

Hudobný život '90

ROČNÍK XXII.

3.- Kčs

1. 8. 1990

16

Hudobná mládež v súčasnosti i v perspektíve

Prvá júlová dekáda v Piešťanoch opäť patrila mladým hudobníkom, združeným v záujmovej organizácii Hudobná mládež. Amatérski speváci, žiaci slovenských konzervatórií opäť vytvorili družný kolektív, ženský zbor a orchester, aby sa pod vedením skúsených profesionálnych umelcov s vervou pustili do štúdia nie ľahkého klasického repertoáru. Po desiatich dňoch sústredenej práce predstavili sa v Kongresovej sále piešťanských kúpeľov pred zaplneným hľadiskom medzinárodného publika, aby odovzdali výsledok svojej práce. V celovečernom koncerte odzneli diela E. Suchoňa, Z. Kodálya, J. Ch. Bacha, K. Stamitz, B. Bartóka, J. Brahmsa, G. B. Pergolesiho i premiéra skladby Ivana Paríka.

Hudobná mládež, zbera i orchester Hudobnej mládeže pochopiteľne nie je predmetom kritického hodnotenia, ale skôr podnetom k zásadnejšiemu zamysleniu sa, čo sa prostredníctvom tohto dobrovoľného združenia dosiahlo a čo by sa ešte dalo dosiahnuť keby... Keby bolo viac nadšencov, keby boli lepšie podmienky pre muzikovanie v krajoch, okresoch, obciach, keby si štát uvedomil akého „lacného“ ale aj nenahraditeľného činiteľa má v tomto hnutí v oblasti estetického rozvoja mládeže. A osobitne dnes, v širokej i lákavej ponuke braku a pochybných hudobných produktov.

Hudobná mládež sa v súčasnosti ocitá v nových spoločenských podmienkach, stala sa súčasťou Slovenskej hudobnej spoločnosti, uchádza sa o členstvo v medzinárodnej organizácii, no zo všetkého najviac bude azda potrebovať solídnu ekonomickú bázu, na ktorej sa bude dať pokojne, koncepčne a najmä perspektívne pracovať. Preto po poslednom piešťanskom sústredení Hudobnej mládeže kladíme štyri otázky prof. Ivanovi Paríkovi (ktorému súčasne blahozeláme k menovaniu za profesora), jej dlhoročnému predsedovi.

Ako hodnotíš posledné sústredenie Hudobnej mládeže v Piešťanoch?

– Dovoľ mi, aby som radšej, ako veci vyčavované, bol kritický do vlastných čí. Záverečné vystúpenie účastníkov letného tábora slovenskej Hudobnej mládeže malo ozaj veľmi slušnú úroveň a splnilo očakávané výsledky. Predsa však najvyššiu latku nám nasadil záverečný koncert v slávnostnom sále, čo asi na dlhšiu dobu ostane ideálom našich výkonov. Treba však povedať, že vlni okrem našich ostatných a stálych spolupracovníkov bol prítomný dr. Ľudovít Rajter ako sólisti účinkovali Jozef Kundlák a Peter Mikuláš... Tohto roku sme prežívali tak trochu dirigentskú krízu, nakoľko dr. Rajter mal iné záväzky a sólisti boli tak povediac z domácieho, mladých zdrojov. Toho však neľutujem, ibaže prof. Ján Pragant a Ján Tužinský sa ozaj nadreli a s orchestrom pracovali bez oddychu, rovnako, ako prof. Anton Káľay vo funkcii zbornajstra. Vďaka im za to. Úvahy do budúcnosti: musíme za každých okolností udržať „plný“ stav orchestra. Tohto roku sme napríklad mali k dispozícii iba dve violy pri dosť slabom obsadení violončelách a kontrabasoch. Tým vyváženosť zvuku orchestra predsa len trochu utrpela. Už tretí rok angažujeme iba ženský zbor, nakoľko vek účastníkov je z hľadiska hlasových možností chlapcov nepriaznivý. Aj v zbere treba na miesta chorovodov zobrať študentky konzervatórií, aby vyslovene amatérsky zbor „podržali“, pretože nemienime sa vzdáť práve účasti amatérov, zväčša gymnazistov, nakoľko práve pre nich sú aktivity Hudobnej mládeže určené. A konzervatoristi v orchestri, to sú stále ešte iba budúci možní profesionáli. Avšak zlepšenie spolupráce so všetkými slovenskými konzervatóriami považujem za jeden zo základných kameňov našej práce.

Od 1. apríla t. r. patrí Hudobná mládež pod správu Slovenskej hudobnej spoločnosti. Čo si od toho sľubujete?

– Doslova pred niekoľkými týždňami došlo k prechodu Hudobnej mládeže zo Slovenskej filharmónie do Slovenskej hudobnej spoločnosti. Chcem sa Slovenskej filharmónii a dr. L. Mokrému poďakovať za prakticky dvadsaťročnú existenciu i v minulých rokoch, keď o takúto aktivitu prakticky nikto nestál. Pokiaľ ide o SHS, máme isté plány, ktoré sú však, žiaľ, limitované finančnými zdrojmi a zatiaľ sa mi nepodarilo nikoho presvedčiť –

ani v časoch totalitnej, ani v dobe ranoposttotalitnej – že najrozumnejšou investíciou je podpora vzdelanosti a kultúrnej rozvahy a zadenie mladých ľudí všetkých sociálnych a záujmových vrstiev. Obohratá pesnička, ktorú v primeraných dobových frázach omieľam už takmer dvadsať rokov. Dúfam však stále, že príde chvíľa a pomôžu sa tí, čo porozumejú a najmä nám pomôžu. V tejto chvíli považujem za dôležité, aby sme opäť a zodpovedne zmapovali terén, urobili sme si zodpovednejší pohľad na skutočný stav hnutia. Otvorene povedané, starať sa o približne 30 klubov a členskú základňu, čítajúcu okolo 2 500 členov, nemôže obhospodáriť jediná – ešte raz prosím: jediná zamestnaná pracovná sila – pani Ružičková, ktorej Hudobná mládež vďačí za veľa. A tak naďalej vyčerpávaným snom je organizovať fungujúce amatérske hnutie výsostne profesionálnym spôsobom. SHS pre to urobí, čo bude v jej, zatiaľ iba limitovaných, silách. Nechýba však dobrá vôľa.



Skladateľ Ivan Parík ďakuje Ivette Tannenbergerovej za premiérové predvedenie svojej skladby Ária pre soprán a orchester.



Začiatkom júla sprístupnili v Slovenskej národnej galérii výstavu na tému Slovenské výtvarné umenie a hudba. Jedným z exponátov je aj Exotický motív E. Šimerovej-Martínčekovej. Snímka: J. Učienková

Ako vyzerá váš vstup do medzinárodnej organizácie?

Veľmi stručne: národné organizácie hudobnej mládeže, česká a slovenská, vytvorili Federálny koordináčny orgán. Do FIJI vstupujú spoločne ako česko-slovenská reprezentácia pri začatí autonómnosti tak českej ako slovenskej Hudobnej mládeže. Nie všetko je už pod strechou, isté korektúry napríklad stanov, isté kompromisy v dohodách o vzájomnej spolupráci sú ešte potrebné, ale v októbri tohto roku sa staneme riadnym členom medzinárodnej organizácie.

A napokon, povedzme si pravdu, nie je Hudobná mládež ohrozená?

– Je ohrozená – prakticky počas celej svojej existencie nevieme, čo bude zajtra. Priči-

nou je naprostý nedostatok podpory zo strany miestnych orgánov, čím mám na mysli 100 % ne kvalifikovanosť pracovníkov odborov kultúry Národných výborov na celom Slovensku, málo skutočných a nadšených organizátorov na „mieste činu“, hoci tým, čo s nami spolupracujú, patrí tá najväčšia vďaka, veľmi limitovaný záujem zo strany kultúrnych zariadení, ktoré si musia na seba zarábať (!) a tak sú pre nich aktivity, neprinášajúce finančný zisk, nezaujímavé. Dnešný ťažký prienik na pôdu škôl, o stredných odborných učilištiach ani nehovoriac. Ďalej je to agresivita komerčných hudobných výrobov zväčša na priemernej až podpriemernej úrovni, čo pri absencii estetického výchovu v našej vzdelávacej sústave má, mierne povedané, negatívny vplyv na všeobecnú kultúrnu úroveň už dnes početných ročníkov mladej populácie. Je to samozrejme aj otázka finančných dotácií a pri všetkom milom úsmeve pána ministra Klauza, myslím si, že si treba aj dnes zachovať triezvu hlavu a uvedomiť si, že nie všetko si na seba môže zarábať, ale ak budeme šetriť, t. j. zarábať na aktivitách podobného druhu, ako je Hudobná mládež, budeme sa chovať presne tak, ako sa – napriek hlučným proklamáciám – choval režim minulý; na mladých ľuďoch, na ich prevažne dobrovoľných aktivitách sa najmä v oblasti kultúry šetriť nedá a ani nesmie. A ešte by som mohol pokračovať, končím však tým, že mám aké-také prísluby, že sa snáď aj pomer k Hudobnej mládeži zlepší a že – dúfajúc – nebudeme v doľadnej budúcnosti tak celkom „od macochy“. Tým prvým pokusom a príkladom by mohlo byť obnovenie práce orchestra slovenskej Hudobnej mládeže na jeseň v Piešťanoch.

Myslím si, že perspektíva Hudobnej mládeže, by nemala byť našej hudobnej obci ľahostajná. Skúsme začať so sponzorstvom sami od seba a pre seba. V našich hudobných inštitúciách sa iste nájdu formy a spôsoby, ako v tomto prechodnom hospodárskom období pomôcť upevniť pozíciu Hudobnej mládeže tak, aby sa jej poslanie mohlo rozvíjať v plnom rozsahu.

Snímka M. Zelenay

Pripravil MARIÁN JURÍK

Hudobné kalendárium

2. 8. 1905 narodil sa Karl Amadeus Hartmann, nemecký skladateľ, žiak A. Webera – 85. výročie
3. 8. 1920 narodil sa Reinhold Barchet, nemecký violončelista – 70. výročie
4. 8. 1905 narodil sa Boris Alexandrovič Alexandrov, sovietsky skladateľ a dirigent, nár. umelec ZSSR – 85. výročie
4. 8. 1910 narodil sa William Howard Schuman, americký skladateľ – 80. výročie
4. 8. 1930 zomrel Siegfried Wagner, nemecký skladateľ, dirigent a režisér, syn Richarda Wagnera, dirigent a režisér festivalu Bayreuther Festspiele (nar. sa 16. 6. 1869) – 60. výročie
5. 8. 1890 narodil sa Erich Kleiber, rakúsky dirigent, pod jeho vedením sa uskutočnila svetová premiéra Bergovho Vojceka v berlínskej štátnej opere v r. 1926 (zomrel 27. 1. 1956) – 100. výročie
6. 8. 1920 narodila sa Branka Musulinová, nemecká klaviristka a pedagogička juhoslovanského pôvodu – 70. výročie
7. 8. 1615 zomrel Melchior Vulpus, nemecký ranobarokový skladateľ (nar. v r. 1570) – 375. výročie
8. 8. 1905 narodil sa André Jolivet, francúzsky skladateľ, člen skupiny Jeune France, viacročný hudobný vedúci Comédie Française v Paríži – 85. výročie
8. 8. 1950 zomrel Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, sovietsky skladateľ a pedagóg (nar. sa 20. 4. 1881) – 40. výročie
9. 8. 1975 zomrel Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič, sovietsky skladateľ, národný umelec ZSSR (nar. sa 5. 9. 1906) – 15. výročie
9. 8. 1890 narodil sa Sándor Jemnitz, maďarský skladateľ a pedagóg, žiak A. Schönberga – 100. výročie
10. 8. 1865 narodil sa Alexander Konstantinovič Glazunov, ruský skladateľ, dirigent a pedagóg (zomrel 21. 3. 1936) – 125. výročie
10. 8. 1970 zomrel Bernd-Alois Zimmermann, nemecký skladateľ a pedagóg – 20. výročie
11. 8. 1900 narodil sa Christhard Mahrenholz, nemecký hudobný teoretik, zaslúžil sa o znovuvydanie viacerých diel starých majstrov – 90. výročie
12. 8. 1885 narodil sa Alexander Albrecht, slovenský skladateľ a dirigent (zomrel 30. 7. 1958) – 105. výročie
14. 8. 1915 narodil sa Miroslav Venhoda, český zbormajster, zaslúžil sa o znovuoživenie hudby starých majstrov – 75. výročie
14. 8. 1910 narodil sa Massimo Mila, taliansky hudobný spisovateľ – 80. výročie
14. 8. 1910 narodil sa Pierre Schaeffer, francúzsky skladateľ, predstaviteľ konkrétnej hudby – 80. výročie
15. 8. 1890 narodil sa Jacques Ibert, francúzsky skladateľ – 100. výročie
15. 8. 1925 narodil sa Oscar Peterson, kanadský jazzový klavírny virtuóz – 65. výročie
16. 8. 1795 narodil sa Heinrich Marschner, nemecký skladateľ a dirigent (zomrel 20. 12. 1834) – 195. výročie
18. 8. 1940 narodil sa Dmitrij Grigorjevič Kitajenko, sovietsky dirigent – 50. výročie
18. 8. 1970 zomrel Heinrich Strobel, nemecký hudobný teoretik a organizátor hudobného života (nar. sa 31. 5. 1898) – 20. výročie
20. 8. 1905 narodil sa Jack Teagarden, americký jazzový pozauinista – 85. výročie
20. 8. 1935 zomrel Otakar Ostrčil, český skladateľ (nar. sa 25. 2. 1879) – 55. výročie
21. 8. 1940 zomrel Paul Juon, ruský skladateľ švajčiarskeho pôvodu (nar. sa 8. 3. 1872) – 50. výročie
23. 8. 1900 narodil sa Ernst Křenek, nemecký skladateľ – 90. výročie
26. 8. 1915 narodil sa Humprey Searle, anglický skladateľ a teoretik, žiak A. Webera – 75. výročie
29. 8. 1920 narodil sa Charlie „Bird“ Parker, americký jazzový saxofonista – 70. výročie
31. 8. 1910 zomrel Pierre Aubry, francúzsky hudobný historik, špecialista na problematiku stredovekej hudby (nar. 14. 2. 1874) – 80. výročie

Nové zloženie

Rady ÚNIE

Dňa 27. 6. t. r. zišla sa nová Rada Slovenskej hudobnej únie ktorá vzišla z volieb v jednotlivých spolkoch. Za predsedu Rady Únie bol zvolený Ilja Zeljenka, podpredsedami sú dr. Ľubomír Chalupka CSc., Jozef Podhoranský, členmi: Vítazoslav Kubička, Marián Lapšanský, dr. Zuzana Martináková CSc., Ondrej Demo a Svetozár Stračina.

DEKLARÁCIA O USTANOVENÍ SLOVENSKEHO PARLAMENTU KULTÚRY

Dňa 27. 6. 1990 sa zišli v Bratislave delegovaní zástupcovia združení, spolkov, profesií a záujmových organizácií z oblasti umenia a kultúry, ktorí ustanovili Slovenský parlament kultúry ako inštitúciu nezávislú na vládnych a zákonodarných orgánoch.

Zmyslom konštituovania Slovenského parlamentu kultúry je zachovávať a ďalej rozvíjať kultúrny a duchovný odkaz národa.

Základným cieľom tohto samosprávneho orgánu slovenskej kultúry je:

- zastupovať záujmy slovenskej kultúrnej verejnosti, tvorcov a šíriteľov umenia a kultúry v spoločnosti;
- iniciovať také aktivity a legislatívne opatrenia, ktoré by zohľadňovali potreby slovenskej kultúry a vytvárali pre jej rozvoj vhodné podmienky;
- ochraňovať slovenskú kultúru pred tlakom komercializácie a ideologizácie, ktoré by mohli ohroziť jej nezávislé postavenie a viesť k úpadku kultúrnych a mravných hodnôt našej spoločnosti.

Sídлом Slovenského parlamentu kultúry a jeho prípravného výboru je Bratislava. Slovenský parlament kultúry sa vo svojej práci riadi princípmi demokratickosti a otvorenosti.

V Bratislave dňa 27. 6. 1990

Účastníci ustanovujúceho zhromaždenia

Združenia, spolky, profesné a záujmové organizácie z oblasti umenia a kultúry, ktoré majú záujem o zastúpenie v Slovenskom parlamente kultúry majú možnosť nadviazať kontakt prostredníctvom členky prípravného výboru p. Dany Kováčovej ÚVPK, Dom kultúry, nám. SNP 12, 812 68 Bratislava, č. t. 394 212.

Vážený pán prezident,

my, členovia Slovenského parlamentu kultúry, zhromaždení na zasadnutí dňa 12. júla 1990, chceme Vám v mene všetkých slovenských umeleckých tvorcov i kultúrnej verejnosti blahoželáť k opätovnému zvoleniu do funkcie prezidenta republiky. Sme radi, že najvyšší úrad v štáte bude znova zastávať kultúrna osobnosť, spisovateľ a mysliteľ, od ktorého si sľubujeme podporu v našom súčasnom úsilí o humanizáciu všetkých sfér duchovnej činnosti. Veríme, že stojíme na spoločnej platforme, keď si vytyčujeme cieľ znova

vrátiť kultúre jej pluralitný a demokratický ráz, humánny rozmer, a najmä schopnosť povzniesť ľudského ducha a tým umocniť to dobré v človeku. V čase, keď zaznievajú aj obavy z ekonomických dôsledkov našich reforiem, chceme zdôrazniť práve univerzálny, medzinárodný význam umenia a kultúry a ich duchovnú podstatu. Veríme, že aj tieto – a práve tieto – aspekty v podstatnej miere prispievajú k zvýšeniu kvality života. V tomto duchu, vážený pán prezident, Vás pozdravujeme a tešíme sa na napĺňanie spoločných zámerov.

Za Slovenský parlament kultúry:
Michaela Klimanová – Trizuljaková, v.r.

List na ministerstvo financií

Vážený súdruh minister!
V dobe, kedy Vy vo svojej dôležitej funkcii šetríte každú kopejku štátneho majetku a bedákate nad štátnym rozpočtom ako ranený vták, existujú ľudia, ktorí načierajú hlboko do štátnej pokladnice a vytahujú odtiaľ neuveriteľné sumy.
Existujú ľudia, ktorí zarábajú obrovské peniaze iba tak pre nič za nič, čertvie začo vlastne.
Mám na mysli našich slávnych spisovateľov, inžinierov ľudských duší.
Vysvetlím svoju myšlienku na príkladoch.
V našom dome býva akýsi G. S. Rjabkin, básnik, prozaik a prekladateľ, skrátka človek bez konkrétneho zamestnania. Nedávno vydal v ústrednej tlači svoju novú báseň o láske. Báseň sa mi zapáčila, a tak som sa prirodzene G. S. Rjabkina spýtal, koľko za ňu dostal.
„Tridsať rubľov,“ odpovedal mi G. S. Rjabkin.
„A ako dlho ste ju písali?“ opýtal som sa.
„Dve hodiny,“ odpovedal mi G. S. Rjabkin.
Predkladám Vám teraz menšiu aritmetickú úlohu, ktorú Vy, ako minister financií, určite ľahko vyriešite.
G. S. Rjabkin zarobí za dve hodiny 30 rubľov.
Otázka znie: koľko zarobí G. S. Rjabkin za deň, ak má 24 hodín?
Odpoveď: 360 rubľov! V novej mene!
Niektorí by mohli namietnuť, že musíme odpočítať 7 – 8 hodín spánku. Ale pozrime sa pravde tvrdo do očí, súdruhovia: kto by za také peniaze spal?

Ďalej som v priebehu rozhovoru s G. S. Rjabkinom zistil, že naši básnici berú priemerne jeden rubel za riadok. Ťažko uveriť, že je možná taká márnosť, ale je to fakt! Stačí, aby napísali nejaký nezmysel, napríklad:

Na nebi už ráno svitá,
vtáček ho pesničkou vítá! –
a majú vo vrecku dva ruble!

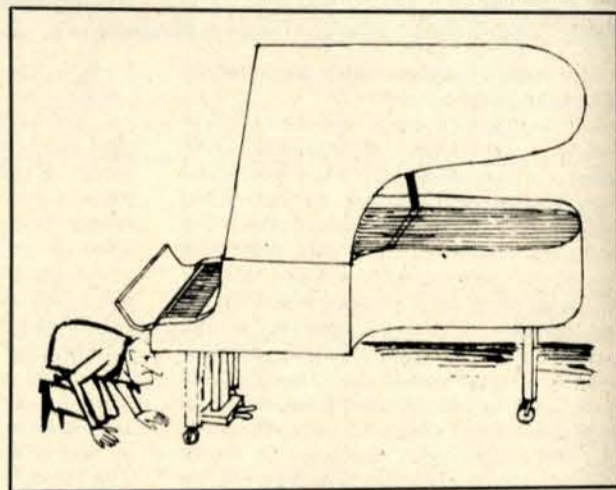
To sa rovná kilogramu diétnej salámy, súdruh minister! Venoval som sa tejto otázke niekoľko nocí a pomocou kalkulačky som spočítal zborníky veršov našich známych básnikov a vyšli mi také čiastky, že ma z toho bolí srdce.

Ďalej som zistil, že niektorí básnici, aby sa obohatili, rozsekávajú verše do niekoľkých riadkov a iní zasa vydávajú prózu v stĺpcoch (tzv. blankvers).

Obľudných vecí sa dopúšťajú aj textári piesní, ktorí opakujú refrén za každou slohou, čím dosahujú z jedného refrénu až 500 % zisk.

Vážený súdruh minister!
Naša zem je bohatá, napriek tomu som však toho názoru, že jej ekonomika je v súčasnej dobe vážne ohrozená literatúrou.

Je známe, že verše môže písať každý, kdekto sa však hanbí. V prípade, že široká verejnosť bude oboznámená s mojimi výpočtami, je nanajvýš pravdepodobné, že milióny robotníkov



a roľníkov si sadnú k peru, a potom nastane kríza a hospodársky krach.

V súvislosti s vyššie uvedeným navrhujem urýchlene prijať opatrenia na odvrátenie hrozacej hospodárskej diverzie. Pre našich básnikov a spisovateľov bude potrebné stanoviť normovaný pracovný deň a zaviesť pevný plat.

Keďže sa jedná o inžinierov ľudských duší, mal by ich zárobok vychádzať z platu inžiniera.

Pritom bude treba ovšem dodržiavať isté finančné odstupňovanie. Tak napríklad môj sused G. S. Rjabkin by mal dostávať plat ako mladší inžinier, J. A. Jevtušenko ako starší inžinier, K. M. Simonov ako riaditeľ, M. A. Šolochov ako vedúci výroby, správny atď. atď.

