Hudobný život '90

ROČNÍK XXII. ● 3,– Kčs 5. 12. 1990 25

Snímka archív HŽ

MARTINŮ-SLOBODA-SLOVENSKO

JAROSLAV MIHULE

Mal to byť článok o Bohuslavovi Martinů – že sa narodil 8. decembra 1890 a celý svet si zákonite jeho sté jubileum pripomína. Pretože to bol a je niekto. Ale žijeme v dobe, keď sa naše národy svorne schádzajú radšej pri televíznych denníkoch než v koncertných sieňach a zákonite v takej dobe človeka neteší písať o tom, že si tento skladateľ vybral pre svoj vstup do sveta miestnôstku na pavlači kostolnej veže v Poličke, zložil vyše štyristo skladieb atď., čo je všetko pravda, ale v tejto chvíli trošku nudné a učebnicové. A tak by som rád redakcii vyhovel – ale predsa som to uchopil aspoň kvôli sebe z úplne iného konca.

Liberté, liberté chérie...

Nadpis odstavca som si vypožičal z Marseillaisy, hymny štátu, ktorý Bohuslava Martinů magicky priťahoval od detstva, až v ňom uviazol takmer na dvadsať rokov (1923–1940). Ako vieme, od roku 1938 sa domov už živý nevrátil. Slovom domov myslím Česko-Slovensko, rovnako ako Martinů. Zostával za hranicami Česko-Slovenska i po roku 1945. Mnoho ľudí už uvažovalo prečo, vrátane autora tohto článku. Málokoho napadlo, že vlastne do toho nikoho nič nie je – lenže takouto odpoveďou nikoho neuspokojíte, keď sa z objektu záujmu stane vec verejná. A z Martinů sa stala: o jeho ľúbostnom živote napísal Jiří Mucha dokonca celú knižku – Podivuhodné lásky. Ak je prípustná takáto indiskrétnosť, treba poznamenať, že práve v rokoch po skončení vojny mal Martinů ďalší podobný dôvod zostať tam, kde bol: inú podivuhodnú lásku.

Čo nás je do toho? Máte pravdu.

Potom sa však objavil určitý motív zostať na Západe a to nesporne taký, do ktorého nás už právom niečo je. Zasiahol totiž nielen do súkromia jednotlivca, ale do vývoja českej a slovenskej histórie na dobrých štyridsať rokov. Keď Martinů vo Švajčiarsku zomrel (1959), napísal jeho priateľ a mecenáš Paul Sacher: „Aj preto je to také smutné, že musel žiť v exile. Ale on sa domov nechcel vrátiť, pokiaľ bude jeho zem pod cudzou nadvládou." Unter Fremdherrschaft, stojí v nemeckom origináli. Bolo to naozaj tak? Martinů písal vo svojich listoch domov inak: podobné prokladmatívne vyhlásenie u neho nejestvuje, skôr naopak – zožieral sa túžbou po rodnom kraji. Niektorí ju počujeme z Otvírání studánek, zo Symfonických fantázií, z Variácií na slovenskú ľudovú pieseň pre violončelo a klavír.

V jednej veci však mal Paul Sacher pravdu: Martinů potreboval k životu slobodu. Musel sa cítiť slobodným občanom slobodného štátu, inej alternatívy pre neho nebolo. Musím s poľutovaním povedať, že pre mnohých z nás, ktorí sme prežívali svoje životy v dospelosti v Česko-Slovensku medzi rokmi 1948 až 1989, to bolo inak. Hľadali sme práve tie alternatívne riešenia. Vznikala paralelná polis, začali sme počítať so schizofréniou myslenia a správania. Slobodného myslenia a závislého existenčného správania.

Čo by som chcel demonštrovať na jednom príklade.

Malý príklad

V roku 1970 som pripravoval pre jedno pražské nakladateľstvo výstavku na počesť Martinů – 80. výročie. Tesne pred vernisážou, keď sa ešte v sále miestami pracovalo na posledných úpravách, prišiel zástupca vedenia a všetko pochválil. Vytýkal iba to, že na čelnú stenu oproti vchodu sa nehodí citát, ktorý je provokačný. Stálo tam:

Svoboda myšlení a svoboda projevu – bez toho nemůže žádný umělec ani existovat, ani tvořit. Když mu vezmete tyto dvě podmínky, berete mu celý život.

Bohuslav Martinů

Bola to naozaj provokácia, ale aj pravda a je to – ako s každou pravdou – pravda dodnes. Muž však trval na svojom. Citát musel zmiznúť, písal sa rok 1970. Náš rozhovor sledoval výtvarník, ktorý vedľa nás čosi farbil. Potom sa zamiešal do sporu. „Když tam ten citát nebude, tak tady končím."

Bol to brat známeho českého skladateľa, ktorý vtedy zakladal nový zväz skladateľov. Schizofrénia v rodine.

Riešenie bolo prozaické: náš výtvarník vzal tabuľku s citátom, zbalil svoje náradie, prehlásil, že mu peniaze za prácu nemusia posielať, a odišiel.

Spomínal som na to tohto roku, keď sa v Paríži konala medzinárodná konferencia o diele Martinů. Pripravovali sme tam tiež výstavu – pre radnicu šiesteho arrondissementu, čiže la mairie du sixième, ako sa tam hovorí. Ten citát sme tam umiestnili na čelnom mieste – ako inak. Bol to pekný pocit.

Vo svojej prvej opere – Voják a tanečnice – necháva Martinů spievať tri lampáše. Píšia sa, že sú na svete najdôležitejšie, pretože bez lampáša sa nedajú robiť revolúcie. Bolo príjemné pomyslenie, že v roku 1990 už nemám problémy s citátmi o slobode a že k tomu ani neboli potrebné lampáše, vďaka bohu.

Čo je to strata občianskej identity

Spomínajúc na Mníchov, napísal Martinů v roku 1945 slávnu pasáž vo svojich malých memoároch nazvaných **1938–1945:**

„Bylo to jako kdyby se čas zastavil. Vše mizelo pod dotykem ruky, myšlenky nenašly nikde ohlasu ani podpory. Unikaly někam do prázdna, jako by se otevřela nějaká prázdnota, do níž lidstvo bylo přitahováno. Poslední záblesky jakékoli naděje se zdály být pohlceny touto propastí. Bezúčelnost a marnost všeho konání se vtírala do vědomí. Všechno, co jsem po celý život sledoval, psal, myslil, se zdálo být bezpředmětné. Jako když na černé tabuli smažete křídu a zůstane jen ta černá plocha a nic na ní a nic, co by stálo za napsaní.

Ale, jiná hodnota se nyní jasně představila, o níž jsme dříve málo přemýšleli, již jsme považovali za danou, ale jejíž cenu jsme počínali chápat nyní, když jsme ji ztráceli: pocit svobody.

Liberté.

Teď jsme mohli poznat, že to není daná hodnota, nýbrž že musí být dobyta. Osobně jsem za svou volnost vždy platil. Ale to byla moje malá, soukromá svoboda. Oč nyní šlo, byl svobodný duch, svobodné lidství..."

Martinů prežil stratu občianskej identity dvakrát a mohol sa pýšiť aj tým, že aj jeho hudba bola v jeho vlasti na čiernej listine dvakrát – počas vojny v rokoch štyridsiatych a počas ďalšej totalitnej vlády v rokoch päťdesiatych. V roku 1950 slávil svoje jubileum v cudzine a písal domov: *„Osud mne postavil na tuto cestu, a jak jsem pochopil, jakou odpovědnost na mne položil, tak i přes šedesátku budu dělat, co mohu a jak nejlépe to mohu."* Možno, že tu naznačuje zodpovednosť slobodného človeka, ktorý odmieta establishment, tichú dohodu s mocou. Hlboko sa ho dotkla tragická smrť Jana Masaryka, s ktorým sa priatelil od svojho pobytu vo Francúzsku; za poslednou taktovou čiarou rukopisnej partitúry tretieho klavírneho koncertu (1948) je napísané: *„New York, March 10, 1948 – Jan Masaryk's death"*.

V tej dobe sa nad ním v Prahe zavrela voda. Nadlho sa stal výstražným príkladom „formalistického" skladateľa, ktorý sa „v Amerike, zemi najčiernejšej reakcie, cíti ako ryba vo vode", aby sme parafrázovali slová jedného z vtedajších kritikov. Ale ešte v roku 1961 sa udial pozoruhodný prípad československých kultúrnych vzťahov na tému Martinů.

Životopisec Bohuslava Martinů – Miloš Šafránek – vtedy napísal informatívny článok pre Slovenskú hudbu, stať celkom nevinnú – a hľa! „Je aj neudržateľné," ozval sa okamžite hlas strážcu ideologickej čistoty z Prahy – vtedajšieho šéfredaktora Hudebních rozhledů (HR XIV, 1961, č. 6, s. 238) – „aby sa ideologicky rozchádzali napríklad oba zväzové časopisy, Hudební rozhledy a Slovenská hudba v takých vážnych otázkach, ako sú recenzie zahraničných, prevažne západných publikácií, zásadne hodnotiacich pohľady na najvýznamnejších predstaviteľov súčasnej hudby a pod. Také veci, ako je napríklad celkový obraz rubriky zahraničných recenzií Slovenskej hudby, a to už od samotného počiatku vychádzania časopisu, alebo **článok M. Šafránka o Bohuslavovi Martinů v decembrovom čísle minulého ročníka, nás nemôžu neznepokojovať"** (podčiarkol J. M.).

Všimnite si, aké mali niektorí Česi vyvinuté cítenie pre federalizovaný štát už počiatkom šesťdesiatych rokov! Znepokojovali ich slovenské recenzie „prevažne západných publikácií", odlišné od českých, znepokojujúcim znamením boli „také veci ako" článok o Martinů, čiernej ovci, ktorá predsa mala byť navždy exkomunikovaná z našej kultúry. Z českej alebo česko-slovenskej?

Martinů a Slovensko

Prirodzene, že československej, povedané slovníkom doby Bohuslava Martinů. Myslím, že vec mala dvojaký koreň. Jeden vonkajší, toľkokrát kritizovaný: tzv. čechoslovakizmus. Podľa neho žili v Československu v roku 1921 Čechoslováci a bolo ich 8 762 285. Jedným z nich bol tridsaťročný Martinů, povedzme ten 8 762 285-ty a dnešný tridsaťročný Slovák nad tým krúti hlavou, čo to bolo za zvláštnu národnosť, tí Čechoslováci. Vysvetlenie však nie je až tak zložité: v tabuľke z ktorej opisujem svoje čísla, sa môžete dočítať, že Slovákov napočítali 3 000 829, lenže Nemcov, v ktorých obkľúčení sa mladý štát nachádzal, bolo 3 123 290! Záhada sa začína vysvetľovať; mladá republika nechcela uvádzať v štatistickej ročenke hneď na druhom mieste národnosť nemeckú, o ktorej názov štátu z historických dôvodov nechcel nič hovoriť. Že to bola pštrosia politika, ukázal pád štátu a jeho vnútorné národnostné konflikty v tridsiatych rokoch.

Lenže česká kultúra sa hlásila k organickému pocitu jednoty so Slovenskom aj z dôvodov celkom iných, platných dodnes. Martinů nech tu je elementárnym príkladom.

Rovnako ako jeho učiteľ Josef Suk či ďalší Dvořákov žiak Vítězslav Novák a celé generácie českých umelcov Martinů miloval Slovensko. Dôverne poznal jeho kultúru, jazyk, zvyky, mentalitu. V roku 1920 sem šiel s turistickou výpravou a na pohľadnici rodičom z Bratislavy píše:

„Výpravu chytili jsme v Brně, je jich asi tři sta kusů, myslím, že jim brzy upláchneme"; v ďalšej pošte datovanej 21. júla 1920 sa dočítame: *„Je zde báječně krásně. Mnoho známých z Prahy. Na tom kopci jsem byl včera* (pohľadnica reprodukuje pohľad na Vysoké Tatry – Popradské Pleso z Ostrvy – J. M.). *Dnes jedem již z hor do vesnice. Už mám písničky. Bohuš."*

Už mám písničky?

Áno. Päťdesiat rokov potom sa ich ujalo vydavateľstvo Panton: Nové slovenské písně.

Dokončenie na str. 2

Hudobné kalendárium

2. 12. 1950 zomrel Dinu Lipatti, rumunský klavirista, skladateľ a pedagóg (nar. sa 19. 3. 1917) – 40. výročie

4. 12. 1960 zomrel Walter Goehr, anglický skladateľ a dirigent (nar. sa 28. 5. 1903) – 30. výročie

5. 12. 1870 narodil sa Vítězslav Novák, český skladateľ – 120.výročie

5. 12. 1940 zomrel Jan Kubelík, český skladateľ a huslista – 50. výročie

5. 12. 1925 narodil sa Massimo Pradella, taliansky skladateľ, huslista a dirigent – 65. výročie

6. 12 1920 zomrel Karel Kovařovic, český dirigent a skladateľ, (nar. sa 9. 12. 1862) – 70. výročie

6. 12. 1920 narodil sa David Warren „Dave" Brubeck, americký jazzový klavirista – 70. výročie

6. 12. 1885 narodil sa Birger Sjöberg, švédsky básnik a skladateľ (zomrel 30. 4. 1929) – 105. výročie

7. 12. 1960 zomrela Clara Haskilová, rumunská klaviristka, dlhoročná koncertná partnerka Enesca, Ysayea a Casalsa (nar. sa 7. 1. 1895) – 30. výročie

7. 12. 1900 narodil sa Stěpan Timofejevič Njaga, ruský skladateľ a pedagóg, považovaný za jedného z najlepších interpretov diel Mozarta – 90. výročie

8. 12. 1890 narodil sa Bohuslav Martinu, český skladateľ (zomrel 28. 8. 1959) – 100. výročie

8. 12. 1865 narodil sa Jean Sibelius, fínsky skladateľ, zakladateľ fínskej národnej hudby (zomrel 20. 9. 1957) – 125. výročie

8. 12. 1905 narodil sa Ernst Hermann Meyer, nemecký skladateľ a hudobný teoretik, špecializujúci sa na oblasť barokovej hudby – 85. výročie

9. 12. 1885 narodila sa Grete Wiesenthalová, známa rakúska tanečnica – 105. výročie

9. 12. 1915 Elisabeth Schwarzkopf, nemecká operná speváčka, vynikajúca koloratúrna sopranistka – 75. výročie

15. 12. 1905 narodil sa Ferenc Farkas, maďarský skladateľ a pedagóg – 85. výročie

15. 12. 1855 narodil sa Josef Klička, český organový virtuóz (zomrel 27. 3. 1937) – 135. výročie

16. 12. 1770 narodil sa Ludwig van Beethoven, nemecký skladateľ (zomrel 26. 3. 1827) – 220. výročie

16. 12. 1940 zomrel William Wallace, škótsky skladateľ a spisovateľ (nar. sa 3. 7. 1860) – 50. výročie

19. 12. 1915 narodila sa Edith Piaf, francúzska šansoniérka (zomrela 11. 10. 1963) – 75. výročie

20. 12. 1930 narodila sa Valentina Kameníková, česká klaviristka a klavírna pedagogička – 60. výročie

21. 12. 1850 narodil sa Zdeněk Fibich, český skladateľ (zomrel 15. 10. 1900) – 140. výročie

21. 12. 1890 zomrel Niels Wilhelm Gade, dánsky skladateľ (nar. sa 22. 2. 1817) 100. výročie

24. 12. 1930 zomrel Oskar Nedbal, český skladateľ a dirigent, pôsobiaci v Bratislave (nar. sa 26. 3. 1874) – 60. výročie

26. 12. 1920 narodil sa Maurice Gendron, francúzsky violončelista a pedagóg – 70. výročie

28. 12. 1905 narodil sa Earl Hines, americký jazzový klavirista – 85. výročie

31. 12. 1950 zomrel Charles Koechlin, francúzsky skladateľ, teoretik a organizátor hudobného života (nar. sa 27. 11. 1867) – 40. výročie

● **Dňa 19. 11. sa stretli na pôde SHS pán Mikuláš Jelínek, predstaviteľ ESTA (Európskeho združenia učiteľov hry na sláčikových nástrojoch) a páni Ján Albrecht, Alojz Stuška a Ivan Parík, aby prerokovali možnosti vytvorenia podobného združenia u nás. SHS vyvinie iniciatívu pre vznik takého združenia s celoslovenskou pôsobnosťou a v nadväznosti – ak sa takéto združenie ukáže životaschopným – aj so zapojením do medzinárodnej organizácie. Pán Jelínek pri tejto príležitosti prejavil ochotu spolupracovať s Hudobnou fakultou VŠMU.** **–np–**

INFORMATÓRIUM SHS

Vážení priatelia,

posledné informatórium prinieslo rozhovor s predsedom Pedagogickej sekcie SHS Jurajom Hatríkom. To dnešné bude formou, a ako sa ukázalo aj obsahom veľmi podobné. Situácia je vážna. Potvrdili to aj slová prof. Ivana Paríka, predsedu Slovenskej hudobnej mládeže:

„Tohto roku sa opätovne konalo jedno zo stretnutí zástupcov klubov Hudobnej mládeže SR. Tentokrát to bolo trochu netradičné, nakoľko sme zvolili – majúc takéto možnosti – za miesto stretnutia Vysoké Tatry. O tom, čo na tomto stretnutí malo byť, a aj bolo, hovorilo už jedno z našich informatórií. Ja by som sa v tejto chvíli ani tak nezaoberal komentovaním toho, aké koncerty boli, či aké podujatia sme pre našich mladých priateľov pripravili. Skôr by som sa na tomto mieste poďakoval ešte raz účinkujúcim, z ktorých profesor Jurkovič a pani Gáfforová sú dávnymi priateľmi Hudobnej mládeže a tentokrát sa nám podarilo zainteresovať i veľmi dobrú košickú organistku Emíliu Dzemjanovú.

V Tatranskej Lomnici som referoval o stave hnutia a povedľa referencií som sa zmienil o veľmi vážnych problémoch, pred ktorými HM bude pravdepodobne stáť. Známou skutočnosťou je, že Hudobná mládež preniesla svoju pôsobnosť z pôdy Slovenskej filharmónie na pôdu SHS, kde už predtým bola jej kolektívnym členom. Dnes je už však spätá priamo s existenciou, či možnou neexistenciou SHS. Momentálne je situácia taká, že nám zatiaľ nie je jasné, ale najmä, treba povedať na adresu Ministerstva kultúry, že nemá a možno ani nechce mať predstavu o tom, ako budú žiť spolky nášho typu. Nechcem sa uspokojiť s odpoveďami, ktoré človek dostáva: „My už nebudeme nikdy viacej riadiť, my budeme koordinovať." Vláda je od toho, aby vládla a ministerstvá v konečnom dôsledku od toho, aby riadili štátnu kultúrnu politiku tak, aby ona vyhovovala rozvoju kultúry tejto zeme a tohto národa. Spomínam to preto, že po dlhých rokoch vcelku veľmi nepriaznivého pohľadu na HM, ktorá viacmenej zavadzala režimu, pretože sa rozhodla vzdelávať mládež milujúcu vážnu hudbu, dostáva sa po 18-rokoch živorenia do situácie, kedy možno bude musieť zaniknúť, len preto, že ktosi hovorí: „Však vy sa dolu rozhodnite, vyfinancujte si to, je to dnes váš problém, nie ministerstva." Problém edukácie školskej, či mimoškolskej, patrí, resp. by mal patriť, medzi vrcholné problémy Ministerstva školstva a rovnako aj Ministerstva kultúry. Hovorím o tom preto, lebo SHS, a v nej existujúca Hudobná mládež môže sa dostať do situácie, keď nebudú dotované napriek tomu, že robia veľkú službu tejto zemi. SHS, a teda aj HM, si zobrali do vienka, že budú spájať profesionálne aktivity s aktivitami amatérskymi a pokúsia sa vytvoriť pevnú väzbu medzi nami profesionálmi, ktorí túto kultúru tvoríme a medzi amatérmi, pre ktorých ju tvoríme. A táto činnosť sa nikde na svete bez kultúrnej, teda dotačnej politiky štátu nezaobíde. Ak som povedal, že môžeme dospieť do paradoxnej situácie, bude to to, že sme po rokoch, keď nám minulý režim nedovoľoval stať sa členom medzinárodnej organizácie (dnes sme v nej temer dva mesiace starým členom), nebude mať z čoho zajtra existovať a Hudobná mládež, ktorá nebola obľúbená v minulom režime, zahynie v režime, ktorý tak očakávala."

–nora–

NOVÁ SLOVENSKÁ HUDBA

V dňoch 17.–23. novembra sa konal v poradí 15. ročník prehliadky Nová slovenská hudba, garantom ktorého bol tentokrát Spolok slovenských skladateľov SHÚ a Redakcia symfonickej, komornej a opernej hudby Slovenského rozhlasu.

Program prehliadky tvorilo 11 koncertných podujatí, medzi ktorými nechýbal ani tradičný koncert elektroakustickej hudby, koncert z tvorby pre deti a mládež, či dokonca koncert nových diel z oblasti ľudovej hudby. Z telies programovo zameraných na hudbu prítomnosti či nedávnej minulosti okrem osvedčeného súboru Veni zaujal pozornosť Súbor pre súčasnú hudbu Konzervatória v Bratislave (pod umeleckým a pedagogickým vedením Petra Martinčeka). Dramaturgia prehliadky bola tento rok poznačená snahou prezentovať v danej oblasti čo najširšie spektrum, či už z hľadiska generačného zastúpenia alebo z hľadiska tvorivých kompozičných prístupov (zárukou boli skladby temer štyridsiatich slovenských skladateľov). Zdá sa teda, že podujatie ako celok bolo reprezentatívnou vzorkou súčasnej situácie na slovenskej hudobnej scéne v oblasti tvorby tzv. vážnej hudby. Recenzie jednotlivých koncertov prinesieme v nasledujúcom, 26. čísle nášho časopisu.

Už po tretí raz sa súčasťou prehliadky Nová slovenská hudba stala sprievodná akcia venovaná súčasnému výtvarnému umeniu, tento raz pod názvom Interpretácie a re-interpretácie. Podľa slov Jany Geržovej, komisárky výstavy, nebola postavená na paralelnej hudobnej a výtvarnej prezentácii; predstavený typ obrazu a objektu teda nechcel byť púhou ilustráciou hudby a hudobné skladby, naopak, nemali slúžiť ako obsahový ekvivalent obrazov. Okrem vernisážovej performance (kompozícia v podaní súboru Transmusic comp. pod vedením Milana Adamčiaka) bola hudba na výstave prítomná iba v zastúpení interpretačnej metódy.

Interpretácia – tento v hudbe bežný a nevyhnutný spôsob, ako dať novému záznamu skladby reálnu akustickú podobu – našiel odraz vo výtvarnom umení predovšetkým v 20. storočí: ide o tvorivú metódu, vybudovanú na princípe reflexie cudzej výtvarnej predlohy (Ducham, Dali, Warhol, Wunderlich, Rainer a ďalší). Na Slovensku sa s princípom reflexie umenia umením stretávame výraznejšie až v 60-tych rokoch, najmä v tvorbe-akciách A. Mlynárčika a interpretáciách, citáciách, alúziách, kamuflážach, intervenciách a evokáciách R. Filu. Uvedená výstava ponúkala výber prác autorov, ktorí túto polohu slovenského umenia profilovali v posledných dvoch desaťročiach (M. Bočkay, K. Bočkayová, S. Bubánová, R. Fila, D. Fischer, M. Krén, V. Kordoš, J. Krížik, O. Laubert, P. Meluzín, A. Mlynárčik, M. Meško, M. Mudroch, I. Novák, P. Rónai, Ľ. Stacho, D. Tóth a J. Želibská).

Na vernisáži, ktorá tvorila ouvertúru prehliadky Nová slovenská hudba, sa prítomným výtvarníkom (muzikológov a skladateľov som spočítal na prstoch jednej ruky!!!) prihovoril predseda Rady Slovenskej hudobnej únie Ilja Zeljenka a PhDr. Igor Gazdík, predseda Slovenskej výtvarnej únie.

JURAJ DÓŠA

MARTINŮ-SLOBODA-SLOVENSKO

Dokončenie zo str. 1

Martinů ich zapísal a zharmonizoval – dnes už sú vo výbere i na gramofónovej platni. Nepochybne sa mu ozýval ich vzdialený hlas v mysli, keď písal hudbu k sugestívnemu filmu Marijka nevěrnice, situovanému do Podkarpatskej Rusi.

