

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.

3.- Kčs

6. 12. 1989

25

Konzervatórium patrí iste k najvýznamnejším inštitúciám našej kultúry, pretože ako najstaršie hudobné učilište má najväčšiu zásluhu na úplnej profesionalizácii hudobného života na Slovensku. V minulosti výchova v oblasti hudby vychádzala z rôznych praktických, občas aj veľmi úzko vymedzených kritérií. Hudobné školy vznikali najčastejšie pri chrámoch, ktoré mali úlohu vychovávať dorast spevákov, prípadne organistov a instrumentalistov. Hudba sa vyučovala v minulých storočiach aj na stredných školách, ale táto výučba bola skôr súčasťou všeobecnej vzdelanosti. Nemožno sa pritom domnievať, že by bol spôsob hudobného vzdelávania napríklad v 17. storočí nepremyslený alebo jednostranný. Práve naopak, obsahom hudobnej výchovy bývala väčšinou integrujúca informácia, vychádzajúca z praktického výcviku na základe spievania rôznych piesní, na čo nadväzovalo vyučovanie hry na klávesových nástrojoch a ďalej informácia o inštrumentári a vysvetlenia základných pravidiel používania nástrojov. Ako samozrejmosť súčasťou bola aj informácia o spôsobe realizácie kontinu a vrchol štúdia obsahoval pokyny ku kompozičnej činnosti. Ako podklad k tomuto môjmu tvrdeniu slúži Speerov Štvorlístok.

Žiaľ, táto integrita vo vyučovaní hudby sa časom stratila, lebo hudobný život si nárokoval profilovanejšiu špecializáciu na základe rastu nárokov na inštrumentálnu hru. Výsledkom bola výchova v a priori špecializovaných odboroch, ktorých zvládnutie si vyžadovalo stále rastúci stupeň technickej pripravenosti. Iste, že táto dezintegrácia nepredstavovala ideálnu cestu k Parnasu, pod tlakom praktických potrieb sa však stala nutnosťou. Činnosť konzervatórií a koncer-

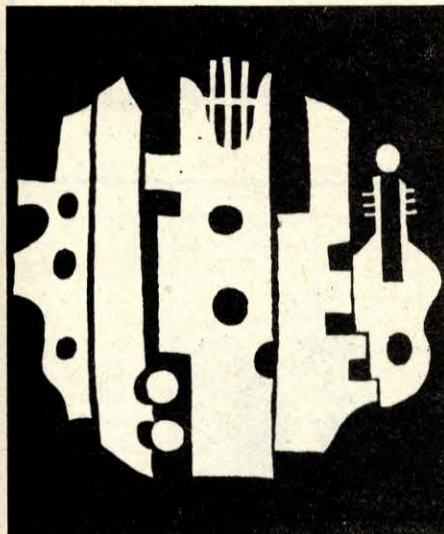


Budova bratislavského konzervatória na snímke Slavomíra Sauera.

1919 - 1989

Konzervatórium v Bratislave

JÁN ALBRECHT



vatoriálna didaktika plynule nadviazala na tento trend, ktorý Harnoncourt tak kritizuje na príklade Parížskeho konzervatória s jeho úzko vymedzeným preferovaním niekedy mechanicky ponímaného instrumentalizmu.

Vývoj bratislavského konzervatória bol poznačený aj inými, nielen historickými momentmi; ide hlavne o postavenie školy v rámci iných smerov a odborov štúdia i o jej zástoj v sústave ostatného školstva. Z hľadiska obsahu štúdia išlo zo strany zakladateľa školy Miloša Ruppeldta o snahu vytvoriť štátnu školu podľa príkladu českých a inonárodných konzervatórií, z hľadiska or-

ganizačného však bola Hudobná škola pre Slovensko – ako znel pôvodný oficiálny názov ústavu – privátnou školou „spravovanou Kuratóriom pozostávajúcím z umelcov a ľudí zo slovenskej vlády zaujímajúcich sa o hudbu, zo slovenských umelcov a konečne mecenášov“ (Š. Hoza). Finančne (podľa toho istého prameňa) bola dotovaná Ministerstvom financií, súkromníkmi a americkými Slovákmi. Snaha o poštátnenie školy a žiadosť o udelenie titulu konzervatória bola v roku 1921 v Prahe zamietnutá, jediným úspechom v snahe o emancipáciu bratislavského hudobného učilišťa so školami tohto typu v Čechách bolo priznanie oficiálneho názvu školy Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko. K poštátneniu školy a teda i k zabezpečeniu jej základných existenčných podmienok došlo až po vytvorení samostatného tzv. Slovenského štátu 7. mája 1941 a ústav bol premenovaný na Štátne konzervatórium.

Štátne konzervatórium sa líšilo od dnešného zásadne v tom, že v určitom zmysle stále pomimo ostatných vzdelávacích inštitúcií, keďže nespĺňalo v zásade požiadavky tzv. hlavnej školy (Hauptschule), t.j. inštitúcie, ktorá viedla svojich adeptov k spôsobilosti pokračovať na vyšších školských útvoroch, na univerzitách a pod. Veľmi často sa stalo – čo môžeme dokumentovať na príklade niektorých našich skladateľov, že pred alebo popri štúdiu na konzervatóriu absolvovali buď gymnázium alebo pedagogický ústav. Postupne sa teda ukázalo, že vyučovanie na hudobných školách si vyžaduje akési ucelenejšie štúdium, obsahujúce aj všeobecnovzdelávajúce predmety so záverečnou maturitnou skúškou, ktorá mala byť zárukou erudovanosti aj na rovine všeobecného vzdelávania.

V čase, keď som začal vyučovať na koncer-

vatóriu (v roku 1955), začali reformujúce tendencie v oblasti hudobného školstva. Už vtedy existovala špecializovaná škola s názvom Vyššia hudobná škola, ktorej cieľom bolo kvalifikovať učiteľov hudobných škôl. Končila maturitou, oprávňujúcou k ďalšiemu štúdiu na určitých typoch vysokých škôl, napríklad hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK. Naopak, konzervatórium, kde sa študovalo 7 rokov, dalo žiakom pevné základy v oblasti odboru, keďže sa však nekončilo maturitou, neumožnilo im pokračovať na vysokých školách univerzitného typu. Vyššia hudobná škola teda v porovnaní s konzervatóriom zaručovala solídnejšiu informovanosť v oblasti všeobecnej vzdelanosti, v úrovni inštrumentálnej erudície však za ním zostávala. V rámci spomínanej reformy preto došlo k postupnému zlúčeniu týchto dvoch typov stredných hudobných škôl, výsledkom čoho bol zrod konzervatória v dnešnej podobe, t.j. tak odbornej ako i všeobecnovzdelávacej školy, využívajúcej výhody oboch spomínaných typov.

Nie všade je konzervatórium strednou školou. U nás je to z dôvodu založenia Vysokej školy múzických umení v roku 1949, ako dôsledku rastúcich profesionálnych požiadaviek na kvalifikované špičkové umelecké kádre. Konzervatórium sa tak stalo strednou odbornou školou, absolventi ktorej sú odborne taktiež plne kvalifikovaní, i keď nie na rovine určitého výberu špičkových hráčov či hudobníkov. Úlohu konzervatória ako strednej školy spĺňajú v iných štátoch niekedy tzv. hudobné gymnáziá alebo učilišťa, poskytujúce ako u nás základné štúdium všeobecnovzdelávacích i odborných disciplín.

Možno povedať, že u nás existujúci model takejto školy umožňuje voľnejší výber povolania alebo ďalšieho štúdia a nedeterminuje

a priori výsledné zameranie absolventov, určených buď na pedagogickú alebo na umeleckú dráhu.

Problémy dnešných čias, stav a stupeň rozvoja hudobnej kultúry, predovšetkým však zástoj hudobnej kultúry v rámci kultúry ako takej, vyžaduje mimoriadne vysokú hladinu všeobecnej vzdelanosti. A to sa priamo týka nielen užšie špecializovanej profesie hudobníka, ale i adeptov štúdia na vysokej škole umeleckého i teoreticko-historického smeru. Tu však treba povedať celkom úprimne, že v pripravenosti absolventov konzervatória možno v plnení tejto požiadavky konštatovať ešte značné manká. V žiadnom prípade by som z tohto stavu nevinil profesorov školy či spôsob vyučovania. Podľa môjho názoru treba opäť, detailnejšie a s prihliadnutím na potreby doby premyslieť náplň osnov štúdia, ako i frekventovanosť niektorých predmetov a v neposlednom rade sa usilovať o Lévy Straussom požadovanú represívnu výchovu. Diferenciácia na hlavné a vedľajšie predmety sa teoreticky v rámci štúdia vylučovala už dávno, duch hierarchizmu však prežíva dodnes. Domnievam sa, že okrem spomínaného dopĺňania osnov treba byť čoraz náročnejší v požadovaných vedomostiach, aby tieto pokračovali nielen pre každodenné potreby profesie a ďalšie štúdium, ale v prvom rade slúžili ako prostriedok väčšej kultivovanosti profesionálne inak dobre pripravených hudobníkov. Úvaha o tých otázkach by si pochopiteľne vyžadovala prinajmenšom osobitnú štúdiu, ak nie sympóziu k týmto problémom. Faktom však i napriek uvedeným náročnejším požiadavkám dneška zostáva, že konzervatórium spĺňalo i v súčasnosti spĺňa mimoriadne dôležité miesto v existencii a rozvoji našej kultúry a túto skutočnosť si radi pripomíname práve dnes.

Hudobné kalendárium

Z činnosti SHS

Dňa 28. septembra 1989 sa konalo v Bratislave tretie celoslovenské zasadnutie komisie učiteľov ľudových škôl umenia pri Slovenskej hudobnej spoločnosti. Jeho hlavným bodom bolo obsahovo a organizačne zabezpečiť celoslovenské semináre pre učiteľov LŠU v 2. polroku školského roku 1989/1990 v Bratislave. Semináre pre učiteľov hry na jednotlivých hudobných nástrojoch, prípravného štúdia a hudobnej nauky budú zamerané na novokoncepcovaný obsah vzdelávania celkovo, ako aj na náplň tých tematických okruhov, ktoré sa učiteľom v súčasnosti javia ako najaktuálnejšie.

Ďalšou akciou pre členov SHS bola exkurzia vybraných učiteľov hudobnej nauky z LŠU Bratislavy a Západoslovenského kraja na Základnú školu v Olomouci s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy dňa 22. novembra 1989.

Súčasným prioritným zameraním komisie na semináre a exkurzie si kladie za cieľ zvýšiť informovanosť pedagógov LŠU, umožniť konfrontáciu metodických postupov a výsledkov vyučovacieho procesu, čo má v ko-

nečnom dôsledku viesť k ďalšiemu zefektívňovaniu výučby a vyvolať podnety k tvorivej práci s deťmi a mládežou na tomto type škôl.

Pre svoju nasledujúcu činnosť komisia vytypovala ako ťažiskové tieto okruhy:

- skvalitňovať prácu učiteľov LŠU prostredníctvom seminárov a exkurzií v spolupráci so školskou správou
- podieľať sa na príprave organizovania a obsahového zamerania súťaží LŠU
- sledovať starostlivosť o talentovaných žiakov LŠU
- vykonávať výskumno-pedagogickú činnosť (zmapovať kvalifikovanosť učiteľov, podnecovať pedagógov k publikovaniu svojich pedagogických skúseností v odborných novinách a časopisoch, sledovať materiálne-technické vybavenie LŠU a jeho vplyv na efektívnosť výučby a ďalšie).

Komisia LŠU uvíta námety na rozvíjanie jej ďalšej činnosti z radov učiteľov, predmetových komisií, pedagogických a umeleckých rád na LŠU. Svoje podnety zasielajte na adresu: Sekretariát SHS, Zochova ul. č. 1, 811 03 Bratislava.

Komisia LŠU pri SHS



VYHLÁSENIE PREDSEDU ZSSKU

Ako skladateľ a predseda Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov chcem v týchto vážnych chvíľach vo vývoji našej spoločnosti prejavovať plné pochopenie pre manifestačné vystúpenie študentov, umelcov a všetkých zložiek našej spoločnosti, ktoré chápem ako prejav odhodlania presadzovať obrodný proces v našej spoločnosti. Odmietam polovičatosť kádrových zmien, staviam sa za dôslednú morálnu očistu strany a spoločnosti.

Vedúcu úlohu nemôže mať strana zabezpečenú zákonom, ale musí si ju získavať na základe svojho kreditu a schopnosti viesť spoločnosť. Staviam sa za urýchlené zvolanie mimoriadneho zjazdu KSČ a KSS s tým, že by delegáti zjazdu mali byť volení zo základných organizácií. Spochybňujem schopnosť terajšieho ÚV KSČ a KSS realizovať úlohy, ktoré na stranu kladie súčasná doba. Som za dôsledný rozvoj demokratických princípov a za slobodné

voľby. Prihovám sa za možnosť formulovať aktuálne platformy a špecifikovať ich v procese dialógu, ako komunikácie rovného s rovným. Iba tak možno docieľiť slobodný proces zjednocovania spoločnosti. Naša spoločnosť nie je ochotná dať si ďalej komandovať a dať sa stále poučovať. Som za rozvoj socialistického humanizmu a za demokraciu.

LADISLAV BURLAS

25. 11. 1989

STANOVISKO PREDSEDNÍCTVA ZSSKU K SÚČASNEJ SITUÁCII

My, predstavitelia hudobného života – skladatelia vážnej a populárnej hudby, koncertní umelci, muzikológovia, hudobní kritici a publicisti, členovia Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov podporujeme požiadavky štrajkujúcich študentov a Vyhlásenie združenia Verejnosť proti násiliu zo dňa 22. novembra 1989. Kríza v našej

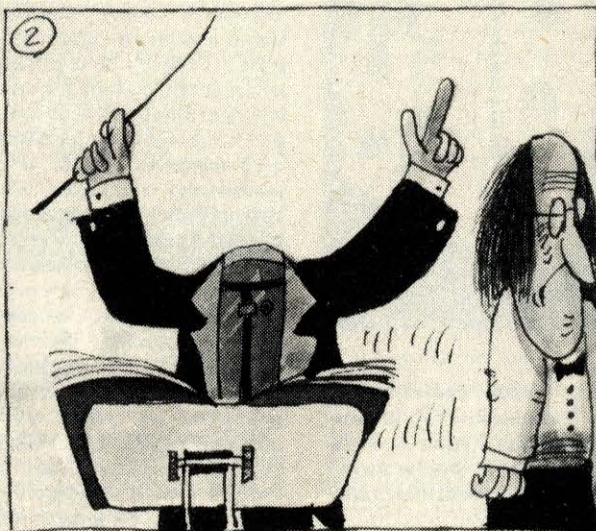
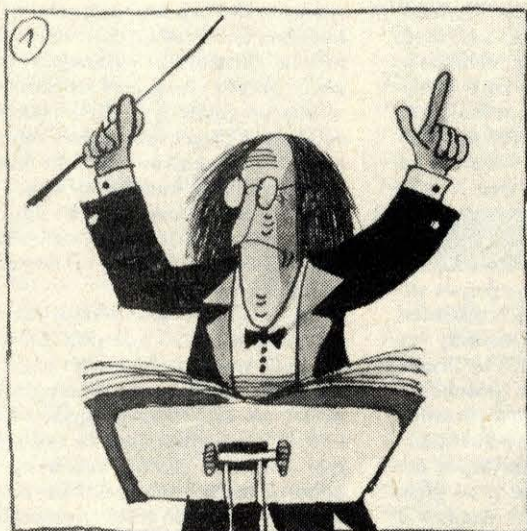
spoločnosti si vyžaduje hlbokú a pravdivú analýzu minulých rokov, najmä obdobia r. 1968 a po ňom. Nestotožňujeme sa s vyhláseniami vlád ČSSR, ČSR a SSR zo dňa 20. novembra 1989, ktoré nevyjadrujú názory a presvedčenia nášho ľudu. Rovnako nesúhlasíme so stanoviskom ministra kultúry SSR v otvorenom liste a rozhovore, ktoré

neodrážajú skutočnú situáciu týchto dní v myslení a konaní umeleckého frontu. V plnom rozsahu sa pripájame a podporujeme stanoviská vyjadrené na aktívne umeleckých zväzov dňa 24. novembra 1989.

Predsedníctvo Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov

KOLEKTÍV REDAKCIE HUDOBNÝ ŽIVOT PLNE PODPORUJE POŽIADAVKY OBČIANSKÝCH INICIATÍV ZOSOBNENÝCH ŠTUDENTSKÝM PROTESTNÝM HNUTÍM, OBČIANSKYM FÓROM A ZDRUŽENÍM VEREJNOSŤ PROTI NÁSILIU.

REDAKCIA I NAĎALEJ PONÚKA SVOJE STRÁNKY KAŽDÉMU, KTO CHCE PRISPIEŤ K PROGRESÍVNEMU ROZVOJU SLOVENSKEHO HUDOBNÉHO ŽIVOTA.



odrada 87

1. 12. 1709 narodil sa František Xaver Richter, český skladateľ a huslista, príslušník mannheimskej školy (zomrel 12. 9. 1789) – 280. výročie
4. 12. 1919 zomrel František Augustín Urbánek, český hudobný skladateľ (nar. sa 24. 11. 1842) – 70. výročie
5. 12. 1639 narodil sa Johann Christoph Pezel, nemecký skladateľ a významný hráč na clarine, jeho diela boli obľúbené i na Slovensku (zomrel 13. 10. 1694) – 295. výročie – 350. výročie
5. 12. 1899 narodil sa Boleslav Woytowicz, poľský skladateľ, klavirista a pedagóg – 90. výročie
6. 12. 1929 narodil sa Nikolaus Harnoncourt, nemecký dirigent, violončelista a teoretik, špecializujúci sa na interpretáciu starej hudby – 60. výročie
12. 12. 1889 narodil sa Václav Štěpán, český skladateľ, klavirista a teoretik (zomrel 24. 11. 1944) – 45. výr.) – 100. výročie
14. 12. 1914 narodil sa Július Letňan, slovenský skladateľ, teoretik a organizátor hudobného života – 75. výročie
15. 12. 1909 zomrel Francisco Tárrega, španielsky gitarista a skladateľ, zakladateľ modernej španielskej gitarovej školy (nar. sa 21. 11. 1852) – 80. výročie
16. 12. 1939 zomrel Antonín Drašar, český divadelný riaditeľ, po smrti O. Nedbala riaditeľ SND do r. 1938 (nar. sa 8. 3. 1880) – 50. výročie
16. 12. 1919 zomrel Luigi Illica, taliansky básnik, libretista viacerých Pucciniho oper (Bohéma, Tosca, Madame Butterfly) aj oper iných tal. skladateľov (nar. sa v r. 1859) – 70. výročie
19. 12. 1894 narodil sa Paul Dessau, nemecký skladateľ – 95. výročie
20. 12. 1909 narodil sa Vagn Holmboe, dánsky skladateľ, pedagóg a kritik – 80. výročie
21. 12. 1834 na premiére frašky J. K. Tyla Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka zaznela prvý raz pieseň Františka Škroupa Kde domov můj – 155. výročie
22. 12. 1874 narodil sa Franz Schmidt, rakúsky skladateľ a pedagóg, bratislavský rodák (zomrel 11. 2. 1939) – 115. výročie
23. 12. 1714 narodil sa Ranieri da Calzabigi, taliansky spisovateľ a libretista, spolupracovník Gluckovho reformátorského snaženia v opere (zomrel v júli 1795) – 275. výročie
24. 12. 1824 narodil sa Peter Cornelius, nemecký skladateľ, významný predstaviteľ romantickej piesňovej tvorby (zomrel 26. 10. 1874) – 165. výročie
26. 12. 1969 zomrel Jiří Šlitr, český skladateľ a klavirista, spoluzakladateľ divadla Semafor a jeden z jeho hlavných protagonistov (nar. sa 15. 2. 1924) – 20. výročie
29. 12. 1889 narodil sa Zdeněk Knittl, český tenorista, režisér a libretista, pôsobil ako režisér i na scéne SND – 100. výročie
30. 12. 1859 narodil sa Josef Bohuslav Foerster, český skladateľ (zomrel 29. 5. 1951) – 130. výročie
30. 12. 1904 narodil sa Dmitrij Borisovič Kabalevskij, sovietsky skladateľ, pedagóg a organizátor, národný umelec ZSSR – 85. výročie
30. 12. 1944 zomrel Romain Rolland, francúzsky spisovateľ, autor mnohých esejí o hudbe a hudobníkoch minulosti i svojej doby (nar. sa 29. 1. 1866) – 45. výročie

Po redakčnej uzávierke sme dostali smutnú správu, že dňa 30. novembra t. r. nečakane zomrel popredný slovenský muzikológ – historik Dr. RICHARD RYBARIČ, CSc.

