

Hudobný život '90

Ročník XXII.

3.- Kčs

15. 8. 1990

17

Hovoríme s predsedom Rady SHÚ ILJOM ZELJENKOM

Nedávne Valné zhromaždenie Slovenskej hudobnej únie – ktorú po doterajšej kryštalizácii tvorí Spolok slovenských skladateľov, Asociácia slovenských muzikológov, Spolok koncertných umelcov a Spolok slovenských folkloristov – prijatím svojich Stanov pripravilo konečne akú-takú štartovaciu platformu pre započatie profesionálnej činnosti, očistenej od nánosu štyridsaťročnej centralistickej riadiacej praxe. Doterajšia mocenská štruktúra bývalého Zväzu slovenských (ale aj česko-slovenských) skladateľov a koncertných umelcov sa rozpadla, dochádza k „prestavbe“ aj v ostatných dôležitých hudobných inštitúciách, z ktorých viaceré boli pod silným riadiacim vplyvom Zväzu. Nastáva nová kultúrno-politická i spoločenská klíma, v ktorej na báze demokratických princípov a rovnocennosti jednotlivých spolkov a združení bude sa utvárať aj nová filozofia individuálnych vzťahov k hudobnému umeniu i jednotlivcov navzájom. Namiesto štátnej hierarchie budeme azda potrebovať viac vlastnej súdržnosti, tolerantnosti i spolupatričnosti k osudom hudobného umenia. Z takýchto úvah sa zrodil aj náš rozhovor s novým predsedom rady Slovenskej hudobnej únie Iljom ZELJENKOM.

Ako hodnotíš prvé Valné zhromaždenie Únie, ktoré prekvapilo slabou účasťou svojho členstva a ani diskusia nenasvedčovala tomu, že by prítomným ležali na srdci osudové chvíle našej umeleckej society?

– Ani sa veľmi nečudujem. V zásade vidím dve príčiny: po prvé – hudobná obec si za minulé desaťročia privykla na pasivitu. Málokto z členstva mal pocit, že jeho názor, iniciatíva môže profilovať činnosť Zväzu – ten bol „ideovou“ organizáciou a preto sa snažil profilovať členstvo. Receptúry, ordinované zhora, prejednával sa úzkym kruhom predsedníctva, stranícka skupina a občas Zjazd s vopred pripravenými diskusnými príspevkami, obedom a kávou. I výsledky volieb boli vopred dohodnuté a tak sa stalo, že deň pred Zjazdom vyšiel článok s blahoželaním „novozvolenému“ predsedovi. Všetky aktivity bývalého Zväzu – i tie, ktoré aj dnes možno hodnotiť ako pre hudbu osožné a potrebné (prehliadky koncertného umenia, koncerty z novej tvorby, prehliadka Nová slovenská hudba, stretnutia mladých skladateľov, hu-

dané – je pripútaný na lôžko svojej profesie, či už je to nástroj, alebo písací stôl v uzavretej pracovni. Veď kto chce v hudbe dosiahnuť vrcholnú profesionálnu úroveň, musí takmer celoživotne študovať, mnoho hodín denne cvičiť, analyzovať a skladať. To všetko je tvrdá práca, ktorá odvádza od vecí verejných. Človek, ktorý denne premýšľa a vyjadruje sa v tónoch, prirodzene zaostáva v rétorike, chýba mu slovný arzenál, blúdi v právnických a organizačných labyrintoch. Jedno s druhým asi spôsobuje, že hudobná obec nie je pripravená vziať veci do svojich rúk. Zotrvačnosť čakania na Godota je priveľká. Nie je však možné spoliehať sa na „nový“ automatizmus! Prosím všetkých, čo môžu a chcú do vecí hovoriť, aby sa činne angažovali.

Svojimi poslednými slovami si myslím trafil klinec priamo po hlavičke. Myslím si tiež, že to nebezpečenstvo spoliehania sa na nový automatizmus je evidentné. No ak si prevzal funkciu predsedu rady Únie v tak zložitej a vážnej dobe, ako je súčasná, zrejme si pre budúcnosť optimistom?



Nechajte maličkých k hudbe prísť...

Sníмка archív HŽ

Vstup do Európy je možný len s pocitom zodpovednosti za ochranu duchovného potenciálu

dobnovedné sympózia, niektoré diskusie o tvorbe) brali sa ako istý automatizmus a samozrejmosť. Všetko malo fungovať i bez toho, aby členstvo do vecí hovorilo. Za samozrejmosť sa považovala i činnosť Slovenského hudobného fondu, HIS-u, SOZA atď. Jednotlivci sa z času na čas ozvali, keď neboli spokojní s lektorskými posudkami, odmenou, zaradením svojho diela na koncerty, vysielanosťou v rozhlase a pod. Bola to prirodzená starostlivosť záhradníka o svoj záhon, ktorú neutilizovala ani zväzová kolektivitizácia. Ináč platilo známe antipoziernické heslo: Čo tá nepáli, nehaj! Prijala sa zásada akceptovania pravidiel tabu s využitím umeleckého profitovania na vlastnú päsť (nie v pejoratívnom zmysle), spievania „medzi riadkami“. Ľudia sa menia pomalšie než režim. Hlboký nezaujem, ktorý sa ľudia báli prejaviť voči minulému Zväzu, slobodne prejavili na valnom zhromaždení SHÚ. Nemyslím si však, že by členstvu neležali na srdci osudové chvíle našej umeleckej society. „Daliborova husľová škola“ v núdzi určite členstvo prebudí a zorientuje.

Druhú príčinu vidím v tom, že národ hudobníkov (zo sféry vážnej hudby) už svojím osobnostným zameraním – metaforou pove-

– Silný vplyv Zväzu je kapitolou minulosti. Kategória moci sa opierala o ideologický charakter. Ak sa niekomu čnie za vplyvom, musí si uvedomiť, že v budúcnosti ho môžu reprezentovať iba nesporné hodnoty, umelecké kvality a osobnosti. Veľká časť nášho umenia je dnes označovaná ako služka bývalému režimu. Ajka sa to aj hudby. Mnohí tvorcovia, ale aj interpreti a muzikológovia, využívali konjunktúru štátneho mecenášstva (stimulačná politika v odmeňovaní uprednostňovala od 50. do 80. rokov – i keď v rôznych etapách diferencované – „ideové“ diela, dedikácie politického charakteru, koncerty k výročiam, na ktorých sa vystupovalo z prestížnych dôvodov i „sorelistické“ teoretické spisy). Na túto tému by sa žiadalo urobiť hlbšiu štúdiu. Je potrebné diferencovať – vrcholne demagogické je paušalizovať! I keď nemáme v našich radoch väznených disidentov, nie je možné hádzať do jedného vreca tých, čo sa tešili „ideovému“ výslniu s tými, ktorí boli zbavení členstva vo Zväze pre protisocialistické postoje a bolo im zakázané akokoľvek sa zúčastniť kultúrneho života (zákaz hrať, byť hraný a písať)! Sú i takí, ktorých členstvo nebolo prerušené, ale ich hudobná existencia bola jasným prejavom pro-

testu. Je treba rozlišovať umelecké „opory“ bývalého režimu od tých, čo sa s hlbokou nechuťou, s výčitkami svedomia a vnútorného prinútenia dopustili hriechu. Myslím, že je treba akceptovať i kategóriu „socialistických veriacich“, ktorí si zvolili názor a umelecký smer z presvedčenia a nie z konjunktúry. Dnes sú ľudia, ktorí považujú socializmus za dobrú myšlienku, ktorú skazili realizátori. Nemôžeme byť aprióri intolerantní a podozrievaví. Do budúcnosti hľadím s obavami, ale vôbec nie skepticky. Myslím, že teraz v prechodnom období, keď staré štruktúry dozývajú a nové ešte nedozreli, treba o problémoch hudby veľa písať a hovoriť, aby sa dostali do širšieho povedomia. „Lanské snehy vplyvného Zväzu“ sa roztopili a odtekajú do čističiek. Hudobnej obci ostane morálny vplyv, šírenie povedomia hodnôt a nezastupiteľnosti hudby, ako jedného z najstarších a najkrajších umení. Tu sa otvára priestor pre publicistiku – prosím kolegov-muzikológov o pomoc.

Vo pomoci diskusným príspevkom na Valnom zhromaždení si zdôraznil funkciu a postavenie Slovenského hudobného fondu. Môžeš tieto svoje myšlienky spresniť či doplniť?

Osobitosť Slovenského hudobného fondu

spočíva v tom, že je jediným zariadením, ktoré môže realizovať šírenie tvorby i jej odmeňovanie. V systéme fondových starostlivostí, tak ako boli v minulosti vytvorené, nikto nebol na SHF tak závislý ako skladateľ. Celá umelecká tvorba, od sólových skladieb po symfónie, nemala a nemá objednávateľa – t. j. autor za žiadne dielo (okrem užitej hudby ako napr. scénickej, filmovej atď.) nemá žiadny honorár (ani za napísanie, ani za predvedenie)! Pokiaľ sa nevytvoria iné mechanizmy (napr. objednávky orchestrov, komorných súborov, vydavateľstiev a pod.), fond zostane jediným dotátorom tvorby a to nielen jej vzniku, ale aj realizácie, interpretácie, prípadne teoretickej reflexie. Určite nebude môcť byť taký „demokratický“ aký bol, lebo v hodnotách niet demokracie. Problém sa asi nevyrieši lektorskými posudkami, ale jedine živým znením konkurzne vytipovaných diel a zvážením ohlasu a názorov. Treba si pritom uvedomiť, že hodnotenie je zložitá úloha, vždy ovplyvňovaná subjektívne, generálne, trendovo, technologicky, priateľsky, altruisticky a ešte všelijako ináč. (A teraz si lektor poraď!) Participovať na dotáciách SHF chce i populárna hudba

Pokračovanie na str. 9

List na ministerstvo kultúry

Vážení súdruhovia

V dobe, kedy v novinách čítame o rôznych ušľachtilých skutkoch našich sovietskych ľudí, je nám mimoriadne nemilé písať o nedostojnom a nehumánnom chovaní člena filharmónie, konferenciera P. S. Fulina, ku ktorému došlo nedávno v našom meste.

Pätnásteho apríla sme s manželkou, J. T. Kravcovou, išli na koncert filharmónie, ktorý sa konal v našom Paláci kultúry, a za týmto účelom sme si zakúpili vstupenky v 7. rade, číslo 14 a 15.

Náladu sme mali výbornú, a preto nás príjemne zaujalo otvorenie koncertu, keď vystúpil konferencier P. S. Fulin a ohlásil číslo huslistu, súdruhu V. T. Černova, ktorý potom zahral Let čmeliaka od skladateľa N. A. Rimského-Korsakova.

Pri počúvaní tejto nádhornej hudby moja žena, J. T. Kravcová, náhle s hrôzou zistila, že stratila peňaženku, v ktorej boli tri ruble a kľúče od bytu.

Táto udalosť mňa i moju ženu prirodzene veľmi rozrušila, pretože tri ruble – zober ich čert, ale dvere od bytu sú zamknuté a kľúče máme iba jedny. Teda vlastne dvojce, ale naša dcéra, T. V. Kravcová, odišla ku kamarátke oslavovať narodeniny a kľúče si nevzala, takže nikto z nás sa nedostane domov.

Tento incident ma tak rozčúľil, že som už vôbec nebol schopný počúvať slávny Let čmeliaka, naopak, vstal som, ticho som sa vykradol zo sály a šiel som do zákulisia, kde som sa obrátil na konferenciera P. S. Fulina s prosbou, aby nám poskytol pomoc, t. j., aby oznámil z pódia, že sme stratili peňaženku s tromi rublami a kľúčmi od bytu a že náležca ju má vrátiť do našich rúk, v 7. rade, číslo sedadiel 14 a 15.

Aké však bolo moje prekvapenie, keď konferencier P. S. Fulin, namiesto toho, aby prejavil pochopenie a poskytol nám pomoc, prišlo odmietol splniť moju prosbu, hoci som mu podrobne vysvetlil našu situáciu a zmienil sa i o dcére, T. V. Kravcovej, ktorá odišla k priateľke oslavovať narodeniny a nevzala si so sebou druhý kľúč.

Obrátil som sa teda na speváka I. T. Rubajeva, ktorý sa nachádzal v miestnosti, s analogickou prosbou. Avšak i spevák I. T. Ruba-

jev, napriek tomu, že má pekný hlas, odmietol ohlásiť moju záležitosť z pódia a konferencier P. S. Fulin sa ma dokonca pokúšal zoštiepiť.

Niet divu, že ma toto nehumánne chovanie umelcov rozčúľilo, tým skôr, že sme v televízii videli vynikajúci film Keby všetci chlapi sveta..., v ktorom ľudia rôznych národností poskytli pomoc námorníkom, ktorí skonsumovali pokazenú salámu.

Pokúšal som sa týmto príkladom zapôsobiť

a jej program, začal vec preťahovať a poslal na scénu najskôr huslistu L. T. Remízova, ktorý zahral Cigánske melódie Sarasateho, a potom speváčku S. I. Polzunovú, ktorá zaspievala áriu cárevy-laľute a potom ešte áriu Rosiny od skladateľa Rossiniho.

Konečne – zrejme pod tlakom súdruhov – ohlásil konferencier vystúpenie recitátorky G. I. Kulakovovej.

Súdružka Kulakovová výborne predniesla verše Bloka a Nekrasova a bola odmenená

a požiadal som konferenciera P. S. Fulina, aby z pódia mojím menom a menom mojej manželky poďakoval divákovi za pozornosť a pomoc.

Avšak konferencier P. S. Fulin odmietol splniť aj túto bezvýznamnú prosbičku.

Tento prejav byrokratizmu ma pobúrilo: vrátil som sa do hľadiska, aby som si vypočul vystúpenie klaviristu V. M. Rjabkina, ktorý zahral desiatu etudu skladateľa Chopina.

Vtom však moja manželka, J. T. Kravcová, s hrôzou zistila, že nájdená peňaženka nie je naša, napriek tomu, že sa našej podobá, a že sú v nej cudzie kľúče a cudzie tri ruble.

Táto nemilá príhoda ma vyviedla z miery; odobral som sa znovu do zákulisia a obrátil sa na konferenciera P. S. Fulina s prosbou, aby ohlásil, že došlo k omylu a cudziu peňaženku by sme radi vrátili výmenou za našu.

Avšak konferencier P. S. Fulin nielenže neprejavil pochopenie, naopak, zbledol, začal zúrivo kričať a rozhadzoval rukami, načo ma zo zákulisia doslova vyhodil.

Do hľadiska som sa vrátil veľmi pobúrený a samozrejme nebol som už schopný kludne si vypočuť štyri ročné obdobia od skladateľa Čajkovského v podaní klaviristu I. A. Feldmana. Naopak, o chvíľu sme so ženou z koncertu odišli a vrátili sa domov.

Naštastie sme sa do bytu predsa len dostali, pretože moja žena, J. T. Kravcová, zabudla byt zamknúť. Obzvlášť nás potešil fakt, že cudzí ľudia – na rozdiel od konferenciera P. S. Fulina – prejavili v tomto prípade pochopenie a nevyužili to, že dvere nášho bytu zostali otvorené.

Končím svoj dopis v nádeji, že zodpovední súdruhovia vyvedia z necitlivého chovania konferenciera P. S. Fulina príslušné dôsledky.

Voči ostatným umelcom nemám žiadne výhrady a prajem im úspech v osobnom živote i v práci a ďalej im prajem, aby nás, divákov, ešte častejšie obšťastňovali svojím umením.

Grigorij Gorin: Dopisy občana Kravcova z knihy Skrytou kamerou



na svedomie zatvrdilým umelcom, avšak stretol som sa iba s ľahostajným skepticizmom.

Mal som šťastie, že v tej chvíli vstúpila do miestnosti recitátorka G. I. Kulaková, laureátka všeruskej súťaže. Táto slávna umelkyňa mala pre moju prosbu pochopenie, vžila sa do mojej situácie a sľúbila, že ohlásí stratu peňaženky z pódia.

Vrátil som sa do hľadiska, ukludnil som manželku a potom sme čakali, čo sa bude diať.

Ale konferencier P. S. Fulin sa znovu prejavil ako bezcitný človek. Miesto toho, aby okamžite uviedol recitátorku Kulakovú

búrlivým potleskom. Ako prídavok ohlásila táto vynikajúca umelkyňa stratu našej peňaženky s kľúčmi.

Diváci reagovali na našu nepríjemnú stratu vzrušene a citlivo, prehľadali vrecká, našli peňaženku a priniesli nám ju do 7. radu.

Tento pekný vzťah neznámych ľudí ma tak dojal, že som sa znovu odobral do zákulisia

Z REDAKČNEJ POŠTY

Dovoľte mi, aby som ako laik a dlhoročný návštevník hudobných liet v Trenčianskych Tepliciach vyjadril svoj názor a potešenie nad novými skutočnosťami, ktoré sa v tomto 45. ročníku objavili. Nechcem hodnotiť umelckú úroveň a celkový prínos tohto najstaršieho slovenského hudobného festivalu. To iste urobia kompetentní odborníci, ktorí sa na tomto podujatí zúčastňujú. Chcem vyjadriť iba poďakovanie a úctu organizátorom, ktorým sa v tomto roku po prvý raz podarilo, že umenie zvíťazilo nad peniazmi.

O čo ide?

Celé roky v susednej sále „Kursalónu“ aj počas koncertov vyhrával tanečný orchester a rušil obyčajne najviac pri najtichších pasá-

žach symfónií. Návštevníci koncertov, ale najmä zahraniční účinkujúci umelci sa divili, ale nedalo sa pomôcť, pretože „akumulácia“ v tanečnej sále bola prvoradá.

Tento rok sa teda konečne podarilo pani Edite Sedlárovej, neúnavnej organizátorky tohto krásneho festivalu a riaditeľstvu kúpeľov dosiahnuť to, že keď je koncert, tanečný orchester má pauzu. V Trenčianskych Tepliciach, kde sa v lete hrá v ďalších štyroch či piatich lokáloch, to nechýba. Vďaka, riaditeľstvo kúpeľov!

A čo je ešte nové? V súbornom programovom bulletinu bolo každý rok zverejnené čestné predsedníctvo, ktoré pozostávalo z miestnych, okresných i republikových komunistických potentátov. Tento rok tu nie je a na jeho mieste je pekná panoráma Teplic. Je to lepšie a užitočnejšie.

Ivan Slávik

Chopinov festival v Mariánskych Láznach

Už po tridsiaty prvý raz sa v Mariánskych Láznach poriadajú dňoch 18. – 25. augusta chopinovský festival. Tohtoročný festival má bohatú medzinárodnú účasť. V chopinovských klavírných recitáloch vystúpia Jerzy Godziszewski z Poľska, Ronald Bräutigam z Holandska, Jean-Marc Luisada z Francúzska, Folf Plagge zo SRN. Ďalej sa uskutoční koncert mladých umelcov z tvorby F. Chopina. Súčasťou festivalu je výstava Chopinovo putovanie po Európe, ktorú poriadajú Medzi-

národná federácia Chopinových spoločností, ďalej výstava Hudobné motívy v diele architekta Vladimíra Jandějska. Na záver festivalu sa v Hudobnej sieni Chopinovho domu uskutoční seminár v rámci priprav českých kandidátov na 12. medzinárodnú klavírnú súťaž vo Varšave. Seminár vedie doc. Ivan Klánský. Tri orchestrálne koncerty budú patriť Západoeurópskemu symfonickému orchestru s dirigentmi Miloslavom Janičkom a Tomaszom Bugajom z Poľska. –mj–

OPRAVA

Prosíme čitateľov, aby si opravili chyby, ku ktorým došlo v HŽ č. 10 a č. 15. V prvom prípade v článku na str. 7 HŽ č. 10 venovanom Eliške Pappovej má veta – Prvým pôsobiskom Elišky Pappovej po absolvovaní štúdií v rodnej Orave – správne znieť: v rodnej Ostrave. V HŽ č. 15 došlo k chybe v titulku článku na str. 4. Správne má znieť: Večery novej hudby.

Čitateľom a autorom sa ospravedlňujeme.

Pobyt v tábore bol zvlášť zaujímavým prínosom pre bratislavských účastníkov. Stretli

JADRANKA HORÁKOVÁ

Radostné i smutné jubileum

Osobnosti by nemali podliehať času... Takéto myšlienky nám prichádzali na um, keď sme sa schádzali do krásnej sály prešovského PKO na XIV. výročný koncert Prešovského detského speváckeho zboru ODDaM. Hoci v meste boli len kde-tu vylepené skromné letáčky, správa o koncerte „Zacharovčat“, ako tomuto ansámblu familiárne už roky hovoríme, sa aj teraz rýchlo rozšírila. Rodičia, súrodenci, bývalí členovia i priaznivci detského zborového spevu zaplnili sálu do posledného miesta. Čas sa uprostred 90-tisícového mesta zastavil. Husľový kľúč otvoril svet hudby. Vstúpil do ľudského srdca, aby vniesol pokoj, radosť, lásku, dobro...

Stodvadsať detí pracuje v troch zboroch: dvoch prípravných a jednom koncertnom. Prípravný zbor B ukázal výsledky svojej práce na roztomilých dielach B. Felixa, V. Neu-

manna a úpravách ľudových piesní. Koncertný zbor pripravil prekvapenie v podobe dvoch premiér – Hatríkovho cyklu Deti, v ktorom skladateľ jedinečne, v rôznych jazykoch, vyjadril významnú podstatu tohto pojmu a Yesterday J. Lennona a P. McCartneyho v úprave P. Guľasa. V ďalšej časti programu zazneli diela B. Smetanu (Má hviezda a Píletely vlašovičky), V. Neumann (Marinová ody na výstrelky módy), F. Mrtvého (Deti a otázka), J. Smolku (Turecký med) a z európskej zborovej pokladnice skladby O. Ravanellu, J. S. Bacha, Ch. Gounoda a W. A. Mozarta. Aj tento raz prišiel zbor na pódium skvele pripravený, hoci v hláskoch detí bolo badať akúsi nostalgiu, bolesť. Poslednýkrát pred nimi stojí ako dirigentka ich teta Eva a za klavírom teta Klára. A tak výročný koncert dostal aj prívlastok rozlúčkový. Klavi-

ristka Klára Ganzerová predstavila aj výsledky svojej učiteľskej práce – absolventským vystúpením svojich žiačok – Sylvie Lakatošovej, Miriam Gurskej a Lívie Frankovej, ktoré predniesli diela F. Chopina, L. v. Beethovena a J. Brahmsa. Škoda, že táto skromná a pracovitá učiteľka odchádza z LŠU v Prešove, od septembra sa jej novým pôsobiskom stáva Konzervatórium v Košiciach.

