

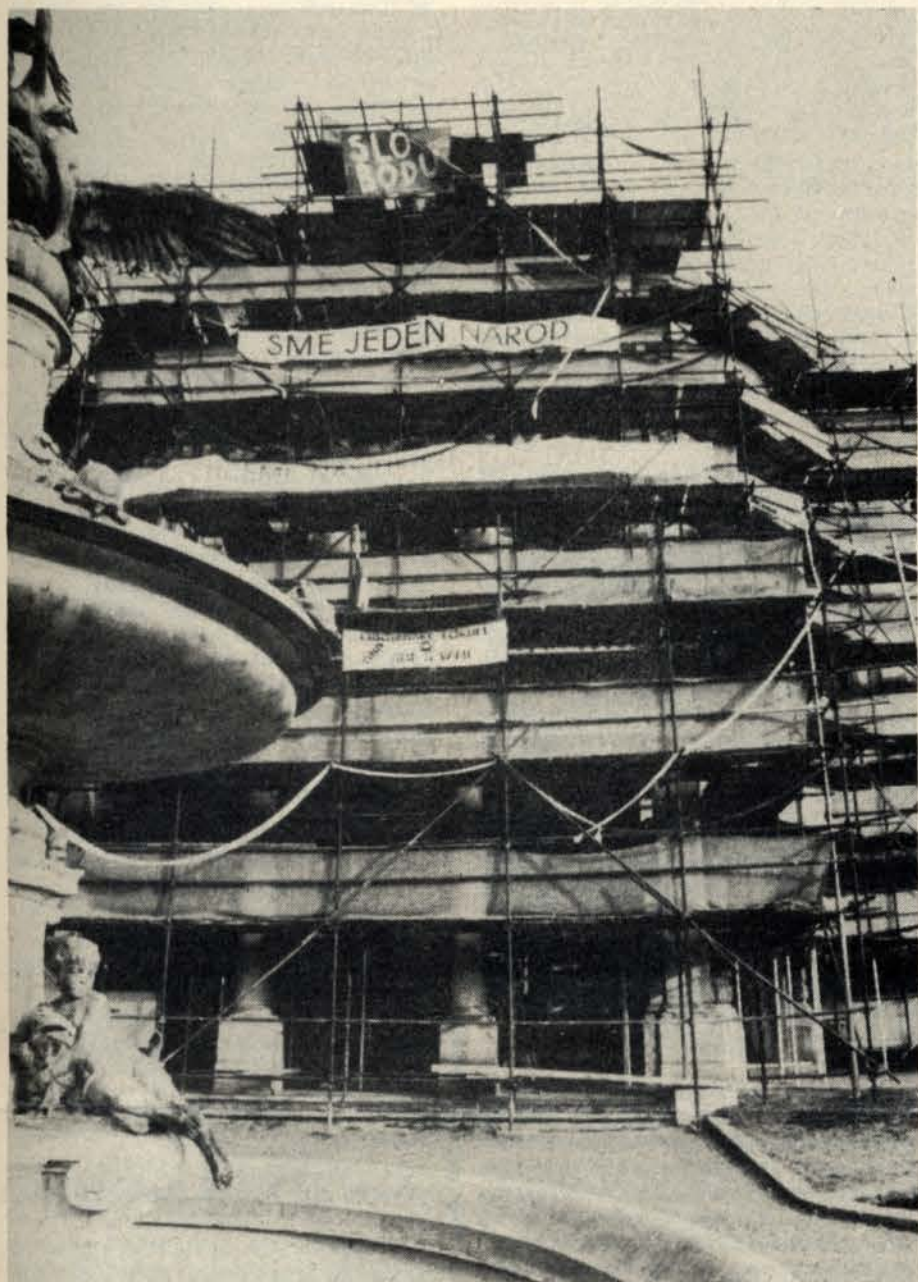
Hudobný život '90

ROČNÍK XXII.

3.- Kčs

28. 2. 1990

5



Do takéhoto šatu sme si obliekli našu národnú scénu v jej jubilejnej 70. sezóne
Snímka ČSTK

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Starosti o sedemdesiatročnú starenku

Slovenský divadelný historik sa vo svojom bádání nemôže oprieť práve o operu. Tá nikdy nebola najsilnejším pilierom a najväčšou oporou divadelných dejín u nás. A predsa, najmä v Bratislave, niekdajšom korunovačnom meste, má pomerne bohaté dejiny. V tom základne neraz podobné histórii tohto žánru v klasických operných zemiach. Aj tu, podobne ako v opernej kolíske, čiže v Taliansku, prešla opera zo súkromného šľachtického sídla do verejného mestského divadla. Aj u nás sa teda takmer v rovnakom európskom čase odohral proces demokratizácie kulturného, najprv iba stavovského umenia.

Nif, zväzujúca dejiny opery u nás s rastom tohto žánru v okolitom svete, či dokonca v jeho najvýznamnejších dobových strediskách, sa vlastne nikdy nepretrhla. Ibaže raz boli tie vzťahy silnejšie, inokedy slabšie. Spoznávanie talianskej opery v polovici 18. storočia v najširšej miere sprostredkovala obyvateľom Prešporka spoločnosť Pietra Mignottioho, ktorá si v meste postavila dokonca svoje drevené divadlo. Potom už talianske operné skupiny prichádzali jedna za druhou. Nemecký singlspil privádzali zase spoločnosti nemecké. V tunajšom divadle dokonca pôsobil Mozartov libretista a divadelník Schikaneder, na začiatku nášho storočia zas ako kapelník mladý Bruno Walter. Skoro v rovnakom čase v petržalskej letnej aréne začínal ako herec neskorší veľký reformátor činoherného divadla Max Reinhardt. Väčšinou tu teda slávne osobnosti iba začínali, ich vzlet a sláva sa viažu na významné európske kultúrne centrá. No napriek tomu, že Bratislava bola dlho takmer predmestím Viedne

a tak trochu i predmestím tamojšej opery, veľa z operného života veľkomesta a sídla monarchie malo raz živú, inokedy menej živú, raz pohotovú, potom zase pomalšiu a slabšiu ozvenu aj v opernom živote Bratislavy. V opernom miestopise starej monarchie malo toto mesto svoje miesto. Pravdaže, skôr na okraji než v jeho strede.

Novú kapitolu začala si v Bratislave operná múza písať zánikom Rakúsko-Uhorska a vznikom Československej republiky. Pravdaže, internacionálna opera si dlho ponechávala svoj nadnárodný ráz či kozmopolitný háv. Na papieri sa zrod slovenskej opery udial veľmi rýchlo, takmer zo dňa na deň, ale v skutočnosti to bol takmer štvrtstoročný proces. Až sa z tej krútnavy názorov, polemík, politických zápasov, ideových sporov, no najmä dozrievania talentu našich tvorcov zrodila Suchoňova Krútnava.

Sme pamätliví mnohých úsilí o vznik slovenskej opery už v minulom storočí. Vieme o amatérskych, kuriózných operných predstaveniach v Tisovci, Liptovskom Mikuláši, v Turčianskom Martine. Vieme o skrz-naskrz nemeckej, wagneriánskej opere Slováka s talianskym menom Jána L. Bellu, o programovo slovenskom opernom Detvanovi Figaša-Bystrého, o nerealizovaných plánoch Schneidera-Trnavského, o pokusoch ďalších. Ale z týchto snáh nezrodilo sa ani naše hudobné divadlo, ani slovenský operný repertoár.

Vyvinutejšie i rozšírenejšie než hudobné amatérske divadlo mali sme ochotnícke činoherné krúžky. Boli činoherné i roduverné. A predsa profesionálne divadlo ani z týchto koreňov nevyrástlo. Akoby Slováci ochotní-

ke divadlo považovali za dar od pána boha, ale profesionálne od diabla. Ani tí, čo takmer pravidelne a s veľkými skúsenosťami i úspechmi roky hrávali z ochoty, neboli ochotní sa profesionalizovať.

So zrodom samostatného štátu dostali sme aj inštitúciu s honosným dlhým názvom Slovenské národné divadlo. Pravdivé v ňom bolo iba podstatné meno, obidve prídavné mená boli pridané iba na okrasu. Lebo pod názvom Slovenské národné divadlo začal na jar 1920 v Bratislave pôsobiť operný, činoherný a operetný súbor zájazdového Východočeského divadla. Po súboroch talianskych, no najmä nemeckých a maďarských prišiel český. Priviezol repertoár, ktorý hral roky pre obyvateľov väčších i menších českých miest a dostal sa do mesta určite na jeho dovtedajšej zájazdovej mape najväčšieho.

Je dostatočne známe, že SND začalo v Bratislave pôsobiť 1. marca 1920 Smetanovou operou Hubička. Bol to hokz tak trochu zásnubný a trochu sľubný. Neveľký súbor chcel sa „zasnúbiť“ so štvorjazyčným obecnstvom mesta medzi Viedňou a Budapešťou a do budúcnosti si najviac sľuboval práve od opery. Hudba a spev mali zblížovať rôznorodé obecnstvo. Zámer sa v podstate vydaril, ale dlho trvalo, kým sa pressburské a pozsonské obecnstvo zmenilo na bratislavské, kým začalo o opere SND platiť, že speváci v nej majú „čo na srdci, to aj na jazyku“. Lebo po slovensky sa všetky opery začali spievať až po vzniku Slovenskej republiky.

Dejiny českej opery pod slovenskou hlavičkou – teda v rokoch 1920–1938 – sú však bohaté na dramaturgické aj inscenačné projekty. Pravda, opera SND zostala pod českou taktovkou ešte aj vtedy, keď sa v nej už dlho spievalo iba po slovensky. Rad českých dirigentov je neobyčajne dlhý a sú medzi nimi i mená prvotriednych muzikantov: Milan Zuna, Oskar Nedbal, Karel Nedbal, Josef Vincourek, Zdeněk Folprecht. V období Slovenskej republiky sa za dirigentským pulcom striedali Vincourek, Juraj V. Schöffer a Ladislav Holoubek. Slovák Tibor Frešo nastúpil až po vojne. Kolegami a predstavenými mu dlho boli opäť českí muzikanti, medzi nimi znovu Zuna a Zdeněk Chalabala. Okrídlený bonmot „Čo Čech to muzikant, čo Slovák to dirigent“ sa vzťahuje iba na najnovšie časy, keď Slovák Ladislav Slovák dirigoval

ale od ich vlastných neprajníkov. Najprv Oskar Nedbal a po rokoch zase Václav Talich sa v očiach českých vlastencov tak veľmi prevínili, že ich z trestu poslali na kultúrnu Sibír, čiže do Bratislavy. Tak prišiel Nedbal na čelo našej opery a v nových spoločenských podmienkach podľa starého spôsobu zase Talich do Slovenskej filharmónie. Obaja v Bratislave napísali nielen prvé, ale hneď aj tie najkrajšie stránky umeleckých dejín oboch te-
lies.

Aj Nedbal sa uviedol Predanou nevestou. Hubičkou, Libušou a Rusalkou. Dvořáka dirigoval hneď aj v Španielsku, v Rusalku tam predstavil sólistov opery SND a teda od začiatku hľadal kontakty so svetom. Zo sveta zase k nám pozýval hosťovať viacerých spevákov, medzi nimi legendárneho Šafarina a ako dirigentov skladateľov Richarda Straussa a Pietra Mascagniho. Ak pochválili umeleckú úroveň súboru určite v prvom rade zo zdvorilosti, bolo nesporné v ich nadšených slovách aj značné percento úprimnosti a skutočného obdivu. Opera SND si v krátkom čase získala dobré meno – no žiaľ častejšie u cudzích odborníkov, ako u domáceho obecnstva. Oskar Nedbal sa ho usiloval získať výpravnosťou baletných pantomím a svojou ľúbivou hudbou. Operetu nahradil baletom, ale keď Viscusi predstavil Bratislavčanom takmer celý ľahkonohý nedbalovský repertoár, museli operetu opäť omilostiť. Nebolo to pre riaditeľa dake trpké sústo. Veď sám mal v sebe veľa operetnej krvi a popri menej zvučných dielkach aj jednu operetu nesmrteľnú. Zažila teda bratislavská opera Nedbala aj v nedbalkách. V jeho ére bolo v divadle dosť všedných dní, ale aj niekoľko sviatkov, červeno zapísaných v divadelnom kalendári. Nedbal nikdy nezanedbával SND ako celok. Staral sa, aby do repertoáru, najmä činoherného, prenikalo čo najviac slovenských hier. Vybral si prvého slovenského dramaturga Tida J. Gašpara, napomáhal formovanie slovenskej činohry pod vedením Janka Borodáča, podporoval moderné prúdy v scénografii prizvaním k stálej spolupráci architekta Ludovíta Hradského a význam inscenovania Bellovej opery zvýraznil aj tým, že ako režiséra prizval už umelecky zrelého a vyhnaného Václava Jířikovského. Práve s týmto činoherným režisérom začal prvý eta-

pu svojej bratislavskej éry aj Oskarov synovec Karel Nedbal.

Oskar Nedbal položil za bratislavské divadlo život. Ne vytvoril súbor životaschopný. Keď malo SND desať rokov, Nedbal sa rozhodol predstaviť ho v hlavnom meste. Mal úspech umelecký, nie však finančný. SND za prvej republiky nebolo divadlo kamenné, ale zájazdové. Niektorý z jeho súborov bol vždy na cestách po Slovensku. Najviac kočovala činohra, ale aj opera sa pravidelne vydávala na zájazdy najmä do Košíc, ale aj iných miest. Na „šnůry“ sa chodilo iba s najpopulárnejšími dielami, prelomové inscenácie sa na zájazdy nevozili, ani na domácom javisku nemali väčší počet repríz. Z tohto javu stalo sa pravidlo: ani dnes inscenácia barokovej či modernej opery nemá budúcnosť a väčší počet repríz. Do našej opery chodili a chodia iba romantici.

Karel Nedbal chcel tvrdohlavo zmeniť tento tvrdý zákon. Sympatická je jeho uzatá modernistická dramaturgia. Pravdaže, aj počas jeho pôsobenia bolo v opere SND najviac večerov, v ktorých na stupienku najvyššom stáli speváci, ale bolo aj veľa takých, ktoré Karel Nedbal z jamy orchestriska nielen dirigoval, ale aj dramaturgicky a inscenačne usmerňoval.

Najvýraznejšiu métu v oblasti novej opernej tvorby Oskarovi Nedbalovi predstavoval Richard Strauss. Asi by sme neboli ďaleko od pravdy, keby sme ho podľa tejto jeho

Českú filharmóniu i orchester Národního divadla.

Jefábkov súbor na novom pôsobisku a pod novým názvom začal starým repertoárom. Pre vtedajšie obecnstvo v Bratislave bola česká opera takmer neznáma. Napriek tomu, že miestna divadelná „smotánka“ sotva poznala Smetanu, riaditeľ postavil repertoár prvých dvoch otváracích mesiacov práve na ňom. Po Hubičke sa hral Dalibor, Dve vdovy, Predaná nevesta a nakoniec Libuša. Teda priam malý smetanovský cyklus, ktorý podľa vzoru ostatných českých scén sa začal pestovať aj na bratislavskej pôde. Okrem Smetanu vystúpili na javisku SND aj Fibich, Kovařovic, Janáček a Blodek. Najpopulárnejším skladateľom bol vtedy u nás Massenet, ako prvý cudzinec sa vkril medzi českých skladateľov Wertherom a ďalšia jeho opera Kauklar u Matky Božej sa spievala ako prvá po slovensky (1924). V ďalších sezónach pribudli ako všestranné opory českej opery v SND diela Dvořákov a Janáčkov, prevažovali však premiéry francúzskych a nemeckých oper až konečne ukázkovo zaznela, no nerozzelenala sa básnikom Royom preložená opera Bellova. Bola to skôr spomienka na nepriaznivú minulosť, ako prísľub do budúcnosti. Wieland si síce ukoval krídla, vzlietol, ale jeho pád bol nevyhnutný. Po tomto Ikarovi niebelungského pôvodu sa dlho nič pôvodne slovenské a najmä hudobne i dramaticky zrelé v opere SND nehralo. Ako sme už konštatovali, až Suchoň ukončil to štvrtstoročie suchoty.

Veľkých českých umelcov dostávala mladá slovenská hudobná kultúra nie od pána boha,

Pokračovanie na 11. str.

Hudobné kalendárium

1. 3. 1810 narodil sa Fryderyk Chopin (zomrel 17. 10. 1849), poľský hudobný skladateľ – 180. výročie
1. 3. 1920 otvorilo svoju činnosť SND v Bratislave premiérou Smetanovej opery Hubička – 70. výročie
2. 3. 1965 zomrel Ján Valaštan-Dolinský, slovenský hudobný skladateľ, pedagóg a zberateľ ľudových piesní (nar. sa 15. 2. 1892) – 25. výročie
2. 3. 1910 narodil sa Harry Blech, anglický dirigent a huslista, zaslúžil sa o uvádzanie neznámych diel W. A. Mozarta – 80. výročie
2. 3. 1900 narodil sa Kurt Weill, nemecký hudobný skladateľ, s B. Brechtom zakladateľ štýlu epického divadla (zomrel 3. 4. 1950) – 90. výročie
3. 3. 1940 zomrel Carl Muck, nemecký dirigent, pôsobil aj v Prahe (nar. sa 22. 10. 1859) – 50. výročie
6. 3. 1900 zomrel Carl Bechstein, nemecký výrobca klavírov (nar. sa 1. 6. 1826) – 90. výročie
6. 3. 1930 narodil sa Lorin Maazel, americký dirigent, pôsobil v Európe – 60. výročie
6. 3. 1785 narodil sa Karol Kurpiński, poľský hudobný skladateľ (zomrel 18. 9. 1857) – 205. výročie
8. 3. 1880 narodil sa Antonín Drašar, český divadelný pracovník, v 30. rokoch riaditeľ SND v Bratislave (zomrel 16. 12. 1939) – 110. výročie
8. 3. 1905 narodil sa Josef Plavec, český hudobný skladateľ, dirigent a pedagóg (zomrel 29. 6. 1979) – 85. výročie
9. 3. 1885 narodila sa Tamara Platonovna Karsavinová, ruská tanečnica (zomrela v roku 1978) – 105. výročie
9. 3. 1910 narodil sa Samuel Barber, americký hudobný skladateľ – 80. výročie
9. 3. 1960 zomrel Otto Ackerman, švajčiarsky dirigent a operný režisér – 30. výročie
10. 3. 1910 zomrel Carl Reinecke, nemecký hudobný skladateľ, dirigent a pedagóg (nar. sa 23. 6. 1824) – 80. výročie
13. 3. 1860 narodil sa Hugo Wolf, rakúsky hudobný skladateľ, významný tvorca romantickej piesne (zomrel 22. 2. 1903) – 130. výročie
13. 3. 1890 narodil sa Michael Taube, izraelský dirigent – 100. výročie
14. 3. 1930 narodil sa Ludwig Friedrich Finscher, nemecký hudobný historik, zaslúžil sa o nové vydanie diel autorov 15. – 16. stor. – 60. výročie
16. 3. 1925 narodil sa Lubomír Železný, český hudobný skladateľ, zaslúžilý umelec – 65. výročie
20. 3. 1890 narodil sa Benjamin Gigli, taliansky operný spevák (zomrel 30. 11. 1957) – 100. výročie
20. 3. 1915 narodil sa Svjatoslav Teofilovič Richter, sovietsky klavírny virtuóz – 75. výročie
21. 3. 1900 narodil sa Paul Kleckí, poľský hudobný skladateľ a dirigent – 90. výročie
21. 3. 1685 narodil sa Johann Sebastian Bach, nemecký barokový skladateľ (zomrel 28. 7. 1750) – 305. výročie
24. 3. 1910 narodil sa Jacques Chailley, francúzsky hudobný historik a skladateľ, zaslúžil sa o nové vydania diel skladateľov Ars novy – 80. výročie
25. 3. 1910 narodil sa Mario Peragello, taliansky hudobný skladateľ a organizátor – 80. výročie
26. 3. 1925 narodil sa Pierre Boulez, francúzsky hudobný skladateľ – 65. výročie
27. 3. 1890 narodil sa Ján Pöschl, slovenský hudobný skladateľ a dirigent – 100. výročie

Z REDAKČNEJ POŠTY

„Návrat k jednej súťaži“ – ako by súťaží na našom malom Slovensku bolo neprehľadné množstvo! Nie, Interpretácia súťaž SSR je jedinou (a v našej histórii prvou) instrumentálnou súťažou na Slovensku, ktorá je otvorená rovnako profesionálom, ako poslucháčom konzervatórií či odborných vysokých škôl.

Priznám sa, že ma trochu prekvapil postoj dr. E. Čárskej v článku s citovaným titulom, uverejnenom v tohtoročnom 3. čísle Hudobného života. Prekvapil ma najmä preto, že ako pravidelný hosť všetkých významných podujatí Čs. umeleckej agentúry Slovkoncert v oblasti „vážneho žánru“ a členka jeho poradných orgánov (dramaturgickej rady pre výchovné koncerty a Rady KPH) mala príležitosť do hĺbky preniknúť do problematiky obklopujúcej v minulých rokoch nielen agentúru, ale organizáciu koncertného života v SSR vôbec.

Súťaž sa skutočne osvedčila ako najvhodnejšia forma výberu interpretov pre koncerty, ktoré organizuje agentúra. Nič na tom nemení skutočnosť, že túto myšlienku vyslovil L. Dóša, ktorý súťaž v Slovkoncerte zakladal pred trinástimi rokmi. Každá agentúra si vyberá, a to spôsobom, ktorý najlepšie vyhovuje špecifickým podmienkam, v ktorých pôsobí. Slovkoncert si v žiadnom prípade nenárokujú právo – nemôže a ani nechce – ovplyvniť iné inštitúcie, ktoré pracujú s interpretačným umením, aby akceptovali IS SSR ako „jedinnú formu pre mladého sólistu v postupe na koncertné pódium“. Na otázku „či súťaž je tým najobjektívnejším kritériom“ však neodpovedá mechanická organizácia agentúry, ale živá, pružná koncertná prax, úspechy víťazov a laureátov súťaže. Nepoznáme v našom koncertnom živote reprezentatívnych instrumentalistov – sólistov v príslušných ročníkoch, ktorí by boli získali vynikajúce umelecké renomé a neboli by vynikli na IS SSR ako nositelia významných cien.

K problematike Interpretáčnej súťaže SSR

(Ohlas na článok Návrat k jednej súťaži, HŽ č. 3/90)

Je predsa celkom prirodzené, že ambiciózní mladí umelci si chcú overiť svoje umelecké schopnosti v konfrontácii na súťažiach, pričom psychický tréning v súťažnom ovzduší potrebujú ako soľ. Takisto chcú mať možnosť uviesť si v životopise i súťažné úspechy (a to aj domáce). Ako nás učí každodenná prax v agentúre, dnes je totiž takmer nemožné prebojovať sa na významnejšie domáce i zahraničné pódia bez cien zo súťaží. Dr. Čárska možno nevie (súdiac podľa toho, čo píše v článku), že nie každý koncertný agent si osobuje právo posúdiť umelecké kvality interpreta, a navyše ak aj, nie vždy má možnosť vypočúť si jeho výkon. Ostáva teda curriculum vitae – je to jeden z najdôležitejších propagačných a zároveň pracovných prostriedkov koncertného agenta pri kontaktovaní sa s partnerskými organizáciami. Nemusí sa to každému páčiť, ale – pri súčasnej záplave vynikajúcich koncertných umelcov vo svete – prax je v súčasnosti taká, koncertní umelci sú si toho vedomí a my na Slovensku to nezmeníme, aj keby sme veľmi chceli. Mladí adepti koncertného umenia dobrovoľne prichádzajú na našu súťaž, a to aj počas štúdia – nikto ich určite k tomu nenúti (i keď ich to, ako píše dr. Čárska, „stresuje“) – a zrejme vidia v účasti na súťaži pozitíva (i keď je len „domáca“). Ostatne o vyhlídkach našich interpretov na víťazstvá na veľkých medzinárodných súťažiach nie je treba zvlášť hovoriť. Laureátov týchto súťaží je u nás ešte veľmi málo.

