

Hudobný život '90

ROČNÍK XXII.

3. – Kčs

18. 7. 1990

15

Zatiaľ čo tohtoročná Pražská jar sprostredkovala skutočne výnimočné posluchácke dojmy, aké naša hudbymilovná verejnosť nemala možnosť poznať dlhé roky, ba desaťročia, medzinárodný televízny festival Zlatá Praha na nové podmieny nášho spoločenského života a z toho vyplývajúce nové možnosti príliš nezareagoval. Až na dve-tri výnimky v hudobnej kategórii všetko zostalo podobné ročníkom predchádzajúcim. Dokonca možno konštatovať, že pravidelnému dlhoročnému návštevníkovi na tohtoročnom festivale chýbali niektoré exkluzívnosti, ktoré sa v uplynulých rokoch tu a tam predsa len vyskytli (najmä vďaka produkcii kanadskej, z času na čas dánskej, britskej a holandskej).

Zlatá Praha 1990

Ťažiskom tohtoročnej Zlatej Prahy sa zдал byť hudobno-dramatický žáner. Zámerne nehovorím iba o opere, lebo bratislavské, režírne vydaté Memento nemôžeme považovať za typický operný útvar (tomu sa ostatne na následnej tlačovej konferencii hűzevnato bránil aj skladateľ Peter Martinček). Zaujímavá škála námetov sa rozvíjala v tomto smere od klasickej Mozartovej Figarovej svadby (v celkom neklasickom poňatí), cez znovuoobjavenú lyrickú drámu anglického skladateľa nemeckého pôvodu Fredericka Deliusa (1862–1934) až k autorom súčasným.

Rakúska inscenácia Mozartovej Figarovej svadby je časťou cyklu jeho troch opier (obsahuje tiež Dona Giovanniho a Così fan tutte). Aj keď tu vlastne išlo tak trochu o renesanciu inscenačných modernizačných trendov zo 60. rokov (u nás bol propagátorom takých úprav starých diel do modernej inscenačnej podoby nezapudnuteľný Václav Kašík), predsa len tvorcovia evidentne premýšľali, ako toto známe mozartovské veľdielo pretlmočiť novým spôsobom. Celý dej preto posunuli do súčasnosti, do bytu s modernou kúpeľňou a pre nás bežným interiérom. Tomu zodpovedali aj kostýmy – od všedných oblekov cez športové dresy až k domácejmu nehlíže. Rakúšania všetko postavili na jednoduchosť a prirodzenú komiku; z diváckeho hľadiska je to jedna z ciest na získanie súčasného diváka, ktorý je už – zdá sa – presýtený noblesou, patetickosťou, kašírovanosťou. Režisér Peter Sellars tu dobre usmernil, vypointoval a vzájomne zohľadnil konanie všetkých hlavných predstaviteľov, a tak herecké výkony mali miestami vyššiu úroveň ako niektoré partie vokálne. Dobré sa uplatnili výkony Figara (Sanford Sylvan), Zuzanky (Jeanne Ommerlé), grófa Almavivy (James Maddalena), Marcelíny (Sue Ellen Kuzma), ale aj iných, u nás dosiaľ takmer neznámych interpretov. Je zjavné, že medzi televíznymi divákmi sa asi nájde dosť nespokojencov – ale napokon ani slávny americký veľkofilm režiséra Formana nebol prijatý jednoznačne...

V posledných rokoch oslávila návrat na scénu už takmer zabudnutá opera **Romeo a Júlia na dedine**; postihol ju rovnaký údel ako ostatné kompozície Fredericka Delia, ktorého osud zaviazal z rodného anglického Bradfordu najprv do nemeckého Lipska, aby potom od roku 1888 žil v Paríži. Od roku 1926, kedy oslepol, svoje skladby Delius až do svojej smrti (roku 1934) diktoval. Opera Romeo a Júlia na dedine vznikla v prvom roku nášho storočia, teda v dobe, kedy Janáček písal Jej pastorkyňu. V porovnaní s týmto hudobno-dramatickým dielom je Deliova opera evidentne už len akýmsi posledným doznievaním romantizmu, miestami okrajovo korešpondujúceho s náznakmi impresionizmu. Západonemecká WDR z Kolína nad Rýnom v réžii nášho Petra Weigla však dost statický a divácky málo aktivizujúci dej (s časťami orchestrálnymi medzihrami atď.) zasadila do obrazového koloritu krásnej prírody. Ani Weiglove obrazovo zaujímavé vizie nemohli plochu temer dvoch hodín zaplniť tak, aby romantická, predimenzovaná šírka mala dostatočný efekt pre súčasného diváka. Vnucuje sa teda otázka, či zabudnutie opery nebolo celkom prirodzené, a či súčasná televízna renesancia tejto – na naše po-

metry hudby mnohovravná a zároveň málo hovoriacej – je vôbec zmysluplná.

Takéto zamyslenie nad hudbou Fredericka Deliusa sa priam núkalo v súvislosti s prezentáciou anglickej inscenácie **Jej pastorkyňa** z produkcie TVS, Maidstone Kent. Hudba Leosa Janáčka totiž evidentne zaujala aj hostí z cudziny. Príbeh z moravského vidieka však bol ohraničený divadelnou statickosťou, lebo išlo o záznam predstavenia z glydenbournského festivalu. Na margo scénického tvaru možno povedať, že od našich predstáv a zvyklostí sa dosť líšili kostýmy a vek niektorých predstaviteľov (najmä dosť cudzorodo pôsobiacej Jenúfy!) nezodpovedal logike libreta. Pre diváka je v tomto zázname iste poučné počuť v úlohe Kostelníčky svetoznámu Anju Silju; oproti Roberte Alexandrovej v titulnej role sa vyznačovala aj sympaticky dotvorenou interpretáciou pôvodného dialektu. Z mužských úloh boli hlasovo dobre disponovaní Laca (P. Landridge) i Števa (M. Baker), ten však – rovnako ako Jenúfa – pôsobil dojmom mládenca dosť prestárleho. Tento problém však dobre poznáme aj z mnohých našich divadiel...

Zo všetkých postáv anglickej verzie bola najzaujímavejšia Kostelníčka: táto, od svojho prvého príchodu na javisko monstrózna, pritom však vnútorne precítená, oduševnená žena, zvládala svoju úlohu s prirodzenou gradáciou, s talentom hereckým i speváckym. Davisova taktovka citlivo podčiarkla janáčkovský dramatizmus i lyrické kontrasty nielen v sólových partoch spevákov, ale aj v orchestrálnom sprievode. A tak možno s ľútosťou konštatovať, že spolupráca s jazykovým poradcom nebola výraznejšia.

Krátko po dokončení partitúry citovanej Janáčkovej opery vznikla v roku 1909 monodráma Arnolda Schönberga **Očakávanie**. Toto pôsobivé polhodinové dielo, opisujúce bezprostredné pocity ženy, ktorá pripravila svojho manžela o život, v televíznej verzii umocnil chýrny operný režisér Götz Friedrich. Jeho progresívna inscenácia vzdialene pripomína majstrovské umenie Ingmara Bergmana: aj tu jediný pohľad často vypovie viac, ako rozvláčne vysvetľovanie. Friedrich navyiac v kľúčových miestach volí ako najúčinnější výrazový prostriedok symboliku. Vizualná zložka sa teda nezaobrá iba spievaným textom, ale v kontexte s obsahom tvorí samostatnú dejovú drámu, akúsi polyfonickú, miestami až kontrapunktickú väzbu, výrazne svojbytnú umeleckú výpoveď. Využitie obrazových detailov, zadných projekcií a hereckej introspekcie je súčasťou nápaditého a bohatého arzenálu funkčných režijných prostriedkov. Friedrich rozvíja tvorivú predstavivosť v duchu Schönbergovej hudby a v súlade s námetovou fikciou libretistky Marie Pappenheimovej ako vlastnú televíznu drámu. Mimoriadne schopná predstaviteľka titulnej úlohy, speváčka Karen Armstrongová, v duchu melódie artikuluje iba sporadicky; na playbackovej rovine hudobnej zložky totiž prevažne realizuje pantomimicky vzrušenú a presvedčivú monodrámu herecky-vrahyne.

Švédka televízia sa tak tohto roku prezentovala ojedinelým príspevkom, aký sme v doterajších ročníkoch nemali možnosť uzrieť. Spoznali sme výsostne avantgardné, umelecky hlboko pôsobivé a režírne maj-



Speváčka Anja Silja v úlohe Kostelníčky z Janáčkovej opery *Jej pastorkyňa* (Jenúfa; TVS Maidstone Kent, Veľká Británia)

strovské kompendium výrečného umenia, účinnej psychológie a vydatenej osobitnej televíznej transformácie. Len je ťažké pocho-piť, prečo príspevok zaujal iba okrajovo, prečo sa v istej denníkovej recenzii hovorí iba o „prvkoch hororu“, keď tu ide – a švédski realizátori na to v sprievodnom komentári poukázali – o kontinuitu s dobovými tendenciami, determinovanými názormi psychoanalýtika S. Freuda. Uznávaný režisér Götz Friedrich tak zaujal nielen svojím nenapodobiteľným experimentátorským rukopisom, ale aj perfektnou réžiou, ktorej zodpovedala aj zložka kameramanská (Ralph M. Evers), scénografická, hudobno-realizačná (Švédsky rozhlasový symfonický orchester s dirigentom Eso-Pekka Salomenom) a ostatné; všetky ponúkli dačo naozaj nové, osobité, provokujúce. A tak by to z času na čas na medzinárodných festivaloch malo byť!

Maďarská televízia sa často prezentuje pôvodnými televíznymi operami, aj vcelku vydatenými inscenáciami diel už dobre známych. Tohtoročná Mascagniho **Sedliacka česť** zobrazila scenerie plné zamilovanosti, márnosti, zúfalstva aj pomstychtivosti v presvedčivom slede obrazov, ktoré vytvorili charakteristické prostredie sicílskej krajiny i tamojšieho života ľudí. Režisér András Békés, známy aj z iných televíznych adaptácií opier, pochopil atmosféru libreta a k realizácii prízval skutočne schopných spevákov, ktorí – okrem dobre disponovaného tenoristu Györgya Dörnera – svoje roly výrazne stvárnil tiež herecky. Sympatické výkony podali Zsuzsa Váriová (Santuzza), Éva Pánczlová (Lola), Katalin Mészölyová (Lucia) aj veristicky presvedčivý Sándor Sólyom Nagy (Alfio). Úroveň stvárnenia bola už tradične veľmi dobrá, v širšej konkurencii svojím tradičionalizmom však málo výrazná.

Nápaditejšia bola monodráma Francisa Poulencu **Eudský hlas** na slová Jeana Cocteaua. Belgický režisér Raf Verpoeten všetko postavil na vynikajúcom výkone Mireille Capelleovej (speváčky z perfektnou francúz-

skou výslovnosťou!) a predovšetkým na nápaditom striedaní vizuálnej zložky. Obrazovými strihmi, pozvoľnými nájazdmi i rozlišovaním detailov od veľkých celkov vytvoril z komorného diela – v súlade a kontexte s vývojom hudobnej zložky – neustále sa striedajúcu, avšak nepredimenzovanú paletu jednotlivých sekvencií, v duchu požiadaviek televízneho stvárnenia. Na celkovom úspechu sa výrazne podieľal aj kvalitný Filharmonický orchester Belgického rozhlasu a televízie.

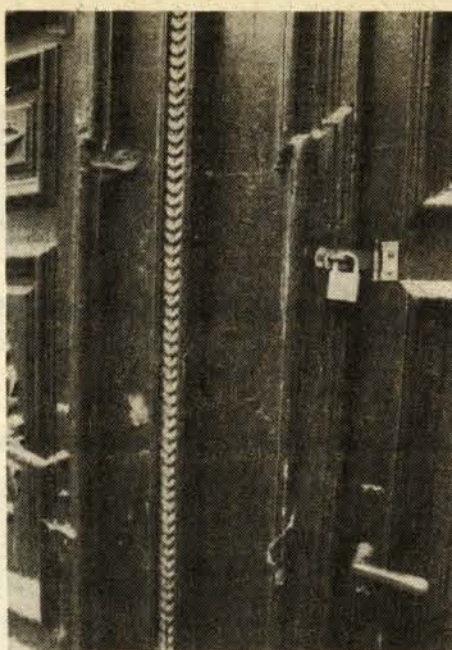
Každoročne na festivale Zlatá Praha s určitým napätím sledujeme pôvodnú hudobno-dramatickú produkciu. Istým sklamaním bola tohtoročná fínska ponuka – pôvodná opera nakrútená podľa starej legendy o ne-naplnenej a tragickej láske záhradníka ku krásnej princeznej. Pod názvom **Damašský bubon** ju napísal súčasný fínsky autor Paavo Heininen (svetová premiéra sa uskutočnila vo fínskej Národnej opere roku 1984). Žiaľ, hudobne ani realizačne tu nedošlo k výraznému posunu. Zvukovo často predimenzovaná partitúra príliš nepresvedčila, takže sme mohli oceniť predovšetkým interpretačné prednosti fínskych sólistov a ansámblov; pod vedením dirigenta Ulfa Söderbloma poväčšinou podali výkony hodné uznania. Či táto snímka poteší srdcia divákov, to je ťažké v tejto chvíli predpovedať; miestami totiž dramatický náboj zatláčal akúkoľvek melódiku v trochu nepochopiteľnom, až chaotickom prívale nových a nových hudobných prúdov. Na ploche 75 minút toho bolo priveľa, hrani-ca únosnosti bola v tomto smere ďaleko prekročená.

Šťastnejšie si počínali bratislavskí tvorcovia oratórneho hodinového **Memento**. Podľa literárneho námetu Radka Johna sa hudobného stvárnenia ujal disponovaný Peter Martinček, réžiu mal Samuel Ivaška. Celkovo tento príspevok zaujal. Okrem pozitívnych hlasov sporadicky zazneli aj názory odsudzujúce; to sa však v tomto prípade dalo čakať!

pokračovanie na str. 5



Pamätná tabuľa na dome, kde žil M. Schneider-Trnavský – budúci rok bude 110 rokov od narodenia...



Brána do domu, do ktorého sme sa márne chceli dostať



Dom M. Schneidera-Trnavského je skutočne v dezolátnom stave – pohľad z ulice



... a pohľad z „odvrátenej“ strany – z dvora
Snímky P. Brenkus

Bez väčšieho komentára

Na ulici Mikuláša Schneidera-Trnavského v Trnave je dom, kde žil a pracoval náš národný umelec – ako o tom svedčí aj ošumelá pamätná tabuľa vedľa brány, opletenej pavučinami a pevne zamknutej zámkom (obr. 1–2). Prišli sme sa sem pozrieť pri príležitosti Celostátnej speváckej súťaže M. Schneidera-Trnavského, v deň, kedy sa pri odovzdávaní cien víťazom skloňovalo meno „slovenského Schuberta“ vo všetkých pádoch. O rok nás čaká 110. výročie narodenia majstra piesní, ale i množstvo inej, zvlášť zatiaľ nedocenennej cirkevnej tvorby. Dom, kde prežil so svojou rodinou najkrajšie roky života, pripomína v súčasnosti skôr strašidelnú budovu, s vybitými oknami (pohľad dnu odpudzuje množstvom špiny, zápachom a absolútnou nehybnosťou, s výnimkou pohybu tu prežívajúcich zvierat). Pavúk poistil čelnú bránu – čo je dôkazom, že tu už veľmi dávno nikto nebol. (Pohľad na exteriér budovy z ulice – obr. 3). Predsa sme sa však dostali do dvora schneiderovského domu... a to na radu muzikologičky Edity Bugalovej, od 1. marca pod-

predsedníčky MsNV v Trnave, ktorá poradila fotografovi, ako sa rýchlo a bez kľúča možno pozrieť palote „na zádky“. Aj keď spôsob nezverejníme, odfotovali sme si dvor a pozadie zdevastovanej pamiatky (obr. 4). Nie je to vábny pohľad? A to môže muzikologička – donedávna pracovníčka Západoslovenského múzea E. Bugalová – ukázať desiatky listov, ktoré vo veci rekonštrukcie schneiderovského domu písala po minulé roky kompetentným ona, ale aj iní zainteresovaní. Teraz, keď je – i keď iba krátko – vo funkcii, dúfame, že veci sa pohnú dopredu, aby sme sa budúci rok nemuseli červenať, že náš prvý národný umelec v hudbe nemá vo svojom rodnom meste ani pamätnú izbu, nieto múzeum, ktoré si nepochybne zaslúži... Pravda, k snahe a nadšeniu novej podpredsedníčky MsNV pre kultúru treba ešte čosi hmatateľnejšie: praveké ruky odborníkov a peniaze. Nájdú sa v Trnave, ktorá začala vehementne dávať do poriadku pešiu zónu a na bočné uličky tak trochu zabudla?

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

Z REDAKČNEJ POŠTY

Milý pán
Markovič,

s veľkým zadostučením som si v nedeľu 3. júna vypočul Váš Nedeľný zábavník, v ktorom ste – tuším ako prvá lastovička v našom rozhlase – venovali priestor súčasnej vážnej hudby. V interpretácii nášho popredného Moyzesovho kvarteta a môjho obľúbeného klaviristu Jaroslava Filipa som mal možnosť vypočuť si okrem ukážok z diel Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena aj úryvok z diela, ktoré ste uviedli ako ukážku súčasnej slovenskej hudobnej tvorby. Musím vám však, žiaľ, oznámiť, že ste sa dopustili veľkej dezinformácie.

1. Ukážka, ktorú ste uviedli ako súčasnú slovenskú hudobnú tvorbu, bola zrejme takto označená omylom. Na Slovensku takto píše len Juro a ja. Jožo s tým prestal už pred viacerými rokmi. Žiaden z nás to, čo odznelo, nenapísal. Išlo o ukážku z diela svetoznámeho klasika hudobnej avantgardy, dnes už aj na Slovensku hraného skladateľa, ktorého meno znie Maurizio Xenakis Stockhausen, z diela, ktorého názov si už nepamätám, ale prvýkrát bolo predvedené na medzinárodnom festivale súčasnej hudby v Darmstadte ešte v roku 1956 a odvtedy zaznelo snáď na všetkých pódioch civilizovanej Európy.

Skandál, ktorý ako vždy pri takejto premiére vtedy vznikol, možno dokumentovať kritikou, ktorú uverejnil Wolfgang von Kurzschluss v časopise Alte Zeitschrift für Musik č. 10/1956. Citujem: „Ale, pravdu povediac, toto dielo sa ani nemohlo páčiť. Okrem významných zámerov a solídnych hudobných zásad prezentovalo iba jalovú, skutočne združujúcu prázdnotu. Invencia nemala v sebe nič fascinujúce a príjemné. A vyše tri štvrte hodiny bolo treba znášať to mlátenie a dupanie, kvílenie a škripanie, trhanie a plákanie fráz a otrepaných motívov! Bolo treba vstrebávať do seba tú kvasiacu masu a k tomu prehltnúť dezert z najprenikavejších disonancií a najodpudivejších zvukov...“

Je neuveriteľné, že tento text je doslova zhodný s kritikou, ktorú uverejnil svetoznámy hudobný vedec 19. storočia Eduard Bernsdorf na margo premiéry dnes už zabudnutého 1. klavírneho koncertu od akéhosi Johanna (alebo Richarda?) Brahmsa. Mal zrejme pravdu aj náš významný socialisticko-realistickej estetik dr. Zdenko Nováček, keď v článku Za pevnosť marx-leninskej estetiky, ktorý zverejnil časopis Hudobný život v č. 9/1978, napísal: „Krajne komplikované umenie zostáva okrajovým produktom doby rozvinutej socialistickej spoločnosti a podľa

toho ho spoločnosť i ekonomika hodnotí. Pojem hudby, ktorá existuje pred akoukoľvek možnou skúsenosťou a mimo nej, chápeme vo svojej podstate ako málo produktívnu aktivitu človeka. Nazdávam sa, že tento druh umeleckého myslenia (i konštruovania) nie je absolútne nevyhnutným pre vývoj a kultúrno-politickú situáciu dneška.“

2. Ukážka, ktorú ste zlomyseľne uviedli ako údajnú skladbu Ávoduso od Beethovena, nie je vôbec žiadna Ávoduso odzadu! Nie je od Beethovena!! Ide o známy Revolučný odzomok č. 10 Es dur, za ktorý bol známy zaslužilý umelec B. Folten (jeho životopis napísal ešte K. Čapek) poctený zhodou okolností v tom istom roku 1956 Štátnou cenou Klementa Gottwalda. Dielo, doteraz živé a obľúbené, znie doslova takto (viď príklad).

Myslím, že je načase, aby už konečne zaznelo i v modernejšom háve niektorej z našich popredných populárnych rockových skupín a nie stále v ošumelej interpretácii našich symfonických telies a Moyzesovho kvarteta, ktoré by sa mali podľa mňa skôr špecializovať na to, čo som identifikoval pod bodom č. 1.

Zostávam s pozdravom a s ponukou k odbornej spolupráci

Váš
VLADIMÍR BOKES



ČESKO-SLOVENSKO-POLSKÉ KULTÚRNE STYKY K LEPŠIEMU?

V dňoch 28. a 29. júna t. r. zišli sa v Černínskom paláci v Prahe zástupcovia štátnych orgánov a predstavitelia kultúrnej a vedeckej obce, aby s prihliadnutím na nové spoločenské podmienky posúdili doterajší rozvoj česko-slovensko-poľských kultúrnych stykov a vypracovali návrhy na ich zmeny a zlepšenie, ktoré by podľa názorov účastníkov rokovania mali byť zapracované do pripravovaných dokumentov. Účastníci stretnutia konštatovali, že zblíženie kultúr oboch štátov je výrazne sfažované administra-

tívnym obmedzením cestovného ruchu. Účastníci rokovania sa preto obracajú na kompetentné orgány s naliehavou žiadosťou o riešenie tohto problému. V záverečnom dokumente boli vypracované doporučenia pre jednotlivé kultúrne, umelecké a vedné disciplíny. Súčasne účastníci okrúhleho stola, ktoré sa konalo pod záštitou podpredsedu federálnej vlády a ministra zahraničných vecí Jiřího Dienstbiera, navyše konštatovali, že v súčasnosti je potrebné podporovať zakladanie a činnosť

spoločných česko-slovensko-poľských, česko-poľských a slovensko-poľských organizácií, združení, nadácií, ktoré budú slúžiť vzájomnému zblíženiu národov oboch krajín. K tomu má prispieť i odstraňovanie nepráv a mýtov o vzájomnej minulosti a objektívne informovanie o životnom štýle a kultúre našich národov. Malo by sa to prejavovať predovšetkým vo výučbe na školách a v masových oznamovacích prostriedkoch.

Vážený pán ROMAN BERGER, hudobný skladateľ, nositeľ Herderovej ceny,

milý Roman,

od okamihu, keď si sa rozhodol vystúpiť zo Spolku slovenských skladateľov, pocítil som, ako i viacerí Tvoji kolegovia, ľútosť. Otázka prečo k tomu došlo sa stala pre mňa obsedantnou. Stav nášho Spolku, prejavovaný v poslednej dobe i v diskusiách (a „nediskusiách“) naznačoval, že je veľa čo naprávať. Isté je však to, že plenárky s ľútosťou hodnotili Tvoj odchod (podobne i P. Breinera a rozhodnutie odísť J. Zimmera, ktoré však po otvorenej výmene názorov s J. Hatrikom zmenil) a poverili vedenie Spolku o listovaný i osobný kontakt s Tebou (i s P. Breinerom).

Potom, čo ma Spolok slovenských skladateľov zvolil za predsedu a neskôr i Rada Slovenskej hudobnej únie, považujem za jeden z prvých v poradí dôležitosti mojich úradných aktov napísanie tohto listu (ako i listu p. Breinerovi).

Prechod od starých štruktúr a spôsobov činnosti bývalého ZSSKU na nové (zatiaľ pracovne hľadané) bol a dosiaľ je sprevádzaný pochopiteľne istým váhaním, neujasnenosťou, daňou „starému mysleniu“. Skutočnosť, že je paralelné v pohybe celý myšlienkový, kultúrny, ekonomický a politický aparát neulahčuje našu prácu, hoci by to tak malo byť. Revolúcia zmenila systém, ale nie ľudí!

