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

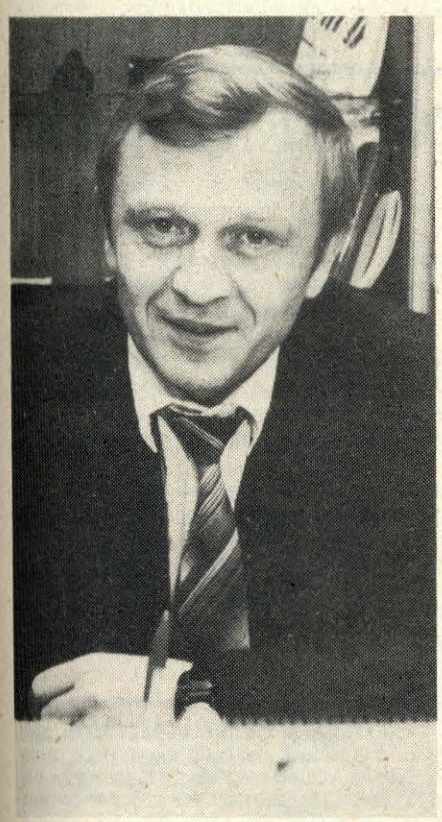
HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3,– Kčs
25. 10. 1989
22

Členovia jubilujúceho Štátneho komorného orchestra Žilina s dirigentom Janom Valtom (v prvom rade sprava). Snímka archív HŽ

Orchester s perspektívami

Pred pätnástimi rokmi – v januári 1974 – bol na základe rozhodnutia MK SSR založený v Žiline Štátny komorný orchester, ktorý sa čoskoro stal neoddeliteľnou súčasťou koncertného života na Slovensku. Pri tejto príležitosti prinášame rozhovor s novým riaditeľom ŠKO Ing. Ivanom Marčákom.



Ing. Ivan Marčák

Zmena na poste riaditeľa prináša so sebou spravidla aj zmeny v činnosti organizácie.

– Nedá sa hovoriť o podstatnejších zmenách, pretože za pätnásť rokov existencie orchestra sa všetky dôležité pracovné a umelecké otázky vyriešili a zaviedla sa už aj určitá tradícia koncertov ŠKO. Z hľadiska umeleckej orientácie bude preto orchester pokračovať vo svojom hlavnom poslaní – umelecky náročne interpretovať pre čo najširší okruh poslucháčov hudobné hodnoty minulosti a prítomnosti.

Na čelo orchestra ste sa dostali v období, keď ŠKO sa dožíva pätnásťročného pôsobenia. Čo pokladáte za kľúčový problém nastávajúceho obdobia?

– Dobudovanie a stabilizáciu obsadenia orchestra! Problém kádrového dobudovania pretrváva prakticky od jeho založenia. Ovplyvňujú to viaceré činitele – najmä ten, že v porovnaní s hráčmi v hudobných centrách majú ich kolegovia v Žiline menšie možnosti sebarealizácie i zárobku. Významným, ale prakticky jediným stabilizačným faktorom u nás bolo riešenie bytovej otázky členov telesa. Verím, že tak ako v minulosti nám miestni činitelia pomôžu riešiť túto otázku i naďalej. Vychádzajúc zo súčasnej situácie predpokladám, že spokojní budeme môcť byť až za dva-tri roky. Naši najlepší hráči dostávajú v rôznych formách možnosť pravidelne sólisticky účinkovať s orchestrom, viacerí vyučujú na konzervatóriu alebo ĽŠU.

Činnosť orchestrálneho telesa v okresnom meste má určite svoje špecifiká.

– Myšlienka vytvoriť práve v Žiline nové orchestrálne teleso, ktoré by v slovenských reláciách vypĺňalo medzeru medzi malými komornými súbormi a veľkými symfonickými orchestrami, nevznikla náhodou. Žilina má bohatú hudobnú tradíciu. Mestská hudobná škola tu vznikla v roku 1924, o pár rokov neskôr amatérsky symfonický orchester, v roku 1954 Žilinský miešaný zbor, ktorý existuje dodnes. V roku 1951 začal s činnosťou Krajský učiteľský inštrumentálny súbor a v roku 1958 sláčikový komorný orchester, ktorý sa roku 1960 rozšíril na orchester symfonický. Tento už nestačil plniť požiadavky žilinského publika i záujemcov z okolitých miest, a preto jeho vedenie predložilo v roku 1972 Ministerstvu kultúry SSR návrh na zriadenie profesionálneho orchestra, ktorý bol ustanovený 1. januára 1974. Dnes po pätnástich rokoch už nikto nepochybuje, že táto myšlienka bola správna. Svedčia o tom viaceré úspechy ŠKO doma i v zahraničí. Sme v podstate typom zájazdového orchestra, ktorý šíri hudobné umenie v pomerne veľkom regióne. Do konca októbra 1989 to bude spolu 905 koncertov – z toho 388 v Žiline, 371 v slovenských a českých mestách a 146 na 32 zájazdoch v rôznych krajinách Európy a v Tunise. Okrem toho ŠKO účinkuje každoročne na BHS, Medzinárodných letných festivaloch v Piešťanoch a v Trenčianskych Tepliciach, niekoľkokrát sa predstavil v abonentných cykloch ŠF Košice, Janáčkovej filharmónie v Ostrave, Symfonického orchestra hlavného mesta Prahy FOK, na Mladom pódiu v Karlových Varoch, Concertine Praga, na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby a v roku 1983 aj na festivale Pražská jar. Bilancia zahraničných zájazdov ŠKO tiež nie je zanedbateľná. Orchester účinkoval na takých významných fórach ako sú Sofijské hudobné týždne, Hudba v starom Krakove, Festa Musica Pro v Asissi, Festival de Bonaquil vo Francúzsku, Salzburský festival, účinkoval tiež vo Veľkej sále Leningradskej filharmónie na Medzinárodný deň hudby 1. októbra 1987, ďalej v Komickej opere v Berlíne či Musikvereine a Konzerthause vo Viedni.

S orchestrom vystúpil celý rad vynikajúcich československých a zahraničných sólistov, ktorí sa do Žiliny radi vracajú. Spomeniem aspoň Gabrielu Beňačkovú, Bohdana Warchala, Ferdinanda Klindu, Magdalénu Hajóssyovú, Magdalénu Blahušiakovú, Petra Mikuláša, Václava Hudečka, Zdeňka Tylšara, Pavla Štěpána, Petra Toperczera, Mariána Lapšanského, Petra Michalicu, zo zahraničných Andrého Gertlera, Igora Oistracha, Narcisa Yepesa, Marthu Kesslerovú, Eduarda Grača, Nataliu Šachovskú.

Do roku 1979 bol šéfdirigentom ŠKO Eduard Fischer, pod vedením ktorého dosiahol súbor za krátky čas profesionálne parametre. Po ňom prevzal vedenie orchestra terajší šéfdirigent Jan Valta. Popri nich s orchestrom spolupracovalo mnoho významných dirigentov ako Ľudovít Rajter, Bystrík Režucha, Ondrej Lenárd, Oliver Dohnányi, Otakar Trhlík, Kurt Lewin, Hans Peter Flor, Hideaki Mutó a mnohí ďalší.

Naše obsadenie je v podstate typom malého, tzv. mozartovského symfonického orchestra. Radi by sme dosiahli v budúcnosti optimálny stav orchestra v sláčikovej skupine na sedem prímov, na šesť hráčov druhých huslí, päť viol, štyri violončelá a tri kontrabasy. Chceli by sme tiež posilniť dychovú sekciu o ďalšie nástroje – hoboj a lesný roh. Toto obsadenie by nám umožnilo vystupovať bez problémov pri ochorení niektorého hráča. Pravda, realizácia tejto perspektívy bude závisieť od viacerých okolností.

Ďalší problém máme so zaobstarávaním a preplácaním náhradných súčiastok k hudobným nástrojom i so samotnou údržbou hudobných nástrojov. Tieto výdavky si musia naši hráči poväčšine hradiť zo svojho vrecka a v čase zahraničného turné i zo zahraničných diét, prípadne kúpiť v Tuzexe. V tomto smere súhlasím s obsahom článku, ktorý bol uverejnený v časopise Kultúra 89, číslo 4. Samozrejme, nechceme si len sťažovať, ale chceme v tomto smere hľadať účinné riešenie v spolupráci s kompetentnými miestami.

ŠKO získal začiatkom tohto roku dôstojný stánok rekonštrukciou bývalej kinosály Domu umenia Fatra. Čo vám táto obnova priniesla?

– Okrem krásnej siene aj nový koncertný organ a tým aj možnosť rozšíriť pre našich poslucháčov podujatia aj o organové cykly. Vybudovaním suterénu sa rozšírili priestory pre šatňu a bufet, vzduchotechniku i podjaviskový priestor s výsuvným pódiom, ktoré ešte nie je v prevádzke. Subdodávateľ Škoda Plzeň sa zaviazal, že ho dá do prevádzky do konca novembra 1989. Navyše máme zriadené v Dome umenia Fatra aj nahrávacie štúdio ČS. rozhlasu. Napriek rozšíreniu koncertného pódia nemôžu na ňom vystupovať veľké symfonické orchestre. Na také vystúpenia chceme v spolupráci s DK ROH v Žiline využívať ich Veľkú scénu. Doterajšie dobré akustické podmienky sály rekonštrukciou ešte získali. Pochvalne sa o nich vyslovili mnohí umelci napr. nár. umelec B. Warchal, sovietsky huslista Igor Oistrach a iní. Aj tento moment vytvára predpoklady pre ďalší umelecký rast orchestra.

Spomenuli sme nahrávacie štúdio. Orchester v novom priestore už nahral skladbu E. Kráka Suita z Goldbergovských variácií. Možno povedať, že sme tým získali nový sta-

Pokračovanie na 2. str.

Hudobné kalendárium

2. 11. 1739 narodil sa Carl Ditters von Dittersdorf, nemecký skladateľ raného klasicizmu (zomrel 24. 10. 1799) – 250. výročie

2. 11. 1909 zomrel Hans Rokitansky, nemecký operný spevák, vynikajúci člen viedenskej Dvornej opery (nar. sa 8. 3. 1835) – 80. výročie

3. 11. 1929 narodila sa Doris Stockmannová, popredná nemecká etnomuzikologička – 60. výročie

5. 11. 1494 narodil sa Hans Sachs, nemecký renesančný dramatik a básnik, hlavný predstaviteľ norimberského meistergesangu (zomrel 19. 1. 1576) – 495. výročie

6. 11. 1814 narodil sa Adolphe Sax, belgický výrobca hudobných nástrojov, vynálezca saxofónu (zomrel 4. 2. 1894) – 175. výročie

6. 11. 1909 narodil sa Miloslav Bureš, český básnik a libretista (zomrel 12. 11. 1988) – 80. výročie

7. 11. 1839 narodil sa Hermann Levi, nemecký skladateľ a dirigent (zomrel 13. 5. 1900) – 150. výročie

10. 11. 1919 sa v Bratislave začalo vyučovanie v Hudobnej škole, neskôr Hudobnej a dramatickej akadémii pre Slovensko – 70. výročie

11. 11. 1964 zomrel Eduard Steuermann, americký klavirista poľského pôvodu, vynikajúci interpret modernej klavírnej literatúry, hlavne diel Schönberga (nar. sa 18. 6. 1892) – 25. výročie

14. 11. 1924 narodil sa Leonid Borisovič Kogan, sovietsky huslista a hudobný pedagóg, národný umelec RSFSR – 65. výročie

16. 11. 1929 narodil sa Albert Cohen, americký hudobný teoretik zaoberajúci sa hudobnou teóriou starších historických období – 60. výročie

18. 11. 1899 narodil sa Eugen Ormandy, americký dirigent, známy svojou interpretáciou diel Beethovena, Debussyho a R. Straussa – 90. výročie

19. 11. 1859 narodil sa Michail Michailovič Ippolitov-Ivanov, sovietsky skladateľ a pedagóg, národný umelec ZSSR (zomrel 28. 1. 1935) – 130. výročie

22. 11. 1709 narodil sa František Benda, český huslista a hudobný skladateľ (zomrel 7. 3. 1786) – 280. výročie

28. 11. 1829 narodil sa Anton Grigorievič Rubinštejn, ruský skladateľ a klavírny virtuóz (zomrel 20. 11. 1894) – 160. výročie

29. 11. 1924 zomrel Giacomo Puccini, taliansky hudobný skladateľ, predstaviteľ operného verizmu (nar. sa 23. 12. 1858) – 65. výročie

Z REDAKČNEJ POŠTY

KRITIKA ALEBO ZLOMYSEĽNOSŤ?

Nie je zvykom v odbornom časopise uverejňovať kritiku na odznelú prednášku alebo na článok viažúci sa k určitému jubileu (200. výročie postavenia prvej divadelnej budovy v Košiciach), ktorý svojím obsahovým zameraním má zovšeobecňujúci charakter.

Kritické poznámky JUDr. Michala Potemru, CSc., uverejnené v HŽ č. 14/89 pod titulom „Kompilácia alebo plagiát", na môj článok v HŽ č. 12/89 „Divadelný život v Košiciach do r. 1816" a súčasne aj na moju prednášku s podobnou tematikou prednesenú 27. apríla 1989 v Košiciach však ukazujú, že zámerom autora nebola snaha o objektívne hodnotenie, ale o verejné vyjadrenie svojich zlomyseľných postojov a tendencií voči mojej osobe.

Túto skutočnosť markantne dokumentujú najmä tie pasáže kritických poznámok dr. Potemru, v ktorých popisuje priebeh diskusie po mojej prednáške. Moje odpovede na jeho urážlivé narážky a invektívy interpretuje pre čitateľov HŽ skreslene a nepravdivo a zamlčuje dôležitý fakt, že v záverečnom hodnotení Doc. PhDr. Ladislava Tajtáka, CSc., predsedu Východoslovenskej pobočky Slovenskej historickej spoločnosti SAV, bolo konštatované, že prednáška mala prehľadný a syntetizujúci charakter a diskusný príspevok dr. Potemru, odporujúci uznávaným zásadám etiky kritiky, kvalifikoval ako závažné narušenie dôstojného priebehu celej akcie.

Aj ďalšie tvrdenie dr. Potemru, že s jeho diskusným vystúpením súhlasili prítomní hudobní historici, je nepravdivé, pretože na prednáške bola prítomná iba jedna hudobná historička, členka ZSSKU, ktorá v diskusii vôbec nevystúpila.

Vzhľadom na silne tendenčne zameranú kritiku dr. Potemru v ďalšom sa obmedzím iba na pár vecných poznámok. Môj článok, ako aj moja prednáška predložená verejnosti, je iba úryvkom z rozsiahlejšieho pripraveného materiálu pre monografiu Košíc, ktorej hudobnohistorickú časť mala pôvodne spracovať Ing. Mária Potemrová, ale mne z neznámych príčin túto ponuku odmietla. Pri spracovávaní faktografických materiálov v prácach, ktoré majú syntetizujúci charakter, je samozrejmosťou, že autor musí brať do úvahy výsledky bádania, respektíve závery, ku ktorým už dospela staršia literatúra, ale dr. Potemra zámerne neregistroval tú skutočnosť, že som študoval aj archvívne materiály, na základe ktorých doplňujem alebo korigujem niektoré nesprávne údaje. Napr. Ing. Potemrová vo svojej štúdii „K problematike dejín hudobnej kultúry v Košiciach", uverejnenej v zborníku materiálov z muzikologického seminára z novembra 1980 „Hudobný život Košíc", na strane 10 uvádza nesprávny rok (1781) otvorenia starej divadelnej budovy v Košiciach, hoci už koncom minulého storočia tento nesprávny dátum regionálna historiografia opravuje na r. 1789.

Moje štúdium archívnych materiálov potvrdilo nielen vyše sedemdesiat diapozitívov originálnych historických materiálov, prevažne divadelných plagátov z doteraz málo prebádaných fondov Východoslovenského múzea v Košiciach, ktorými som ilustroval svoju prednášku, ale aj dve fotokópie originálnych archívnych dokumentov viažúcich sa k danej tematike, ktoré som dal k dispozícii redakcii HŽ ako ilustrácie k môjmu článku, ale z priestorových dôvodov neboli uverejnené.

Nikde netvrdím, že všetky fakty, ktoré uvádzam, sú výlučne mojim objavom. Odkazy na použitú literatúru, pokiaľ viem, sa v bežných časopiseckých článkoch neuvádzajú (ani redakcia HŽ to odo mňa nežiadala). Tým, že môj článok z rozsahových dôvodov (dohodnutá jedna novinárska strana) končí rokom 1816 s tvrdením, že vtedy končí stála éra nemeckého divadelníctva, je historicky dokázateľný fakt. Tým som nevytváral žiadnu periodizáciu divadelného života v Košiciach.

Keďže ku kritike dr. Potemru sa pridala aj J. Lengová v HŽ č. 17/89 – Na margo jednej „odbornej štúdie", som nútený reagovať aj na jej poznámky.

Nie som nútený „pomáhať si" Hozom, pretože mnohé zásadné fakty som našiel v písomnostiach mestskej správy (pozri Supplementum H, Missiles 1641/6815/8), nachádzajúcich sa v Archíve mesta Košíc. Činnosť divadla, respektíve jeho začiatky sú dokumentované správami, nachádzajúcimi sa vo fonde – Magistratus, divadlo, krabice č. 1772-3-4 a ďalšie (napr. sťažnosti farára na správanie sa komediantov „histriones et comediantes ex Transylvania z r. 1762, žiadosti divadelných riaditeľov nemeckých spoločností o povolenie hrať v meste, zoznamy hier a hercov, divadelné programy atď.).

Myslím si, že nie je vhodné, ani etické, prebojúvať príspevok Ing. Potemrovej o hudobnom divadle v Košiciach na stránky HŽ takýmto spôsobom, ako to urobila dr. Lengová. Ja spolu s ňou tiež dúfam, že redakcia HŽ uverejní výňatok z rozsiahleho príspevku Ing. Potemrovej o hudobnom divadle, predneseného na tohtoročnej májovej muzikologickej konferencii v Košiciach, aby sme sa spolu „poučili" o nových poznatkoch z dejín hudobného divadla v Košiciach.

Na záver mojej odpovede chcem ešte pripomenúť obidvom autorom kritických poznámok staré porekadlo Ausoniove:

Alius enim alio plura invenire potest, nemo omnia!

Jeden môže nájsť viac ako druhý, ale nikto nenájde všetko!

TEODOR LIPTÁK

Stanovisko redakcie:

Uverejnením odpovede dr. Teodora Liptáka na kritické poznámky dr. Potemru a dr. Lengovej uzatvárame túto polemiku s konštatovaním, že sa odchýlila od vecných, vedeckých argumentov a prerástla do osobných sporov. Redakcia nemá záujem riešiť medziľudské vzťahy a predpokladá, že sporné odborné problémy sa doriešia na príslušných pracoviskách, resp. na platforme krajskej pobočky Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov.

ORCHESTER S PERSPEKTÍVAMI

Dokončenie z 1. str.

bilizačný moment pre našich hráčov. Radi by sme sa zapojili i do nahrávania filmovej hudby, je tu možnosť nahrať pre OPUS štvrtú platňu a pod. Veríme, že naše rokovania v tomto smere budú úspešné.

Má ŠKO svojich sólistov?

– Náš orchester má troch sólistov: klaviristu Ivana Gajana a od 1. 9. 1989 organistu Imricha Szabóa a huslistu Jindřicha Pazderu.

Aké akcie ste pripravili v súvislosti s 15. výročím ŠKO?

Vyvrcholením bude slávnostný koncert dňa 2. 11. 1989, ktorému bude predchádzať slávnostná umelecká rada. Tento koncert je v podstate zopakovaním koncertu zo 4. 11. 1974, keď sa ŠKO po prvýkrát predstavil verejnosti. Dirigovať ho bude bývalý hlavný dirigent Eduard Fischer a odzneje na ňom Telemannova Komorná partita, Beethovenov 1. klavírny koncert C dur so sólistom I. Gajanom, Cikkerove Spomienky a Sinfonietta La Jolla od B. Martinů.

Ako v minulosti, tak i v tomto roku sme boli spoluusporiadateľmi už X. ročníka Prehliadky slovenského koncertného umenia, vo svojej réžii sme uskutočnili už XII. medzinárodný Žilinský festival komorných orchestrov a participovali sme aj na 3. Slovenskom džezovom festivale v Žiline.

Nezanedbateľnou súčasťou našej aktivity zostávajú koncerty v okolí – v Púchove, Čadci, Považskej Bystrici, Liptovskom Hrádku i v Liptovskom Mikuláši, kde máme už svoje stále obecenstvo. Radi by sme rozšírili počet našich vystúpení aj o Martin a Banskú Bystricu.

Čo hrá najväčšiu úlohu pri vytváraní dramaturgických plánov telesa?

– Snaha priblížiť hudobné umenie najširším vrstvám. Vzhľadom na špecifikum obsadenia ŠKO prevláda v našom dramaturgickom pláne hudba predklasicistická a klasicistická. Spolupracujeme aj s muzikológmi a pripravujeme v súčasnosti tri programy starej hudby, ktoré by mali odznieť v rámci podujatí Slovenského národného múzea na Bratislavskom hrade. Niektoré z týchto diel sme už nahrali pre OPUS.

Okrem orchestrálneho a organového máme aj tretí cyklus. Nazvali sme ho komorný a uskutočňujeme ho prevažne v priestoroch Považskej galérie na našom klavíri a čembale.

Pri organizovaní koncertného života v našom regióne čerpáme zo skúseností Slovenskej filharmónie v Bratislave. Tu by som rád využil príležitosť a poďakoval členom SF a najmä dr. Mokrému za dlhoročnú pomoc a rady počas našej existencie pri prekonávaní mnohých problémov, s ktorými sme sa stretávali.

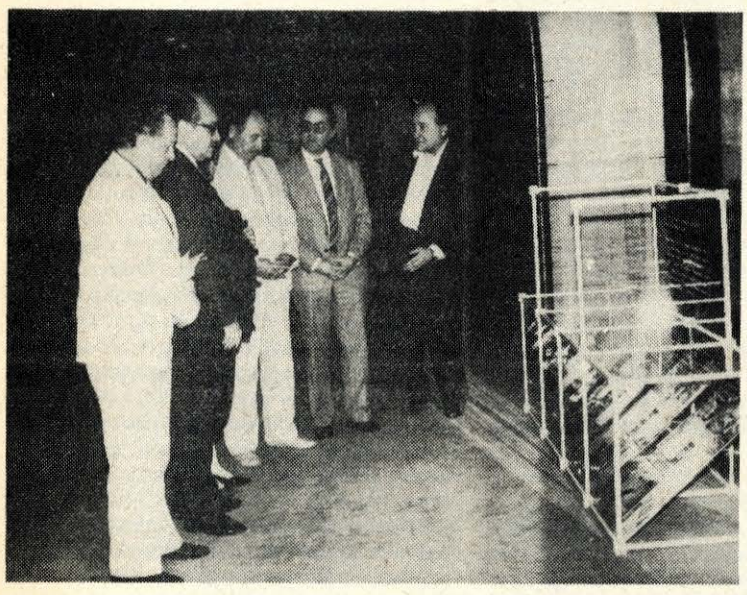
Mnohé zaujímavé a progresívne formy podujatí uplatňuje ŠKO pri získavaní nových poslucháčov, predovšetkým z radov mládeže. Sú to napríklad Popoludnia s múzou, Improkluby, besedy o hudbe, koncerty pre materské školy s národným umelcom Júliusom Pántikom, cykly koncertov pre základné a stredné školy, hudobné kvízy a koncerty pre učňovskú mládež, cyklus koncertov Džez a vážna hudba, koncerty pre Brigády socialistickej práce a iné.

Už od svojho vzniku venuje vedenie orchestra veľkú pozornosť mladej generácii interpretov a skladateľov. Každoročne uskutočňuje koncerty poslucháčov a absolventov Konzervatória v Žiline a Vysokej školy múzických umení v Bratislave a prostredníctvom tvorivých objednávok uvádza diela mladých slovenských autorov.

V priebehu tejto sezóny chceme byť tiež sebestační v propagácii – najmä v tlači plagátov a časom i programov, aby sme nemuseli byť závislí na dlhých termínoch v tlačiarni.

Popri orchestri uvažujeme o možnosti zriadiť v budúcnosti aj vokálne teleso madrigalového obsadenia. Pravda, to je zatiaľ v štádiu zbožného želania, hudba ďalekej budúcnosti.

