsedantná potreba neustále ju reformovať, prerábať, prispôbovať; nevyhovuje nám obsah, forma, či samotní pedagógovia, najradšej by sme jej pripísali na tričko všetky nedostatky, nedokonalosti, dokonca amorálnosť dnešnej mládeže a rozličné iné do neba volajúce neduhy našej prestavbychlivej spoločnosti. Nie, nechcem tvrdiť, že je naše školstvo ideálne, len mi vadí prílišný mantinelizmus, ktorý skôr škodí ako pomáha a pri toľkom reformovaní môže ľahko vyliť z vanečky aj dieťa. Asi sme štát s najvyšším počtom školských reforiem, no doposiaľ sú ich výsledky nevelmi povzbudivé. Snáď sa tentoraz naozaj podarí nájsť optimálnu rovnováhu medzi výchovou a vzdelaním a v zmysle známeho „menej je niekedy viac“ prestane naša škola konečne stotožňovať kvantitu s kvalitou. Nádejou je i nedávno v Prahe skončená celoštátna pedagogická konferencia a pozitívne trendy manifestácie i celospoločenský program estetickej výchovy, ktorý sa síce pomaly, ale predsa presúva z roviny teoretizovania do konkrétnej praxe. Nevýznie hádam príliš chválenkársky, keď spomedzi jeho iniciátorov a najaktívnejších presadzovateľov vyzdvihneme práve muzikantskú obec. Veď napokon celoštátna hudobnopedagogická konferencie v Nitre patrili i partia k prvým a významným priekopníkom rozšírenej estetickej výchovy. Nitrianske rokovania sa od globálneho zmapovania hudobno-estetickéj problematiky vo svojich začiatkoch postupne prepracovali k riešeniu jednotlivých parciálnych problémových okruhov. Súčasne - v súlade s vývinom celkovej politicko-spoločenskej klímy - aj od menej konštruktívneho, konštatujúceho referovania k doslova búrlivým diskusiám a antagonizujúcim názorom pri hľadaní ideálnym riešením.

Aj posledné stretnutie, zamerané na obsah učebníc hudobnej výchovy na základných školách, však opäť potvrdilo, že konečný profil a zameranie školskej hudobnej výchovy ešte zďaleka nie je jednoznačnou záležitosťou ani pre odborníkov naslovovzatých. Na škodu celej spoločnosti i našich detí budeme si naň musieť ešte asi nejakú chvíľu počkať. K jej konečnej obsahovej zjednotenej podobe má prispieť i viacero pedagogických seminárov, kolokvií, porád zaoberajúcich sa roz-

ličnými prístupmi k vyučovaniu estetickej a hudobnej výchovy ako aj ich experimentálnym overovaním na vybraných školách. (V tomto sú žiaľ o hodný kus vpred českí pedagógovia, kde funguje niekoľko škôl s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy, kým na Slovensku máme jednu jedinú - v Banskej Bystrici).

Do rámca takýchto podujatí možno zaradiť i I. hudobno-pedagogické kolokviá na tému Slovenská ľudová pieseň vo vyučovaní hudobnej výchovy na základnej škole, ktoré sa uskutočnili začiatkom septembra v Banskej Bystrici. Organizátor, Slovenská hudobná spoločnosť, ich plánuje poriadat každé dva roky a keďže vyzbrojac sa optimizmom dúfame, že definitívny obraz hudobnej výchovy sa vykrystalizuje v dohľadnej dobe, budú zrejme v budúcnosti slúžiť na prehĺbenie odborných znalostí učiteľov, či na drobné korekcie, precizovanie základnej a záväznej línie. Tie tohoročné však boli, či skôr chceli byť slovom do diskusie. Žiaľ, zdalo sa mi, že poriadatelia a ani prednášajúci si neujasnili cieľ i adresáta podujatia. Inak by sotva mohli zaznieť, napriek zjednocujúcej téme slovenskej ľudovej piesne, tak rôznorodé príspevky. Ak kolokvium chcelo byť akousi apológiou umeleckej hodnoty ľudovej piesne a jej zásadnej úlohy pri formovaní hudobno-estetického a spoločenského postoja mladých ľudí - ako to nastolil fundovaný hlavný referát O. Elscheka (Povaha slovenskej ľudovej piesne a jej estetická hodnota), ďalšie referáty a koreferáty sa tejto koncepcii viac-menej vymykali.

Podnetný príspevok I. Hrušovského by sa skôr uplatnil na inom fóre, zaujímavý historický exkurz rozličných prístupov k spracovaniu slovenskej ľudovej piesne cez prizmu individuálnych kompozičných poetík slovenských skladateľov, ilustrovaných zvukovými ukážkami, bol pre viacerých účastníkov regutujúci sa najmä z učiteľov, inšpektorov a metodikov hudobnej výchovy príliš tvrdým orieškom. Neadekvátnym svojím odborným obsahom i spracovaním bol referát A. Móžih o detskej ľudovej piesni, ktorý nepriniesol nič nové z pohľadu historického ani z hľadiska systematickej detskej ľudovej piesne. Celkove by snáď bolo bývalo prínosnejšie zamerať sa na konkrétne spôsoby uplatnenia ľudovej piesne vo vyučovaní hudobnej výchovy, poskytnúť učiteľom návod, podnety, či dokonca pomôcť zorientovať sa v príslušných piesňových zborníkoch, navrhnúť alternatív-

ny zoznam ľudových piesní vhodných na tieto účely. Šancu ponúknuť práve takýto pohľad mali koreferáty E. Langsteinovej (Ľudová pieseň na hodinách rozšírenej hudobnej výchovy), E. Baranovej (Ľudová pieseň v hudobno-pohybovej výchove), I. Piliša (Ľudová pieseň v speváckom zbere) a J. Leporisa (Ľudová pieseň v materskej škole). Nevyužili ju všetci v dostatočnej miere, najpodnetnejšie boli prvé dva príspevky, ktoré predstavili i na videovom zázname - výsledky dvojročného experimentovania s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy na základnej škole.

Priekopnícka práca PhDr. E. Langsteinovej z Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici (samozrejme len vzhľadom na Slovensko, kde neboli doposiaľ s týmto žiadne skúsenosti) vychádza z praxe podobných škôl v Maďarsku a z tzv. Olomouckého experimentu, prispôbeného na naše podmienky. Keďže súčasťou kolokvia bola i návšteva jednej vyučovacej hodiny takejto experimentálnej triedy, mali všetci účastníci možnosť priamo v praxi si overiť výborné výsledky správneho metodického zamerania už i u takýchto malých-ošetročných detí. V tomto článku sa nemôžem venovať podrobnejšiemu opisu vyučovacej hodiny. Jej najväčším prínosom však bolo ani nie tak demonštrovanie rôznych spôsobov využívania ľudových piesní - čo bolo vlastne pôvodným zámerom, ako skôr potvrdenie tézy, že dôležité a potrebné je zvládnuť najprv základnú hudobnú abecdu. Tieto deti bez problémov intonovali solmizačnými slabikami i menami nôt v rozsahu 1 a pol oktávy - a to aj dvojhlasne a trojhlasne, priamo z listu spievali jednoduché piesne, dokázali dokonca samostatne vytvoriť k danému predvetiu príslušné zázvetie, či na základe notového záznamu určiť konkrétnu skladbičku. A tak práve tu, hoci trochu v inej rovine, sa banskobystrické kolokvium priblížilo k želanému ideálu. Konečne sa rozprúdila spontánna diskusia a viaceré otázky sa týkali priamo problémov jednotlivých škôl. Škoda, že až na záver, keď sa už mnohí ponáhľali domov...

Dúfame teda, že kolokvium sa v ďalších rokoch nezaradí medzi mnohé podobné podujatia znižujúce bez patričného efektu ponúknuté - nie malé - finančné i časové investície a bude konštruktívnym vstupom do problému hudobnej výchovy.

MARTINA HANZELOVÁ

Jubileum umelkyne

Lákavou a atraktívnou metou takmer každého inštrumentalistu je sólistická dráha. Je azda dosť nepochopiteľný fakt, že po mimoriadne úspešných krokoch v oblasti sólovej interpretácie zamenila klaviristka HELENA GÁFOROVÁ, sľubujúca svojimi vstupnými kreáciami jedinečnú, rozvíjajúcu sa perspektívu - za post navonok menej pritažlivý a efektný - o to viac však (prenikajúc v dôsledku k jeho podstate) záslužný, vyžadujúci mimoriadne kvality, rešpekt, bázeň, schopnosť partnerskej disciplíny... Hovoríme o komornej hre, o „funkcii“ sprievodného a sprevádzajúceho klavíra, ktorý sa stal v ostatných rokoch súčasťou umeleckého bytia jubilujúcej umelkyne.

Helena Gáfforová sa sólisticky uplatňovala už od raných liet svojej umeleckej pôsobnosti - a nadšením a hlbokým umeleckým pochopením tlmočila klavírne skladby svojich pedagógov B. Bartóka a Š. Németha (s ktorým pôsobila ako spoluinterpreta duovej klavírnej literatúry). Mimo pedagogickej činnosti (ako súkromná učiteľka, neskôr na I. hudobnej škole a VŠMU) sa venovala koncertnej činnosti, hlavne so zameraním na postromantickú a najmä súčasnú klavírnú tvorbu. Záľuba v komornom muzicovaní, ktorá najskôr len dopĺňala jej umelecký profil, postupne prerástla do podoby dominantnej: Helena Gáfforová patrí už roky k najvyhládávanejším, spoľahlivým inšpirujúcim par-



Snímka archív HŽ

tnerkám celého radu inštrumentalistov. Vo svojom repertoári má takmer všetky pôvodné slovenské diela pre rozličné komorné zoskupenia so sprievodom klavíra - a ich počet - vďaka neúnavnej aktivite umelkyne neustále narastá. Je skromnou umelkyňou, ktorej činnosť i ľudské vlastnosti môžu slúžiť ako príklad. Človeka, ktorý nesiahá za lákavým leskom hviezdnych dráh, zato však slúžiacemu s pokorou veľkým cieľom Umenia.

LÝDIA DOHNALOVÁ

nutia hudobných dramaturgov 1989, ktoré v rámci BHS tradične poriadajú SHF, tvoria diela, ktoré odznali na prehliadke Nová slovenská hudba 1989 a staršie skladby o. i. je rozsiahly blok venovaný jubilujúcemu nár. um. Deziderovi Kardošovi, ďalej tvorbe Juraja Beneša i najmladšej skladateľskej generácie poslucháčov VŠMU.

● Pri príležitosti 25. ročníka Bratislavských hudobných slávností pripravuje Slovenský hudobný fond v spolupráci s Galériou mesta Bratislavy a sekretariátom BHS výstavu plagátov BHS a obrazov reprodukovaných na plagátoch. Slávnostné otvorenie sa uskutoční v priestoroch Pálffyho paláca, v Galérii aktualít dňa 26. septembra 1989 o 14.00 hod. Výstava potrvá do 15. októbra 1989.