ŠKO Žilina jubilejne

ŠFK v októbri



ŠKO Žilina s dirigentom E. Fischerom na dnes už historickej fotografii, z čias začiatkov telesa. Snímka archív HŽ

Štátny komorný orchester Žilina pripravil pre oslavu 15. výročia reprízu programu koncertu, s ktorým pred pätnástimi rokmi začal svoju aktivitu. Až na sólistu sa táto dramaturgia zopakovala v Dome umenia Fatra 2. a 3. novembra 1989 a teleso dirigoval bývalý prvý šéfdirigent telesa Eduard Fischer.

Ako úvodná skladba odznela Komorná partita Georga Philippa Telemanna, ktorú zo šiestich partít pre ľubovoľný melodický nástroj so sprievodom čembala zostavil a pre obsadenie ŠKO zinstruoval E. Fischer. Pri výbere sa orientoval na najatraktívnejšie časti a na základe pohybového i náladového kontrastu ich pospájal. Vytvoril tak účinný, efektívny sled, navyše vďaka pre hráčov v poskytnutí početných možností uplatniť sa sólisticky prakticky všetkým nástrojovým skupinám. Cyklus je uzatvorený variačnou menutovou časťou, vďaka prídavkovým číslom na vystúpeniach telesa. Do konca októbra t. r. Komorná partita odznela na domáciach i zahraničných vystúpeniach ŠKO v 56 reprízach. V toľkokrát overenom a interpretačne zažitom opuse sa mohli hráči sústreďovať na dokonalé zvukové vypracovanie a muzikantské dotváranie.

Spomienky op. 25 pre 5 dychových nástrojov a sláčikový orchester (v originálnom obsadení) od nár. umelca Jána Čikkera predstavujú takisto jeden z najfrekvencovanejších opusov žilinského orchestra (65 repríz). Aj v tomto prípade sa koncentrácia hráčov mohla orientovať na zohľadnenie detailov, na citlivé formovanie zvukového parametra, na plasticitu fráz, účinné klenutie oblúkov, vrúcnu spevnosť, ktorá najmä v časti Molto moderato mala sugestívny a podmanivý citový účinok. Ušľachtilosť a spevnosť dominovala najmä v sólových vstupoch II. čísta (o. i. krásne sólo flauty, ale aj ďalších nástrojov). Bolo to podanie, ktoré jemným zvukovým ruchom, ušľachtilosťou výrazu a intenzívnou tvorivou iskrou (zásluha dirigenta) si nutne muselo získať poslucháča.

V spolupráci so ŠKO a s dirigentom Fischerom ako hosť vystúpil sólista SF klavirista Marián Lapsanský. Na vysokej profesionálnej úrovni stvárnil Mozartov klavírny koncert d moll (KV 466). Jediným kritizova-

teľným momentom tohto predvedenia bola kvalita vybitého Petrova, ktorý mal sólista k dispozícii. Žilina, ako hosťiteľ Prehliadky slovenského koncertného umenia by si veru zaslúžila kvalitnejší nástroj s bohatším arzenálom zvukovo-farebného spektra! Mohlo len imponujúco zapôsobiť, ako sa sólista touto handicapujúcou situáciou nenechal vyvieť z rovnováhy a do interpretácie dokázal vložiť všetky parametre svojho umeleckého majstrovstva. Jeho prístup k tomuto Mozartovmu opusu sa zameriaval na zdôrazňovanie dramatických črt, čo sa premietalo výrazne aj do zvukového stvárnenia. V synchrónii s týmto zámerom formoval Lapsanský aj kantilénu Romance (2. časť), kde zmäčujúce portamentá (tak to hráva väčšina interpretov) nahradil staccatami. Technická stránka výkonu bola suverénne zvládnutá, bez kazov, agogika striedma, držanie tempovej tetivy bolo pevne v rukách sólistu. Aj úroveň orchestrálneho vypracovania niesla pečať starostlivej cizelárskej práce Eduarda Fischera. Dokonca aj chúlolisté synkopy v úvode prvej časti mali zreteľnú artikuláciu, spoľahlivé technické i dynamické vypracovanie.

Z domácich zdrojov sa ako sólistka predstavila prof. žilinského Konzervatória Marta Singerová-Filková, ktorá spoluúčinkovala pri čembale (continuo) v Telemannovi ale výraznejšie možnosti pre uplatnenie jej poskytoval part obligátného klavíra v Sinfoniette La Jolla pre komorný orchester a klavír od Bohuslava Martinu. Aj v tomto záverečnom čísle večera výrazne vystúpili do popredia reprezentatívne črty dirigentovho tvorivého rukopisu. Zreteľné tematické nástupy, vybrané sprevádzajúce hlasy, plynulé, prirodzené klenuté oblúky opuncované tvorivým zaujatím, iskrivým vzletom. To, čím orchester najviac počas celého večera upútal, bola úroveň zvukovej stránky interpretácie. Ako by bol dirigent načieral z inej zvukovo-farebnej palety jasných, pastelových, hodvábných odtieňov.

Slávnostný koncert bol skvelou vizitkou méty, ktoré ŠKO dosiahol, ale by mal vždy, aj pri menej slávnostných príležitostiach – prezentovať.

VLADIMÍR ČÍŽIK

S mimoriadnym záujmom očakávalo košické publikum na prvom októbrovom koncerte ŠFK vystúpenie maďarského ansámbľu Capella Savaria, ktorého repertoár zobilizoval najmä tých, ktorých záujem sa sústreďuje práve na skladateľský odkaz 17. – 18. storočia. Existencia tohto súboru je pomerne krátka, iba osem rokov, čo má – podľa predvedeného výkonu – reálny dopad na samotnú interpretáciu barokovej literatúry, na jej realizáciu z hľadiska ideálnej (nie autentickej) zvukovej podoby. Táto stránka súboru bola síce kultivovaná a intonačne vyvážená, avšak u poslucháčov nezanedala dojem úplnosti, čo možno vysvetliť i tým, že jeho umelecký vedúci Pál Németh ešte stále hľadá vlastnú interpretačnú osnovu. Základný problém súboru sa prejavil najmä v schopnosti jemnejších dynamických diferenciácií (tie sú však problémové i pri renomovanejších telesách), čo vyšlo na povrch pri snahe o plynulú výstavbu gradácií, a to najmä v závere, kde pre potrebné vystupňovanie chýbal už dostatočný priestor.

Maďarskí umelci si pre svoje vystúpenie, ktoré nasledovalo po bratislavskom, prichystali Sinfoniou in C a Koncert pre dve flauty a orchester A. Vivaldiho (sólistami boli Pál Németh a Mária Zádori), Tafelmusik I. č. 1 a Suitu e mol G. Ph. Telemanna. Tieto diela rámcovali Missu solemnis pre soprán a koncertný organ Pantaleona Roškoveckého, ktorá svojím dramaturgickým prínosom vyvážila interpretačný handicap celého večera.

Na ďalšom koncerte sa predstavil orchester Komornej opery s dirigentom Mariánom Vachom a to monometricky zameraným programom, v ktorého titule figurovalo dielo W. A. Mozarta. Komorná opera, ako naše najmladšie hudobno-dramatické teleso, je ešte stále v období svojho formovania a pri koncertnej produkcii možno hovoriť i o hľadaní vlastného profilu. Sporadické verejné koncerty (odhládnuť od bohatej opernej prevádzky) neposkytli ešte čas ani priestor na stabilizáciu repertoáru a snád ani na skutočnú hrášku konsolidáciu telesa, ktorého gros tvoria mladí umelci.

Predohru k opere Mitridate Re di Ponto KV 87, ktorá je dielom 14-ročného skladateľa, predviedol orchester svižne v potrebnom zvukovom i výrazovom tvare – tu i M. Vach v sebe nezaprel rutinovaného spevohrneho dirigenta. Sólistka SND – Eva Šeniglová predniesla sólový part v motete Exultate jubilate KV 165. Jej interpretácia síce akcentovala kompozičné kvality moteta, ale hĺbkou prepracovanosti hudobného detailu a jemnosťou celého prádva hlasov vyznela príliš umelo. Celá skladba, vrátane spevného hlasu, sa svojou dynamickou škálou obmedzila na minimálne kontrasty medzi mf-mp (až na výnimku dvoch momentov). Nepriaznivým vplyvom bola poznačená aj Symfónia č. 40 g mol KV 550, ktorú sme si už akosi zvykli v podaní špičkových orchestrov prijímať v úplne dokonalej interpretácii. Snád práve z tohto dôvodu sme pristupovali kritickjšie k jej koncepcii, ktorá bola na jednej strane premyslená, s potrebnou dávkou výrazu i stavby celku, ale pre poslucháčov bolo veľmi ťažké odpútať sa od niektorých rušivých vplyvov (intonačné výkvy, frázovanie, kolektívne ctenie hráčov),



Dirigent Marián Vach.

Snímka archív HŽ

ktoré nie vždy konvenovali nekľudnému duchu symfónie.

Za vrcholný zážitok možno označiť posledný recenzovaný koncert, ktorého protagonistom bola miesto pôvodne ohláseného Štátneho komorného orchestra Žilina „zaskakujúca“ domáca Štátna filharmonia Košice. Program prvej polovice večera bol zostavený z diel, ktoré nie sú frekvencovane v dramaturgických plánoch symfonických telies (predohra R. Wagnera k operám Rienzi, Lohengrin a Majstri speváci norimberskí). Bola to voľba programová, pretože ŠFK našudovala Wagnerove diela cieľavedome pre zahraničné turné a tieto tvoria v súčasnosti dominantu jej repertoáru. Orchester vydal zo seba maximum a dirigent zaslúžilý umelec Bystrík Režucha (ktorý bol k hosťovaniu prizvaný prakticky „v hodine dvanásť“) mohol svoju domyselnú koncepciu uplatniť v ideálnej podobe. Jeho nevšedné muzikantské danosti zohľadňovali Wagnerovu typicky novoromantickú faktúru, so zreteľom na prísnu motívickú prácu, na dynamickú škálu, ktorou akcentoval realizáciu uvedených predohier. V druhej časti koncertu sme si vypočuli Musorgského Obrázky z výstavy v inštrumentácii M. Ravela, ktoré sú efektívnym číslom všetkých orchestrov. Režuchovo našudovalie malo výraznú gradáciu, v ktorej sa kontúry nosných melodických prvkov rozoznávali do širokej palety farieb, do celej plejády nálad, v ktorých dirigentova skúsená ruka vyzdvihla fragmenty, ktoré vzápätí stáli v službách celkovej koncepcie. Celý koncert mal mimoriadnu úroveň, snád jednu z najlepších v poslednom období, na čom majú zásluhu najmä filharmonici svojím precíznym a osobnostne plne zaangažovaným naštudovaním.

JÚLIA BUKOVINSKÁ

Slávnostné pódium

V koncertnej sále Slovenskej filharmonie usporiadalo Konzervatórium v Bratislave 11. novembra slávnostný koncert pri príležitosti 70. výročia založenia ústavu. Dramaturgia podujatia umožňovala prezentáciu viacerých telies, ktorých existencia vychádza z poslania tohto ústavu; výsledky pedagogickej práce v individuálnej výučbe reprezentoval jeden sólista. Dost nezvyklé bolo prizvanie vítača Beethovenovej súťaže z Hradca nad Moravicí – poslucháča AMU Viléma Valkouna ako hosťujúceho sólistu Koncertu pre klavír a orchester č. 3 e mol, op. 37 Ludwiga van Beethovena.

Do histórie sa Konzervatórium v Bratislave o. i. zapísalo oživením tradície vežových trubačov, ktorých vystúpenia v letných mesiacoch sa stali jedinečnou atrakciou slovenskej metropoly. Štafeta vedenia Fanfárového súboru Konzervatória v Bratislave, ktorý v mnohých parametroch i na tomto podujatí na viacerých úsekoch prednášanej skladby dosiahol priam profesionálnu úroveň, prevzal Michal Galovec. Fanfárový súbor otvoril slávnostný koncert Akademickými fanfárami nár. umelca Eugena Suchoňa, absolventa a dlhoročného tajomníka tejto školy. Suchoňova hymnická pieseň Aká si mi krásna poskytla priestor na odhalenie technických i prednesových možností Miešaného zboru konzervatória, ktorý vedie Dušan Bill. V spolupráci so Symfonickým orchestrom Konzervatória pod taktovkou Adolfa Vykydala uvie-

dol zbor (za osobnej účasti bývalého, viac-ročného pedagóga ústavu) opus národného umelca Jána Čikkera Pochod povstalcov.

Tak ako zbor prezradil muzikalitu svojich členov i kvalitné pedagogické vedenie, i pri hre symfonického orchestra sme mohli postrehnúť rad talentovaných hráčov, budúcich členov našich orchestrov. Kvalitu prednášaných sol u mnohých (najmä drevených dychových nástrojov) mohol závidieť ne jeden slovenský profesionálny súbor.

Jediným sólistom, ktorý hájil farby a výsledky individuálnej pedagogickej práce na ústave bol talentovaný, muzikálny a odvážny basista Dalibor Jeniš z triedy Zlatice Livorovej. So Symfonickým orchestrom Konzervatória na pozoruhodnej úrovni predniesol áriu Galického z Borodinovej opery Knieža Igor. Vždy poteší, keď spoznáme ďalší perspektívny zrejme exportuschopný talent. Zaujal nielen dispozíciami hlasu, dobrým školením, ale aj schopnosťou preniknúť do podstaty diela, precítiť ho a s minimálnymi zábrami ho vložiť do prednesu.

Zdá sa, že prizvanie hosťujúceho sólistu do Beethovenovho 3. klavírneho koncertu op. 37 malo symbolizovať neodskriepiteľný podiel českých hudobníkov a pedagógov pri budovaní základov slovenskej profesionálnej hudby na bývalej Hudobnej a dramatickej akadémii – predchodkyni dnešného Konzervatória v Bratislave. Vilém Valkoun je typom spoľahlivého, vyrovnaného interpreta, ktorý

sa pokorne skláňa pred autorom, nepreháňa a nepresadzuje svoj individuálny vklad. Snaží sa držať v úzadí, no plne rešpektuje požiadavky autora kladené na sólistu. Má značné technické dispozície, širokú paletu dynamických prostriedkov a nesporný mladistvý elán, ktorý dokáže znamenite ovládať. I keď sem-tam prebleskuje tvorivý temperament, pôsobí to sympaticky a imponujúco. Súhra s orchestrom bola bez problémov, i keď niektoré

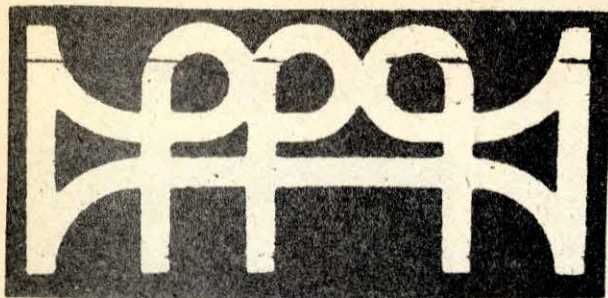


Martin Benka – Ex libris

medzihry napr. fugato vo finále sa nie dostatočne vydarili a artikulácia tém bola potom dosť rozmazaná. Možno konštatovať, že celková úroveň orchestrálneho sprievodu nedosiahla až také kvality ako v ostatných častiach programu.

Najfrekvencovanejším telesom na tomto podujatí bol Symfonický orchester konzervatória, ktorý vedie a pripravil Adolf Vykydal. Jemu bola zverená aj čestná úloha zavŕšiť program slávnostného podujatia interpretáciou 8. symfónie G dur opus 88 Antonína Dvořáka. Ak zohľadníme skutočnosť, že sme počúvali žiaci orchester, musíme priznať, že viaceré úseky symfónie zneli veľmi pekne a v príkladnej symbióze viacerých komponentov, ktoré sa podieľajú na výslednej umeleckej kvalite. Azda viac ovládaná výbušnosť dirigenta, premietajúca sa aj do zvukovej podoby by bola výsledok vystupňovala ešte viac. V každom prípade však zemitá, plnokrvná hudba si získala srdcia početných poslucháčov (prízemie Koncertnej siene SF bolo plné), ktorí prinútili teleso zopakovať ako prídavok 3. časť diela.

Po slávnostnom vstupe Fanfárového súboru konzervatória na úvod večera riaditeľ Peter Oswald zhodnotil v krátkom príhovore význam a poslanie školy a vyzdvihol jej zásluhy i vklad všetkých generácií pedagógov ústavu pre rozvoj slovenskej hudobnej kultúry i celkového profilu Konzervatória v Bratislave. Súčasne udelil zlaté pamätné medaily ústavu bývalým poslucháčom – zasl. umelcovi MUDr. Gustávovi Pappovi a nár. umelcovi Ondrejovi Malachovskému.



Anca Parghel z Rumunska.

Snímka P. Španko

Jubilejný 15. ročník Bratislavských džezových dní (20. – 22. októbra 1989 v Parku kultúry a oddychu) opäť naplnil slovenskú metropolu džezom a zavŕchal sa tak v plnej miere práve priaznivcom hudby, ktorí na naplnenie svojich „chúfok“ musia pravidelne čakať dvanásť dlhých mesiacov. Džezový životopis nášho mesta bez stáleho džezového klubu je okrem už neodmysliteľnej októbrovej festivalovej prehliadky veľmi strohý na zaujímavé údaje. Istou tohtoročnou výnimkou boli osamelé snahy džezového aktivistu Jozefa „Doda“ Šošoku, ktoré sa premieli do úspešnej koncertnej spolupráce s reprezentantkou európskeho džezového organu Barbarou Dennerlein z NDR v Dome ROH, či americkou speváčkou Lindou Sharrock a jej rakúskym manželom Wolfgangom Puschnigom v Slovenskej filharmónii počas Bratislavských hudobných slávností. BDD teda naďalej zostávajú oázou pútnika Petra Lipu na celoročnej džezovej pušti nášho hudobného života, v ktorom predstava pravidelných džezových podujatí zostáva na úrovni fatamorgány. Ako obstáli BDD '89 v jesennom džezovom kalendári popri varšavskom Jazz Jamboree (jeho 31. ročník sa uskutočnil 26. – 29. októbra a medzi hosťami boli napr. Art Blakey a Jazz Messengers, Michael Brecker, Urszula Dudziak a ďalší), vynikajúcich samostatných koncertoch Raya Charlesa 1. novembra a Michaela Breckera o deň neskôr v Zjazdovej sále pražského Paláca kultúry, či absolútnom vrchole tohtoročnej sezóny v nám dostupnom svete a jedinečnom umeleckom zážitku, aký poskytol americký džezový génius Miles Davis 16. novembra, keď na svojom turné po západoeurópskych metropolách nevynechal Budapešť ako jedno z významných centier európskeho koncertného a kultúrneho diania?

Po minuloročnej absencii big-bandového telesa a výraznej speváckej osobnosti si mohli opäť prísť na svoje priaznivci veľkokapelového zvuku, ale aj džezového vokálu a klasického blues. Potešiteľný je návrat k výraznejšej prezentácii domáceho džezu, ktorú podporila v prestávkových vystúpeniach prehliadka slovenského džezu. Na hlavnom festivalovom pódii Spoločenskej sály PKO nás reprezentovali **ostravská skupina Tutu** s vedúcim a hráčom na klávesových nástrojoch **Borisom Urbánkom**, **Adriena Bartošová** so skupinou **Scat**, **Kontraband** s vedúcim, klaviristom, dirigentom a skladateľom **Milanom Svobodom** a **Trio Emila Viklického** s **Michaelom Cliftonom** z USA za bicími nástrojmi. O úspešnej účasti reprezentantov domácej džezovej scény svedčí aj porovnanie hudobnej koncepcie a celkovej presvedčivosti medzi dvoma podobnými festivalovými telesami – českým Kontrabandom a poľským súborom **Young Power** – ktoré vyznieva v prospech československého džezu. A to po stránke hudobnej zručnosti a profesionálnej hráčskej kvality jednotlivých členov, umeleckej pôsobivosti, ale aj nápaditosti priliehavej koncertnej show, akú Kontraband prezentoval v kompozíciách M. Svobodu (napr. Jen tak dál a ďalších), či M. Kuhtáka (Létající koberec) s istou dávkou sarkazmu a humornej nadsázky. Vedúci poľského súboru Krzysztof Popek vychádza vo svojich skladbách z harmolodickej koncepcie O. Colemana, pričom dôraz kladie na rytmickú zložku, ako to dokumentuje napr. kompozícia s názvom Principles ovplyvnená hudobnými ideami Princa, ktorý často poníma skupinu ako mohutný rytmický a pulzujúci stroj. Napriek proklamovaným snahám o vytvorenie novej a odlišnej džezovej koncepcie si myslím, že **Young Power** zostáva viac v oblasti konvenčného jazz-funk, navyše poznamenananej manierizmom a expresívnou umelou štylizáciou, vrátane sólového spevu Jorgosa Skoliasa.