Ak v budúcnosti mal by mať náš Spolok skutočný a nielen formálny zmysel, musí skoncipovať svoj program. Nepôjde to bez hlbokej kritickéj analýzy minulosti, bez stanovenia priorit činnosti pro futuro a bez rešpektovania základných noriem slušnosti v ľudských vzťahoch, v debatách i tvrdých polemikách.

Umenie je jav syntetický a ťažko si je predstaviť Spolok, riešiaci iba čiastkové problémy, hoci tie v niektorých časových úsekoch akoby dominovali. Nekonečnými sa zdajú debaty o sporoch vo veciach pekuniárnych, o vzťahoch medzi profesiami a o riešení existenčných otázok vôbec. Vážna je otázka rehabilitácie tvorby a tvorcov a je dobré, že valné zhromaždenie SHÚ ju neuzavrelo ako ukončenú. Minulosť potrebuje oveľa hlbšiu analýzu, a preto, myslím, mala by sa ňou zaoberať širšia komisia kompetentných expertov nielen z oblasti hudby ale i historikov, filozofov, psychológov a pracovníkov rôznych sfér, súvisiacich s kultúrou a umením (rozhlasy, televízia, VSMU, Akadémia atď.) – to všetko boli spojené nádoby minulosti.

Pred vyše 20 rokmi boli násilne prerušené naše kontakty so svetom (ISCIM, UNESCO, festivaly súčasnej hudby, univerzity a pod.). Žiaľ, nedá sa pokračovať v bode prerušenia, „vlak je už v inej stanici“ a nám v mnohých odvetviach zostali iba trávou zarastené „odstavné kofane“, roky nepoužívané!

Milý Roman, ak teraz vyslovím presvedčenie, že Tvoja účasť v Spolku by veľmi prispela k profilovaniu jeho činnosti a posilnila i jeho autoritu – ber to nielen ako môj osobný názor, ale aj poverenie pléna osloviť Ťa v tomto duchu. Verím, že Tvoje rozhodnutie, ktoré predchádzalo odchodu, nie je ireverzibilné. V nových podmienkach našej existencie, keď chválabohu miznú staré zhubné praktiky „eintopf-kultúry“, nebolo by dobré, aby nás spútali „ligotavé okovy“ komercie. Nie náhodou vznikol Parlament na ochranu kultúry. Azda prvoradým cieľom umelcov, Spolkov i SHÚ by malo byť úsilie o zachovanie kontinuity ducha, o podporu maximalizmu, najvyšších ambícií a elitárstva v najlepšom zmysle slova. Umenie nie je „demokracia hodnôt“!

V jednom by si však naša hudobná obec mala osvojiť spoločné vedomie: Čo najefektívnejšie pomáhať zachraňovať vážnu hudbu (najmä súčasnú v celom jej estetickom pluralizme) – ochraňovať ako ohrozený druh.

Verím, že sa budeš zapodievať s niektorými myšlienkami tohto listu (napokon sme o nich často spolu v minulosti hovorili) a ostávam

s prejavom úcty
ILJA ZELJENKA

V Bratislave, 27. júna 1990

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

KOMORNÉ KONCERTY



Pozorný návštevník 35. medzinárodného hudobného festivalu Košická hudobná jar možno postrehol, že oproti minulým ročníkom majú v rámci komorných koncertov väčší podiel koncerty domácej proveniencie – len štyri z deviatich boli obsadené zahraničnými účastníkmi.

Vo všeobecnosti zvýšený záujem o gitarovú hru sa odrazil v ponuke dramaturgie KHJ, ktorá dala priestor tomuto populárnemu nástroju až na troch komorných koncertoch.

Prvým z nich bolo vystúpenie gitarového duu z Rumunska. **Christian Alivej** a **Constantin Andrei** postavili svoj program na transkripciách skladieb z klavesovej literatúry. Očakávanie väčšej zvukovej sýtosti a variabilnosti, vyplývajúce z kombinácie dvoch gitár, však ostalo nesplnené. Celý večer sa niesol v duchu istej výrazovej unifikačie v dôsledku súčinnosti niekoľkých faktorov. V prvom rade všetky diela boli v miernom tempe (bulletinom pôvodne ohlasované rýchle skladby aj rýchle časti skladieb interpreti na koncerte vypustili), ďalej samotné transkripcie sa zameriavali viac na dodržanie pôvodného zápisu, než na využitie typických technických a výrazových možností nástroja, v dôsledku čoho zostala citeľná pôvodná klavírna sadzba. Výrazová nostalgia a melanchólia našli svoje opodstatnenie v **Triste č. 1** (Túžobná pieseň) **Juliana Aguirreho** a v dvoch skladbách **Johna Bulla** (pôvodne pre virginal): **The Duchesse of Brunswick's Toy** a **The Duke of Brunswick's Alman**, no už menej v transkripcii **Beethovenovej** klavírnej **Sonáty G dur op. 79**, z ktorej zaznela len 2. časť. **Albénizovu** **Tangu** by iste prospelo temperamentnejšie predvedenie, ako aj dôslednejšie vypracovanie fráz. Zvýraznenie rytmického prvku absentovalo i v **Rissutiho** argentínskom tanci **Milonge**. Taktiež regtimový štýl skladieb **Solances** a **The Entertainee Scotta Joplina** bol oslabený prílišným zjemnením kantilény a potlačením rytmiky, ako aj relatívne pomalým tempom.

Alexander Frauči zo ZSSR si pre prvú časť svojho (oproti pôvodnému programu podstatne pozmeneného) gitarového recitálu vybral **Frescobaldiho Áriu s variáciami**, transkripciu **Bachovej Ciaccony d mol BWV 1004** a **Variácie E dur na Mozartovu tému Fernanda Sora**. V týchto skladbách sa preukázal ako instrumentalista, ktorého charakterizujú typické atribúty sovietskeho interpretačného štýlu: zmysel pre zvukovosť, široká výrazová škála, ako aj agogicky uvoľnená hra v medziach štýlovej prípustnosti jednotlivých skladieb. V druhej polovici programu po **Variáciách na ruskú ľudovú pieseň Michaila T. Vysockého** zaznela **Paganiniho Veľká sonáta A dur**. Škoda, že dojem z emocionálne veľkorysej a koncepcie dobre zvládnutej interpretácie kazili značné technické nedotiahnutosti, ktoré sa sporadicky objavili už aj v rýchlych pasážach **Bachovej Ciaccony**. V nasledujúcich skladbách – **Ašer vals** (Koškinova transkripcia valčíka z opery rakúskeho skladateľa **Lea Aschera**) a **Hre na vojačikov** súčasného sovietskeho skladateľa **Nikitu Koškina**, ako aj v **Nebeskom tangu R. Dienza** – mohol zaujímavými farebnými a rytmickými efektami zapôsobiť na poslucháča, no ich „fahký“ štýl vzhľadom na bezprostredné zaradenie po **Paganiniho Veľkej sonáte** vyznel z dramaturgického hľadiska heterogénne a náhodilo.

Na ďalšom komornom koncerte predviedol **A. Frauči** s bratislavským **Filharmonickým kvartetom Kvinteto pre gitaru a sláčikové kvarteto č. 4 D dur Fandango od Luigiho Boccheriniho**. Ich spoločné vystúpenie malo blízko k hre z listu, čoho dôkazom boli rytmické a intonačné kolízie sláčikových nástrojov a nevyvážený, miestami až zanikajúci zvuk gitary. Z celého koncertu interpretačne najvydarenejšie bolo **Sláčikové kvarteto F dur op. 96 Americké Antonína Dvořáka**.

V príjemnom prostredí Východoslovenskej galérie sme si vypočuli pekný koncert **juhoslovanského tria** v zložení **Laura Levai Aksinová** – flauta, **Nikola Srdić** – klarinet a **Marina Mitičová** – klavír. Už v **Sinfonii concertante op. 41 Franza Danziho** sa predstavilo ako dobre zohratý a zvukovo vyvážený ansambl. Nosný, kultivovaný tón a spofahlivá technika, ako aj spontánna muzikalita oboch dychových hráčov vynikli i v **Mozartovom Ronde pre klarinet a flautu**, no táto skladba odhalila

zároveň aj ich slabinu – bez opory klavíra sa hudobný proces trieštil na malé plochy, v dôsledku čoho celok zostával neprehľadný. **Tri ročné doby** súčasného skladateľa **A. Arvina** svojou neoklasicistickou kompozičnou orientáciou vhodne zapadli do prvej polovice programu. Ak expresívny umelecký prejav účinkujúcich vzhľadom na charakter menovaných diel pôsobil miestami až preexponovane, našiel adekvátne uplatnenie v pozdnoromantických dielach v ďalšej časti koncertu. Interpreti priliehavo tlmočili bohatý emocionálny svet **Troch kusov pre klarinet, flautu a klavír Maxa Brucha**, v koncepcie ucelebnom tvare s dôrazom na evolučnosť hudobného procesu, pričom klavírny sprievod sa javil ako stabilizujúci faktor napriek tomu, že miestami nebol do detailov prepracovaný. Juho-slovanskí umelci do svojho programu zaradili aj dielo zo súčasnej domácej kompozičnej tvorby, a to **Hrdličku M. Štátika**. Ide o impresionisticky ladené dielo, bohato využívajúce imitácie vtáčieho spevu a paralelizmy, hlavne kvartové. **Tarantella op. 6 Camilla Saint-Saënsa** tvorila efektívnu kódu koncertu.

Vystúpenie posledného zahraničného hosťa festivalu – **Varšavského komorného orchestra** s umeleckým vedúcim **Miroslavom Lawrynowiczom**, bolo hodnotné najmä z dramaturgického hľadiska výborne zostaveným programom, zahŕňajúcim diela od klasicizmu po súčasnosť, vrátane domácej kompozičnej tvorby. Vhodným úvodom, vzhľadom na nasledujúce **Mozartovo Divertimentu F dur KZ 138**, bol **Staropolský koncert pre sláčikový orchester Romualda Twardowského** s výrazne klasicizujúcim duchom a priesračnou formou. V **Koncerte pre klavír a sláčikový orchester G dur Josepha Haydna** preukázala svoje umelecké kvality poľská klaviristka **Krystyna Makowska**. Škoda, že precíznu „perličkovú“ prstovú techniku znejasnila prílišnou pedalizáciou. S veľkou dávkou romantickej vzletnosti interpretoval **Varšavský komorný orchester Griegovu Suitu z Holbergových čias**, no v rýchlych častiach techniky nezvládol nasadené tempo, na čo najviac doplatila 5. časť – **Air**. Súčasnú domácu tvorbu prezentoval ensemble v závere ešte jedným kompozične zaujímavým dielom – **Koncertom pre sláčikový orchester Grazyny Bacewiczovej**, v ktorom upútala najmä sugestívna 2. časť **Andante** s koncertným využitím jednotlivých nástrojov, plynúca na báze zjednocujúceho ostinátu.



Trio z Juhoslávie **L. Levai Aksinová, M. Mitičová a N. Srdić**. Snímka archív HŽ

Z vystúpení našich umelcov v súvislosti s charakterizovaným **Varšavským komorným orchestrom** spomeňme najskôr jeho slovenský pendant – **Slovenský komorný orchester** s umeleckým vedúcim **Bohdanom Warchalom**, ktorý podal vyrovnanejší a hodnotnejší umelecký výkon. Typ programu mali warchalovec rovnaký, ako po minulé roky: dve barokové skladby (**Baldassare Galuppi: Concerto a quattro č. 2 G dur** a **Koncert pre troje huslí a orchester F dur Georga Philippa Telemanna**) a dve diela z obdobia romantizmu (**Gioacchino Rossini: Sonáta č. 1 G dur pre sláčiky a P. I. Čajkovskij: Serenáda C dur op. 48**). V Telemannovom trojkonzerte sa okrem Bohdana Warchala ako sólisti predstavili prví huslisti oboch skupín – **Peter Mareček** a **Miloš Vacek**. Interpretačný štýl warchalovcov netreba zvlášť analyzovať; snáď len poznámku, dokumentujúcu ocenenie ich umeleckých kvalít hudbymilovnými poslucháčmi – bol to jediný komorný koncert KHJ, ktorý dokázal naplniť koncertnú sálu Domu umenia do posledného miesta.

Dobrá návštevnosť mali tiež obidva koncerty v Dóme sv. Alžbety, venované hudbe baroka. **Košický komorný orchester** je teleso s dlhšou tradíciou, no až po nedávnych personálnych



Varšavský komorný orchester.

Snímka archív HŽ

zmenách mohol získať reálny podklad na vyššie umelecké ambície. Pod taktovkou **Romana Skřepka** sa po úvodnej **10. sinfonii Francesca Manfrediniho** predstavili **Pavol Zvirinský** a **Ladislav Tomko** ako sólisti v **Suite zo slávnosti na vode pre 2 trúbky a sláčiky Georga Friedricha Händela**. Dramaturgickou pointou večera však bolo oratórium **Stabat Mater pre soprán, mezzosoprán, ženský zbor a sláčiky Giovanni Battistu Pergolesiho**, ktoré **R. Skřepka** našťudoval v spolupráci s novovzniknutým komorným speváckym zborom **Lacrima** a jeho zbormajstrom **Jánom Drietomským**. Sólistami boli sopranistka **Viera Drietomská**, ktorá v záskoku pohotovo našťudovala tento part, a nádejná absolventka košického konzervatória, mezzosopránistka **Denisa Šlepková**. Charakterizovali ich vrúcny výraz a celkovo zanechali veľmi dobrý dojem, i keď zo spôsobu tvorenia tónu a vibráta predsa len bolo trochu cítiť, že sa nešpecializujú na tento typ hudby.

Pokiaľ základným dramaturgicko-estetickým zámerom koncertu Košického komorného orchestra bola snaha priblížiť poslucháčom hudbu baroka na súčasných nástrojoch a cez prizmu súčasných hudobno-vyjadrovacích prostriedkov, súbor **Musica antiqua Praha** sa sústreďuje výlučne na autentickú interpretáciu pre nás takmer neznámej hudby raného baroka. Umelecký vedúci **Pavel Klika** vo svojom poeticky ladenom a pritom odborne fundovanom bulletinu túto snahu charakterizuje ako „sústreďený záujem o problematiku štýlovosti pri predvádzaní hudby minulých epoch, spojený s túžbou po opravení dnes prevládajúceho zjednodušeného a spoločného obrazu hudobnej histórie.“ Interpretácia duchovných diel talianskych a rakúskych ranobarokových majstrov **G. A. Rigettiho, M. Uccelliniho, T. Merula, S. Rossiho, P. A. Marianiho** a Ď. upútala nielen hrou na originálnych dobových nástrojoch alebo ich novodobých kópiách (barokové husle, viola da gamba, violone, theorba, cembalo), ale aj štýlovo čistým a decentným umeleckým prejavom spevákov – sopranistiek **Anny Hlavenkovej** a **Miroslavy Chmelovej** a basistu **Michala Pospíšila**.

K vrcholným podujatiam tohoročnej KHJ jednoznačne patrili recitál **Petra Toperczera**, ktorý by sa vzhľadom na výber romantických a impresionistických skladieb dal označiť ako lyrický. Kompaktný celok všetkých piatich častí **Viedenských fašiangov op. 26 Roberta Schumanna** charakterizoval plynulý priebeh bez zbytočnej atomizácie hudobného procesu a plastická kantiléna, ale taktiež dôsledne vycizelované vnútorné hlasy. **Debussyho Obrazy I.** boli v podaní **P. Toperczera** tromi poetickými vidinami, no s pevnými stavebnými kontúrami. Jednoducho, výrazovo takmer asketicky stvárnené **Nocturno F dur op. 15 č. 1 Fryderyka Chopina** tvorilo vhodnú introdukciiu k dramaturgickému aj interpretačnému vrcholu koncertu – **Sonáte b mol op. 35**. Bol to mužný, nesentimentálny Chopin, v ktorom **P. Toperczer** s intelektuálnym nadhľadom plne ovládol dramaticky vypätý priebeh. Zvlášť zaujali dynamicky narastajúce, no pritom sugestívne statické krajné diely 3. časti – **Marche funébre**. Tvorili dokonalý protipól k evolučnému **Finale**, ktoré zaznelo v bravúrnem, ale plne zvládnutom tempe.

Skutočnosť, že najhodnotnejšie koncerty 35. KHJ boli domácej proveniencie (prípadne recitál **P. Toperczera**, vystúpenia **SKO** a súboru **Musica antiqua Praha**), potvrdzuje dobrú úroveň nášho interpretačného umenia. Na druhej strane však fakt, že z hosťujúcich účastníkov skutočne festivalovú úroveň dosiahol snáď len juhoslovanské trio, predostiera na zváženie otázku vplyvu dotácií a samotnej dramaturgie na možnosť výberu kvalitnejších koncertov z ponuky zahraničných umeleckých agentúr.

JANA BOCEKOVÁ

Záver sezóny v ŠKO

Jednou z dramaturgických čŕt podujatí **ŠKO Žilina** je častejšie zaradovanie dirigentov a sólistov, ktorí v minulosti spolupracovali s telesom. Tento fakt plne zohľadnil program záverečného podujatia 16. koncertnej sezóny. Na rozdiel od predchádzajúcich, koncert odznel mimoriadne v utorok a bol súčasne premiérou (12. júna) priamo na domácom pódii – v Dome umenia Fatra. (Až potom nasledovali reprízy v Divadelnej sále Domu kultúry odborov TŽ v Trinci (13. júna) a ďalší deň v Dome kultúry v Považskej Bystrici.)

Predohra v klasickej slohu **Eduarda Fischera** odznela ako úvodný opus v autentickú interpretáciu autora-dirigenta. Podnetom z pre vznik skladby boli repertoárové potreby

ŠKO, ktorému bol **Fischer** v rokoch 1974–79 šéfdirigentom. Overtúra sa hlási k „retro“ tendenciám, prezrádza kompozičnú zručnosť i zorientovanosť tvorca v štýle a postupoch vlastných epoche klasicizmu. Na interpretačnej úrovni sme spoznali, že je to číslo kmeňového repertoáru telesa (**ŠKO** ju hráva od roku 1976). Hráči sa pri jej stváňňovaní dokázali dostatočne odpútať od problémov súhry, uprednostnili a vyzdvihli eleganciu, živé pulzovanie, vrúcnu spevnosť, zvukovú odľahčenosť opusu. Vynikla kvalita a kultúra tónu jednotlivých nástrojových skupín a pri sólových exponovaniach tým i nemalé technicko-výrazové možnosti jednotlivých hráčov (v dychovej i sláčikovej sekcii).

Sólista večera bol violončelista **Richard**

Vandra (v **ŠKO** pôsobil v rokoch 1984–86 ako koncertný majster skupiny). S huslískou **Andreou Šestákovou** a klaviristom **Ivanom Gajanom** (sólistami **ŠKO**) obnovil v novom zložení činnosť klavírneho **Tria istropolitana**. Vedenie **ŠKO** prizvalo spoluúčinkovať **Vandru** na toto podujatie ako sólistu známeho **Koncertu B dur pre violončelo a orchester od Luigiho Boccheriniho**. Vandrov výkon bol poznačený psychickým prekonávaním subjektívnych stresov, čo sa nemohlo neodraziť v sólistovej schopnosti skoncentrovať sa na dosiahnutie vrcholného výkonu. Cítili sme to aj v technickom parametri.

Záverečné číslo programu – **Beethovenova 2. symfónia op. 36** v kontexte celej symfonickej tvorby majstra býva pomerne málo frek-

ventovaná. Z tohoto hľadiska možno jej zaradenie na záverečný koncert sezóny **ŠKO** len privítať. Ak však berieme do úvahy viac komorné než symfonické zvukové danosti žilinského telesa, zaradenie tejto symfónie nemôžno akceptovať celkom jednoznačne. Tvorivé schopnosti a fantazijný vklad dirigenta však rad handicapov potlačili do úzadia. Z hľadiska koncepcie, uplatnenia tvorivej fantázie bolo čo obdivovať! **Fischer** zrejme staval na priaznivej akustike zrenovovaného domáceho pódia, a preto si trúfal zaradiť aj **Beethovenovu symfóniu**. Jej optimistický obsah veľmi vhodne korešpondoval s celkovou politickou a spoločenskou situáciou, nakoľko trojica koncertov odznievala práve v dňoch, keď sa vyhlasovali výsledky volieb a plné víťazstvo demokracie v našej vlasti.

Škoda, že presun koncertu na nezvyklý deň zapríčinil veľmi markantný odliv obecnstva.

VLADIMÍR ČÍŽIK



Luis Andriessen ďakuje interpretom



Súbor VENI a jeho „duša“ Daniel Matej.

Snímky M. David

VEČER NOVEJ HUDBY

Na tému postavenia súčasnej hudby, resp. umenia v našej krajine sa v poslednej dobe napísalo dosť veľa. Jedni hovoria o úplnej degradácii v dôsledku kultúrnej politiky dogmatického totalitného režimu, druhí aj napriek prekážkam upozorňujú na širokú aktivitu o jeho presadzovanie i v uvedenom období, iní názorovo stoja kdesi uprostred. Je nesporné, že revolúcia dala zelenú mnohým aktivitám práve v smere oživenia súčasného umenia – i keď iniciatívy o získanie pozícií vlastných súčasnému umeniu (t. j. jeho prezentácia v čase i priestore vznikania) možno pozorovať už niekoľko rokov dozadu. Ba počas celého obdobia „temna“.

Pripomeňme názory na Retrosolenice, či diskusiu okolo akcie Obraz a hudba. Jedno i druhé podujatie bolo v niečom po dlhý dobu prvé, v mnohom však dôsledkom refazca vývinových udalostí. Veď desiatky či stovky iniciatív, ktoré nemali punc oficiálnosti sa stali živnou pôdou pre vznik stále radikálnejších činov o presadzovanie súčasného umenia v celom rozsahu (nie úzkeho výberu) a v širšom nadnárodnom (odpolitizovanom) kontexte.

A tak aj podujatie Večery novej hudby sú v niečom novátorské – prvýkrát po dvadsiat-ročnom odstupe od Medzinárodných seminárov pre súčasnú hudbu v Smoleniciach a zhustenej podobe siedmich koncertov v rámci jedného týždňa (25.–29. 6.) predostreli „len“ súčasnú a „nielen“ domácu hudobnú tvorbu. Na druhej strane sú výsledkom kontinuitne či diskontinuitne sa utvárajúcich koncertov, prehrávok, besied, ktoré mali viac charakter jednorazových akcií – či už v rámci alebo mimo oficiálnej platformy. V tomto prípade to boli podnety mladšej skladateľskej a interpretačnej generácie, ktoré viedli k založeniu súboru VENI a tiež viac-ročné podujatia Hudobného informačného strediska SHF, v rámci ktorých sa predstavili viacerí interpreti zo zahraničia, špecializovaní na súčasnú hudbu. A tak zrejme na počiatku myšlienka využiť skúsenosti i kontakty Daniela Mateja (vedúceho súboru VENI, skladateľa a interpreta) a Viery Polakovičovej (vedúcej HIS SHF), viedla – možno už teraz povedať – k úspešnej realizácii. Na tomto mieste treba poďakovať, že usporiadateľom nešlo o vytvorenie veľkého medzinárodného festivalu – na to sme zatiaľ krajinou malých možností – ale o akýsi „komorný“ minifestival na báze už tradičných podujatí Kultúrneho leta Pondelky v Klariskách, organizovaných v spolupráci s Mestským kultúrnym strediskom (bývalé MDKO). Dramaturgia (hlavným dramaturgom bol D. Matej, ktorý bol v tejto funkcii počas prípravy zamestnancom HIS) bola daná jednak finančnými možnosťami usporiadateľov – okrem hlavného – HIS SHF, to bol Spolok skladateľov Slovenskej hudobnej únie, ktorý financoval interpretov: SNEH – Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu, ktorej zakladateľ Milan Adamčiak pripravil koncert elektroakustickej hudby; Gaudeamus Holandsko, ktoré zaplatilo cestu skladateľovi L. Andriessenovi; Artforum, ktoré zabezpečilo a vydalo plagát i denné programy. Na druhej strane ju podmiel domáci interpretačný potenciál – súbor VENI (2 koncerty), súbor AGON

(1 koncert), možnosti dobre vybaveného Elektroakustického štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave (1 koncert); ochota zahraničných umelcov pricestovať a koncertovať za našu menu, či v rámci štipendijného pobytu HIS, poskytovaného zahraničným interpretom na štúdium slovenskej hudobnej literatúry.