Záver koncertu vyústil do vyjadrenia vďaky a úprimného obdivu zbormajsterskému kumštu Evy Zacharovovej – vedenia ODDaM, riaditeľa cvičnej školy PdF UPJŠ dr. Imricha Šafránka, vedúceho odboru školstva, mládeže a telesnej výchovy ONV v Prešove, terajších i bývalých členov zboru a mnohých poslucháčov. Mnoho, mnoho kvetov, slzy dojatia i vďaky, sprevádzali ďalší priebeh koncertu, ktorý vzali do rúk samotní členovia zboru. Sálou zneli zborové piesne vlastne až do odchodu posledného poslucháča. Dôstojné miesto medzi nimi mal zborový pozdrav skladateľky, prešovskej rodáčky Iris Szeghyovej.

V júli sa Eva Zacharová dožila významného životného jubilea. Na začiatku bol úspech so školským zborom na celoslovenskej speváckej súťaži v Ružomberku v r. 1974, za ktorým nasledovalo more mravenčej práce na poli slovenského detského zborového hnutia. „V Prešove nám spevácky zbor netreba, potrebuje folklór, dychovku,“ – neustále presvedčanie, argumentovanie. Najkrajšou argumentáciou sa stal Prešovský detský spevácky zbor, ktorý založila v r. 1976. Až ocenenie z medzinárodnej súťaže v Španielsku otvorilo oči prešovským funkcionárom a začali brať zbor a jeho umelecké vedenie na vedomie. Často sa tento zbor a jeho umelecká úroveň stotožňoval s ansámblom Prešovčatá. Prišla i závišť. Kto sám neskúsil pracovať v tejto oblasti, nepochopí, koľko času a sebazdokonaľovania vyžaduje, neraz treba siahnuť i do „vlastného vrečka“. I v tomto je jubilantka nedostizná. Bez Evy Zacharovovej si detské zborové hnutie nevieme predstaviť. Jej slová ako členky mnohých súťažných porôt sú zakaždým povzbudením. Vždy nadviaže na to dobré, a až potom prejde k nedostat-



Eva Zacharová, dirigentka PDZ DDaM

kom. Má dvere otvorené pre každého, kto sa chce poučiť, poradiť. Štedro rozdáva svoje nadobudnuté skúsenosti, rovnako ako štedro naučila svojich speváčikov rozdávať spevom krásu, dobro, zušľachťovať všednosť dňa.

Taktovku zboru odovzdala v závere koncertu Eva Zacharová bývalej členke zboru Ivete Matyášovej, absolventke PdF UPJŠ, klaviristke Jane Kmitovej. V nasledujúcej sezóne si Eva Zacharová stane za dirigentským pult vysokoskolského speváckeho zboru Collegium technicum pri VŠT a rada by podchytila svoje bývalé členky v komornom zbere pri PKO v Prešove. Dirigentských ponúk prišlo už viacero – z Bardejova, Spišskej Novej Vsi...

Tí, ktorí poznáme jubilantku, oceňujeme jej dirigentské a zbormajsterské umenie, nevšednú skromnosť, nesmiernu pracovitosť, umeleckú náročnosť a to predovšetkým k sebe – jednoducho vnútorne krásneho človeka, s ktorým spolupracovať znamená osobnostne rásť.

Ad multos felicissimosque annos!

Silvia FECSKOVÁ



Prešovský detský spevácky zbor

DÔSLEDNE VOČI PIRÁTOM

S rozvojom súkromného podnikania sa slova roztrhlo vrece aj s rôznymi podnikavcami, ktorí vo veľkom produkujú žiadané a často, žiaľ, nedostatkové mg. nahrávky, videokazety známych spevákov či skupín a iných atraktívnych výrobkov z oblasti fonografického priemyslu. A ak nemajú možnosť priamo vyrábať, vlastne kopírovať, tak si aspoň otvoria požičovňu videokaziet, samozrejme oboje bez nejakého finančného vyrovnania sa s pôvodnými výrobcami. Niektorí možno i z nevedomosti, veď doteraz bol náš právny poriadok voči takýmto pirátom veľmi benevolentný. Pokiaľ išlo o pár jednotlivcov, snáď sa takáto tolerancia najmä zo strany zahraničia dala chápať, no dnes, keď sú ich stovky, ba tisíce a jeden usilovný „podnikateľ“ dokáže za noc vyrobiť i 300 kópií, hlásia sa majitelia autorských licencií dôrazne o svoje práva.

Náš autorský zákon bol však donedávna v tomto smere nedokonalý, hoci sa ho postihnutí producenti aj interpreti roky pokúšali zmeniť. Je to vlastne jedna z ďalších zásluh nášho pána prezidenta, že sa napokon novela autorského zákona dostala na jednanie do parlamentu a najmä, že bola v priebehu dvoch mesiacov schválená a uvedená do praxe. Takže od 1. júla t. r. novelizovaný autorský zákon už právne chráni práva výkonných umelcov a výrobcov zvukových a zvukovo-obrazových záznamov. Stanovuje napríklad, že rozmnoženinu zvukového záznamu možno zhotoviť len pre osobnú potrebu, v žiadnom prípade ju rozmnožovať a predávať – či požičovať – bez súhlasu autorov, výrobcov a výkonných umelcov. Pre verejné využívanie nahrávok i pre zhotovovanie rozmnoženín pre osobnú potrebu vydajú ministerstvá kul-

túry oboch republík k 1. I. 1991 presné sadzobníky. Pri tejto príležitosti treba zdôrazniť, že národné výbory, ktoré povoľujú podnikanie v oblasti požíčavania gramofonových platní, kaziet, CD a video kaziet porušujú vlastne autorský zákon a najmä, že výrobcovia sú rozhodnutí po 1. júli vyvodzovať z toho i trestné sankcie.

Regulérnosť novovzniknutých vzťahov medzi fonografickými firmami a súkromníkmi a najmä ich dodržiavanie sú jednou z podstatných aktivít Medzinárodnej organizácie fonografického priemyslu (International Federation of Phonogram and Videogram Producers), ktorej česko-slovenská skupina, ako samostatná, nezávislá organizácia pôsobí od tohto roku aj u nás. Táto významná medzinárodná ustanovizeň združuje takmer 900 firiem zo 61 štátov sveta, v Česko-Slovensku mala viac-menej formálne zastúpenie prostredníctvom Supraphonu už od r. 1986, no svoje skutočné poslanie začína plniť ako nezávislý subjekt vlastne až dnes. Zatiaľ má sídlo len v Prahe, kde pôsobí ako federálna organizácia. Doposiaľ sa za členov prihlásilo 11 štátnych i súkromných firiem o. i. Supraphon, Opus, Panton, Gramofónové závody Lodenice, Čs. rozhlas Praha, Artia, Filmexport a Bonton. Československým tajomníkom IFPI sa stal dr. Drahomír Illík. Škoda, že o vstup do tejto organizácie neprejavilo záujem viacero slovenských organizácií, veď okrem prioritnej ochrannej činnosti sú aj jej ostatné aktivity veľmi pestré a pre nás zvlášť zaujímavé – napríklad IFPI zhromažďuje informácie o všetkých technických novinkách z oblasti fonografického priemyslu.

Martin HANULAY

Z rokovania Rady SHÚ

Na svojom júlovom rokovaní (25. 7. 90) sa Rada Slovenskej hudobnej únie zaoberala viacerými okruhmi otázok, vyplývajúcimi zo súčasného diania v oblasti hudobného umenia. Jej predseda Ilja Zeljenka informoval o svojom rokovaní na Ministerstve kultúry Slovenskej republiky v súvislosti s projektom pracovnej skupiny pre kultúru, školstvo, výmenu mládeže a turistiku krajín Pentagonálneho zoskupenia európskych štátov. SHÚ prispieje do tohto hnutia viacerými návrhmi podujatí

(interpretácie kurzy, Prehliadka mladých koncertných umelcov, turné hudobných umelcov po krajinách Pentagonu, prezentácia novej tvorby, muzikologické podujatia a pod.). Ďalej rada venovala pozornosť príprave analýzy činnosti bývalého ZSSKU od jeho založenia. Predmetom rokovania bolo aj efektívne využívanie Domova slovenských skladateľov v Dolnej Krupej v nových podmienkach. Taktiež sa zaoberala prípravou koncertných a muzikologických podujatí jednotlivých spolkov v tomto roku. Tým sa program rokovania Rady SHÚ vyčerpal.

(va)

Blahoželáme

Roman BERGER – skladateľ, teoretik, klavirista – osobnosť, ktorá výraznou mierou spoluformovala

cesty slovenskej hudby od šesťdesiatych rokov až po súčasnosť – sa 9. augusta doživa 60 rokov. Doc. Miloslav STAROSTA – klavirista, pedagóg VŠMU – sa 31. augusta doživa 50 rokov. Dr. Ivan MACÁK – muzikológ, dlhoročný pracovník SNM, zakladateľ Zbierky hudobných nástrojov SNM – sa 26. augusta doživa 55 rokov.

HUDOBNÝ ŽIVOT

DVOJTÝŽDENNÍK PRAVIDELNE INFORMUJE

o hudobnom dianí na Slovensku, v Čechách a v zahraničí

Na stránkach Hudobného života nájdete:

● recenzie, správy, glosy, poznámky o koncertoch, operných a ope-
retných predstaveniach a ostatných hudobných podujatiach ● re-
cenzie gramofonových platní a hudobných publikácií ● rozhovory
so skladateľmi, interpretmi a ďalšími významnými predstaviteľmi
našej hudobnej kultúry ● články venované popredným zahranič-
ným osobnostiam z oblasti hudby ● reportáže zo zahraničia ● in-
formácie a recenzie o významných hudobných festivaloch a pre-
hliadkach ● v revue HŽ závažné publicistické a muzikologické
materiály

HUDOBNÝ ŽIVOT si možno objednať priamo u poštového do-
ručovateľa alebo vo Vydavateľstve OBZOR, odbytové oddelenie ča-
sopisov, ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Cena jedného výtlač-
ku Kčs 3,-, ročné predplatné Kčs 78,-.

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

OPERNÉ DIANIE V MNÍCHOVE

(Nationaltheater v nových lúčoch)

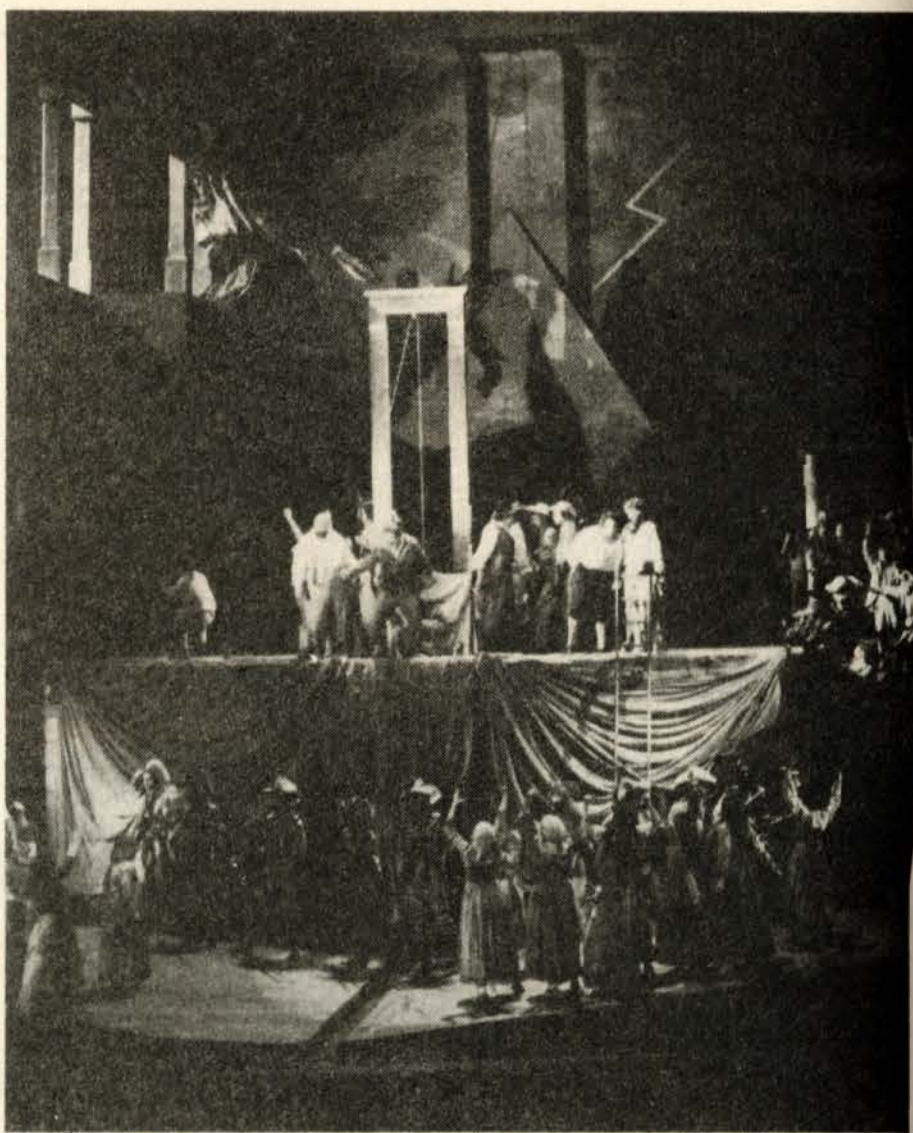
Ako krutý boj medzi Ghibellinmi a Guel-
fami možno charakterizovať dianie okolo
opery v bavorskom hlavnom meste. Kým šéf
Nationaltheater Prof. Wolfgang Sawallisch
obhajuje dominujúcu úlohu národného re-
pertoáru – napríklad opera omnia Richarda
Straussa – zatiaľ superintendant Prof. August
Everding, ako verejný žalobca, kritizuje
v dôsledku toho zníženie medzinárodnej
úrovne, poukazuje na neprítomnosť obľúbe-
ných hviezd „kde je náš Luciano, prečo ne-
počujeme veľkých Španielov – Dominga
a Carrerasa; už dávno u nás, žiaľ, nedirigujú
Muti, Abbado, Kleiber!“ Takáto atmosféra
samozrejme nijako neprispieva k zvýšeniu
úrovne a predstavenia vskutku strácali punc
a stávali sa viac-menej nudnými. Vďaka Bo-
hu, v posledných mesiacoch sa zdá, že táto
neradostná situácia sa chýli ku koncu. Mal
som možnosť vidieť predstavenie, ktoré na-
značujú toto neradostné prebudenie tak vý-
znamného operného strediska, akým Mní-
chov nesporne je.

Ako výkrik slobody vyznela Dantonova smrť, hlavné operné dielo Gottfrieda v. Einema, osobne prítomného na tejto význačnej premiére. „Moja obľúbená opera nadobúda dramatickú aktuálnosť,“ prehlásil po premiére dotatý komponista – celá východná Európa sa nachádza v obdivuhodnom znovuzrození, bez krutosti Veľkej francúzskej revolúcie – matky každej mohutnej revolúcie.“ Tento vzrušujúci Danton sa narodil taktiež v dramatickom období. Einem komponoval dielo od 20. júla 1944 – v deň nezdareného atentátu na Hitlera – až do konania otrasného norimberského procesu proti vojnovým zločinnom v r. 1946! Premiéra opery sa uskutočnila v r. 1947, na Festivale v Salzburgu. Bol to ozajstný triumf pre Einema, veď dielo dirigoval nezabudnuteľný Ferenc FRICSAY, ktorý zaskočil za chorého Klemperera. Bol to tiež začiatok veľkej, bohužiaľ, krátkej kariéry tohto význačného diriganta. Nezabudnuteľnými protagonistami boli aj speváci – Cebotari, Wächter, Hann, Anday a ďalší. „Ozajstným vokálnym základom mojej opery je však zbor“, hovorí Einem a je to naozaj tak. Mníchovská premiéra bola nezvyčajným úspechom v prvom rade skvele vedeného di-

vadného zboru so zbormajstrom Udom Mehrpohlom. Spievaci podali presvedčivý výkon pod znamenitým vedením režiséra Johanna SCHAAFA, ktorý nesporne patrí medzi najvýznačnejších režisérov v Nemecku. Ezio TOFFOLUTTI vytvoril vzrušujúcu scénu a krásne kostýmy. Na čele tohto veľkolepého večera stál Wolfgang SAWALLISCH, mimoriadne inšpirovaný, pravdepodobne aj bojom, ktorý sa odohrával okolo tohto vynikajúceho dirigenta.

Druhým svetlým bodom tejto nie veľmi úspešnej sezóny bolo uvedenie Nabucca G. Verdiho. Premiéra Nabucca v obávannej milánskej Scale sa stala triumfom pre Verdiho a slávny spev zotročených židov – Va pensiero sull'ali dorate (Zaleť myšlienka na zlatých krídlach), sa stal neoficiálnou hymnou za zjednotenie bojujúceho Talianska. Bola to šťastná voľba dramaturgie, niekoľko predstavenie odrzkadľovalo do značnej miery súčasné udalosti tzv. východnej Európy. Max Reinhardt, slávny nezabudnuteľný režisér 30. rokov, bol tej zášady, že skúšky a generálka musia byť vždy plné ťažkostí, konfliktov, prekážok, aby premiéra bola ozajstným, presvedčivým úspechom! Často som myslel na pravdivosť slov tohto veľkého režiséra: niekoľko premiére predchádzali udalosti, ktoré ohrozovali jej uskutočnenie vôbec. Wolfgang BRENDEL, ktorý mal spievať titulnú úlohu, po dvoch skúškach vážne ochorel a musel účinkovanie odriecť. Kde nájsť dôstojného zástupcu?! Režisér a inšcenátor predstavenia Ponnelleov žiak, Pet Halmen bol zúfalý – „Brendel je nenahraditeľný“ – prehlásil. Na šťastie vystupoval v milánskej Scale v úlohe Nabucca bulharský barytonista Eduard Tumagian, ktorého sa podarilo získať ako zaskok za Brendela. Tumagian podal veľmi dobrý výkon, najmä po vokálnej stránke, obecenstvo odmenilo nadšeným aplauzom na otvorenej scéne aj jeho pohotovosť a ochotu vystúpiť ako náhradník v takomto náročnom režijnom projekte.

Helmenova réžia bola vzrušujúca, plná veľkých efektov, so scénami a kostýmovou parádou à la Salvador Dali, skvele nasvietená, obzvlášť efektne boli veľké masové scény. Bleskurýchle scénické premeny držali



G. v. Einem: Dantonova smrt

Snímka archív HŽ

obecenstvo v stálom napätí a ani ten, kto ne-
súhlasil s Halmenovými kúzlami, nemal čas
prípadne protestovať. Za dirigentským pul-
tom stál Pinchas STEINBERG, právom po-
važovaný za vynikajúceho operného dirigenta
– pôsobí hlavne vo Viedni, kde je stálym šé-
fom tamajšieho rozhlasového orchestra.
Steinberg dirigoval s dramatickým nadšením,
sprevádzal spevákov s nezvyčajnou citlivos-
ťou a garantoval vysokú hudobnú úroveň ve-
čera. Medzi speváčkami dominovala Júlia VÁ-
RADY v úlohe Abiagailé. Verdi žiada veľa –
hlasove aj stvárnením. Obľúbená Váradyová
– manželka Dietricha Fischera-Dieskaua – vy-
hovela týmto mimoriadnym požiadavkám,
spievala s technickou suverenitou a podala
sugestívny herecký výkon. To však už ne-

možno povedať o Paata Burčladzem, ktorý sa predstavil mníchovskému obecenstvu ako Zachariáš, veľkňaz. Krásna, nesmierne dôstojná basová úloha v istom zmysle centrálna postava, no žiaľ, treba ju spievať v legáte a belcantom, treba mať na to hlasové zafarbenie. Nič z týchto kvalít sme u gruzínskej hviezdy nenašli, bolo to veľké sklamanie. Mal tu stáť taliansky spevák, s hlasom typu Cesare Siepiho (Kde však nájst dnes takého hlas?!) Predstavenie bolo vysoko hodnotené, odkaz Verdiho všetkých hlboko dojal, odzrkadľoval akosi terajšiu, novú slobodu v Európe, ktorá zdá sa, bude stále jednotnejšia a dúfajme, že aj šťastnejšia.

Jozef BORÁROŠ
Mníchov

Zo zahraničia

● **Festival dvoch svetov v Spolete.** V posledných júnových dňoch sa začal v Spolete 33. ročník známeho Festivalu dvoch svetov. Otvárací koncert patrilo orchestru parížskej opery s čínskym dirigentom Yeng-Uhun-chungom, ktorý uviedol Fantastickú symfóniu H. Berliozu a oratórnu skladbu zakladateľa festivalu Giana Carla Menottioho Regina Coeli, venovanú odhaleniu reštauračných fresiek známeho ranorenesančného maliara Fra Filippa Lippiho v tamjšom dome (kde je tiež pochovaný). Na programe festivalu je popri množstve drobných koncertných podujatí aj uvedenie opery R. Straussa Elektra (diriguje Spiros Argiris, v titulnej úlohe debutuje Debora Polanski) a Mozartovej Figarovej svadby (diriguje Oliver Gilmour), ďalej známa hra francúzskeho komediografa E. Labicheho Košík a scénická kompozícia na verše beatníckeho básnika A. Ginsberga, s hudbou Ph. Grassa Ju ke Box v hydrogéne. Mottom tohto ročníka festivalu je láska k životu, sloboda a k umeniu. ŠA

● Letných festivalov je čoraz viac. V prvom júlovom týždni sa v zrúcaninách starého hradu Rocca Brancaleone začal ďalší ročník Ravennského letného festivalu. Napriek predsúdkom, že Mozart sa nehodí „pod holé nebo“, na otváracom večere uviedol Ricardo Muti s veľkým úspechom a za nadšených ovácií asi 2000 divákov Mozartovo Rekviem s orchestrom Milánskej La Scaly, zborm Švédskeho rozhlasu a sólistami Patriciou Pace, Jozefom Kundlákom, Bernardettou Manca di Nissa a Giorgiom Surjanom. Ďalšou atrakciou festivalu je uvedenie Salieriho opery Les Danaides. Š.A.