Pripravil VLADIMÍR ČÍŽIK



Súčasťou tohtoročného festivalu Bratislavské hudobné slávnosti bolo i niekoľko výstav. Jedným z týchto podujatí bola i Výstava informačných stredísk IAMIC, Medzinárodnej asociácie Medzinárodných informačných stredísk, umiestnená vo foyer budovy Čs. rozhlasu v Bratislave a inštalovaná pri príležitosti 25. výročia tejto jednej z nevládnych organizácií Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO. Na otvorení výstavy sa zúčastnili zástupcovia Čs. rozhlasu i nášho hudobného života.

Snímka Zdena Baštová

VYDARENÝ SEMINÁR

V dňoch 29. až 31. augusta t. r. Pedagogická sekcia krajskej pobočky Slovenskej hudobnej spoločnosti v Košiciach v spolupráci s Krajským padagogickým ústavom a Kabinetom hudobnej výchovy v Prešove usporiadala prvý seminár venovaný problematike vyučovania hudobnej výchovy na ZŠ a hudobnej náuky na ĽŠU. Do Bardejova sa zišlo 50 pedagógov ZŠ, metodikov pedagogických stredisk a pedagógov ĽŠU.

Prednášky s praktickými ukážkami prizvaných odborníkov sa zamerali na rozvíjanie hudobnej kreativity u žiakov 1. st. ZŠ, hlasovú, sluchovú a rytmickú výchovu žiakov ZŠ a ĽŠU, inštrumentálnu výchovu žiakov 1. st. ZŠ, hudobno-pohybovej výchove žiakov 1. st. ZŠ a motivačným faktorom pri percepcii hudby a žiakov ZŠ a ĽŠU. Jednotliví prednášajúci ukázali na príkladoch riešenie niektorých problémov výuky hudby na oboch typoch škôl, vynoril sa problém osobnosti pedagóga, nedostatočné dispozície adeptov o štúdium hudobnej výchovy a ich medzerovitá príprava na vysokých školách.

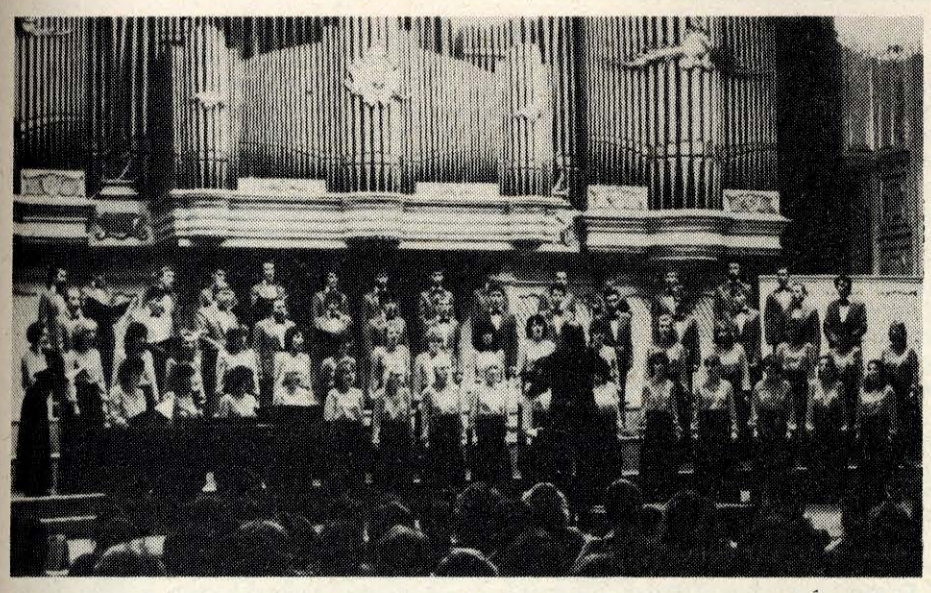
Seminár poodkryl celý rad nedostatkov a problémov v procese výchovy k hudobnému umeniu na ZŠ a ĽŠU. Záver stretnutia vyznel v požiadavke poriadať tieto semináre aj v budúcnosti.

-SF-

HUDOBNÝ ŽIVOT – dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PaedDr. Marián Jurík, zást. ved. redaktora: PhDr. Alžbeta Rajterová, redakcia: Lýdia Dohnalová, PhDr. Juraj Dóša, Martina Hanzelová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. um. Pavol Bagin, PhDr. Stanislav Bachleda, Igor Dibák, doc. PhDr. Oskár Elschek, PhDr. Ján Holička, PhDr. Igor Javorský, PhDr. Milan Ješko, zasl. um. prof. Miloš Jurkovič, PhDr. Alojz Luknár, doc. PhDr. Ladislav Mokrý, CSc., PaedDr. Eva Michalová, CSc., PhDr. František Matúš, PhDr. Tatjana Okapcová, Igor Wasserberger, zasl. um. Ilja Zeljenka. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel. 330–245. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, z. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS – Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10



Collegium technicum z Košíc s dirigentom M. Vachom — Snímka Š. Könözsi

Introdukcia k festivalu

Zaradenie najlepších vysokoškolských speváckych zborov do rámca predfestivalových podujatí, presne týždeň pred slávnostný otvárací koncert BHS – tiež zborový, venovaný jubileu poprednej osobnosti slovenského zborového umenia, dirigentovi Štefanovi Klimovi – akoby chcelo anticipovať osobitú atmosféru jubilantského večera a zároveň zdôrazniť špecifické postavenie špičkových amatérskych zborových telies v organizme nášho koncertného života. Veď ich najlepší reprezentanti sú na úrovni profesionálov, ktorých činnosť v mnohých prípadoch s úspechom suplujú (i v súvislosti s nedostatkom profesionálnych zborových telies u nás).

Všetky tri prezentované súbory – **Spevácky zbor Technik SVŠT Bratislava, Spevácky zbor Lúčnice** a **Collegium technicum VŠT v Košiciach** predstavujú už roky najvyššiu kvalitu, najmä prvé dva menované zbory sú ovenčené mnohými laureátstvami zo zborových súťaží u nás i v zahraničí, ich mladší košický kolega sa vehementne doťahuje na ich úroveň. Vo svojom vystúpení potvrdili predchádzajúce renomé: každá intepretácia bola prepracovaná, muzikálna, technicky suverénna, každý výkon mal pritom charakteristický, individuálny prejav. Snáď najbezprostrednejšie – aspoň v rámci večera zapôsobilo vystúpenie Lúčnice. Práve na čele tohto súboru vyše tridsať rokov ako umelecký vedúci a dirigent stál Štefan Klimo a podstatne ovplyvil jej umelecký profil. Spevácky zbor, pôvodne fungujúci v súčinnosti s folklórnym hudobno-tanečným súborom sa i jeho zásluhou postupne osamostatnil a repertoárovo vykryštalizoval od folklóru až k interpretácii náročných a cappella skladieb rôznych štýlových období, s ťažiskom predsa len na súčasnej zborovej tvorbe. Táto dominovala i v predfestivalovom príspevku lúčničiarov, na ktorom sa predstavili so svojím terajším šéfdirigentom Petrom Hradilom. Je len potvrdením umeleckých a interpretačných kvalít zboru, že si za dominantné čísla zvolili náročné skladby **I. Zeljenku, P. Ebena** a **I. Hrušovského . Zeljenkova Zborohra** sprostredkuje radosť a pôvab hry so zvukmi len excelentným interpretom, schopným postrehnúť a odkryť mnohovrstevnosť technických a výrazových nuansov tejto náročnej a príťažlivej kompozície. Lúčnica s nadhľadom, koncepčne a aj vokálne presvedčivo zvládla nielen Zborohru, ale i expresívnu filozofickú výpoveď P. Ebena, (i keď tu sú ešte určité rezervy vo výrazovom stvárnení) a Hrušovského rozšafné dielko **Eja studiosi.** Práve tu interpretácia podčiarkla výrazovú kontrastnosť, štýlovú rozmanitosť i slovenský domicil skladby. Šírku interpretačného záberu Lúčnice dokresľoval černošský spirituál **H. T. Burleigha Elijah rock** a takmer populárna tanečná skladba **M. Chadzidakisa Ilissos.** Sympatická je snaha súboru spestrovať, inovovať svoju interpretáciu hoci aj netradičným oblečením, či pohybovým stvárnením.

Spevácky zbor Technik SVŠT je tiež telesom, ktoré sa formovalo dlhoročnou spolupráca s výraznými dirigentskými osobnosťami – V. Slujkom a P. Procházkom. Túto tradíciu ďalej rozvíja súčasná zbormajsterka **Margita Gergelová.** Technik sa predstavil v širšom štýlovom zábere a ako jediný uviedol aj premiérovú skladbu. Zmysel pre polyfónne vedenie hlasov a vyrovnaný súzvuk demonštrovali na skladbách **G. P. da Palestrinu (Dies Santificatus), A. Brucknera (Ave Maria),** vyspelú vokálnu kultúru i dramaticky akcentovaný výraz sme zaznamenali i v ostatných predvedených kompozíciach. Technici prekvapili temnejším farbením vokálov, oblejšími, tvárnejšími hlasmi, čo však miestami, najmä v altových polohách znelo až preforsírovane, na úkor nosnosti tónov. Zrelším, rozvážnejším dojmom pôsobil zbor aj uváženým traktovaním výrazových prostriedkov. V Ronde Lapponicu napríklad o niečo pomalšie tempo niektorých úsekov zdôraznilo kontrastnosť a výrazovú plasticitu. Vydarená bola aj interpretácia **Sviridovových Kurských piesní:** chorálovo znejúce unisono hlbokých hlasov jedinečne kontrastovalo so širokým viachlasom, – rovnorodým, vyrovnaným akordickým spevom modelovaným v pekne tvarovaných dynamicko-agogických oblúkoch. Hoci premiérovaný zbor **I. Seghyovej Žalm hladujúceho** nevystihol ešte všetky výrazové nuansy, no i tak naznačil bohatstvo jemných prechodov, pastelových tieňovaní v základnej palete meditatívnej, hymnickej skladby, tichej, možno rezignujúcej lamentácie, prerušovanej nástojčivou prosbou o chlieb.

Výkon najmladšieho reprezentanta vysokoškolákov – miešaného speváckeho zboru **Collegium technicum** z Košíc bol predsa o stupienok slabší, v porovnaní s jeho staršími a skúsenejšími kolegami. Prednesené skladby **G. Verdiho (Pater noster), I. Hrušovského (Májová flauta), P. Kosta Kostianena (Jaakobin isot pojat)** a **T. Ortelliho (La Montanera)** sme už zväčša počuli vo výraznejšej intepretácii. Imponujúce stavebno koncepčné poňatie dirigenta **Mariána Vacha** akoby súbor nedokázal vždy celkom precízne zrealizovať. Príčinou bola snáď i nesprávna technika tvorenia tónov, s následnou nevyrovnanosťou hlasových skupín. Najvýraznejšie sa prejavila v ženských hlasoch – šelestom vo vyšších registroch. Napriek výhradám si však košický zbor stále udržiava vysoký interpretačný štandard a k vyspelým vysokoškolským súborom právom patrí.

Zaujímavým dramaturgickým ťahom bolo zaradenie cyklickej, málo predvádzanej skladby **L. Janáčka Otče náš** (Moravský Otčenáš) v interpretácii všetkých zúčastnených zborov s dirigentom P. Hradilom za spoluúčinkovania tenoristu **Miroslava Dvorského,** organistu **Imricha Szabóa** a harfistiek **Jany Jarůškovej** a **Kristíny Novákovej.** Pomerne rozsiahla skladba so zreteľným sociálnym podtónom, viac romantizujúca, než nástojčivo janáčkovská, vyznela príliš rozvláčne a výrazovo nie veľmi presvedčivo, málo kontrastne, bez väčších dramatických oblúkov.

MARTINA HANZELOVÁ

Detské hudobné slávnosti

Po nie veľmi presvedčivom vlaňajšom nultom, „generálnom" ročníku mal ten tohtoročný presvedčiť, obhájiť perspektívu Detských hudobných slávností medzi ostatnými, čoraz početnejšími predfestivalovými akciami. Konkrétna realizácia zaujímavého a chvályhodného nápadu vtiahnuť i deti do slávnostnej festivalovej atmosféry sa však opäť celkom nevydarila. Hoci snahu organizátorom (a bolo ich neúrekom – Správa kultúrnych zariadení MK SSR, Kruh priateľov detskej knihy, Slovkoncert, BHS, Slovenská filharmónia, Slovenská hudobná spoločnosť) uprieť nemožno. Počet podujatí sa zvýšil na tri koncerty, ktoré sa konali vo vhodnejších, väčších i reprezentačnejších priestoroch Moyzesovej siene pod záštitou Výboru SNR pre kultúru a výchovu, dokonca sa usporiadateľom podarilo zabezpečiť na záverečný koncert umelca naozaj špičkového – nár. um. Petra Dvorského. Ale... Ak majú Detské hudobné slávnosti ambície vytvoriť novú kultúrno-spoločenskú tradíciu, treba si predovšetkým ujasniť celkovú koncepciu, dramaturgické tvarovanie a začať hneď u adresáta – komu sú vlastne určené. Predpokladáme, že detskému návštevníkovi. V tom prípade by tam však mal aj byť, nielen ukážkovo – v prvých troch radoch, ale v celej sále a na všetkých podujatiach. Nevedno z akých príčin a na koľko zlyhala propagácia, Moyzesova sieň sa však úplne zaplnila až v posledný podvečer i to z veľkej väčšiny dospelým publikom. Takmer celkom absentovali školy, hoci termín slávností (3., 6. a 9. september) bol pre ne ideálny. Ďalší, nedoriešený otáznik je dramaturgia. Robiť funkčné, hodnotné a pritom zaujímavé a príťažlivé programy pre deti nie je nijako ľahké. Vynikajúcim príkladom, že sa to robiť dá, sú dnes už legendárne koncerty pre deti s Leonardom Bersteinom. Na rozdiel od týchto boli Detské hudobné slávnosti postavené na detských interpretačných výkonoch. Možno to akceptovať, najmä keď takmer všetky boli nadpriemerné, na pozoruhodnej interpretačnej úrovni. Diskutabilný bol však už výber skladieb vzhľadom na predpokladaného detského poslucháča. To bol tiež jeden zo sporných bodov: pre akú vekovú kategóriu boli slávnosti myslené. Každá totiž vyžaduje iný prístup, inú dramaturgiu. Pre deti predškolského veku, nanajvýš prvých ročníkov základnej školy, ktoré tvorili väčšinu z toho mála prítomného detského publika nevyhovovali viaceré skladby dĺžkou i náročnosťou na percepciu. Celkove chýbala v dramaturgii koncertov jednotiaca línia: snaha či zámer obsiahnuť čo najširší žánrový diapazón od folklóru až po klasický tanec, je na zmysluplné ucelené podujatie pre deti príliš málo. Integrujúcim elementom sa na škodu veci nestal ani sprievodný text. Namiesto tradičného, oficiózneho, málo nápaditého konferansu by bol takúto úlohu splnil komunikatívny, vtipný a detskému divákovi prispôsobený komentár. Pri tomto mi nedá nespomenúť nedomyslenosť spojenia slávnostného odovzdávvania pamätných plakiet BIB so záverečným koncertom. Inak na úrovni pripravená akcia najmä pre zahraničných účastníkov Bienále ilustrácií trvala totiž takmer trištvrte hodiny čím sa celé podujatie neúnosne predĺžilo. Utrpelo tým aj očakávané vystúpenie našej opernej jedničky Petra Dvorského, ktoré po časovo vyčerpávajúcom programe detských účinkujúcich vyznelo ako ako doplnok, záverečný bonbónik a nie vyvrcholenie celého podujatia. Škoda, že i tu nevyužila konferencierka prítomnosť známeho speváka na rozhovor s ním a nepodnietila aj detské publikum k vzájomnému dialógu s umelcom.

Napriek spomínaným negatívam majú Detské hudobné slávnosti už dnes jednu veľkú devízu: poskytujú priestor na sústredenú prezentáciu talentovaných detí z celej republiky a perspektívne snáď i s možnosťou zahraničnej konfrontácie. Príležitosť predstaviť sa na širšom fóre, nielen v rámci školských vystúpení dostali tento raz žiaci ľudových škôl umenia a konzervatórií z Bratislavy, Trnavy, Piešťan, Žiliny a Prahy. Nemá význam robiť nejaký hodnotiaci rebríček, menovite vyzdvihoval niektorého z účinkujúcich. Pochváliť za sústredenú, technicky suverénnu a muzikálnu interpretáciu si zaslúžia všetci, viaceré výkony boli vzhľadom na vek malých hráčov obdivuhodne zrelé a profesionálne. Vymenujme teda všetkých účinkujúcich na tohtoročných Detských hudobných slávnostiach. Sólistov – Ondřeja a Markétu Cibulkových z ĽŠU Praha (violončelo, klavír), Maroša Grznára (hoboj) s klaviristkou Slavomírou Grznárovou z Konzervatória v Bratislave, Magdalénu Bajúszovú z ĽŠU Piešťany (klavír), Petra Jarušeka (violončelo), mimoriadneho poslucháča bratislavského konzervatória s klaviristkou Máriou Blesákovou a komorné súbory – flautové trio a Detský fanfárový súbor ĽŠU na Hálkovej ul. v Bratislave, Súbor Konzervatória Žilina, gitarové trio ĽŠU Trnava, poslucháčov hudobnej a tanečnej školy v Bratislave a Detský folklórny súbor Čečinka pri ĽŠU tr. L. Novomeského v Bratislave. Najmä ich zásluhou Detské hudobné slávnosti už i v terajšej podobe presvedčili o opodstatnenosti svojej existencie.

MARTINA HANZELOVÁ

HŽ

Hudba a interpret

Pred nedávnom, keď sa zdallo, že existencia uvádzania komorných koncertov v intímnom prostredí Mirbachovho paláca bude ohrozená, vstúpila do hry Slovenská filharmónia a ako hlavný garant spolu s Galériou mesta Bratislavy zachránila jednu hodnotnú kultúrnu tradíciu na pôde nášho mesta. Spolu s ďalšími spoluusporiadateľmi – Slovkoncert, ZSSKU a VŠMU sa striedajú v zabezpečovaní dramaturgie.

Každý z usporiadateľov má svoju koncepciu na nedeľnom cykle, Slovkoncert si zvolil jednu z najnáročnejších – moderovaný koncert so sprievodným slovom v cykle **Hudba a interpret.** V programovom bulletine sa uvádza: „Zmyslom a cieľom takéhoto prístupu je hlavne to, aby návštevník komorných koncertov nazrel bez obáv do sveta, v ktorom sa rodí štúdium diela, voľba repertoáru, konfrontácia s inými výkladmi diela a napokon vlastný názor interpreta na dielo."

Cyklus Hudba a interpret má ušľachtilý cieľ, chce pomôcť poslucháčovi lepšie vniknúť do hudby, interpretovanej skladby s pomocou tých najpovolanejších – samotného interpreta a autora sprievodného slova. Je to otvorený priestor na vyjadrenie sa nielen k dielu samotnému a jeho tvorcovi, ale – a to predovšetkým – k interpretácii, ktorá skrýva pre laika veľa tajuplného. Druhý argument, ktorý podporuje tento typ koncertu: prostredie v koncertnej sále je inšpirujúce aj druhoplánovo – synchrónnym pôsobením vystavených výtvarných diel a komornosťou priestoru. Dá sa predpokladať, že takto pripravení poslucháči sú vnímavejší k znejúcej hudbe a podistým aj k výtvarným dielam, lebo paralely medzi umeniami pôsobia tu celkom logicky. Slovom – dialóg medzi sólistom a sprievodcom koncertu má v takomto inšpiratívnom prostredí všetky predpoklady byť „vyslyšaným".

Siedmy koncert cyklu (3. septembra) posyktol priestor poprednej klaviristke Ide Černeckej. Pre tento typ koncertu si zvolila sólistka sugestívnu dramaturgiu – Chopinove Nokturno F dur a výber z mazuriek, ďalej Debussyho Obrazy II. a výber z Bagatel Hanuša Domanského, ktorý bol prítomný na koncerte. Autorom sprievodného slova bol PhDr. Juraj Pokorný, ktorý vo svojej absolventskej práci sa zaoberal problematikou klavírnej interpretácie. Jeho špecializácia a zvolený repertoár boli základom výstavby textu. Vzájomný dialóg oboch aktérov bol vždy podriadený zámeru – osvetliť vzťah medzi skladbou a interpretom a proces výstavby

Ida Černecká — Snímka A. Molnár

koncepcie diela cez jednotlivé interpretačné zložky. Súbor otázok vychádzal z problematiky romantickej klavírnej literatúry cez impresionizmus až k súčasnej slovenskej tvorbe. V rámci zvoleného rozpätia sa autor textu zameral na objasňovanie príznačných čŕt interpretácie jednotlivých štýlových období. Konštruktívne a vecné otázky umožňovali I. Černeckej hovoriť výstižne, presne a poskytovalo priestor na vyjadrenie vlastného názoru. Bohatá prax klavírnej pedagogičky (pôsobí na VŠMU) a jej koncertná aktivita spôsobili, že umelkyni nerobil problém prechod z hovoreného slova k samotnej hre a naopak (aspoň navonok tak pôsobila). Výkon I. Černeckej v oboch rovinách bol plnohodnotný. Navyše prítomnosť autora poslednej skladby – Bagatel Hanuša Domanského – rozvinula diskusiu (už nie obojstrannú, ale trojstrannú) až k otázkam interpretačnej slobody, čo je v súčasnosti jeden z otvorených problémov – pokiaľ siaha právomoc autora pri interpretačnom dotvorení nového diela.

Nech už bola reč o čomkoľvek (vymedzený čas jedného koncertu to zásadne limitoval), vždy to úzko súviselo s pripravenými skladbami – technika „chopinovského rubata", programovosť v impresionistických skladbách, zvukové využitie klavíra atď. A predsa to nebol typický „výchovný koncert", s predpísaným scenárom a masou naorganizovaného publika. Bol to v skutočnosti rozhovor dvoch rovnocenných partnerov, nepôsobil ani vykonštruovane, ani naučene.

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

Japonský dirigent Hideaki Mutó

ŽILINSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI

Otváracie podujatie 16. koncertnej sezóny ŠKO pri príležitosti Medzinárodného dňa hudby (Dom umenia Fatra – 1. októbra 1989, program sa reprízoval aj v rámci BHS – 3. 10., v Žiline – 4. 10. a v Liptovskom Mikuláši – 5. 10.) bolo súčasne prvým koncertom Žilinských hudobných slávností (ďalej ŽHS), ktoré pozostávali z piatich rôznych programov.

Tento koncert sa niesol v znamení japonskej hudobnej kultúry. Vo sfére kompozičnej reprezentoval krajinu Ďalekého východu opus japonského autora Yutaku Makina (rok narodenia skladateľa v bulletine žiaľ chýbal, no z predloženého životopisu možno usudzovať, že je približne šesťdesiatnik). Na skladbe Yoruri – fantázii pre klavír, bicie a sláčiky – bolo zaujímavé sledovať invenciu a zvládnutie syntézy domácich hudobných zdrojov s kompozičnými technikami európskej hudby. Z názvu Yoruri (čo je pomenovanie pre formu spievanej epickej balady, tlmočiacu širokú škálu emócií) vyplýval aj cieľ autora vyjadriť súčasné životné pocity moderného Japonca. Autorovi (podľa údajov v bulletine) ako inšpirácia neslúžil konkrétny príbeh stvárnený v yoruri, ale snažil sa o istý druh zovšeobecnenia, štylizáciu prostredníctvom hudby. Fantázia Yutakiho Makina (z roku 1986) je istou obmenou jednočasťového klavírneho koncertu. I napriek zreteľnému vnútornému členeniu (v tomto smere nie bez istej príbuznosti s náladovou premenlivosťou v Lisztových klavírnych koncertoch, ktorý sa premieta do obmien výrazovej atmosféry), sa podarilo skladateľovi vytvoriť pomerne účinný hudobný prúd. Autorove dominujúce črty (dramaturgia skladby, zmysel pre proporcie) umocňovala zasvätená interpretácia japonskej pianistky Yaéko Yamané, známej u nás z niekoľkých vystúpení so SF v Bratislave. Klaviristka, ktorej Makino skladbu dedikoval, dokázala skvelým rytmickým cítením, zmyslom pre farby, nuansovanie i drobnokresbu budovať aj účinné línie, čím sa zaslúžila o priaznivú rezonanciu diela u žilinského publika.