Teraz už niekoľko slov k samotným koncertom podujatia. V zásade možno hovoriť o dvoch rovinách, ktoré sa vo všeobecnosti dostávajú do zorného poľa hodnotenie – ide o rovinu kompozičnú a interpretačnú. Obe sú dôležité – aj keď na podujatiach súčasnej hudby je dôraz položený viac na prezentáciu skladieb (na rozdiel od prehliadok interpretačného umenia, kde viacerí umelci môžu hrať to isté dielo, pričom je určujúca kvalita výkonu nie diela). Z praxe však vieme, na koľko môže interpretácia dielu uškodiť, či naopak pomôcť. Pokúsím sa z tohto aspektu predostrieť vlastný názor na akciu Večery novej hudby.

Dominantami celého podujatia sa stali dve výrazné umelecké osobnosti – holandský skladateľ Louis Andriessen a kanadský flautista Robert Aitken, ktorí patria k špičkovým zjavom súčasného hudobného sveta. Prítomnosť Andriessena v Bratislave bola nielen oživením a spríjemnením úvodného koncertu, venovaného jeho tvorbe, ale závažným aktom, predchádzajúcim koncertu v podobe ním vedených seminárov v Dolnej Krupej. Andriessen bol studniou zážitkov a poznania pre prítomných mladých skladateľov, interpretov a muzikológov, ktorí ho zažili (v plnom význame slova) pri výklade vlastného tvorivého procesu, pri skúškach jeho diel s interpretmi – členmi súboru VENI, ako aj v priateľských diskusiách. Na vlastnom koncerte v Bratislave bolo prezentovaných niekoľko skladieb, ktoré autor vytvoril v rokoch 1974–86. Oproti predchádzajúcej, na pozíciách serializmu i povojnového avantgardy a Novej hudby stojacej štýlovej etape, je to obdobie rozvíjania originálnych koncepcií, ktoré spoluformovali vývoj európskej hudobnej postmoderny. New simplicity, minimal, repetitív music ale aj postupy Novej hudby i zákonitosti klasickej kompozície stojace skladateľovi k dispozícii – dôležitý je však kontext v akom sú použité. Zaujímavé, že každé jeho dielo je akoby svet pre seba – melódické, na princípe opakovania a metroritmickú zmenu založené Disco; z jednoduchého tónového modelu, rozrušovaného akcentami vybudovanej skladby Ende pre jedného interpreta na dvoch zobcových flautách súčasne; na princípe zvukového echa vystavanej Dubblelspoor; v unisone monotónne plynúcej akoby stále rovnakej hry flauty a klavíra v Melodie; či na princípe renesančnej techniky hoquetus (kontrapunkt rozložený sukcesívne medzi hlasy) využívanej aj dodnes v mimoeurópskych kultúrach (napr. doplnujúce komplementárne rytmy bubnových súborov) a repetitív music skomponovanom diele Hokus.

Robert Aitken prezentoval svoje obdivuhodné hráčske umenie na dvoch koncertoch (26. 6. ponúkol náhradný koncert za Moyze-sovo kvarteto, ktoré pre chorobu jedného člena koncert v ten deň odrieklo). Jeho re-

pertoár obsahuje desiatok diel z oblasti hudby 20. storočia, z ktorých viaceré vznikli inšpiráciou jeho hry. V Bratislave uviedol skladby kanadských autorov (G. Tremblay, H. Somers, N. Beecroft, C. Pépin, J. Harley), islandského (T. Sigurbjörnsson), nemeckého (H. Holliger) i klasikov hudby 20. storočia – Lou Harrisona, Toru Takemitsu, ale tiež vlastné diela (Icicle, Plainsong-Chorál) a slovenských skladateľov – I. Paríka (Hudba k vernisáži), J. Beneša (výber zo Šiestich tancov pre flautu). Mnohé z nich umožnili prezentáciu celej škály výrazovo-technických možností hry na flautu (viaczvuky, hra s alikvotami, šepot, rôzne vyludzovanie zvukov, cvakanie klapiek, hra s echom atď.), nesporne však Aitkenova interpretácia vdýchla skladbám osobitý výraz. Bolo to evidentné najmä v skladbách, ktorých interpretácia som mala možnosť porovnávať (Parík, Beneš, či Debussyho Syrinx ako prídavok), kde okamžite vyskočili atribúty – kvalita tónu, jeho plasticita dosahovaná dynamickým tvarovaním technikou dychu, rozpracovanou ako pre zvukový impulz, tak pre väčšie hudobné celky.

K nezabudnuteľným zážitkom patrila večer Mortona Feldmana, kde zaznela len jeho jediná skladba – Untitled Composition (Skladba bez názvu) for Cello and Piano v obdivuhodnej interpretácii mladých umelcov z Bonnu (Ulrike Brand, violončelista je známa interpretáciou súčasnej hudby – t. č. žije v Taliansku; Martin Erdmann v klavíri viac-menej autodidakt študuje hudobné vedy, japonskú a sinológiu a je autorom dizertácie o Cageovi i článkov venovaných osobnostiam hudby 20. storočia). Hudba „ticha“ M. Feldmana vyvoláva pocit akoby plynula mimo zákonitosti hudobného členenia času a priestoru. V potlačenej dynamickej intenzite na minimum (ppp, pp), v tejto interpretácii pozoruhodne odtieňovanej, plynú neustále sa meniace metrické a rytmické jednotky, do ktorých sú dosadené priezračné tóny a pomlčky (pomlčka má rovnoprávnú funkciu ako zvuk). Výsledkom je umelecké dielo, vyradujúce poslucháča z cirku overených zákonitostí vnímania hudby a posúva ho do roviny, kde musí aktivovať sám vlastné schopnosti a vydolovať krásu tohto sveta mikrodetailu a štruktúrovaného ticha.

Skupina AGON z Prahy je známa svojimi odvážnymi ambíciami v dobe ich nástupu presadzovať vtedy u nás obchádzané štýlové okruhy hudby 20. storočia. Dramaturgia tohto ich koncertu v Bratislave bola postavená na skladbách českých autorov avantgardy 60-tych rokov – členov Pražskej skupiny Novej hudby a ich vlastných skladieb. Uviedli výber z Knihy princípů Z. Vostřáka (zbierka partitúr v podobe princípového návodu k interpretácii), ktorá je akýmsi voľným sledom zvukov a kombinácií: „klasickú“ skladbu tohto obdobia – Sladká kráľovná R. Komorousova, ktorú vtedy realizovali nielen pražské skupiny Musica Viva a Quax, ale aj Hudba dneška; dve Kopelentove skladby z technických príčin nezazneli. Skladby mladých českých skladateľov (členov skupiny AGON) – M. Smolku, P. Kofroňa a P. Grahama – zapadli do koncepcie súboru, ktorú možno zjednodušene charakterizovať snahou o ne-

konvenčné „málo kontrastné“ zvukové a štruktúrne tvary v rovine meditatívnej hudby. Tu zrejme vzniká problém, ktorý som pocítovala možno viac v dôsledku dramaturgického radenia koncepciou podobných skladieb ako z nedostatku „božskej“ invencie jej autorov. Predsa si však dovoľím poznámku – do akej miery bude tento typ kompozícií a zámer AGONu priťahujúci, keď už nevystupuje v opozícii a stráca atribút „zakázaného ovocia“?!

Skupina VENI sa predstavila ešte na jednom koncerte uvedením skladieb domácich i zahraničných skladateľov. Miera interpretácie nezodpovedala vždy kvalite skladieb, aj keď nemožno hovoriť o slabých výkonoch. Interpretačná úroveň oboch koncertov bola veľmi slušná, najmä vo vzťahu k nárokom väčšiny skladieb. Zvlášť by som chcela vyzdvihnúť Hokus (Andriessen), ktorý aj keď sa nevyznačoval dokonalosťou súhry a priestorovej lokalizácie doplnujúcich sa hlasov rozdelených nástrojových sekcií (účinnější by bol snád väčší odstup medzi nimi), dýchal atmosférou a muzikantským zanietením. V tom mal nesporne veľkú zásluhu dirigent (tu aj jeden z hráčov na conga) Jozef Baň, ktorý priam magicky držal celý ansámbl, podnecoval zanietenosť hráčov, ktorá by snád mala korešpondovať s extatickým odúševnením javanského gamelanu, či afrických hubnových súborov. Veľmi dobre vystihli atmosféru P. Szymanického Dvoch iluzorných konštrukcií P. Michoněka (violončelo) a N. Slaničkovú (klavír). Slová uznania si zasluhuje mladý taliansky dirigent Tonino Battista, ktorý počas dvojtyždňového pobytu v Bratislave pripravoval skladbu D. Mateja 383 – hudba pre dvoch a holandského skladateľa Andries van Rossema Escape (Únik). Aj keď interpretácia druhého zo spomínaných diel nedosiahla úroveň uvedenia vo Varšave (tam odznela v podaní špičkového Asko ansámblu), nemožno to pripísať len dirigentovi (náročnosť skladby vyžaduje väčší počet skúšok a prípravu). Úspech obecenstva zožala aj kompozične zaujímavá skladba T. Battistu Eonarciso pre basklarinet a sláčikové kvarteto (v zanietenej interpretácii R. Šebestu a hráčov sláčikovej sekcie VENI) a mladej kanadskej skladateľky Allison Cameron Raw sangudo pre trúbku, saxofón a tubu.

Najmenšiu odozvu celého podujatia mal koncert elektroakustickej hudby, zaradený na záver ako druhý koncert večera (na 22.00 h). Možno práve z týchto dôvodov mal najslabšiu návštevnosť – príčinou mohla byť aj dramaturgia pozostávajúca z výberu známych diel slovenských autorov. Zaznela len jedna premiéra mladého autora A. Mihaliča, realizovaná v elektroakustickom štúdiu Konzervatória v Boulogni, ktorá sa vyznačovala konzekventnosťou tektonického riešenia (typickou aj pre jeho iné skladby) a „čistým“ rukopisom vo výbere a kombinácii zvukových možností.

Na záver už len želanie – Večery novej hudby sa konali pod záštitou ministra kultúry SR a Národného výboru hl. mesta SR Bratislavy, a veríme, že nielen v dobe revolučných premien.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ H

Zlatá Praha 1990

dokončenie zo str. 1

Je dobre, že takýto tematicky burcuujúci príspevok existuje, aj keď sa vynára otázka, či je určený skutočne širokým vrstvám divákov (najmä mladým), či nejde o umelecký tak výnimočný celok, ktorý dokáže osloví iba obmedzený okruh recipientov. Aj keď možno niektoré názory nebudú zodpovedajúce hodnotám Mementa, už uvedená polarizácia názorov svedčí o mimoriadnosti dokumentu tak vo sfére tvorivej ako i realizátorskej. Bratislavské Memento na pražskom MTF Zlatá Praha reprezentovalo naozaj dôstojne; svedčil o tom spontánny záujem veľkej väčšiny prítomných.

Rovnako ako operné diela, majú na Zlatej Prahe svoje trvalé miesto tiež balety. Zatiaľ čo v minulosti išlo väčšinou o čisto baletné kreácie, záujem súčasných tvorcov sa presunul na prelínanie baletu s dokumentom. Takáto symbióza má svoje opodstatnenie: tohto roku to bolo zrejme v projekciách televízie talianskej, juhoslovanskej, španielskej i východoberlínskej.

Klasický balet, tak ako ho kedysi často produkovali predovšetkým tvorcovia zo Sovietskeho zväzu, Dánska, Holandska a ďal-

ujímavý trik, ktorý si kladie okrem pobavenia vyšší cieľ: preniknúť zdanlivo „ťažkou“ hudbou J. S. Bacha. Nápad vydarený, aj keď v širšom kontexte zasa nie je taký špičkový, ako sa v tohtoročnej produkcii zdalo.

Takmer hodinová španielska televízna snímka **Pustovňa** vzdala hold tamojšiemu skladateľovi Federicovi Mompouovi (1893), predstaviteľovi španielskeho hudobného impresionizmu. Ide o námet skutočne ojedinelý: madridské Mompouovo trio prednieslo sedem pôvodných programových skladieb, ktoré akoby mapovali Mompouov život. Pre túto príležitosť ich skomponovali súčasní španielski tvorcovia Carmelo Alonso Bernola, Tomás Marco, Xavier Montsalvatge, Luis de Pablo, Antón García Abril, Claudio Prieto a Cristóbal Halffter. Takéto zoskupenie ponúklo veľmi originálne porovnanie rôznych kompozičných trendov: aj keď sa vo všetkých kompozičných prejavila snaha o vzájomné priblíženie ostatným tvorcom. Vážnym nedostatkom však bola absencia aspoň najzákladnejších informácií o Mompouovi i o jeho oslavovateľoch (neboli uvedené ani roky ich narodenia!). Baletná zložka (Ballet de Atlantico) akoby dokresľovala

– donedávna ešte akosi vzdialené zložky, sa tu veľmi dobre dopĺňali; ich tradičné ohraničenie je teda – zdá sa – vecou minulosti.

To isté platilo o piatich tanečných obrazoch televízie NDR **Pozri, moje oči**. Choreograf Harald Wandtke tancom akoby chcel život plastikám známeho, nacistami prenasledovaného sochára Ernsta Barlach. Zobrazenie ľudských prežitkov a pocitov vo vzájomných vzťahoch sa prejavilo v baletných kompozičných na hudbu Bacha, Beethovena, ale i Prokofieva a Uda Zimmermanna. Manfreda Weiss a iných. Problémom tu však boli príliš dlhé hudobné ukážky, ktoré celkovú výstavbu tohto umeleckého dokumentu drobili. Aj tu sa prelínal balet s komentárom (vrátane autentických Barlachových myšlienok), s dobovými fotodokumentami a predovšetkým so sochárskym tvorivým odkazom. Tohto roku teda víťazilo vzájomné spájanie hudby a choreografie s formami publicistickými – a bolo to riešenie šťastné.

„V posledných rokoch som sa v mnohých svojich kompozičných zaoberal myšlienkou tmy, ktorá prechádza do svetla, avšak bez konečného kladného výsledku. Finále mojej kompozície **Radosný výkrik** je jedným z týchto záverov, ktoré sa v mojich opusoch objavujú a ktoré sa najviac blížia k pozitívnemu koncu, čiže záveru, ktorý budí dôveru a je optimistický...“ To je výňatok z komentára židovského skladateľa Roberta Saxtona, autora skladby **Radosný výkrik**; podľa nej bola nazvaná aj dvadsiatinútová súťažná relácia z produkcie anglickej BBC, súčasť viacdielného televízneho popularizačného cyklu. Úvod tohto dielu tvorí Saxtonova úpoveď o gené a špeciálnej diela spolu s ukážkami; celá skladba, vyjadrujúca posolstvo veľkonočných sviatkov a autorov pozitívny vzťah k budúcnosti ľudstva, odznela v kvalitnom prevedení BBC Symphony Orchestra pod taktovkou Lionela Frienda. Skladba je profesionálne dobre zvládnutá, miestami kompozične i invenčná, ale ináč nič viac. Čiže: veľmi dobrý priemer, rovnako ako vlastná televízna realizácia.

Podobnú formálnu štruktúru mal aj rumunský dokument **A predsa... Mozart**. Spočiatku odoznali komentáre a reportážne zábery. Lisztova Tarantella, ukážky z klavírných skladieb Mozarta, Czerného a ďalších, tvorcovia priblížili sympatické a poučné pedagogické vedenie Stely Dragilinovej (nielen v učebni, ale napríklad aj v metodicky zaujímavej diskusii s dievčatou po koncerte uznávaného pianistu atď.), v závere zaznel za sprievodu orchestra rumunského rozhlasu s dirigentom Iosifom Contom celý Mozartov klavírný koncert Es dur KV 271; pričom ho predniesla hlavná postava príspevku, jedenástočná (sic!) dievčinka menom Mihaela Ursuleasa, vynikajúci talent s perfektným pedagogickým zázemím. Kiež by naša televí-



Violoncellista Paul Tortelier, ústredná postava príspevku **Čarovné violončelo** (*Le violoncelle enchanté*; Télévision Suisse Romande – Švajčiarsko)

ným folklórom). Bulharska (pokús o publicistické stvárnenie koncertného turné tamojšieho Súboru ľudových piesní po šiestich západoeurópskych štátoch), z Indie (o hudbe púštného štátu Rajastan), Kuby a iných zemí.

Naproti tomu ukážkou skutočne výbornej realizátorskej a režijnej práce bol západonemecký (ZDF) portrét **Harry Kupfer**, osobnosť **hudobného divadla**. Na vybraných scénach z diel Mozarta (*Don Giovanni*), Wagnera (*Valkýra*, *Blúdiaci Holanďan*), Straussa (*Salome*), Šostakoviča (*Lady Macbeth z meceného újezdu*) a iných tvorcov sme mohli oceniť osobitosť Kupferových operných réžii, jeho vnútorný dramatismus, avantgardnosť, prirodzený cit, jeho vzťah k spolupracovníkom, ale aj opačne – ich názory na Kupfera; hovorili tu dirigent Claudio Abbado, speváčka Eva Martonová, intendant Komickej opery Rackwitz a iní. Vlastné Kupferove názory a spomienky boli bohaté dokumentované obrazom, dej mal prirodzený spád a bol posluchácky prijateľný, bez toho, aby zľavil na odbornej úrovni. Ukážky zo skúšok striedali vlastné predstavenia, Kupfer hovoril v štúdiu, vo foyer divadla, v aute i v reštaurácii (striedanie malo zmysel – hodiť nový dokument to vhodne oživilo!); dynamickosť mala svoje korene v perfektnej režisérскеj profesionalite (Lothar Spree). Naozaj zaujímavý, poučný aj nápaditý medailón.

Čosi podobné ponúkli tvorcovia FR 3 z Paríža pod názvom **Jacques Brel**; čiernobiele dokumentárne filmové snímky tohto francúzskeho, dnes už legendárneho šansoniera, skladateľa, básnika, herca a režiséra (1929–1978) mali nielen patinu doby, ale aj silný náboj umelecký, spoločenský i humanitný. Brelove dokumentárne nahrávky boli oveľa hodnotnejšie ako mnohé dočasné realizácie súčasných spevákov, ktorí úroveň techniky dokonalého a kultivovaného Brela poväčšinou ani zdaleka nedosahovali. Zaujímavé pôsobi koláže z využitím dobových filmov; zachytili viac ako tri desaťročia svetovej politickej scény. Videli sme tu krátke filmové sekvenky so Stalinom, Chruščovom, Slanským, maďarským Nagyom, poľským Gomulkom, našim Dubčekom, kubánsku revolúciu 50-tych rokov, izraelsko-arabský konflikt 60-tych rokov, vietnamskú vojnu aj pády tzv. socialistických režimov vrátane rozbitia berlínskeho múru, v závere potom tvár Michaila Gorbačova. Veru, zaujímavé pozadie pre protestsongy Jacquesa Brela... Francúzi tak natočili pomyslený (a vlastne stále aktuálny) príbeh potencionálnej vojny, ktorá sa naštastie nekonala a tridsať rokov strachu z nej.

Na záver pripomeňme – aspoň podľa veridiku medzinárodnej poroty – to najlepšie: Télévision Suisse Romande nazvala svoj takmer hodinový dokument o violoncellistovi Paulovi Tortelierovi (1914) **Čarovné violončelo**. Zaujmal na ňom predovšetkým výkon samotného umeleca. Predstavil sa ako presvedčivý sólista, rovnako pôsobiaci hráč komorný, citlivý pedagóg i skladateľ (tu však, pravda, trochu extravagantný a málo pôvodný), tiež ako zaujímavá ľudská osobnosť s typickým svojráznym vystupovaním, ako otec i manžel. Švajčiarskymi tvorcovia Torteliera predstavili v Bachových suitách pre violončelo, v Čajkovského Rokokových variáciách, v Lete emeliaka Rimského-Korsakova, v Beethovenovej tvorbe i v ukážke z Dvofákovho chýrneho Violončelového koncertu h mol.

Či bol ocenený švajčiarsky príspevok skutočne na tohtoročnom MTF najvýraznejší, je diskutabilné. Nebol podpriemerný, patrilo k tomu najlepšiemu, čo sme tentoraz počuli a videli, ale zvlášť mimoriadny – zdá sa – tiež nebol. Ale tak sa javila úroveň celej hudobnej kategórie tohtoročnej Zlatej Prahy: dobrá, nie však špičková. Priemernosť je pre tento medzinárodný televízny festival už po mnohých rokoch zreteľným handicapom. Škoda, že ani vlnajšie spoločenské udalosti úroveň Zlatej Prahy príliš nezvyšili. Veru, čakalo sa viac!

TOMÁŠ HEJZLAR, Praha



Scéna z televíznej inscenácie Mascagniho opery **Sedliacka časť** (*Cavalleria rusticana*; MTV Maďarsko)

ších štátov, tohto roku na Zlatej Prahe chýbal. Kanadský program **Montrealské jazz-balety** tvoril akési málo homogénne potpourri na hudbu M. Ravela a A. Piazzollu. Úvodné melódie, v dimenziách tzv. vyššieho populáru s harmonikovým sólom, svojím stvárnením vzdialene pripomínali kankán: namiesto zaujímavých choreografických figurácií sme videli iba zjednodušené krokové variácie, málo nápadité civilné poňatie so sklonom k pantomíme. Na melódie M. Ravela sa choreografovi Mauricioví Wainrotovi síce podarilo vytvoriť výraznejšie celky tanečno-baletné, na obrazovke však aj tie vyzneli málo pôsobivo. Tento otvárací príspevok hudobnej kategórie teda sklamal, porovnanie s doterajšou tvorbou SociÉTé Radio-Canada, ako sme ju poznali na MTF, by nedopadlo dobre.

Sovietska baletná fantázia **Žena Balzamina** na motívy románu A. N. Ostrovského a s hudbou Valerija Gavrilina bola nápaditejšia, námetovo i realizátorsky koncíznejšia, divácky snáď úspešnejšia, ale ani tento hodiť príbeh z Podmoskovskej oblasti minulého storočia neznamenal žiadny umelecký prelom. Chápem ho viac-menej ako baletný skeč: so značnou dávkou paródie a pantomimy. Tomu zodpovedala aj hudba – síce melódická a miestami aj zaujímavá, vcelku však iba na úrovni tvorby scénickej, až estrádnej. Parodizácia ruského života v minulosti však mala dejový spád vďaka mnohým prvkom komického zamerania. Leningradskí umelci – Simkin, Kvasovová, Murajevová, Aleksejevová a ďalší pod vedením choreografa Olega Timuršina a scenáristu a režiséra Alexandra Bielinského obohatili svoje výkony o neopakovateľný zmysel pre spontánnu, až bujarú veselost, zároveň tiež zreteľnú pohybovú dokonalosť a presvedčivosť. Ale aj v tomto prípade platí to isté, čo o príspevku kanadskom: s minulosťou je, žiaľ, neporovnateľný!

Prekvapením bola **Bachratánia** z produkcie holandskej spoločnosti NOS, ktorá v minulosti často prezentovala umenie tam žijúceho a pôsobiaceho Jirího Klyniá. Bachratánia – úsmevný, trochu až parodisticky zameraný tanečný skeč na hudbu Bachových Brandenburských koncertov č. 2 a č. 3 – pôsobil ako úsmevný očistný kúpeľ: žiadne meditovanie, žiadna úporná snaha o nekonvencionalitu, a predsa osobitý, doposiaľ neznámy prejav. Tanečníci holandského Národného baletu prichádzajú na scénu perfektne namaskovaní ako značne skrupulní pupkáči, v priebehu polhodinovej kreácie na Bachovu hudbu sa dokonca vyzliekajú „donah“, aby ich telesné proporcie za melódii starého barokového majstra ešte viac pobavili zdanlivou neohrabanosťou. Všetko je však iba za-

programové zameranie scenára; síce zaujímavé, ale bez hlbšieho tvorivého zámeru.