V roku 1984 sme privítali Ronalda Shannona Jacksona, jedného z najvýznamnejších reprezentantov harmolodickej koncepcie. Na tohtoročných BDD sme hostili ďalšie veľké meno z oblasti prívržencov tohto hudobného princípu **Ornette Coleman** (HARMony – harmónia, MOVement – pohyb, meLODY – melódia). So svojou skupinou **Blues Experience** sa bratislavskému publiku predstavil americký skladateľ, gitarista a spevák **Jame „Blood“ Ulmer** (J. Tacuma – basová gitara a G. C. Weston – bicie nástroje). Oproti svojim hviezdny časom



The 29th Street Saxophone Quartet

Bratislavské džezové dni

začiatkom 80-tych rokov, keď sa stali džezovými bestsellermi rockom ovplyvnené LP platne **Free Lancing**, **Black Rock**, či **No Wave**, dostávajúce v reči hudobnej publicistiky označenie ako punk jazz, fake jazz, free funk, no wave a ďalšie, predviedol J. B. Ulmer súčasný repertoár, ktorý sa – ako napovedá samotný názov jeho skupiny, výraznejšie odvoláva na bluesové korene. Na druhej strane však stratil do značnej miery svoju naliehavosť, expresívnosť a strhujúci efekt zapríčinený pôvodným rockovým nábojom. JBU uviedol jednu z ciest, ako sa súčasný moderný džez vyrovnáva s bluesovou tradíciou.

Naopak – pôsobivé a neodolateľné klasické blues prezentoval americký bluesman **Louisiana Red** žijúci v Európe, ktorý ani vo vlastných skladbách nezaprel spoluprácu s Muddy Watersom v roku 1949, o čom svedčí nielen jeho blues s názvom **Tribute To Muddy Waters**, ale aj skladby **Woodoo Woman**, **Memphis Blues**, **Funky Town** a ďalšie. **Louisiana Red** vytvoril strhujúcu koncertnú atmosféru, jeho čisté, klasické blues vyvolalo nadšenie a potvrdilo nielen svoje významné postavenie vo svetovom hudobnom vývoji, ale aj to, že neprestáva byť inšpiráciou do budúcnosti. Organizátorom patrí uznanie i vďaka za sprostredkovanie stretnutia s jedným z neodolateľných a čistých prameňov svetového blues.

Blues je tiež fenoménom prestupujúcim tvorbu ďalšieho amerického džezového veľikána. **Organista Jack McDuff** so svojim swingujúcim **Quintetom** (J. M. Duff – Hammond, A. Beals – saxofón, M. Whitfield – gitara, J. Lambert – spev a R. Pet-schauer) potvrdil oprávnenosť svojho významného postavenia,

So saxofónovým kvartetom sme sa v rámci bratislavskej džezovej prehliadky nestretli prvý raz. V pamäti máme vystúpenie komorného združenia dychových nástrojov **Itchy Fingers** z Veľkej Británie. K tohtoročným umeleckým vrcholom zasa patrilo vystúpenie amerického súboru **The 29th Street Saxophone Quartet**: **Bobby Watson** a **Ed Jackson** – altsaxofóny, **Rich Rothenberg** – tenorsaxofón, **Jim Hartog** – barytonsaxofón. Ich repertoár postavený prevažne na vlastných kompozíciách, v ktorých sa výraznejšie orientujú na džezovú tradíciu, prezentovaný výsostne súčasným spôsobom, evokuje výraz elegantného štýlu New York City s miernymi náznakmi funky.

Kvarteto džezových vokalistiek uviedla na BDD '89 **Pascal von Wroblewsky** so skupinou **Bajazzo** z NDR, speváčka s bohatými hlasovými možnosťami, znamenitou speváckou technikou, citlivou džezovou artikuláciou a adekvátnym rytmickým cítením. **Adriena Bartošová** so skupinou **Scat** potvrdila svoje postavenie prvej dámy slovenského džezu, pričom v skladbách gitaristu Juraja Buriana i svojich tlmočila vzťah k rozmanitým hudobným prameňom s vôňami pentatonálnej exotiky a podmanivým odkazom ženských speváckych osobností typu Kate Bush, alebo Sade. Predstavu Rumunska stotožňovanú s obrazom upírov a Transylvánskych Álp uviedla na pravú mieru výborná **Anca Parghel** s klaviristom **Mircea Tiberianom**, speváčka s prejavom pripomínajúcim interpretáciu štýlu Betty Carter a Jeannie Lee. Prevažne pôvodný repertoár dokumentoval, že Rumunsko v oblasti džezu nie je osamelým ostrovom, že džez otvára jeho hranice smerom do Európy i do sveta.



Domacia reprezentácia – Adriena Bartošová

aké zastáva na svetovej hudobnej scéne už od čias svojho prvého a úspešného profilového albumu **Brother Jack**. Podobne ako u J. Smitha je pozoruhodným momentom v jeho orgánovej hre práve vedenie originálnej basovej línie, ktoré J. McDuff uplatňuje vo vlastných kompozíciách (napr. **Jimmy's Smith Thank a ďalších**), ale aj v známych džezových štandardoch typu **Round Midnight**, **Th. Monka**, či **Night In Tunisia** D. Gillespieho.

Americká gitaristka nemeckého pôvodu **Leni Stern** sa predstavila hrou v štýle fusion s moderne pretavenými prvkami be-bopovej tradície a so skupinou, v ktorej viac ako hlavná protagonistka upútal jej spolihráč, gitarista **Wayne Kantz**. Je treba povedať, že gitara oveľa viac sedí manželovi L. Stern Michaelovi Sternovi, ktorého sme privítali na BDD pred dvoma rokmi v skupine M. Breckera...



Louisiana Red z USA.

Snímky J. Uhliarik

Speváckym Olympom tohtoročných Bratislavských džezových dní sa stalo vystúpenie **Tria** americkej vokalistky **Cassandra Wilson** (Rod Williams – klavír, Kevin Harris – bass a Mark Johnson – bicie nástroje). Cassandra Wilson zahájila svoje bratislavské vystúpenie obligátnou skladbou **No Good-Time Fairies**, s ktorou už zaujala na albume Stevea Coleman **Motherland Pulse**, znamenajúcim jej prvé výraznejšie presadenie. Speváčka bezchybne vládne svojím skvelým nástrojom, ktorý tlmočí odkaz džezovej tradície v nanajvyš veku a sviežom balení, originálnym spôsobom pracuje s melodickou frázou každej jednotlivéj piesne, vytvárajúc v sólach i tutti pasážach nenapodobiteľný tón, využívajúc a kontrolujúc expresívny rozsah vlastných hlasových možností. V jej prezentácii má každá pieseň ako kvet vo veľkoryso darovanej kyticí svoju vôňu, vytváranú pružnou silou speváckeho hlasu. Verme, že takýchto vôní sa dočkáme aj na budúcich ročníkoch Bratislavských džezových dní.



Hovoríme s predsedom medzinárodnej poroty, zástupcom šéfredaktora Hlavnej redakcie hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave Hanušom Domanským.

Medzinárodná rozhlasová súťaž Prix musical de Radio Brno patrí medzi významné podujatia, každoročne sa tu stretávajú zástupcovia rozhlasových staníc, aby prezentovali výsledky svojej tvorivej programovej práce v oblasti hudobno-vzdelávacích, hudobno-spravodajských a publicistických relácií. Ide o ojedinelé medzinárodné podujatie, ktoré má mimoriadny význam pre rozvoj rozhlasovej tvorby. Aká bola tohtoročná účasť na súťaži a čo je jej poslaním?

Na tohtoročnej súťaži sa v hlavnej časti hudobno-vzdelávacích relácií zúčastnilo 16 rozhlasových staníc z 9 európskych krajín a zámoria. Desiatročná medzinárodná porota si vypočula takmer 16 hodín rozhlasových hudobno-slovných relácií na tému Skladateľ, dielo, interpret. Poslaním súťaže okrem tvorivej konfrontácie programovej práce je súčasne aktívna propagácia našej rozhlasovej hudobnej tvorby v zahraničí, podpora medzinárodnej programovej výmeny a výmeny tvorivých skúseností, hľadanie nových pod-

netov pre prezentáciu vážnej hudby v rozhlasovom vysielaní.

Podľa akých kritérií sa relácie posudzujú?

– Relácie sme posudzovali podľa štyroch základných kritérií: dramaturgické využitie témy, spoločenský a estetický účinok, špecifickosť rozhlasového spracovania, zvuková a technická kvalita relácie. Vzhľadom na to, že téma bola dostatočne široká a poskytovala skutočne veľké možnosti rôznorodých prístupov k jej spracovaniu, bolo zaujímavé a poučné sledovať, ako ktorá rozhlasová stanica alebo autor, či redaktor tieto možnosti využili. V súťaži tohto typu je nesmierne dôležitá stavba a forma relácie, voľba výrazových prostriedkov. Stretli sme sa s tradične ponímanými reláciami, ktoré predstavujú striedanie textu a hudby, no objavili sa aj moderné prístupy a zložitejšie formy, ako napríklad rozhlasové kompozície a fíče a nechýbali ani experimentálne prístupy v prezentácii hudobnej problematiky.

Možnosť poznať a porovnávať ako sa to robí u nás a vo svete je iste veľkou inšpiráciou a obohatením vlastných skúseností v rozhlasovej práci: V čom vidíte ďalší prínos tejto súťaže?

– Osobne si na tejto súťaži vážim to, že Prix musical de Radio Brno sa stala ozajstnou školou rozhlasovej práce, že prináša a poskytuje v sústredenej podobe množstvo podnetov a príkladov na možnosti rozvoja estetického výchovy prostredníctvom rozhlasu. Druhým nie menej dôležitým faktorom sú získané informácie o vývoji hudby vo svete. Cez túto súťaž máme príležitosť poznávať nové skladateľské a interpretačné osobnosti atď. V tomto roku napríklad relácia rozhlasu Riga predstavila tvorbu vynikajúceho lotyšského skladateľa P. Vaska, experimentálnu hudobnú tvorbu mladej poľskej skladateľky B. Zielińskiej prezentoval rozhlas Varšava. Mali sme možnosť oboznámiť sa s hudobnou kultúrou Nového Zélandu, so súčasným hudobným vývojom a tvorbou v NSR, Juhoslávii, ZSSR atď. Na druhej strane mimoriadne zaujímavé boli aj relácie, ktoré za centrum pozornosti zvolili interpreta, napríklad ru-



Hanuš Domanský.

Snímka R. Polák

muský rozhlas Bukurešť pripomenul legendárnu osobnosť klaviristu Dinu Lipatiho. Moskovský rozhlas prostredníctvom laureáta medzinárodnej súťaže P. I. Čajkovského klaviristu Michaila Pletneva predstavil menej známu klavírnú tvorbu P. I. Čajkovského, berlínsky rozhlas Stimme der DDR prezentoval nedávno objavené a reštaurované skladby C. F. E. Bacha. Zahraniční partneri mohli zas spoznať českú a slovenskú tvorbu, napríklad skladateľov M. Ištvana, B. Martini, Z. Lukáša, V. Kubičku a I. Zeljenku.

Je známe, že Čs. rozhlas v Bratislave je pravidelným účastníkom súťaže, získal na nej v minulosti viacero ocenení, patrí medzi zúčastnených, ktorých relácie prinášajú vždy čosi nové, progresívne v rozhlasovej praxi...

– Som rád, že aj tento raz bola naša relácia ocenená a patríla k tým, o ktorých sa v kulo- roch hovorilo s rešpektom, to však nezname-

ná, že sa uspokojíme a nebudeme ďalej hľadať.

Aké boli konečné výsledky?

– Prvú cenu získal lotyšský rozhlas Riga za mimoriadne pôsobivú reláciu pod názvom O smutnom optimistovi, druhú cenu Čs. rozhlas Brno za reláciu Melódia sa zrodila, dve tretie ceny boli udelené Všeľvážovému rozhlasu Moskva za reláciu Michail Pletnev – cesta k Čajkovskému a Čs. rozhlas Bratislava za reláciu Skladateľ – dielo – interpret, ktorej autorom je V. Kubička. V kategórii spravodajských a publicistických relácií získal pri neudelení 1. a 3. ceny druhú cenu rozhlas NDR za reláciu Rückero vo čembalo.

Pre každý nový ročník je vyhlásená nová téma. Poznáme tému na budúci rok?

Áno a bude určite zaujímavá a príťažlivá. Je to téma Hudba a príroda.

-mj-

Virtuóz na kontrabase



Radoslav Šašina.

Snímka I. Grossmann

Radoslav Šašina (nar. 1960) patrí k našej najmladšej generácii interpretov. V rokoch 1976–82 študoval na Konzervatóriu v Kroměříži u Miloslava Gajdoša, v rokoch 1982–86 na VŠMU v Bratislave u Karola Illeka a Jozefa Podhoranského, u ktorého v súčasnosti pokračuje v štúdiu formou umeleckej aspirantúry. Už počas bratislavských štúdií pôsobil v Cappelle Istropolitana, od roku 1983 tiež v súbore Musica aeterna a v roku 1988 nastúpil do Slovenského komorného orchestru.

Kto mal rozhodujúci vplyv na vaše sólistické ambície?

– V prvom rade prof. M. Gajdoš. Je skutočným fanatikom pre kontrabasovú hru. Udržiava kontakty so zahraničím, poriada súťaže, na ktoré chodia zahraniční študenti i pedagógovia, vychoval veľa kvalitných hráčov pre české orchestre a komorné súbory či školstvo. Druhý významný vplyv na mňa mal Karol Illek. Učil na VŠMU externe – vedľa práce v SF – a mal veľké skúsenosti. Pomáhal mi aj ako človek. Od Illeka som načerpal veľa nielen z hľadiska interpretačnej praxe, ale aj nejednu životnú pravdu – o vzťahu k hudbe, k hudobníkom atď...

Pri takom zriedkavom sólistickom nástroji, akým je kontrabas, sa často vynárajú otázky o dostatku pôvodnej, netranskribovanej literatúry.

– Naposledy sa touto témou údajne zaoberali po mojom vystúpení na karlovarskom Mladom pódii '89 kritici, ktorí vzniesli otázku, prečo hrám transkripcie. Žiaľ, musel som odcestovať, tak som nestihol objasniť a obhájiť fakt, že na tomto koncerte – a nielen na ňom – transkribované skladby nezazneli... Kontrabas má dostatok pôvodnej sólistickej literatúry. Konkrétne pochybnosti na spomínanej prehliadke vznikli pri diele G. Bottesiniho, ktorý je „Paganiniom kontrabasu“. Tento taliansky dirigent 19. storočia – dirigoval napríklad Aidu pri otvorení Suezského prieplavu a patril k verdivským dirigentom 1. kategórie – hral, podľa uchovaných správ, cez prestávky operných predstavení kontrabasové variácie na známe operné témy. Sám napísal veľa skladieb pre svoj obľúbený nástroj. Sú v nich zakliate všetky technické finesy kontrabasovej hry. Tohto roku je 100 rokov od jeho smrti. Pri tejto príležitosti sa v októbri koná v Parme veľká medzinárodná súťaž v hre na kontrabase, ktorá je dedikovaná jeho pamiatke. Ale osobnosti v oblasti kontrabasovej literatúry sme mali aj u nás. V roku 1779 boli v kapele arcibiskupa Battyányiho v Bratislave (pracovala pod vedením A. Zimmermanna) dvaja kontrabasisti vynikajúcej úrovne – Kämpfer a Sperger. Dnes ich považujeme za najväčších kontrabasistov svojej doby... Sperger zanechal 17 sólových koncertov, 1 trojkonzert a veľa komornej literatúry pre kontrabas. Materiály z jeho kompozičnej pozostalosti sú v súčasnosti v Schwerine (NDR). Tam sa našiel aj Zimmermannov kontrabasový koncert. Rád by som tieto diela hudobníkov bratislavského regiónu našťudoval a uviedol znovu do povedomia – či už na koncertnom pódii, alebo – prípadne – na gramoplatniach OPUS-u.

V uplynulej sezóne ste veľakrát hrali Koncert pre kontrabas, sláčiky a basso continuo D dur od českého skladateľa druhej polovice 18. storočia Karla Kohouta. Bola to slovenská premiéra. Odytý toto dielo – v spolupráci s SKO – zaznelo úspešne aj v NSR. Po koncerte v Kiele, kde SKO účinkoval v lete v rámci 5. ročníka medzinárodného hudobného festivalu v Schleswig-Holsteine, napísal W. Richter, kritik novín Flensburger Tageblatt o.i. tieto slová: „V Kohoutovom koncerte boli dodržané požiadavky 18. storočia – originalita a zdržanlivosť súčasne. Extrémne vysoké polohy vyžadovali od kontrabasistu súboru R. Šašinu virtuóznou technikou, ktorú znamenite, majstrovsky zvládol. Zvuk kontrabasu, ktorý sa vypál až do výškových polôh huslí, je priam hodvábny.“

– Od februárovej premiéry diela (23. a 24. 2.) na slovenskom pódii som skutočne hral Kohoutov koncert viackrát – a vždy s pekným ohlasom. To ma povzbudzuje. Hrať totiž ako sólista vedľa riadneho úväzku v SKO vyžaduje – samozrejme – zvýšené úsilie a 100 percentnú prípravu na každý kolektívny výkon. Mám tento súbor rád, rovnako ako prácu v ňom. Každý orchestier je však kolektívnu snahou po vyslovení interpretačného názoru svojho umeleckého vedúceho, a sólo dovoľuje individuálny prejav a výraz. Preto ma láka...

Hovorili sme dosiaľ o období klasicizmu v súvislosti s vašim nástrojom. Aké sú možnosti inšpirácií v iných štýlových epochách?

– I tu je bohatý výber. Vráťm sa však ešte ku klasicizmu. Prečo bol v tomto období veľký záujem o komponovanie a hru na kontrabase? Súviselo to určite aj s kvintakordálnym ostrunením nástroja, čo umožňovalo interpretovi, aby hral vo veľkej škále hudobno-technických prostriedkov klasicizmu. Vznikli desiatky koncertov od Haydna, Dittersdorfa, Vanhala, Spergera, Stamica, Pichla, Hoffmeistera a i. W. A. Mozart tiež využil kontrabas v Árii pre bas, kontrabas a sláčiky KV 591. Toto dielo som mal možnosť spoluinterpretovať v Rakúsku s Cappellou Istropolitana a Heinzom Holečkom a v SND s Cameratom Slovacou a Petrom Mikulášom. Zaujímavé diela sú tiež z tzv. pražskej kontrabasovej školy, ktorá vznikla za-

čiatkom 19. storočia – súvisela so založením pražského konzervatória a tunajšími pedagógmi, resp. odchovancami školy, ktorí tiež sami komponovali. Aj z okruhu českých majstrov sú hodnotné diela, ku ktorým by som sa rád obrátil v blízkej budúcnosti – či je to odkaz Františka Simandla, ktorý pôsobil vo Viedni, alebo Františka Gregoru – žil v Pisku... Aj iné štýlové epochy súvisia s vývojom nástroja. V romantizme vznikol kontrabas ostrunený v kvartách – používa sa podnes. Ten už neumožňoval prezentáciu takým veľkolepým spôsobom ako v klasicizme. Využíval sa viac ako nástroj orchestrálny. Výnimkou bol iba spomínaný Talian G. Bottesini. Až v 60-tych rokoch nášho storočia sa začala sólistická renesancia kontrabasu, a to v takej miere, že bežne vstupuje do koncertného života. Pre kontrabas sa poriadajú aj medzinárodné interpretačné súťaže – v USA je ich niekoľko, v Európe sú najznámejšie na Isle of Man vo Veľkej Británii, v Ženeve, Mníchove, Markneukirchene, v Ríme, teraz v Parme atď.

Vaše plány?

– Začnem menšou bilanciou: viackrát som hral na koncertoch ZSSKU v Bratislave, Brne, Prahe, dvakrát som účinkoval v Čs. televízii, a to so Spergerovou Sonátou pre violone (t.j. klasický kontrabas) a violončelo a Kasáciami pre sólový kontrabas, flautu, violu a dva lesné rohy od Jozefa Mannla. Okrem spoluúčinkovania so Slovenským komorným orchestrom v spomínanom Kohoutovom koncerte som ho tiež hral s Dám-



A. T. A. Hoffmann: Karikatúra kontrabasistu Dell'Occa

ským komorným orchestrom. Mám za sebou Prehliadku mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach roku 1987 a Mladé pódium roku 1989 v Karlových Varoch. Tu bolo pre mňa vystúpenie zvlášť potešiteľné, lebo po uvedení skladby Bottesiniho a Sonáty pre kontrabas od J. Gahéra prišiel za mnou ostravský skladateľ Eduard Dřízga a sľúbil mi napísať skladbu. Zo slovenských skladateľov som premiéroval už spomenutú Gahérovu sonátu a skladbu V. Rusoa. Mám manuskripty diel Dittersdorfa, Hoffmeistera, Pichla a Zimmermanna – postupne by som ich chcel našťudovať a uviesť, resp. nahráť.