Početné putá viazali Martinů so Slovenskom počas celého života. Pripomeňme si aspoň Štefana Bednára (zomrel 1976), ktorý pobýval v Paríži ako Martinů – spomína na neho Charlotte Martinů vo svojich spomienkach (Můj život s Bohuslávem Martinů, Supraphon 1971), vynikajúceho maliara, ktorému rovnako ako Čechovi Františkovi Tichému učarovali v parížskom cirkuse Medrano klauni Fratellini; maľoval ich pod oným šapitó, kde sa stretla i francúzska krajčírka Charlotte Quennehen s českým skladateľom Martinů.

Tesne pred výbuchom II. svetovej vojny dostáva Martinů objednávku od renomovanej slovenskej umelkyne: klaviristka Juliette Arányiová získala od neho Concertino pre klavír a orchester (1938). Pripravoval s ňou i jeho naštudovanie – lenže v júli toho roku opustil Prahu navždy a Juliette Arányi sa stala bezmennou obeťou fašistickej zvole v koncentračnom tábore.

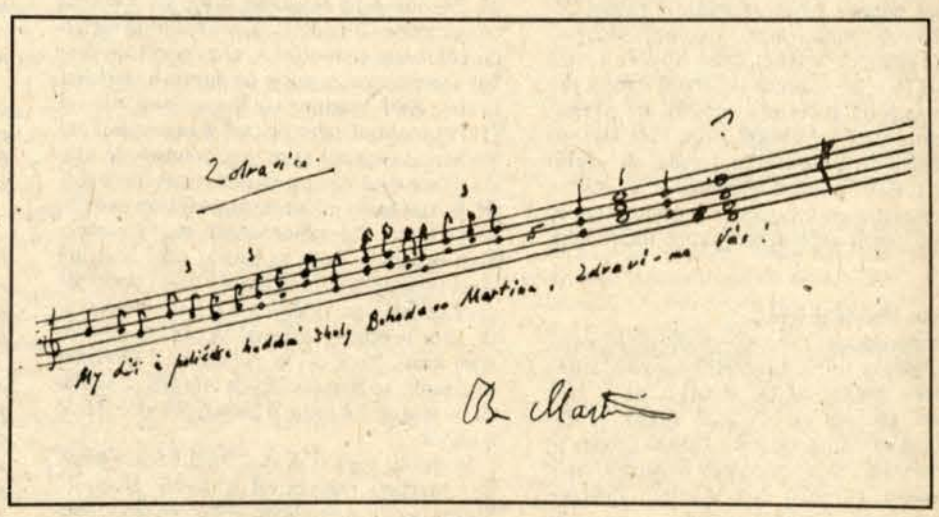
Ani priateľstvo s Vladom Clementisom nemalo dobrý koniec – Martinů si v liste veľa sľubuje od jeho príchodu do New Yorku (14. 11. 1946), ale na návrat do vlasti ani to už nemalo vplyv a tragický koniec Clementisov sa v mozaike historických dojmov javil českému skladateľovi za železnou oponou iste ako neskutočný prízrak.

Martinů sa vracal domov vo svojich skladbách – a všimnite si, prosím, že k tomu domovu patrilo viac než jeho rodná Polička a Vysočina. Len tak možno pochopiť, prečo so sebou po svete viezol i zbierky slovenských ľudových piesní a prečo v citovo tak vypätom období – po bezvýslednom zákroku chirurgov snažiacich sa zastaviť zhubnú rakovinu žalúdka – siaha po smutne krásnej slovenskej ľudovej piesni Kebych ja vedela (Figuš-Bystrý op. 70 č. 35 resp. 335 výberu) a na jej melódiu píše jednu zo svojich posledných veľkých citových spovedí – Variácie na slovenskú pieseň pre violončelo a klavír (1959). Martinů samozrejme poznal i Slovenské spevy – ostatne z nich čerpajú i klavírne úpravy Figuša-Bystrého.

Nežný vzťah Bohuslava Martinů k Slovensku bol častokrát významne opätovaný: cestovávali sme a dodnes radi cestujeme za slovenskými inscenáciami Gréckych pašií, Julietty, baletu Špalíček. „Dúhové vlanie jeho hudby" – povedané slovami Jána Cikkera – nadobúda v slovenskom podaní zvláštnu mäkkú dimenziu. Neha slovenskej kultúry, ktorá nikdy nie je hlučná a prázdna, harmonicky súznieva s poslaním skladieb Bohuslava Martinů.

Veď aj tým posledným mimovoľným gestom vo Variáciách na slovenskú pieseň ako by naznačoval bytostnú spolupatričnosť dvoch národných kultúr, po storočia sa navzájom inšpirujúcich a obohacujúcich.

V tej obdivuhodnej integrálnej česko-slovenskej vzájomnosti, pre ktorú niet v Európe obdoby.



Posledný rukopis B. Martinů

HUDOBNÝ ŽIVOT – dvojtýždenník. Vychádza vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PaedDr. Marián Jurík, zást. ved. redaktora: PhDr. Alžbeta Rajterová, redakcia: Lýdia Dohnalová, PhDr. Juraj Dóša, Martina Hanzelová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel. 330–245. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, z. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS – Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné 39.– Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15

ŠFK V SEPTEMBRI A OKTÓBRI

Septembrový blok koncertov ŠFK vypĺňali okrem otváracieho koncertu (recenzovanom v Hudobnom živote č. 22) ešte dve podujatia. Prvé z nich patrilo ostravskému Janáčkovému komornému orchestru a jeho dirigentovi Zdeňkovi Dejmekovi. Program ich košického vystúpenia obsahoval závažné interpretačné vrcholy spojené predovšetkým s dielami autorov česko-moravskej proveniencie, ktoré ståli celkovému interpretačnému štýlu ansámblu najbližšie – **Suita pre sláčiky L. Janáčka** a **Malá suita pre sláčiky** súčasného českého autora **E. Dřízgu.** V **Koncerte pre husle a sláčikový orchester G dur od C. D. von Dittersdorfa** sa v sólovom parte uviedol **Vítězslav Kuzník** (člen orchestra), ktorý vynikol ako virtuóz s vypracovanou pohyblivou technikou, ktorú výrazne demonštroval najmä v kadenciách. Avšak presvedčivosť podania narúšali miestami neopodstatnené zvlnenia tempovej hladiny, čím sa predvedenie viac-menej odklonilo od interpretačného ideálu.

Nasledujúci koncert, i napriek programovej zmene, možno označiť za hudobnú udalosť. V polrecitáloch sa predstavili **sovietsky huslista Ilja Kaler** a **klavirista Marián Lapšanský** (pôvodne bol ohlásený sovietsky klavirista Felix Gotlib). Husľové majstrovstvo I. Kalera sa opieralo o tvorbu **J. S. Bacha – Sonátu č. 1 pre husle sólo g mol BWV 1001 a Partitu č. 2 pre husle sólo d mol BWV 1004.** Tón jeho nástroja bol vrcholne kultivovaný, znel zvučne, ale aj plasticky s jedinečným citom pre profiláciu polyfonickej partitúry. Obidve diela odzneli s rytmickou presnosťou v pregnantnom tempe s dravou, až útočnou expresivitou. Do nezávideniahodnej situácie bol po tomto výkone postavený v druhej polovici večera klavirista Marián Lapšanský. Do polrecitálu zakomponoval diela **J. Brahmsa,** ktoré nestavajú na vonkajšom efekte, ale práve naopak, vyžadujú od interpreta hlboký citový ponor a vysokú mieru intelektu. O tom, že Lapšanský takýmto typom je, niet pochýb; presvedčil v Brahmsových miniatúrnych skladbách – v **Troch intermezzách op. 117** a vo **Fantázii op. 116.** Lapšanského koncepcia spočívala na pevnom vedení línií, na presvedčivej artikulácii, ktorá umožňovala poslucháčovi orientovať sa v tematickej spleti Brahmsových výpovedí.

Sláčikové kvarteto F dur Americké A. Dvořáka, Sláčikové kvarteto č. 1 L. Janáčka a Sláčikové kvarteto e mol Z mého života B. Smetanu – to je program, s ktorým sa na prvom októbrovom koncerte (4. 10.) predstavil **Martfeld Quartett** z Wuppertalu. Súbor vedený Gabrielou Ijacovou predviedol svoje kvality; hlavnou devíziou je kolektívny prístup členov k interpretovaným dielam. Prejavilo sa to predovšetkým navonok; nik nevystupoval do popredia, premyslená bola dynamická hladina. Česká tvorba v podaní súboru smerovala na jednej strane k akcentovaniu kantabilných miest až k sentimentálnemu ponímaniu pomalých častí a na druhej strane k dramatickému zvýrazňovaniu allegrových prvkov! Celkový dojem bol presvedčivý, odozva publika bola veľmi pozitívna (vyžiadalo si prídavok-Pucciniho Chryzantémy).

Program klavírneho recitálu **Stanislava Zamborského** (11. 10.) bol štýlovo rôznorodý: **Sonáta cis mol op. 27 č. 2 L. v. Beethovena, Drei Klavierstücke F. Schuberta, Scherzo h mol F. Chopina, Sonetto 123 del Petrarca F. Liszta,** výber z **Prelúdií C. Debussyho a Tri skladby pre klavír K. Slavického.** Pestrú paletu zvukových, farebných a výrazových prostriedkov uplatnil Zamborský najmä v Debussyho a Slavického skladbách, ktoré mali atribúty výsostného interpretačného umenia. V klasicistickom a romantickom repertoári sme postrehli pôsobivé momenty najmä v lyrických častiach, avšak základnú koncepciu jednotlivých diel (Liszt, Schubert) narúšali miestami prehnané tempá a nie vždy opodstatnená pedalizácia.

V kaleidoskope skladieb deviatich autorov, ktoré odzneli na organovom koncerte v Dóme sv. Alžbety (15. 10.) sa predstavili **organistka Eva Kamrlová** a **speváčka Eva Blahová.** Pôsobivý večer otvorilo kantabilné **Prelúdium B dur** a ušľachtilo formované **Prelúdium a fugheta g mol M. Schneidera-Trnavského.** V **Chorálovej predohre Herzlich tut mich verlagen J. Brahmsa** umelkyňa v plnej miere zachovala intimitu jej obsahu. Kamrlová sa sólisticky predstavila v **Scherze a Toccate z Modálnej suity F. Peetersa,** ktoré hrala so striedmou registráciou a výrazovou nepretaženosťou. Organové sóla vypĺňali a celkovú atmosféru vhodne dotvárali drobné skladby pre spev a organ **F. G. Händela, G. B. Pergolesiho, W. A. Mozarta, F. Schuberta, S. G. Schönberga** a **G. F. Faurého.** Eva Blahová zúročila svoje dlhoročné skúsenosti v oblasti piesňového repertoáru; dôvernú znalosť jednotlivých skladieb, ich minuciózne prepracovanie so širokou výrazovou plasticitou bolo predpokladom pre hlboký zážitok, ktorý z jej vystúpenia vyplynul.

Dramaturgiu nasledujúceho orchestrálneho koncertu (18. 10.) vytváral **Koncert pre hoboj a orchester B. Martinů** a **Symfónia č. 1 D dur G. Mahlera.** Nástrojovo vďačné dielo B. Martinů využila ku svojej kreácii poslucháčka AMU, **hobojistka Iveta Bachmannová.** Svojím výkonom presvedčila o dobrých technických dispozíciách, ako aj o schopnosti dôsledne vystavať interpretované dielo. Slová uznania si zaslúži **nemecký dirigent Christian Ehwald** a košickí filharmonici, ktorých vklad do vyznenia Mahlerovej Symfónie presahoval rámec profesionálneho prístupu. Priebeh tohto symfonického kolosu charakterizovala vyvážená proporcionalita a zmysel pre stavebný poriadok.

V rámci abonentného cyklu C – Hudobná mládež – vystúpila **košická Štátna filharmónia** so **sovietskym dirigentom Semionom Koganom.** (25. 10.). Dominantným číslom večera bol **Koncert pre pozaunu a orchester J. G. Albrechtsbergera,** ktorý rámcoval **symfonický obraz Finlandia J. Sibelia** a **Čajkovského Symfónia č. 4 f mol op. 36.** V sólovom koncerte vynikla tvorivá interpretácia **pozaunistu Jiřího Novotného,** ktorý pochádza z Košíc, v súčasnosti pôsobí v pražskom ND. Aj keď trojčasťový Albrechtsbergerov Koncert nedokázal vo všetkých parametroch stvárniť bez zvyšku, predsa mu však nechýbala požadovaná atmosféra. Tento mladý ambiciózny umelec nahradil umeleckú skúsenosť muzikalitou, zanietenosťou a v neposlednom rade bohatým technickým arzenálom.

JÚLIA BUKOVINSKÁ

ŠKO ŽILINA
K MEDZINÁRODNÉMU DŇU HUDBY

Štátny komorný orchester pri príležitosti Medzinárodného dňa hudby pripravil na domácom pódiu 1. októbra v Dome umenia Fatra Žilina program, ktorým sa prezentoval na druhý deň (2. 10.) i v rámci BHS a 4. októbra zas v Mestskom kultúrnom stredisku Dolný Kubín.

Centenárium Bohuslava Martinů má dopad na dramaturgiu všetkých – aj našich – telies. Serenáda pre komorný orchester tohto

Dean Lažić, Juhoslávia

autora otvárala druhú polovicu večera a stala sa príležitosťou na prezentovanie dirigentových koncepčných výrazovo-tvorivých schopností, ako aj spektrum technických i prednesových daností orchestra. Mladý izraelský dirigent Avikam Bar-David, odchovanec Hochschule für Musik vo Viedni (prof. K. Österreicher), účastník majstrovských kurzov u popredných hviezd dirigentského neba (o. i. u L. Bernsteina a Ch. Mackerrasa) je zdravo cítiaci hudobník s intenzívnym sklonom zdôrazňovať vnútorný pulz prednášaného diela a podľa toho obmieňať intenzitu a vlnenie výrazu. Tento východiskový moment sa rovnako úspešne uplatnil v Serenáde B. Martinů ako aj pri sprievodoch ku koncertom. Bar-David lyriku chápe s istým odstupom, formuje ju s racionálnym nadhľadom; skôr má tendenciu vyzdvihnúť dramatický nerv i temperamentnejšie polohy, čo navodzuje dojem istej vyrovnanosti, ale i požadovanú výrazovú kontrastnosť. A práve táto dvojpólovosť zaručuje Bar-Davidovi priaznivú rezonanciu jeho kreácií u obecenstva. Na margo výkonu orchestra v Serenáde možno vyzdvihnúť dostatok profesionálne odvedených sólových vstupov viacerých nástrojov (zaskveli sa aj v ostatných číslach večera), ale súčasne nájsť aj isté rezervy v očakávanej zvukovej homogenite a najmä vláčnosti nástrojových skupín. Keď počúvame zvukový globál ŠKO, nevdojak sa nám natíska dojem, že hráči trpia komplexom svojej komornosti a intenzitu zvuku zbytočne forsírujú. Pravda, v ďalšom programe tohto koncertu by táto výhrada neobstála, lebo tam víťazil zdravý muzikantský inštinkt hráčov i dirigenta, ktorý diktoval hlavnú zásadu: nechať vyniknúť zvuk sólistov pred orchestrom.

Ak vychádzam z vlastného zážitku pri hodnotení výkonu troch mladých inštrumentalistov, najväčší obdiv a uznanie si zaslúži najmladší fenomenálne nadaný 13-ročný juhoslovanský klarinetista Dean Lazič. Príroda vo svojej nevyspytateľnosti a variabilite sa len tu a tam uchyľuje k javom, aký reprezentuje tento klarinetista. Jeho suverénny výkon naprosto vylúčil ľudské momenty zakolísania, vnútornej nervozity a akýchkoľvek ďalších momentov, ktoré by azda mohli oslabiť dojem nadšeného poslucháča a u odborníka navodiť otázku, či vzdať skôr hold veľkému, ojedinelému nadaniu alebo jeho pedagógom, ktorí nechali vyznievať Lazičovu zdravú – nazvime to pravým menom – geniálnu prirodzenosť! I pri všetkom zdravom sebavedomí, účasti mnohých ideálnych interpretačných zložiek jeho vystupovanie nemalo akýkoľvek náznak pózerstva ale skôr naopak, výsostne presviedčalo o radosti z tvorivej hry.

Aj voľbu Mozarta (Koncert A dur KV 622) možno považovať za nanajvýš šťastnú. Bolo by od nás nesprávne očakávať a hľadať v citovom svete 13-ročného chlapca polohy filozoficko-meditatívne, alebo väčšiu mieru a spektrum zvukovo-farebnej rafinovanosti. Tá sa získava školením a dlhoročnou spoluprácou s dušou nástroja. Veľkosť chlapcovho výkonu spočívala predovšetkým v tej ideálne nenútenej prirodzenosti, priezračnosti, spevnosti, zázračnej technickej pohotovosti, čo všetko ideálne korešpondovalo so svetom Mozartovej hudby.

19-ročná bulharská violončelistka Lilia Bajrová prezentovala svoje súčasné vývojové štádium v chúlostivých Variáciách na rokokovú tému op. 33 P. I. Čajkovského. Je nesporne muzikálna, temperamentná, disponuje vyspelou, nie však bezchybnou technikou (znížená zreteľnosť a čistota pasáží, intonácia flažoletov s rezervami). Bajrová sa momentálne nachádza v etape, kedy sa snaží vyrovnať s búrlivým mladistvým temperamentom, ktorý zatiaľ nedokáže správne využiť a usmerniť. Je tvorivým typom, snažiacim sa vy-

Lilia Bajrová, Bulharsko
Snímky archív HŽ

jadriť svoje bohaté citové vnútro. Cit ju však príliš ženie dopredu; preexponuje tempo, dynamickú krivku, zvyšuje napätie hracieho aparátu a potom sa jej nevydaria mnohé miesta a nutne sa vychýli z profesionálnej normy. Takémuto prístupu musel dirigent i orchester pohotovo čeliť. Mladý maďarský klavirista Csaba Király (rok narodenia 1965) bol čo do interpretačného naturelu protipólom Bajrovej. Jeho znamenité vyškolenie (v súčasnosti je poslucháčom budapeštianskej akadémie u svetoznámeho Z. Kocsisa) napriek tomu, že nemohlo ešte zavŕšiť Királyov umelecký vývoj, prináša už bohaté ovocie: prstová technika je zreteľná, perlivá, priezračná, vyrovnaná a bez kazov – bohatá na nuansy. Vnútorná disciplína drží na uzde, formuje a správne dávkuje i jeho nesporný tvorivý temperament. Sympatická bola i rozvaha s akou formoval širšie plochy. Premyslene dávkoval dynamiku, vnútorný vzruch, farebné odtienky. Király by sa mohol pri zachovaní doterajších mét v ďalšom vývoji zamerať na väčšie vnútorné prehĺbenie svojho prejavu. Pozície, ktoré doteraz dosiahol však skvele demonštroval v Beethovenovom Koncerte pre klavír a orchester č. 2 B dur op. 19 jednak v detailoch i celkovom pohľade. Jeho stvárňovanie je imponujúce a sľubuje jasnú perspektívu sólistickej kariéry.

Ku kladom koncertu patrilo aj prostredie, vysoká návštevnosť, kvalita obecenstva, ktoré výdatne spoluvytváralo atmosféru pre tvorivé muzicírovanie mladých hudobníkov. Možno konštatovať, že štart orchestra do koncertnej sezóny bol úspešný a navodzoval optimistické nádeje ďalších podobných repríz. Verme, že aj ich dramaturgia bude pre žilinské publikum príťažlivá!

VLADIMÍR ČÍŽIK

VYSTÚPENIE POĽSKÉHO ZBORU

Koncert Speváckeho zboru Univerzity v Štetíne pod vedením Eugeniusza Kusa (17. 9. v Klariskách) sa uskutočnil ako odveta za vlaňajšie vystúpenia zboru Echo pri MDKO v rámci Dní čs. kultúry v Poľsku. Programový bulletin predstavil hostí ako významných reprezentantov poľského zborového umenia, ktorí majú na konte viacero popredných umiestnení zo súťaží i koncertnú činnosť po celej Európe i USA.

Ťažisko repertoáru bratislavského vystúpenia štetínskeho zboru spočívalo na dielach poľských autorov: Anonym zo 17. storočia, Mikolaj Zieleński, Wacław zo Szamotul, Jan Krenz, Edmund Maćkowiak, Stanisław Wiechowicz; zvlášť treba vyzdvihnúť interpretačne mimoriadne náročné Agnus Dei Krzysztofa Pendereckého a Cantus gloriosus Józefa Świdera (2. časť diptychu Due Canti per coro misto, ktorá odznela v roku 1985 i na Varšavskej jeseni). Program dopĺňali skladby T. L. da Vittoriu, Fiodora Rubcova, R. Vaughana Williamsa, dva liturgické spevy Stevana Mokraniaca a Marka Tajčevića a na záver, ako býva na zborových koncertoch neraz zvykom, dva spirituály, tentokrát v úprave Alice Parker a Harryho Smitha.

Dirigent Eugeniusz Kus, disponujúci mimoriadne inšpiratívnym, expresívnym, i keď pre spevákov azda nie príliš čitateľným gestom, zjavne kládol dôraz na vykreslenie drobných dynamických a agogických odtienkov a na plastické vedenie hlasov. Kým v pomalších, rytmicky a harmonicky nie príliš zložitých skladbách zbor stačil realizovať dirigentovu predstavu, so vzrastajúcou náročnosťou narastala jeho neistota. Jednotlivé hlasové skupiny pôsobili nevyrovnane (prísnejšie kritériá snáď znesie iba bas), intonácia bola (najmä v sopránoch) veľmi nečistá, artikulácia textu nezrozumiteľná.

Z hľadiska uvedených poznámok sa Štetínskemu univerzitnému zboru vydarila najviac interpretácia skladby poľského Anonyma Guade Mater Polonia a The Turtle-Dove (Hrdlička) Ralpha Vaughana Williamsa. Basové sólo v tejto prekrásne lyrickej skladbe predniesol spevák z radov zboru mimoriadne vkusne so zmyslom pre frázovanie a intonačne čisto.

Hoci bolo vystúpenie Speváckeho zboru Univerzity v Štetíne poznačené viacerými nedostatkami, ktoré snáď znásobila i neznáma akustika, z hľadiska dramaturgie, najmä zaradením diel súčasných poľských autorov, bolo nesporným prínosom.

ADRIAN RAJTER

Televízia s rezervami

Hoci päť priamych televíznych prenosov z Bratislavských hudobných slávností, zaradených na prelome septembra a októbra do vysielania v tom azda najsledovanejšom čase (od 20. h) môže vzbudiť dojem, ako keby vážna hudba zaujímala na obrazovke dajaké výsadné či aspoň žičlivé postavenie, úplný opak je pravdou. Pri bližšom pohľade na uvedené prenosy totiž zistíme, že išlo o sprostredkovanie surovo oklieštenej série koncertov, zredukovaných len na prvú polovicu, bez ohľadu na ich dramaturgickú skladbu a gradáciu, a že ani v prípade ďalších relácií hudobného charakteru nebolo všetko v poriadku.

Snímka M. Jurík

Tak ako kedysi, aj dnes si na ich vysielanie musí záujemca počkať až do veľmi neskorých nočných hodín a niekedy – žiaľ, bez predchádzajúceho upozornenia na zmenu v programe – čaká na ne celkom zbytočne. S faktom, že aj naďalej zostáva vážna hudba v televízii popoluškou, sa zrejme budeme musieť zmieriť, vonkoncom sa však nemožno uspokojiť so zakonzervovaným stavom, ktorý v Hlavnej redakcii hudobných programov bratislavského štúdia pretrváva z minulého obdobia. Týka sa to jednak repertoárovo dosť chudobnej dramaturgickej orientácie redakcie, jednak konkrétneho výsledného tvaru niekoľkých cyklických relácií, ktoré svojou obsahovou štruktúrou a najmä formou spracovania veľmi málo presviedčajú o dajakých porevolučných zmenách a premenách, ktoré sa snáď v redakcii udiali. Sledovaná vzorka programov – zhodou okolností režírovaná **Jozefom Novanom** – totiž celkom pokojne mohla vzniknúť pred „viacerými rokmi", natoľko ignorovala akýkoľvek pohyb mimo rámec svojich zaužívaných klišé.