Tak by navrhovaná reforma okrem ekonomických výhod priniesla aj určitý spoločenský efekt: odpadla by nevyhnutnosť kritiky. Už podľa platu by sa dalo usúdiť, ktorý spisovateľ je dobrý a ktorý, naopak, za veľa nestojí.

V závere svojho listu vyjadrujem nádej, že ministerstvo financií prijme môj dopis kladne a moje návrhy bude urýchlene realizovať.

V prípade, že môj návrh nebude vzatý do úvahy, oficiálne prehlasujem, že nenesiem žiadnu zodpovednosť za následky; práve naopak, sám sa začnem zapodievať literatúrou.

Vzhľadom na to žiadam, aby môj list bol považovaný za báseň v próze a príslušný honorár mi bol poštou zaslaný na adresu bydliska.

Grigorij Gorin: Listy občana Kravcova z knihy Skrytou kamerou

Pražská jar 1990

MANIFEST UMELECKEJ ZRELOSTI

Ako interpretačný prototyp Smetanovho cyklu Má vlast som si vždy vyberal gramofónovú nahrávku s Rafaelom Kubelíkom – tá tvorila ozajstný interpretačný ideál. Tohto roku už čierne kotúče zostali v diskotéke: Rafael Kubelík sa ujal pražského našťudovania osobne. Bolo to skutočne prekvapenie, lebo sme vedeli, že umelec svoju dirigentskú kariéru pred piatimi rokmi zo zdravotných dôvodov ukončil.

Iste by nemalo zmysel nadšene popisovať to, čo presvedčilo okrem bežného poslucháča aj skutočného znalca – zhoda bola takmer jednoznačná. Bolo poučné sledovať vývoj Kubelíkovho poňatia, variabilitu jendotlivých verzií od verejnej generálky cez obidva zahajovacie večery PJ až po povolebný koncert, ktorý sa uskutočnil po festivale v sobotu 9. júna na pražskom Staromestskom námestí. Vtedy umelec dirigoval teleso zložené z členov Českej a Slovenskej filharmónie a filharmonikov brnenských.

Od prvých tónov harfy (Kubelík ich umiestnil doprostred pódia!) bolo zrejme, že Smetanov Vyšehrad bude vytvorený ako monument hymnickej prostoty, ktorá neskôr prenikne aj do ďalších častí cyklu. Kubelík zvažoval každé dynamické crescendo, aby nepresiahol kontext celkovej výstavby, nenechal sa unášať nápadnými možnosťami gradácie, ale všetko podrobil celistvej kontinuite. To platilo tiež o Vltave; postrádali sme tu síce určitú patetickú agogiku iných realizátorov, ale naopak spoznávali sme nové možnosti vzájomného prepojenia jednotlivých častí. Aj vychýrená polka bola tak rýdzo česká, že i ne jeden z našich dirigentov by jej sotva mohol poskytnúť toľko spontaneity ako Kubelík, ktorý už viac ako štyri desiatky rokov vzdialený, na svoju otcinu iba spomínal. V Šárke (nie vo všetkých Kubelíkových prevedeniach!) sme očakávali trochu viac dramatismu (ktorý kedysi preferoval najmä Jaroslav Krombholc), ale aj tu sa prejavil výsostný talent. Určité problémy by azda bolo možné hľadať v časti Z českých luhů a hájů, ktorá je nám bližšia ľubeznou spevnosťou a lyrickosťou. Na generálke sme očakávali trochu viac, ale na koncerte (9. 6.) už to boli koncízne gestá umelca. Bude zaujímavé vracať sa k nahrávkam jednotlivých koncertov; je to ozajstná studnica poznania dirigentského majstrovstva. S nebyvalou presvedčivosťou zazneli aj časti Tábor a Blaník – myšlienkovú vnútornú spáť dvojica.

Eruptívna muzikálnosť sa vo všetkých častiach spájala s nevšednou koncentráciou, svoje miesto získala aj epická šírka aj poetická krehkosť lyrických plôch. Treba oceniť výkon Českej filharmónie, ktorá odvieďla mimoriadny výkon. Aj ovácie boli primerané týmto skutočne ojedinelým chvíľam. Dodajme ešte, že vydavateľstvo Supraphon tento raz skutočne pohotovo zareagovalo; Kubelíkova nahrávka Smetanu bola v krátkom čase po natočení v distribúcii.

V tieni Kubelíkovej slávy potom pochopiteľne zapadlo všeličo iné. Určitým sklamaním boli napríklad vystúpenia zahraničných dirigentov; do Prahy zavítal – ale príliš nepresvedčil Muhai Tang (jeho koncepcia Martinů 3. symfónie a Čajkovského Patetickej bola nejasná a problematická, renomovaný Hideaki Mutó (naznačil nové frázovanie



P. Zukerman, ktorý očaril Beethovenovými sonátami

v Dvořákov 8. symfónii i v Koncerte č. 1 pre husle a orchester B. Martinů), či mladý Fabio Luisi, ktorý sa predstavil na čele Slovenskej filharmónie. Už úvodná predohra k Rossiniho opere Straka zlodejka zaznela trochu afektovane a zároveň aj trochu fádne; zreteľná bola absencia predpokladanej hráčskej iskry telesa, ktoré je pražskému publiku z minulosti touto prednosťou sympatické. Pod Luisiho taktovkou nasledoval Beethovenov chýrny Trojkonzert. Prevládala lyrická širokodychosť, ktorú tu síce rozviedli Ewald Danel, Jozef Podhoranský a Marián Lapšanský, avšak celok sa blížil viacmenej romantickému mnohovravnosti ako ukáznenosti beethovenovského typu. Sklamaním bola suita zo Stravinského baletu Vták Ohnivák. Okrem solídnych výkonov všetkých hráčov (predovšetkým solových výkonov dychovej sekcie) tu chýbala jednosť, vnútorný ťah a určitá dramatickosť. Bolo zreteľné, že SF svoj doterajší kredit u pražského publika síce nestratila, ale svojou pochopiteľnou pasivitou voči trochu afektovanému dirigentovi nevytvorila pre svoj profil nič nového.

Dirigent Christoph Eschenbach našťudoval s pražskými symfonikmi Beethovenovu Missu solemnis. Jeho výkon bol precízny, funkčný a adekvátny, takže výkony hráčov, Pražského filharmonického zboru (zbormajster Lubomír Mátl) a všetkých sólistov, zodpovedali predpokladaným požiadavkám. Sopranistka Magdaléna Hajóssyová opäť obstála v náročnej konkurencii juhoslovanskej altistky Dunji Vejzovicovej, amerického tenoristu Jona Garisona i známeho Toma Krauseho. Všetci podali veľmi dobré výkony, ktoré Eschenbach stmelil do vydatného celku, poslucháčmi prijateľného so sympatiou (nečakaným hosťom tu bol aj prezident Havel!).

Okrem Eschenbacha na tohtoročnej Pražskej jari zažiaril dirigent svetového mena Sergiu Celibidache; tentokrát na čele Mnichovskej filharmónie. Tu sme ocenili nielen zrelosť 78-ročného majstra taktovky, ale aj perfektnú pripravenosť, súhrn a zvukovú lahodnosť nemeckých hráčov. Už úvodný večer s najhranejšou Brucknerovou 7. symfóniou znamenal cenný vklad do nášho hudobného diania. Všetky vypracované detaily boli iba súčasťou celkovej architektúry, ktorá svojím prirodzeným rozmachom a katarziou prinášala mnoho nových výpovedí o hudbe. Mnichovskí instrumentalisti ovládali svoje party dokonale, miestami mali až sólistickú úroveň. Zvuková kultúra sláčikov a predovšetkým dychovej sekcie (tuba, lesné rohy a i.) je zrejme determinovaná nielen hráčskymi dispozíciami, ale azda aj kvalitami nástrojov. Po veľkolepej Brucknerovej hudbe sa Mnichovskí

chovčania na druhý deň zamerali na Verdiho (predohra k opere Sila osudu), R. Straussa (Don Juan) a záver tvorila Brahmsova 1. symfónia. Znovu to bola prehliadka hodnôt, v ktorých bol prítomný okrem technickej dokonalosti zmysel pre odlišenie štýlov, hráčska brilancia a kultivovanosť i snaha rešpektovať všetky dirigentove predstavy a želania. Celibidache nebol skromný – žiadal veľa; ale bolo zrejme, že Mnichovská filharmónia to berie ako samozrejmosť.

Ďalším z dirigentov bol na večere francúzskeho Ensemble Intercontemporain Pierre Boulez. Aj to bola lekcia pre našich poslucháčov. Na vysokej interpretačnej úrovni sme počuli skladby autorov nášho storočia od Ravela a Varěsa až po súčasníkov Messiaena, Bouleza a mladého G. Benjamina (1960). Boulez všetkých členov kolektívu, vrátane sólistov stmelil do jednotnej línie, ktorá poskytla mimoriadne posluchácke zážitky.

Medzi komornými telesami sa zaskvelo svojím homogénnym zvukom vzácných starých talianskych nástrojov Clevelandské kvarteto; tohto roku bolo bez vážnejšej konkurencie, lebo prevažnú časť ostatných súborov tvorili domáce telesá.

Spomedzi sólistov patril k najvzácnejším hosťom klavirista Rudolf Firkušný. Na našich koncertných pódia naposledy vystúpil – rovnako ako dirigenti Rafael Kubelík a Leonard Bernstein – v roku 1946. Firkušného účasť sa stala ďalšou ozdobou festivalu a 2. klavírný koncert Bohuslava Martinů (v spolupráci s dirigentom Jiřím Bělohlávkom a Českou filharmóniou) sa stal jedným z ozajstných vrcholov nielen tohto ročníka Pražskej jari. Firkušný preukázal, že napriek



Dirigent Ch. Eschenbach našťudoval s pražskými symfonikmi Beethovenovu Missu solemnis

svojmu veku (78) stále patrí k svetovej pianistickej elite. Firkušného prstová technika je rovnako perlivá ako kedysi, frázovanie vyvážené a premyslené, pedalizácia striedma a funkčná, zmysel pre celkovú koncepciu je zreteľný. S ľahkosťou a istotou zaznelo dielo, ktoré Firkušný v Prahe premiéroval roku 1935 (vtedy s Českou filharmóniou pod taktovkou Talichovou). Treba poďakovať i fakt, že sme počuli verziu, ktorá je zrejme totožná so zámermi skladateľa: obidvaja – Martinů i Firkušný – definitívnu podobu solového partu kedysi vzájomne konzultovali. A tak len na okraj nostalgicky dodajme, aká to bola pre náš hudobný život škoda, že sme umelcov typu Firkušného nemohli poznávať na našich podujatiach skôr. V prípade Firkušného však ani tento oneskorený návrat nebol iba sentimentálnou reminiscenciou.

Švajčiarskeho klaviristu ruského pôvodu Nikitu Magaloffa Praha naposledy uvítala roku 1966. Aj na tohtoročnej prehliadke ukázal, že je stále ešte na výške; celovečerný recitál zvládol s mladistvým elánom, v dobrej hráčskej kondícii. Umelcovu brilanciu, zreteľnú technickú disponovanosť a celkovú dokonalosť sprevádza zvláštny spôsob ušľachtilej, miestami snád až trochu preromantizovanej interpretácie; tá v rámci večera najviac vyznela v tvorbe Debussyho a Chopina. Je to pochopiteľné: Magaloff neoplyva zmyslom pre hráčsku razanciu, dokonca aj oproti moravsky jadernému Firkušnému sa zdá byť precitenejší a noblesnejší. Preto sa nemohol bezozvyšku uplatniť v úvodných štyroch sonátach D. Scarlattioho ani v Schubertovej Sonáte A dur.

Z huslistov patrili k najlepším Shlomo Mintz, vyznačujúci sa ľahkosťou hry a sviatými tónmi a predovšetkým očakávaný Pinchas Zukerman, ktorý najmä v recitáli z Beethovenových sonát zaujal mimoriadne široko rozospievanou a vrúcnu kantilénou, ktorá



Návrat legendy – Rafael Kubelík

Snímka ČTK

vychádzala z priam fascinujúcej techniky. Zukerman predniesol tri Beethovenove sonáty s málokedy vídanou ľahkosťou a spontánnou samozrejmosťou veľkého mága svojho nástroja. Strhujúce klenby fráz mali svoju logiku. Len zriedka sa stretávame s výkonmi takých hodnôt!

K víťaným hosťom patrila aj violončelistka Angelica Mayová. Ako stála propagátorka diela Martinů vo svete uviedla tvorbu tohto skladateľa aj na tohtoročnej Pražskej jari (v 2. violončelovom koncerte sa znovu zaskvel jej typicky vrelý, krásne znely tón).

V tieni týchto zážitkov potom prebiehali koncerty viacmenej „doplnkové“, aj keď veľa z nich malo dobrú úroveň. Predsa však bol zrejmy rozdiel medzi spomínanými interpretačnými vrcholmi a bežným hoci aj kvalitným priemerom. Žiaľ, ani tentokrát sa dramaturgii nepodarilo vyhnúť kumulovanému uvádzaniu viacerých koncertov v ten istý čas (v iných dňoch pravidelný návštevník mohol cítiť zas vákuum!). Snád je to už chronická choroba, prechádzajúca z roka na rok...

Pokiaľ napríklad v Smetanovej sieni vystupoval Rudolf Firkušný, v Smetanovom divadle sa odohrávala iná mimoriadna udalosť – Mozartov Don Giovanni so speváckymi hviezdami Sherillom Milnesom (titulná rola), Justinom Lavenderom (Don Ottavio), Manfredom Hemmom (Leporello), Magdalénou Hajóssyovou (Donna Anna). Takýchto kolízií vzniklo viac.

Aký teda bol tohtoročný pražský hudobný festival? Priniesol mnohé celoživotné zážitky a dojmy. Rovnako ako bol slávnostný úvod (s majstrom Kubelíkom), tak mimoriadny bol i záver. Pred Českú filharmóniou, Pražský filharmonický zbor a dobre vyrovnanú štvoricu sólistov (Lucia Poppová, Ute Trekel-Burckhardtová, Wieslav Ochman a Sergej Kopčák) predstavil slávny Leonard Bernstein. Napriek veku sa slávny umelec predstavil ako človek mimoriadne vitálny, sršiaci energiou počas skúšok, generálky i dvoch koncertov (druhý – benefičný venoval pražskej detskej onkologickej klinike). Okrem všetkého očaril aj vtipom, láskavosťou, dobrotou – stal sa miláčikom celej hudobnej Prahy.

Aplauz pri jeho vystúpeniach sa dostal na bod varu, nálada a atmosféra bola viac ako festivalová. Treba však dodať, že tieto oprávnené ovácie mali svoje korene nie v ľacnej popularite, ale predovšetkým v skutočne mimoriadnych výkonoch. Už dlhé roky (azda s výnimkou hostovania W. Sawallisha) sme tak sугestívne predvedenie Beethovenovej Deviatej symfónie nepočuli. Prejavila sa tu veľkoleposť, skutočná genialita, originalita, ale i pokora voči Beethovenovej hudbe. Ťažko bude tým, ktorí prídu nabudúce... Dosiahnu to, čo Kubelík v Smetanovi a Bernstein v Beethovenovej Deviatej symfónii vyjadřili tak pregnantne?

Popularita L. Bernsteina iste prispela k mimoriadnemu záujmu poslucháčov; ale samotné vystúpenia predstihli všetko, čo sme mohli očakávať. Ukázala to aj Česká filharmónia, orchester niekedy dosť kolísavej kvality. Pod taktovkou americkej superhviezdy sa vypál do skutočných výšin, ktoré dirigent načrtnut premyslenou koncepciou a predovšetkým spontánnou muzikálnosťou. Boli to dva krásne večery (s pridanou verejnou generálkou pre študentov!), fascinujúci festivalový záver, nezabudnuteľné dojmy.

Tohtoročná Pražská jar manifestovala umenie vo svojej šírke i hĺbke, dokázala svojbytnosť, naznačila cesty ďalšieho vývoja.

TOMÁŠ HEJZLAR



K vzácnym hosťom patrili aj Pierre Boulez

Snímky archív HŽ

J. V. Michalko hrá CÉSARA FRANCKA

Organové dielo Césara Francka je popri Bachovi v popredí záujmu snád každého organistu. Jeho podiel na rozvoji organového umenia možno do istej miery považovať za prelomový; objavil ďalšie dimenzie tohto nástroja v oblasti zvuku, farby i v interpretácii a kompozičnom poňatí.

Aj slovenskí organisti si od konzervatoriálnych štúdií na Franckových skladbách brúsia fantáziu v oblasti registrácie, overujú svoje technické schopnosti, formujú vkus, prehľbujú hudobné myslenie. Franckova hudba svojou invenčnosťou provokuje k individuálnemu prístupu. Je teda vo veľkej miere daná do rúk interpreta. Aj prístup našich organistov k jeho dielu je značne rozmanitý.

V spleti výpovedí, názorov má poňatie Jána Vladimíra Michalka svoj charakteristický rukopis, v detailoch výrazne odlišný, ale predovšetkým odvážne zafixovaný do kompletnej nahrávky Franckovho organového diela. Vo vydavateľstve OPUS zatiaľ vyšla 1. gramoplatňa. Svoj interpretačný názor prezentoval aj verejne na dvoch recitálových vystúpeniach (12. 5. a 15. 6. 90), v rámci cyklu Koncertné pódium. V porovnaní s nahrávkou sa na koncerte v I. časti prejavila u Michalka určitá indispozícia, ktorá značne narušila koncepciu a vyrovnanosť predvedenia. Nahrávka je kompaktná, jej interpretačná línia sa vyrovnane a cieľavedome rozvíja

v prepracovanom výrazovom stvárnení. Až úzkostlivo strážená sebakontrola zachádza do akademizmu, vyžaruje z nej bázeň, pokora k tvorci.

Filozofická línia Franckovho odkazu je Michalkovi určujúcou bázou, z ktorej vychádza a rozvíja ju na pôde hudby. Svoju úlohu vidí, popri autorovi ako druhotnú; ide mu o čo najdokonalejšie interpretačné vyjadrenie autorovho zámeru. Pod interpretačným myslím perfektnú techniku, nenadsadený výraz, vyváženú umeleckú koncepciu. U Michalka filozofický moment pretransportovaný do hudby a jeho vnútorná sila vyžaruje obzvlášť v meditatívnych, pomalých častiach. Napriek tomu, že mu nie sú vzdialené ani farebné dimenzie Franckovho organa (účast na kurzoch Isoira, Strickera) vníma ich cez prizmu spomínanej filozofickej podstaty. Michalkova koncertná aktivita svedčí aj o šírke jeho repertoáru, pričom Franck je v ňom umeleckým pilierom. Prepracoval sa k nemu prostredníctvom Bachovho diela, ktoré hrá, ktorému veri a ktoré ho vedie na umeleckej ceste. Charakteristické črty bachovskej interpretácie fixuje i do Franckových skladieb. Povýšuje meditatívne uvažovanie nad zvukovo-farebné inšpirácie. Hrá vyrovnané, dôstojne, možno v pomalšom tempe ako je zvykom, ale s hĺbkou vyznania.

ETELA ČÁRSKA

INICIATÍVA Z MÚZEA J. N. Hummela

Po šesť štvrtkov od 24. mája do 28. júna zaznievala hudba v priestoroch múzea J. N. Hummela na Klobučníckej ulici. Štyri razy sa predstavili deti z LŠU M. Ruppeldta a dvakrát deti z LŠU na Štefánikovej ulici. Hlavná organizátorka, muzikologička Luba Ballová v rozhovore povedala: „Pôvodný zámer, ktorý sa aj v budúcnosti budeme snažiť uskutočňovať, vychádza z nápadu, že by bolo na prospech vecí, keby sa stalo zvykom, dobrou tradíciou hudbymilovných spoluobčanov, aby vždy jeden stabilný deň v týždni využili príležitosť navštíviť priestory múzea, resp. nádvoří rodného domu J. N. Hummela, kde bude po pracovnom čase okolo 17. hodiny možné vypočuť si koncert, prehrávku z audio alebo video kaziet, zúčastniť sa na prednáške o historických nástrojoch, slávnych rodákoch – hudobníkoch nášho mesta, prípadne vychutnať atmosféru muzicírovania detí a mládeže, ako to bolo v prípade tohto cyklu“.

Hneď na začiatku treba poznamenať, že všetky koncerty boli sprevádzané mimoriadnym záujmom verejnosti, je prirodzené, že jej najväčšiu zložku tvorili rodičia. S ohľadom na to, že samotné priestory múzea sú skromné, je škoda, že sa organizátori rozhodli až posledný koncert usporiadať na nádvorí, kde je dobrá akustika a odpadá problém s nedostatkom miesta (i kyslíka). Treba, žiaľ, povedať, že tomuto rozhodnutiu nestáli v ceste len rozmery počasia, ale aj problém mobilnosti pianina. A propos, spomínané pianino Scholze, ktoré nepatrí k tým najideálnejším instrumentom, bude vraj od jesene nahradené krátkym krídlom Petrof. Nie je zámerom tohto príspevku venovať sa detailne jednotlivým výkonom, ktorých bolo dovedna vyše sedemdesiat, ani komentovať všetky skladbičky, ktorých bolo vyše sto. Prvý koncert (24. 5.), ktorý pozostával takmer výhradne z klavírných čísel, bol v programe uvedený s podtitulom Žiaci a nasledovníci J. N. Hummela. Výkonmi príjemne prekvapili najmä N. Chovancová (7. r., uč. Hrušková) a L. Pecková (2. r. II str., prof. Šebesta) z LŠU M. Ruppeldta. Deti deťom – hudobným programom k MDD – znel podtitul druhého koncertu (31. 5.), na ktorom sa okrem najmenších žiakov LŠU M. Ruppeldta predstavili svojimi prácami aj deti z výtvarného odboru LŠU na Podjavorinskej ulici. Táto výstavka bola celkom iste vhodným doplnkom k zápalistému muzicírovaniu a trvala až do skončenia celého cyklu, do konca júna. 7. júna patrili žiakom LŠU zo Štefánikovej ulice, kde pozornosť upútal mladý klavirista M. Pazdera (PŠ, uč. Holíčová), huslista A. Jablakov (1. r., uč. Skladaná), ako aj jeho vrstovník klavirista D. Varinský (1. r., uč. Horová). Peknými hlasmi zaujali H. Friedová, M. Svitková (obe 3. r., uč. Mellenová). Zaujímavou skladbou Aladára Móziho Concertino pre mládež a jej podaním prekvapil huslista J. Richter (5. r., uč. Durdovičová). Posledné číslo, komorný cyklus Malická som pre sláčikové nástroje od E. Suchoňa, ktorý so žiakmi našťudovala uč.