O mnoho pôsobivejši bol rovnako dlhý juhoslovanský baletný príspevok **Enigma Gallus**; okrem baletu tu zaznela spolu s výkladovým textom tiež poézia, to všetko doplnené zložkou vizuálnou (dobové ikonografické materiály atď.) Televízne citlivo stvárnený dokument s výraznou akcentáciou prevládajúcej baletnej prítomnosti (niekoľko nám dobre známu; pôvodom slovinského skladateľa, ktorý neskôr pod menom Jacobus Handl-



Scéna z nášho príspevku **Memento** (Slovenská televízia, Bratislava) Snímky archív HŽ

-Gallus pôsobil v niektorých moravských a sliezskych kláštoroch, stal sa kapelníkom u olomouckého biskupa a neskôr až do svojho skonu bol riaditeľom chóru jedného z pražských kostolov. Dúfajme, že budúci rok, pri príležitosti 400. výročia jeho úmrtia, naša televízia tento vydarený juhoslovanský dokumentárno-umelecký film uvedie aj na našich obrazovkách; svojou profesionálnou úrovňou i obsahom si to plne zaslúži.

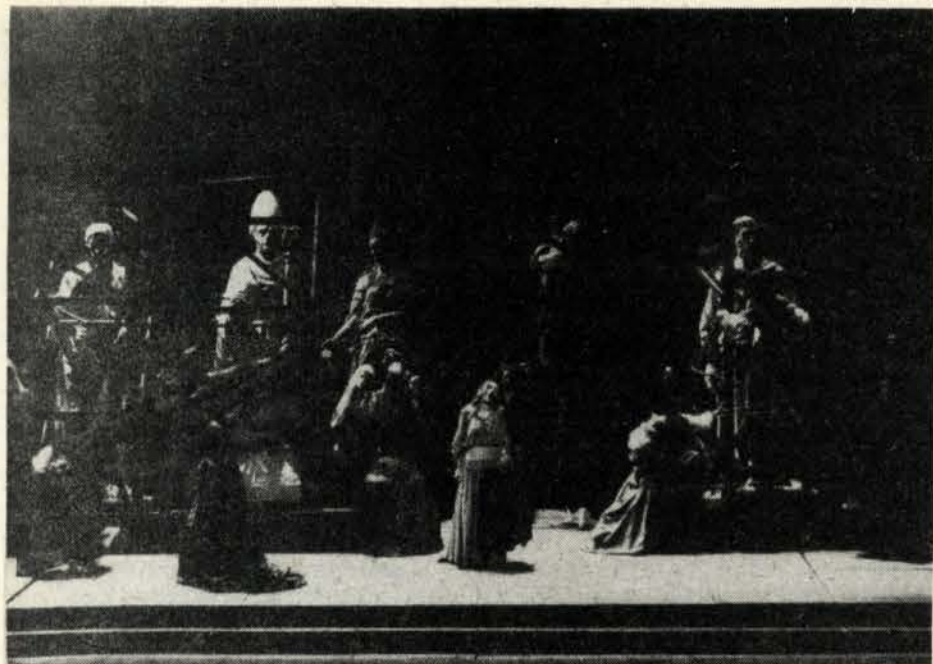
Francúzsky tanečník a choreograf Roland Petit (1924) meleckú dráhu začal v roku 1940 v Parížskej opere, v nasledujúcich desaťročiach svojou snahou o prekonávanie akademickej strnulosti baletných foriem dosiahol medzinárodnú renomé. Talianski spoločnosť RAI ho v päťdesiatminútovom pásme **Tanec, osobnosť, mesto** predstavila v spomienkovom programe na báze hudby tzv. vážnej i populárnej. Hovorené výpovede sa striedajú s fotografiami, hudbou, baletom – pre každého niečo. To všetko s určitým efektom a hlavne zmyslom pre diváku prístupnosť a adekvátnosť. Čo teda v tomto príspevku s motívmi z Paríža, Marseille či Provence prevládalo – dokument alebo balet? Obidve

zia zaistila uvedenie tohto príspevku; mnohí hudobní pedagógovia by to iste uvítali a oceňili – a nielen oni!

V takejto konkurencii sa potom hudobná fantázia, vychádzajúca z prepracovanej chrámovej legendy o dievčati, ktoré sa premení na hada, aby tak zahubila svojho milenca, i keď končiacia happy endom, javí ako málo nosná, takže japonská televízia tento raz príliš neuspela. Naviac tvorca hudby k snímke **Orochi – Hudobná fantázia**, súčasný japonský skladateľ Maki Ishii (1936), miestami nemal šťastnú ruku ani v oblasti inštrumentácie či vo sfére hudobných nápadov.

Na južnej úrovni zostal tiež dánsky dokument o niohoročnom pianistovi a skladateľovi Abdullahovi Ibrahimovi s názvom **Parfém pre Winnie**, venovaný Nelsonovi Mandelovi a jeho žene. Priveľa nadbytočných politických klišé, ničnehovoriacich fráz, chaotické zachytenie skúšok a hudba, ktorá zostala na pomedzí medzi africkým jazzom a vyšším populárom – čiže: portrét nedomyslený a realizácia nedotiahnutá...

Takú istú nízku úroveň mali aj príspevky z Pakistanu (moderná hudba spätá s tradič-



Scéna návštevy kráľovského dvora v chráme kláštorného komplexu v Mafre

Snímka archív HŽ

Na charakterizáciu dejových situácií využíva Corghi dve Scarlattiho sonáty z obdobia jeho pobytu v Portugalsku, na vyjadrenie ironických modlitieb liturgické motívy, na vyjadrenie lamentácií biblické texty v latinčine a gregoriánsky spev a v okamihu vzletu vzducholode znie starý brazílsky ľudový motív, spracovaný na spôsob madrigalu, ktorý charakterizuje skutočný pôvod jezuitu Bartolomea.

Realizátori inscenácie boli francúzsky režisér Jérôme Savary a jeho krajan, výtvarník Michel Lebois. Scénická zložka bola prijatá takmer bez výhrad. Leboisova scéna bola skutočne pôsobivá, poetická a plná zaujímavých svetelných efektov. K nedorozumeniam a diametrálnym rozporom došlo pri hodnotení režijnej časti predstavenia.

Jérôme Savary je známy svojimi často šokujúcimi režijnými nápadmi. Návštevníkom nezostal nič dlhší ani v Blimunde. Do scén prekrývajúcich pohybom a akčiou zaradil okrem groteskných atráp lietajúcich anjelikov, motýľov, padacích mostov a pod. scény s telesnou nahotou a sexom. Jeho estetické vyjadrovanie zachádza v tomto smere do vulgárnosti; v scéne milostného vzťahu kráľa a kráľovnej mím (žena), predstavujúci kráľovnú, tancuje na javisku úplne nahý a scénu prvého

KONIEC PIRÁTSKYM NAHRÁVKAM



Riccardo Muti.

Snímka archív HŽ

Vzťah medzi milánskou La Scalou a gramofónovým priemyslom existuje už vyše osemdesiat rokov, z čias Enrica Carusa. Odvtedy, okrem nevyhnutných technických zmien, sa značne zmenil i vzťah divadla k tomuto masmédiu: La Scala začína nadväzovať kontakty s viacerými gramofónovými spoločnosťami, ktorým umožní realizovať živé nahrávky z predstavení. Tieto nahradia doteraz používané tzv. pirátske nahrávky.

Aktívnym propagátorom tejto myšlienky sa stal hneď po svojom nástupe do funkcie hudobného riaditeľa (v roku 1986) dirigent Riccardo Muti. Svoje názory na tento druh propagácie umeleckej činnosti La Scaly vyjadril i na nedávnej tlačovej konferencii. Poriadala ju holandská firma Philips, ktorá ako jedna z prvých uzatvorila s La Scalou zmluvu. Prvou nahrávkou v jej produkcii sa stala opera Gioacchina Rossiniho Viliam Tell, ktorá otvorila tohtoročnú opernú sezónu. Ide o inscenáciu veľmi úspešnú, vo vynikajúcom hudobnom naštudovaní dirigenta Mutiho; operu uviedol v pôvodnej podobe (t. j. bez škrtov samotného Rissiniho, ktorému sa dielo zdalo príliš dlhé) i s baletnou hudbou v štýle grand-opéra. Firma Philips nahrala 3-4 predstavenia, z ktorých napokon vybrala to najkvalitnejšie.

ANNA PODOLSKÁ, Miláno

ANNA PODOLSKÁ, Miláno

Blimunda - erotika v divadle Lirico

Stalo sa už tradíciou ostatných rokov, že okrem opier bežného repertoáru sa vedenie La Scaly snaží zaradiť do dramaturgického plánu dnes takmer už zabudnuté alebo menej uvádzané tituly: v tejto sezóne to bola Pergolesiho opera v neapolskom dialekte Zamilovaný brat (v naštudovaní Mutiho) a v rámci programu Hudba dvadsiateho storočia svetová premiéra opery Blimunda súčasného talianskeho skladateľa, 53-ročného Turinčana Azia Corghiho.

Corghi, víťaz niekoľkých talianskych a zahraničných skladateľských súťaží, je autorom viacerých komorných a orchestrálnych skladieb, dvoch baletov (Tactus-1980, a Mazapegul-1985) a dvoch opier - Gargantua (1984) a Blimunda. Premiéra sa uskutočnila 20. mája v divadle Lirico, ktoré si La Scala prenajíma na uvádzanie niektorých dramaturgických zvláštností a baletov.

Námet k opere poskytol Corghimu román súčasného portugalského spisovateľa José Saramag Spomienky z kláštora (z roku 1982). S autorstvom libreta sa skladateľ podelil so samotným Saramagom.

Dej sa odohráva v 18. storočí v Portugalsku, za vlády kráľa Jána V. a nesie sa v dvoch dejových rovinách: Jednou z nich je historka zo života kráľa a portugalského kleru ovládaného inkvizíciou. Ich protipólom je život prostého vojaka Baltazára, jeho milej Blimundy a jezuitu Bartolomea Lourenca Gusmaoa, vynálezcu vzducholode - „lietajúceho vtáka“. Obe tieto dejové roviny spája sprievodné slovo postavy skladateľa Domenica Scarlattiho, ktorý skutočne dlhé roky pôsobil ako učiteľ hudby na portugalskom kráľovskom dvore. Historicky verná je i postava jezuitu Bartolomea - bol vynálezca, prenasledovaný za svoje vedátorské názory inkvizíciou.

Vzájomne poprelihaný a trochu komplikovaný dej sprevádza zaujímavá hudba Azia Corghiho. Interpretuje ju klasický orchester, moderné elektronické nástroje, použité sú i nahrávky z mg-pásov, trhaný spev ôsmich členov Swingle singers, spev sólistov, predstavitelov hlavných rolí (Baltazára, Blimundy, Bartolomea a Sebastiány). Ostatné roly - kráľ, Domenico Scarlatti a kráľovná - sú hovorené.

milostného stretnutia Blimundy s Baltazárom znázorňuje v stoji za priesvitným tylom dvojicu mimov taktiež úplne nahých s patričnými pohybmi, pričom na znak stráty Blimundinho panenstva sa záves sfarbí červenou skvrnou. „Realizmus“ tohto druhu si mohol režisér Savary naozaj odpustiť, čo mu nemilosrdne vytkla i istá časť talianskej kritiky. Zdá sa však, že umeleckému vedeniu La Scaly táto prejav „modernosti“ v Savaryho režii neprekážala.

V titulnej mezzosopránovej role Blimundy sa predstavila Katja Lytting. Baltazára stvárnil tenorista William Lewis, jezuitu Bartolomea Roy Stevens a Sebastianu Marta Szymay, speváčka dnes už takmer bez hlasu. Po hudobnej stránke operu naštudoval dirigent maďarského pôvodu Zoltán Peško. Kritik denníka Corriere della sera hodnotí jeho exhibíciu ako vynikajúcu, kým kritik iného denníka, Il giorno, tvrdí, že dirigoval veľmi zle, tak ako pred rokom, keď pod jeho vedením prepadla v Scale Verdiho Luisa Miller.

Ťažký život operety

F. R. Hervé: Mam'zelle Nitouche. Libreto: H. Meilhac a A. Millaud. Preklad: Jaroslav Malinovský. Premiéra: 8. a 9. júna 1990 v opere ŠD v Košiciach

I keď francúzska opereta nemala nikdy v Košiciach domovské právo (operný súbor zväčša uvádzal operety viedenskej proveniencie, hlavne diela F. Lehára a J. Straussa), predsa pred viac ako 30 rokmi sa svojou mimoriadnou interpretačnou úrovňou zapísala do análov operetných inscenácií práve francúzska opereta Mam'zelle Nitouche. V réžii B. Krišku excelovali vtedy svojimi výkonomi najmä Jozef Konder (Célestin), Božena Hanáková (Denisa), ale aj František Kabrheľ (Major), Ján Pasiar (Loriot) či Silvia Colombová-Grünwaldová (Matka predstavenná). To, že vydarená inscenácia zožala u obecnstva úspech, dokumentuje fakt, že od svojej premiéry v roku 1955 sa hrala plné štyri roky - až do roku 1959.

Boli sme preto o to viac zvedaví na súčasnú inscenáciu tejto operety, pri príprave ktorej sa dokonca zišli aj traja pamätníci - J. Konder, ktorý si opäť s chuťou a brilantne zahral úlohu Célestina, B. Hanáková, ktorá sa tentoraz predstavila ako režisérka a Ján Hanák, ako aj pred 35 rokmi v úlohe scénického výtvarníka.

V súvislosti s hodnotením súčasnej inscenácie sa popri jej kladoch a niektorých nedostatkoch vynorila aj otázka, kam sa podeli profesijne vyhranení a tomuto žánru zvlášť naklonení speváci - sólisti i členovia zboru. Tento problém však nie je špecifický len pre košícky súbor, ale presahuje úzky regionálny rámec.

Ak chceme nájsť príčiny havarijného stavu operetného umenia u nás, musíme sa dotknúť v prvom rade spôsobu prípravy budúcich adeptov - sólistov i členov zboru pre operetný žáner na našich umeleckých školách, na ktorých absentuje alebo je úplne zanedbaná aj príprava budúcich režisérov a dirigentov v oblasti rôznorodých žánrov hudobnozábavného divadla. Sólisti či členovia zboru si preto často ani následne, v praxi, nemôžu osvojiť určité, pre operetu nevyhnutné „grify“, ktoré nemožno zanedbať ani v inscenáciách, vyznačujúcich sa modernizačnými či inými snahami. Dokedy však ešte môže trvať tento stav, ktorý sa javí ako ignorácia zo strany umeleckého školstva?

Niekoľkými poznámkami sa opäť vraciam k inscenácii Mam'zelle Nitouche. Veľmi často sa z javiska ozývala neprirodzená hovorová reč, niekedy až intonačne „fixovaná“, spievaná deklamácia. Výrazové prostriedky, ako ich javisko postupne odhalovalo vo výkonnosti niektorých účinkujúcich, nesvedčili vždy o rozkošatej pestrosti, ba ich malý kontrast zapríčinil, že niektoré postavičky spĺjali, lebo im chýbala výraznejšia individualizácia.

Scéna, vizuálne síce efektná, bola vzhľadom na komorný až krehký charakter operety monumentálna. Orchester hral svižnejšie a pohotovejšie na druhej premiére, na ktorej dirigoval Ján Drietomský. Na prvej stál za dirigentským pultom Štefan Gajdoš. O choreografiu, v ktorej zaujali najmä tance v orchestračných medzihrách, sa postaral Juraj Goga. Zo sólistov to bol najmä - alebo opäť - Jozef Konder, ktorý aj tentoraz v úlohe Célestina mohol dávať lekcii mladokomika. Je



Záber z košíckej inscenácie Mam'zelle Nitouche.

Snímka O. Bereš

ho alternant Peter Bárd mal sľubný vstup, ktorý si žiadal ďalšie výrazové prostriedky na rozvíjanie postavy. Alžbeta Mrázová v úlohe Denisy uplatnila svoje herecké skúsenosti. V podaní Jany Havranovej vyznela Denisa dievčensky sviežo. Postava by ešte mohla získať prehĺbením detailov, čo sa však vo väčšej alebo menšej miere vzťahuje i na výkony niektorých ďalších sólistov a členov zboru

(zbormajster Tibor Harakály). Kostýmy navrhla Danica Hanáková.

Súčasná inscenácia operety Mam'zelle Nitouche v Košiciach patrila na oboch premiérach k štandardným predstaveniam, no z hľadiska interpretácie ponechala prvenstvo svojej sestre - produkcii z roku 1955.

DITA MARENČINOVÁ HŽ

I. hudobná jar v Žiari nad Hronom

Z iniciatívy Kruhu priateľov hudby pri MsKS v Žiari nad Hronom sa v mesiacoch marec až máj uskutočnil cyklus koncertov pod názvom Žiarska hudobná jar. V porovnaní s mestami, kde podujatia tohto typu majú dlhoročnú tradíciu a tomu zodpovedajúce zázemie, situácia v Žiari nad Hronom bola donedávna menej priaznivá. Sporadické koncerty vážnej hudby verejnosť neregistrovala ako trvalú súčasť kultúrneho života mesta. Temer jediným sprostredkovateľom hodnotnej vážnej hudby boli koncerty pre Hudobnú mládež, ktorá pracovala pri LŠU v Žiari nad Hronom. Organizovanie koncertov však narážalo na priestorové ťažkosti, nedostatočnú propagáciu a nezáujem širšej verejnosti.

Vybudovaním novej, reprezentačnej budovy MsKS sa otvorili nové možnosti pre hudobný život v Žiari nad Hronom: v máji 1989 vznikol Kruh priateľov hudby a svoju činnosť sem presunula aj Hudobná mládež. Umelecká agentúra Slovkoncert sprostredkovala pri štarte KPH prítiažlivé koncerty popredných slovenských interpretov – (P. Michalica, T. Rácz, J. Zsapka, I. Szabó, Trávníckovo kvarteto, Chorea antiqua), MsKS sa postaralo o vzornú propagáciu. Výsledkom bol rad poslucháčsky úspešných koncertov, so slušnou návštevnosťou. Vytvorila sa i solídna členská základňa KPH.

Logickým vyústením tejto koncertnej akti-

vity sa stalo usporiadanie I. hudobnej jari v Žiari nad Hronom. V jej rámci odznelo šesť koncertov so špičkovými slovenskými interpretmi. Zahajovací koncert patrilo Pozaunovému kvartetu, ktoré sa predstavilo zaujímavým repertoárom – Praetorius, Speer, Vivaldi, Telemann, Beethoven, Hidas, Defaue, Williams. Nasledoval husový recitál Petra Michalicu, umelca stojaceho pri zrode KPH v Žiari nad Hronom. Jeho vystúpenie zostavené z diel Händela, Beethovena, Weinbergera, Zeljenku, Faurého, Brahmsa, Massenetu a Smetanu s klavírnym sprievodom Tomáša Gaála sa stretlo s veľkou odozvou. Umelecké majstrovstvo súboru Musica aeterna umocnené hrou na originálnych nástrojoch z 18. stor. obdivovalo žiarske publikum v dielach Vejvanovského a Vivaldiho. Jedným z vrcholov prehliadky bol organový koncert Ferdinanda Klindu. Neobvyklý záujem o koncert vyvolalo i miesto konania koncertu – rímsko-katolícky kostol na námestí Š. Moyzesa sa prvýkrát zmenil na koncertnú sieň. V slávnostnej atmosfére zazneli diela Vivaldiho, Zupoliho, Kuchařa, Bacha, Francka, Bonnetu a Boellmanna. Nevšedný zážitok iste podnietil organizátorov k usporiadaniu ďalších koncertov v týchto priestoroch. Vystúpenie Slovenského komorného orchestra pod vedením Bohdana Warchala s dielami Galuppiho, Bacha a Čajkovského malo všetky atribúty skvelého interpretačného



Vystúpenie Slovenského komorného orchestra vzbudí vždy pozornosť u publika

umenia tohto súboru. Záverečný koncert patrilo flautovému recitálu Miloša Jurkoviča s klavírnym sprievodom Heleny Gáfforovej. Umelec predniesol diela Bacha, Mozarta, Schumanu, Debussyho a Moyzesa s príslovečným citom pre štýl a ušľachtilý tón. Bezprostrednú atmosféru mala i následná beseda s prof. Jurkovičom o budúcnosti slovenského koncertného umenia a KPH na Slovensku.

I. hudobná jar v Žiari nad Hronom môže byť hodnotená ako významný hudobný sviatok

a jedinečnú príležitosť stretnúť sa s profesionálnym majstrovstvom nášho slovenského interpretačného umenia. Na margo budúcej dramaturgie treba zdôrazniť, že zatiaľ absentoval klavírny a spevácky recitál. Dúfajme, že sa úspešný štart Hudobnej jari zúročí v rade ďalších krásnych stretnutí s hudbou a splní sa aj želanie organizátorov, aby sa Hudobná jar v Žiari nad Hronom stala novou, peknou tradíciou.

EVA ŠÍŠIAKOVÁ

Za Markou Medveckou



Stretali sme ju v bratislavských uliciach takmer do poslednej chvíle, už ťažko chodiacu a predsa sa nevzdávajúcu. Hoci hatená zlým zdravotným stavom, vždy našla

v sebe silu prísť na koncert, do divadla, zájsť si do prírody a stretnúť sa s ľuďmi. Statočná a odvážna bola po celý život – vo svojej láske k rodine, najmä k svojim súrodencom, k národu, k spevu, k divadlu, k opere Slovenského národného divadla, v ktorej prežila mnoho rokov. Snáď i pre tieto vlastnosti – rovnako ako pre pekný, vyrovnaný soprán – jej najväčšími prístali roly slovenského repertoáru, postavy mladých, statočných hrdiniek: Marienky z Predanej nevesty, Vendulky z Hubičky, Katreny z Krútnavy; Kupavy zo Sneguročky a najmä Jenúfy z Jej pastorkyne. Rada uvádzala aj piesne našich skladateľov a bola vždy ich oddanou a zasvätenou interpretkou.

Po odchode zo Slovenského národného divadla sa venovala pedagogike spevu na bratislavskom konzervatóriu a vychovávala rad vynikajúcich spevákov, z ktorých spomeňme aspoň svetoznámu koloratúru Editu Grúberovú, basbarytonistu Štefana Babjaka, sopranistky Alžbetu Mrázovú či Máriu Schweighoferovú.

Mária Medvecká sa trvale zapísala do dejín slovenskej hudobnej kultúry.

JELKA KRČMÉRYOVÁ

Benefičný koncert SKO v Prievidzi

Nestáva sa, že by sa niektorá sála v Prievidzi s vážnym koncertným podujatím naplnila do posledného miesta. 18. júna sme však boli svedkami, že to je možné, keď sa pri dobrej organizácii predstaví umelecké teleso, ktoré vyniká svojimi kvalitami, profesionálnym majstrovstvom, najnáročnejšími interpretačnými kritériami, brilantnou technikou hráčov. MO Matice slovenskej sa podarilo získať Slovenský komorný orchester pod vedením nár. umelca B. Warchala 18. júna na dve koncertné podujatia, ktoré po 21 rokoch otvorili aj u nás cestu k vážnej hudbe. Nie je potrebné na tomto mieste hovoriť o interpretačných hodnotách tohoto telesa, ktoré je dobre známe aj na svetovom hudobnom fóre. Chceme sa iba zmieniť o úspechu a strhujúcom pôsobení na obecenstvo, ktoré sledovalo prednesené skladby s nebyvalou pozornosťou. Potešiteľné bolo najmä to, že sálu LŠU (býv. zasadačka KSS) s vyše 500 miestami na-

plnilo obecenstvo dvakrát do posledného miesta, a to na koncerte pre mládež i na večernom koncerte.

Na programe boli skladby B. Galuppiho: Concerto à Quattro G dur č. 22, G. Rossiniho: Sonáta G dur č. 1, Čajkovského: Serenáda C dur op. 48 a na prídavok Poem od Z. Fibicha. Čo očarilo obecenstvo, vrátane mládeže, na prednese SKO? Predovšetkým sympatická brilantnosť hry vedúceho B. Warchala prenesená na všetkých hráčov, krásna zvuková dosiahnutá technikou presnosťou, ktorá siaha hľadom až na milimetrovú jednotnosť sláčikových smykov, mimoriadna muzikálna celého kolektívu a nie na poslednom mieste výberom skladieb. Obecenstvo oboch koncertov odmenilo ich vystúpenie dlhodobým potleskom. Koncert SKO 18. júna bol sviatkom hudby v Prievidzi.