Najväčšmi sa to azda prejavila na **HUDOBNEJ REVUE** – relácii, ktorá sa má divácky príťažlivou formou zaoberať „aktuálnym dianím v oblasti slovenskej hudobnej kultúry". Žiaľ, toto svoje poslanie už roky plní iba čiastočne. Jedinou zmenou oproti minulosti je teraz iná moderátorka (Eva Bartovičová), pravda, neporovnateľne spontánnejšia, bezprostrednejšia a v danej problematike aj vzdelanejšia ako jej predchodkyňa, no vinou zafixovane rutinnej réžie je znova zatláčaná do polohy akejsi mentorskej sprievodkyne a zosnovateľky siahodlhých rozhovorov. Programu chýba dynamický spád a atraktívna forma. Jednotlivé bloky sú príliš obsiahle a rozvláčne, zamerané na obšírne monológy interviewovaných, pričom kamera zväčša pasívne sníma toho, kto rozpráva. Chýba tu akýkoľvek realizačný nápad a doslova nevyužité zostávajú vizuálne možnosti televízneho média, čo je zarážajúce najmä tam, kde doplňujúceho obrazového materiálu je dostatok, avšak režisér ho (z pohodlnosti?) celkom ignoruje – napríklad pri rozhovore s Petrom Mikulášom nám neumožní ani len nahliadnuť do exkluzívneho katalógu z edinburského festivalu, hoci ho umelec za tým účelom priniesol až do štúdia.

Handicapom **TELEMANNIÁDY**, zaradenej do cyklu Hudobné nokturno a režírované opäť Jozefom Novanom, bol zasa nevhodne vybratý interiér a nešťastne uplatnený spôsob televízneho snímania. Išlo totiž o koncert skôr popularizačný a výkladový, než posluchový, v ktorom sa hlavný interpret (Jiří Stivín) usiloval nadviazať bezprostredný, neformálny kontakt s divákmi. Tomuto zámeru by báječne zodpovedalo štúdiovo upravené prostredie, s účinkujúcimi uprostred obecenstva a nie strohá architektúra gotického kostola (Klarisky), striktne oddeľujúca obidve formácie. Tomu v konečnom dôsledku napomohla aj neprílišobratne zvládnutá televízna technika, ktorá ako keby sa cítila Stivínovým slovným extempore zaskočená; zachytávala ho v neadekvátnych vzdialenejších záberoch, sprvu takmer eliminujúc prítomnosť publika. Režisér nevyužil možnosti strihu ani na určité simulovanie vzájomného dialógu. Naopak, jeho spôsob záznamu bol naskrz pasívny, značne statický, bez uplatnenia obrazovej či montážnej invencie. Nad dôvernou znalosťou partitúry prevažovala náhodná improvizácia, ktorá sa však vo voľbe a vo viac-menej mechanickom striedaní záberov nie vždy kryla s duchovným obsahom či „vonkajším" rytmom interpretovaných skladieb.

Program nazvaný **STRETNUTIE S LUCIOU POPP** dokonca môžme označiť za vrcholný prejav pasivity zo strany televíznych tvorcov – ich vklad totiž spočíval iba v tom, že v príhodný okamih postavili kameru v byte hlasovej pedagogičky Anny Hrušovskej-Prosencovej a v jedinom zábere zachytili jej súkromné stretnutie s niekdajšou žiačkou, dnes sopranistkou svetového mena. Výsledok však tento raz prekročil všetky očakávania. To preto, že sa kamera stala decentným svedkom neobyčajne ľudského a úprimného rozhovoru dvoch žien, dvoch silných a mentálne si veľmi blízkych osobností, hoci vek a politické okolnosti uplynulých dvadsiatich rokov ich od seba oddelili. Spontaneita a jedinečná sviežosť tohto stretnutia, vrátane dobre vybratých a citlivo zakomponovaných ukážok z rozsiahleho repertoáru L. Poppovej dali celkom zabudnúť na skromnosť použitých výrazových televíznych prostriedkov a naznačili tak jednu z ciest, po ktorých by bolo možné ísť pri sprístupňovaní myšlienok a odkazu našich umelcov širokej verejnosti. Navyše tento program pracovníkom HRHP znovu pripomenul starý dlh, voči výrazným interpretačným osobnostiam odchádzajúcich generácií, ktorých bohaté zážitky a podnetné životné skúsenosti tým zostávajú nezaznamenané a nevyužité. Návštevy v ich súkromí a priestor uvoľnený pre ich zdokumentované rozprávanie by iste boli dostatočne nosné na zaujímavý televízny cyklus...

Kapitolu samu o sebe reprezentovali v septembrovom a októbrovom vysielaní **prenosy z Bratislavských hudobných slávností.** Už som sa zmienil o tom, že až na jednu výnimku išlo, žiaľ, vždy o sprostredkovanie iba prvej polovice koncertu, čím nemohol byť zavše naplnený dramaturgický zámer jednotlivých večerov v ich celkovej koncepčnej dômyselnosti. No táto výhrada padá na vrub skôr pracovníkov programového oddelenia Slovenskej televízie, než zodpovedných činiteľov hudobnej redakcie. Naopak, treba povedať, že zo strany technického a tvorivého potenciálu ST bolo vyvinuté maximálne úsilie, aby prenosy boli zabezpečené na profesionálnej úrovni.

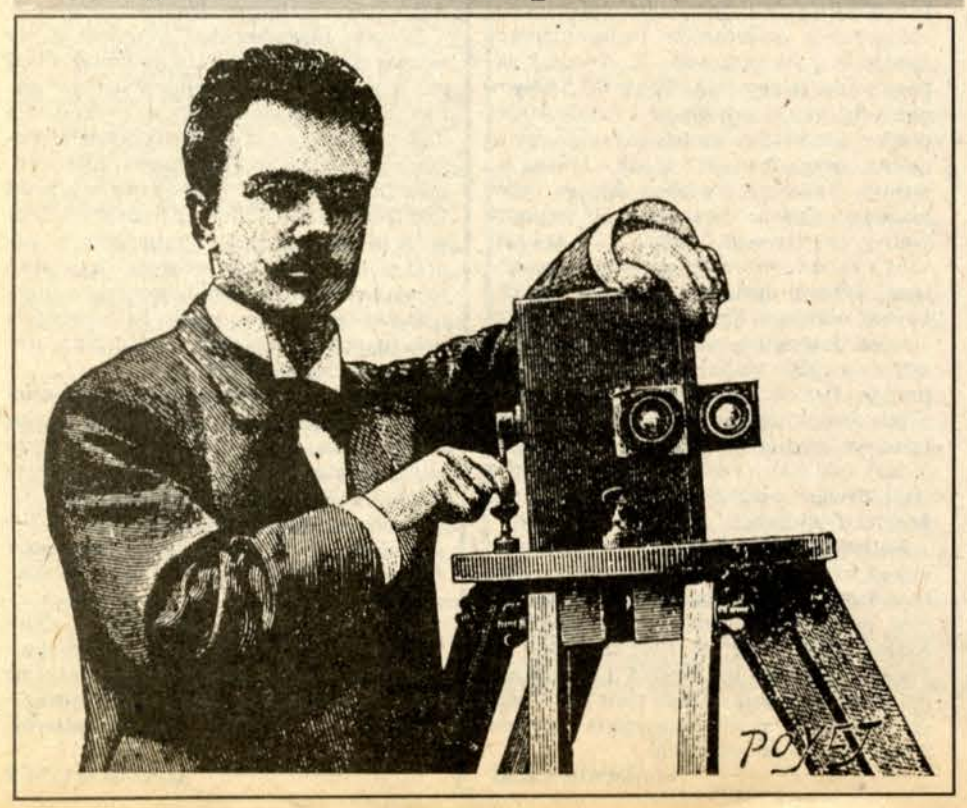
Podieľali sa na nich tímy zväčša dvoch prenosových vozov, so štábom spravidla piatich kameramanov, vedených Miroslavom Mižialkom. Hlavným režisérom všetkých tohoročných prenosov z BHS bol **Pavol Fükö** – tvorca, ktorý má s týmto azda najťažším a najnevyspytateľnejším televíznym žánrom bohaté skúsenosti. Pozná jeho úskalia a finesy do všetkých podrobností a istotne vie, že základný predpoklad úspechu v tejto oblasti tvorby spočíva predovšetkým na kvalite domácej prípravy. Jedine tam, v tichu pracovne, sa nad partitúrou či zvukovým záznamom prezentovanej skladby musí zrodiť obrazovo-dynamická koncepcia televízneho prenosu, ak nemá potom v koncertnej sále ísť o bohapustú improvizáciu. Žiaľ, aj tej sme neraz svedkami, no na televíznych prenosoch P. Füköho je zrejmé, že sa štúdiom hotových materiálov vopred svedomite zaoberá. Je to badať tak na jeho uváženom rozmiestnení kamier, ako aj na spôsobe záberového členenia skladieb, ktorého cieľom má byť najmä divákova prehľadná orientácia v tektonike hudobného diela.

Hoci sa mu tento „osvetársky" aspekt zväčša darí realizovať, nemôžem sa predsa len ubrániť dojmu, že mu tu niekedy zbytočne uniká možnosť prostredníctvom dôvtipnej strihovej montáže a diferenciácie rozmanitých uhlov pohľadu a pohybu kamery preniknúť pod vonkajší tvar kompozície a postihnúť jej vnútorné zákonitosti i zmysel. To znamená, že nestačí v danom rytme striedať zábery na jednotlivých hráčov či nástrojové skupiny, ale voliť také veľkosti záberov a také strihové postupy, ktoré by zároveň vyjadrovali aj výrazové atribúty skladby. Nemalo by teda vonkoncom dochádzať k tomu – k čomu, žiaľ, aj často dochádza – že napríklad kamera sleduje hráčov, ktorí práve dohrali a listujú v partoch (1. prenos: Zeljenka), alebo švenkuje na husle, zatiaľ čo hrajú violončelá (2. prenos: Grieg), alebo pri pianissimovom sóle zaberá vo veľkom celku celú koncertnú sálu (3. prenos: Suchoň) či dokonca dosť zavádzajúcim spôsobom upriamuje pozornosť na jediný, z významového hľadiska parciálny nástroj (triangel v 5. prenose: Čajkovskij), hoci v tej chvíli dominujú sláčiky. Nemalo by dochádzať ani k tým častým disproporciám medzi dynamikou skladby a dynamikou obrazovej kompozície, vrátane oneskorených „nástrihov" (objavili sa vo všetkých prenosoch), väčšiu ujasnenosť a realizačnú dôslednosť si žiada aj vizuálna forma dialógu sólového nástroja s orchestrom v inštrumentálnych koncertoch, za samostatnú úvahu rovnako stojí otázka dramaticky funkčného uplatnenia dirigenta v kontexte vynaliezavej strihovej koncepcie. Že si s týmto problémom naši tvorcovia zatiaľ nevedia poradiť, svedčí napokon aj séria tohtoročných prenosov z BHS, v ktorých z výkonov dirigentov zostalo na obrazovke iba žalostné torzo, a to ešte nie vždy poskladané z tých najpríhodnejších útržkov, lebo neraz boli ich kreácie zaraďované do obrazu len ako „ozvláštňujúci" prvok, umožňujúci televíznemu štábu technicky pripraviť ďalšie zábery...

Uvedená vzorka programov s hudobnou tematikou, vrátane televíznych prenosov naznačuje, že je najvyšší čas zamyslieť sa nad ich obsahovou, ale aj formálnou inováciou. Rutinné prešľapovanie na mieste, ako aj zotrvačné pokračovanie v dnes už prekonaných postupoch a pri koncertoch v nie vždy celkom adekvátnej vizuálnej koncepcii, je totiž medveďou službou nielen predmetu ich záujmu – teda sprostredkovanej či popularizovanej aktivite v hudobných oblastiach – ale tiež *im samotným, lebo boj o diváka, tobôž toho* v neskorých nočných hodinách, kedy sa u nás hudobné relácie spravidla dostávajú na obrazovku, bude v silnej medzinárodnej konkurencii čoraz neľútostnejší. Istým náznakom „obrodného" procesu v HRHP sú zatiaľ ešte len drobné pokusy vymaniť sa zo zajatia minulosti napríklad vo sfére moderátorských postov, kde prítomnosť Evy Bartovičovej (komentátorka Hudobnej revue i sviežo robeného Spravodajstva z BHS) a Petra Michalicu (erudovaný, múdry sprievodca v prenosoch z BHS) sú azda najsľubnejším prínosom z dvojmesačného sledovania hudobných relácií bratislavského televízneho štúdia.

VLADIMÍR MLČOUŠEK

Inšpiratívna prehliadka



Pomaly sa už stalo tradíciou, vyhľadávanou najmä poslucháčmi umeleckých škôl, že do kalendára podujatí, usporiadaných pri príležitosti Bratislavských hudobných slávností, vstupuje samostatným programom aj **Slovenský filmový ústav.** Jeho študijná prehliadka filmových a televíznych diel či videozáznamov s hudobnou tematikou, každoročne zabezpečovaná skupinkou nadšencov (zhromaždených okolo obetavej **G. Gavalčínovej**), patrila aj v tomto roku – najmä zásluhou niekoľkých pozoruhodných titulov – k udalosti trvalejšieho významu. Veď kde sa možno u nás v priebehu štyroch dní stretnúť s toľkými prejavmi vrcholného interpretačného umenia najrôznejšieho druhu, ako práve na tomto hudobno-filmovom minifestivale? Preto je aj jeho dramaturgia zámerne tak široká – hoci sa domnievam, že je to iba optický klam. Pri podrobnejšom štúdiu programu totiž zistíme, že ide o dômyselne zostavenú kolekciu diel, napĺňajúcu model len niekoľko málo dominantných dramaturgických línií, ktoré prechádzajú jednotlivými ročníkmi prehliadky v podstate od jej založenia. Pre pravidelného návštevníka tohto podujatia nebude potom ťažké zaradiť si čerstvé dojmy do príslušného kontextu jednotlivých tematických blokov a sledovať v ich rámci historický vývoj. Pritom o hojné prekvapenia nebola núdza ani tohto roku.

Jedno z najpríjemnejších pripravil režisér **Petr Weigl** svojim osem rokov starým prepisom Brittenovej opery **Pod kolesami osudu.** Je to zrejme jeho filmársky najhodnotnejšie dielo (pre herecký účasť J. Kukuru dlho nedostupné), ktoré po trojici nepríliš vydarených operných opusov (Werther, Eugen Onegin, Mária Stuartová) pôsobí ako rehabilitácia jeho tvorivých síl. Badať na ňom priam uhrančivú zaujatosť fantastickou predlohou, strhujúcim spôsobom realizovanou na pomedzí sna a reality v prostredí lednického zámku, ktorý svojim blízkym minaretom ideálne poslúžil na dejisko tajomného „duchárskeho" príbehu. Skvele, rýdzo vizuálnymi prostriedkami evokovaná atmosféra strašidelného vidieckeho sídla, umocnená sugestívnosťou hudobnej nahrávky (orch. Covent Garde, dir. Colin Davis, sp. Helen Donath) i hlbokým citovým prežitkom hlavných hereckých predstaviteľov (M. Vašáryová, D. Medřická) prispeli k vzniku diela, ktoré v svojom žánri bude zrejme predstavovať jeden z jeho kvalitatívnych vrcholov.

Nemenej inšpiratívna bola aj filmová verzia Straussovej **Salome** s fascinujúcou Teresou Stratas v titulnej úlohe, ktorú režisér **Götz Friedrich** poňal ako výsostne expresívnu drámu, umožňujúcu divákovi preniknúť do vnútra postáv cez detailný záznam ich konania. Zároveň nebolo možné si nevšimnúť závideniahodnú štýlovú čistotu vo výtvarnej zložke inscenácie a precízne pripravenú dramaturgiu strihovej skladby, ktorá do najmenších podrobností sledovala tektoniku hudobnej kompozície a s celkom adekvátnou obrazovou formou ju interpretovala.

pokračovanie na str. 7

Sonáty pre flautu a klavír v 20. storočí
OPUS Stereo 9311 2202-03

Na digitálnej stereo-gramoplatni s týmto názvom sa stretneme s dielami Poulenca, Prokofieva, Martinů, Hindemitha v interpretácii flautistu Keitha Bryana a jeho manželky, klaviristky Karen Keysovej.

Začiatok tohto štvorstránkového sonátového maratónu patrí Poulencovej Sonáte pre flautu a klavír – hudbe, ktorá spája v sebe dedičstvo klasicizmu a romantizmu s francúzskou ľudovou melodikou ako i s nesmierne výrečným harmonickým pozadím. Vďaka nemu má i melodická zložka svojskú éterickosť a viacvýznamovosť. Oscilujúcu neraz medzi hravosťou a nostalgickými polohami, nehou a rozpustilosťou, vtipným laškovaním a zvnútorneným svetom. Zatiaľ čo druhá časť, Cantilena, je malou romantickou víziou Poulencovho hudobného sveta – prvú a tretiu časť možno nazvať neoklasicistickými. Pravda, medzi neoklasicizmom prvej a tretej časti je i tu priepastný rozdiel. Zatiaľ čo prvá časť (Allegro malinconico) s týmito východiskami len koketuje, ľahko sa ich dotýka, v tretej časti (Presto giocoso) Poulenc parafrázuje evidentné frázy a tak s jemným ironickým nádychom ventiluje svoje návraty do minulosti. Interpretácia prirodzene vystihuje tieto jemné kompozičné odtienky a kladie ich do zmysluplných súvislostí.

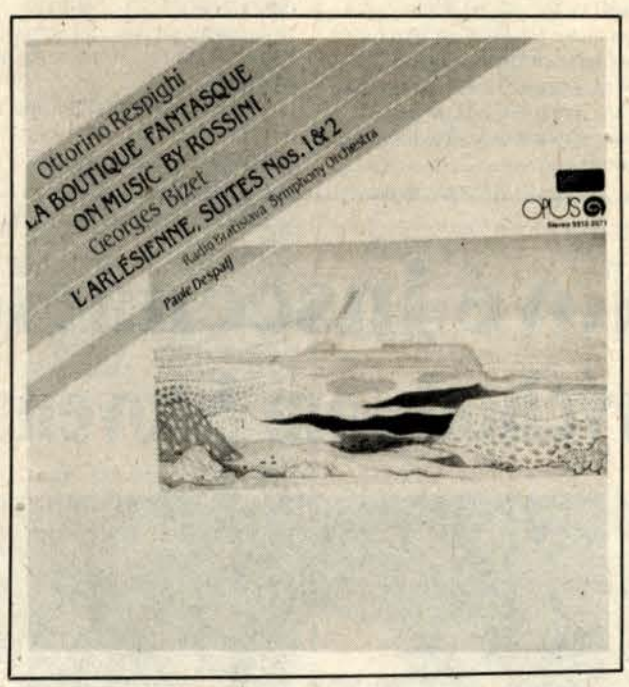
Prokofievova Sonáta č. 2 op. 94 D dur pre flautu a klavír nastoľuje zvnútornenejší pohľad na dedičstvo minulosti. No v žiadnom prípade to nie je komponovanie hudby na klasický skelet. I v spomínanej flautovej sonáte vládne Prokofievov duchovný svet, ktorý ho identifikuje ako jedinečnú a tvorivú osobnosť. Flauta s klavírom tvoria v tejto skladbe spätú dvojicu po stránke zvukovej a výrazovej. V prípade Poulenca sa predsa len výraznejšie dostávala k slovu diferencovanejšia sonoristika. U Prokofieva však klasická strohosť ide jednoznačne s výrazovou priamočiarosťou. Azda len pomalá časť skrýva v sebe farebné inotaje, ktoré interpreti dokázali vykresliť a podčiarknuť.

Kresba L. Matoušek

Na tretej strane sa dostáva k slovu hudba B. Martinů. Jeho Prvá sonáta pre flautu a klavír nám ukazuje skladateľa z trochu inej strany. Možno romantickejšej tam, kde znejú francúzske i české melódie popretkávané svojským harmonickým pozadím s bohato zvrásnenou metrickou a rytmickou členitosťou, virtuozitou, vzájomným dialógom nástrojov. Posluchač však vníma celistvosť hudobného toku, splývanie farieb nástrojov, členitosť tematickej práce – slovom to, čo je na hudbe B. Martinů vždy príťažlivé a pútavé. Bolo by chybou domnievať sa, že toto komorné dielo vzniklo len z nepoužitého myšlienkového materiálu Symfónie č. 4. To rozhodne nie, aspoň nie v tom pejoratívnom slova zmysle. Súvislosti tu nesporne sú, avšak v oblasti tvorivej.

Posledná strana platne patrí Hindemithovej Sonáte pre flautu a klavír, hudbe vyslovene antiromantickej, reprezentujúcej to, čo sa v polovici nášho storočia nazývalo hudobnou modernou. Dnes s odstupom času vidíme, že sa už jedná o diela klasické, veď na jej ramenách stojí vlastne hudba našej prítomnosti. Skutočne, Hindemith to je minulosť nášho odchádzajúceho storočia. So svojimi nekompromisnými údernými líniami pripomína reakciu na ešte dávnejšiu dobu. Znamenitá interpretácia opäť znásobila príťažlivosť tohto diela. Myslím si preto, že po tejto platni môže siahnuť náročný poslucháč, milovník komornej hudby a znalec klasikov nášho storočia.

IGOR BERGER



Ottorino Respighi: Zázračný obchodník na Rossiniho hudbu. Georges Bizet: Arlesanka, 1. a 2. suita. Symfonický orchester Slovenského rozhlasu diriguje Pavle Dešpalj. OPUS Stereo 9310 2071. Digitálna nahrávka.

Čo môže byť pre recenzenta gramofónovej platne horšie ako pocit, že skúmaný objekt vôbec nevyžaruje ani po viacnásobnom kontakte dostatočné kvantum inšpirujúcej energie provokujúcej k úvahe? Hudbu Respighiho aj Bizetovu hudbu mám veľmi rád, považujem však za neadekvátne spovedať sa v rámci gramorecenzie z môjho vzťahu k Arlesanke alebo pôvabnému a jedinečnému Respighiho butiku s hudbou. Titul OPUS-u prináša túto hudbu v prazvláštnej adjustácii – nie len dizajnovej, ale aj interpretačnej. Spolupráca OPUS-u so zvukovým archívom Slovenského rozhlasu patrí k osvedčeným manévrom jedinej slovenskej gramofónovej firmy, manévrom, ktorý by mal nalepiť hojivú náplasť na očividné priepasti v edičnej politike OPUS-u. Účinok tejto taktiky bol neraz sugestívny, neminul sa cieľa, nuž a účel svätí prostriedky – na trhu sa objavilo niekoľko zaujímavých titulov zdôrazňujúcich v tiráži platne spoluprácu vydavateľstva so Slovenským rozhlasom. Platňa, ktorá prezentuje skladby Respighiho a Bizeta je možno lahôdkou z hľadiska dramaturgie, ale pri počúvaní som nemal pocit maškrtníctva. SOSR a Pavle Dešpalj komunikujú s poslucháčom na báze ortodoxnej rozhlasovej produkcie zameranej skôr na problém „aby to bolo", než na problém „ako to je urobené". Rozhlasové relácie alla „Svieže tóny" nájdu v uvedenej nahrávke istotne úrodnú pôdu, dovoľujem si však zapochybovať o únosnosti gramoverzie, navyše, ak obidve kompozície figurujú v katalógoch Supraphonu. Netvrdím, že interpretácia je zlá alebo nevyhovujúca, je skôr vlažná a indiferentná, hoci na niektorých miestach ma zaujala akási nekompromisná striktnosť dirigenta v modelovaní horizontály, nebojácnosť vo výraze (Menuetto v Arlesanke č. 1) atď. Výsledný efekt ma však skutočne nemotivoval k okamžitej reakcii, čo je škoda, pretože najmä Bizetove suity považujem za maximálne „nákazlivé" a geniálne kompozície. Problémový je aj obal platne, predovšetkým jeho zadná strana, obmedzujúca sa na trojjazyčnú verziu stručných údajov o dirigentovi a orchestri. Páni Bizet a Respighi unikli pozornosti realizačného teamu... Žiaľ, na margo tohto titulu toho nemám viac na srdci a som presvedčený, že ak zatúžim počúvať Arlesanku alebo rossiniovský butik made by Respighi, siahnem po inej platni.

Bonjour, monsieur. Dagmar Zsapková-Šebestová a Jozef Zsapka hrajú skladby Piazzollu, Almeidu, Martinčeka, Castelnuova-Tedesca, Ravela a Rodriga OPUS Stereo 9311 2063. Digitálna nahrávka.