● V dňoch 12. – 23. septembra sa na palermskom zámku Utveggio uskutoční medzinárodný televízny festival Premio Italia. Medzi dokumentárnymi, dramatickými a hudobnými filmami, ktoré do súťaže prihlásila usporiadateľská krajina, je aj dokumentárny film o príprave inscenácie Verdieho Traviaty, ktorú v uplynulej sezóne reali-

zoval v milánskom Teatro alla Scala dirigent Riccardo Muti a známa filmová režisérka Liliana Cavaniová.

● Pred zrakmi 3000 divákov v Teatro grande v Pompei došlo k novému uvedeniu slávneho filmu Sergeja Ejzenštejna Ivan Hrozný, pri ktorom hudobné pasáže Sergeja Prokofieva boli synchrónne reprodukované na pódiu divadla. Za dirigentským pultom bol Vladimír Aškenázy, zbory navičil Stanislav Lykov a mezosopránový a basový part interpretovali Elena Zaremba a Michail Krutikov. Úspešné predstavenie sa má reprizovať v Agrigente spolu s reprízou už vlni uvedeného ďalšieho Ejzenštejnovho „hudobného“ filmu Alexander Nevskij.

● Nebyť symfonického orchestra RAI s dirigentom Vladimírom Delmannom, muselo by sa Miláno uspokojiť len s niekoľkými príležitostnými koncertmi orchestra Teatro alla Scala či pohostinskými vystúpeniami zahraničných orchestrov. A predsa sa teraz, na záver úspešnej sezóny, zakončenej cyklom Čajkovského symfónií a symfonických básní, opäť ozývajú hlasy, označujúce existenciu tohto orchestra za zbytočný luxus vzhľadom na ekonomicky pasívnu bilanciu jeho činnosti.

● V nadväznosti na tradičný Belliniovský festival v Catanii uskutoční sa v polovici októbra Festival sicílskej opery v Taormine, na ktorom okrem Mascagniho *Cavallerie rusticane* opier odznejú ukážky z dvoch ďalších opier vychádzajúcich z rovnomennej Vergovej literárnej predlohy: z opery *Maia Pasqua* Stanislava Gastaldona a *Cavallerie rusticane* Domenica Manleoného. V budúcom roku by obe tieto diela mali na festivale odznieť už kompletne.

● Zväz poľských skladateľov udelil svoje ceny za rok 1990 Mirosławowi Perzowi za vynikajúce vedecké výsledky v oblasti dejín hudby poľského stredoveku a renesancie a Wilanowskému kvartetu za vynikajúce výsledky v oblasti hudobnej interpretácie s osobitým zreteľom na interpretáciu poľskej súčasnej hudby.

● Na Valnom zhromaždení Poľskej hudobnej mládeže „Jeunesses Musicales“ v Poznani zvolili nové vedenie tejto záujmovej organizácie. Predsedom je Marcin Błażewicz, generálnym sekretárom Mirosław Trzeciak. Valné zhromaždenie sa zaoberalo súčasnou nepriaznivou finančnou situáciou, rozvojom starostlivosti nad mladými hudobnými skupinami, osobitne zbormi, zaoberá sa myšlienkou zriadenia impresariátu na prácu s mladými umelcami ako aj zriadením banky informácií.

● Medzinárodná skladateľská súťaž v Ženeve sa v roku 1991 uskutoční už po 15. raz. Tentoraz súťažnou témou je televízna opera. Podmienkou je, že dielo nebolo publikované a trvá okolo 40 minút. Podmienky súťaže určujú, že dielo nesmie mať viac ako 8 sólistov-vokalistov, akceptujú použitie zboru a baletu. Bližšie podmienky (ako aj miesto zaslania hotového diela) poskytne: Concours International de Musique 1991, Maison de la Radio, P.O.B. 233,66 boulevard Carl-Vogt, 1211 Genève.

● **Deutsche Grammophon** podpísal dlhoročnú zmluvu o výhradnom nahrávaní s Leonardom Bernsteinom. V najbližšom období sa plánujú nahrávky o. i. 8. symfónie G. Mahlera, 5. symfónie D. Šostakoviča (z Newyorskou filharmóniou), ďalej Beethovenove klavírne koncerty s Krystianom Zimmermannom a Viedenskou filharmóniou, Petra Grimesa B. Brittena s Londýnskym symfonickým orchestrom a pod. Najbližšie by mala vyšť gramofónová verejná nahrávka Brucknerovej 9. symfónie, ktorú uskutočnil Bernstein vo viedenskej sále Musikverein.

● **PRIX ARS ELECTRONICA '90.** Pod týmto názvom pripravuje sa v rakúskom meste Linz po štvrtý raz Súťaž elektronickej a computerovej hudby. Potrebné informácie poskytuje Zdzisław Pokutycki, 53-638 Wrocław 57-92, tel. 55-16-99.

● **4. Drážďanské dni súčasnej hudby** sa uskutočnia v dňoch 28. septembra do 5. októbra t. r. Program avizuje pohostinné vystúpenie poľského operného súboru s operou K. Pendereckého Čierna maska, operného súboru z Lipska s dielom E. Křeneky Jonny spieľ auf, komorné a orchestrálné diela predstaviteľov európskej avantgardy ako aj mladých skladateľov.

PRESTO magazin pre diskofilov

Hungaroton už niekoľko rokov bezplatne vydáva publikáciu pre diskofily pod názvom Presto. Ročne tri čísla – v perfektnom prevedení, na kriedovom papieri – sú načasované na obdobie Budapešťanského jarného festivalu (marec), na jesenné týždne gramofónu (september) a na predvianočné obdobie (december) a informujú o aktuálnych udalostiach v Hungarotone. 22. číslo ponúka na stranách množstvo textových a obrazových informácií. Predovšetkým podrobné profily skladateľov, dirigentov a sólistov – účinkujúcich v nových nahrávkach. Sú medzi nimi napríklad nahrávky Festivalového orchestra pod taktovkou dirigenta Ivána Fischera so Stravinského Petruškom. Vtákom ohnivákom ako aj Don Juan, Till Eulenspiegel a Smrť a vykúpenie Richarda Straussa. Medzi novinami sú aj nahrávky Komorného orchestra Ferencu Liszta s g-molovými symfóniami W. A. Mozarta pod taktovkou Raymonda Leparda, skladby Vivaldiho za spoluúčasti Isaaca Stern a Jeana-Pierrea Rampaľa a najnovšia platňa Zoltána Kocsisa z diel Debussyho (Image I.-II, Deux arabesques a L'isle joyeux). Ďalšia časť je venovaná licenčným nahrávkam. Spomedzi nich je na prvom mieste Karajan s 9-platňovým kompletom Beethovenových symfónií, ako aj s dielami Brahmsa (všetky 4 symfónie), Čajkovského, Mendelssohna a Sibeliusa. Mahler je zastúpený liev nahrávkami takmer všetkých symfónií s Leonardom Bernsteinom. Ako špeciálna rarita sa objavuje Pieseň o zemi v legendárnej nahrávke Bruna Waltera s Kathleen Ferrierovou a Juliusom Patzakom z roku 1952 ako aj ďalšia lahôdka – Vivaldiho Štyri ročné obdobia s Isaacom Sternom, Pinchasom Zukernom, Shlomom Mintzom, Itzakom Perlmanom, Izraelskou filharmóniou s dirigentom Zubinom Mehtom. V licenčnom programe sú zastúpené napríklad aj operné nahrávky: Bizetova Carmen (Solti – Troyanos, Domingo), Salome Richarda Straussa s Birgit Nilssonovou, Verdiho diela – Trubadúr (Callas, Di Stefano), Sila osudu (Carreras – Sinopoli) a Rossiniho Barbier s Callasovou. Zverejnená kapitola prináša rôzne zaujímavé správy a kritiky zo sveta gramofónového priemyslu. Samostatná strana je venovaná spomienke na Györgya Lehela.

-JV-

XI. Bardejovská hudobná jar a jej ďalšie smerovanie

ZMENY A KVALITA

Vstup do jarného koncertného cyklu v Bardejove sprevádzali pohľady plné obáv: dramaturgia, financie, priestory, návštevnosť... Keďže decembrové stretnutie poriadateľov kultúrnych podujatí sa neuskutočnilo, každý bol odkázaný na svoju schopnosť a kontakty. Ak si uvedomíme, že len v troch prípadoch v rámci Východoslovenského kraja mala umelecká agentúra do činenia s odbornou fundovaným „zákazníkom“ a tieto stretnutia boli jedinou príležitosťou ako vstúpiť ostatným do svedomia a apelovať na potrebnosť koncertného života, potom mali tieto stretnutia zmysel. Často pod vplyvom odboreckého záujmu suseda, vzali nejaký koncert aj naviac.

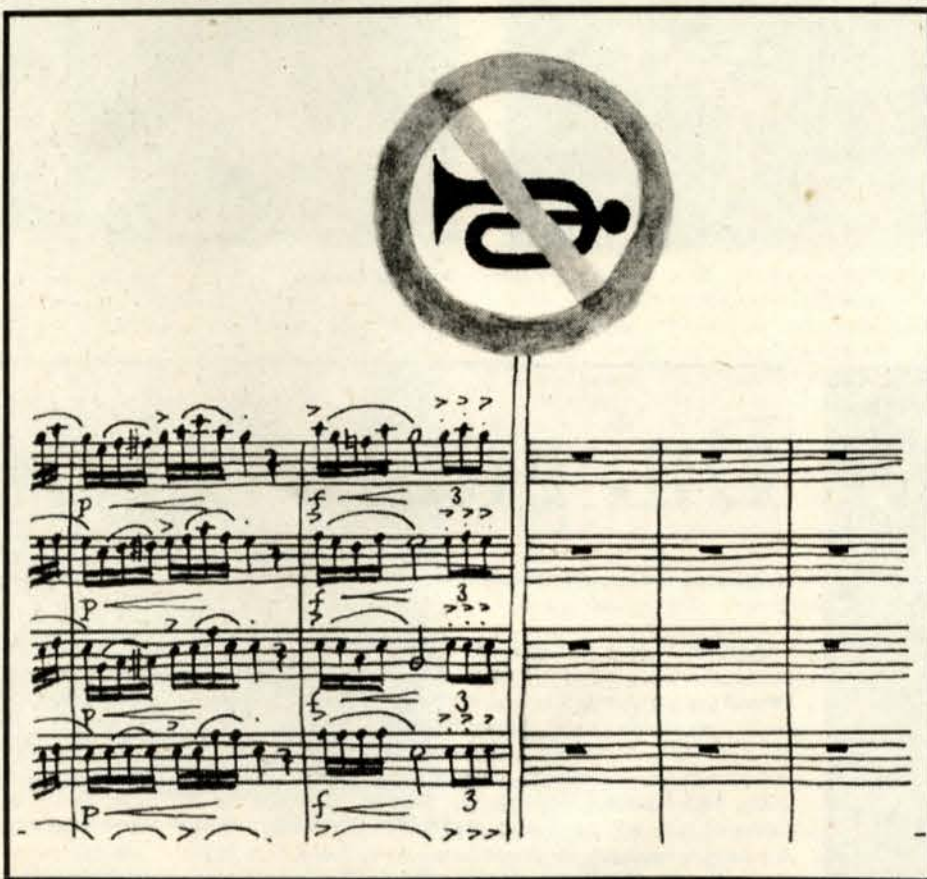
MsKS a ZK odborov š. p. JAS za odbornej spolupráce Hudobnej mládeže a Kruhu priateľov hudby pripravil dramaturgiu piatich koncertov. Po prvýkrát – po nevednom úspechu operného večera, naplánovali aj operné predstavenie: Mozartovu prvotinu Hyacint a Apolón v našťudovaní poslucháčov Konzervatória v Košiciach (postavu Apolóna stvárnila Bardejovčanka Anna Chyrová). Krátko pred realizáciou však prišla správa – predstavenie sa neuskutočnil. Nemohol sa realizovať ani organový koncert v kostole, nakoľko nástroj v chráme sv. Egídia, bez stálej potrebnej údržby, nie je v koncertnom stave. (Osobná intervencia pred niekoľkými rokmi i nariadenie MK SSR previesť do stanoveného termínu základnú údržbu nástroja a jeho ochranu pred priamym poškodením dažďovou vodou, vtedajší vedúci odboru kultúry ONV a správca farského úradu zahrali do autu a mne to prispelo k odchodu z umeleckého postu.) Výslednú podobu dramaturgie jarnej koncertnej ponuky teda napokon tvoril jeden symfonický, jeden zborový koncert a husľový recitál.

Hosťujúci dirigent Štátnej filharmónie Košice zasl. um. dr. Otakar Trhlík prišiel s po-

sluchácky vďačným repertoárom, ktorý orchester realizoval v duchu jeho interpretačných zámerov. Predohra k Mozartovej opere Figarova svadba a Chopinov Klavírny koncert e mol op. 11 naplnili prvú časť večera. Sólistka Zuzana Paulechová prišla do Bardejova presne rok po svojom recitáli a opäť sa

svojím prednesom par excellence postarala o vrchol večera. Paulechovej Chopin mal emocionálnu hĺbku, prirodzený pátos. Spomiatu dirigujúci Otakar Trhlík viedol Brahmsovu 2. symfóniu D dur op. 73 v pastorálnom duchu. Vyháňaná bola najmä sekcia dychochových nástrojov.

S husľistom Jindřichom Pazderom spolupracovala Valéria Kellyová, ktorá pohotovo a ochotne zastúpila chorú klaviristku Sylviu Čápoú a prispela tak k sviatku husľovej hry.



Program koncertu tvorili diela G. Tartiniho (Sonáta Opustená Didó), L. v. Beethovena (Romance G dur a F dur), B. Smetanu (Z domoviny) a C. Francka (Sonáta A dur). Pazdera každý oblúk, každý tón pretaví vo svojom vnútri a potom vo vyznelovej podobe ho predstrie poslucháčovi. Posledným hosťom XI. BHI bol Prešovský detský spevácky zbor s dirigentkou Evou Zacharovou, klaviristkou Klárou Ganzerovou a sólistkami Drahomírou Varcholovou (husle) a Sylviou Galeštokovou (spev). Program vznikol na bardejovskú objednávku. Prvú časť vyplnili sakrálna diela A. Lottioho, J. K. Vodňanského, O. Ravanella, C. Casciolinioho, G. Giordaniho, O. Fischera a J. S. Bacha spojené s meditáciami, ktoré v rámci bardejovských koncertov mali vždy svoje stabilné miesto. V druhej časti bol program vyhradený tradičnému zborovému repertoáru (A. Dvořák, F. Mendelssohn Bartholdy, O. Ferenczy, I. Szeghyová, I. Hrušovský, J. Smolka, P. Cón). Prešovské zborové teleso bolo pripravené skvele, vyniklo hlasovou vyspelosťou a farebnosťou, vyrovnanosťou a šírkou dynamikej a výrazovej škály; nad tým všetkým dominovalo dirigentské umenie Evy Zacharovovej.

Návštevnosť koncertov sa pohybovala vzostupným smerom (110 – 289). Dokonca sa konali aj súbežné podujatia. Sľubovali sme si precíznejšiu propagáciu, tešiac sa, že plagáty BHI už nebudú na príkaz riaditeľa MsKS či vyšších zložiek prelepované politickými. Vedenie ZK odborov š. p. JAS, ktorým nastúpil cestu tvrdej komercializácie, sa všemožne snaží zbaviť povinnosti spolupodieľať sa organizačne na tomto žánri. Nie je isté, či jesenné koncerty budú mať strechu nad hlavou: vedúcim činiteľom mesta je ľahostajné, že ich kultúrne zariadenie nemá kde vyvíjať činnosť. Za 20 rokov sa nedokázali postarať o nápravu, hoci roky si vykazovali koncerty v Bardejovských kúpeľoch ako svoje dielo! A keď sa tam nepodarilo eliminovať úsilie po kvalitnom koncertnom živote lacnými druhmi umenia, skúsili nominovaním počtu vystúpení MDH a hmotným zainteresovaním riaditeľa MsKS. Dodnes sa nezaujímali o vyjadrenie odborníkov.

SILVIA FECŠKOVÁ

Come-back Mikuláša Jelinka

Už v januári sme na mimoriadnom zjazde bývalého Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov privítali medzi prvými návratcami aj huslistu Mikuláša Jelinka, no umelecky sa nám predstavil po vyše štyrdesťročnom pôsobení v zahraničí až v júli. Zrelý umelec a skúsený pedagóg si vybral na svoje tri koncertné vystúpenia (v Piešťanoch, Bardejovských Kúpeľoch a v Bratislave) náročný rôznorodý sonátový program a v poprednej klavírnej umelkyni Daniele Rusó našiel výbornú partnerku.

V rámci Bratislavského kultúrneho leta na Nedeľnom dopoludní v galérii (v Mirbachovom paláci 15. 7.) sme si vypočuli Sonátu A dur Františka Bendu (1709–1786), Sonátu F-A-E (Frei aber einsam) – málo známe spoločné dielo troch priateľov (v jednotlivých častiach) Johanna Brahmsa, Alberta Dietricha (1829–1908) a Roberta Schumanna, venované slávnemu nemeckému husľistovi Josephovi Joachimovi (1831–1907) a Sonátu pre husle a klavír op. 11 Eugena Suchoňa.

Jelínek je typom inteligentného, hlbavého, skôr racionálne citiaceho umelca, ktorému však nechýba ani potrebný temperament. Pedantne pripravený a plne koncentrovaný vcelku odviezol presvedčivý výkon, ktorý kulminoval vo virtuózne a spamiatu prednese nej Suchoňovej Sonátine. Hrá na vzácnom nástroji najslávnejšieho francúzskeho husliara 19. storočia J. B. Vuillauma, ktorý bol svojím veľkým tónovým volúmenom v malej a akusticky nie najšťastnejšej sieni pre komornú hudbu azda nie najvhodnejší, no o to

viac sa zaskvel v Suchoňovi, ktorého Jelínek často uvádza aj s inými slovenskými husľovými skladbami na svojich zahraničných sólových vystúpeniach.

Nemenej starostlivo pripravená Daniela Rusó tiež podala vo všetkých skladbách veľmi vyrovnaný výkon, čo po akustickej stránke nebolo vždy jednoduché, vzhľadom na zvukovú preexponovanosť pootvoreného koncertného krídla, v miestnosti s mramorovou dlažbou a holými stenami s veľkými historickými plátnami mestskej galérie. Vďačné publikum, ktoré zaplnilo skromnú kapacitu siene do posledného miesta a medzi ktorým nechýbali mnohí význační slovenskí huslisti a pedagógovia, dlhoroční priatelia a kolegovia, si vynútilo ako prídavok virtuózne Appassionato Josefa Suka.

Mikuláš Jelínek končí po 25-ročnom pôsobení ako koncertný majster slávneho Gürzenich orchestra v Kolíne nad Rýnom a uznávaný husľový pedagóg na tamojšej vysokej škole aj svoje pôsobenie v orchestri. Ďalšie umelecké i pedagogické plány si mieni rozdeliť medzi SRN a rodné Slovensko, kde sa stále cíti doma. Na budúci rok bude viesť majstrovský letný husľový kurz v Piešťanoch a ráta sa aj s jeho ďalšími koncertnými vystúpeniami na slovenských koncertných pódiách, v Slovenskom rozhlase i v televízii. Program, ktorým sa prezentoval na recenzovanom matiné, nahral v Bratislavskom rozhlase, takže budú si ho môcť vypočuť aj ďalší záujemcovia.

MIKULÁŠ KRESÁK

ATRAKTÍVNE TANEČNÉ REFLEXIE

„Tanečné reflexie“ nie je pre bratislavské publikum pojem neznámy. Po úspešnej minuloročnej premiére organizátor tejto zaujímavej akcie DK Ružinov pokračoval v tradícii aj tento rok.

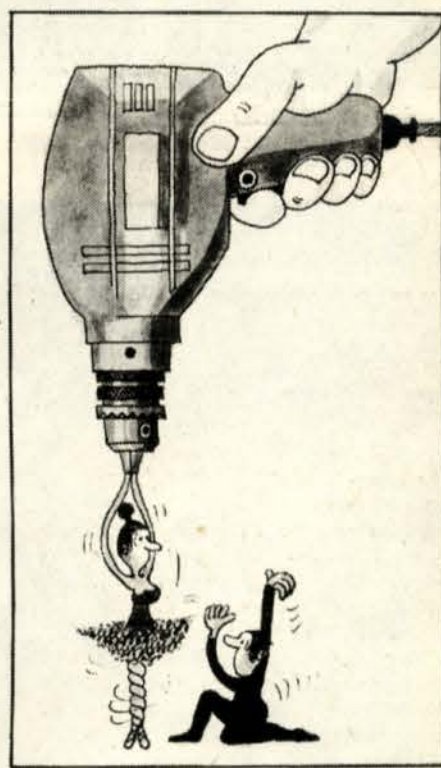
V čom boli tie tohtoročné atraktívne? V účasti zahraničných súborov a skupín, súčasne aj hostí a gratulantov TD Bralen, ktorý práve v tom čase oslávil 15. výročie svojho vzniku. Počas piatich večerov, od 11. do 15. júla v DK Ružinov sa o bohaté umelecké zážitky postarali najmä zahraničné súbory. Lines Dance Company z USA – profesionálna skupina tanečných umelcov, vedená zakladateľom Alfonzom Kingom, ktorý navštevoval Americkú baletnú divadelnú školu, Tanečné harlemské divadlo a Školu amerického baletu. Jeho tanečníci s vysokou interpretačnou úrovňou, stopercentnou istotou a profesionálnym prejavom sú výnimočné tanečné osobnosti. Uvedené choreografie A. Kinga mali osobitý tanečný štýl, v ktorom sa prelínali prvky klasického tanca s modernými formami. Veľmi úspešná je jeho najnovšia choreografia Bachovej Toccaty d mol (v závere večera), vyznačujúca sa vysokou technickou náročnosťou.