Z článku dr. Čárskej vyčnieva jeden zaujímavý paradox. Keď píše o stresoch študentov v konfrontácii s profesionálmi, pochybuje o účasti profesionálov na súťaži. V ďalšom odstavci však už píše, že študenti na IS SSR '89 profesionálov predstihli (teda pripúšťa, že tam predsa len boli), vzápätí tento fakt kvalifikuje ako „určitú krízu“, lebo študenti získali prvenstvo.

Je to zle, či dobre? Má jediná profesionálna súťaž na Slovensku vôbec právo na existenciu? A kto sa má na nej zúčastniť? Akú

„krízu“ má na mysli autorka? Podotýkame, že každá krajina, ktorá sa pokladá za kultúrnu, má svoje súťaže. Pozrime sa len na to, koľko ich majú v ČR.

Odhliadnuc od skutočností, že IS SSR '89 sa konala v čisto pracovnej atmosfére v búrlivých novembrových dňoch, čo malo samozrejme vplyv na účasť adeptov, odborníkov-pozorovateľov a jedného porotcu z ČR, myslím si, že nejde o žiadnu krízu, a to ani interpretačnú, ani organizačnú, ani krízu odborného hudobného školstva. Práve naopak. Pri porovnaní s ostatnou súťažou pre sláčikové nástroje a komorné telesá v roku 1986, kde boli špičky (ako víťaz sláčikovej súťaže Juraj Čizmarovič a víťaz komornej súťaže Akademické dychové trio), tentoraz sa v odborných kruhoch konštatovala vyššia úroveň celkovo, aj keď neboli udelené prvé ceny. Dr. Čárska však nebola na celej súťaži – táto skutočnosť zrejme ovplyvnila jej dojmy, tiež to, že jej článok obsahuje niektoré vecné nepresnosti, ktoré tu nebudem detailne rozoberať.

Iste, názory môžu byť a aj sú rôzne (i názory členov porôt). Kto má v takom prípade, ako je posudzovanie umeleckých kvalít interpretov, úroveň súťaží a rozdelenie cien na nich, pravdu? Porota? Kritik? Ostatní svedkovia výkonov?

13. ročník IS SSR možno nebol „kvalitatívne prelomový“, záleží predsa na tom, aký uhol pohľadu si zvolíme, keď ho budeme posudzovať. Myslím si ale, že v prvom rade život, každodenná prax je najcitlivejším a najspoločnejším ukazovateľom toho, čo má opodstatnenie na existenciu, a čo nie. A možno sa vyslovia k problému aj priamo zainteresovaní koncertní umelci, pedagógovia a ďalší odborníci.

NINA KRAMÁROVÁ
vedúca koncertného oddelenia
SLOVKONCERT

Po pražskom zjazde

Dňa 6. a 7. februára sa v pražskom PKO konal mimoriadny zjazd Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov, ktorý sa uzniesol na vytvorení Asociácie hudobných umelcov a vedcov, predložil návrh stanov a vytvoril spoločenstvá, združujúce jednotlivé zložky hudobnej obce Čiech a Moravy: Českú spoločnosť pre hudobnú vedu, Klub hudobných kritikov a publicistov,

Českú hudobnopedagogickú spoločnosť, Spolok koncertného umenia, Spolok populárnej hudby a džezu, Spolok dychovej hudby a ďalšie spolky, združujúce husliarov, notopiscov, zbormajstrov a výrobcov klavírov. Skladatelia budú združení v spolku Skladatelia Čiech a Moravy, Ateliér 90 a Fórum mladých. Ako výkonný a koordinačný orgán asociácie bola ustanovená Rada asociácie.

Neznáme dielo

A. Moyzesa

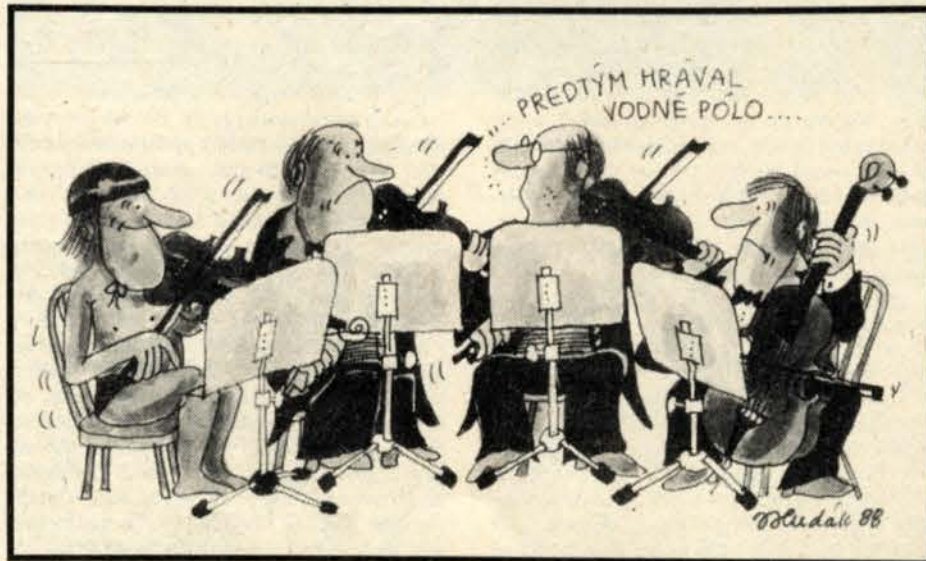
V pozostalosti národného umelca Alexandra Moyzesa našla sa dosiaľ nepredvedená partitúra Svadobné piesne a tance pre miešaný zbor a malý orchester op. 85, ktorá vznikla v januári a februári 1984. Výbor SHF na svojom zasadnutí 14. 2. 1990 doporučil partitúru urýchlene rozpisovať a ponúknuť ju k realizácii príslušným hudobným inštitúciám.

M.J.

SÚŤAŽ

International William Kapell Competition, University of Maryland 1990 (Medzinárodná klavírna súťaž na univerzite v Marylande, USA) sa uskutoční 12. – 21. 7. 1990. Súťaž je otvorená pre interpretov od 18 do 34 rokov, bez vstupného. Prihlášky treba poslať na adresu sekretariátu do 2. 4. 1990, vyžiadať si ju možno na adrese: Donald Reinhold, Piano Festival and Competition, Summer and Special Programs, University of Maryland, College Park, MD 20742 USA.

JS



OPÄŤ

MLADÍ

MUZIKOLÓGOVIA

V dňoch 19. a 20. februára sa v kongresovej sále ŠD Družba uskutočnilo VII. sympóziu mladých muzikológov na tému Hudba a jej interpretácia v minulosti a súčasnosti. Usporiadateľom podujatia bola Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v spolupráci so Slovenskou muzikologickou asociáciou Slovenskej hudobnej únie. O priebehu rokovania budeme podrobne informovať v niektorom z ďalších čísel.

OZNAM

Rehabilitačná komisia Slovenskej hudobnej únie prosí všetkých postihnutých členov a zamestnancov bývalého Zväzu slovenských skladateľov, resp. Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, aby svoje prípady opísali výstižným (podľa možnosti stručným) spôsobom v liste, adresovanom tejto komisii na adresu Slovenskej hudobnej únie, 811 06 Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11 – kvôli úplnosti evidencie a prejednávania všetkých okolností. Termín do 1. mája 1990.

OPRAVA

V HŽ č. 2/90 na str. 2 v príspevku E. Bugalovej (Máte slovo) vypadol v tlači jeden riadok (v druhom odstavci). Veta má správne znieť: Bežný recipient hudby a kultúry bol zatlačený do úzkej uličky s ponukou vážnych umeleckých akademii na oslavu vládnucej ideológie.... Týmto sa autorka i čitateľom ospravedlňuje.

Slovenská filharmónia v januári

11. a 12. januára. Juan José Falcon Sanabria: Kýros; Richard Strauss: Z Talianska; Leoš Janáček: Symfonia. Slovenská filharmónia. Dirigent Zdeněk Košler.

Tesne pred atraktívnym koncertným turné na Kanárske ostrovy vystúpil orchester Slovenskej filharmónie v dobrej kondícii, s enormne náročným programom. K pozitívnemu dojmu z koncertu istotne veľkou mierou prispela dirigentská osobnosť vždy vítaného hosťa, Zdeněk Košlera. Dramaturgia večera účinne vybočila zo stereotypu, nakoľko pozostávala zo skladieb buď ešte nepočutých, alebo hrávaných sporadicky. Prvou zaujímavosťou bola skladba J. J. Falcona Sanabriu. Kompozíciu Kýros by som nazval orchestrálnym obrazom, avšak obrazom plným kinetizmu a permanentnej vnútornej evolúcie. Autor sformuloval v partitúre skladby niekoľko veľmi sugestívnych a originálnych hudobných tvarov, ktorých štruktúra bola prísne viazaná na jednotlivé parametre celku, najmä na instrumentáciu, na sonorizmus. Majstrovsky prepojené sféry tvarovosti a zvukovosti boli vari najsilnejšou črtou skladby J. J. Falcona Sanabriu, preto ma neprekvapilo, že Kýros našiel spontánnu odozvu u bratislavského publika, ktoré ešte stále nie je ideálne pripravené na hodnotenie výdobytých súčasných kompozičných orientácií. Skladba reprezentujúca nezvyklý import z Kanárskych ostrovov asi nebola pre hráčov orchestra príliš „pohodlná“ a ľahká. No istotne ich nezamestnala natoľko ako Straussova prvotina v oblasti symfonických básní, štvorčasťový kolos nazvaný skromne Z Talianska. Túto obrovskú fantáziu som nepočul prvý raz, no vzájomný vzťah jej rozmerov a jej obsahu ma vždy nanovo šokuje. Bezmála štyridsaťpäťminútová lavína nič nehovoriacich explózií typicky straussovsky agresívnych motívov a tém, vyčerpala nielen hrdinov sediacich za pultami, ale aj nejedného poslucháča. Pritom ide o skladbu, ktorá by hrdo zniesla titul „koncert pre orchester“. Už dávno som nevidel hráčov SF natoľko zamestnaných a sústredených. Za všetky stačí spomenúť štvrtú časť fantázie, ktorá nie celkom vkusným spôsobom čerpá materiál z talianskej „odrhovačky“, požaduje však od hráčov orchestra doslova virtuózne hranie. Zdeněk Košler nadviazal na cyklus Straussových symfonických básní, uvedený v priebehu minulej koncertnej sezóny a v podstate urobil maximum v záujme oživenia bombastickej, predsa však americkej kompozície. Orchester ladil, bol zosynchronizovaný, jednotlivým tvarom nechýbali pevné kontúry a v rámci celkového zmatku bolo možné oprieť sa o nespočetné gradačné oblúky, vrcholy. Ak k tomu všetkému prirátam povestné magické gesto pražského hosťa, interpretačná zostava bola najpozitívnejšou črtou predvedenia Straussovej prvotiny. Po Janáčkovej Symfoniete som opäť – ako už veľakrát predtým – pocítil zvláštnu ľútosť nad tým, že aj táto skladba má svoj koniec. Fascinujúca stručnosť a koncentrovanosť hudobného diania v Symfoniete ma vždy znovu privádza do stavu nefalšovaného nadšenia. Zdeněk Košler na-

vyšie umocnil priebeh päťčasťového cyklu tempovou réziou, ktorá preferovala svižnosť a rezkejšie tempá. Možno, že miestami narazili vysoko exponované tempá na technické problémy v sekcii sláčikových, alebo tvrdo skúšaných plechových dychových nástrojov, no malé kolízie nedokázali zdeformovať veľmi dobrý dojem z dlho nepočutej Janáčkovej skladby.

IGOR JAVORSKÝ

xxx

18. a 19. januára. Ludwig van Beethoven: Sonata quasi una Fantasia cis mol op. 27; Sonata A dur op. 101; Karol Szymanowski: Metópy op. 29; Fryderyk Chopin: Mazurky H dur, C dur, c mol op. 56, Nocturno cis mol op. 27,



Nocturno Des dur op. 27, Polonéza As dur op. 53. Hiromi Okada – klavír.

Nespadá do dramaturgickej praxe Slovenskej filharmónie, aby koncert svojho nosného abonementného cyklu postavila na klavírnom recitáli. Ak napokon po tejto alternatíve siahla, stalo sa tak zaiste nielen v snahe kompenzovať hluché miesta v tradíciách bratislavského hudobného diania, ale v neposlednom rade i v záujme čo najefektívnejšie využiť nové krídlo značky Bösendorfer.

Interpretačný eklekticismus, technicistický prístup k tlmočeniu notového textu, prednesová uniformita – takto zvyknú byť európsky založeným človekom artikulované symptómy japonského interpretačného umenia. Paušalizovanie by však v prípade klaviristu Hiromi Okada bolo omylom, zrejme i preto, že hudobná kultúra Londýna, ktorý si zvolil za svoj druhý domov, podstatne – i keď asi nie v duchu kontinentálnej tradície – zeuropeizovala jeho interpretačný profil. Nie pritom natoľko, aby sa stotožnil s jej ustálenými konvenciami a manierami. Charakteristickou črtou interpretačného poňatia prvého, beeth-

hovenského programového bloku, sa stal u Okadu prvok akejkoľvek prednesovej elegancie, ktorý v spojení s dominujúcou hrou „na povrchu“ presadzoval celkovú ľahkosť na úkor tradičného dramatismu. Takto vyznela Beethovenova Sonata quasi una Fantasia cis mol op. 27, kde rešpektovanie „trojstupňového“ tempového kontrastu, potlačiac gradačnú krivku, nevyznelo na úkor výrazovej homogenosti. Samozrejme, z hodnotiacich úvah netreba vylúčiť komornejšiu akustickú charakteristiku klavíra Bösendorfer (ktorú tak trefne definoval v bulletine Marián Lapsanský). Podanie Sonáty op. 101 A dur z hľadiska tvorby tónu lepšie zodpovedalo hudobnej podstate diela, ako aj dispozíciám nástroja. Zaujímavo, avšak z pohľadu adekvátnosti sporne, vyznela impresionistická neurčitost miesta s bodkovaným rytmom a tremolom ľavej ruky v 2. časti, hoci dobové informácie o Beethovenovom nadmernom používaní pedálu v mene výrazu, môžu pripustiť viac alternatívny výklad.

Neskrývaný záujem vyvolali Metópy op. 29 Karola Szymanowského, tvorba ktorého reprezentuje periódu tzv. poľského impresionizmu. Tento programový klavírný cyklus predstavuje, na rozdiel od Masiek (aspoň u nás) takmer neznámy titul. Hudba navzdory svojej nápadnej príslušnosti k de-

bussyovsko-ravelovskému zvukovému obrazu je originálnou výpoveďou, sformulovanou na podklade autorových dojmov zo selinunskej architektúry, inšpiračného predobrazu kompozície. Vo všetkých troch skladbách (Ostrov sirén, Calypso, Nausicaä) je zaujímavá prítomnosť trilkového prvku, ktorý – podobne ako u Skriabina – má silnú vnútornú analógiu so zložitou psychikou skladateľa. V danom prípade je otázne vyjadriť sa jednoznačne k adekvátnosti a celkovej úrovni Okadovho výkonu, nakoľko niet viacnásobnej posluchovej overenosti tohto diela. Predbežne možno vysoko vyzdvihnúť úspešné technické zvládnutie a celkovú orientáciu v tejto zložitej kompozícii.

V interpretácii Fryderyka Chopina vystúpili na povrch Okadove prednosti, ale i slabiny. Moment hravosti a pianistickej elegancie poznačil atmosféru mazuriek op. 56, v nokturnách cis mol a Des dur. op. 27 sa zase v jemnom hmlistom opare niekedy strácala výrazová hĺbka a dramatismus stredných dielov. V podaní Polonézy op. 53 As dur bolo od prvého momentu jasné, že skladba svojím

virtuóznym lisztovským nábojom trochu prevyšuje technické a vôbec telesné dispozície japonského klaviristu, čo sa markantne prejavilo najmä v exponovaných akordických úsekoch.

JURAJ POKORNÝ

xxx

25. a 26. januára. Ilja Zeljenka: Hudba pre Warchala; Jan Křtitel Vaňhal: Koncert pre violu a sláčikový orchester; Antonín Dvořák: Serenáda pre sláčikový orchester. Slovenský komorný orchester. Umelecký vedúci Bohdan Warchal. Sólista Lubomír Malý.

Jubilantom zväčša adresujeme slová oslavené, povzbudivé. Vo svojej drobnej úvahe nad abonementným vystúpením jubilujúceho Slovenského komorného orchestra a jeho jubilujúceho umeleckého vedúceho Bohdana Warchala, sa však nemôžem oslobodiť od nepríjemného dojmu z nevýraznej, nemastnej – neslanej produkcie. Slová určené jubilantom by rozhodne nemali byť falošné a úlisné chlácholivé, preto sa verejne priznávam k tomu, že na warchalovskom januárovom večere som pociťoval stav blížiaci sa nude. Pýtal som sa sám seba, ako môžu byť ambície špičkového telesa uspokojené nekonečným omieľaním toho istého repertoáru? Vivaldiho Štyri ročné obdobia v dôsledku nepriaznivého zdravotného stavu majstra Warchala síce nezazneli, nahradila ich však nemenej sprofanovaná Dvořáková Serenáda, ktorú sme v podaní SKO počuli toľ nedávno, v rámci BHS.

Hudba pre Warchala zasadila tvrdý úder môjmu presvedčeniu, že na čo Ilja Zeljenka siahne, to je vydaté a pôsobivé. Viem, že je to dielo tzv. príležitostné, no na verejnom koncerte predsa len reprezentuje skladateľovu orientáciu, nuž a vzhľadom na iné Zeljenkove projekty je Hudba pre Warchala trochu lacná a prázdna. Preto ani kvalitná interpretácia nepomohla. Šokom bol Vaňhalov Koncert pre violu a sláčiky, resp. nie samotný koncert, ktorý nesklamal moje predstavy o zručnosti starého majstra, ale interpretačná koncepcia Lubomíra Malého – hudobníka, ktorého si vážim a o to trpkšie je moje sklamanie. Kadencie, ktoré umiestnil do dvoch rýchlych častí by pristali skôr neskorému Beethovenovi alebo Brahmsovi. Nechýbali mimotonálne akordy, alterácie, metroritmické posuny... atď. Dnes, v čase preferovania autenticity vyznela Malého hra skôr ako zlá fatamorgána a prekonala jednoznačne aj koncepciu SKO, známu takisto úsilím o „renováciu“ interpretačných ideálov rokokovej, klasicistickej a barokovej hudby. Dospel som teda do štádia, kedy začínam uvažovať, v čom je príčina nepriaznivého dojmu z vystúpenia warchalovcov. Technicky boli perfektní ako inokedy, a predsa v ich hre veľa absentovalo. Okrem dramaturgickej jednotvárnosti to je vari výrazová a názorová strnulosť, izolovanosť. Orchester, ktorý patril dlhú dobu k famóznym propagátorom hudby 17. a 18. storočia zrazu najviac žiaril v až nezdravo sladkastej Dvořákovskej Serenáde... „Čas vše mení...“ vravel básnik a pozícia Slovenského komorného orchestra jeho slová vhodne argumentuje.

IGOR JAVORSKÝ

Poznámka: K prvému tohtoročnému koncertu (4. a 5. januára cyklu A-B), na ktorom vystúpil súbor Musica aeterna, sa vrátíme v nasledujúcom čísle.

Red.

Koncert s premiérou

V programe 2. koncertu pre Kruh priateľov SF D. premiérovu odznela Fantázia – koncert pre 2 huslí a sláčikový orchester s typnými víťazoslava Kubičku. Koncert pre husle a orchester D dur KV 218 a Symfónia KV Anh. 74a B dur W. A. Mozarta. Účinkovala Cappella Istropolitana s gréckym dirigentom Alexandrom Symeonidesom, sólistami koncertu boli Anna a Quido Hölblingovci a Juraj Čizmarovič.

Základné štrukturálne postupy Kubičkovej Fantázie – koncertu odkazujú na výrazný vplyv baroka, umocnený citátom vystupujúcim vo funkcii ideé fixe. Jeho prítomnosť v identickej a modifikovanej podobe prestupuje celé dielo, koncipované na princípe koncerta grossa. Iniciálny motív B A C H je rozvinutý do pôsobivej pozdnoromantickej línie, ústiacej do chorálovej plochy, ktorej zvuková stránka osciluje medzi hedonizmom a askézou. Hlavný myšlienkový náboj s výrazným dramatickým účinkom je situovaný v partoch sólových huslí, simultánne exponujúcim identitu a antitétu. Sólistické vstupy sú uplatnené viac koncertantne, a čo je sympatické, bez náznakov a snahy preferovať virtuozitu. Konfliktné napätie vyrovnávajú or-

na ikonické barokových modelov. Príliš patetickým dojmom pôsobiaca a časovo predimenzovaná záverečná fáza skladby negatívne ovplyvnila pregnanciu a jasnosť autorskej výpovede. V dobre zvládnutej interpretácii je potrebné zvlášť vyzdvihnúť perfektne korešpondujúce sólistické duo Anny a Quida Hölblingovcov.

Sympaticky sa uviedol i huslista Juraj Čizmarovič v Koncerte D dur KV 218 W. A. Mozarta. V súlade s dirigentovým interpretačným poňatím, sólista akcentoval minucióznosť ozdoby, gracióznosť a prirodzený oblúk frázy. Zvlášť pôsobivá bola pomalá časť s pekným vibrátom nástroja v hlbokom registri. Symfónia B dur vyznela na štandardnej úrovni. Dirigent sa sústredil predovšetkým na kresbu melodického línie, bez výraznejšieho uplatnenia dynamických a tempových kontrastov jednotlivých častí. Sprievodný text koncertu pripravil a uvádzal Juraj Pokorný, u ktorého treba vyzdvihnúť potrebnú informačnú náplň a neformálne vystupovanie. Z hľadiska funkčnosti týchto vstupov do určitej miery absentoval prístupnejší text ku Kubičkovej skladbe, ktorý by konkretizoval vlastnú hudobnú štruktúru.

ORCA DUCHOVÁ



Juraj Čizmarovič

Snímka: archív HŽ

Chlapci v chráme

Kedysi mali koncerty vo veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici v Bratislave dlhoročnú tradíciu, ktorá sa však, žiaľ, s nepatrnými výnimkami, narušila pred vyše polstoročím. Je preto potešiteľné, že vďaka politickým zmenám možno opäť na ňu nadviazať. Priestorom s vynikajúcou akustikou je priam ideálnym priestorom pre hudobné produkcie. Na jeho využitie sa ako prvý podujal Bratislavský chlapčenský zbor pod vedením Magdalény Rovňákovéj, ktorý sa 20. januára predstavil širokým repertoárom, siahajúcim od gregoriánskeho chorálu po súčasnosť (M. Praetorius, E. Cosetto, W. Boyce, J. Arcadelt, J. Michna z Otradovic, J. Campanus-Vodňanský, J. Haydn, C. Franck, G. F. Händel, P. Eben, B. Martinů, A. Dvořák, L. Bernstein, P. Bajan – T. Salva, J. S. Bach, Ch. Gounod, H. Schütz). Gregoriánsky chorál býva často úskalím i pre telesá špecializujúce sa na jeho prednes, zaradenie spevu O vere digna hostia na úvod programu však treba vyzdvihnúť ako mimoriadne záslužný dramaturgický čin, obzvlášť keď berieme do úvahy skutočnosť, že interpretácia tohto druhu hudby nemá u nás žiadnu tradíciu. Bolo by rozhodne veľkým prínosom, keby neostalo iba pri tomto ojedinelom pokuse, ale po dôkladnom štúdiu a príprave (vrátane teoretickej a jazykovej), ktoré si gregoriánsky chorál vyžaduje, by nasledovali ďalšie.