Nešťastne zvolený titul platne niekedy dokáže napáchať mnoho zlého. Profilová platňa manželov Zsapkovcov ležala vedľa môjho Technicsu až nepríjemne dlho, preto táto recenzia prichádza oneskorene. Dôvod bol jednoduchý – nasládlo znejúci titul nahrávky Bonjour, monsieur ma odrádzal od počúvania, spôsobil, že som platňu položil na tanier gramofónu po hodine dvanástej, pod nátlakom vlastného svedomia...

Pocit obáv a nedôvery sa rapídne vytrácal a napokon som dospel k názoru, že manželia Zsapkovci priniesli na trh naozaj zaujímavú platňu, ktorá obohatí produkciu OPUS-u vo sfére komorných žánrov. Názov platne pochádza priamo z originálnej a vydarenej skladby Dušana Martinčeka Bonjour, monsieur Picasso; tam spĺňa svoju funkciu a je opodstatnený. Dramaturgia platne pozostáva v drvivej väčšine zo skladieb písaných originálne pre gitaru a flautu a z pôsobivej transkripcie Ravelovej Pavany za mŕtvu infantku. Je pravdou, že tu nájdeme aj Históriu tanga (mimochodom, celkom vtipnú) bok po boku so spomínanou Pavanou. Náladová mozaikovitosť ale neruší poslucháča, naopak, dokáže ho udržať v strehu a v pozitívnej percepčnej aktivite počas celých cca 45 minút. Navyše, a to bolo pre mňa veľké a milé prekvapenie, OPUS sa po dlhšom čase prezentuje zvukovo vyváženou nahrávkou a napodiv aj kvalitnejším materiálom. Posluch nie je deformovaný praskaním ani inými cudzorodými momentmi, preto naplno vyznieva nonšalantnosť hry obidvoch interpretov. Dizajn platne je najslabšou súčasťou titulu a okrem násilného titulu nepríjemne pôsobí ignorácia skladateľov, ktorých hudba na platni znie. Sprievodný text sa totiž opäť obmedzuje na biografické údaje o interpretoch a ani slovkom nepribližuje znejúcu hudbu.

IGOR JAVORSKÝ

Jiří Sehnal: Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Moravské museum v Brně. 1988;

Autor tejto zaujímavej publikácie, brnenský muzikológ Jiří Sehnal, vedúci oddelenia dejín hudby Moravského muzea v Brne, sa špecializuje o. i. na výskum dejín hudby Moravy v 17. a 18. storočí. Vo svojej monografii prináša súborné dejiny hudobného života najvýznamnejšieho chrámu Moravy – olomouckej katedrály. Tá tvorila spolu s biskupstvom významné hudobné centrum. Hudobníci jej dávali prednosť pred službou v šľachtických kapelách. V pätnástich kapitolách sa Sehnal zaoberá sociálnym postavením hudobníkov, stavom hudby v katedrále pred švédskou okupáciou v roku 1642 i po tridsaťročnej vojne, tiež jednotlivými hudobníkmi pôsobiacimi v katedrále od konca 17. storočia: autor postupne zoznamuje čitateľa so siedmymi kapelníkmi, šiestimi organistami, rozoberá pracovné príjmy a postavenie choralistov, diskantistov a vežových trubačov. Informuje o liturgickej praxi v katedrále, o inštrumentári a uvádzanej hudbe. Zaoberá sa skladbami ôsmych hudobníkov olomouckej kapituly a napokon hudobníkmi, ktorí boli zamestnaní, alebo sa uchádzali o miesto v kapitule.

J. Sehnal nadviazal pri svojej práci na výskumy Augustina Neumanna, ktorý ako prvý upozornil v roku 1939 na hudbu v olomouckej katedrále. Na rozdiel od neho sa však Sehnal zaoberá celou problematikou systematicky, sústavne a odborne profesionálne. Konštatuje, že hlavným poslaním olomouckej kapituly, tejto rozsiahlej, hierarchicky členenej klérikalnej inštitúcie bolo zaisťovanie dôstojného priebehu liturgickej praxe v katedrále. Hudba, pestovaná v katedrále mala celomoravský význam, pretože moravská diecéza zahrňovala od roku 1777 územie celej Moravy a časť Sliezska. Hudba v katedrále bola tiež najlepšie dotovaná a mala slúžiť ako vzor pre hudbu ostatných kostolov. Sehnal uvádza, že do kapituly patrili okrem ostatných duchovných i svetských osôb aj kapelník katedrály, organista, 8 choralistov, 3–5 diskantistov a 2 zvonári. V súvislosti s figurálnou hudbou Sehnal upozorňuje na najsilnejšiu umeleckú osobnosť, aká kedy na Morave pôsobila, a to na Jacoba Gallusa, ktorý odchoval aj niekoľkých žiakov. Hudobníkom v katedrále sa mohol stať iba kvalifikovaný uchádzač s praxou. V pomeroch 18. storočia na Morave bolo ojedinelé, že od hudobníkov pôsobiacich v katedrále za stály plat neboli požadované iné povinnosti okrem hudobných. Je pochopiteľné, že do kapituly sa uchádzali o miesto najviac hudobníci z Olomouca a zo strednej Moravy, ďalej aj z iných moravských miest a zo Sliezska, niektorí prichádzali aj z menších rakúskych miest. Sehnal konštatuje, že hudobník katedrály bol platený profesionál v modernom slova zmysle, ktorý bol povinný splniť zmluvou dané podmienky a inak bol na svojom zamestnávateľovi pomerne nezávislý. Kapelník bol zodpovedný za celkovú úroveň hudby v dóme aj za stav hudobných nástrojov na chóre a mal byť všeobecne uznávanou hudobnou autoritou. Napriek tomu, že väčšina kapelníkov olomouckej katedrály komponovala, z ich skladieb sa zachovalo len veľmi málo. Od organistu katedrály sa zas vyžadovala predovšetkým znalosť hry na organ a umenie hrať podľa generálneho basu. Nie je známe, do akých podrobností zasahovali požiadavky na organistovu technickú a improvizačnú zbehlosť. Zdá sa, že vo svojej dobe bol váženou osobnosťou ako organista a skladateľ Samuel Zindel zo Sliezska, ktorý bol považovaný v olomouckej katedrále za hudobnú autoritu. Od polovice 17. storočia sa od choralistov – kostolných spevákov vyžadovala okrem zvládnutia chorálového spevu a figurálnej hudby aj znalosť hry na hudobnom nástroji. 17. storočie totiž v kostoloch v rozpore s nastupujúcimi cirkevnými predpismi zrovnoprávnilo viachlasnú hudbu so sprievodom nástroja s gregoriánskym chorálom a preto sa požadovalo, aby speváci zvládli oba hudobné štýly. Pretože až do druhej polovice 19. storočia platil v katedrálach zákaz spevu žien, ženské hlasy spievali najčastejšie malí chlapci alebo falzetisti nazývaní diskantisti. Skladby, ktoré hrali vežoví trubači sa nezachovali.

Sehnal konštatuje, že pre hudobnú históriu Moravy je veľká škoda, že sa nezachoval hudobný archív olomouckej katedrály z 18. storočia, ani jeho zoznam. Preto nemôžeme hudobný repertoár katedrály z 1. polovice 18. storočia vôbec rekonštruovať. Približne zostaviť sa dá repertoár až z doby okolo roku 1800. V tom čase sa v katedrále uvádzali skladby asi 95 autorov – omše, moteta, Miserere, hymny, nešpory, Te Deum, árie, duetá a litánie. V závere knihy je zoznam 276 hudobníkov, ktorí pôsobili alebo sa uchádzali o miesto v katedrále, s uvedením ich kvalifikácie a ďalších informácií. Nechýba tu ani nemecké resumé a abecedný register osôb a miest. Na dekoráciu publikácie bolo použitých 12 drevorezov z popisu intronizácie biskupa Jakuba Arnošta Lichtensteina 1740 (Beschreibung des Solemnen Einzugs... den 30. April 1740. Ollmütz 1740) a výtlačku na počesť intronizácie kardinála Schrattenbacha z roku 1712. V texte je zahrnutých 218 notových ukážok skladieb siedmych skladateľov.

OLGA SVÁTKOVÁ

HŽ

Rozpačitá premiéra

V inscenácii opery G. Verdiho Sila osudu, ktorú pripravil operný súbor ŠD v Košiciach ako svoju prvú tohtoročnú premiéru (19. a 20. 10.), hosťovali Klaus Dembeck, režisér inscenácie, a Silvio Eupani-Ferri, taliansky tenorista, s ktorým vedenie divadla podpísalo ročnú zmluvu najmä do talianskych romantických opier.

K. Dembeck prišiel do Košíc z viedenskej Komornej opery. Ak v jeho réžii niečo zvlášť zaujalo, bola to **práca so svetlom.** Zdôraznil ním pochmúrnu, „osudovú" atmosféru opery, ale vyjadril ním aj symboliku vecí (scény v kláštore, chrámová scéna františkánov so sviecami). Jednoznačne ostentatívnou črtou Dembeckovej réžie bola **statická poloha,** ktorú inscenácia odkrývala postupne, s narastajúcim časom. Herecké gesto i pohyb boli minimalizované, a tým znížená aj vonkajšia expresivita dramatických výjavov. Tento typ réžie snáď môže mať šance na javiskách v milieu veľkých operných hviezd. Môže mať svojich prívržencov i odporcov, no rozhodne funguje veľmi neľútostne v prostredí bežného prevádzkového divadla. Každá nevyspievaná melodická ozdoba, akákoľvek i malá nelogickosť vo vedení hudobnej frázy, či rytmická nepresnosť bola v prípade koncertantného spevu, na ktorý sa premenili árie i väčšina ansámblov a duet v Dembeckovej inscenácii, dvojnásobne zradná.

Ani scéna nebola v tomto smere obzvlášť naklonená sólistom. Strohá, takmer bez rekvizít funkčne riešená scéna **Jána Hončariva** nechávala sólistu dosť osamoteného. Až zmeny niektorých atribútov stĺpovej konštrukcie v tvare štvorca (otvorenie prednej, resp. aj zadnej strany, štylizované arkády, spustené v chrámovej scéne a pod.) popri funkcii predeliť jednotlivé výstupy a scény boli kinetickým prvkom.

Výkony sólistov prvého obsadenia, videné cez prizmu relativity režijnej koncepcie, boli v dramatickom význame vzájomne prepojené a vyrovnanejšie ako v druhom obsadení **S. Eupani-Ferri** v úlohe Alvara (1. obsadenie) aspoň sčasti zaplnil medzeru, ktorú pociťuje košická scéna už roky v odbore bel cantový tenor. Hosťovanie talianskeho tenoristu, najmä po odchode A. Haranta do iného divadla, je len dočasným, ale predsa len určitým riešením. V úlohe Dona Carlosa si veľmi dobre počínal **Peter Bárd.** Vzájomnú prepojenosť sólistov prvého obsadenia, ktorá bola aj vhodnou sebaobranou v odkrytej Dembeckovej réžii, dokumentovalo najmä záverečné terceto (Alvaro-Leonóra-Guardian). Leonóru spievala **Eliška Pappová,** Guardiana v rozvážnej interpretácii **Juraj Šomorjai.** Na oboch premiérach v kontrastnom kontrapunkte oživil príslušné scény inscenácie **Ladislav Pačaj** ako Fra Melitone. Úloha Preziosilly bola v réžii videná na pozadí zborových scén. Prezentovala sa v nej **Viera Hronská,** na druhej premiére poslucháčka konzervatória **Anna Chodelková.**

V druhom obsadení očividne prevládli prvky izolovanosti v jednotlivých výkonoch, čo len zvýraznilo statický pôdorys réžie, niekedy idúci i proti hudbe alebo proti textu (ária Leonóry v 1. dejstve, situovaná v sede, jej modlitba pred kláštorom na kolenách a pod.). V partnerskej izolácii (ale aj v izolácii od orchestra sa ocitol svojím výkonom v úlohe Alvara **Alojz Harant,** poznačenom nepresnosťami rytmického charakteru, ale aj neujasnenou koncepciou postavy v jej vokálnej charakterizácii (neopodstatnené zmeny timbru).

Leonóru spievala **Mária Harnádková,** Dona Carlosa v ucelenom výkone podal **František Balún.**

Operu hudobne naštudoval **Boris Velat,** ktorý ju dirigoval aj pred 33 rokmi, keď bola Sila osudu prvý raz uvedená v Košiciach v réžii K. Hájka a v hlavných úlohách s A. Polákovou a I. Jakúbkom. – Orchester hral na prvej premiére tempovo i zvukovo vyrovnanejšie, kým sólové vstupy niektorých nástrojov mali precíznejší charakter na druhej premiére. Charakteristické kostýmy navrhol do inscenácie **J. Hončariv,** autorom krátkej choreografie bol **Juraj Goga.** Zbory, situované réžiou väčšinou do zadného traktu javiska, čím bola oslabená ich herecká aktivita, nacvičil **Tibor Harakály.**

Nové inscenácie na východnom Slovensku

Eliška Pappová (Leonóra) a Silvio Eupani-Ferri (Alvaro) **Snímka O. Béreš**

Svitá na lepšie časy syntetickému divadlu?

Študenti hudobnodramaturgického oddelenia v Košiciach pripravili pod vedením režisérky Blaženy Hončarivovej pôvodný muzikál Jána Hončariva (text i hudba) Dr. Acula. V spolupráci s vedením ŠD sa premiéra mohla uskutočniť v priestoroch štúdia ŠD SMER. Muzikálová predloha je parafrázou na Draculu v novodobom šate. Obyvateľmi Draculovho hradu sú aj gróf Leonid (Brežnev), markíz Nikola a jeho žena Elen (Caušescu), Honnecker (Erich), prelínajúci sa v maske i hereckom vyjadrení s Hitlerom, a netopierky-upírky. Inscenácia, do ktorej scénu aj kostýmy navrhol autor tohoto horror-muzikálu, prerástla úzky rámec školy, čo dokumentujú i jej dobre navštívené reprízy **(premiéra bola 24. 10.).** Jednoduchá scéna podávala najnutnejšie informácie prostredníctvom rekvizít, slúžiacich najmä k identifikácii miesta.

Deväť študentov dokázalo v päťdesiat minút trvajúcej inscenácii zaujať hrou, v ktorej nechýbala radosť z pohybu i spevu, i keď je ešte stále možné dotvárať pointovanie niektorých dialógov a monológov. Väčšina spevov bola zhrávaná z playbackov, ktoré však neboli zvukovo vyvážené so živou javiskovou rečou i niektorými spevmi naživo.

V jednotlivých úlohách muzikálu, ktorý končí pesničkou Upíri sú stále medzi nami, buďme ostražití (... „číhame len na chvíľu, kedy nebudete bdelí"), sa predstavili študenti piateho ročníka **S. Pitoňák, D. Koklesová** (v alternácii s **A. Ballovou**), **V. Konečná, D. Černák, P. Hudák, M. Haľková, P. Kučera** a študenti 4. ročníka **P. Vaco** a **M. Zatovič.**

Vaudeville J. Voskovca a J. Wericha

Prvou oficiálnou premiérou prešovskej spevohry na veľkej scéne nového divadla bola **vaudeville J. Voskovca a J. Wericha Slamený klobúk (alebo Helenka sa teší),** ktorý napísali podľa predlohy francúzskeho spisovateľa 19. storočia E. Labichea. Slamený klobúk je bizarná fraška, ktorá vznikla v susedstve známych politických muzikálov oboch autorov (Osol a tieň, Kat a blázon) a v pravom zmysle slova napĺňa cieľ autorov – nezáväznú zábavu, ktorej strojcami sú svadobčania-vidiečania, ocitnuvší sa v meste. Absurdnosť niektorých situácií, plynúcich z predlohy situovanej autorovi do roku 1900 a majúcich vo fraške nezastupiteľné miesto v polohe zábavy, vyzdvihol vo svojej réžii aj hosťujúci **Josef Koníček, choreograf a režisér.**

Jeho réžia bola pozorná voči sólistom-hercom. Jej tvorivosť spočívala **vo vzájomnom rešpekte režiséra a sólistu,** čo rovnako výrazne uplatňoval aj vo svojej choreografii v spolupráci s baletom DJZ. Je dôležité, že J. Koníček, ktorý už hosťoval ako choreograf v prešovskom divadle nedávno, v inscenácii Vagabundov, vychádzal aj v súčasnej inscenácii zo špecifických daností súboru i jednotlivcov, ktoré nenásilným spôsobom rozvinul do dimenzií kvalitnej, takmer trojhodinovej zábavy, v ktorej tanec a spev boli posunuté do revuálnej polohy, vhodne podporenej svetelnými efektmi či efektným príchodom kankánových tanečníc z hľadiska a pod.

Ľahučký tón inscenácie sa veľmi dobre darilo udržať po celé predstavenie (recenzia je z druhej premiéry 21. 10.) v nenútenom výkone **Slavomírovi Benkovi** v úlohe ženícha Fadinárda. Aj ďalšie výkony boli zosúladené a prispeli k javiskovej úsmevnosti. Postavy vykresľovali sólisti v príznačnej typológii: **I. Barla** („dôstojný" sluha Felix), **M. Gerjak** (hluchotou trpiaci strýko), **V. Timočko** (poručík, spolu s Fadinárdom zdarne lavírujúci v často absurdných situáciách), **H. Horváthová** (manželka, hľadajúca dobrodružstvá lásky), **E. Kušnierová** (modistka Klára, aj „poľovníčka" na manžela), **J. Prieložný** (budúci svokor a hlavný „hovorca" svadobčanov), **D. Császárová** (naivitou kypiaca nevesta), **L. Suchoža** (bratanec, ale aj potenciálny manžel), **E. Jurčíková** (barónka s „vyššími, umeleckými" ambíciami), **M. Adamenko** (galantnosťou prekypujúci generál Stroganov), **D. Gerjaková** (ako „nádejná" umelkyňa, ku ktorej patrí koketnosť aj žiarlivosť), **Š. Rančík** (ako Beauperthius, večný „paroháč", **J. Volčko** (sluha Tardiveau). Refrénom inscenácie boli svadobčania, zvyšujúci úsmevný kolorit i pointovanie jednotlivých scén.

Inscenáciu hudobne naštudoval **Jan Bedřich,** ktorý bol zároveň aj spoluautorom hudobnej úpravy **(hudbu zložil V. Hála).** Hudobné vstupy orchestra boli citlivé k javiskovým akciám. Gradácia niektorých dialógov v druhom dejstve povolila, no celkovú dobrú hru orchestra nepoznačila.

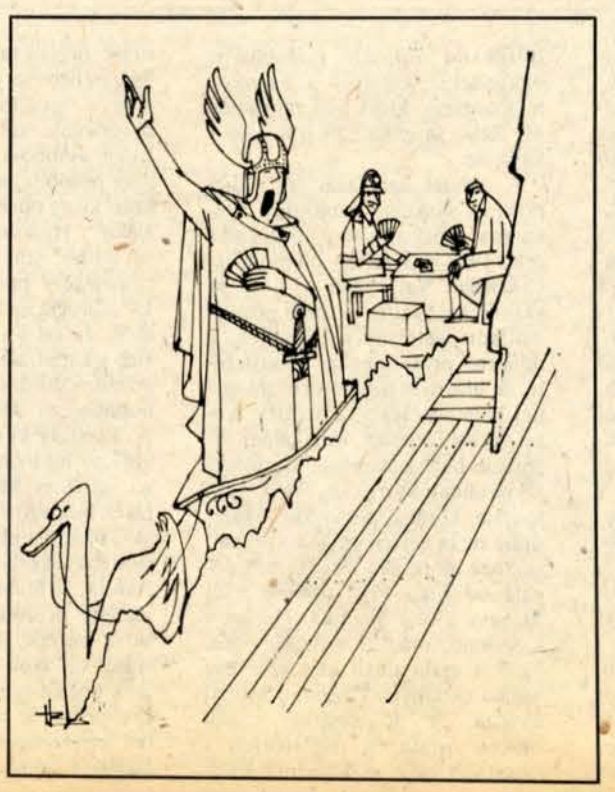
Dobové kostýmy navrhol hosťujúci **Bedřich Barták.** Jeho dielom boli aj maľované kulisy, ktoré svojím charakterom prirodzene zapadali do secesie úsmevnej atmosféry na javisku. Zbory naštudoval **Ivan Pacanovský.**

DITA MARENČINOVÁ

Pri príležitosti 1. výročia novembrovej revolúcie pripravila dramaturgia baletu SND dňa 9. a 10. 11. premiéru tanečného divadla v dvoch častiach ZVLÁŠTNA RADOSŤ ŽIŤ, autorov P. Maťa, Z. Mistríkovej a O. Šotha.

Na realizácii programu sa podieľali M. Hafsahl a. h. (scéna a kostýmy), M. Pavlíček (hudba) a O. Šoth (choreografia a réžia).

Snímka: J. Nemčoková



Ešte pred otvorením sezón vo veľkých operných centrách Talianska (Miláno, Rím, Neapol, Palermo atď.) započne svoju operná sezónu Teatro del Opera Giocosa v Savone. Dramaturgia divadla je známa tým, že objavuje diela, ktoré po úspešnej premiére na dlhé roky upadli do zabudnutia. V tejto sezóne to budú nasledovné tituly: Ecuba od Neapolčana Nicola Antonia Manfroceho, klasicistické dielo autora, ktorý zomrel vo veku 21 rokov, Elfrida známeho Giovanniho Paisiellu a Caterina di Guisa od Carla Cocciu (opäť Neapolčana), ktorá mala svoju premiéru v roku uvedenia Belliniho Normy (1833). Druhú časť sezóny vyplní hosťovanie Teatra Communale z Trevisa s Verdiho Falstaffom (výmena za predstavenie Elfridy) a dva koncertné recitály – kontraaltistky Catariny Calvi a známej koloratúrnej sopranistky Luciany Serraovej.

V. B.

CENY SHF

Dňa 21. novembra t. r. za účasti Výboru a vedenia SHF, zástupcov televízie a tlače odovzdali výročné ceny Slovenského hudobného fondu za rok 1989. Ceny odovzdal podpredseda výboru SHF dr. Marián Jurík.

Výbor Slovenského hudobného fondu udelil **Cenu Jána Levoslava Bellu** skladateľovi **Jozefovi Sixtovi** za skladbu Punctum contra punctum.

Cenu Frica Kafendu udelil Výbor SHF organistovi **Jánovi Vladimírovi Michalkovi** za vynikajúcu interpretáciu skladby Romana Bergera Exodus a pozoruhodnú interpretáciu pôvodnej slovenskej organovej tvorby v poslednom období.

Výbor SHF ďalej udelil mimoriadnu prémiu klaviristke **Helene Gäfforovej** za celoživotnú systematickú pozornosť uvádzaniu pôvodnej slovenskej tvorby.

–R–

VÝSLEDKY SÚŤAŽE A. MOYZESA

V rámci prehliadky Nová slovenská hudba, na koncerte súboru pre súčasnú hudbu bratislavského konzervatória, odovzdal podpredseda Slovenskej hudobnej spoločnosti Ivan Patrík ceny víťazom skladateľskej súťaže Alexandra Moyzesa.

Kategória B
1. cena – M. Kroupa Niečo pre flautu, husle a klavír
2. cena – P. Guľas In modo rustico, dva spevy so sprievodom (klarinet, cimbal a kontrabas) na texty J. Jesenského
3. cena – P. Jantoščiak Malá francúzska suita, pre flautu a klavír

Kategória C
1. cena – M. Krajčí Sláčikové kvarteto
– P. Guľas Trio pre flautu, klarinet a fagot (Hommage a B. Bartók)
2. cena – M. Piaček Sláčikové kvarteto
3. cena – P. Jantoščiak Triptych pre flautu, husle, violu a violončelo
Čestné uznanie – O. Komžíková Sonata per piano solo

staccato

MINISTERSTVO KULTÚRY SR obdržalo prospekty medzinárodných zborových a skladateľských súťaží:
1) IX. Concorso polifonico nazionale „Guido d'Arezzo", (20.–25. 8. 1990),
2) Concours de chant choral „Tours" (17.–20. 5. 1990),
3) Concours international de composition chorale „Tours (17. 3. 1990).
Nakoľko ide o objemné materiály, ktoré usporiadatelia zaslali iba po 1 exemplári, prípadným záujemcom poskytnú podrobnejšie informácie na odbore umenia, č. tel.: 547-39.