Pripravila: TERÉZIA URSÍNOVÁ

Premiéra s otáznikom

Po nedávnej košickej premiére Rusalky siahla po tomto obľúbenom Dvořákovom diele i opera DJGT v Banskej Bystrici. Po vzhliadnutí 1. a 2. premiéry (20. a 21. 10.) sa však zákonite natíska otázka, či dramaturgická voľba bola v tomto prípade najšťastnejšia. Na jednej strane – podľa vedenia divadla – síce aj tento titul rieši pre súbor existenčne dôležitú otázku výpomocí (orchestrálni hráči a vokálni sólisti) z Košíc a Bratislavy, ktoré majú dielo v repertoári, a z hľadiska dopadu u radového poslucháča sa zrejme Rusalka spája s ideálnou predstavou plného divadla. Na druhej strane je však všeobecne známe, aký bohatý svet sa skrýva v jej partitúre, aké vysoké umelecké a profesionálne nároky kladie Dvořák na dirigenta, orchestr a sólistov a v neposlednom rade i na inscenátorov. Ak sa teda umelecké vedenie banskobystričky opery napriek všeobecne známemu neutešenému stavu súboru predsa len rozhodlo pre tento titul, vedome riskovalo umeleckú úroveň výsledného tvaru a vzalo tak zaň plnú zodpovednosť. Je pravda, že i v umení môžeme niekedy – na základe spätnej kontroly – konštatovať platnosť hesla „risk je zisk“. Ak sme teda vyslovili tvrdenie, že vedenie DJGT v prípade Rusalky riskovalo, pokúsme sa spätne odhadnúť, s akou mierou úspešnosti.

Je zjavné, že argument výpomocí v prípade Rusalky – tak ako sme ju počuli na oboch premiérach – neobstojí. Zvuk a výkon orchestra totiž zďaleka nezodpovedal požiadavkám kladeným na profesionálne zvládnutie tejto partitúry. V prípade jednotlivých hráčov (najmä zo sláčikovej a dychovej sekcie – zvlášť výraznej u Dvořáka) treba hovoriť o elementárnom, technickom nevzdržnosti partu, čím počet intonačných a rytmických prehreškov prekročil mieru únosnosti, t.j. počuvateľnosti. Za týchto okolností nemožno očakávať súhrnu celku, vyrovnanosť jednotlivých nástrojových skupín a už vôbec nemožno hovoriť o detailnej práci na dynamike, farbe, výraze. Navyše dirigent, zasl. um. M. Šmíd, zvolil neúmerne pomalé tempo, čím ešte viac oslabil vnútorné napätie a ohrozil súdržnosť skladby ako celku. K tomu všetkému treba prirátať nezladený orchestr (!) a rozladenú harfu v úlohe charakterizačného sólového nástroja. Predpokladám, že naznačený výkon je vo veľkej miere odrazom nedisciplinovanosti hráčov: z orchestru bolo neraz počuť vravu, majiteľa plechov zrejme usúdili, že najvhodnejším okamihom pre vyfukovanie slín z nástroja je piano a potknúť sa o struny nástroja – pochopiteľne mimo partitúry – bolo až-až. Tesne pred príchodom dirigenta – teda v najväčšom tichu – sme si mali dokonca možnosť vypočuť bleskový dychársky dialóg – úvodný motív Leoncavallových Komediántov – a to by si veru nik nedovolil ani pri promenádnom koncerte.

Je len na škodu veci, že nedostatky orchestrálného podkladu opery dostatočne nevyvážili ani ostatné hudobné zložky. I pri maximálnom zohľadnení nepriaznivých podmienok, v ktorých súbor pracuje, nemožno tolerovať výkon, aký podal v Rusalku zbor: nepresné intonačné a rytmické nástupy, nevyrovnané hlasové skupiny, falošné znenie – môže sa zbor dopustiť ešte viacerých elementárnych chýb? A to sa deje v čase, kedy sa naše najvyššie amatérske telesá vracajú s vavrín-

mi zo zahraničných súťaží a neraz spoluúčinkujú na vysokej umeleckej úrovni s kvalitnými profesionálnymi telesami.

A napokon otázka sólových výkonov. V úlohe Rusalky sa predstavila mladá M. Tomanová. Jej svetlý, nie príliš objemný soprán bol často prekrytý zvukom orchestra a v 1. dejstve ho okrem dirigenta nerešpektoval ani režisér – zasl. um. B. Kriška, keď nechal sólistku dlhý čas spievať v pozadí. Tomanová je istejšia vo výškach, menej presvedčivá v strednej polohe. Z hľadiska hereckého stvárnenia som u nej postrádal vlastný názor, speváčka sa plne sústredila iba na hudobnú stránku. Zjavne skúsenejšia Z. Matoušková (ostravský zaskok za chorú A. Stopkovú) zaujala naopak hereckým stvárnením, pekne jej znela stredná poloha, vážne ťažkosti má vo väčšej dynamike a výškach, tento handicap však pomerne úspešne vyrovnávala pianami (i vo výškach). Výkon J. Zemku v úlohe Princa nemôžem hodnotiť ináč než známku nedostatočnú, hostujúci J. Ábel sa snažil tak po hereckej ako i speváckej stránke, domnievam sa však, že z hľadiska jeho dramatickejšie znejúceho hlasu nie je najvhodnejším typom pre rolu Princa. Za svojím umeleckým zenitom je už zjavne zasl. um. Š. Babjak, o to presvedčivejšie Vodníkom bol M. Doboš, ktorý sýtym a prepreleným hlasom dokázal vyjadriť všetky výrazové „zákutia“ tejto basovej úlohy. T. Brummerová vsadila v úlohe Ježibaby na svoj nie vždy kontrolovaný hutný fond, B. Lenhardová sa snažila hlasovú opotrebovanosť zakryť výrazným dramatickým poňatím. Kľúčnou bola technicky nespôsobilá M. Murgašová a herecky suverénna A. Dvorská-Gallová. Podobne, ako pri hodnotení košickej inscenácie, musím konštatovať – v tomto prípade s výnimkou Dobošovej Vodníka –, že herecky i vokálne najprijemnejšou bola dvojica Hájnik – Kuchárík v podaní P. Schneidera a V. Krpatovej pri prvej premiére, pomerne dobre sa týchto úloh zhostili však i druhý večer D. Párkany (škoda, že pri spievaní necháva veľa akoby na náhodu, čím jeho prejav v niektorých miestach pôsobí temer neškodene) a A. Drenková. V úlohe Lovca zlyhal M. Schenko (spieval pod tónom), speváčky celkom suverénne zvládol túto barytónovú úlohu basista R. Rusnák. A napokon niekoľko slov o lesných ženkách (prvý večer O. Hromadová, B. Fresserová a F. Krčmáriková, druhý zasl. um. J. Vašicová, opäť B. Fresserová a D. Kunková): ak nechceme, aby opera úplne stratila u diváka vážnosť, musí byť vek, režijné vedenie i kostýmovanie týchto postáv v súlade s ich charakterom a libretom, a čo sa týka prvej požiadavky, i v súlade s našou fantáziou a diváckou skúsenosťou. Ak sólistka spieva o svojej bielej nôžke (o význame zdobneliny tohto slova radšej pomlčím) a je oblečená v zelenom trikote, to je silná káva už i na rozprávku. Predstava o ženskom „krásnom tielku“ je dnes už dostatočne presná aj u školopovinných detí...

Popri orchestri, zboru a sólistoch spoluúčinkoval na vedení opery (podľa bulletinu) i balet opery DJGT: v 1. a 3. dejstve to boli scénu vhodne dopĺňajúce lesné žienky a dvaja pomocníci Ježibaby, v 2. dejstve plesoví hostia. Žiaľ, profesionálne pôsobil iba sólový výstup tanečného páru v plesovej scéne, pohyby ostatných členov baletu možno označiť za tanec len s veľkou dávkou fantázie.

S načrtnutou hudobnou úrovňou diela plne korešpondovalo i scénické (A. Votava) a režijné riešenie. V prvom prípade išlo o pokus o nie vždy vkusnú stylizáciu (Ježibabin domček, jazerá, zámok), bez výraznejšieho zohľadnenia deja (najmä príchody a odchody účinkujúcich) – v tomto zmysle zvlášť rušivo pôsobila zámoková fontána, prístupová cesta Vodníka v 2. dejstve. Pochopiteľne, nechýbala ani trojfarebná svietica

a semafor pripomínajúca palica Ježibaby (v Košiciach svietila iba červenou) a zelené svetielko na hlave Rusalky-bludičky v závere diela. Jediným výraznejším scénickým nápadom bolo využitie zvlneného látkového materiálu, zdvihnutím ktorého sa v úvode diela akoby odkryl svet neskutočne a analogicky v závere všetko pochoval.

Režisér bol síce vo veľkej miere handicapovaný scénou, no i tak veľa hereckých akcií pôsobilo náhodne a nelogicky (ak náhodou o logiku išlo, zostala predtým mnou i po dvoch predstaveniach skvele utajená). Domnievam sa, že i pri rozprávke musí existovať logika v konaní postáv. Rušivo napríklad pôsobí, ak Ježibaba vojde do svojho príbytku v ľavej prednej časti scény a vzápätí vyjde z opačnej strany spoza javiska, ak zboristi – plesoví hostia sa odvracajú od „chladnej“ Rusalky opačne – iba telom, tvármi na ňu ďalej hľadajú (a to ide o jednu z mála ich reakcií, ináč stoja a tvária sa úplne indiferentne), ak nie je vôbec jasné, kto koho, kedy a prečo počuje, resp. nepočuje: prečo napr. Vodníka, vynorivšieho sa medzi plesovými hostami a spievajúceho svoje glancnumero nik nepočuje, ani Rusalka, ktorá však s ním za tých istých scénických okolností onedlho vedie dialóg? Podobný rébus musí divák zvládnuť i v závere opery, kedy stojí Rusalka-bludička Princovi za chrbtom a pýta sa, či ju pozná, pričom Princ ju pohľadom hľadá kdesi na rampe či balkóne (podľa obsadenia), aby sa nato (rovnako ako v Košiciach) odpísal navesky do jazera.

Čo dodať na záver? Myslím, že Rusalka – okrem dôsledkov uvedených v úvode recenzie – je ďalším a dostatočne vážnym dôvodom na to, aby sme sa spoločne seriálne zamysleli nad stavom našej hudobnej kultúry, konečne sa prestali opájať len jej špičkovými prejavmi a začali si ju všimnúť v celej šírke (či hĺbke?) a potom sa pokúsili presne definovať jej miesto v spoločnosti a prijali konkrétne a stavu (kultúry, nie ekonomiky!) primerané opatrenia. Aby sa už nikdy nestalo, že premiéra súboru v jeho jubilejnej tridsiatej sezóne skončí umeleckým fiasco.

POZNÁMKA

Pri príležitosti návštevy Banskej Bystrice som požiadal o rozhovor pre náš časopis riaditeľa DJGT PaedDr. Vojtecha Didiho. Podnetom k rozhovoru bolo v tom čase uskutočnené spoločné stretnutie vedenia divadla so zástupcami MK SSR, ZSDU, politických a štátnych orgánov kraja a okresu, na ktoré som bol ako jeden zo zástupcov kritiky písomne pozvaný, aby som sa deň pred podujatím dozvedel, že účasť kritikov je na ňom nežiaduca. Cieľom nášho dialógu bolo zhrnúť problémy bystrickej opery a naznačiť jej perspektívy. Rozprávali sme o kádrových problémoch vo všetkých umeleckých zložkách súboru, o nevyhovujúcich súčasných priestoroch a stavbe nového divadla, o finančnom znevýhodnení tzv. vidieckych divadiel voči centru (Bratislava), o neriešení viacerých nahromadených problémov, o výchove umeleckého dorastu, dramaturgii súboru, názoroch na umeleckú kritiku a mnohé ďalšie otázky, ktoré by mohli zaujímať našich čitateľov. V čase uzávierky tohto čísla sme dostali miesto autorizovaného rukopisu od dr. Didiho písomné stanovisko k rozhovoru. Oznámil nám v ňom – odvolávajúc sa na článok 28 Československej ústavy –, že „po dôkladnom zvážení – po preštudovaní materiálu a konzultácii v širšom kolektíve vedúcich pracovníkov DJGT – nesúhlasí s uverejnením materiálu ani s použitím magnetofónového záznamu...“

JURAJ DOŠA

ČÍNSKE tradičné divadlo na scéne SND

V novembri t.r. pri príležitosti 40. výročia ČLR k nám po tridsiatich rokoch znovu zavítalo čínske tradičné s'-čchuan-ské divadlo, aby na viacerých scénach našej republiky prezentovalo scénické umenie juhozápadnej stomiliónovej čínskej provincie S'-čchuan. Divadlo čchuan-tü je jediným reprezentatívnym telesom tohto druhu. Bolo založené v roku 1955 a jeho profil od tejto doby formujú starí majstri, vynikajúci herci strednej generácie a najlepší absolventi Divadelnej akadémie čchuan-tü, ktorí spolu s dramaturgami, režisérmi, hudobníkmi a výtvarníkmi na jednej strane zachovávajú tradície tohto umenia, ale zároveň sa snažia o jeho rozvíjanie a inováciu.

S'-čchuan-ské divadlo je jednou z regionálnych foriem, ktoré pokračujú v dávnej a skvelej tradícii čínskeho národného scénického umenia, ktoré sa začalo utvárať v 18.

storočí. Nadviazalo na štyri hlavné hudobno-dramatické štýly rozvinuté vo vtedajšej Číne ale zároveň čerpal i z domáceho prostredia, z ľudovej hudobnej, piesňovej, pohybovej a výtvarnej kultúry provincie. Najrozsiahlejšiu časť repertoáru tvoria diela celovečerné i jednoaktové, hrané v troch hudobných štýloch. Program, s ktorým čínski umelci vystúpili u nás, z nich predstavil dva: v orchestri (6-7 hudobníkov) kao-schiang prevládajú bicie nástroje a spolu so sprievodným viachlasom má mnoho dramatických a estetických funkcií (tlmočí vnútorné pocity a myšlienky postáv, popisuje atmosféru dramatického prostredia a pod.). V orchestri tchan-čchiang je okrem iných i typický bicí nástroj z datľového dreva a husle pan-chu. Hudba znie v priebehu celých jednotlivých titulov, v našom ponímaní má charakter dramaticky výraznej až expre-

sívnej scénickej hudby, ale na mnohých miestach slúži i ako hudobný podklad k songom hercov.

Čínske divadlo je známe všestranným herectvom: pracuje s hovoreným, deklamovaným i spievaným slovom, tanečnou pantomimou a s prvkami akrobacie a klauziály, ale rovnako ako vo všetkých ostatných formách čínskeho tradičného divadla sú javiskové postavy stvárňované hercami a herečkami štyroch stálych typov a herecká postava vzniká zvládnutím vonkajšieho prejavu daného vzorca: herec vychádza z hotových vonkajších znakov (vokálnych, pohybových, gesticko-mimických, aj z výtvarného riešenia scénickej masky), tak ako ich vytvorili generácie pred ním. Tréning herca začína už v detstve, kedy si osvojuje takto fixovaný výrazový komplex každej jednotlivej hereckej postavy. Postava je na javisku iba demonštrovaná, herec sa s ňou celkom nestotožňuje. V povahe čínskeho herectva je predvážať nápadné afekty a citové stavy oštentatívne, expresívne a divadelne čo najúčinnejšie. Výnimočné emócie a extatické stavy sa predvážajú zvláštnymi pózami, gestami a mimikou – sú teda nápadne vizualizované. Emocionálne napätie a dynamická pohybová akcia často vyúsťujú do zmeravenej pózy jedného či viacerých hercov.

Napriek tomu, že čínske tradičné divadlo pôsobí na Európana prinajmenšom exoticky a iba v nepatrnej miere je v ňom schopný postihnúť symboliku a význam jednotlivých pohybov a gest, vystúpenie divadla čchuan-tü bolo pre mnohých nepochybne veľkým zážitkom.

-jd-

(Spracované podľa programu a D. Kalvodovej)



● **MOYZESOVCI V INDIÍ.** V dňoch 8. – 22. II. t.r. sa uskutočnili Dni československej kultúry v Indii. Okrem štátneho bábkového divadla z Bratislavy, súboru Dimitrovec, Pražského komorného baletu, Čierneho divadla z Prahy a Jazzového kvarteta z Prahy sa tejto akcie zúčastnilo aj mladé Moysesovo kvarteto zo SF. Celkovo mali moysesovci v Indii 6 koncertov (v Dillí – 11., 13. a 14. novembra, v meste Goa – 18. novembra a v Bombay 20. a 21. novembra), na ktorých interpretovali Haydnovo Sláčikové kvarteto C dur op. 33 č. 3 Vtácie, Zeljenkovu Musicu slovacu, Dvořákovu Sláčikové kvarteto Es dur op. 96 Americké a Sláčikové kvarteto sovietského autora Čary Nurimova (venované pamiatke I. Ghándiovej). Tesne pred odchodom do Indie účinkovalo Moysesovo kvarteto na koncerte v Dome ČSSP v Prahe (7. II.), kde v rámci cyklu komorných orchestrov, venovaných Šostakovičovým sláčikovým kvartetám, uviedli skladateľove Sláčikové kvarteto č. 3 a okrem toho Zeljenkovu Musicu slovacu. Po návrate z Indie končia moysesovci nahrávku svojej tretej kompaktnej platne so Smetanovými sláčikovými kvartetami.

● **VÝZNAMNÉ OCENENIE.** Tohtoročná klavírna súťaž mladých klaviristov vo veku od 10 do 15 rokov – Virtuosi per musica di pianoforte v Ústí nad Labem sa uskutočnila v dňoch 3. – 5. novembra 1989 a zúčastnili sa jej klaviristi z NDR, MR, Rumunska, BER, Poľska, ZSSR, NSR a Rakúska. Súťaž sa konala v troch kategóriách: od 10, 12 a 14 rokov. V najsilnejšie obsadennej kategórii klaviristov od 12 rokov získala čestné uznanie I. stupňa mimoriadna žiačka Konzervatória v Bratislave Magdaléna Bajuszová – z tr. prof. Petra Čermána. 1. cenu vybojovali Vichren Urumov (Bulharsko) a Andrius Žlabys (ZSSR); na 2. mieste sa umiestnili Michal Ferber (Poľsko) a Maria Teresia Gundelová (NSR); 3. cena nebola udelená. Všetci ostatní klaviristi dosiahli v interpretácii mimoriadne vysokú úroveň, preto je ocenenie slovenskej interpretky obzvlášť cenné. Magdaléna Bajuszová bola v tejto kategórii najlepšou československou účastníčkou. O zvyšovaní interpretačnej úrovne slovenského umeleckého školstva svedčí aj skutočnosť, že čestné uznanie získala v 2. kategórii Jordana Palovičová z EŠU Obrancov mieru v Bratislave (vyučujúca M. Holíčová) a v 3. kategórii získala čestné uznanie Eliška Rosenbaumová, žiačka Konzervatória v Žiline (prof. D. Dubenová).

D.S.
● **KRUH PRIATELOV HUDBY VO VEĽKÝCH KAPUŠANOCH** vstúpil v októbri 1989 do 4. roku svojho pôsobenia. Jeho 160-člennú základňu tvoria žiaci EŠU a ich rodičia a študenti SOU-EVO vo Veľkých Kapušanoch. Počas svojej existencie realizoval 14 večerných koncertov, na ktorých sa predstavili poprední umelci a súbory. KPH pravidelne usporadúva aj autobusové zájazdy na koncerty Štátnej filharmónie v Košiciach. Jesenný cyklus koncertov KPH zahájil 16. 10. 1989 piesňovým recitálom sólista Peter Máté, ktorý na ďalšom koncerte uviedol skladby L. van Beethovena a F. Chopina. A.M.

● **42. MEDZINÁRODNÁ HUDOBNÁ SÚŤAŽ PRAŽSKÁ JAR** je na rok 1990 vypísaná v odbore DIRIGOVANIE. Nesie meno významného českého dirigenta Václava Talicha. Súťaž sa uskutoční v dňoch 28. 4. – 5. 5. 1990 za účasti Symfonického orchestra hl. mesta Prahy, Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Prahe a Českej filharmónie. Je určená všetkým umelcom, ktorí v roku súťaže neprekročia vekovú hranicu 32 rokov. Súťaž je trojkolová, záverečné finále absolvujú nanajvýš štyria kandidáti s orchestrom ČF. Porotu tvoria poprední zahraniční a československí umelci na čele s nár. um. Václavom Neumannom. Víťaz obdrží finančnú odmenu 30 000,- Kčs a plaketu, súčasťou ceny je honorované vystúpenie na festivale Pražská jar '91 a na koncertoch ČF, ako aj nahrávka gramofónovej platne s týmto orchestrom. II. cena je 20 000 Kčs a plaketa, III. – 10 000,- Kčs a plaketa. Nositeľia hlavných cien získajú titul laureát súťaže.