E. L.

OPRAVA

V článku V. Godára SLOVENSKÁ HUDBA A SLOVENSKÁ VYDAVATELSKÁ ČINNOSŤ uverejnenom v HŽ č. 14 na str. 10 – 11 došlo nedopatrením k chybnej montáži. Prosíme čitateľov, aby si príslušné pasáže textu láskavo opravili: str. 10 – posledných 10 riadkov 4. stĺpca treba zaradiť na záver článku, t. j. na koniec 1. stĺpca na str. 11. Ďakujeme za porozumenie.

UPOZORNENIE ČITATEĽOM!

Vzhľadom k tomu, že v poslednom období sa v stánkoch PNS náš časopis iba zriedkavo vyskytuje, doporučujeme vám jeho objednanie na domácu adresu alebo na Vaše pracovisko.

Rovnako žiadame čitateľov, ktorí si časopis objednali a zatiaľ ho nedostávajú, aby sa nám písomne prihlásili v našej redakcii.

HUDOBNÝ ŽIVOT

DVOJTÝŽDENNÍK PRAVIDELNE INFORMUJE

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

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

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

Evidenčné číslo predplatiteľa			
— platiteľa sústredného inkasa:			
Objednávka tlače v predplatnom			
Časopis	Výtč	Dátum	Kat. číslo
HUDOBNÝ ŽIVOT			4 2 1 5 6
Meno a priezvisko			
ulica			
číslo	posch	číslo bytu	
PSC		pošta	
Dátum			
Podpis			
VYDAVATEĽSTVO OBZOR, n. p.			
obchodne oddelenie časopisov			
ul. Čs. armády 35 815 85 BRATISLAVA			

MUSIK MESSE FRANKFURT

Frankfurt nad Mohanom patrí k mestám s najbohatšou výstavníckou tradíciou vo svete, je najstarším nemeckým veľtržným centrom – cisár Fridrich II. udelil mu trhové privilégia už pred 750 rokmi. Svoje výstavné postavenie obchodného centra mu umožňuje výhodná zemepisná poloha i skutočnosť, že Frankfurt je dnes obrovskou dopravnou križovatkou: má najväčšie letisko v Európe i jednu z najväčších železničných staníc. V súčasnosti poskytuje veľtržná spoločnosť Messe Frankfurt až 400 000 m² výstavnej plochy v desiatich halách i na otvorenom priestranstve, 42 konferenčných miestností, 169 kancelárií, ale aj 27 reštaurácií pre vyše päťtisíc návštevníkov a cez celý areál sa vŕtajú via Mobile – pohyblivý chodník.

Samostatný hudobný veľtrh sa odčlenil z jarných veľtrhov v roku 1980. Jeho tohtoročný, 11. ročník priniesol aj niekoľko novín. Po prvýkrát prebiehal počas šiestich dní, pričom prvé tri dni boli vyhradené len pre odborníkov. Na frankfurtskej Musikmesse '90 sa prezentovalo vyše tisíc vystavovateľov z 37 štátov sveta. Najväčšie zastúpenie mali výrobcovia a obchodníci z Veľkej Británie, USA, Francúzska, Talianska, Španielska a Holandska. Našu krajinu reprezentovala firma Amati Kraslice, Supraphon, Kovo export-import Praha, a Musicexport Československé hudobné nástroje Praha. Pre veľký záujem vystavovateľov pribudla k pôvodným

dvom ešte tretia hala, v ktorej sa na ploche 9 000 m² sústredili domáci i zahraniční výrobcovia klávesových nástrojov a organov. Ďalšia hala tradične poskytla priestor rozmanitým hudobným výrobkom od hudobných nástrojov, cez gramofónové firmy a vydavateľstvá. V poslednej hale bola sústredená elektronika – zvuková, audiovizuálna a svetelná technika, ako aj elektronické hudobné nástroje. Počas celého veľtrhu prebiehali na štyroch hudobných scénach početné hudobné produkcie najrozmanitejšieho zamerania, od koncertov vážnej hudby, dychovky, džezu, country až po africký folklór. Súčasťou Musikmesse boli aj rôzne workshopy a semináre, ohromujúce taktiež svojou rozmernosťou – kvantitatívnu (160 podujatí) i tematickou – od používania mikrofónov, komputero, stavby a údržby nástrojov, cez problematiku interpretácie na rôznych nástrojoch až po hudobný „biznis“.

Nemožno nespomenúť aj 22. nemecký džezový festival, ktorý prebiehal priamo vo výstavnom areáli, v kongresovej hale. Tým skôr, že tohtoročným držiteľom frankfurtskej hudobnej ceny sa stal svetoznámy džezový klavirista Chick Corea (USA). Vyznamenanie mu v predvečer otvorenia veľtrhu na slávnostnom koncerte odovzdal starosta mesta pán Volker Hauff. Nadácia frankfurtskej hudobnej ceny bola založená „aby významnou mierou podporila úlohu hudby ako nenahraditeľného média na emocionálne vyrovnanie v našom racionálno-materialistickom svete.“ Udeľuje sa nielen skladateľom a interpretom, ale aj osobnostiam z oblasti hudobnej vedy a pedagogiky. Chick Corea je už deviatym držiteľom tejto ceny, jeho predchodcami sú napríklad huslista Gidon Kremer, klavirista Alfred Brendel, muzikológ Carl Dahlhaus, trúbkar Ludwig Güttler a džezový pozauinista Albert Mangelsdorff. Okrem mesta Frankfurt sa na cenu, každoročne dotovanú sumou 25 tisíc DM podieľa



aj Zväz nemeckých výrobcov hudobných nástrojov a spoločnosť Messe Frankfurt. Od budúceho roku sa na veľtrhu po prvýkrát udeľí cena aj za najlepšie nemecké hudobné nástroje, ktorú založilo ministerstvo hospodárstva SRN.

Hudobný veľtrh má vo svete významnú pozíciu a to nielen u odborníkov, ale aj u záujemcov o hudbu, o čom svedčí i stále stúpajúca návštevnosť; celkovo navštívilo veľtrh 62 tisíc návštevníkov, pričom len počas víkendy, kedy sa otvorili brány pre všetkých záujemcov, zaregistrovali pri pokladniciach

až tridsaťtisíc osôb. Medzinárodný hudobný veľtrh vo Frankfurte bol jedinečnou príležitosťou na prezentáciu, nadviazanie kontaktov, spoznávanie a poučenie. Využili to v plnej miere zástupcovia zahraničného obchodu NDR – napríklad veľký úspech zaznamenali pri dohodnutí partnerstva medzi výrobcami klavírov lipskej firmy Blüthner a firmou Bechstein zo Západného Berlína. Žiaľ, naši reprezentanti ponúkajú príležitosť podobným spôsobom nezúčastili.

ZUZANA KRAJČIOVÁ

Pôvabné francúzske mesto Tours, ležiace na rieke Loire, hostilo počas turistických sviatkov 22 európskych speváckych zborov, ktoré sa 2. – 3. júna 1990 zúčastnili na 19. ročníku zborovej súťaže Florilège vocal.

Podujatie v Tours je známe širokou paletou súťažných možností pre amatérske telesá rôznych zoskupení: zahrňuje miešané, mužské, ženské a komorné súbory. Medzi tohtoročnými zborovými telesami boli tri z ČSFR: bratislavská Lúčnica, vysokoškolský spevácky zbor Pedagogickej fakulty z Banskej Bystrice Mladost a ženský zbor Jozefa Suka z Benešova.

Súťaž otvárali v tourskom divadle miešané zborové súbory s deviatimi účastníkmi, medzi nimi aj naša Lúčnica. Čo zbor – to osobitosť, veľká kultivovanosť, a dôkladná príprava na náročné vystúpenie. Výrazne sa uvidelo najmä Zbor Konzervatória z Vilniusu, Chor Jubilante z Helsínk, Collegium musicum z bulharského Chaskova, poľský akademický zbor z Olštýna a Lúčnica. Našu súboru pod umeleckým vedením Petra Hradila nechýbal brilantný vokálny prejav, istota, emocionalita (Verdiho Ave Mária) a ľahkosť v zdolávaní technických úskalí (Hrušovského Rytmus). V programe z tvorby 19. a 20. storočia dala Lúčnica prednosť domácej tvorbe (Domanický, Halma, Ferenczy) a svoje vystúpenie dekorovala slovenským krojovaným odevom spevákov s decentným, choreograficky citen-

Neobyčajná slávnosť hudby

ným rozmiestnením zboru v Halmovej Mikuleckej dedine. V náročnej konkurencii litovského a finského speváckeho zboru, ktorý udivoval ľahkým vokálom, mäkkým – pri zbere z Litvy až zamatovým kantabilným tónom so širokou dynamickou škálou a temperamentným kultivovaným prednesom – boli Lúčničiari silným súperom. Udeľené tretie miesto v konečnom poradí v súťaži miešaných zborov (pri mimoriadne vysokých nárokoch medzinárodnej poroty, kde ČSFR zastupoval Pavel Kühn z Prahy bolo spravodlivým ocenením interpretačného prejavu Lúčnice. Pritom len rôzne názory na interpretačné nuansy vo farbe a intenzite vokálu rozhodli o poradí, a nie veľká kvalitatívna diferenciacia od víťazov. Napokon dokladom toho je aj umiestnenie na tretej priečke spolu s vynikajúcimi Bulharmi z Chaskova.

V kategórii „zborov rovnakých hlasov“ nás

reprezentoval ženský zbor Mladost z Banskej Bystrice s dirigentom Milanom Pazúrikom. Jeho účasť znamenala najmä overenie si vlastných kvalít na takomto významnom európskom zborovom pódii, získanie skúseností a poznanie súčasného trendu v zborovej interpretácii, hoci súbor sa prezentoval aj zodpovednou prípravou, jeho vystúpenie vyznelo dôstojne, s akcentom na tvorbe našich skladateľov (E. Suchoň, Z. Lukáš). Z tejto kategórie (bolo v nej desať zborov) pri neudelení 1. ceny si víťazstvo odniesli bulharský ženský zbor Collegium musicum z Chaskova (2. miesto) a mužský zbor Chorale gaudeamus z Rigy (3. miesto).

Súčasťou medzinárodnej zborovej súťaže bola národná súťaž francúzskych speváckych zborov, v ktorej zvíťazili Madrigalisti z Bordeaux, čo pre nich zároveň znamenalo účasť na medzinárodnej tourskej súťaži v kategórii

komorných zborov. Kvalitnou interpretáciou si v nej vybojovali druhú cenu, prvú získal zbor Pro musica z Budapešti.

Každým rokom sa v Tours vypisuje aj skladateľská súťaž – v roku 1985 bol víťazom náš Peter Cón so skladbou Prima vere, v minulom roku Antonín Tučapský. Víťazné skladby sa dostávajú do repertoárov zborov v ďalších ročníkoch.

Najviac ocenení z Florilège vocal 1990 si odniesol miešaný zbor z Vilniusu, ktorý okrem spomínanej prvej ceny vo svojej kategórii získal tiež prvú cenu v kategórii voľného programu; spolu so zborom z Helsínk (dirigentka Astrid Riska) a komorným zborom z Budapešti (s dirigentkou Évou Kollár) si odniesol aj Cenu francúzskeho Ministerstva kultúry a Veľkú cenu mesta Tours. Vynikajúceho zboru a jeho sympatickému dirigentovi Česloslovensci Radziunasovi pri preberaní ocenení celé auditorium aplaudovalo „Europa, Europa!“ Obrazom „Európy v malom“ sa turistický pondelok (4. 6.) stalo Place Plumereau, kde na dopoludňajšom rozlúčkovom koncerte uvádzali všetky zúčastnené zborové súbory „koncertné bombóniky“. Útulné námestie v strede mesta hýrilo pestrofarebnými krojmi veľkej európskej speváckej rodiny. Festival v Tours bola neobyčajná slávnosť hudby so spoločensky nekonvenčnou a priateľskou atmosférou.

EVA MICHALOVÁ

Óda na radosť alebo

zážitky z festivalu zborového spevu

Do Rotenburgu – severonemeckého mestečka s krásnou atmosférou, vytváranou harmonickou architektúrou a okolitou prírodou – sa v čase od 1. – 10. júna t. r. zo všetkých kútov Európy (tentoraz po prvýkrát aj z „východného bloku“) zišli veselí mladí ľudia, aby si spolu zaspievali, vymenili si navzájom skúsenosti (i noty), ale sa i zabavili a zatancovali – a to na VI. Medzinárodnom festivale mládežníckych zborov.

Našu federáciu sme reprezentovali my – „Echári“ s Ondřejom Šarayom za dirigentským pultom a cítili sme sa prejavovou dôverou nesmierne poctení. Samozrejme, ako „malíčkí“ a neskúsení (v tejto oblasti: pretože tu išlo najmä o súčasnú hudbu), sme zažili niekoľko pozitívnych šokov. Okrem dvoch vlastivedných výletov do blízkych Brém a do Hamburgu, ktoré sme stihli absolvovať za dve popoludnia, boli sme svedkami fantastických koncertov. Najprv nám nedal spať švédsky zbor Amand, ktorého aktéri profesionálne prezentovali spev, divadlo, prózu, poéziu, choreografiu i scénický design (inšpirované haitskou mytológiou) s dôrazom na dramatickú kvalitu hudby, postavenú na experimente s ľudským hlasom. Pre nás všetkých to bol úplne prvý dotyk s hudbou tohto druhu. O ďalšie zážitky sa postarali zborové súbory z Nórska a Anglicka, ktoré na svojich koncertoch s úžasnou citlivosťou a schopnosťou farebnej diferenciácie predviedli skladby rôznych žánrov. Najúspešnejšie boli spirituály a, prirodzene, moderné kompozície. Zbor z Tallinu nás prekvapil bohatosťou a čarovnosťou estónskej

hudby (Tommi, Pärt...). My sme na svojich štyroch koncertoch (z toho dve nedeľné matiné v kostoloch) tiež zožali potlesky i nadšené výkriky. Najviac sa páčili úpravy slovenských ľudových piesní (Suchoň, Cikker, Zemanovský) a zborové skladby súčasných slovenských skladateľov (Hrušovský). Prácu dirigentov ostatných zborov sme okrem ich vystúpení mali možnosť spoznať i na spoločných ranných – tiež netradičných – hlasových rozvíčkach. Záverečný koncert pripravili všetky zúčastnené zborové súbory, jednotlivé skladby interpretovali spoločne vždy niekoľko súborov. Po veľkolepej a cappella omši Gilesa Swayna Missa Tiburtina (dir. Michael Brewer, V. Británia) a trochu zdĺhavých konvenčných úpravách severonemeckých ľudových piesní od Rolfa Lukowského (dir. Friedrich Krell, NDR) zaznela efektná skladba Modlitba k Platerovi (somárnik, patrón detí) od španielskeho skladateľa Cistóbalu Halftera. Na tomto projekte náš súbor pracoval spolu so španielskym a miestnym miešaným a detským zborom, súborom zborových flaut, bicích nástrojov a dvanásťročnou recitátorkou – hlavnou, hovorenou úlohou, pod vedením Francúza Guy Maneveaua, ktorý nás svojím prístupom k dielu a k účinkujúcim a cibrením detailov, naučil celkom po novom cítiť, hľadať na súčasnú hudbu.

Zlatým klincom programu bol spoločný projekt – Improvizácia (Kör pa Gehör – Zbor cez ucho), na ktorom sa zúčastnilo desať spevákov z každého zboru. Švédsky dirigent Gunnar Eriksson nás naučil melodické a rytmické modely, ktoré sme na dirigentov impulz rôznymi spôsobmi variovali a kombinovali; mali sme však možnosť – v súlade s ostatnými – prijať aj vlastné nápady. Fantastická osobnosť pána Erikssona, voľa, napätie, nadšenie a radosť nás úplne priťahla k dielu – počas spievania sme boli obyvateľmi iného sveta, akoby v tranze... Na záver sme sa roztrúsili po sále, a priam vesmírnym zvukom zneli národné piesne, ktoré sa vzájomne prelínali, aby sa nakoniec pretavili do Beethovenovej Ódy na radosť.

ASTRID RAJTEROVÁ

Zo zahraničia

● Začiatkom júna usporiadali Viedenský filharmonici medzinárodné sympóziu na tému Zvuk a skladateľ, na ktorom sa riešili o. i. problémy špecifickosti a identity symfonických orchestrov. Súčasťou sympózia boli aj špeciálne zvukové analýzy a účasť na nahrávaní Viedenských filharmonikov s dirigentom G. Soltim.

● Výsledky Medzinárodnej tribúny skladateľov 1990: Vybrané dielo – EDITH CANAT DE CHIZY, Francúzsko (Yell)

Doporučené diela: A. Hillborg, Švédsko (Himmelsmekanik), J. Kaipainen, Fínsko (Trio III), S. MacKey, USA (Indigenous Instruments), J. MacKinnon, Veľká Británia (Tryst), B. Mernier, Belgicko (Artifices), L. Naon, Argentína (Tan o del desamparo), A. Reimann, SRN (Sieben Fragmente für Orchester), L. Sary, MR (Magnificat), M. Stachovský, Poľsko (III-E Quator à cordes), B. Trümpy, Švajčiarsko (Polyptychon), R. Wallin, Nórsko (Timpani Concerto).

V kategórii do 30 rokov:

Vybrané dielo – BENOIT MERNIER, Belgicko (Artifices)

Doporučené diela: S. Goto, Japonsko (Catalysitica), Th. Pecou, Francúzsko (Stabat Mater).

Za ČSFR obosla tribúnu len pražský rozhlas (M. Smolka: Music sweet music).

J. Pazdera: Ide mi predovšetkým o aspekt zrozumiteľnosti

Huslista Jindřich Pazdera (1954) je absolventom Konzervatória v Žiline (prof. B. Urban), VŠMU (prof. T. Gašparek) a postgraduálneho štúdia na moskovskom konzervatóriu v triede Leonida Kogana; trojnásobný víťaz Kocianovej súťaže v Ústí nad Orlicí, laureát medzinárodnej rozhlasovej súťaže Concertino Praga a medzinárodnej súťaže Pražská jar. Popri pedagogickom pôsobení na bratislavskom Konzervatóriu je výrazne činný ako sólista: koncertuje na samostatných recitáloch, spolupracuje s poprednými domácimi a zahraničnými orchestrami, realizuje početné nahrávky pre náš rozhlas a televíziu, ale i pre viaceré zahraničné rozhlasové a televízne stanice. Jeho repertoár zahŕňa husľovú koncertnú literatúru od obdobia klasicizmu až po súčasnosť, v oblasti komornej hudby je rozšírený o oblasť barokovej hudby. Všestrannosť záujmov J. Pazderu sa prejavuje v jeho aktívnej účasti na formovaní našej hudobnej kultúry, ako o tom napokon svedčí aj uvedený rozhovor.

Akosi prirodzene sme začali hovoriť o publikovaní (možno aj preto, že som sama ostala dlhú dobu pozitívny dojem po jednom „jesennom“ nedeľnom popoludní v bratislavskom Mirbachovom paláci). S tým súvisí otázka „propagácie“ počínajúc interpretov, ale aj problém širšej publicity interpretačných otázok ako takých v samostatných odborných úvahách, prostredníctvom prekladových prác zahraničných autorov...

– Otázku publikovania ohlasov na prácu interpreta pokladám za veľmi dôležitú: ide o kritický názor – pre interpreta veľmi dôležitý ako konfrontácia s iným názorom, ďalej je to svedectvo odborného záujmu, ale aj súčasť propagácie jeho aktívnej činnosti na patričnej odbornej úrovni, ktorá je zasa dôležitá (napr. v rámci Slovenska) pre usporiadateľov koncertného života. Mój postoj k jej úrovni? – Je dosť kritický: napr. vlni, kedy som hral v Bratislave so SOČR Šostakovičov 1. husľový koncert a absolvoval viaceré recitály v Bratislave, nevyšla v odbornom časopise ani jedna recenzia. Poriadatelia koncertného života na Slovensku sa ma možno aj právom pýtajú, či vôbec koncertujem... Myslím si, že napredovanie interpreta, aspoň jeho osobné premiéry závažných diel nástrojovej literatúry, by mohli stáť odbornému časopisu za zmienku. V umeleckom životopise je to často dôležitý krok.

Ďalšou kapitolou, týkajúcou sa publicistiky, je otázka odbornej literatúry z interpretačnej oblasti: dejin interpretačného umenia, problémov dobových interpretácií, ale aj oblasti súčasného interpretačného umenia, otázok stavu poznania v oblasti vnímania hudby, či interpretačnej psychológie. Tieto oblasti sú pomerne široko rozvinuté v prácach zahraničných autorov – no u nás (v prekladových prácach), žiaľ, málo známe.

Co z takejto literatúry u nás, podľa vás, najviac abscentuje?

– Snáď 9 rokov leží v OPUSe preložená kniha Grigorija Michailoviča Kogana Pred bránou majstrovstva. Je to vlastne úvod do interpretačnej psychológie, napísaný nemesierne pútavým štýlom a predstavuje akýsi „katechizmus“ interpretačného umenia – nielen hudobného, ale aj hereckého. Ide najmä o tvorivosť, kreativitu v širších súvislostiach – či už hudobníka, maliara, spisovateľa, ale aj povedzme konštruktéra, vedca, atď. Dotýka sa teda vlastne interpretačnej predpokladov ľudskej kreativity. Z tohto hľadiska by bola cenná nielen pre hudobníkov. (Stratili nádej, že táto kniha bude vydaná v OPUSe, dosiahli sme aspoň jej zaradenie do edičných plánov VŠMU, kde v najbližšom čase vyjde vo forme skriptu.)

To je len jeden príklad z obrovského množstva zahraničných publikácií, spomeniem ešte knižne vydané prednášky L. Bernsteina, týkajúce sa psychológie interpretácie; ďalšími zaujímavými titulmi by mohli byť napr. diela obsahujúce fundované názory na interpretáciu starej hudby – počnúc Wandou Landowskou, končiac dnešnými autoritami ako Harnoncourt i ďalší... Spomínam si, že keď v 60-tych rokoch u nás vyšla Nejgauzova Poetika klavíra, ako veľa znamenala pre našu generáciu. Dnes už jestvuje veľa ďalších vynikajúcich kníh, autori ktorých nadväzujú na Nejgauzu resp. idú ďalej. Tie isté otázky osvetľujú z iných pozícií a pohľadov – čo je nielen zaujímavé, ale aj dôležité. V tomto smere nám najviac chýba konfrontácia. Isteže, vyšiel u nás aj Martinsson. Hoci nastojuje otázky z pohľadu klaviristu, majú širšiu platnosť. No je to všetko málo.

Prečo pokladáte za také dôležité publikovať širšie súvislosti otázok interpretácie?

– Skutočnosť, že u nás chýba literatúra, či už pre interpretov alebo o interpretoch, evokuje, žiaľ, dosť rozšírenú predstavu, že interpretačné umenie je živelnou oblasťou, že sa v nej pohybujú ľudia, ktorí formujú „akési“ tónové štruktúry na základe „akýchsi“ intuícií, naturalizmov. Isteže to nie je pravda – ide o rozsiahlu odbornú problematiku, ktorú musí interpret zvládnuť.

Vaše myslenie „v súvislostiach“ mi pripomína ďalších instrumentalistov, ktorí mali v 70-tych rokoch príležitosť študovať na jednej z medzinárodne vysoko uznávaných škôl – na Čajkovského konzervatóriu v Moskve. S tým, myslím, súvisí i vaše ďalšie zameranie (popri interpretačnom) – pedagogické, počnúc prácou s malými deťmi...

– Pódium bolo u mňa vždy na prvom mieste. Čo sa týka mojej pedagogickej práce, v istom zmysle som žiaril na jej väčší ohlas (asi ju reprezentujú výsledkami samotní žiaci). Obe pôsobnosti však spolu súvisia: viem, že sa je treba stále učiť, a aj keď to vyznie paradoxne, veľmi veľa sa dokážem naučiť od svojich žiakov. Moje súbežné interpretačné a pedagogické pôsobenie po skončení štúdií pramenilo zo snahy vychovať si „vlastný dorast“. Aby som na vyššom stupni nemusel meniť výsledky prípravy iných, ale mohol plynule pokračovať na vlastných základoch.