Spoločnou rečou

V priebehu Kultúrneho leta sa popri ťažiskových koncertných cykloch uskutočnil celý rad samostatných, nezávislých podujatí, ktoré vhodne doplnili pestrosť ponuky tohto už etablovaného sezónneho festivalu. Keďže je leto vhodným obdobím na realizovanie recipročných družobných koncertov, odznali v rámci letných večerov aj programy hostujúcich súborov. Komorný orchester súboru TECHNICKÝ SVŤ Bratislava v apríli minulého roku úspešne koncertoval v severnom Walese. V súvislosti s hosťovaním nadviazal spoluprácu a uzavrel dohodu s tamojšími súbormi. Výsledkom bol spoločný koncert 24. júla v Moyzesovej sieni SF (a ďalšie v Prahe a vo Vysokých Tatrách), na ktorom náš komorný orchester, ktorý viedli dirigenti Ján Pragant a Zdeno Somora, striedali vstupy 45-členného ženského speváckeho zboru The Sirenian Singers z Veľkej Británie, vedeného dirigentkou Jean Stanley Jones. Program vytvorili skladby náležiacie do širokého diapazónu štýlov, historických období, druhových i žánrových príslušností i proveniencií: od talianskej vokálnej renesancie, cez barokovo až po slávne melódie „klasického populáru“ skupiny Beatles. Pre publikum boli poučným osviežením ukážky zo zborovej tvorby súčasných waleských skladateľov. Príznačnou črtou spoločného koncertu oboch súborov bolo spontánne nadšenie a radosť z produkovaného hudby, ktorá je ušľachtilým zriedlom zábavy aj dorozumievacím prostriedkom zúčastnených telies.

ld

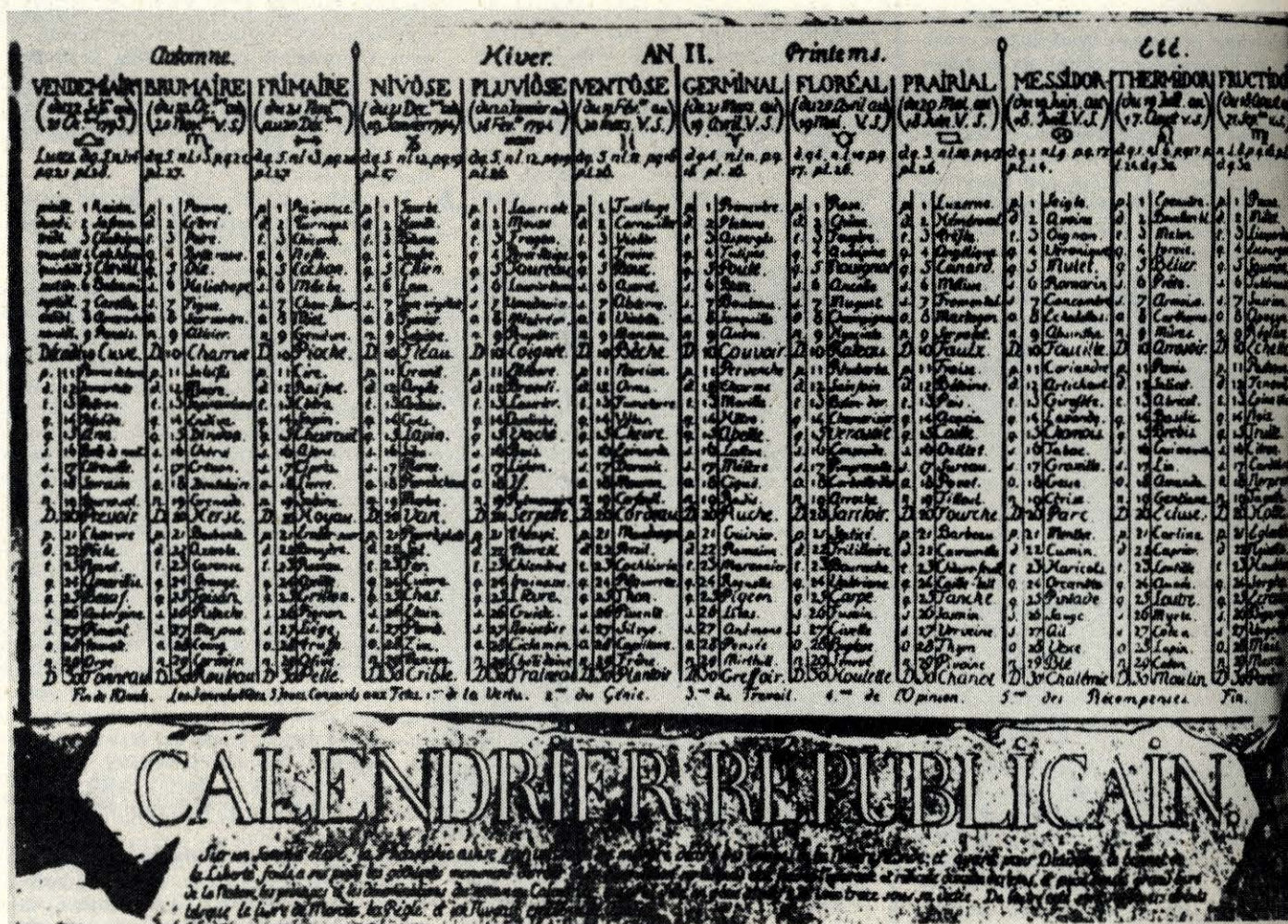
● Emil T. Bartko, tanečný teoretik, choreograf, sa stal od 19. 5. 1989 novým umeleckým šéfom baletu SND. Absolvent VŠMU (tanečná teória) realizoval viacero choreografií pre rôzne súbory (Gymnik, Lúčna, SLUK a i.), je autorom rôznych štúdií a recenzií s tanečnou problematikou, pôsobí pedagogicky na katedre teórie tanca VŠMU, naposledy bol vedúcim ideovo-tvorivého odboru ZSDU.

O REVOLÚCII, DEMOKRACII A HUDBE

Ani pri najlepšej vôli nemôžeme vymenovať všetkých muzikológov, hudbných praktikov a zástupcov ďalších vied, ktorí sa na svoje vlastné nemalé náklady stretli v dňoch 17.-20. júla v Paríži ako aktívni účastníci medzinárodného kolokvia 1789 - 1989 Musique, Histoire, Democratie. Ten „výlet“ sa však každému vyplatil už preto, že cez víkend predchádzajúci kolokvium bolo možné zažiť atmosféru vrcholiacich osláv bicentária francúzskej revolúcie a podľa vlastných možností si vybrať niečo z bohatej ponuky hudobných a hudobno-divadelných akcií (pre našich účastníkov boli samozrejme Bernsteinove koncerty v novej opere na námestí Bastilly, alebo programy veľkolepého džezového festivalu nedostupné, takže naposol sa museli uspokojiť s pouličnou prezentáciou revolučných piesní či výjavov a neskôr podobne zameranými koncertami, ktoré účastníkom kolokvia ponúkli jeho usporiadatelia.

Kolokvium bolo sponzorované niekoľkými francúzskymi kultúrnymi inštitúciami (najvýznamnejšie bolo známe etnologické múzeum v Boulonskom lese, ktoré akcii poskytovalo priestrešie), pre svojich členov a vybraných hostí ho poriadali dve organizácie. Tou prvou je u nás známa Medzinárodná asociácia pre výskum populárnej hudby (IASPM), s ktorou spolupracujeme niekoľko rokov - hoci sa dodnes nepodarilo vyriešiť problém nášho oficiálneho začlenenia do jej štruktúry (okrem Rumunska a Albánska to už zvládli všetky ostatné európske socialistické krajiny, pritom však len NDR sa môže pochváliť s výskumami populárnej hudby porovnateľnými s nami). Druhým usporiadateľom bola nám dosiaľ neznáma formácia Vibrations - francúzske združenie, zaoberajúce sa predovšetkým problematikou hudby v médiách a ďalšími otázkami mimo tradičnej muzikológie. Celkovo vystúpilo takmer 200 prednášateľov, no napriek dlhodobým prípravám sa podujatie nevyznačovalo prílišnou jednotou. Zásadnou príslovečnej francúzskej nonšalancie sa program menil zo dňa na deň a pri zaradovaní referátov do sekcií pôsobili veľa razy vonkajšie hľadiská. Domáce príspevky, väčšinou mapujúce hudobnú kultúru a vplyvy francúzskej revolúcie zaujali množstvom historických a sociologických zovšeobecnení, ktorých autori boli hlavne nemuzikológovia. Z hudobno-historického hľadiska sme sa nedozvedeli nič nového, čo by neobsahovala už existujúca literatúra. Francúzske muzikologické pokusy zostali často hlboko pod štandardnou úroveň. Myšlienka, že vplyvom francúzskej revolúcie bolo zmyslom dvostoročných dejín hudby smerovanie k ideálom či hodnotám demokracie (prevzatá zjavne z argumentácií francúzskych historikov, sociológov a politológov v súvislosti s bicentáriom), nemôže sa však takto priamočiaro aplikovať aj na sféru umenia a najmä hudby.

Potrebnú korekciu vnášali do jednaní predovšetkým zástupcovia IASPM. Parížske kolokvium chápali ako svoj riadny kongres (ten sa koná raz za dva roky) a predsavzali si preveriť nosnosť koncepcie hostiteľskej strany vynaliezavými sondami do dvostoročných dejín masovej hudobnej kultúry. Z ich radov sa regrutovali prvotriedni chairmani niektorých sekcií (napríklad americký profesor Ch. Hamm, berlínsky P. Wicke), hlavne však celkom konkrétne demonštrovali historicky staršie, mladšie i najaktuálnejšie modality fungovania hudby voči kontextom spoločenského života rôznych krajín a dob. Pozornosť, rovnako ako na všetkých akciách IASPM, bola venovaná ideologickým funk-



Francúzsky republikánsky kalendár



Bubeník a delostrelec republikánskej armády

ciám, ktorých sa ujímajú jednotlivé štýly a žánre súčasnej populárnej hudby, pozitívnym i negatívnym stránkam vizualizácie a ritualizácie tejto hudby, revolucionizovaním chovania spoločenských skupín prostredníctvom určitých repertoárov ako aj manipuláciou týchto funkcií prostredníctvom trhových

mechanizmov, médií, zábavného priemyslu atď. Napodiv sa pri tom potvrdilo, že hlavné špecifiká dnešnej spoločenskej existencie hudby majú naozaj svoje dejinné korene už v situácii vyvolanej francúzskou buržoáznu revolúciou a reakciami na ňu, zároveň sa však východisková myšlienka kolokvia silno relativizovala. Ukázalo sa totiž, že hudba, najmä tá s masovou pôsobnosťou, sa síce stáva v rôznych historických situáciách aktérom zápasu o ideály demokracie, ľudských práv a podobne, dokonca, že priblíženie sa k týmto ideálom v ktorejkoľvek spoločnosti vytvára pre hudbu optimálny existenčný stav, avšak neexistuje tu žiadny univerzálny platný koncept, či recept. Aj modely hudobného života nastolené progresívnymi revolúciami a hnutiami sa môžu po čase funkčne preplovať - tá istá hudba v jednom prostredí je nositeľom demokratických a v druhom zase antidemokratických tendencií (názorne to potvrdilo porovnanie súčasnej hudby Číny a Filipín) a pod. V časovej perspektíve 1789 - 1989 možno hovoriť o vzostupnosti sociálnej funkcie hudby len v tom zmysle, že problémy, ktoré sa po prvý raz vynorili v súvislosti s francúzskou revolúciou sa stali globálne, k čomu v posledných desaťročiach najvýraznejšie prispela práve populárna hudba ako prvá univerzálna hudobná reč, dotýkajúca sa všetkých kultúr, zemí a kontinentov. Z týchto pozícií mohla byť ústami urugvajského muzikológa vyslovená i účinná kritika tradičného europocentizmu, idúca ďaleko za všetky podobné revízie vžitej muzikologickej optiky.