Profesionálne Tanečné divadlo Paradogs z Zürichu, ktorého umeleckým vedúcim je Christian Mattis, tanečník a choreograf, je malá skupina tanečníkov s osobitým štýlom, používajúca jednoduché tanečné pohyby, ktoré spolu s akrobaciou, mimikou, humorom i výtvarnou stránkou dávajú vynikajúci, vtipné, milo a originálne pôsobiaci výsledok. Amatérsky súbor Mobile Ballett Bern, založený pred 10 rokmi umeleckou vedúcou Michaelou Pavlin, je dievčenská skupina, ktorá si len hľadá vlastný výrazový štýl a vo svojich choreografiách používa pohybové nápady a experimenty.

Prahu zastupovala z minulého roku už známa skupina umeleckých vedúceho Jana Hartmanna UNIA NOVA. Svoju profesionálnu úroveň potvrdila i tento raz. Škoda, že pre zranenie členov nemohol súbor uviesť celovečerný program.

Posledný večer patril jubiliujúcemu TD BRALLEN, ktorý sa na nádvorí DK Ružinov predstavil niektorými choreografiami zo svojho bohatého repertoáru.

Po tanečných reflexiách, ktoré umožnili konfrontáciu spoznania nových tanečných štýlov, sa vzápätí (16. 7. 1990) v Dome odborov predstavilo bratislav-



skému publiku svetoznáme európske teleso moderného tanca LONDON CONTEMPORARY DANCE THEATRE (LCDT), vedené súčasným umeleckým riaditeľom Danom Wagonerom, ktorý prevzal vedenie súboru po Robertovi Cohanovi. LCDT (pôvodne názov London Contemporary Dance Group) existuje od roku 1967, kedy sa uskutočnilo prvé vystúpenie v Londýne. Najväčšiu zásluhu na vzniku telesa a celého London Contemporary Dance Trust (združujúceho divadlo The Place, London Contemporary Dance Theatre, London Contemporary Dance School, Evening School – večernú školu a The Young Place – kurzy pre deti a mladých záujemcov o moderný tanec) má Robin Howard, ktorý postavil „most“ medzi americkým a európskym moderným tancom. Jeho nečakaná smrť (12. 6. 1988) bola veľkou tragédiou pre LCDT a celý tanečný svet.

LCDT sa vrátilo do našej krajiny opäť po 20-tich rokoch a predstavilo novú repertoár, pozostávajúci z choreografií R. Cohana, P. Taylora, D. Wagonera a K. Brandstrupa. Tanečný večer LCDT splnil všetky očakávania, predchádzajúce povesti tohto svetoznámeho súboru. Diváci nadšene tleskali tanečníkom na začiatku večera v mimoriadne zaujímavom choreograficky i hudobne spracovanom diele Orfeo (hudba: Ian Bearden, choreografia: K. Brandstrup), ako aj nasledujúcim časťami: To Comfort Ghosts at Arden Court. Nečakodenná bola rozlúčka jedného z členov súboru P. Hardinga-Irmera, ktorý sa so svojou 17-ročnou aktívnou tanečnou činnosťou rozlúčil práve v Bratislave, v sólovom tanci Swansolo na hudbu C. Saint-Saënsa (Umierajúca labuť, naši diváci ju poznajú v tradičnej choreografii M. Fokina).

JANA KEKEŇÁKOVÁ



M. Jelínek a D. Rusó



Pražské gitarové kvarteto



Baltazar Benítez



Vladimír Tomčányi



Maria Isabel Siewers



Vladimír Bláha

Snímky I. Michalič

Dni gitarovej hudby 1990

Kultúrne leto a Dni gitarovej hudby: už vyše desaťrocie, presnejšie od roku 1977, sú tieto podujatia, organizované Mestským kultúrnym strediskom (bývalým MDKO), synonymom koncertného života júlovej Bratislavy. Spočiatku skromné podujatie, poriadané z iniciatívy niekoľkých nadšencov, predovšetkým koncertného umelca Jozefa Zsapku a pracovníčky SKS Kataríny Horváthovej, prerástlo postupne do významnej a u nás ojedinelej prehliadky gitarového umenia a tvorby, s medzinárodným ohlasom, so svojím stálym publikom. Kronika Dní gitarovej hudby sa dnes už píše takými menami ako C. Cotsiolis, J. Cardoso, R. Aussel, W. Lendle či L. de Angelis, pravda, popri menách takmer všetkých popredných domácich interpretov, pre ktorých toto podujatie dodnes znamená ojedinelú možnosť prezentovať na domácom koncertnom pódii svoje umenie, konfrontovať úroveň česko-slovenskej gitarovej školy na domácom pódii. Gitara je obľúbený nástroj, spájaný predovšetkým s populárnou hudbou, no i vďaka Dňom gitarovej hudby sa za uplynulé roky v povedomí poslucháčov udomácnil i ako koncertný nástroj, na ktorom krásne a pútavo znie i Bach či Vivaldi, a pre ktorý vzniklo viacero opusov súčasnej slovenskej tvorby. Nemalú úlohu pri uvádzaní týchto koncertov zohralo i sprievodné slovo, ktoré v minulých ročníkoch patrilo k prirodzenej súčasť prehliadky. Škoda, že tento rok táto dobrá tradícia absentovala (predpokladám, ako väčšina kultúrnych podujatí, i Dni gitarovej hudby sú poznačené finančnými problémami). Jednoznačne kladne je treba aj tento rok hodnotiť už v poradí 3. interpretačný seminár, ktorého usporiadateľom bola SHS a VŠMU a viedli ho koncertní umelci J. Zsapka a M. Mysliveček. Koncert účastníkov seminára sa uskutočnil 8. júla. Okrem už spomínanej absencie sprievodného slova bola neúčinná i propagácia koncertov, čo malo za následok i menšiu návštevnosť ako po minulé roky. Ak si uvedomíme, že Bratislava je v poslednom čase priam obľepená plagátmi kultúrnych podujatí, propagujúcimi i susedné, napr. rakúske akcie, mrzí nás, že také atraktívne podujatie (nástroj, prostredie, obdobie) ako sú Dni gitarovej hudby, dostáva len bežnú, ak nie podpriemernú pozornosť. Snáď nabudúce!

Tohtoročné Dni gitarovej hudby prebiehali od 2. – 8. júla. Jednotlivé koncerty boli podľa počasia buď na Barokovom nádvorí UK alebo v Klariskách. Úvodný koncert (2. júla) patril **Pražskému gitarovému kvartetu** v zložení Marek Veleminský, umelecký vedúci, Václav Kučera, Jiří Voborský, Martin Sauer. Kvarteto vzniklo v roku 1984 na pôde pražského Konzervatória a popri dielach starých majstrov má vo svojom repertoári i skladby súčasných autorov, z ktorých v Bratislave uviedli napríklad Koncertné variácie na tému J. Klempffa od Š. Raka. Pražské gitarové kvarteto je súborom dobrých profesionálnych kvalít, so zmyslom pre štýlovosť, ktorá sa prejavuje najmä v citlivej úprave dobových a klasických sólových skladieb pre komornú hru pri zachovaní autentického zvuku. Okrem skladby Š. Raka zazneli i diela J. Dowlanda, A. Vivaldiho, J. Myslivečka, J. Duarteho, G. Gershwina a J. Morela. Koncertný recitál talianskeho gitaristu **Stefana Grondonu** (3. júla) bol zostavený z tvorby J. S. Bacha (Súita pre violončelo BWV 1006 a Toccata E dur BWV 914 v umeleckej transkripcii), B. Brittena (Nocturnal) a z viacerých skladieb F. Tarregu (Danza Mora, Minuetto, Mazurka a Gavotta, Štúdia). S. Grondona je typ introvertného umelca, čomu zodpovedá aj jeho interpretačný štýl. Zvuk jeho nástroja je krehký, umelec kladie väčší dôraz na melodickú líniu, než na zvukomalebnosť a dynamickosť jednotlivých skladieb, svoju tvorivú fantáziu podriaďuje prísny dobovým a autorským kritériám, viac mu vyhovujú meditatívne ladené skladby. Jeho hra je priesačnatá, technicky vyrovnaná, nie však strhujúca. S. Grondona najviac zaujal v Brittenovom Nocturnale a v Štúdiu F. Tarregu.

Na 3. koncerte (4. júla) vystúpil namiesto pôvodne ohláseného ruského gitaristu A. Fraučiho, ktorý mimochodom už na Dňoch gitarovej hudby hosťoval, rakúsky umelec **L. Wytošzyński**. Dramaturgia jeho recitálu bola zostavená klasicky, z diel L. Rocallioho (Sarabanda e mol, Passacaglia g mol), J. S. Bacha (Prelúdium c mol BWV 999, Fúga g mol BWV 1000), F. Farkasa (Staré uhorské tance – výber 4 dobových tancov) a Rossiniana č. 1 op. 119 I. Giulianiho. Najmä prvá polovica jeho koncertu bola výrazovo nezábavná, jednotvárná, miestami i s technickými problémami; o nič viac však nezaujala ani Rossiniana, virtuózna skladba, klasické repertoárové číslo,

ktorému u L. Wytošzyńskiego chýbal esprit, rozlet. I keď L. Wytošzyński disponuje profesionálnou technickou zdatnosťou (predstavuje európsku gitarovú školu), z hľadiska výrazového a osobnostného v Bratislave zvlášť nezaujal.

Iným typom interpreta je mladý český umelec **Vladislav Bláha**, ktorý sa predstavil 5. júla. Technika, technika, snaha o virtuozitu a opäť technika! Vyťažiť z nástroja čo sa dá, zmocniť sa ho, ovládať ho. Tak mi pripadal jeho koncert, jeho hra, jeho umenie, síce sympatické svojou mladíckou zanietenosťou, technickými parametrami, ale pôsobiace ako ešte nezvyreté búrlivé víno. I keď chronologicky zoradené diela, prezentujúce jednotlivé štýlové obdobia, mali byť aj ukážkou širokej interpretačnej škály mladého umelca (Súita D dur č. 14 S. L. Weiss, Sonáta D dur K. Kohouta, Dve sonáty N. Paganiniho e mol a A dur, Usher – valčík N. Koškina, Elégia Š. Raka, Hommage, sur is tombeau de Debussy, Farucca M. de Fallu a Variácie na katalánsku ľudovú pieseň op. 25 J. Duarteho) predovšetkým zvukomalebná Rakova Elégia a Koškinov valčík boli tými skladbami, v ktorých sa najvýraznejšie prejavil Bláhov talent nielen z hľadiska stavby, dynamiky, ale i výrazu, obrazotvornosti, osobitej atmosféry. Sympatické bolo, že umelec jednotlivé skladby uvádzal vlastným a stručným výkladom. Ešte raz: V. Bláha je výborný gitarista s vynikajúcimi technickými dispozíciami, s vrodzenou muzikalitou, hrajúci s mladíckym elánom a temperamentom. Postupujúcim vekom dospeje určite aj k ľudskej a umeleckej zrelosti.

Nikita Koškin je u gitaristov zrejme v súčasnosti obľúbeným autorom. Do svojho repertoáru si jeho diela zaradila aj argentínska umelkyňa **Maria Isabel Siewersová** (6. júla). Nielen Koškinova Súita Princove hračky, ale aj Rossiniana op. 119 M. Giulianiho, Rakova Mongolská sonáta, Elégia argentínskeho autora M. D. Pujola, Sonáta op. 47 jej ďalšieho rodáka A. Ginasteru patrili v jej interpretácii medzi vrcholné zážitky tohtoročných gitarových dní. Zrelé technické a umelecké majstrovstvo, čistota interpretácie, individualita, osobnostný zástož a umelecká disciplinovanosť, snúbiaca sa so skromnosťou, radia M. I. Siewersovu k výrazným osobnostiam gitarového interpretačného umenia.

So záujmom bol očakávaný recitál **Vladimíra Tomčányiho** (7. júla). Pochvalne sa treba vysloviť o dramaturgii jeho koncertu. Bola zameraná výlučne na diela pôvodne gitarové. Tento mladý, i v medzinárodnom meradle úspešný reprezentant slovenského gitarového umenia (dlhoročný žiak J. Zsapku) opäť dokázal opodstatnenosť svojich úspechov a preukázal veľkú dávku umeleckého talentu. V skladbách H. Villa-Lobosa (4. prelúdium, 1. a 12. sonáta), M. d'Angela (Due canzone lidie), M. Ponceho (Sonáta classica op. 52), A. Barrios (Mangoré – 3. valčík, Ultimo tremolo, Catedrala) podobne ako V. Bláha prezentoval predovšetkým svoje technické schnopnosti, pretkané virtuóznymi prvkami. Podobne ako jeho mladý český kolega preukázal nesporné talent a umelecké dispozície: schopnosť do detailov vypracovať skladbu, dynamicky a tektonicky ju rozvrstviť, čo sú črty veľmi sympatické. Mladícky elán a chuť do detailu ovládnuť nástroj i interpretované dielo ho však na viacerých miestach „zvedli“ práve na úkor umeleckého nadhľadu a disciplinovanosti. Opäť však konštatujeme: cesta k týmto atribútom je dlhá, podmienená umeleckými a životnými skúsenosťami, zážitkami. Som presvedčená, že táto cesta čaká i na V. Tomčányiho.

Protagonistom záverečného koncertu Dní gitarovej hudby 8. júla bol uruguajský umelec **Baltazar Benítez**. Čo dodať k jeho umeniu, k famóznejšej technike, zrovnoprávňujúcej majstrovstvo oboch rúk, k jeho individualite, ktorá poznačila každú interpretovanú skladbu, či to boli úvodné Sonáty D. Scarlattiho (opusy 74, 391, 77, 292), Andante cantabile KV 300 W. A. Mozarta, Rossiniana č. 2 op. 120 M. Giulianiho, dve skladby I. Albéniza (Bajo le Palmera, Torre Bermeja), Poetické valčíky E. Granadosa alebo záverečné Tri tance z Trojrohého klobúka M. de Fallu? I keď Mozartove a Scarlattiho skladby v umeleckej úprave zneli pre nás, Európanov trochu neobvykle, poznačené juhoamerickým koloritom, boli akceptovateľné práve pre svoju osobitosť. Temperament, technika, umelecká fantázia, kultivovaná, nenásilná hra, to sú hlavné črty majstrovstva tohto sympatického uruguajského umelca. Jeho recitál bol dôstojným záverom Dní gitarovej hudby 1990, bol atraktívnym ukončením, dodávajúcim tomuto podujatiu tak potrebný punc.

W. A. Mozart: Koncert č. 9 Es dur pre klavír a orchester KV 271 – Jeunehomme.

J. Haydn: Koncert D dur pre klavír a orchester Hob. XVIII/11. Stanislav Zamborský – klavír; SKO, Bohdan Warchal – dirigent. OPUS 9310 2128. Digitálna nahrávka.



Profilová gramoplatňa býva o. i. aj dokumentom umeleckého vývoja a súčasných možností interpreta či súboru. Gramotitul s nahrávkami Stanislava Zamborského by sa dal charakterizovať aj ako akýsi pokus o prekonanie seba samého. Zamborský sa ako príslušník silne zastúpenej klaviristickej generácie štyridsiatnikov do histórie nášho interpretačného umenia zapísal najmä prezentáciou svojich nemalých psychofyzických možností. Na záver svojej aspirantúry na VŠMU napríklad tri klavírne koncerty! (Tento „husársky kusok“ zopakovali po ňom aj ďalší...) Klavirista je zásluhou svojich výrazových a technických možností považovaný a uznávaný ako interpret najmä romantického a súčasného repertoáru.

Jeden z troch spomínaných „aspirantských“ koncertov – Mozartov Es dur, je zachytený aj na tomto profile. Umelec zafixoval v nahrávke súčasný interpretačný názor, ktorý dozrel do konečného tvaru až po niekoľkoročnom vybrusovaní. Nasledujúci Haydn zdá sa byť o niečo „mladší“, usudzujúc tak z porovnania úrovne nahrávok. V

Mozartovi je výpoveď definitívnejšia, usadennejšia, kým Haydn je ešte strohý, vo finále je temperamentná zložka prehnaná až do tej miery, že Rondo All'Ungarese stratilo svoj klasicistický charakter. V snahe udržať tempo sa pri nahrávaní muselo spomaľovať, čo je v celkovej línii finále dosť markantné. Napokon vyznie ako nešikovné a dosť necitlivé strihovité priradenie tempovo netotožných úsekov. O niečo menej výrazné je to aj v rýchlych úsekoch finále Mozartovho Koncertu.

Klaviristické danosti, čistotu faktúry, eleganciu a vzdušnosť, perlivú vyrovnanosť pasáží a tvorivý ťah Zamborskému vo väčšine úsekov nahrávky nemožno uprieť. Svoju príznačnú tvorivú fantáziu najšťastnejšie uplatňuje v pomalých častiach.

Spolupráca dirigenta a orchestra so sólistom, až na výššie uvedené pripomienky, je spoľahlivá a zrejme i vzájomne inšpirujúca. Možno konštatovať, že Warchal sa dokázal temperamentu a kreativitě sólistu na úrovni prispôbiť, podporil ho, no nie vždy sa mu podarilo dostatočne ho udržať „na uzde“.

nou dynamikou premien, ktoré prebiehajú vo sfére ľudovej kultúry v súčasnosti, upozornila na transformovanie (či skôr rozšírenie) predmetu záujmu etnomuzikológie – na prechod od autonómne orientovaného výskumu ľudovej piesne a hudby k širšie zameranému výskumu piesňovej a hudobnej kultúry, do rámca ktorého sú vtesnané aj mimohudobné a mimofolklorne aspekty. Pohľad na ľudovú pieseň v širokom sociokultúrnom kontexte je síce latentne prítomný v každom etnomuzikologickom výskume – cesta za piesňou do terénu je vždy cestou do jej konkrétneho „životného priestoru“ a za jej konkrétnym interpretom – v poslednom období sa však aj u nás intenzívnejšie pociťuje potreba rozšíriť výskumný záber o ďalšie aspekty, donedávna uplatňované z rôznych príčin (otázky špecializácie, výskumných tradícií a pod.) skôr ojedinele alebo okrajovo. Napríklad v bieloruskej etnomuzikológii, ktorá má v chápaní piesne ako sociálne determinovaného javu dlhšiu tradíciu, našiel výskum piesňovej kultúry napokon ideálnu symbiózu ekológie piesne a hudobnej typológie v prácach. Z. Mozejkovej. Ak sa ekologický prístup v európskej vede vo všeobecnosti spočiatku formoval ako reakcia na štúdium folklórneho textu vytrhnutého z kontextových vzťahov a väzieb, v súčasnosti predstavuje jeho rovnocennú komplementárnu súčasť.

S vedomím orientácie len na výsek z tejto mnohovrstvej problematiky predkladá Eva Krekovičová publikáciu O živote folklóru v súčasnosti (účelový náklad Národopisného ústavu SAV, Bratislava 1989). Práca je zameraná na niektoré otázky širších kontextových väzieb ľudovej piesne. Prináša výsledky dvadsaťročných empirických výskumov autorky, pracovníčky Národopisného ústavu, v niekoľkých obciach na Slovensku (Liptovská Teplička, Východná, Čičmany, Očová, Riečnica a i.). Približuje ekológiu lokálnych piesňových repertoárov s čiastočným abstrahovaním od podielu osobnosti a individuálneho repertoáru. Napriek tomu, že práca vznikala postupne ako paralelná reflexia výskumov v teréne, je kompaktná a sústredená. Ak je v nej predmetom pozornosti fungovanie lokálnych piesňových repertoárov, v teoretickej rovine odráža aplikovanie systémového prístupu k ich štúdiu. Prostredníctvom analýzy funkcií piesne v prostredí a funkčnej štruktúry repertoáru charakterizuje piesňový repertoár ako živý organizmus, citlivo, no pritom špecificky reagujúci na podnety svojho okolia, bez vnútornej schopnosti meniť sa.

Práca prináša tri základné okruhy: výskum súčasných lokálnych repertoárov a využitie sociometrie (Východná, Sebechleby); retrospektívny výskum v lokalite (Čičmany); otázky symbiózy spontánnych a organizovaných foriem pestovania folklóru (Východná).

S prehĺbovaním poznania vystupuje často potreba doplniť či prehodnotiť termíny, pojmy. V nadväznosti na iných autorov E. Krekovičová rieši otázky kritérií kolektívnosti, kategórie času s rozlíšením na čas kalendárny a vnútorný, definovanie funkcie a funkčných väzieb, vymedzenia jadra a okrajových častí repertoáru, jeho generačného a sociálneho rozvrstvenia; rozlíšenie výskumu folklórneho vedomia na jednej strane a praxe, interpretácie piesne v konkrétnej situácii, na strane druhej, prináša vyčlenenie primárnej funkčnosti piesne (znakový princíp) a konkrétnej funkčnosti (situačný princíp), latentného a manifestného repertoáru. Prostredníctvom nich približuje väzbu piesne

na nositeľa a mechanizmus fungovania a vývinových premien repertoáru. Kľúčom k vytvoreniu obrazu o stave a fungovaní piesňového repertoáru a spevnosti vôbec ostáva výskum spevných príležitostí, situácií.

Sociologickú orientáciu či sociometrické metódy v minulosti inšpiratívne využila muzikológia aj vedy o ľudovej kultúre – V. Karbusický s J. Kasanom, L. Mokry, I. Mačák s L. Faltanom, J. Hatríkom a i., D. Holý s S. Tesařom, L. Droppová a ďalší. Využitie sociometrie býva motivované najmä snahou na exaktnom základe podložiť, spresniť či doplniť intuitívne poznatky, hypotézy, výsledky kvalitatívnych výskumov. Formou dotazníka E. Krekovičová získala a vyhodnotila údaje o vztahu obyvateľov Východnej a Sebechleby k vybraným hudobným žánrom, o stave spevných príležitostí, transmisii piesní a pod. Zdôrazňuje však len doplnkový charakter tejto metódy; v samej sociológii sa objavuje dnes – hoci z inej strany – tendencia chápať kvantitatívne a kvalitatívne metódy ako dopĺňajúce sa, a nie alternatívne.