● V novej notovej edícii **THESAURUS MUSICAE BOHEMIAE** v tomto období vyšli viactextové motety 14. a 15. storočia Moteti Medii Aevi (ed.: J. Černý) a Andreas Chrysoponus Gevicensus (Ondřej Jevícký) Bicinia nova (ed.: M. Horyna). Uvedené zborníky si možno objednať na adrese: Supraphon – zásielková služba, Újezd 15, 150 00 Praha 5.

● **CELOŠTÁTNÁ SÚŤAŽ O CENU BEETHOVENOVHO HRADCA** v odbore violončelo sa bude konať v Hradci nad Moravicí od 9. do 16. júna 1990. Súťaž vypisuje a poriadka KS zámok Hradec nad Moravicí, spolusporiadatelia sú ČHF a LŠU v Oprave. Záštitu nad súťažou prevzali Severomoravský KNV v Ostrave, ONV v Opave a MNV v Hradci nad Moravicí. Súťaž je určená všetkým mladým hudobníkom, i súkromne študujúcim v troch kategóriách – vo veku do 19, do 23 a do 30 rokov. Prihlášky do 28. 2. 1990 prijíma KS zámok Hradec nad Moravicí, 747 41 Hradec nad Moravicí.

● V čase od 15. do 20. 10. 1989 sa v Koncertnom štúdiu Čs. rozhlasu v Bratislave realizovala mimoriadna nahrávka pre HNH International (Hongkong). Spolu 700-členný súbor – 200 orchestrálnych hráčov (SOČR, SF, Posádková hudba MV), 400-členný miešaný zbor (SFZ, SZMB, SLUK, Lúčnica, zbor SND) a 100-členný detský zbor BDZ, Echo) pod taktovkou O. Lenárda, so sólistami E. Jenisovou, D. Peckovou, V. Doležalom a P. Mikulášom nahrali 118 minútovú I. symfóniu – Gotickú anglického skladateľa Havergala Briana (1876 – 1972). Údajne ide o najrozsiahlejšie vokálno-symfonické dielo vôbec. Nahrávanie sa stretlo s veľkým záujmom aj zahraničných hudobných kritikov.

● Čs. rozhlas Bratislava a ORF Radio Niederösterreich usporiadali spoločný komorný koncert **STRETNUTIE SO SUSEDMI** v Barborinom paláci Trenčianskeho hradu, ktorý priamym prenosom vysielali obe zúčastnené stanice. Podujatie, ktoré má už sedemročnú tradíciu a striedavo sa uskutočňuje v rakúskych a československých mestách bolo v Trenčíne už osemnásť, účinkoval súbor Wiener Akademie s um. vedúcim Martinom Haselböckom.

● **7. ROČNÍK SÚŤAŽE MLADÝCH ORGANISTOV OPAVA '90**, určenej študentom a absolventom 2. cyklu LŠU, ľudových a štátnych konzervatórií sa uskutoční od 16. – 23. II. 1990 v Mestskom dome kultúry P. Bezruča v Opave. Súťaž pre účastníkov do 26 rokov vypisuje MNV v Opave, MDK P. Bezruča, MNV Krnov, Umelecký závod Varhany Krnov, MKS v Ostrave, záštitu prevzalo MK ČR a komisia kultúry Sm KNV, ako aj Český a Slovenský hudobný fond. Prihlášky sa prijímajú do 30. júna 1990 na adrese: MDKPB, Nádražní okruh, Opava.

HUDOBNÝ ŽIVOT

DVOJTÝŽDENNÍK PRAVIDELNE INFORMUJE

o hudobnom dianí na Slovensku, v Čechách a v zahraničí
Na stránkach Hudobného života nájdete:

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

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

----- Evidenčné číslo predplatiteľa -----
----- plátiťeľa sústredeného inkasa: -----

Objednávka tlače v predplatnom

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

Meno a priezvisko

ulica

číslo posch číslo bytu

PSC pošta -----

Dátum Podpis

obchodné oddelenie časopisov

ul. Čs. armády 35
815 85
BRATISLAVA

KONKURZY

Štátna filharmónia Košice vypisuje konkurz na miesto:

– dramaturga.

Podmienky: vysoká škola – hudobná veda, alebo teória, prax a znalosť cudzieho jazyka je vítaná. Prihlášky s podrobným životopisom zasielajte do 31. 12. 1989 na adresu: Štátna filharmónia Košice, UKPP Dom umenia, Moyzesova ul., 041 23 Košice. Termín konkurzu oznámime písomne.

x x x

Slovenský hudobný fond prijme s nástupom od 1. 3. 1990 na zastupovanie počas MD na 1 rok:

– dramaturga.

Kvalifikačné požiadavky: VŠ, cudzie jazyky vítané. Platové zaradenie v II. etape ZEÚMS podľa splnenia kvalifikačných podmienok. Informácie u vedúcej HIS, tel.: 333 569.

VIANOCE NETRADIČNE

Každý z nás má rád dobrú hudbu a práve preto jej zasvätil svoj život. Radi ju tvoríme, interpretujeme, počúvame. Možno práve vo vašom okolí je blízky priateľ, ktorý sa poteší známej či ešte málo známej skladbe slovenského skladateľa, ktorú vydal

SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND

v niektorej zo svojich edícií.

Radi by sme odporučili do vašej pozornosti najmä diela, ktoré sú obsahovým zameraním i technickou náročnosťou vhodné pre najmladšiu generáciu, ale i také, po ktorých môže siahnuť vyspelejší muzikant, hrajúci pre vlastné potešenie.

V EDÍCII KOMORNÁ TVORBA

sú to diela pre klavír (Bázikove Prelúdiá, Domanského Bagately, Baginove Romantické miniatúry a i.), huslisti určite privítajú Sonatínu G dur od J. L. Bellu v úprave Vladimíra Boksa (pôvodne Sonatína pre 3 huslí), Martinčekov Tanec pre husle a klavír či Zeljenkove Huslové duetá. K dispozícii je celý rad diel pre iné nástroje (sláčikové a dychové s klavírom, organ i rôzne komorné zoskupenia). Rovnaký typový rozsah majú i skladby

PRE DETI A MLÁDEŽ

s inštruktívnym či prednesovým zameraním. Upozorňujem najmä na novinky z posledného obdobia – Domanského Miniatury, Hatríkovu Melancholickú suitu, Kubičkov cyklus Pod' te so mnou do lesa (všetko pre klavír), dva nové tituly pre mladých gitaristov – Prelúdiá a Suitu od Pavla Malovca, Dibákovu Impromptu pre flautu a klavír, Dvojhru pre dva klarinety P. Cóna, Novákové Intervalové miniatúry pre trúbku a klavír, ako i na skladby pre komorné muzikovanie – Hatríkove Tance detí pre zobcovú flautu, violončelo a čembalo/klavír, Hachelove Klavírne trio či Dychové trio pre flautu, hobo a fagot od Ilju Zeljenku.

V EDÍCII ZBOROVÁ TVORBA

vychádzajú popri náročných dielach i skladby, určené amatérskym telesám. Repertoár detských zborov obohatili v poslednom období L. Burlas (Tararam), H. Domanský (Optimistická), O. Ferenczy (Pieseň v' d'aky), I. Hrušovský (Malé letné hry) či M. Novák (Vábenie slnka), zbormajstri miešaných zborov môžu siahnuť po skladbách Petra Cóna (Primo vere), Zeljenkovej Zborohre či viacerých osvedčených dielach Z. Mikulu, E. Suchoňa, D. Kardoša, J. Cikkera a iných.

Všetky uvedené tituly, ako i niektoré diela vydané v uplynulých rokoch, si môžete zakúpiť v predajniach Slovenského hudobného fondu – v stredisku Hudba a mládež, predajni a požičovni hudobní, Synekova 23, Bratislava-Petržalka (tu vybavujeme aj objednávky na dobierku a na faktúru, na požiadanie zašleme i Ponukový zoznam – Katalóg), ako i v novootvorenej predajni hudobní SHF, Fučíkova 16, Bratislava.

HIS informuje

● Koncom novembra 1989 odznie v rakúskom rozhlase 85 minútová relácia venovaná 25. ročníku Bratislavských hudobných slávností. Jej autorkou je A. Grossmannová, z rakúskej strany sa na vysielaní podieľa redaktor Gustav Danzinger. Celý projekt vznikol v rámci spolupráce Československého a Rakúskeho rozhlasu.

● Diela H. Domanského, J. Malovca, J. Ďuriša, V. Kubičku, R. Bergera a M. Bázikla, ktoré vznikli v elektroakustickom štúdiu Čs. rozhlasu v Bratislave, odzneli na tohtoročnom festivale Varšavská jeseň (15. – 24. 9. 1989) 22. septembra v spoločnom bloku venovanom elektroakustickej hudbe ČsR Bratislava. Stručný pohľad na tvorbu skladateľov a uvedené diela ako i na existenciu a činnosť EAS prináša bulletin festivalu.

● Veľký záujem o tvorbu mladých slovenských skladateľov prejavil redaktor Radio DDR Frank Kämpfer, ktorý sa s niektorými z nich stretol v Bratislave počas tohtoročného festivalu BHS. Výsledkom týchto stretnutí bola 90 minútová relácia v Radio Rundfunk der DDR venovaná najmladšej sloven-

skej skladateľskej generácii, ktorú plánujú uviesť v januári 1990.

● Súťaž:

2. International Women Composers' Competition je určené skladateľkám všetkých národností bez vekového obmedzenia. Do súťaže treba zaslať skladby pre sláčikový orchester (12 – 14 hráčov) v dĺžke 10 – 15 minút. Uzávierka prihlášok je 31. marca 1990, adresa: Verein zur Förderung von Berufsmusikerinnen, COMPOSITA 1990, Postfach 118, CH-8057 Zürich.

● Premio Paolo Borciani – 2. Concorso Internazionale Per Quartetto D'Archi je vypísaná pre sláčikové kvarteta, ktorých členovia musia byť narodení po II. 6. 1955, súhrnný vek všetkých členov nesmie presiahnuť počet 120. Prihlášky treba zaslať najneskôr do 31. marca 1990. Adresa: Secretariat of the PREMIO PAOLO BORCIANI, International String Quartet Competition, c/o TEATRO MUNICIPALE VALLI, Piazza Martini 7 Luglio – 42100 REGGIO EMILIA (Italia).

Mikael Tariverdiev – o sovietskej hudbe a jej problémoch

Ešte Konfícus povedal: „Ukážte mi, čo národ spieva, a ja vám poviem, aký je, aká je jeho mravná úroveň.“ Som presvedčený: príde čas, keď ľudia upustia od extravagantnosti, teatrálného náreku a neprirodzeného vzdychania na javisku.

Týmto slovom začal náš rozhovor 57-ročný známy sovietsky skladateľ Mikael Tariverdiev, autor značného množstva oper, baleto, symfonických a komorných diel, ako aj hudby k 50 filmom. Zaujímalo nás, aký je jeho vzťah k populárnym žánrom súčasnosti, predovšetkým k rocku a popu.

– Či už budeme smútiť alebo sa radovať, nič tým nezmeníme na skutočnosti, že u mládeže je už dlhé roky na prvom mieste rock. Rocková hudba je zaujímavý jav. A ani nie tak hudobný ako sociálny. Povedal by som, že je to jeden zo spôsobov protestu proti samolúbnej spokojnosti a samochvále, deklarovanvej z tribún a televíznych obrazoviek. No nechcem tento jav idealizovať, pretože nie je taký jednoznačný, akým sa zdá byť. Tak napr. rockovú hudbou sa nadchýňajú i malomeštiacke dušičky, jednoducho preto, lebo je to masová móda. A samozrejme, bez rozlišovania kvality. Veď rocková hudba je maximálne nerovnorodá: nachádzame v nej skutočné výdobytky elektronickej hudby, zaujímavé rytmické schémy, ozajstnú poéziu, no i nezmyselné až pornografické texty; sociálne motívy ako aj frašku a kult násillia. Jedna vec je naodškriepiteľná: politika zákazov, ktorá u nás donedávna pretrvávala, nielenže nevedla k želanému cieľu, ale vyvolávala presne opačné reakcie. Pracoval som v rôznych žánrových sférach; dnes, na základe svojich skúseností môžem povedať, že najbližšia mi je komorná hudba, nie filmová, hoci film mám rád ako divák i ako skladateľ – z toho vlastne žijem. V komornej hudbe mi je pomocníčkou a stimulom Poézia – a som pomerne veľmi náročný pri výbere básnikov. Práve z tohto spojenia hudby a umeleckého slova sa rodí tá správna intímna atmosféra kontaktu s poslucháčom...

Kritika píše o ušľachtilosti štýlu, o hlbokom myšlienkovom obsahu diel Mikaela Tariverdieva. Ja by som tento výpočet doplnila o eleganciu, ktorá však, našťastie, nesklzáva do salónnosti. Tieto črty nachádzame i v jeho hudbe k filmom. Jemná, lyrická téma z vynikajúceho televízneho seriálu Sedemnást' zastavení jarí sa stala bestsellerom, takisto aj hudba k filmu Irónia osudu.

– Som rád, že moja hudba si nachádza cestu k srdciam poslucháčov. Mám verných

priateľov... Netrpím núdzou. A to v prvom rade zásluhou mojej práce vo filme. Film – to nie je len strhujúci a čarovný svet tvorivosti, no i bezpečný zdroj zárobku. Lebo u nás je situácia taká, že skladateľ, ktorý sa rozhodne zasvätiť svoj život výlučne vážnej hudbe, odsúdi sa tým na viac než skromné živobytie. Mám na mysli povestný systém „minister-ských objednávok“, povolení či zákazov zhora. Koľko mladých ľudí zničil tento zhubný jav! No silné osobnosti – Gubajdulina, Schnittke, Denisov – vydržali, pracovali, nehľadiac na zákazy, na absolútnu ignoráciu ich tvorby zo strany masmédií. Tvorili v tých žánroch – štýlových oblastiach, v ktorých museli tvoriť, pretože to bolo zmyslom ich života. Je trpké priznať si, že ocenenie týchto ľudí k nám muselo prísť zo Západu.

Kto je, podľa Vás, konkrétne zodpovedný za situáciu, že v oficiálnom umení mohol prevládať konformizmus?

– Na to je i dnes ťažko jednoznačne odpovedať. Pretože v brežnevovskej ére bola cena za „rebeliu“ neporovnateľná s tou, ktorou sa platilo za čias Stalinových – vlastnými životmi. Teraz nešlo o život, len o „skyvu chleba“. Napriek tomu kategoricky odmietam tvrdenie, že za všetko môže vedenie zväzu skladateľov. Väčšina skladateľov, ktorí nepatrili k vedeniu, taktiež prejavila hanebnú ľahostajnosť. Myslím, že problém nie je natoľko v ľuďoch, ako v samotnej štruktúre zväzu. Sekretariát sa nemenil už desaťročia, rozchod s „generálnou líniou“ bol nebezpečný: veď zdrojom materiálneho zabezpečenia skladateľa sú verejné koncerty, nahrávky, televízne vysielanie atď. Domnievam sa, že zväz skladateľov potrebuje v súčasnosti zásadnú prestavbu. Mal by sa stať slobodnou asociáciou rôznych škôl a smerov, kde by nemohla vzniknúť situácia, že vplyvné skupiny diktujú a rozhodujú bez účasti mas. A ešte niečo. Myslím, že aj vysoké platy tajomníkov zväzu (na úrovni ministerských) nesú v sebe zárodok rozbrojov. Tajomníci by sa mali vo funkciách častejšie strieďať a viac sa zúčastňovať na verejnoprospešnej práci.

Zatiaľ sme ešte vôbec nehovorili o Vašej tvorbe. Poslucháčom sú známe Vaše vokálne cykly a najmä hudba k filmom. No základné diela pozná len úzky okruh ľudí. Osobitne by som chcela vyzdvihnúť dva organové koncerty a, samozrejme, opernú tvorbu. V tejto súvislosti by ma zaujímal Váš názor na operu, ktorá v súčasnosti stráca poslucháčov. Panuje názor, že je to žánr vymierajúci, alebo aspoň



Mikael Tariverdiev

Snímka APN

bezperspektívny. No ja viem, že Vy mu verne slúžite už dlhé roky...

– Zdá sa mi, že kríza opery, ktorá vznikla na rozhraní 50–60-tych rokov, súvisela čiastočne s nebyvalým rozmachom populárnej hudby, ktorou sme boli doslova zaplavovaní, kým operou sme často uvádzali ťažkopádny, neumelý spôsobom. No mám pocit, že v súčasnosti nastáva renesancia opery. Ako Moskovčana ma veľmi mrzí, že kolískou tejto renesancie sa nestalo Veľké divadlo. Vystúpanie nášho najlepšieho operného režiséra Borisa Pokrovského (v súčasnosti sa, našťastie, vracia do súboru), dlhoročná neexistencia šéfdirigenta, predimenzovaný program zahraničného hosťovania najlepších sólistov, ktorí na domáce vystúpenia proste nemajú čas – všetko toto prispelo k úpadku našej prvej opernej scény. Aj počiatky renesancie opery musíme hľadať inde: v miniatúrnom moskovskom komornom divadle Pokrovského či v divadle vo Sverdlovsku (v tejto tradične robotníckej oblasti bývajú operné predstavenia vypredané!). Čiže nie „pyšné“ Traviaty a pozlátané lôže priťahujú dnešných

milovníkov opery. Hľadisko je plné vtedy, keď sa objaví živé, súčasné predstavenie. A opera, o čomkoľvek by bola, vždy musí byť aktuálna, musí mať čo povedať súčasnému divákovi.

V tejto súvislosti Vás chceme poprosiť: porozprávajte nám o vzniku Vášho 2. organového koncertu – skladby nanajvýš súčasnej, veď bola inšpirovaná čiernobyľskými udalosťami...

– Mal som príležitosť byť na mieste havárie čoskoro po katastrofe. Nijakými slovami sa nedá vyjadriť, čo som tam skúsil a prežil. Neskôr sa zrodila myšlienka vyjadriť to hudbou. Bolo to na pohrebe režiséra-dokumentaristu Vladimíra Ševčenka, ktorý katastrofu bezprostredne natáčal. Odrazu som si predstavil, ako tento človek s kamerou v ruke kráčal v ústrety smrti, spolu s požiarnikmi, aby zachoval dokument o katastrofe pre nás a našich potomkov. Proste som musel napísať o týchto ľuďoch...

Pripravila Irina Straženkoyová, APN
Preložila M. Kvetáková

Fínske hudobné festivaly

V každej turistickej kancelárii Fínska nájdeme množstvo prospektov, hovoriacich o krásach a zaujímavostiach tejto päťmiliónovej škandinávskej krajiny. No okrem toho i kalendár fínskych kultúrnych podujatí. Ponúka viac ako šesťdesiat hudobných, divadelných, filmových, tanečných a iných akcií v rôznych častiach krajiny a ročných obdobiach, predovšetkým však v lete a predovšetkým festivaly hudobné.

K najrenomovanejším fínskym a európskym hudobným festivalom patrí operný festival v Savonline. Je členom Európskej asociácie hudobných festivalov AEFM a známy a populárny je hlavne premiérováním nových fínskych oper, v tomto roku Paava Heinenena Nôž na libreto fínskeho spisovateľa Veijia Meriho. Programová ponuka obsahovala ďalej Mozartovu Čarovnú flautu, Verdiho Aidu a Wagnerovho Blúdiaceho Holanďana, ako aj hostovanie štokholmskej kráľovskej opery s dielom švédskeho hudobného skladateľa 20. storočia Gunnara de Frumeria Singoalla a Pucciniho Toscou. V koncertnej časti festivalu figurujú v programe mená ako Nikolaj Gedda, Edith Mathisová, Maria Anne Hägganderová, Škótsky komorný orchester pod taktovkou Jukka-Pekka Sarasteho, savonlin-ský operný festivalový orchester s dirigentom Miguelom Gomezom Martinezom, Windsbacher Knabenchor a mnohé ďalšie.

Vo svete dobre známy je už aj tanečný a hudobný festival v Kuopii. Ten tohoročný bol venovaný Ázii. Niekoľko popredných súborov z Indie, juhovýchodnej Ázie a Ďale-

kého východu (napr. tanečný súbor z osady Abuda z ostrova Bali, juhokórejská Chang Mu Dance Company, Pekingská opera, Padatik z Kalkuty a i.) predviedlo tradičné tance a tanečné inscenácie svojich krajín.