Najpresvedčivejšie výkony podali chlapci v Zbore mládenčov z Händelovho oratória Judáš Makabejský a najmä v motete Sumite

psalmum pre sóla, zbor a organ Heinricha Schütza. Prekvapili jasné, dobre vedené hlasy malých sólistov z radov zboru a predovšetkým nadšený, až detsky rozpustilý výkon celého súboru, s akým sa poslucháč na koncertnom pódii obyčajne nestretáva.

Napriek tomuto spontánnemu muzicírovaniu, ktorým si teleso i dirigentka získali sympatie obecnosti, nemôžeme nespomenúť niektoré nedostatky, týkajúce sa najmä dvoch úzko súvisiacich problémov: dĺžky a dramaturgie koncertu. Program mal síce logickú výstavbu, jeho prirodzená gradácia však bola štyrikrát prerušená – Nebeskými gavaliermi z Lutny českej J. Michnu z Otradovic, Franckovým Panis angelicus, výberom z Biblických piesní A. Dvořáka a Gounodovou Ave Mariou – skladbami, v ktorých dostali samostatný priestor na prezentovanie traja študenti spevu z VŠMU, resp. konzervatória. Žiaľ, úroveň ich prednesu, s výnimkou tenoristu Svätopluka Malachovského, nepresvedčila o oprávnenosti zaradenia uvedených skladieb do programu koncertu. Mal som pocit, že plnili funkciu akýchsi „vsuviek“ na umelé predĺženie i tak už dosť koncentrovaného programu – čo však je už takmer tradičný neuduh zborových koncertov (NB recenzovaný koncert trval vyše 90 minút). Vynechaním zbytočných „vsuviek“ by sa trvanie skrátilo na cca 60–70 minút, čím by bol výsledný dojem rozhodne menej rozpačitý. A ešte pripomienka k prídavku, ktorý odznel po veľkom úspechu predvedenia spomínaného Schützovho moteta: prečo práve slávny



Záber z koncertu Bratislavského chlapčenského zboru

Snímka I. Michalič

a donekonečna omieľaný úvod záverečného zboru Beethovenovej 9. symfónie? Neposkytuje vari hudobná literatúra nespočetné množstvo vhodnejších, menej osúchaných – nie úprav, ale originálnych skladieb?

Tieto pripomienky v žiadnom prípade nechcú znevýžiť pekný a vyrovnaný výkon chlapčenského zboru – naopak. Ak by sa ešte

podarilo odstrániť drobné nedostatky, týkajúce sa artikulácie, intonácie a frázovania, ktoré však u malých spevákoch môžu byť spôsobené trémou alebo veľkým nadšením, mohlo by sa teleso zaradiť medzi popredné svojho druhu. Predpoklady na to sú.

ADRIAN RAJTER

Z koncertov v Bardejovských kúpeľoch

Profil hudobného diania východného Slovenska výrazne formuje aj koncertný život v Bardejovských kúpeľoch. Za uplynulé dva mesiace sa uskutočnili dva symfonické, päť komorných koncertov a jedenásť recitálov.

Realizátormi symfonických koncertov bola Štátna filharmónia Košice s dirigentom Richardom Zimmerom. Program prvého tvorila predohra Naše Slovensko M. Moyzeša, Bardejovský kolonádny tanec J. Grešáka, Slovenské tance č. 1, 8 a 10 A. Dvořáka a Obrázky z výstavy M. P. Musorgského. Voľba tohto diela nebola vzhľadom na špecifickosť kolonádneho priestoru šťastná, zanikla potrebná farebnosť orchestrálného zvuku. Dramaturgiu druhého tvorila Predohra k SNP J. Podprockého, Symfonické fanfáry R. Šedrina a Symfónia č. 9 e mol op. 95 Z nového sveta A. Dvořáka.

Košické dychové trio (V. Klein-fagot, A. Trnová-flauta, J. Klein-klarinet) patrí k oporám koncertného života východoslovenského regiónu. V programe okrem diel klasicizmu (C. H. Graun: Dychové trio; F. X. Dušek: Parthia in C; W. A. Mozart: Divertimento) uviedlo zaujímavú skladbu sovietskej skladateľky T. Smirnovovej Malý triptych pre dychové nástroje.

Hostami nasledujúceho koncertu boli bratislavskí umelci – Jozef Gurvai-flauta, Silvia Virágová-mezzosoprán a Tatiana Lenková-klavír.

Komorný súbor starej hudby Musa antiqua Sloveniae s umeleckým vedúcim Vladimírom Rusóom siahol po tvorbe z obdobia Ars nova. Členovia ovládajú hru na rôznych dobových nástrojoch. Pri interpretácii hudobných pamiatok treba oceniť snahu súboru po čo najvernejšej podobe skladieb.

Členovia talianskeho barokového súboru Accademia roveretana di musici antica sú absolventi vysokých hudobných škôl s bohatou koncertnou praxou: S. Pozzer-soprán, R. Poz-

zer-zobcová a baroková priečna flauta, D. Lo Cicero-zobcová flauta, G. Nasillo-violončelo a R. Vettori-spinet. Ansámbl do Bardejovských kúpeľov priniesol diela B. Sammartiniho, A. Scarlatiho, G. Ph. Telemanna a J. S. Bacha. Vzhľadom na uvedené realie očakávali sme presvedčivejší prednes.

K vydareným večerom patrili koncert flautového kvarteta Quadrofonie z Holandska (Ch. van Gelder, I. Joerissen, A. van den Bercken) so sopranistkou I. Kapelle a klaviristkou G. de Best).

Ďalším hosťom bol náš popredný umelec violista Milan Telecký. Do programu si vybral sonáty Rebecy Clark, Ilju Zeljenku, Paula Hindemitha a Jána Vaňhala.

Violončelistom patrili dva koncerty. Zo Sovietskeho zväzu zavítal S. Sudzilovskij s klaviristkou I. Plotnikovovou, ktorý dokázal zaujať programom z diel J. Boismortiera (Sonáta G dur), C. Francka (Sonáta A dur pre husle a klavír), B. Martinů (Variácie na slovenskú tému) a D. Šostakoviča (Sonáta d mol). Slovenské interpretačné umenie reprezentoval mladý umelec Eugen Prochác, vo vzájomnom inšpirujúcom dialógu s klaviristom Tomášom Gaálom v programe zostavenom z diel A. Vivaldiho (Sonáta e mol), F. Chopina (Etuda C dur venovaná F. Lisztovi), A. Dvořáka (Polonéza A dur pre violončelo a klavír), C. Debussyho (Ohňostroj z Prelúdií), I. Albéniza (Malagueña), F. Liszt (Mefistov valčík) a B. Martinů (Variácie na Rossiniho tému).

Ohlásené vystúpenie Berlínskeho dychového kvinteta z NDR nahradilo gitarové duo Thomas Günther a Frank Hill. Zaujali programom zostaveným z diel u nás menej uvádzaných skladateľov, ktoré však nedokázali naplniť primeraným interpretačným obsahom.

Početnú skupinu tvorili klavírne recitály.

Sólista Štátnej filharmónie Košice, klavirista Stanislav Zamborský predniesol Beethovenovu Sonátu Mesačného svitu cis mol op. 27, Chopinovo Scherzo h mol, Schubertov Klavírny kus, Lisztov Petrarkov sonet č. 5, Debussyho klavírne prelúdiá a prídavok K. Slavického Toccatu pre klavír. Program potvrdil, že Stanislav Zamborský speje k novým interpretačným kvalitám. U mladého klaviristu Petra Máteho dominuje zatiaľ technická stránka prejavu. V konfrontácii s našimi klaviristami nepresvedčil hosť z Talianska G. Prodi. A tak zo sľubovaného zážitku z diel F. Schuberta (Sonáta a mol), F. Chopina (Balada g mol), R. Schumann (Sonáta fis mol, op. 11), a S. Rachmaninova (Prelúdium) sme sa netešili. Šťastnejšie vyznelo hosťovanie rumunskej klaviristky Dany Borsan-Amiras s dielami R. Schumann (Fantázia C dur op. 17), F. Chopina (Scherzo cis mol), J. Haydna (Sonáta D dur) a F. Liszt (Sonáta h mol). Umelkyňa disponuje pozoruhodnou technikou a vlastným zrelým pohľadom na interpretované dielo.

Hosť z Košíc – huslista Karol Petróczi s klaviristkou Annou Ličkovou už nie raz presvedčil kúpeľné publikum o svojom interpretačnom potenciáli. Treba oceniť jeho štýlovo vytriedený prednes. Siahol po husľových sonátach W. A. Mozarta, G. F. Händela, L. v. Beethovena a A. Dvořáka. Huslista Ewald Danel ponúkol husľové sonáty G. F. Händela a C. Francka (A dur). V druhej časti večera milo prekvapil fagotista Peter Hanzel v úpravách Corelliho husľovej sonáty C dur, Debussyho prelúdií (Generál Lavine, Ministrals) a Variáciách na Pergolesiho pieseň O. Nussia. Pri klavíri sa vystriedali V. Kellyová a Z. Poullová.

Sopranistka Magdaléna Blahušáková a barytonista Pavol Mauréry boli jediní zástupcovia vokálneho umenia.

Sympatickou črtou koncertov bol nezvy-



Súbor Quadrofonie z Holandska

Snímka archív HŽ

čajne hojný počet v programoch zriedkavo zaradovaných diel. Zazneli tu takmer kompletne Debussyho klavírne Prelúdiá, Franckova Sonáta A dur. Zástupcovia slovenského interpretačného umenia pripravili nielen viacero výnimočných stretnutí s hudbou, ale čestne obstáli i v medzinárodnej konfrontácii. Koncerty sú moderované, no nie všetci moderátori prispeli k naplneniu svojho poslania. Nemožno vyjadriť spokojnosť so sprievodným slovom ku koncertu umelcov z NDR a Rumunska. Koncerty sa tešili veľkej pozornosti kúpeľných pacientov. Svedčila o tom takmer vždy plná sála.

SILVIA FECSKOVÁ

Tí, ktorí mali možnosť v posledných rokoch hodnotiť umelecký vývoj nášho violončelistu J. Podhoranského, istotne so záujmom sledovali 17. januára v Moyzešovej sieni SF ďalšie stretnutie s týmto popredným slovenským umelcom. Vieme totiž, že málokto slovenský interpret prešiel v posledných rokoch takým prudkým kvalitatívnym vývojom ako J. Podhoranský. Za spoluúčasti rakúskeho klaviristu Eugena Jakaba mali sme teda príležitosť v pravom zmysle vychutnať čaro komorného muzicírovania a sólistickej hry. Najskôr v Sonáte d mol op. 40 pre violončelo a klavír D. Šostakoviča sme sledovali naprosto rovnocenný dialóg dvoch nástrojov. To večné oscilovanie medzi tragikou a tragikomikou, meditatívnosťou a klauniádou, slovom večným spochybňovaním akejkoľvek jednoznačnosti vo výraze a v duchovnom svete hudby. To večné, nepokojné vyhľadávanie polarít je akýmsi demonickým čarovaním s hudbou. Pripomína trik s hudbou – no v skutočnosti tu ide o čosi oveľa závažnejšie a introvertnejšie. I interpreti

takto chápali vychyľovanie výrazu, nepokojné a permanentné blúdenie nálad resp. i viacvýznamovosť, či nejednoznačnosť autorovho videnia sveta.

Po Šostakovičovej duchovnej vízii sme sa opäť stretli so známou Godárovou Sonátou na pamäť Viktora Šklovského – teda s hudbou, ku ktorej sa už naša hudobná kritika viackrát vyjadřila. I po viacnásobnom počúvaní a opätovnom prežívaní tohto monotematického sonátového príbehu nič nevyprchalo z hudby. Od začiatku do konca drží Godár poslucháča v napätej pozornosti, prekvapujú ho nepretržite záplavou fantazijného bohatstva. Je to hudba, ktorá chce obnažiť naivnútornejší zmysel, ktorá chce

Večer s violončelom

prostredníctvom tematického obrazu povedať o sebe čo možno najviac. Prežívam spolu s ňou stále dotykky smerujúce k hodnotám akoby skrytým, utajeným, teda pohľad na veci neviditeľné, no pritom intenzívne pociťované a prežívané. Pravda, márne by sme tieto polohy hľadali bez takto nasmerovaného interpretačného vkladu. Vykrslil tento zvnútornený svet Godárovej hudby si vyžaduje schopnosť uvažovať nad hudbou a vedieť z nej vyčítať najjemnejšie duchovné záchvevy.

Druhá časť programu patrila českej hudbe. Dvořákov Rondo g mol op. 94 a Klid č. 5 op. 68 načreli do sveta príťažlivej spevnosti i mnohobakého, dymnajúceho

hudby, ktorá tu dokáže v plnej miere obnažiť spontánnu muzikalitu a kantabilitu prejavu.

V Janáčkovej Pohádke nám interpreti nastolili polaritu dramatických i lyrických polôh hudby; náhle striedanie nálad v rámci odvíjajúcich sa rozprávkových príbehov. Je dobré, že k slovu sa tu dostala dravá impulzivnosť, vášnivost, schopnosť navodiť na malých plochách prudké náladové premeny. To je v interpretácii Janáčkovej hudby vždy príťažlivé a pútavé.

Záver tohto mimoriadne náročného programu tvorila Sonáta č. 3 pre violončelo a klavír B. Martinů. Je to hudba plná českých hudobných intonácií i malebného harmonického pozadia, v ktorom sa stretáva celá mnohorakosť vplyvov, ktoré krásia hudbu tohto veľkého majstra českej hudby.

Stretnutie s J. Podhoranským a E. Jakabom bolo teda vďaka hodnotnou konfrontáciou pôsobivej dramaturgie i interpretačného majstrovstva.

Dvakrát z OPUS-u

Fryderyk Chopin – Koncert pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 11
Klavír – Ida Černecká, Slovenská filharmónia, Dirigent – Libor Pešek
OPUS Stereo 9310 2099

Skôr než dám z gramofónu zaznieť hudbe Chopina, pristavím sa na chvíľu pri vizuálnom „avíze“ – obálke s jej výtvarným riešením (J. Linzboth). Pozerám na lyricky zahmlené zátišie étericky sladkobôľných kvetov vlčieho maku. Stačí nepatrný krôčik a nevinná, no sugestívna snímka ma vydáva napospas vábeniu opiátových vízií, plynúcich z bezbrehým šíravám nostalgických fantazmagórií... Chytám sa však pevnejšieho bodu, reality, ktorá ma snád zavedie k optike výtvarníckeho videnia, s jeho väzbami a súvislosťami.

Zdá sa, že treba zvoliť ten správny uhol pohľadu – a núkané vízie sa zmenia na analógie a symboly, smerujúci k mnohoznačným romantickým zátišiam a vzletom hudby básnika klavíra. I jeho dielo je vystavované permanentným rizikám „posunov“, orientácií aj dezorientácií množstva výkladov. Tu tiež postačí nepatrný krôčik a subtilná krása klavírnej poetiky sa roztriešti na bezvarú sladkastú drť... Možno i preto má Chopinova hudba prísne limitovaný okruh interpretačných „satelitov“. Platí tu veta o veľa povolaných, ale mále vyvolených.

Pri tejto nahrávke Chopinovho Koncertu e mol sa v šťastnej zhode názoru a prístupu stretli dirigent Libor Pešek (so Slovenskou filharmóniou) a klaviristka Ida Černecká. Ich spolupráca priniesla vydatý produkt, ktorý, myslím, môžu plne akceptovať aj prísni chopinovskí arbitri. Černeckej sólový part imponuje nesmiernou imaginatívnosťou. Cítiť tiež, že k tomu-to stupňu integrity dospela cieľavedome, krok za krokom, sľutujú z bohatej „nálož“ skúseností a konfrontačných spektier. Napokon, najvyššiu úroveň to dokáže demonštrovať stredná, pomalá časť (Romanca. Larghetto) tohto koncertu. (I keď to nie je čisto chopinovský „vynález“, že štýlistickú zdatnosť a pravú tvár odhalí interpret práve v pomalých častiach). V Chopinových melancholických a vrúne reliéfových kantilénach oblúkov sa únosnosť a pádnosť interpretačných kreácií ocitá doslova pod drobnohľadom. Je to pohyb na ostrí noža, rozvažovanie a dávkovanie na lekárenských váhach. Stačí minimálny sklz, či rubátové „zaváhovanie“ a celá romantická usľachtilosť a neha poézie padá do roviny nostalgických fantazmagórií... A tak si opakovane prehrávam Černeckej Romanca. Snažím sa (bez náznaku zlomyseľnosti) nájsť prvok kamufláže, detail neistoty, trebárs akcent na nepravom významovom bode. Nedostávam šancu. Tento rýdzi tvar ma dokáže znova nadchnúť. Vďaka jasnozrivej hĺbke ducha, ale aj daru –

porozumieť, dešifrovať a osobito komentovať utajený svet hudby. Dve krajné časti (1. Allegro maestoso a 3. Rondo. Vivace), ktoré som zámerne obišla, tvoria vlastne len elegantný, brilantný rámec, rozohrávajú epizódy virtuózneho zdatnosti. Aj v nich však počuť zreteľný názor, bez bagatelizovania i tých najnepatrných detailov, vytvárajúcich kompletný obraz Chopina.

Platňu odkladám k „výsadným“ v mojej diskotéke. Rada sa k nej vrátim. Vždy, keď sa mi zažiada počuť spievať „múdra“ hudbu, siahnem po tomto Chopinovi – odetom v rube s dezérom sladkobôľných vlčích makov...

LÝDIA DOHNALOVÁ

Romantické operné duetá

V. Bellini: Norma, Kapuleti a Montekovia; G. Donizetti: Anna Bolena.

Olivia Stappová – soprán

Ida Kirilová – mezzosoprán

Štátna filharmónia Košice, Peter Vronský – dirigent

OPUS 9316 2047 Digital Recording

Uskutočniť gramofónovú nahrávku z tak náročného belcantového repertoáru, aký predstavujú málo hrané opery V. Belliniho a G. Donizettiho (v ktorom boli doma napr. Callasová a Sutherlandová – a niekoľko ich nasledovníčok) – s málo známymi menami dirigenta a orchestra, bez veľkých interpretačných skúseností s týmto druhom hudby a – vsadiť iba na spevácke predpoklady, tomu sa hovorí odvaha! Avšak risk môže byť aj ziskom. Lákavý gramofónový titul je na svete, môžeme si ho prehrávať, porovnávať a uvažovať.

Repertoár tejto gramofónovej platne pozostáva z dvoch ukážok z opery Norma, po jednej z opery Anna Bolena a Kapuleti a Montekovia. Hoci pri tejto príležitosti núka sa zamyslieť nad osudmi týchto opier, nad ich úlohou v dejinách hudby, skúmať príčiny, prečo odišli z repertoárov operných scén, eventuálne, prečo sa iba príležitostne uvádzajú, ale zato sú lákavými číslami pre gramofónové platne, musíme ponechať teraz stranou. Faktom je, že recenzovaná platňa nám ponúka repertoár, dramaturgicky síce trochu jednostranný či jednostrunný, ale iste nesmierne náročný, predstavujúci svojim spôsobom dva vrcholy v belcantovej speváckej ére. A tak je nesporné, že platňa vyvolá záujem, ale aj námietky či sklamanie, alebo najskôr ľútosť nad nedotiahnutosťou jej realizácie. Operný fanúšik bude zrovnávať so svetovými nahrávkami a o to viac bude kritickejší. Treba povedať, že výber interpretiek bol bezpochyby zaujímavý, vhodný a zrejme sledoval aj určitý umelecký i obchodný zámer. Hlasy oboch speváčok vy-



tvárajú farebne mäkkú, harmonicky zosúladenú kombináciu a tvoria kompaktný prejav. K plne spokojnému, alebo aspoň k adekvátnemu predpokladu na splnenie špecifického interpretačného problému bolo treba voľiť vhodnejší orchester a predovšetkým dirigenta (v neposlednom rade aj akustický priestor). Ak už máme k dispozícii určitý hlasový kapitál, tak ho treba dôsledne umelecky zúročiť a ak chceme s ním vyjsť na cudzie trhy, tak aj náš produkt musí byť komplexne porovnateľný s už dosiahnutými výsledkami zahraničného gramofónového trhu. Ako som už konštatoval, obe speváčky majú všetky predpoklady splniť a zvládnuť vybraný repertoár. Pre jeho realizáciu je však rozhodujúcou silou dirigent, dokonale ovládajúci finesy belcantovej techniky, frázovania, tempových nuanás, dynamických kontrastov, melodických ozdôb, figúr, dýchania etc. V tomto smere je dirigentovo poňatie veľmi strohé, neakceptuje alebo neovláda špecifiká danej hudobnej literatúry a interpretačných tradícií tohto druhu opernej hudby. A tie treba v tomto prípade, ako aj v budúcnosti, plne rešpektovať. Veď vďaka dôkladnému poznaniu diela, autora i speváckych špecifik a správnej voľby orchestra a dirigenta, vyšla už z dielne OPUS-u nejedna vydatená a umelecky cenná operná nahrávka. Tentoraz na škodu veci, vzhľadom na zvláštnosť, náročnosť a atraktivnosť titulu, šanca nebola plne využitá.

MARIÁN JURÍK

Dvakrát z Pantonu

Karel Stamic: Kocertantná symfónia pre husle, violu a orchester D dur

Jan Křitel Vaňhal: Koncert pre violu a orchester C dur

Lubomír Malý – husle, viola

Dvořákovo komorný orchester diriguje Miloš Konvalinka

PANTON 81 0849-1031 Digital Recording

Popri systematickej činnosti vydávania súčasnej hudby, z času na čas vydavateľstvo PANTON prekvapí pravých diskofilov aj nejedným zaujímavým a umelecky vďačným dramaturgickým počínom z mladšej či staršej histórie hudby. Jednou z posledných pantonovských snímok, ktoré si plne zaslúžia označenie exkluzívna nahrávka, patrí aj gramofónová platňa s dielami K. Stamica a J. K. Vaňhala. Kým Vaňhalov violový koncert sa už uplatnil na koncertných pódioch, Stamicova Kocertantná symfónia je novým, sviežim tónom pre široké uplatnenie. Karel Stamic, syn slávneho zakladateľa mannheimskej školy vstrelal do svojej tvorby najcennejšie podnety života hudobnej Európy. Recenzovaná skladba ho predstavuje v tom najlepšom svetle, ako majstra formy, dobre ovládajúceho koncertantné princípy sólových nástrojov i orchestra. Je to hudba plná živého a muzikantsky spontánnej invencie, dokonale ovládajúca estetiku klasicizmu, pričom mnohé kompozičné problémy rieši svojsky, najmä v oblasti súlujúcich nástrojov. Autor textu na gramofónovom obale konštatuje určitú obmedzenosť Stamicovho talentu a o tretej časti hovorí, že je poplatná parížskemu dobovému frivolnému vkusu. Nevieť, či autor textu skladbu počul, ale tretia časť je čistý, klasicistický menuet (bez akejkoľvek známky „parížskej dobovej frivolnosti“) to je azda synonymum skôr pre Offenbacha). Práve Stamicova hudba bola pre mňa radostným počúvaním. Kocertantná symfónia, myslím, plne ukazuje jeho neobyčajný talent i perspektívu možnosti, keby sa jeho životný osud nebol uzavrel príliš skoro. Je chvályhodným činom Pantonu, že toto dielo nahral na gramofónovú platňu, čím iste prispieje k určitej „rehabilitácii“ tohto skladateľa i k jeho propagácii. Vstup tejto skladby na koncertné pódia by iste objektívnejšie posúdil jej hodnotu.