CAPPELLA ISTROPOLITANA V HONGKONGU. Komorný súbor Cappela Istropolitana je po Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu ďalším slovenským hudobným telesom, ktoré na základe pozvania firmy HNH International, Ltd. účinkoval v Hongkongu. Koncertné turné sa uskutočnilo v dňoch 13.–20. novembra 1990. Koncerty, zostavené z diel barokových majstrov, dirigoval Stephen Gunzenhauser (USA), ako sólisti vystúpili: Daniela Rusó (čembalo), a sóloví hráči Českej filharmónie Miroslav Kejmar (trúbka) a Roman Novotný (flauta).
–im–

SKO V USA. Slovenský komorný orchester pod vedením Bohdana Warchala hosťoval na jeseň t. r. na veľkom turné po USA, kde absolvoval 43 koncertov. V závere minulého týždňa vystupovali Warchalovci v štáte Indiana, v mestách Goshen a La Porte. Prostredníctvom Agentúry S, ktorá exluzívne zastupuje SKO, absolvuje jedno z našich najpopulárnejších hudobných telies turné, ktoré svojím rozsahom i významom a ohlasom v mestách USA, patrí k doteraz najväčším.

ÚSPECH NAŠEJ KLAVIRISTKY. V dňoch 1.–4. 11. 1990 sa konala medzinárodná klavírna súťaž Virtuosi per musica di pianoforte v Ústí nad Labem. Účastníčkou tejto súťaže bola aj Bratislavčanka Zuzana Zamborská, žiačka Základnej umeleckej školy na Štefánikovej ulici z triedy Gabriely Holičovej. Prezentovala sa skladbami J. S. Bacha, J. Haydna, M. Glinku a R. Schumanna. V silnej medzinárodnej konkurencii dosiahla vynikajúci úspech – 1. cenu vo svojej kategórii. Zároveň získala cenu poroty ako najúspešnejšia česko-slovenská účastníčka. Jej učiteľke, G. Holičkovej, bola udelená zvláštna cena MŠ MTV Českej republiky pre najúspešnejšieho pedagóga ČSFR.

MG

Inšpiratívna prehliadka

Dokončenie zo str. 4

Ďalšie významné podnety do prehliadky vniesla trojica dokumentárnych snímok o vynikajúcich osobnostiach svetového umenia – **klavíristovi Arturovi Rubinsteinovi (rež. François Reichenbach) a choreografoch Mauriceovi Béjartovi (rež. Jürgen Wilcke) a Johnovi Neumeierovi (rež. N. Belharz).** Pozoruhodný na týchto portrétoch bol už samotný prístup ich autorov k zobrazovanému materiálu či téme, na hony vzdialených akýchkoľvek – u nás tak často a veľmi pestovaných oficialít. Niet v nich takmer stopy po obligátnom redakčnom komentári, ktorý by menované veličiny staval na piedestál. Naopak: maximálny priestor je tu venovaný autentickému záznamu ich myšlienok, názorov a úvah, ktoré v konfrontácii s ukážkami z ich tvorby vytvárajú neobyčajne plastický a do značnej miery aj komplexný obraz o výnimočnosti týchto osobností. Ba čo viac, veľmi často zachytávajú umelcov pri práci, z čoho napokon vzniká unikátny záznam jedinečného tvorivého procesu. A ak sa k tomu ešte pridruží vopred presne premyslený a tak trocha monotematicky orientovaný realizačný nápad, nedovoľujúci filmárom (ale ani divákom) „odbiehať" do stanoveného zámeru – ako v prípade dokumentu o J. Neumeierovi, študujúcom s tanečníkmi výstupy do vlastnej transkripcie Shakespeara **(Láska, choreografia a smrť)** –, potom sa aj divák stáva súčasťou hry a spolu s protagonistami filmu chvíľami doslova prežíva vzácny pocit malého zázraku z tvorenia.

Ostatne, tento pocit sa v priebehu tohtoročnej prehliadky dostavil viackrát. Veľmi silne – hoci s inou motiváciou – sa ozval napríklad pri sledovaní pre nás donedávna verejne nedostupných záznamov z vystúpení **Lucie Poppovej (Gavalier s ružou, Netopier, Chlapcov zázračný roh, Carmina burana),** a to aj napriek tomu, že išlo o záznamy rôznej vizuálnej kvality. Možnosť vidieť a počuť slávnu rodáčku v jej profilových kreáciách tu totiž celkom prehlušila všetky výhrady, smerované na adresu tvorcov príliš staticky odsnímaných divadelných predstavení. Rovnako, ako v prípade televízneho zápisu **Labutieho jazera,** kde všetky nedostatky pasívneho prístupu k obrazovej dokumentácii inscenácie prekonal obdivuhodný výkon Rudolfa Nurejeva...

A tak ten, ktoré sa na prehliadke v bratislavskom Filmovom klube začiatkom októbra zúčastnil, neoľutoval. Niekomu azda na nej chýbal väčší zástoj hviezdnych stálic a iného zasa sklamala skutočnosť, že zďaleka nie každý titul splnil jeho mimoriadne očakávania. No nazdávam sa, že toho, kto sem prišiel za poučením, mohla prehliadka v mnohom a k mnohému inšpirovať. Tu mám na mysli predovšetkým pracovníkov hudobnej redakcie Slovenskej televízie, ktorých dramaturgická orientácia a repertoár tvorivých postupov je zatiaľ dosť obmedzený. Dúfajme, že uvedené filmy či videozáznamy v nich vyprovokujú túžbu vyskúšať si čosi podobné aj v domácich podmienkach a že nás s výsledkami svojho umeleckého rastu skoro oboznámia na televíznych obrazovkách.

VLADIMÍR MLČOUŠEK

HŽ

Otvorený list Braňovi Hroncovi

Milý Braňo, otvorené listy zvyčajne obsahujú výpady proti tej ktorej osobnosti s tým, že ich autor chce, aby sa o jeho mienke verejnosť (ktorú tento druh násilia často zaujíma), dozvedela. V tejto nevraživej dobe myslím, že bude vhodné napísať tendenčný list pozitívne a to v piatich bodoch (na každé desaťročie Tvojho doterajšieho života jeden), čím zároveň prijímame vonkajšiu formu anonymného listu (preto je v druhej osobe).

1) Braňo Hronec – amatér. Na konzervatórium do Bratislavy prišiel študovať asi tak v roku 1956 a už vtedy sme na stretnutiach v Redute obdivovali jeho pre naše uši brilantnú techniku a zvládnutie štýlu Oscara Petersona. Na predpoludniach v Tatra revue už prezentoval vlastné West Coast Combo (po r. 1960) kde o. i. hral so svojím dlhoročným verným partnerom Milošom Jurkovičom. V r. 1961 utvoril Bratislavské štúdio s hudobníkmi ako Pavol Polanský, Gábor Koval, Antonín Gondolán, Juraj Henter a ešte mnohými ďalšími a spolu vyhrali nespočetné množstvo amatérskych súťaží. Táto kapitola Hroncovho pôsobenia nepochybne patrí k dôležitým míľnikom slovenského jazzu.

2) Braňo Hronec – leader. V r. 1963 utvoril skupinu, s ktorou profesionálne pôsobil do r. 1982. Toto zoskupenie bolo uvádzané ako Sexteto alebo Orchester Braňa Hronca. Práve táto kapitola je v Hroncovej kariére najzávažnejšia. Jeho formácia pohotovo absorbovala vtedajšie trendy populárnej hudby a tiež vonkajšia prezentácia sa nepodobala ničomu, čo tu bolo predtým. Hronec ako prvý odstránil náš komplex o nemožnosti uplatniť sa v zahraničí a jeho skupina mala úspech v najprestížnejších nočných podnikoch, ale tiež na platniach a na koncertných pódiách.

3) Skladateľ a aranžér. K jeho menu sa viaže množstvo hitov (Lampy už dávno zhasli, Mr. Morse, Telegrafný kľúč) pre rôzne generácie spevákov (napr. Hronec napísal poslednú skladbu repertoáru F. K. Veselého – Klobúk prvého milovníka). Zvláštne miesto v jeho tvorbe majú jazzové „orchestrálky", šansóny, scénická hudba k mnohým filmom a výnimočne tiež „vážne" kompozície pre komorné obsadenia.

4) Pedagóg. Po prerušení aktivity zájazdového orchestra pôsobil ako pedagóg na nespočetných školeniach a kurzoch a po úmrtí Jána Siváčka sa stal vedúcim Experimentálneho štúdia, kde vychoval množstvo významných sólistov súčasnej scény. Ďalej vyučuje kompozíciu na Vysokej škole múzických umení a s mladými hudobníkmi sa dôkladne zaoberal aj ako dirigent Tanečného orchestra čs. televízie.

5) Človek a spolupracovník. Vždy ochotný pomôcť, poradiť, zariadiť... V práci je až únavne perfekcionista, v dnešnom povrchnom svete dbá o každý detail, ako by išlo o život. Nie sú také peniaze, za ktoré by bol ochotný vydať prácu pod svoju úroveň.

Braňo, to by bolo v krátkosti všetko, čo sa mi na Tebe páči a ak sa mi niečo nepáči, tak Ti to poviem osobne.

Srdečne gratulujem k narodeninám.

Tvoj
IGOR WASSERBERGER

CYKLUS KOMORNÝCH KONCERTOV

Slovenská hudobná únia – Spolok koncertných umelcov usporiada v sezóne 1990/91 Cyklus komorných koncertov v Moyzesovej sieni Slovenskej filharmónie v Bratislave. (Prvý koncert cyklu sa uskutočnil 14. 11. 1990, predstavili sa na ňom Marta Beňačková, Ida Černecká a súbor Musica aeterna pod vedením Petra Zajíčka).

12. 12. 1990 o 19.30 h
Zuzana Paulechová – klavír
Bratislavské dychové trio (J. Ďurdina, G. Končer, J. Rotter)
(J. Brahms, I. Albéniz, W. A. Mozart, J. Ibert, N. Gallon, L. Bazilievič)

23. 1. 1991 o 19.30 h
Daniela Rusó – klavír
(L. v. Beethoven)

20. 2. 1991 o 19.30 h
Juraj Čižmarovič – husle
Daniela Rusó – klavír
(B. Bartók, J. Brahms, D. Šostakovič, E. Chausson, Ch. C. Saint-Saëns)

20. 3. 1991 o 19.30 h
Trávníčkovo kvarteto
(J. Jablokov, V. Zavadilík, J. Juřík, A. Gál)
(F. Schubert, L. Janáček, A. Dvořák)

17. 4. 1991 o 19.30 h
Ján Galla – bas
Marián Lapšanský – klavír
Eugen Prochác – violončelo
Zuzana Paulechová – klavír
(A. Dvořák, H. Wolf, M. P. Musorgskij, L. v. Beethoven, A. Schnittke)

15. 5. 1991 o 19.30 h
Panochovo kvarteto
František Pošta – kontrabas
Marián Lapšanský – klavír
(J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert)

Predpredaj vstupeniek je v pokladnici SF na Palackého ul. denne od 13.00 do 17.00 a hodinu pred koncertom v Moyzesovej sieni SF.

KONKURZ

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri opery a baletu SND:
– hráčov na husliach do skupiny tutti
– hráča na lesnom rohu s perspektívou 1. hráča
Podmienkou prijatia je absolútorium VŠMU, AMU, JAMU alebo Konzervatória. Veková hranica je 35 rokov. Písomné žiadosti s krátkym životopisom a popisom doterajšej praxe zasielajte na orchestrálnu kanceláriu opery SND, Gorkého č. 2, 815 86 Bratislava. Uzávierka prihlášok na konkurz je do 20. 12. 1990.

Chopinovské reflexie z Varšavy

Varšava. Noc z 21. na 22. októbra 1990. Fanúškovia Chopina, novinári a samozrejme finalisti, čakajú na výsledky XII. ročníka Medzinárodnej klavírnej súťaže Fryderyka Chopina. Čakajú už od 22.30 h, kedy pôvodne mali byť vyhlásené. Napätie z hodiny na hodinu stúpa. V kuloároch sa diskutuje. Názory sa rôznia. Spomínajú sa najmä Japonci, ktorí tento rok ovládli súťaž: na pódiu i v hľadisku.

„Rozhlasáci" odchádzajú vysielať každodennú polnočnú hodinovú reportáž zo súťažného dňa; už tri týždne (od 1. októbra) ju pripravuje Malgorzata Pacinska za spolupráce Marka Lebiodu. Celú hodinu čakajú pripravení vyhlásiť výsledky. Vysielací čas sa naplnil, no porotci stále zasadajú. Sťahujeme sa z III. programu Varšavského rádia do Národnej filharmónie. O 2.10 h vystupuje pred zhromaždených riaditeľ filharmónie Jan Palasz a konečne oznamuje poradie:

I. cena – neudelená
II. cena – **Kevin Kenner** (USA)
III. cena – **Yukio Yakoyama** (Japonsko)
IV. cena – ex aequo **Corrado Rollero** (Taliansko) a **Margita Ševčenková** (ZSSR)
V. cena – ex aequo **Anna Maliková** (ZSSR) a **Takako Takakashi** (Japonsko)
VI. cena – **Caroline Sageman** (Francúzsko)

Po druhýkrát v histórii súťaže Poliaci nemajú svojho laureáta (v roku 1960, 1990). Prvý raz nebola udelená cena za mazúrky a koncerty. Cenu za polonézy získali **Wojciech Świtala** z Poľska a **Kevin Kenner.** – Najväčší domáci favorit, jediný Poliak, ktorý sa so siedmimi Japoncami dostal do III. kola, neuniesol túto zodpovednosť a „zosypal sa". Poliaci sa nevedeli zmieriť s touto stratou, veď Świtala bol spolu s Kennerom vari najväčším favoritom. Obaja typovo nesmierne rozdielni, každý však osobnosť s vlastným názorom a postojom k Chopinovej hudbe.

Kevin Kenner, pevný, istý, profesionálne ostrieľaný, 27-ročný Američan, laureát a nositeľ bronzovej medaile z júnovej Čajkovského súťaže v Moskve, mal toľko energie a tvorivých síl, že o tri mesiace vstúpil do najnáročnejšej, najväčšej klaviristickej arény vo Varšave. Nie je v tradičnom slova zmysle „Chopinovec". Poetiku Chopinovej hudby nechápe ako exponovanie citov, ale ako neobyčajne precízne čítanie textu a na základe toho dôsledné budovanie hudobnej formy. Kritici jeho hru nazvali „šľachetnou". Skôr v klasickom slova zmysle. Jeho tón je pekný i teplý, ale predovšetkým istý. Jeho Chopin je pekný.

Oproti nemu znie Chopin **Wojciecha Świtaly** mäkko, nežne, s prekrásnou chopinovskou kantilénou, brilanciou, vynuansovanými až rafinovanými frázami, s ponorom do vnútornej poetiky skladieb. Fascinujúce bolo najmä Andante spianato a Veľká brilantná polonéza Es dur, uznaná a ocenená napokon i porotou. Mal skutočne perspektívu ďalej dokázať svoje schopnosti a ambície v nasledujúcom koncerte, no jeho krehká fyzičnosť povolila.

Tretie miesto pre Japonca **Yukia Yokoyamu** bolo v podstate v istom zmysle bodovým ziskom za pevnosť typu, železné nervy, ktoré ho potom v súčte (napriek nevydarenému finále) vyniesli na taký vysoký post.

Poliaci sa bránili japonskej invázii. Kritika ostro protestovala proti rozhodnutiam jury, napríklad pri postupe do tretieho kola, kde oproti jednému Poliakovi postúpilo sedem Japoncov. Poslucháči sa v názoroch vo veľkej miere s kritikou zhodovali. Japonci majú techniku, nezlomnú vôľu. Študujú u poľských pedagógov nielen vo Varšave, ale vari všade na svete, v snahe „naučiť" sa chopinovský štýl. Sami ho však necítia. Presvedčivo to dokazujú nahrávky zo súťaže, kde pri priamej konfrontácii cítiť naučené frázy, nezažité interpretom. Japonci však majú peniaze. Preto si mohli, na rozdiel od iných, zaplatiť dolárové akreditácie na celú súťaž. Preto sa Poliaci nedostali do koncertnej siene, ale Japonci v nej zaberali vyše polovicu. S tichou nenápadnosťou sa pripomínali iba špičkovým technickým vybavením (od aparátov, cez magnetofóny a iné technické „mašinky"), zachytávajúc „ozón" veľkého Chopina. Snažili sa nasať z neho čo najviac, pre svoje rozvíjajúce sa európske hudobné myslenie; neviem, či aj cítenie.

Obe sovietske klaviristky, **Margarita Ševčenková** i **Anna Maliková** – výborné v technike, s imponujúcim klaviristickým perfekcionalizmom, obsahujúcim miestami i poetičnosť, sa iste zhostia iných autorov s väčšími umeleckými ambíciami. 17-ročná Francúzska **Caroline Sagemanová** je skôr perspektívnou chopinovskou interpretkou. Zatiaľ je to len jej prvý dotyk s Chopinovou hudbou. **Corrado Rollero** je individualita s veľkou vnútornou koncentráciou, hudobník nezvyčajných dispozícií, no vcelku menej koncentrovaného výkonu.

Okrem hlavných cien Chopinova spoločnosť vo Varšave udeľuje pri príležitosti súťaže Grand Prix du disque. Toho roku ju dostal **Henri Barda** z Francúzska za 3 sonáty nahrané gramofónovou spoločnosťou Caliope a cenu za nahrávku klavíra s orchestrom získal Američan **Murray Penahia** s **Israel Philharmonic orchestra** vedeného **Zubinom Mehtom** na zázname firmy Sony classical (SK 44922).

XII. ročník Chopinovej súťaže nepriniesol Poliakom uspokojenie. Bez laureátskeho titulu pre poriadateľskú krajinu, ale aj bez osobností typu Marthy Argerich, Maurizia Polliniho, Garricka Ohlssona, Krystiana Zimmermanna či Stanislava Bunina. Či sa Kevin Kenner zaradí medzi tieto hviezdy – ukáže budúcnosť. Českí a slovenskí klaviristi sa ku chopinovskej poetike ešte neprepracovali.

ETELA ČÁRSKA

Koncom októbra v pražskom chráme sv. Jakuba mal vypredaný koncert slovenský organista a dirigent Ján Valach, ktorý žije a pôsobí v Belgicku, donedávna ako profesor dirigovania na Kráľovskom konzervatóriu v Gente a teraz ako pedagóg organovej hry na Akadémii múzických umení v Bruseli. Prišli ho pozdraviť mnohí reprezentanti českého hudobného života, priatelia, spolužiaci z pražskej AMU. Uplynulo totiž práve 22 rokov, čo Ján Valach naposledy v Prahe koncertoval. Pri tejto príležitosti som ho požiadal o rozhovor.

ROZHOVOR PO DVADSIATICH DVOCH ROKOCH

Ján Valach s belgickou kráľovnou Fabiolou po koncerte v Antverpách
Snímka J. M. Dobrodinský

Po štúdiu na konzervatóriu, ale aj na lekárskej fakulte v Bratislave si absolvoval na pražskej AMU hru na organe a dirigovanie u B. A. Eiedermanna, J. Reinbergera a K. Ančerla. K medicíne si sa už nevrátil...

– Chcel som najp. yštudovať AMU a potom dokončiť medicínu (chýbali mi dva semestre). Keďže som však už mal skončenú jednu vysokú školu, nepovolili mi ďalší odklad vojenskej služby.

Takže si sa definitívne upísal hudbe...

– Prvé angažmán som dostal doma, v Národnom divadle v Bratislave, potom som „šéfoval" v Banskej Bystrici a znovu sa vrátil späť do SND. Dirigoval som aj SZU a samozrejme som sa snažil uplatniť ako koncertný organista...

A bol to vlastne organ, ktorý otvoril novú kapitolu v tvojom živote.

– V roku 1958 som sa stal laureátom Medzinárodnej organovej súťaže v Gente. Dostal som rad ponúk na sólové vystúpenia, z ktorých sa však uskutočnila len časť. Na ďalšie som nedostal vycestovacie povolenie. Napriek tomu som nadviazal rad umeleckých kontaktov a v roku 1968 pri politickom „odmäku" sa moja spolupráca s Belgickom obnovila, aj keď na inom poli. Na jar 1968 som premiérovo naštudoval Suchoňovu Krútňavu v Kráľovskej opere v Antverpách. Vďaka augustovej „bratskej pomoci" sa hosťovanie zmenilo na trvalý pobyt.

Pokiaľ viem, hľadal si možnosti angažmán na Slovensku aj v tomto čase, platil si ešte desať rokov kruté percentá Slovkoncertu, aby si si „nezabuchol dvere", no o tvoju prácu nebol záujem... Prijal si teda miesto dirigenta v antverpskej opere, kde si pôsobil desať rokov.

– V Antverpách som naštudoval v priemere 4–5 premiér ročne. Zo slovenskej a českej opernej tvorby, okrem už spomínanej Krútňavy, aj Smetanovu Predanú nevestu, Dvořákovu Rusalku a Grécke pašije B. Martinů.

Popritom si vystupoval aj ako organista.

– Podarilo sa mi realizovať rad zaujímavých vystúpení: napríklad vo viedenskom dóme, v parížskom Notre Dame, v Londýne, v Moskve, v pasovskom dóme, ale aj na najstaršom hrajúcom organe v Európe (z r. 1930) v Sione vo Švajčiarsku, a v sále Pontificio officio vo Vatikáne, kde som sa stretol aj s pápežom Jánom Pavlom II.

Ako dirigent si iste spolupracoval s mnohými ansámblami..

– Okrem zahraničných som dirigoval všetky profesionálne belgické orchestre, ako prvý som v Bruseli uviedol kompletne Smetanovu Moju vlasť, i Dvořákovu Stabat Mater. Z mnohých oratoriálnych skladieb som väčšinu realizoval s antverpským zborom Arti vocali, ktorý som viedol desať rokov, teraz ho vystriedal zbor Antwerpes Oratorio, s ktorým práve pripravujeme Mozartovo Rekviem.

Zatiaľ sme nehovorili o tvojich nahrávkach.

– Bolo ich veľmi veľa, nahrával som napríklad pre firmu EMI, Columbia, Decca, Forlan-Paris, Edi-Pan-Roma, Schwann, Pavane... s maďarskou filharmóniou som uskutočnil prvú kvadrofónnu nahrávku Dvořákovej Novosvetskej na svete.

Popritom si si našiel čas aj na komponovanie.

– Spomeniem aspoň niekoľko titulov, ktoré považujem za úspešné: Concertino pre organ a plechové nástroje, Slávnostná kantáta Ewige Insel, Kantáta o sv. Alžbete podľa starej flámskej legendy. V Prahe teraz zaznela organová fantázia Apokalypsa.

Škoda, že aspoň časť tejto bohatej umeleckej aktivity nemohol Ján Valach uskutočniť doma. Dúfajme, že sa s ním čím skôr stretneme aj na Slovensku, či už za dirigentským pultom, alebo organovým manuálom.

Pripravil: **J. M. DOBRODINSKÝ**

Hudobný festival Sliezska Gitarová jeseň 1990

Mesto Tychy, v južnej časti Poľska, v čase jesene každé dva roky pripravuje medzinárodný festival gitarovej hudby spojený so súťažou mladých interpretov pod názvom **Sliezska gitarová jeseň.** V tomto roku od 6. do 13. októbra sa uskutočnil v poradí už tretí ročník tohto festivalu. Základy a podmienky pre vznik dnes už tradície vytvorili také osobnosti ako profesor Edmund Jurkowsky, zakladateľ gitarovej školy v Poľsku, dobrý organizátor, zanietený pedagóg a hudobný skladateľ. Predčasne, v plnej tvorivej sile, zomrel 8. marca 1989. Jeho blízkymi spolupracovníkmi boli Jan Kulbicki, v súčasnosti organizačný vedúci festivalu a Alina Gruszka, umelecká vedúca festivalu.

Medzinárodný gitarový festival prebiehal v troch rovinách. V prvej rovine to bola prezentácia hotových umeleckých osobností: **Nicola Hall** (V. Británia), **Dale Kavanagh** (Kanada), **Maria Isabel Siewers** (Argentína), **Hubert Käppel** (Nemecko), **Roberto Aussel** (Argentína), **Sonja Prunnbauer** (Nemecko), **Tadashi Sasaki** (Japonsko). Významne sa prezentovalo aj Pražské gitarové kvarteto, ojedinelé zoskupenie tohto druhu vo svete. Upravovateľom skladieb širokého repertoárového rozsahu od čias J. Dowlanda, A. Vivaldiho až po hudbu G. Gershwina a Štěpána Raka, ktorý im venoval niekoľko skladieb, je umelecký vedúci súboru **Marek Velemínsky.**

Nicola Hall, ktorá sa stala víťazkou súťaže mladých v prvom ročníku podujatia v roku 1986, zaujala bravúrnou technikou, temperamentným podaním skladieb, otvorenosťou a bezprostrednosťou. Treba pripomenúť, že do svojho repertoáru zaraďuje skladby klavírnej i husľovej literatúry (N. Paganini: Capriccio č. 24, Sergej Rachmaninov: Preludium g mol opus 23 č. 5) vo vlastnej úprave.