Zostáva informovať o tom, ako sa dostala na kolokvium ku slovu naša tematika. A. Ope-

kar z Prahy sa pokúsil objasniť genézu českej modernej populárnej hudby ako proces akulturácie i špecifické domestikácie odinakaľ prichádzajúcich impulzov i ako novodobú paralelu tých premien, ktoré prekonávala stredoeurópska hudba vystavená talianizácii nemo tlaču po roku 1600. Pražský publicista P. Dvořák dokumentoval na premenách funkcií českého rocku výkyvy nášho spoločenského vývoja. Autorovi tejto recenzie pripadá úloha objasniť spolu s muzikológami J. Pekaczovou (PLR) a A. Szemereovou (MLR) sociopolitické špecifiká stredoeurópskej hudby od konca 18. storočia do 50. rokov nášho storočia. Práve v tejto dobe vytvorili stredoeurópske kultúry model vrcholnej hudobnej autonómie a zároveň i osobitý typ masovej hudobnej kultúry. Oba typy pretvárali a súčasne i negovali revolučné ideové podnety, slúžili partikulárnym, napríklad národným progresívnym hnutiam, avšak napomáhali aj petrifikácii konzervatívnych doktrín, čo sa prejavovalo tak v ambivalentnom chovaní tvorcov veľkosti Beethovena či Wagnera, ako aj v biedermeierovských a „neobiedermeierovských“ tendenciách hudby všetkých tunajších národov. Na tomto špeciálnom zasadnutí sa o. i. ukázalo, že sociopolitická analýza môže byť dobrým metodologickým východiskom k všeobecnejšej historicko-kritickej analýze a zmapovaniu stavu spoločenského vedomia. Náš „stredoeurópsky“ impulz bol preto účastníkmi kolokvia prijatý ako neopomenuteľný a muzikologicky kvalifikovaný hlas do diskusie o fungovaní hudby z hľadiska kategórií revolúcie a demokracie.

JÍŘÍ FUKAČ

TYP PRE BHS?

Vybrať sa do Budapešti „naslepo“ a spoliehať sa, že na dobrý koncert alebo predstavenie určite natrafím, ma zatiaľ ani raz nesklamalo. V sezóne sa vždy našli efektne veľkovepravné a dramaturgicky zaujímavé operné predstavenia, či u nás zatiaľ nezvládnuté brodwayské klasické muzikály, alebo pravidelné vystúpenia maďarských a zahraničných symfonických telies. V lete sa o atraktívne predstavenia starajú štyri veľké amfiteátrové scény, nespočetné kultúrne domy a rozličné kluby. A práve do jedného z nich - Petőfi Csarnoku - ma neodolateľne pozýval plagát: GROUP 180 a MAXIMALIST!.

Predstavovať zvlášť skupinu 180 určite netreba. Súbor vznikol v roku 1979 a bol jedným z prvých czísfavedome sa orientujúcich na súčasnú hudbu - predovšetkým na minimal. Dobré si pamätáme ich minulo-ročné vy-

stúpenie na BHS, ktoré úspešne nasledovalo po budapešťskom, belehradskom či zaujímavom európskom karlsruhenskom minimal festivale. Členovia 180-ky - hlavne skladatelsky najaktívnejší Szemző, Melis a Soós - udržiavajú čulé, pracovne aktívne kontakty s takými celebritami minimalu a súčasnej hudby ako Philip Glass či Steve Reich. Ich interpretáciu zdá sa poznať aj z dvoch veľkých platní firmy Hungaroton (na jeseň sa chystá tretia) a tak, priznám sa, som bol zvedavý hlavne na belgických maximalistov. Že ide o „jeden z najlepších európskych súborov, podmaňujúci si svojimi dynamickými koncertmi poslucháčov od Tokia, cez Paríž, až po New York...“ som si prečítal na plagáte. Bulletin už trochu chladnokrvnejšie informoval: skupina pozostáva zo šiestich renomovaných bruselských hudobníkov, z ktorých každý komponuje a hrá na viacerých nástrojoch (klavír, klarinet, saxofón, violončelo, bicie...), má za sebou niekoľko úspešných rozhlasových a gramofónových nahrávok. Už prvé číslo večerného vystúpenia predznamenávalo nekonvenčnosť ich skladateľského a koncertného zamerania. Thierry De Meya pravdepodobne inšpirovala S. Reichova Music for pieces of Wood k vytvoreniu skladby Music for tables pre tri snímami ozvučené

drevené dosky, na ktorých traja interpreti „hrajú“ prstami, dlanami a laktami - klepaním a súchaním - spolu s neoddeliteľnými mimickými a gestickými vsuvkami. Dielo malo evidentnú hudobnú logiku (variácie metroritmických hodnôt), jeho predvážanie však nevyhnutne počítalo aj s hereckým vkladom každého hráča. Dôraz na komplexnom javiskovom vyznení vyjadrovania aj výtvare premyslená „scéna pultov a nástrojov“ (javisková réžia Pierre Ledent). Koncert však ďalej nepokračoval v takomto extrémne syntetickom duchu. Z maximalistov sa vyklubal predseda len v prvom rade počtív, nástroj ovládajúci instrumentalisti. Dirk Descheemaeker, Jean Paul Dessy, Jean Luc Plouvier, Eric Sleichim dokázali zladit zvuk svojho nanajvýš kuriozného zoskupenia do kompaktného a úderného celku. Okrem Meysa sa skladateľsky predstavil aj Peter Vermeerch. Obaja nie sú len „čistými“ hudobníkmi. Mey okrem hry na bicích vyštudoval filmovú réžiu a Vermeerch okrem klarinetu architektúru. Ich viacpólovosť sa neprejavuje len v umeleckej aktivite - skladajú hudbu k filmu, divadelným inscenáciám, vernisážam, baletom - ale premieta sa priamo do spôsobu samotného komponovania. Ďalšie skladby koncertu Contre six, Balatum, J. Flint boli architekto-

nicky pevné, vystavané z niekoľkých ostinátnych rytmicko-melodických modelov, vyžadujúcich maximálne individuálne interpretácie dotvorenia. Zdá sa, že práve vzťah minimum - maximum (v tomto zmysle), je najvýstižnejšou charakteristikou skupiny MAXIMALIST!, i v názve pravdepodobne vyjadrujúci maximum osobného zaangažovania. Polaritu medzi prísnu systémovosťou skladieb ich vždy inou interpretáciou, zaraďuje skupinu Maximalist! medzi viac hudobných brehov. Je to jednak snaha organizovať modely do nástrojovo diferencovaných sérií, ďalej ich neustálym opakovaním dosiahnuť výraz a emocionálny účinok blízky minimalu, avšak jeho motorickú neosobnosť preklenúť vždy prítomným „synkopickým“ džezovým feelingom každého hráča. Pri hodnotení celkového dojmu nemožno nespomenúť perfektnú zvukovú reprodukciu, o ktorú sa staral aj na bulletinu uvedený Patrick Hubart. Maximalisti ma zaujali svojou programovou komplexnosťou javiskového prejavu. Keď k tomu prirátam vypracovanú improvizáciu blízku, štýlovú interpretáciu, spolu so zaujímavou, pre skupinu charakteristickou skladateľskou tvorbou, možno by to bol dobrý typ pre dramaturgiu niektorého nášho hudobného festivalu.

IVAN HRONEC HZ 8



Záber z programu S. Stračina a J. Kubánku Biela plť na Váhu

Snímka O. Nehera

40 ROKOV SLOVENSKEHO LUDOVÉHO UMELECKÉHO KOLEKTÍVU Hudobná tvorba v repertoári SLUK-u

Dokončenie z 1. str.

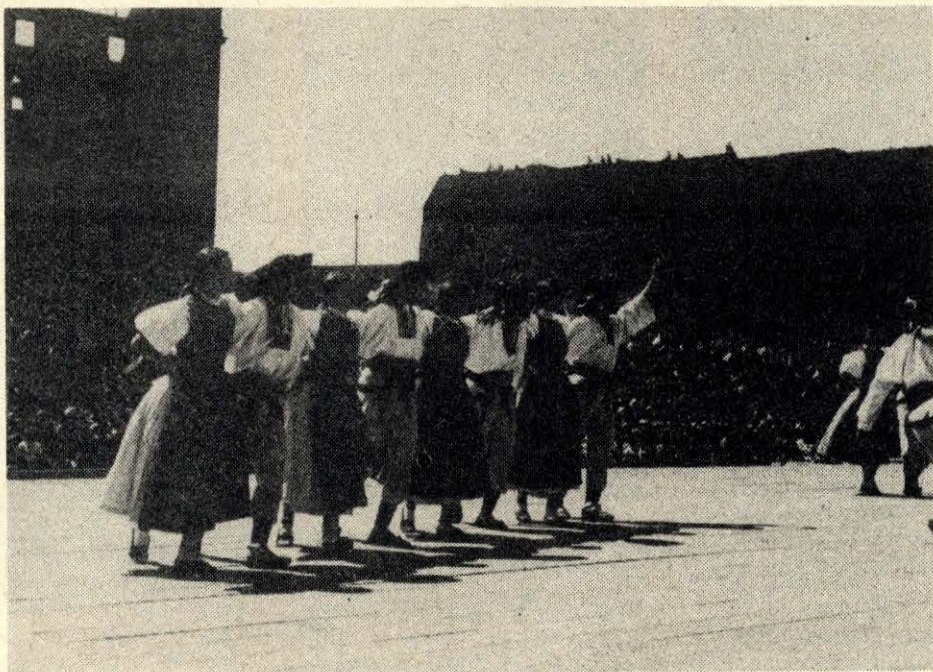
V tomto zmysle môžeme hovoriť o samostatnom hudobnom profile SLUK-u. Vznikol rad skladieb, ktoré neboli viazané na tanec. Rozšírením repertoáru o ľudce, žatevné, re-grútske piesne, o balady, uspávanky a mnohé ďalšie piesňové druhy v zborovej úprave, ale aj vo forme kantátovej, s prepracovanou orchestrálnou paletou, spíňal SLUK svoje poslanie – prezentovať hudobný a tanečný folklór v celej žánrovej, tematickej a myšlienkovvej šírke. V zborových programoch a v orchestrálnovokálnych žánroch sa formoval v oblasti úprav ľudových piesní akýsi hymnický štýl, monumentalita a patetická nôt, s dôrazom na bukolickosť, idylu, či intímnu hudobnú lyriku. Teda také polohy, ktoré v tanečných programoch sotva našli možnosť artikulácie. V prvom desaťročí vznikol rad skladieb, ktoré nadobudli v slovenskej hudbe významné postavenie. Ide napríklad o *Ľúčne spevy a tance*, *Ej, Vajane*, *J. Cikera, Spievanky, Terchovské spevy*, *E. Suchoňa, Svadobné piesne Š. Jurovského, Hory, hory A. Moyzesa* a vlastne všetky skladby, ktoré boli komponované pre čisto hudobné programy, teda programy, v ktorých chýbala dominantnosť tanečnej zložky. Tieto programy dali však na seba čakať v SLUK-u plných dvadsať rokov.