Lubomír Malý oživuje toto dielo dokonalým spôsobom – nenapodobiteľnou hrou na husliach i viole, čo patrí k unikátnym stránkam v histórii našej diskografie. Perfektná technika, nádherný tón bohatého, farebného spektra, pravá muzikalita a evidentné zanietenie pre toto dielo, poskytujú ozajstný posluchácky zážitok.

Vaňhalov violový koncert sa oproti predchádzajúcemu dielu, ako aj v porovnaní s ostatnými podobnými skladbami, javí predsa len hodne akademicky. Vaňhal dokonale ovládal kompozičné remeslo, no jeho invencia je málo osobitá, azda až ekleticky závislá na klasicistických vzoroch; kompozičný proces je pomerne stereotypný. Je to však predovšetkým príležitosť pre

cellence. Dvořákovo komorný orchester s dirigentom Milošom Konvalinkom vytvárajú spolu so sólistami kompaktný celok.

ACADEMIA WIND QUINTET

Viktor Kalabis: Malá komorná hudba op. 27

Otomar Kvěch: Kvintetiáda

Ilja Hurník: Dychové kvinteto č. 2

Josef Ceremuga: III. dychové kvinteto

PANTON 81 0817-1131 Digital Recording

Vydavateľstvo Českého hudobného fondu PANTON, je dnes už prakticky jediným hudobným vydavateľstvom, ktoré sa sústavne a systematicky venuje vydávaniu a nahrávaniu súčasnej tvorby. Pravda, pod vplyvom dnešných spoločensko-politických súvislostí bude zrejme aj táto skutočnosť prechádzať určitými úvahami a modifikáciami. Zatiaľ je tu skutočnosť, že vďaka pantonovskej edícii súčasnej českej hudby, prostredníctvom notových materiálov a zvukových záznamov, bola to jedinečná služba pre propagáciu českej tvorby doma i v zahraničí. Do akej miery bola využitá alebo zneužitá, ukáže čas, ale fakt zostáva faktom, že túto službu súčasná tvorba stále potrebuje a azda aj bude naďalej potrebovať (žiaľ, naše slovenské pomery existencia Pantonu príliš nevzrušovala).

Tento úvod nijako nesúvisí s recenzovanou platňou, využívam iba príležitosť nastoliť problém, ako rozhodujúci, pre blízkú budúcnosť a osudy súčasnej tvorby vôbec.

Dramaturgia recenzovanej platne stávala predovšetkým na vynikajúcich interpretačných možnostiach dychového kvinteta Academia. Jednotlivé diela výstižne profilujú svojich autorov a dokazujú, že nie sú to žiadne okrajové opusy, ale kompozície vedome a prísne rešpektujúce české tvorivé a interpretačné tradície v tomto komornom žánri. Spoločným menovateľom gramofónovej platne nie je teda len snaha reprezentovať štyroch autorov širšieho generáčného rozptylu ad hoc, ale predstaviť výber skladieb, ktoré v plnej miere rešpektujú a ovládajú náročné štýlistické a zvukovo-technické možnosti dychového kvinteta. Pravda, každý autor tu zostáva sebou samým, so svojou poetikou, rukopisom a estetickým názorom. Nie je to hudba novátorská, ale syntetizujúca svetové i domáce podnety dnes už tradičnej hudby. V tomto zmysle nie všetky skladby budú rovnako rezonovať s poslucháčovým názorom, ale to je už osud všetkých dramaturgicky zmiešaných platní.

Plnohodnotný zážitok mi pripravila Malá komorná hudba op. 27 Viktora Kalabisa. Hoci autor sprievodného textu vidí v Kalabisovej skladbe určitú závislosť na Janáčkovi, myslím, že je to trochu omyl. Imitačná technika a invenčná závislosť na folklórnych zdrojoch nemusí byť za každých okolností závislosťou na určitých zdrojoch. Kalabisova skladba je pre mňa vý-



sostne individuálna, živá hudba, bytostne zakorenená v domácej národnej tradícii, je to úprimná skladateľská výpoveď. Jej hlavné devízy sú svieža invencia a brilantná instrumentácia.

Individuálny rukopis nezaprie ani Dychové kvinteto Ilju Hurníka. Partitúra je prežiarená prírodným rudimentárnym spontánnym muzikantstvom, jasom a nápaditosťou. Opäť brilantne napísaná partitúra.

Kvintetiáda Otomara Kvěcha ma okrem technickej, remeselnej zdatnosti príliš nenadchla. Chce byť hudbou komunikatívnu, chýba jej však hlbšia výrazová a osobitá myšlienka.

Josef Ceremuga v Treťom dychovom kvintete predstavil šírku svojich kompozičných ambícií: nič nepredstierajúc, hlási sa ku klasikom hudby 20. storočia. Je to skladba uchopená viac racionálne ako emocionálne, skomponovaná je však tiež s veľkým porozumením a znalosťou interpretačných možností komorného dychového súboru. Azda najväčším kladom gramonahrávky je skvelý technický i muzikantský výkon dychového kvinteta Academia. Dobrá zvuková réžia i akustika, vytvorili rozhodujúci predpoklad pre plastické vyzdvihnutie bohatej zvukovej škály súboru.

MARIÁN JURÍK



Taliansko – zem turistických tradícií sa snaží prilákať nových hostí nielen prírodnými krásami, ale i svojou hudobnou minulosťou. Existujú a neustále vznikajú nové hudobné festivaly a hudobné súťaže a takmer každé väčšie mesto má i svoju opernú sezónu. Každé miesto, ktoré je rodom alebo bolo pôsobiskom niektorého z významných hudobníkov, sa snaží organizovať kultúrne podujatia, ktoré majú vnieť do povedomia verejnosti jeho meno, prilákať nových návštevníkov a v neposlednej miere i zvýšiť ekonomické prínosy.

Donizetti v Bergame

chvíle prežiť s Leicesterom: na podčiarknutie jej zúfalstva použil Donizetti v orchestri zvláštny hudobný nástroj – glassharmoniku, ktorú chcel využiť aj v árii šialenstva v opere Lucia di Lammermoor, ale nakoniec použil flautu. (Sklenená harmonika je muzeálny nástroj, radiaci sa medzi bicie nástroje čelade křistalofonných, t.j. vyrobených zo skla. Jej jednoduchšiu formu – obdobu paličkovej zvonkohry – zaradil C. Orff do inštrumentára svojho Schulwerku. – pozn. red.). Postava Leicesteru vyznieva v opere dosť pasívne, ale i on má svoj vokálny význam a postava Warneya je zobrazením záporného hrdinu. Jeho všetky charakterové odtiene Donizetti pôsobivo vyjadruje i po hudobnej stránke.

Ak máme hovoriť o speváckom obsadení týchto postáv, dá sa jednoznačne povedať, že bolo vynikajúce. Pre nás je iste zaujímavé, že v speváckom kvartete hlavných účinkujúcich sa zaskvel i sólista opery SND tenorista Jozef Kundlák, predstaviteľ hlavnej mužskej role grófa Leicesteru. Je to náročný spevácky part, ktorý ihneď po odznení predohry v prvom dejstve má veľký recitátív a krkolomnú áriu, ďalej niekoľko duetov a tercetov. Jozef Kundlák zvládol svojho Leicesteru po speváckej stránke technicky isto a herecky presvedčivo. Vynikajúco tvaroval slabošký a nerozhodný charakter svojho hrdinu po hlasovej stránke krásnymi piánami a po hereckej

kej zvýrazňovaním strachu z pripravovaného činu, striedaného s tajnou túžbou po moci. Postava Leicesteru, i keď sa nemôže stať repertoárovým číslom (vzhľadom na to, že opera sa prakticky neuvádza), je nepochybne prínosom a zdrojom skúseností v Kundlákovvej speváckej medzinárodnej kariére.

Predstaviť titulnej role, sopranistka Mariella Devia, patrí popri zbožňovanej Mirielle Freniovej medzi to najlepšie, čo môže taliansky sopranový „trh“ ponúknuť talianskym a zahraničným operným scénam. I keď nie je širokej verejnosti tak známa, ako jej kolegyňa, v operných kruhoch sa dobre zapísala vynikajúcou interpretáciou Júlie v Belliniho opere Capuletti a Montecchi na scéne milánskej La Scaly pod umeleckým vedením jej šéfdirigenta Riccarda Mutiho. (Bol to jeden z najväčších umeleckých zážitkov vtedajšej opernej sezóny.) Tak, ako vedela vyhrať jemnú a dievčenskú Júliu, vyspievať náročné koloratúry, dala noblesu a dôstojnosť i Alžbete, ktorej spevácky part je plný úskalí. Mariella Devia ho zvládla vynikajúcim spôsobom. Očarila krásnymi legátami i perfektnými výškami.

Jej protihráčka v súperení o Leicesterovu lásku, Amélia, z hľadiska zvládnutia vokálneho partu nezaostala za kráľovnou Alžbetou. Interpretovala ju Denia Mazzola a divá-



Jozef Kundlák ako Leicester
Snímka: M. Buscarino

Niektoré z festivalov a hudobných akcií sú už svetu dobre známe: Verona, Pesaro (rodisko Gioacchina Rossiniho). Svoje hudobné festivaly majú ale i iné, často menej známe mestá: Macerata, Martina Franca, Ravenna, Florencia, Como, Spoleto a ďalšie. V tejto horúčke nezaostalo ani Bergamo, rodné mesto Gaetana Donizettiho, v ktorom založili festival pod názvom Donizetti a jeho doba, v rámci ktorého okrem oper majstra uvádzajú i symfonickú hudbu jeho súčasníkov.

V poslednej ôsmej edícii festivalu na jeseň minulého roku uviedli dve skladateľove opery: Mariu Stuartovú a dnes už takmer neznáme dielo Alžbeta na hrade Kenilworth. Túto operu skomponoval Donizetti v Neapoli v roku 1829, kde mala i neúspešnú premiéru, a tak pomaly upadla do zabudnutia.

Libreto k opere napísal Leone Tottola podľa románu Waltera Scotta. Bolo to prvý raz, čo Donizetti siahol po námete z anglických dejín, i keď jedinou skutočnou historickou postavou je tu kráľovná Alžbeta a jej milenec Leicester. (Neskôr sa Donizetti k podobným námetom vrátil v svojich operách takzvaného tudorovského cyklu.)

Donizetti operu skomponoval k príležitosti narodenia kráľovnej Márie Izabelly, manželky Františka I., a tak i konanie hlavnej hrdinky, kráľovnej Alžbety, muselo byť dôstojné a vládárske. I po hudobnej stránke zameriaval pozornosť predovšetkým na túto postavu a jej spevácku protipartnerku Leicesterovú manželku Améliu. Obe obdaruil prekrásnymi áriami, ktoré vyžadujú vysokú spevácku virtuozitu a majstrovstvo bel canta. Veľmi zaujímavý hudobný moment tvorí záverečná ária Amélie, v ktorej spomína na šťastné



Záverečná scéna z opery; Druhá zľava: D. Mazzala – Amélia, tretí zľava J. Kundlák – Leicester, stojaca: Mariella Devia – Alžbeta, druhý sprava: Barry Anderson – Warney.
Snímka: M. Buscarino

kov si získala najmä citlivým prednesom spomínanej záverečnej árie v sprievode glassharmoniky, ktorá jej vyniesla búrlivé ovácie.

Posledný zo speváckeho kvarteta, barytonista Barry Anderson (Austráľčan žijúci už viac rokov v Taliansku), bol v roli Warneya príjemným prekvapením. Jeho hlas je skutočný barytón, krásneho sýteho zafarbenia, výraznej intenzity a pekného frázovania. Jeho postava Warneya je vysoko dramatická, výrazne protikladná k postave Leicesteru.

O svedomitom hudobnom nastudovaní sa zaslúžil dirigent Jan Latham Koenig, avšak bez väčšieho umeleckého zanietenia. Miestami viedol orchester v prílišnej zvukovej intenzite na úkor spevákov. Réžia Lorenza Marianiho nepriniesla nič nového – bola skôr aranžovaním scénických akcií. A bolo to hádam i lepšie, ako zbytočné experimentovanie, pretože Donizettiho opera je operou bel canta, a tak sa návštevníci predstavenia mohli v pokoji pokochať v skutočne krásnom spievaní. Oveľa zaujímavejšie bolo scénické riešenie Wiliama Orlandiho. Na malej ploche Donizettiho divadla, prakticky niekoľkými pohyblivými stĺpmi a schodmi – vyriešil atmosféru stredovekého hradu (hádam za najpôsobivejšiu scénu možno považovať jeden ohromný stĺp na scéne, obtočený rozbitými schodmi, symbolizujúcimi hradnú vežu).

Celkovo možno hodnotiť predstavenie opery Alžbeta na hrade Kenilworth ako vydatenú inscenáciu, ktorou bergamský festival prispel k rozšíreniu znalosti hudobnej tvorby svojho rodáka Gaetana Donizettiho.

ANNA PODOLSKÁ
MILANO

Vitaj, Európa, európsky dom!

Umenie je tou duchovnou aktivitou človeka, ktorá dokáže hádam najvýraznejšie nielen poslúžiť tej-ktorej dobe, ale i ostenatívne plniť úlohu pamäti ľudstva. V tomto zmysle sa stáva médiom sprostredkujúcim či oživujúcim najmä tie hodnoty, ktoré sa z hľadiska našich prinajmenej dvetisícročných dejín javia večné.

„...Napokon som si za predlohu vybral poviedku Oscara Wildea Cantervillské strašidlo. Videlo sa mi, že príbeh neúspešného ducha, ktorého čary si nik nevšimá, je vlastne príbehom všetkých duchovných hodnôt v novodobom prematerializovanom svete.“ – píše v krátkej anotácii k pôvodnému muzikálu Cantervillské strašidlo jeho libretista Paľo Smolík. V rozpracovaní príbehu však nezostáva iba pri tomto základnom východisku (u Wildea je to návrat k pôvodným hodnotám skrze lásku), ale príbeh aktualizuje na naše (východoeurópske) pomery a hľadá príčiny daného stavu (t.j. úpadku ducha). A čo je najdôležitejšie, úspešne ich nachádza, šikovne predostiera divákovi a tým posúva divadlo neraz do tvaru frašky či politickej satiry. V tomto zmysle sa Wildeov Mr. Hiran B. Otis, vyslanec Spojených štátov mení na Smolíkovho Američana ruského pôvodu Ivana Otisa, ktorý pri plnom využívaní nado-

ne regulovať ideovú čistotu názorov svojich štyroch detí, zo syna Washingtona, u Wildea presvedčeného republikána, sa stáva Najmilší syn – bezdúchý nositeľ žiadanej ideológie a poslušný nástroj v otcových rukách, aby v závere bleskovo obrátil kabát, čistiť. – Pinkertonov odfarbovač škvrn – dokonale „pósobi“ pod názvom Východná žiara, atď. Divák sa baví, za slová dosadzuje vlastné významy (v závislosti od osobných skúseností a intenzite nedávno prežitých udalostí), atmosféra v hľadisku Divadelného štúdia VŠMU v Redute je miestami až rozpustilá. A pritom – datujúci od prvotného nápadu – ide o dielo temer rok staré! Nesprávne by bolo však domnievať sa, že táto skutočnosť skrúca jeho životnosť. Naopak! – veď udalosti štyridsiatich rokov – ako nám znovu pripomínajú pamäť ľudstva – neboli v histórii ničím novým a zrejme ani poslednými svojho druhu.

Z libretistových spolupracovníkov okrem autorky piesní, S. Smolíkovvej a M. Kozelovej, treba na prvom mieste spomenúť autora hudby a dirigenta predstavení Ruda Geriho, ktorý aktívne využil svoje dlhoročné skúsenosti z oblasti hudobného divadla. Okrem scénickej hudby navodzujúcej atmosféru deja a scelujúcu dielo, sa prezentoval v piesňach, z ktorých prinajmenšom dve sa môžu zaradiť medzi muzikálové hity divadelnej

proveniencie (ústredná pieseň Vitaj, Európa, európsky dom a duet ujo Ander, Andersen). Skladateľ sa nevyhýbal ani účelným citáciám, v značnej miere sa nechal inšpirovať „overenými hodnotami“, ktoré prezentoval vo forme vlastného melodického nápadu, menej vydateného boli niektoré harmonické prechody pri zmenách charakteru či nálady piesne (napr. piesne Najmilšieho syna). Celkový inscenačný tvar bol však účinný: autor scény Š. Bolebruch využil rokokové prostredie priestoru divadla (vrátane hľadiska) ako hraciu plochu, pre zadnú časť javiska vytvoril viacúčelovú kulisu (knižnica, resp. pracovňa, spálňa, záhrada), pričom jej premeny a doplnenie nerušili priebeh deja. Do obrazu života Otisovcov vhodne zapadli kostýmy K. Bielíkovej, evokujúce život pred pol storočím (okrem joggingového dresu pani Otisovej vo vydarenom spevácko-tanečnom čísle). Hádam najvyššie ocenenie si však zaslúži práca režiséra P. Smolíka v spolupráci s choreografkou A. Sedláčkovou. Napriek tomu, že nie všetky spevácke, herecké či tanečné výkony boli na rovnako dobrej úrovni, skrze poslucháčov operného spevu vytvorili plnokrvné hudobné divadlo, v rámci ktorého nejedna rozohratá scéna dosahovala profesionálnu úroveň (napr. spomenuté číslo P. Otisovej scény s obozretosťou J. Otisovej).

Príťažlivá podoba januárových Fragmentov 89/90 (už tradičná forma prezentovania semestrálnych prác poslucháčov katedry operného a koncertného spevu VŠMU) okrem dobrého pocitu u diváka – napriek spomenutým i niektorým nespomenutým nedostatkom – (znovu) nastojuje i niektoré otázky: napr. ako sa bude v budúcnosti využívať potenciál mladých tvorcov, ako objaviť a oživiť „neoperný“ talent niektorých adeptov spevu i využiť ho pri obrode hudobného divadla u nás, atď. Zdá sa, že iba štyri predstavenia určite nie ľahko nastudovaného diela nebudú tou najpresvedčivejšou odpoveďou.

Príťažlivá podoba januárových Fragmentov 89/90 (už tradičná forma prezentovania semestrálnych prác poslucháčov katedry operného a koncertného spevu VŠMU) okrem dobrého pocitu u diváka – napriek spomenutým i niektorým nespomenutým nedostatkom – (znovu) nastojuje i niektoré otázky: napr. ako sa bude v budúcnosti využívať potenciál mladých tvorcov, ako objaviť a oživiť „neoperný“ talent niektorých adeptov spevu i využiť ho pri obrode hudobného divadla u nás, atď. Zdá sa, že iba štyri predstavenia určite nie ľahko nastudovaného diela nebudú tou najpresvedčivejšou odpoveďou.

● **VII. NOVOROČNÝ KONCERT.** 17. januára 1990 sa v Banskej Bystrici konal VII. novoročný koncert po prvýkrát v prekrásnych priestoroch Kapitulského kostola, na ktorom už tradične vystúpilo Trávníckovo kvarteto. Súbor sa prezentoval presvedčivou a brilantnou interpretáciou dvoch novonastudovaných diel: Sláčikového kvarteta B dur, Loveckého, KV 458 W. A. Mozarta a Sláčikového kvarteta G dur op. 106 A. Dvořáka.

Sympatickí umelci, ktorí účinkujú od roku 1988 v trochu pozmenenom zložení – A. Jablakov (po odchode primára Vladimíra Kovára), V. Zavadilík, A. Gal a J. Juřík – sa stretli po koncerte s publikom na bezprostrednej besede, na ktorej rozprávali o svojej činnosti v predchádzajúcom roku. Mimo našej vlasti účinkovalo Trávníckovo kvarteto s úspechom v Španielsku, Rakúsku, Holandsku, SRN, NDR a Švajčiarsku, kde najčastejšie interpretovali diela B. Smetanu, A. Dvořáka a L. Janáčka. Okrem nich tvoria dramaturgiu ich programov najmä kvarteta W. A. Mozarta, L. van Beethovena, J. Haydna a F. Schuberta.

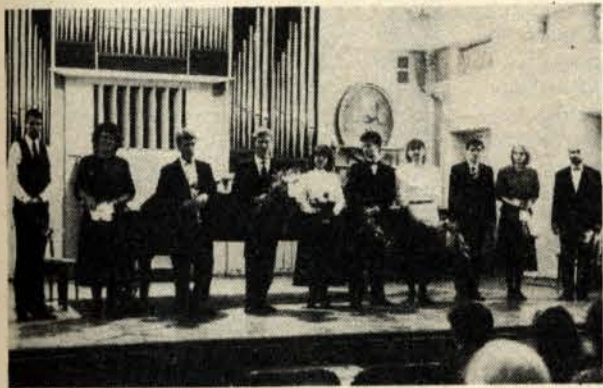
● **Z JANUÁROVÝCH KONCERTOV ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE KOŠICE.** Prvé januárové novoročné koncerty tradične zostavuje orchester z diel kráľa valčíkov, Johanna Straussa ml. Už druhý rok ich dirigoval hosť z Rakúska – Konstantin Schenk, spoluúčinkovali sopranistka Mária Andrašová a tenorista Ján Konstanty. Na koncertoch 4. a 7. januára predniesli árie z opery Cigánsky barón, z bohatej tvorby J. Straussa ml. zaradila dramaturgia známe valčíky, polky, predohru k operete Netopier a ďalšie skladby. Ako prídavok, na veľkú radosť obecnstva, zaznel valčík Na krásnom modrom Dunaji a Radeckého pochod. Novoročné koncerty, ktoré sa tešia veľkej obľube košického obecnstva, uvádzala hlásateľka košickej televízie Alžbeta Šebová.

Januárový koncert pre Hudobnú mládež 11. januára mal niekoľko dramaturgických zmien. Sólistom koncertu bol mladý slovenský klavirista, profesor košického konzervatória Peter Máté, ktorý predniesol 3. klavírny koncert c mol op. 37 Ludwiga van Beethovena. Pod vedením dirigenta Róberta Stankovského zaznel ešte výber z Baletnej suity Luskáčik Petra Iljiča Čajkovského a tri časti zo 4. symfónie d mol, Dramatickej, op. 95 Antona Grigorieviča Rubinsteinu. Žiaľ, na podujatí sa mládež zúčastnila len v malom počte.

V rámci komorných pondelkov, kde sa prezentujú väčšinou košíckí umelci, vystúpila 22. januára čembalistka Mária Dravecká s dielami Stanislava Jelínka – 3 časti z Invencii č. 5, Dietricha Buxtehudeho – Suita e mol Bux WV 237, Georga Philippa Telemanna – Fantázia e mol a Francois Couperina – Jedenásta suita in C, v ďalšej časti koncertu sa predstavil violončelista, profesor košického konzervatória, Milan Červenák, aspirant leningradského konzervatória. V jeho podaní zaznela Suita G dur pre violončelo sólo BWV 1007 Johanna Sebastiana Bacha, Sonáta e mol pre violončelo a čembalo Antonia Vivaldiho a La folia pre violončelo a čembalo Marina Maraisa. Čembalový part predniesla profesorka košického konzervatória Mária Lenková.