Zápazná, odkryl chúlolistivé špecifiká tohto žánru, ktoré spočívajú v potrebe zvýšenej pozornosti na počúvanie spoluhráčov, rytmickú disciplínu, čistú intonáciu a práve z týchto dôvodov je veľmi užitočné, keď sa zmysel pre komornú hru pestuje už od detstva. Komornej hudbe patril aj celý nasledujúci koncert (14. 6. LŠU M. Ruppeldta). Pestrá zostava najroznejších nástrojových kombinácií bola na záver koncertu korunovaná vystúpením komorného zboru pod vedením uč. Halovej. V tomto prípade treba okrem vysokého nasadenia latky oceniť aj zmysel pre pestrú a pútavú dramaturgiu. Po odznení zboru Na našom sádke od P. Ebena nasledovalo Gloria od J. Haydna. Privítali sme uvedenie tejto sakrálnej kompozície na latinský text, pretože hlavne pre mladú generáciu je príspevkom na zaplnenie medzier v týchto oblastiach, ktoré boli donedávna tabu. Prvkami zvukomafby a harmonickou pestrosťou sa vyznačoval zbor A. Zemanovského Počúvanie splavov. Poctivá príprava a muzikantský prístup sa ukázali aj v poslednej, rytmicky nápaditej skladbe P. Cóna Zabarambarum-barimburiťte si s nami. Na absolventských koncertoch žiakov LŠU zo Štefánikovej ulici (21. 6.) upúťali muzikantským prednesom žiaci z flautovej triedy uč. Kosorínovej, duo sestier Štofilových, ako aj B. Zervan. Ako zlatý klínek programu vystúpila violončelistka N. Rothová (uč. Jakubčová), t. č. už prijatá žiačka konzervatória, ktorá v rámci svojho vystúpenia prekvapovala technicky súverenným a precítnym prejavom v skladbách J. Klengela, J. Masseneta, A. Dvořáka, D. Goënsa a Ch. Gounoda. Posledný koncert, ktorý mal podtitul J. N. Hummela a jeho súčasníci (28. 6. LŠU M. Ruppeldta) zaujal výkonmi mladých klaviristov: L. Lipková (2. r., uč. V. Hájeková), E. Mészáros (2. r.) a R. Farkaš (5. r., obaja uč. Návojevová). Je škoda, že s ohľadom na miesto konania i artikulovanú snahu o propagáciu diela J. N. Hummela, zaznelo od tohto skladateľa len jediné dielo – Scherzo pre klavír v podaní Petra Hochela (6. r., uč. Hrušková). Keď si uvedomíme rozsiahly skladateľský odkaz autora (127 opusov), bude rad asi na našich vydavateľstvách, aby tiež prispeli k oživeniu jeho diela.

Myslím, že nie je potrebné zvlášť zdôrazňovať, aký veľký význam v zmysle motivovania k ďalšej práci, získavania skúseností pred publikom, pestovania zdravej súťaživosti majú podobné podujatia pre rozvíjajúce sa talenty. Druhodu stránkou mince je snáď sa rozprúdiť hudobný život priamo v centre a v uliciach historickej Bratislavy, prilákať hoč len náhodných okoloidúcich, či turistov. Už vôbec nehovoríme o tom, aká úloha leží na všetkých zainteresovaných: prebúdzať kultúrne vedomie z letargie, oprášiť hrubú vrstvu prachu a ukázať čím naše mesto v minulosti žilo, kto tento kultúrny život tvoril a urobiť všetko preto, aby sa matné škvŕny rozopomenok stali živým vedomím súčasníkov.

PETER VAŽAN

Predmetom pozornosti bratislavského publika nepochybne bude smer a umelecký tvar v aký sformuje náš prvý orchester jeho nový šéf ALDO CECCATO. Takto by sa dalo vyjadriť všeobecné očakávanie, ktoré vyplynulo i z dojmu z mimoriadneho koncertu Slovenskej filharmónie v posledný júnový štvrtok. Vzájomný rešpekt medzi jej členmi a dezignovaným šéfdirigentom je ovocím dlhodobého vzťahu (od roku 1968 to bolo 16 spoločných vystúpení), takže však dnes prorokovať akýkoľvek vývoj. Treba len dúfať, že silou svojho ega sa Ceccatovi podarí prebrať orchester z letargie a „nainfikovať“ ho radosťou z objavovania.

Slovenská filharmónia nabrala nový kurz?

Jednou z charakteristických črt Ceccatovho dirigentského umenia je minimalizácia všetkých pohybov v prospech maximálne koncentrovaného a funkčného prejavu. Ich základnou jednotkou je pevné a odmerané gesto, zbavené akejkolvek nadbytočnej akcie. Celé jeho úsilie smeruje k simplifikácii vyjadrovania a následne k mohutnému účinku, sústreďujúc prvky talianskej teatrálny vznešenosti, anglickej rozumovej sústredenosti a nemeckej úspornosti. To je však len predbežný pokus definovať v kocke celkový profil dirigenta.

V prvej polovici programu naviedol Aldo Ceccato orchester k racionálnemu ponímaniu Beethovenovej 7. symfónie A dur op. 92, systematicky dlmiac akúkoľvek romantizujúcu tendenciu. Tento zrejmy zámer sa u hráčov vynímal ako malá zainteresovanosť, hoci únava na konci sezóny je pochopiteľná. Maximálna stridenosť v dynamike (nižšie zbytočné výkyvy) a vyjadrovacia konkrétnosť charakterizovali podanie 1. časti – Poco sostenuto, Vivace, Statické vyznenie 2. časti (Allegretto) podporil dirigent o. i. zredukovaním jej romantického ducha na akýsi výraz „vznešeného smútku“. Známu violončelovú tému vyzdvihol ako plnohodnotnú líniu, čo sa potvrdilo aj v prípade flauty a hoboja. Orchester v 3. časti (Presto) naproti tomu nevystúpil z „referujúcej“ polohy, súhra bola viacej upnutá na vzájomnú synchronizáciu. Napriek tomu, že dirigent v záverečnom vyvrcholení 4. časti (Allegro con brio) popustil dynamiku, jej krivka väčšinou nedosiahla

očakávanú amplitúdu, znova to bol Beethoven umiernený, nie príliš romantický. Ohrmujúca reakcia publika vyznela skôr ako ocenenie dirigentovi. Treba si uvedomiť, že celkový umelecký dojem z interpretácie tela nezaneďbateľne ovplyvňuje aj vizuálne napojenie vnímajúcich na hlavného aktéra večera.

Hoci Ceccato striedmy dirigentský štýl usmernil interpretáciu druhej „sedmicky“ – Dvořákovy 7. symfónie d mol op. 70 viac do brahmovskej polohy (motivuje ju ostnate kompozičná inklinácia k podobnej instrumentácii niektorých nástrojov – napr. lesných rohov a violončiel) ako smerom k príručnej dvořákovskej vrúcnosti a spontánnej muzik

lite, vnútorná konvergencia s najväčším českým symfonikom bola očividná. Zaujímavá konfrontácia dirigentských naturelov sa tu naskytla vzhľadom k nedávno stvárnenej 6. symfónii toho istého autora, kde viacerozmerne gestá dirigenta Gunzenhausera prispeli k akustickej priestorovosti hudby. Ceccato dosiahol relatívne kompaktnú zvukovú výslednicu, pod povrchom ktorej spočívajú potívito prepracované hudobné detaily. Nástrojové skupiny zneli pomerne vyrovnané, len ojedinele dochádzalo k disporporciám (drevené dychy mohli prejavovať trochu viac istoty pri začleňovaní sa do celku). V prístupe k prvým dvom častiam (Allegro maestoso, Poco Adagio) vznikol opäť dojem nedostatočnej ťažosti hráčov. Našťastie, podanie tanečného Scherza ich viac aktivizovalo hlavne na možnosti dynamiky a frázovania celkov. Dramatizmus sa napokon presadil v 4. časti (Finale, Allegro); navyše tu bolo možné konštatovať: Dvořák zaznel konečne česky! Vnútorná zaangažovanosť všetkých hráčov bola v tejto búrlivej, beethovenovskou energiou poznačenej časti, nepopierateľná. Potvrdilo to koniec-koncom aj priam extatické vyvrcholenie diela.

Slovenská filharmónia sa teda nachádza v počiatočnej fáze postupných premien zvukovo-interpretáčného obrazu v duchu zámeru svojho nového šéfdirigenta (možno aj preto sa miestami prejavuje tak rozpačito, nevyhranene).

JURAJ POKORNÝ

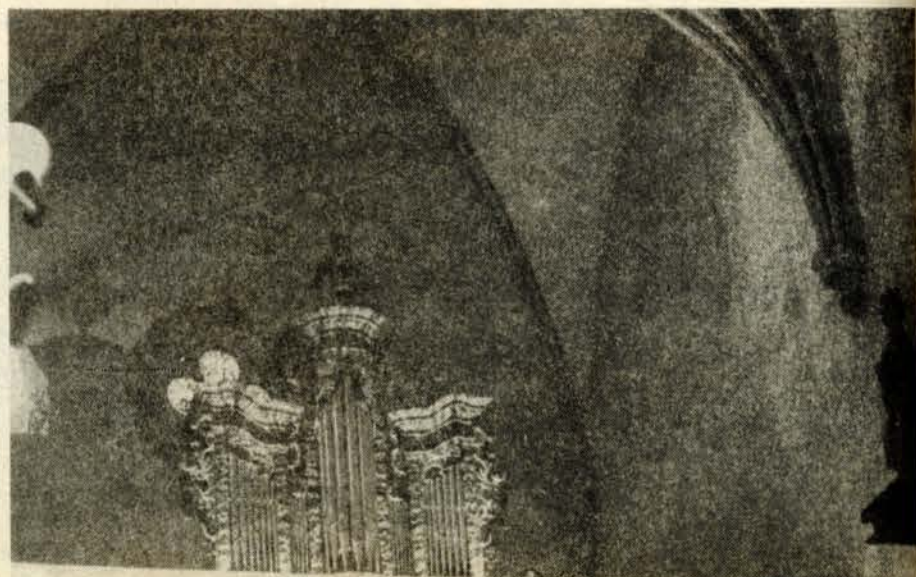
Historický organ v Klariskách

Pod názvom Historický organ v Klariskách uskutočnilo Mestské kultúrne stredisko (bývalé MDKO) v júni dva koncerty, rozširujúce tak ponuku pre milovníkov organovej hudby, ktorí majú t. r. k dispozícii popri sieni SF a letnom cykle na Hrade aj Blumentálsky kostol. Diferencovanie ponuky je prirodzený proces, hľadanie optimálneho riešenia bude však zložitá úloha; každý z týchto priestorov predstavuje popri výhodách aj problémy. Reduta je príliš veľká, nástroj nie je v dokonalom stave a réžia je vysoká. Hudobná sieň Bratislavského hradu je zase príliš malá a letný cyklus s prevahou zahraničných umelcov je luxusne strato-vý. Najperspektívnejším sa ukazuje preto Blumentálsky kostol s rekonštruovaným, relatívne veľkým nástrojom. Historické organy sú v 20. storočí veľkou módu, nástroj v Klariskách je však príliš skromný, preto demonštruje skôr obmedzenia (zvukové, technické, repertoárové). Zrejme to viedlo popredného českého organistu Josefa Popelku k tomu, aby svoj program doplnil o spoluúčinkujúceho Jiřího Hebdu (hoboj, anglický roh). Po úvodných skladbách J. P. Sweelinka a J. Pachelbela sme si vypočuli Sonátu g mol pre hoboja a organ C. Ph. E. Bacha v štýlovo príliehavom prednese dvoch umelcov, ovenčených úspechmi z medzinárodných súťaží. Dve fugy českého anonyma vystriedala variačná kompozícia Zjavení pre sólový anglický roh od súčasného českého skladateľa Jiřího Matysa. Táto skladba i historizujúce Melodia-

rium C. Monteverdiho pre anglický roh a organ Milosla Stedroňa svojou komunikatívnosťou a bezprostrednosťou melodiky vhodne dotvorili atmosféru koncertu. Na záver zazneli dve skladby slávneho reprezentanta českej postbarokovej hudby J. K. Kuchara.

Sólistka druhého koncertu Letizia Romiti (Taliansko) sa podujala na menej vďačnú úlohu – realizovať tému Historický organ v Klariskách bez spoluúčinkujúceho. Tu sa oveľa výraznejšie prejavili obmedzenosti nástroja, najmä v dynamicky subtilnej polohe, kde zvuk jediného flautového registra bol neprijemne rušený lomožom mechanizmu. Na aj samotná organová tvorba starých talianskych majstrov (M. A. Cavazzoni, G. Cavazzoni, A. Gabrieli, C. Merulo), postavená na manuálnej hre, postráda atmosféru jedinečnosti a neopakovateľnosti. Iskra a rozlet sa objavili až v Buxtehudeho Partite, v Purcellovej Suite, v Scarlattioh Toccate a fuge. Umelkyňa podala bezchybný výkon, no podobne ako pri prvom spomínanom koncerte ani ona nemala možnosť demonštrovať virtuozitu typickú pre koncerty s „normálnym“ repertoárom. Koncerty ponúkajúce výlučne starú hudbu by bolo azda vhodné prezentovať ako tematické celky znázorňujúce postupný vývoj klávesovej hudby – pravda, aj s písomným či slovným výkladom tohto procesu, typických dobových foriem a názvov.

LADISLAV DOŠA



Barokový organ v Klariskách

Snímka P. Heringa

Wolfgang Amadeus v dvojakej optike

Mozart od Wolfganga Hildesheimera (Opus – Bratislava 1989) patrí k takým knihám, ktoré rúcajú a demaskujú falošné mýty, fantazírovanie životopiscov a monumentálnu subjektivitu nespočetných autorov. Takéto „prístupy“ chápe Hildesheimer ako pokusy životopiscov vykresliť skôr svoj vlastný obraz a nie obraz toho, o kom majú písať. Takéto prístupy nazýva autor spomínanej knihy „biedou triviálnej biografie“. Tu sa nezarážajúce vydáva za skutočnosť, ako výraz autobiografických afektov. Tak napríklad spomienky na Mozartove detstvo majú u Hildesheimera výrazný podtext všetkých finančných a existenčných problémov, sú v nich zahrnuté útrapy z cestovania, ktoré otriasli zdravím mladého Wolfganga Amadea. Na strane druhej autor tejto knihy vykresľuje s rovnakou plasticitou správanie sa šlachty, ich rozmarné, časté nedodržiavanie zmlúv, nepretržitú senzácietivosť. Ranú tvorbu Mozarta charakterizuje Hildesheimer veľmi dôvtipne, ako hudbu s nádychom tvorivej neviny, prírodnú len pre toto obdobie. Autor knihy síce kalkuluje s pochybnosťami, že Leopold Mozart vedome zmanipuloval dátum vzniku jednotlivých skladieb svojho syna – no to, pravda, nič nemení na skutočnosti, že raná tvorba Wolfganga je zázrakom geniálneho dieťaťa. V podstate toto konštatovanie sa vzťahuje na celoživotnú tvorbu skladateľa. Takto ju chápal už Goethe, keď na margo zhudobnenia svojho Fausta povedal: „To vonkomcom nie je možné. To odpudzujúce, odporné a hrozné, čo by miestami muselo v nej zaznieť, je v rozpore s dobou. Hudba by musela byť v intenciách Dona Juana. Fausta by musel skomponovať Mozart“. Goethe teda očakával, že hudba by musela podčiarknuť ľudský problém. Je zaujímavé, že Mozart sa nikdy nepremietal do súčasného sveta. Nikdy sa nepokúšal ostatným vedome sprostredkovať niečo zo svojho sveta (tak ako to robil Beethoven, či Goethe). Nezapodieval sa sám sebou, nikomu nepovedal čím trpí. Bol zaujatý svojou prácou. Jeho životopisci sa ho snažili vidieť z najrozmanitejších zorných uhlov. Tak napríklad v minulom storočí prevládala ešte názor spájať genialitu so všetkými cnosťami. I to je jeden z dôvodov početných dezinformácií a falzifikátov. Hildesheimer hľadá a azda i nachádza utajené súvislosti pod pokryvkou Mozartovho života. S psychoanalitickou dôslednosťou hľadá a nachádza črty z odvrátenej strany Mozartovej osobnosti (záľubu vo fekálnych vulgarizmoch zdedenú po matke, neschopnosť rozpoznávať charakter ľudí, dokonca i vlastného otca, súcit s ľudskou biedou, detinskú nerozvážnosť). Čez tento ľudský profil sa pozerá autor i na Mozartovu tvorbu. Pravda, nie je to pohľad výslovne analytický. Ide skôr o snahu vtiahnuť načrtnuté ľudské momenty do hudby; aplikovať ich, dešifrovať, neraz len vo význame istých tónin, či latentných myšlienkových formulácií. Poukazuje sa tu napríklad na súvislosti medzi témou smrti – lacrimoso a záverečnou scénou Giovannioho. I tu snáď platí Einsteinov výrok, ktorý nazval šesť

kvartet venovaných Haydnovi „hudbou z hudby“. Autor knihy sa chce identifikovať s tvorcom, vžíva sa do jeho pocitov, ktoré pravdepodobne mal počas tvorby. Hľadá výklad pre seba i iných, pokúša sa pretlmočiť nepreložitelné. Nie je to však úsilie márne. Je zaujímavé, že v obdobiach, kedy Mozart komponoval svoje vrcholné diela, sa jeho výroky veľmi skúpo dotýkajú hudby. Autor dospieva k názoru, že trvalo manifestované vedomie vlastného významu je v skutočnosti typickou charakteristikou pseudogenia.

Hildesheimer postupne dospieva k názoru, že večne mlčiaci Mozart je zhovorčivý len pri zábave a mnohovravný iba vo svojom diele, ktoré vypovedá o všetkom možnom, len nie o svojom tvorcovi. Za svojimi dielami sa Mozart neobracal. No neobzeral sa ani za dielami iných skladateľov. Nevie, napríklad, čo si myslel o tvorbe svojich súčasníkov. Známy je len jeho obdiv k Haydnovi, no nevieme, ktoré dielo, respektíve diela ho inšpirovali. Keď dokončil svoje veľké kompozície, nikdy nemal pocit, že by „svetu niečo daroval“. Pracoval ďalej; svoje drobné diela vraj rozdával priateľom, tak, ako sa dnes rozdávali autogramy. Všetci Mozartovi životopisci tvrdia, že Mozartova pamäť fungovala priam fotograficky. Pri písaní sa vraj bavil, alebo si dal niečo rozprávať. Písal podľa diktátu pamäti. Hildesheimer tvrdí, že nepoznal ľudské vzťahy, ako ich poznáme my – ba ani ich nepotreboval. „Jeho osamelosť bola síce extrémna, no zároveň ho aj chránila pred zranením jeho ega“. To je, zdá sa, veľmi výstižné konštatovanie. Autor knihy načiera veľmi dôverne i do Mozartovho súkromného života. Cituje najintímnejšie listy, ktoré Mozart písal Konstanke (neraz so silným erotickým podtónom). Hildesheimer chce teda pochopiť prejavy Mozartových psychických anomálií. Pripúšťa, že i nad Mozartom žiarilo ono „metafyzické fluidum“ podobne ako nad Beethovenom. Rozdiel je len v tom, že Beethoven si to uvedomoval, zatiaľ čo Mozart nie. Naviac, Mozart sa nikdy neprehrádzal, svoje vnútro zakrýval klaunovsko-démonickým fluidom (čo je vlastne samá temnota a záhadnosť)... To bol zrejme veľký problém pre životopiscov – nevedeli si s tým poradiť. Bolo to čosi ako vlastné znevažovanie veľkosti. Pri hre mal vraj zmenený výraz, pokojne sedel a nedával najavo nijaké pocity. Prežíval iba rozkoš – potešenie z vlastného génia. Hildesheimerove prieniky do Mozartovej opernej tvorby sú veľmi časté a neraz i dosť podrobné. I tu sa autor chce dopátrať súvislostí, ktoré by ozrejmili príčiny a dôsledky Mozartových nezvratných tvorivých postupov. Prirodzene, že niet priestoru týmito otázkami sa tu zapodievať, no niet pochyb, že po prečítaní knihy sa človek dozvie rad zaujímavých okolností, ktoré doposiaľ boli neznáme. Hildesheimer akosi inšpiruje svojho čitateľa k novým analýzám Mozartových diel (najmä však opernej tvorby).

Čo sa týka Mozartovej predčasnej smrti – tá ostáva naďalej



otvorená. Hildesheimer vnáša do tejto témy množstvo nových otázok; nehladá na ne však odpovede za každú cenu.

Naprostro tradičným typom monografie je práca Stefana Jarocińskiego s názvom Mozart (Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1988). Jarociński tu rozpráva príbeh o Mozartovom živote od prvých umeleckých krokov až po smrť. V chronologickom slede odvíjajú sa udalosti – ľudské i umelecké. Autor sa snaží zachovať poriadok v ich slede. Nepodrobne príbehy analyticky pohľadu, ani ich nespochybňuje. Svoje rozprávanie dokumentuje faktickými pripomienkami. Jarocińskiego Mozart je preto typickou monografiou, ktorej jediným cieľom je demonštrovať život a dielo korešpondenciou a najrozmanitejším dokumentačným materiálom. Na rozdiel od Hildesheimera vykresľuje Jarociński i historické pozadie Mozartovho života. Samozrejme, že takýto panoramatický pohľad nedokáže potom vyčerpávajúco načrtnúť do Mozartovej osobnosti. Jarocińskiego ambície nespočívajú v tom, aby spochybňoval autenticnosť iných prác o Mozartovi. Neselektuje s takou dôslednosťou, netriedi predchádzajúce materiály, ale sleduje etapu života a tvorby na báze chronologického sledu udalostí. Vidíme teda dva naprostro odlišné prístupy k jednej a tej istej látke. Každý možno považovať za potrebný a užitočný.

IGOR BERGER

Jiří Belis: Výtvarný vývoj varhanních skříní v Čechách Státní ústav památkové péče a ochrany přírody, Praha 1988, 141 str.