Ďalším japonským umelcom, ktorý sa predstavil, bol dirigent Hideaki Mutó. Svoje majstrovstvo zdokonaľoval aj u nár. umelca Z. Košlera a rad výkonov odviedol za pultami čs. telies doma i na turné v Japonsku. Z jeho dirigentského prejavu vyžaruje istý druh vnútornej istoty, vyváženosti. Mutó má schopnosť znamenite udržať tetivu rytmického pulzovania, tempovej vyrovnanosti a uhľadenosti a na základe toho i budovať napätie väčších stavebných celkov. Cíti skôr celostne ako detailne, ale jeho umelecká rozvaha inklinuje niekedy k akademizmu. Polohy iskrivého temperamentu a vzruchu príliš formuje rozumom, a preto necháva poslucháča pomerne chladným. V jeho dirigentskom rukopise prevláda vyspelé, temer dokonalé remeslo nad tvorivou inšpiráciou, ktorá je v niektorých náladových polohách zastúpená skromnejšie.

Takéto črty dirigentského prejavu na jednej strane pomáhali, ale na druhej strane – do istej miery – brzdili uvoľnenejšie muzicírovanie pri interpretácii záverečného čísla večera 5. symfónii B dur od Franza Schuberta. Orchester podal v nej imponujúci výkon, ktorý zreteľne dokumentoval vzostupný trend kvality ŠKO. Isté rezervy majú hráči ešte v jednotnosti skupín. Komorné obsadenie akoby vnucovalo hráčom komplex, že musia forsírovať zvuk namiesto toho, aby sa vzájomne počúvali a intenzitu tónu prispôsobovali celkovému zvuku telesa. V rámci celého koncertu, a teda aj v Schubertovi, odznel rad veľmi pekných sól pri exponovaní tematického materiálu či v dychových drevených alebo plechových nástrojoch. Výborná akustika koncertnej siene v žilinskom Dome umenia Fatra umožňuje dosahovať veľké účinky aj vláčnejším, komorným zvukom.

Svoju vnútornú psychickú vyrovnanosť dokázal zúročiť dirigent Mutó aj v spoľahlivom sprevádzaní sólistiek. Spolu s Yamané sa podieľal na vytváraní atmosféry Fantázie pre klavír a to najmä tým, že poslucháč postrehol i pri meniacich sa náladových polohách vnútorný ťah línie skladby.

Orchester bol oporou a vďaka dirigentovi nanajvýš imponujúco sprevádzal aj japonskú koloratúrnu sopranistku Keiko Mutó. V spolupráci so známym českým hornistom Zdeňkom Tylšarom stvárnila Mutó Áriu in Dis pre soprán a lesný roh s orchestrom od Josefa Myslivečka. Jej výkon zaujal zvládnutím náročných koloratúr, spoľahlivou hlasovou technikou i svojráznym cítením. Škoda, že ako väčšina koloraturistiek aj japonská umelkyňa mala jemnučký hlas, ktorý pri všetkej priam zázračnej vyrovnanosti registrov bol málo prierazný, priskromne lesklý a i napriek príkladnej súhre s lesným rohom i dirigentovom ohľadupĺnom dávkovaní orchestrálneho zvuku, predsa len do istej miery zanikal.

Návštevnosť podujatia bola pomerne skromná, až si poslucháč nevdojak kládol otázku o zmysle ďalšej reprízy podujatia o tri dni – opätovne v Žiline!

Prvý recitál sólistu v rámci ŽHS (2. 10. v Dome umenia Fatra) patril znamenitému francúzskemu organistovi Danielovi Rothovi, profesorovi organovej hry a improvizácie na Vysokej hudobnej škole v Saarbrückene, titulárnemu organistovi v St. Sulpice v Paríži. Výborné školenie (o. i. študoval aj u Marie-Claire Alain) a zrejme aj vôľové vlastnosti popri vrodenom muzikantskom nadaní a bohatej koncertnej praxi dopĺňa schopnosť rýchlo sa adaptovať na príslušný koncertný nástroj, vstrebať atmosféru prostredia a s plným nasadením nemalých tvorivých schopností pripraviť obecenstvu intenzívny umelecký zážitok. Roth sa prezentoval ako umelec-virtuóz, ktorému sú vzdialené technické problémy. Interpretované dielo precíťuje, vie čo, ako a prečo hrá. Štúdiom i praxou vypestovaný inštinkt ho bezpečne vedie a súčasne mu dáva priestor cez citovú prizmu budovať a udržiavať napätie línií. Dokáže tak navodiť veľmi účinnú atmosféru. Rovnako sú mu blízke prskavkovité virtuózne šumivé úseky, ako meditatívne lyrické časti. Každej nálade dokáže vtlačiť pečať svojej osobnosti a presvedčiť. Uvedomovali sme si to už pri prvom čísle prevažne francúzskeho programu – Symfónii č. 6 op. 42/2 (výber častí) od Charles-Mariu Widora, ktorú stvárnil ozaj strhujúco. Diváci obdivovali suverénnu pohotovosť zvládnutia pasážových virtuózných úsekov či v manuáloch alebo na pedáloch. Nad tým všetkým dominoval skvelý rytmus, ktorý mu pomáhal formovať, stmeľovať a udržať kompaktnosť výstavby.

Rothov prístup k Widorovej Symfónii sa skvele zopakoval aj v dvoch reprezentatívnych ukážkach z Bachovho diela – v chorále O Mensch, bewein dein'Sünde gross (BWV 622) a v Prelúdiu a fúge e mol (BWV 548). Málokedy počujeme v známej fúge tak jasne artikulovať každý nástup témy a pritom formovať jej hudobný prúd s takým účinným nadhľadom.

Rothov nemecko-francúzsky pôvod (súdiac podľa mena) zohľadnila aj druhá polovica programu, ktorá sa celá – až na záverečnú improvizáciu – niesla v znamení francúzskej hudby, vrátane opusu pochádzajúceho z pera samotného interpreta.

Ak sme v prvej polovici programu nepostrehli nijaké technické či vnútorne psychické zakolísanie a obdivovali čistotu faktúry, možno túto charakteristiku vysloviť aj na druhú polovicu programu. Roth tvoril koncentrovane, so sebavedomou (nie okázalou) istotou, s muzikantskou vervou, ktorou opuncoval všetky interpretované opusy. Isté romantizujúce tendencie jeho umeleckého prejavu a tvorivý temperament, vystúpili v druhej časti programu do popredia výraznejšie. Prejavilo sa to v istej naliehavosti v Saint Saënsovi (Prelúdium a fúga Es dur op. 99 č. 3); Chorálu č. 2 h mol od Césara Francka zas dopomohli k výraznejšej presvedčivosti, i keď v prípade tohto typu hudby si vieme predstaviť stvárnenie o málo zdržanlivejšie.

Umelcovo kompozičné majstrovstvo a improvizačnú pohotovosť sme mohli postrehnúť a obdivovať jednak v jeho skladbe – Final z Te Deum, kde podobne ako Widor a ďalší interpretovaní majstri výdatne ťažil z farebných a technických možností kráľovského nástroja a súčasne odhalil svoju zorientovanosť aj v nových kompozičných technikách. Na záver koncertu improvizoval Roth na známu ľudovú pieseň Ej padá, padá rosička (podobne ako na bratislavskom koncerte). Ako vyškolený skladateľ si príznačne volil pre svoju improvizáciu modálny základ, variácie formoval s využitím pestrých farebných možností nástroja. Roth prišiel, žilinské publikum ho videlo, počulo a on plne zvítazil. (Prídavok: časť z Widorovej symfónie.)

VLADIMÍR ČÍŽIK

ŠFK v septembri

1. septembra sa predstavil orchester Štátnej filharmónie prvým verejným koncertom na pôde košického Domu umenia, otvoril tak 21. sezónu. Svojou dramaturgickou skladbou sa koncert vzťahoval k ucteniu 45. výročia SNP. V hľadisku sme napočítali asi 50 poslucháčov, väčšinou členov Zväzu protifašistických bojovníkov, ktorí dokázali oceniť výkon telesa a pomohli dotvoriť aspoň čiastočne adekvátnu atmosféru. Koncert sa už tradične konal mimo rámca abonentného koncertného cyklu, a tak ako v predchádzajúcich rokoch, ani tentokrát nenaplnil zamýšľané ideovo-politické ciele. Hádam by v budúcnosti prospela užšia spolupráca so školami, ktoré by svoj prvý školský deň mohli zavŕšiť práve týmto slávnostným večerom. Koncert bol napriek tomu prínosom z hľadiska umeleckej úrovne Štátnej filharmónie. Konal sa krátko po návrate orchestra z umeleckého turné v Grécku, kde síce účinkoval s iným programom (Skalkottas a i.), ale psychická koncentrácia a hráčska pohotovosť našli uplatnenie v recenzovanom interpretačnom výkone.

Dominantou večera bola 9. symfónia e mol op. 95 Antonína Dvořáka. Orchester hral pod taktovkou Richarda Zimmera v tradičnom obsadení (5 pultov). Podprockého Predohra k SNP zaznela v koncentrovanom prevedení, s pekným malým sólom zástupcu koncertného majstra Stanislava Supíka. Oproti premiérovému naštudovaniu spred 5 rokov staval tentoraz dirigent dielo viac do roviny jednoliateho celku, žiadalo sa viac vnútorného diferencovania kontrastných úsekov. V Ščedrinovej asi 3 minútovej skladbe Symfonické fanfáry, ktorej charakter naznačil už samotný názov, mali príležitosť prejaviť virtuozitu hráči v sekcii plechových dychových nástrojov. V Dvořákovej symfónii treba oceniť výkony prvej horny a flauty, kým hoboj si žiadal klenutejšie frázovanie.

Homero Francesch z Urugvaja

Gradácie v celej skladbe bolo treba viac pripraviť, vypracovať širšie dynamické rozpätie (najmä smerom k pianissimám). Miestami, pri väčšej dôslednosti nemuselo dochádzať k drobným chybám, najmä v Largu (neistý nástup), hoci práve tu sláčiky dosiahli pekný dynamický oblúk. V klarinetovom vstupe sa žiadal mäkší tón; celkove však pri hodnotení symfónie možno konštatovať kľud, pohodu, sústredený výkon, obsahovú identitu a kvalitu.

Ďalší koncert Štátnej filharmónie 14. septembra bol venovaný dobrovoľným darcom krvi a členom ČSČK, jeho slávnostnosť zdôraznila prítomnosť predsedu SÚV ČSČK prof. Jozefa Lukášiho aj početného publika. Ako sólisti účinkovali poslucháčka VŠMU Eleonóra Slaničková a Juraj Čižmarovič, dirigoval Rudolf Geri. Úvodom zaznela Predohra k opere Majstri speváci norimberskí Richarda Wagnera, v ktorej dirigent koncentrovane, až strnulo dbal o presnosť. Najmä v kontrapunkte hlasov sa žiadalo viac výrazovej spontaneity a suverenity. Viac muzicíroval dirigent v Beethovenovom 3. klavírnom koncerte c mol op. 37, kde ho naviac inšpiroval farebne a mechanicky cenný nový klavír zn. Bösendorfer a najmä sólistka s dobre zvládnutým partom, pevným úderom, pekným frázovaním a technickou istotou. Juraj Čižmarovič predniesol Mozartov 5. koncert pre husle a orchester A dur KZ 219 s pekným tónom, štýlovo, i keď menej sústredene, vzhľadom na „zaskakovanie" (namiesto pôvodne ohláseného fagotového koncertu).

Otvárací koncert sezóny, prvý orchestrálneho abonentného cyklu A bol mimoriadny z viacerých dôvodov. Po prvýkrát sme videli orchester hrať v plnom obsadení (7 pultov) v prvej časti koncertu, ktorý bol súčasne prípravou k nadchádzajúcemu náročnému umeleckému turné v NSR, NDR, Rakúsku a Švajčiarsku (23. 9. – 13. 11.), na ktorom odznejú výhradne diela R. Wagnera (spoločne s tenoristom Petrom Hofmannom). Po slávnostnej predohre Naše Slovensko Mikuláša Moyzesa, ktoré z organového prelúdia pre orchester upravil Alexander Moyzes, zazneli z tvorby R. Wagnera predohry k opere

Juraj Čižmarovič — Snímky archív HŽ

Blúdiaci Holanďan (namiesto programovanej predohry k opere Rienzi) a Tannhäuser. Orchester pod taktovkou Richarda Zimmera znel v plnohodnotnom hutnom zvuku, hoci tempo možno označiť ako „cvičné". Výstavba, gradačné prvky, výrazový rozmach naznačovali zámer čo najdokonalejšieho zvládnutia partitúr. Po prestávke zaznel Brahmsov 1. koncert pre klavír a orchester d mol op. 15 so sólistom Homerom Franceschom z Uruguaja, ktorý objavoval kvality nového nástroja v plnej kráse, bravúrne, s neobyčajným citom pre kvalitu tónu a romantického ducha skladby. Orchester však tu nehral v predchádzajúcej kvalite a zďaleka sa nevyrovnal úrovni klaviristovho výkonu.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

PESTRÁ PONUKA Z PANTONU

Jaroslav Ježek 1906–1942

Pod týmto názvom, označujúcim krátku životnú časomieru Jaroslava Ježka, vydalo vydavateľstvo PANTON šesťplatňový komplet (81 0785–1916) obsahujúci skladateľovu tzv. vážnu tvorbu. Ak si pozrieme akékoľvek pramene z dejín českej hudby, Jaroslav Ježek je tu uvádzaný kdesi na okraji novodobej českej hudobnej kultúry, priznáva sa mu podiel na medzivojnovej hudobnej avantgarde, do širšieho kultúrneho povedomia je zapísaný predovšetkým ako „popredný tvorca českej masovej, politickej a modernej tanečnej piesne" (viď Malá československá encyklopédia, 1986). Pantonovský komplet, spoločne so zasvätenou štúdiou Václava Holzknechta (bola to asi jeho labutia pieseň; k Ježkovej tvorbe sa vyznal nielen s vnútornou generačnou zaangažovanosťou, ale napísal aj dokonalú charakteristiku jeho osobnosti) ukazujú nám Jaroslava Ježka úplne inakšie ako učebnice dejín hudby, plastickejšie – ako plnokrvného muzikanta. Jednotlivé skladby profilujú Jaroslava Ježka ako vysoko profesionálne kompozične vzdelaného umelca (kiež by tomu tak bolo aj dnes, ako v rokoch Ježkovej mladosti), ako osobitého, neakademického, ale na výdobytkoch súdobej svetovej hudby poučeného a dobre zorientovaného skladateľa. Ježek bol kompozične vyškolený na prísnej skladateľskej škole K. B. Jiráka a J. Suka, bol tiež vynikajúcim klaviristom a zdatným dirigentom, mal však svojráznu povahu, otvorenú všetkým novotám a podnetom svojho okolia (i mimohudobného), ktoré ho viedli vlastnými cestami. V. Holzknecht výstižne charakterizuje Ježkovu osobnosť, keď hovorí, že „patril k typickým zjavom medzivojnovej éry, že vykazuje celkom originálne črty, ktoré nepodliehali iba dobovým konvenciám, hoci sa s nimi v podstate stotožňujú. Jeho zvláštnosťou je, že zlúčil vo svojej osobnosti kvas tejto hektickej doby i s jej protikladmi a to celkom mimovoľne bez toho, aby sa o tom usiloval". Ježek vstrebal do seba vrcholiace opojenie expresionizmom, prvky dodekafónie i serializmu, zaoberal sa Hábovou štvrťtónovou hudbou a atematickým slohom, blízky mu bol konštruktivizmus i surrealizmus poézie, drámy, maliarstva, podľahol zvodom černošského džezu, ktorý do jeho tvorby vniesol novú kvalitu vitality, pohybu a espritu. Od tejto chvíle sa Ježek, povedané slovami V. Holzknechta, vyslovoval dvoma jazykmi. Jedným jazykom sa prihováral širokému okruhu poslucháčov, jeho zdrojom boli rytmy černošských ragtimeov, blues i českých ľudových piesní. Ním sa prihováral ako pesničkár publiku Osvobozeného divadla, prejavoval sa ako autor hudieb k revuálnym hrám, filmom, týmto jazykom formuloval svoj protifašistický a protivojnový angažovaný postoj. Táto tvorba je dobre známa. Teraz, konečne po rokoch, prichádza na svetlo sveta jeho menej známy hudobný jazyk, ktorým sa vyjadroval v inštrumentálnych a orchestrálnych skladbách.

Recenzovaný šesťplatňový album z Ježkovej tvorby obsahuje, až na niekoľko záverečných skladieb (Pochod karnevalu Umeleckej besedy, Koloratúrny valčík z hudobnej komédie Voskovca – Wericha – Hoffmeistera Svet za mrežami, Dve americké polky ukážky z jeho komornej, koncertantnej a vokálnej tvorby, Väčšina skladieb je venovaná klavíru, ktorý Ježek tak miloval a dôverne poznal. Menej známe, resp. aj neznáme sú Ježkove piesne, napr. piesne na verše A. Puškina, Kalendár na verše Pierra Alberta-Birota, piesne na verše V. Nezvala, J. Seiferta, J. Cocteaua a i. Ježkov kompozičný talent však najvýrečnejšie reprezentujú veľké formy, Sláčikové kvarteto, Husľový koncert, Fantázia pre klavír a orchester, Symfonická báseň, husľová a klavírna sonáta. V nich sa Ježkove skladateľské schopnosti i originalita jeho myslenia prejavujú najvlastnejším spôsobom. Pochopiteľne, sú tu isté kompozičné vzory, sú však pretavené špecifickým hudobným myslením a hudobným jazykom a kompozičnými prvkami, ktoré skladateľ obzvlášť rád užíval: motorizmus pohybu, konštruktivizmus, efektná inštrumentácia s náročnými sólujúcimi nástrojmi a pod. Ježkova hudobná reč nie je uhladená, ale ani samoúčelne konštruktivistická, je skôr vecná, antiromantická, ale bohato emocionálna, založená predovšetkým na autonómnosti hudobného jazyka. Jeho hudba pôsobí dodnes sviežo, invenčne zaujímavo, súčasne, a preto jej absencia na koncertných pódiách nie je opodstatnená.

Nahrávky kompletu vznikali v rokoch 1972–1987, sú to všetko kvalitné štúdiové snímky, realizované špičkovými umelcami. Najväčší priestor tu má klavirista **Jan Novotný,** ktorý je interpretom – a skvelým! – všetkých klavírnych skladieb. Disponuje brilantnou technikou, pregnatným rytmickým cítením a bohatou diferencovanosťou klavírneho zvuku. Vynikajúco je predvedený husľový koncert **Petrom Messiereurom** a **Pražským symfonickým ochestrom** s **dirigentom Jiřím Bělohlávkom.** Reprezentačné sú snímky Dychového kvinteta v podaní **Českého dychového kvinteta** a najmä Sláčikové kvarteto v interpretácii **Sukovho kvarteta.** Obe inštrumentálne sonáty prezrádzajú bohatý vnútorný svet Ježkovej hudby, jeho spätosť s domovom, je to úprimná výpoveď veľkého umelca. Na vokálnych skladbách, ktoré svojou optimistickou črtou prudko kontrastujú s jeho inštrumentálnymi skladbami, sa podieľa celý rad interpretov na čele s Janou Jonášovou, ktorých na klavíri perfektne sprevádza **Alfred Holeček.** Uznanie patrí aj dirigentom – **E. Fischerovi, M. Konvalinkovi, J. Nohejlovi, V. Válkovi,** ktorí odviedli umelecky poctivú a náročnú prácu. Aj vďaka nim má tento ježkovský projekt vydavateľstva Panton historický význam. Jeho dosah dnes azda ani nevieme správne oceniť, ale faktom je, že do kultúrneho povedomia sa vrátilo dielo presvedčivo hovoriace o výnimočnom a vzácnom zjave českej modernej hudby, akým bol Jaroslav Ježek.

MARIÁN JURÍK

Mozart a dvakrát Rejcha

Z bohatej a pestrej ponuky Pantonu siaham po troch tituloch, gramosnímkach, z ktorých každá upútala moju pozornosť z iného dôvodu.

Etiketa prvej z nich ohlasuje autora – W. A. Mozarta a jeho Neznáme árie pre soprán a koncertantné nástroje. Zvláštny

a frapujúci fakt. Je vôbec možné, že po dvoch storočiach, naplnených hudbou Majstra M jestvujú ešte nejaké jeho neobjavené alebo neznáme opusy?! Osem árií, ktorých označenie nesprevádza obligátne číslo Köchelovho zoznamu, sa podarilo (cit.) „náhodou objaviť v rôznych – najmä východoeurópskych (priširoký pojem – pozn. rec.) – zbierkach" autorovi sprievodného textu platne (zároveň spoluinterpretovi) Dieterovi Klöcherovi. Celý jeho slovný komentár sa nesie v duchu obhajoby a dokazovania toho, že tu ide skutočne o pravého, nesfalšovaného Wolfganga Amadea – i s hypotetickým (približným) časovým vročením tej-ktorej skladby, najmä, odvolávajúc sa na charakteristiky, príznačné znaky a „príbuzenské vzťahy" k známym skladateľovým dielam (napr. ária Jesu amor meus a jej duch, odkazujúci na Figarovu svadbu... a pod.) Napokon, osem (Neznámych) árií si treba vypočuť. Znie v nich krásny, známy Mozart. So všetkými typickými hudobnými idiomami a gestami: noblesou, gracióznosťou, brilanciou, nehou, vrúcnosťou... – a to AJ vďaka interpretom. Najmä mozartovsky osvedčenej, skvelej Helen Donathovej (o. i. kreácií spomínam na jej excelentné Exsultate jubilate na BHS pred niekoľkými rokmi – dnes rovnako jej muzikálnej kultúre aplaudujem). Ďalšími protagonistami sú Josef Suk, klarinetista Dieter Klöcher, fagotista Karl Otto Hartmann, s výdatným pozadím Sukovho komorného orchestra pod vedením Klausa Donatha. Z hudby mám ozajstný, nefalšovaný zážitok*. A navyše, žiada sa mi chváliť dobrú prácu, pružnosť a pohotovosť pražského vydavateľstva. Dostávam sa k druhému titulu, kantáte Nový žalm od Antonína Rejchu, autorovi, ktorý napriek európskym (nie kozmopolitickým) smerovaniam ostáva akceptovaný ako tvorca český. A tak je jeho skladateľský odkaz vnímaný a chápaný ako majetok duchovného dedičstva národa. Ten si ho pestuje a uvedomuje si jeho vážnosť a váhu i po časových odstupoch. S pocitom príslušnej uvedomelosti a zmyslom pre uchovanie hodnôt. Autograf nahranej skladby

bol uložený v parížskej Bibliothèque nationale, pre realizáciu ho spracoval a pripravil Stanislav Ondráček. (Koľko asi hudobných pamiatok súvisiacich s kultúrou nášho slovenského národa drieme v rozličných európskych archívoch, koľko ich trpezlivo a neúnavne vyčkáva na milosť – svoju znelú „dokumentačnú" podobu...) Nahrávka Rejchovho Nového žalmu je premiérou. Popri obdive k hodnotám umeleckým i realizačným jej však treba vytknúť aj istú dávku nedotiahnutosti. Voči zodpovedne a vzorovo zvládnutým sólovým partom (hlavne vyššie odbory – M. Hajóssyová a A. Schmidt, s nie zanedbateľnými vkladmi A. Barovej a K. Průšu) miestami – v zmysle interpretačnej kvality – pôsobia disproporčne ansámblové pasáže (Pražský filharmonický zbor, Dvořákův komorní orchestr s dirigentom Lubomírom Mátlom). Verím, že gramofónová premiéra neostane bez živých, koncertných repríz. Vzhľadom na hudobný obsah, krásne, symbolické texty (Siegfried August Mahlmann) štylizovanej modlidby je skladba veľavravnou hodnotou.

K tretej platni ma viac menej „prisunulo" jej dizajnové riešenie. Hľadám v ňom zašifrované kódy a symboly. Farebný, trochu ležérny pop štýl ma privádza na iné chodníčky, vedúce inam, len nie k spoľahlivému žriedlu klasiky. Opäť k hudbe Antonína Rejchu. Možno tento exkurz spôsobila osobnosť Jaroslava Svěceného, ktorý svojim interpretačným umením vie naozaj inšpirovať nielen poslucháča, vnímajúceho čisté hudobné tvary, ale dokáže podnietiť aj fantazijný vzlet výtvarníka (v tomto prípade Michala Cihláře). Za touto „vstupnou bránou" sa skrýva plnohodnotná nahrávka troch – mimochodom tiež novouvádzaných skladieb Rejchu. Po Sonáte pre klavír a husle B dur op. 55 a Ronde op. 4 G dur zaujme najmä klasicisticky-romantizujúce Grand duo concertante. Poslucháč musí vo všetkých prípadoch obdivovať interpretačnú suverénnosť a muzikálnu plnokrvnosť a to nielen skvelého huslistu, ale i jeho partnera pri klavíri Františka Kůdu.