Poľský organista Józef Serafin, dobre známy košickému obecnstvu, vystúpil na dvoch koncertoch v rámci Medzinárodného organového festivalu. Serafin je propagátorom poľskej organovej literatúry a aj na svojom koncerte 15. januára v Dome umenia predniesol Improvizácie op. 38 Mieczysława Surzyského a Vitráže súčasného poľského skladateľa Mariana Sawu. Na spomínanom podujatí interpretoval ešte Fantáziu a fúgu g mol BWV 542 Johanna Sebastiana Bacha a diela francúzskeho skladateľa, ktorý mladý zahynul počas druhej svetovej vojny, Jehana Alaina. Z jeho tvorby zazneli Tri chorály, Dve fantázie, Postlúdium a Tri tance.

Košické dychové trio (Alena Trnová – flauta, Július Klein – klarinet a Vladislav Klein – fagot) vystúpilo koncom minulého roka s úspechom v dvoch holandských mestách: v Elsloo (24. II.) a Schoonhovene (3. II.). Na koncertoch odzneli diela C. Grauna, Devienka, J. Myslivečka, W. A. Mozarta, T. Smirnovovej a slovenských skladateľov Iris Szeghyovej a Norberta Bodnára. O Košické dychové trio prejavil záujem aj holandský rozhlas, ktorý nahral niekoľko skladieb z jeho repertoáru.



● **ŠTUDENTI VŠMU NA KONZERVATÓRIU P. I. ČAJKOVSKÉHO V KYJEVE.** Koncom októbra minulého roku sa deväť študentov Hudobnej fakulty VŠMU pod vedením doc. A. Šestákovskej zúčastnilo na bezdezízovej výmennej praxi v družobnom Konzervatóriu P. I. Čajkovského v Kyjeve. Vzájomné stretnutia žiakov družobných škôl v Bratislave a v Kyjeve majú už dlhšiu tradíciu a konajú sa každoročne. Vedenie kyjevskej školy pripravilo pre študentov pestrý a bohatý program, v ktorom boli zahrnuté návštevy koncertov a divadelných predstavení, nácvy na vyučovaní hlavných predmetov, exkurzie mesta a dve koncertné vystúpenia našich poslucháčov. Aktívne nácvy na hodinách hlavných predmetov poskytl študentom VŠMU možnosť vzájomnej konfrontácie vyučovacieho systému i dosiahnutých výsledkov. Prvý z dvoch koncertov našich poslucháčov sa uskutočnil v Malej sále kyjevskeho konzervatória a bol určený pedagógom a študentom tejto školy. Predstavili sa na ňom S. Grznárová, R. Kohoutek – klavír, K. Bibzová – gitara, T. Heinz – hobo, A. Oborník – husle, M. Motýl – pozauna, M. Martinová a Z. Vongrey – spev. Druhý koncert sa konal na Desaťročnej internátnej škole pre hudobne, výtvarne a tanečne nadané deti.

K.K.

K jubileu Štefanie Hulmanovej

Štefania Hulmanová, sopranistka veľmi krásneho, prirodzene tvoreného hlasu s kovovým leskom a farbistkou, prišla do Slovenského národného divadla už po dlhšom umeleckom pôsobení. V krátkom čase sa stala hlavnou predstaviteľkou predovšetkým ľudových operných postáv, ktoré interpretovala s neobyčajnou presvedčivosťou. Prešla rozmanitou opernou tvorbou, českou, slovenskou i svetovou. Spomeňme aspoň jej Milenu v Svätoplukovi, Katku z Krúthavy i Bega Bajazida, Milku z Jura Jánošíka, Smetanovu Marienku, Helenu z Holoubkovej Rodiny, Hanku v Psohlavcoch, či napokon Zuzanu

Vojňovú z rovnomernej Pauerovej opery. Účinkovala však i v Mozartových, Verdiho a Pucciniho dielach, kde napríklad Toscu spievala celé jedno desaťročie.

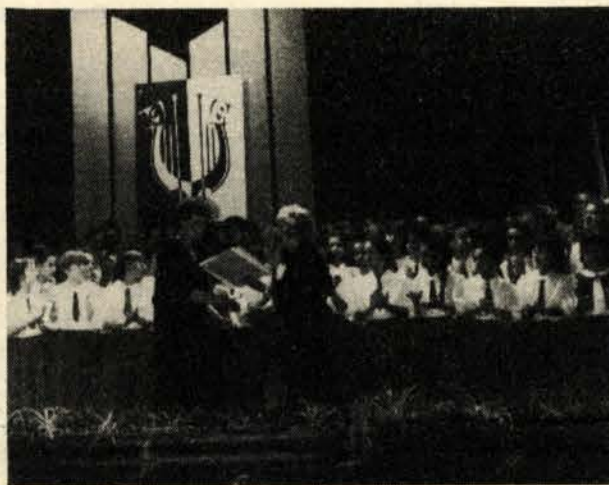
Štefania Hulmanová, tohoročná jubilanťka, patrila k najobľúbenejším bratislavským operným umelkyniam, a to nielen pre svoje umenie, ale i pre hodnotné ľudské vlastnosti. Niet snáď takého z jej blízkych, kto by ju nemal rád. A to je v živote iste veľká a vždy platná devíza.

JK

Pohľad za festivalom

Sviatok spevu 12. a 13. januára 1990 prišlo do vranovského Domu kultúry pozdraviť sedem našich a dva hosťujúce zbory, hostia z družobného súboru z Cottbusu v NDR a zborjastri z celého Slovenska. Prvý festivalový koncert patrila detským zborom Ozvenka, Srdiečko, Dievčenskému speváckemu zboru pri ZŠ Bernolákovo, Detskému speváckemu zboru pri LŠU a Slniečku z Bratislavy. Druhý koncert otvorila domáca Ozvena, znovu vystúpilo Slniečko, po prvýkrát sa na festivale zúčastnil Robotnícky spevácky zbor Slovenska a nechýbal ani Spevácky zbor učiteľov vranovského okresu. Slávnostným vyvrcholením tohto sviatočného večera bol program hosťujúceho zboru Collegium Technicum z Košíc. Po prvýkrát po vedení Evy Zacharovej sme počuli náročné zborové kompozície, ktoré boli odmenené cenou a diplomom za najlepšiu interpretáciu skladieb slovenského autora, udelenými krajskou pobočkou Slovenskej hudobnej spoločnosti v Košiciach. Festival bol dobre organizovaný a interpretačne pripravený, jedinou chybou krásy, najmä na druhom festivalovom koncerte, bolo menej početné obecnstvo.

B.J.



Dirigentka E. Zacharová preberá cenu SHS za najlepšiu interpretáciu diela slovenského autora.

HIS informuje

● **Rumunské mesto Bacau je známe svojimi ambíciami stať sa v kontexte rumunských miest umeleckou avantgardou.** Dni súčasnej hudby, Slávnosti mladých interpretov, divadelné festivaly sú zrkadlom bohatého umelckého života mesta. Štvrtý ročník festivalu súčasnej hudby Zilele muzicii contemporane, ktorý sa konal v dňoch 12. – 14. októbra 1989 v budove Ateneu v Bacau, bol fórom, na ktorom v podaní vynikajúcich interpretov zazneli súčasné hudobné diela rumunských i zahraničných skladateľov. Dramaturgia zaradila do programu i diela slovenských skladateľov. V podaní vynikajúceho rumunského tria Syrinx zaznelo Dychové trio Ilju Zelenku, sláčikové kvarteto Transilvan s flautistom Dorelom Baicu prednieslo Hudbu pre flautu a sláčikové kvarteto Milana Nováka. Rumunské súbory Syrinx, Archeus i ďalšie prejavujú veľký záujem o diela slovenských autorov, čoho svedectvom sú i koncerty a nahrávky, ktoré realizujú doma i v zahraničí.

● **Celoštátna hudobná súťaž O cenu Beethovenovho Hradca,** ktorú poriada Kultúrne stredisko zámok Hradec nad Moravicí, bude v tomto roku prebiehať od 9. do 16. júna, v odbore violončelo. Súťaž je určená všetkým mladým hudobníkom, žiakom LŠU, konzervatórií, vysokých škôl, ale i súkromne študujúcim. Jednou z povinných skladieb je Suita piccola pre violončelo a klavír Ivana Hrušovského.

HM

Blahoželáme

február

PhDr. Pavel POLÁK, CSc., muzikológ, historik – 65 r.
Jozef VALOUCH, hudobný skladateľ – 60 r.
Ivan HORVÁTH, hudobný skladateľ – 55 r.
Ali BREZOVSKÝ, hudobný skladateľ – 50 r.
Milan TELECKÝ, koncertný umelec – 60 r.

KONKURZY

Riaditeľstvo opery Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz na obsadenie miest:

- dirigenta opery
- sólistov opery
- tenor,
- barytón,
- bas
- členov orchestra:
- lesný roh
- tuba
- hobo
- I. husle
- II. husle
- bicie
- harfa

- členov operného zboru:
- všetky hlasové odbory
- členov baletu (dievčatá a chlapcov)
- korepetítorov.

Prihlášky posielajte na adresu: Divadlo J. G. Tajovského, personálne oddelenie, Nábr. Duklianskych hrdinov 3, 974 73 Banská Bystrica. Záujemcov pozveme písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz na miesto:

- zbornajstra Slovenského filharmonického zboru.

Kvalifikačné predpoklady: Vysoká škola príslušného smeru a 6 rokov praxe so zameraním na symfonicko-vokálne diela.

Prihlášky prijíma a informácie poskytuje osobné odd. SF, Fučíkova 3, 816 01 Bratislava, tel.: 333351-3. Termín konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

Riaditeľ krajského štúdia Čs. rozhlasu v Plzni vypisuje konkurz do Plzenského rozhlasového orchestra na miesta hráčov:

- na I. flaute
- na I. a II. husliach – tutti.

Podmienkou prijatia je absolútium konzervatória alebo AMU. Termín a ďalšie podmienky konkurzu budú prihláseným uchádzačom oznámené písomne. Prihlášky s uvedením dosiahnutej praxe, spolu so životopisom posielajte na adresu: Československý rozhlas, Plzeň, nám. Míru 4, 320 70 Plzeň.

Ubytovanie prijatým uchádzačom nemôže byť zaistiť.

Uzavierka prihlášok je 31. 3. 1990.

Slovkoncert, čs. umelecká agentúra, Michalská 10, 815 36 Bratislava, vypisuje Interpretáčnú súťaž SSR '90, v odbore DYCHOVÉ NÁSTROJE, ktorá sa uskutoční v dňoch 29. XI. – 4. XII. 1990 v Banskej Bystrici. Bližšie informácie poskytne koncertné oddelenie Slovkoncertu.

Spomienky na Kanadu

Moja cesta za „veľkú mláku“ nesmerovala tentoraz do Spojených štátov, ale do Kanady, o ktorej sa vo všeobecnosti tvrdí, že je najeurópskejšou oázou amerického kontinentu. No už prvé dojmy dávali tušiť, že v tomto výroku je veľa nepresností a nedorozumení. Snáď len montrealské letisko Mirabel sa líši svojím architektonickým vzhľadom od newyorského, či washingtonského, avšak už vstup na kanadské diaľnice prezrádza typické črty severoamerického kontinentu a blízkosť Spojených štátov. Z mohutných listnatých lesov, ktoré lemujú dlhú cestu z Montrealu, cez Toronto, až k Niagarským vodopádom, prihovávajú sa cestujúcemu veľmi nápadné reklamy najmä amerických a japonských mamutích firiem. Západoeurópske obchodné spoločnosti sú zastúpené oveľa skromnejšie a zriedkavejšie. I keď moja cesta smerovala do Toronta, malá zastávka v Montreali mi pripomenula, že v srdci Québecu vládne jednoznačne francúzština, hoci architektonicky je Montreal skôr bizarnou zmesou starého New Yorku a britských prímorských miest. Štíhle domy, s malebne točenými schodíkmi, akcentujúcimi vstup do budov v tzv. koloniálnom slohu, sú však len výsadou vilových štvrtí. Obchodné centrum predstavuje bežný typ severoamerického veľkomesta.

Ak neprihádzate do Kanady služobne, ale súkromne, nedostanete naservírovaný podrobný program, s ponukou vstupeniek a celého servisu. Všetko si treba práce vyhľadávať, s novinami a mapou v ruke a prepočítavať v duchu veľké vzdialenosti, ktoré predstavujú zväčša niekoľko desiatok míľ. Tak som sa dozvedel o súkromnej návšteve Pinkhasa Zuckermanna v Toronte a jeho koncerte, ktorý sa uskutočnil vo veľkom parku torontského predmestia Scarborough. Do Montrealu zas zavítal Jichak Perlman. Obaja americkí umelci sa stali v poslednej dobe zanietenými interpretmi Mozartových huslových koncertov. Ich poňatie Mozarta bude iste výraznou polemikou so súčasným interpretačným ideálom hudby klasicizmu. Zdá sa, že obaja hľadajú v Mozartovej koncertantnej hudbe nové dramatické konflikty, novú expresivitu a výrazovú priamočiarosť. Ich pohľad na Mozartovu hudbu je civilnejší a bezprostrednejší. Prejemnosť a noblesnosť sa z ich interpretácie vytráca.

Môj záujem sa predovšetkým sústreďil na súčasnú tvorbu. I keď za niekoľko týždňov skutočne nemožno „stráviť“ veľké kvantum hudby, z výberu kanadských skladateľských osobností ma zaujali hlavne tri postavy: Louis Appelbaum (1918), Harry Somers (1925) a John Weinmeig (1913). Je zaujímavé, že v súčasnej kanadskej hudbe necítim natoľko vplyv susedných Spojených štátov.

Oveľa viac je zahľadená na európsky kontinent. Akoby touto orientáciou chcela dokazovať svoju spolupatričnosť s európskou hudbou 20. storočia. Tvorivé prieniky do vzdialenejšej minulosti sú však veľmi zriedkavé. Azda len romantické či neoromantické prvky sa sporadicky dostávajú do novej tvorby. Preberanie z európskej a čiastočne i severoamerickej hudby je zväčša akademické. Ani prvá kanadská „národná“ opera Louis Riel nevychádza z domácich tradícií, čo je vzhľadom na široký diapazón rozmanitých národov žijúcich v tejto krajine pochopiteľné. Niet takého integrujúceho elementu, akým je napríklad černošská hudba v Spojených štátoch amerických. Narastajúci príliv obyvateľstva, najmä z ázijských krajín, začína ešte väčšmi rozmýšľať identitu kanadskej hudby. Tá sa stáva neraz zmesou „všehochnuti“ – bez spätosti s minulosťou, bez podávania si toho tak potrebného štafetového kolíka. Veď i francúzske vplyvy, ktoré sú evidentné v montrealskej kompozičnej škole, nevytvárajú rovnocenný partnerský vzťah so súčasnou francúzskou hudbou. Sú len akýmsi príveskom tejto veľkej kultúry. Celý hudobný život, či už v Montreali alebo Toronte, je menej veľkorysý v porovnaní s takými hudobnými centrami akými sú New York, Boston či Filadelfia.

Torontská opera má prísne vymedzený počet predstavení za rok, zriedkavé sú hostovania špičkových umelcov. Pôsobí v podstate v celom štáte Ontario, čiže stálu operu s každodenným repertoárom Toronto zatiaľ nemá. No v srdci tohto mesta s honosnými mrakodrapmi sa už plánuje jej výstavba. Je priam neuveriteľné, že rozlohou jedno z najväčších miest na svete stojí len na prahu svojich kultúrnych možností. Veľké operné inscenácie sa majú realizovať i na novom štadióne Sky Dome (s otváracou a zatváracou strechou). Tento kultúrno-sportový stánok má 60 000 miest na sedenie. Už počas môjho pobytu v Toronte začali pripravovať prvé veľké operné projekty, ktoré sa v budúcnosti majú stať kultúrnou atrakciou mesta. Orchesterálne koncerty torontskej filharmónie sa začali tiež uskutočňovať v novej koncertnej sieni s názvom Thompson Hall (akustika tohto mimoriadne impozantného auditoria je však značne problematická).

Kultúrnu atmosféru miest ako je Montreal, či Toronto možno istotne plnšie vychutnať v inom ročnom období než v letnom. Extrémne denné i nočné teploty, s veľkou humídnoú koncentráciou, žnú ľudí skôr k Ontarijskému jazeru (Blufs Queen), ktoré je miestom odpočinku a vodných športov. Priestranné piesočnaté pláže pripomínajú morské pobrežie. I Kanaďania nazývajú svoje ontarijské jazero morom a treba povedať, že



Nový štadión Sky Dome v Toronte.

právom, veď jeho rozloha je taká veľká, že sa do nej takmer dva a polkrát zmestí celé Maďarsko. I v týchto končinách, vzdialených od kultúrneho centra, zaznieva hudba. Potulní speváci a inštrumentalisti vyhľadávajú každú príležitosť na svoju produkciu. Je to jedna zo zárobkových možností a zároveň i príležitosť istej propagácie. V City Centrum zaznievajú tak piesne na chválu boha Krišnu, ale aj filipínske archaické melódie, či náboženské piesne z Tibetu. Nie náhodou sa Kanada začína ironicky nazývať Novou Čínou, alebo Novou Áziou. Zdá sa, že budúci obraz Kanady bude až priveľmi zodpovedať tomuto názvu a Kanada sa stane najázijskejšou časťou amerického kontinentu. No kanadskí skladatelia pochádzajú väčšinou z Európy. Každý si priniesol so sebou vlastnú minulosť, svoje duchovné zázemie. Byť skladateľom, hoci i výborným, si tu však môže dovoliť len ten, kto seba a svoju rodinu dokáže finančne zabezpečiť aj iným spôsobom. Spoločnosť nedotu-

je novú tvorbu, kým sa neukáže, že by z nej mohol plynúť zisk. Tento stav síce môže viesť k ojedinelým necitlivým prístupom a omylom, no v zásade sa verí, že veľký talent by mal na seba sám upozorniť a preraziť. No i tu neraz víťazí ľahko stráviteľné „umenie“ a stáva sa príťažlivým obchodom a zdrojom veľkých ziskov. Argument, že zlé „umenie“ sa nepredá, neobstojí. A tak miesto akéhokoľvek náhľného bilancovania, na ktoré si netrúfam, rád by som skončil toto rozprávanie peknými spomienkami na Menuhinove celovečerné koncerty, s vlastným, francúzsky hovoreným komentárom, na stretnutie s novšou Bernsteinovou hudbou (ktorej u nás tak veľmi nechceme rozumieť) a na koncerty Newyorského komorného orchestra, s dirigentom G. Schwarzom. Mohutne ako hudba znie v úšiach i majestátne dunenie Niagary, tep diaľnic i zvuk lietadla, ktoré v nočných hodinách prelietava Atlantik pri ceste domov...

IGOR BERGER

Čas renesancie sovietskeho organa

Sovietske obecnstvo má osobitný dôvod na obľubu organa. Veď k plnému pochopeniu veľkosti „kráľa všetkých nástrojov“ došlo až za života súčasných generácií, v priebehu posledných zhruba tridsiatich rokov... Čo bolo príčinou takej „neskorej renesancie“?

Rusko nedalo svetu veľkých organistov. Organ, ktorý sa do Ruska dostal zo západných krajín v 18. storočí, sa stal predmetom len svetskej a domácej kratochvíle. Ruská pravoslávna cirkev, ktorá pri bohoslužbách odmietla akékoľvek hudobné nástroje, nezohrala v dejinách organa nijakú úlohu. Podstatný obrat nastal až koncom 19. a začiatkom 20. storočia, keď sa v Rusku konečne postavili prvé veľké koncertné organy a v moskovskom aj petrohradskom konzervatóriu vznikli organové triedy.

Napriek tomu organová hudba v Rusku zotrvala ešte desaťročia v plienkach. „Zemepis“ organového koncertného života bol dlhý čas veľmi úzky: Moskva a Leningrad, pribaltské oblasti, ďalej Taškent a Lvov, so starými, neudržiavanými nástrojmi...

Prelom však nastal nečakane a búrlivo. V roku 1957 delegácia sovietskych organárov uskutočnila prvú cestu do Československa a NDR, aby sa zoznámila so stavom súčasnej organovej techniky. Čoskoro sa pri Ministerstve kultúry ZSSR pustila do práce osobitná komisia, ktorá zohrala výnimočne konštruktívnu úlohu pri vytvorení sovietskej „organovej dŕžavy“. Vypracovala model kontaktov so staviteľmi organov v Európe (s českou firmou Riegler-Kloss a nemeckými firmami Alexandor Schuke a W. Sauer). Stavba nových organov v Sovietskom zväze bola ekonomicky zahrnutá do plánov RVHP. Za nasledujúce desaťročia sa vykonala gigantická práca: postavili sa nové a reštaurovali staré organy v Gorkom, Minsku, Donecku, Alma-Ate, Tbilisi, Jerevane, Baku, Rige, Talline, Vilnuse, Novosibirsku, Lvove a potom aj v

Kyjeve, Odese, Kazani a Sverdlovsku. Každý rok sa k „organovému boomeru“ pripájali ďalšie republiky a mestá, v ktorých často, práve vďaka novému organu, vznikli nové koncertné siene a oživali aj staré katedrály a kostoly, so svojou vynikajúcou akustikou. Tak sa rozozvučali hlasy organov v starých chrámoch gruzínskej Picundy a v ďalekých sibírskejších mestách – Irkutsku a Krasnojarsku, v katedrálach a sálach Kaliningradu a Užhorodu, Tomsku a Dušanbe, Čelabinska a Ufy, Kemerova a Astrachane. Prednedávnom sprístupnili zreštaurované katedrály a siene pre komornú a organovú hudbu v ukrajinských mestách Charkov, Sumy, Dnepropetrovsk, Vorosilovgrad, ako aj v známom prímorskom kúpeľnom meste Soči. Toto veľkolepé budovanie organov pôsobilo v rokoch, ktoré dnes nazývame obdobím stagnácie, ako dokonalá oáza sovietskej kultúry.

Je to skutočne oáza, lebo peniaze vynaložené štátom sa plne zhodnotili, – hovorí známy sovietsky organista a významný organár Garri Grodberg. – Šli sme proti prúdu v ťažkom období povojnovej rekonštrukcie a ekonomickej nestability. Predstavitelia sovietskeho ministerstva kultúry a zahraničného obchodu nám poskytli všemožnú pomoc, podobne aj kolegovia – stavitelia organov v NDR a Československu. Dostali sme možnosť dynamicky stavať organy a systematicky vyslať našich odborníkov na stáže do európskych organárskych firiem.

Garri Grodberg sa nedávno vrátil z Fínska a NDR, kde ho poctili členstvom v Bachovskej spoločnosti. Prezerám si medailu s profilom J. S. Bacha a rozmyšľam o tom, že sa prínos sovietskych organistov do európskeho organového umenia stane napokon predsa len rukolapným. No Grodberg je skeptický.

– V Sovietskom zväze nemáme vlastne skutočnú organovú školu, lebo ani jeden sovietsky organista sa nestal laureátom niekto-

rej medzinárodnej súťaže, – hovorí. – I. včeruská súťaž organistov, usporiadaná nedávno v Moskve, takisto nepriniesla nádejné výsledky. Prirodzene, máme vysoko profesionálnych, zaujímavých organistov strednej a mladšej generácie. Napriek tomu máme dokonca aj medzi koncertnými umelcami hudobníkov s veľmi nízkou organovou kultúrou. To je daň „organovému boomeru“.