Spevácky festival v Joensu sa niesol v duchu 200. výročia Veľkej francúzskej revolúcie a jeho súčasťou bolo aj medzinárodné vedecké sympóziu na tému Podstata francúzskej revolúcie a jej význam pre nás. Program festivalu ohlasoval premiéru novej práce fínskeho skladateľa Erika Bergmana v podaní Kings Singers, písanú priamo na objednávku festivalu, vystúpenie Estónskeho komorného orchestra z Tallinu, Schönbergov súbor, ansámbl Aleko zo Sofie a Vox Aurea z Jyväskylä. Pre deti bolo určené uvedenie detskej opery Popoluška od Petra Maxwella.

Medzinárodný akordeónový festival Sata-Häme v Ilkaalinen bol zameraný v tomto roku na autentické hrané a tancované argentínske tango. Na festival boli pozvaní takí majstri ako napríklad Osvaldo Pugliese so svojím štvorčlenným orchestrom a niekoľkými párami tanečníkov, francúzsky virtuóz Max Bonnay, ďalej Oliver Manoury; z domácich orchester Los Leotardos a virtuóz Peteri Ikkelä. Neoddeliteľnou súčasťou ilkaalského akordeónového festivalu je aj súťaž fínskeho majstra v hre na tomto nástroji.

Dvojtýždňový festival komornej hudby v Kuhmo, ktorý v tomto roku vstúpil do druhej dekády svojej existencie, mal vo svojom programe viac ako šesťdesiat koncertov komornej hudby. Jeho zvláštnos-

tou bola prezentácia kompozícií komorných diel dvadsiatich fínskych skladateľov. Vystúpil tu o.i. kvarteto Jeana Sibelia, Kellerovo kvarteto, Finlandia kvarteto, trio Amati, Dychové kvinteto z New Yorku a Lindsayovo kvarteto z Veľkej Británie. Na festivale účinkoval aj japonský tanečný súbor Jiutamai a súbor japonskej tradičnej hudby gagaku. Na dvadsaťtyrihodinovom gala-koncerte pod názvom 240 rokov komornej hudby odznali komorné skladby napísané od r. 1750 po najsúčasnejšie komorné diela.

Mesto **Lahti** nie je iba dejiskom súťaží v severských lyžiarskych disciplínach, ale je aj miestom **medzinárodných stretnutí v hre na organe.** Nechýbalo ani vystúpenie domáceho Mestského orchestra z Lahti a fínskeho chóru Suomen Laulu.

V bývalom hlavnom meste Fínska, v starodávnom **Turku**, hudobné menu festivalu ponúkalo návštevníkom hudbu od čias renesancie po súčasnú hudbu, detské koncerty, džez i rock. V tomto roku sa medzi účinkujúcimi objavujú mená napríklad aj u nás dobre známeho dirigenta Andrewa Parrotta a sólistu Igora Ojstracha, štokholmského Bach Collegium a Gruzínsky filharmonický orchester pod vedením dirigenta Džansuha Kachidzeho. Z domácich umelcov klavirista Olli Mustonen, Trio Finlandia, gitarovo-husľové duo Ilpo Murtojärvi a mnohí ďalší.

Aj folklórne hudobné a tanečné skupiny majú svoju príležitosť predstaviť sa širokému domácemu i zahraničnému publiku na dnes už

svetoznámom **medzinárodnom festivale ľudovej hudby v Kaustinene.** V tomto roku prebiehal už jeho 22. ročník a jeho témou bola Mladá folková hudba.

12. ročník detského festivalu v Hämeenlinne bol v tomto roku zameraný na oslavy 350. výročia založenia tohoto mesta, v hudobnom svete známeho ako rodisko skladateľa Jeana Sibelia. Festival okrem dramatických, bábkových, tanečných a filmových predstavení nezabudol zaradiť do svojho programu ani koncerty a iné hudobné produkcie, odohrávajúce sa v priestoroch stredovekého hradu alebo v šapitó na lúke pod hradom.

Vo výpočte hudobných festivalov by sa dalo ešte dlho pokračovať: **hudobný festival v Ilmajoki, džezový v Pori, novozaložený hudobný festival v Korsholme, ďalej v Naantali, Jyväskylä, Viitassari** a samozrejme v hlavnom meste Fínska, v **Helsínkách.**

Fínske hudobné festivaly majú väčšinou medzinárodný charakter a zväčša sú každoročne inak tematicky orientované. Predovšetkým sú však vizitkou hudobnej minulosti a súčasnosti Fínska, poskytujú priestor pre oboznámenie sa so svetovými hudobnými kultúrami, umožňujú konfrontáciu a nadviazanie pracovných tvorivých kontaktov, sú miestom spontánnej radosti z dobrej hudby. Otvárajú svoje brány nielen svojmu domácejmu publiku, ale aj všetkým záujemcom, odborníkom a milovníkom dobrej hudby z Európy a celého sveta.

Ivica Ozábalová

Zo zahraničia

Hudobné vydavateľstvo DuMont v Kolíne nad Rýnom vydalo piaty a šiesty zväzok Textov významného nemeckého skladateľa Karlheinz Stockhausen, ktoré sú pokračovaním predoslych štyroch kníh z rokov 1963, 1964, 1971 a 1978.

Piaty zväzok, nazvaný Komposition, obsahuje texty programov predstavení a platní, ktoré Stockhausen k svojim skladbám napísal v rokoch 1977 – 1984. Doplnené sú detailnými, grafickými príkladmi – ilustrovanými návodmi na živé predvedenie jednotlivých diel, pričom podstatná časť je zameraná na bližšie objasnenie oper Samstag aus Licht a Donnerstag aus Licht. Stat Formel – Komposition je venovaná multiformálnej hudbe, kde Stockhausen vysvetľuje základy a ciele tejto novej kompozičnej techniky. Rovnako zaujímavé sú i reflexie o umení počúvať a hudobných matamorfózach, ktorými publikácia končí.

Šiesty zväzok – Interpretation – obsahuje viaceré rozhovory so skladateľom. Ústredný text časti nazvanej Elektronická hudba dokumentuje realizáciu elektronickej hudby k skladbe Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem. V nasledujúcich Odpovediach (Antworten zu Licht) na hudobno-dramatické dielo Licht Stockhausen odpovedá na otázky spojené s operami Donnerstag a Samstag, a v časti Forma a dobrodružstvo (Form und Abenteuer) rozpráva vo všeobecnej rovine takmer o celej svojej doterajšej tvorbe. Na záver sú pod názvom Odpor zhrnuté postoje, v ktorých sa Stockhausen ohradzuje voči predsudkom, ignorancii a znevažovaniu umeleckej kvality. Zoznam skladieb, gramofonových nahrávok, filmov o diele, životopis a bibliografické údaje uzatvárajú šiesty zväzok.

P.M.

SKLADATELSKÉ POETIKY 20. STOROČIA

Naše storočie, vstupujúce do svojej záverečnej fázy, sa čo nevidieť stane minulosťou. V situácii fin de siècle máme možnosť vytvoriť si celkový obraz o bohato členenej a mnohovýstavnej hudbe 20. storočia, rozprestierajúcej sa pred nami ako pestrá paleta: pri identifikácii, resp. rozlíšení jej jednotlivých, zväčša splývajúcich farieb nám popri samotných artefaktoch môžu byť významnou mierou nápomocní skladatelia aj svojimi verbálnymi prejavmi najrozmanitejšieho druhu a zámeru. Ani v tejto oblasti si však 20. storočie nemôže prísvojiť primát: od začiatku onoho historického obdobia, kedy sa diela a jeho autor stali nositeľom vývoja hudby, od Ars novy, sa skladatelia takmer vždy utiekali k slovu, aby vysvetlili, ospravedlnili, propagovali svoje počínanie, vyjadrili stanoviská k umeleckému alebo aj iným otázkam, ktoré sa ich priamo alebo sprostredkovane dotýkali a vyhli sa tým nielen nedorozumeniam a nejasnostiam pri recepcii svojej tvorby, ale neraz azda prispeli aj k ujasneniu, profilácii a vykryštalizovaniu vlastných postojov, názorov, myšlienok a umeleckých smerovaní. Nikdy v minulosti však táto snaha o autoreflexiu, o hľadanie kontaktu aj verbálnymi kanálmi nebola taká všeobecná a tak hojne

využívaná ako práve v našom storočí. Záplava rôznorodých skladateľských výpovedí – od memoárov či autobiografií (o.i. Milhaud, Prokofiev, Stravinskij) cez teoretické práce, väčšinou motivované snahou vysvetliť tvorivé metódy pohľadom do vlastnej dielne (Schönberg, Hindemith, Messiaen, Reich, Suchoň a ďalší) či esejisticky orientovaných štúdií o najrozmanitejších aspektoch hudby a jej funkcií (Stravinskij, Boulez a i.) až po hudobnú kritiku (Debussy, Reger a i.), muzikológiu (Bartók, Malipiero a i.) resp. publicistiku (Satie, Martin, Eisler a ďalší) a analytickú štúdiu, zastúpenú azda najširšie – nám preto zjednoduší orientáciu v zložitej a hustej spleti vývojových tendencií, štýlov, škôl, technik či kompozičných postupov a ich vzájomných skutočných alebo zdaničných protirečení.

Literatúra, umožňujúca pohľad do tejto bohatej a vzrušujúcej studnice „alternatívnej“ dielne skladateľov 20. storočia, nie je u nás bežne prístupná (v prekladoch vôbec nie). Sériou voľného výberu zo skladateľských poetík chceme preto v budúcnosti na stránkach nášho časopisu na tieto biele miesta upozorniť a podnietiť túžbu po ich dôkladnejšom poznaní.

ALFRED SCHNITTKE

Polyštýlové tendencie v súčasnej hudbe

Sovietsky skladateľ ALFRED SCHNITTKE (narodený 1934 v Engelse) patrí k tým ťažiskovým skladateľom súčasnosti, ktorých tvorba nesporne zanecháva trvalé a výrazné stopy v globálnom obraze hudby 20. storočia. Tvorivá cesta tohto mimoriadne produktívneho autora bola nesmierne zložitá, popretkávaná aj hlbokými osobnými tvorivými krízami. Po vstupe do aktuálneho hudobného diania s predznameniami nadobudnutými z tradície európskej a sovietskej hudby sa Schnittke čoskoro postavil do čela avantgardy šesťdesiatych rokov (diela z tohto obdobia: Dialógy pre violončelo a komorný súbor, 1. a 2. sonáta pre husle a klavír, Pianissimo pre orchester, 2. koncert pre husle a orchester, 1. symfónia). Okolo roku 1970 prežíval hlbokú osobnú krízu, ktorá vyústila v úplnú transformáciu vlastnej, pôvodne postwebernskej estetiky do nového syntetizujúceho prejavu, poznačeného väzbami na najrozmanitejšie historické obdobia i žánre. Táto Schnittkeho koncepcia „hudby o hudbe“ umožnila výrazné oživenie záujmu širokých poslucháčskych vrstiev o súčasnú hudbu a zároveň vyvolala nejednu polemiku či pochybnosť v radoch zástancov nekompromisnej avantgardy. Po prelomových dielach z rokov 1972 – 77 (Klavírne kvinteto, Concerto grosso pre 2 huslí, čembalo a sláčikový orchester, Requiem) nasledoval dlhý rad vynikajúcich skladieb, zlučujúcich tradíciu európskeho vývoja s výdobytkami hudobnej avantgardy (2. symfónia – Omša, 3. a 4. husľový koncert, 3., 4. a 5. (4. concerto grosso) symfónia, 2., 3. a 4. sláčikové kvarteto, sólové koncerty pre violu, klavír, violončelo a orchester, kantáta o História doktora Johanna Fausta, 2., 3. a 4. concerto grosso, Peer Gynt, Koncert pre zbor, Passacaglia pre orchester, Meeresstille und glückliche Fahrt, Verše pokánia – zbor na slová staroruskej cirkevnej poézie zo 16. storočia).

Vo svojich početných teoretických prácach, charakteristických o.i. prenikavým intelektom a dôvernou znalosťou problémov hudby súčasnosti, sa A. Schnittke zaoberal princípmi tvorby viacerých skladateľov, neraz v nich súčasne reflektujúce aj čisto osobné tvorivé problémy (štúdiá Edison Denisov).

Štúdiá Polyštýlové tendencie v súčasnej hudbe z roku 1973 je prvou zreteľnou formuláciou až neskôr naplno vykryštalizovaných nových estetických názorov, nesúcich so sebou zásadný obrat v Schnittkeho kompozičnej tvorbe.



Schnittke

V stručnej podobe sa nemožno dotknúť všetkých problémov takej obsiahlej a málo preskúmanej témy ako je polyštýlovosť v súčasnej hudbe. Preto budem nútený obmedziť sa len na nastolenie niektorých otázok, vyvolaných rozsiahlym prenikaním polyštýlových tendencií do hudby a zdržím sa umeleckého hodnotenia, ktoré je podľa môjho názoru predčasné.

Keď hovorím o polyštýlovosti, nemám na mysli len kolážnu „vlnu“ súčasnej hudobnej módy, ale aj rafinovanejšie spôsoby využívania prvkov cudzieho štýlu. Tu treba hneď na začiatku rozlíšovať dva protikladné princípy: princíp citovania a princíp alúzie.

Princíp citovania sa prejavuje v celej škále spôsobov počnúc citovaním stereotypných mikroelementov cudzieho štýlu, patriaceho do iného obdobia alebo k inej národnej tradícii (príznačné melodické intonácie, harmonické spoje, kadenčné formuly) a končiac presným alebo prepracovaným citovaním či pseudocitovaním.

Niekoľko príkladov (zámerne sa odvolávam na autorov s diametrálne odlišnou estetikou):

Šostakovič, Klavírne trio – téma neoklasicistickej passacaglie s tonicko-dominantnými postupmi a zmenšeným septakordom, citujúcimi hudobný štýl 18. storočia.

Berg, Husľový koncert – citovanie bachovského chorálu (intonačne spätého s hudobným materiálom diela). Analogické citovanie ideálneho klasicistického vzoru z Mozartovej hudby sa vyskytuje v Druhej symfonii Borisa Čajkovského.

Penderecki, Stabat mater z Pašii podľa Lukáša – pseudocitát z gregoriánskeho chorálu ako intonačný základ celého diela.

Stockhausen, Hymny – superkolážová mozaika súčasného sveta.

Pärt, Pro et contra – parodická opera na barokové kadenčné formuly regulujúce formu diela.

Sem možno zaradiť aj techniku adaptácie – prerobovanie cudzieho notového textu vlastným hudobným jazykom (analogicky súčasným adaptáciám antických súvetov v literatúre), alebo voľné rozvinutie cudzieho materiálu na vlastný spôsob:

Stravinskij, Pulcinella alebo Canticum Sacrum.

Webern, Ricercar – Bachova hudba v polytimbrovom „prelomí“.

Pärt, Credo – Bachove noty, Pärtova hudba vďaka rytmickému a faktúrovému pretvoreniu.

Klusák, Variácie na Mahlerovu tému – „ako by to napísal Mahler, keby bol Klusákom“.

Ščedrin, balet Carmen na Bizetovu hudbu.

A napokon sem patrí citovanie nielen fragmentov, ale techniky cudzieho štýlu, napríklad rekonštrukcia formy, rytmiky, faktúry hudby 17. – 18. storočia a ešte skorších období u neoklasicistov (Stravinskij, Šostakovič, Orff, Penderecki) alebo postupov zborovej polyfónie 14. – 16. storočia (izorytmika, hoquetus, antifonálnosť) v seriálnej a postseriálnej hudbe:

Webern – počnúc op. 21.

Stockhausen – Gruppen, Momenty.

Henze – Antifóny.

Slonimskij – Antifóny.

Tiščenko – 1. časť 3. sonáty.

Denisov – Slnko Inkov, Talianske piesne.

Volkonskij – Zrkadlová suita.

Pritom často vznikajú polyštýlové hybridy, obsahujúce prvky nielen dvoch, ale aj troch-štyroch a viacerých štýlov. Napríklad Stravinského Apollon musagète s jeho kvázi antickým neoklasicizmom vyvoláva (ako priznal sám autor) konkrétne dokázateľné asociácie s Lullym, Gluckom, Delibesom,

Straussom, Čajkovským a Debussym. Alebo spomeňme Pousseurovu techniku štýlových modulácií a štýlovej polyfónie v kybernetickom pasianse opery Váš Faust, ktorá je na rozdiel od Stravinského prísne usporiadaná.

Vzájomný prienik prvkov individuálneho a cudzieho štýlu môže byť občas taký organický (napríklad v Stravinského Apollónovi), že presahuje hranicu deliaku citát od alúzie.

Princíp alúzie sa prejavuje vo veľmi jemných narázkach a nenaplnených prísluboch, ktoré sú na hranici citátu, ale ju neprekračujú. Klasifikácia tu nie je možná, možné sú len príklady. Alúzia je príznačná pre neoklasicizmus dvadsiaty rokov aj súčasnosti – pripomeňme hoci Stravinského a Henzeho, u ktorých je takmer celý necitátový text nepolapiteľne podfarbený štýlmi minulosti (prídom Stravinskij je výrazne individuálny, Henze bezpochyby elktik). Nedotýkajúc sa už Stravinského (ktorého paradoxnosť je postavená na hre asociácií a zámerom prelínania hudobných časov a priestorov) chceli by sme poukázať na bohaté využívanie štýlových narážok a alúzií v inštrumentálnom divadle (Kagel) alebo na jemné polyštýlové fluidum – vôňa a tieň iných čias – v hudbe takých protikladných skladateľov ako Boulez a Ligeti.

Je však slovo polyštýlovosť prípustné vo vzťahu k záračnej hre časových a priestorových asociácií, vyvolávaných každou hudbou? Tendencia polyštýlovosti je predsa v skrytej podobe prítomná v každej hudbe, veď štýlovo sterilná hudba by bola mŕtva. Treba o tom vôbec hovoriť? Rozhodne treba, lebo v ostatnom čase sa z polyštýlovosti vykryštalizoval vedomý postup – skladateľ, dokonca aj keď necituje, často vopred naplánuje polyštýlový efekt, nech už je to efekt šoku z kolážnej zrážky hudobných časov, pružné kĺzanie po fázach dejín hudby alebo neobyčajne jemné, akoby náhodné alúzie.

Pre taký široký prienik vedomých polyštýlových postupov do hudby existujú predpoklady technologické (kríza neokademizmu päťdesiatych rokov a puristických tendencií serializmu, aleatoriky a sonoristiky) aj psychické (prehĺbenie medzinárodných vzťahov a vzájomných vplyvov, zmena predstáv o čase a priestore, „polyfonizácia“ ľudského vedomia v súvislosti s rastúcim prúdom informácií a polyfonizácia umenia – spomeňme hoci termíny ako stereofónia, polyekrán, multimédiá atď.

V európskej hudbe oddávna existovali prvky polyštýlovosti – nielen zjavne v paródiiach, fantáziách a variáciách, ale aj v rámci monoštýlových žánrov (napríklad v obrazových kontrastoch hudobného divadla alebo koncepcie dramatického symfonizmu). No miera vedomého použitia polyštýlovosti nevybočuje z rámca „variácií na niečiu tému“ alebo „napodobňovanie niekoho“. Prelom k polyštýlovosti je podmienený tendenciou k rozšíreniu hudobného priestoru, charakteristickou pre vývin európskej hudby. Tendencia k narastaniu organickej jednoty formy, ktorá ju dialekticky dopĺňa, odhaľuje zákony osvojovania tohto nového hudobného priestoru. Osobitosť dnešnej situácie spočíva v tom, že sa našiel ďalší rozmer hudby, ale nie sú známe jeho zákonitosti.

Nevedno, koľko vrstiev štýlovej polyfónie môže poslucháč vnímať súčasne. Nepoznáme zákonitosti kolážovej montáže a postupnej štýlovej modulácie – existujú vôbec? Nevedno, kde sa nachádza hranica medzi ekleticizmom a polyštýlovosťou a napokon medzi polyštýlovosťou a plagiátom. Problém autorstva sa komplikuje, a to nielen právne, ale aj vo svojej podstate: ako sa zachováva individuálna a národná tvár autora? Myslíme si, že autorova individualita sa zákonite prejavuje vo výbere citovaného materiálu alebo v jeho montáži, ako aj v celkovej koncepcii diela. V každom prípade Beriova superkolážová Symfónia v dostatočnej miere svedčí aj o individuálnej, aj o národnej tvári autora (štavnatosť jej kolážovej polyfónie je príbuzná zvukovej zmesi v talianskych neorealistic-

kých filmoch). Navyše prvky cudzieho štýlu zvyčajne slúžia len ako modulačný priestor, okrajové podfarbenie vlastného individuálneho štýlu. Sú aj iné komplikácie: polyštýlovosť možno znižuje absolútnu, mimoasociatívnu hodnotu diela, keďže tu hrozí hudobná literárskosť. Vzrastajú aj nároky na celkovú kultúrnosť poslucháča – hru štýlov musí predsa vnímať ako zámer.