LÝDIA DOHNALOVÁ

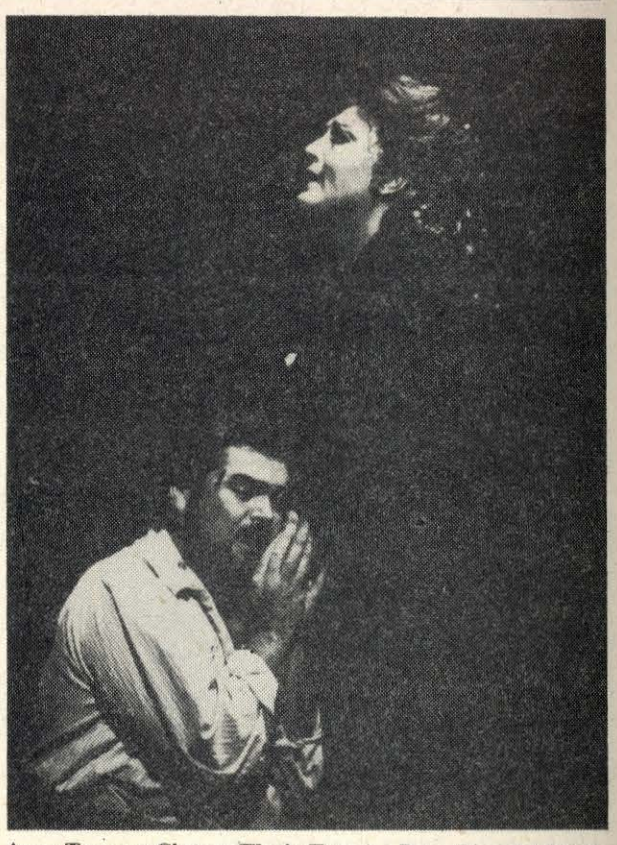
Louis Spohr: Koncerty pre husle a orchester č. 7 e mol a č. 12 A dur. Sólistka Takako Nishizaki. Cappella Istropolitana. Dirigent Libor Pešek.
OPUS Stereo 9310 2124. Digitálna nahrávka.

Hudobný odkaz Louisa Spohra nepatrí k príliš frekventovaným kapitolám hudobného vývoja z hľadiska jeho výskytu v edičných plánoch našich vydavateľstiev. Iná je situácia v zahraničí, kde si v poslednom čase získala Spohrova tvorba výnimočný vzostup záujmu a stále častejšie sa vyskytuje na koncertných pódiách a v katalógoch gramofónových firiem. OPUS spolupracoval pri vydaní Spohrových husľových koncertov s firmou Pacific Music Co., Ltd., Hong Kong a vďaka tejto spolupráci sa pohli „ľady" a na pulty predajní OPUS sa dostala platňa obsahujúca nahrávky dvoch pozoruhodných skladieb, ktoré dokresľujú situáciu z prvej tretiny 19. storočia a zabezpečujú Louisovi Spohrovi miesto medzi „ranými romantikmi" Weberom, Paganinim, prípadne Chopinom – teda medzi všetkými tými, ktorí sa zaslúžili o búrlivý rozvoj sólistického inštrumentálneho koncertu a hráčskej techniky. Každý z dvoch predkladaných koncertov vystihuje romantické svitanie špecifickým spôsobom. Podnetnejší a vykryštalizovanejší je však Koncert č. 12 A dur op. 79, attaca plynúci trojčasťový cyklus so zaujímavo riešenou prvou časťou, kantabilným Larghettom a virtuózne capriccióznym Alla pollacca na záver. Spohr sám označil tento Koncert za Concertino, ktorého hudba je obsažná a prekračuje hranice inštrumentálnej exhibície, príznačnej pre množstvo ranoromantických koncertantných kompozícií. Koncert e mol č. 7 op. 38 vykračuje smerom k 19. storočiu predovšetkým svojím výrazom, profilujúcim prvé dve časti. Patetickejšie ladené frázy, výraznejšia konfliktnosť hudobnej evolúcie a proporcie častí modelujú na podklade klasicistického koncertu nový svet hudobného obrazu charakteristického pre prvé dve tretiny 19. storočia. Spoločnou črtou obidvoch Koncertov je vyhrotená virtuozita sólového partu (Spohr bol legendárnym huslistom). Takako Nishizaki sa s neľahkou úlohou vysporiadala na solídnej úrovni a hoci jej hra sa nevyhla malým intonačným kolíziám, Spohrova hudba plynie so všetkou eleganciou a bizarným romantickým pátosom, či skôr elegickosťou. Úloha orchestra sa obmedzuje na krátke vstupy a intermezzá, v hre členov Cappelly Istropolitany však cítiť, že nad nimi "bdie" skúsená ruka Libora Peška. Interpretačné pozitíva dopĺňa výborná technická úroveň zvukového záznamu, pôsobivý dizajn, niet preto dôvodu neobohatiť si diskotéku o tento titul vrhajúci viac svetla do epochy zložitého prechodu medzi dvoma storočiami.

IGOR JAVORSKÝ

J. Barstowá (Amelia) a P. Domingo (Riccardo) vo Verdiho Maškarnom bále

Hlavnú rolu opery R. Straussa Elektra stvárnila Eva Martonová Snímky: archív autorky



Anna Tomowa-Sintow (Floria Tosca) a Peter Dvorský (Mario Cavaradossi) v zábere zo salzburskej Tosky.

SALZBURG '89

Tohtoročný festival pripravil tri nové operné produkcie: Elektru R. Straussa (prevzatá inscenácia z viedenskej Štátnej opery), Maškarný bál G. Verdiho a Tosku G. Pucciniho.

Po nečakanom odchode najvýraznejšej osobnosti festivalu Herberta von Karajana prevzal jeho naštudovanie **Maškarného bálu** najprv Georg Solti, posledné predstavenie Gustáv Kuhn. Za dirigentským pultom sa tak v krátkom čase vystriedali traja dirigenti, čo znížilo kvalitu operných predstavení. Maškarný bál, uvedený **24. 8.**, niesol znaky nervozity, nejednotnosti a nekľudu. Orchester znel doslova dezorientovane a tým bola veľmi poznačená (hlavne v ensembloch) súhra so sólistami. Hlavný protagonista – **Placido Domingo** tiež nemal svoj ideálny deň a jasne bolo vidieť, ako sa na každú frázu plne sústreďuje. Jeho partnerka **Josephina Barstowá** má obdivuhodný dych, jej fráza bola nekonečná. Škoda, že jej hlas nemá krajšie zafarbenie, hlavne v strednej polohe. **Leo Nucci** ukázal svoju taliansku spevácku školu v najlepšom svetle. Exponované miesta Renatovho partu spieval brilantne, s istotou a vo výškach ťažko nájde konkurenta. Mladá kórejská koloratúrna sopranistka **Sumi Jo** (posledný objav Herberta von Karajana) má veľmi príjemný hlas a jej obidve árie boli dynamicky výborne prepracované. Ulrica v interpretácii **Florence Quivarovej** využila všetky možnosti svojho krátkeho účinkovania v tomto diele a divákov spevácky i herecky zaujala. Veľkolepá **scéna Williama Dudleya** ale nepodnietila fantáziu **režiséra Johna Schlesingera,** ktorý ponechal bezradne pobehovať speváckov od jedného portálu k druhému, hlavne v III. obraze.

Elektra Richarda Straussa (26. 8.) mala v hlavnej hrdinke **Eve Martonovej** ideálnu predstaviteľku. Spevácky mimoriadne náročnú úlohu zvládla s absolútnym nadhľadom. Jej výkon patril k tomu najlepšiemu, čo sme v tohtoročných operných predstaveniach počuli. Kolegovia **Cheryl Studerová** (Chrysothemis), **Brigitte Fassbaenderová** (Klytämnestra) a **Franz Grundheber** (Orest) podali tiež kvalitné herecko-spevácke výkony. Dirigentom predstavenia bol **Claudio Abbado,** ktorý miestami natoľko využil expresivitu partitúry, že kryla hlasy sólistov na javisku. **Inscenácia Harryho Kupfera** a **scénografa Hansa Schavernocha** bola vybudovaná hlavne na vzťahoch a hereckej aktivite postáv.

Tosca, ktorú tiež hudobne pripravil Herbert von Karajan, prešla do rúk **Georgea Prètrea.** Ten perfektne dotvoril výborný základ, ktorý mu predchodca vybudoval a dopracoval niektoré miesta v orchestri doslova geniálne (III. obraz). Bohatosť farieb, zvukov a nálad oživila už tradične zaužívanú interpretáciu a práve vďaka Prètreovi počuli sme v orchestri toľko nových krásnych miest. Tosca **Anny Tomovej-Sintowej,** obľúbenej speváčky Karajana, síce vyspievala všetko, čo partitúra predpisuje, ale predsa len Toskou nebola. Prvýkrát sa v Salzburgu prezentoval náš slovenský tenorista **Peter Dvorský.** Túto úlohu má už potrebne ospievanú a tak i jeho prvý vstup hneď s áriou vyznel isto a presvedčivo. Jeho hlas má prekrásnu, vzácnu farbu, ktorá v Grosses Festspielhause dňa **25. 8.** úplne zažiarila. Báječná akustika v sále podnietila Dvorského k väčšej dynamizácii a diferenciácii tónu hlavne v prvom obraze. Jeho „Victoria" v druhom obraze presvedčila svojou údernosťou a silou a zavibrovala iste v každom poslucháčovi. V záverečnom duete s Toskou ukázal, že vo svojom odbore nemá vo výškach konkurenta. Jeho výkon potleskom hodnotili i hráči Viedenských filharmonikov. Vittelio Scarpia – **James Morris** – spĺňal všetky atribúty potrebné pre túto dramatickú úlohu. **Réžia Petra Busseho** priniesla viacero nových režijných postupov hlavne v prvom obraze opery a individuálna práca so speváckmi bola zjavná.

Piesňový recitál Kathleen Battleovej – miláčika salzburského obecenstva – vzbudzoval veľký záujem. Jej krehký, malý koloratúrny soprán má potrebnú guľatosť, ľahkosť a spevácku techniku. To by však nestačilo, aby táto sympatická speváčka natoľko zaujala poslucháčov. Kathleen Bettleová má oveľa viac. **Je v prvom rade úžasne muzikálna, s bohatou výrazovou škálou a s plným stotožnením sa s obsahom interpretovanej piesňovej literatúry.** Koncentrácia pred každou skladbou je viditeľná, ale je schopná v rámci cyklu okamžite sa preladiť do úplne inej nálady. Robí to s ľahkosťou i s trochou koketérie, ale v každom prípade pravdivo. Jej program obsahoval diela nasledujúcich skladateľov: G. F. Händela, F. Schuberta, R. Straussa, H. Duparca, G. Faurého, R. Hahna, J. Rodriga a spirituály. Partnerom speváčky bol Warren Jones – americký klavirista, ktorý hlavne v piesňach R. Straussa ukázal svoje výrazné kvality.

EVA BLAHOVÁ

PARSIFAL V BAYREUTHE

Výnimočnosť uvedenia Wagnerovho Parsifala na Slávnostnom festivale Wagnerových opier v Bayreuthe 1989 spočíva v tom, že operu Parsifal režijne naštudoval a scénicky pripravil vnuk Richarda Wagnera Wolfgang Wagner pri príležitosti svojich 70. narodenín, ktoré oslávil 30. augusta 1989. Výber Parsifala nebol náhodný, lebo Parsifal znamená vo Wagnerovej tvorbe nielen „rozlúčkové dielo", ale predovšetkým dielo, ktoré je sumou jeho životných a filozofických skúseností a pozoruhodné je aj vnútorné prepojenie Parsifala s jeho predchádzajúcimi operami. Aj Wolfgang Wagner pristúpil k naštudovaniu Parsifala z nových životných a filozofických pozícií, ktoré divákov opery v mnohom veľmi prekvapili.

James Levine Snímky: archív autorky

Wolfgang Wagner zasadil dej Parsifala do imaginárneho priestoru a času, aby zdôraznil, že v opere chce vyjadriť priesečník minulosti a budúcnosti dianím v súčasnosti. Základným objektom scény sa mu stal kryštáľ – prejav prírodného tvaru, ktorý oživuje farbou a svetlom. Jeho základným výrazom je labyrint, súčasne výraz životného pocitu – hlavnou ideou inscenácie je hľadanie správneho východiska, cesty z labyrintu. Proti sebe stoja dve hlavné postavy Titurel – Klingsor, dva svety – jeden symbolizovaný kláštorom Titurela, svätým grálom, princípom askézy, apoteózou odosobnenia, straty individuality – druhý symbolizovaný zmyslovými zvodmi, užívaním života, zdôrazňovaním individuality, extázy. Vo svojej podstate však chápe obidva protichodné svety rovnako, lebo obom ide o získanie moci, majetku a panovania. Wolfgang Wagner po novom poňal aj postavu Kundry, ktorá vystupuje v oboch svetoch, ale stojí mimo nich a svojou ženskosťou, v ktorej sa spája princíp lásky, utrpenia, schopnosť prenášať šťastie i obeť, nachádza správnu polaritu postavenia medzi ich protikladmi. Preto sa vo Wagnerovom poňatí Kundry stala symbolom večnej ženskosti a v závere opery nezomiera, ale po posledných slovách stojí a symbolizuje svoje nové postavenie partnerky, družky, stala sa krásnym stelesnením večnej ženskosti.

Aj v postave Parsifala spoznáva svoju vnútornú rozpoltenosť od dobra ku zlu, ale súčasne neuvedomele spoznáva, že aj Titurelov aj Klingsorov svet je mylný a hľadá vlastnú cestu. Kľúčovým momentom sa stal spev Kundry v 2. dejstve, po ktorom sa mení aj ona, aj Parsifal. V bozku Kundry spoznáva Parsifal ich spoločné bytie. Tento bozk sa stal iniciáciou hľadania novej cesty.

Wolfgang Wagner (vpravo) s Theom Adamom pri drážďanskej skúške Majstrov speváckov norimberských v r. 1985.

Vyvrcholenie opery spočíva v Parsifalovom čine v 3. dejstve – v premene zbrane na prostriedok zmierenia. Takto nové pochopenie Parsifala neznamená iba novú konštelláciu postáv, ale znamená viac – pokus o nové pochopenie sveta, o aktualizáciu súčasných a základných životných problémov človeka.

Zážitok z predstavenia Parsifala znamenal vrchol umeleckých hodnôt, lebo sa na uvedení opery spolupodieľali tieto svetové významné osobnosti: dirigent James Levine, Amfortas – Bernd Weikl, Titurel – Matthias Hölle, Parsifal – Wiliam Pell, Klingsor – Franz Mazura, Kundry – Waltraud Meier, vynikajúci orchester, zbor a balet.

DANIELA SLIACKA

staccato

● **ŠF KOŠICE V NOVEJ SEZÓNE. Hoci na začiatku svojej 21. sezóny orchester Štátnej filharmónie odchádzal na skoro dvojmesačné turné, dramaturgia pripravila pre svojich poslucháčov pekný program. Aj v tejto sezóne budú zachované osvedčené abonentné koncertné cykly – A cyklus pre náročného poslucháča dvakrát do mesiaca, raz mesačne B cyklus pre pracujúcich závodov, C cyklus pre Hudobnú mládež a D cyklus organových a komorných pondelkov. Okrem domácich dirigentov Richarda Zimmera a Róberta Stankovského sa pred orchestrom postavia i viacerí hostia ako napríklad Semion Kogan (ZSSR), Andrew Mogrelia (V. Británia), Konstantin Schenk (Rakúsko), Johen Wehner (NDR), János Petró (MĽR) a Alfred Walter (NSR). Z československých to budú Otakar Trhlík, Peter Breiner – aj v úlohe sólistu, Rudolf Geri a Jiří Bělohlávek, ktorý diriguje operný koncert so sólistami Evou Randovou, Štefanom Margitom a Petrom Mikulášom. Zo zahraničných interpretov spomeňme uruguajského klaviristu Homera Francescha, sovietskeho klavíristu Olega Volkova, maďarského huslistu Ernö Rózsaya, z našich umelcov privítame Jiřího Stivína, Petra Michalicu, Danicu Kardošovú, Andreu Šestákovú, Idu Černeckú, Dagmar Šebestovú-Zsapkovú, Stanislava Zamborského, Štefana Sklenku a Juraja Čižmarovača. Počas neprítomnosti orchestra vystúpi v Košiciach Capella Savaria, Štátny komorný orchester Žilina s nemeckým dirigentom Wolfgangom Kupkom a huslistom Jindřichom Pazderom ako aj orchester Komornej opery s dirigentom Mariánom Vachom a Musica aeterna. Zo sólistov sa predstaví kubánsky barytonista Ramon Calzadilla, japonská huslistka Juriko Kuronuma s Janom Panenkom a sovietska huslistka Nana Jašviliová. V decembri sa uskutočnia vianočné koncerty, na ktorých odznejú diela J. J. Rybu, E. Paschu, M. Schneidera-Trnavského a i. Záver sezóny tvoria festivalové koncerty XXXV. Košickej hudobnej jari a XX. Medzinárodného organového festivalu.** -ja-

● **KONCERT PRE DARCOV KRVI. Je už niekoľkoročnou tradíciou, že Štátna filharmónia Košice začiatkom septembra jeden koncert venuje dobrovoľným darcom krvi a vzorným členom ČSČK. Koncert sa uskutočnil v spolupráci s Vysokou školou múzických umení v Bratislave, dirigentom bol košický rodák Rudolf Geri. Po úvodnej predohre k opere Majstri speváci norimberskí od Richarda Wagnera zaznel v interpretácii Juraja Čižmarovača 5. koncert pre husle a orchester A dur KZ 219 Wolfganga Amadea Mozarta a 3. koncert pre klavír a orchester c mol, op. 37 Ludwiga van Beethovena v podaní poslucháčky VŠMU Eleonóry Slaničkovej.**

● **KONCERTY K SNP. Dvoma koncertmi prispela Štátna filharmónia Košice k oslavám 45. výročia Slovenského národného povstania: 3. septembra vystúpil orchester v Bardejovských Kúpeľoch na záverečnom koncerte Medzinárodného kultúrneho leta a 4. septembra v Dome umenia v Košiciach. Pod vedením dirigenta Richarda Zimmera interpretovali predohru Jozefa Podprockého venovanú 30. výročiu SNP, Symfonické fanfáty Rodiona Ščedrina a 9. symfóniu e mol, op. 95. Antonína Dvořáka.**

● **45. výročiu Slovenského národného povstania bol venovaný aj koncert v rámci abonentného cyklu Komorných pondelkov, na ktorom účinkovali členovia Krajskej pobočky ZSSKU v Košiciach. V podaní Pavla Novotného zaznela na úvod Sonatína d mol pre klavír v neoklasickom slohu M. Pejhovského. Klavírne duo Ludmila Kojanová–Pavel Novotný predniesli ako slovenskú premiéru skladby J. Podešvu (Karla Hynka Máchy lístek do památniku pro libozněnu na 4 ruce) a E. Dřízgu (Tri česká rondá), Mária Lenková interpretovala Doc impromtus pre čembalo B. Martinů a Fantáziu a Toccatu pre čembalo I. Hrušovského. Na záver koncertu Košické dychové trio – Alena Trnavá-flauta, Július Klein-klarinet a Vladislav Klein-fagot uviedlo Reminiscenicie in C N. Bodnára a Malý triptych op. 40, č. 2 T. Smirnovej.** -ja-

● **STARÁ SLOVENSKÁ HUDBA NA BRATISLAVSKOM HRADE. Historické múzeum Slovenského národného múzea v Bratislave pozýva všetkých záujemcov na koncerty zo slovenských historických prameňov bratislavského hudobného klasicizmu, ktoré sa uskutočnia v reprezentatívnom prostredí Hudobnej siene Bratislavského hradu dňa 12., 26. novembra a 10. decembra 1989 o 17,00 hodine. Odznejú – v mnohých prípadoch po prvýkrát – skladby autorov, ktorí pôsobili prechodne alebo natrvalo v Bratislave v druhej polovici 18. a na začiatku 19. storočia.**

– VAŠ –

Jubilant – Juraj Wiedermann

Začiatkom šesťdesiatych rokov (v roku 1952) sa objavil na scéne opery Slovenského národného divadla talentovaný, osobitý sólista, barytonista priezračného zvučného hlasu Juraj Wiedermann, predtým spevák brnenskej a ostravskej opery. Pre svoju širokú výrazovú škálu, charakterotvorné dispozície a veľkú muzikalitu bol postupne u nás obsadzovaný do mnohých závažných, veľmi rôznorodých úloh domáceho i zahraničného repertoáru. Zo slovenských a slovanských opier spomeňme napríklad rolu Mojmíra v Suchoňovom Svätoplukovi, Hrajnohu v Cikkerovom Jánošíkovi, Kalinu v Smetanovom Tajomstve, Petruccia v Šebalinovom Skrotení zlej ženy a najmä Petra Voka v Pauerovej Zuzane Vojířovej, ktorý patril k jeho najobľúbenejším postavám.

Je obdivuhodné, s akou adaptabilitou sa vedel priblížiť mozartovským hrdinom, ktorých vytvoril celú plejádu: o. i. titulnú postavu v Don Juanovi, Almavivu vo Figarovej svadbe, Guglielma v Cosi fan tutte a najmä originálneho Papagena v Čarovnej flaute (viď obrázok). Podobného žánru boli aj rossioniovské a donizettiovské úlohy – Doktor Malatesta v Pasqualovi, ale najmä všeumelec Figaro z Barbiera sevilského. Vo všetkých týchto umeleckých zástojoch preukázal Juraj Wiedermann okrem citu pre adekvátny hudobný štýl aj zmysel pre charakterové stvárnenie postáv.

Bol výraznou posilou súboru SND aj pri vytváraní veľkých tragických rolí talianskej opery, ktoré vykreslil v pevných kontúrach s primeraným pochmúrnym pátosom. Spomeňme aspoň Rigoletta – titulnú postavu Verdiho rovnomenného diela a z Pucciniovských postáv intrigánskeho prefekta polície Scarpiu v opere Tosca.

Juraj Wiedermann sa podieľal na živote a úspechoch našej prvej opernej scény plných 32 rokov, dokonca i dodnes vytvára ďalej na zmluvu menšie charakterové úlohy. Ale aj inak sa zúčastňuje na divadelnom dianí, najmä ako zakladateľ klubu divadelných dôchodcov, kde aktivizuje starších členov a snaží sa ich udržiavať v spojení s materskou scénou.

JK

Juraj Wiedermann v úlohe Papagena spolu s A. Peňaškovou-Kajabovou (Pamina).
Snímka archív HŽ

Peter Janík 50-ročný

Ing. Peter Janík, majster zvuku Čs. rozhlasu v Bratislave, vedúci Elektroakustického štúdia, sa dožíva tohto roku životného jubilea. Patrí k zakladateľom dnes už 24-ročného Elektroakustického štúdia, súčasne k priekopníkom a prvým propagátorom slovenskej elektroakustickej hudby doma i v zahraničí. Ako umelecký realizátor sa podieľal na väčšine zo 70-tich elektroakustických kompozícií, ktoré doteraz v EAŠ vznikli. Spolupracoval (spolu s majstrom zvuku Jánom Backstuberom) so slovenskými skladateľmi: J. Malovcom, M. Bázlikom, R.Bergerom, I. Hrušovským, T. Salvom, I. Paríkom, J. Pospíšilom, J. Hatríkom, I. Zeljenkom a ďalšími i so zahraničnými skladateľmi L. Voigtländerom, G. Katzerom (NDR), s L. Dandarom (RSR), s H. Rechbergerom (Fínsko), s Z. Pongráczom a I. Patachichom (MĽR).

Osobnosť Petra Janíka sa v priebehu štvrťstoročia prejavila nielen vo vysokej odbornosti a umelecko-realizačnom majstrovstve, ale i v schopnosti stmeliť kolektív a vychovať tím mladých odborníkov, predovšetkým osobným príkladom, vysokými nárokmi na sústavné odborné štúdium, disciplínu a úctu k práci celého tímu, so zreteľom na všestranné rozvíjanie osobnosti každého člena v prospech práce celku.

Snímka Martin Marenčin

Doterajšie superlatívy sú plne potvrdené domácimi, ale hlavne medzinárodnými úspechmi a sústavným rastom záujmu rozhlasových staníc (napr. BBC, Radio Budapešť, Radio Hamburg...) a festivalových centier pre elektroakustickú hudbu (Štokholm, Varšava, Bourghes, Milano, Varese) o elektroakustickú hudbu slovenských, ale i zahraničných skladateľov tvoriacich v Elektroakustickom štúdiu Čs. rozhlasu v Bratislave.