Lenže, žiaľ, nemáme klasický organový repertoár, ba ani skutočne sovietsky... To je ten najväčší problém. Čo majú nové generácie organistov hrať, okrem starej a klasickej európskej hudby? Pravda, pre organ píšú známi sovietski skladatelia: Rodion Ščedrin, Sergej Slonimskij, Boris Tiščenko, Kiril Volkov, Marger Zariň, Oleg Nigenburg a i. Závažné diela pre organ a rozličné nástroje zložila Sofia Gubajdulínová, Oleg Jančenko (zaujímavá je jeho nová symfónia Andrej Rubľov). Badateľ však tendenciu k používaniu organa v úlohe sprievodného, orchestrálneho nástroja. V tomto kontexte nadobúdajú zvláštny význam dve skladby pre sólový organ, ktoré v poslednom období zložil Mikael Tariverdijev, známy autor hudobno-zábavných a filmových žánrov. Je to organový koncert Cassandra a symfónia pre organ Černobyl (premiérovaná 1. januára 1988 v Moskve a vzápätí s veľkým úspechom uvedená v Západnom Berlíne, Leningrade, Čelabinsku a Soči). Obe diela, poznačené tragickým pádom, obsahujú prvky súčasného „kozmickeho“ myslenia.

Môžeme teda očakávať organovú renesanciu aj v hudbe? Ktovie. Predbežne však záujem obecnstva o organ začína badateľne ochabovať. Napríklad chýrna a vždy vypredaná sieň pre organovú a komornú hudbu v Kyjeve sa zaplnia len z polovice. Takmer v každom meste badať sezónne výkyvy záujmu o organ. Výnimkou je len slávny Dóm v Rige, kde publikum po celý rok obsadí všetky



Garri Grodberg

Snímka: APN

miesta, ako aj kostol Niguliste v Talline. Napriek tomu sa veľkému záujmu tešia nové festivaly komornej a organovej hudby v rade miest, ktoré sa postupne stávajú tradičnými. Obdobie prestavby by malo vnieť aj do týchto slávností väčšiu fantáziu a živú iniciatívu, odmietajúcu organizovanosť a nátlak „zhora“.

TAMARA GRUMOVÁ-GRŽIMAJLOVÁ (APN)
Preložila: J. SZOLNOKIOVÁ

NAVZDOR VŠETKÝM PREKÁŽKAM

Hoci súčasný svet, vo všetkých oblastiach už dávno úzko špecializovaný, smeruje k integrácii, k snahe o celistvý obraz, o nachádzanie súvislostí, zdá sa, že v oblasti hudby „separatistické“ tendencie ešte nie sú ukončené. Odborníci-interpreti pre starú hudbu sa zaoberajú zväčša (až na výnimky) výlučne časovo úzko vymedzenou literatúrou, odvolávajú sa na úskalia „prestupu“ z historických nástrojov na nástroje moderné a súčasne na plnú zafarbenosť problematikou tzv. historickej interpretácie, vyžadujúcej aj dôkladné teoretické štúdium. Platí to aj pre Slovensko, kde v porovnaní s inými krajinami zatiaľ v tejto sfére iba budujeme tradíciu. Výnimku z tejto praxe výlučnosti u nás tvoria DANA a VLADIMÍR RUSÓOVCI, ktorí sa nepretržite venujú hudbe od stredoveku po súčasnosť. Obaja absolventi VŠMU v Bratislave (Dana u prof. A. Kafendovej a prof. R. Macudziňského, predtým na bratislavskom konzervatóriu v triede A. Elanovej; Vlado u prof. F. Klindu, predtým na košíckom konzervatóriu v triede I. Sokola) získali na začiatku svojej umeleckej dráhy významné umiestnenie na domácich i medzinárodných súťažiach (Dana o. i. v Mariánskych Láznach, v Leedse; Vladimír v Bratislave, Bruseli a v Prahe). Vladimír Rusó sa o. i. venuje aj kompozícii. Obaja manželia tvoria jadro súboru *Musa antiqua Sloveniae*.



„Svetlo a tieň“

Snímka: V. Rusó

Široký repertoárový a interpretatívny záber, ktorý charakterizuje umeleckú činnosť vás oboch, má nesporné výhody, jeho zvládnutie je však spojené iste s radom úskalií...

V: Napríklad v Anglicku je mnoho hráčov, aj starších, ktorí hrajú aj v Londýnskom symfonickom orchestri Čajkovského aj s Christopherom Hogwoodom Purcella historickým štýlom, pritom „prestup“ z moderných huslí na barokové je naozaj ťažký. Tento problém je aj pri klávesových nástrojoch: spinet a mnohé menšie čembalá majú menšiu menzúru kláves, klávesa čembala má iný chod ako klávesa spinetu a už vonkoncom sa nedá porovnať s chodom klavírnej klávesy, klávesa organového pozitívu má typickú menzúru odlišnú od moderných nástrojov a má s ničím neporovnateľný chod. Výrazové prostriedky na klavíri sú iné ako na čembale alebo na organe. Striedanie týchto nástrojov je háklivá vec, hoci organisti si na veľkú variabilitu nástrojov tak či onak musia zvykať a akosi tie rozdiely nevnímajú. V tom máme výhodu. Výrazové prostriedky najstaršej hudby pre klávesové nástroje sú špecifické a oživiť skladbu zaprášenú piatimi storočiami nie je jednoduché.

Obaja ste dlho praktizovali bežný repertoár, než ste sa rozhodli aktívne sa zaoberať hudbou stredoveku a renesancie, a to „proti všem“, t. j. v neľahkej situácii, keď pre to u nás neboli vytvorené ani najzákladnejšie podmienky – naopak, do cesty sa stavali skôr prekážky. Prečo ste sa na to podujali?

V: Od čias štúdií na konzervatóriu som túžil hrať barokové triové sonáty. Moja túžba sa splnila akosi okľukou. V roku 1973 sme spoznali Bibliu, prehodili všetky filozofické smery cez palubu a začali sme zmýšľať inak. Hneď sa to prejavilo aj navonok. So SF som mal premiérovať Serockého organový koncert, ale slovenské hudobné nebo nás neprekádrovalo a z premiéry nebolo nič. Nasledovali tri krušné roky, kedy som zarobil akurát tak na slánú vodu. Ešte že sme nájomné platili len 50 Kčs mesačne. Potom sa začali šíriť fámy o mojich údajných výletoch na Devín a neskôr o zliezaní stromov v parku v Rusovciach. Je síce pravda, že som istý čas študoval dendrológiu, ale pravda je tá, že ani v detstve som nedokázal vyliezť na strom. Žeby teraz? V tomto šťastnom období sme čírou náhodou vďaka výdatnej pôžičke Mariána Vargu a sochára Karla Lacka kúpili spinet. Vtedy prišli za mnou traja renomovaní mladí hráči z orchestra, či nechcem s nimi spolupracovať. Čo by nie, reku, rybie filé (vtedy stálo 1 kg 16 Kčs) som už nemohol ani vidieť, okrem toho to u nás vyzeralo ako v tej rozprávke,

čo rodina bývala v jaskyni, vodu mali z potoka... a aj sa mi túžby splnia – budem hrať barokové triové sonáty! Po niekoľkých rokoch som dospel k záveru, že ma neuspokojuje ani štýl hry, ani zvuk moderných nástrojov. Istý čas som skúšal lepšiu formáciu, no aj tá dospela po strop vo výrazových prostriedkoch a skončila aj to. Potom sme sa siahli po zobcových flautách a repertoári o 200 rokoch staršom, ale ani to nás neuspokojilo. Nakoniec sme začali s veľkými ťažkosťami zbierať kópie stredovekých nástrojov a s repertoárom sme klesli o ďalších 200 rokov do temných hĺbok stredoveku. Verím, že k triovej sonáte sa ešte vrátim, ale už na historických nástrojoch a so skutočnou barokovou manierou a s erudovanými hráčmi. A nie kvôli zárobku.

Do akej miery sa môže interpret i poslucháč vžiť, stotožniť s hudbou 500 rokov starou?

V: Aké pocity má návštevník Spišského hradu? Jemne zdobená hlavica uprostred románskeho dvojokna ho môže očariť. Hradby ho môžu nadchnúť. Nič také nepocítiť, ak vkročí do bytu v paneláku.

Prečo toľký záujem o starú hudbu?

V: Príčin je viac:

- 1) v dnešnom besnom, nehumánom a amorálnom svete je tichá, jemne rytmická, farebná hudba stredoveku, bez vypätých dramatických fráz a emócií skutočným kúpeľom strýzného ľudského ducha. (Takto nám vystúpenie nášho súboru *Musa antiqua* komentovali mnohí poslucháči.)
- 2) Čudujeme sa dnes portugalským a španielskym moreplavcom, ktorí sa plavili okolo Hornovho mysu, okolo Falklandu a Ohňovej zeme a objavili Jan Mayen alebo Hispaniolu – a to všetko v tvrdzi a útrapách? Vzrušenie, ktoré sa zmocňovalo tam tých, sa zmocňuje aj nás. Na Slovensku sme „prvolezcami“. Ibaže spoločnosť si to necení. Funkcionárom to bolo jedno, teoretici a kritici nevedeli, čo napísať (česť výnimke): hrajú dobre – zle? Kto to môže vedieť? Napríklad hrali sme v Deň otvorených dverí múzeí na bratislavskom hrade. O 10. hodine V. Rusó – hodina starej organovej hudby slovenských autorov, o 14. hodine D. Rusó – hodina starej čembalovej hudby zo slovenských zbierok a o 16. hodine MUSA ANTIQUA – hodina stredovekej hudby z pamiatok zo Slovenska. Hradná kaplnka 3x naplnená. Ani jedna recenzia. (V Literárnom týždeníku o nás sotva 3 slová.) Akýsi Rusó-monopol. Vraj sa nepáčila naša chrota. Ani nám sa nepáči. Ale skúste – pri bežných štyristokorunových honorároch – zadovážiť lepšiu! Ak si ju sami nevystúhate na kolene, tak ju nemáte. Osobne

som povznesený nad podobné kritiky, lebo je nemožné požadovať maximálne kritériá na kvalitu a historickú vernosť hudobných nástrojov pri nulovej materiálnej základe. Vraj akýsi Stegmüller v NSR má plný obchod všakovských skvostov – kópií to zo stredoveku – aj kvalitných, aj z krásneho dreva, aj ikonograficky stopercentných, ale našinec nech tam radšej ani nechodí. Mámidlo akési! Mám ísť hrať do baru? Hamletovská otázka. Aj tak vraj ožobracujem svoju rodinu a prepchávam byt zbytočnými haraburdami.

Vaša všestranná aktivita neprežráda žiadnu preferenciu pokiaľ ide o historické obdobie. Podľa akého kľúča si Dana Rusó – klaviristka vyberá repertoár? Kde sa najviac cíti doma?

D: Predsa je len jedno obdobie, ktorým sa nezaobieram, a to je renesancia, ale keby som mala pekný hlas, určite by som si rada v zbore zaspievala renesančnú vokálnu polyfóniu. Moju aktivitu v oblasti gotiky by som prirvnala k profesionálnemu sklárovi, ktorý sa vo voľnom čase venuje kovotepectvu. Aj vtedy stváruje formu, ale používa úplne iný materiál. Na koncerte nášho súboru v priebehu večera vystriedame 9 rôznych nástrojov, ktoré sa v ničom nepodobajú na klavír a možno preto nemám problémy rýchlo sa preorientovať. S čembalom je to trochu ťažšie. Rozdielna menzúra mi nevadí, ani iné tvorenie tónu, ale dlhšie mi trvá zvyknúť si na iné výrazové prostriedky. Na klavíri sa ponúka obrovská farebná a dynamická škála, ktorú na čembale treba nahradiť niečím iným. Pred koncertom na bachovskom festivale v Stuttgarte, kde som hrala s Cappelou Istropolitanou Bachov d mol koncert a trojkonzert a mol, som mesiac zámerne cvičila iba na čembale, aby som sa odľúpla od klavíristických „manier“. Je trochu paradox, že na veľký medzinárodný hudobný festival som sa zatiaľ dostala v úlohe čembalistky a nie klaviristky a takisto pre gramofónovú firmu v Hongkongu som nahrala Bachových šesť Brandeburských koncertov, z ktorých piaty sa považuje za najťažší čembalový koncert (v druhom som hrala sólovú zobcovú flautu) a s klavírom nemám jedinú sólovú platňu, za to dve nerealizované podpísané zmluvy s Opusom, hoci som si dokonca bola vo Viedni pred vyše pol rokom vybrať aj klavír na nahrávanie, ktorý vlastní SF. Ale dúfam, že sa nahrávka predsa len raz uskutoční.

Samozrejme, najlepšie sa cítim pri klavíri, pretože na ňom dokážem najviac vyjadriť svoju predstavu. Na klavíri najradšej hrám klasicisticko-romantický repertoár, a to najmä skladby, ktoré ma zaujmú obsahovou hĺbkou a dra-

matickosťou. Ale väčšinou si najdem vzťah ku každej skladbe, či už som si ju vybrala sama, alebo ju študujem „na objednávkú“.

Ako pristupujete k štúdiu nového diela?

D: Každú skladbu si najprv niekoľkokrát zahrám celú (nevšímajúc si detaily), aby som si urobila predstavu; pri skladbách, ktoré dobre poznám, toto štádium odpadá. Čo najrýchlejšie sa ju naučím naspamäť a potom nasleduje štádium, ktorému hovoríme zatmenie predstavy – spod rúk mi vychádzajú kostrbaté frázy, hluché harmónie, tupý, neživý rytmus, nepekný tón a ja sa niekoľko dní borím s nepoddajnosťou vlastných rúk. Časom sa zo zvukového chaosu pomaly začínajú vynárať obrysy pôvodnej predstavy na vyššej kvalitatívnej úrovni a ja aj moja rodina si vydýchame, že predsa vyjde na porvch to, čo chceme vyjadriť.

Do akej miery ste ochotná upustiť od osobných zásad vo výbere repertoáru?

D: Nikdy som nehrala skladby, ktoré sa mi zdali povrchné, bezobsažné, motivované politicky a nie ľudským zážitkom, a od tej zásady nechcem nikdy upustiť.

Ste známa ako ideálny komorný partner – zámerne nehovorím sprevádzač. Považujete komornú hru za rovnako atraktívnu ako hru sólovú?

D: Komorná hra má pre mňa zvláštne čaro. Na jednej strane si síce vyžaduje väčšiu disciplínu, ale na druhej strane ma úžasne provokuje k výraznému prejavu a často si práve v komornej hre overujem schopnosť sugestívnej interpretácie. Komornú hru skutočne považujem za rozhovor, a nie za monológ s pokorným pritakávaním toho druhého. Mám na mysli najmä to, že klavirista často drží vlastne v rukách formovú výstavbu diela.

Ste predovšetkým organista alebo vedúci súboru pre stredovekú a renesančnú hudbu? Ako organista máte nejaké umelecké sny?

V: Som predovšetkým organista. Sny nemám, stalinská čižma zobudí každého a jej stopy zostali všade a ani sa nedajú zmazať. Vo Sv. Kríži malo byť niekoľko koncertov – kostol bol nabitý – akási okresná funkcionárka žalovala, že tam usporiadali „náboženské orgie“. Ako by potom nazvala posledné oslavy VOSR na Bóriku? Trúbkár sa tam vraj nepočul. No a v tom Kríži sa viac nehralo. Druhý koncert som mal mať ja. Nesnívam ani teraz, lebo organy sú v žalostnom stave a peňazi nie! Keď nie sú peniaze na čističky, na filtračné zariadenia na komíny...

Je súčasné odborné hudobné štúdium dostačujúce? Myslíte si, že oboznámenie sa s praxou interpretácie súčasnej, avantgardnej hudby a na druhej strane starej hudby (napríklad číslovaný bas, improvi-

zácia a i.) je vecou súkromného záujmu a iniciatívy profesionálnych interpretov?

D + V: Súčasné odborné hudobné štúdium je nedostatočné. Organisti majú trochu širší záber – skutočná improvizácia na barokovom základe, repertoár od najstarších čias po modernu, spoznávanie západoeurópskych historických organov a najznámejších organistov (na VŠMU väčšinou súkromné materiály dr. Klindu). Ale kedy klaviristi počúvajú klavichord, tafelklavier a hammerklavier, aby si urobili predstavu o Bachovi, Mozartovi a Beethovenovi? Kedy huslisti počúvajú fiduly, gamby a barokové husle, aby vedeli, čo si počať s Bachom? Kedy sa čembalisti učia rozoznávať francúzske, flámske, nemecké a talianske čembalo? A číslovaný bas? Ak ho chceš vedieť hrať, nauč sa ho sám. Prečo nik neučí oratoriálny spev? Prečo sa na konzervatóriu a na VŠMU neučí sólová zobcová flauta (alt) a viola da gamba?

Aký je ideálny poslucháč? Hudobne erudovaný, vzdelaný a teda kritický, alebo „nezafarbený“?

D + V: Obrovský výchovný omyl je stav hudobnej výchovy na základných školách. Netreba vychovávať zástupy hudobníkov, ale hudobná výchova na základných školách najvhodnejšie stimuluje citový vývin dieťaťa, vytvriť vôľové vlastnosti – disciplinovanosť, vytrvalosť, pracovitosť, prispôbivosť. Na základných školách sa vychováva publikum. Ak úplne vymizne domáce vyhrávanie (rodina z NDR sa na Zlatých pieskoch zabávala hrou na 4 zobcových flautách – ostatní pili, hrali karty alebo obzerali dievčatá), z publika zostane snobská kópka, ktorá sa nebude smiať na smiešnom, ani nebude plakať pri smutnom. Ak si štyria doktori alebo stavební inžinieri nebudú po sobotách víťazť kvarteto, nenájdete ich na komornom koncerte. Ak si čašník nebude nôtir operné árie, nezájde do divadla. Ak si tlačiar a sadzač nezaspievajú Schönbergove zbory – a pred vojnou to veru robili – budú vypínať rádio aj pri klasickej hudbe.

Aký je váš vzťah k populárnej hudbe?

D + V: Tanečná a populárna hudba z obdobia stredoveku, renesancie, baroka, ba dokonca aj klasicizmu a romantizmu sa dnes považuje za vážnu hudbu a málokto ktorý obdivovateľ dnešnej populárnej hudby má k nej vzťah. Takzvaná „podenková“ kultúra je typickým prejavom 2. polovice 20. storočia a odrakľuje duchovný, morálny a kultúrny úpadok spoločnosti.

Pripravila:
ALŽBETA RAJTEROVÁ

Dorozumievacia sústava umeleckého diela

JÁN ALBRECHT

Ludské vedomie sa vyznačuje schopnosťou pohybovať sa takmer súčasne na rôznych rovinách či stupňoch. Človek si nevedomuje len objekty, ktoré vstupujú do jeho pozornosti, ale vedomuje si samotný proces vnímania. Krátko povedané, uvedomuje si vedomie.

Myslím si, že túto schopnosť možno dokonca považovať za základnú charakteristiku ľudského vedomia alebo vôbec vyššej formy reflexie. Je to danosť, ktorá zaručuje aj schopnosť distancovať sa od seba samého, vidieť všetko – i seba – z odstupu. Umožňuje jasnejšie vidieť chyby vo vlastnom vnímaní a poznávaní a nepovažovať samotné vnímané a poznané javy za chybné len preto, lebo premietame chybné vnímanie na objekt, identifikujúc naivné vnímanie s vnímaným, teda odraz s objektom.

Azda netreba zvlášť poznamenať, že táto viacvrstvová schopnosť vnímania je aj základom vyšších foriem poznávania, základom vedeckého a umeleckého myslenia. Bez odstupu od konkrétnej nie je možné hlbšie uvažovať o javoch, lebo bez odstupu nemožno javy včleniť do širších asociačných súvislostí. Bez odstupu zaplňujú javy celý priestor vedomia.

Schopnosť pozeráť na seba „zhora“, či „z odstupu“ zaručuje i možnosť korigovať chybné myšlienkové postupy a týmto spôsobom nachádzať účelnejšie prístupy. Nie každé vmešovanie sa do činnosti z vyššieho postu je však prospešné. Naše správanie sa orientuje na cieľ činnosti, samotnú cestu k cieľu si nevedomujeme v plnej jasnosti. Vidíme pred sebou cieľ, ktorému sa podriaďuje mechanizmus činnosti. Ak sa však naša pozornosť presúva z cieľa činnosti na jej samotný priebeh, môže dôjsť k oslabeniu pohľadu na cieľ a v dôsledku toho k chybnému správaniu sa, t. j. nastáva akýsi rušivý „šum“ medzi dvoma priebehmi, medzi akciou a cieľom. Uvedomovanie si samotnej činnosti môže teda pôsobiť aj ako rušivý zásah. Dobré to možno dokumentovať na inštrumentálnej hre: tu môže ľahko dôjsť k chybným postupom, ak presúvame pozornosť z cieľového výrazového stvárnenia na drobnejšie úkony, ktoré ho majú zaručiť. Oblúk, ktorý sa opiera o cieľ činnosti, sa tým oslabuje a dieľce úkony strácajú svoju orientáciu. Inak: ak chceme hovoriť zvlášť vybraným spôsobom, zamotáme sa.

Vedomie teda nie je jednotné, ale mnohovýrovné. Kofkorkrát sa stáva, že v prvom pláne obdivujeme umelecké dielo, pričom akýsi „vnútorný hlas“ nám šepká, aby sme sa neodďali radosti, lebo dielo nemá tú hodnotu, ktorú pri spontánnom pohľade v ňom vidíme.

Tejto mnohovýrovnosti ďakujeme i za vývojové napredovanie v našom myslení, lebo je zdrojom kritického pohľadu, bez ktorého by chýbal stimul vytriediť z našej činnosti prekonané postoje a postupy. Skepsa, ktorá pramení z tejto „polyfónie“ vedomia, prinášala v minulosti už mnohé nové aspekty do nášho vedeckého a umeleckého obzoru. Nútila nás pochybovať o pravdivosti i doposiaľ nesporných uzáverov a orientovať vývoj na samotné základy myšlienkových sústav, snahu analyzovať samotný fundament ich širokej nadstavby. Čoraz viac skúmaný pohľad nesledoval len korekčné postupy, ale priamo sa zamerával na základy myšlienkových a vedeckých systémov. Vytvárajú sa nové, racionom podmienené sústavy zmenou základných postulátov a väzebných (Verkñpfung) predpisov. Rodia sa nové sústavy – napríklad Newtonovu fyziku prekonáva Einsteinova, vznikajú neeuklidovské geometrie, hľadajú sa nové racionálne základy ekonomických ako aj spoločenských sústav.

Pohľad na umeleckú činnosť z vyššieho postu sebauvedomovania poznačil aj vývoj umenia, ak tu došlo k snahám preniknúť k samotným koreňom umeleckého tvorivého procesu, k fenoménu umeleckého diela. S tým súviseli snahy stavať umelecké dielo experimentálne na nové a nové základy, a to vylučovaním tradíciou vytvorených súčastí alebo imputovaním nových, väčšinou racionálnych princípov do diela. Vzniká iba otázka, akou cestou sa tento nadradený myšlienkový post presadzoval a ktoré sú jeho konkrétne korene a ďalšie dôsledky.