No napriek zložitostiam a možným problémom sú už dnes očividné prednosti polyštýlovosti: rozšírenie okruhu výrazových prostriedkov, možnosť integrácie „nízkeho“ a „vysokého“ štýlu, „banálneho“ a „vycibreného“, čiže širší hudobný svet a celková demokratizácia štýlu; dokumentárna objektivita hudobnej reality, ktorá sa už nepredkladá len v individuálne odrazenej podobe, ale citátovo (v tretej časti Beriovej symfonie počít apokalypticky hrozivé pripomenutie zodpovednosti našej generácie za osud sveta, vyjadrené prostriedkami koláže citátov, hudobných dokumentov z rozličných období – nechciete si pritom spomenieme na filmovú publicistiku sedemdesiatych rokov); nové možnosti na hudobnodramatické stvárnenie „večných“ otázok – vojny a mieru, života a smrti.

Napríklad v Zimmermannovej opere Vojaci polyštýlovosť podčiarkuje nadčasovú aktualnosť základnej humanistickej myšlienky diela – nie je to len protest proti konkrétnej nemeckej mašinérii 18. storočia, ktorá zahubila hrdinov Lenzovej drámy, ale aj proti militarizmu ako takému. Práve v dôsledku polyštýlovosti hudby (kde sa autorov individuálny štýl prepleta s gregoriánskym a protestantským chorálom, postupmi polyfónie 14. – 15. storočia, džezom, konkrétnou hudbou a pod.) sa sujetové situácie stávajú typickými nielen pre sujetový čas.

Podobnú filozofickú nadradenosť nad sujetovým časom tlmí polyštýlovosť Slonimského oratória Hlas zo zboru – Blokové vznešené a znepokojené myšlienky sú tu stvárnene rozličnými prostriedkami (počnúc zborovým motetom v duchu 16. storočia a končiac seriálnymi a aleatorickými postupmi).

Sotva by sa dal nájsť taký presvedčivý hudobný prostriedok na filozofické odôvodnenie „spätosti časov“ ako polyštýlovosť...

Preklad Juliana Szolnokiová

(prevzaté z časopisu Muzyka v ZSSR apríl – jún 1988)

TEORETICKÉ PRÁCE ALFREDA SCHNITTKEHO (VÝBER):

Poznámky o orchestrálnej polyfónii D. D. Šostakoviča (1966)

Osobitosti orchestrálneho vedenia hlasov v raných dielach Stravinského (1967)

Niektoré osobitosti orchestrálneho vedenia hlasov v symfonických dielach D. D. Šostakoviča

5. symfónia S. Prokofieva (1967)

7. symfónia S. Prokofieva (1967)

Edison Denisov (1972)

Paradoxnosť ako črta hudobnej logiky Stravinského (1972)

Polyštýlistické tendencie súčasnej hudby (1973)

Osobitosti orchestrálneho vedenia hlasov S. Prokofieva na materiále jeho symfónii (1974)

Okruhy vplyvu (in: D. Šostakovič, 1976)

Druh timbrov a funkcionálne využívanie timbrovej škály

Timbrové modulácie v Bartókovej Hudbe pre strunové, bicie a čelestu

Melódia timbrov

Nekonečné uzavretý systém timbrových modulácií vo fúge (ricercare) Bacha-Weberna

Prekonanie metra rytmom

Orchestrálna mikropolyfónia

Ligetiho statická forma. Nová koncepcia času

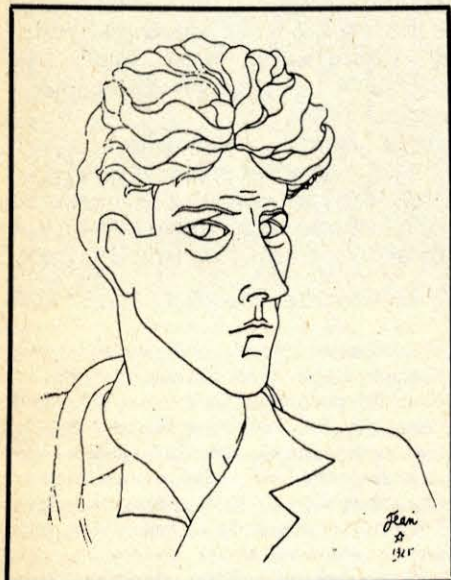
Stereofonické tendencie v súčasnom orchestrálnom myslení

Nové v metodike – diela štatistickej metódy

Tretia časť Symfónie L. Beria

Jean Cocteau

JEAN COCTEAU 1889 – 1963



Jean Cocteau – autoportrét (1925)

Jean Cocteau

Kohút a Harlekýn. Poznámky okolo hudby.
(Paríž 1918)

Umenie, to je stelesnená veda.

Hudobník otvára kľetku notám, kreslí osamostatňujú geometriu.

Umelecké dielo musí uspokojiť všetky múzy. Práve to nazývam: skúška deviatkou.

Majstrovské dielo je šachová partia vyhnaná šach-mat.

Mladý muž nemusí kupovať zaručené hodnoty.

Takt v odvahe, to je vedieť, ako ďaleko možno zájsť.

U nás je za každým dôležitým dielom dom, lampa, večera, oheň, víno, fajky.

Inštinkt vyžaduje metódu, ale inštinkt nám pomáha objaviť metódu, ktorá by nám bola vlastná a vďaka ktorej môžeme usmerniť inštinkt.

Slávik spieva zle.

Umelec môže šmátrajúc otvoriť tajné dvere a nikdy nemusí pochopiť, že tieto dvere skrývali svet.

Keď napríklad človek, ktorý je pokladaný za otca nejakej školy, lebo ju ustanovil, pokrečí jedného dňa plecami a zavrhuje ju, ešte túto školu v ničom nediskredituje.

Prameň takmer vždy odsudzuje tok rieky.

Umelec je skutočný boháč. Vozí sa v aute. Publikum ho sleduje v autobuse. Prečo by sa čudovali, že ho sleduje z odstupu?

Rýchlosť splašeného koňa nič neznamena.

Keď nejaké dielo akoby predbiehalo svoju dobu, je to jednoducho preto, lebo doba sa za ním oneskoruje.

Umelec po schodoch neskáče; ak skáče, stráca čas, lebo sa musí vrátiť.

Umelec, ktorý cúva, nezrádza. Iba sa prezrádza.

Dojatie, ktoré vyplýva z umeleckého diela, skutočne platí iba vtedy, ak nie je dosiahnuté citovým vydieraním.

V umení každá hodnota, ktorá sa dokazuje, je vulgárna.

Treba byť človekom za živa a umelcom po smrti.

Som lož, ktorá hovorí vždy pravdu.

Pravda je príliš nahá; preto ľudia nevzrušuje. Sentimentálne škrupule, ktoré nám bránia hovoriť celú pravdu, z nej robia Venušu, ktorá si rukou zakrýva pohlavie. Pravda však rukou na svoje pohlavie ukazuje.

Beethoven je vo svojich rozvedeniach nudný, Bach nie; Beethoven rozvíja formu, kým

Bach rozvíja myšlienku. Beethoven hovorí: „V tomto držátku je nové pero. – Toto držátko má nové pero. Nové je pero v tomto držátku.“ Alebo: „Markýza, vaše krásne oči...“ Bach hovorí: „V tomto držátku je nové pero, aby som ho mohol namočiť do atramentu a napísať atď.“ Alebo: „Markýza, vaše krásne oči spôsobujú, že umieram láskou, a táto láska atď.“
A v tom je celý rozdiel.

Niekedy musí človek obhajovať to, čo odsudzuje. Ako možno neobhajovať napríklad Straussa proti tým, ktorí na neho útočia z obvyčajnej germanofóbie alebo preto, že dávajú prednosť Puccinimu?

Ucho odsudzuje, ale znáša určitú hudbu; ak ju preniesieme do oblasti nosa, donúti nás k úteku.

Básnik má vždy príliš veľa slov vo svojom slovníku, maliar príliš veľa farieb na paletu a hudobník príliš veľa nôt na klaviatúre.

Najprv sa treba posadiť a potom myslieť. Nech však táto axiéma neslúži ako výhovorka usadeným.

Skutočný umelec je neustále v pohybe.

V tvorcovi je nevyhnutne muž i žena a tá žena je skoro vždy neznesiteľná.

Publikum sa pýta. Je treba odpovedať dielami a nie manifestmi.

Všetko krásne je zdanlivo ľahké. A tým obočnosť pohŕda.

Zdravý názor je vždy považovaný za papierový.

Oči mŕtvych zatlačíme jemne; jemne treba aj otvárať oči živých.

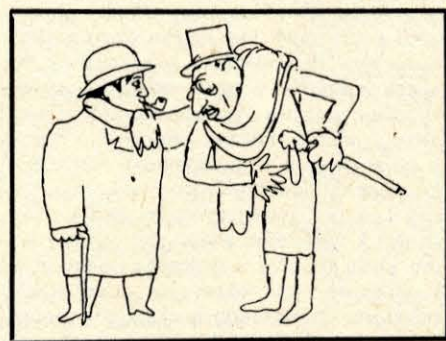
Pracujem za dreveným stolom, na drevenej stoličke, používam svoje drevené držátko, čo mi nebráni v tom, aby som bol do istej miery zodpovedný za beh hviezd.

Nie som proti modernej nemeckej hudbe. Schönberg je majster; všetci naši hudobníci a Stravinskij sú mu niečo dlžní, ale Schönberg je predovšetkým hudobníkom školskej tabule.

Nič nespôsobuje väčšiu chudokrvnosť ako dlho sa povaľovať vo vlažnej vode. Je dosť hudby, v ktorej sa dlho povaľujeme.

Hovorí mi priateľ, že po návrate z New Yorku možno vziať parížske domy do dlane. Váš Paríž je krásny, dodáva, pretože je vystavaný na ľudskom meradle. Naša hudba musí byť vystavaná podľa ľudského meradla.

Už dosť bolo sietí, girland a gondol; chcem, aby bola vytvorená hudba, v ktorej by som mohol bývať ako v dome.



Jean Cocteau: P. Picasso a I. Stravinskij

Línia v hudbe, to je melódia. Návrat ku kresbe nutne vedie k návratu melódie.

Hudba nie je vždy gondolou, závodným koňom, povrazolezeckým lanom. Niekedy je aj stoličkou.

Koncertná kaviareň je často čistá; divadlo je vždy korumpované.

Netreba hovoriť „panem et circenses“, ale „circenses panis sunt“ alebo skôr „quidam circenses panis sunt“.

To, čo vyvoláva smiech davu, nie je nevyhnutne krásne ani nové, ale čo je krásne a nové, nevyhnutne vyvoláva smiech davu.

Meno máloktovej umeleckej osobnosti možno nájsť na poprednom mieste v príručkách, lexikónoch súčasne literárnovedeckých, kunsthistorických, filmových i hudobných. Jean Cocteau, ktorého 100. výročie narodenia uplynulo v lete t.r., tvorí žiarivý výnimku: básnik, maliar, divadelník, kritik, filmár, scenárista v jednej osobe bol jedným z najvýznamnejších inšpirátorov zásadného umeleckého prelomu v prvých desaťročiach nášho storočia. Inteligentný, iskrivý talent a zručnosť v ovládaní techník rôznych druhov umenia umožnili, aby Jean Cocteau zanechal trvalé hodnoty v oblasti literatúry (básnické zbierky Plain-chant – 1923, Opéra – 1927, Requiem – 1962, povest Les enfants terribles – 1929), divadelné hry (Orphée – 1926, La voix humaine – 1930, La machine infernale – 1934 a i.), filmu (Le sang d'un poète – 1932, La belle et la bête – 1946, Orphée – 1956), výtvarného umenia (fresky v kaplnke Villefranche-sur-mer – 1958, množstvo kresieb a karikatúr).

Hoci v oblasti hudby nebol tvorivo činný, natrvalo sa zapísal do dejín tohto umenia svojimi zásluhami o ideové i organizačné usmernenie jeho vývoja a to nielen teoretickým postulovaním názorov na hudbu a požiadaviek na zmenu jej vývinového smerovania, ale i myšlienkovým „patronátom“ nad parížskou skupinou skladateľov Les Six (Šestka) a konečne priamym tvorivým „zásahom“ ako autor početných libriet, zhudobnených básní a pod. Cocteauovými hlavnými estetickými devízami sa stal odklon od wagnerizmu a debussyizmu, návrat k prostote o.i. prostredníctvom džezu, music-hallovej hudby, urbanizmu. Spomedzi veľmi heterogénnej parížskej Šestky (Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Edmond Durey), ktorú spájala revolta proti meštiackej spoločnosti a jej snobizmu, proti idealizujúcemu, sladkému, príjemnému umeniu, sa s radikálnymi, vyhranenými Cocteauovými ideami bytostne stotožnil iba G. Auric (jemu je venovaný aj umelecký pamflet, program Le Coq et l'Harlequin z roku 1918), D. Milhaud a sčasti F. Poulenc. Napriek tomu bola spolupráca celej skupiny s Cocteauom trvalá a ojedinele presahovala až do konca 50-tych, začiatku 60-tych rokov, ako to dokumentuje výber z hlavných hudobných diel, ktoré vznikli v spolupráci s týmto originálnym, nápaditým, snovým a inšpirujúcim umelcom, plným kúzla i paradoxov a všetko prenikajúcej poézie: G. Auric – balety Phèdre – 1952, Les facheux – 1924, filmy Le sang d'un poète – 1932, L'éternel retour – 1944, Les parents terribles – 1948, Orphée – 1951; L. Durey – Chanson basque – 1927, A. Honegger – Antigone, 1927; D. Milhaud – balety Le boeuf sur le toit, 1920 a Le train bleu, 1924, opera Le pauvre matelot, 1926; F. Poulenc – balet Les biches, 1923, opera La voix humaine, 1959, kantáta La dame de Monte Carlo, 1961; E. Satie – balet Parade, 1917. S Cocteauom spolupracovali však aj skladatelia mimo parížskej Šestky – za všetkých stačí spomenúť I. Stravinského a jeho dramatické oratórium Oidipus Rex – 1927. V spolupráci s Cocteauom vzniklo aj jediné spoločné dielo členov Šestky (vyjmúc L. Dureya) Les mariés de la Tour Eiffel, 1921.



Les Six (Šestka). V popredí sediaci Jean Cocteau

Publikum prijíma včerajšok len ako zbraň pre úder proti dnešku.

To, čo ti publikum vytýka, kultivuj. To si ty.

...Publikum naozaj chce „poznávať“. Nenávidí vyrušovanie. Prekvapenia ho šokujú. Najhorším osudom diela je, keď sa mu nič nevýtýka, keď autor nie je nútený zaujať opozičné stanovisko.

Pelleas, to je tiež hudba, ktorá sa počúva s hlavou v dlaniach. Všetka hudba, ktorá sa počúva s hlavou v dlaniach, je podozrivá. Wagner je typom hudby, ktorá sa počúva s hlavou v dlaniach.

Existujú dlhé diela, ktoré sú krátke. Wagnerovo dielo je dlhým dielom, ktoré je dlhé, je dielom rozľahlým, pretože nuda sa tomuto starému bohu zdá užitočnou drogou na ohlupovanie veriacich.

Publikum je šokované šarmantnou smiešnosťou Satieho názvov a poznámok, ale rešpektuje strašlivú smiešnosť libreta Parsifala.

Satie nás učí najväčšej odvahe našej epochy: byť prostým... Je to jediná alternatíva v epoche extrémnej rafinovanosti.

Každé nové Satieho dielo je vzorovým príkladom odriekania.

Divadlo ničť všetko, dokonca Stravinského.

Koniec oblakom, vlnám, akváriám, Undinám a nočným vôňam: potrebujeme hudbu, ktorá stojí pevne na zemi, hudbu na každý deň.

Povedali o Cocteauovi

Erik Satie: „...zasial ale nežal...“

Claude Rostand: Jean Cocteau – „svätý Ján Krstiteľ modernej hudby“

Arthur Honegger: „Cocteau, hoci v skutočnosti nebol hudobníkom, bol vodcom

mnohých mladých. Vyjadroval všeobecný pocit reakcie proti predvojnovej estetike a každý z nás našiel potom pre tento pocit iné výrazy.“

Darius Milhaud: „...Prízrak vojny sa rozplynul a uvoľnil miesto novej dobe. S Apollinairom, Cendrarsom, Cocteauom a Maxom Jacobom sa menilo všetko v literatúre a menilo sa všetko aj v maliarstve; výstava nasledovala za výstavou; presadzovali sa kubisti; obrazy Marcela Duchampa, Braqueove a Légerove obrazy susedili s obrazmi Deraina alebo Matissea. A rovnako intenzívna bola hudobná aktivita. Hudobníci, v reakcii na postdebussyovský impresionizmus, volali po robustnom umení, po umení jasnejšom a presnejšom, ktoré by pritom zostalo ľudské a prístupné. Ku skladateľom, ktorých som poznal pred vojnou, pristúpili Durey a Poulenc...“

...V zime Cocteau vydal knihu, ktorá mala veľký ohlas: Kohút a Harlekýn. V tomto malom traktáte o estetike útočil na tzv. vážnu hudbu – na tú, ktorá sa počúva s hlavou v dlaniach; na „ruský pedál“, t.j. na vplyv Musorgského a Rimského-Korsakova a na debussyovský impresionizmus. Do neba vynášal Stravinského barbarstvo v Svätení jari, čistotu v Sokratovi a výrazné umenie Auricovo; požadoval hudbu vyslovene francúzske, z jedného kusa. Kritici, ktorí sú vždy náchylní generalizovať, bez okolkov prehlasovali Cocteaua za teoretika, proroka a inšpirátora povojnovej hudby...“

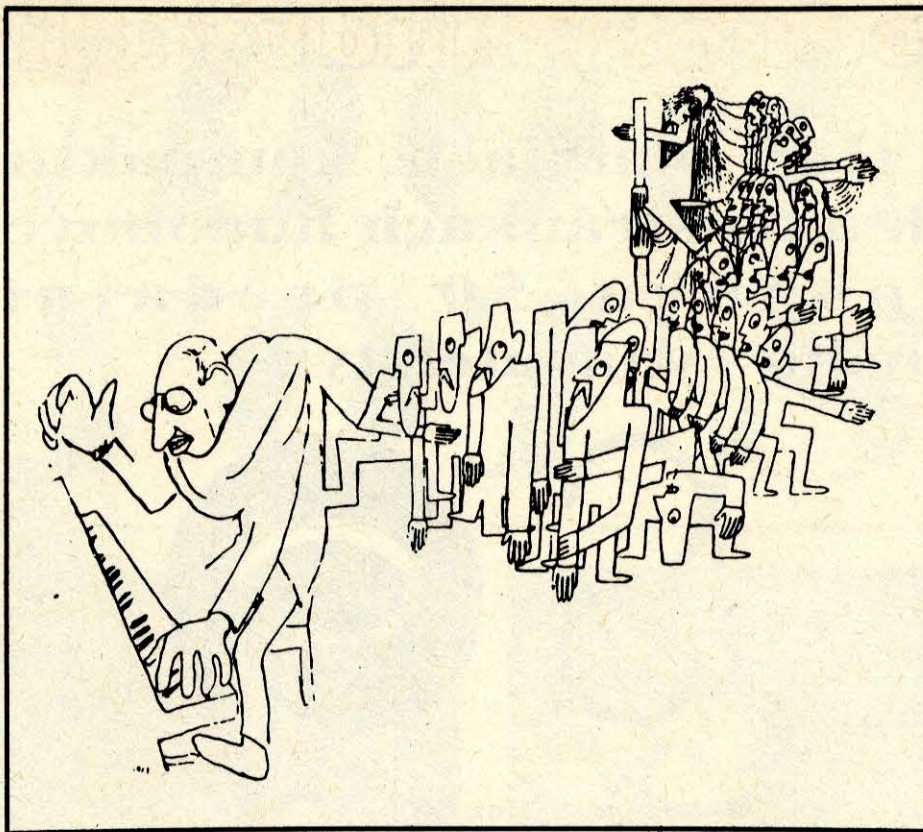
...Cocteau sa vo svojom Kohútovi a Harlekýnovi vyjadril o džezu, ...ako o „zvukovom zemetrasení“.