Retrospektívny výskum, založený na porovnaní viacerých výskumných sond do piesňového repertoáru vybranej lokality v istých časových odstupoch, umožňuje získať detailnejší pohľad na vývinové zmeny, najmä na rýchlosť ich pohybu v istom časovom úseku. Na základe konfrontácie zberov piesní z Čičman od začiatku storočia až po vlastné záznamy z nedávneho obdobia E. Krekovičová uvažuje o vývinových tendenciách a podstatných zlomoch v spevnom repertoári obce, ktoré súvisia i s osobitým charakterom celkovej kultúry tejto lokality – pretrvávajúcim archaickým folklórnym a piesňovým prejavom spolu s pôsobením turizmu a istej komercializácie ľudovej kultúry.

Spätý vplyv niektorých foriem folklorizmu (folklórny festival, pôsobenie miestnej dedinskej folklórnej skupiny) na primárne formy existencie ľudovej piesne riešila na príklade Východnej.

V porovnaní so všeobecným, ale zväčša len schematickejšie konštatovaným ústupom tradičnej spevnosti a nivelizáciou lokálnych i regionálnych repertoárov autorka v práci odhalila oveľa jemnejšie procesy a formy tohto ústupu a upozornila na ich mnohotvárnosť a protirečivosť. Identifikovať ich v ďalších konkrétnych podobách bude úlohou budúcich výskumov. Publikácia k nim poskytuje množstvo podnetov, orientáciu v problematike i praktické návody (opis metódy terénnej práce). Chcela by som však spomenúť niektoré ďalšie momenty, ktoré sú zaujímavé z hľadiska širšieho hudobnovedného pohľadu. V súvislosti s otázkou bližšieho skúmania procesu folklorizácie autorka upozorňuje na potrebu rozšíriť v slovenskom materiáli záber aj na spevné prejavy polofolkloru a pôvodom neľudové (jarmočná pieseň, duchovná pieseň, pieseň populárna a pod.); v repertoári dedinského spoločenstva boli prejavom vzájomného pôsobenia a prieniku viacerých spevných systémov. Za podnetný napokon možno pokladať samotný ekologický prístup. Hudobná veda dnes priznáva tejto orientácii folkloristického a etnomuzikologického výskumu silnú metodologickú inšpiratívnosť vo všeobecnosti – kultívuje totiž pohľad na hudobný prejav, dielo v rámci širšieho kultúrneho a sociálneho zázemia, v jeho mnohotvárných kontextových väzbách a súvislostiach. Práca O živote folklóru v súčasnosti prispieva práve k týmto aspektom.

HANA URBANCOVÁ

F. X. Richter: Adagio a fuga g mol, Sinfonia a quattro in Do minore; F. L. Gassmann: Symfónia B dur.

Orchestra puellarum Pragensis, diriguje Leoš Svárovský. Panton Stereo 01 0907 – 1031

Už vtípne a netradične riešená obálka (pohľad z vtácej perspektívy na dámsky sláčikový orchester so stylizovanými strunníkmi z poprepletaných špagátov, natiahnutých na rukách hráčok – foto Miro Švolík) pritiahne pozornosť diskoflov. Český pendant nášho Dámskeho komorného orchestra má svoje špecifiká, napríklad i v tom, že spolupracuje s dirigentmi a neorientuje sa výlučne na reprezentantky „nežného“ pohľavia. V porovnaní so slovenským „sesterským“ telesom má teleso isté odlišnosti aj v charaktere výsledného zvuku. Spoločného menovateľa medzi oboma orchestrami by sme našli v živom pulzovaní, vrúcnosti tvorivej iskre... Ak u slovenského orchestra vývoj smeruje k dosiahnutiu istej vláčnosti, príznačnej pre ženskú interpretačnú charakteristiku, pražské teleso rado vyzdvihuje zvukovú priebojnosť, sytejšie odtenky, ktoré najmä v dynamických vrcholoch pôsobia až preforsirované na úkor kultivovanosti zvuku.

Dramaturgia titulu sa opiera výlučne

o autorov českej proveniencie 18. storočia, stojacich na rozhraní dvoch štýlových epoch. F. X. Richter a F. L. Gassmann sú skladateľmi s výraznou kompozičnou invenciou, so zmyslom pre únosnosť formových pôdorysov. Kvalitu výberu umocňuje spolupráca so súčasným hlavným umeleckým šéfom telesa Leošom Svárovským. Dirigent napriek veku (neprekročil ešte tridsiatku) a s tým súvisiacou predpokladanou dávkou skúseností, odvedol pri štúdiu kus dôkladnej imponujúcej práce. Cítíme ju v zreteľnosti artikulácie, v pevnom uchopení tempa, v príznačnom tvarovaní dynamickej formy či v úsekoch s prevládajúcim terasovitým alebo narastajúcej dynamiky. Istou chybou krásy sú zvukovo priebojné, najmä izolované akordy tutti telesa. Sú dosť nehomogénne a hutné.

Stručný sprievodný text Y. Koláčkovej by zniešol menej dát zo životopisov, ale viac poznámok na margo interpretovaných skladieb.

VLADO ČÍŽIK

ORCHESTRA PUELLARUM PRAGENSIS

panton



Eva Krekovičová: O živote folklóru v súčasnosti (Ľudová pieseň) Národopisný ústav SAV, Bratislava 1989

Výskum ekológie folklóru má vzťah k ľudským prejavom a ich prostrediu sa bezprostredne formoval na základe sociologicky orientovaných výskumov rovnako ako v spočiatku len sporadickým zachytávaním údajov,

sprevádzajúcich staršie zápisy piesní a dotýkajúcich sa najmä prednesových situácií, spevných príležitostí a osobnosti interpreta. Približne pred desaťročím poľská muzikologička Anna Czekanowska v súvislosti so sil-



Snímka archív HŽ



Puccini: Tosca (Š. Babjak ako Kostolník)

Už niekoľko rokov márne konštatujeme v denníkoch i v odbornej hudobnej tlači, že význam opernej časti Zvolenských hier zámockých nie je docenený. Na rozdiel od opery SND, kde sme síce za posledné desaťročie počuli Mirellu Freniovú a Piera Cappuccillio, ale priestor pre systematickú konfrontáciu so svetovou opernou interpretáciou sa tu nikdy nevytvoril, ponúka takúto možnosť práve nádvorie zvolenského zámku v rámci opernej časti ZHZ, pričom v niektorých rokoch (1980, 1986-89) sa to darilo – vzhľadom na indiferentný postoj kultúrno-politického centra – spôsobom priam závažným.

Tohtoročná operná časť ZHZ, v súvislosti s politicko-spoločenskými zmenami, sľubovala stať sa dobrým východiskom pre nehatený a veľkolepý rozmach tohto podujatia v rokoch budúcich. Aj tento náš jediný letný operný festival však akoby potvrdzoval tézu platiacu pre náš vývoj ekonomický: ak sa chceme mať v budúcnosti lepšie, najprv sa musíme mať horšie. Operný Zvolen 1990 totiž zaostal za úrovňou predchádzajúcich ročníkov, hoci pôvodný ohlásený program tomu nenاسvedčoval: štyri operné večery, čo je menej než u väčšiny predchádzajúcich ročníkov. V umení je však rozhodujúca kvalita, nie kvantita.

Na prvý pohľad vzorne pripravený bulletin avizoval aj tú. Okrem jedného predstavenia SD z Ostravy z Ponchielliho Giocondy a „čerstvej“ banskobystrickej Pucciniho Tosky sa v ďalších dvoch večeroch v oboch spomínaných inscenáciách malo objaviť niekoľko renomovaných zahraničných hostí. Viacerí z nich však do Zvolena neprišli (tenorista Bartolini, barytonista Bordoni, sopranistka Roark-Strummerová), ba chýbali aj tí, čo ich mali podľa správ z denníkov nahradiť (Venezuelčan Morales, Talian Costanzo, Bulhar Gjuzelev, Rumunka Miricioiu, Poľka Točyska). Z tých, ktorých sme napokon na zvolenskom nádvorí videli, niektorí neboli prínosom, iných požívať bolo zbytočným luxusom vzhľadom na ich účinkovanie v epizodných úlohách.

Ale aj z iného hľadiska predstavuje bulletin rozpor medzi zdaním a skutočnosťou, taký typický pre tohoročné operné ZHZ. Je to rozpor medzi veľkoleposťou zámerov a nedôslednosťou v ich realizácii. Bulletin napríklad chvályhodne obsahuje nielen program tohto ročníka, fotografie a obsažné anotácie o plánovaných účinkujúcich, ale aj úvodný príhovor a obsah oboch uvádzaných oper (dokonca aj v nemeckej jazykovej mutácii!) a napo-

Zvolenské hry zámocké 1990

kon historickú retrospektívu účastníkov predchádzajúcich ročníkov. Krásny zámer pritiahnuť do Zvolena aj zahraničné publikum sa však zrejme skončil bulletinom a už tradičnou účasťou príbuzenstva účinkujúcich. A historická retrospektíva, ktorá mohla mať nielen informatívnu ale aj dokumentačnú hodnotu, sa nevyhla nepresnostiam (v r. 1980 napríklad chýba zaznamenanie účasti S. Kopčáka a ďalších sólistov SND v košickej inscenácii Nabucca, v r. 1981 A. Starostová nehostovala v Maškarnom bále ale v Trubadúrovi, úplne zamlčaná je účasť opery SND s Donizettiho Nápojom lásky a pod.).

Ďalším neprijemným prekvapením ZHZ '90 bol relatívne slabý záujem divákov. Možno, že to súvisí so širokým spoločenským kontextom, vedúcim k úbytku návštevníkov všetkých kultúrnych podujatí, no do hry vstupujú aj ďalšie organizačno-propagačné problémy. Na ZHZ vždy bývalo vypredané, tentoraz publikum zaplnilo len posledné predstavenie.

Z dramaturgického hľadiska sa zdal tohtoročný Zvolen v poriadku. Pucciniho Tosca tu odznela v r. 1988 so súborom ŠD v Košiciach a je jednoznačne divácky atraktívnym a do hradného areálu vhodným titulom. Svojím veľkooperným charakterom je „arénovým“ titulom aj Ponchielliho Gioconda, na Slovensku doposiaľ uvedená jediný raz (v r. 1971 v B. Bystrici). Je jednou z dvoch talianskych oper z obdobia medzi prvým triumfom Verdiho (1843) a Mascagniho (1890), ktoré sa dodnes udržali (prirodzene popri celej tvorbe majstra z Busetta) na repertoári svetových divadiel. Autor druhej z nich A. Boito (Mefistofeles) napísal Ponchiellimu libreto podľa jednej z Hugových romantických drám. Mohlo by prekvapiť, že autor skvelých libriet v dvoch posledných Verdiho operách vypustil z rúk tak nedokonalé dielo. Rozdiel však

netreba hľadať v rozdielnej zrelosti libretistu, ale v základnej matérii. Kým renesančný Shakespeare zostal univerzálnym a všeplatným, diela romantického divadla rýchlo „vyvetrali“ a následky toho nesú aj operné diela, ktoré vznikli na ich základe (od Trubadúra po Giocondu). Pre operu je však rozhodujúca hudba. V nej predstavuje Ponchielli prechod medzi Verdim a veristami. Aj vplyv veľkej francúzskej opery (povinný balet – „tanec hodín“ v III. dejstve) vstreboval skôr cez Verdiho (Sicilské nešpory). Ba dali by sa identifikovať aj vplyvy predverdiovskej opery, najmä Belliniho (prevaha lyrizmu nad dramatismom, využívanie hudobných tém sólových čísel v orchestrálnych reči, ponáška na virtuózne koloratúry v záverečnom duete Giocondy a Barnabu, pôsobiaca však v rokoch komponovania, t. j. po Carlosovi a Aide dosť anachronicky). Iné pasáže sú zjavne verdiovské (monológ Barnabu inšpirovaný monológom Rigoletta a predznamenať monológ Jaga), ďalšie až s ľudovo ľúbivou melodikou, na ktorú potom nadviazal Leoncavallo. Celkovo pôsobí táto hudba dosť nejednotne, uvravené, chýba jej patričná gradácia, vnútorný dramatický nerv, pre spevákov, na ktorých kvalite stojí a padá, však poskytuje dostatok príležitostí.

V Ostrave, vedomí si zrejme rozvlácnosti diela (vo Zvolene končilo ďaleko po polnoci), urobili v ňom viaceré škrtky. Nepostupovali však šťastne. Urobiť škrt v jednom známom čísle opery – Enzovej romanze – je trufalosť, vypadla tiež najpoetickejšia časť dueta Enzo-Laura, takže vznikol dojem, že skôr tu škrtal režisér (M. Dubovic a.h.) než dirigent (J. Šrubař). Režisér sa pokúsil oživiť dianie I. a III. dejstva zakomponovaním baletných masiek, čím spolu s jednoduchou scénou A. Babraja, dobre sa vynímajúcou na zvolenskom nádvorí, vyčaril ilúziu karnevalových Benátok. Z viacerými scénami si však režijno-scénicky nevedel rady (záver II. a III. dejstva). Aj keď úroveň ostravského orchestra je vyššia než v prípade domáceho banskobystrického telesa, dirigent niektoré miesta nelogicky „nadhľadoval“, iné zbytočne pate- tizoval. Ukázalo sa, že Gioconda ako ansám- blová opera si tiež žiada dôslednejšiu prípravu.

Spevácku úroveň predstavenia poznačila skutočnosť, že ani jeden z ohlásených talianskych tenoristov sa nedostavil, takže osud predstavenia zachraňoval narýchlo povolaný ostravský predstaviteľ Enza Miroslav Urbánek, ktorý spieval úlohu aj v prvom festivalovom predstavení. Jeho čeština, no predovšetkým, jeho „český štýl“ spievania v inscenácii, v ktorej ostatné úlohy boli spievané v taliančine, nepríjemne „trčali“. Part síce odspieval podľa zápisu (až na záverečný tercet, v ktorom úplne vypustil exponované frázy), no jeho estetika tónu bola na míle vzdialená tomu, čo sme počuli od ostatných účinkujúcich. Najslabším barytónom v doterajšej histórii ZHZ bol Talian Andrea Martin, s málo farebným hlasom a muzikantsky ťažkopád- nym prejavom. U juhoslovanského basistu Ivana Urbana bol každý tón akoby „z inej dediny“, raz plný, raz príškrtený, raz svieži raz unavený, takže ani „vizáž“ à la O. Sharif nevylepšila dojem z jeho Alvisa. Nemka Bar-

bara Schrammová, zaskakujúca v úlohe Cieky, bola príkladom nemeckej speváčky, pokúšajúcej sa o autentickú interpretáciu talianskej opery, k čomu jej však chýbali základné predpoklady. A tak vokálnu úroveň predstavenia zachraňovala Alexandra Milčeva v úlohe Laury (pôvodne mala spievať Cieku) a Martha Colalillo v titulnej úlohe. Prvá, na rozdiel od typických bulharských speváčok, neohuruje hlasovým fondom, ale vyrovnanosťou a štýlovosťou, čo jej umožňuje spievať nielen opery veristov, ale aj Mozarta. Argentínčanka, debutujúca v Gioconde (vlani úspešnej Abigail z Nabucca) táto vyrovnanosť trochu chýbala, no pekne „zabalenými“ tónmi v nižších stredoch, ostrejšími extrémnymi výškami, expresívnym pátosom i pôsobivým pianom pripomínala jednu z najlepších predstaviteľiek Giocondy – Renatu Scottovú.

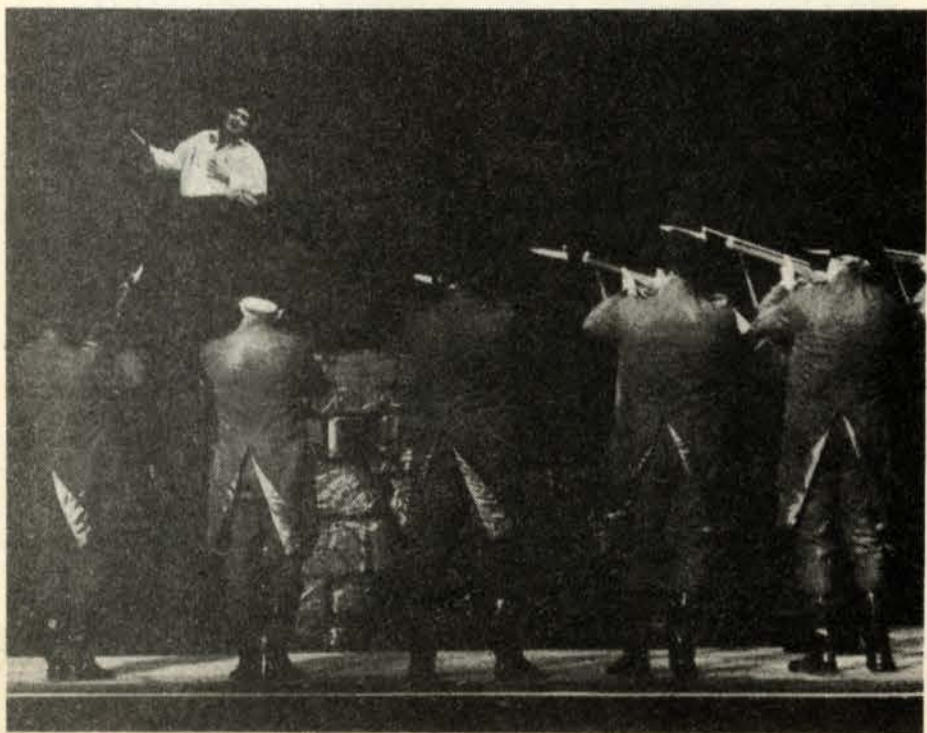
Predstavenie Tosky s domácimi sólistami malo väčšie slabiny v réžii (P. Dörr) a v orchestri (D. Štefánek) než v trojici protagonistov (Murgašová, Zemko, Kosec). Priblíženie sa k najvyššej kvalite predstavovalo na ZHZ '90 druhé predstavenie Tosky. Výrazný podiel na tom má známa americká operná dirigentka Eva Quelerová, ktorá názorne predviedla, ako možno aj z priemerného telesa vyťažiť maximum a ako sa dá vytvoriť ideálny priestor pre muzicovanie v orchestri i na javisku. Pritom jasne proklamovala umelecký názor, že v opere (prinajmenšom v talian-



Puccini: Tosca (M. Murgašová ako Tosca) Snímka K. Miklóši

skej) je hlavným pánom spevák a služba spevákovi je najvyššou cnosťou a nie hanou pre operného dirigenta. Skvele vyrovnanou a vokálne i herecky prepracovanou Toskou bola (opäť v zaskoku) Martha Colalillo, autentickým štýlom a pekným lyrickým, hoci v nosnosti trochu obmedzeným tenorom zaujal Mario Malignini a oboch kvalitných hostí dobre doplnil osvedčený bratislavský Scarpia Pavol Mauréry.

Operná časť ZHZ, a to aj v tohtoročnom, čosi menej vydatom „vydaní“, je nesporným prínosom pre náš operný život. Čo to- muto podujatiu zatiaľ chýba, nie je ani tak odvaha v zámere, ako skôr väčšia dôslednosť v realizácii a viac žičlivosti vo vytváraní podmienok pre zrod novej kvality.



Puccini: Tosca (J. Zemko ako Cavaradossi)

Snímka K. Miklóši

Vstup do Európy je možný len s pocitom zodpovednosti za ochranu duchovného potenciálu

Dokončenie zo str. 1

a SNEH (nie lanský!). Prednosť by mali mať nezárobkové žánre (napr. umelecky vyspelé džezové ansámble), alebo pesničkári so skvelými protest-textami, čo sa v minulosti skrývali na neoficiálnych vernisážach, v kluboch a v novembri vyšli ako prví na tribúny. Zaslúžia si isto adekvátnu dodatočnú odmenu).

Pre život umeleckej tvorby je rozhodujúce vydavateľstvo. Naša hudba zatiaľ nemá profesionálne hudobné vydavateľstvo so všetkými náležitými službami (edičné, obchodno-právne, manažérske atď.). Dokonca údajne dôjde k výraznému obmedzeniu vydávania našej hudby aj v OPUS-e. Únia sa bude musieť v tejto otázke vážne angažovať...

Počúvam a čítam, že naše jediné hudobné vydavateľstvo OPUS je takmer v rozklade štádiu. Ale aj kým fungovalo, prichádzali správy, že i tých pár vydaných partitúr z vážnej hudby sa šrotovalo ako nepredajné. Nevie, ako sa veci vykrystalizujú, no niet sporu o tom, že hudba potrebuje špecializované vydavateľstvo i s ponukovou agentúrou. Ak by sa aj OPUS spamätal, nemusel by mať monopol. Konkurenciu by mohlo vytvoriť nové vydavateľstvo pri SHF s podnikavým vedením a ponukovou službou. Na trhovom princípe to ťažko pôjde, to si hneď zoberieme zahovoriť termín na symfonický pohreb.

V poslednej dobe sme uverejnili niekoľko protichodných názorov o tom, že sa slovenské orchestre dostávajú pod silný vplyv zahraničných obchodníkov, ba dokonca pod umelecké vedenie zahraničných umelcov. Je to síce v súlade s princípmi trhového mechanizmu, ale ťažko odhadnúť ako to posluží slovenskej hudbe.

To je tiež pochopiteľné. Ak niekto ponúkne muzikantovi za minútu nahrávky valutu, nebude odmietnutý – žiadny orchester nie je zbor idealistov, ktorí budú cvičiť náročnú súčasnú partitúru a nakoniec ju predvedú pred poloprázdnu sálu – a zadarmo, v službe. Pripomína mi to problém ministra Klausu s benzínom: Keď sa vyplatí našincovi natanokovať benzín v susednom Nemecku alebo Rakúsku, bude po probléme. Nejde tu teda o konvertibilitu našej hudby, ale koruny.

Po zániku federálneho Zväzu, na bedrách rady Únie bude ležať aj ťarcha zahraničných kontaktov. Slovenská hudba zatiaľ vytrvalo absentuje na zahraničných festivaloch súčasnej hudby. Ako na to?