Vaše pedagogické krédo...?

– Existuje veľa krásnych myšlienok a humanistických posolstiev, ktoré vyslovili veľkí pedagógovia: či už profesor Suzuki o výchove talentu, o tom, že každý jedinec je schopný obrovského rozvoja, či o tom, aká krásna je spolupráca medzi pedagógom, rodinou a dieťaťom... Ja sa snažím propagovať ideu spolupráce a vzájomnej pomoci: v línii učiteľ – žiak; rodič – učiteľ; rodič – dieťa. Tieto hybné sily výchovného procesu nie sú u nás ešte docenené. Prívetký dôraz kladíme na súťaživosť a konkurenciu. Sú to silné motívy – nepodceňujem ich, ani neodmietam, ale ak sú preferované jednostranne, môžu pôsobiť negatívne. (Nie je určite bez zaujímavosti, že napr. Suzukiho škola, ktorá vychováva profesionálov, veľký počet milovníkov hudby a vynikajúce výsledky dosiahla aj v začlenení európskej hudby do výchovy desiatok tisícov japonských detí, nijaké súťaže neorganizuje a stavia na vzájomnej pomoci a spolupráci...) Myslím, že cieľom hudobného školstva by nemala byť súťaž zdatných jedincov, ktorých bude napokon vždy len obmedzený počet, ale aj šírenie lásky k hudbe, výchova budúceho koncertného publika.

Vieš žiaka k samostatnosti a k tvorivosti – to je ďalšia stránka pedagogickej práce, ktorej nepochopenie môže deti stresovať. Žiaľ, často sme svedkami toho, že deti sú zbytočne ponechané samé na seba v problémoch, ktoré nemôžu samé zvládnuť, resp. ktoré už boli dávno vyriešené.

Vy sám ste nikdy netúžili napr. z konfrontačných dôvodov študovať aj na iných zahraničných školách, konzultovať s inými interpretačnými osobnosťami?

– Akoby nie. Sám som v tom prejavil nemalú iniciatívu; osobne som sa skontaktoval s rektorom viedenskej Hochschule, dostal som súhlas konzultovať u pedagógov tejto školy, ale potom, čo som po trinástich mesiacoch dostal zamietavú odpoveď nazrieť do iných škôl v Európe či zamoriť som sa už ani nepokúšal oficiálne realizovať...

No Julliard School v USA ste napokon predsa len navštívili.

– Áno, ale išlo o úplne iné okolnosti i súvislosti. V roku 1986 som sa sám chopil iniciatívy a na vlastné náklady som si zhotovil hudobné kazety a propagačné materiály, ktoré som rozoslal na rôzne adresy – uverejňované v adresároch hudobných agentúr alebo v časopisoch, v ktorých inzerujú agentúry, ale aj priamo hudobné telesá. Výsledkom bola ponuka dirigenta a umeleckého vedúceho švajčiarskeho komorného orchestra Masterplayers na post sólistu a prvého hráča telesa pre zájazd do USA. Išlo o jednomesačný zájazd s 22 koncertmi v USA a niekoľkými predchádzajúcimi v SRN. Orchester pozostával takmer výlučne z pozvaných hráčov z celej Európy – mal som tak možnosť hrať spoločne napr. s bývalým koncertným majstrom viedenských filharmonikov, dnes koncertným majstrom kolínskeho rozhlasového orchestra, s primárom Záhrskeho kvarteta, ale aj ďalšími skutočne vynikajúcimi muzikantmi. Podnetnou bola táto práca aj z umeleckého hľadiska: týždeň sme mali na prípravu dvoch koncertných programov – klasicistického a barokového, vrátane obmien. Interpretačné poňatie diel bolo ovplyvnené dirigentovým poznaním vkusu amerického publika (v USA koncertoval už vyše 20 rokov). Išlo o isté odlišnosti v porovnaní s interpretáciou a vnímaním tejto hudobnej literatúry u nás (tmá, farebnosť, frázovanie, používanie smyčkov). Hrali sme prevažne pred vydanými sálami, precestovali sme Spojené štáty od Východného pobrežia po Západné... hrali sme v New Yorku, Washington, Philadelphii, San Francisco, Los Angeles – i v ďalších mestách. No a vo chvíľach voľna som navštívil i Julliard School...



O kréde pedagóga sme hovorili. Môžem sa opýtať na krédo interpreta?

– Je veľmi ťažké sformulovať niečo, čo by v dostatočnej miere vyjadřilo interpretovu filozofiu, jeho vnútorné túžby a predstavy, s ktorými pristupuje k interpretácii diel, najmä ak ide o repertoár siahajúci „od Vivaldiho k Lutoslawskému“. – Ide o vystihnúť dostatočnej obsahovej šírky, o vylúčenie jednostranného pochopenia povedaného, ale aj o dezinterpretáciu... Ide mi predovšetkým o aspekt zrozumiteľnosti interpretácie: jej reliéfnosti i dostatočnej výrazovej pôsobnosti, aby odrážala prostredie v ktorom žijem. Pri-púšťam dokonca možnosť inak formulovať svoj interpretačný výraz tam, kde ide o publikum s malými poslucháčskymi skúsenosťami a inak v prostredí stáročnej tradície koncertov. – Je mi však jasné, že posluchácke skúsenosti nemusia byť vždy rozhodujúce. Aj nezasvätené publikum dokáže „šiestym zmyslom“ vyčítať mimoriadnosť situácie, keď sa stretne s „posvätnou“ interpretáciou. Interpret teda môže formulovať svoj zámer tak alebo inak, rozhodujúce je, či doň vloží celú svoju osobnosť, vrátane takých polôh, ako „tvorivé vytrzenie“.

Pri výbere repertoáru rozmýšľate, kde môžete hrať Dvořáka, a kde zasa Bacha či Lutoslawského?

– Práve takto nechcem ponímať svoju interpretáciu: mojou ambíciou je všade zahrať Bacha i Lutoslawského, no tak, aby ich publikum pochopilo. Myslím, že pri dobrej interpretácii a dobrých podmienkach (t. j. vhodnej sále s dobrou akustikou a dobrým klavírom) a pri aspoň troche (dobrej) popularizácii to je možné. Hovorím to na základe 19-ročnej praktickej skúsenosti.

Váš odborný hudobný záujem siaha do viacerých oblastí: na januárovom mimoriadnom zjazde ZSSKU ste napr. pripomenuli otázku Štátnej zbierky hudobných nástrojov, ktorá už existuje, ale ešte nesplnila svoje poslanie, t. j. zapožičiavanie nástrojov mladým interpretom. Čo vás k tomu viedlo?

– Dlhoročný záujem o takýto druh štátnej pomoci talentom, ale aj sledovanie situácie, kedy sa po rokoch volania takáto zbierka vytvorila, no stále nevedela vojsť do praxe. Hnevá ma naša nepružnosť: nielen v zahraničí, ale i v Čechách plnia štátne zbierky historických nástrojov (isteže, po náležitých rekonštrukčných prácach) svoju primárnu funkciu, teda interpretačnú (ide tu aj o humanitnú pomoc najmä talentovaným mladým interpretom, pre ktorých je cena kvalitne znejúceho nástroja často neprekonateľnou bariérou). Aj keď sa totiž povára, že nie všetky nástroje v terajšej zbierke SNM sú „prevádzkyschopné“, už len z percenta pravdepodobnosti neverím, že by po patričnej údržbe, po rekonštrukcii nebolo možné hrať ani na jednom. Hoci možno nemáme talianske alebo francúzske nástroje, sú tam predsa stovky „werkov“ – ako som videl v katalógu – tých najlepších majstrov našej proveniencie. Ide o husle Strnadove, všetkých Homolkovcov... Ale som optimista. Práve na spomínanom zjazde odznel slub ministerstva kultúry o finančnej dotácii, ktorá umožní zriadiť spomí-

nanú zbierku do takej miery, aby aspoň vybrané nástroje plnili svoje primárne určenie. Mnohí na to čakáme dlhé roky, mnohým tak prešiel i život.

Mimochodom – ako ste si vy riešili otázku nástroja?

– V zásade sú dve možnosti: kúpa alebo požičanie. Vyskúšal som obe. No vždy je otvorenou otázkou kvality, pretože sme stále svedkami veľkého odlivu kvalitných nástrojov do ekonomicky silných krajín. Ľudia, ktorí sa týmto obchodom zaoberajú, sa tým dnes ani netaja.

Šírka vašich záujmov je využívaná v rôznych výboroch či poradných orgánoch niektorých inštitúcií. Naposledy ste boli prizvaný za člena expertnej komisie MŠMTV pre otázky hudobnej výchovy. Myslíte si, alebo veríte, že sa jej pričinením môže niečo zmeniť v oblasti umeleckého školstva, alebo v postavení umenia vo vzdelávacom procese ako takom?

– Bol som vlastne členom dvoch takýchto expertných komisií – pre otázky umeleckého školstva a pre otázky výchovy talentu. Výsledkom práce Komisie pre umelecké školstvo bol vznik série dokumentov, z ktorých kľúčový – z pera Romana Bergera – uverejňuje Hudobný život. Tieto dokumenty boli výsledkom spoločnej práce členov komisie. Ja osobne som vypracoval tri state, v ktorých som sa vyjadřil k problémom podľa mňa najpálčivejším. Ak mám hovoriť o efekte práce týchto komisií, myslím, že dôležité je už to, že oficiálne mali možnosť vysloviť svoje názory odborníci, i takí, ktorí v predošlých rokoch z rôznych dôvodov pôsobili mimo rámca oficiálnych inštitúcií.

Expertné komisie nie sú samozrejme výkonnými orgánmi. Starostlivosť o prenesenie pozitívnych podnetov do života je (okrem členov týchto komisií) záležitosťou iných orgánov. Ich časť sa už začína konštituovať, tiež na základe doporučení expertných skupín. Tieto napr. žiadali, aby sa časť správy škôl presunula na samotných učiteľov. Dnes vznikajú celoslovenské a regionálne umelecké rady učiteľov umeleckých škôl. Žiadali sme posilnenie kompetencie riaditeľov, aby aj oni mali možnosť čiastočne zasahovať do profilu školy. I to sa začína umožňovať. Konštatovali sme obrovské nedostatky vo sfére riadenia umeleckého školstva – dnes je pred založením samostatný odbor umeleckých škôl na MŠMTV. Konštatovali sme, že v oblasti právneho postavenia umeleckých škôl – najmä ich základného stupňa – došlo k ťažkým deformáciám. Dnes novela školského zákona prinavrátila bývalým LŠU štatút Základných umeleckých škôl a právnu subjektivitu. Samozrejme, ani jeden z týchto úspechov by sa nedosiahol bez obrovskej práce učiteľov, najmä učiteľského fóra LŠU. Externé skupiny boli len akýmsi odborným garantom. Teraz bude na rade realizácia ďalších podstatných záverov expertných komisií: skvalitnenie profilov umeleckých škôl všetkých stupňov. Nebude to ľahká práca. No myslím, že nielen úsilie nás všetkých, ale aj sám život a prirodzené kultúrno-výchovné potreby by mali viesť k riešeniu týchto problémov.

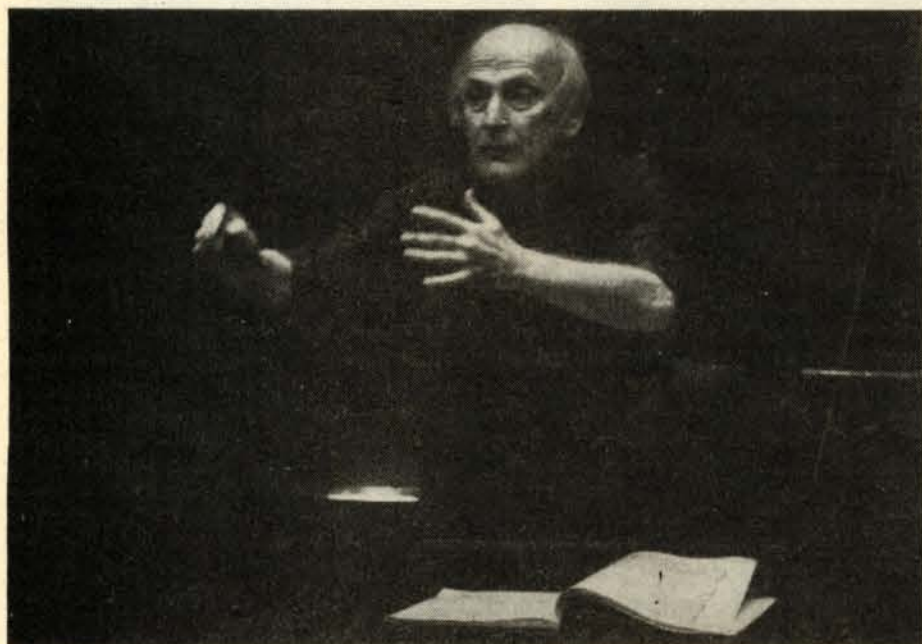
Príprava: VIERA REŽUCHOVÁ

Rozhovory s účastníkmi koncertu Amnesty International v Bratislave

Umelci za oslobodenie

Boli to samé premiéry: po prvýkrát sa na pôde našej republiky mohla legálne a oficiálne prezentovať medzinárodná organizácia bojujúca za oslobodenie nespravodlivo väznených a stíhaných z presvedčenia Amnesty International; po prvýkrát po takmer troch desaťročiach vystúpila opäť na domácom pódii Lucia Poppová, po prvýkrát tu hosťovali ďalšie významné osobnosti svetového interpretačného umenia – huslista a dirigent Yehudi Menuhin (nar. 1916) a klavirista Ale-

xis Weissenberg (nar. 1930). V rade umelcov, ktorí spoluúčinkovali na tomto gala-koncerte Slovenskej filharmónie iba Gidon Kremer bol dobrým, starým známym na našom koncertnom pódii. Zriedkavý, ba iste aj celosvetovo výnimočný zhluk špičkových hudobných umelcov, ktorí hrali resp. dirigovali bez nároku na honorár, sme využili na krátke rozhovory predovšetkým – akože inak – o úlohe umelca pri ochrane ľudských práv.



Yehudi Menuhin.

Snímka Z. Mináčová

Dnešný deň je pre naše mesto dňom sviatým: po prvýkrát sem zavítal ako dirigent YEHUDI MENUHIN, legendárny huslista, neúnavný bojovník za ľudské práva, umelec milujúci človeka. Vďaka vám za tento deň...

– Vďaka skvelým okolnostiam: obdivuhodnému zvrhnutiu moci zla, práve ukončeným slobodným voľbám, vďaka využitiu oslavy toho všetkého koncertom s vynikajúcim bratislavským orchestrom. Aj na počesť Amnesty International – tohto, myslím, najväčšieho a ojedinelého symbolu nového myslenia. Amnesty International, ktorá roky bojovala aj za vyslobodenie prezidenta Václava Havla, je istým spôsobom svedomím humanizmu. Toto svedomie humanizmu už je počuteľné, ba v niektorých prípadoch dosiahlo už pozoruhodné úspechy. Musíme sa modliť, dúfať, pracovať, robiť dobrú hudbu a chrániť tieto výsledky.

Popri svojej hudobnej aktivite ste sa celý život mimoriadne živo angažovali za ľudské práva...

– Nebola to teória či kalkulácia. Proste som rozmýšľal a pokračoval v aktivitách svojich rodičov. Otec sa vždy zaoberal situáciou človeka a každá nespravodlivosť ho poburovala. Matka zas svojím spôsobom, vo svojom okolí sa vždy starala o deti a aj dnes vo veku 94 rokov je obklopená skvelými mladými ľuďmi, ktorí túžia po jej spoločnosti, pomáhajú jej a ona pomáha im. Aj v osobách svojich vynikajúcich učiteľov, napríklad Georga Enescu, som získal vzácne príklady, ktorým sa síce nemôžem rovnáť, ale pokračujem v tom, čo som od nich získal.

Je povinnosťou umelcov vzoprieť sa proti nepravde?

– Myslím si, že umenie, hudba, môže existovať len v podmienkach, keď je hlas tvorcov chránený a môže sa slobodne vyjadriť. Nemôžno požadovať od každého umelca, aby zasvätil svoj život zaujatosti postoj, ktorý by ho prípadne zničil. Avšak sú umelci, ktorí tieto schopnosti majú; ak sú rešpektovaní, potom dokonca útlakový aparát sa neodváža siahnuť na nich. Inakedy sa stáva, že umelec pokračuje s prácou v najťažších podmienkach, ako napríklad Šostakovič, ktorý pritom vytvoril svoje najväčšie diela, diela tragické izolácie, pripomínajúce útrapy, ktorých sa mu dostalo, a to hanebne, bez akéhokoľvek ospravedlnenia. Na druhej strane, v systéme tzv. voľného trhu vykorisťujeme deti v baniach, vytvorili sme nedostatkovú civilizáciu v Afrike a videli sme zbankrotovať bohaté krajiny ako napríklad Argentínu. V osídľach komunizmu a socializmu sme zas videli surovým útlakom zničené národy. Teda všetky extrémne teórie – pravcové či ľavicové – sú rovnako zlé. Všetky katechizmy sú zlé. Dobré je iba desatoro prikázaní a napríklad tomu niekedy musíme vziať. Človek môže žiť iba vo svojej vlastnej integrite, s svedomím humanity a s rešpektom pred životom. Pred životom stromov, zvierat, vzduchu, zeme, vody a tiež pred človekom. Nemôžeme sa však obmedziť na človeka. Človek musí byť služobníkom rovnako ako ním je vzduch či červy. Červy sú prinajmenšom také dôležité ako človek.

Veľa ste vykonali pre mládež; v Anglicku ste založili chýrnu hudobnú školu (HŽ o nej referoval v rozsiahlom článku). Prečo to robíte?

– Vždy som pociťoval mimoriadnu sympatiu voči mladým huslistom. Viem, čo na nich čaká, viem, čo potrebujú. V roku 1945 som navštívil Ústrednú školu v Moskve – pozval ma vtedy David Oistrach a ďalší moji skvelí ruskí kolegovia – ktorá ma inšpirovala k založeniu podobnej školy na Západe. Pred tridsiatimi rokmi som tento sen uskutočnil. Ale moje sympatie patria všetkým mladým ľuďom. Preto som rád, že v súvislosti s mojou terajšou návštevou v Bratislave sa tu naštartujú dve moje ďalšie iniciatívy, uskutočňované už v Anglicku a v ďalších západoeurópskych krajinách. Po prvé: Česko-Slovensko sa stane členom Asociácie európskych učiteľov-sládkárov, ktorej som prezidentom. Som veľmi rád, lebo týmto spôsobom budú mať hudobníci náskok pred politikmi: v rámci Európskej asociácie učiteľov-sládkárov už máme zjednotenú kompletnú Európu (po vstupe ČSFR, Maďarska, Poľska, Bulharska i ZSSR). Je to model pre budúce obranné spoločenstvo. My už bránime Európu v tom najširšom zmysle od Pacifiku po Ural. Druhá moja iniciatíva, ktorá sa teraz uskutočňuje aj v Česko-Slovensku je tzv. Live Music Now. Začal som s tým pred 10 rokmi. Máme ročne 1.000 koncertov v Anglicku, to isté aj vo Francúzsku – ale to je veľmi málo v porovnaní s tým, čo máme a môžeme realizovať. Myšlienka spočíva v tom, dať vynikajúcim mladým talentom, ktorí vychádzajú zo škôl (nielen hudobníci, v budúcnosti chceme zapojiť aj hercov a tanečníkov) príležitosť. Väčšina ľudí nikdy nepríde do koncertnej siene, pre nich je hudba niečo, čo môžu zapnúť gombíkom na nejakom prístroji – my im však poskytujeme živú hudbu. Mladí hudobníci hrajú vo väzniciach, v továrňach, na uliciach, chodia na päť dní na dedinu, kde každého roztancujú. Týmto spôsobom konajú mnoho dobra a súčasne získavajú reálnu skúsenosť s predvádzaním hudby, dozvedia sa, čo to vlastne hudba je – že to neznámená len vystúpiť na pódium a hrať pre obecenstvo podľa známych konvencií. Ide o pomoc ľuďom. Hudba je terapia. Dostávame dojímavé listy od väzňov, od zomierajúcich ľudí. Je to skvelé. Mladí ľudia plnia mimoriadne dôležitú úlohu, síce za honorár, ale viac-menej symbolický. Zoznámia sa však s rodinou baníka, baníci zas sa zoznamujú s hudobníkom. To isté sa odohráva v továrňach a na všetkých stupňoch spoločnosti. Je to vynikajúci spôsob získať to, čo sme stratili: nazývam to spoločenským tkanivom, ktoré v súčasnosti neexistuje: niet viery, niet rodiny, niet vlastenectva, niet spoločného jazyka, chýba zaoberanie sa s literatúrou minulosti – ľudia sa stávajú prachom namiesto toho, aby boli zemou, ktorú udržuje pri živote červ so vzduchom, humusom a organickým materiálom. Ľudia sa stávajú prachom uprostred civilizácií. Ľudský útlak má jedinou prednosť: udržia pri živote túžbu po mieri. Preto bolo celé Česko-Slovensko jednotné v boji proti útlaku. Teraz nastane skúška: udržať pri živote tento pocit a nepremeň sa na prach...

GIDON KREMER koncertoval v Bratislave od roku 1973 viackrát. Jeho posledné vystúpenia sa však – okrem svojej umeleckej výnimočnosti – vždy vyznačovali aj politickou iskrivosťou: spomeňme si rok 1978, keď svoj sonátový večer s Olegom Maisenbergom (bolo to ešte pred umelcovým odchodom zo ZSSR) zakončil prídavkom – skladbou Ladislava Kupkoviča, ktorého meno z pódia aj zahlásil. Bola to vtedy senzácia, keď Kupkovičovo meno sa v období normalizácie nesmelo ani len vysloviť. Ďalší koncert v roku 1987, v čase keď G. Kremer žil v zahraničí a jeho vzťahy k ZSSR neboli ešte „usporiadané“, bol opäť rizikom, lebo naše ministerstvo kultúry o vystúpenie takto „skrompromitovaného“ umelca, pravda, nemalo záujem. Vo chvíli, keď umelec hral na generálke, prišlo definitívne rozhodnutie: Kremer nemôže hrať. Riaditeľ SF však zostal neoblomný a zázrak sa stal skutočnosťou: Kremer hral...



Gidon Kremer

Snímka Z. Mináčová

Tvoje dnešné vystúpenie v Bratislave má opäť politické súvislosti: uskutočňuje sa deň po našich prvých slobodných voľbách, v rámci prvej akcie organizácie Amnesty International u nás, deň pred založením jej pobočky v Česko-Slovensku. Sú tieto súvislosti náhodné, alebo sú vyjadrením zásadného umeleckého a životného postoja?