Medzi ďalšie vynikajúce výkony patrilo vystúpenie **Huberta Käppela.** Z jeho vystúpenia spomeniem – tiež v jeho úprave, avšak svojskými výrazovými prostriedkami stvárnenú – Bachovu Toccatu e mol BWV 830, tak isto J. Brahmsovo Intermezzo op. 117 č. 2.

Gitarista **Roberto Aussel,** Argentínčan žijúci vo Francúzsku, predviedol jeden z vynikajúcich koncertov. Charakter skromného hĺbavého a citlivého človeka sa reflektuje v jeho umelecky a technicky dokonale zvládnutom podaní. Program mal zostavevený zo štýlovo rozmanitých skladieb od čias baroka až po súčasnosť. Uviedol medziiným skladby M. Praetoria, (Tance), S. L. Weissa (4 časti suity č. 25), zo súčasných napríklad skladbu A. Piazzolu (Tango).

Mladú nastupujúcu generáciu gitarových umelcov zastupovali **Eduardo Baranzano** (Uruguay), **Sergio Cantella** (Taliansko), **Thanos Mitsalas** (Grécko), **Krzystof Pelech, Tomas Spaliński, Beata Bedkowska** (všetci traja z Poľska).

Eduardo Baranzano vo svojom vystúpení okrem dokonale zvládnutej techniky predviedol ukážkový kontakt s publikom, v bezprostrednej, oduševnelej interpretácii. Jeho repertoár pozostával i z diel F. Sora (Andante op. 48, č. 5), C. Debussyho (Arabesca č. 1) a J. Rodriga (Invokacia a tanec). Osobitosťou Baranzanovej interpretácie bolo podčiarknutie gitary ako ľudového nástroja, jej spevnosti, akcentovanie jej pôvodných koreňov.

Sergio Cantella sa predstavil na festivale na dvoch koncertoch, v sólovom recitáli a v koncerte Maura Giulianiho (koncert A dur) s orchestrom, ktorý dirigoval Jan V. Hawel (Sliezsky komorný orchester). Sergio Cantella tu ukázal svoj južanský temperament, dobré technické schopnosti.

Z mladých interpretov zapôsobil 18-ročný **Thanos Mitsalas** (žiak Costatsa Kotsiolisa), ktorý presvedčivo prezentoval umelecké majstrovstvo v kultivovanom, elegantnom a vyspelom prejave. Je potrebné zdôrazniť aj jeho prirodzenú techniku, ktorá je prostriedkom k umeleckej výpovedi.

Z domácich interpretov, ktorých úroveň je veľmi dobrá, zaujal najviac **Tomas Spaliński** citlivou, až meditatívnou výpoveďou.

V druhej rovine festivalu sa konala súťaž mladých adeptov gitary, na ktorej sa zúčastnilo 25 gitaristov. V porote boli známe osobnosti: Alina Gruszka, Nicola Hall, Hubert Käppel, Aleksander Kowalczyk, Sonja Prunnbauer, Matanya Ophee (USA), Colin Cooper (Veľká Británia). Víťazom súťaže sa stal 19-ročný **Alexej Simakov** (ZSSR), študujúci v Moskve. V rozhovore uviedol: „Prišiel som do Tych na svoj prvý zahraničný festival nie preto, aby som vyhral, ale aby som predviedol, že aj u nás existuje gitara a vieme na nej hrať." Druhá cena bola prisúdená Poliakovi **Waldemarovi Gromolakovi** a tretia cena Talianovi **Eduardovi Catemariovi** spolu s **Alexandrom Rengačom** zo ZSSR.

Tretia rovina medzinárodného festivalu patrila v širokom zmysle propagácii gitary. V stánkoch obchodných firiem bolo možné zakúpiť či objednať si gitary a potreby pre gitaristov. Zaujímavá bola prednáška o výrobe a stavbe klasickej gitary, spojená s cennými informáciami pre gitaristov.

III. medzinárodný festival v Tychách má veľký význam nielen pre získanie cenných kontaktov medzi hudobníkmi, teoretikmi a záujemcami o klasickú gitarovú hudbu, ale je tiež jednou z veľkých možností na prezentáciu talentov.

ĽUBOMÍRA MIHÁLIKOVÁ **HŽ**

Rozhovor s predsedom Spolku hudobného folklóru Svetozárom Stračinom

Druhová, žánrová, štýlová rozmanitosť slovenskej hudby bola a aj dnes je vlastne jej úplne prirodzeným stavom. No v minulosti sa táto rozmanitosť záujmov, názorov, postojov nie vždy rešpektovala... Pri novom vymedzení potrieb a záujmov jednotlivých oblastí hudobných aktivít v nedávnom období, ktoré sa navonok prejavili v zložení, oživení či posilnení viacerých spolkov a združení, sa rovnako prejavili úsilia o integráciu ako snaha o isté osamostatnenie – obe ako logický dôsledok predchádzajúceho obdobia. Tá druhá tendencia bola silnejšia v prípade konštituovania Zväzu autorov a interpretov populárnej hudby. Slovenská hudobná únia, ktorá dnes na svojej pôde sústreďuje najmä stavovské organizácie – relatívne samostatné spolky združujúce skladateľov, muzikológov a interpretov s nástrojármi, prijala k sebe ako štvrtého člena novoutvorený Spolok hudobného folklóru. O stručné naznačenie jeho základnej orientácie a činnosti sme požiadali predsedu spolku a člena Rady Slovenskej hudobnej únie Svetozára Stračinu, ktorý sa v týchto dňoch dožíva významného životného jubilea – 50. narodenín.

Snímka J. Vrli

Prevzali sme na seba zodpovednosť

Spolok hudobného folklóru prepája v sebe záujmy „stavovské" s istým žánrovým zameraním; tým sa od ostatných spolkov únie čiastočne odlišuje. Mohli by ste priblížiť príčiny založenia samostatnej organizácie pre hudobný folklór v rámci Slovenskej hudobnej únie? Z akých podnetov spolok vznikol a kedy dozrievala myšlienka o jeho utvorení?

– Spolok hudobného folklóru vznikol reštrukturalizáciou bývalého Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov. Pôvodne boli naši členovia zahrnutí pod veľmi všeobecný a neobjektívny názov Sekcia zábavnej hudby, ktorý dostatočne nevystihoval záujmy všetkých svojich členov a združoval hudobníkov s priveľmi rozdielnym zameraním a záberom. Keďže sme sa domnievali, že našou prácou nie je výlučne zábava, ale vážnejšia práca, v Sekcii zábavnej hudby sme vedome nevyvíjali žiadnu aktivitu. Bezprostredne po novembrových udalostiach, keď sa celá spoločnosť dala do pohybu, sme zvolali samostatnú schôdzu celej sekcie a prišli k logickému uzáveru, že nemá zmysel umelo udržiavať skupinu ľudí s úplne odlišnými odbornými záujmami, zameraním i ambíciami. Ešte na pôde bývalého Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov sme sa teda rozčlenili na dve časti. Na mimoriadnom zjazde v januári, na ktorom bola inštalovaná Slovenská hudobná únia, sme boli regulárnym hlasovaním prijatí za jej rovnocenného člena. Mali sme pritom možnosť pripojiť sa k novovzniknutému Zväzu autorov a interpretov populárnej hudby. Zhodli sme sa však na tom, že svojou náplňou práce patríme jednoznačne pod Slovenskú hudobnú úniu.

V nedávnej minulosti začala vyvíjať aktivitu Slovenská hudobná spoločnosť, ktorá sústreďuje na svojej pôde viaceré záujmové združenia. Neuvažovalo sa o tom, že by sa Spolok hudobného folklóru pričlenil ako záujmové združenia práve k Slovenskej hudobnej spoločnosti?

– Nie, táto skutočnosť neprišla do úvahy. Zdôrazňujeme predovšetkým profesijné zameranie nášho spolku. Združuje hudobníkov, ktorí sa zaoberajú slovenským hudobným folklórom profesionálne, a to v prevažnej väčšine ako skladatelia a interpreti. V súvislosti s otázkou nášho začlenenia do rámca Slovenskej hudobnej únie sme sa však nevyhli istým skresľujúcim a snáď aj zhadzujúcim reakciám niektorých kolegov zo Spolku slovenských skladateľov, ktorí sa – mám snahu ich ospravedlniť – z neznalosti veci domnievajú, že pod Úniu nepatríme. Tieto hlasy sú síce ojedinelé a – v úvodzovkách povedané – neohrozujú našu existenciu. Nechcem však zastierať, že sa ozvali. S kolegami, s ktorými spolupracujeme v Rade Slovenskej hudobnej únie, vychádzame naozaj ako rovnocenní partneri. Ide nám najmä o to, aby sme neboli „na chvoste" hudobného diania, ale aby sme sa začlenili do národnej hudobnej kultúry ako jej zmysluplná a rovnocenná zložka, ako jeden z jej pilierov. Našou ambíciou je dať túto skutočnosť verejnosti na vedomie – verejnosti hudobnej i širšej. Okrem toho si myslíme, že najmä teraz, keď sa veľmi zdôrazňuje potreba identity národa a jeho miesta v celej Európe, náš hudobný folklór je jednou z tých podstát, na ktorých sa táto identita môže demonštrovať. Navyše, z celej našej hudobnej histórie vidíme, že mnohí skladatelia sa v istých problémových situáciách na túto tradíciu obracali... Nechajme však minulosť minulosťou, napokon nie všetko bolo v nej také priamočiare, za aké sa vydávalo. Myslím tým najmä výčitku hudobnému folklóru, že mu štátne orgány veľmi vychádzali v ústrety. Nebola to pravda. Z profesionálneho „stola" pre folklór padali iba omrvinky. Stretávali sme sa s mnohými problémami. Mnohokrát išlo takmer o existenciu. Rovnako bola rozšírená predstava o preferovaní folklóru pred inými kultúrnymi a umeleckými aktivitami. Bol to však naopak stály boj o prežitie, podobne ako v prípade našich kolegov z oblasti vážnej či populárnej hudby.

Pri vymedzení základnej náplne a orientácie Spolku hudobného folklóru ste iste vychádzali z úvah, aké funkcie by mal spolok plniť v rámci súčasnej hudobnej kultúry. Aké máte základné predstavy o činnosti, náplni, o poslaní spolku?

– Na začiatok nechceme byť neskromní. Vychádzame z reálnych predstáv, z podmienok, ktoré máme k dispozícii – jednak z finančných, jednak z organizačných. Uvažovali sme pochopiteľne aj o tom, aká má byť naša úloha v rámci Únie. Konštatovali sme jednoznačne, že nemáme žiadnu moc (ani ju nechceme mať), prevzali sme na seba však istú zodpovednosť. Zodpovednosť za to, čo bude s hudobným folklórom v budúcnosti u nás. K tomu sa pridružuje aj skutočnosť, že máme na mysli nielen profesionálnu aktivitu, ale i to, čo bude s hudobným folklórom na amatérskej báze, ako sa bude vyvíjať a akou cestou sa bude uberať. Pretože ani vo folklóre nie je v súčasnosti všetko „čisté", treba selektovať, veľmi opatrne pristupovať k zdedenému „materiálu", na ktorý sa navešal aj rôzny balast, tendenčnosti a iné necnosti, od ktorých treba očisťovať. To by malo byť úlohou vzdelanostne fundovaných odborníkov.

Ak hovoríte o hudobnom folklóre, zrejme máte na mysli folklór autentický i prejavy folklorizmu, oblasť tzv. druhotnej existencie ľudovej piesne a hudby, ktoré – vytrhnuté zo svojho vlastného prostredia a od svojho pôvodného interpreta – prechádzajú adaptovaním, upravovaním, štylizovaním... Spolok hudobného folklóru sa teda zaujíma o sféru štylizovaného i autentického folklóru?

– Áno, my toto práve nevylučujeme a na koncerte v rámci prehliadky Novej slovenskej hudby sme chceli túto skutočnosť prezentovať. Naším cieľom je vychádzať z autentického folklóru. Poznáme tri základné okruhy, spôsoby, akými muzikant, skladateľ pristupuje k folklórnej predlohe. Buď sa pridržiava takmer striktne, až predpisovo pôvodného hudobného záznamu, ktorý transkribuje, adaptuje do notovej podoby tak, aby bol zápis dostupný aj bežným hudobníkom. Iní skladatelia si kladú latku vyššie a určitým spôsobom folklór štylizujú. Tretím okruhom je široká oblasť inšpirácie ľudovou hudbou, tvorba samostatných skladieb. To však hovorím len o prístupoch skladateľa. Členmi nášho spolku sú aj interpreti, sólisti našich súborov, inštrumentalisti, ktorí sa ľudovou hudbou zaoberajú profesionálne. Našou ambíciou je pritiahnuť k nám, do oblasti našich záujmov aj pedagógov, ktorí pôsobia na rôznych stredných a vysokých, najmä umeleckých školách. Doteraz stále totiž pociťujeme veľkú medzeru v tom, že hudobnému folklóru sa na Slovensku profesionálne z pedagogickej stránky nevenuje temer nikto. Podnikli sme k tomu prvé kroky.

Vrátim sa ešte k problematike vzťahu autentických a štylizovaných foriem. Ponechám bokom „kacírske" úvahy o tom, či je potrebné upravovať, štylizovať v situácii, keď máme ešte u nás relatívne živý práve pôvodný, autentický hudobný folklór v podaní jeho pôvodných nositeľov, interpretov. Oblasť folklórnych úprav, štylizácií bola v minulosti a aj dnes je reálne prítomná, je súčasťou nášho hudobného „sveta", treba ju teda brať na vedomie a zaujať k nej istý postoj. Ako teda chápete vzťah autentického a štylizovaného folklóru, na ktorú oblasť budete klásť väčší dôraz?

– Autentický hudobný folklór pokladáme za základ, za „učebnú látku". Jeho poznanie má byť pre nás samozrejmosťou. Napokon v stanovách nášho spolku máme požiadavku vychádzať pri svojej práci z poznania pôvodných foriem jasne zakotvenú rovnako ako požiadavku tvorivo ich spracovávať. Tvorivo – to by som chcel zdôrazniť. Ako som už spomenul, možnosti prístupu k jeho spracovaniu sú veľmi široké a neradi by sme ich nejako obmedzovali. Závisí od našich členov, aký bytostný záujem majú, záleží od ich erudície, od toho, aký majú vyjasnený základný pocit, vzťah k ľudovej piesni a hudbe. Zatiaľ to však vyzerá tak, že záujmy našich členov sú pomerne diferencované, nie sú jednoliate. Napokon, to by ani nebolo dobré. Kladieme však dôraz na profesionalitu. Nie každý môže byť naším členom. Nechceme byť masovou organizáciou, máme zatiaľ okolo tridsaťštyridsať členov a tento počet ďalej nechceme podstatnejšie rozširovať. Skôr sa domnievam, že pristúpime k istej selekcii. Nemáme totiž záujem o „papierových" členov, ktorí sa len prihlásili a nevyvíjajú žiadnu aktivitu.

Moment inšpirácie prvkami hudobného folklóru, zakomponovanie jeho elementov do vlastného hudobného jazyka, do kontextu konkrétnej skladby je dnes výsostne vnútornou záležitosťou každého skladateľa... Možno váš spolok chápať ako istú platformu na výmenu názorov najmä v oblasti adaptovania, úprav, štylizovania?

– Samozrejme. Chcel by som zdôrazniť, že v spracovaní ľudovej hudby rešpektujeme rôznosť názorov. To, čo chceme sledovať – okrem profesionality – je kvalita spracovania. Mala by byť výsledkom seriózneho prístupu. Aj preto sme sa rozhodli zaviesť (podobne ako v ďalších oblastiach hudobných aktivít) Cenu Pavla Tonkoviča, osobnosti, ktorá sa venovala profesionálne hudobnému folklóru v širokom zábere.

Chcete zrejme presadzovať kompozičné spracovanie ľudovej piesne a hudby ako zodpovednú skladateľskú činnosť...

– Skutočne zodpovednú. Pretože skladatelia sú v tomto prípade istými sprostredkovateľmi medzi autentickým hudobným folklórom a poslucháčom, ktorý sa možno tiež stane jeho ctiteľom... Azda som to trochu nadniesol, ale v podstate je to tak.

Skladateľ môže ovplyvniť vzťah k hudobnému folklóru – v pozitívnom i negatívnom zmysle. Stáva sa, že cez úpravy sa poslucháč začne postupne zaujímať aj o pôvodné, autentické prejavy. Poznanie je základom pre vytvorenie vzťahu. Zdá sa mi, že tu niekde kotvia i príčiny nepochopenia či nebodaj averzie voči hudobnému folklóru aj u niektorých hudobníkov. Poznanie ľudovej hudby, najmä v jej autentických podobách, formách sa dnes nepovažuje za úplne prirodzenú súčasť hudobného vzdelania.

– To je veľmi smutné konštatovanie, ale bohužiaľ pravdivé. Myslenie mnohých hudobníkov vo vzťahu k hudobnému folklóru skončilo na úrovni muziky, ktorá sa prezentuje vo viechach a kaviarňach. Máloktorého zo svojich kolegov-skladateľov som vídaval na folklórnych festivaloch, nehovoriac už o tom, či sa zúčastnili na výskume v teréne a usilovali sa pochopiť ľudovú pieseň a hudbu v ich prirodzenom prostredí a situáciách. Nezazlievam im to, lebo sféra ich záujmu bola iná. Ja by som si však nikdy nedovolil podceňovať prácu niekoho s odlišnými záujmami, ktoré mi nie sú blízke... Napokon, nebolo ani kde získať osobitné vzdelania v tejto oblasti, ale ani „patent" na spracovávanie. Tieto predmety na vysokej škole ani na konzervatóriu jednoducho neexistovali. V minulosti sa na konzervatóriu Ladislav Leng ako jediný profesionálne venoval ľudovej hudbe. Keby sa dnes našli dve-tri osobnosti jeho typu, ktoré by cieľavedome presadzovali túto oblasť na školách umeleckého zamerania, sprostredkovali by nielen základné vzdelanie, ale i výchovu tých, ktorí by prejavili hlbší záujem. Nemuselo by to byť veľké množstvo, to ani nie je potrebné. V tejto súvislosti chcem pripomenúť, že máme dnes už prisľúbené zo strany Filozofickej fakulty UK, od dr. Oskára Elscheka, ochotu ak sa nájde dostatok záujemcov – otvoriť štúdium (ešte nevieme presne akou formou) pre tých, ktorí sa síce hudobnému folklóru nechcú venovať vedecky, ale sa chcú vedieť dostatočne orientovať v tejto oblasti.

V porovnaní s ostatnými spolkami Slovenskej hudobnej únie, ktoré fungovali už predtým a môžu nadviazať na svoju doterajšiu prácu, máte ako novoutvorený spolok v istom zmysle výhody, ale i ťažšie postavenie. Ťažšie najmä v tom, že vaša náplň a činnosť sú zrejme ešte stále v štádiu hľadania, mapovania, spresňovania.

– Naša činnosť sa naozaj len kryštalizuje, mnohé myšlienky vyzrievajú. No stále máme na pamäti jedno: nevnucovať sa. To v minulosti nerobilo dobre... Ak by som mal spomenúť niektoré z našich konkrétnych činností – pokúsili sme sa nadviazať kontakty s televíziou a rozhlasom; chceme byť informovaní o tom, ako sa bude ich vysielanie reštaurovať a najmä aký podiel v ňom bude vymedzený pre tie oblasti, ktoré nás najviac zaujímajú. V istom zmysle sa stávame ochranárskou organizáciou – v poslednom období som začal používať tento výraz. Existencia inštitucionalizovaného diania vo folklóre začína byť u nás ohrozená. Je závislá od dotácií a tie teraz vo veľkej miere odpadajú. Bola by veľká škoda ponechať náhode napríklad široké územie amatérskeho pestovania folklóru, ktorému sa venujú v súboroch hlavne mladí. V mnohých miestach súbory a skupiny suplovali celý miestny kultúrny život.

V júni sa objavila správa o založení Folklórnej únie na Slovensku, ktorá – ak som správne pochopila – bude zastupovať práve záujmy amatérskych súborov a dedinských folklórnych skupín. Plánujete s touto organizáciou spoluprácu?

– Ak preukážu seriózny činnosť, tak áno.

Chcete v budúcnosti pôsobiť aj vo funkcii istého poradného orgánu?

– Som rád, že ste to naznačili, pretože aj toto je našou ctižiadosťou. Uvediem príklad. Dopočul som sa, že v Bratislave sa objavili akýsi páni, ktorí počuli hrať skupinu chlapcov s husličkami, gitarou a angažovali ich do Rakúska ako reprezentantov slovenského hudobného folklóru. Chceli by sme varovať pred skresľujúcim pohľadom na slovenskú ľudovú hudbu v zahraničí. Zatiaľ ešte len hľadáme cesty, ako by sme mohli fungovať aj v pozícii garanta toho, čo by malo reprezentovať Slovensko v oblasti hudobného folklóru v zahraničí. Do dramaturgických plánov našich telies, profesionálnych a poloprofesionálnych súborov, prirodzene nechceme zasahovať. Zaujíma nás však, či Lúčnica alebo SĽUK nezaraďujú do svojich programov také diela, ktoré idú vlastne proti ich štatútu: šíriť hudobný, spevný, tanečný folklór v scénickom tvorivom spracovaní.

A dodatok na záver...

– Založenie nášho spolku vyjadrilo to, čo sme viacerí pociťovali – potrebu riešiť nahromadené i novšie problémy, vyjasňovať si stanoviská, názory atď. Nevznikli sme z donútenia či mocenského presadzovania. Sme súčasťou Únie ako samostatný právny subjekt a verím, že k nej patríme i našou orientáciou. Ak stratíme pocit potrebnosti našej práce a našej existencie v Únii, tak nič nie je jednoduchšie, než Spolok hudobného folklóru rozpustiť. Zatiaľ však verím, že potrební sme.

Pripravila: HANA URBANCOVÁ

BRATISLAVSKÁ MLADOSŤ HEINRICHA MARSCHNERA

ASTRID RAJTEROVÁ

H. Marschner

Snímka archív HŽ

Hoci Heinrich Marschner nepatrí medzi neznámych skladateľov, málokto vie, že svedkami prvých krokov jeho umeleckej kariéry boli práve Bratislavčania na prelome desiatych a dvadsiatych rokov minulého storočia.

Narodil sa 16. augusta 1795 v saskej Žitave v rodine českého remeselníka. Podľa priania rodičov sa mal stať právnikom, avšak už v ranom školskom veku inklinoval k hudbe, čo sa – okrem spevu a klavírnej hry – prejavilo aj v pokusoch o kompozíciu, zatiaľ bez teoretického vzdelania. To si doplnil u tomášskeho kantora Schichta popri štúdiu na lipskej univerzite. Pražské stretnutie a konzultácie s V. J. Tomáškom ho potom definitívne usmernili na hudobnícku dráhu. Dôverujúc svojím hudobným schopnostiam a vedomostiam podnikol Marschner v roku 1815 svoj prvý väčší výlet do sveta: umeleckú cestu ako klavírny virtuóz do Karlových Varov. Tu sa mu pošťastilo nadviazať kontakt s uhorským magnátom, umelecky založeným „hofmusikgrafom" Tadeusom Amadéom de Varkony, dobrým klaviristom a improvizátorom, ktorý sa mladého umelca hneď ujal a stal sa jeho prvým mecenášom. Svojím vplyvom mu umožnil nielen vydarený koncert, ale ešte na jeseň toho istého roku i návštevu Viedne, kde v tom čase pôsobil Beethoven.