Spolky a ich Únia majú dnes redukovaný počet zamestnancov na 12 a pol (hovorím si „Fellini + 4“). Na odbore pre zahraničie by mal byť človek manažérského typu, ovládajúci viac rečí. Kontakty na festivaly sa dajú nadväzovať písomne, lepšie je však osobne. Ďalšou vecou je ponuka diel, čo by malo byť v kompetencii dramaturgickej komisie. Zdokonalit možno i kanál HIS-u. Dôležité je, že sa ustanovil Česko-slovenský komitét ISCM (je päťčlenný: Praha 2, Bratislava 2, Brno 1). Ten by sa mal starať o kompetentné obosielenie každoročných festivalov ISCM prostredníctvom jej medzinárodnej jury. Napokon festivalový kalendár by mal byť k dispozícii všetkým, ktorí sa chcú z vlastnej iniciatívy zúčastniť. To isté sa týka i interpretačných súťaží, medzinárodných muzikologických podnikov a skladateľských konkurzov. Predpokladám, že šanca využije najmä najmladšia generácia, stojaca najbližšie súčasným trendom.

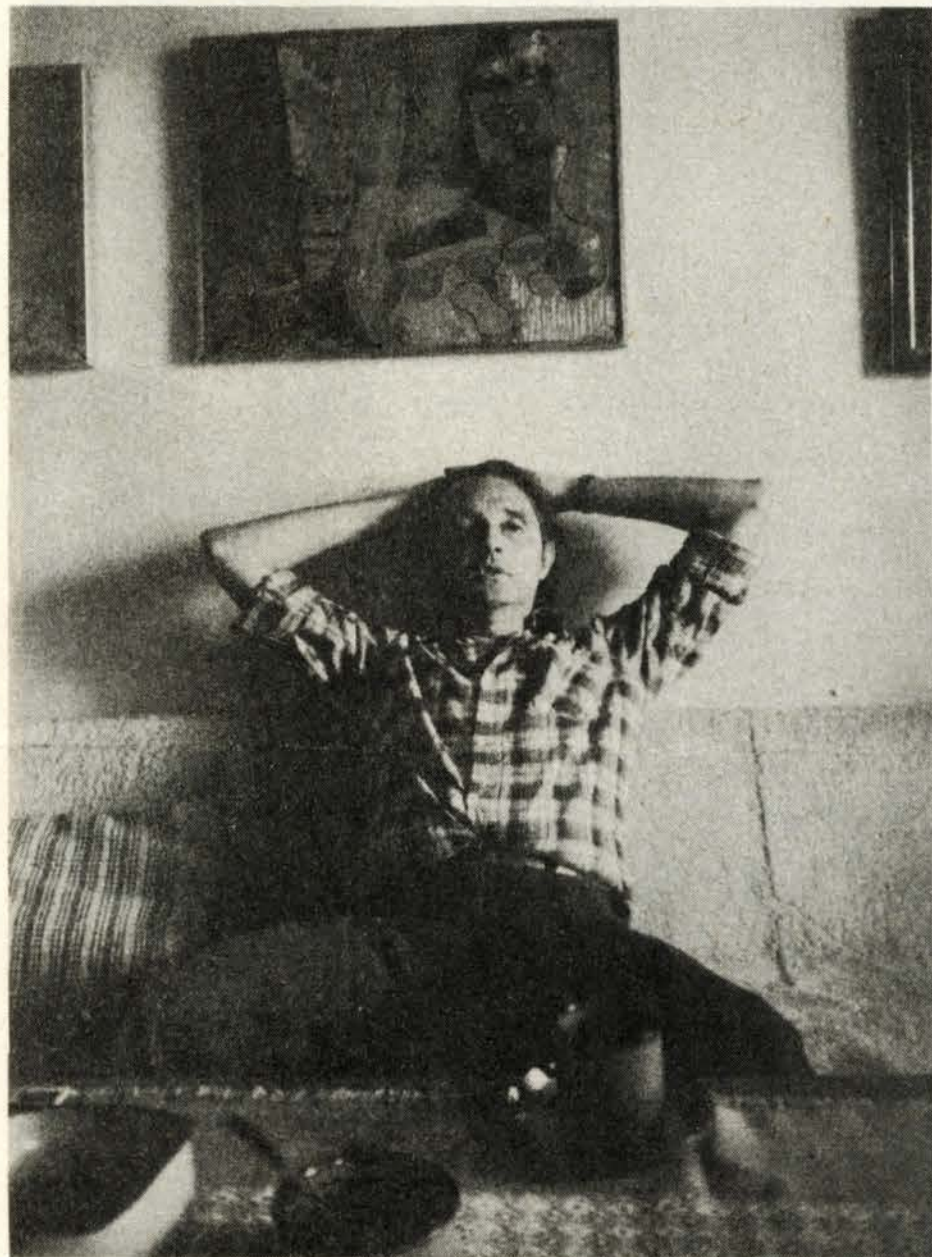
V doterajšej „zvázovej praxi“ majorizácia rozhodovania, hodnotenia a určovania línie patrila skladateľom. Ako by sa mali skladatelia vysporiadať s týmto neduhom?

Myslím, že tento neduh prestal hrať rolu od momentu, keď každý Spolok sa stal celkom autonómnym právnym subjektom a rada Únie je viac koordinácnym, prípadne konzultačným orgánom. Samozrejme, že skladateľ sa môže vyjadriť k interpretácii, pokiaľ ide o jeho dielo, to isté právo patrí aj koncertnému umelcovi voči hranej skladbe. Interpret má právo nezhrať skladbu, pokiaľ s ňou vnútorne nerezonuje. Právo slobodného výberu témy má pochopiteľne i muzikológ.

Myslíš si, že je správne a demokratické, keď skladatelia majú majorizáciu aj v dramatických komisiách, výberových komisiách pre vysielanie tvorby do zahraničia, udeľovanie cien a pod.? Veď úlohou a poslaním skladateľa je tvoriť, úlohou interpreta dielo interpretovať. Úlohou muzikológa, kritika je dielo, výkon hodnotiť, zatriedovať do širších súvislostí a vidieť aj v kvalitatívnom spektre domácom i zahraničnom. Čo si o tom myslíš ako skladateľ?

Názor, že muzikológovia, kritici i interpreti by mali spolurozhodovať o výbere skladieb, som zastával už v roku 1968 ako vtedajší predseda ZSS. Išlo vtedy konkrétne o veľmi nechutnú prax navrhovania cien, titulov a vyznamenaní (podľa hry: ide pieseň doko-

la, okolo stola-la-la), do ktorej vtedajšie „jarné“ vedenie chcelo zaviesť normálnejšie pravidlá. Žiaľ, v tejto praxi sa pokračovalo ďalej „normalizovane“. Dnes si každý Spolok rozhoduje o svojich veciach sám. Pokiaľ ide o zahraničie, limitujúce sú iba dohody a finančné prostriedky. Navyše je dnes západ celkom otvorený a každý spolok si z vlastnej iniciatívy môže nachádzať kontakty. Zloženie rady Únie vylučuje akékoľvek preferovanie – zastúpenie po dvoch členov z každej profesie predpokladá dohodu. Cenným momentom spolupráce by mohlo byť zavedenie vzájomných ocenení (napr. cena kritikov skladbe a interpretačnému výkonu, cena interpretov skladbe a najlepšej kritike – nemyslím najpozitívnejšej – cena skladateľov za najlepšiu interpretáciu, alebo za najlepšie teoretické dielo).



Snímka V. Hák

Nepriamo sa tak dostávame k téme vzájomnej tolerantnej, úcta jeden k druhému. Ako to zladíť so zdravou a nevyhnutnou kritickosťou, aby kvalita bola jasne a viditeľne označená „visačkou kvality“ a nie titulmi, radmi, cenami, ekonomickým zhodnocovaním a pod.

To je najvážnejšia vec. Tolerancia znamená kompromis, ale prekročenie prahu vlastného egoizmu, je prejavom úrovne myslenia i erudície. „Sprisahania“ generačné, štýlové, profesne, stranícke, konfesné a iné sú prejavom subjektívnej optiky. Treba vedieť rozlíšiť hranice hodnoty bez barličiek konfesionálnej zahľadnosti, treba si uvedomiť, že kvalita nezávisí od použitej metódy. V súčasnosti koexistuje v umení množstvo trendov a polemika medzi nimi sa musí odohrávať v medziach kultúrneho, slušnosti. Často podliehame optickému klamu: – čo je najnovšie je najlepšie. Takúto vieru musí mať každý mladý človek, k jej korekcii má pred sebou celý život. Ak by ju nemal, bol by priam podozrivý z „predčasnej zrelosti“. Mať úctu k druhému a prejavíť ju, predpokladá vidieť (alebo aspoň tušiť) tú lepšiu stránku jeho osobnosti. Ak niekto pristupuje ku kolegovým s podozrením, ak ho vidí z tej horšej strany, sám na seba prezrádza, že sa vo svojom vnútri viac zaoberá svetom zla, než dobrom v sebe. Nevedieť si uctiť druhého značí, že si neviem uctiť ani seba, lebo nemám pre-
čo!

V 14. čísle Hudobného života sme priniesli rozhovor s riaditeľom SOZA dr. Pavlom Haršánym a predsedom výboru Júliusom Kinčekom o odtajnení tejto organizácie. Chceš sa k

tomuto problému vyjadriť ako bývalý predseda výboru SOZA?

Celý problém je v tom, že SOZA fungovala u nás od dávnej minulosti (sedel som vo výbore v 68. roku) ako dotačná inštitúcia, ktorá podľa rôznych vyúčtovacích pravidiel mohla zvýhodňovať diela mimoriadnej kvality, umeleckej hodnoty a spoločenského významu. Napr. v 68. roku boli autori zaradení do rôznych kategórií, neskôr bol dohodnovací fond a keď som prišiel v 87. roku do tohto „osieho hniezda, plného peňazí“ ako predseda, Ministerstvo kultúry zvolilo metódu bodových násobkov. Ak hodnotím minulosť, tak musím povedať, že praktiky režimu sa prejavovali najmä v interpretácii tzv. spoločenskej závažnosti, na čo som upozorňoval počas môjho pôsobenia. Ukázalo sa, že ľahšie bolo zmeniť režim, než praktiky v rámci

misii SSS, keď ma rada Únie zvolila za svojho predsedu. Myslím, že v súčasnosti každý výbor, vedenie alebo komisia musí mať právo rozhodovať vo veciach svojej kompetencie. Rada Únie je konzultačný, koordinácný orgán a pôsobí ako reprezentant hudobníkov smerom k iným inštitúciám. O tom, kto kde má pôsobiť, rozhoduje dnes iba členstvo spolkov, a to by sa malo vyjadriť i k prípadom, ak niekto zastáva viac funkcií. Ťažko sa však regulérne (i keď tajne) volí pri polovičnej účasti. Možno sa ľudia ani dosť dobre nepoznajú a tak voľby vyznievajú často rapsodicky. Byť dobrým vo svojej profesii neznačí totiž mať i talent „verejného činiteľa“ – t. j. koncepčný, organizačný, rečnícky, argumentačný, byť pracovitý, pedantný, tolerantný atď. Pro futuro: bolo by azda osožné, aby pred voľbami kandidáti vystúpili so svojimi koncepciami. Ani dar analytickej kritickosti, podporený vyjadrovacím talentom, nesľubuje schopnosť koncepcnej syntézy. Po revolúcii sa v každej voľbe uplatňuje kľúč: Vymeniť starých, skompromitovaných za nových, uprednostniť brilantných kritikov starého a zápalistých rečníkov. Menej sa myslí na koncepčné schopnosti. Limitujúcim momentom početne slabších spolkov (napr. skladateľov) je nedostatok adeptov na funkciu, v takom prípade môže dôjsť ku kumulácii postov. Nezanedbateľným je i fakt, že funkcia dnes znamená iba prácu, starosti, stratu času pre vlastnú profesiu, čiže obeť pre druhých, so šancou na „odmenu“ v podobe tvrdej kritiky nášho dnes superkritického národa (priehrada roky zadržujúca kritické vody hrozí záplavou a nie zavlažovaním!). Za dôležité považujem pravidelné informovanie členstva o všetkých činnostiach Spolkov a Únie (napr. v pravidelnej rubrike HŽ) a skladanie účtov pred členstvom (plenárne schôdze).

Na Valnom zhromaždení oznámil minister kultúry zriadenie špecifického poradného orgánu pre otázky hudby. Bude to zrejme veľmi dôležitý orgán, ktorého odporúčanie môže mať ďalekosiahle dopady. Čo očakávaš od tohto orgánu?

Do Hudobnej rady ministra kultúry by mal každý Spolok navrhnúť zástupcov. Myslím si však, že okrem takto navrhnutých členov (ktorých by mal minister akceptovať) má MK právo rozšíriť svoj poradný zbor o ďalšie osobnosti podľa svojho výberu. Menovanie Hudobnej rady už dosť mešká, o mnohých dramaturgických iniciatívach ministerstva sa tak dozvedáme neoficiálnymi kanálmi (napr. Pentagonálne zoskupenie) a chceme sa na nich podieľať. Dôležitá je i účasť na rokovaniach (nedávno vzniknuvšieho Parlamentu kultúry ide tu o ochranu profesionálnych i vôbec existenčných záujmov umení v období nastupujúcich trendov trhovej ekonomiky).

Svoj diskusný príspevok na Valnom zhromaždení si zakončil výzvou, ktorou doslova prosí, aby sme držali spolu, aby sme sa cítili ako spoločnosť na obranu vážnej hudby. Si si po doterajších skúsenostiach istý, že sme schopní držať spolu?

Vážna hudba je ohrozená. Týka sa to rovnako všetkých jej profesií. Túto prognózu nemám iba zo signálov môjho „starého reumatického kolena“, ale z mnohých rozhovorov s európskymi hudobníkmi (nielen s emigrantmi). Vstupujeme do obdobia trhu a konzumu. Nenamýšľajme si, že v umení musí zvíťaziť kvalita (tak ako v mlieku a syroch), trhová selekcia sa môže obrátiť na dizajn, ako v topánkach a sukniach. Mnoho hodnôt môže ostať bez povšimnutia iba preto, že nebudú odborníci na reklamu, vydavateľstvá, agentúry, manažéri atď. Súčasná hudba žije na západe dosť skromne. Väčšina dotácií ide na hviezdy prvej veľkosti (slávne orchestre, divadlá, speváci, dirigenti, špičkoví interpreti, vrcholné festivaly). Vstúpiť do Európy musíme s pocitom zodpovednosti nad ochranou duchovného potenciálu a našich kultúrnych špecifik. Umelci by sa nemali stať turistami s nákapnými taškami. Dávať je oveľa väčším šťastím ako brať (alebo kupovať). Uvedomme si, že naša vážna hudba má vo svete dobrý zvuk, nerozmelnime ten „slušne“ znejúci akord na pár dizonantných intervalov. Teda držme spolu, potrebujeme sa navzájom, uvedomme si to najmä teraz v období prežívania syndrómu pluralitnej migrény, keď je vecou bontónu byť nekompromisne nevraživý, neúctivý voči sebe a nedôverčivý! Staré rany povinného a poslušného mlčania si nevylížeme slinou nesvornosti – našou národnou chorobou, diagnostikovanou už pri smrti Svätopluka.

Prípravil: MARIÁN JURÍK

Bohuslav Martinů o tvorbe, štýle, hudobnej kultúre

„Som typ koncerta grossa“

K 100. výročiu narodenia skladateľa

MILOŠ SCHNIERER

Možno, že veľkí syntetikovia umeleckej hudby prvej polovice nášho storočia tušili, že ich hudobná výpoveď si pri prvom posluhu nezískala požadovanú rezonanciu u poslucháčov, a preto neváhali uchopiť pero či písací stroj na vyjadrenie dodnes podnetných myšlienok, ktoré by mohli zaujímať i nekonečné zástupy obecnosti súčasnej populárnej hudby na ich ceste za hľadáním hodnôt.

Martinů, ktorého 100. výročie narodenia si 8. decembra tohto roku pripomenieme, nezanechal len rozsiahle hudobné dielo (viac 380 titulov), ale aj množstvo korešpondencie, vlastných denníkových záznamov, ako aj kritik a recenzii, ktorými v čase medzivojnového života presvedčivo zasahoval z Paríža do pražského hudobného života. Vyberáme tie najpodstatnejšie, ktoré súvisia s jednotlivými fázami jeho premenlivého vývoja a dotýkajú sa celého nášho domáceho hudobného života. Práve teraz vzrastá šanca rodáka z poľskej veže Českomoravskej vysočiny, vyzývajúca náhodného či zámerného turistu vnímať veci umenia akoby zhora, z nadhľadu objektivity.

Kryštalická čistota duše chlapca z Vysočiny s nádychom askézy nachádzala v náručí „mesta svetla“ ďaleko viac slobody uprostred spočiatku nezrozumiteľnej francúzštiny, než v dilemách pražských bojov o uznanie alebo prioritu najprv Smetanu a Dvořáka, neskôr Nováka a Suka, o Janáčkovu nehovoriac a povojnovú avantgardu vôbec ani nerátajúc. Prvé dotyky ľudskej a umeleckej slobody vytušil a skúsil na zájazde pražského Národného divadla v roku 1919 s Karlom Kovařovicom (Londýn, Paríž, Švajčiarsko). Potom mu ich inšpiratívne potvrdilo štúdium partitúry Rousselovej 1. symfónie Báseň lesa, v ktorej hral part sekundistu Českej filharmónie v roku 1920 pod Václavom Talichom. Zámerne tu vynechávam poľské a pražské učňovské roky, ktoré našli svoj odraz azda v Českej rapsódii z obdobia na prahu samostatného štátu a v úctivom priateľstve učiteľa a žiaka – Suka a Martinů vyjadrovali skôr záväzujúcu tvorivú etiku než určujúce štýlové momenty. Za vlastný nástup Martinů do hudobného života možno považovať onú nadšnú inšpiráciu, ktorou zapôsobilo udelenie študijného stipendia do Francúzska v roku 1923. Potom už nič nebránilo skladateľovi, ktorý už dávno prekročil prah dospelosti, aby vo svojom očarení francúzskou a vôbec celou románskou kultúrou zotrval až do konca svojej tvorivej aktivity. Umelecké, názorové, cestovateľské oscilácie medzi tromi „P“: Parížom, Prahou a Poľskou (alebo obrátene) potvrdili v ňom kľúčiacu jednotu istej nostalgie, diktovanej sentimentom Vysočiny a súčasne nadhľad, vyvolávaný parížskym prostredím a profesionálne chápanými tvorivými záväzkami. Bol to prístup dozrievajúcej syntézy umelca českého a svetového – citového a účelne racionálneho. Po vyše stovke skladieb, vytvorených v českej vlasti, napísal pred odchodom do Paríža balet *Kdo je na svete najmocnejší* (je to vyrovnanie sa s Debussym a Richardom Straussom), v ktorého neskoršom vydaní libreta sa objavil skladateľov text nabitý nadšením z Paríža:

„Budeme študovať možnosti nového baletu na ulici, v manéžach a tančiarňach, všade tam, kde je pohyb prirodzene exponovaný. Budeme hľadať jeho bezprostredné prejavy na futbalových či boxerských zápasoch. Tak ako dôsledné využitie synkopy zrevolucionizovalo súčasnú hudbu, tak zrevolucionizuje moderná skutočnosť balet.“

Ešte dôležitšie bolo pre Martinů zoznámenie sa s umeleckým bohatstvom Francúzska z obrazov, sóch, literatúry a samozrejme z osobného spoznania vtedajšej hudobnej avantgardy, predovšetkým Roussela, Honeggera a členov tzv. Šestky, ale hlavne Igora Stravinského.

„Stavia sa do príkrej opozície proti romantizmu a subjektivismu. Je pozitívny a bezprostredný. Život je plný krásy okolo neho, nie však krásy vymyslenej, pretvorenej, mystickej, ale prostej, prirodzenej krásy vecí samotných. Odtiaľ vychádza i jeho hudba, v ktorej cítíme takmer primitívny dotyk, základnú otázku pozbavenú všetkých závojov. Nie je to hra, je to výraz človeka, ktorý miluje život, lásku nevyumelkovanú, prostú, priamu.“

Najviac azda orchestrálne *Half-Time* (1924) je zdanlivým eklektickým prehreškom Martinů voči Stravinskému (cítíme tu vplyv Petruška), avšak jeho ďalšia cesta sa začala individualizovať.

Vedľa Stravinského pôsobil na Martinů francúzsky neoklasicistický skladateľ Albert

Roussel (1865 – 1937). Pôvodným povoláním námorný dôstojník sa začal venovať štúdiu kompozície v dospelosti u Vincenta d'Indyho na parížskej Schola cantorum. Roussel, tak ako jeho mladší súčasníci, sa postupne vyrovnával s romantizmom a s impresionizmom v niekoľkých výborných skladbách (okrem spomínanej 1. symfónie v baletu Pavúčia hostina, kantáte *Evokácie* a i.) a nezávisle na Stravinskom vniesol do francúzskej hudby svoje poňatie neoklasicizmu, ktoré práve súznelo s estetickým cítením B. Martinů. Bolo totiž vyjadrením francúzskeho prostredia! Čo oboch skladateľov priateľsky zbližilo.