Hudba má teda v type takéhoto súboru aj svoje autonómne postavenie. S istou iróniou sa však hovorilo o tzv. prevádzkových programových hudobných číslach, „prezlekových“ číslach ako výplni medzi tanečnými kompozíciami. S tým súviselo i podceňovanie samostatnej funkcie zboru a väčšieho orchestrálneho telesa v súbore. V 50-tych a 60-tych rokoch sa objavili redukcionistické tendencie, ktoré navrhovali v konečnom dôsledku zrušiť zboru a redukovať orchestr na tanečnú muziku. Úlohu pri tom zohrala aj zájazdová ideológia.

Sedemdesiate roky sa pociťovali najmä v zúženej štýlovej a kompozičnej prizme ako obdobie stagnácie a súčasne hľadania novej tváre, vymanenia sa z kompozičnej rutiny. Nepochybne aj interpretačné problémy viedli k tomu, že mnohí slovenskí skladatelia si v tomto období k SLUK-u nenašli cestu. Tým utrpela profesionálna úroveň tvorby pre súbor. Namiesto syntetických programov, premiér a tvorivého hľadania sa stále viac v každodennej práci presadzovala rutina, komerčná dramaturgia, ktorá sa dotýkala zredukovanej hudobnej zložky súboru. Namiesto orchestrálnych kompozícií to boli zväčša rutinérské úpravy pre muziku, akési imitácie mladých ľudových foriem, ktoré ne-umocňovali ľudovú hudbu, ale ju zjednodušovali. Najmä z hudobnej stránky sa objavovala absencia čerpania z autentických foriem; piesňový repertoár a repertoár tanečných nápevov zostával zúžený na štandardný, všeobecne známy materiál. Len časť choreografov sa venovala vlastnému objavovaniu nových ľudových prejavov v teréne (*Kubánka, Struhár*), zo skladateľov ako jediný *S. Stračina*.

Sedemdesiate roky však znamenali aj rozhodujúci obrat vo vytváraní samostatných zborových, ale aj hudobných programov, v ktorých pohybová a tanečná zložka sa stali doplnkovou, dokresľujúcou. Objavovať sa

začali aj ďalšie programové typy, ktoré okrem tanečnej zložky dávali priestor tematickým, hrovým, dramatickým formám spolu s exponovanejšou, charakteristickou hudbou (*Na priedomí*, 1976, *S batôžkom a krošňou*, 1978). Išlo v nich už o komponovanie autonómnych komorných programov, nie o vytváranie komorných programov cestou redukcie a deformácie veľkých čísel na malé v rozpore s pripravovateľmi a autormi veľkých celkov. Na týchto programoch sa už zúčastnili mnohí mladší autori, ktorí si k ľudovej hudbe nachádzali len postupne hlbší vzťah (*I. Bázlik, J. Malovec, J. Štelzer, P. Bartovic* a i.). S novými autormi sa menil aj prevládajúci kompozičný štýl, aký sa najmä v šesťdesiatych rokoch vytvoril zásluhou jednak národných umelcov, jednak v súborovej tvorbe aktívnych autorov *Tonkoviča, Andrašovana, Urbanca*, neskôr *Stračina*. Z dirigentov SLUK-u, ktorí sa uplatňovali aj úpravami, to bol *J. Mózi, J. Pálka, P. Prochádzka* a ďalší.



Z vystúpenia v bratislavskom hradnom amfiteátri 1. mája 1950 (*J. Cikker, J. Kubánka - Du-pák*). Snímka ČSTK

Folkloristi, ale aj skladatelia a z inštitúcií najmä ZSS stále odporúčali SLUK-u založenie výskumnej skupiny a malej folkloristickej skupiny, ktorá by bola schopná „zásobovať“ programy novým materiálom. Tieto organizačno-umelecké formy neboli realizované. Ich potreba však bola evidentná. Preto sa prikrčilo v druhej polovici sedemdesiatych rokov k zintenzívneniu spolupráce medzi pracovníkmi Etnomuzikologického laboratória SAV s umeleckými pracovníkmi SLUK-u. Išlo o to, aby bolo do nových programov včleneného čo najviac nového, ale nie menej umelecky hodnotného folklórneho materiálu ako to bolo v minulosti. Druhá polovica sedemdesiatych rokov sa tak stala zápasom o novú tvár SLUK-u, súčasne s nástupom nového umeleckého vedenia, ktoré sa usilovalo o získanie skladateľov pre tvorbu nových programov. Bolo potrebné obnoviť spoluprá-

cu s najúspešnejšími autormi sfukárskych programov a motivovať k nej nových autorov. V tomto období sa však situácia v slovenskej hudbe podstatne zmenila. Mnohí z našich klasikov, ktorí vyrastali z dedinskej tradície, zažili a prežili ľudové hudobné prejavu ako súčasť každodenného života, sami do istej miery stratili bezprostredný kontakt s folklórom. Časť tvorcov hľadala umelecké uplatnenie v celkom iných žánroch a ich kontakt s folklórnou tradíciou bol už len sporadický a fragmentárny. Mladšia generácia skladateľov si k žánru úprav ľudových piesní našla len sporadický vzťah, a to jednoducho z toho dôvodu, že ich nikto k tejto spolupráci nevyzval. Staršia generácia skladateľov ich v pedagogickom pôsobení k tomuto hudobnému žánru a štýlu nevedla. Bolo len málo skladateľov, ktorí si hľadali vlastnú cestu a tvorivý prístup k ľudovej hudobnej tradícii. Patril k nim predovšetkým *S. Stračina* a *T. Salva*. Preto bolo potrebné voliť aj nové formy spolupráce.

zaujali *Pastierske a Krštiniarske z Liptova T. Salvu, Hrušovského Na lúke, Podprockého uspávanky zo Šariša*, a najmä *Hry a riekanky I. Zeljenku*. Na *Pieseň života* nadviazal program *Podme, zaspievajme* (1984), najmä v podobe aktivizácie zboru a súčasne využitím malej tanečnej zložky. Najzaujímavejšie skladby priniesli popri úpravách *Salvu, Dibáka, I. Bázlika, M. Burlasa, J. Beneša, Domanského* a ďalších i *V. Godár (S plátnom), M. Bázlik (Vence my víjeme), J. Lexmann (Na Jána)*. Nový hudobný jazyk, skladateľské prístupy, integrácia ľudových hudobných prejavov do skladateľských konceptov a techník druhej polovice 20. storočia priniesli nový duch do sfukárskych programov.

Okrem nových celovečerných premiér sa dramaturgia usilovala o zostavenie programov z najlepších tradičných čísel a o vytváranie tzv. polopremiérových programov. K nim patrilo monumentálne *Slovensko* (1980), apoteóza zeme a človeka premiérovu uvedenie na scéne SND, výnimočnou formou realizácie za optimálnych scénických a technických podmienok.

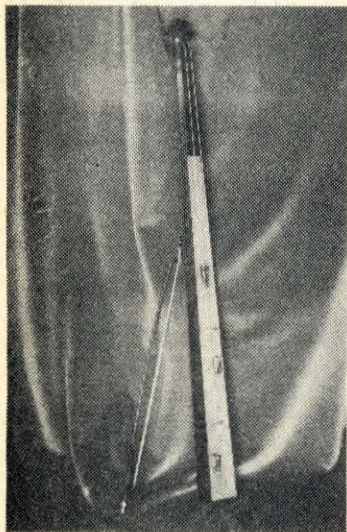
Úsilia dramaturgie hľadať nové možnosti a prístupy našli odraz v programe *Vianočné pastorále* (1987, *P. Bajan - T. Salva*) ako vydatenom pokuse uviesť na scénu hudobno-historické dielo, či v *Konfrontáciách* (1988) z tvorby klasikov 20. storočia, ktorí sa venovali kompozičnej práci s ľudovou hudobnou tradíciou.

Ak si kladíme otázku, či jestvuje špecifický sfukársky hudobný štýl, musíme na túto otázku odpovedať kladne. Pravda, nie vo všetkých programových typoch sa tento štýl uplatňuje s rovnakou intenzitou. Mnohožánrovosť programov SLUK-u, od malých, výchovných, celosúborových programov poskytovala priestor aj pre upravovateľsky a umelecky menej náročné formy, tie však určili viac prevádzkovo-úžitkovú hudobnú aktivitu SLUK-u než jeho základný umelecký profil. Špecifickosť hudby v SLUK-u tvorí náročnejšie orchestrálne obsadenie, či už v komornom alebo veľkom orchestrálnom zložení, a hudba, ktorá je na jednej strane umocnením ľudovej muziky v jej 4-5-hlasnej podobe, súčasne jej presadením do orchestrálnej partitúry, symfonickej podoby. V tomto zmysle vznikli náročné formy symfonických tancov. SLUK však bol po celé obdobie aj nositeľom a rozvíjateľom najlepších tradícií slovenskej zborovej hudby. Vznikol preň i osobitý kantátovo-vokálno-inštrumentálny štýl, ktorý súvisel s tvorbou ucelených tematických blokov a programov. Ich hudobná výstavba si vyžadovala náročnejšie umelecké štylizácie, istý typ programovej hudby, a to aj pre tanec ako nositeľa javiskových dramatických foriem. Tanečné skladby sa postupne menili na malé programové symfonické diela so širokou výrazovou paletou. Tieto tendencie sa prejavili napríklad v programoch *Podme, zaspievajme*, v niektorých blokoch *Slovenska*, v menšom rozsahu i v *Tanečných premenách* (1984).

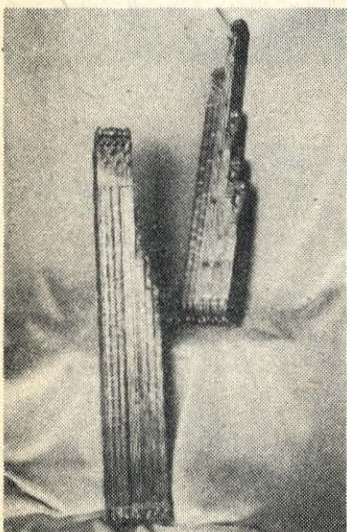
Dobrá spolupráca so skladateľmi našla primerané vyjadrenie v úspešných programoch, ktoré SLUK začleňovali do prúdu najvyšších met slovenskej hudobnej kultúry a ktoré ju vymenili z úzko videnej, len súborovej úžitkovej tvorby. V tomto smerovaní je aj budúcnosť tohto telesa – v aktívnej hudobnej a choreografickej dramaturgii, v otvorení vždy nových obzorov a prístupov k hudobnému folklóru, v prenášaní ľudových hudobných prejavov do umenia 20. storočia.