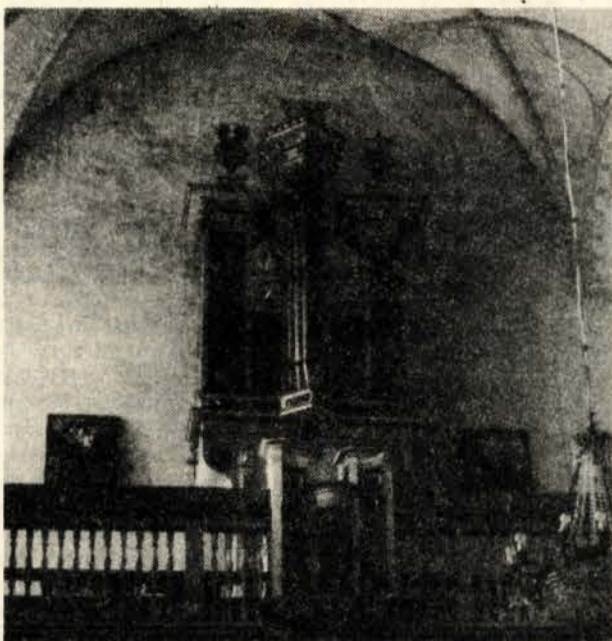
Knižka, vydaná ako 10. zväzok edície Odborné a metodické publikácie, je určená všetkým pracovníkom pamiatkovej starostlivosti, dokumentátorom organov a milovníkom tohto nástroja ako cenná pomôcka pri stanovení doby konštrukcie organu. V ôsmich kapitolách sa autor sústreďuje na sledovanie vývoja výtvarného stvárnenia organových skříní so zreteľom na technické prevedenie vlastného nástroja. V úvode J. Belis hovorí o histórii organu a konštatuje, že zdobenie skříní bolo vždy podmienené miestom, na ktorom bol organ v priestore kostola umiestnený. Gotické nástroje boli napríklad situované veľmi vysoko pri klenbe kostola. Na prelome 16. a 17. storočia sa hlavné, najväčšie organy nachádzali na západnom chóre a pomocné nástroje sa umiestňovali na bočné chóry alebo do oratórií. V 18. storočí sa organy mohli stať aj súčasťou hlavného oltára. Autor sa domnieva, že zrejme od 16. storočia organ svojou výtvarnou výzdobou vytvárali akýsi protipól výtvarného stvárnenia oltára, čo sa do značnej miery reflektovalo aj v riešení ich skříní, ktoré v tom čase boli obdobou zatváracieho krídlového oltára. Zo zatváracích krídel gotických a renesančných skříní organov sa v 17. storočí vyvinula pevná, nepohyblivá krídlová rezba, ktorá je príznačná pre organové skrine až do začiatku 19. storočia a výnimočne sa objaví i v 20. storočí. Zaujímavé je zistenie, že v 17. a 18. storočí dosiahla kvalitatívna úroveň výzdoby organových skříní stupeň, vďaka čomu prevažujúci výtvarnú hodnotu oltárov. To sa, samozrejme, prejavilo aj v cene skříní, z ktorých niektoré neboli z finančných dôvodov nikdy dokončené. V ďalšej časti publikácie Belis zverejňuje slovník názvov častí organových skříní a zaoberá sa ich jednotlivými typmi. Funkčné hľadisko nám umožňuje rozdeliť organové skrine do troch základných skupín:

I. typ – malé portatívy, pozitívy, resp. pozitívy, ku ktorým bol neskôr pristavaný pedál.

II. typ – organy s jedným alebo dvoma manuálmi, u ktorých je obyčajne vzdušnica umiestnená nad hráčom v píšťalovej skřini na vysokom postamente, kde sa obyčajne nachádza pedál.

III. typ – organy s dvoma a viac manuálmi, ktorých jednotlivé stroje bývajú rozmiestnené do dvoch alebo viacerých skříní. Do tejto skupiny patria aj nástroje vybudované ako jedna veľká skříň, ktorá zaujíma celú západnú stenu chóru. V tejto sú umiestnené všetky stroje, z ktorých je nástroj vybudovaný. Belis konštatuje, že všetky organové skrine zo začiatku 19. storočia, až na vzácne výnimky, sú modifikáciami týchto troch typov.

Iná situácia však nastáva po roku 1850, v súvislosti s technickými objavmi v oblasti organárstva. Tieto výnimky tvoria skrine navrhnuté architektmi; tu je umelecký výraz nadradený funkcii. Všetkými týmito skříniami sa autor zaoberá v ďalších kapitolách. Odvoláva sa výhradne na nástroje existujúce, pri-



Smečno, kostol Najsvätejšej Trojice, najstarší organ v ČSFR. Skříň, vzdušnice a časť píšťalového fondu z roku 1589, pozitív a zábradlie postavil r. 1775 J. Rusch. Snímka J. Belis.

padne na nástroje, ktoré zanikli v nedávnej dobe. Podľa Belisa sa dá predpokladať, že v Čechách najmä v 16. a začiatkom 17. storočia sa v každom kostole nachádzalo aj viac organov. Zachovaná literatúra totiž ukazuje, že sa tu rozvíjal bohatý hudobný život. Najstarším zachovaným nástrojom v Čechách je organ v kostole Najsvätejšej Trojice v Smečnu (okres Kladno), ktorý je pozoruhodný vo viacerých smeroch: bohatstvom farebného riešenia plôch, ornamentálnou výzdobou nádstavcov veží, najmä však z hľadiska maliarskej výzdoby patrí táto skříň k európskym unikátom. Obdobie Tridsaťročnej vojny znamenalo pre organ čas stagnácie a zániku. Možno predpokladať, že cínové píšťaly sa používali na bojové účely (liate bronzové delá), organy boli ničené a pri neskoršej barokizácii interiérov kostolov sa zriaďovali štýlovo zodpovedajúce nástroje. Menil sa i hudobný vkus a svoju úlohu zohrala i ekonomická stránka, pretože stavba organov bola značne nákladná záležitosť. 17. storočie je pozoruhodnou zmesou výtvarných prvkov: možno nájsť vedľa seba tvary, ktoré dožívajú z pred-

chádzajúcich spôsobov rezby ornamentov, vedľa prvkov, ktoré sú rozšírené až v 18. storočí. V striedaní „progresívnych“ a „regresívnych“ prvkov vo výtvarnej výzdobe skříní organov vynikal najmä Hans Heinrich Mundt (1632 – 1691). Organové skrine konca 17. storočia udivujú svojou účelnosťou, spojenou s krásou tvarov. Aj prvá polovica 18. storočia je obdobím maximálnej rozmanitosti vo výtvarnej výzdobe. Umenie je v tom čase stredom dotované a tak organy z tohto obdobia reprezentujú vo viacerých aspektoch to najhodnotnejšie, čo na našom území vzniklo. Začiatok 18. storočia je pozoruhodnou etapou v zmysle premien a striedania tvarov ornamentov a rýchlosti šírenia novôt v tomto odbore rezbárstva. Avšak obdobie výtvarne najhonosnejšie vybavených skříní prichádza až po roku 1740. Doba bohato zdobených prospektov však končí už v 70. a 80. rokoch 18. storočia, kedy sú rušené rehofné rady a inventár bohato vyzdobovaných kostolov sa rozpredával. Takto sa rozpredalo za doslova symbolické ceny aj veľké množstvo organov. Spolu s kláštornými archívmi zanikajú aj správy o tvorcoch jednotlivých nástrojov. V prvej polovici 19. storočia je stále badateľná dozývajúca baroková tradícia pri budovaní dispozícií nástrojov a v určitom smere aj pri budovaní základnej organovej skřine. Výzdoby zo začiatku 19. storočia čerpajú z empirových predloh len veľmi nedôsledne. Belis konštatuje, že empirové skrine v niektorých detailoch prednaznačujú historizmus, ktorý celkom ovláda túto oblasť po polovici 19. storočia. Už pred polovicou 19. storočia sú empirové tvary používané aj na skrinách, ktoré možno označiť za romantické. Podľa autora, v prvej polovici 19. storočia prevládajú skôr skrine kubických tvarov a tie prechádzajú bez väčších zmien aj do druhej polovice storočia. V tom čase sa však objavuje množstvo nových vynálezov v oblasti organárstva a tie vedú k rozsiahlym zmenám v technickom riešení traktúry organov. Koncom 19. storočia je už bežné, že firmy vydávajú ponukové katalógy organov s informáciami nielen výtvarnými, ale aj dispozičnými. Jednotlivé návrhy sa od seba príliš nelíšia a prichádza k unifikácii organových skříní. Úlohou 20. storočia je nájsť nový typ, ktorý by zákazníka upútal. Na začiatku 20. storočia sú organové skrine stále viac vzdialené originálnym historickým predlohám. Priemyslová výroba sa snaží, aby nástroj bol čo najlacnejší, pod vplyvom svetového vývoja sa však objavujú tendencie vrátiť organovým skrinám ich estetickú hodnotu. V závere autor dodáva, že čo do počtu zachovaných nástrojov, patrí Československo medzi najpoprednejšie krajiny na svete. Publikácia je doplnená 65 fotografiami a množstvom ilustrácií. Knižku je možné si objednať na adrese: Dr. Jiří Belis, SÚPOP, Valdštejnské nám. 1, 118 00 Praha 1.

OLGA SVÁTKOVÁ



Prvá časť – Extáza ducha

Výber z najlepšieho?

Pražské Národní divadlo uviedlo počas tohtoročnej Pražskej jari baletnú premiéru pod názvom *Z najlepšieho*. Predstavenie obsahovalo tri časti; autorom a choreografom prvej, ktorá bola pod názvom *Extáza ducha* naštudovaná na Mozartovu hudbu, bol hosťujúci Robert Balogh. Ďalšie dve pripravil – rovnako ako hosť – Libor Vaculík: *Život a smrť* vznikol na hudbu Gustava Mahlera, záverečné *Stmíváníčko* bolo kolážou zo skladateľského odkazu G. F. Händela, P. Mascagniho, F. Mendelssohna-Bartholdyho, W. A. Mozarta a G. Rossiniho.

Načasovanie premiéry do doby, kedy hudobným publikum sledovalo predovšetkým podujatia Pražskej jari, nebolo príliš šťastné (k menšiemu záujmu a publicite iste prispela aj predvolebná kampaň). Taktiež samotný názov je trochu zavádzajúci. Aj keď ide o nesporné zaujímavé prístupy, superlatívami by sa azda malo v tomto prípade šetriť; veď ako by potom dramaturgia pomenovala napríklad prípadné hosťovanie v cudzine tvoriaceho svetoznámeho Jiřího Kyliána?

Porovnanie so zahraničnými trendmi sa pri takto pomenovanom baletnom večere ponúka o to viac, že od polovice 80. rokov Praha z času na čas poznala aj skutočné európske špičky. V tomto smere, pochopiteľne, pražské Národní divadlo mohlo súperiť iba s istou dávkou defenzívnosti. Na druhej strane však musím konštatovať, že choreografi Balogh aj Vaculík nesporné odviadli hodnotnú, myšlienkovú podnetnú a realizačne vydatú prácu, oveľa kvalitnejšiu, ako predviedli už v samotných inscenáciách niektorí pražskí sólisti.

Na efektnej scéne a v rovnako funkčných a adekvátnych kostýmoch Mony Hafsaľovej sa v mozartovskej časti rozhodne oveľa viac uplatnili protagonisti prvej premiéry, ako ich alternátori. V role Mozarta vtisol Jan Kadlec svojej postave pečať spontánnosti a pohybo-

vej dokonalosti od prvého vstupu na javisko. Bola to figúra technicky dobre zvládnutá a myšlienkovú úzko spätá s obsahovými zámermi choreografa. Jeho pohybové kreácie zvládajú aj myšlienkové prelomy, ktoré sú vo vzťahu titulnej postavy k jej súčasníkovi, ale tiež k Múze, aj k finálnej Smrti, zreteľné. Ako Konstancia a zároveň aj Múza upútala svojimi vycizelovanými výkonomi Hana Vlášilová. Ich spoločné pas de deux na motívy Papagena a Papagena z Čarovnej flauty sa vyznačovalo vyrovnanosťou a zreteľnou symbiózou v duchu pôvabnej rokokovej nálady, omnoho viac, ako u alternujúcej dvojice Jiří Horák (tanečník viac-menej športovejšieho typu, s akcentáciou technického prvku na úkor celkového vypracovania charakteru predstavovanej role) a Helena Jandová. Tá na jednej strane síce dobre odlišila dvojroľu Konstancie a Múzy (u Vlášilovej boli výkony v oboch rozličných postavách jednostrannejšie), avšak práve na rozmarnú hudbu z Čarovnej flauty vytvorila, žiaľ, len statickú, viac-menej frivolne koketnú a predovšetkým chladnú postavu, bez vnútornej senzitivity prežitia a nežnej pudovosti mladého zamilovaného človeka, čo naopak tvorilo prednosti Vlášilovej.

Od úvodnej, režijne trochu rafinovanej scény, ktorá hudbou Mozartovho Rekviem

navodila atmosféru určitej mystickosti a filozofického nadhľadu (spomenuli sme si pri tom trochu na tragickú heroickosť Bergmana a veľkoleposť režijných zámerov Miloša Formana), sa dej nasledujúcimi sekvenciami posúval s ubúdajúcimi rokmi Mozartovho života. Rekviem striedala už zmienená hudba Čarovnej flauty a pasáže zo skladateľovho Klavírneho koncertu B dur, aby sa záver znovu vrátil k hymnickému pátosu Rekviem, kde svoju úlohu zohráva Salieri (Michal Šebor v alternácii s Lubošom Hajnom) a Žena (Tatána Juřicová alebo Ingrid Seidlová), čiže samotná Smrť, ich dvojroľu.

Zdá sa, že kvarteto baletných sólistov prvého večera pochopilo náročné požiadavky choreografa Balogha veľmi dobre, pohybovo presvedčivo a s hlbším vnútorným zaujatím. Tým táto náročná baletná dráma splnila zámer a vtiahla diváka do filozofického problému „protiľahlosti“ bez obáv, že myšlienkový náboj bude nepochopený. Je si treba uvedomiť, že napriek vonkajšej stavbe s rôznymi hudobnými sprievodmi nešlo iba o tzv. „číslovaný balet“, ale o hlbšiu štúdiu, ktorú Robert Balogh chápal na pozadí málokedy tak pregnantne uvádzanej predstavivosti nielen tvarovej, ale aj priestorovej. Prejavil tak zmysel pre vykreslenie hudobných odlišností, pre široký myšlienkový horizont, aj pre vlastné kreácie účinkujúcich. Tomu zodpovedala aj výtvarná realizácia.

Práve v tejto prvej, rozmerom najväčšej časti večera *Z najlepšieho* bolo zrejme, že autor chcel ísť ďalej, než býva na českých javiskách zvykom, že sa – aj keď v rovine naprosto svojskej! – vydal cestou hľadania, ako

to kedysi urobil Pavel Šmok. Balogh sa netají svojím príklonom k týmto moderným trendom, a vyznáva: „Snáď najväčším zážitkom pre mňa bolo stretnutie sa s dielami Maurice Béharta. Kým som ich neuvidel tu, v Prahe, nič som z jeho choreografie nepoznal. Užasol som, keď som videl svoju ideálnu predstavu, realizovanú na sto percent. Ale konkrétne vzory nemám, sám si tvorím svoj ideálny obraz, učím sa.“

Určitý vplyv zo spomenutej oblasti baletnej produkcie bol síce v mozartovskej *Extáze ducha* zrejmy, ale umelec skutočne kráča osobitou cestou, ktorá je avantgardná, divácky prístupná.

Druhá časť večera – *Život a smrť* – na hudbu Mahlerových *Piesní potulného tovariša* je dielom jedného z našich najvýraznejších a najpoprednejších súčasných tanečníkov, ktorý je zároveň úspešným choreografom, Libora Vaculíka. Žiaľ, práve jeho choreografia bola predmetom najčastejších diskusií. Prvým problémom môže byť už samotný názov, lebo ide o trochu odlišnú verziu od pôvodnej mahlerovskej predlohy. Zatiaľ čo na javisku sa prejavuje vzájomná oscilácia a konflikt, u Mahlera išlo predovšetkým o prelínanie, meditáciu človeka s večnosťou, o poznanie rozporuplnosti. Vaculíkov evidentný zmysel pre pohybovú gradáciu miestami v pražskej verzii strácal na vyváženosti a ako by sa (zámerne či omylom?) vracal v trochu retardovanom tvare k už predchádzajúcim výpovediam, čím celok stratil na progresívnosti. Práve tieto miesta čiastočne udivovali, aj keď väčšina divákov okrem obsahovosti pohybov iste ocenila snahu o vnútornú konsonanciu so spievaným slovom.

Podľa mienky tých, ktorí poznajú autentické prevedenie *Života a smrti* v Bratislave, išlo o veľkú mierny tvarový posun. Luboš Hajn v oboch pražských obsadeniach realizoval čiernu Smrť, partnermi mu boli v bielych kostýmoch *Života* Jiří Horák a expresívnejšie pôsobiaci Pavel Ďumbala (pri druhej premiére mal zreteľne pozitívny vplyv aj na Hajnov výkon).

Po tejto psychologicko-dramatickej komorného charakteru triptychu večera uzavrelo *Stmíváníčko*; choreograficky a režijne ho pripravil taktiež Libor Vaculík. Aj keď mal tvorca – ako sa vyjadril v interview – spočiatku určité pochybnosti o možnosti kvalitného transferu z bratislavského baletného života do akademickejšieho pražského prostredia, nakoniec všetko dobre dopadlo – radosť a veselosť na javisku sa čoskoro preniesla aj do publika. Dodajme, že v Prahe na veľkých divadelných scénach to nebýva častým javom! Spontánna veselosť, prirodzenosť, mladosť i bezprostredná radosť z pohybu – tak možno označiť kreáciu štyroch baletných párov a sólistu Petra Šimeka, ktorý zaujal navyše fahkistou skokov, vypracovaním všetkých figúr a mimickou spontánnosťou. Túto sympatickú bodku za večerom výstižne charakterizovala baletná teoretička Dorota Beková: „Po efektívnej divadelnosti a intelektuálnosti na začiatku, hľadanie a do seba koncentrovanej sugestívnosti duetu uprostred, prišlo oslobodzujúce uvoľnenie a odľahčenie, rozosmiatie sa na konci.“

S recenzovaným repertoárom v podobe originálnej hosťujúcej bratislavskej inscenácie sa už pražské publikum pred časom zoznámilo. Vydaril sa však i experiment transferu pre pražské interpretačné dimenzie, ktorý pre dramaturgiu Národního divadla, ešte stále dosť konzervatívnu vo výbere titulov, znamená nesporné spestrenie.

Divácky atraktívny titul tak pripomína, že vedľa už klasických, divácky (a „kasovo!“) úspešných večerov typu *Romea a Júlie*, *Spiacej krásavice* či *Nedbalovho diela* z rozprávky do rozprávky, by sa mali na scéne pražského ND objaviť avantgardnejšie baletné kompozície. Je totiž smutné, ak pražský divák musí v oblasti súčasného baletu čakať na import z Holandska (Kylián), Francúzska, Veľkej Británie, alebo – ako v tomto prípade – z neďalekej Bratislavy.

TOMÁŠ HEJZLAR, Praha



Prvá časť – Extáza ducha



Tretia časť – Stmíváníčko

Snímky O. Pernica

Dni starej hudby v Šamoríne

SAMARIA – Dni starej hudby – to je názov festivalu, ktorý v dňoch 8. – 10. júna 1990 usporiadalo v Šamoríne niekoľko inštitúcií: súbor Mladé srdcia, katedra hudobnej vedy FFUK v Bratislave, Maďarské kultúrne stredisko v Bratislave a Mestský dom kultúry v Šamoríne. Ako patróni na tejto akcii participovali tiež ďalšie organizácie, ako Združenie pre starú hudbu pri SHS, FMK, Csemadok, Slovenská muzikologická asociácia SHŮ a niekoľko podnikov zo Šamorína a okolitých obcí.

Súčasťou festivalu bolo medzinárodné muzikologické kolokvium venované renesančnej a barokovej hudobnej kultúre v strednej Európe. Výsledky svojho vedeckého bádania v oblasti dejín a interpretácie renesančnej a barokovej hudby prezentovali tu okrem slovenských muzikológov (doc. PhDr. Oskár Elschek a PhDr. Marta Hulková, CSc. – úvodné referáty, PhDr. Jana Kalinayová – Hudobný repertoár v 16. a 17. storočí na území dnešného Slovenska, Zuzana Czagyánová – Hudba a teória v neskorostredovekom Uhorsku vo svetle nového prameňa, Ján Albrecht – Charakteristické črty barokovej hudby, PhDr. Ladislav Kačic – Súborová hudba v Pestrom zborníku, PhDr. Jana Petőczová – Prešovskí hudobníci v 17. storočí) tiež prednášatelia z Prahy (PhDr. Jana Vojtešková – J. D. Zelenka v domácnosti prameňoch), z Brna (PhDr. Jiří Sehnal, CSc. –

Obsadenie v chrámovej barokovej hudbe), z Grazu (prof. Rudolf Flotzinger – Lutnová tabulatúra Ignáca Függlina), z Eisenstadtu (Dr. J. Leopold Mayer – Skladateľská činnosť cisára Leopolda I) a z Budapešti (Ilona Ferenczi – Gregorián v maďarskom jazyku v 16. – 17. storočí a László Czidra – Západoeurópske vplyvy vo Vitorisovej tabulatúre a v Pestrom zborníku).

Teoretickú reflexiu hudby skúmaných štýlových epoch dplnila a umocnila interpretácia živých hudobníkov, reprezentovaná domácimi a zahraničnými súborami. Každý z týchto súborov prispel svojím osobitým interpretačným vkladom do celkového rámca oživovania starej hudby, ktoré vlastne môžeme pokladať za hlavný cieľ hudobno-historického bádania.

Hlbokému umeleckému zážitku dodalo punc autenticity aj chrámové prostredie, v ktorom sa všetky koncerty konali (reformovaný evanjelický a katolícky chrám v Šamoríne a rím.-kat. chrám v Báci).

Kultivovaný a muzikantsky zainteresovaný bol prednes malých komorných zoskupení bratislavského súboru Gaudium, pod vedením kvalitného tenoristu súboru Imre Németha, ktoré sa predstavili skladbami J. des Présa, A. Willaerta, H. L. Hasslera a O. di Lasso. Podmanivo pôsobilo zvláštne fluidum, vyžarujúce z predvedenia Nešporov na Turci z Prešovského graduálu v podaní Huszár Gál

Chor z Budapešti, pod citlivým dirigentským gestom Ilony Ferencziovej. Suverénny, do detailov prepracovaný a skutočne profesionálny výkon zaznel v podaní medzinárodne známeho bratislavského komorného súboru Musica aeterna, ktorý je výsledkom dlhoročnej spolupráce zakladateľa a terajšieho dramaturga súboru prof. Jána Albrechta, dirigenta Pavla Baxu a koncertného majstra Petra Zajíčka. Ich repertoár obsahoval diela S. Capricerna, H. Schütza, D. Buxtehudeho, G. Ph. Telemanna a H. I. F. Bibera. Vynikajúci výkon podali aj sólisti súboru – Kamila Vyskočilová-Zajíčková, Marta Beňáčková a Ladislav Neshyba.