Úvodom treba povedať, že vo vedeckom a umeleckom myslení rudimentárne takmer vždy existovalo a existuje tento spôsob nadhľadu, bez toho však, že by bol v každom období rozhodujúcim faktorom. V umení sa prejavuje snahou stupňovať účinnosť výroku, novosť a vyhranenosť individuálnosti tvorivého výsledku, čo viedlo pôvodne k spontánnej analýze samotnej štruktúry diela v rámci tvorivého procesu. Hľadali sa konštitujúce momenty účinku, hodnoty, prejavovali sa snahy sprístupniť nové, dovtedy nerešpektované aspekty a objavy. Romantický individualizmus bol jeden z prvých hlavných filozoficko-estetických postov, ktorý posúval občas pozornosť z finálneho obzoru do priestoru pracovných úkonov, z diela na samotný kreatívny proces. Na zákalde tohto postoja sa v ďalšom priebehu vývoja začali spochybňovať istoty remeselného pragmatizmu, ktoré sa javili čoraz viac ako činitele stereotypu, hatiace prelom k požadovanej jedinečnosti. Nastala tak trhlina medzi akademickým prístupom a záujmami, ktoré počítali tradíciu a tradičnosť v ich úzkom chápaní ako bremeno, o čom svedčí zreteľne i história výtvarného umenia. Akadémia a Les indépendents sa stali oponujúcimi ideológiami, z ktorých zvíťazila jednoznačne nezávislá umelci, čo signalizovalo koniec cechových istôt, lebo tendencia originalnosti a novosti si našli skrátenú cestu k novým objavným účinkom. Explicitnosť ideí premočila implicitnosť z remesla vyrastajúcich metód tvorby. Nové trendy si žiadali čoraz viac skrátiť cestu od faktúry k ideí, čo sa im – ako to retrospektívne zisťujeme – väčšinou a v záseade aj podarilo. Nadhľad nad tvorbou ukázal, že pointa umeleckej činnosti netkvie v zakotvenosti v tradovaných istotách. Motivoval snahu oslobodiť sa od tradíciou predznačených, aj osvedčených receptov, podľa ktorých sa hľadala spásnosťná idea v metódach akademického umenia. Umelci začali odmietať pravdy zrodené z množstva opakovaných východiskových me-



Juan Gris: Gitarista (olej, 1918)

tód a premis, ktoré vniesli nutne svoje pracné riešenie aj do ich výsledkov. Hľadali priame cesty, lebo objavená pravda je vraj jasná, osloviteľná bez okľúk.

Bolo kreslenie antických sôch a osvojovanie si romantickej palety hudby jedinou cestou k dosiahnutiu intendovaných nových cieľov? Isté je, že všetko, čo vzniklo mimo týchto dotykov muselo nadobudnúť inú tvár, čo bolo aj potešiteľné. Na druhej strane však neinvolovala tradícia remesla len záporné momenty; trúbila citlivosť voči prostriedkom, zhrnula bohaté skúsenosti z minulosti, poskytla osvedčené metódy tvorivého prístupu, a tu začínala pôsobiť aj záporne vzhľadom na požiadavky novosti a originality. Základy „majstrovstva“ však pritom boli prístupné aj inými cestami, ak nestotožňujeme majstrovstvo s remeslom, len ktorá cesta vedie k takému transcendentálnemu majstrovstvu? Rozkol s tradíciou bol fakt, ktorý otvoril vstup na parnas občas aj nepovolaným. Dôsledkom každej revolúcie je nastolenie nových hodnotiacich kritérií, prepúšťajúcich načas aj hodnoty sporné; dosiahnuť opravdivé hodnoty neumožňuje žiadna „kráľovská cesta“. Čo je mimoriadne a hlboké, nie je dar okamihu, aj keď sa tak zdá, ale vzniká kreatívnou selekciou a syntézou mnohého možného, ktoré sa núkajú ako vytušená jednota v prchavom okamihu; k jej záväznému sprítomneniu vedie ešte ďaleká cesta.

Cieľom a ideálom bolo zachytiť veľké okamihy bez zdĺhavej expedície a výbroje na dlhú cestu, i keď za plodným okamihom takáto dlhá cesta je vždy evidentná. Práca, námaha a remeselná rutina, strhujúca svetlé chvíle do krajín, v ktorých vedú vyznačené cesty, mala zostať skrytá. Každé dielo si vyžaduje vlastnú techniku, ako to hovorili maliari Kokoschka a Nolde.

Spomínali sme už na inom mieste, že štúdium umenia je procesom osvojovania si štýlu. Neexistuje abstraktná didaktika, ktorá by kvalifikovala k všeobecnému alebo k vyhranenému (ešte pritom neznámemu) cieľu. Využitie tradície v prospech vyslovenia budúcnosti je abstraktný proces, ktorý sa môže zrodiť len vo vedomí tvoriaceho. Nemyslíme tu na remeselnú vybavenosť, ale na selekciu a spájaním ideí zovšeobecnenú tradíciu, súcu k individuálne vyhranenej reaplikácii. Tradícia je všade prítomná, kde je človek. Bez nej sa nemožno dostať na vyšší post, odkrývajúci nové obzory. Remeslo je tiež plodom tradície, ktorá sa však v tejto väzbe javí ako príliš determinovaná minulosťou, ako stereotyp.

Obchádzať, či preskakovať bariéry vyznačenej dráhy a postrehnúť jedinečný „plodný“ okamih, ako to vyjadruje Lesing, nie je ľahké. Rozlúčenie sa s balastom prináša vždy stupňovanú neistotu. V kladnom prípade prináša slobodu, ktorá pramení z odbúrania zbytočného, k samotnej ideí nepatriaceho komparzu a kulís. Cieľ sa má javiť už ako idea oslobodená od nič nevračiaceho lešenia, od schodišťa vedúceho k parnasu. Tvorba smeruje preto čoraz viac od produktu manufaktúr k aforistickosti, sústreďuje sa na jeden jediný cieľ – nechce veľa hovoriť, ale mnoho povedať; non multa, sed multum!

Z pozície, o ktorej sme doposiaľ hovorili a ktorá má líčiť situáciu umenia novej vecnosti, fauvizmu a expresionizmu, vedie cesta ďalej, smerom k hlbšiemu uvedomovaniu si tvorivého

ho procesu a matérie umenia, jeho štruktúry a syntaxe. Skúmajú sa determinanty umeleckého účinku a jeho podstaty. Kladie sa otázka, čo je zbytočné a kde sa vlastne nachádza dominantná účinku či idey. Sú to v podstate pokusy dosiahnuť plnú slobodu, s ktorou by si umelci nemohli nič začať, lebo jej niet. Umenie nebolo ani nebude slobodné. Umenie je fenoménom psychológie a zostáva viazané na mechanizmus psychiky a tým aj na jej zákonitosti. Nech mi je prepáčené, keď pokračujem ohradené oblasti estetiky, spájajúc ich s javmi psychológie, avšak vyčlenením fenoménov, patriacich do estetiky a umenia z psychológie sme nedosiahli nič, okrem sebaklamu. Konkrétne problémové okruhy, ktoré navzájom len preto nesúvisia, lebo patria do odlišných kategórií, ešte nás neopravňujú k tomu, aby sme ignorovali ich nadväznosť, ktorá de facto existuje. Existujú tu skôr nebezpečné úskalia systematicky vied, ktoré vyznačujú hranice medzi javmi, či kategóriami tam, kde nie sú a nemôžu ani byť. Emocionalita je napríklad fenoménom psychológie, zážitok z umenia patrí do kategórie estetiky, máme ho preto vylúčiť z psychológie?

Úvahy o podstate umenia, o ktorých sme práve hovorili, viedli k uzáverom, prameniacim z presvedčenia možnosti nájsť podstatu tvorby a javu toho, čo nazývame umeleckým dielom skrátenou cestou od faktúry k účinku. Aké sú nositeľa umeleckého účinku, zbaveného mimoumeleckých premis, ktorých výsledkom je „inkarnácia umeleckého naliehania“ reprezentujúceho ideu v jej čistote, jedinečnosti a sile?

Za hlavný terč útoku sa javila vo výtvarnom umení predmetnosť, ktorá bola základom tradičného umenia. Objekty prostredia nie sú súčasťami umeleckej idey, lebo idea sa nestotožňuje ani s krajinou, ani s interiérom, ani s ľudskou postavou. Prečo koreni vývoj výtvarného umenia práve v nich?

Takéto úvahy nepadli pritom z nebies, lebo figuratívne umenie sa vo svojom vývoji pri hľadaní umeleckej podstaty v značnej miere odklonilo od modelov vizuálnych obrysov predmetov. Tolerancia, možnosť oprieť sa pritom o významovosť objektového sveta, bola vtedy maximálna. Pôsobila závažne aj pri značnom obmedzovaní vizuálnych modelov. Význam sa pritom zachoval aj po transformovaní a začlenení do finálnej vízie nového umeleckého významu. Krok k odbúrianiu predmetnosti bol už len veľmi malý, aj sa uskutočnil.

Vylučovanie figuratívnej oslobodilo umenie od jeho elementov nepatriacich k podstate. Výtvarné umenie si teda vydobylo novú nevidanú slobodu. Zdalo sa, že odtiaľ sa píšú nové dejiny umenia. Sloboda, ako sa často tvrdilo, zodpovedala slobode, v ktorej sa pohybuje hudba, ktorá nenapodobňuje, ale tvorí budujúce na ničom neviazané útvary, ktoré vraj sú iba výsledkami voľnej tvorivej fantázie.

Podobné úvahy, ktoré možno hodnotiť ako gnozeologické výlety do štruktúry a podstaty média umenia, sú plodom stupňovanej autoreflexie tvorby z aspektu funkcie jeho prostriedkov. Sú zároveň motívom hľadania spoločných črt medzi rôznymi druhmi umenia a komparáciami ich štruktúr a mechanizmov. Príznačným momentom je práve fakt, že sa nehľadajú analógie v ich finálnom pôsobení, či v možnosti „prekladať“ obsah umenia do reči iného druhu, ale v analýze samotnej štruktúry a jej oznamovacej mechaniky.

Sloboda, ktorú si výtvarné umenie získalo vylúčením predmetnosti, spočívala v tom, že obrazová plocha poskytila odtiaľ ničím neobmedzenú voľnosť tvarového asociovania. Tvary už neboli viazané na osnovy modelov, prebraté z obklopujúceho sveta. Stali sa prvkami akéhosi výtvarného symfonizmu, prelúdiami, opusmi, improvizáciami alebo kompozíciami č. 1, 2 a pod., podľa vzoru abstraktného označenia hudobných diel.

Vystahovali sa rôzne zátišia, figury, krajiny z obrazovej plochy, nevedno však, či si so sebou niečo nezobrali, čo predsa nejaké patrilo k podstate umeleckého diela, bez čoho sa dielo neobíde na jeho ceste k objavu a k prijímateľovi. Stôl, ruža, madona zaručene nepatrí do podstaty umeleckej idey, zostáva však otázkou, či, aj keď nie oni sami, ale aspoň ich prítomnosť netvorila nenahraditeľný most k cieľu umenia, i keď po jeho dosiahnutí mohli ustúpiť do nepovšimnutého pozadia, skryť sa za vyslovenú ideu. Z aspektu komunikatívnej nemožno však pokladať dimenziu predmetnosti iba za kanál, ktorý by prenášal signály čiste z umeleckej podstaty, hoci je nutné súčasťou komplexného komunikačného oblúku; jej existenciu ale sotva možno vyňať z transferov, ktoré spájajú dielo s prijímateľom. Keď existuje umenie, ktorého účinok nie je odkázaný na opieranie sa o mimoumelecké tvarové fenomény, ako napríklad hudba, nemôže byť konkretizácia mimo umenia stojacich objektov podstatná. Objekty výtvarného umenia si však so sebou uniesli aj významy, ktoré sa v nich skrývali a ktoré s nimi boli nerozlučne späté. Tvary, citujúce objekty nášho prostredia neboli len tvarmi, ale aj (mimoumeleckými) nositeľmi významov, teda niečoho, čo prekračovalo iba zmyslové vnemové hodnoty. Nebolo podstatné to, čo vlastne reprezentovali, ale to, že niečo predstavovali, t. j. boli nositeľmi významov, poznateľných aj pri stvárňovacích obmenách. Lenže nový význam bol pochopiteľný iba za predpokladu existencie pôvodného významu. Vylučovaním predmetnosti sa strácal onen dvojobraz, ktorý motivoval obmenu objektu.

Hudba zažila stupňovaním uvedomovacieho prístupu tak tiež nemalé metamorfózy. I tu nastal koniec bezstarostného používania jej jazykového média. Skúmali sa charakteristiky štruktúry a vlastností média, tentokrát už nie z didaktických pohľadov, ale hľadali sa východiská k novým výrazovým rovinám, hľadali sa príčiny závislosti od tradície, ktorá sa mala prekonať v záujme nových objavových svetov. Ráció malo pomôcť obmedziť alebo vylúčiť pôsobenie magnetickej sily tonality, jej funkčnosti a hľadať možnosť oslabiť jej pôsobenie; hľadať cesty, ktorými možno dosiahnuť najväčšiu variabilitu. Začali sa aplikovať numerické metódy pri výbere a usporiadaní materiálu, sledujúce oslabenie funkčných automatizmov tema-

Starosti o sedemdesiatročnú starenku

Dokončenie z 1. str.

orientácie nazvali Gavalierom s ružou. Synovec mal trochu iné záľuby ako strýko. Hoci po nástupe Karla Nedbala scénické dielo Richarda Straussa sa na javisku SND rozrástlo, nedbalovský repertoár sa v tridsiatych rokoch rozšíril o viaceré dovtedy u nás neznáme mená. Najprv to bola Prokofievova opera Láska k trom pomarančom, potom Šostakovičova Ruská lady Macbeth a medzitým prišli na premiéry svojich diel skladatelia z rôznych zemí: Zemlinsky, Ferroud, Rocca, Bloch či Vladigerov. Ale zaznela aj moderna česká, ba i scénická kantáta Alexandra Moyzesa Svätopluk. Nedbal sa vybral aj opačným smerom, až ku Gluckovi, kultivoval mozartovský kult a postavil najširší wagnerovský repertoár v dejinách našej opery. Popri Lohengrinovi sa hralo Zlato Rýna, ale aj Tristan a Izolda, ba dokonca Parsifal. Odtvtedy opera SND nemala takto náročne postavenú dramaturgiu. V takomto obkľúčení veľkých mien a diel pokusy uviesť skoro amatérske opusy Rosinského museli vyznieť iba skľučujúco.

Nedbal však nepriniesol iba dramaturgický program, ale on mu dal s radom spolupracovníkov – najmä s avantgardným režisérom Viktorom Šulcom a scénografom Františkom Tröstrom – aj netradičný inscenačný tvar. V ich spolupráci vyzneli novátorský nielen diela moderné, ale aj Mozartova Čarovná flauta či Beethovenov Fidelio. Dobová kritika konštatovala, že tento tím a najmä režisér Šule dokázal urobiť operu zaujímavou aj tam, kde obvykle unavovala a kde sa počúvala vlastne len hudba a na to ostatné sa pozeralo ako na prípravok alebo nutné zlo. Naša opera sa tak postupne menila z princípálskeho divadla na divadlo principiálne, ktorému dominovali najvyššie princípy hudobnosti aj divadelnosti. Pritom nesmieme zabudnúť, že to bolo v čase, keď divadlo prenasledovala jedna finančná kríza za druhou, že celá slovenská kultúra a s ňou aj SND tu bolo ako od macochy. Napriek tomu bolo v opere SND za málo peňazí veľa muziky. Dokonca dobrej hudby.



V roku 1954 prijalo obecnstvo priam manifestačne inscenáciu Jura Jánošíka nár. um. Jána Cikquera. Na archívnej snímke G. Podhorského zasl. um. Štefan Hoza v hlavnej úlohe.

Poslovenčenie opery SND po vzniku Slovenskej republiky bolo iba formálne a vonkajškové. Áno, spievalo sa už iba po slovensky, ale vedenie súboru zostalo v českých rukách, ba aj v orchestri nehrali Česi iba prvé husle, ale takmer na všetkých nástrojoch. Keby boli Česi z opery SND odišli, naša opera by zanikla. V tridsiatych rokoch na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii vyrástli poväčšine iba speváci – z nich najvýznamnejšie miesta v opere SND zaujali Janko Blaho, Štefan Hoza, Margita Česányiová a Mária Kišonová-Hubová – kým na slovenských dirigentov či režisérov musela opera ešte ďalej čakať. Nedbalov široký a pestrý moderný repertoár sa zavrhol ako „zvrhlé“ umenie a v ťažkej vojnovnej dobe opera dostala odľahčený program. Dominovala romantická opera – a začalo sa od Adama, pokračovalo cez Donizettiho, Humperdincka, Nicolaia, Flotowa k vyskúšanému a obligátnemu Verdimu a Puccinimu. Dramaturgicky z tohto okliešteného a kasového repertoáru vyčnieva iba Egkov Peer Gynt, inscenačne ani jediné dielo. Politickému heslu Usmievavé Slovensko najviac zodpovedalo divadlo ako „zem úsmevov“. V tomto období lehárovská a dusíkovská opereta v povedomí Slovákov veru operu zatienila. Aj divadlo sa usilovalo tieto žánre skôr zbližovať, zrovnoprávňovať, ako oddeliť. Nielen Hoza, ale aj ostatní sólisti dávali svoje srdce ľahkonohej múze nielen v SND, ale aj na častých hosťovačkách Slovenského ľudového divadla vo všetkých kútoch Slovenska. Tak sa opera SND dopracovala od Gavaliera s ružou až k Modrej ruži. A predsa viacerí si myslia, že naša opera vždy previtala.

Po vojne sa súbor opery SND v podstate nezmenil, no divadlo bolo zrazu akoby vymenené. Vyhnali z neho operetu. Dir-

gent Krešimir Baranovič a režisér Branko Gavella začali opere vraciť opäť umelecký kredit. Štafetu po nich prevzali Frešo, Holoubek, nakrátko dokonca sa vrátil Zuna. Divadelnú tvár opery vtačili pražskí režiséri Juraj Fiedler a najmä Karel Jernek. On je aj tvorca prvej Krútnavy (1949) a tým zároveň aj posledného výrazne štylizovaného operného predstavenia v rozpätí rokov 1945–1949. Potom nastúpilo obdobie veľkolepých maľovaných dekorácií, horizontov, popisnej rézie, obozretnej dramaturgie. Obdobie, v ktorom nám opera SND maľovanou perspektívou vo výpravách chcela nahovoriť, že vo všetkom dosahuje dovtedy nevidané, iba vysnívané perspektívy. Na našom nevelkom javisku sme videli inscenácie okopirované z Veľkého divadla v Moskve alebo z Budapešti. Pôvodní boli iba speváci. Bol to čas, v ktorom vyzrela celá generácia či vlastne už dve generácie slovenských sólistov. V tom čase začal v SND pôsobiť režisér Miloš Wasserbauer. V tretej sezóne svojho bratislavského angažmán vytvoril so scénografom Josefom Svobodom a s kolektívom slovenských sólistov v každom smere prelomovú inscenáciu Verdiho Dona Carlosa (1956). V rovnakom čase sa aj do činohry SND opäť vrátil režisér ako hlavný, určujúci tvorca predstavenia. O dva roky neskôr prihlásil sa s umelecky vybrúsenou inscenáciou vo všetkých zložkách mladý slovenský režisér Miroslav Fischer. Ten úspech dosiahol na nefahkej predlohe Debussyho opery Pelleas a Melisanda.

Kým sa však takto naša opera začala otvárať svetu, utvrdila svoj slovenský ráz. Druhý raz sme boli svedkami premiéry národnej opery. Krútnava bola jednoznačne prijatá predovšetkým odbornou kritikou, Cikkerovho Jura Jánošíka (1954) však prijalo priam manifestačne predovšetkým obecnstvo. Skladateľ však umelecky dozrieval, ale obecnstvo už s ním nevládalo držať krok. Prejavilo sa to pri Cikkerovom vrcholnom diele Vzkriesenie (1962), kde divácka obec už citeľne zostávala za skladateľovými ambíciami. Pri ďalších Cikkerových premiérach sa pripať medzi javiskom a hladiskom stále prehlbovala. Žiaľ, neprehľboval sa záujem obecnstva o vývin, ďalší osud národnej opery. Ani tak zrelé dielo, ako je Suchoňov Svätopluk, nevyvolalo v širokých vrstvách taký ohlas, ktorý by dosvedčil, že osud národnej opery nie je len záležitosťou odborníkov, ale predovšetkým najširšieho okruhu návštevníkov.

Francúzi, Nemci, no najmä Taliani by vyžili iba zo svojho národného operného dedičstva. No slovenskí operomani sú predovšetkým „Taliani“. Najmä Verdi žije bratislavskú operu. Pre jeho jednoznačnú prevahu nazvali sme na konci šesťdesiatych rokov operu SND talianskou stagionou. Stala sa skoro neuveriteľná vec: po inscenačne nápaditom a spevácky brilantnom Trubadúrovi uviedol súbor na nepoznanie prerobeného, upraveného, zoškrtaného Nabucca – a táto inscenácia bez možnosti vstupu hostí pretrvávala v opere SND nepretržite od roku 1966. Napriek jej minimálnym umeleckým kvalitám udržiava ju pri živote každé umelecké vedenie. Dokonca sa z tejto inscenácie stalo najúspešnejšie protestné i manifestačné kmeňové číslo. České divadlá majú na slávnostné i osudové chvíle Libušu. My máme Svätopluka, ale v čiernych dňoch po vstupe vojsk i v dňoch ružových po nežnej revolúcii sme sa utešovali či uvelebovali zborom Židov. V iných divadlách inscenácie Nabucca, rešpektujúce partitúru, z ideových dôvodov zakázali, iba bratislavská, berúca meno Verdiho nadarmo, pretrvávala zmeny čias i výmeny šéfov. Dnes je to dokonca inscenácia, ktorou divadlo láta všetky diery pri nečakannej zmene programu. Pri premiére som takto napísal recenziu: Živ buď, živ nás Nabucco! Ale s toľkými rokmi a reprízami som ani vo sne nerátal.

Človeku je nesmierne smutno, keď si spomenie, koľko krásnych inscenácií odviaľ čas, kým ten operný Babylon je vari nezničiteľný. Boli tu predsa muzikantsky perfektné inscenácie Košlerove, najmä jeho večery mozartovské, potom prišli neopakovateľné stretnutia janáčkovské, ktoré najmä vo Veci Makropulos (1973) dosiahli svoj vrchol nielen vďaka Košlerovej takto, ale aj Kríškovej réžii a Vychodilovej scénografii. Osem rokov po Nabuccovi diváckym hitom bola Gershwinova opera Porgy a Bess, zato iné, cudzie, rovnako ako domáce moderné a nové diela videlo a počulo iba pár záujemcov. Alarmujúci nezaujem zo strany divadla i obecnstva bol o najlepšiu domácu novinku, Benešovu Hostinu.

V posledných sezónach sú bratislavské operné večery najmä hostinami krásneho spevu. Bel canto počúvame v origináli, avšak zo slovenských hrdiel. Boli tu však i príťažlivé divadelné večery. Z tých nedávnych má pečať scénického „Gesamtkunstwerku“ Chudovského inscenácia Rigoletta a najmä Bednárikov Faust a Margaréta. Aj pán prezident si pri prvej oficiálnej návšteve nášho hlavného mesta a SND vybral práve toto predstavenie. Vítali ho síce fanfáry z Libuše, ale potom už nezazneli ľubozvučné slovenské tóny suchonovské – ako to doteraz pri takýchto príležitostiach bývalo zvykom – lež lyrické melódie Gounodove. Spievalo sa po francúzsky, ale napriek tomu je to inscenácia s najrozumiteľnejším súčasným obsahom. Navyše prekrýpujúca divadelnou fantáziou, ktorá rovnako osloví príležitostného vzácneho hosťa v prezidentskej lóži, ako každodenného návštevníka na galérii.