THEATRUM INSTRUMENTORUM

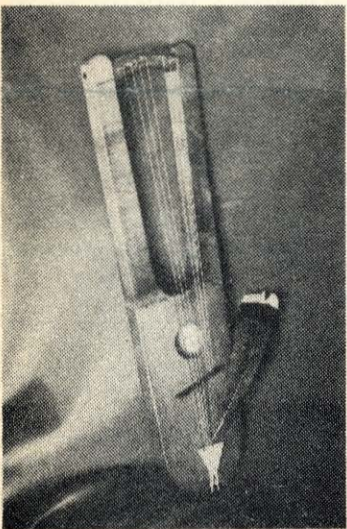
VLADIMÍR RUSÓ



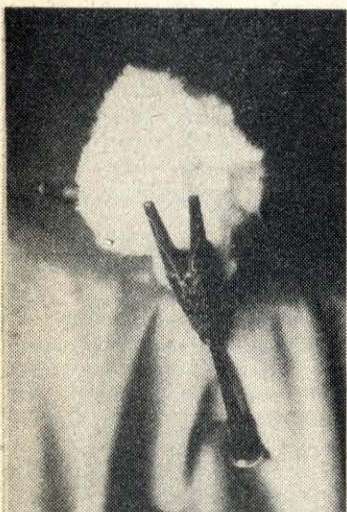
Trumšajt, tal. tromba marina. (Podľa Memlinga vyhotovil dr. L. Daniel, CSc., Olomouc).



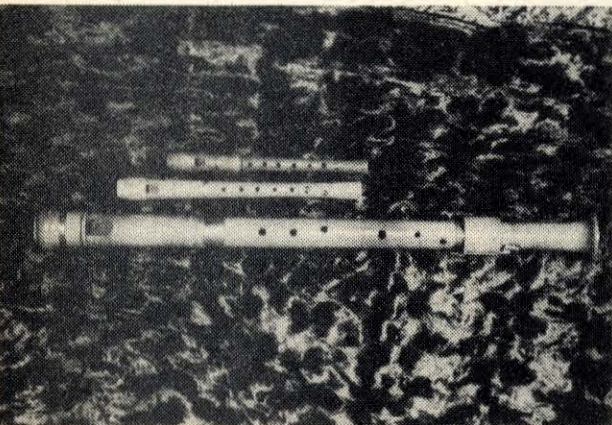
Šajtholt, hore in D, dole in C (MLR).



Lýra (dr. Daniel).



Trojzvukové gajdy (vyhotovil T. Koblíček z Turčiek).



Zobcové flauty – bas, soprán, sopranino (NDR).

Stará hudba je dnes vďaka dobovým nástrojom málo známa; dobové nástroje majú množstvo chýb a sú priveľmi nedokonalé. Preto mnohí považujú reprodukovanie starej hudby na nich za módnú vlnu, ktorá čoskoro opadne a nevidia v tom logický výsledok vedeckého bádania a hľadania zabudnutého zvukového ideálu. Po objavení Bacha Mendelssohnom (1829) začal objavovať ešte staršiu hudbu Arnold Dolmetsch (1858 – 1940) v Anglicku. Myslel, že bude najlepšie, keď vyberie zo zbierok pôvodné nástroje a tie zabezpečia návrat skutočnej, neskreslenej starej hudby. Ale nech hľadal ako hľadal, pôvodné nástroje väčšinou nehrali a boli nepoužiteľné. Zvukový ideál starej hudby sa mu teda vzriešil nepodarilo. Po ňom David Munrow (1949 – 1976) začal zbierať kópie starých nástrojov a podnecoval výrobcov do experimentov. Hral na mnohých stredovekých a renesančných nástrojoch a myslel si, že objavil stratený zvukový ideál starej hudby. Pre mnohých to bola iba fikcia, lebo v tom čase sa sotva dalo dokázať, že moderné kópie znejú v podstate tak ako staré originály. Po Munrowovi, ktorý napísal nádhernú a vyčerpávajúcu knihu o stredovekých a renesančných nástrojoch, vypukla nová vášeň – v každej krajine je najmenej jeden reprezentatívny súbor pre stredovekú hudbu (a aspoň jeden pre renesančnú a istotne viacero pre barokovú), ktorý hrá na kópiách stredovekých nástrojov a oživuje zvukový ideál zašlých čias (napríklad v ZSSR štátny súbor Hortus Musicus skvelo vybavený rôznym instrumentárom a hudobnou literatúrou z celej Európy; na Slovensku sa stredovekou hudbou zaoberá jedine náš súbor – Musa antiqua Sloveniae).

Je pravdou, že každá hudba znie najlepšie na tých nástrojoch, ktoré sa používali v čase, kedy vznikla. Podľa truvéru Rutereufa z 13. storočia sa dalo „dobro spievať a hrať“, ak mal hudobník tieto nástroje:

„Si sai de Muse et de Frestele, et de Harpe et de Chifonie, de la Gigue, de l' Armonie, de l' Sallerie, et en la Rote, sai-ge bien chanter une note.“

Po smrti Guillaumea Machauta na jeho počesť Eustache Dechamps napísal dvojité baladu. Aké nástroje mali plakať nad smrťou „noblesného básnika“?

„Rubebe, Leuts, Vielles, Symphonie, Psalterions, tres tous instrumentes coys.

Roths, Guiterne, Flaustes, Chalemie, Traversynes, et vous, nimphes de bois, Timpane, aussy...“

(rebecky, lutny, fiduly, organistrum, psaltéria, chrotty, kvinterny, zobcové flauty, šalmaje, priečne flauty, bubny).

Po nahromadení množstva textového a ikonografického materiálu si dnes už nemôžeme predstaviť renesančnú hudbu bez gámb (gamby sa na Slovensku používali, ako to dokazuje freska zo 16. storočia v dome na námestí v Levoči) lutny, čembala, krumhornov, šalmaj, dulcianu a cinku, barokovú hudbu je dnes neadekvátne hrať bez barokových nástrojov a sláčikov, nemôžeme zameniť v Bachovej alebo Händelovej partitúre

predpísanú zobcovú flautu za dnešnú modernú priečnu flautu (stredoveká drevená priečna flauta bez akýchkoľvek klapiek sa používala aj na Slovensku, ako to dokazujú fresky v levočskom minoritskom kostole zo 16. storočia). Dnes už hádam nik nepochybuje, že zvukový ideál starej hudby nie je fikciou. Každá hudba má svoje vymedzenie v žánri, v pôsobnosti, v instrumentácii i vo zvuku. Romantické symfónie sa hrajú vo veľkých sálach vo veľkom obsadení na najmodernejších nástrojoch a vo frakoch; pop music sa hrá v ríflach na nástrojoch s elektrickým ozvučením a heavy metal sa hrá v čiernych kožených bundách s rozčuchanými vlasmi a po koncerte sa nástroje hádzajú o zem; nečudo, že stredoveká hudba sa hráva v historických kostýmoch a na kópiách dobových nástrojoch. Zámena výrazových prostriedkov by spôsobila zmätok a nedorozumenie. Skúsme si predstaviť banjo v rukách koncertného majstra, alebo 13-strunovú lutnu v rukách rockového gitaristu, či Chopinov klavírny koncert na čembale. Dnešná hudba sa tvrdilo, že Machautovo virelais možno dobre zahrať na modernej viole. Zahrať áno, ale dobre? Vniknúť do ducha, adresnosti, duševného rozpoloženia a citového vzplanutia? To je fikcia!

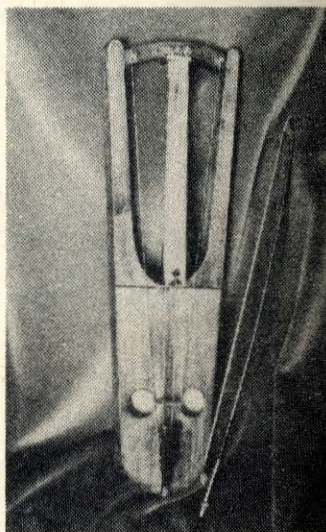
Ktorým moderným nástrojom sa dajú nahradiť flažolety trumšajtu? Hoci je to primitívny nástroj, v stredoveku bol veľmi obľúbený, aj keď mal len 1–2 melodické struny. Pritom z hry flažoletov na trumšajty sa vyvinula palcová hra na violone a na dnešnom kontrabase. Rovnako krásne husľové sóla vznikli napodobnením sopranového partu cinku. Napokon mnohé farby zvuku starších nástrojov sú dnešným nástrojom cudzie. Obdobu nemá nástroj, do 11. storočia zvaný organistrum (od organum-instrumentum), po celý stredovek zvaný symphonia – súzvuk burdónových strún a jednej melodickéj. Dôležitosť nástroja v epoche vzniku viachlasu dosvedčuje anonymus zo St. Emmeramu (1279: „...supra burdonem in cantibus organice...“) Z ťažkopádnych tangent z 9. storočia sa vyvinula klaviatúra – dôležitý prvok klávesových nástrojov. (Nástroje s čelovým či gambovým korpusom sa nachádzajú v múzeách v Poprade a v Michalovciach.) V staroveku slovo symphonia znamenalo gajdy. Zmysel slova symphonia aj v tomto prípade označoval súzvuk burdónu – huku a melodickéj gajdice.

Gajdy boli v stredoveku najobľúbenejším a najrozšírenejším nástrojom. Hieronymus de Moravia v roku 1250 napísal: „Gajdy sú nad každý inštrument.“ Gajdy sú dnes ľudovým nástrojom pastierov, no v stredoveku ich maliari kladli do rúk anjelom a miniatúry gajdošov umiestňovali do iniciálie notových kódexov, to znamená, že požívali úctu ako vážny a cenený nástroj. Princíp jazýčka umiestneného vo vzdušnici sa zachoval len v gajdách a organových jazýčkových píšťalách. Ostatné nástroje so vzdušnicou zanikli. Ich zvuk bol taký jedinečný, že sa dnes nedá ničím napodobniť. Pritom v stredoveku a hlavne v renesancii tieto nástroje vyrábali v celých rodinách od diskantu po bas a v rôznych mutáciách. Napríklad kornamusa