Pracovníci EAŠ prezentujú pravidelne výsledky svojej práce na súťažiach doma i v zahraničí. Snímky realizované v tvorivej spolupráci s P. Janíkom získavajú pravidelne najvyššie ocenenia na tzv. Technických rozhlasových žatvách, slovenských i celoštátnych, zameraných na majstrovstvo zvukového spracovania, na medzinárodnej folklórnej súťaži Prix de musique folklorique de radio Bratislava (spolupracoval so S. Stračinom, T. Salvom a I. Dubeckým) i na súťaži hudobných programov Prix Brno.

Vďaka podpore vedenia Techniky Čs. rozhlasu v Bratislave, ako i podpore vedenia Čs. rozhlasu v Bratislave, disponuje Elektroakustické štúdio pod vedením Petra Janíka v súčasnosti špičkovou zvukovou technikou. Minister kultúry SSR ocenil v r. 1988 doterajšiu umelecko-realizačnú prácu P. Janíka titulom Vzorný pracovník kultúry.

VÍŤAZOSLAV KUBIČKA

HIS informuje

● **Súbor Musica aeterna absolvoval v dňoch 16. – 21. 9. 1989 koncertný zájazd do Francúzska, kde reprezentoval čs. hudobnú kultúru na podujatí Hudba v roku 1789 v.... 16. 9. odznel koncert 1789 v Prahe, kde uviedli diela F. A. Míču, F. Gassmanna, J. G. Albrechtsbergera, L. Hofmanna, F. Tosta, W. A. Mozarta. Na koncerte sa zúčastnil i splnomocnený veľvyslanec ČSSR vo Francúzsku dr. Peter Colotka so svojím sprievodom. Ďalšie koncerty odzneli 17. 9. v Maisons-Laffitte a 19. 9. v Les Herbiers.**

● **Zbojníčku rapsódiu op. 52 Alexandra Moyzesa plánuje uviesť vo svojom programe britský klavirista Anthony Goldstone na koncerte 15. 11. 1989 v Town Hall v Kendale (Anglicko).**

● **Cieľom činnosti Centra hudobných informácií a propagácie hudby skladateľov Gruzínska, ktoré vzniklo v r. 1988, je oboznamovať zainteresované organizácie a tvorivé zväzy s rôznymi podujatiami, ako sú napríklad výmenné koncerty a tvorivé večery a stretnutia s gruzínskymi skladateľmi. Všetky informácie sprostredkuje bulletin Hudobné Gruzínsko (Gruzia muzikaľna), ktorý bude vychádzať 2-krát ročne.**

● **Ázijský hudobný festival '90 sa bude konať 21.–27. 3. 1990 v Tokiu a Sendai pod záštitou Japan Federation of Composers, Sendai City a Sendai Cultural Foundation. Podrobnosti o festivale a v rámci neho o 13. ázijskej skladateľkej konferencii v Japonsku budú známe v novembri 1989.**

JS

● **Moyzesovo kvarteto,** *súbor Slovenskej filharmónie, účinkovalo na 2. ročníku Wurzer Sommerkonzerte v NSR s dielami L. v. Beethovena, Cl. Debussyho a L. Burlasa. Koncert sa uskutočnil na historickom nádvorí farského Dómu (5. 8. 1989). Mladí slovenskí umelci, podrobne predstavení už pred svojím vystúpením, boli veľmi dobre hodnotení v miestnej tlači. Z recenzií vyberáme: „Moyzesovo kvarteto hralo Beethovena v neobyčajne vybrúsenom tvare, precíznoti a jemnosti ... 3. sláčikové kvarteto L. Burlasa je vystavané na tradíciách slovanskej hudby. Charakterizuje ho zádumčivosť, odhodlanosť a pre niekoho i nezvyklé zvukové obrazy, ktoré boli prekrásnym príkladom moderného kompozičného umenia našich východných susedov..... L. Burlas sa predstavil ako hudobný maliar svojho národa, ktorý nás pozýva k bližšiemu spoznávaniu. Štyria hudobníci z Bratislavy sa preukázali ako viac než kompetentní vyslanci svojej zeme medzi českými lesmi a Vysokými Tatrami."*

Rudolf Barrois, Der Neue Tag, 7. 8. 1989

„Slovenskí hostia v Debussym predviedli majstrovsky vypracované dynamické nuansy, svetlé, jasné „zlomy", tempové odtiene a celý register jemných akcentov."

Eberhard Otto, Oberpfälzer Nachrichten, 8. 8. 1989

-uy-

KONKURZY

Riaditeľ Novej scény v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie miesta:
– interného korepetítora sólistov,
– sólistov všetkých hlasových skupín.
Požadované vzdelanie: absolutórium konzervatória alebo VŠMU.
Prihlášky s krátkym životopisom zasielajte na adresu: Nová scéna, Živnostenská 1, 812 14 Bratislava. Termín konkurzu uchádzačom oznámime písomne.

x x x

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz do hlasov operného zboru:
– soprán,
– alt,
– tenor,
– bas.
Konkurz sa uskutoční dňa 30. 10. 1989 o 13.00 hod. v skúšobni operného zboru na Gorkého ul. č. 4 Bratislava.
Podmienky: zaspievať umelú alebo ľudovú pieseň, jednu áriu.

x x x

Riaditeľstvo opery DJGT v Banskej Bystrici vypisuje konkurz do orchestra na miesta:
– hráčov na husliach,
– hráčov na viole,
– hráčov na lesnom rohu,
– hráčov na harfe,
do operného zboru na miesta:
– tenor,
– bas,
– sólový barytón.
Prihlášky posielajte na adresu: DJGT – opera, nábrežie Duklianskych hrdinov 3, 974 73 Banská Bystrica. Záujemcov pozveme písomne.

Pavel Kogan o zmenách a problémoch v hudobnom živote ZSSR

37-ročný Pavel Kogan, známy sovietsky huslista a dirigent, je súčasne šéfom dvoch symfonických orchestrov – v Moskve a Záhrebe.
Hlavnou témou besedy s Pavlom Koganom boli súčasné problémy sovietskej kultúry, osobitne hudobnej.

Ak by Vás vymenovali do momentálne uvoľnenej funkcie ministra kultúry ZSSR, ktoré akcie by ste v prvom rade podnikli?

– Predovšetkým akciu „menej riadiť kultúru". My, služobníci múz, sme už ustatí od ustavičnej a neúnavnej kontroly zo strany funkcionárov v oblasti umenia, v prevažnej väčšine ľudí nekompetentných. Okrem toho by som sa samozrejme snažil poskytnúť viac možností sebarealizácie všetkým umelcom, najmä tvorivej mládeži.

Veď koľko talentovaných ľudí nemalo svojho času možnosť rozvinúť svoje nadanie. A opakujem, veľmi často vinou vedúcich funkcionárov kultúry a umenia. Výsledkom je, že v niektorých oblastiach, v ktorých sme kedysi držali palmu prvenstva, sme sa už mnohých pozícií vzdali – napríklad v oblasti interpretačného umenia a dokonca i v balete. Mnohí umelci boli nútení odísť na Západ a tam hľadať uplatnenie primerané svojmu talentu. Stačí spomenúť jedno meno – Mstislav Rostropovič, aby sme pochopili, aké straty sme utrpeli vďaka politike bývalých „tiežfunkcionárov". Známe je ich heslo z obdobia stagnácie, ktorým radi argumentovali: „Nikto nie je nenahraditeľný". Teraz sa pokúšajú po kvapkách získať späť stratené, no obnovovať niečo je vždy ťažšie.

Vašu rodinu nezasiahli podobné kolízie?

– Tiež sa vyskytli ťažké, niekedy až ponižujúce chvíle, ktoré sa dotýkali môjho otca, svetoznámeho huslistu Leonida Kogana. Neboli napríklad žiadúce, napriek zdravému rozumu, umelecké dynastie. Úrady sústavne a bez akéhokoľvek vysvetlenia odmietali dať otcovi súhlas na zahraničné hosťovanie spoločne so synom a dcérou – tiež hudobníkmi.

Domnievate sa, že proces prestavby zasiahol už aj oblasť hudby?

– Prvé kroky boli nepochybne urobené. My, hudobníci, sme začali voľnejšie dýchať, máme ďaleko viac možností ako predtým. Vezmime napríklad len fakt, že teraz si môžem slobodne vybrať hociktorú skladbu súčasného autora a zaradiť ju do svojho programu. Patrím k interpretom, ktorí sa aj v minulosti obracali k dielam zavrhovaných autorov, napríklad Edisona Denisova alebo Alfréda Šnitkeho. No v takých prípadoch sme riskovali, lebo to zjavne nebolo po vôli funkcionárom v kabinetoch Ministerstva kultúry. Konečne sa pre Denisova, Šnitkeho, Gubajdulinovú a mnohých ďalších skladateľov ich smeru otvorili aj domáce koncertné sály, lebo doteraz sa ich diela hrali prevažne len na Západe.

Čo môžete povedať o súčasnom stave koncertnej kultúry v ZSSR?

– Som Moskovčan, takže ma v prvom rade zaujímajú problémy moskovského hudobného života. Z pozície orchestrálneho dirigenta môžem povedať, že v hlavnom meste je situácia s koncertnými sálami katastrofálna. Možno tomu nebudete veriť, ale existuje poradovník na možnosť vystúpiť v niektorej z koncertných siení. No samotný kultúrny život Moskvy je mimoriadne bohatý, môžu jej závidieť najväčšie metropoly. V Moskve sa denne uskutoční vyše desať koncertov len z oblasti vážnej hudby – sólových, komorných, symfonických.

Treba však priznať, že okrem tradičných veľkých kultúrnych centier ako je Leningrad, Kyjev, Novosibirsk, Omsk, Krasnojarsk či mestá Pobaltia, je koncertný hudobný život v ostatných oblastiach na nízkej úrovni. Niet kde hrať, mám na mysli absolútny nedostatok profesionálnych koncertných siení, často niet na čom hrať (nástroje sú zanedbané, v zlom technickom stave) a občas dokonca niet pred kým hrať – masového poslucháča sme si dosiaľ nevychovali. Veď nie je tajomstvom, že niektoré koncerty „prebiehajú" nasledovným spôsobom: hosťujúceho umelca čakajú na pódiu, odovzdajú mu obálku s honorárom a obratom posielajú naspäť. Akcia je „odfajknutá", koncert sa „uskutočnil", no... bez poslucháčov.

Je trpké hovoriť toto všetko o obrovskej krajine so starobylou a bohatou hudobnou kultúrou, ktorá sa nachádza v kritickej situácii.

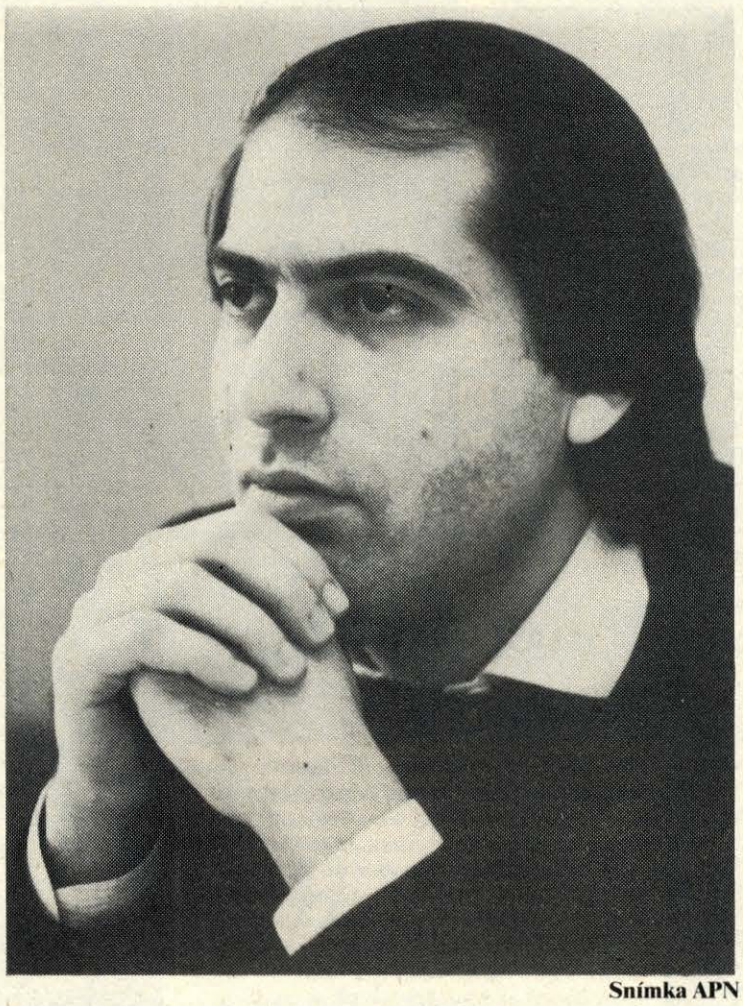
O nevyhnutnosti zmien v estetickej a najmä hudobnej výchove sa u nás hovorí mnoho a často – teraz nastal čas konať. No porovnajme trebárs len potenciálne možnosti dvoch veľmocí – ZSSR a USA. Počet symfonických orchestrov u nás je o niečo vyšší ako 50, v USA ich je 1300. Čísla hovoria samy za seba. A keď ešte vezmeme do úvahy, že mnohé naše orchestre nie sú skompletizované, že je nedostatok nástrojov, že tie čo sú, sú často v dezolátnom stave... Ako možno v takejto situácii vychovávať masové publikum?

No predsa len, aké sú dnes možnosti zvrátiť proces výchovy sovietskej hudobnej mládeže a tým i koncertného publika?

– V prvom rade sa treba častejšie vracať k slávnej klasickej minulosti, chrániť a rozvíjať hudobné tradície, ktoré majú v Rusku silné a hlboké korene. V tomto smere pripadá prvoradá úloha moskovskému konzervatóriu, mohutnej vyhni talentov, na ktorom spočíva tarcha prípravy a výchovy mladých nadaných hudobníkov u nás, a trúfam si povedať, i vo svetovom meradle. Veľmi dôležitú úlohu tu zohráva duch súťaživosti v študentskom prostredí, účasť na súťažiach, v ktorých, pravda, je ešte mnoho „ale". Čo mám na mysli? Každý si musí vyskúšať sily. Jednako však by sa laureátstvo nemalo stať trvalou „legitimáciou" do celého ďalšieho umeleckého života, ako to u nás často býva. Kritériá na mladých umelcov musia byť iného charakteru, napríklad rast profesionálneho majstrovstva, budovanie repertoáru.

Čo sa týka výchovy publika, domnievam sa, že k tomu je potrebná hudba rôznych štýlov. No je duchovnou hodnotou hudba, ktorú servírujeme dnešnej mladej generácii? Dnes je obrovský tlak masovej kultúry: éter je doslova nabitý rockovou a populárnou hudbou. Ak zapnete hociktorý televízny program – moskovský, leningradský, všeobecnovzdelávací, celkom určite natrafíte na nejakú skupinu, často ešte pochybnej kvality. Televízia má obrovské možnosti uspokojiť najrozličnejšie druhy hudobného vkusu. Je hanba, že kráčame po tej najľahšej cestičke... Som presvedčený, že len „klasika" môže vychovať naozaj kultúrneho človeka – otázka však je, akými formami ju predkladať.

Pripravila: Inna Čumakovová, APN



Snímka APN

Kým spievam, žijem

JELENA OBRAZCOVOVÁ – popredná sólistka Veľkého divadla, na začiatku novej umeleckej sezóny hovorí o problémoch svojho materského divadla.

Vo Veľkom divadle účinkujú vynikajúci umelci a speváci, takže reči o kríze ma poburujú – ešte nikdy nebolo v jednom divadle súčasne toľko speváckych hviezd. Druhá vec je, že nie sme stopercentne vyťažení. Máme málo vystúpení, takmer vôbec neúčinkujeme v nových inscenáciách. Pritom by to pomohlo vychovávať mládež, ktorej sme ešte veľmi veľa dlžní. Po prvé, mali by u nás častejšie vystupovať zahraniční umelci. Nemožno sa stále len variť vo vlastnej šťave. Z histórie vieme, že ruskí umelci, hudobníci, spisovatelia – všetci chodili do zahraničia. Bez vzájomných kontaktov nie je možný pokrok. Po druhé, my speváci máme určitú medzinárodnú úroveň, no opúšťame jej kritériá. Preto sa vyskytujú vo Veľkom divadle predstavenia, ktoré už nemožno počúvať. Hovorím to všetko s bolesťou v srdci, pretože takých hlasov, aké máme my, je na Západe veľmi málo.

Talentovaných ľudí máme, no kultúry je málo. Mám na mysli kultúru interpretácie, vyučovania. Ľudia musia byť nejakým spôsobom zainteresovaní na štúdiu. Nech vedia, že budú mať možnosť ísť do zahraničia, a nielen preto, aby tam zarobili veľké peniaze (hoci ani na tom nevidím nič zlého). Umelec musí veľa vidieť. No ak musí svoj čas venovať zaobstarávaniu stravy, ošatenia, keď po príchode domov nevie, čím nachová rodinu... o akom umeleckom raste môže byť potom reč? Preto je nutné vytvoriť pre spevákov, hercov, a vôbec pre umeleckú inteligenciu určité dodatkové možnosti, aby sa mohli plne venovať svojej profesii, premýšľať o svojom umení, aby mohli prinášať ľuďom dar, ktorý dostali od boha, a všetko sa stonásobne vráti. Inteligencia nikdy neostane národu nič dlžná.

Ja momentálne nemám vo Veľkom divadle takmer žiadne perspektívy. Niet inscenácií, v ktorých by mi ponúkli rolu.

Pravda, budú koncerty. S koncertným majstrom, klaviristom Vážom Čačavom pripravujeme programy z diel Brahmsa, Richarda Straussa, Musorgského, španielskych skladateľov. Mám podpísané kontrakty v divadlách na Donizettiho Favoritku, Respighiho Plameň – to sú nové role. Potom plánujeme ešte veľké koncerty pod názvom Antológia ruskej hudby, kde chceme interpretovať všetky prekrásne klenoty, v súčasnosti zabudnuté.

V budúcej sezóne budem spievať v Metropolitnej opere v New-Yorku a v opere v San Franciscu. Veď kým spievam, žijem.

Prevzaté z časopisu Rossijskaja muzykaľnaja gazeta, APN

Zo zájazdov orchestra SF

Posledným zájazdom orchestra SF v sezóne 1988/89 bolo štvornásobné účinkovanie v Rakúsku (18.–24. 7. 1989). Pod taktovkou nár. umelca Z. Košlera **realizovali jeden koncert vo viedenskom Konzerthause (18. júla 1989, B. Smetana, A. Dvořák) a tri koncerty vo Villachu, kde sa už tradične zúčastnil na festivale Carinthischer Sommer (t. r. bol v Ossiachu-Villachu už 20. ročník). Na prvom z koncertov (20. 7.) vo Villachu, nazvanom Leonard Bernstein Konzert sa so SF predstavili dvaja mladí dirigenti –** Yutaka Sado **z Japonska a** Rainer Mühlbach **z NDR (obaja v rámci tunajšej tradície Korutánske festivalové hviezdy predstavujú mladých umelcov) s dielami W. A. Mozarta, L. Bernsteina a R. Straussa. Sólistami boli** Jiří Hlaváč **(klarinet) a** Michael Martin Kofler **(flauta). Na ďalšom koncerte – 22. júla opäť v Kongresshause vo Villachu – zaznelo pod taktovkou Z. Košlera Concerto op. 4 G. v. Einema, Haydnov Koncert pre trúbku a orchester Es dur, Hob. VIIe:1 (s vynikajúcou virtuózkou na trúbke** Carole Dawn Reinhartovou**), po nej vystúpil jej 13-ročný žiak z viedenskej Musikhochschule –** Peter Steinhardt **s Koncertnou etudou A. Goedickeho (1877–1957). Na záver predniesla SF Dvořákovu Symfóniu č. 9 e mol op. 95. Dňa 23. júla účinkovala SF na Korutánskom lete pod taktovkou talianskeho dirigenta** Thomasa Briccettiho **na opernom večere** Katie Ricciarelliovej. **Na koncerte zazneli predohry a árie z opier Rossiniho, Mascagniho, Pucciniho, Verdiho a Cileu.**

Vyberáme ohlasy kritikov na vystúpenia našich filharmonikov:

„Skoro dvojhodinový koncert SF na tohtoročnom Korutánskom lete patril k najdôležitejším a najzaujímavejším... Yutaka Sado má 28 rokov a Rainer Mühlbach iba 23 rokov. Obaja boli objavení L. Bernsteinom a mali dirigovať za jeho prítomnosti. Ale Bernstein bol zaneprázdnený, čo okrem usporiadateľov nikoho neprekvapilo. Jeho chránenci ukázali svoje schopnosti aj za neprítomnosti cteného hosťa. SF bola flexívnym partnerom, ktorý vynikajúco zvládol zaujímavý program... Veľké momenty mali dirigent, orchester a klarinetista. J. Hlaváč s Bernsteinovými džezovými kompozíciami (Suita z baletu Fancy Free). Rainer Mühlbach prezentoval vynikajúceho Tilla Eulenspiegela..."

Frieda Stank, Neue Kronen Zeitung, 22. júla 1989

„Svoje nesporné kvality ukázal Y. Sado v Bernsteinovej suite z baletu Fancy Free. Priviedol Bratislavčanov k takej hre, ako keby stáli na lúkach pri Mississippi. Swing a pohyb, jazz sound strhávali..."

Hans Joas, Kleine Zeitung, 22. júla 1989

„Šťastná náhoda preložila na začiatok júla plánovaný koncert sopranistky na nedeľu večer (23. 7.), a tak získala pre sprievod tejto speváčky vynikajúcu Slovenskú filharmóniu. Thomas Briccetti sformoval hudobníkov do symfonického bel canta so senzačnou autentickosťou. Orchester hral presne, temperamentne a s ojedinelou hudobnou kultúrou. Ouvertúry a intermezzá, ktoré boli medzi jednotlivými vystúpeniami K. Ricciarelliovej... skoro sami osebe predstavovali vrchol večera. Sopranistka nešetrila speváckymi prednostami. Predovšetkým dramatické party získali v jej podaní intenzitu výrazu a exkluzivitu zostavy... Pod sviatok bel canta sa podpísali rovnakým dielom speváčka i orchester."

dr. Oskar Tonkli, Kärntner Tageszeitung, 25. júla 1989

„Košler dirigoval Dvořákovu 9. symfóniu so zdržanlivou vášňou, hudobníci ho nasledovali so zodpovedajúcou účasťou. Doslova hýrili v sólach. Celkove ponúkli harmonickú jednotu, ktorá dala podnet k freneticke mu aplauzu publika. Tri temperamentné prídavky – prirodzene opäť z Dvořáka, pre ktorého má, ako sa zdá, Košler zvláštnu „slabosť" – zakončili tento rozjasaný koncert na pamiatku H. Wobischa..."

Von Frieda Stank

Kärntner Krone, 25. júla 1989

-uy-

Po prvýkrát v Bratislave: Monteverdi – Orfeus

V záplave umeleckých podujatí 25. ročníka Bratislavských hudobných slávností sa takmer stratila séria koncertov pre starú hudbu, interpretovanú na historických nástrojoch resp. ich kópiách. Spolu s tradičnými (nie historickými) zoskupeniami, venujúcimi sa tiež hudbe baroka a klasicizmu, ktoré rovnako boli hosťami tohtoročných BHS, mohli mimo priam prekypujúceho rámca festivalu vytvoriť u nás zatiaľ nebývalý, ojedinelý, uzavretý cyklus, umožňujúci vzájomné porovnávanie prístupov k interpretácii starej hudby v rámci historizujúceho trendu i s koncepciami a zvukom súborov používajúcich moderné nástroje. Pokiaľ ide o programovú náplň série koncertov týchto ansámblov, bol favoritom jednoznačne súbor Capella Fidicinia z Lipska, ktorý po prvýkrát v Bratislave uviedol – síce iba koncertantne – jeden z míľnikov dejín hudby všeobecne a histórie hudobného divadla zvlášť, Monteverdiho operu L'Orfeo. Táto udalosť bola podnetom nielen na krátky rozhovor s umeleckým vedúcim, dirigentom, súboru a muzikológom DR. HANSOM GRÜSSOM (v období príprav koncertu viedol aj besedu usporiadanú Združením pre starú hudbu pri SHS), ale aj na širšiu reflexiu osobnosti a tvorby Claudia Monteverdiho a problémov jej interpretácie v teoretických prácach významných súčasných interpretov (Nikolaus Harnocourt) a teoretikov (Frank Schneider).