Myslím, že sa nemôžem prihlásiť k politike ako takej, pretože v politike sa v každom čase, v dobrom i zlom, vždy veľmi veľa manipulovalo. Dnes žijeme pozitívnu dobu a – najmä v Česko-Slovensku, kde stojí v čele štátu človek, ktorý sám bol dlho obeťou politiky – k politikom možno mať viac dôvery: preto pociťujem potrebu spojiť sa s týmto dobrým a pozitívnym vývojom. Ale keď si spomeniem na éasy, keď tento pozitívny trend ešte nejestvoval, teda na obdobie, keď som tu hral zakázaného Kupkoviča, alebo neskôr Beethovenov koncert v situácii, keď ma Moskva ešte ne-reakceptovala (čo sa medzitým už stalo), musím konštatovať, že som nepociťoval potrebu zapojiť sa do politiky – pretože nie som politik, ani ním nikdy nebudem –, ale vyjadriť to, čo je pre mňa na ľudskom živote najvzácniejšie, čo by vlastne malo byť súčasťou každej politiky: vyjadriť ľudský život, ktorý nachádza svoju hodnotu v nezávislosti, slobode a v duchovnej sfére, čo je pre kultúru a hudbu ako výraz tohto ducha nadovšetko dôležité. Ako hudobník som sa pokúšal uchovať si tento krehký pocit príslušnosti k duchovnému životu, ku kultúrnym hodnotám a snažil som sa neprispôbovať to tomu, čo moc, reprezentujúca určitý politický systém, odo mňa očakávala. Nenechal som sa „opečiatkovať“ za sovietskeho umelca alebo za disidenta alebo emigranta – vždy som mal pocit, že tieto nálepky sú iba manipulačnými prostriedkami pre tú alebo onú stranu. Skôr som bol vždy presvedčený, že cenné sú tie hodnoty, ktoré sú rovnaké vo väzení, na pódii či v súkromnom živote alebo v hociakej spoločenskej situácii: hodnoty vnútornej slobody, vnútornej vernosti – pričom nehovorím iba o vernosti k hudbe alebo ku kultú-

re, ale o vernosti k okruhu ľudí, ktorý možno nazvať kruhom priateľským, o vernosti k vlasti, nech je táto reprezentovaná akokoľvek – či už vo forme angažovania sa za hudbu, ktorá vznikla vo vlasti, alebo za kolegov vo vlasti, alebo za mesto, v ktorom som vyrástol, za inštitúciu ako moskovské Konzeratórium, alebo za učiteľa, od ktorého som toľko získal – za Davida Oistracha. Myslím si, že to sú elementárne hodnoty, na ktoré sa v opojení politikou často zabúda. Necítim potrebu zmeniť celý svet, ale aspoň v mojom malom, skromnom živote zostať verný vlasti, duchu, nezávislosti a konečne aj hudbe. A v tejto súvislosti môžem povedať, že koncerty v Bratislave patrili k početným oporným bodom tohto zámeru brániť sa povrchným hodnotám, nech už ide o politiku, komerčné umenie, priznanie sa k nejakej triede alebo klubu a skôr dostať sa do súznenia s vecami, reprezentujúcimi hodnoty trvalé, i keď podávanými v malých dávkach ako napríklad oná Kupkovičova skladba, alebo vystúpenie v období ešte stagnujúceho spoločenského poriadku, či teraz, keď sa dvere otvárajú, múry padli, byť prítomný tam, kde môžu znova zaznieť tóny pravdy. Iste nie je náhodou, že Bratislava, jedno z najzápadnejších miest „východu“, tvorí akýsi predvoj, podobne ako Lockenhaus na druhej strane blízko k maďarským hraniciam, je miestom, kde sa svety navzájom zblížovali. Preto je Bratislava predurčená na to, aby sa stala centrom stretnutí. Je súčasne aj peknou náhodou, ale nielen náhodou, že práve teraz v Bratislave hráme náš prvý spoločný koncert so Sirom Yehudim Menuhinom, ktorého som vždy obdivoval, ktorý sa svojím vyžarovaním pokúšal vo svete veľmi veľa zmeniť a to ako hudobník aj ako človek. Nie je ani náhoda, že som sa rozhodol hrať hudbu Šostakovičovu, lebo si myslím, že hudba, ktorá vznikla v Rusku z pera D. Šostakoviča a najmä v poslednej fáze jeho života, je dokumentom nemožnosti dýchať v dôsledku politického systému. Ona nám pomôže nezabudnúť v eufórii nových možností na tragiku minulosti.

KONCEPT

HUDOBNVEDNEJ VÝCHOVY NA FFUK

OSKÁR ELSCHKE

Pokiaľ som mala možnosť sledovať tvoju umeleckú dráhu, je pre ňu charakteristické – a určite sa to vzťahuje aj na čisto ľudské východiská – večné hľadanie. Hľadanie novej hudby, nového prístupu a reflektovania známej hudby, hľadania nových partnerov v hudbe, hľadania ľudských kontaktov aj cez hudbu.

Život je taký krátky a ja dychtím po čo najplnšom prežitom živote. Napriek tomu si treba klásť hranice. V oblasti hudby som sa natoľko zaujímal o všetko, čo robia moji kolegovia, že som založil komorný festival v rakúskom Lockenhouse, kde som mal možnosť stretnúť sa s mnohými rozličnými prístupmi k hudbe. Na tomto podujatí som sa pokúšal získať podozrievavosť muzikológov, pretože nikto nedostane honorár. Je to festival, kde všetci zúčastnení umelci žijú v intenzívnom spoločenstve, kde sa hrá veľa súčasnej hudby, kde možno hovoriť oveľa viac o poctivosti ako tam, kde sa hrá za vysoké gáže, alebo sa hrá známy repertoár a kde niet vzájomných kontaktov, kde sa uskutoční jediná skúška, koncert, hotelová izba a koniec. Pokúšal som sa vyťažiť niečo z faktu, že neznáma hudba nemá zostať zabudnutá, veď existuje množstvo hudby, ktorá podobne ako mnohé výtvarné diela, vo svojej dobe zostala nepochopená a dnes prežíva svoju renesanciu. Som presvedčený o tom, že všade vo svete boli a sú umelci, ktorí písali pre zásuvky, a to nielen kvôli spoločenskému systému, ale aj preto, lebo ich nekompromisný postoj im nedovoľoval napísať to, čo malo ihneď zaručený úspech. Pretože právi umelci hľadajú výzvu a nie pohodlnú obživu – obohacujú dejiny sveta, rozširujú náš obzor. A to znamená námahu nielen zo strany tvorivého umelca, ale aj zo strany prijímateľov, tých, ktorí sa naučia toto umenie apercepcovať, vnútorne spracovávať. Sú časy, keď táto možnosť spracovávaní je obmedzená, keď sa ľudia bránia dotyku s tým, čo je komplikované. Takéto časy sú možné rovnako pod tlakom teroru ako aj v demokracii: v známych systémoch vysokého ekonomického štandardu nie je vôbec zaručené, že ľudia chápu zložité umelecké diela. Je to vec prístupu jednotlivcov, či to chcú, hľadajú, potrebujú. Prepádnuť opojeniu konzumom a zabudnúť na hodnoty je veľmi ľahké. Preto si myslím, že hľadanie by nemalo byť len vecou umelcov, ale aj vecou publika. Prájem si, aby som svoj potrebu hľadať a objavovať mohol sústavne aj sprostredkovať iným. Našiel som týmto spôsobom stopu niekoľkých skladateľov, ktorí sa v dejinách stratili. Keďže som práve v Česko-Slovensku, rád by som povedal, že pre mňa bol veľkým objavom Erwin Schulhof, ktorý mal ťažký život s tragickým koncom; v istom tvorivom období – v 20-tych a začiatkom 30-tych rokov patrili k svetovej kompozičnej elite a jeho diela by mali byť objavované nielen v Lockenhouse a inde vo svete, ale najmä tu, v jeho vlasti. Som presvedčený, že v nových podmienkach sa aj jeho meno tu častejšie objaví v koncertných programoch. Rovnako veľkým objavom bol pre mňa nedávno skladateľ Arthur Loulié, ktorý pochádzal z Ruska a bol prvým sovietskym ministrom kultúry v Leninovej vláde; neskôr pôsobil v Paríži a v New Yorku a patrí k významným skladateľom tohto storočia, na ktorého sa celkom zabudlo. Urobím všetko pre to, aby som k jeho 100. narodeninám v roku 1992 zorganizoval niečo, čo prispeje k tomu, aby svet vzal na vedomie to, na čo sa neprávom zabudlo.

Zmenil si sa o nebezpečenstvách konzumnej spoločnosti. My teraz stojíme na štartovacej čiare do tohto sveta a tí, pre ktorých je umenie dôležité, sa oň obávajú. Myslíš si, že jestvuje možnosť nezapaľovať do obrátenej, tienistej stránky vysniveného života komerčnej konzumu?

Som si istý, že táto možnosť je reálna. Želal by som si, aby sa čo najširšie uplatnila. Hlavným princípom, ako sa brániť konzumnej spoločnosti, je opäť niečo veľmi jednoduché a prosť: treba si uvedomiť potrebu vlastnej skromnosti. Pretože ľudský život je veľmi skromnou záležitosťou, najmä pri pohľade na egyptské pyramídy, či na perspektívy v odhaľovaní vesmíru v budúcom tisícročí. Treba si uvedomiť, že život je sprevádzaný neprehľadným množstvom citov a myšlienok, ktoré nemožno „obliecť“ ani „stráviť“. Že pôžitok je len časťou života, spojeného s toľkou tragikou a smútkom. Verím, že hoci táto tragika bola prevažujúcim pocitom posledných desaťročí, najmä vo východnom bloku, bolo by nanešťastie nebezpečné teraz sa vrhnúť do extrémnej odvahy – akoby odvetou – celkom pôžitku. Spravodlivú spoločnosť možno hľadať iba tam, kde je rovnováha. Kde je rovnováha, tam je aj potrebná miera skromnosti, ku ktorej treba viesť deti, pretože pohľad na deti, ktoré sa spolu hrajú, ktoré si hry vymieňajú, je oveľa príjemnejší ako pohľad na deti, ktoré si všetko nárokovujú sami pre seba.

Príprava A. Rajterová

Minulosť hudobnovednej výchovy na FFUK nie je najradostnejšia. Po jej založení v roku 1921, pozvoľnom rozvoji historiografie do 40-tych rokov a jej krátkej povojnovej „rekonštrukcii“, sa jej vedúce osobnosti stali objektom politickej perzekúcie a odbor ako taký neustálym terčom ideologických útokov. Všetko to pochopiteľne nemalo nič spoločného s rozvíjaním odboru, ale s jeho dlhotrvajúcou decimáciou a stratou vlastnej tváre. Prof. Dobroslav Orel, ktorý sa stal „otcom“ prvých slovenských hudobných historikov, v roku 1938 ako 68-ročný opúšťa Slovensko, jeho žiak a nasledovník prof. K. Hudec po prvých „demokratizačných“ tlakoch na počiatku 50-tych rokov na FFUK umiera ako 51-ročný na srdcovú porážku. Žiakom D. Orla bol František Zagiba, ktorý v roku 1943 patrili k zakladateľom Ústavu hudobnej vedy SAV. Po vojne odišiel do Viedne a stal sa prvým slovenským profesorom hudobnej vedy na samostatnom ordinariáte tamojšej univerzity pre starú hudbu. Prof. J. Kresánek viedol na FFUK 30 rokov existencný boj o odbor hudobná veda, a to pod neustálym diktátom tiez-estetiky a jej sterilných ideologických exponentov. Hudobná veda sa permanentne stávala objektom reorganizačných aspirácií fakultných ideológov a obeťou nespočetných vysokoškolských reforiem. Zo Seminára pre hudobnú vedu sa postupne stávala subkatedra estetiky, po zlúčení so zbytkami pedagógov zrušenej Vysoké školy pedagogickej hybridom medzi hudobnou výchovou a muzikológiou, potom opätovne „normalizovanou“ súčasťou umeľovednej katedry, aby po 40-tich rokoch opäť nadobudla status samostatného odboru, ktorý rozhoduje o svojej budúcnosti a potrebách sám a nie cez filter iných odborov, politicko-ideologických príziem a cudzích neoborných aspirácií.

Nie je preto divu, že hudobnú vedu na FFUK opustili na sklonku resp. začiatku 60-tych rokov viac-menej nedobrovoľne kľúčoví pedagógovia ako L. Mokry, L. Burlas, a L. Leng, že na prahu „normalizácie“ odišiel dobrovoľne zo života jeden z najvýznamnejších osobnostných predstaviteľov povojnovej slovenskej muzikológie M. Filip, zatiaľ čo pre ďalších boli pre pedagogickú prácu na fakulte uzatvorené dvere.

Že napriek tomu na FFUK pokračovala za týchto krajne nepriaznivých disciplinárnych a politických podmienok výchova muzikológov je takmer zázrak, rovnako ako skutočnosť, že tu absolvovalo hudobnú vedu viac ako 200 poslucháčov, i keď to všetko samozrejme zanechalo nezmazateľné stopy na úrovni a vedomostnej štruktúre absolventov. Tak tomu bolo však vo všetkých odboroch, najmä filozofických, historických a umelecko-teoretických. Sú výsledkom doby, jej permanentných deformácií, nekontrolovateľnej „plánovitej“ živelnosti a bezkonceptnosti. Dost je však minulosti. Dúfajme, že sa k nej budeme musieť vraciať čo najmänej.

Súčasný stav

To, čo z hudobnej vedy na FFUK zostalo, sú zbytky a trosky odboru, cez ktorý sa prehľadá desaťročia trvajúca smrť, ktorá nenechala kameň na kameni. Len stručne: od roku 1973 klesol počet pracovníkov na polovicu (dnes zostalo len 7 interných pracovníkov, pričom každý odchod do dôchodku nebol obladený muzikológom, ale miesto si prisvojil iný odbor); z miestnosti, ktoré vlastnila katedra ešte v hlavnej budove v 50-tych rokoch – celé poschodie aj s prednáškovými miestnosťami, študovňou, nezostala po trojnásobnom presťahovaní jediná prednášková miestnosť, študovňa, chýbajú cvičné hudobné miestnosti a pracovne. Katedra je dnes po celej fakulte roztrúsená na troch poschodiach, nemá študovňu, prednáškovú a d. miestnosti. Knížnica, ktorá patrila do 50-tych rokov k veľmi dobre vybaveným, sa v 70-tych rokoch zdecimovala, bola predisponovaná v mnohotisícovom rozsahu do neprístupných skladov a je nepoužiteľná, zničená a rozkradená. Vyčlenila sa spod kompetencie katedry. To, že nebol nijaký prísun novej našej ani svetovej muzikologickej literatúry je „samozrejmou“ nielen pre hudobnú vedu. Existencný boj prebiehal aj v tom, že bolo milosťou a ťažko vybojovaným „privilegiom“, aby sa štúdium hudobnej vedy mohlo vôbec otvárať, hoci aj s malým počtom 5–10 poslucháčov. Niekedy boli len fragmenty niektorých ročníkov vo výukovom procese. Zrejme hudobná veda patrila k odborom, na ktoré sa vzťahovala perspektíva likvidácie, alebo živorenia na hranici existencného minima. Samozrejme posluchácky záujem presahoval o 300–400 % možnosti prijímania.

O tom, že učebné plány netvorili muzikológovia, resp. nemali pri ich koncipovaní rozhodujúce slovo, že viac ako polovica prednášok bola venovaná všetkému, len nie muzikológii, od filozofie (jedinej), ekonomiky, kulturológii, až po ideologicky a politicky profilovanú estetiku a d. sa netreba zvlášť zmieňovať. Štruktúra, rámec, rozsah, obsah, charakter a koncepcia boli určené všeličím, len nie tým, čo poslucháči v naivnej viere prišli na fakultu študovať. Nutené kombinácie, ideologická a filozofická indoktrinácia, „aktuálne“ a „angažované“ diplomové témy boli rozhodujúce pre profiláciu odboru.

Pre pedagógov a poslucháčov to predstavovalo permanentnú frustráciu a prekonávanie neprekonateľného, hľadanie hoci aj minimálneho priestoru pre odbornú výučbu, pre skutočnú výchovu k vedeckej a koncepcnej výskumnej práci. Všetko sa to dialo mimoriadne ťažko a bez želaného efektu a výsledkov, tak ako si to pedagógovia predstavovali. Samozrejme analýza súčasného a minulého by si vyžadovali ďaleko väčší priestor, pre pochopenie stavu, ktorý je východiskom nových učebných koncepcií, však aj v tejto stručnej podobe postačujú.

Budúce koncepty a ich realizácia

Bez rozhodujúceho novembrového politického obratu, v ktorom študenti hrali kľúčovú úlohu, bez osobných zmien na fakultách, bez uvoľnenia priestoru zo strany nových školských, fakultných a d. grémii by sa nedalo pristúpiť k zmenám v koncepcii výchovy muzikológov.

Zmeny bolo potrebné uskutočniť okamžite, a to tak, aby sa obnovený proces výučby realizoval okamžite v priebehu zimného a najmä v celom rozsahu už v letnom semestri.

To sa uskutočnilo vo viacerých polohách:

1. Študenti sa mohli rozhodnúť, či „predpisované-nomenklatúrne“ kombinácie si zachovávajú, alebo sa rozhodnú pre štúdium tzv. čistej hudobnej vedy;
2. Tzv. spoločný základ sa drasticky zredukoval a poslucháči si vybrali tie druhy nemuzikologických prednášok, ktorých potrebu pociťovali a u ktorých rozhodovala kvalita pedagóga;
3. Zredukoval sa celkový počet hodín z aspektu umožnenia väčšieho priestoru pre samostatné štúdium;
4. S externými pedagógmi sa zaistila okamžitá realizácia muzikologických prednášok podľa požiadaviek študentov a navrhnutých nových študijných plánov, pričom sa kládol dôraz hlavne na štúdium svetových jazykov a na zvýšenie úrovne hudobnotechnických a hudobnoteoretických disciplín;
5. Okamžite sa nadviazali kontakty medzi jednotlivými muzikologickými katedrami (s Prahou a Brnom) a zahraničnými (Viedeň, Budapešť, Krakov a Varšava), prišlo k prvej výmene študentov a k návrhom štúdia na zahraničných univerzitách, aj v zámorí, pokiaľ to bolo v možnostiach katedry;
6. Uskutočnili sa prvé medzinárodné podujatia (7. ročník Sympozia mladých muzikológov 1990 vo februári, v máji sa uskutočnil 20. Etnomuzikologický seminár);
7. V roku 1990 sa bude opätovne otvárať štúdium hudobnej vedy – hoci tomu tak nemalo byť;
8. Boli dohodnuté prvé pôsobenia zahraničných pedagógov na dlhodobejšiu prednáškovú činnosť na Katedre hudobnej vedy FFUK v roku 1991;
9. Prišlo k nadviazaniu prvých pracovných kontaktov s Katedrou hudobnej teórie na VŠMU.

Dali by sa uviesť ďalšie akcie, ktoré zmenili postavenie a možnosti hudobnej vedy na FFUK. Najdôležitejšími krokmi boli však dve: a) vytvorenie nového, moderného konceptu hudobnovedného štúdia, b) obnovenie a intenzifikácia vedecko-výskumnej práce pedagógov a zapojenie do nej aj študentov výraznejšie ako tomu bolo doposiaľ. Oba tieto zámery majú dlhodobejší charakter. Prvý krok sa uskutočnil v plnom rozsahu a informácii o novom koncepte štúdia má byť venovaný tento príspevok.

Nový koncept spočíva na nasledujúcich zásadách:

1. Klásť váhu na jednopredmetové štúdium hudobnej vedy, so zabezpečením výchovy vo všetkých základných špecializáciách: hudobnohistorickej, systematicko-teoretickej a etnomuzikologickej;
2. Rozšíriť z tohto hľadiska spektrum prednášok na všetky druhy úvodných, prehľad-

ných, ako aj tých, ktoré sú potrebné pre odbornú špecializáciu poslucháčov.

3. Prekonať obmedzenosť, ktorá spočíva vo výlučnom pertraktovaní len európskej a umelej hudby, teda rozšíriť poznatky na svetové a tradičné hudobné kultúry.

4. Zintenzívniť výchovu na profesionálnu hudobnoteoretickú metodológiu a na praktickú hudobnú prípravu poslucháčov.

5. Vo zvýšenom rozsahu viesť poslucháčov k vedeckej a výskumnej aktivite a to formou seminárnych prác, záverečných ročníkových a tzv. preddiplomových, postupových prác.

6. Výchova a vlastná prednášková činnosť sa zoskupila do tematických prednáškových cyklov, z ktorých musí každý poslucháč absolvovať časť povinných skúšok a časť doplnkových nepovinných, podľa vlastného výberu. Tým je zabezpečená istá vyváženosť medzi záväzným náukovým programom a istou voľnosťou, ktorá vychádza individuálnym záujmom poslucháčov v ústrety.

7. Vytvorenie jazykových predpokladov musí zabezpečiť ďaleko väčšiu poznatkovú integritu základnej svetovej muzikologickej spisby a jej trendov poslucháčom. Tomu majú slúžiť aj cudzojazyčné muzikologické prednášky a pôsobenie zahraničných muzikológov pri výchovnom procese na FFUK.

Tematické cykly obsahujú nasledujúce skupiny prednášok: Európska hudba (8 semestrov od staroveku po súčasnú hudbu, po ľudové hudobné prejavy a zábavnú hudbu), Mimoeurópska hudba (3 semestre hudby jednotlivých kontinentov), Slovenská hudba (3 semestry od počiatkov po súčasnú hudbu), Propedeutické prednášky (od úvodu do hudobnej vedy po jednotlivé základné disciplíny a najmä úvod do systematických disciplín), Hudobná teória (od základnej teórie cez harmóniu, kontrpunkt, tektoniku po kompozičné praktikum a d.). Od 3. ročníka pribúdajú špeciálne prednáškové cykly, ktoré zahŕňajú po 5 semestrálnych prednášok z hudobnej historiografie (archívne štúdium, paleografiu a edičnú techniku, hudobnodejepisné systémy a koncepcie, syntézy a interpretáciu starej hudby), systematické disciplíny (experimentálne metódy, empirickú hudobnú sociológiu, hudobnú teóriu, analytické metódy a počítačové semináre, akustiku a hudobnú psychológiu), etnomuzikológia a dotýka terénnych výskumných a transkribovaných techník, archívne a edičné práce a tradičných hudobnoteoretických systémov.

Osobitné skupiny prednášok sú venované ťažiskovým hudobným žánrom, hudobným štýlom, sociálnym dejinám hudby a biografickej literatúre o hudobníkoch.

Uvedené koncepty a tematické skupiny prednášok je možné realizovať za nasledujúcich predpokladov:

- a) sústrediť pedagógov postupne na jednotlivé prednáškové cykly tak, aby boli na kvalitatívne vyššej odbornej úrovni, aby odzrkadlili súčasné výsledky svetovej muzikológie;
- b) v prvom štádiu zainteresovať široký okruh externých spolupracovníkov, najmä vzhľadom na skutočnosť, že interné sily katedry boli za posledné desaťročia tak zredukované, že nie je možné nimi zvládnuť uvedený náročný program novej muzikologickej výchovy;
- c) je nevyhnutné do výchovy navyiac zainteresovať zahraničných pedagógov vo forme dlhodobiejšieho pôsobenia na katedre;
- d) hlavným cieľom katedry je intenzívnejšou vedeckou a postgraduálnou výchovou pripraviť novú generáciu vysokoškolských učiteľov;
- e) je nutné poslucháčom poskytnúť možnosť štúdia na iných českých muzikologických katedrách (v Prahe a v Brne), ale vybudovať výmenné kontakty aj s katedrami vo Viedni, Gazi, Budapešti a v ďalších európskych muzikologických učilištiach;
- f) významná úloha pripadá intenzívnej jazykovej výchove, čím sa poslucháči nevyhnutne včlenia do poznatkového a informačného systému európskej muzikológie a jej trendov. Tým sa pre nich otvoria možnosti štúdia na zahraničných muzikologických inštitúciách.

Všetky uvedené požiadavky sa môžu splniť len za predpokladu úzkej spolupráce medzi poslucháčmi a pedagógmi pri výchove novej vzdelanejšej generácie slovenských muzikológov, ktorú nevyhnutne potrebuje naša hudobná kultúra a ktorá môže otvoriť novú kapitolu pri výchove muzikológov na Slovensku.

Samozrejme, že aj nový vysokoškolský zákon musí pre to vytvoriť predpoklady.

Nežná revolúcia a hudba

Prolegomena k reforme umeleckého školstva

VI.

ROMAN BERGER

23. EXODUS

„Návrat do Európy“ – heslo týchto dní.
Provokuje k otázke: „A odkiaľ, prosím – z Afriky? – z Honolulu? – z Neandertalu?“ Nie je „Európa“ tam, kde žijú „Európania“?
Odkiaľ prišiel Ján Pavol II?

Kde leží krajina, v ktorej žili a pracovali – pars pro toto – Jan Patočka či Dominik Tatarka?
Nie je heslo „Európa“ elementom demagógie? – orwellovskej „new-speech“?

„Európa“, slovo-floskula odkazuje k úrovni verbálneho myslenia. Tu sa slová autonómizujú; vznikajú „slovné hry“. Realita sa stráca.