Neobyčajná spontánnosť a muzikalita doslova tryskala z výkonu jedného z najuznávanejších maďarských súborov v Európe i v zámorí (bulletin), držiteľa ceny Grand Prix du Disque parížskej Akadémie – budapeštianskeho súboru Camerata Hungarica, ktorý vedie známy odborník pre starú hudbu a súčasne jej výborný interpret László Czidra. Na historických nástrojoch a v dobových kostýmoch predviedli členovia tohto súboru skladby H. L. Hasslera, Josquina des Prés, P. Bonna a H. Issaca, ako aj ukážky z renesančnej hudby na dvore budínskeho hradu a čias kráľa Mateja a Jagelovcov a hornouhorské tance zo 17. stor.

Sympatické bolo aj vystúpenie amatérskeho speváckeho zboru Voces Zelyzienses zo

Želiezoviec, ktorý sa predstavil skladbami J. P. da Palestrina, G. A. Pertího a J. Arcadelta. Určité výhody by sa dali vysloviť k dramaturgii programu viedenského súboru Consortio musicale a tiež k jeho interpretácii niektorých skladieb, najmä vo vokálnej zložke. Predstavil sa dielami J. S. Bacha, G. F. Händela, A. Vivaldiho a W. A. Mozarta.

Kráľ Matej a jeho doba bol tiež témou výstavy, slávnostné zahájenie ktorej bolo tiež súčasťou seminára. Výstava poskytla návštevníkom možnosť detailnejšieho pohľadu na túto známu osobnosť histórie našich národov a jej význam v oblasti kultúry a umenia.

Nezvyčajná bola tiež pozornosť usporiadateľov voči detskému „budúcemu publiku“. Popoludnie druhého dňa festivalu bolo venované rôznym súťažiam a hrám detí, doplnené výstavkou výtvarných prác žiakov LŠU, ktoré sa poriadalo na nádvorí Domu kultúry a bolo ozvučené reprodukovanou renesančnou a barokovou hudbou.

K celkovému dokresleniu atmosféry tohto vydareného podujatia snáď ešte treba dodať, že aj ubytovanie účastníkov festivalu korešpondovalo s ústrednou témou realizovaných akcií. Bol ním renovovaný Pálffyovský kaštieľ zo 17. stor. v neďalekých Tonkoviach.

Závideniahodný entuziasmus, s akým sa organizátori tohto v strednej Európe najmladšieho a na Slovensku prvého úzko špecializovaného festivalu starej hudby (bulletin) zhostili svojej úlohy, by sa mohol stať inšpiráciou pre podobné podujatia aj pre ostatné regióny našej republiky.

OIEGA ŠIMOVA

Nielen o jednom žiackom koncerte

V stredu 13. júna usporiadala Ľudová škola umenia M. Ruppeldta v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie záverečný koncert svojich žiakov. Program svedčil o úvážlivom a systematickom napredovaní tejto výchovnej kultúrnej inštitúcie, ktorá je nutne už niekoľko rokov pôsobiť v extrémne ťažkých, najmä priestorových podmienkach a v súčasnosti hrozí, že otázka jej definitívneho umiestnenia nebude opäť adekvátne vyriešená.

Nebýva zvykom recenzovať, resp. kriticky hodnotiť verejnú produkciu žiakov hoci aj špeciálne zameranú, v tomto prípade hudobnej školy na základnom stupni. Urobme však výnimku, v snahe priblížiť význam, postavenie i špecifické problémy školského zariadenia práve tohto typu, tejto LŠU i jej podobných a vyzdvihnúť aj výsledky a úroveň v oblasti hudobného vzdelávania, ktoré je táto škola odhodlaná dosahovať.

Ľudová škola umenia M. Ruppeldta je najstaršou školou tohto typu v prvom obvode. Má istú tradíciu, nadväzuje na ňu a pritom musí urputne zápasit o svoje bytie, riešiť mnoho problémov vnútorných i vonkajších. V budúcnosti jej úlohou bude nesporne okrem riešenia špecifických výchovných a hudobnovzdelávacích zámerov, aj formovanie kultúrneho povedomia a estetického čítania. Jedným z prejavov tohto zamerania je koncertná činnosť školy, ktorá postupne prerastá do čoraz veľkorysejších podujatí.

Záverečný koncert zaujal programovou zostavou, svedčiacou o jasne profilovanom zámere uvádzať autorov a skladby výrazných umeleckých hodnôt (Händel, Bach, Vivaldi, Wagner, Gershwin, Bartók) a napriek zložitej situácii súčasnej hudby i tvorbu slovenských a českých skladateľov (Domanský, Holoubek, Kubička, Dvořák, Fibich, Hur-

ník). Pripomíname to preto, lebo jednak z praktického i estetického hľadiska to nie je jednoduchá záležitosť a jednak podoby kvalitnej dramaturgie logicky determinujú reálne možnosti a schopnosti žiakov a učiteľov.

Dramaturgia koncertu opäť jasne svedčí o vedomom úsilí prezentovať diela nielen kvôli tradičnej a v zásade prvoradej exhibícii žiackeho potenciálu, ale aj o snahe sprostredkovať hodnotný estetický zážitok, ako výsledok umeleckého prednesu, hoci aj zatiaľ amatérskych hudobníkov – žiakov, rešpektujúcich nielen koncepciu učiteľa ale aj svoju vlastnú.

Aj tento koncert LŠU M. Ruppeldta teda nasvedčuje, že je tu neobyčajne perspektívne hudobnovýchovné pracovisko, ktoré plne chápe svoje výchovné ciele i rozličné formy kultúrneho pôsobenia v nových spoločenských podmienkach, prerastajúce základné hudobnovzdelávacie úlohy. Škola má ambície posilniť okruh verejných hudobných produkcií – v súčasnosti disponuje perspektívnym speváckym zborom, komorným orchestrom i celým radom nadaných individualít. A najmä – inštitucionálnou otvorenosťou, ktorá je základným predpokladom na to, aby sa v nej v budúcnosti formovalo a profilovalo pomerne široké spektrum k hudbe inklínujúcich jednotlivcov. K tomu, aby to mohla robiť skutočne zodpovedne, kvalitne a s patričným spoločenským ohlasom, chýba jej však ešte niekoľko vecí – napríklad definitívne vyriešený problém trvalého sídla a k tomu jej treba pomôcť. Veď život takejto školy sa neodohráva iba v kontakte žiak-učiteľ. Je tu moment výberovosti, dobrovoľnosti; výsledkom špeciálnej umeleckej výchovy je veľmi kultivovaná činnosť, ktorá zušľachtuje ducha detí a tým i celé okolie.

EGON KRÁK

HIS informuje

Tradičný cyklus koncertov Pondelky v Klariskách obsahuje v 16. ročníku spolu 8 koncertov, v rámci ktorých sa predstavia umelci z domova i zo zahraničia. Zo slovenských umelcov vystúpia Cyril Dianovský (klavír), Simona Šaturová (spev), Valerián Tokár (akordeón) a Peter Drlička (klarinet). Zahraničie zastupujú umelci zo ZSSR – Kazanské sláčikové kvarteto, Veľkej Británie – Alejandro Viñao (elektroakustická hudba), súbor Gemini (soprán klarinet, viola, violončelo), Sara Stowe (soprán), Mathew Spring (lutna) a z PLR Stanislav Skoszyński (bicie). Dramaturgia koncertov je zameraná na našu súčasnú tvorbu – I. Szeghyová, J. Hatrík, V. Godár, J. Malovec, I. Hrušovský, I. Zeljenka, R. Berger, V. Kubička a diela svetovej literatúry minulých storočí i súčasnosti – Prokofiev, Stravinskij, Hindemith, Poulenc, Stockhausen, Kulenty, J. S. Bach, Telemann, Scarlatti, Puccini, Strauss a i. V rámci dvoch koncertov vystúpi i Cyril Dianovský – klavír a recitátori Ida Rapaičová a Štefan Bučko. Počas celého cyklu budú v priestore Klarísk inštalované výstavy – v júli akademickej maliarky Dariny Gladišovej, v auguste akademickeho maliara Miloša Karáska.

● KUTNÁ HORA '90. Dvaja z trinástich slovenských účastníkov V. jubilejného ročníka súťaže v hre na gitare sa prebojovali do finále: Lýdia Danihelová (LŠU Bratislava) získala v kategórii do 14 rokov I. miesto a Miloš Slobodník (Konzervatórium Žilina) získal v kategórii do 35 rokov Čestné uznanie (v tejto kategórii nebola udelená I. ani 3. cena) + Cenu SHF 1 000,- Kčs za vynikajúcu interpretáciu skladieb D. Martinčeka. Absolútnou víťazkou Kutnej Hory '90 sa stala držiteľka I. miesta v kategórii do 18 rokov Silke Lubina (NDR). Na súťaži sa zúčastnilo 67 kandidátov z ČSFR, Maďarska, NDR, SNR, Poľska a ZSSR; ich výkony v troch kolách hodnotila odborná porota v zložení: Josef Čeremuga (predseda), V. Bláha, L. Brabec, S. Jurica, V. Kučera, D. Lehotský, M. Mysliveček, A. Sádlik, J. Zsápka (členovia). D.L.

● Medzinárodná spoločnosť Roberta Stolza vo Viedni udelila Čestné uznanie za interpretovanie jeho opery Venuša v hodvábe mladému slovenskému dirigentovi Pavlovi Tužinskému, ktorý od 1. januára t. r. šéfdirigentom ostravského divadla J. Myrona. Toto divadlo uviedlo Stolzovu operu v sezóne 1989-90 a jej naštudovanie sa stretlo s veľkým ohlasom aj v odborných kruhoch. Čestné uznanie slovenskému dirigentovi podpísala vdova po skladateľovi Einzi Stolzová. Počas svojho krátkeho pôsobenia v Ostrave sa Pavol Tužinský ukázal ako perspektívny dirigent pri uvádzaní Frimmlovej opery Rose Mary, Piskáčkovej opery Dievča z predmestia, Loeweho muzikálu My Fair Lady, Straussovej Viedenskej krvi, Lehárovej Zemi úsmevov, Petrovovho baletu Stvorenie sveta a i. Popritom hosťuje za pultami českých a slovenských orchestrov a sústavne pracuje s orchestrom Hudobnej mládeže.

—mj—



KONKURZY

Riaditeľ Komornej opery vypisuje konkurz do orchestra Komornej opery na nástroje:

- husle (prvé i druhé)
- violončelo
- kontrabas
- flauta (prvá)
- bicie
- horna

Podmienky: zahrať časť koncertu podľa vlastného výberu a hra z listu.

Konkurz sa uskutoční dňa 16. augusta 1990 o 11.00 h v priestoroch Komornej opery na Palackého 2 v Bratislave. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

X X X

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz na miesto:

- hráča na 2. flaute s perspektívnou povinnosťou hrať na 1. flaute
- hráča na bicích nástrojoch s povinnosťou hrať na tympanoch

Konkurz sa uskutoční v septembri 1990. Prihlášky prijíma a informácie poskytuje osobné odd. SF, Fučíkova 3, 816 01 Bratislava, tel. č.: 333351.

X X X

Slovkoncert, čs. umelecká agentúra oznamuje, že Interpretáčna súťaž SR '90 v odbore dychové nástroje sa na rozdiel od predchádzajúcich ročníkov uskutoční v BRATISLAVE v dňoch 29. XI. – 4. XII. 1990. Termín odovzdania prihlášok sa predlžuje do 15. IX. 1990. Bližšie informácie poskytnie Sekretariát Interpretáčnej súťaže, Michalská 10, 815 36 Bratislava, tel.: 333-243, 334-757.

13. Drážďanské hudobné slávnosti – osudové?

Dúfajme, že nie, i keď nimi poriadne otriaslo. Zmenou politickej a spoločenskej situácie sa však spochybnila celá kultúrna sféra na území NDR. Niet orchestra, divadla, vydavateľstva, niet jedinej inštitúcie v oblasti kultúry, ktorá by nebola postavená pred otázky bytia či nebytia. Peniaze hýbu svetom, teda aj kultúrou a umením. Navyše, rozdelenie sveta rozstiepiť po 2. svetovej vojne o. i. aj nemeckú kultúru. Hovorili sme napríklad o hudbe NDR. Existovala vôbec? Bola naozaj iná ako tá západná? V podstate nie. Bola iba dobrá a zlá, a tá dobrá si nepochybne nájde svoje miesto opäť, v blízkej budúcnosti, v spojení nemeckých štátov. Ale predsa, na území NDR vzniklo za posledných štyridsať rokov v oblasti hudby veľa dobrého – myslím tu teraz na typy rôznych podujatí. Preto, že v NSR niečo podobné nie je, malo by to zaniknúť? Zrejme to inak nebude možné. Štát NDR bol k umeniu veľkorysý a dotácie boli neraz viac, než bezhlavé. Peniaze neboli problémom, pretože boli. Koleso dejin tento fakt mení. Drážďanské hudobné slávnosti boli subvencované 1,5 miliónom mariek od Ministerstva kultúry, 1,1 miliónom od mesta Drážďan a vyše miliónom mariek boli zvlášť dotované zahraničné súbory hosťujúce na festivale. Tieto neuveriteľné čísla tohto roku po prvýkrát zverejnené, sa iste na budúci rok opakovať nebudú. Ale ako ďalej? I keď zo strany Ministerstva kultúry bolo naďalej prisľúbené čiastočné financovanie festivalu, vynára sa otázka, ako dlho bude ešte Ministerstvo kultúry NDR existovať? V NSR takýto centrálny ministerský rezort nie je, kultúra je rozložená po jednotlivých štátoch (Bavorsko, Hessensko...). Ostáva iba dúfať, že čo nevidieť aj novokonštituovaná krajina Sasko, ktorej hlavným mestom budú Drážďany, získa financie na podporu tohto festivalu. Momentálne je mestská pokladnica prázdna! Štát, ktorý si umenie nedovoľí alebo ho nechce podporovať, nemal by dnes obstať. Tobož nie v Európe.

Ale späť k tohtoročnému festivalu. Venovaný bol ruskej klasike a sovietskej moderne. Aj to bol problém. Prečo ruská a sovietska hudba? Prečo práve teraz? Takéto otázky bolo možné počuť nielen od bežného publika, ale i od odborníkov. Toto spochybňovanie má svoj dôvod, treba ho vysvetliť a pochopiť. V čase fašizmu bola nariadená k Rusom nenávisť, po vojne bola voči nim zasa

Warchalovcov, ktorých si zrejme niekto splietol s nejakým sovietskym súborom (!) prišiel festival o jedinu plánovanú slovenskú skladbu, o Hudbu pre Warchala Ilju Zeljenku. Napokon ostal ako paradox fakt, že festival ruskej a sovietskej hudby sa uskutočnil v interpretáciách rôznych európskych súborov a iba jediného sovietskeho baletného súboru z Minska! Ale i táto medzinárodná účasť bola niektorým tŕňom v oku. V noci, po prvom dni festivalu sa stalo niečo doposiaľ neslýchané. Väčšinu vlajok zúčastnených národov, ktoré už tradične visia pred hlavným dejiskom koncertov, strhla a spálila asi päťdesiatčlenná skupina. Zrejme išlo o nezbednosť! Napriek tomu, história a súčasnosť ruskej a sovietskej hudby potvrdila na festivale svoju hĺbku, krásu, jedinečnosť, ba v niektorých prípadoch priniesla i objavné interpretácie. Tak tomu bolo na koncerte Berlínskeho symfonického orchestra s dirigentom Clausom Petrom Florom. 6. symfóniu P. I. Čajkovského vystriedal jedinečne interpretovaný 1. husľový koncert D. Šostakoviča. Huslista Michael Erxleben tento koncert vlastne nehral, ale podarilo sa mu vyzrávať každým tónom jeho hĺbku a jeho vzájomné vzťahy. Podobne tomu bolo i v jeho 2. violončelovom koncerte, sólistom ktorého bol Heinrich Schiff. Vznik týchto dvoch diel delí jeden rok a v oboch prebleskujú tóny Šostakovičovych posledných opusov; groteska či veselosť majú vždy nádech smútku ba až bolesti, chtiac či nechtiac pripomínajú jeho posledné symfónie. Popri iných dielach, napríklad 8. sláčikovom kvartete (m. i. napísanom blízko Drážďan), Šostakovičovu tvorbu korunovala na festivale Lady Macbeth v jedinečnej, ba frapujúcej inscenácii opery z Kolína nad Rýnom. Nešlo o verziu prepracovanú, ale o originál, toľko bitý a v čase vzniku Stalinom prekliaty. Chaos namiesto hudby? Lady Macbeth som mala možnosť v tejto pôvodnej verzii vidieť, ale i počuť po prvýkrát. Priznám sa, bol to zážrak. Podobne ako celé auditórium, sedela som neschopná tomuto veľkolepému divadlu zatlieskať. Orchester viedol James Conlon, réžiu mal Harry Kupfer. Ani v hudbe, ani na scéne nebolo stopy po súcíte s Katarínou. Ak bola na začiatku obeť situácie, hudba i réžia poskytla ďalej všetky atribúty na to, aby tvrdo a realisticky zobrazila Kataríninu zodpovednosť. Ešte nikdy sa mi nepodarilo vidieť operu, v ktorej réžia vy-



S. Celibidache v Drážďanoch

preplnená groteskou, takou je totiž v predlohe i hudbe. Na tohtoročný festival ju pripravila domáca, drážďanská opera, ktorá mimochodom už niekoľko mesiacov nemá intendantu, šéfdirigenta; stav akejkoľvek dezorganizácie dovoľuje odvolávať rôzne premiéry. Prokofiev sa našťastie nestala obeťou situácie. Škoda len, že pôvabná groteska prerástla do „šantenia“ na scéne, do zaktualizovaného textu, ktorému i tak nikto nerozumie, do volania a spievania z hľadiska, do inscenácie so 17 sólistami a so zborom, do hudobného divadla, ktorého pôsobivosť sa napokon rozplynie. Našťastie tým netrpelo to, čo poskytol orchester. Drážďanská Staatskapelle pod vedením Hansa E. Zimmera zahrála brisňavého Prokofieva, vychutnala všetky finesy jeho inštrumentácie a v ten večer zachránila jeho renomé. Popri ďalších dielach ruskej a sovietskej hudby (nechýbali ani Obrázky z výstav, či 2. klavírný koncert Rachmaninova) ponúkol festival niekoľko hroziakov, nemajúcich s hlavnou myšlienkou festivalu nič spoločné. Na svojej okružnej ceste po Európe sa zastavil Sergiu Celibidache s Mnichovskými filharmonikmi aj v Drážďanoch. S čím? Samozrejme, že s Brucknerovou 7. symfóniou. Nielen vek dirigenta (78 rokov), ale hlavne jeho zrelosť vysvetľí snád osobitné ponímanie Brucknera. V jeho podaní trvala táto symfónia asi o tretinu dlhšie ako sme v priemere zvyknutí. Každú z jej častí charakterizovali pomalé tempá, dávali vyniesť detailom, ktoré v rýchlejších interpretáciách „ujdu“. Miestami znel Bruckner priam v komornej priezračnosti, niesol sa s priam neznesiteľným napätím, ktoré tento senior svetových dirigentov dokázal vždy vybalansovať. Nielen sluchová, ale aj vizuálna stránka koncertu bola zážitkom. Takmer nepohybujúci sa bielovlasý starček s vervou hrajúci muzikanti jedného zo špičkových svetových hudobných telies sa spojili v zázračnej harmónii a porozumení. Takmer bezprostredne po tomto koncerte viedol Drážďanskú Staatskapelle iný špičkový dirigent – 44-ročný Giuseppe Sinopoli. Počas interpretácie Schumannovej „Rýnskej“ symfónie nastalo dosť veľké rozčarovanie (nielen u mňa). Chýbali tu alfa a omega hudobnej interpretácie. Veľký nesúlad medzi dirigentom a orchestrom sa naprosto stratil v Živote hrdinu Richarda Straussa. Nanajvýš koncentrovane a s vybraným zmyslom pre dynamiku a hru farieb viedol Sinopoli orchester k jednému z vrcholných festivalových zážitkov. Vedome píšem o zážitku, pretože podobne ako Celibidache, aj Sinopoli potvrdil svoju legendu. Žiaľ, ani takéto koncerty nenaplnili koncertné siene tak, ako tomu bolo v minulosti. Snád Mozartov rok 1991 a ním ovplyvnená téma ďalšieho ročníka drážďanského festivalu, pritiahne opäť do siení svojich poslucháčov.

AGATA SCHINDLEROVÁ

x x x

Z tých pár dní, ktoré som mala tento rok možnosť pobudnúť na festivale, nie všetky večery boli naplnené hudbou, aj keď zážitkov, i mimohudobných, bolo dosť. Nielen úplne odlišnou atmosférou mesta ako po iné roky, ktoré sa v súčasnosti stalo akousi Mekkou „tiežturistov“ predávajúcich a skupujúcich všetko možné čo sa dá nazvať tovarom, ale aj akousi nostalgiou naplnenou atmosférou samotného festivalu. Bude, či nebude? Bude (finančne) prístupný aj pre nás z Česko-Slovenska? K nej prispeli i menej naplnené koncertné sály, rezervované publikum, ktoré sa len opatrne oddávalo pôsobeniu hudby, viac z predsudkov voči hlavnej dramaturgickej línii festivalu, ako voči hocčomu inému a v neposlednom rade i kvôli niektorým organizačným nedopatreniam, vďaka ktorým napri-

klad neodszlo v Kreuzkirche Requiem A. Schnittkeho. Škoda! Takže namiesto plánovaných piatich podujatí som bola účastníkom len troch. Prvý z nich bol balet Romeo a Júlia S. Prokofieva, uvedený v Semperovej opere v podaní baletného súboru Veľkého divadla a opery Bieloruskej SSR z Minska. V choreografii V. N. Jeliszarjeva sa pred nami vynoril dobový obraz bez páťosu a romantizujúcich prvkov, s hlavným dôrazom na spoločenské pomery, nezmyselnú ľudskú pýchu, ktorých výsledkom je tragédia dvoch mladých ľudí. Takto inscenovaný príbeh Romea a Júlie bol vlastne neustálou konfrontáciou dobra a zla, zápasu, ktorý sprevádza celú dejinu ľudskej existencie. Z hľadiska interpretácie bola inscenácia kolektívnym dielom, rovnaký dôraz bol kladený na skupinové obrazy ako na sólové výstupy protagonistov. Hlavnou doménou bolo charakterové vykreslenie postáv, symbolizujúcich základnú ideu, nie virtuózne tanečné majstrovstvo jednotlivcov. Okrem sólistov – Ireny Dučkevičovej (Júlia), Vladimíra Ivanova (Romeo), Olga Kormankova (Tybalt), Alexandra Fursana (Mercutio) si pozornosť zaslúžil najmä orchester, ktorý hral pod taktovkou Genadija Provantova. Orchesterálna zložka v jeho ponímaní vyznela ako rovnocenný účastník dramatického diania a tak nečudo, že spočiatku dosť chladné obecenstvo dokázalo nakoniec spontánne oceniť umelecký zážitok, ktorého sa stalo účastníkom. Autorom scény bol Ernest D. Heidelbrecht. Keďže koncert Litovského komorného orchestra sa nekonal, ďalším podujatím, ktorého som bola svedkom bol koncert Symfonického orchestra poľského rozhlasu a televízie z Katovic, ktorý pod taktovkou svojho šéfdirigenta Antonyho Witta, uviedol Threnos (venovaný obeťami Hirošimy) K. Pendereckého, Koncert č. 2 c mol op. 18 S. Rachmaninova, vo vynikajúcej interpretácii poľského klaviristu Piotra Paleczného a Obrázky z výstav M. P. Musorgského. Orchester sa preslávil najmä ako propagátor súčasnej poľskej tvorby (Penderecki, Lutoslawski). Rovnako majstrovsky však zvládol i skladby ostatných štýlových období. Jeho zvuk, vysoká profesionálna úroveň a disciplinovaný umelecký prejav sú výsledkom nielen dirigentského umenia a sily osobnosti dirigenta, ale aj členov telies, ktorí môžu byť vzorom pre mnohých našich orchesterálnych hráčov. Výkon sólistu P. Paleczného tak isto bezozvyšku zniesol tie najvyššie profesionálne i umelecké kritériá. V podaní katovického orchestra uchvátili najmä Obrázky z výstav – toľkokrát počuté, dôverne známe, predsa však v tento večer nové vo svojej celistvej koncepcii a farebnosti.