Kruh sa uzavrel. Slovenská opera ani po sedemdesiatich rokoch nemá v SND poslucháčov. Ešte nedávno sme chceli svetu ukázať, akí sme aj v opere slovenskí, národní – teraz národu dokazujeme, že už sme svetoví: spievame viac po taliansky, francúzsky, rusky a česky, ako po slovensky. Držíme krok s dobou a so svetom. Ale zároveň sa aj silene pridŕžame všelichého starého a prežitého. V mnohých ohľadoch je spochybňovaná existencia inštitúcie s názvom Slovenské národné divadlo. Stále reparujeme a uchováваме model spolužitia činohry a opery zdedený z minulého storočia a odvodený z prevádzkových zákonitostí menších zázrazových spoločností. Dokonca staviame pre naše siamské divadelné dvojčá dvojbudovu – opäť s historickým názvom SND. Pritom už dnes väčšina ľudí doma i za hranicami hovorí iba o Bratislavskej opere. Kto je na vine, že na slová „slovenská“ i „národná“ sa pomaly zabúda?

LADISLAV ČAVOJSKY

ticko-tvarových stereotypov, ktoré sa vynárajú na základe stabilizovaných asociácií, vytvorených vývojom a minulosťou. Nefunkčnosť spontánnosti by musela viesť k opakovaniam a návratom, k dotykom s charakteristickými zvratmi, tonálnymi spojmi. Numerické poradové systémy sa stali pritom východiskom aj formovo-technologických riešení kompozície. Aplikovali sa racionálne regule usporiadania matérie skladby, ktoré sa stali stredobodom tvorivej činnosti. Metódy riešenia skladobného priestoru sa stali sami cieľom začínať pôvodnú orientovanosť postupov na zobrazovací výsledok, dešifrovateľný na základe afirmácie prostriedkami navodeného zážitkového obsahu. Samotný nastolený a realizovaný poriadok sa dostal na úrovni podstaty a cieľu umeleckej činnosti. Tým bol obkľúčen autoreflexie tvorby uzavretý, reflexiu procesu tvorby začala nahrádzať jej metóda.

Som vzdialený od toho, pokladať umeleckú činnosť za mimoracionálnu. Aj umelecká činnosť je v rovnakej miere produktom integrovanej myšlienkovkej činnosti. Úvaha a ración je prezentná v umeleckej i vedecko-mysliteľskej činnosti, len nie v rovnakej podobe. Ración v umení nestačí hľadať iba v pomocných momentoch kompozičnej činnosti, ale i v samotnom umeleckom asociovaní predstáv, lenže sa tu prejavuje v inej imanentnej forme, to zn. nie len vo forme aplikácie zovšeobecnených verbalizovateľných poznatkov o mimomediálnych súvislostiach a vzťahoch, ale priamo v mediálnych asociáciách v samotnej tvorbe, v nachádzaní súvislostí, ktorých objav evokuje s médium spojený zážitok z objavu. Viem, že slovo „ración“ je tu nesprávne volené, alebo aspoň dvojznačné. Pod termínom ración sa rozumie zväčša myslenie prebiehajúce v rečom médium a podliehajúce logike pojmového myslenia, vedúceho k verbalizovateľným výsledkom. V tomto ponímaní sa ración nehodí k používaniu v súvislosti s umeleckým myslením, ktorému sa na tomto základe odoprel vôbec „racionálny“ mysliteľský základ. Azda sa právom pýtame, či sa máme uskrtnúť s názorom, že umenie nie je prejavom myslenia alebo či máme použiť iné slovo k označeniu umeleckého tvorivého procesu? Čo je ale opakom ración? Azda iracionálnosť? Čo zostane pri absencii myslenia, azda človek?

Popri imanentnom umeleckom myslení existuje však aj myslenie mimomediálne, ktoré sa uplatňuje predovšetkým ako (Fechnerov) pomocný princíp, kontrola, verbalizovateľná skúsenosť a pod. Tomuto pomocnému princípu mediálneho myslenia prináleží v samotnej tvorbe významné ocenenie, tam však, kde autoreflexia tvorby ako mimomediálny element začína nahrádzať mediálne myslenie, nemožno ho pokladať za pomocný princíp, ale naopak. Sú to dôsledky sebauvedomenia, ktoré negatívne zasahujú do postupu tvorby, v snahe nahradiť kreatívny moment výsledkami špecificky verbálnologickým mimomediálnym myslením, čo mechanizuje či „scientifikuje“ proces tvorby a zaplňuje priestor, ktorý stál k dispozícii spontánnemu asociovaniu predstáv v rámci imanentného mediálneho myslenia. Pritom výsledky mimomediálneho myslenia nedokážu suplovať mediálne myslenie, lebo nie je v priamom spojení s dimenziami a vlastnosťami média.

Dve podoby myšlienkového prejavu stoja tu proti sebe a ich protirečivosť môže anulovať výsledky špecifickej umeleckej činnosti. Bol by to dôsledok chybného zásahu uvedomovacieho postupu tvorby. Odlišné priebehy myslenia, odohrávajúce sa na heterogénnych mediálnych rovinách, nedokážu sa sublimovať a nemožno jeden zo spôsobov myslenia interpretovať a prijať kritériami druhého, i keď sa jedná o prejavy jedného a toho istého ľudského vedomia. Mechanické prenášanie regúl a poriadkových systémov mimomediálnej úvahy do mediálneho myslenia je bezpečnou cestou, vedúcou k nekomunikatívnosti umenia, lebo obdiv umnosti racionálnych pravidiel faktúry a voľná figuratívnosť nesprostredkujú zážitkové obsahy, ale iba senzuálne súzvučky, lebo zásah racionálnych pravidiel do ich mediálnej štruktúry porušuje syntaktický základ jazyka média.

Paralela medzi maliarstvom a hudbou nepotvrdzuje názory, ktoré podnietili maliarov k dosiahnutiu slobody podľa vzoru hudby. Sloboda hudby je len zdanie, lebo neviazanosť na mimo nej stojace modely (napríklad imitácia akustických fenoménov) neznamena ešte neviazanosť na podmienky, ktoré si stanovuje význam. Na to, aby hudba bola hudbou, je potrebné, aby jej tvary stáli v určitej korelácii s tradíciou vypestovanými fundamentmi, ktoré rozhodujú o tom, či tvar má význam prekračujúci senzuálnu valenciu alebo nie. Strata významovosti môže nastať aj tým, že regule, ktorým má tvorba podliehať, nedovoľujú vytvoriť kontakt s významovým základom, či nedovoľujú rešpektovať imanentné, vývojom dané princípy hudobnej syntaxe.

Tak ponímané ración, ako vidieť, nie je absolútnou zárukou úspešného riešenia cieľov tvorby. Ak tieto momenty ración (v zmysle všeobecnej mimomediálnej rozpornej úvahy) zabráňujú splniť imanentné zákonitosti hudby, sú prekážkou. Ich výsledok nepatrí teda do arzenálov pomocných princípov, ale do oblasti špekulatívnosti.

Styk s dielom, ktorého syntax je narušená špekuláciou, sa pohybuje na rovine mimovýznamovej. Máme často pocit, že tušíme niečo, nedokážeme to ale pevnejšie uchopiť a identifikovať ako závažný zážitkový obsah.

Následkom transferu racionálnej úvahy do média výtvarného umenia a do hudby bola preto strata závažnosti – vo výtvarnom umení nadmernou slobodou a v hudbe nadmernou spútanosťou.

Spomínaný transfer poriadkových princípov do média s odlišnou logikou vlastnej syntaxe patrí k aktom špekulatívnym. Ako som už povedal, ración ako záruka náročnosti sa obracia v svoj opak, ak miesto toho, aby slúžilo, začína absolútne vládnuť. Ración dokáže posilniť, stupňovať hodnotu toho, čo médium komunikuje, dokáže však aj oslabiť a anulovať možnosti komunikovať umelecké obsahy.

Návrat ku komunikatívnosti vedie cez návrat k významovým elementom v umení. Nikto nemiluje umenie kvôli virtuóznemu narábaniu autora so skladobnými postupmi, ak tieto neslúžia skutočne k stupňovaniu niečoho, čo umelecké dielo vyslovuje nad pôsobivosťou svojich zmyslových hodnôt média: milujeme umenie kvôli sebe t. j. kvôli tomu, čo nám zážitok sprostredkuje a v nás vyvolá. Myslím, že koniec koncov nikto nechce umením prehovoriť a nič nepovedať.

Kniežací skladateľ PÁL ESTERHÁZY

JOHANNES LEOPOLD MAYER

„Bis decies quatuor comisi praelia nunquam vidit terga hostis, sed tamen hic jaceo, Victor, eram semper vivus, nunc mortuus essem Victor, sed num det mihi iam requiem Ergo Victoris brabium non deprecor ullum in mundo ast coelum victor adire peto.“

Dvadsaťštyrikrát som bol v boji, ale nepriateľ ma nikdy nevidel od chrbta. Predsa tu, víťaz, ležím mŕtvy. V živote som vždy víťazil, aj teraz by som bol víťazom, keby mi Boh dal večný pokoj. Preto nežiadam vavriny pre víťaza na tomto svete, ale prosím o to, aby som mohol vkročiť do nebies.

Tento medzi odvahou a pokorou oscilujúci text ozdobuje sarkofág palatína a kniežata Pála Esterházyho v kniežacej hrobke františkánskeho kláštora v Eisenstadte, tomto mieste posledného odpočinku muža, ktorý pre krajiny strednej Európy bol mimoriadne významný už svojou politickou aktivitou; ešte významnejšie pre túto oblasť sú však jeho mnohostranné kultúrne záujmy a jeho angažovanosť vo veciach náboženstva.

Pál Esterházy sa narodil 8. septembra 1635 v starom hrade v Eisenstadte. Keďže táto budova však veľmi chátrala, trávila rodina väčšinu času na majetku v neďalekej obci Grosshöflein. Vo veku 10 rokov začal navštevovať jezuitskú školu v Grazi, o rok neskôr však prestúpil do školy toho istého rádu v Trnave, ktorá v tom období bola pravdepodobne najvýznamnejším kolégiom svojho druhu v krajinách bývalého Uhorska. Po smrti svojho brata v bitke pri Vezeckých musel Pál prevziať dedičstvo Esterházyovcov v roku 1652. Zastávky jeho povšimnutiahodnej kariéry: 1653 župan šopronskej župy, 1674 ríšsky rytier Svätej ríše Rímskej, 1679 cisársky tajný rada Leopolda I., 1681 palatín Uhorska, 1682 rytier Zlatého rúna, 1687 ríšske knieža. S cisárom Leopoldom I. ho spájalo priateľstvo a spoločný záujem doviest protireformáciu v habsburských krajinách do úspešného konca.

Školské roky u jezuitov v Grazi a najmä v Trnave položili základy pre neskoršie aktivity Pála Esterházyho. Išlo predovšetkým o pevné zakotvenie katolíckej viery so zvláštnym zdôraznením mariánskeho kultu, keďže Matka Božia bola v protireformácii neobyčajnou ochrankyňou a vodkyňou katolíckych bojovníkov, na druhej strane o lásku k hudbe a k divadlu. Aj trnavskí jezuiti pestovali duchovnú hru s mimoriadnym zanietením a mladý Pál dokázateľne spolupúčnikoval v hre s hudbou na starozákonný námet o Judite.

Preto treba aj neskoršie pôsobenie kniežata vidieť ako striedavú aktivitu vojenskú, náboženskú a kultúrnu, ktorej cieľom bolo udržanie resp. obnovu katolíckej viery, odvrátenie tureckého nebezpečenstva, poučenie a náboženské povznesenie a v nie poslednej miere aj večná blaženosť.

Je povšimnutiahodné, že Pál Esterházy si popri početných vojenských a politických úlohách našiel čas na intenzívne zaoberanie sa s hudbou. Mohol sa v tom oprieť o určitú tradíciu vo vlastnom rode. Správy o esterházyovskej dvornej hudbe siahajú až do roku 1619. Okolo stredy 17. storočia musela byť už taká výkonná a známa, že jezuiti ju angažovali pre svoje divadelné predstavenie v Soproni. Toto predvedenie bolo pravdepodobne na vynikajúcej úrovni, veď išlo o katolícke podujatie v centre protestantizmu. Pála Esterházyho možno považovať za znovuoorganizátora eisenstadtskej dvornej kapely, ktorá v čase jeho vlády pozostávala z 26 členov, z toho ôsmich spevák-ov.

Knieža sám hral na virginále a vytvoril si zoznam skladieb, ktoré mohol sám hrať. Knieža eisenstadtské udržiavalo úzke kontakty s veľkými hudobnými centrami a vynikajúcimi skladateľmi, o čom svedčí dohoda z roku 1707: v nej sa Johann Joseph Fux zaväzuje vychovať pre eisenstadtský dvor dvoch chlapcov-kastrátov.

Organizáciou svojej dvornej kapely položil Pál Esterházy základný kameň neskoršieho tak významného pôsobenia Josepha Haydna na tomto dvore. Haydn mohol budovať na priebežne vzrastajúcej tradícii kvality a rozvíjať ju. Nemožno nespomenúť, že už v najstaršom zachovanom konvencionáli esterházyovskej dvornej kapely je záznam o žene-diskantistke. V esterházyovských rezidenciách v Eisenstadte, Prešporku a Viedni pestovali teda vynikajúcu dvornú hudobnú kultúru, hudobníci dokonca sprevádzali knieža na nejednej ceste, a legendárnou sa stala púť kniežacej rodiny v roku 1692 za účasti 11.000 osôb, na ktorej sa dvorná kapela výrazne podieľala v rámci bohoslužieb.

Kde a u koho získal Pál Esterházy svoje hudobné vzdelanie, nie je známe. Skutočnosť, že hudobné remeslo dobre ovládal, však dosvedčuje zachovaná zbierka kantát Harmonia Caelestis, vydaná v roku 1711. Toto obsiahle kompendium hudby obsahuje skladby pre celý cirkevný rok a nie je pozoruhodné iba ako dielo diletujúceho šľachtica, ale možno ho označiť za významný dokument vrcholnobarokovej chrámovej hudby v stredoeurópskom regióne.

Vznik jednotlivých kantát trval pravdepodobne niekoľko rokov. Pál Esterházy vyjednával od roku 1701 s oboma univerzitnými rytami Jakobom Hoffmanom a Johannom Jakobom Freundtom vo Viedni o vydaní, vyhotovenom v roku 1711. Obaja notorytci dostali 500 zlatých a tri sudy uhorského vína.

Originálny titul znie Harmonia Caelestis seu Melodiae Musicae per decursum totius anni adhibendae ad usum musicorum, Authore Paulo Sacri Romani Imperij Principe Estoras de Galanta Regni Hungariae Palatino, Anno Domini MDCCXI. Na druhej strane je obraz Matky Božej, s muziciujúcimi anjeli. Pod ním verše:

„Nil canitur suavius
auditur nil iucundius
nil cogitatur dulcius
quam Jesus Dei Filius.“

Obraz i básen naznačujú obsah zbierky: že totiž podstatná časť hudby je venovaná Matke Božej a že niektoré kantáty sú priam pietistickým spôsobom venované rozjímaniu o osobe Ježiša Krista, predovšetkým novonarodeného dieťaťa, pričom slová „suavis“ a „dulcis“ (sladký) dostávajú dôležitú úlohu.

Autorom neliturgických textov kantát (tvoria väčšinu) je sám Pál Esterházy. Nie je známe, kto si kúpil vydania z roku 1711, nevedno ani či nemali byť iba honosnými darmi. V esterházyovských rezidenciách v Prešporku a Eisenstadte sa dlhý čas zachovali. Jozeph Haydn vlastnil jednu medirytinu, pravdepodobne sa však už nepoužívala, ba dokonca v Haydnovej ére Harmoniu Caelestis považovali už iba piétne za nie veľmi aktuálne dielo kniežacieho predka.

Aj dnes používané hudobné lexikóny nepodávajú rozhodujúce informácie o kantátach a ich autorovi. V Riemannovom lexikóne sa dočítame: „Jeho Harmonia Caelestis (Viedeň 1711), ktorá je dosť rozmanitá a v staršej uhorskej hudobnej literatúre ojedinelá, obsahuje 55 duchovných spevov.“ A v hesle „Esterházy“ v lexikóne Musik in Geschichte und Gegenwart stojí iba: „Dielo obsahuje 55 jedno – a viachlasných latinských duchovných spevov, zväčša so štyrmi strofami a často sa striedajúcim instrumentálnym sprievodom na spôsob barokových duchovných koncertov.“

K nedostačujúcej recepcii prispela azda aj skutočnosť, že medirytina z Viedne je veľmi chybná. Rozšírili sa aj rukopisné kópie. Pozornosť si zasluhuje rukopisný záznam jednej z kantát Harmonia Caelestis v kláštore v Güssingu, ktorý však neuvádza meno autora Pála Esterházyho.

Ako už titul naznačuje, obsahuje zbierka hudbu pre liturgické oslavy počas celého cirkevného roka. Široký priestor zaberajú skladby pre vianočné obdobie, ktoré sa sčasti vyznačujú aj zvláštnou instrumentáciou – napríklad použitím zobcových flaut. 16 kantát je venovaných Matke Božej. Zvlášť závažná je kantáta č. 53 – Saule, Saule, ktorej námet tvorí obrátenie Šavla v svätého Pavla a je teda venovaná menovcovi skladateľa. Spomedzi ostatných skladieb sa vyníma priam divadelnou dramatickosťou s vírením tympanov a veľkým obsadením so sólistami, zborom, sláčikovým orchestrom a tromi koncertujúcimi trúbkami. Je to aj jedna z nemnohých prekomponovaných skladieb, na rozdiel od väčšiny v strofickej forme s úvodnou sonátou alebo rozsiahlym instrumentálnym vstupom. Melodika je prostá, nájdú sa však aj bohato kolorované pasáže, ako napríklad v kantáte č. 43 Ave, ave dulcis Virgo Maria. Aj instrumentálne úseky sú rozmanité. Zväčša je spev sprevádzaný sláčikovými nástrojmi, ale napriek tomu rozmanitým spôsobom. Predovšetkým nápadná je skladateľova záľuba vo vysokých polohách viol. Zvláštnu zmienku si zasluhuje aj sonáta ku kantáte č. 51 Ubi, ubi, comoraris, venovaná sólovým husliam. Virtuózne-melodický gestus a početné akordy sólového nástroja silne pripomínajú štýl Heinricha Ignaza Bibera.

Je nápadné, že Pál Esterházy sa vo svojej Harmonia Caelestis nijako nepridržiava nádherného štýlu, aký nachádzame súčasne v chrámovej hudbe pestovanej v viedenskom dvore napríklad v diele Johanna Josepha Fuxa. Charakter tejto hudby je pre vtedajšiu prax habsburskej ríše naozaj dosť ojedinelý



Harmonia Caelestis – ilustrácia 1. vydania

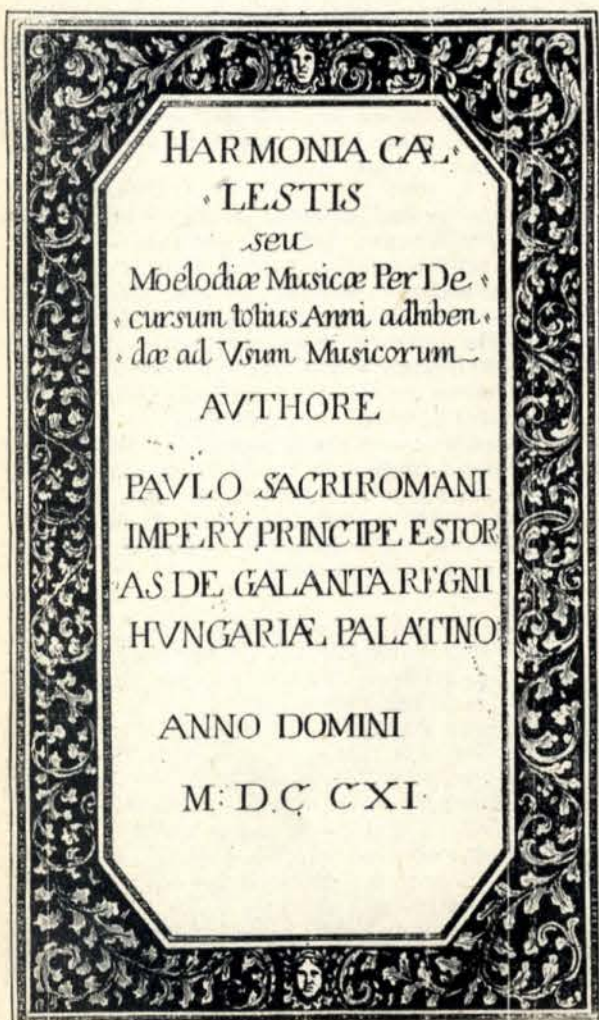
a nachádza obdobu v pozmenenom tvare až duchovnej tvorbe neskorších eisenstadtských dvorných kapelníkov, ako napríklad Wenzela Zivlhofera, alebo u viedenského predklasicistu Matthiasa Georga Monna. Najbližšie stojí Esterházyho štýl azda k skladateľom z mníšskych rádov, najmä františkánov, ktorých „prostý“ spôsob kompozície je blízky hudbe Harmonia Caelestis. Jednou z príčin je azda aj skutočnosť, že Pál Esterházy mal ku františkánom v Eisenstadte veľmi blízky vzťah, prevzal patronát nad ich kostolom a kláštorom a našiel tam i miesto svojho posledného odpočinku.

Nemožno nespomenúť ani problém, patriaci do oblasti dejín hudby resp. teórie kompozície, i keď ho tu nemožno rozvíňať. Mnohí tzv. kleinmeisteri v oblasti chrámovej hudby 18. storočia – medzi nimi aj Pál Esterházy – ignorovali najneskôr od čias Johanna Josepha Fuxa (Gradus ad Parnassum) kodifikovaný zákaz paralelných kvint. Příklad pre to nachádzame napríklad v kantáte č. 48 O Maria gratiosa, kde v závere spevný hlas a bas postupujú v takýchto zakázaných paralelných kvintách. Ak však vychádzame zo skutočnosti, že Pál Esterházy – podobne ako mnohí ďalší, ktorí tento zákaz ignorovali – aspoň vo veľkom ovládali hudobné remeslo, bude potrebné tento fenomén, ktorý možno pozorovať až do začiatku 19. storočia, preskúmať a zhodnotiť podľa iných estetických kritérií.

Pál Esterházy významne prispel svojou hudobnou činnosťou – ako skladateľ i majiteľ dvornej kapely – k dvornej hudobnej kultúre v krajinách dnešného Československa, Maďarska a Rakúska. Intenzívny výskum jeho osoby a pôsobenia, ale i znovuoživenie jeho zbierky Harmonia Caelestis určite prinesie nie bezvýznamné poznatky. (Rád by som poukázal na to, že autor tohto článku vo svojej funkcii redaktora oddelenia vážnej hudby Krajinského štúdia Burgenland Rakúskeho rozhlasu v posledných rokoch pripravil koncerty resp. rozhlasové produkcie viacerých kantát v podaní rôznych súborov, ktoré sa stretli s mimoriadnym ohlasom obecnstva).

Na záver treba ešte poukázať na zvláštnosť v hudobnom pôsobení Pála Esterházyho, svedčiacu o zriedkavom príklade tolerancie.

Zanietený zástanca protireformácie, ktorého Harmonia Caelestis je intenzívne a vedome „katolíckym“ dielom, dal svojich synov Michaela a Gabriela na hudobné štúdiá k organistovi Jánosovi Wohlmuthovi do Rustu. Tento bol známy v celom západouhorskem regióne nielen ako vysokouznávaný hudobný pedagóg, ale predovšetkým ako kantor evanjelickej cirkvi v Soproni, strediska protestantizmu luteránskeho razenia!



Harmonia Caelestis – titulný list 1. vydania



Harmonia Caelestis – ukážka zo Sonáty ku kantáte Ubi, ubi comoraris