Keď „vyskočíme zo systému“ verbálneho myslenia na úroveň systémovo-dialektického myslenia – vynára sa otázka: „Do ktorej Európy?“
Do tej od „supermarketov“ a „Coca-coly“? Do salónov firiem „Toyota“, „Mitsubishi“, „Mazda“ etc?

Alebo sa máme vrátiť pod Verdun, do Mnichova, či do Dachau?
Teritoriálne hranice, hranice v ploche, v horizontále, sú hranice hmotného sveta, fyzickej moci, ideológie. Môžeme dnes prekračovať tieto hranice ako „chudobní príbuzní“; vraj máme opäť šancu. Keď dobre pôjde, zúčastníme sa potom na stavbe spoločnej „Babylonskej veže“? A vo voľnom čase si zatancujeme okolo „zlatého tela“?

Samozrejme existuje aj tá „Druhá Európa“. Na prvý pohľad je to Európa „velikánov ducha“, o ktorých píše dejiny. Ako hudobníci sme tu mohli uviesť sekvenciu mien Perotinom a Ockeghemom počnúc, cez Bacha a Beethovena etc. až po klasikov 20. storočia a tých, čo nesú podozrenie aj dnes. Bol by to však jednostranný redukcionistický pohľad v starom štýle. Mali by sme si tu pomyslieť na všetkých neznámych, anonymných ľudí dobrej vôle a čistého srdca, ktorí zasvätili svoje životy službe blížnemu. Aj tí – a možno v prvom rade – sú tí praví „velikáni ducha“ – reprezentanti Európy. Nedostali sa do kroník a análov, pretože „homo sapiens“, fascinovaný mocou a bohatstvom, nepísal „dejiny“, ale „dejiny mocných a bohatých“. Písal dejiny pýchy a bezuzdnosti, bestiality a cynizmu. „Dejiny ničomnosti“ (J. Borges). Extrovert a megaloman je zrejme schopný vidieť v prvom rade prejavy extroverzie a megalomanie. Až dnes si človek Západu začína uvedomovať, že „Small is beautiful“.

(K. Lorenz hlásal, budúcnosť sveta nie je v metropolách – ale v malých mestách a osadách; iba tam sa dá pestovať kultúra. Dodajme, že kolosalizmus, gigantománia je zrejme v rozpore so zákonmi Prírody; S. Lém upozorňoval, že existuje nepriama úmera medzi veľkosťou organizmu a kvalitou organizácie, neplatí to aj v oblasti „Kultúry“?)

Aforisticky hovoriac: „Druhá Európa“ je tá Európa, ktorá vie, že existuje „Tretí svet“. Ktorá vie, že pri spomenutých metropolách sú aj slums – že existuje strašná, katastrofálna bieda. Ktorá vie, že tzv. „obdobie mieru“ vyplnili vojny (152 – slovom: stopäťdesiatdva) a teror etc. etc. Ktorá vie, že „svet“, včítane tej „Prvej Európy“, v tom istom čase investuje na zbrojenie každú minútu dva milióny dolárov; a že na to, aby to bolo možné – pracujú neprehľadné zástupy tých najlepšie vzdelaných (vraj 75 % všetkých) vedcov. Kozmodrômy sú umiestnené na púšti nielen v bežnom zemepisnom zmysle. To „všetko“ beží non-stop.

Systémový prístup nás núti položiť otázku: Ako sa javí systém „Európa“ v mimoeurópskej perspektíve? Pars pro toto – pohľad afrických mysliteľov: Je – jemne povedané – kritický. Niektorí láskavo, s noblesou, upozorňujú na úskalia racionalizmu, ktorý zahluší intuíciu (L. Senghor); niektorí hovoria o našom kontinente s neskrývaným pohŕdaním ako o svete barbarstva (G. Fanon). Za akúsi syntézu možno považovať názor jedného z čiernych kardinálov: „Máme voči Európe dlh: Európania priniesli k nám teóriu kresťanstva; mali by sme sa odvdáčiť – učíť ich kresťanskej praxi.“

Oproti iným profesiám, hudobníci sú vo výhode: majú prototyp umelca – „Kultúrneho človeka“, nasmerovaného ku „kozmickejmu vedomiu“; človeka, ktorý vyriešil problém euro-africkej teórie a praxe vo vlastnom živote: Albert Schweitzer. Človek, ktorý prekonal úroveň dialektiky – dialektiky kontinentálneho a globálneho, dialektiky „Sever versus Juh“, metropol a pralesa, businessu a charity kultúry a civilizácie, umenia a vedy, kreativity a profesie. Stručne: hudobné umenie 20. storočia má svojho „spravodlivého“, ktorý transcendoval dialektiku „bieleho a čierneho“. Albert Schweitzer azda prvý bral vážne „Tradíciu“; vďaka tomu ukázal smer do Tretieho milénia. Cesta vedie cez „Tretí svet“. Stručne: Po Schweitzerovi „cesta do Európy“ vedie „cez Lambarene“.

Iný Európan „Kultúrny človek“ z hudobníckej obce T. W. Adorno, prehliadol po 2. svetovej vojne, že „po Osvienčime a po Hirošime“ prísluša umeniu už iba mlčanie. Tento výstredný mravný postulat je dnes možné chápať ako výzvu k umlčovaniu „ego“ a „persony“. Spojenie etosu s umením vyúsťuje do postulatú a neprodukovat alebo aspoň nezverejňovať artefakty redukcionistického razenia – do postulatú „transprofesionalizmu“. Morálne „alibi“ má iba umenie sensu stricto, v ktorom sa prejavujú „sily ďalekého dosahu“, „sily Ducha“. V takom stave, aký vznikol pričinením „Civilizácie“, je možné už iba jedno: tvorba sakrálného umenia, pričom nesmieme zredukovať kategóriu „sakrálného“ na „náboženskú“ či „cirkevnú“ v tradičnom zmysle. Všetko ostatné je – ako sa zdá – iba egocentrický vrtoch, rozmar.

Na námetku, že Adornova výzva k „mlčaniu“ je dávno „premlčaná“ – že sme prežili „45 rokov v mieri“ etc. je iba jedna odpoveď: je to egocentrický-europocentrický blud. Hrôzy neprestali.

Nota bene postulat prekračovania egocentrizmu sa vzťahuje rovnako na „organizmy vyššieho radu“: na sociálne skupiny formálne a neformálne organizácie, na inštitúcie; na etnické celky, národy, rasy; na náboženstvo a ideológie; na územia a na kontinenty. Na každej úrovni postulat pokračovania egocentrizmu a egoizmu je conditio sine qua non „Kultúry“, „kultúro-genézy“. Na každej integráčnej úrovni dominancia vedomia „ego“ a z nej vyplývajúce „segregačné procesy“ (L. v. Bertalanffy) sú prejavom regresu; sú to involučné javy; manifestujú sa v nich to, čo na úrovni jedinca je kvalifikované ako neuróza – ako patologický stav (K. Dabrowski). „Cesta do Európy“ vedie opačným smerom – nie cez „progressívnu segregáciu“ ale cez „progressívnu integráciu“ na všetkých „integračných úrovniach“. Hrôzy neprestali. Na pozadí tohto faktu „cesta do Európy“ musí byť v prvom rade cestou do európskej „Kultúry“. Tá vedie – ako sme povedali – „cez Lambarene“. Myslime tu na „všetky Lambarene“ – aj na tie naše, ktoré každý z nás má vo svojom okolí. Myslime súčasne na „globálne Lambarene“, ktoré nás všetkých spája, ktoré vytvára tragickú jednotnú bázu pre celý kontinent, pre všetky procesy na všetkých integráčnych úrovniach.

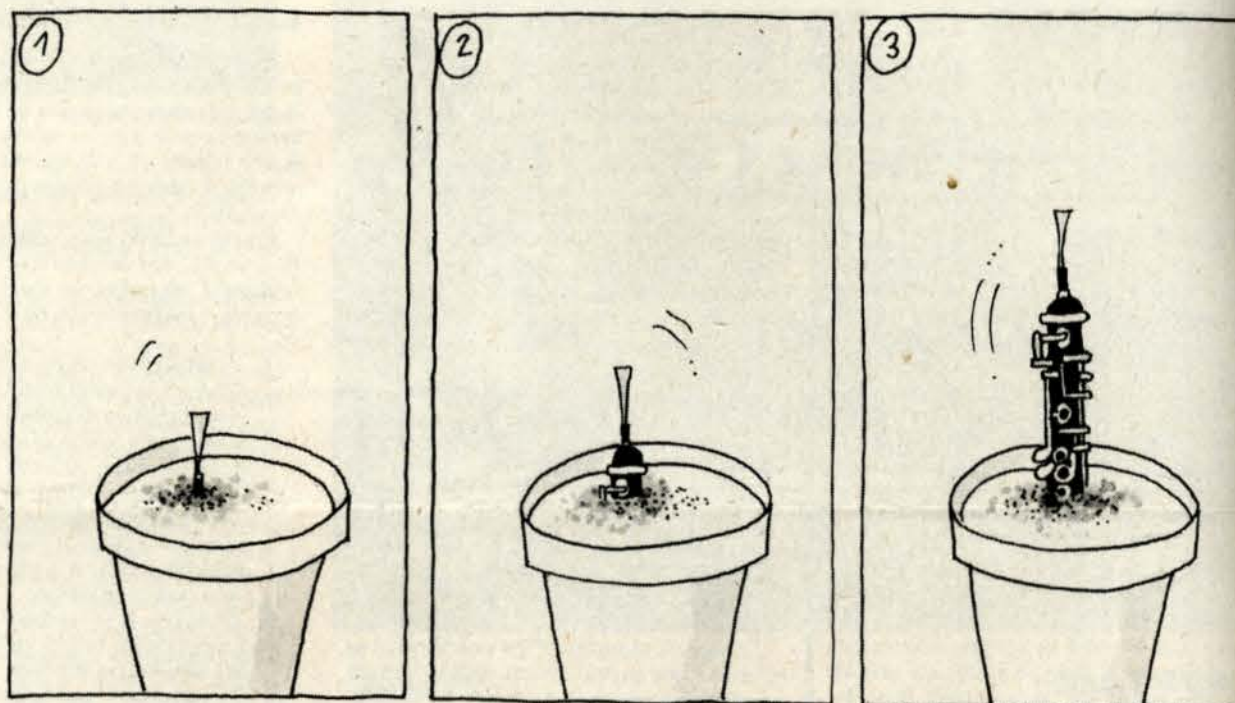
Myslime tu na to, že podľa štatistik OSN hyie vo svete od hlada (opakujem: od hlada) denne 40.000 – slovom štyridsaťtisíc – detí. Sieť „jednoducho“ detí.

„Jednoducho“ denne. Sme všetci zjednotení hriechom.
To je – či chceme, alebo nie – faktické pozadie našich úvah o reforme školského systému. O reforme školy pre naše deti uvažujeme zoči-voči faktu genocidy páchanej „non-stop“ na deťoch v „Tretom svete“. To je prvoradá morálny problém aj všetkých škôl celej Európy. Unikátna historická situácia nám dáva unikátnu šancu: mohli by sme preniesť odkaz „Nežnej revolúcie“ do oblasti výchovy a vzdelávania a v dnešnom „Labyrinte sveta“ oživiť v pravom zmysle slova „eu-

rópsku“ ideu „Raja srdca“, ku ktorej prostredníctvom jej Autora sa tak sebaisto hlásime. Miera našej zaangažovanosti do riešenia problému súčasnej genocidy detí – absolútne prvoradáho problému, „Civilizácie Severu“ – bude skúšobným kameňom európskej „Kultúry“ a jej subsystémov. Akékoľvek námetky, že problém nespadá do kompetencie školského systému etc. by boli iba symptómom starého redukcionistického myslenia, jeho morbidnej byrokratickej podoby.

Reforma školského systému bude mať iba vtedy „alibi“, ak usmerní výchovné a vzdelávacie procesy pod zorným uhlom tejto najdrastickejšej tragédie našich dejín; ona vytvára dominantný kontext nielen náboženskej, etickej, filozofickej či estetickéj výchovy, ale rovnako aj vzdelávania a kultivácie intelektu. Rovnako citová výchova, o ktorej toľko hovoríme, ako aj celá sféra motivácie, nemôže byť úspešná, ak vychádza z abstrakcií; iba konkrétny svet môže mobilizovať tvorivé sily mladého človeka, jeho imagináciu a intuíciu.

Je tu aj druhý aspekt tejto problematiky: nová škola bude mať „alibi“, iba vtedy, ak si stanoví za úlohu orientovať svoje aktivity nielen do vnútra, ale aj navonok. Nie je vylúčené, že koordinácia všetkých vitálnych síl, informačného a duchovného potenciálu škôl Európy – žiakov, študentov a pedagógov všetkých odborov a stupňov, by mohla viesť do pohybu na celom Kontinente proces akejosi makro – „soft“ – revolúcie, nasmerovanej na realizáciu ideálov, ktoré by mali byť pre každú školu absolútne záväzné. Živel Mladosti – intuícia, citlivosť, entuziazmus, schopnosť snívať – odvaha – v koalícii s Múdrostou (a nie so „zdravým rozumom“, so všednou „rozumnosťou“) – s ideami spiritualizácie – a tým aj humanizácie sveta – zaangažovaný do veci záchrany detí a mládeže Tretieho sveta, by mohol spätne pozitívne ovplyvniť „mravnú krízu“ doma.



Kresba I. Hudák

Vzhľadom na akútne domáce problémy (rasizmus, nacionalizmus, náboženský šovinizmus) musíme na záver zdôrazniť príslušný aspekt výchovy k umeniu a umením. Jej význam spočíva o. i. v tom, že pestovanie kreativity mobilizuje univerzálne – t. zn. aj nadnárodné, nadrasové a nadkonfesijné (pravdepodobne aj nadduhové) štruktúry ľudskej psychiky. Jej fundamenty – archetypy, mýty, rozprávky či sny – majú analogické štruktúry vo všetkých kultúrach. Spoločný psychický základ vytvára napokon predpoklady univerzálnosti a nadčasovosti umenia.

Last but not least: problémy kultúry, školy, umenia nie sú oddeliteľné od problémov ekonomiky a ekológie. Všetko, čo bolo povedané v súvislosti s otázkami kultúry, kultúrneho človeka, kreativity a výchovy vo všeobecnosti, sa premietla do vzťahu človeka a výchovy vo všeobecnosti, sa premietla do vzťahu človeka k životnému prostrediu. Dodajme iba, že problém „ekologickej výchovy“ musí byť zakomponovaný do základnej stratégie výchovno-vzdelávacích procesov zameraných na „kozmicizáciu vedomia“ (Vernadskij).

Dovoľme si uviesť v týchto súvislostiach – zdánlivo paradoxne – poznámku na margo „náboženskej výchovy“. Ako tomu nasvedčuje súčasná teologická reflexia, ani kresťanské učenie sa neuchránilo pred vplyvom redukcionistickej paradigmy. Dlho boli zdôrazňované gnozeologické aspekty kresťanstva; v mnohých prípadoch sa kresťanstvo zúžilo na kategóriu „viery“ – mentálnej, pojmovej štruktúry. Synonymom „kresťana“ je „veriaci“. Cirkev je „cirkev veriacich“, čo často znamená: „tých, čo chodia do kostola“.

Je to tak napriek povestným slovám Sv. Pavla, ktoré kategoricky zdôrazňujú význam „Lásky“. „Láska“ je kritériom číslo jedna. Neoddeliteľná je praktická implikácia: „Čokoľvek by ste učinili pre jedného z tých najmenších – mne ste učinili“. V tomto zmysle je potom synonymom „kresťana“ – „milujúci“, t. zn. ten, čo je schopný-ochotný spontánne „niečo robiť“ pre „najmenších“. Cirkev by mala byť „Cirkvou milujúcich“ v tomto zmysle.

Tu sa dostávame od problému školy nového typu, zameranej na výchovu „kultúrneho človeka“ cez kategóriu kresťanskej „Lásky“ k otázke ekonomiky. Úlohou „Kultúrneho človeka“ je totiž zosúladienie ekonomického myslenia s „kozmickým vedomím“ – s „Láskou“. „Kultúrny človek“ by mal mať na zreteli „príkázanie“ – nota bene zriedkavo pripomínané (náhodou?) – ktoré by sme dnes mohli označiť termínom „Ekonomická reforma podľa Evanjelia“ a ktoré znie veľmi drasticky: „Predaj čo máš, rozďaj chudobným a nasleduj ma“.

Je to „tvrdá reč“. „Cesta do Európy“ chápaná ako cesta „cez Lambarene“ je kompromis, varianta „soft“, program-minimum. Inými slovami: nevyhnutná je „morfogénna“ kvalitatívne nového systému celého spoločenského bytia; na všetkých úrovniach a vo všetkých aspektoch. Hľuku existencie, ktorú sme stratili, musíme vydoľovať „tu a teraz“ – na plytčinách našej vlastnej bezduchej vegetácie. Na našej vlastnej púšti sa musíme dokopať – nota bene každý sám, na „vlastný účet“ – k „prameňom živej vody“, ku zdrojom inšpirácie a zmysluplnosti. A s plným vedomím, že „po európsky“ chápaná ekonomická reforma nestačí na riešenie kľúčových problémov, pred ktorými stojí ľudský druh. Ani ekonomika nie je „izolovaný systém“. Tí, čo by chceli sugerovať opak, sú jednoducho „falošní proroci“. Oproti „trhovej norme“ Starého zákona

– „Oko za oko – zub za zub!“, Evanjelium prináša kvalitatívne novú „soft-normu“: „Kto na teba kameňom – ty naňho chleбом“. „Ego“ musí ustúpiť! Je možné víťazstvo „Ducha“! Človek môže prekonať „circulus vitiosus“ prirodzeného determinizmu. Môže sa rozhodovať slobodne. S tým, že „Nový zákon neruší starý“ – redukcionizmus neplatí. Avšak posudzovanie realizácie ustanovení „Starého zákona“ nepatrí do individuálnej, privátnej roviny; nato sú „sily ďalekého dosahu“. Aj v tom je človek oslobodený.

V tomto zmysle a z uvedených dôvodov škola nového typu by mala kontinuovať zvestovanie „radostnej noviny“. Mala by kliesniť „Cestu“ – cestu „Zeme zasľúbenej“.

Dodajme, že niektoré prvky „školy in spe“ sú – ako sa zdá – latentne prítomné v tzv. „umeleckých školách“. Cum grano salis: umelecká škola má šancu stať sa prototypom „kultúrnej školy“.

CODA

Diagnóza aktuálnej historickej situácie ako stavu „bifurkácie“ – extrémne nerovnovážneho stavu človeka-spoločnosti-ludstva-Prírody a z nej vyplývajúci postulat „morfogenézy“ kvalitatívne nového systému kultúry-výchovy-umenia sú vlastne inšpirované biblickým makroskopickým obrazom evolúcie človeka. Biblia predostiera tri kvalitatívne odlišné etapy:

I. „Raj“: vegetácia v kontexte Prírody – spontánna autoregulácia na báze „arche“;

II. „Vyhnanie-Egypt-Exodus“: negácia predchádzajúceho princípu – absolutizácia funkcií „neo“ – racionalizmus; najvyššia inštancia kozmického Rozumu „Jahve“ – Stvoriteľ je oddelený od stvoreného;

III. „Evanjelium“: negácia negácie – syntéza spontánnosti a racionalnosti v princípe „Lásky“; „Boh“ – princíp života – je v tebe aj vo mne, t. zn. v nás sú predpoklady spontánnej evidencie tohto princípu – je nám daná možnosť spontánne uplatňovať v praxi na báze racionalnosti vyššieho rádu, skorelovaney s organizmami vyššieho rádu.

Keď sa pozrieme na problém výchovy pod zorným uhlom tejto trojstupňovej hierarchie, musíme konštatovať, že en gros západná kultúra preferuje doteraz princíp Starého zákona. Človek je tu od detstva nútený memorovať obrovské kvantum poznatkov o svete – akúsi modernú „Tóru“ – ktoré je z hľadiska konkrétnej existencie akoby „transcendentné“. Človek nie je primeraným spôsobom, t. zn. spôsobom zohľadňujúcim prirodzené, fylogenetické mechanizmy učenia sa (intuícia, „inprinting“, „insight“ etc.) vedený k optimalizácii svojich interakcií so svetom; východiskom výchovy a vzdelania nie je „By-

tie – človeka – vo – svete“ ale rozštiepenie tejto jednoty, spredmetnenie sveta vrátane ľudských vzťahov. Škola vedie de facto ku schizme: svet-reality a „modus vivendi“ sú dve oddelené sféry. Dôsledky – aktuálny stav vecí – sú všeobecne kvalifikované ako katastrofa.

Konfrontácia problému výchovy s odkazom Pisma sugeruje, že úvodná téza o nutnosti docieľiť kvalitatívne nové uchopenie problému nie je extravagantná, neopodstatnená. Už pred tisícročiami „sa“ vedelo, že je nutný skok od modelu Starého zmluvy na úroveň Evanjelia. Nutný je skok od ilúzií, ktoré najmä posledné storočia spriadali okolo pojmu „homo sapiens“ na úroveň zohľadňujúcu „zabudnutú paradigmatu“ – ľudskú nátturu“ (E. Morin). Nutný je skok od normy ego-antropo-eurocentrizmu k univerzálnosti – k norme pokory a lásky.

„Paradigma pokory a lásky“ je vlastne obsahom „kozmickej vedomia“. Na platforme pokory a lásky sa stretávajú všetky profesie, spojené vedomím vzájomnej komplementárnosti. Za predpokladu, že každý jediniec je vedený snahou docieľiť vo svojom odbore maximum sústreďenia a kreativity – miznú rozdiely medzi „Richterom“ a učiteľom obligátneho klavíra na LŠU, medzi „Karajanom“ a príslušným „hráčom pri poslednom pulte“. Nielen preto, že všetci sú potrební na to, aby mohol fungovať príslušný „organizmus vyššieho radu“, či hudobná kultúra vo svojom celku, ale preto – najmä preto – že všetci sú iba akýmijsi sprostredkovateľmi univerzálnej energie a informácie; že všetci iba participujú v kozmickom Mystériu, rozširujú aj tak neuchopiteľnú sféru „záračnosti“.

Umenie je akýmsi odleskom záračnosti života. Najväčšie autority sa vyslovujú v tom zmysle, že zrejme nikdy nebudeme v stave si predstaviť fungovanie živej bunky – „priestoru s nekonečným počtom dimenzií“. To isté platí pre sféru psychiky – o podstate vedomia a seba-vedomia nehovoríme. Sme v situácii laika, ktorý síce vie, aký gombík stlačiť na televízore, ale netuší, čo sa konkrétne v „čiernej skrinke“ deje. Preto akákoľvek namyslenosť (žiaľ taká častá v oblasti umenia!) nie je ničím viac, ako symptómom nevedomosti, obskurantizmu. „Licht – Leben – Liebe“ bolo heslom jedného z najväčších bojovníkov o kultúru sensu stricto v minulej epoche. Nie náhodou stalo sa devízou početných reprezentantov kultúry našich čias (A. Toepfer).

„SVETLO – ŽIVOT – LÁSKA“ sa tak stáva paradigmatou kultúry – výchovy – umenia na prahu Tretieho milénia.

„Poslaním umenia je lízať rany človeka trpiaceho“ (Ján Pavol II).

Jadro textu NEŽNÁ REVOLÚCIA A HUDBA, ktorého I. diel bol publikovaný v niekoľkých pokračovaniach v č. 10 – 15 Hudobného života, vznikol v januári t. r. ako ideovo-filozofické východisko tímu expertov pre reformu umeleckých škôl pri MŠMTV SR. Prvú verziu textu čítali dr. J. Doubravová CSC., doc. R. Fila, dr. I. Macák, doc. dr. P. Krbaľ CSC., dr. Z. Martináková CSC., dr. J. Martinek CSC., dr. I. Mojtíšová, J. Pazdera, E. Pensdorfová, dr. J. Pospíšil, dr. O. Pukl CSC., prof. dr. B. Riečan DrSc., prim. MUDr. T. Rosinský CSC., J. Šťastný a dr. A. Tauberová. Autor ďakuje menovaným za povzbudivé odozvy.

Redakcia HŽ uverejnila text s úmyslom vyvolať diskusiu k uvedenej problematike, ktorej naliehavosť je zo dňa na deň zreteľnejšia.