Začiatkom roku 1816 odišiel Marschner na Amadéovo pozvanie do Uhorska. Tu sa na jarnej poľovačke zoznámil s grófom Jánom Nepomukom Zichym, zhodou okolností práve hľadajúcim pre svoju rodinu súceho učiteľa hudby. Na vrelé odporúčanie grófa Amadéa ponúkol Zichy Marschnerovi za veľmi priaznivých podmienok miesto domáceho hudobníka. Mladý skladateľ a interpret ponuku prijal a v roku 1817 sa presťahoval do Bratislavy (konkrétne na tretie poschodie domu Niedermayersches Haus na Hlavnom námestí). U Zichyho mal týždenne organizovať a dirigovať jeden koncert, denne jednu hodinu vyučovať, inak – ako sám píše vo svojich Spomienkach – „Ich habe den Tisch mit dem Grafen und übrigens alles frei". Aristokrati však požadovali od svojich rodinných hudobníkov tvorbu príležitostných hudobných diel. Tieto podmienky musel splniť i Marschner. Zichy mu však neraz zabezpečil zaujímavú umeleckú príležitosť. Jedným z najzávažnejších podnetov na príležitostnú prácu bolo otvorenie novopostaveného divadla v Székesfehérvári (11. októbra 1818, pod vedením riaditeľa novej divadelnej spoločnosti Balogha). **Festouverture über ungarische Nationalweisen** (Slávnostná predohra na uhorské ľudové melódie) bola mimoriadne úspešná a zároveň sa stala významným krokom k cieľu, ktorý skladateľa už od ranej mladosti priťahoval, a na ktorom neskôr oslavoval svoje najväčšie triumfy – k javisku.

Zichy obýval okrem svojho bratislavského paláca aj letný rodinný kaštieľ v Nagy Lángu (asi 80 km juhovýchodne od Bratislavy, v blízkosti Székesfehérváru), kde ho na mnohých výletoch sprevádzal Marschner, súčasne získajúc inšpiráciu k zvukomalebnej kompozícii: niekoľko žartovných príhod z cesty kočom zhudobnil v programovo ladenom klavírnom ronde, s titulom nadpísaným Marschnerovou rukou: **Die Reise nach Szöny,** der Spaziergang und sontige Begebenheiten daselbst, ein musikalischer Scherz. Für das Pianoforte komponirt und dem hochgeborenen Herrn Grafen J. v. Zichy, Kaiserl. Königl. Kämmerer unterthänigst zugeeignet von Heinrich Marschner." (Cesta do Szőnyu, prechádzka a rôzne udalosti tamtiež, hudobný žart...) táto skladba, ako aj viaceré sonáty, fantázie, rondá, a rôzne iné klavírne skladby, komorné triá a piesne nikdy nevyšli tlačou. Niektoré možno nájsť v Zichyho archívoch, mnohé však autor venoval svojim bratislavským priateľom.

Chýr o výborných Marschnerových schopnostiach sa v Bratislave rozšíril. V spoločnosti, ktorá sa stretávala u Heinricha Kleina – najvýznamnejšej osobnosti bratislavského hudobného života na začiatku 19. storočia – našiel mladý umelec vrelé prijatie. Bol uznávaný ako klavirista a vyhľadávaný ako pedagóg. Grassalkovich ho angažoval ako dirigenta svojej domácej kapely, ktorá pravidelne hrávala v jeho paláci. Okrem toho sa pravidelne koncertovalo u grófa Quadányiho. Podľa prešporského dopisovateľa lipskej Allgemeine musikalische Zeitung pod značkou „D", hrával na nedeľných matiné komornej hudby u grófa Quadányiho, ktorý sám hral na husliach, aj Heinrich Marschner.

Obnovenie kontaktov s profesorom H. Kleinom, ktorého Marschner poznal ešte z Viedne, malo pre ďalší rozvoj jeho tvorby nesmierny význam. Mladý spisovateľ predkladal Kleinovi svoje práce a s úspechom využíval jeho vzácne umelecké rady. Vzrušujúce umelecké vzťahy čoskoro prerástli do hlbokého osobného priateľstva: H. Klein bol dokonca svedkom – dňa 26. októbra 1817, keď si Marschner berie za manželku Emiliu von Czerva, ktorej otec Daniel Czerva, obchodník so strižným tovarom pochádzal z Kežmarku, v Bratislave sa dobre uplatnil a stal sa členom mestskej rady. V Czervovej rodine sa Marschner mohol stretnúť aj so slovenčinou. S Emiliou sa zoznámil pravdepodobne v čase, keď dával so Zichyho súhlasom hodiny klavíra v niekoľkých bratislavských rodinách. Emília zomrela však už 13. apríla 1818.

Po tejto tragickej príhode nachádzal Marschner ľudskú a tvorivú istotu opäť v usilovnej tvorbe na vidieckej samote v Zichyho letnom sídle Nagy Láng. Po niekoľkých drobnejších skladbách pociťoval dostatok osobných predpokladov na napísanie náročnejšieho diela. Ponuku obdržal v najvhodnejšej chvíli: dr. Hornbostel (pseud. Alberti) – milovník hudby a znalec literatúry – mu doručil trojdejstvové operné libreto a požiadal Marschnera o jeho zhudobnenie. Libreto **Saidar a Zulima** alebo Láska a veľkomyseľnosť nesie síce znaky dobovej libretistickej konvencie, ale Marschner, podľa vlastného vyjadrenia, nemal na mysli celkom konvenčnú operu („píšem hudbu k opere Saidar a Zulima, ktorá bude jednou z najkrajších opier..." – Marschner-Errinerungen). Už koncom leta dokončil partitúru a čoskoro mala byť opera premiérovaná Nemeckou divadelnou spoločnosťou v Prešporku. Na premiéru pozýval občanov sám kapelník August Eckschlager, ktorý sa v bratislavskom divadle týmto predstavením uvádzal. V pozvánkach vyzdvihol najmä okolnosť, že dielo vzniklo v Bratislave, a že už z miestneho patriotizmu mu treba venovať pozornosť.

Čitateľ Pressburger Zeitung sa pri tejto príležitosti po prvýkrát stretol s prívlastkom „romantická", a teda aj bratislavské obecenstvo sa začalo oboznamovať s romantizmom v opernej tvorbe. (Weberov Čarostrelec, ktorý je staršieho pôvodu a bol do istej miery vzorom pre Marschnera, bol v bratislavskom divadle predvedený až v roku 1825.) Prijatie opery značne ovplyvnila novo sa formujúca spoločenská situácia a rozličné vyhraňovanie vkusu obyvateľstva. Pre aristokratické vrstvy bolo libreto príliš konvenčné a zastarané, pre meštianstvo zase málo ľudovo-romantické. Preto sa opera po dvoch reprízach, hoci jej hudba bola cennejšia, neujala a nikdy viacej sa na scéne neobjavila.

Neúspech opery Saidar a Zulima neodradil skladateľa od ďalšej tvorby. Do jeho bratislavskej produkcie patrí viacero diel hudobno-dramatického žánru – opery, singspiely, hudba k činohre (Der Kieffhäuser Berg, Das stille Volk, Virginia, Lukretia...). Niektoré ostali nedokončené, k iným sa skladateľ vrátil po rokoch, no viaceré sú stratené.

Napriek nekvalitnému textu prvej opery, ktorý ukázal, že dr. Hornbostel-Alberti predsa len nie je takým dobrým spisovateľom, za akého ho Marschner považoval, pustil sa do práce nad druhým libretom svojho priateľa. Kompozícia vznikla krátko po smrti manželky Emilie, ktorú sa usiloval zosobniť v jednej z postáv. Výsledkom bolo skladateľovo prvé významnejšie dielo – opera **Heinrich IV. a d'Aubigné.** Mladý majster, obávajúc sa, že bratislavské obecenstvo nepochopí nové hodnoty v nej obsiahnuté, sa tentoraz odvážil vystúpiť na väčšie bojisko. Poslal partitúru do Drážďan osobe najpovolanejšej – ním vysoko cenenému Carl Maria von Weberovi, s ktorým sa stretol v Prahe. S obdivom k mladému talentu oznámil Weber Marschnerovi v priateľskom liste, že v blízkej budúcnosti plánuje operu uviesť na scéne drážďanského divadla. Keď však Weber pre rozličné prekážky Henricha IV. v plánovanom termíne neuviedol, pobral sa Marschner do Drážďan. Stretnutie oboch umelcov, blízkych si svetonázorom a umeleckým zameraním, prinieslo síce menej definitívnych záverov ohľadne uvedenia opery, ale umožnilo výmenu skúseností zakladateľov romantickej opery. Posilnený vo svojom programe a s vedomím nových úloh sa Heinrich Marschner po krátkom čase vrátil do Bratislavy. Píše teraz veľa komorných a klavírnych skladieb, ktoré sa zachovali v opisoch. Originály pravdepodobne venoval mnohým prešporským známym.

Rodiaci sa umelec výrazne romantického cítenia, plný umeleckého uspokojenia z tvorivej práce, sa po necelých dvoch rokoch – dňa 9. januára 1820 – znovu v Bratislave žení, tentoraz s dcérou komorníka ktorejsi miestnej aristokratickej rodiny – Eugenie Franziskou Jäggi. Priateľ Heinrich Klein prišiel ako svedok. Franziska bola dobrou klavíristkou a zaoberala sa aj komponovaním. Jednu z jej tém údajne použil a spracoval v klavírnom Impromptu i Marschner.

Dňa 19. júla prežíva Marschner svoj „najväčší umelecký dojem" – je ním premiéra Henrich IV. v Drážďanoch. Počnúc predohrou sa stupňovalo uznanie publika dielu i skladateľovi. Zaujala ľudovosť melodiky, veľkolepá výstavba zborov i cit pre formovanie hlavných operných postáv. V tom zmysle si zaznačil do svojho zápisníka poznámky i C. M. v. Weber.

Vďaka čulému hudobnému ruchu, ktorý v rámci rôznych matiné a soiré poriadali početné aristokratické rodiny, mal Marschner možnosť zoznámiť sa s mnohými osobnosťami kultúrneho života. Jedným z nich bol František Palacký, zakladateľ moderného českého dejepisectva a organizátor vedeckého a kultúrneho života. Počas jedenásťročného pobytu v Bratislave (štúdium na evanjelickom lýceu, neskôr vychovávateľ v zemianskych rodinách) si osvojil viaceré jazyky a získal široký rozhľad predovšetkým bohatými kontaktmi so spoločenským prostredím a kultúrnym životom mesta. Často zaznamenával do svojho Každodenníčka zážitky z komorných koncertov u grófa Szapáryho, Quadányiho, alebo u Csúzyovcov a Zerdahelyovcov. Keďže Palacký nadobudol aj dobré hudobné vzdelanie, možno chápať jeho zápisky ako vzácne dobové kritiky. V Každodenníčku nachádzame aj niekoľko stručných údajov spojených s Marschnerovým menom. Ich vzájomné priateľstvo dokazujú aj tri Marschnerove listy Palackému, uverejnené v súbornom vydaní Palackého korešpondencie. Okrem iného v nich píše skladateľ o svojej kompozičnej činnosti. V období prvého listu intenzívne pracuje na omši, aby sa mohol pustiť do veľkého diela, ktorým má byť nová opera – **Virginia.** Jej dej čerpá libretista Eckschlager z rímskej histórie; Marschner chváli jeho všeobecné vzdelanie, dobré znalosti z literatúry a hudby, a preto si zo spolupráce s ním sľubuje „veľa dobrého". Verí, že týmto dielom záslužne prispeje k formovaniu nemeckého divadla. V prípade neúspechu sa však obáva, že sa navždy zrútia jeho skladateľské sily. (S týmto druhom pesimizmu sa u Marschnera stretávame častejšie). V druhom liste informuje F. Palackého o tom, že introdukcia k opere **Lukrécia** je hotová, libretista i sám skladateľ vyslovuje svoju spokojnosť. Jej obsah ponúka skladateľovi širokú paletu možností, ktorú Marschner plne využil (Palacký sa aj dozvedá, že plány opery Virginia sa neuskutočnia). Ďalej skladateľ s radosťou oznamuje adresátovi, že **štvorručná Sonáta** (venovaná arcivojvodovi Rudolfovi), ako i **Sonáta e mol a Die verfehlte Stunde** (žiaľ, Marschner sa bližšie o tejto skladbe nezmieňuje, nevieme teda, o aký žáner ide) vychádzajú v lipskom vydavateľstve Peters, a že so skončenou **omšou** sa chystá do Eisenstadtu. Ďalej sa Palackému zdôveruje, že píše **článok o stave hudobného života v Uhorsku pre Leipziger Allgemeine musikalische** HŽ

der Compagnie in Bombay ernannt.

Theater-Anzeige.

Donnerstag am 26. November 1818. wird in dem Schauspielhause der kön. Freystadt Preßburg zum Vortheile des Unterzeichneten zum Erstenmale gegeben werden:

Saidar und Zulima,

oder:

Liebe und Großmuth.

Große romantische Oper in 3 Akten, mit neuer Musik von Heinrich Marschner, Compositeur und Musiklehrer des Hochgräflich J. Zichyschen Hauses in Preßburg.

Der Unterzeichnete wagt es hiemit, seine gehorsamste Einladung zu dieser Vorstellung zu machen, und hoffet um so mehr allgemein unterstützet zu werden, als die Musik dieser Oper in Preßburg selbst entstanden ist, und als vaterländisches Produkt auf allgemeine Theilnahme Anspruch machen darf.

August Eckschlager,
Theater-Dichter und Kapellmeister.

Pressburger Zeitung: divadelný oznam

Zeitung, ktorý však „nič lichotivého obsahovať nebude".

Pozastavme sa pri tomto článku a pouvažujme o príčinách, ktoré viedli k jeho napísaniu:
1) intenzita hudobného života skutočne nebola na požadovanej úrovni a Marschner pocítoval potrebu svoj kritický postoj uverejniť v nádeji, že kompetentné osobnosti sa po prečítaní článku postarajú o nápravu;
2) redakcia ho požiadala o informácie;
3) ako rodák z Nemecka chcel podať priame informácie o hudobnom dianí v susednom štáte a tým poskytnúť domácim čitateľom možnosť porovnania;
4) predpokladajúc svoj čoskorý návrat do vlasti išlo Marschnerovi najmä o vlastnú reklamu. Tento dôvod sa javí ako najpravdepodobnejší, pretože Marschner sa pod článok nepodpísal, aby mohol vychváliť seba a svoju manželku.

Anonymná esej je cenným dokumentom z hľadiska poznania hudobného života západného Uhorska v 1. polovici 19. storočia, no na druhej strane je potrebné zvážiť, že Marschnerove názory môžu byť aj subjektívne zafarbené – ide predsa o pohľad človeka na veci značne zainteresovaného. Autor sa sťažuje na nedostatok cirkevnej hudby: dokonca ani arcibiskup neudržuje kapelu. Pomerne dobrá a hodnotná hudba znela len v dni sviatočné vo veľkých mestách, najmä v Eisenstadte u Esterházyovcov, čo bolo ešte dozvukom Haydnovskej tradície. Nemecké divadlo existovalo len v Pešti (s čím, pravda, nemôžeme celkom súhlasiť, veď aj v Bratislave bol čulý divadelný ruch), kde pomerne dobrý orchester viedli kapelníci Kleinheinz a Tuczek. V Bratislave pochválil kapelníka Eckschlagera, no kritizuje nízku úroveň speváckeho zboru zostaveného z neškolených amatérov. Na koncertoch sa hrali väčšinou len ouvertúry, variácie, potpourris, rozkošné a sluchu ľúbivé melódie. V Bratislave sa pravidelne koncertovalo u grófa Quadányiho. Grassalkovicha, za najosvietenejšieho a najvzdelanejšieho hudobného amatéra považuje grófa Szapáryho, ktorý vo svojom palácí usporadúval raz týždenne koncerty – soirées pre každého umeniamilovného človeka. Nič sa však nedozvedáme o repertoári, pretože o koncertoch sa Marschner zmieňuje len všeobecne. Spomedzi skladateľov chváli Kleina, autora pekných omší, a Jána Fusza, autora opery Romulus a Remus, niekoľkokrát predvedenej v Budapešti. Medzi znamenitými klavírnymi virtuózmi Marschner menuje aj svoju druhú manželku – Eugenie, rod. Jäggi. Nezabudol uviesť ani výkony niektorých lepších cigánskych kapiel („bánd"), ktoré neboli napodobniteľné ani najlepšími virtuózmi. V reportáži nájdeme aj slová nadšenej samochvály: **„Prívlastok prvotriedny v rade súkromných hudobných inštruktorov v Prešporku si zasluhuje Heinrich Marschner. Je vynikajúcim klaviristom a má všetky predpoklady pre to, aby sa stal slávnym skladateľom. Popri niekoľkých operách bohatých na originálne myšlienky (ktoré vyvážia prípadnú nedokonalosť operného textu), napísal nemálo hodnotných klavírnych skladieb. Ako kritikovi mi je známe aj Marschnerovo najmladšie dielo – omša, ktorá si zasluhuje pozornosť znalcov."**

Marschner svojou hudobno-dramatickou tvorbou prichádza s novými požiadavkami na javiskovú techniku, spev i orchester; jeho zásluhou sa Bratislava stáva jedným z centier začiatkov operného romantizmu. Napriek výraznému vplyvu klasicizmu (miestami dokonca doslovne preberá témy viedenských klasikov) totiž skladateľ prináša nové technické a výrazové prostriedky ako je melodráma, kontrast i miešanie komických prvkov so strašidelnými a romantickými, zvuková charakteristika postáv, náznaky leitmotívu. Talent, ktorý uplatnil už v ranej mladosti, naplno rozvinul v neskorších – slávnych a z hľadiska dejín svetovej opery významných – operách Der Vampyr, Der Templer und die Jüdin, Hans Heiling.

Ideál romantického umelca hľadajúceho slobodne námety, neobmedzovaného šablónami salónov a majúceho zmysel pre životné pravdy, ovplyvnil Marschnerov odchod z Bratislavy. Roku 1821 odchádza k Weberovi do Drážďan, odkiaľ píše tretí list Fr. Palackému: Teší sa vrelému prijatiu, nadšene referuje o úspechoch svojich skladieb, ktoré začal písať ešte v Uhorsku (omša, Lukrécia, ouvertúry). Lipské vydavateľstvá vydali už 16 skladieb. Je spokojný a šťastný, že opustil Bratislavu; vždy však bude pamätať, že po stránke materiálnej sa mu tu veľmi dobre vodilo a s vďakou spomína na priateľov, ktorí nešetrili všestrannou pomocou.

Obojstranný význam Marschnerovho pobytu v Bratislave možno teda krátko zhodnotiť: pre skladateľa bol významný vplyv na vstup do umeleckého života a osobitý skladateľský prejav, dlhodobá inšpirácia v maďarských a slovenských ľudových piesňach a v cigánskej hudbe, pre mesto išlo o prvé stretnutia so začínajúcim novým hudobným slohom, spojené s popularizáciou hudby v širokom okruhu verejnosti úpravami svetských i duchovných, ľudových i umelých piesní v niekoľkých zbierkach.

FESTIVAL Bohuslava Martinů v Brne

MONIKA BÁRTOVÁ – JANA SLIMÁČKOVÁ

Záber z otváracieho koncertu v Janáčkovom divadle

Snímka V. Vaňák

Dve okrúhle výročia, spojené s osobnosťou Bohuslava Martinů (30. výročie úmrtia a 100. výročie narodenia) sú našej kultúrnej verejnosti dobre známe. Veď už viac ako rok sme si tieto jubileá priebežne pripomínali mnohými akciami – od drobných vystúpení komorných telies po súborné uvedenie skladateľových veľkých symfonických a javiskových diel; od krátkych článkov a štúdií v dennej tlači či na stránkach odborných časopisov až po niekoľkodňové hudobnovedecké martinůovské sympóziá (pre zaujímavosť: posledné z nich sa uskutočnilo v rámci týždňového hudobného festivalu od 24.–27. októbra t. r. v americkom St. Louise). Jedným z vrcholov týchto osláv v našej vlasti bol Medzinárodný hudobný festival Brno, konaný v dňoch 27. 9.–7. 10. t. r. a nazvaný jednoducho Bohuslav Martinů, v ktorom sa sústredili všetky druhy spomínaných akcií. Po 25 rokoch sa tak dramaturgia brnenského festivalu vrátila k svojmu prvému ročníku, ktorým sa v rokoch boja o Martinů Brno manifestačne prihlásilo k tomuto skladateľovi. Koncepciu tohtoročného festivalu neurčovali iba skladby, ktoré svojho skladateľa tradične reprezentujú, ale i diela menej uvádzané, dokresľujúce názorne charakteristiku skladateľovho priebežného tvorivého vývoja.

Javisková tvorba B. Martinů bola zastúpená titulmi predovšetkým z autorovho raného tvorivého obdobia. Chronologicky prvé miesto medzi nimi zaujíma **Vojak a tanečnice,** dielo, ktoré sme zhliadli v naštudovaní ostravského operného ansámblu. Vznikalo v rokoch 1926–27, teda v dobe, charakteristickej hľadaním nových umeleckých smerov. Vojak a tanečnice je kombináciou dvoch z nich: dadaistická koncepcia je priebežne preniknutá jazzovými hudobnými prvkami, zvyšujúcimi javiskový účinok opery. Ostravský súbor zdôrazňoval komediálnu rovinu, čo bohužiaľ viedlo v niektorých situáciách k prehrávaniu a takmer kŕčovitému humoru.

K akciám, očakávaným so záujmom, patrilo pohostinské vystúpenie Národného divadla v Prahe. Prvá česká scéna sa predstavila inscenáciou Martinů opery-filmu **Trojí přání.** Dielo koncipoval autor ako operu, využívajúc na javisku filmové techniky; takto zaznelo aj na svetovej premiére v roku 1971 v Brne. Poňatie režiséra Zdeňka Kaloča v terajšom pražskom naštudovaní však prezentovalo Trojí přání ako operu o filme: scéna s uvádzaním nakrúteného filmu, tvoriaca podstatnú časť celého epilógu, jednoducho chýbala. Škoda, že diváci tak nemali možnosť vidieť v Trojím přání dielo, reagujúce pozoruhodným spôsobom na vznik a vývoj filmového média, i že sa tak réžia samotná ochudobnila o výrazný element dramatickej príťažlivosti opery, ktorý mohol byť prínosom inak zaujímavého režijného projektu (vytvoreného v spolupráci s A. Pražákom – scéna a M. Roszkopfovou – kostýmy). Brnenské predstavenie riadil Jan Stych, pod vedením ktorého hral orchester pozorne a kultivovane. Z celej rady účinkujúcich menujeme štvoricu protagonistov (P. Červinka, I. Žižlavská, V. Filip a D. Šounová-Brouková), ktorí mali predovšetkým zásluhu na celkovo kladnom ohlase predstavenia.

Štyri roky po Trojím přání vznikla ďalšia opera Martinů **Hry o Marii.** Na rozdiel od diel predchádzajúcich rokov sa tu skladateľ inšpiroval ľudovými a biblickými námetmi, vyžadujúcimi iné režijné uchopenie, než aké bolo treba v prípade vyššie spomínaných diel. To veľmi citlivo rešpektovala režisérka Anna Vaňáková, ktorej koncepcia dala vyniknúť scénicky pôsobiacim prvkom (javiskové stvárnenie jasličkových hier a kolied). O precízne hudobné naštudovanie sa postaral rovnako ako pri aprílovej premiére dirigent Jiří Bělohlávek.

Podobne ako opera-film Trojí přání sú vývojom médií inšpirované a ovplyvnené, tak jednoaktová **Veselhra na mostě,** určená pôvodne pre rozhlasové predvedenie, ako opera **Čím lidé žijí,** koncipovaná ako televízne dielo. Vzhľadom na dlhodobé uvádzaniu oboch opier na brnenskej scéne sa však tento večer netešil veľkej poslucháčskej priazni.

Prvé česko-slovenské predvedenie mal v Brne balet **Škrtič,** písaný v roku 1948 na žiadosť slávnej americkej tanečnice a choreografky M. Grahamovej. Ide o dielko komponované pre úzky okruh interpretov (tri tanečnice, dvaja recitátori a komorný dychový ansámbel). V naštudovaní členov Štátneho divadla v Brne vzniklo zaujímavé predstavenie, využívajúce striedme scénické prostriedky a dosahujúce veľký výrazový účinok.

Ako autor zborových skladieb bol Martinů reprezentovaný na viacerých koncertoch, a to z dvoch rôznych strán. Jednak tu zaznela tvorba inšpirovaná ľudovou poéziou: **Otvírání studánek** v prepracovanom a dynamicky bohatom podaní Brnenských madrigalistov (dirigent J. Pančík) a **Staročeská říkadla, Tři legendy** a **Petrklíč,** ktorý zaspieval Ženský spevácky zbor Martinů z Ostravy (zbormajster J. Javůrek) intonačne takmer bezchybne, chýbal však cit pre farebné a dynamické dimenzie rovnako ako plastickejšie hlasové prepracovanie. Na druhej strane stáli tri kantáty, ktoré predstavili Martinů menej známeho – ako skladateľa duchovnej hudby. Brnenské speváckе združenie Foerster s dirigentom P. Fialom a sólistom V. Kupkom (barytón) i recitátorom J. Duškom predviedlo kantátu **Hora tří světel,** v ktorej ukázalo svoju vysokú spevácku kvalitu, materiálové zázemie, vyrovnanosť hlasových skupín a dôslednosť interpretácie vôbec. Tradične dobrý výkon odviedlo Akademické speváckе združenie Moravan (zbormajster J. Řezníček). Predstavilo sa naštudovaním **Proroctví Izaiášova** (sólistami boli J. Hladíková, J. Janíčková a vynikajúci E. Novák) a **Polní mše,** ktorá patrí k najlepším svetovým skladbám reagujúcim na 2. svetovú vojnu.