B. Martinů asi 1943

Svoje názory dokázal však Martinů literárne precizovať až počas vojny v americkej emigrácii, pričom ich zovšeobecnil spôsobom, ako ešte nikto pred ním:

„Už v mladosti, keď som ešte nič nemohol analyzovať a o týchto veciach uvažovať, som inštinktívne cítil, že sa nám predkladá veľa názorov, ktoré nenachádzajú a nemôžu nachádzať ohlas v našej národnej duši, v našom národnom českom prejave. Že sú to veci umelo udržované, ktoré náš prirodzený duševný vývoj vŕhajú na pôdu, ktorá nie je českým výrazom a stáva sa karikatúrou a zbytočne vyčerpáva energiu. Snáď som všetko preháňal, ale tento nepokoj vo mne bol, a bol potvrdzovaný na každom kroku, hoci veľká väčšina minulej a teda i súčasnej tvorby zasa potvrdzovala môj názor. Skrátka videl som, že náš prirodzený prejav i národný charakter zodpovedá skôr konkrétnosti, zdravému premýšľaniu než rôznym záhadne zamotaným metafyzickým témam, ktoré do nás vtíkali, a ktoré sa samozrejme zdali byť oveľa hodnotnejšími, hlbšími, napriek tomu, že hĺbka bola zjavne verbálna a skutočne 'povrchná', bez dôkazu a bez váhy, aspoň pre mňa.“

Dlhé roky sme boli obklopení plánovitou nemeckou propagandou a filozofiou, a väčšina našich ideológov, vychovávaných v tejto filozofii, nehľadala, v čom sa národný prejav a charakter odlišuje, alebo by sa mohol odlišovať od tejto filozofie, ale ako do nej zapadáva a ako pritom vytvára svoj charakteristický národný profil.“

Bez toho, aby sme kohokoľvek ponižovali, treba si uvedomiť, že po dlhé roky bol vývoj českej hudobnej kultúry pod priamym vplyvom postojev, tu viac, inde menej individualizovaných voči nemeckej hudobnej oblasti. To sa týkalo aj veľkej časti tvorby slovenských skladateľov, vrátane aspoň kompozičných začiatkov dnešných klasikov slovenskej hudby, študujúcich v majstrovskej triede Vítězslava Nováka v Prahe. Stačí pripomenúť osudové kontinuity Wagner – Smetana, Brahms – Dvořák, R. Strauss – V. Novák, Mahler – Suk. Iba Janáček tu stojí nekompromisne osobito vo svojej originalite a po ňom Martinů dokázal spojiť princípy barokovej a klasicistickej epochy v „neo“-štýly v postupujúcej nezávislosti od vzorov minulosti.

tou, noblesou i jemnou a priateľskou ironiou ma viedol tak, že sa všetko naplnilo, bez toho, aby som to spozoroval. Nechával mi čas, aby som premýšľal a sám sa vyvíjal. Keď však prestal byť mojim učiteľom, stal sa mojím priateľom, priateľom úprimným a plným dobroty. Keď si teraz premietnem, čo všetko ma naučil, nevychádzam z údivu. Priateľsky a takmer nežne vyušil, objavil a upevnil vo mne všetko, čo bolo neuvedomelé, skryté, neznáme. Všetko, čo som prišiel hľadať do Paríža, som u neho našiel a nadto mi jeho priateľstvo bolo vždy najvzácnejšou posilou.“

Ide teda o Martinův neoklasicizmus. Tento smer počítal ako dodržovanie zákonitosti vnútorného súladu čiastkových zložiek a stránok v skladbe. Ako určitú ukáznenú slobodu, čím sa približoval k Stravinského názoru. Ak Iša Krejčí napísal o 2. sláčikovom kvartete (1928) B. Martinů, že je najdisciplinovanejšou skladbou tohto obdobia, vyjadril inými slovami to, čo v tej istej dobe formuloval Martinů takto:

„Moderná hudba si nemôže, ako sa tvrdí, dovoliť všetko. Zmnoženie prostriedkov a možností neznamená rozmnoženie voľnosti. Čím viac slobody, tým viac kázně.“

V tomto vývojom hľadaní a vynaliezaní nie je bezvýznamná etapa ovplyvnenia jazzom a tanečnou hudbou z neho odvodenou. Ak porovnáme Martinův vývoj a vývoj jeho generačných vrstovníkov, pozorujeme, že Martinů zanechal v smere zbližovania umeleckej hudby a vtedajšej „pop music jazzového okruhu“ predsa len najpočetnejšie a najzávažnejšie miesto. Všeobecne sa málo vie o opere *Slzy nože* a o *Trojmí prání* (1928, 1929), kde v druhom diele vynaliezavo kombinoval dávno pred dnešným muzikálom protikladné prostriedky operného a mikrofónového spevu, spievaného a hovoreného slova, divadla a filmu, neoklasicistický štýl vedľa jazzu, charlestonu a pouličnej odrhovačky, ako aj dejové zapájania baletných scén. Tie to prostriedky inšpirujú réžiu k nevšedným výkladom, ako sa po prvýkrát ukázalo na brnenskej scéne v roku 1971 na inscenácii *Trojmí prání* (réžia Evald Schorm). V súčasnosti je dielo na programe pražského Smetanovho divadla. Analogický balet *Šach králi* (1930) kombinuje jazz a neoklasicizmus v zrejmej snahe o vzájomné zblíženie. Provokuje nové možnosti choreografie a používania moderných tanečných techník. To však zďaleka nebolo všetko.

V 30-tych rokoch sa vykryštalizovali dve tvorivé línie vzájomne sa dopĺňajúce, prelínajúce, avšak štýlovo vzhľadom na žáner čisté a pôvodné, bez napodobňovania historických vzorov. V tomto desaťročí postupne ubúdalo návštev doma na Vyčine a v Prahe. Martinů, ktorý vycestoval na tri mesiace, zostal v Paríži nakoniec celých 17 rokov!

V *instrumentálnych žánroch* tvorí tzv. typ koncerta grossa, ako sa sám neskôr vyjadril o sérii rôznych koncertantných útvarov, ktoré vyvrcholili v dvojici predvojnových skladieb: *Tre ricercari* a *Dvojkoncert pre dva sláčikové orchestre, klavír a tympany* (1938). Sú to diela štýlovo dokonalé. Na princípoch tzv. absolútnej hudby vytvára skladateľ dielo hlbokého závažnosti vyjadrením myšlienok nadčasovej platnosti, ako to ostatne dokázala aj frekvencia týchto diel v koncertnom živote. Je to vrchol línie neobaroka, čo Martinů charakterizoval v období americkej emigrácie takto:

„Aby som povedal pravdu, som typ koncerta grossa. O tejto forme nájdete povrchný popis takmer vo všetkých učebniciach, vrátane toho, že sa tu striedajú sóla a orchester. Ale v skutočnosti siaha celá vec oveľa hlbšie. Celá štruktúra tejto formy poukazuje na celkom odlišné chápanie, odlišný postoj k problému. Tam, kde forma symfónie necháva, vlastne vyžaduje uplatnenie emocionálnych prvkov, často aj v ich najrozmanitejšom chápaní a výraze, kde dynamické vrcholy a katarzie sú podmienené, kde môžete svoje témy rozplínať do nekonečných dimenzií i na újmu organického poriadku, tam vám forma koncerta grossa dovoľuje striktný poriadok, obmedzenie, vyrovnanie emocionálnych prvkov, obmedzenie i adekvátne vyrovnanie gradácie a dynamiky, celkom inú a prísnu štruktúru tematického usporiadania, skrátka celkom iný svet. Z tohto dôvodu som rovnako dlho odďaľoval prácu na symfónii a z tohto dôvodu som zvolil malé ansámby a menšie orchestre.“

Paralelne s touto líniou vytvára Martinů v tridsiatych rokoch typ epického, predvážacieho „českého divadla“ s patinovou modernej archaickosti vo veľbe námetov a hudobných prostriedkov. Z hľadiska širšieho pohľadu sa jedná o českú transformáciu Stravinského epického divadla, pôsobiacieho toľkými prostriedkami súčasne (herei, speváci, tanečníci a hudobníci súčasne na scéne –

Ale k tomu viedla v priebehu 20-tych rokov skladateľa ešte zložitá vývojová cesta.

Vyrovňovanie sa s romantizmom a impresionizmom znamenalo v prípade B. Martinů predovšetkým nadobudnutie kompozičnej techniky a schopnosti štýlových stylizácií. Vlastností veľmi potrebných pre jeho umelecký vývoj a pre možnosť vôbec sa uživiť kompozíciou!

Veľmi dôležité bolo pomerne krátke obdobie tzv. dynamizmu, charakterizované spomínaným *Half-Timeom* a ďalej orchestrálnou *Vřavou* (La Bagarre) z roku 1926. Je tu zmysel pre stavbu, lesk instrumentácie a nevšedné uvoľňovanie dur-molovej tonality na báze harmonickej vynaliezavosti. A potom práca s rytmom, ktorý má výrazovú, ale aj stavebnú, teda tektonickú funkciu, na ktorej sa zúčastňuje aj klavír ako u Martinů takmer všadeprítomný orchestrálny alebo koncertantný nástroj!

Viem, že na počiatku týchto snáh stálo nielen dielo Stravinského, ale i Roussela. Prečítajme si, čo napísal Martinů v nekrológu v roku 1937 za tohto skladateľa:

„Prišiel som do Paríža so svojimi partitúrami, so svojimi plánmi, svojimi projektmi, s množstvom zmätených myšlienok, a bol to on, čo mi vždy so správnosťou a presnosťou, ktorá mu bola vlastná, ukázal cestu, po ktorej bolo treba ísť, všetko, čo bolo treba zavrhnuť. Podarilo sa mu vniesť poriadok do mojich myšlienok, ale ja som nikdy nevedel, ako sa to stalo. Svojou skromnosťou, dobro-

Príbeh vojaka. Líška. Svadba). Tam, kde bol v prípade geniálneho Rusa kladený dôraz na baletnú zložku diela, usiluje Martinu o opernú stylizáciu ďaleko väčších časových rozmerov. Stravinskij komponuje do rozsahu tridsiatich minút. Martinu zaberá vo vokálnom baletu *Špalíček* (1932), v *Hrách o Marii* (1934) celý večer. Obdobne epicky sa rozvíja *Divadlo za branou* (1936) a kantáta *Kytice* (1937). Do týchto prác sa stále viac vkrádajú prvky typicky českých intonácií v spevných intervaloch, v sklone k diatonike a v prostých rytmoch s homofónnou faktúrou. Výrazovo sa nezriedka jedná aj o momenty nostalgické, ktoré sa vyhŕňujú potom v rokoch 2. svetovej vojny. Nesporným neoklasicistickým a pritom českých zafarbením vzniká jednoaktová *Veselo na mostě* (1935). Pozornému vnímateľovi neujdú v týchto dielach ani niektoré folklórne inšpirácie, a to tak českomoravskej ako aj slovenskej proveniencie. V tomto ohľade je Martinuov prístup k tomuto tvorivému folklorizmu veľmi pôvodný a od základu sa líši rovnako od metódy Janáčkovej ako aj Nováčkovej a ďalších českých a slovenských autorov. Úplnou syntézou v tomto smere je polhodinová *Polní mše* (1939), zložená pod priamym tlakom vtedajších udalostí. Dielo vyznieva ako výkrik nádeje na samom začiatku vojnej katastrofy. Prvky homofónie, stratonie s tektónickým využitím bicích nástrojov, blokov klavíra a harmónia (organa), zhudobnenie biblických textov a modlitieb zhrňajú celé dovtedajšie úsilie na poli „českého divadla“, lebo i kantátové práce Martinu možno scénicky (televízne) realizovať. Ku kompozícii viedli skladateľa hlboké citové a morálne pohnútky. Napísal o tom:

„V Paríži, zoskupení okolo kolónie (v dome, kde pred rokmi pracovali Masaryk a Beneš), pracujeme na odboji, posilňovaní správami krajanov amerických a s ich pomocou. Naši chlapci sú mobilizovaní a odchádzajú na juh Francúzska, a my, ktorí sme v Paríži, hľadáme, čo by sme im poslali, aby sme zostali s nimi v kontakte. V tom období pristupujem k práci na *Polnej omši*, ktorá je určená pre našich chlapcov v táboroch; chcel by som im poslať skladbu, ktorú by sami predviedli a o ktorej by vedeli, že je napísaná pre nich – že na nich spomíname a že sme s nimi.“

V 30-tych rokoch Martinu prepracoval do detailu aj princípy vlastnej kompozičnej techniky na základe výstavby tém z malých motívov, podľa jeho slov z tzv. buniek. Z nich sa potom odvíja téma väčšinou neperiódická, teda neuzavretá a nepravidelnej stavby.

Takto naznačené dve tvorivé línie B. Martinu v 30-tych rokoch avšak doplnila všeobecne veľmi cenená opera *Julietta* (Snáf). Je to ojedinelé dielo, ktorého obsah osciluje medzi snom a skutočnosťou, medzi víziou a želaniami, ilúziami, ktorých základom v pozadí sú autorove zážitky a stavy. V tomto smere bola opera Trojím práním predobrazom Julietty a obe diela prináležia do oblasti u Martinu a skladateľov 20. storočia sporadicky rozvíjanej, totiž poukazujú na určitý skrytý subjektívizmus. Inak sa z tvorby B. Martinu nikdy nič nedozvieme o jeho vnútorných túžbach, stavoch, živote. Až na jedinú výnimku, a to je trvalá prítomnosť nostalgie v pozadí mnohých a mnohých lyrických pasáží takmer všetkých významných skladieb, najmä z obdobia 2. svetovej vojny a 50-tych rokov! To ale neznamená, že by autor jeho typu bol subjektívne založeným lyrikom (na rozdiel od Suka, J. B. Foerster a i.).

Klášť otázku, či k románskému estetickému čítaniu patria prvky bezstarostnej hravosti, má zmysel, lebo sa tým dostaneme k pochopeniu mnohostrannosti B. Martinu. So Stravinským ho spája schopnosť kedykoľvek vymeniť najhlbšiu mimohudobnú inšpiráciu za neoklasicisticky bezstarostnú ľahkosť konštrukcie. Markantné to je na začiatku vojny v roku 1940, keď prácha pred fašistami z Paríža a Francúzska a na ceste onej jesene píše *Sinfoniettu giocosa* pre klavír a orchester (1940). Po Dvojkoncerte a *Polnej omši*! Pripomína to Stravinského prípad z rovnakej doby, keď prvú časť *Symfónie* in C koncipoval na francúzskej pôde a potom emigroval do USA. Nikto nepozná na druhých dvoch častiach diela, ktoré vytvoril v Amerike, že mal v rodine závažné úmrtie, nakoľko nevyčítal starostlivo emigrácie, zmenu jazykového prostredia atď. Z týchto osobností vyžaruje svetobčianstvo a súčasne hlboké vedomie národnej príslušnosti (Stravinskij napríklad doma hovoril po rusky a po rusky aj myslel). Takto nadčasovo pôsobí aj *Sinfonietta giocosa* B. Martinu.

Vstup Martinu na pôdu USA bol našťastie pripravovaný priateľmi, dlhoročným uvádzaním jeho skladieb, vydávaním notového materiálu i platní. Martinu na rozdiel od Bartóka našiel veľké možnosti komponovať na objednávku, ktoré súznievajú s jeho vnútorným rozpoložením. Celé jeho emigračné úsilie je vedené vedomím povinnosti voči všetkým, ktorí žijú vo vojne, či na bojiskách alebo doma v protektorátnom okupačnom ovzduší.

„Je jedna vec, na ktorú nesmieme zabudnúť:“ hovorí skladateľ. „že za to, že my sme zostali slobodní a mali možnosť práce, že za to platia tí, ktorí zostali; a že budú mať právo sa spýtať a budú sa pýtať, čo sme urobili a ako sme túto slobodu i možnosť využili a akí sme boli v dobe, keď oni trpeli.“

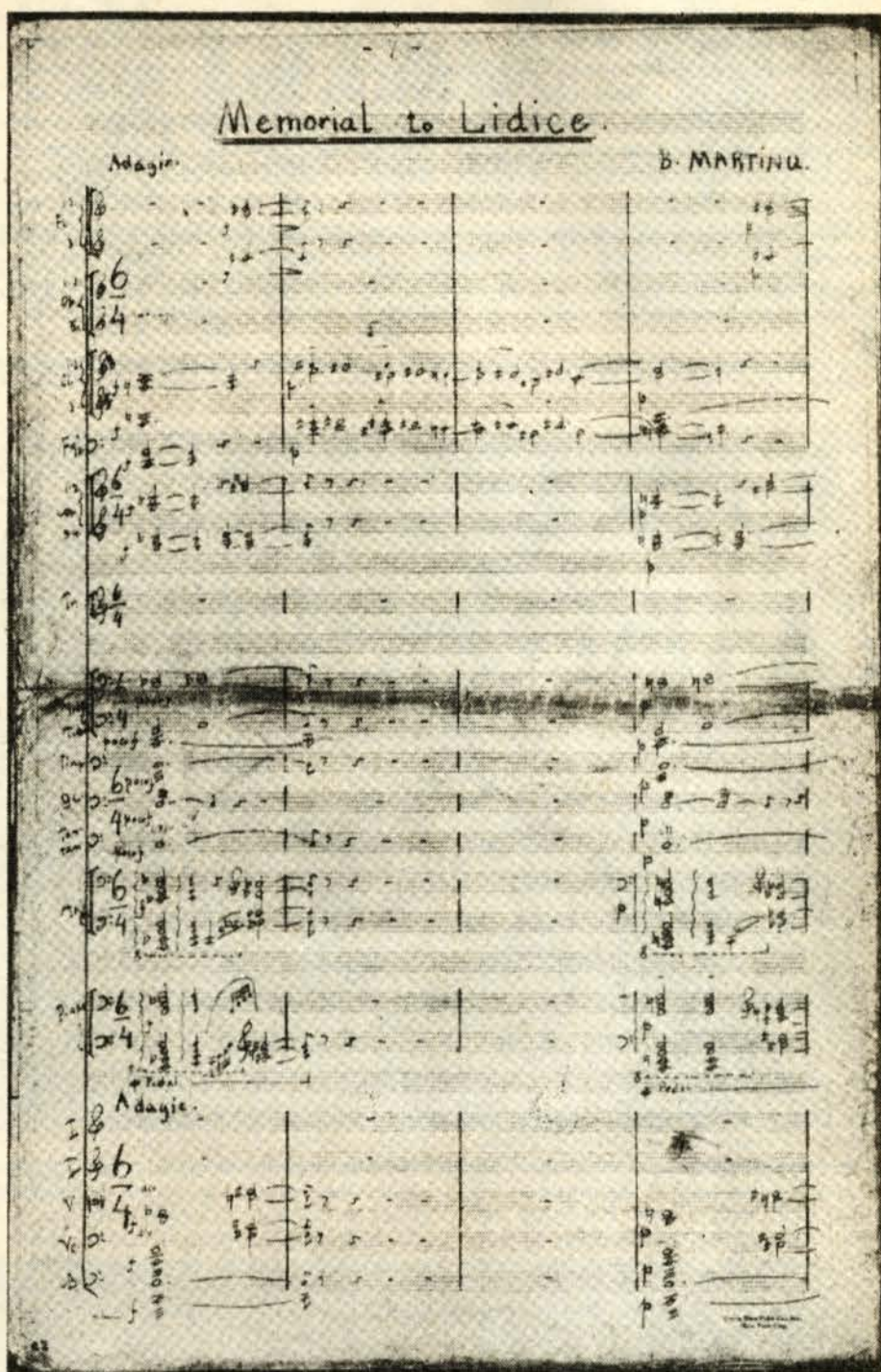
V kompozičnom vývoji Martinu na americkej pôde dochádza k systematickému príklonu k tým žánrom a formám, ktoré už svojím samotným charakterom poskytujú priestor pre primeranú hĺbku a trvalosť umeleckého zážitku. Okrem bežnej žánrovej šírky inklinuje Martinu v 40-tych rokoch k symfónii. Jeho diela tohto typu možno bez rozpakov označiť za produkty syntetického neoklasicistického myslenia s výraznými tendenciami k črtám, ktoré by sme dnes na základe skúseností so súčasnou hudbou označili za „neoromantické“ (i nepochybne s niektorými zvukofarebnými postupmi neimpresionizmu). Martinu však prispel k pozdnej syntéze melodicke-harmonického slohu, ktorý vládne európskou hudbou takmer 400 rokov! Pracuje na báze rozšírenej dur-molovej tonality. Nezávisle na Hindemithovi a jeho teórii tzv. centrálnych tónov inklinuje k pevným funkčným bodom hudobného prúdu, ktorý často vybavuje zhlukom disonantných, voľne alterovaných akordov, inde zahusťovaných s ohľadom na ich zvukofarebný tvar. Úseky zakotvuje v bežných harmonických autentických alebo plagálnych záveroch, čím dosahuje upokojujúce okamihy, po ktorých sa hudobný prúd nezávislo odvíja dopredu. Jeho 5 symfónií z rokov 1942–46 charakterizuje spoločná črta ústupu od tradičného výkladu symfonického-sonátového cyklu. Štvorčasto-ové sú len tri (1., 2. a 4.), ostatné sú trojčasto-ové ako Honeggerove symfónie a vytvárajú skôr fantazijné uvoľnený prúd cyklického myslenia, ktoré vyústilo v ďalších dielach iba do trojdielnosti. Mám na mysli slávne *Symfonické fantázie* (6. symfóniu) z rokov 1951–53, po nich *Fresky Piera della Francesca* (1955), *Paraboly* (1957–58) a *Rytiny* (1958). V susedstve opier, kantát, inštrumentálnych koncertov a iných drobnejších prác. Dnešný pohľad s patričným časovým odstupom nám predstavuje Martinu 40-tych a najmä 50-tych rokov ako tvorca, ktorý bezozbytku naplnil svoju kedysi s intuíciou prednášanú teóriu o mentálnej blízkosti románskeho typu uvažovania s čítaním Čechov a Slovákov vôbec.



B. Martinu so S. Kusevickým

V týchto dielach sa objavuje nový zmiešaný typ melodickeho myslenia, ktoré zvlášť v posledných troch orchesterálnych skladbách prechádza do novej syntézy „románskeho a slovanského“. Nostalgické nálady sa tu nevykúpujú takmer vôbec, zdá sa, že raz navždy skončili a boli prekonané v 6. symfónii (*Symfonické fantázie*) spôsobom hodným svetovej úrovne. Veď *Fantázie* sa kladú vedľa najlepších partitúr hudby 20. storočia. K najúspešnejším patria aj spomínané *Fresky*, inšpirované nástennými maľbami v kostole v Arezze v Taliansku, ktoré videl skladateľ v roku 1954. V tom období je Taliansko, Švajčiarsko, Francúzsko stredobodom jeho inšpirácií. Ešte počas života Martinu ich výstižne charakterizoval prof. V. V. Štech, ktorý smeruje do hĺbky poznania estetického zázemia B. Martinu:

„V obrazoch Pierových je obsiahnutá črta univerzálnosti. Nechcel zobrazit úryvky alebo napodobňovať príbehy... Tento objaviteľ, mysliteľ, básnik a technik bol nadaný absolútnou výtvarnou a tvorivou múdrosťou. Neponádal poukazy, schémy, ale plnosť. Jeho diela obsahujú básnický pohľad na svet vyslovený maliarskymi prostriedkami a hodnotami. Tak presvedčivo, že vyvolávajú odraz i v iných oblastiach. Dokumentuje to Bohuslav Martinu, ktorý temer na konci svojej životnej dráhy preniesol veľký arezský odkaz do sféry zvuku trojdielnou skladbou *Fresky Piera della Francesca*. Ich odhmotnená farebnosť podnietila obdobu v časopriestore hudby, tvoriacej bohatý a široký prúd. Piero intenzívne prežívanie a prestavba prostredia, farebné výšky a vlnenie tvarov vtelených do chrámov steny sa premenilo na akordy, zadumávané prechody, výplne a spoje. Ako Piero vyrovnal rozdiely hmot a hĺbok, ako preniesol vecné detaily a rôzne motívy do poriadku, tak boli v novom organizme skladby zvládnuté zvukové masy, epizodické pasáže



Pamätník Lidicím (1943)

zjednotené s väzbou celku a prenesené do prečistenej plynúcej krásy. Svetlo a iskry z nástrojov, zvuk zostupuje do hlbších citových sfér i povznese stúpa k výhľadom a k veľkému upokojeniu celkového súzvuku, ktorým sa vyznačujú *Fresky*.