Ste zakladateľom súboru Capella Fidicinia. Aké boli podnety, okolnosti jeho vzniku?

Začali sme pred tridsiatimi rokmi ako študenti na hudobnovednom inštitúte v Lipsku: mali sme gambový súbor, ktorý sa postupne rozširoval. Spočiatku sme hrali len pre seba, v múzeu hudobných nástrojov, kde sme začali neskôr aj koncertovať. Múzeum hudobných nástrojov je súčasťou hudobnovedného inštitútu. Som tu činný ako hudobný historik a jednou z mojích úloh je ukázať nástroje vo funkcii, pre ktorú boli vyhotovené. Teda nielen uchovávať a vystavovať nástroje, ale oživiť ich.

To znamená, že všetky nástroje Vášho súboru pochádzajú z tohto múzea?

Nie. To ani nie je možné. Mnohé nástroje neprežijú také dlhé obdobie. Máme originálne nástroje, napríklad husle z konca 18. storočia, iné nástroje bolo treba rekonštruovať, vystavať kópie originálov, ktorých zvuk je teraz spoľahlivejší ako zvuk nástrojov 250 rokov starých. Proces starnutia je citeľný najmä u drevených dychov, ktoré sú vlastne v originálnej podobe väčšinou nepoužiteľné, resp. nevyludzujú tón, zodpovedajúci zámerom pôvodných staviteľov a užívateľov.

Ako sa k týmto nástrojom dostanete? Sú súkromným vlastníctvom hráčov, resp. máte podporu z oficiálnych miest?

Niektoré kópie sú vlastníctvom múzea, iné si hudobníci sami nechali vyhotoviť alebo si ich kúpili, niečo som si dal urobiť ja – napríklad náš regál je postavený podľa návrhu Michaela Praetoria a malý organ je tiež pokusom o rekonštrukciu, pričom som presvedčený, že kvalitou zodpovedá tomu, čo sa nám zachovalo. Bolo by ťažko možné sťahovať z koncertu na koncert pozitívy z múzejnej expozície, tie sú príliš zraniteľné a vzácne.

Ekonomickým garantom súboru je sčasti univerzita. Poverili ma jeho vedením – je to časť mojej pracovnej náplne. Každý rok máme cyklus koncertov v samotnom múzeu a, pravda, aj koncerty objednané inými usporiadateľmi. Univerzita nám poskytuje aj skúšobnú miestnosť a notový materiál. Žiaľ, hráči nášho súboru sú členmi iných veľkých telies v Lipsku (aj v iných mestách), resp. sú činní ako pedagógovia a niektorí – najmä speváci – sú v slobodnom povolaní. Sú to však vždy tí istí hudobníci, i keď sa súbor postupne omladzuje. Naše obsadenie však striedame podľa požiadaviek tej-ktorej skladby. Neskúšame denne, stretávame sa vždy pri príprave určitej úlohy, určitého projektu.

Váš repertoár siaha od renesancie po barok. Vrátane Bacha?

Hrávame aj Bacha – koncerty a kantáty, ale ťažiskom nášho repertoáru je Schütz a Monteverdi, ďalej veľkí renesanční skladatelia – Josquin, Isaac, Senfl, Stolzer a i. Sám túto činnosť robím nielen z hudobnohistorického záujmu, ale preto, že som fascinovaný umeleckými dielami týchto majstrov. Preto je ťažké zachovávať prísne historické hranice. Napríklad s vokálnym obsadením už roky realizujeme cyklus, v rámci ktorého uvádzame veľké omšové ordináriá – Dufaya, Machauta, Obrechta, Okeghema.

S koľkými spevákmi?

Asi s desiatimi až dvanástimi. Teda v rozsahu biskupskej kapely 16. storočia.

Vráťme sa k Bachovi, ktorého diela – i keď menej – ale predsa len máte tiež v repertoári. Je známe, že v NDR sa v priebehu niekoľkých desaťročí vyvinul, vžil veľmi výrazný, špecifický bachovský interpretačný štýl. Vaša prax sa od tohto výrazne odlišuje. S akým ohlasom sa to stretáva?

Je to veľmi zaujímavý moment. „Generálna línia" pestovania Bachovej hudby je v NDR postavená na modernom inštrumentári a na z toho vyplývajúcom interpretačnom štýle. V tejto oblasti sme teda tak trošku mimo „hlavného prúdu". Pokiaľ však ide o staršiu tvorbu, repertoár, ktorý som už spomínal, plne nás akceptujú. Vlastne už nikoho nenapadne možnosť priblížiť sa k Schützovi cez moderné nástroje; to isté platí pre Monteverdiho.

Pracujete pravidelne so spevákmi – vlastnými i hosťujúcimi. Technika spievania starej hudby sa však tiež odlišuje od bežnej, „modernej" praxe. Týka sa to aj zborov, s ktorými spolupracujete. Zaujíma ma, či pri práci s hlasmi „zvonka", teda so spevákmi, ktorí nie sú trvale zžití s interpretáciou starej hudby, nemáte – aspoň spočiatku – problémy. Konkrétne myslím na to, ako prebiehala spolupráca s naším Speváckym zborom mesta Bratislavy. Ďalej: neprekážalo vám jeho veľké obsadenie?

Máme dva varianty predvedenia. Jedna možnosť, ktorú sme práve realizovali v Berlíne, je tá, že zborové pasáže spievajú sólisti, čo považujem za veľmi dobré riešenie. Na druhej strane máme variant so skutočným zborom, pričom si myslím, že to je tiež veľmi dobre použiteľná verzia. Tu v Bratislave mi ponúkli zbor, nie príliš veľký (cca 60-členný, pozn. red.), rozsahom tak asi na hranici prípustnosti, s ktorým som samostatne skúšal už dva týždne pred koncertom a musím povedať, že som bol veľmi príjemne prekvapený. Poslal som už skôr svoju nahrávku a naštudovanie bolo naozaj dobré. Lákala ma táto úloha: chcel som vyskúšať, ako to funguje, keď spolupracujeme so zborom z inej krajiny, z iného kultúrneho okruhu a či možno vytvoriť homogénny, akceptovateľný výsledok. Opakujem: som spokojný. A pokiaľ ide o štýlovosť: pri koncertnom predvedení dostáva aj opera charakter oratória a podľa mňa v takom prípade je prijateľný aj zbor väčšieho obsadenia.

Je známe, že v tzv. historickej hudobnej interpretácii je zväčša viac možností realizácie. Dobové teoretické pokyny sa navzájom neraz veľmi od seba odlišujú. Akej praxe sa pridržiavate vo vašich interpretáciách? Plníte predpisy, návrhy určitých traktátov, alebo idete cestou vlastného vkusu?

Náš súbor sa volá Capella Fidicinia (t. j. Súbor strunových nástrojov) – je to názov, ktorý navrhol a používal sám Michael Praetorius. Teoretické základy našej interpretácie v podstate čerpáme práve z jeho traktátu Syntagma musicum. Tým, pravda, nevystačíme. Pre mňa sú určujúce diela – hudobné i teoretické – troch osobností: popri teoretikovi Praetoriovi to sú dvaja skladatelia – Schütz a Monteverdi. Títo traja poskytujú aj rozsiahle pole na precízne úvahy v oblasti predvádzania hudby. Veľmi intenzívne som sa s tým zaoberal, takže interpretačné modely, ktoré aplikujem napríklad pri realizácii Monteverdiho Orfea sa formujú z toho, čo Praetorius píše, i z priamych pokynov Monteverdiho. Ako príklad spomeniem interpretačné pokyny v madrigale Partenza amorosa – senza battuta (bez taktu, t. j. v stile rappresentativo, pozn. red.), ktorého paralely sú aj v našej opere, alebo rôzne spôsoby realizácie generálneho basu (pri jednom sa hrá paralelne obligátne, pri druhom sa harmonizovaný bas pohybuje takmer nezávisle od speváka), ktoré sú oba použiteľné. To sú problémy, ktoré nemožno zhrnúť do desiatich pravidiel, ale ktoré vždy dozrievajú v procese riešenia tej-ktorej skladby.

Monteverdiho L'Orfeo je však z hľadiska počtu interpretačných pokynov – na rozdiel od väčšiny ostatnej dobovej literatúry – samotným skladateľom mimoriadne dobre a dôkladne vyzbrojený, predsa sú známe niekoľké realizácie. Ako je to vo vašom prípade?

Osobne som vyhotovil svoju vlastnú verziu, pričom som sa prísne pridržiaval pokynov skladateľa v jeho partitúre z roku 1609. Tam, kde inštrumentačné pokyny Monteverdiho treba doplniť, postupoval som podľa rovnakého princípu ako autor. Napríklad použitie regálu nie je v scénach Pluta, Chárona i duchov všade vyznačené, ale z logiky dramaturgie to vyplýva, preto som ho použil. Podobne je to s organom, ktorý u nás trvalo sprevádza Orfea – vyplýva to z viacerých Monteverdiho inštrumentačných pokynov. Chcem tým povedať, že moje doplnky sú vlastne výsledkom analogických postupov. Existujú iné inštrumentačné verzie, bohatšie, kde nástroje hrajú častejšie tutti, čo ale považujem za nesprávne, pretože Monteverdiho inštrumentačný plán je celkom presný: skladateľ je napríklad celkom jednoznačný v 5. dejstve, pri Orfeovom opätovnom návrate do pastierskeho sveta, kedy v partitúre poznamenáva: teraz mlčia cinky a pozauny. T. j. predtým tieto nástroje asi hrali a mlčali pastierske nástroje. Poznám inštrumentácie, v ktorých sa na toto výrazné delenie nedbá, som však toho názoru, že práve o to skladateľovi išlo.

Vaša verzia Monteverdiho L'Orfea ráta so škrtmi, alebo uvádzate kompletné dielo?

Hráme celú operu s jedným doplnkom: originál totiž predpokladá tanečné finále – moresku, čo je však v koncerte nerealizovateľné, v dôsledku čoho vlastne finále chýba. Zo starších florentských intermédií, komponovaných pri príležitosti medicejskej svadby, som preto na uzavretie opery vybral madrigal Luca Marenzia.

Pripravila A. RAJTEROVÁ

NIKOLAUS HARNONCOURT

K estetike zvuku:
je škaredé krásne?

Monteverdiho výroky (v listoch) nám napovedajú veľa o jeho predstavách vokálneho a inštrumentálneho tvorenia tónu. Veď dnes zásadne vychádzame z toho, že hudobný zvuk má byť **krásny**, bez vedľajších šumov a chýb. Som však presvedčený o tom, že pre Monteverdiho spočíval hlavný dôraz na hudobnej pravdivosti, na optimálnom výklade textu, slova, nielen na zvukovej kráse. Prenesenie hudobnej pravdy do zvukov nepozná estetické hranice. Na základe našej znalosti inštrumentária a narábania spevného hlasu vtedajšej doby nemôžeme predpokladať, že ideálom bol krásny zvuk. Veľmi často totiž možno šumom, hlukom, komponentom ošklivosti oveľa skôr dospieť k dramatickej pravdivosti ako s bezchybnou zvukovou krásou. To je dnes možno ľahšie pochopiteľné, pretože v súčasnej hudbe nám tiež nejde vždy o absolútnu krásu tónu.

Žiaľ, je len málo písomných dokladov (niekoľké od Monteverdiho) o tom, ako sa používal zvuk vtedajších nástrojov. Ale i tie sú natoľko zaujímavé, že smelo možno povedať: zvuková krása bola v každom prípade podriadená hudobnej pravdivosti. Aj z hľadiska všeobecnej estetiky je iste správne tvrdenie, že krása pôsobí oveľa intenzívnejšie, ak vyrastá z ošklivosti. Je to v tom období nový princíp, ktorý nachádzame aj v Monteverdiho spôsobe narábania s disonanciou. Aj tu platí nový princíp: rozvedenie disonancie do konsonancie má v poslucháčovi po pocite napätia vyvolať úľavu; skladba sa teraz môže začať voľne vstupujúcou disonanciou, akoby bleskom z modrého neba – dovtedy niečo neslýchané! Takéto striedanie efektov sa používa teraz už celkom vedome. Ten istý prvok kontrastu sa aplikuje aj v oblasti zvuku. Speje to dokonca tak ďaleko, že Monteverdiho žiaci príležitostne požadujú zvláštne efekty, ktoré neskôr opäť nachádzame až v inštrumentálnych skladbách 20. storočia, napríklad hru pod kobylkou sláčikového nástroja, kde nemožno vylúdiť určitý tón, ale iba škrípanie, alebo úder sláčikom na korpus nástroja. Od Monteverdiho samotného sa o takýchto veciach dozvedáme málo azda iba preto, lebo sa od neho zachovalo málo partitúr. Okrem toho zväčša sám viedol predvedenia svojich diel, inak prenechával realizáciu detailov hudobníkom samotným.

O spevákoch, pravda, vieme ešte menej. Avšak z Monteverdiho výrokov by sme mohli usúdiť, že aj pre nich stála interpretácia textu natoľko v popredí, že ju stavali nad krásu pri narábaní s hlasom. Túto skutočnosť usudzujem aj z faktu, že približne v posledných rokoch Monteverdiho života objavili – ako reakciu na dramatický sprechgesang – belcanto, akoby sa malo pravému melodickému spevu prinavrátiť jemu prislúchajúce miesto. Pravdepodobne speváci občas natoľko preháňali demonštráciu pravdivosti textu, že nakoniec už ani riadne nespievali a reakciou na to sa kyvadlo vychýlilo na opačnú stranu.

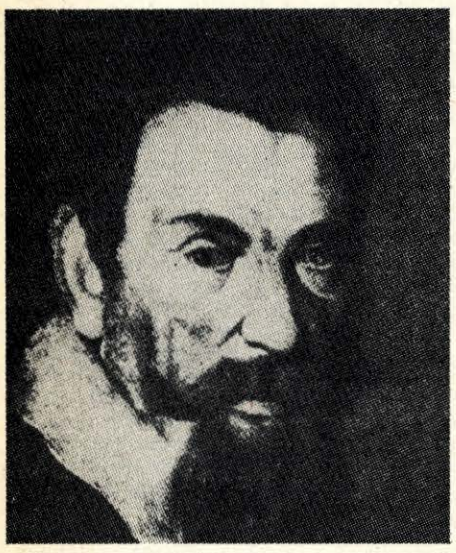
Šľachtická hudobná spoločnosť

NIKOLAUS HARNONCOURT

L' ORFEO

Poézia a hudba

V európskych hudobných dejinách sa objavili bohaté umelecké možnosti spájania poézie a hudby už veľmi dávno. Každá básnická výpoveď, nech je akokoľvek jasne formulovaná, je interpretovateľná mnohorakými nuansami a akcentmi, takže neraz prichádza do úvahy viacero rôznych výkladov. V hudbe niet konkrétnej výpovede, predsa však od svojich prvopočiatkov vedela na ľudí zapôsobiť – rozochvieť, potešiť, vzrušiť. Tieto účinky hudby odjakživa pociťovali ľudia ako magické, preto je hudba vo



Claudio Monteverdi

všetkých náboženstvách podstatnou súčasťou kultu; je teda pochopiteľné, že básnici vždy tieto možnosti využili a svoje diela prednášali spevom. V nejednej kultúre znamená spevák a básnik jedno a to isté. Grécke eposy a dokonca možno aj drámy si musíme predstaviť v spievanom prednese.

V kresťanskej kultúre Západu obdobia stredoveku a raného novoveku bola poézia s umeleckou hudbou tesne spätá. Vo viachlasných, sadzobne mimoriadne komplikovaných baladách, virelaisoch a motetách 13., 14. a 15. storočia stojí hudba v popredí, text je takmer nezrozumiteľný. Neskôr, v období vrcholnej renesancie, sa natoľko nadchli pre antickú grécku poéziu, že dokonca chceli znovu zaviesť starý spôsob recitácie – i keď o tom mali len nejasnú predstavu. Tak vznikol okolo roku 1600 celkom nový hudobný štýl, recitatív, monódia, vokálne concerto.

V prvých desaťročiach 17. storočia vyvinul Claudio Monteverdi na základe tohto moderného sprechgesangu a vďaka solídnej remeselnej – skladateľskej a kontrapunktickej – prípravy svoj hudobnodramatický jazyk. Jeho prvá opera, L'Orfeo, bola súčasne začiatkom i prvým vrcholom tohto druhu. Florenťanmi vytvorený sprechgesang, recitatív, obohatil o hudobnú hĺbku. Aj z neho zostalo slovo vládcom, ktorému mala hudba slúžiť. Rytmická a harmonická zložka a – napriek deklamačnému charakteru – melodický duktus však nadobudli osobitnú hodnotu, stali sa hudobným výkladom textu: bol to nový, dovtedy neslýchaný hudobný jazyk.

Monteverdiho L'Orfeo vznikol niekoľko málo rokov po prvých pokusoch s týmto recitatívno-dramatickým štýlom. Alessandro Striggio, autor textu, dvorný úradník mantovského vojvodu, bol so skladateľom spriatelený. Tak vznikalo toto dielo v úzkej spolupráci básnika so skladateľom. Voľba orfeovskej povesti pre Monteverdiho prvú dramatickú prácu je typická: ako „grécka dráma" bola vhodná pre nový antikizujúci štýl a súčasne programovo ospevovala všetko prekonávajúcu moc hudby.

Je to prvá opera, v ktorej bola na jednej strane poézia – v zhode s novými ideami – uprednostnená, na druhej strane však do nej naplno prenikla hudba so všetkým jej formovým bohatstvom. Sú tu anticipované alebo tušené už mnohé z foriem či možností, ktoré sa zjavia v operách nasledujúcich storočí: ária (dokonca s da capom), strofická pieseň, rôzne leitmotívy, dramaticky motivovaná inštrumentácia a samozrejme recitatív. Monteverdi nebol tvorcom ani jednej z týchto foriem, ale využil celý fundus najnovších i starších hudobných možností, aby ich zlúčil do úplne novej jednoty.

Táto prvá Monteverdiho opera, ba možno povedať prvá opravdivá opera hudobnej histórie vôbec, obsahuje popri novoobjavenom dramatickom sprechgesangu mnoho tradičných prvkov, predovšetkým madrigaly a tance z renesančnej hudby; na prahu hudobného baroka sa starý a nový štýl vzájomne priam prenikajú (prima prattica a seconda prattica). Skladatelia madrigalov 17. storočia objavili pre pastiersku poéziu svojskú zvukovosť, ľahké skladby tanečného charakteru, ktoré hneď vyvolali predstavu pastierov a nýmf. Monteverdi zabudoval takéto pastierske madrigaly do príslušných scén Orfea a vyhol sa tak štýlovému purizmu, hudobnej jednotvárnosti dogmatických Florenťanov; tam propagované a komponované opery boli totiž čisto recitatívne. Novoobjavenú monódiu (recitatív) vystupňoval Monteverdi do najvyššej výrazovej sily, pričom bezohľadne prelomil nejedno tabu z náuky o harmónii – „kvôli pravde", ako zdôraznil v jednej polemike. Táto opera, ktorá je veľkolepým vstupom do hudobného baroka, je súčasne aj posledným veľkým dielom, v ktorom je rozprestrená prekypujúca a pestrá zvuková paleta renesančnej hudby. Orchester, predpísaný pre Orfea až do detailov, zodpovedá orchestru intermédií, ktoré sa desaťročia predtým hrávali ako medziaktové hudby k divadelným predstaveniam.

Monteverdi bol praktik. Dvadsaťtriročný vstúpil do orchestra vojvodu v Mantove. Našiel tu bohaté podnety, keďže niektorí z jeho kolegov boli významnými skladateľmi (Giacches de Wert, Giovanni Gastoldi, Benedetto Pallavicino). Na viacerých cestách – v roku 1595 do Uhorska, 1599 do Flandier – mal príležitosť spoznať iné vedúce európske orchestre i skladateľov. Tam získané podnety sa odrazili v madrigaloch, ktoré v týchto rokoch písal a veľmi zreteľne aj v pastierskych scénach Orfea. V roku 1601 sa stal Monteverdi maestro-m della musica, teda vedúcim dvornej hudby. Svoju „favola in musica" L'Orfeo napísal pre predvedenie v Academii degl'Invaghiti 22. februára 1607. Neskôr ju zopakovali v dvornom divadle ako aj v iných mestách, v Cremone, Turíne. Priestory, kde operu uviedli, boli z hľadiska dnešných predstáv miniatúrne, počet poslucháčov ledva dosahoval počet účinkujúcich. Obe vojvodovi Francescovi Gonzagovi venované tlačené vydania diela v rokoch 1609 a 1615 svedčia o jeho neobyčajnom úspechu.

Monteverdiho L'Orfeo je prvým celovečerným dielom, ktoré vôbec kedy bolo skomponované. To je už z hľadiska nápadu senzácia. Veď dovtedy sa zhudobňovali iba lyrické básne a takto vytvorené madrigaly trvali najviac 2 – 4 minúty. A Monteverdi teraz vytvoril pastiersku báseň – bájku – sám nazval „favola in musica", drámu, ktorá hovoreným prednesom trvá asi 3/4 hodiny, spievaná jeden a pol hodiny. Sám si teda vytýčil úlohu nájsť pre jednotlivé prvky novej formy vnútornú súdržnosť. Ako materiál použil madrigal, novovymyslený sprechgesang a vlastnú originálnu, invenčnú fantáziu. Bol však potrebný ešte spojovací systém, ktorý mal zlúčiť množstvo úsekov do celku; bolo treba vytvoriť súvislosti z hľadiska hudobného i dramaturgického a prostredníctvom tempových vzťahov. Celá opera je vystavaná na jednom základnom tempe, z ktorého sú odvodené rôzne tempá jednotlivých krátkych úsekov.

L' ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DA CLAVDIO MONTEVERDI
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
Anno 1607 & nouamente data in luce
AL SERENISSIMO SIGNOR
D. FRANCESCO GONZAGA
Prencipe di Mantoua, & di Monferrato, &c
In Venetia Appresso Ricciardo Amadino
M D C IX

Titulný list prvého vydania Orfea (Benátky 1609).

Relácie sú natoľko prirodzené, že poslucháč má dojem uzavretého, priebežného diela. Základom týchto vzťahov sú tradičné tempové proporcie, pochádzajúce ešte zo stredoveku, i keď Monteverdi z nich použil len tie najjednoduchšie a niektoré nové – tiež veľmi jednoduché – objavil. Prirodzene, interpret musí tieto relácie poznať, resp. spoznať. Dnes zaužívaný spôsob určovania tempa výlučne na základe intuície a pocitu vedie k chaosu. Tempové proporcie sú oným dôležitým spojivom, ktoré zaručuje uzavretosť cyklu.

Orfeus a Eurydika. Podľa dobovej rytiny Marc'Antonia Raimondiho.

Opera sa začína v atmosfére najväčšieho šťastia, na ktorom sa s Orfeom, ktorého Eurydika konečne vyslyšala, podieľa celý pastiersky svet. Jasnú, sviežu hudbu, ktorá je vyjadrením tejto idyly, však zatieňuje spomienka na utrpenie a túžbu, ktoré jej predchádzali. Jas hudby môže byť presvedčivo pravdivý až vtedy, keď bude preniknutá spomienkou na uplynulú túžbu, pretrpený žiaľ, rovnako ako aj krása zapôsobí iba na pozadí škaredosti. Nová hudba je postavená na kontraste, na barokovom chiaro-scuro. Monteverdi nechá Orfea vyspievať svoje šťastie prostredníctvom velebenia prírody. V nasledujúcich storočiach sa s tým stretávame opakovane: šťastný stav duše otvára človeku oči pre krásy prírody. Tak oslavuje Orfeov spev šťastia slnko a aj v opere Ulisse vyjadruje Penelopa, keď konečne spoznala znovunavráteného manžela, svoje šťastie v dojímavom líčení prírody. Ešte v Mozartovej opere Lucio Silla ospevuje Celia vo svojej árii dážď, oživujúci prírodu. To je psychologicky veľmi dobre odpozorované: človek má oči pre krásy prírody zatvorené, iba šťastný je vidomý.

Orfeov „slnečný spev" sa začína recitatívom, teda voľnodeklamáciou, neskôr prechádzajúcou v arioso so vzletnou melodikou a rytmickou štruktúrou. Tento rozdiel je v partitúre zreteľne poznateľný: držané tóny v base dodávajú spevnému hlasu slobodu deklamácie, ktorá je obmedzená tam, kde je bas výrazne rytmizovaný, kde sa stáva protihlasom. (Tento princíp zostáva zachovaný aj v inštrumentálnej hudbe 17. a 18. storočia; v sonáte vždy znovu narazíme na miesta, kde sprievod rytmicky ustrnie: tam je sólista takpovediac pustený na slobodu – až keď je sprievod rytmicky opäť štrukturovaný, nadobúda dielo znova pevnú formu.)