...Rolf de Maré (francúzsky mecenáš, pozn. red.) požiadal Aurica, aby mu napísal partitúru na nejaký Cocteauov námet, ale dal mu krátku lehotu, takže Auric nemohol byť včas hotový. Cocteau sa teda rozhodol, že usporiada predstavenie Šestky. Všetci sme súhlasili a sľúbili účasť okrem Dureya. Dekorácie Svadobčanov na Eiffelke boli od Treny Lagutovej, kostýmy nám objavili talent Jeana

Huga, ktorý sa neskôr čoraz viac osvedčoval. Tanečníci mali masky a kostýmy maľované, čo oči nevidali. Bolo to veľmi krásne. Cocteau a Pierre Bertin čítali text – použili sa kartónové amplióny po oboch stranách javiska –, čítaný text ustavične sprevádzal balet medzi jednotlivými hudobnými vložkami. Námet bol veľmi jednoduchý... Toto predstavenie nás zaujalo a pobavilo, pretože sa tu miešalo toľko rôznorodých prvkov a uplatnila sa fantázia, akou by nepohrdlo ani hnutie dada, ktoré vtedy bolo v plnom rozkvetu. Auric napísal brilantnú Ouvertúru a sériu úchvatných ritornelov; Poulenc napísal Tanček kúpajúcej sa dámy z Trouville a Generálov prejav; Tailleferreová skomponovala Valčík Depeši; Honegger zložil Pohrebný pochod Generála a ja som prispel Svadobným pochodom a Fúgou pre svadobný masaker. Okrem Poulencovej polky, ktorá mala veľmi vydatý humor a okrem Auricových kusov bolo dielo dosť slabé. Vážne bola prijatá len Honeggerova skladba a keď ju začali hrať, jeden známy kritik zvolal: „Konečne trocha hudby“, lenže v tom nepoznal „Faustov valčík“, ktorý Arthur použil v basoch, aby zachoval pôvodnú satirickú povahu svojej skladby...”

Igor Stravinskij:

„Myslím, že ma Cocteauovi predstavili na jednej skúške Ohniváka, ale možno, že sme sa zoznámili až po premiére Ohniváka, niekde na ulici; pamätám sa, že som raz počul, ako niekto za mnou na ulici volá: „C'est vous, Igor?“ (Ste to vy, Igor?) – otočil som sa a uvidel Cocteaua, ktorý sa mi ihneď predstavil. Nech to bolo tak či onak, Cocteau patril k mojim prvým francúzskym priateľom a v prvých rokoch môjho pobytu v Paríži sme sa často schádzali. V rozhovore bol vždy nemierny zábavný, hoci mi niekedy pripadal ako fejtonista, ktorý sa ženie za nejakou „koristou“. Čoskoro som sa presvedčil o mnohých jeho rýdzych vlastnostiach a máme sa radi a priateľíme sa až dodnes. Cocteau je vlastne jediný blízky priateľ, ktorý mi ešte zostal z obdobia Ohniváka. Než som po prvýkrát odcestoval do Londýna, na jar 1912, býval som v hoteli Crillon. (Pamätám sa, že v hale na bežiacom svetelnom páse ohlasovali správy o počasí na Lamanšskom prielave a že Dagilev ich ustavične sledoval celý vyľakaný.) Cocteau býval blízko a začali sme sa schádzať na večeri. Pamätám sa, že sme spolu chodili do nejakej kaviarne, kde okrem jedla a pitia bolo možné dostať i poštové známky, a raz, keď sa nás čašník spýtal: „Koňak, páni?“, Cocteau mu odpovedal: „Non, merci, je préfère les timbres“ (Nie, ďakujem, tentokrát by som mal radšej známky). V roku 1914 prišiel Cocteau za mnou do



Jean Cocteau: Stravinskij hrá Svätenie jari

dipa v roku 1952, každý svoj slovný popis hneď na mieste doprevádzal náčrtom na kus papiera. Trvalo mu to len niekoľko sekúnd, ale všetky tie kresby – mám ich dodnes – svedčia o jeho jedinečnom a osobitom talente.

Jeho hlavnou cnosťou je šľachetnosť a až dojímavá prostota. Cocteau je rýdzy umelec, prvoradý kritik a jeho divadelné a filmové objavy majú vysokú úroveň. Mne je najmilší jeho nápad nazvať anjela v Orfeovi 'Heurtbise'. Tak sa totiž volala známa parížska firma, ktorá vyrábala výťahy a toto pomenovanie muselo teda každému navodiť predstavu leviť. Ale Cocteau urobil z Heurtbise aj sklenára: posadil mu na ramená sklenené tabule v tvare krídiel.

....Zvolil som si Cocteaua ako spolupracovníka (pre operu-oratórium Oidipus Rex, pozn. red.), pretože som veľmi obdivoval jeho Antigonu. Povedal som mu všetko, o čom som uvažoval, a upozornil som ho zvlášť, že nechcem dramatickú akciu, ale „still life“

celkom presne určiť, ale povedal by som, že skôr gestikulácia frází než celkový tvar libreta. (Nechcem poukazovať na zžitú prax opakovania slov, čo je mojim zvykom, a to už od čias, kedy som začal komponovať.) Recitátor bol nápad Cocteauov, i to, že by mal byť vo fraku a počínať si ako akýsi konferencier (čo v praxi často znamenalo ceremoniára). Ale hudba ide až za hranice slov a hudba bola inšpirovaná Sofoklovou tragédiou...

Jean Cocteau:

....Byť talentovaný znamená strátiť sa, ak včas jasne nevidíme, že musíme vystať svahy a nezostúpiť ani z jedného. Ovládať dar predpokladá štúdium toho, kto ho v sebe nachádza. A toto štúdium je chľostivé, ak nám nanešťastie zide na um trochu neskoro. Prežil som svoj život a ešte ho prežívam, navzdory nešťastnému osudu. Aké kúsky mi vyviadol!

A vidieť jasne je také zložitie, lebo schopnosť dostať prvú formu, ktorú stretnú. A táto forma by mohla byť dobrá. Moja bola zlá. Mojou záchranou bolo zísť z cesty tak rázne, že som si nemohol uchovať ani najmenšiu pochybnosť.

Moja rodina mi nebola nijakou oporou. Posudzovala podľa úspechu. Bola diletantská a všetečná.

Raymond Radiguet (1903 – 1923) čítal za Veľkej Vojny (ktorú nazýval veľkými prázdninami) na Marne v Parc-Saint-Maur zväzky z knižnice svojho otca. Boli to naši autori. Boli sme teda jeho klasikmi. Akoby právom sme mu šli na nervy a štrnásťročný sníval o tom, že nám bude odporovať. Keď som ho stretol u Maxa Jacoba, chytil ma do pasce: riskoval som – tým, že som unikol, čo mi nohy stačili – že sa jedného dňa nájdem bohviekde. Upokojil ma svojím pokojom. Objavil mi veľkú metódu: zabudni, že si básnik, nechaj, aby sa jav uskutočnil bez tvojho vedomia. Ale jeho stroj bol nový. Môj sa zanesol a škripal.

Raymond Radiguet mal vtedy pätnásť rokov. Erik Satie skoro šesťdesiat. Tieto dva extrémny ma naučili, ako rozsvietiť lampáš. Pýšiť sa môžem iba tým, že som sa podrobil ich učeniu. Erik Satie bol neopísaný.



Jean Cocteau: Francis Poulenc

teľný človek. Chcem však povedať, že rozprávať o ňom možno. Honfleur a Škótsko boli jeho otcovskými a materinskými koreňmi. Z Honfleur si priniesol štýl historiek Alfonza Allaisa, v ktorých je ukrytá poézia a ktoré sa nepodobajú na nijakú z hlúpych anekdot, čo sú v móde.

Zo Škótska si doniesol ťažkú výstrednosť. Na pohľad to bol úradník s briadkou, s cvikrom, s dáždňikom a okrúhlym klobúkom. Sebecký, krutý, maniacky – nepočúval nič, čo nepodliehalo jeho dogme, a dostával strašné záchvaty hnevu proti tomu, čo ho v nej vyrušovalo. Sebecký, lebo myslel iba na svoju hudbu. Krutý, lebo svoju hudbu obraňoval. Maniacky, lebo svoju hudbu cibril. A jeho hudba bola nežná. Bol teda taký... na svoj spôsob.

Niekoľko rokov prichádzal vždy ráno do ulice d'Anjou 10 posediť si v mojej izbe. Nechal si plášť, (na ktorom nestrpel ani najmenšiu škvrnu), rukavice, klobúk posunutý až k cvikru, dáždňik v ruke. Voľnou rukou si chránil ústa v klukatej čiare, keď hovoril alebo sa smial. Prichádzal pešo z Arcueil. Býval v malej izbe, v ktorej sa po jeho smrti našli pod horou prachu všetky listy od priateľov. Neotvoril ani jeden. Čistil sa pemzou. Nikdy nepoužíval vodu.

V čase, keď sa hudba rozpadala na výlevy, rozpoznať génia Debussyho, obávajúc sa jeho despotizmu (kamaráti sa a hádali sa až do konca), obrátil sa chrbtom k jeho škole a stal sa v Schole Cantorum čudným Sokratom.

Brúsil sa v nej, kontroloval, cibril a ukul si vehiculum a malý otvor, ktorým jeho jemná sila mohla prúdiť iba ako prameň. Keď už bol raz slobodný, vysmieval sa sám sebe. Dráždil Ravela, zo zdržanlivosti dával krásnym skladbám, ktoré hral Ricardo Viñes, komické názvy, ako stvorené na to, aby ho okamžite odcudzili hŕfu priemerných ľudí.



Jean Cocteau: Georges Auric

Hľa, človek! Iste by bolo bývalo príjemnejšie, keby sme sa niesli na vlnách Wagnera a Debussyho. Ale potrebovali sme disciplínu, akokoľvek temná sa nám zdá. Každá doba odmieta marivá. Už v Kohútovi a Harlekýnovi som pranieroval isté marivo zo Svätenia jari. A v popretí seba samého nás musel Stravinskij prerásť všetkých.

Erik Satie bol mojim učiteľom. Radiguet mojim skúšajúcim. Dotyk s nimi mi ukázal, kde mám chyby, bez toho, aby mi ich povedali a ak som ich nemohol napraviť, aspoň som o nich vedel.

Vymenujem svojich učiteľov: Erik Satie a Picasso. Vďačím im za viac, než ktorémukoľvek spisovateľovi. Vo vplyve spisovateľa je nebezpečie, že nám vnúti svoje tiky, ale udivujúca kázeň slobody tohto hudobníka a tohto maliara nedovoľuje ochabnúť. Nuž a práve tu ochabnúť znamená neschopnosť dať sa na útek.

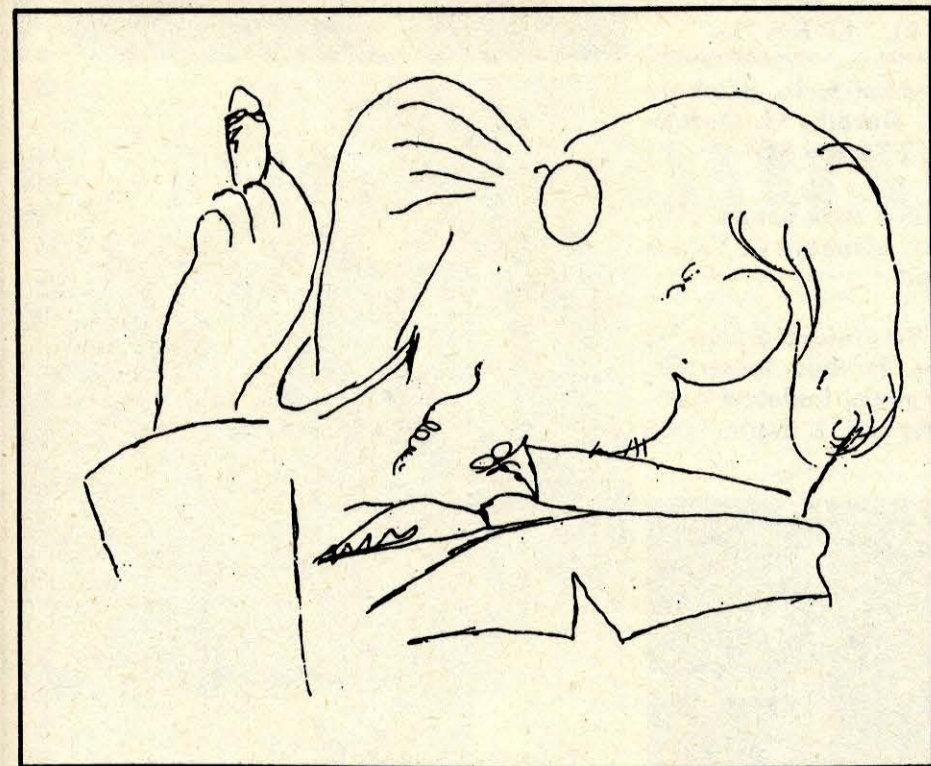
Koľkokrát som už počul vyčítať Satiemu a Picassovi, že nevedia kam ídú. Raz sa Picasso zrieka kubizmu. Inokedy Satie ide späť. Zaochádzajú s nimi ako so začiatočníkmi. To je ten zázrak.

Satie mi povedal: „Všetci veľkí umelci sú amatéri.“ Za tým slovom je celý zástup slávnych byrokratov, až do smrti sklonených nad písárskym pultom, ktorí sa posmievali buržoázii a úsporám.

Pripúšťam, že z diaľky prevláda celistvosť diela a že je veľmi ťažké postihnúť obraty, ktorými sa genálny človek obnovuje. Ale je nemennej pravda, že naša doba poskytuje jasné príklady a že treba pozdraviť takého Stravinského, ktorý najprv ohromil a vyviedol z miery hudobných recenzentov Svätením jari a potom sa im otočil chrbtom a šiel inam.

Doba pripadá zmätená iba zmätenému duchu. Naša je považovaná práve pre svoju košatosť za hľavolam. Jedni sa v nej zmietajú, druhí sa od nich odvracajú a utekajú do minulosti, iní lovia v jej kalných vodách. Málokto sa v nej orientuje. Napriek tomu ľahko vidieť jej rozlohu z viacej perspektív...

...Nemenný názor na poéziu, hudbu a obrazy je groteskný. Poézia je kartový trik prevádzaný dušou...



Jean Cocteau: Eric Satie

Leysinu a snažil sa získať si ma pre spoluprácu na balet, ktorý chcel potom nazvať Dávid. Prišiel s ním mladý švajčiarsky maliar Paulet Thévenaz, ktorý tam maľoval portrét mojej ženy i mój. Dopisy, ktoré mi potom Cocteau posielal, boli celé pokreslené skicami k tomu baletu, z ktorého nikdy nič nebolo. Ale Cocteau kreslil majstrovsky, s bystrým postrehom a dokáže niekoľkými úspornými čiarami a krivkami vystihnúť každého, koho si vezme „na mušku“. Ako karikatúristu ho snáď prevyšuje len Picasso – Cocteau vedel nakresliť karikatúru rýchlosťou fotoaparátu, len málo potreboval pri tom gumu a zriedkakedy niečo opravoval. Keď sa Cocteau so mnou po prvýkrát dohadoval o kostýmoch a maskách pre našťudovanie Oi-

(zátišie). Povedal som mu tiež, že by som chcel celkom obvyklé libreto s áriami a recitátivmi, i keď som vedel, že takáto „obvyklosť“ nie je práve jeho najsilnejšia stránka. Zdal sa celým plánom veľmi nadšený, až na to, že jeho slová a vety sa budú prekladať späť do latinčiny – ale jeho prvý náčrt libreta bol presne tým, čo som nechcel: hudobná dráma v okázalej próze...

Cocteau bol voči mojim kritikám nanajvýš trepezlivý. Celú knihu dvakrát prepisoval a dokonca i potom sa podrobil ešte poslednému zostrihu. (Som v hĺbke duše asi „topiarist“ – ten, kto strihá stromy do určitých tvarov, pozn. red. – a moja vášeň pre strihanie a zarovnávanie vecí je priam maniacká). Čo je v librete čiste do Cocteaua? Nemôžem to už

Trvalé hodnoty hudby a literatúry

na klasických (LP) platniach, kompaktných platniach,
mg kazetách a na stránkach hudobných publikácií

ponúka 50 predajní

Čs. hudobného vydavateľstva

OPUS

Bratislava: Leningradská 11 – Obchodná 60 – nám. SNP 11 – Bélu Kuna 18 (Petržalka)

Praha: Dlážděná ul. 5

Brno: Poštovská 6/E (pasáž Alfa, 1. posch.)

Banská Bystrica, Bardejov, Dolný Kubín, Dunajská Streda, Galanta, Handlová, Hlohovec, Hor. Smokovec, Humenné, Kežmarok, Komárno, Košice, Levice, Levoča, Lipt. Mikuláš, Lučenec, Martin, Michalovce, Nitra, Nová Dubnica, Nové Mesto n/V., Nové Zámky, Piešťany, Poprad, Považ. Bystrica, Prešov, Prievidza, Rim. Sobota, Rožňava, Ružomberok, Senica n/M., Skalica, Spišská N. Ves, Topoľčany, Trenčín, Trnava, Trebišov, Zlaté Moravce, Zvolen, Žiar n/H., Žilina



Aká si mi krásna



Z PREDVIANOČNEJ PONUKY VYBERÁME

Aká si mi krásna

Vlastenecké skladby (Suchoň, Ruppeldt, Valaš-
ťan-Dolinský, Fíguš-Bystrý, Vansa, Kadavý, La-
ciak a i.), 1 LP Kčs 44,-

E. Suchoň: Baladická suita, Metamorfózy, 1 LP
Kčs 36,-

Tichá noc: Vianočné spevy a koledy v úprave
A. Moyzesa, J. Cikquera, F. Prášila, I. Zeljenku
a D. Kardoša. 1 LP Kčs 44,-

C. Franck: Organové dielo 1, 1 LP Kčs 36,-

A. Sládkovič: Marina (dramatizácia, účinkujú
L. Chudík, E. Vášáryová a i.), 2 LP Kčs 72,-

A. Sládkovič: Detvan (dramatizácia, účinkujú
J. Sarvaš, D. Jamrich, V. Durdík, M. Dočolo-
manský, I. Rapaičová a i.), 2 LP Kčs 72,-

O. Sliacky: Janko Gondášik a zlatá panna, Mly-
nárska dievčina (rozprávky, účinkujú G. Valach
a K. Machata), 1 LP Kčs 36,-

O. Gergelyi – K. Wurm: Historické organy na
Slovensku (166 nástrojov, farebné fotografie,
krátka história, výtvarný popis, hudobné para-
metre, slovenský a nemecký text, 2. dopln. vyd.),
Kčs 120,-

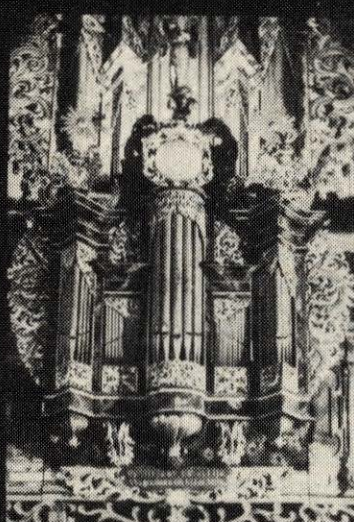
EUGEN SUCHOŇ



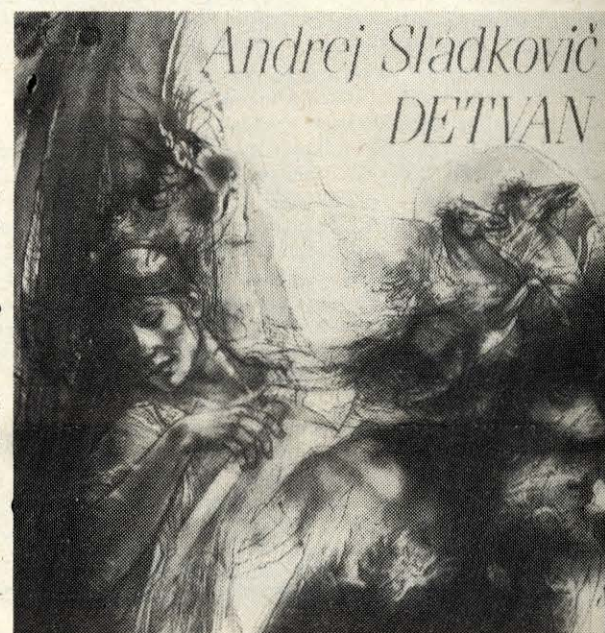
BALLADIC SUITE
METAMORPHOSES
Radio Bratislava Symphony Orchestra Ondrej Lenárd

Historické organy na Slovensku

Historische
Orgeln
in der
Slowakei



OPUS



César Franck



Choral No. 2
Pastorale, Op. 19
Pièce héroïque
Prélude, Fugue
et Variation, Op. 18
Cantabile

Ján Vladimír Michalko

ORGAN WORKS 1