Do tretice všetko dobré? Ani nie! Aspoň nie, čo sa týka koncertu v slávnom Kreuzkirche. Hoci pôvodná dramaturgia bola veľmi sľubná! Ale nie všetky zmeny vedú k lepšiemu. Na škodu veci, z technických príčin práve na tomto koncerte neodszla spomínaná Schnittkeho skladba, miesto ktorej bolo treba urýchlene upraviť dramaturgiu. Oproti pôvodnému programu, z ktorého zazneli len Liturgické zbory a cappella P. I. Čajkovského a Omša pre sóla, zbor a dychové nástroje I. Stravinského, zazneli časti organového cyklu O. Messiaena Les Corps glorieux a Hymna a capella R. Straussa. Namiesto M. Flámiga dirigoval Ullrich Schichs. Tieto zmeny poznačili aj úroveň interpretácie jednotlivých skladieb, ale i samotného zboru, presláveného Kreuzkirchenu, takže sme boli svedkami priemerného, nesústreďeného výkonu, ktorý u prítomných nedokázalo umocniť ani jedinú prostredie, v ktorom koncert odszel.

MARTA FOLDEŠOVÁ



S. Prokofiev: Láska k trom pomarančom

Snímky archív HŽ

nariadená bezhraničná láska. V čase vznikajúcej perestrojky sa vzťahy NDR k ZSSR (myslím bežných ľudí) naozaj oteplili. Boli však zhora zmrazené. A tieto násilnosti si, žiaľ, odniesla nevinná hudba. Klenoty ruských a sovietskych skladateľov narazili na šokujúcu averziu. Báječné a hudbou nikdy dosť nenasytené drážďanské publikum sklamlalo. Nebolo zvedavé, nekupovalo lístky, neprišlo na koncerty. Pridala sa k tomu tiež neblahá situácia podnikov a závodov, nebolo financií napríklad na abonentné vstupenky, a tak nikto nikomu lístky nenúkal. Tesne pred festivalom vyzerala situácia tak katastrofálne, že si jeho usporiadatelia nemohli dovoliť nechať pozvané zahraničné súbory hrať pred prázdnyimi sieňami a začali jeho hostovania odriekať. Postihnutý bol Litovský komorný orchester, Šostakovičov ansábl a tak isto aj Slovenský komorný orchester. V prípade

užila každý detail, každý smyk sláčika na to, aby ho tlmočila aj scénicky, a takisto som nevidela operu, kde hudba réžii vôbec také niečo mohla poskytnúť. V partitúre tohto diela je azda všetko, čo si v hudbe možno predstaviť – lyrika, monumentálnosť, groteska, irónia, askéza, veľkorysosť. Ak orchester tohto súboru hrá vždy tak, ako v prípade tohto hostovania, mali by sme už dávno poznať jeho nahrávky. Z nejakých príčin sa s ním nestretávame, a to je škoda. Aby som nezabudla: akosi často a vždy viac sa mi počas predstavenia vynárala blízka súvislosť Lady Macbeth s Cikkerovým Vzkriesením. Iste je to predovšetkým predlohou, sužetom, ale ešte viac cítim paralelu v súvislosti s formovým pôdorysom opier (najmä v prípade medziher)! V úplne inej rovine ako táto Šostakovičova opera stojí Láska k trom pomarančom od Sergeja Prokofieva. Opera by mala byť

Rozhovor s hudobníkom Petrom Breinerom

Hudba pre radosť

V hudobnom živote na Slovensku predstavujete raritu v dvoch smeroch. Po prvé – ste súčasne skladateľom, a to hudby tzv. vážnej i tej druhej, aranžérom, klaviristom i improvizátorom, dirigentom, hudobným režisérom, konferansierom resp. moderátorom; po druhé – z vašej hudby i celej osobnosti vyžaruje vzácna radosť. – Je spomínaná mnohosť aktivít prejavom vnútornej nutnosti, alebo vedomým programom, cieľom vašej práce, vášho života?

– Vôbec nie som cieľavedomý človek. Nemám životný cieľ, nič čo by som konkrétne chcel dosiahnuť. Možno, že ten dojem vzniká tým, že nech robím čokoľvek, snažím sa robiť to naplno. Fakt, že robím toľko vecí paralelne, je raritou iba v tejto dobe. Kedysi to bolo u muzikantov celkom normálne – boli súčasne skladateľmi, klaviristami i dirigentmi, zaoberali sa vážnou i nevážnou hudbou – proste boli hudobníkmi. V oných dobrých časoch, keď hudba patrila medzi remeslá. Podľa mňa to boli dobré časy a ja sa ani dnes nepovažujem za viac ako za remeselníka. Robiť to všetko mi spôsobuje radosť. Súčasne mám v povahe nepokoj, ktorý mi nedovoľuje dlho zotrvať pri jednej robote. Potreba neustálej zmeny nesie so sebou nevyhnutnosť robiť to, i to, i ono. Okrem toho, keď vykonávam všetky tieto činnosti naraz, týka sa to zväčša mojej vlastnej práce a odpadáva pritom nebezpečie nedorozumenia medzi autorom, interpretom a aranžérom.

Ako je to potom s nedorozumením napríklad voči Mozartovi, ktorého zrejme máte veľmi rád, reflektovali ste ho kompozične, hráte jeho koncert a rád ho dirigujete?

– K nedorozumeniu určite môže dôjsť, ale on sa každopádne nemôže sťažovať...

Takže kameň úrazu nehrozí, nemožno sa poknúť?

– Keď moje skladby hrá niekto iný, osobne k tomu nikdy nemám pripomienky. V okamihu, keď je dielo odovzdané verejnosti, nastupuje ďalší rozmer – interpretácia, ktorá je výhradným právom výkonného umelca. Ak sa niečo stane, čomu je na vine notový zápis, je to môj problém a celý zvyšok je problémom interpreta. A keďže ja som veľkorysý voči mojim interpretom, predpokladám rovnakú veľkorysosť aj u Mozarta.

Zotrvať u tohto skladateľa. V interpretácii jeho diel sú hlboko zakorenené tradície, pričom v súčasnosti prevládajú tendencie aj Mozarta od balastu týchto tradícií „očistiť“, vrátiť sa k originálu. Pokiaľ som počula vaše interpretácie, tváril sa bezstarostne voči týmto problémom.

– Som bezstarostný voči týmto problémom, lebo sa mi zdajú umelé. Ozajstnej pravdy sa aj tak nedopátrame. Je vylúčené, aby sme sa vrátili k pôvodnej interpretácii. Pred niekoľkými dňami boli u mňa ladiči, ktorí ma varovali pred predajom môjho starého klavíra, pretože takí ozvuční dosku dnes nevyrobia už ani Steinway, ani Bösendorfer, keďže dnes niet už takého kvalitného dreva, vďaka tomu, že sme si znížili prírodu. Obávam sa, že takto je to so všetkým. Idea návratu k tzv. pôvodnej interpretácii je iste pekná a vznešená, ale jej realizácia je nemožná. Ja interpretujem hudbu tak, aby som z nej mal radosť, aby pritom mali dobrý pocit hráči i poslucháči. Či je to v rámci petrifikácie štýlu, alebo v rámci interpretácie podľa nejakých tradícií, nie je pre mňa rozhodujúce. Pre mňa je najdôležitejšia spontánna muzikalita – dobré je to až vtedy, keď mám z toho dobrý pocit.

Zohráva logika a vkus dôležitú úlohu pri vzniku tohto dobrého pocitu?

– Isteže, logiku to má. Vkus je výsledkom skúsenosti, ktorá vytrieduje. Vkus je prítomný vedome alebo nevedome tak, že niečo odmietame a niečo si vyberieme. Je to podľa Einsteina: relatívne.

Pocítujete voči Mozartovi zvláštnu afinitu? Alebo sú vaše stretnutia s ním náhodné?

– Anatole France povedal: náhoda je koniec koncov Boh... Bude v tom nejaká inštinktívna náhoda. Pravdepodobne ma priťahuje Mozartova bezohľadná spontánnosť, ktorá nesvedčí o príliš dlhom premýšľaní o tom, či niečo má byť tak alebo onak. Časové korelácie vzniku jeho skladieb konečne aj vylučujú, že mal možnosť veľa premýšľať. Isteže sú aj skladatelia, ktorí majú výhrady voči takému štýlu práce, lebo sa im to nezdá seriózne a dosť dokonalé. Je to dokonalé až Bůh bráni.

Existuje aj iný skladateľ, ku ktorému pocítujete rovnakú blízkosť, spriaznenosť?

– Blízkosť iného druhu, blízkosť k niečomu, čo sa dnes označuje ako miešanie žánrov

– v tomto zmysle pociťujem blízkosť voči Mahlerovi. Jeho heretické sklzy zo symfonizmu do dychovky a do plebejskej hudby sú mi veľmi sympatické. Sám sa tomu tiež nevyhýbam.

Chceli by ste ho dirigovať?

– S tým dirigovaním je to zatiaľ také zvláštne. Pri väčšine svojich činností mám pocit istoty: keď píšem, režirujem, hrám na klavíri, je mi jasné, koľko a čo už o tom viem. Je za tým všetkým určitá skúsenosť a presne viem, čo si v týchto oblastiach môžem dovoliť. K dirigovaniu som prišiel ako slepý kura k zrnú: sám ešte dobre neviem, čo robím, keď dirigujem. Je to inštinktívne, bez akéhokoľvek školenia, ak nerátam dva roky u pána Holoubka na konzervatóriu a tri týždne u pána Slováka na VŠMU – štúdium, ktoré som potom akosi nedokončil. Takže ja som – ako to kedysi napísali z vedenia Hlavnej redakcie hudobného vysielania – „neskúsený nedirigent“. (Iný fakt zase je, že v auguste pôjdem s ich orchestrom na turné do Hongkongu ako dirigent.) Ja sa ešte stále čudujem, keď sa niečo podarí, keď orchestra hrá to, čo ja chcem aby hral, keď reaguje na gesto. Spontánnosť, akú pociťujem pri hraní na klavíri alebo písaní tu ešte nemôže fungovať, čo zaisť je dôsledkom nedostatku skúseností. Ako väčšina z nás totiž, aj ja som sa skoro všetko naučil praxou. Škola je viac-menej nešikovnou barličkou na to, aby človek mal čas zaoberať sa sám sebou. Hádám sa to časom zmení, keď budem viac dirigovať – čo, pravda, neviem, pretože mojou snahou je za ničím sa nedrať, nechávať veciam hladký priebeh. Nikdy som nebol leštičom kľúčiek, nedožadoval som sa možnosti hrať, vystupovať – zatiaľ všetko vždy prišlo za mnou. Rovnako to snáď bude aj s dirigovaním i s Mahlerom. Ale: rád by som ho dirigoval.

Zo všetkých činností, ktoré vykonávate, máte potvrdenie profesionála výlučne v kompozícii. Absolvovali ste klasické štúdium skladby. Vaše prvé kompozície, ktoré prenikli na verejnosť, však nedávali tušiť, že sa na toľko od vážnej hudby odkloníte, resp. že budete trvale medzi ňou a jazzom a inými populárnymi žánrami oscilovať. Na ktorú stranu vás ťahá srdce?

– Od malička som bol vychovávaný ako klasický hudobník. Začal som kariérou „zázračného dieťaťa“. Od svojich 10 rokov som bol mimoriadnym žiakom konzervatória, päť rokov som kvôli tomu dochádzal do Košíc. O rok skôr som sa stal poslucháčom konzervatória, čo mi tak znechutilo klavír, že uprostred štúdia vypukol vo mne voči tomu nástroju a voči cvičeniu spontánny odpor, čo iste bol aj dôsledok metódy výučby. Medzitým som zistil, že sa možno zabávať aj pri cvičení. Teda uprostred závažnej klaviristickej kariéry som prestúpil na kompozíciu. V tom istom období na mňa doľahlo očarenie jazzom. Prieskum tohto druhého brehu som začal akýmsi inštinktívnym záujmom – počúval som platne, skúšal som to na klavíri. Išlo pritom o starý jazz – swing a blues. Výsledkom sa stal netvor, ktorý prišiel do Bratislavy, ovládol tzv. štandardy, mainstream, čo tu ovládali muzikanti asi o 20 rokov starší ako som bol ja. Začal som s nimi hrať – zapáčilo sa mi to ako živé umenie, veď tu tvorivý proces pokračuje až do konca a je to pritom neustále iné – moja túžba po permanentnej zmene v tom nachádza naplnenie – tá istá vec sa ani približne nedá zahrať dvakrát za sebou rovnakým spôsobom. Takto som sa teda venoval vážnej hudbe na škole a súčasne som sa živil jazzom, populárnou hudbou – hraním, réžiou i písaním. Osobne som to nikdy nepociťoval ako rozpor – venovať sa hodinu Bachovi a hodinu Brubeckovi, alebo zahrať v Mozartovom koncerte jazzovú kadenciu. Nerozmýšľam o tom, či to podlieha istým estetickým kritériám, či to má logiku – pre mňa to logiku má v tom, že mám oboje rád. Preto aj to splyvanie v kompozícii. Nedokážem zhodiť jednu alebo druhú polovicu z mojich skúseností. Môj jazyk je skĺbený z oboch zložiek. Iný prejav – jednostranný – by bol klamstvom.

Výrazným dokumentom spojenia oboch svetov bol o. i. koncert, ktorý ste vymysleli, zorganizovali, zaranžovali, skomponovali, dirigovali, hrali, konferovali sám asi pred rokom pod titulom Hudba je len jedna. Tento koncert mal obrovský poslucháčsky ohlas, ale iba jedinú odbornú kritiku – i to negatívnu. Podľa mňa – počula som zvukový záznam – bol tento nepriaznivý posudok neoprávnený. Predovšetkým preto, lebo celý večer sa niesol v duchu vysokej profesionality – napriek hravosti a bezstarostnosti, ktorými na poslucháča



Snímka T. Trn

pôsobil – a to vrátane konferansu. Zvlášť pôvabné bolo vystriedanie žánrov a interpretov: profesionáli populárnej hudby spievali vážnu hudbu a naopak. Mala som možnosť počuť už aj iné podobné prípady – napríklad keď Barbara Streisandová spieva Schumannu, vnaša do jeho hudby svojrázny druh autentickosti a najmä sviežosti a odhaľuje celkom nové dimenzie interpretovanej skladby. Podobne som to pociťovala na onom koncerte pri pucciniovskej interpretácii pána Černocho, ktorý bol v tom prípade pre mňa ďaleko viac akceptovateľný ako napríklad v rovnakej árii neraz ťažko zniesiteľný nekvalitný, hoci klasicky školený „seriózny“ tenorista.

– Nechcem si dokazovať pravdu, ale v anglickej hitparáde na druhom mieste je Nesun dorma v podaní jedného operného tenoristu a jedného big beatového speváka. Tým sa nič nedá dokázať a kritik možno mal pravdu. Vychádzam však z toho, že pán Černoch to zaspieval absolútne profesionálne, s perfektnou intonáciou, vrátane všetkých nebezpečných tónov a – i keď v HŽ možno so mnou nebudú súhlasiť – vkusne. Bol to iný vkus, než na aký sme zvyknutí a možno to nebolo štýlovo „čisté“, ako keď to zaspieva kvalitný tenor na vysokej úrovni. Celý tento koncert bol pokusom presvedčiť ľudí o mojej pravde. Podľa tej jedinej kritiky zrejme nevyšiel.

Myslím si, že takýto druh koncertov by sa vynikajúco hodil na tzv. výchovné (aký to nešťastný názov!) koncerty, teda na také koncerty, ktoré by pomohli pritiahnuť ľudí k dobrej hudbe...

– Tak ako to v civilizovaných krajinách nie je nič mimoriadne – symfonické orchestre majú populárne série a keď Dany Kay diriguje New-Yorskú filharmóniu, príde to isté publikum ako na klasické koncerty a neurazí sa rovnako ako sa neurazí ani orchestra.

A neurazil by sa ani Mozart. Skôr naopak.

– Myslím si, že Mozart mal celkom opäť sklonky. A vedel, čo má ukázať svojim oponentom.

Vráťme sa k vašej skladateľskej práci. Boli ste absolventom talentovo veľmi silného ročníka na VŠMU, ročníka, ktorý budil pozornosť odbornej verejnosti už počas štúdia. I keď sa cesty tejto generácie (nemyslím v skupinovom zmysle) značne rozchádzajú, domnievam sa, že tu existuje spoločný menovateľ, resp. spoločné odlišovacie znamienko od toho, čo tu bolo predtým. Ide o odlišné estetické, filozofické východisko, o iný spôsob pohľadu na hudbu.

– Nechcem generalizovať, ale ak je medzi nami niečo spoločné, potom to je odpor voči „čistote“. To, čo si predošlá generácia vypestovala ako najvyššie kritérium – kritérium „čistoty“, morálnej nepoškrvnenosti v zmysle zodpovednosti voči vlastnému dielu, v zmysle „Mozart nemohol byť skladateľom, keď za tri dni napísal symfóniu“, v zmysle „nič nie je dobré, ak to nie je vysedené“, v zmysle „spontánne je síce pekné, ale nie dobré“ – to nám bolo cudzie. Pravda, každý to realizoval svojím spôsobom v dôsledku odlišnosti pováh a pod.

Bol tento postoj spontánny, alebo ovplyvnený atmosférou, tendenciou doby?

– Je prirodzené, že hudba, ktorú sme po-

čúvali, vyvolala protireakciu a vplyvy doby padli na úrodnú pôdu.

Máte pocit, že váš postoj, vaše východiská sa nakoniec stretli s plným pochopením?

– U nás je to divné: každý problém sa okamžite mení na problém osobný. Za štyridsať – alebo bohvie koľko – rokov totalitnej vlády nad slovenskými dušičkami sme sa nenaučili mať nadhľad, nenaučili sme sa to, že ak sa mi niečo nepáči, nemusí to automaticky znamenať, že sa mi nepáči človek, čo to urobil. Nenaučili sme sa nebrať veci až tak vážne. Nenaučili sme sa, že náš „obrovský“ problém, nad ktorým sa my v odbornej tlači ideme pohláznit, zaujíma zhruba 1 % (ak som optimista) populácie. Takže chyba odstup a ľahkosť, dve vlastnosti, ktoré vytvárajú toleranciu.

Vystúpili ste zo Spolku slovenských skladateľov, zrejme ako protest proti niečomu.

– Samozrejme: som exhibicionista. Ktorý umelec ním nie je! To patrí k veci. Bol to impulz, vyvrcholenie zhnusenja, ktoré po revolúcii bolo intenzívnejšie, než pred ňou. Mal som v živote šťastie, že som už od vysokej školy niesol nálepku „deštruktívny živel“, takže sa teraz veľmi odvážne môžem pozrieť každému do očí: nie som, takrečeno, poznačený kadrovými prehreškami z hľadiska súčasnosti. Dokonca na sklonku totality som vyvíjal aj protitotalitnú aktivitu v rámci satirických rozhlasových kabaretov, čo by som teraz mohol aj vhodne využiť. Nemohol som sa dívať na to, ako na prvej porevolučnej schôdzi skladateľov sa oči bývalých funkcionárov na mňa upierali so strachom, vari nezačnem teraz vyčítať, keďže mám na to plánet. Očakávanie revolučných rečí sa splnilo, nie však odo mňa. Dokonca neboli ani od nikoho z našej generácie, nikto z mojich priateľov sa nedral dopredu, neprejavil snahu sa zviať na tej vlne. Dosť ma znechutila taká kvázi likvidačná atmosféra na onej schôdzi, a potom, keď členovia zväzu, ktorí venovali čas svojej bohatej tvorby strane, výročiam povstania, x-tému zjazdu, začali okamžite písať omše a venovať svoje skladby pápežovi – vtedy som si povedal: stačilo.

Považujete takúto formu protestu za jedinu možnú? Vieme, že situácia hudby na Slovensku je veľmi nepriaznivá, a domnievam sa, že takéto profesionálne združenie, akým je napríklad SSS môže na to upozorniť, podať návrhy na riešenie s nárokom byť počutý. To znamená, že spolok by sa dal využiť pre pozitívnu aktivitu.

– Ak niekto chce robiť pozitívne veci, nepotrebuje na to spolok. Ďalej: na Slovensku nie je situácia zlá v hudbe, ale vo všetkom. Keď každý bude robiť svoju prácu na 100 % a profesionálne, počnúc vedúcim osvetového strediska a končiac ministrom kultúry, ktorý bude presne vedieť, akú funkciu má hudba a koľko podpory potrebuje hudba takáto a koľko onaká, potom nie je dôvod na združovanie. To všetko je iba kompenzácia toho, že niekto nerobí svoju robotu.

Domnievate sa, že na Slovensku v budúcnosti bude každý robiť to, čo robí má?