Monteverdi používa formy rondového charakteru a tempové súvislosti na to, aby spojil viac dielov do celku; tak napríklad v 2. dejstve vytvára z ritornelu a striedajúcich sa kombinácií troch pastierov a jednej nymfy akýsi druh súvislého madrigalu (druhý pastier, tenor, je významovo Orfeovi najbližší, prvý pastier je alt, falzetujúci mužský alt, tretí je barytón alebo hlboký tenor, nymfa je soprán). Druhý pastier uvádza kvázi rondovú formu svojou výzvou ísť k chrámu a priniesť Imeneovi, bohu svadby, obetu: svadobná slávnosť má dostať sakrálne posvätenie. Nasleduje ritornel a dueto druhého a tretieho pastiera, teda tenoru a barytónu, resp. vysokého a nízkeho tenoru. Po opakovaní ritornelu počujeme terceto nymfy, prvého a tretieho pastiera, potom sa ritornel opakuje po tretíkrát. Nasleduje ako ďalšia kombinácia dueto alt-tenor. Namiesto očakávaného ritornelu však potom prekvapivo nasleduje ako záver zbor všetkých pastierov a nýmf.

Pri nástupe Messagiery, bohyne nešťastia, ktorá zvestuje smrť Eurydiky, zmení sa scéna z najvyššieho šťastia v najhlbší žiaľ, ktorý doľahne na Orfea a na celý pastiersky svet. Na tomto mieste sa celé dielo prevalí do tragickej polohy; tempo sa odrazu dvojnásobne spomalí. Odtiaľto má pochmúrny, smutný charakter, ktorý je prerušený iba na dvoch miestach: keď sa Orfeus domnieva, že Eurydiku vedie späť do pozemského sveta a keď na začiatku piateho dejstva pastiersky ritornel opäť líči jasnú trácku krajinu.

Monteverdi oddeľuje oba svety – svet pastierov, slnka a šťastia na jednej strane a podsvetie plné tieňa a utrpenia na strane druhej – veľmi starostlivo, a to zvukom i tempom. Preto je nesprávne hľadať pre každú časť jej zodpovedajúce tempo bez ohľadu na celkové súvislosti. Ak je totiž tá istá skladba – napríklad ritornel pastierskeho sveta – podľa situácie uvádzaná vždy v inom tempe, ako sa to často stáva, prehodnotí sa tým aj po hudobnej stránke, bude nerozoznateľná a stratí charakter signálu pre určitú situáciu.

Výsledok mojich úvah k otázke tempa v opere L'Orfeo znie: **jedno** základné tempo sa vinie cez celé dielo, tvorí základ pre jednoduché vzťahy, ktoré zodpovedajú rôznym situáciám a afektom. Tempo prvej skladby vlastne udáva tempo celého diela. Hoci tieto vzťahy sú pri počúvaní takmer nebadateľné, pociťujeme prirodzenú spätosť, ktorá dodáva dielu presvedčivú jednotu.

HŽ

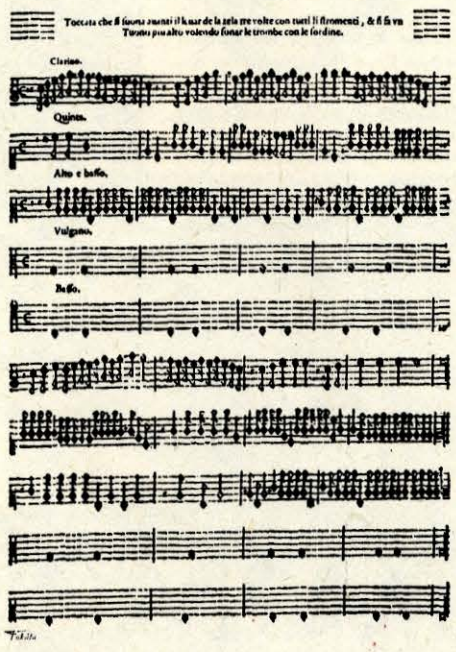
Inštrumentácia a úprava Orfea

L'Orfeo sa zachoval v partitúre, ktorú tlačili pod Monteverdiho dozorom. Recitatívy sú písané – ako to bolo zvykom ešte aj neskôr – v dvoch osnovách, madrigalové zborové úseky v päť- alebo šesťhlasnej zborovej partitúre, krátke inštrumentálne medzihry tiež v päť- až šesťriadkovej partitúre. Na začiatku partitúry Monteverdi uvádza zoznam tridsiatich siedmich nástrojov, ale iba na niekoľkých miestach partitúry píše, ktoré nástroje majú hrať. Niet pokynu pri inštrumentálnom ritornele, ktorým sa opera začína, ani pri prológu. V prvom dejstve stojí pri prvom zbore poznámka „Tutti stromenti" – ale na začiatku tretieho dejstva čítame: „Tu **začínajú** pozauny, cinky a regál", takže predpokladať, že tieto nástroje neboli zahrnuté v prvom dejstve pri „Tutti stromenti". (Je totiž veľký rozdiel v tom, či v pastierskom zbore hrajú pozauny a cinky alebo nie.) Teda len niekoľko častí v Orfeovi nesie priame pokyny na ich interpretáciu – všetko ostatné zostáva otvorené. Niektoré nástroje, spomínané v uvedenom zozname, sa v partitúre už nikdy viac nevyskytnú, sú tam však zasa iné nástroje, ktoré na začiatku nie sú uvedené.

Pred podobnými problémami stojí interpret aj v Monteverdiho Mariinských nešporoch z roku 1610: V priebehu celého diela sa uvádza veľký počet nástrojov, no niet presných údajov, kde majú hrať. To isté sa týka aj niekoľkých madrigalov: Tam sú príležitostne predpísané dve husle, ale v titule alebo predhovore napríklad stojí: „Tento madrigal treba hrať so šiestimi nástrojmi". Existujú aj údaje pre tutti, bez toho, že by bola zmienka o sóle. Z týchto jednotlivín je zrejmé, že výklad môže byť veľmi individuálny i vtedy, keď dbáme na všetky autorove pokyny. Myslím si, že aj diela, ktoré sú z hľadiska upravovateľa jednoduché, poskytujú veľa možností štylisticky správnych, neprotirečiacich Monteverdiho intenciám.

V pomere k orchestru neskorého romantizmu je Monteverdiho inštrumentácia, pravda, veľmi sparťanská, napriek tomu je však z nemnohých pokynov zrejmý zmysluplný a dramaticky účinný plán. Päť dejstiev Orfea sa odohráva na dvoch dejiskách: prvé, druhé a piate dejstvo v pastierskej krajine Trákie, tretie a štvrté dejstvo v podsvetí. Monteverdi určuje týmto dvom sféram opery dve zásadne odlišné inštrumentálne telesá: Sláčiky a flauty, lutny, čembalá a organ prislúchajú pastierskemu svetu, kým cinky, pozauny a regál symbolizujú a maľujú podsvetie. Trúbky sa vyskytujú len v úvodnej Toccate, v období vzniku opery sa zavše spájali s kniežatmi a bohmi a v žiadnom prípade nebolo možné jednoducho ich použiť v orchestri ako zvukovú farbu. (Trúbkári nepatrili medzi hudobníkov, ale medzi zamestnancov.) Monteverdi píše: „Túto Toccatu treba hrať trikrát pred zdvihnutím opony, so všetkými nástrojmi. Ak chceme nechať hrať trúbky so sordinom, treba hrať o tón vyššie". Dôvodom tohto pokynu je fakt, že vtedajšie sordina transponovali súčasne nástroj o tón vyššie. Je veľmi pravdepodobné, že Monteverdi uprednostňoval verziu v D dur (so sordinom) kvôli napojeniu na prvý ritornel, ktorý sa začína v d mol. Sordinované prírodné trúbky znejú oveľa tichšie ako otvorené: pravdepodobne stáli štyria dvorní trúbkári pred ešte spustenou (zavretou) oponou, orchester však sedel za ňou. Kvôli zvukovvej rovnováhe a azda aj preto, aby sa nenaľakali diváci v celkom malej miestnosti, kde opera po prvýkrát zaznela, mali hrať tlmené trúbky. Pravda, všetky tri opakovania treba hrať buď so sordinom alebo bez neho, prípadný účinok kontrastu pri opakovaní by bol štýlovo nesprávny a pre originálne trúbky v dôsledku transpozičného efektu sordina nerealizovateľný. Táto Toccata býva zväčša označovaná za prvú opernú predohru, pritom však s operou nemá **nič** spoločné, je pravou fanfárou, tzv. gonzagovskou fanfárou. Vojvodovia v Mantove mali – podobne ako všetky kniežatá onej doby – právo držať trúbkárov a mali – podobne ako iné kniežatá – svoje kvázi znejúce erby, svoje značky. Tieto sa hrávali na úvod, počas vstupu obecenstva do sály. Mimochodom, Monteverdi zabudoval v roku 1610 tú istú fanfáru do úvodnej časti svojich Mariinských nešpor, venovaných pápežovi, azda ako doklad toho, že toto dielo prichádza z mantovského dvora. Dezintepretácia tejto skladby ako ouvertúry viedla k nesprávnym realizáciám niekoľkých upravovateľov. Tak napríklad došlo k spojeniu trúbkovej Toccaty s pravým úvodným ritornelom do jednej veľkej predohry. (Pritom boli k jednoduchej trúbkovej sadzbe pridané početné ďalšie hlasy.) Takéto zlúčenie je však nesprávne z viacerých hľadísk, pretože aj ritornel, použitý tu ako kvázu B-diel predohry, má v Monteverdiho hudobnodramaturgickom pláne určitý význam. Symbolizuje pozemský svet, pastiersku sféru, akoby znejúci scénický obraz. Tento ritornel zaznieva na začiatku a na konci pastierskej krajiny v prvom a druhom dejstve a na začiatku pastierskej scény v poslednom dejstve. Keďže znázorňuje krajinu, nemožno ho afektovo spojiť s dejom, to musí znieť rovnako ako v prvom, jasnom dejstve! Veď krajina je vždy tá istá, iba ľudské osudy sa menia, iba v súvislosti s ľudskými osudmi sa mohla meniť aj hudba. Stretnutie pastierskeho sveta a podsvetia, teda záver druhého a začiatok tretieho dejstva je znázornený náhlou zmenou inštrumentácie. Tu je význam „znejúceho scénického obrazu" prenikavo zreteľný.

Viac ako vo svojich neskorých operách používa Monteverdi v Orfeovi zbor a to rovnako v pastierskych scénach so spievajúcimi



Monteverdi: L'Orfeo – Toccata

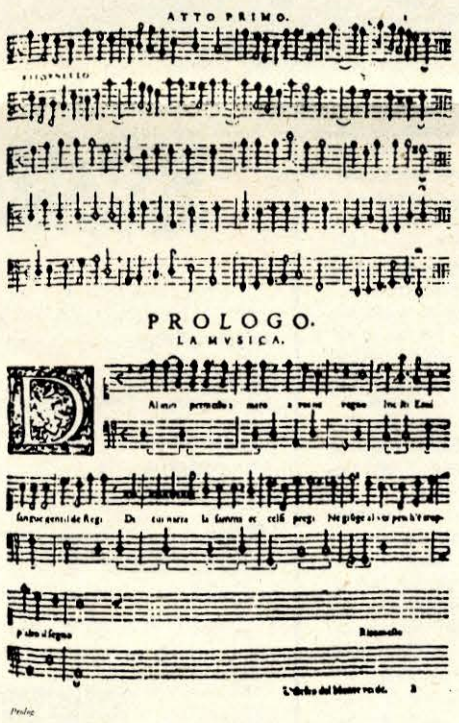
a tancujúcimi pastiermi a nymfami, ako aj v podsvetí, kde bezpohlavný zbor duchov komentuje dianie. Aj tu dôsledne zvukovo realizoval skladateľ zásadnú odlišnosť oboch sfér. Päťhlasné pastierske zbory majú spievať ženy a muži: dva sopránové hlasy ženy, alt, tenor a bas muži. Rovnako päťhlasné zbory duchov v treťom a štvrtom dejstve sú však komponované **len** pre mužské hlasy, pre dva alty, tenor a dva basy. Tak sú obe sféry odlíšené nielen v inštrumentálnom obsadení, ale aj vo vokálnom zvuku. Samozrejme zbory podsvetia musia byť sprevádzané nástrojmi podsvetia, cinkmi a pozaunami a nie sláčikmi a flautami pastierskych scén. Žiaľ, tieto jemné diferenciácie väčšina úprav stiera bez náhrady inými diferenciáciami.

Sláčikový súbor je v Orfeovi bohatší ako kedykoľvek predtým alebo potom v Monteverdiho tvorbe: violini piccoli (ladené o terciu alebo kvartu vyššie ako normálne husle a o oktávu vyššie znejúce než písané), obyčajné husle, violy, violončelá (Monteverdi nazýva violončelo violou da brazzo, aby tým zdôraznil príslušnosť k rodine huslí, na rozdiel od gámb), gamby a violone. Pritom gamby Monteverdiho doby majú máločo spoločné so všeobecne známymi gambami neskorého baroka. Niekoľko málo zachovaných nástrojov spred roku 1600 sú nezvyčajne veľké a majú takmer dvojnásobne široké luby ako neskoršie nástroje, ich zvuk je profundný, neuveriteľne tmavý – máme pocit, že znejú o oktávu hlbšie – a mohutný. (Teda v priamom protiklade k jemným, nazálne znejúcim gambám o sto rokov neskôr). Veľmi dobre sa hodia k pozaunám. Monteverdi ich vyslovene predpisuje pri zboroch podsvetia.

V mnohorakom praktickom muzicírovaní sa ukázalo, že kompletný inštrumentár určitej doby (tu Monteverdiho epochy) tvorí napriek rozmanitosti a farebnosti jednotu a že je nemožné doň vbudovať nástroje iných epoch alebo zvukových koncepcií. Tak napríklad sa do rámca ranobarokového zvuku vôbec nehodí moderná harfa, nech sa na nej hrá akokoľvek jemne – jej dozvuk je príliš dlhý, zvuk pritmavý a zahalený. Baroková harfa má oproti tomu v dôsledku svojho malého rezonančného korpusu, ako i preto, že nie je zaťažená žiadnou mechanikou, vzdušne-svetlý zvuk, ktorý zreteľne, ale predsa nie príliš extrémne vyniká medzi lutnami a čembalami. V Orfeovi požaduje Monteverdi arpa doppia, dvojitú harfu. Pri pohľade do partitúry zistíme, že v prvom a druhom dejstve sa nevyskytuje ani jediný harfový tón – ale pred tretím dejstvom čítame: „Teraz mlčí harfa". Teda musela dovtedy hrať. Harfista Monteverdiho doby pravdepodobne vedel aj bez nôt, čo má hrať. V treťom dejstve potom nasleduje akési harfové sólo, ktoré v dôsledku niektorých svojich tónov nie je na modernej harfe hrateľné. Ide teda pravdepodobne o chromatickú harfu, ktorá má veľmi komplikovaný, navzájom skrížený strunový poťah.

Rad continuových nástrojov s drnkanými strunami siaha podobne ako farebná paleta od veľkého talianskeho čembala s ostrým, brilantným zvukom cez zreteľne konturujúci virginal (čembalo s horizontálne umiestnenými strunami iba s jedným 8'-vým registrom), chitarrone, podľa Praetoriových údajov potiahnuté kovovými strunami (bolo uprednostňovaným nástrojom na sprevádzanie spevákov v novom monodickom štýle) až po harfu. Teda od najostrejších po najmäkšie zvuky. Okrem toho predpisuje Monteverdi organo di legno, jemne znejúci organ výlučne s drevenými píšťalami. Jeho zvuk často tvorí podklad pre harfu, lutnu alebo chitarrone: spája, bez toho, že by sám vynikal, celkový zvuk v tutti. Obe dejstvá v podsvetí stavia skladateľom tu výslovne požadovaný rapčajúci regál aj zvukovo do ostrého kontrastu k pastierskym scénam. Praetorius píše o tomto extrémne znejúcom nástroji v roku 1619, že sa prvotriedne hodí pre rôzne druhy continua a je predovšetkým najvhodnejším continuovým nástrojom pre plechové dychy. Na tomto nástroji si uvedomíme, že zvuková „krása" je ťažko definovateľná. Najlepšie regály vynikajú skvelo agresívnou „škaredosťou" – predsa pociťujeme ich zvuk ako krásny, pretože slúži bezohľadne pravdivému výrazu. Táto umelecká pravda bola Monteverdiho deklarovaným krédom.

Rozdelenie fundamentálnych nástrojov, ktorým prináleží realizácia a harmonizácia basového hlasu ako sprievodu k rôznym osobám deja, prenecháva skladateľ s niekoľkými výnimkami na voľbu interpreta. Dôležitú otázku, ktoré akordy treba hrať nad basom, sám Monteverdi nezodpovedá jednoznačne. Tak napríklad sú harmónie v sólovej verzii Adrianinho nárekuu a v neskoršej päťhlasnej verzii úplne odlišné. Ak porovnáme ritornelá Korunovácie Poppey v benátskom a neskoršom neapolskom rukopise, zistíme, že **ten istý bas** bol zakaždým ináč harmonizovaný. Ide teda o rôzne správne verzie tých istých skladieb; pravdepodobne napísal Monteverdi sám iba basový hlas. Z viacerých podobných prípadov možno usúdiť, že niet iba **jedného** správneho výkladu continua, ale viac možností. Samozrejme existujú početné pravidlá, ako napríklad tie, že na konci skladby treba hrať durový akord, že každý nahor alternovaný basový tón vyžaduje sextakord a pod. Ale vždy znovu vidíme, že Monteverdi sám požaduje pre rovnaké basové postupy, dokonca pre rovnakú sadzbu vonkajších hlasov, rôzne harmonické riešenia.



Monteverdi: L'Orfeo – Ritornel a Prológ

Pozrime sa na základe príkladov, ku koľkým rôznym výsledkom môže pri moderných úpravách viesť ten istý prameň – Monteverdiho prvotlač z roku 1609. K prvému pastierskemu zboru a tancu píše Monteverdi: „Tento balet treba spievať za zvuku piatich huslí, troch chitarrone, dvoch čembál, jednej harfy, jedného kontrabasu a jednej piccolovej zobcovej flauty." Tento pokyn mnohé úpravy nerešpektujú: existuje verzia s pizzikatovým sláčikovým orchestrom a (nie oktávujúcimi) veľkými flautami, ktoré dokonca v inštrumentálnom tanci pauzujú; iná verzia používa sláčiky a hoboje, tu upravovateľ prikomponoval inštrumentálne hlasy.

Jedným z prvých vrcholov diela je oslavný spev šťastného Orfea na slnko. Monteverdi tu nedal žiadne inštrumentačné pokyny, pravdepodobne mal Orfeo svoj spev sám sprevádzať na lýre, k čomu sa ponúkajú predovšetkým harfa alebo lutna. Tieto nástroje umožňujú aj flexibilný sprievod, pretože spevák mal spievať, podľa starých pokynov voľne, bez pridržiavania sa prísneho taktu, ale celkom podľa rytmu reči. Takýto voľný sprechgesang môže sledovať **jeden** sprevádzajúci nástroj, nie však celý orchester. Keď sa ale, naproti predstave skladateľa, takýto recitatív inštrumentuje pre orchester, zmení sa nielen zvukový obraz, ale v dôsledku nevyhnutného rytmizovania sa zmení aj umelecké jadro skladby. Nie nadarmo napomínajú viacerí autori Monteverdiho doby, aby sa všetky tieto sprechgesangy spievali vo voľnom tempe, tak, aby sa sledoval prirodzený tok reči.

Na tento Orfeov jasavý spev odpovedá mladá Eurydika celkom jednoducho, dievčensky, s dojímavou prostotou. Bez akéhokoľvek pátosu hovorí o tom, aká je šťastná, ako ľúbi svojho Orfea. Aj tu necháva Monteverdi otvorenú otázku sprevádzajúceho nástroja, s istotou však mal na mysli voľne znejúci continuový nástroj: aj tu sa možno stretnúť s orchestrálnou verziou. Otázka opäť znie: Je takáto inštrumentácia potrebná, pomôže nám lepšie sprostredkovať skladateľom požadovanú atmosféru, charakteristiku osôb? Ak áno, treba ju prijať, ak nie, bude predsa lepšie pridržiavať sa originálnej verzie.

Krikľavé príklady pre to, nakoľko sa moderné, alebo lepšie povedané neskororomantické výklady vzďalujú od originálu, poskytuje slávny Orfeov nárek nad Eurydikinou smrťou. Monteverdi tu necháva pôsobiť poéziu, spev sleduje bolestnú melódiu reči, ktorá priam prirodzene zvýrazňuje tento dojímavý smútočný spev. Predsa viacerí upravovatelia považovali za potrebné pridať plnú orchestrálnu inštrumentáciu. Podľa mňa to uniká od podstaty – od slova. Povrchnými zvukovými efektami ťažko možno zosilniť účinok. Skladateľ tu navrhuje výlučne minimálne continuo, požaduje „organo di legno et un chitarrone".

Ďalšia otázka sa týka **veľkosti** obsadenia zboru. Monteverdi písal svoje zbory v Orfeovi pre celkom malý madrigalový súbor najviac pre troch spevákov v jednom hlase. Väčší súbor sa do malej sály v Mantove, kde sa uskutočnila premiéra, nebol vôbec vmestil. Okrem toho sú tieto zbory už z hľadiska sadzby pravé madrigaly, teda aj z hľadiska hudobnohistorického je prípustné len najmenšie obsadenie. Samozrejme dnes treba obsadenie prispôsobiť priestoru, pretože to, čo je v malom priestore adekvátne – nech je akokoľvek autentické – môže byť vo veľkej sieni nezmyselné.

Aj odhliadnuc od zborov určil Monteverdi presne, ktoré hlasy majú spievať muži, ktoré ženy. Moderní upravovatelia sa domnievajú, že aj v tomto veľmi dôležitom bode musia alebo môžu skladateľa vylepšiť. Ako zvlášť vypuklý príklad spomeniem záverečné dueto, v ktorom Apolón vynesie svojho syna Orfea do nebies. V origináli je Apolón, podobne ako Orfeo, tenor, akýsi božský nad-Orfeo. Toto vzájomné preniknutie oboch charakterov, hraničiace s identifikáciou, je dôležité pre záverečnú apoteózu pevca. Ak necháme Apolóna spievať o oktávu vyššie ženským hlasom alebo kontratenorom, stráca sa **tento** zmysel scény. Okrem toho je nevieryhodné, keď práve Orfeovho otca Apolóna má spievať soprán. Predovšetkým však dochádza k hudobne nezastupiteľným kríženiam hlasov, keď napríklad zo spodnej tercie preložením do oktávy vznikne vrchná sexta.

Jedným z nemnohých miest, kde Monteverdi chce mať celkom osobitú zvukovú farbu, je sprievod bezcitného strážcu podsvetia Chárona. Má spievať „za sprievodu regálu". Moderní upravovatelia si samozrejme toto miesto nenechali ujsť. **Muselo** toho byť viac: pozauny a tuba dodávajú podriadenému Cháronovi majestát podsvetného kniežaťa. Ako plasticky a jednoducho naproti tomu podfarbuje túto situáciu vrčiaci regál!

V tejto opere je jeden, priam áriový spev Orfea: keď chce všetkými možnými prostriedkami očariť bohov podsvetia, aby mu vydali Eurydiku. Tu necháva Monteverdi zaznieť v sólistických pasážach najdôležitejšie nástroje, akoby emblémy hudby samotnej, ako zástupcov troch možných spôsobov vyludzovania tónu: sláčikom (husle), fúkaním (cink), drnkaním (harfa). Aj v tomto srdci opery sa v rôznych úpravách aplikovali zásadné retuše: Skladateľom predpísané, ale celkom voľné sóla cinkov, huslí a harfy sa prisúdili iným nástrojom a podložilo sa prekypujúce orchestrálne koryto.

Je zaujímavé, že takmer všetci upravovatelia neprenášajú dielo do dnešnej doby radikálnou modernizáciou, ale ponúkajú ho v obale, ktorý bol "nový" pred vyše sto rokmi, totiž v štýle a zvuku minulého storočia, obdobia Wagnera. Osobne, pravda, nie som pri takýchto konfrontáciách objektívny, ale kto sa s touto témou zaoberá, nutne zaujme stanovisko, **je** stanoviskom. Napriek tomu treba poslucháča vyzvať, aby počúval kriticky a nielen poživačne. Nech si zvolí, čo ho presvedčí, nech aj on zaujme stanovisko, nech si sám zodpovie, prečo s niečim súhlasí a iné odmieta.