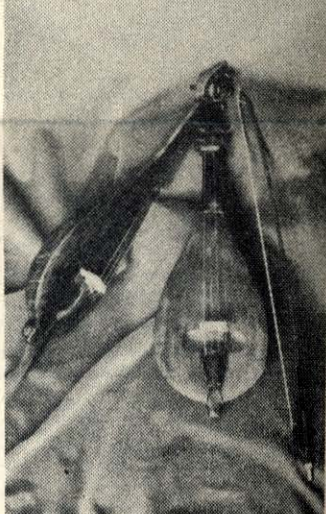
je v podstate rovný a zavretý krumhorn. Prvýkrát sa spomína v roku 1393 v Confesio Amantis: „... zvuk bombardy a cinku s kornamusou a šalmajou...“ Šalmaj je zrejme taká stará ako dvojité plátky. Tento prastarý nástroj je dnes rozšírený po celom svete ako ľudový nástroj. Stredoveká šalmaj s píruetou – to je dnešná egyptská mizmar, arabská raita a zamr, thajská pi-nai, indická surnay a čínska suona. Ulrich von Lichtenstein v 14. storočí o šalmaji napísal: „Holefloyten (flauta, zrejme priečna), Sumber Doz Pusunem/ (pozauna so znižcom umiestneným na nátrubku, takže hráč si jednou rukou pridržal nátrubok na ústach a druhou rukou pohyboval celým nástrojom) Und Schalmeyen schal/Moht niemen da gehoeren wal“. Gajdica je vlastne osamostatnená melodická píšťala z gájd. Nachádzame ju na celom svete: v Argentíne spolu s bubnom, v Tunise sa nazýva mezeud, Baskovia ju volajú alboka a Rusi a Bielorusi žalejka. Zobcová flauta sa spomína už v 12. storočí v Piesni Nibelungov: „Manec pusune, lute vil kreftckich erdoz von trumben und von Vloiten der schal wart so gros“. V stredoveku bola zobcová flauta primus inter pares! Stojí za zmienku, že nemecký názov Flöte až po Bacha vždy znamenal len zobcovú flautu. Priečna flauta bola na koncertný nástroj povýšená až v rokoku, dovtedy bola nástrojom pastierov, hercov a vojenských kapiel. V Anglicku sa Purcella sa používala iba zobcová flauta. Názov recorder sa objavil prvýkrát v roku 1388: „Fistula nomine ricordo“, označenie flauto dolce až v roku 1732 a označuje iba altovú sólovú zobcovú flautu, teda nie flautu všetkých poloh. Jednoručka bola v stredoveku spojená s bubnom (v Anglicku pipe and tabor). Trubadúri a jokuľatori hrali na tejto dvojici tance, čo robia aj dnešní Baskovia. Už v staroveku sa v babylónskom dvore v 7. storočí pred n. l. sa používalo aj psaltérium. V stredoveku psalterio tedesco či strumento di porco nebolo jediným druhom psaltéria. Malo rozličné tvary (v Levoči v minoritskom kostole je na freskách zo 14. storočia zobrazené psaltérium krídlového tvaru) a približovalo sa k iným nástrojovým skupinám – harfové psaltérium k harfe a bicie psaltérium k biciemu burdónu. Zo šajtholtu sa vyvinula citara – má 5–6 kovových melodických strún nad hmatníkom a 8–10 burdónových. A kto by nepoznal lýru? Gréci ju vyviezli do celej Európy, čo dokazujú napríklad nálezy lýr v starogermánskych hrobách. Severná Európa preformovala grécku lýru, ako to spomína Venatius Fortunatus v 6. storočí: „Romanesque lyra –... crotta brittana canat“. Lýra dostala hmatník a sláčik, a tak vznikla chrotta, írsky crwth. Neskôr, kvôli uľahčeniu hry, sa odstránili bočné ramená, zostal vydlabaný korpus s hmatníkom. Vývoj sa uberal ďalej dvomi smermi – k rebeke a fidule. V roku 1545 sa potopila vlajková loď Henricha VIII. Mary Roos. Keď ju v 20. storočí vyzdvihli z morského dna, v truhliciach našli dlabané aj lepené fiduly. Rebek sa prestal vyvíjať a zachoval sa dodnes v ľudových nástrojoch, ale fidula svojou progresívnou koncepciou prispela k zrodu gámb a moderných sláčikových



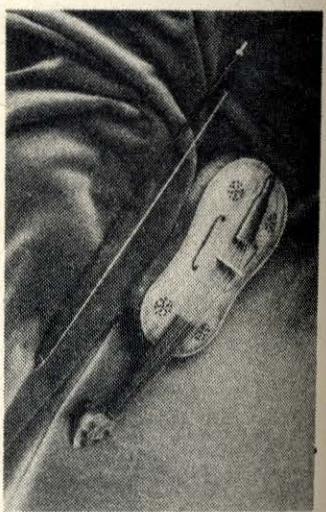
Tenorová viola da gamba (Langhammer).



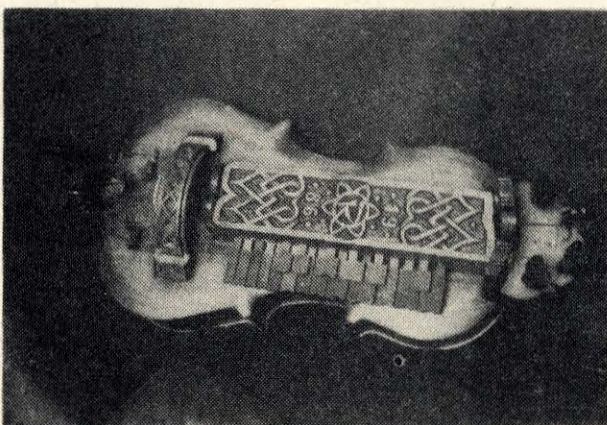
Chrotta (adaptáciou lýry vyrobil V. Rusó).



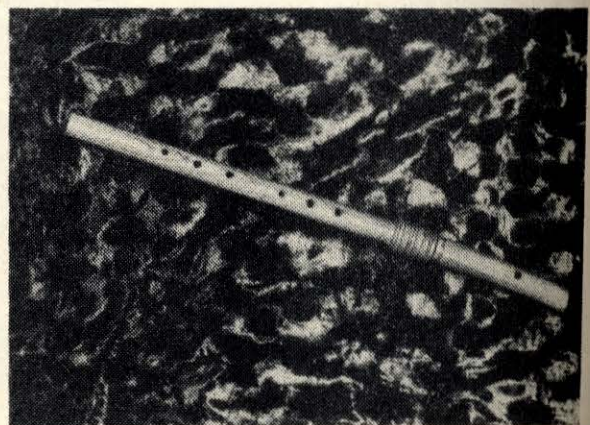
Altový rebek – vľavo, sopranový rebek – vpravo (bulharské nástroje adaptoval V. Rusó).



Altová fidula (podľa Memlinga vyrobil Ing. P. Celý, Bohuslavice).



Symphonia – organistrum (T. Koblíček).



Priečna flauta (vyrobil Ing. V. Richter, Praha).

nástrojov. (V Levoči sú na freske zobrazené fiduly s kruhovým a oválnym korpusom, v Podolíni s oválnym korpusom a v Malackách je na organe socha anjela hrajúceho na oválnej fidele.) K inštrumentáru minulosti patrí aj **lutna**. Jej vznešený tón je priamym protikladom zvuku dnešných elektrických gitár heavy metalových alebo punk rockových skupín. Ale aj vzhľad lutny sa v priebehu storočí menil. V období gotiky bola menšia, mala menej strún a pražcov a hralo sa plektrom (prstová a akordická hra sa vyvinula až v renesancii, v stredoveku sa lutna používala výlučne ako jednohlasný ensemblový nástroj). V stredoveku sa menšia lutna nazývala **kvinterna**. V období Machauta jestvovala aj dlhokrúť lutna a sláčiková lutna. Pri pohľade na **čembalo**, **spinet** alebo **virginal** si každý predstaví obdobie baroka alebo renesancie. Málokto vie, že tieto nástroje sa začali vyvíjať už koncom stredoveku. Prvá zmienka o čembale je z roku 1360 a najstarším zachovaným nástrojom tohto typu je klavicitérium (vzpriamené čembalo) z roku 1455. Najstarší zachovaný virginal je z roku 1493 a čembalo z roku 1521. Občas sa tvrdí, že spinet je malá forma čembala. V skutočnosti sa však všetky klávesové brnkacie strunové ná-

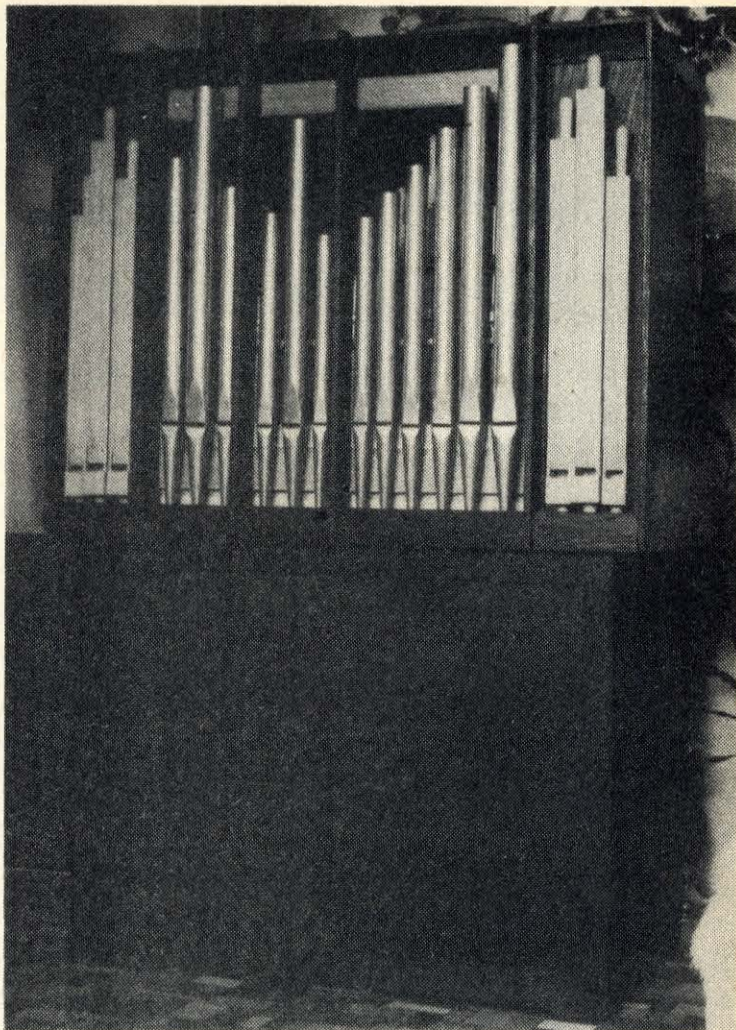
stroje (čembalo, virginal i spinet) po roku 1561 nazývali spineta („Nunc ab illis murconibus spinetam nominant“) – vtedy sa totiž ukázalo, že brnkací tón – spineto – je vhodnejší z pierka ako z kovu. Dovtedy sa nástroje s kovovým plektrom nazývali klavicimbaly (názov vznikol zložením slov clavis + cymbalum, t. j. klávesa + činely). Rozdiel medzi virginalom a spinetom bol evidentný iba od roku 1511 – do tohto roku oba nástroje mali kovové struny i kovové plektrá; v roku 1511 sa na novom spinete (rovnakej formy ako virginaly) práve objavili črevové struny a plektrá z pierok. Neskôr sa na spinete upustilo od črevových strún, lebo nedržali ladenie a na virginale od kovových plektier, lebo priveľmi rinčali; názvy zostali, hoci rozdiel už nebol žiaden.

Kto by nepoznal a nemiloval kráľa hudobných nástrojov – **organ**? V stredoveku už v 14. storočí vznikali intavolácie (prepisy vokálnych skladieb pre klávesové nástroje), aj pôvodné inštrumentálne skladby. Aj tu treba vzkriesiť zvukový ideál stredoveku v intonácii píšťal a v ladení. Hrať skladby z rukopisu Robertsbridge alebo Faenza na pneumatickom alebo elektrickom organe naladenom vyrovnanou teplotou by bol nezmysel. Vhodnejší bol

skôr **portatív**, **pozitív** alebo malý **mechanický organ**. Okrem toho každý klávesový nástroj určený na interpretáciu stredovekej a renesančnej hudby by mal byť naladený v stredotónovej teplote (ladenie veľkých tercií), pre barokovú hudbu by mal byť naladený podľa Kirnbergera, Neumeistera alebo Neidhardta. Jedine tak vyniknú intervalové vzťahy, typické pre toto obdobie.