– V každom prípade si nemyslím, že tomu spolok pomôže. U nás je všetko naopak. V televízii ktosi povedal: budeme robiť, len

Pokračovanie na str. 12



Vincenz Reim: Divadelné námestie v Bratislave (okolo 1850)

HUDOBNÍK BRATISLAVSKÉHO KLASICIZMU

František Xaver Tost

DARINA MÚDRA

Mimoriadne priaznivé podmienky, ktoré pre rozvoj hudobného umenia dokázala v druhej polovici 18. storočia vytvoriť Bratislava, prilákali a potom buď prechodne, alebo natrvalo viazali s mestom mnohé vynikajúce osobnosti skladateľov, interpretov, pedagógov, organizátorov hudobného života i výrobcov hudobných nástrojov. Patril medzi nich i František Xaver Tost, ktorého osobnosť a dielo sa stali neoddeliteľnou súčasťou hudobných dejín Bratislavy.

Narodil sa pravdepodobne v Čechách v roku 1754 (dva roky pred W. A. Mozartom), zomrel 24. apríla 1829 v Bratislave (teda dva roky po smrti L. v. Beethovena). Tost patril k tým skladateľsky činným hudobníkom Bratislavy, ktorí boli nielen svedkami, ale aj aktívnymi spolupracovníkmi hudobnej kultúry mesta takmer počas celej dĺžky trvania hudobného klasicizmu u nás.

Pred príchodom do Bratislavy účinkoval F. X. Tost v kapele M. Esterházyho v Eisenstadte, na čele ktorej stál Joseph Haydn. Je možné, že prvé kontakty Tosta s našim mestom sa uskutočnili práve počas niektorých z návštev Esterházyho v Bratislave, kam ho spravdila sprevádzali aj jeho hudobníci.

V Bratislave sa F. X. Tost natrvalo usadil asi v roku 1773. O jeho hudobných kvalitách svedčí skutočnosť, že tu získal spoločensky i hudobne závažnú funkciu mestského vežového trubača. Netreba osobitne zdôrazňovať fakt, že vežoví trubači – ako mestskí zamestnanci – tvorili ešte aj v tej dobe dôležitú súčasť komplexu mestskej hudobnej kultúry. Okrem základných trubačských povinností na radničnej veži plnili aj ďalšie úlohy. Mali napríklad neodmysliteľný podiel na zvyšovaní lesku korunovácií, ktoré sa v Bratislave uskutočňovali až do roku 1830. Ako trubač sa F. X. Tost nepochybne zúčastnil na korunovácií Leopolda II. v roku 1790 a možno i v roku 1808 na korunovácií Márie Ludoviky. Z batthyányiovských účtovných dokladov je známe, že ako hudobník bol zaangažovaný aj na pohrebe kardinála a primasa Uhorska, grófa Jozefa Batthyányiho, ktorý sa uskutočnil v polovici decembra 1799. K ďalším zamestnaneckým povinnostiam

F. X. Tosta ako mestského trubača patrilo účinkovanie na pravidelných sakrálnych hudobných produkciách kostolov mesta, na trubačských vežových koncertoch, na zábavách poriadaných mestom, ale i na súkromných podujatiach s hudbou. Úlohou tzv. vežových majstrov bolo tiež vychovávať trubačský dorast.

V 80. rokoch 18. storočia zastával F. X. Tost úrad hudobného riaditeľa bratislavského mestského divadla a neskôr vykonával funkciu divadelného kapelníka. Takto sa spája vo svojom biografickom lexikone tiež C. von Wurzbach. Toto účinkovanie Tosta sa viazalo k dobe, keď v Bratislave vznikla mestská divadelná spoločnosť Christoph Ludwiga Seippa (1791–1793), Georga Junga (1793–1796) a Johanna Christopa Kunza (1796–1801). K uvedeným rokom sa viazala aj podstatná časť hudobno-scénickej tvorby F. X. Tosta: komická opera na libreto Friedricha Wilhelma Gottera *Die Werbung auf dem Jahrmarkt*, predvedená – podľa informácií G. Stauda – spoločnosťou Ch. L. Seippa v Bratislave dňa 18. augusta 1792, komická spevohra v troch dejstvách *Der edle Eifer*, vytvorená v roku 1796 a spevohra *Das Dorf im Gebirge*, skomponovaná o dva roky neskôr. Jej libretistom bol August Kotzebue. Ďalšie spevohry – *Mann und Frau, Witwer und Witwe, Der Sonderling* a *Der Lügner* – boli podľa J. F. Reicharda určené pre Seippov súbor. Menované Tostove hudobno-scénické diela vznikli v čase, keď už druhé desaťročie mala Bratislava v prevádzke novú, stálu divadelnú budovu s hľadiskom pre 800 divákov, ktorá stála približne v priestore medzi dnešnou budovou opery Slovenského národného divadla a kostolom Notre Dame.

Význam spoločenského postavenia F. X. Tosta i jeho občianske postoje dokladá vlastenecky ladená kantáta *Aufruf an Ungarns edle Söhne* na textovú predlohu P. Webera. Dielo, ktoré určil autor ako „... zu einem freywilligen Kriegsbeitage gewidmete Kantate ...“, zaznelo na slávnostnom koncerte v sále mestskej Reduty pri príležitosti zasadania snemu v Bratislave dňa 17. novembra 1796. Túto udalosť komentovali na svojich

stránkach aj bratislavské noviny *Pressburger Zeitung* (č. 93, 18. XI. 1796).

Ako sme sa o tom už zmienili, súčasťou pracovných povinností F. X. Tosta ako mestského trubača, bolo organizovanie podujatí zábavného charakteru, plesov a rozličných tanečných večierkov. Kým pre tanečné zábavy viac ľudového typu sa využívali zväčša hostince a v lete voľné priestranstvá mesta, usporadúvali sa honosné plesy a tanečné zábavy šľachty a meštianstva okrem šľachtických sídel v mestskom divadle, v zasadačích priestoroch snemovne a neskôr v Redute. Pre tieto účely slúžila príležitostne aj divadelná sála súkromného divadla Pálffyovcov, ktoré stálo – a to až do roku 1891 – v záhrade paláca rodiny približne v priestoroch dnešnej budovy Vysoké školy muzických umení na Zochovej ulici.

Dobovou zvyklosťou bolo, že do hudobného programu zmienovaných tanečných podujatí prispievali vlastnými skladbami aj mestskí trubači. K najpočetnejším patrila v tomto smere práve produkcia F. X. Tosta. Okolo 130 zatiaľ evidovaných tanečných skladieb – na základe ktorých bol Tost historikmi považovaný za jedného z hlavných reprezentantov dobovej úžitkovej hudby u nás – tvorili rôzne, pre klasicizmus typické, tanečné útvary: menuety, triá, nemecké tance, redutové tance, ländler, polonézy a iné. Tieto kompozície Tost vytvoril – a prostredníctvom novín *Pressburger Zeitung* aj náležite propagoval – nielen pre bratislavské tzv. tanečné zábavy, ale – ako o tom napokon svedčí text titulného listu *Caschauer Redoutt Deutsche Für Das Jahr 1807* – aj pre obchodné podujatia v Košiciach.

Väčšia časť dnes známych Tostových tanečných kompozícií má komorné obsadenie (2 husle a violončelo). Požiadavka vytvoriť v roku 1790 pre Bratislavu (možno k oslavám spojeným s korunováciou) viaceré reprezentatívne tanečné diela, sa odzrkadlila aj v rozsahu Tostom použitého orchestrálneho aparátu. Tvorili ho sláčikové nástroje, pikola, flauty, hoboje, klarinety, fagoty, horny, klaríny, tympany, činely a veľký bubon. V skladateľskej pozostalosti F. X. Tosta sú však za-

stúpené aj tance pre sólový klavír. Rozsah a zloženie reprodukčného aparátu Tostových tanečných skladieb teda vždy určoval charakter podujatí, pre ktoré vznikli.

Z kompozično-štýlového hľadiska neprekročila väčšina Tostových tanečných skladieb rámec všeobecne platných dobových zvyklostí. Vďaka spravidla dobrej umeleckej hodnote a ľúbivosti diel, prenikli tieto kompozície nielen do repertoáru hudobných podujatí miest, ale i do hudobných salónov viďeckých šľachtických rezidencií Uhorska. U nás boli pomerne frekventovanou súčasťou hudobného repertoáru napríklad v rodine Ostrolúckych so sídlom v Ostrej Lúke pri Zvolene a hrali ich aj v rodine Révayovcov, ktorých kaštieľ sa nachádzal v Turčianskej Štiavničke neďaleko Martina.

Miestom svojho uplatnenia zaujímavé sú Tostove *Marche der bürgerl. Werbung zu Pressburg Anno 797* pre sólový klavír. V hudobno-pedagogickej praxi ich totiž ako inštruktívny materiál používala trenčianska rehoľa piaristov.

Osobitnú zmienku v kontexte Tostovej tanečnej hudobnej produkcie si zasluhujú jeho hungareskové diela. Svojou orientáciou boli na pomedzí dvoch tendencií, ktoré charakterizovali svetskú hudobnú produkciu doby klasicizmu. Prvú reprezentovala tá časť skladateľov dnešného Slovenska, ktorí uplatňovali vo svojej tvorbe výlučne nadnárodné platné normy hudobnej reči raného a vrcholného klasicizmu. Tí druhí tieto normy modifikovali znakmi domáceho hudobného prejavu. V rozmedzí rokov 1795–1808 F. X. Tost vytvoril a vo Viedni vydal tri zošity klavírných tanečných hungareskových skladieb. I napriek tomu, že nedosahujú úroveň obdobnej tvorby F. P. Riglera, zohrali významnú historickú úlohu tým, že do hudobných salónov šľachty a meštianstva v centre hudobného klasicizmu – Viedni, vniesli – pre územie vtedajšieho Uhorska – typický a špecifický hudobný prejav, ktorým naše krajiny obohatili hudobnú reč európskeho klasicizmu.

Často jediný zdroj informácií nielen o hudobnom dianí Bratislavy, Uhorska, ale celej

podunajskej oblasti, predstavujú bratislavské noviny Pressburger Zeitung. Aj v prípade F. X. Tosta vďačíme práve týmto novinám za vzácne informácie o rozsahu a zložení skladateľského diela tohoto hudobníka. Ako sme sa už zmienili, označovali muzikológovia na základe veľkého počtu zachovaných tanečných kompozícií F. X. Tosta za autora tanečnej hudby obdobia klasicizmu. Na myšlienku tohto tvrdenia ako prvú upozornila Jana Mária Terrayová (in: Musicologica slovacica 1, 1969) tým, že sprístupnila verejnosti reálny obraz tvorby Tosta, obsiahnutý v subskripcných ponukách, ktoré v septembri 1803, marci 1806 a v apríli 1823 uverejnili noviny Pressburger Zeitung. Z týchto oznamov jasne vyplýva, že F. X. Tost komponoval nielen tanečné diela, ale že jeho skladateľský záujem pokrýval takmer všetky hudobné druhy a formy obdobia klasicizmu, ktoré boli charakteristické pre toto štýlové obdobie dejín hudby.

Uvedené pramene zaznamenávajú obdivuhodný rozsah skladateľskej aktivity Tosta. Zaujímavé pre nás sú najmä informácie novín z roku 1823. Predstavujú akoby bilanciu takmer celoživotného skladateľského diela tohoto hudobníka, ktoré – podľa údajov Pressburger Zeitung – reprezentovalo vtedy do 180 diel. Napriek nevôli čitateľov venovať pozornosť údajom výpočtového charakteru, zhrnieme v prehľadnom zozname fakty získané z obdobia skladateľského odkazu F. X. Tosta. Jeho prevažnú časť tvorili diela profánnej hudby, a to skladby orchestrálne (29 diel), komorné (11 skladieb) a tanečné (44 kompozícií). Sakrálnu hudbu zastupovalo iba 28 diel.

Pre orchester určil F. X. Tost svoju National-Ouverture, 4 koncerty pre sólové husle a orchester (D dur, A dur, G dur a F dur – s „uhorským rondom“), jeden koncert pre sólovú flautu a orchester. Koncert pre fagot a jeden organový koncert. Tost bol tiež autorom štyroch árií (3 sopránové, 1 basová) a troch duet (pre soprán a tenor a pre soprán a alt) s orchestrálnym doprovodom, veľkej kantáty (ouvertura, rodná, adagio, allegro, andante a iné) a tiež baletnej hudby ku hre Göttin Flora bestrafte Untreue.

Z komornej produkcie F. X. Tosta subskripcná ponuka menuje 1 kvarteto, 6 duet pre husle a violu, 3 veľké klavírne sonáty (jedna z nich je s flautou) a 15 variácií pre husle na tému Nunquam traurig, semper lustig.

K tanečnej tvorbe tohoto skladateľa patrili početné menuety, triá, nemecké tance, ländler, určené prevažne pre malé sláčikové obsadenie, ale aj Theatralische Menuetti s triom pre veľký orchester.

Nepredpokladáme, že by údaje o Tostovej sakrálnnej tvorbe, ktorá podľa Pressburger Zeitung v roku 1823 zahŕňovala 28 skladieb (1 omša, 2 litánie, 10 antifón, 9 hymien, 3 ofertória, 1 réál, 1 sekvenciu a 1 počtu) sa ofarbila v reálnom vytvorení na počty cirkevných skladieb. Ich rozsah bol nepochybne ďaleko väčší.

Mimoriadne pozornosť venoval F. X. Tost hudobnej tvorbe pre žiakov. Súbor 60 diel určil autor síce „für Anfänger“, avšak v skutočnosti tieto skladby boli použiteľné zrejme prevažne žiakmi na strednom a vyššom stupni sa v oblasti komornej a orchestrovanej tvorby. Nezodpovedanou ostáva otázka, pre akých žiakov bola určená táto časť jeho skladateľskej aktivity. Či snáď bola súčasťou jeho vlastnej pedagogickej činnosti, alebo bola adresovaná pre poslucháčov mestskej školy, eventuálne mestskej hudobnej školy, prípadne niektorých z pedagogicky orientovaných reholí (napríklad pre školu rehole bratislavských uršulínok).

Tostova hudobno-pedagogická literatúra obsahovala: 6 duetín pre dvoch huslistov a 3 malé triá pre dvoch huslistov a violončelistu. Interpretácia jeho kasácie si vyžadovala huslistu, flautistu a violončelistu. Pre dvoch huslistov, violončelistu a ďalšieho hráča na inom kontinuovom nástroji. Pre flautu, klavír a violončelo vznikli 15 variácií, 2 polonesy, 14 nemeckých tancov, 13 sonát, 12 eccosaises, 12 hungaresiek a finále s triom. Zdá sa, že Tostovu hudobno-pedagogickú tvorbu – z hľadiska obľabnosti – završovalo dueto pre detský zbor a orchester (predstavoval formu gratulácie detí svojím rodičom) a koncert pre husle a orchester C dur „für Anfänger“.

Skutočnosť, že prevažnú časť vyššie uvedenej profánnej a časť sakrálnnej produkcie F. X. Tosta nemáme k dispozícii – dúfame však, že v niektorom z nespracovaných archívov sa aspoň jej časť zachovala –, sťažuje možnosť charakterizovať hudobný prejav skladateľa a jeho štýlový vývoj. K nemnohým zachovaným dokladom Tostových skladateľských schopností a jeho talentu patrí šesť, technicky pomerne náročných a kompozične vydatých, duet pre husle a violu, ktoré boli v majetku rodiny Ostrolúckych. Skladby sú produktom práce talentovaného a skúseného skladateľa a zručného huslistu. Štýlovým prejavom ich možno zaradiť do okruhu diel výrazovo blízkych ranej tvorbe L. v. Beethovena.

Neodmysliteľnú súčasť hudobnej kultúry Bratislavy obdobia klasicizmu tvorili pravidelné hudobné produkcie kostolov mesta. Centrálnemu miestu patrilo samozrejme korunovačnému kostolu sv. Martina. Vokálno-inštrumentálna, tzv. figurálna hudba však pravidelne zaznievala aj v kostole františkánov a jezuitov. Uvádali ju tiež v kostole trojice milosrdných bratov, v kostole sv. Trojice a stálou súčasťou bohoslužieb – a nielen bohoslužieb – bola i v kostole rehole uršulínok.

Vďaka záznamom novín Pressburger Zeitung (č. 1, 6. I. 1823) vieme o účinkovaní F. X. Tosta, vtedy 69-ročného, v kostole sv. Trojice na Nový rok 1823. Na predpoludňajších slávnostných bohoslužbách boli na programe až tri jeho skladby: omša, ofertórium a Tantum ergo. Popoludní toho istého dňa zazneli Tostove litánie a Alma redemptoris Mater. Okrem toho účinkoval „vežový maj-

l zalm a 1 ofertórium). Je charakteristická tým, že akceptovala oba uvedené zretele.

Najmenej dve desaťročia trvajúcu činnosť (uvedené skladby sú z rokov 1803–1828), ktorú Thurnermeister in Pressburg F. X. Tost ako skladateľ vyvíjal pre tento bratislavský kostol, podporovala hudbe naklonená predstavená kláštora matka Emerica de Wagnerová, ale najmä talentovaná hudobníčka, uršulínka Stanislava von Seydlová (1752 – 1837), ktorá tu zastávala funkciu refeschoriho a sama bola aj skladateľsky činná. O súčinnej hudobnej spolupráci týchto rehoľníčiek a Tosta svedčia viaceré venovania jeho diel S. von Seydlovej, E. de Wagnerovej alebo celému rehoľnému spoločenstvu, teda „... denen Wohl Ehrwürdigen Frauen S-tae Ursulae...“.

Zo zachovaných diel F. X. Tosta je evidentné, že uprednostňoval menšie

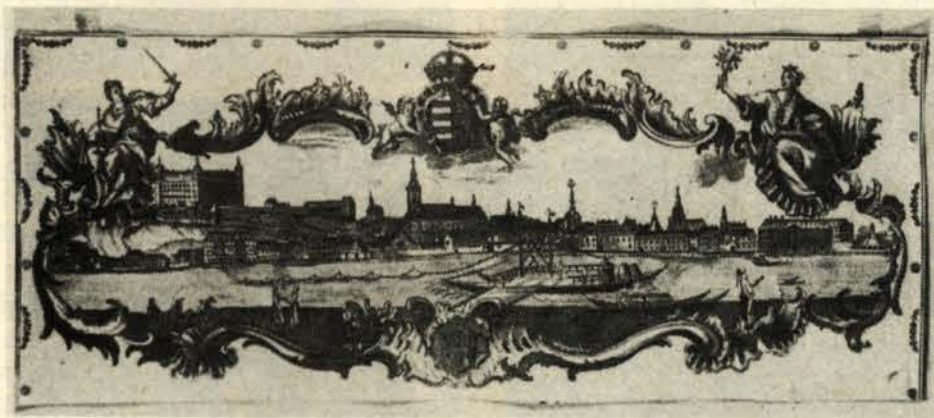
linskej školy v oblasti zborovej a orchestralnej praxe. Zdá sa, že aj časť Tostových antifón počítala so spoliučinkovaním hudobne vyspelých chovancov tejto školy. K vydareným kompozíciám tohto typu patrí i Tostova pastorálna ária sviežej invenčnosti Bone Jesule C dur, ktorú autor venoval už viackrát spomenutej mater Stanislave. Napokon treba ešte pripomenúť, že sakrálna hudobno-pedagogická tvorba F. X. Tosta bola v dobe klasicizmu na území dnešného Slovenska svojím výskytom pomerne ojedinelá.

K úvahe, že do skupiny Tostových diel s pedagogickým určením patrí aj Divertimento D dur, vedie jedným rozah a výber použitého inštrumentára (husle, flauta, dve horňá a violončelo) a celkový nenáročný spôsob stvárnenia hudobného zámeru. Iným vysvetlením mohlo byť určenie Divertimenta pre interpretov z radov šľachtických alebo meštianskych hudobných diletantov. Teda opäť by sa jednalo o istý druh tvorby s funkciou – i keď len sprostredkovacou – ktorá v sebe skrývala aj sprostredkovateľský aspekt.

Pre hudobnú reč F. X. Tosta je príznačná bohatá a svieža invenčnosť. Vplyvy istých stereotypov, získaných v povolani trubača, sú najvýraznejšie v rytmickom prejave, ako najmenej prepracovanej zložke jeho diel. V oblasti hudobných foriem bol Tost poplatný zažívaným dobovým schémam. Dôležitým prostriedkom výrazu bol okrem dynamiky hudobné nástroje, pričom zjavná je jeho tendencia využívať ich charakteristické zvukovo-farebné danosti. V spôsobe práce s hudobnými nástrojmi sa dajú vypozať značné skúsenosti Tosta-instrumentalistu, ktorý musel dobre ovládať hru na viacerých hudobných nástrojoch.

Dosiaľ známy zlomok skladateľského odkazu Františka Xavera Tosta je atypický nielen z hľadiska zastúpených druhov a foriem, ale aj z hľadiska zastúpených diel, ktorú plnili a zámeru, pre ktorý vznikli. Teda to, čo dnes z tvorby Tosta poznáme, nielenže neumožňuje zodpovedne ho charakterizovať ako skladateľa, ale neposkytuje dostatočnú bázu ani pre vykreslenie obrazu o štylovo-vývoji jeho hudobného prejavu. Navyše zväčša k dvom krajnostiam v hodnotení skladateľa. Na jednej strane – s odvolaním sa na dobové literárne pramene a repertoárovú frekvenciu jeho tvorby – vedie k presvedčeniu veľmi vysokých kvalít autora. Na druhej strane – nepoznanie, či nepochopenie účelu skupiny diel orientovaných pedagogicky – môže viesť k mylnému podceňovaniu schopností tohoto skladateľa. Preto zodpovedajúce hodnotenie F. X. Tosta ako skladateľa ostáva zatiaľ otvoreným problémom. Avšak pri všetkých objektívnych prekážkach môžeme už za dnešného stavu poznania považovať – a to napriek vyššie uvedeným konštatovaniam – Františka Xavera Tosta za závažného domáceho skladateľa klasicizmu, za hudobníka spontánnej tvorby smerovala do okruhu skladateľského prejavu viedenských autorov obdobia vrcholného klasicizmu.

DARINA MÚDRA



Seb. Zeller – Sam. Mikoviny: Bratislava (okolo 1770) – záhlavie výučného listu cechu ihlárov

ster a hudobný riaditeľ“ F. X. Tost vo vlastnom husľovom koncerte ako sólista. Správa novín je navyše pozoruhodná tým, že prináša pozitívne hodnotenia Tosta a konštatuje jeho prínos nielen pre hudobný život Bratislavy.