Úryvok z knihy Der musikalische Dialog Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart Residenz Verlag Salzburg, Wien 1984

... Vzhľadom na relatívnu historickú vzdialenosť a iba skromne zachované dokumenty života sa môže zdať, že otázky, týkajúce sa Monteverdiho politického spôsobu myslenia, jeho ideologických zásad alebo jeho sociálneho správania, sú odsúdené na púhe špekulácie. Ale nedostatok dôkazov nemôže zmenšiť opodstatnenosť takýchto otázok, veď veľké množstvo náznakov postačí na ani nie celkom neostrú siluetu. V jej svetle možno napríklad paušálne tvrdenie Hansa Ferdinanda Redlicha o tom, že Monteverdi bol „kniežacím služobníkom ako všetci jeho umeleckí súčasníci a ako mnohí hudobníci po ňom až po Mozarta" kvalifikovať v najlepšom prípade iba ako polopravdu. Zo svojich sedemdesiatich šiestich rokov síce strávil dvadsaťjeden v mantovských dvorných službách a tridsať rokov v službách Benátskej republiky, práve táto zmena však znamenala nielen vzostup z nižšieho do vyššieho, reprezentatívnejšieho postavenia, ale bola aj viac ako menej vedomým prechodom z feudálneho, osobne závislého a represívneho k ranomeštiackemu, republikánskemu a veľkorysému vzťahu podriadenosti. A Monteverdi odolal všetkým neskorším pokusom, ktoré ho chceli znovu získať pre gonzagovský dvor v Mantove, i keď odtiaľ aj neskôr dostával objednávky a mohol sa dožadovať dôchodku. V listoch štátnemu kancelárovi v Mantove Alessandrovi Striggiovi čoraz menej skrýval svoje hrdé sebavedomie a vzrastajúci „odpor voči kniežacím dvorom" a ich aristokratickým obchodným metódam.

Predsa však nemal čo ľutovať: Bol dosť rozumný na to, aby vo svojom mantovskom období reagoval na pragmatickú dialektiku podpory a bezohľadného vykorisťovania zo strany umelecky založeného kniežacieho pána s prispôsobivosťou a s odporom a aby konflikty, ktorých bolo nadostač, zo svojej strany držal pod kontrolou. Avšak náhlemu uvoľneniu zo služieb v roku 1612, pravdepodobne v dôsledku opatrení z dôvodov šetrenia na dvore, sa nemohol vyhnúť. Niečo podobné sa neskoršiemu kapelníkovi v benátskom chráme San Marco ťažko mohlo prihodiť: Jeho vzťah k senátu stále ešte mocnej autonómnej republiky sa vyvinul veľmi harmonicky a bezproblémovo. „Kamkoľvek idem muzicírovať – nech je to komorná alebo chrámová hudba – tam beží celé mesto. Služba je veľmi príjemná", stojí v liste z roku 1620 a zdá sa, že sa na tom až do Monteverdiho smrti v roku 1643 nič nezmenilo. Na rozdiel od Mantovy mu Benátky umožňujú slobodný produktívny vývoj, pri ktorom sa povinnosti zamestnaného chrámového hudobníka zrejme rovnako dobre znášali s jeho početnými objednávkami z rôznych kniežacích dvorov ako aj s neskoršou opernou produkciou pre verejné domáce divadlá, fungujúce od roku 1637. Aj mohutná smútočná slávnosť, ktorú mesto pre neho organizovalo, je výrazom neobyčajne vysokej miery oficiálneho ocenenia, ktoré si „divino Claudio" od svojich súčasníkov vydobyl. Patrilo skladateľovi, ktorý rovnako slúžil kniežatám, klerikom a mešťanom, bez toho, aby čo len raz zabudol na svoj vlastný cieľ – zaslúžiť sa o pravdivé znázornenie ľudských vášní a o na tomto snažení založené „prirodzené" obnovenie hudby. V Benátskej republike s istotou nepatrilo „kniežaciemu služobníkovi".

Monteverdiho hudba sa pre dobové obecenstvo, ktoré sa s ňou stretlo, stalo nepochybne prevažne veľkou obdivovanou, ba vzrušujúcou udalosťou. Ako však, naopak, reflektoval skladateľ túto dobu, ako sám zažil svoju epochu? Čo z nej vmímal a považoval za dôležité? Uvedomoval si všetky tie veľké otrasy a zarážajúce udalosti, v ktorých my dnes vidíme charakteristiku doby, obraz spoločenského prelomu a obratu plného hlbokých konfliktov a protirečení? Zaujímajú ho politické šarvátky vtedajších veľmocí Španielska, Francúzska, Rakúska, krvavé náboženské spory medzi katolicizmom a protestantskými hnutiami? Sledoval početné ľudové povstania všade v Európe, oslobodenie Niezozemska, onú zhubnú totálnu vojnu, ktorú nazývame tridsaťročnou vojnou? Monteverdi bol súčasníkom Galilea, Keplera a Descartesa, Bacona a Campanellu, Velázqueza a Rubensa, Shakespeara a Lopeho de Vega; z početných významných panovníkov videl prichádzať i odchádzať aj Alžbetu Anglickú a Mariu Stuartovnu, francúzskeho kráľa Heinricha IV., Habsburgovcov Rudolfa, Ferdinanda II. a III, švédskeho kráľa Gustava Adolfa, štátnikov ako Richelieua alebo vojvodov ako Wallensteina. Ale vari ich poznal, zhodnotil, či vôbec bral na vedomie zo svojho malého severotalianskeho kúta? Žiadne svedectvo z jeho pera nám o tom nepodáva jednoznačnú informáciu.

Je však nepravdepodobné, že sa voči svojej dobe staval s ignoranciou. Monteverdiho si nemožno predstaviť ako moderného úzkoprsého špecialistu; dostalo sa mu univerzálneho renesančného vzdelania, v dôsledku ktorého popri ostrom, priam strategicky plánujúcom hudobnom intelekte disponoval aj nezvyčajnými znalosťami z oblasti medicíny, alchýmie a samozrejme antickej a súdobej literatúry; k tomu pristupoval vyvinutý zmysel per teoretické diskusie a filozofické špekulácie. Stýkal sa a korešpondoval prevažne s vysokými politickými úradníkmi a cirkevnými hodnostármi, ktorí boli jeho poradcami a ktorých s mimoriadnou diplomatickou zručnosťou vedel využiť pre vlastné záujmy – v neposlednom rade aj plnením hudobných objednávok a cielenými venovaniami svojich kompozícií. Na svojich dvoch cestách v sprievode svojho pána Vincenza I. do Uhorska a Flandier za bojovnými resp. terapeutickými cieľmi mal pravdepodobne bohaté zážitky. Prinajmenej v Uhorsku, kam ako vedúci člen kapely v roku 1595 sprevádzal vojvodu a mantovský pomocný zbor spojeneckej rakúskej armády na vojenskom ťažení proti opäť hroziacim Turkom, určite spoznal hrôzy vojenskej každodennosti z bezprostrednej blízkosti. Ale vojna ho prenasledovala aj neskôr až do bezprostredného susedstva jeho provinčnej existencie. Smrťou posledného Gonzagu, Vincenza II, v roku 1627 vymrel mantovský kniežací rod. Mestský štát, ktorý v roztrieštenom hornom Taliansku bol jedným z mála pomerne autonómnych regiónov, kam nesiahla španielska vláda, mal strategicky kľúčové postavenie. V priebehu dedičných bojov medzi veľkými a malými mocnosťami došlo v roku 1630 k obsadeniu a vydrancovaniu mesta habsburskými vojskami. Pritom sa okrem mnohých gonzagovských umeleckých cenností navždy zničili aj početné Monteverdiho operné rukopisy. Bolo to, ako poznamenáva Redlich „jedinýkrát, čo jeho tvorbu zasiahol bič dobovej politiky, ako sa to tak často stávalo Heinrichovi Schützovi", ktorého život bol v protiklade k Monteverdimu vôbec „plný vzrušujúcich politických momentov", a preto prebiehal ako pravý „mikroskopický zrkadlový obraz epochy tridsaťročnej vojny".

Zdá sa, že Monteverdi mal voči cirkevným mocnostiam rovnako stabilný a uvoľnený vzťah ako voči svetskej moci. Viera a služba cirkvi boli pre neho samozrejmosťou, tým skôr, že katolicizmus – i keď reštauratívny – v obrane proti severskému protestantizmu využil dekoratívnu nádheru a emocionálne zvody umení pre svoj politicko-ideologický koncept, pričom umelcom zadával významné úlohy a poskytol im vývojové možnosti. Monteverdiho povolanie do chrámu San Marco v Benátkach podnietilo reorganizáciu spustnutých chrámových zborov a znovuzavedenie staršieho, prísne polyfonického štýlu à la Palestrina. On sám však ani vo svojich duchovných skladbách nepodriadil konzervatívnemu ideálu tzv. prima prattica, ale naplnil, ich afektmi presýteným moderným duchom tzv. seconda prattica, štýlu monódie, zrodenej zo slova a sprevádzanej generálnym basom na pôde svetského, spoločenského madrigalového umenia a nového hudobného divadla. Na túto toleranciu, ktorú voči jeho kompozičným experimentom prechovávala cirkev oveľa veľkorysejšie ako páni Gonzagovci, odpovedal Monteverdi neotrasiteľnou dôverou pokorného kresťana v spravodlivosť „vyššej" politiky tejto inštitúcie dokonca aj vtedy, keď táto dôvera bola vystavená tvrdým zaťažkávacím skúškam: Na jeseň 1627 zatkla inkvizícia jeho druhorodeného syna Massimiliana, lekára v Bologni, s obvinením, že vlastní vedeckú knihu, ktorá bola na povestnom zozname zakázaných kníh. Monteverdi pretrpel všetok otcovský strach, až sa mu nakoniec po polroku rôznymi diplomatickými intervenciami priateľov podarilo vynútiť si vyslobodenie spod obžaloby. Nič však nepoukazuje na to, že spochybňoval principiálnu oprávnenosť takejto cirkevnej inkriminácie. Naopak: o päť rokov neskôr prijal nižšie svätenia a obdržal duchovný status reverenda – bez zrejmého vonkajšieho donútenia, ale aj bez viditeľnej zmeny životného štýlu alebo dokonca umeleckého presvedčenia.

Z doteraz letmo naznačených kontúr je jasná jedna skutočnosť: v pomerne úzkom a rozvážne tvarovanom rámci Monteverdiho života hrá vysoká politika iba vzdialenú, nanajvýš okrajovú úlohu. Nebola pre neho ústredným predmetom pozitívnej reflexie, na druhej strane však Monteverdi nemal príležitosť, ale ani vážne dôvody na to, aby jej protirečil alebo ju pociťoval ako negatívnu obmedzujúcu inštanciu. Monteverdi si bol plne vedomý svojej umeleckej modernosti a emfaticky presvedčený o užitočnosti a dokonalosti „musiky moderny" ako praktik i ako bojovný teoretik. Preto pravdepodobne aj svoju epochu hodnotil moderne a pokrokovo – napriek neustálym krvavým mocenským bojom a krutým vojenským výpravám, napriek masívnej protireformácii a neústupčivému prenasledovaniu antiklerikálneho myslenia alebo pravej vedy. Avšak neprestajne a s húževnatosťou cieľavedomého politického stratéga sa zaoberal tým, čo bolo pre neho najpodstatnejšie: presadzovaním svojho talentu, bojom o uznanie svojich odvážnych estetických ideálov a o základné osobné práva a slobody ako podmienok produktívnej práce. V tomto bode bol nanajvýš tvrdošijný, prejavoval hrdosť a meštiacke sebavedomie. Keď mu vojvoda po vyše desaťročnej službe v podradnej funkcii ešte stále neponúkol jemu prináležiace voľné miesto kapelníka, uplatnil Monteverdi v novembri 1601 v žiadosti svoje právo s ledva potláčanou ironiou: Vyčkal smrť toľkých kolegov, že sa plným právom môže dožadovať ak už „nie odmeny za obzvláštnu usilovnosť", tak aspoň „odmeny za vernú a zvláštnu oddanosť". To je šikovné vyhrážanie sa výpovedou, ktoré sa neminulo účinkom na vojvodu. Monteverdi navyše obdržal mantovské občianske právo.

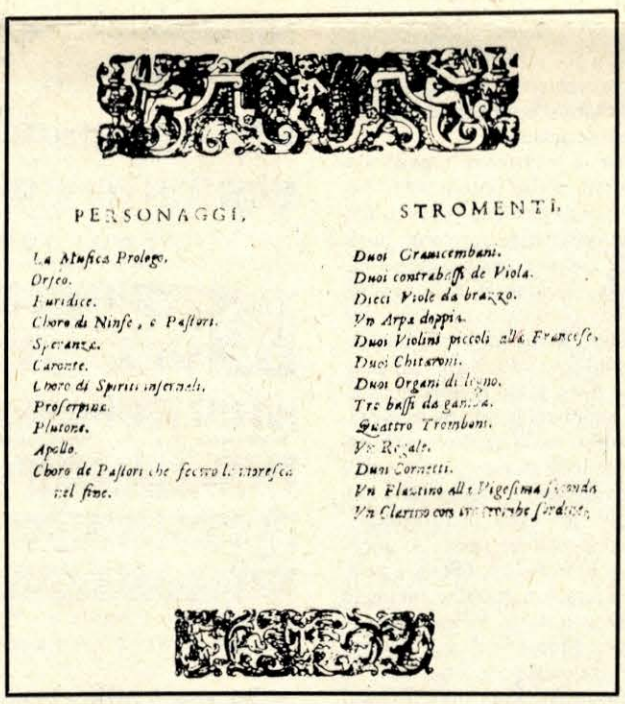
Mladý Claudio Monteverdi

FRANK SCHNEIDER

NIE SOM PÁNOM ČASU

Claudio Monteverdi

Požiadavky dvora, ktoré ho kompozične využili neraz až po okraj vyčerpanosti, slúžili takmer výlučne feudálnej sebaprezentácii a priam nádherne márnotratnému estetizovaniu dynastickej politiky. V roku 1608 napríklad usporiadali niekoľko týždňov trvajúci skutočný operný festival pri príležitosti svadby mantovského následníka trónu Francesca Gonzagu so savoyskou princeznou. Monteverdi bol zodpovedný nielen za celý bohato rozvetvený hudobný ceremoniál, ale dodal popri rôznych iných skladbách aj veľkú tragickú operu Arianna, ktorá sa, až na slávne Lamento, žiaľ stratila a skvelý, satirickosvieži balet Tanec nepoddajných. Zoslabený z námah tejto služby, ktorá mu znemožnila „byť pánom svojho času" (z predhovoru k 5. knihe madrigalov) a opakovane dotknutý ponižovaniami zo strany vládnuceho vojvodu, utiahol



PERSONAGGI. STROMENTI.

La Musica Prologo.
Orfeo.
Euridice.
Choro di Ninfe, e Pastori.
Speranza.
Caronte.
Choro di Spiriti infernali.
Proserpina.
Plutone.
Apollo.
Choro de Pastori che fecero la storesca nel fine.

Duoi Cramicembani.
Duoi contrabassi de Viola.
Dieci Viole da bracco.
Vn Arpa doppia.
Duoi Violini piccoli alla Francese.
Duoi Chitaroni.
Duoi Organi di legno.
Tre bassi da gamba.
Quattro Trombani.
Vn Regale.
Duoi Cornetti.
Vn Flautino alla Vigesima seconda
Vn Clarino con sue trombe sordine.

Monteverdi: L'Orfeo – osoby a obsadenie (prvotlač z r. 1609).

sa v zápätí do svojho rodného mesta Cremony. Takmer rok odmietal splniť vojvodov príkaz na okamžité znovuprevzatie služobných povinností. V decembri 1608 zaslal dvoru opravdivú vyhrážku: „Hovorím, ak si neodpočiniem od namáhavej práce s divadelnou hudbou, bude mať môj život krátke trvanie." Ale naznačil aj pravý dôvod svojho odmietavého postoja: „Vaše Blahorodie, hovorím Vám, že šťastie, ktorého sa mi počas 19 rokov služby v Mantove dostalo, mi dodalo príčinu považovať ho za mne nepriateľsky a nie priateľsky naklonené." Aj v nasledujúcich rokoch, až po záhadne náhle prepustenie Monteverdiho, nechýbali rôzne intrigy, napätia a príkrosti – celkom odhliadnuc od materiálnej núdze a úzko ohraničeného, hermetického pôsobenia uprostred feudálnej márnotratnosti a umeleckej vystatovačnosti, ktoré nijako neprispeli k zlepšeniu skladateľovho postavenia. V roku 1612, s 25 scudami vo vrecku ho ponechali na seba a vysotili do slobody, ktorú asi uvítal až vtedy, keď ho k sebe povolala Benátska republika.

Správnosť a dôslednosť biografricky prenikavého a sociálnohistoricky symbolického prechodu Monteverdiho z hierarchicky prísnej väzby na dvorne-feudálny umelecký rituál k slobodnému tvorivému pohybu v najvyššej hudobnej funkcii Benátskej republiky bude zrejme iba v súvislosti so skladateľovou kompozičnou aktivitou. Táto prebieha – nielen pri dodatočnom pozorovaní – pod diktátom presne vytýčeného a vedome vyvinutého umeleckopolitického programu, vôle ísť za hudobným pokrokom, za modernosťou, pravdivosťou a individualizáciou. Tým, že sa dôsledne upíše práci o „novú hudbu", o ktorej prevahe nad „starou" je presvedčený, dokazuje, slovami Redlicha, „ako si bol vedomý svojho ojedinelého historického postavenia ako sprostredkovateľa medzi dvoma epochami. Po prvýkrát v dejinách hudby si tu veľké tvorivé individuum uvedomí historickú ohraničenosť určitej štýlovej periódy."

Toto vedomie sa týka prirodzene aj diferencovaného prístupu k hlavným hudobným žánrom, v ktorých sa stal Monteverdi produktívny: madrigal, opera, cirkevná hudba. „Kým ako skladateľ madrigalov neustále smeroval k cieľu monodickej kantáty a dramaticky pohnutého sólového spevu, oslobodeného od motetovej polyfónie; kým ako operný skladateľ doviedol novovytvorenú dramma per musica z experimentálnej neistoty Florentskej cameraty a z improvizačnej atmosféry renesančného intermédia do dramaturgicky uzavretej formy benátskej opery – dostáva majstrova liturgická tvorba problematický aspekt priam nezmieriteľného štýlového protikladu, štýlovej dvojkoľajnosti, ktorá je ako umeleckohistorický fenomén ojedinelá." Ale práve toto komponovanie s „posvätnými" konvenciami prima prattica, onoho prísne polyfónneho, lineárne viazaného a vo výraze umierneného umenia, v ktorom „hudba nebola slúžkou, ale paňou slova", práve návrat k praktickým zvyklostiam zaužívaným už iba v rámci liturgickej hudby súčasne odhalí odstup a poukazuje na to, o čo Monteverdimu vlastne išlo: o presadenie seconda prattica, o účinok historicky dlho potlačovaných afektov, o umenie psychologicky extremizovaného a súčasne zjemneného výkladu slov, o stile concitato, o vzrušenú a vzrušujúcu, dramaticky motivovanú, celú škálu ľudských citov uchvacujúcu hudbu.

To je základ Monteverdiho odvážneho madrigalového štýlu, ktorý rozhneval konzervatívnych kritikov typu bolognského kanonika Giovanniho Mariiu Artusiho; je to aj vysvetlenie skladateľovho revolučného zásahu do ešte mladých raných dejín opery. Aj na tomto, vari najctižiadostivejšom Monteverdiho poli pôsobnosti vyvinul skladateľ princípy opravdivého kreslenia ľudských charakterov celkom svojským spôsobom a – ak to bolo nutné – v rozpore s požiadavkami dvorných objednávateľov. Veľmi poučný je list mantovskému štátnemu kancelárovi Striggiovi, libertistovi Orfea, z roku 1616. Monteverdi s povýšenecku ironiou a nasledujúcimi argumentmi odmieta sprostredkované želanie vojvodu, skomponovať „favolu maritimu": „Neprajem si nič iné než v službách jeho Výsosti vykonať niečo použiteľné. Preto je moja prvá odpoveď tá, že som ochotný vykonať, čokoľvek mi jeho výsosť rozkázať ráči. Keď teda jeho Výsosť schváli kus, je to samozrejme prekrásne a vyhovuje môjmu vkusu. A keď chcete, aby som povedal viac, horlivo uposlúchnem váš rozkaz, hoci viem, že moje slová sú nepodstatné, pretože som celkom bezvýznamnou osobou... Dej sa odohráva pri mori, teda mimo mesta... K tomu príde, že vetry majú spievať, zefýry a borey. Ako môžem, vzácny pane, napodobniť vetry, keď tieto predsa nehovoria? Ako nimi mám dojať srdcia? Ariadna ich dojala, lebo bola ženou; dojala aj Orfea, pretože on bol mužom a nie vetrom. Melódie napodobňujú seba – ale nie v reči –, seba a skučanie vetra, bliakanie ovcí, erdžanie koní atď., ale nenapodobňujú reč vetrov, pretože tej niet. Nepociťujem prirodzené pohnútky na rozhodnutie. Ariadna ma primäla k opravdivému nárekú, Orfeus k opravdivej modlitbe. Neviem, k čomu ma podnieti toto. Čo teda chcete, vážený pane, čo môže hudba tu vybaviť?" Monteverdiho pochybnosti obsahujú v kocke jeho celú hudobnoromantickú estetiku, estetiku seconda prattica, ktorá sa dávno stala jeho prvou, podstatnou, vlastnou praxou. Dominujú v nej kritériá umeleckej pravdy, zmyslovej vierohodnosti, vášnivosti ľudského afektu, citov ľudí, ktorí ich už viac neskrývajú, ktorí si uvedomujú svoju osobnosť. V tom spočíva rozhodujúca časť emancipačnej myšlienky, na ktorej ranomeštiacka spoločnosť budovala svoju cestu k moci. Monteverdiho zrieknutie sa manierizmu zlého libreta nezakryto artikuluje aj odmietnutie bezobsažnosti feudálneho reprezentačného divadla. Tomu protipostavil na konci svojho života ako maják typ opery, ktorý poukázal do ďalekej budúcnosti meštiackej hudobnej drámy, a súčasne bol poznačený drastickou, kriticky reflektujúcou aktuálnosťou, na akú sa neskôr už sotva kto odvážil. Reč je o Korunovácii Poppey, ktorú Monteverdi písal pre jedno z verejných, komerčne prevádzkovaných benátskych operných divadiel. Tieto divadlá už neboli rezervácie na ukájanie aristokratického vkusu, ale prvé kontaktné body rôznych sociálnych vrstiev a obyčajného publika. Monteverdi mu predkladá kritické zrkadlo: panorámu epochy, aká v skutočnosti bola, bez toho, aby ju odsudzoval.

Vo svete tohto takrečeno realistického diela nemá cnosť už čo hľadať. Šťastie má ten, kto sa drží mocných; a moc má ten, kto chytí šťastie za pačesy. Dielo odhaľuje feudálny mocenský aparát v celej jeho brutalite s machiavelistickým vládcom v čele, ktorý podľa ľubovôle a zlej nálady rozhoduje a súdi, servilných dvoranov, ktorí sú vycvičení na bezpodmienečné prijímanie rozkazov, štátneho filozofa ako mdlého, podľa potreby odstraniteľného figového listu a nakoniec niekoľkých oklamaných, ktorí sú väzňami svojich rolí. To všetko síce nebolo známe v opere, ale o to presnejšie a horšie v realite. Víťazom zostáva Poppea, ktorá prekročí všetky morálne konvencie, získa moc nad najmocnejšími... Tu sa poukazuje na víťazstvo, ktoré je výsmechom všetkých spoločenských pravidiel hry... Poppea je veľký, mefistofelovský charakter, renesančný typ a individuálny model správania, ktoré o málo neskôr dopomohlo k... presadeniu meštiackeho konkurenčného boja. Aj keď Monteverdi o tom nič nevedel a jeho geniálna hudba artikulovala len hru vášní bez pretvárky, prináleží autor i dielo na stranu tých, ktorí pôsobili v zmysle kritického pozorovania skutočnosti a správnej historickej predtuchy.

Frank Schneider: Welt, was frag ich nach dir?
Politische Portraits grosser Komponisten
Verlag Philipp Reclan jun. Leipzig 1988