Stará hudba s dobovými nástrojmi teda nie je módou, ako nie je módnym ani Spišský hrad v kamenom románsko-gotickom rúchu, či Devín, alebo rímska Vodná veža. Je to nevyhnutnosť kontinuity, veď na Spiši, v Košiciach, Trnave, Bratislave a inde bola v období gotiky vysoká hudobná kultúra zabezpečená kontaktom s inými európskymi centrami. Do Košíc sa dostali koncom 15. storočia skladby Waltera Freya, súčasníka Dufaya a anonymné skladby svetielkujúce zárodkami renesančnej polyfónie. Kontakt bol taký bezprostredný, ako keby sme my dnes bežne počúvali nové skladby Xenakisa a Ligetiho.

Kontakt s minulosťou je inšpirujúci. Môže byť záľubou, ale aj poučením. Veď stará hudba je príjemným zastavením, hoci čas letí ďalej...



Pozitív (vyrobili Šlajch a Michek).

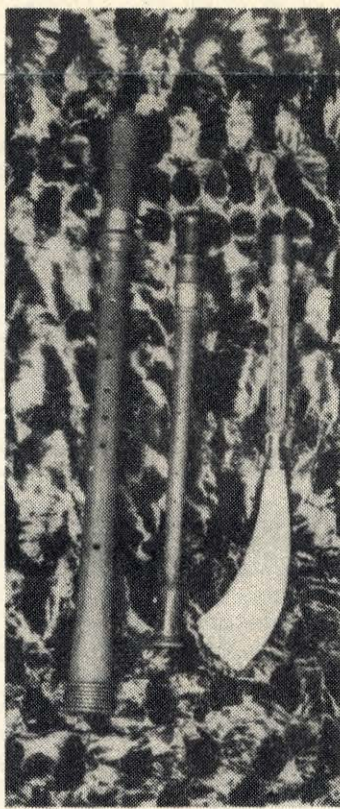
Snímka V. Kašay

Pozn. red.

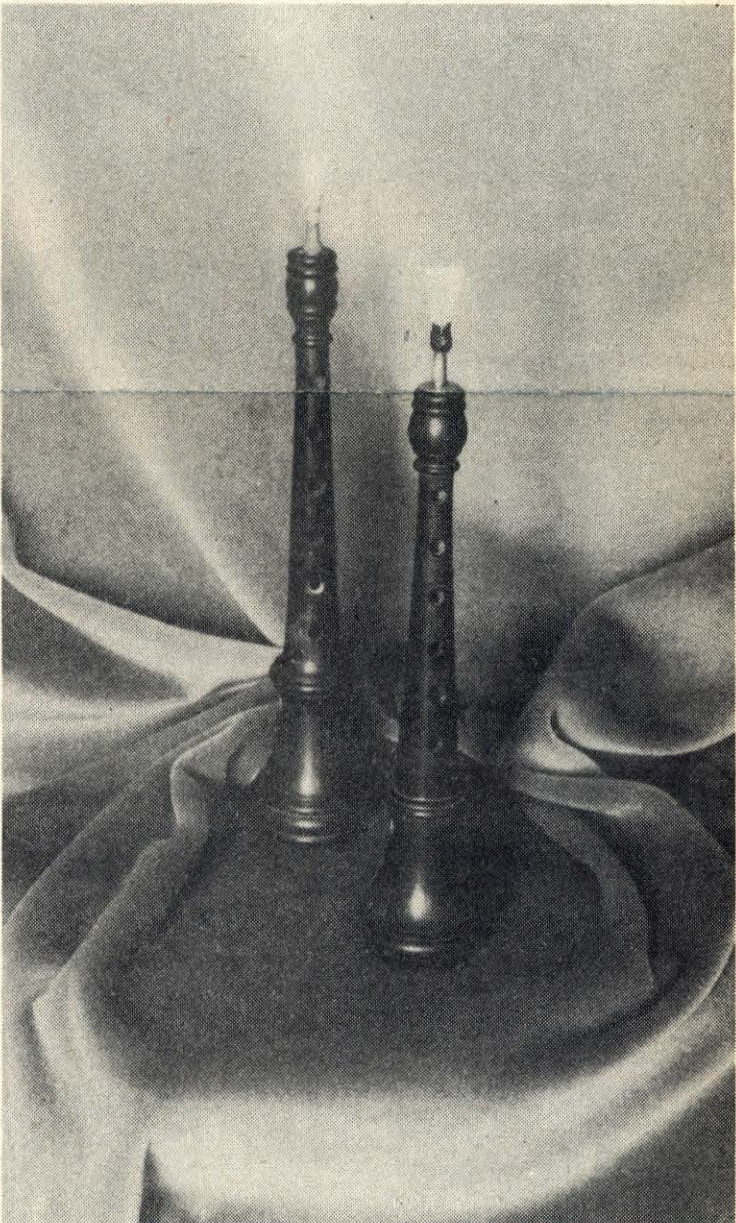
Defilé historických nástrojov z pera zanieteneho hudobníka, vedúceho súboru Musa antiqua Sloveniae Vladimíra Rusóa je voľným rozprávaním obdivuhodne informovaného a rozhladeného interpreta o oblasti, ktorá sa síce už aj u nás teší stále vzrastajúcej popularite koncertných návštevníkov, v radoch domácich odborníkov – interpretov však je stále odkázaná na súkromnú iniciatívu a v oblasti teoretickej reflexie u nás vlastne ešte nepustila korene. Preto sme privítali možnosť základnej informácie o starých hudobných nástrojoch, obohatenej o obrazový materiál z bohatej súkromnej zbierky Vladimíra Rusóa resp. ďalších členov súboru Musa antiqua Sloveniae. Azda sa v budúcnosti nájde aj súkromné gramofónové vydavateľstvo, ktoré, vedomé si evidentného hladu verejnosti po hudbe dávnych storočí, realizuje nahrávku (-y) z bohatého repertoáru tohto ansámblu. Tým skôr, že s doteraz málo známou literatúrou slovenskej proveniencie z obdobia od stredoveku po raný barok nepochybne možno urobiť aj „dieru do sveta“. A slovenský poslucháč by isto s radosťou privítal aj znejúce záznamy spleťtých a pestrých ciest európskej hudby pred Bachom.



Lutny – 13-strunová a 5-strunová (NDR).



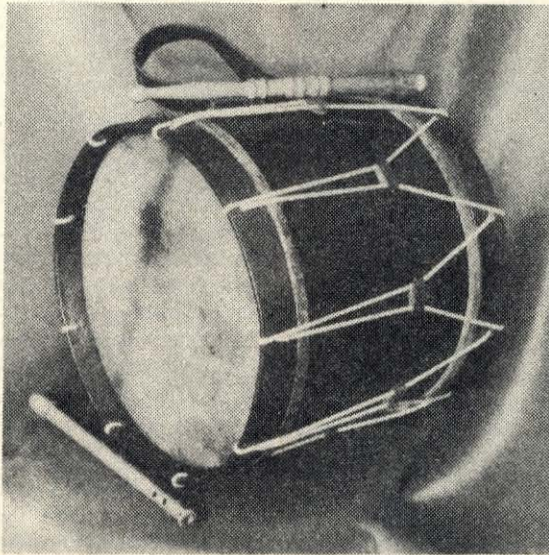
Zľava: Rauschpfeife (šumivá píšťala, V. Richter), cornamusa (V. Richter) a gajdica (T. Koblíček).



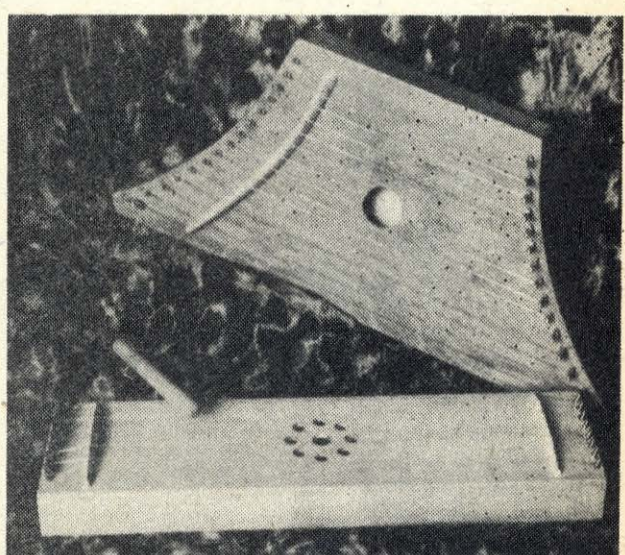
Šalmaje (Španielsko).



Kamzičí roh (vyrobil J. Korec).



Jednoručka – trojdierková píšťala – s bubnom (M. Perez, Salamanka).



Hore: psalterium tedesco – strumento di porco, psalterium gemein). Dole: bicie psalterium (L. Daniel). Snímky P. Kastl

Pri príležitosti životného jubilea popredného skladateľa súčasnosti Oliviera Messiaena sme uverejnili na stránkach nášho časopisu (2/88) záznam z besedy, usporiadanej počas jeho návštevy v Bratislave v decembri 1987. Krátka štúdia anglického muzikológa Paula Griffitha, ktorú sme prevzali z časopisu Rendez-vous en France č. 3 (december 88/január 89), uverejnená pri príležitosti skladateľových 80-tych narodenín, svojím osobitým pohľadom zaujímavo dopĺňa nám prístupné informácie o Messiaenovej tvorbe.

Čo znamená výročie z hľadiska večnosti? Tým, že oslavujeme osemdesiate výročie Messiaenových narodenín, oslavujeme predsa 60 rokov veľkých diel výsostne súčasnej hudby: v roku 1928 *Nebeská hostina* (*Banquet céleste*) pre organ, zaznamenala náhly príchod nového hudobného žánru; nasledovalo *Nanebevstúpenie* (*Ascension*) vo verziách pre orchester a organ (1933–34), *Kvarteto na koniec času* (*Quatuor pour la fin du temps*, 1940–41), symfónia *Turangalila* (1946–48), *Chronochrómia* (1959–60), koncertantná liturgia *Premena Nášho Pána Ježiša Krista* (*Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, 1965–69), opera *Svätý František z Assisi* (*Saint François d'Assise*, 1975–83) a *Okno a vtáky* (*Un Vitrail et des oiseaux*). Avšak tieto chronologické fakty nereprezentujú podstatu. Messiaen ako ľudská bytosť iste nemôže uniknúť svojej dobe, a preto jeho hudba, nositeľka dedičstva Stravinského, Debussyho a vlastných učiteľov Dukasa a Duprého súčasne obsahuje aj odkaz pre hudbu vlastných žiakov, medzi ktorých patria dve dominantné postavy nasledujúcej európskej generácie: Pierre Bouleza a Karlheinz Stockhausen. Podstata tejto hudby však spočíva inde, za danými alebo prijatými vplyvmi, za príčinou a účinkom.