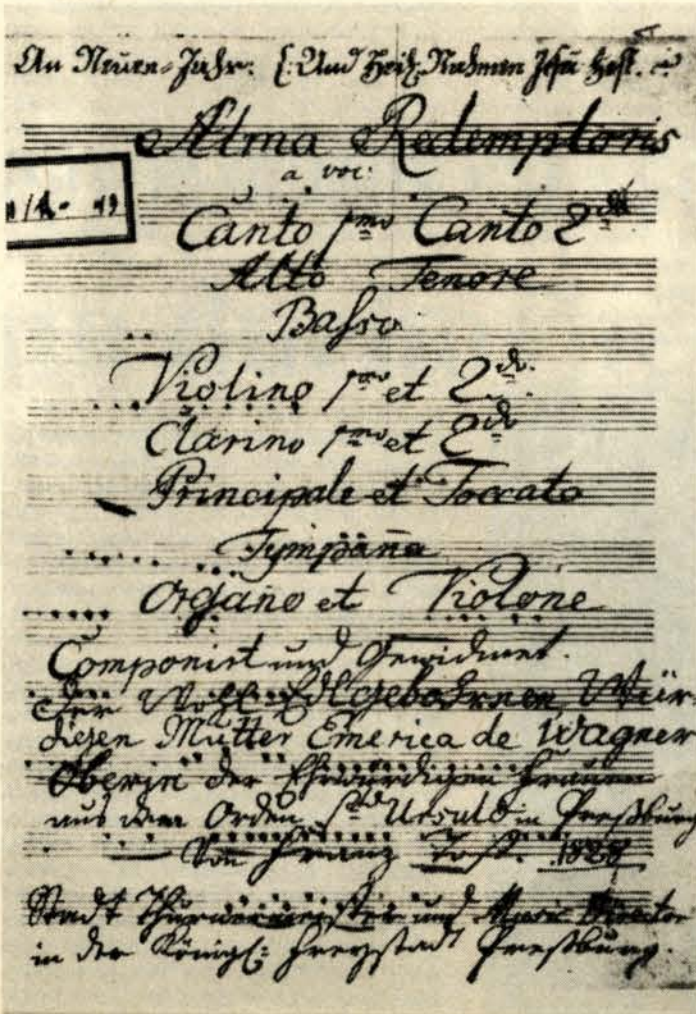
Popri svojej účasti na hudobných produkciách chórův bratislavských kostolov ako inštrumentalista, prispieval F. X. Tost k ich činnosti aj ako skladateľ. Tým pomáhal – spolu s mnohými inými miestnymi skladateľmi – do značnej miery pokryť repertoárové požiadavky bratislavských regenschori a tak zabezpečiť značnú sebačnosť bratislavského klasicistického hudobného repertoáru.

Početné notové materiály hudobnej zbierky uršulínskeho kostola svedčia nielen o živom záujme tejto rehole na uvádzaní novín domácej a európskej tvorby. Sú tiež dokladom snahy o výber časovo aktuálnych diel, používaných pri výučbe hudby, ktorú táto pedagógia organizovala rehole zabezpečovala. Aj sakrálna produkcia F. X. Tosta, ktorá vznikala na objednávku kostola a školy rehole bratislavských uršulínok (ide väčšinu u nás dnes známej skladateľovej chrámovej tvorby – 1 ária, 9 antifón, 2 hymny, 4 litánie,

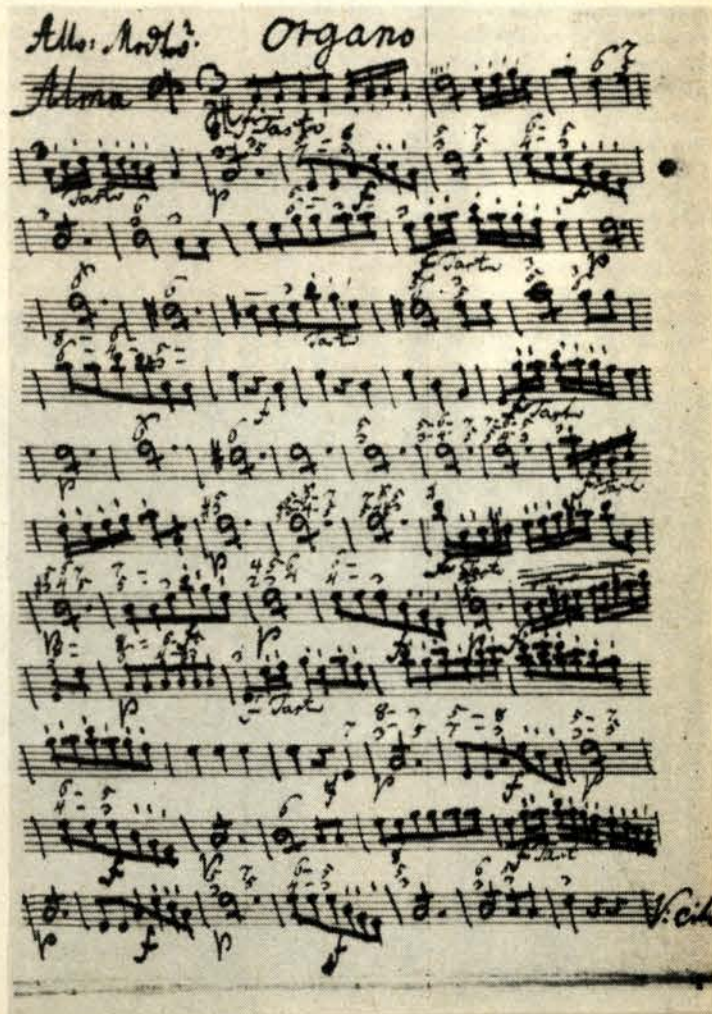
formové útvary. Podľa kvality kompozičnej práce je často dost zreteľne rozpoznatelná vzniakla. Túto stránku Tostovej skladateľskej činnosti možno však niekedy dosť ťažko odlišť od zámerného zjednodušovania použitých vyjadrovacích prostriedkov, a to v skladbách, ktoré určil pre pedagogické účely.

K reprezentatívnym sakrálnym skladbám F. X. Tosta patrili viaceré z jeho antifón, litánií a hymny. Jedným z dôležitých prostriedkov výrazu sa v nich stal pomerne rozmerný reprodukčný aparát. Orchester, v ktorom anachronicky ešte aj v druhom desaťročí 19. storočia Tost výdatne využíval lesk zvuku klarín, zvykol prifarbiť zvukom sólovej trúbky. Z bicích nástrojov využíval tympany a vo svojom slávnostnom Te Deum dokonca aj bubon – i keď s možnosťou ad libitum.

V súbore diel chrámovej hudby F. X. Tosta si osobitnú pozornosť zasluhujú tie litánie, ktoré vznikli v roku 1819 ... für die Schull-Kinder bey den Hohen Ehrwürdigen Frauen in dem Hochlöblichen Kloster S-tae Ursulae. Skladby sú vydarenými pedagogickými prácami určenými pre prezentáciu hudobných schopností žiakov ur-



F. X. Tost: Alma Redemptoris – titulný autografný list



F. X. Tost: Antifona Alma Redemptoris – autograf rkp.

Snímky archív autora

Rozhovor s hudobníkom PETROM BREINEROM

Hudba pre radosť

Dokončenie zo str. 9

nás motivujú. Opačne: najprv treba robiť poriadne, potom budú peniaze na to, aby mohli niekoho motivovať.

Posledných 7 – 8 mesiacov je neustále na programe problém umelec – politika. Myslíte si, že umelec má poslanie? Aké? Ako to súvisí s politikou?

– Neviem, či som umelec. Vôbec netuším, či mám nejaké poslanie. A politika? Som zástancom remeselníctva. Ak všetci budeme plniť svoju prácu, svoje povinnosti, potom zavládne vytúžená harmónia, potom všetko bude fungovať... T. j. keď si politici budú poriadne robiť politiku, umelci umenie, nemalo by to byť zlé. Pravdaže, prostredníctvom umenia sa dá vyjadriť politický názor, ale spájať tieto dve veci prakticky – to sa mi zdá neprofesionálne.

Začali sme konštatovaním vašich mnohostranných aktivít. Zdá sa mi, že vaša „využitost“ doma nie je tomu adekvátna, že ste svojou činnosťou orientovaní skôr smerom von, do zahraničia.

– Už som povedal, že sa nikdy za ničím neženem. Vždy som bral len to, čo mi ponúkli. Teda moja práca je len to, čo mi ponúkajú, kde je o ňu záujem. Veľmi rád hrám alebo dirigujem koncerty v Košiciach alebo v Žiline, keď ma tam zavolajú. Veľmi rád napíšem skladbu pre orchester, ktorý si to odo mňa objedná.

Máte pocit nespravodlivosti tu doma?

– Nie.

Keby ste mali rozhodnúť o tom, čo treba urobiť, aby hudba sa stala tým, čím má byť, aby dostala to, čo dostať má, aby ju ľudia chceli, aby navyše chceli dobrú hudbu – čo by ste navrhovali, požadovali?

– Neviem, či by nebolo treba začať inde, nie pri hudbe. Začať tým, aby ľudia chceli začať žiť. Žiť normálnym spôsobom. Aby nemuseli venovať more času a peňazí veciam, ktoré si to nezaslúžia. Až budú mať čas a peniaze, potom ich my môžeme začať nútiť, aby nám z toho niečo venovali.

To znamená, že u nás nemožno uspokojiť s akýmsi a-múzičným intermezzom?

– Asi. Veď ani doteraz nikto nechcel počúvať hudbu. Tie výsledky, ktoré sa uvideli, sú naľutujúce. Takže to, čo je u nás, nie je dobré. Inak, pokiaľ ide o spomínané mŕtve obdobie – aj tu záleží na vláde, ktorá by si mohla aj v tomto smere okukať fungujúce modely civilizovaných krajín. A u nás ani tie odpisy z daní nie a nie uzajknúť.

Predpokladám, že v dôsledku svojich rozmanitých aktivít vám je známy aj nejjeden fungujúci model trhového hospodárstva vo sfére hudby. Takmer od počiatku spolupracujete v Česko-Slovensku s p. Heymannom, predstaviteľom firmy Pacific, resp. HNH International, ktorá tu realizuje už niekoľko rokov množstvo zvukových záznamov s našimi telesami, sólistami, dirigentmi. Akého druhu bola vaša spolupráca?

– Začal som ako režisér, pokračoval ako aranžér, dirigent a klavirista; réžie som sa medzitým vzdal.

Prítomnosť tejto firmy u nás značne rozvírila pokojnú hladinu nášho hudobného života. Komentáre v širšej odbornej verejnosti boli prevažne negatívne, hoci vlastne pravdepodobne neboli podložené presnými faktickými informáciami. Navyše vznikli zložitý vzťahy medzi vydavateľstvom OPUS a p. Hey-

mannom a následne medzi OPUSom a našimi umelcami...

– Je to komplex otázok, o ktorých pomerne veľa viem, pretože som pracoval aj v OPUSe. Ide v podstate o problémy, vyplývajúce z dvoch často sa vyskytujúcich slovenských vlastností – závisť a nenávist. Tí, čo pre p. Heymanna nenahrávajú, závidia tým, čo nahrávajú a tí čo nahrávajú, chcú stále vyšší honorár. Pán Heymann je obchodník. Ako je v civilizovaných krajinách zvykom, ponúkne obchodník svojmu partne-



Snímka archív autora

roví obchod za určitých podmienok. Ak ich partner prijme, zaväzuje sa na vykonávanie určitej činnosti. Ale potom ju vykonáva bez toho, aby na svojho partnera nadával, že mu málo platí. Je to logické vďaka na svete, iba u nás nie. Pán Heymann vstúpil pre propagáciu slovenskej hudobnej kultúry vo svete viac, než my kedykoľvek predtým. Oproti tomu sú výsledky OPUSu žalostné, aj keď pán Stanislav svojimi článkami, ktoré píše na vlastnú obhajobu, to prezentuje celkom inak. Výsledky, ktoré on osobne dosiahol, isto nie sú zanedbateľné, ale slovenská hudobná kultúra je na tom trochu horšie. Čo sa píše v súvislosti s Pacific Music o „čiernych káňach“ a o „žalostne nízkych cenách“, o „ničenie si dobrého mena“ a že SF „nebude viac ochotná“, že „bude hrať pre väčšie značky“ – na to mám jedinou odpoveď: tak teda podme. Prečo už tu dávno nie sú CMI, Columbia, RCA a i., prečo sa nebijú o česť nahrávať s našimi orchestrami? Kde to viazne? Prečo chcú s nami spolupracovať firmy, ktoré sú lacnejšie? Asi tomu zodpovedá úroveň orchestrov. A mali by sme byť radi, že sme našli partnera, ktorý dokáže komerčne zužitkovať súčasnú úroveň našich orchestrov. Nad týmto sa azda nikto nezamyslel. Predtým, než došiel pán Heymann, tu bola púšť: Košice, filharmónia napríklad nahrala ročne jednu platňu – a koniec. OPUS viac neurobil. Teraz nahrávajú dvadsať alebo tridsať, majú veľmi pozoruhodné recenzie v krajinách, o ktorých som im ani nesníval, že sa tam o nich bude dakedy písať, čo podľa mňa nie

je malá kultúrna devíza. Pravda, v každej recenzii je na tejto poznámke: konkurenčné nahrávky v zátvorkách sú tie a tie – jedny lepšie, druhé horšie. Je to úplne v poriadku, lebo ten orchester je v tejto cenovej kategórii. Až bude hrať niektorý náš orchester ako filharmónia v Bostone, som presvedčený, že p. Heymann ich nebude nútiť na to, aby svoje CD predávala za 10 DM/kus. Bude potom v jeho vlastnom záujme predávať tieto orchestre čo najdrahšie. Zatiaľ jediný spôsob predávať ich je nízka cena. Alebo nepredá-

vať vôbec. Myslím si, že prvá možnosť je logickejšia. Pravda, komplex nenасыtenosti sa prejavuje u orchestrov, ktoré po dlhšej spolupráci s rovnakým partnerom majú pocit, že sú strašne dobré a že je pod ich úroveň nahrávať stále za rovnakú cenu, pretože sú predurčené na vyššie a vznešenejšie ciele, bez toho, aby pre to niečo urobili. Avšak ich názov a hrádka tradícia ich predurčujú k tomu, aby sa s takými firmami predurčovali. Obchodník však povie: prepáčte, za tú cenu, za ktorú vy nahrávate, mám orchester v Katovičiach – lepší, v Bruseli – lepší, a keď trochu strácajú, tak v Londýne. Takto sa potom prihlásia obchodní partneri. A zahodí jeden obchod, kým nemám druhý... A pravda, vynikajúco funguje aj komplex závisť, na Slovensku evidentný po staroch: treba vyvinúť maximálne úsilie, aby sa všetci ostatní mali tak zle, ako sa mám ja.

Domnievate sa, že to množstvo nahrávania prispelo k zvýšeniu kvality našich telies?

– Problém je iný. Ak niekto robí niečo, čo vie a robí to rád, potom to môže robiť ľubovoľne dobre. To je moja skúsenosť. Konkrétne: sú orchestre, ktorým to neuveriteľne pomohlo, také, ktoré vďaka bývalej kultúrnej politike by sa nikdy neboli dostali k takým kvalitným dirigentom, ako pri týchto nahrávkach. Chodili tam dirigenti, ktorí mnohokrát prevyšovali úroveň šéfdirigentov toho telesa. A pokiaľ ide o zataženie: v civilizovaných krajinách aj toto je normálne. Hudobník si totiž na prácu zvykne. Ak sa hudobníkovi nepáči kolotoč skúšky – koncert – nahrávka, odíde od toho, ale ak to robí, nehundre. A to je naša tretia dobrá vlastnosť: najprv sa hundre, potom aj ostatní hráči a opäť sa hundre.

Nezodpovedali ste moju otázku, či sa to pozitívne odráža na úrovni orchestra. Malo by sa to odrážať aj v živých koncertnej praxi...

– Ak orchestre, v civilizovanej krajine dostane takúto šancu, isto sa na jej úrovni odrazí. Ale zažil som aj v našich necivilizovaných krajinách orchestre, ktoré v doslova núdzových podmienkach existujú a hrajú inak. Keďže u nás však je dlhoročne pestovaný úzus u väčšiny orchestrálnych hráčov, že v živote nemali z práve pripravovaného programu noty doma, stane sa, že zahraničný dirigent (napríklad Kenneth Jean, druhý dirigent Chicago SO, veselý Číňan, okamžite sa prispôbujúci danej úrovni, nikdy nehundrajúci) si dovoľí jemné poznámky, ako že „už som videl aj iné sa rozohrávať“, alebo „zaujímavé, ako po skúške všetky noty zostávajú na pulte...“ Takže orchester, ktorý normálne pracuje, tomu taký dirigent aj pomôže. Ale pravda: za tie peniaze mám ešte aj doma eviči? Každý má tento argument. Nikoho nenapadne, že najprv musí doma eviči a potom budú peniaze. Dnes to platí viac ako predtým. Samozrejme, za komunizmu bola dosť bezvýhodná situácia, ale aj vtedy si mohol každý vypočítať, že ak bude doma evi-

čiť, možno sa aj niekam „dohrá“. Väčšina z tých, ktorých to napadlo, sa už niekam dohrali... Aby som odcitol svojho priateľa, trúbkára Jardu Hniličku: Já jsem se naučil hrát na trumpetu proto, abych hrál pořádek. Jednou za věc, jednou za mň, ale hrál! Teda: čím viac na nástroji hrám, tým lepšie. Otázka znie, či by to bez nahrávok nebolo oveľa horšie.

Ak táto mentalita prevláda, neocitáme sa potom v začarovanom kruhu?

– Musí to jednoducho prestať. Kým nedôjde k obave o miesto, nemôže k tejto zmene dôjsť. Ale neviem, či sme my hudobníci kompetentní, či by to nemalo byť vedenie orchestra, alebo niekto iný, kto má ekonomickými alebo inými tlakmi zaviesť taký princíp, že stolička v orchestri bude vzácna. Lenže, keď sa ma hostujúci dirigent potichu spýta o členoch orchestra: „dúfam, že tieto aspoň nikde neučia...“ A to je ďalší koreň problému, lebo pedagóg neodovzdáva len manuálnu zručnosť, ale práve aj prístup k práci. Možnosť menej pracovať za tie isté peniaze je však veľmi nákladná. Našťastie v orchestri sú aj takí, čo majú iné názory a vo chvíli, keď sa panovávajú tí, ktorí ich majú, a ich záujem o česť, ale keď nebudú samozrejmé záruky na doživotie v orchestri, budú reagovať inak.

Ako vidíte šance OPUSu v takýchto kontextoch?

– Šanca OPUSu je jediná: rozpustiť sa a začať znova.

Robí sa tam práve teraz rekonštrukcia.

– Neviem, iba čítam články terajších zamestnancov, „bývalých“ riaditeľov a bývalých ministrov etc. – a to pohne žľbou aj pomerne flegmatického človeka. Riaditeľ, ktorý doradil gramofónový priemysel naozaj maximálne možným spôsobom, namiesto, aby mlčal, ešte si pripisuje zásluhy! Videl som – keďže som tam pracoval – všeličo zvnútra. Pán Stanislav tam bol, tuším, 20 rokov. Jediné k čomu došiel, bol pocit úplnej beztristosti. Keď sa jeho prípad vyšetroval, všetci dúfali, že sice okresporene, ale predsa tie božie mlyny... Ale keď bolo po všetkom, sám rozhlasoval, že sú na neho všetci krátki. A to sa potom nepojednávalo o tom, čo vyvážal pri vydávaní Dobinského a Grimmových rozprávok, aké vyšinské tantiémy za to bral, pričom by sa dalo hovoriť aj o masovom kazení vkusu. To nemá obdobu v žiadnom gramofónovom vydavateľstve, aby si riaditeľ takto hŕfne vyprával vlastné platne. Neviem, ako to bolo s koprodukčnými nahrávkami, ale viem, že sme v licencií vydávali úplne podradných západných umelcov – Lane, Tony Evans, a kto za to bol v poriadku, vtedy sú na západe normálne, len u nás boli vtedy ešte ilegálne... A ako to bolo s juhoslovenskými dovoľenkami, to tiež ešte nikto nerozoberal. Celá rodina Kalodžierovcov sa vystriedala každý rok na niekoľkých platniach OPUSu; a ako to bolo s vytváraním luxusných podmienok pre juhoslovenských umelcov u nás – za akú reciprocitu? Ale juhoslovania mali také pevné miesto v edičných plánoch, že im Slováci mohli iba závidieť. A ďalej: o tomto, ako vyba-vil personálne celú vydavateľstvo, kde na každom mieste sedel jeden, ak nie dvaja nekompetentní ľudia – škoda hovoriť. Stanislav je presná aplikácia Babinského na dovoľen-kultúry.

Môže takto zdiskreditovaný podnik vôbec ešte existovať?

– Preto hovorím: jediná možnosť je rozpustiť a začať s novým názvom, s novými ľuďmi. Sú totiž. Treba ich poslať na pobyty do fúgujúceho zahraničného vydavateľstva, kde okamžite pochopia, že všetko beží podľa presných pravidiel a zákonov a že to je celkom jednoduché a jasné. Ale už tam dávno mali byť.

Napriek tomu všetkému ste optimista?

– Som. To, že sa tu deje všetko práve takto, je určite na niečo dobré. Daj Boh, aby vsvitlo ešte za môjho života, na čo to všetko bolo dobré.

PETER BREINER – činnosť v období 1989 – 1990 (výber):

Koláč o forme prelúdia a fúgy pre sólový organ

Dve sonáty z cyklu 524 sonát pre klavír Čech-Mate (filmová hudba pre BBC)

Scénické, filmové a televízne hudby

Peter's Piano Pop Project Vol 1 – 4 (aranž., dir., klavír) so SF, SOČR (CD-HMH)

Vianočné koledy (aranž., dir. – CD-Pacific)

Ravel, Debussy, Satie, Poulenc (dir. ŠF Košice – CD-HMH)

Barokové gitarové koncerty (dir. ŠF Košice – CD-HMH)

Koncerty so SF Košice ŠKO Žilina – dir. (Mozart, Bernstein, Gerhardt)

Hudba je len jedna – koncert so SOČR

Klávové konkláve – 28 dielov rozhlasovej relácie – moderátor

Stretnúť človeka – o slovenskej hudbe pre najmenšie deti – 12 dielov relácie ČST-moderátor

Čistenie odpadových vôd – esej v Slovenských pohľadoch

Príprava: A. RAJTEROVÁ



Záber z koncertu Hudba je len jedna: zľava K. Katona, P. Breiner, P. Lipa, J. Kundlák a K. Černoch

Snímka archív autora