Z rozsiahlej komornej a inštrumentálnej tvorby skladateľa bol na programe dostatočne veľký počet diel, ktorých predvedenie však vo väčšine prípadov nestrhlo poslucháčov. Naopak je smutné, že práve na takejto profilovej akcii nebol Bohuslav Martinů, inak autor 34 rôznych orchestrálnych kompozícií, predstavený dosť reprezentatívne. Z veľkých symfonických diel možno menovať len **Half-Time, Double Concert, Koncert pre dva sláčikové orchestre, klavír a tympány** a **Symfóniu č. 4.** Half-time, predvedený Štátnou filharmóniou Brno pod taktovkou P. Vronského, bol zaradený na úvod otváracieho koncertu festivalu takmer symbolicky; ide o dielo, ktorým Martinů v dvadsiatych rokoch prelomil brány svojej autorskej anonymity a stal sa skladateľom, o ktorom sa hovorí. Spolu s touto skladbou zaznel spomínaný **3. klavírny koncert** (výborný výkon klaviristu R. O'Horu!) a rozhlasová kantáta na ľudové texty **Kytice.** Obecenstvo i kritika dennej tlače prijala koncert priaznivo.

Svojím entuziazmom a pozornosťou prekvapila Janáčkova filharmónia Ostrava pod taktovkou žiaľ v zahraničí pôsobiaceho M. Turnovského, dirigenta výstižných gest a vnútorného hudobného cítenia. Severomoravský orchester uviedol na festivale jedinú symfóniu B. Martinů: štvrtú.

Jednou z radu netrpezlivo očakávaných udalostí brnenského festivalu bol záverečný koncert, ktorého vedenia sa ujal Sir Charles Mackeras. Tento svetoznámy znalec českej hudby 20. storočia (predovšetkým Martinů a Janáčka) mal možnosť svoje kvality dokázať predvedením **Prvej suity z baletu Špalíček. Dvojkoncertu** a **Janáčkovej Symfonietty.** Jeho poňatie strhlo vynikajúcou prepracovanosťou detailov, vnútorným napätím a impozantnou výstavbou celku. Štátna filharmónia Brno hrala pod jeho taktovkou s obrovským nasadením, sústredenosťou, odviedla skvelý výkon, takže tento koncert možno označiť za reprezentatívne ukončenie festivalu.

Výnimkou v martinůovskej dramaturgickej línii bolo tradičné uvedenie **Janáčkovej Její pastorkyně,** lákavej tentoraz vďaka hostujúcej Eve Randovej. Umelkyňa potvrdila oprávnenosť svojho svetového renomé. Jej uchopenie úlohy Kostelničky strhlo speváckou dokonalosťou i hĺbkou výrazu natoľko, že dalo obecenstvu zabudnúť na inak len priemerné predvedenie opery.

Významnou súčasťou tohtoročného MHFB bolo **3. BIENÁLE SÚČASNEJ HUDBY,** jediná akcia svojho druhu v celom Česko-Slovensku. V porovnaní s dosť slabou návštevnosťou martinůovských programov festivalu sa bienále stretlo s už tradične relatívne veľkým záujmom brnenského publika. Z celkovo desiatich akcií uveďme predovšetkým vystúpenie tanečného súboru **Elisa Monte Danse Company** z USA, ktoré sprevádzalo mimoriadny divácky ohlas. Tanečné kreácie Američanov nadchli výrazovým cítením prejavu a technickou prepracovanosťou pohybov; uznanie si zaslúžila aj celkom jednoducho koncipovaná, ale majstrovsky osvetlená scéna, dodávajúca celému vystúpeniu ešte väčšiu pôsobivosť.

Pozornosť patrila rovnako dielu **Jana Nováka** (1921–1974), posledného českého žiaka B. Martinů. Novákove skladby patrili v minulosti k tým „indexovým", ktoré nesmeli uzrieť svetlo sveta v skladateľovej rodnej zemi (pôsobil totiž trvale v zahraničí), a tak sa až teraz zoznamujeme s jeho tvorbou po roku 1969. Z viacerých skladieb J. Nováka, uvedených v rámci MHFB pripomeňme jeho operu **Dulcitius,** naštudovanú súborom opery a baletu Štátneho divadla v Brne. Dielo, divadelne veľmi dobre cítené, bolo vďaka výbornej režijnej koncepcii (A. Vaňáková v spolupráci s výtvarníkom scény a kostýmov A. Mikulkom) javiskovo veľmi pôsobivé. Novák v ňom prekročil svoje neoklasicistické východiská smerom k dramaticky cítenému prejavu. Škoda, že balet **Aesopia,** nasledujúci bezprostredne po Dulcitiovi, ani invenčne ani výrazovo nestupňoval dojem z opery.

Mimoriadnou udalosťou bienále bola posmrtná premiéra **Makrosvetov Miloslava Ištvana.** Skladba bola dokončená natoľko, že po náhlom autorovom úmrtí ju mohol syn Radomír Ištvan pripraviť na predvedenie, ktoré dokázalo, že Makrosvety patria medzi vrcholné diela svojho tvorcu. Strhne poslucháča výbušnými gradáciami i zvukovým bohatstvom pomalých častí, pričom výstavba viacčasťového celku je nesmierne koncízna. Ištvan, znalec a milovník bicích nástrojov, písal svoje dielo s vedomím kvalít interpretov (A. Kubíček, J. Blaha, M. Vopršal a D. Dlouhý), ktorí plne zadosťučinili mimoriadnym nárokom partitúry a odviedli perfektný výkon.

K pridruženým festivalovým akciám patrili i dve hudobnovedné konferencie: už po dvadsiaty piatykrát usporiadané **hudobnovedné kolokvium,** tohto roku s **názvom Bohuslav Martinů, jeho žiaci, priatelia a súčasníci** (1.–3. 10.) a nasledujúca **1. tvorivá dielňa** s podtitulom **Avantgarda – Postmodernizmus** (4.–5. 10.). Na oboch konferenciách sa okrem česko-slovenských muzikológov zúčastnil i rad zahraničných hostí, prinášajúcich nové pohľady na vytýčenú problematiku.

Na záver nechajme prehovoriť fakty: jedenásťdenný festival tvorilo 32 podujatí, na ktorých odznelo 48 väčších i menších skladieb Bohuslava Martinů. Uskutočnilo sa 8 svetových premiér a 10 česko-slovenských premiér. Škoda, že sa martinůovský „maratón" nestretol s väčším záujmom publika. Skutočnosť, že koncertné siene či divadelné budovy mali od preplnenosti neraz dosť ďaleko, korešponduje pravdepodobne tak s terajším malým záujmom o kultúru vôbec, ako i so samotným monotematickým zameraním festivalu. Ak sa festivaly janáčkovské stretávajú s nadšeným ohlasom brnenskej verejnosti, potom tohtoročný festival ukázal, že hudba Bohuslava Martinů ešte stále hľadá svoje miesto v srdciach poslucháčov.

SKONCENTROVANÍ NA ŤAŽISKO NÁZOROVEJ ROVINY

s Danielom Matejom o prítomnosti i budúcnosti súboru VENI ...

Práve začínate študijný pobyt v Holandsku. Kde a aké korene má tento váš – aby som sa vyjadrila v intenciách módneho jazyka – krok do Európy?

– Celkom začiatok je vlastne v Paríži, kde som bol pred dvoma rokmi. V tom období som sa zoznámil s Luisom Andriessenom. Neskôr, keď som ho navštívil a ukázal som mu niektoré svoje práce, sľúbil, že spraví niečo pre to, aby som mohol s ním študovať. Najschodnejšia a vlastne jediná oficiálna cesta je štúdium na tamojšom konzervatóriu. Samozrejme, že som musel podstúpiť všetky prijímacie procesy a to v tom zmysle, že som poslal svoje skladby na posúdenie. Nezávislá komisia (na rozdiel od našich – nepozostáva z pedagógov školy) na základe zhodnotenia mojich prác takto „diaľkovo" rozhodla o mojom prijatí na Kráľovské konzervatórium v Haagu. Nie je to však len prijímací dekrét, ktorý som získal, ale aj dosť dôležitá zložka môjho štúdia – štipendium. To som dostal dosť kuriózným spôsobom, cez NUFFIC, organizáciu, ktorá zabezpečuje výlučne akademických pracovníkov, asistentov, ašpirantov... Keďže náhodou ešte mali „voľnú kapacitu" na osem mesiacov, dostal som sa do tohto rangu.

Takže váš študijný limit nepriamo závisí na tomto štipendiu...?

– Takto „ohraničený" som len spomenutým štipendiom, inak som prijatý za riadneho študenta, čo predstavuje 3–4 roky štúdií. Ako som spomenul, chcem sa venovať štúdiu s Andriessenom, chcem však okrem toho chodiť čo najviac na prednášky a rozširovať si obzor v oblasti elektronickej hudby.

A čo za ten čas súbor VENI – nebude spolupráca počas vašej neprítomnosti narušená?

– To vôbec nie. Naša spoločná práca a účinkovanie VENI týmto vôbec nie je ohrozené. Všetko (dúfam) bude bežať tak ako predtým. Už teraz môžem povedať, že máme naplánovaný koncert v Dánsku, mal by sa uskutočniť vo februári.

Ide azda o recipročné podujatie?

– Nie, pretože zatiaľ nejestvuje organizácia (a obávam sa, že ani v budúcnosti sa nevytvorí), ktorá by sa o nás starala a robila managing. Zatiaľ to buď funguje cez HIS alebo Úniu... Koncert, o ktorom hovorím poriada Kráľovské konzervatórium v Kodani a vznikol tiež len z osobného kontaktu, konkrétne s Jesperom Peterssenom, kontrabasistom, ktorý hral vo VENI dva roky. Zrejme inšpirovaný prácou v našom súbore medzičasom založil kapelu s podobným zacielením. V kodaňskom koncerte si spoločne zahráme v druhej polovici programu, po skladbách z našej domácej, českej a slovenskej autorskej produkcie v skladbe T. Rileyho In C.

Repertoár VENI je dosť markantne prestúpený skladbami orientovanými na minimal music okrem „vzoriek" tohto druhu, ktorým smerom hodláte orientovať vaše interpretačné záujmy?

– Neviem, prečo nás všetci nazývajú minimalistami? Naša generácia v kompozícii zákonite prešla minimalom, niečo z neho vyabstrahovala a absorbovala do štýlu. Snáď jediné, čo je vystopovateľné s kontaktmi s minimal je iné ponímanie hudobného času. Iné ako napríklad u starších skladateľských generácií. Vlastne jediné ortodoxne repetitívne skladby, ktoré hráme, sú Rileyho In C a skladby Martina Burlasa Hudba pre Róberta Dupkalu. Čo sa týka ďalšieho repertoáru, ten sa bude rozširovať v závislosti od toho, aké a koľko zaujímavých, zvláštnych, bizarných skladieb nájdeme: Ťažko by som verbalizoval, v čom spočívajú tieto kritériá, je to akýsi postulát zvláštnosti, je to niečo, čo stojí na „antiakademických" pozíciách, v určitej opozícii voči tomu statusu tvorby, ktorá je v tom-ktorom čase zaužívaná a zavedená. K hudbe tohto typu patrí okrem takýchto súčasných autorov napr. aj E. Satie, Cageove skladby z 40., 50. rokov, chceli by sme hrať aj E. Varèsea... V počiatkoch nášho pôsobenia sme hrali všeličo (čo by sme napríklad dnes už nehrali), naše názory a pohľady sa postupne „čistili", vyhraňovali. Po spolupráci s J. Benešom a M. Adamčiakom sme si vo vzácnej zhode najlepšie porozumeli s Martinom Burlasom.

Z koncertu v Klariskách **Snímka archív HŽ**

Predsa však, čo sa týka vašich kontúr: myslím si, že nie ste telesom v pravom slova zmysle umeleckým, ale vaše ťažisko spočíva viac v informačnom zacielení...

– Nebolo našou snahou stať sa informátormi a aj keď je to paradoxné – ťažko začínať v prostredí, kde je vákuum, kde nejestvuje formácia podobného druhu. Tu už zákonite každý krok znamená avantgardu, nóvum, informáciu. Preto sme si aj uvedomovali, že o to dôslednejšie treba pri stavbe repertoáru selektovať, triediť, čo priniesť „na trh". Najskôr sme chceli byť súborom širokospektrálnym, ktorý by hral v prehľade tých najrozličnejších autorov. Napokon sme sa skoncentrovali na ťažisko názorovej roviny: náš repertoár sa bude meniť a formovať paralelne s naším názorom. Nie sme klasické komorné teleso toho typu ako napr. Moyzesovo kvarteto, ktoré sa spomedzi našich súborov snáď ešte najviac špecializuje na súčasnú hudbu a hrá dobré skladby, ktoré mu vyhovujú, bez rozdielu na obdobie, štýl... Takúto „polyštýlovosť" my odmietame, prijímame len autorov a skladby, ktoré spadajú do našej názorovej koncepcie.

Vlastne celé vaše jestvovanie a smerovanie prebieha pod atraktívnou egidou nezávislosti. Ako napríklad riešite problém skúšok?

– Ako sa dá. Pre nás nejestvuje pojem termín..., my sa pripravujeme priebežne. Nie že by to bolo optimálne, ale keďže nie sme udržovaní a platení určitou organizáciou, nemáme tým pádom ani nijaké povinnosti a záväzky voči „živiteľovi". Nie sme obmedzovaní a limitovaní dramaturgicky, o všetkom môžeme rozhodovať sami. Azda jediné prípustné „narušenie" našej nezávislosti by bolo vtedy, keby sa našiel sponzor. Musel by byť však dostatočne veľkorysý, v tom zmysle, že by nás neobmedzoval a nezasahoval do nášho rozhodovania.

S vašou osobou i so súborom je spojené jedno novovzniknuté podujatie – Večery novej hudby, ktorého prvý ročník úspešne prebehol v júni...

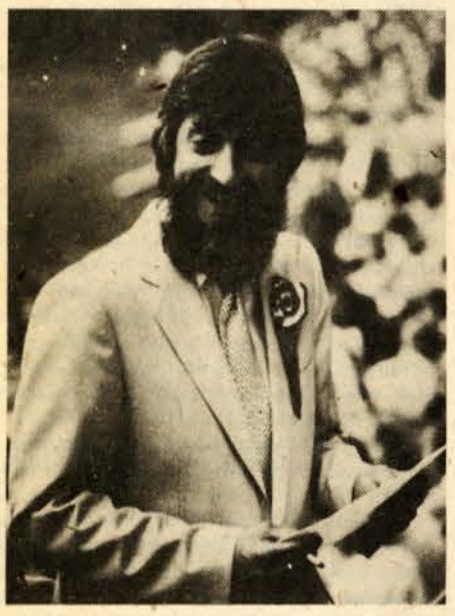
– Tento festival bol pre nás veľmi dôležitý. Pripravovali sme ho spolu s ľuďmi z HISu, ja som robil dramaturga. Mám pocit, že náš súbor tu zohral dosť dôležitú úlohu. Nielen v tom zmysle, že v rámci programu participoval dvakrát, ale vôbec – ľudia, ktorí boli interpretačne alebo autorsky zainteresovaní, majú buď priateľské alebo pracovné väzby s VENI. Naším zámerom bolo vytvoriť vyhranený festival, ktorý prvý toto snaženie naplnil a bol by som rád, keby taký aj ostal. V ďalšom pokračovaní sme sa dohodli na dramaturgickej komisii. Je v nej vedúca HISu Viera Polakovičová a Juraj Beneš, Milan Adamčiak a ja. Takže ďalší, druhý ročník festivalu je už programovo pripravený, línia je vytýčená. Teraz bude dramaturgia rôznorodejšia, s evidentným príspevkom vkusu všetkých členov dramaturgického ansámblu. Prirodzene, keby bolo na mne, tvaroval by som ju trochu inak... Myslím si však, že obsahuje zásadné veci...

Čo konkrétne?

– Bude tu napríklad Ensemble Continuum z USA, ďalej bubeník svetového mena Steven Schick, Betty Griffith, ktorá je u nás neznáma, ale je skvelou interpretkou práve novej hudby, je to ozajstná experimentujúca umelkyňa. Svoju účasť prisľúbila aj Tatjana Grindenková, z našich účastníkov okrem súborov VENI spomeniem Moyzesovo kvarteto, Jozefa Podhoranského, Milana Adamčiaka s Transmusic Comp.

Pripravila: LÝDIA DOHNALOVÁ

Hudba Estónca Lapa Sumeru



Snímka APN

Štyridsaťročný estónsky skladateľ Lepo Sumera je jednou z výrazných postáv súčasnej sovietskej hudby. Jeho diela – tri symfónie, množstvo komorných skladieb, balety Príbeh Anselma podľa Hoffmanna a Pantomíma na texty Kalleho Kurga – neustále priťahujú pozornosť poslucháčov doma aj v zahraničí. Jeho hudba, napriek nefalšovanému národnému základu, hovorí všeľudským jazykom. Nachádzame v nej poetické vnímanie sveta aj ľahkú iróniu, intelektualizmus aj tragiku. V podobe svojráznej syntézy sa v nej spájajú hudobné prvky zrodené v rôznych obdobiach, v rôznych krajinách.

Myslím si, že hudbu mám v krvi – vraví Lepo Sumera. – **Otec mal hudbu vášnivo rád, hral na husliach, vystupoval s orchestrami. Nebol profesionál, ale chcel, aby sa jeho synovia zaoberali hudbou seriózne. Ako prvý šiel do hudobnej školy starší brat, ale z lenivosti si zmyslel naučiť ma podľa sluchu hrať to, čo mu dávali za úlohu – a ja som to tiež robil. Tak som sa postupne dostal aj ku komponovaniu, zrodila sa vo mne potreba vyjadrovať sa hudbou. Prvé skladbičky som vymýšľal už ako štvorročný. Potom som ich začal zapisovať. Polky, pochody, valčíky... Boli to zaujímavé časy. Človek nepoznal ani teóriu, ani pravidlá harmónie, formy a podobné učenosti. Všetko objavuje sám a vyjadruje svoje pocity...**

Lepo rozpráva, že pôvodne sa zapísal na Tallinskú hudobnú školu do triedy zborového spevu, učil sa u výborného pedagóga a skladateľa Veliu Tormisa. Potom študoval na konzervatóriu u Heina Ellera, v „Ellerovej škole", ktorá podchytila nemálo talentov.

– Učiteľ bol pre nás, študentov, starším kolegom, – hovorí Lepo. – Nepotláčal nás svojou vôľou, nenútil komponovať hudbu, ktorá sa nám nepáčila. Keď som prišiel do Ellerovej triedy, hneď som chcel komponovať veľké veci. Ale maestro povedal: začni malými formami a vo voľnom čase si píš, čo chceš. Tak som potom mal dva paralelné programy.

– Vo vašej tvorbe cítiť mnohé výrazné stránky súčasnej hudby, organicky spojené rôznymi technickými postupmi...

– Vcelku nie som prívržencom nejakej konkrétnej techniky, nejakého konkrétneho štýlu. Pôvodne som si vytýčil program: napíšem diela vo všetkých známych hudobných štýloch – od raného stredoveku po súčasnosť, aby som takpovediac absolvoval celú cestu dejinami kompozície. Svoj zámer som aj zrealizoval. Je to ako reč: čím má človek bohatší slovník, tým výrečnejšie môže vyjadriť svoje myšlienky, tým je pre druhých zaujímavejší, tým lepšie ho pochopia. Vždy sa usilujem o to, aby ma ľudia pochopili.

... V šesťdesiatych rokoch, keď sa Lepo učil, v našom štáte poznali súčasnú hudbu veľmi biedne, pretože bola takpovediac zakázaná. Preto sa rozhodol experimentovať sám, „vymýšľať bicykel". Jeho pedagóg Velio Tormis mal pre to pochopenie a odporučil mu preštudovať Křenekove práce o dodekafónii, Schönbergove, Bergove a Webernove diela. To bolo prvé stretnutie mladého estónskeho skladateľa so súčasnou hudbou. V tých rokoch prežíval festival Varšavská jeseň svoj rozkvet. Priťahoval mnohé smelé a originálne javy súčasnej hudby a Lepo utrácal svoje štipendium na partitúry diel, ktoré sa na festivale uvádzali a podrobne ich študoval.

Lepo si spomína, ako mu raz ktosi daroval platňu s nahrávkami Johna Adamsa a Stevea Reicha. Prišiel Domov, prehral si ju... a vyskočil z kresla. „Veď je to moja hudba! Niežeby sa Adamsova hudba až tak ponášala na moju, ale to, čo mi hovoril ako poslucháčovi, bolo veľmi blízke tomu, čo som chcel svojou hudbou vyjadriť aj ja." Svet je malý. Lepo rozpráva, že keď roku 1982 prednášal v Kostarike, nechal tam svoju platňu, ktorú potom vydali v USA, kde ju počul Adams a jeho reakcia bola presne taká ako svojho času Lepova...

– Preto je veľmi ťažké vymedziť okruh skladateľov, ktorých tvorba v nejakom zmysle mala vplyv na mňa, alebo by mi bola nejako osobitne blízka – hovorí Sumera.

– A predsa je vaša hudba pri všetkej svojej internacionálnej šírke v značnej miere zložkou estónskej kultúry. Čo je podľa vás príznačné pre súčasnú estónsku hudbu?

– V Estónsku vzniká mnoho diel – v rôznych žánroch, štýloch a spôsoboch. Sú zaujímavé pre profesionálov aj pre široké publikum. V republike vznikla silná škola. Je však vzdialená akademizmu, je otvorená do budúcnosti, vnímavá, ochotná experimentovať. Zhodne pracujú všetky generácie skladateľov: najstaršia – Lidia Austerová, Eugen Kapp, stredná – Velio Tormis, Eino Tamberg a Jaan Raets, moji rovesníci – Alo Pildmae, Mati Kuulberg a Raimo Kanhro, mladí – E. S. Tuir, Rene Eespere a Urmas Sisask. Človek okamžite rozpozná estónsku hudbu.

– Myslíte pri komponovaní na publikum, alebo píšete pre seba a neveľmi sa staráte o ďalší osud skladby?

– Komponovanie je taká istá práca ako hociktorá iná. Ak je dobre urobená, treba ju bezpodmienečne povzbudiť, schváliť, podporiť. Kto to môže spraviť? Samozrejme, poslucháči. Pravda, keď komponujem, nerozmýšľam o poslucháčoch, je to záhadný proces. Povedal by som, že je v ňom čosi mystické. Potom sa však pozerám na skladbu z odstupu, očami kritika alebo poslucháča. Teším sa alebo smútim ako z dieťaťa, ktoré som „pustil do sveta".

– Viem, že veľa pracujete – ako skladateľ aj ako profesor Tallinského konzervatória. Prečo ste sa podujali na ďalšiu, neobyčajne zodpovednú úlohu – prijať post prvého námestníka predsedu Štátneho výboru Estónska pre kultúru?

– Treba riešiť množstvo problémov. Jedným z hlavných je prekonať kultúrnu izoláciu. Potrebujeme styky s celým svetom ako kyslík, predovšetkým so susedmi, s krajinami, ktoré sú nám blízke jazykom, kultúrnymi tradíciami a dávnymi kontaktmi – s Fínskom, Švédskom, Dánskom, Nórskom. Druhým problémom je decentralizácia kultúrneho života Estónska, pretože v súčasnosti je kultúra prakticky koncentrovaná v hlavnom meste Tallinne, hoci pred polstoročím sme mali veľa kultúrnych centier – Pärnu, Haapsalu, Narvu, Viliandi, Valgu, Kochtla-Jarvä, nehovoriac už o Tartu. Všade mal kultúrny život svoje osobité farby, tradície, svoju vlastnú tvár. To všetko treba oživiť, aby sme nemali zanedbané „periférie".

Maja Prickerová (IAN)
(preložila: Sza)