Tento súdobý účinok a ohlas starého majstra, ktorého súvislosť s umením a myslením quattrocenta je rovnako zjavná ako jeho predchodcovia a inšpirátori, je isto príznačný. Poukazuje na to, že časové spojitosti sú len podružnou stránkou nadčasovej pôsobnosti veľkého ducha, ktorý uskutočňoval zmierenie dočasných s trvalým, prebásňoval náhodnosti a zmocňoval sa života veľkou harmóniou.“

Myslím si, že po tejto charakteristike symboly výtvarnej predlohy a hudobného tvaru B. Martinu je viac než zřejmé, aký mnohostranný je inšpiratívny záber B. Martinu. Uvážme, že sa v tej dobe zaoberá operou *Řecké pašije* (začal ju komponovať v roku 1956) po neoklasicistickej *Mirandoline* (1954) a v roku 1958 komponuje opäť neoklasicistickú *Adrianu*. Medzi nimi vznikajú *Pašie*, dielo dovtedy nepoznanej hĺbky a všetrannosti syntézy a životnej múdrosti v jednej línii, započatej Troma želaniami cez Juliettu. Aj tu sa skrývajú najtajnejšie záhyby tvorivého ducha skladateľa!

Práve preto je absurdné akcentovať osobnosť skladateľa ako púheho rodáka z Vysočiny, ktorý k tomu kraju prilaul a bez ktorého nemohol dospieť k pravému umeleckému a životnému naplneniu. Tomuto poňatiu nahrávajú v zásade dve okolnosti. Po prvé dlho neriešená trápna záležitosť návratu Martinu po vojne do vlasti, keď predsa len svetoznámy majster predpokladal, že bude pozvaný vyučovať kompozíciu v Prahe. Nestalo sa tak a formát jeho umeleckej osobnosti nedovolil akékoľvek ponížujúce jednanie, zvlášť, keď k tomu prispeli známe pofebruárové udalosti a atmosféra 50-tych rokov.

Nielen preto sa však odráža v jeho diele istá nostalgia k Poličke a k Vysočine. Je zřejmá najvýraznejšie v štvorici kantát z Vysočiny na slová skladateľovho priateľa básnika Miroslava Bureša. Najznámejšia z nich je *Otváraní studánek* (1955). Prostá homofónia, diatonika, jednoduché rytmy, melodicke intervaly, priamočiara emocionalita – to všetko sú dôvody na pozitívne prijatie a pochopenie výpovede. Ak dokázal toto dielo skomponovať v Nizze (!), potom je to ďalší z nespočetných dôkazov o jeho perfektnej prispôbiivosti akýmkoľvek úlohám a želaniam. To samo o sebe hovorí za svetovosť jeho schopností.

Výklad Martinu však môže mieriť do ešte väčších šírok. Riešenie jeho opier, inštrumentálnych koncertov, inštrumentácie, štýlové zrenie a prerody, opustenie sonátovej formy, otázky faktúry spolu s množstvom interpretačných problémov a inscenácií jeho opier, baletov a scénické uvádzanie jeho kantát – to všetko dokumentuje nielen kvantitatívnu šírku, ale predovšetkým umeleckú veľkosť skladateľa. Veď v tieni zániku komponoval kantátu *Proectví Izaiášovo* (1959) na biblické texty. Tu nachádzame iné poňatie zvukovej askézy než u pozdného Stravinského. Dvojdielne torzo písané na objednávku z Tel Avivu obsadil súborom trúbok a viol, klavírom a tympanmi, ktoré kombinuje so sopránovým, altovým a barytónovým sólom a mužským zborom na slová apokalyptických výjavov z biblie: Ajhľa, Hospodin spustí zem a vyplieni ju; rozvráti jej povrch a rozptýli jej obyvateľov. Zem bude celkom spustošená a celkom vylúpená, lebo Hospodin vyriekol toto slovo (Izaiáš, kap. 24 1, 3).

Je nemožné podať na ploche časopiseckého príspevku úplnejší obraz o skladateľovi formátu a typu B. Martinu. Nepochybujem však o tom, že práve v týchto početných polohách sa skrýva svetové potenciálne poslanie jeho tvorby. Je prístupná doma i v zahraničí. Pravda, slovenský i zahraničný poslucháč bude jeho hudbu vnímať rôzne vzhľadom na rôzne východiská. Je však isté, že poňatie nostalgicky sentimentálne a lacno popularizujúce rodáka z Vysočiny je krajne úkopsé a nebezpečné. Tak sa totiž stáva, že skladateľ sa meria jedným alebo iba niekoľkými, i keď výbornými dielami a jeho osobnosť je vnímaná skreslene a nakoniec, po vyčerpaní obmedzených popularizačných možností, bez záujmu. Smetana Predanej nevesty, Dvořák Rusalka a Slováckych tancov či Novosvetský, Janáček Lišský bystrouský a Novák Slováckej suity sú odstrašujúcimi príkladmi popularizácie a interpretácie!

Ostatne, v tomto roku je dostatok príležitostí na objektívny výklad B. Martinu. Deje sa tak po celý rok v Brne, Prážská jar doplnila početné interpretácie na koncertných a divadelných pódiiach medzinárodnou martinuovskou konferenciou, jesenný festival B. Martinu priniesol vyvrcholenie tohto úsilia spolu s medzinárodným kolokviom a nezaostanú isto ani Bratislavské hudobné slávnosti. Zostáva však potreba permanentnej neutíchajúcej starostlivosti. Nie som v tomto smere úplný skeptik, lebo v tak rozsiahlom a mnohovrstevnom diele je dostatok inšpirácií k činom pre každého.

V 15. čísle nášho časopisu sme uverejnili rozhovor s dvoma účastníkmi bratislavského Koncertu bez opony, ktorý sa z iniciatívy Slovenskej televízie, za spolupráce niekoľkých ďalších inštitúcií (Amnesty International, Ministerstvo kultúry SR, Slovenská filharmónia, Slovenská únia pre mier a ľudské práva) uskutočnil 10. júna t. r. v Koncertnej sieni SF. O zodpovedanie niekoľkých otázok sme medzi generálkou a koncertom požiadali aj ďalšieho umelca svetového mena – francúzskeho klaviristu bulharského pôvodu ALEXISA WEISSENBERGA (1929), ktorý svojím vystúpením prispel k príťažlivosti a k lesku tejto mimoriadnej hudobnej a politickej udalosti. Aj v rozhovore s ním nás okrem niektorých odborných problémoch zaujímali otázky všeobecnejšie, týkajúce sa postavenia a postoja umelca-hudobníka vo svete, otázky, vyplývajúce z aktuálnej politickej situácie, ktorá bola podnetom na usporiadanie celého, po všetkých stránkach náročného, podujatia.

UMIELCI ZA OSLOBODENIE

Ste po prvýkrát vo vašej dlhoročnej kariére v Bratislave. Vedeli ste, kde toto mesto leží?

– Takéto veci možno niekedy nevedia Američania, ale ja som pôvodom Bulhar, teda Európan. Povedal som už v televízii, že ako dieťa som v Sofii mal vo svojej izbe rádio, na ktorého stupnici boli všetky tie magické názvy miest – Moskva, Paríž, Vlna, Berlín i Bratislava. Sníval som vždy o tom, že až raz budem známym pianistom, budem vo všetkých týchto mestách koncertovať. A naozaj, prišla aj Bratislava – i keď veľmi neskoro.

Za Vaše vystúpenie vďačíme organizácii Amnesty International. Spájate svoj umelecký život často s podobnými aktivitami?

– Nie je to náhoda, ale ani pravidlo. Ale človek nikdy nedáva dosť. Zakaždým keď mám príležitosť, rád sa zúčastním na všetkom, čo súvisí so slobodou, dieťaťom alebo hudbou.

U nás, žiaľ, ste takmer neznámy: vaše nahrávky nemožno kúpiť, na vašich vystúpeniach v zahraničí sme sa prakticky donedávna nemohli zúčastniť. Pokiaľ viem, prednostne sa venujete tradičnému klavírnemu repertoáru. Môžete nám povedať, čo je pre vás v umení dôležité, prečo sa venujete práve tomuto repertoáru?

– Otázka repertoáru je záležitosťou osobného kultúrneho zamerania a vkusu. Hráam aj klasiku 20. storočia – francúzsku hudbu, 2. viedenskú školu, Stravinského a pod. Súčasná hudba ma poslucháčsky mimoriadne zaujíma, nie však ako klaviristu. Pretože roky sme sa učili na klavírkach spievať, stokrát, tisíckrát pokúšať sa o legáto alebo crescendo na nástroji, ktorý má len kladivá na rozdiel od huslí alebo ľudského hlasu, kde sú tieto možnosti potenciálne uložené. Teda základnou snahou všetkých klaviristov je cesta preč od klavíra ako vo svojej podstate bicieho nástroja. A súčasná hudba opäť oživuje efektne možnosti klavíra ako nástroja perkusijného, čo je iste skvelé, ale ja už nemám čas sa na to preorientovať ako klavirista. Ako poslucháč – opakujem – to považujem za fantastické. Ale sú skvelí mladí ľudia, ktorí to robia vynikajúco. Preto teda dôraz na tradičnom repertoári. Podľa môjho názoru je náš život príliš krátky a veľkosť odkazu a náplne klasického repertoáru taká rozmerná a dôležitá, že i keď možno nie každý interpret môže priniesť niečo nové, predsa každý vyjadruje svoju pravdu svojím spôsobom. Je to ako v náboženstve: je jedna pravda a milión spôsobov ju vyjadriť. Myslím si, že každý umelec je z tohto hľadiska dôležitý, lebo prináša nový pohľad, nový výklad, nové svetlo na určité dielo. Moja kariéra sa neodlihuje od bežného života umelcov: máme krajinu, v ktorej sme sa narodili, kde sme mali vynikajúceho učiteľa, matku, ktorá nám verila, kritika, ktorý sa vtedy o nás pekne vyjadril, nejakú súťaž – je to vždy tá istá história. Podľa mňa nie je dôležité, kde sme sa narodili – pravda, pre nás osobne je to dôležité, pretože sme vstrebali celú kultúru tej krajiny –, ale každý umelec vám povie, že vždy dúfa zostať človekom a nestáť sa umelcom v tom zmysle, že sa správa ako umelec. Potrebujeme iba jedno: oslovíť čo len jedného človeka v koncertnej sieni. Niekedy sme smutní, lebo veľkú časť života trávim v hoteloch, stále cestujeme, sme vzdialení od rodiny, detí, priateľov, bytu, domu, kníh. Ja osobne som veľmi rád doma, rád a veľa čítam, študujem v noci. Naše koncerty nás od toho všetkého vždy strašne vzdialia od hotelov, lietadiel, nekonečných čakaní na letiskách. A často si povieme, že v tom už nemôžeme pokračovať, lebo všetko, čo milujeme, strácame. A potom príde koncert, kde je odrazu tvár, jeden človek, ktorý počúva. Som si istý, že v každom meste, v každej koncertnej sieni je aspoň jeden človek, ktorý nechce primárne počuť napríklad

Beethovena, ani mňa osobne, ale ktorý v tom momente potrebuje hudbu, tak, ako potrebujeme vzduch, alebo slnko. A pre tohto jedného človeka sa vyplatí všetko to cestovanie, samota hotelovej izby. Teda to by som chcel: prihovoriť sa ľuďom – nie tým, ktorí hudbu milujú, ale tým, ktorí ju potrebujú. A naša práca nám túto možnosť poskytuje.

Ak na koncerte hráte s pocitom, že niekoho priamo oslovujete, ako to funguje pri nahrávaní v štúdiu, kde obecnosť nie je prítomná?

– Aj túto to môže fungovať. Ide o iný druh koncentrácie, o inú formu a použitie energie. Hráme, pravda, rovnakým spôsobom, s rovnakým prednesom, akcentmi, muansami, ale nezabúdame pritom, že za mikrofónom je človek počúvajúci, zastupujúci napríklad tisíce poslucháčov a s týmto človekom existuje komunikácia. Myslím, že iluzórne nahrávanie v „sterilných“ umelých podmienkach by túto komunikáciu neumožňovalo. Ale nahrávanie ako také sa možno naučiť a radi to aj robíme, lebo je nesmierne zaujímavé k tomu potrebná introspekcia, schopnosť objaviť jasnosť a jednoznačnosť v sebe samom. A nie je pravda, že opakovaný posluš jednej nahrávky je nezáujímavý na rozdiel od vždy novej a novej živej interpretácie. Ja osobne si nahrávky mnou obľúbených a obdivovaných interpretov vypočujem častokrát a neraz aj pri osemdesiatom posluhu toho istého objavujem niečo nové, niečo, čo ma zaujme. Ak umelec je bohatý a zaujímavý, potom je to možné.

Teda kontakty sú pre vás mimoriadne dôležité. Hráte aj komornú hudbu?

– Veľmi často a veľmi rád muzicujem v rôznych zoskupeniach, aj koncertne. Považujem to za nesmierne dôležité aj pre formovanie osobnosti interpreta: môže byť dobrý ako sólista iba vtedy, keď vie aj sprevádzať.

Máte veľmi široký repertoár. Snažíte sa ho stále rozširovať, študovať nové skladby?

– Nie. Som presvedčený, že už nemám príliš veľa času na život, nie preto, že som azda chorý – naopak. Ale v mojom veku človek už vie odhadnúť, koľko mu ešte zostáva – 7, možno 15 rokov, ak budem šťastlivý, možno viac; ale kto vie, či budem mať potom toľko vnútorného napätia ako doteraz. Avšak nič z toho, čo som doteraz robil, nebol definitívne. Viem, že všetky moje nahrávky – asi 50 platní – by sa mohli vylepšiť. Človek predsa nikdy nie je so sebou spokojný, nie preto že je skromný, ale preto že pozná pravdu. To, čo naša hlava koncepcie myslí o tom, ktorom diele, je dokonalé. Hlava človeka je na to usposobená, aby dielo perfektne pochopila. Na to aby to vyjadřila, potrebuje svoje ruky, silu atď. A vtedy prichádzajú limity. A, umelci sú obyčajní ľudia, všetko, čo chcú urobiť, môžu realizovať na 70, či 60 %. Preto sa treba vždy vracáť, pričom, pravda, výsledok nemusí byť zakaždým lepší, ale iste jasnejší.

To znamená, že od samotného začiatku máte predstavu, ku ktorej sa stále viac a viac približujete, alebo si v priebehu rokov svoju predstavu aj meníte?

– Nevie, či to je individuálne. Domnievam sa však, že od chvíle dospelosti, zrelosti, t. j. od veku 30 – 35 rokov, keď človek získava jasnú predstavu o hraných dielach, niet dôvodu ju už meniť. Pravda, táto predstava závisí od množstva vecí, od našej kultúry, nášho temperamentu, od našich možností i schopností, ktoré sú vždy kdesi limitované. Ale keď si tieto limity uvedomíme, potom možno preniknúť do hĺbky, do onej tretej dimenzie, ktorá odhaľuje práve to dôležité, čo chceme vypovedať. A to nemožno zmeniť, možno sa k tomu postupne približovať. Teda v podstate skladbu nehráme potom veľmi odlišne, ale s inými farbami – epicentrum inter-



Snímka Z. Mináčová

pretácie sa nemení.

V posledných rokoch sa tzv. historicky vernejšia interpretácia dostáva stále viac do popredia a už dávnejšie zastihla napríklad aj Mozarta. Zaujímá vás táto cesta späť k prameňom uvažujete o týchto problémoch?

– Ako milovníka hudby a muzikológa ma táto problematika, samozrejme, zaujíma. Je napríklad nepochybné, že klavír sa od istého času nesmierne prudko vyvíja. Ale je známe, že napríklad Beethoven sa neustále sťažoval na nástroje, že Bach napísal dokonca svojím žiakom, že snívá o modernom klavíri. Som súčasne presvedčený, že všetci títo skladatelia by aj na novších nástrojoch boli napísali tú istú hudbu. Treba si uvedomiť, že tá hudba vznikla vtedy pre menšie priestory, aj orchestre boli menšie. Ak sa dnes niektorí interpreti vracajú k starým praktikám, je to zaujímavé preto, aby sme sa dozvedeli, ako to vtedy znelo. Ale ja osobne nemám rád staré nástroje, vyrušuje ma najmä ich intonácia. My sme sa veľmi zmenili, naša estetika sa zmenila a domnievam sa, že jediným zmyslom hudby je osloviť moderného človeka, nie takého, ktorý žil pred 100 a viac rokmi. Človek vždy plakal a smial sa, mal na to vždy tie isté dôvody, ale formy, ktorými ho rozosmiali, rozplakali, sa zmenili ako móda, ktorá sa neustále mení, tak ako sa vyvíja človek – nie vždy vertikálne alebo diagonálne, ale možné sú vývojové hĺbky a výšky. Neslobodno zabúdať, že v dôsledku vývoja človeka dnes počúva napríklad Mozarta alebo Bacha inak ako ich súčasníci. Našou povinnosťou je hudbu aktualizovať, aby ju dnešné publikum pochopilo. Uvádzam v tejto súvislosti vždy príklad slávnej herečky Sarah Bernhardovej, ktorá asi pred 70 – 80 rokmi urobila niekoľko nahrávok. Je jednoznačne známe, že bola veľkou herečkou. Ale keď si vypočujete Racineu alebo Moliéra interpretovaného na vtedajší spôsob s rozochveným hlasom, je to pre nás neznesiteľné, ale to vtedy bola móda divadelná reč. V Comédie Française dokonca dodnes niečo z tejto starej tradície žije, a je to tiež ťažko znesiteľné. Som si však istý v tom, že keby Sarah Bernhardová žila o 50 rokov neskôr, prednášala by s celkom normálnym hlasom. To isté platí pre hudbu.

Vyučujete?

– Vždy, ale málo. V istom období viac, keď som sa stiahol z koncertných pódíí, keď som sa chcel zdokonaľiť ako hudobník, dokončil štúdium filozofie, oženil sa, založil si rodinu – proste žil ako normálny človek, lebo som vedel, že neskôr to tak ľahko nebude možné. Ale aj potom, dodnes mám vždy asi dvoch žiakov. V posledných rokoch poriadam aj majstrovské kurzy – v Salzburgu, v Amerike, Nemecku i vo Švajčiarsku. To robím s veľkým potešením. Je to aj logické:

život ide ďalej, my umierame a sú tu mladí ľudia, lepší ľudia, ktorých treba podporiť.

Čo považujete za najdôležitejšie na odovzdaní mladému umelcovi?

– Lásku k hudbe a sebavedomie – nie egocentrizmus. Ale potrebu poznať seba, svoj temperament, ktorý treba vyjadriť. Nemusí hrať na klavíri tak, ako ja, nemusí sa vtesnať do určitého štýlu ako do žalára. Musí však mať kultúru a vedieť, čo nie je možné a potom istú vlastnú cestou. Neraz mladí, mimoriadne talentovaní umelci, aj takí, čo vyhrajú súťaže, majú strach otvoriť dvere a výjsť von. To treba uľahčiť. Je zaujímavé na tomto pracovať s rôznymi temperamentmi. S rovnakým učiteľom možno na rovnakej skladbe v jedinej triede ukázať, aké rôzne budú výsledky v dôsledku rozmanitosti pováh jednotlivých adeptov.

Vráťme sa k nášmu východisku: domnievate sa, že je pre umelca dôležité, aby sa zaujímal aj o verejný, spoločenský, politický život? Alebo je lepšie, ak sa uzavrie do svojho umeleckého sveta?

– Ak sa uzavrie do seba, bude ako umelec i ako človek čoraz chudobnejší. A cíti to aj obecnosť. Človek-umelec sa tak celkom ľahko môže stať svojou vlastnou karikatúrou. Vždy sa možno imitovať a to je vždy veľmi zlé. Rutina je vôbec pre umelca to najhoršie, čo sa mu môže prihodiť. Človek, nielen umelec, sa musí o všetko zaujímať. Umelec-hudobník sa však nikdy nesmie upáť na určitú politiku; nesmie zabúdať, že hovorí jedinou medzinárodne zrozumiteľnou rečou a nech hrá kdekoľvek, vždy sa nájde niekto, kto mu presne rozumie. Súkromne, pravda, môžeme mať akékoľvek politické presvedčenie. Osobne by som napríklad nikdy nehral v Južnej Amerike, pokiaľ čierni a bieli nemôžu ísť na ten istý koncert – to však ani nie je problém politický, ale ľudský.

Čo pre vás znamená pojem sloboda?

– Môcť robiť, povedať a žiť podľa vlastných predstáv. Bez zábran a bez strachu. To je sloboda.

Veríte vo vnútornú slobodu, nezávislú od slobody vonkajšej?

– Pravdaže. Chvála Bohu. Inak by ľudia nemohli žiť. Aj vo väzení človek môže pociťovať vnútornú slobodu, ktorá mu dodáva silu prežiť. To nemá nič dočinenia s egocentrizmom alebo falošnou osobnosťou. Ale vo chvíli, keď človek prostredníctvom tejto slobody nadviazať kontakt s iným slobodným človekom, je už silnejší ako desiatky ľudí spolu.