PAUL GRIFFITH

OLIVIER MESSIAEN – OKNO ČASU

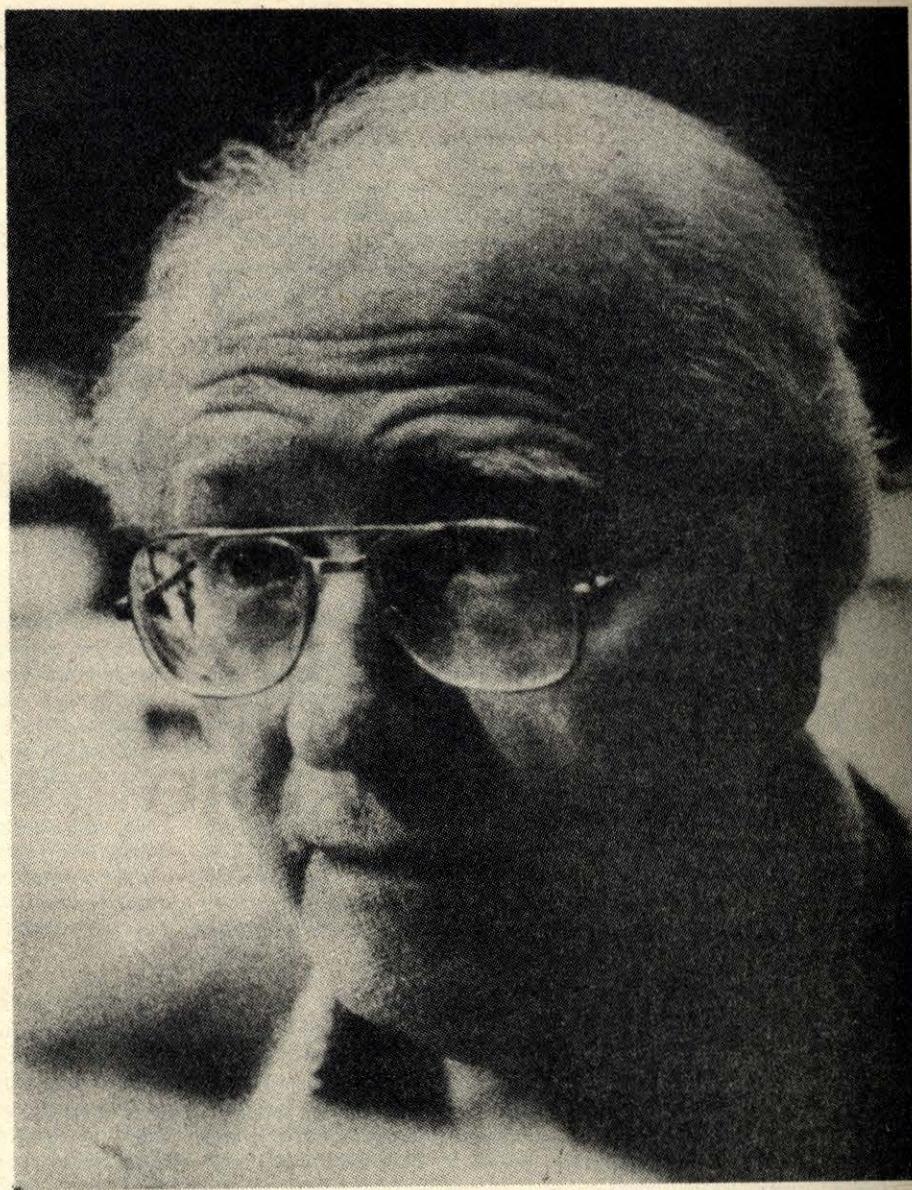
Pokiaľ by nám veľmi záležalo na stanovení analógií, Messiaen sám zväčša našiel historicky a geograficky vzdialené ekvivalenty svojej hudby, mexické pyramídy, hudobné tradície Indie, Japonska a Indonézie, katedrály – a zvlášť – ich okná v stredovekom Francúzsku. Tieto odkazy nijako nevyjadrujú púhe nadchýnanie sa človeka, ktorý chce uniknúť svojej dobe, veď Messiaen svoju hudbu pretkal naprosto súčasnými myšlienkami a materiálmi, ktorými bol sám naplnený, a to serializmom, rozšírením bicích nástrojov, konkrétnou hudbou, elektronickými nástrojmi. Naopak, ide skôr o akýsi druh duchovnej príbuznosti, o uznanie faktu, že z hľadiska večnosti oddeľuje hudobníka 20. storočia od aztéckeho architekta či výrobcu okien 13. storočia len okamih; alebo, že tvorivá práca dnes pre neho spočíva, tak ako kedysi pre nich, vo výstavbe monumentov, ktoré symbolizujú večnosť, transponujú tak skúsenosť nadčasovosti do časovosti.



Dva spomedzi dvestošesťdesiatich vtákov, ktorých spev včlenil Messiaen do svojich skladieb

Toto hľadisko podmienilo zároveň i vývin Messiaenovej hudby. Čo sa týka štýlu, bolo pre tohto skladateľa nevyhnutné, aby pracoval od začiatku v modálnom jazyku, aby sa vzdialil od európskej klasickej harmónie, s jej striktné dopredu smerujúcim pohybom: práve táto práca umožňuje paradox statického pohybu: lebo tam, kde sa tonálna hudba odvíja od dokonalého akordu k dominante a späť, od napätia k uvoľneniu, modálna hudba prebieha vždy bez napätia medzi akordmi. Navyše nájdeme v schéme Messiaenových vlastných transpozičných modov všetky konvenčné akordy harmónie: avšak sú oslobodené od svojich funkcií, zbavené svojej váhy ako telá vzkriesených. Dissonancie neurčujú vývoj smerom k nevyhnutnej konsonancii, skôr vytvárajú udalosti, ktoré nie sú riadené v čase a ktoré v mode možno umiestniť hocikde. Ak sa kadencia od dominanty k tónike v tonálnej hudbe pri opačnom postupe úplne zmení, zostáva Messiaenova príznačná tritonová kadencia tá istá.

S Messiaenom sa už nenachádzame v prúde priamo smerujúcom ku rozvedeniu tonálneho akordu: hudba sa nespája s týmto pojmom, limitovanom ľudskou skúsenosťou, ilúziou, že všetko postupuje ako my sami krok za krokom smerom do budúcnosti. Jedným z dô-



Olivier Messiaen

Snímkou archív HŽ

u Messiaena zrieknutie sa tejto logiky, ktorú si západná hudba pomaly vynachádzala stáročiami od Dufaya po Schönberga so svojou diatonickou harmóniou a zákonitosťami imitačného kontrapunktu.

Tu spočívajú aj korene absencie zmeny počas šiestich dekád skladateľovej práce a tohto stacionárneho vývoja: mohli by sme – bez štýlového zlomu spojiť určité časti jeho najnovšieho veľkého diela *Kniha sviatosti oltárnej* (*Livre du Saint Sacrement*), pre organ (1984) s časťami *Nanebevstúpenia* či *Narodeniu Pána* (*Nativité du Seigneur*), diel o pol storočia starším. Celá Messiaenova produkcia naozaj predstavuje skladbu o sebe: Messiaen, skôr než by napredoval priamočiaro, postupne rozšíril svoju perspektívu tým, že svoje dielo obohatil o množstvo referencií: atonalitu, staroindické rytmické formuly, metriku gréckej poézie, spevy, vtákov, zvuky japonského gagaku, indonézskeho gamelanu, himalajských trúbok a gongu – zahrnujúc ich do sveta, ktorého stred sa nemenil, do sveta závitov, zväčšujúcich sa okolo pevného stredu.

Absencia napredovania, rozvoja, tak vnútri každej skladby ako aj celkovej produkcie, zodpovedá absencii intencionality: jestvovanie vlastnej vôle signalizujeme tým, že tvoríme udalosti a Messiaen ukazuje, že je možné tvoriť mimovoľné umenie bez produkcie udalostí. Dokonalosť jeho umenia spočíva práve v tom, že robí hudbu tak, ako ju robí príroda, bez zásahu ľudskej vôle – a, mimochodom, neveden raz ponechal svoje vlastné ciele nepovšimnuté. Existujú umelé prostriedky, ktoré zámer fixujú do vopred určených smerov – obmedzené spôsoby transpozície, rytmické u témy prevzaté z encyklopédií, vopred vybrané zvuky organa a Martenotovských vln; sú tu tiež automatické metódy, kde sa proces odvíja bez zásahu skladateľa – rytmické mechanizmy Kvarteta na koniec času, alebo zrušenie každej slobody voľby zo strany skladateľa v *Modoch hodnôt a intenzít* (*Modes de valeurs et d'intensités*, 1949), v diele

obrovského dôležitosti pre nasledujúcu generáciu skladateľov, v tomto strašnom symbole vnútorných medzí vôle. Konečne, je tu priame napodobňovanie prírody: napodobňovanie zvukov, farieb, foriem a štruktúr niektorých krajín (francúzske Alpy, Japonsko, púštné vrchy Utahu) a iste predovšetkým napodobňovanie vtáčieho spevu. Je možné, že v týchto imitáciách spoznáme Messiaenov štýl, že sú neoddeliteľnou súčasťou jeho sveta harmónie, instrumentácie a rytmu; avšak na rozdiel od dojmov, ktoré vyvolávajú Jannequinove alebo Beethovenove vtáčie spevy, Messiaenova hudba ide za vtákmi miesto toho, aby ich zatiahla do svojho sveta. Vtáčia hudba – sama mimovoľná – sa stáva ideálnym modelom umožňujúcim ľudskej hudbe prekonať vôľu s cieľom dospieť do stavu inej, vzdušnej hudby, hudby anjelov.

Nakoniec, Messiaen sa tiež pokúša dospieť k ideálu tým, že pristupuje k napodobňovaniu farby: keby sme totiž hudbu chápali ako farbu, bola by statická, večná. Možno nič neilustruje lepšie tento sklon než spojenie, ktoré Messiaen vytvára medzi akordom s pridanou sextou v A dur a modrou riek, nebies a morí v *Katalógu vtákov* (*Catalogue d'oiseaux*), oceánu v piatom z *Siedmich Haikai* (*Sept Haïkaï*), zaírov vo *Farbách nebies* (*Couleurs de la Cité céleste*) (a jej reprezentácie: kobaltovo modrých okien chartreskej katedrály a Sainte Chapelle). Modrá, sčasti možno preto, že je aj farbou neba, predstavuje pre Messiaena najjednoduchšiu a najdokonalejšiu harmóniu: je to farba exaltujúcich päťtónových *Vízií Amen* (*Visions de l'Amen*) a *Troch malých liturgií* (*Trois petites liturgies*), je to farba lásky v štvrtej časti symfónie *Turangalila*, tonalita vzriesenia a spevu hviezd v piatej časti skladby *Od kánonov ku hviezdám* (*Des Canyons an étoiles*)... a svetla, ktoré opisuje existenciu anjelov v piatej scéne Svätého Františka Assiského. Táto blankytná harmónia je základom Messiaenovho diela: nie je to spojenie, ktoré chce dosiahnuť, ale spojenie jeho pôvodu: je to modrá, ktorá ako nebo za dúhou rozochvieva všetky ostatné farby.