BRATISLAVA CSSR

HUDOBNÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3,– Kčs
29. 3. 1989
7

Vo všeobecnosti sa konštatuje, že konfrontačných prehliadok mladých interpretov a kapiel je na Slovensku málo. Ak budeme objektívni, vyslovíme s týmto názorom súhlas. Napokon stručný výpočet jestvujúcich možností sa pri akomkoľvek rátaní zredukuje na Hudobný festival mladých (uskutoční sa ako bienále?), folkové Zaprášené cesty, či SFPP v Martine. (O úvahách hlavného organizátora týchto podujatí SÚV SZM, ktoré by mali systémovo riešiť novú koncepciu festivalov a prehliadok v rámci ZUČ sa nebudeme zmieňovať).

Doba, v ktorej žijeme je nesmierne dynamická a zložitá. Je len prirodzené, že potreba tvoriť, stimulovať a profilovať umenie odrážajúce spoločenské pohyby a procesy je dnes aktuálnejšia ako kedykoľvek predtým. Rovnako aktuálne je vytvárať podmienky pre možnosť širokej prezentácie a konfrontácie prejavu umeleckej tvorby vo všetkých jej žánroch, pre možnosť stretávania sa tvorcov a interpretov s cieľom vzájomne sa ovplyvňovať a obohacovať. V našom prípade ide o festival, o ktorom sa každoročne v prvých dňoch februára diskutuje a treba poznamenať, že z rôznych uhlov pohľadu. Sedemnásť rokov sa hlavný organizátor SÚV SZM a ďalších 19 spoluorganizátorov snaží profilovať a vylepšovať SFPP v Martine na fórum, z ktorého v podobe piesní má šancu mladá generácia vysloviť sa ku všetkému, čo sa jej bytostne dotýka, vysloviť sa k svetu, v ktorom žijeme. Našťastie hlavný organizátor nepodľahol náladám, ktoré vytvárali priestor pre rozhodnutie ukončiť históriu martinských festivalov jeho 16. ročníkom. Sedemnásty ročník teda bol, konal sa tradične v prvom februárovom týždni a o jeho priebehu a úrovni sa opäť diskutuje.

Základným cieľom diskusie – dialógov i sporov o vec by mal byť ďalší pozitívny vývoj, v našom prípade týkajúci sa Martinského festivalu. Pamätníci azda budú súhlasiť s tvrdením, že od prvých ročníkov sa už v príprave a výbere piesní kládol dôraz na to, aby obsah bol spätý s formou, aby text nebol suplovaný plagátom, aby chápanie angažovanosti spočívalo v širšej generačnej výpovedi a námety aby sa čerpali z bežného života, z medziľudských vzťahov a všedných problémov mladých ľudí. Zdá sa, že toto úsilie (i keď nepatrne, ale predsa) posúva sedemnástym ročníkom festivalu latku náročnosti o stupienok vyššie. Systém výberu bol aj tohto roku tradičný: Po obvodných a okresných prešli súbory, interpreti i skladby sitom krajských prehliadok až do martinského finále. Ukázalo sa, že v práci okresných i krajských porôt sa viac ako v minulosti akcentoval prvok náročnosti, a tak môžeme konštatovať, že 17. ročník SFPP bol tematicky a žánrovo v porovnaní s vlaňajškom o čosi pestrejší. Treba však povedať, že často sme sa stretli s nevyváženosťou piesní (slabý text – lepšia hudba a opačne). To však, žiaľ, platí i pre mnohé príspevky do autorskej súťaže. Jej bol venovaný posledný festivalový koncert a odznelo na ňom 9. piesní. Vo väčšine prípadov ich sprevádzal TOČR s dirigentom V. Valovičom. Aj tohto roku presvedčili TOČR-áci o svojom vzťahu k festivalu a prezentovali sa výrazne kvalitnejšie, než malé skupiny interpretujúce súťažné skladby.

Autorská súťaž priniesla v podstate rôzne kvality hudobné, interpretačné i textárske. Po pravde však treba povedať, že jej úroveň už viac rokov osciluje medzi priemerom a podpriemerom, čo nie je najlepšia vizitka pre profesionálnych tvorcov. Rozhodnutie poroty napokon prisúdilo tretiu priečku považsko-bystrickej skupine Vabank a skladbe M. Kováča a D. Strechu Dobrá rada nad zlato, druhú súrodencom Urbanovcom a piesni J. Urbana a M. Višnického Zázemia slov a najcennejšiu prvú, skladba autorov P. Zajačka a A. Škovieru Mládeži prístupná v interpretácii Beáty Kristanovej.

Popularitu festivalu celkom prirodzene spoluvytvárajú aj **vystúpenia zahraničných i domácich hostí.** Výber a dramaturgia smerom k zahraničným hosťom nebola tohto roku veľmi presvedčivá. Výnimkou nebola ani **sovietska skupina Zemľa,** ktorá priniesla na pódium síce zaujímavý repertoár v esperante, no podľa nášho názoru nezodpovedá svojou úrovňou súčasnému dianiu v tomto žánri. Sovietska folková, rocková i metalová scéna disponuje dnes širokou ponukou vynikajúcich kolektívov. A tak napokon jediným dôstojným partnerom našich súborov bol heavymetalový **Achate zo Sofie.** Výborný spevák, drive i neošúchané hudobné nápady priviedli mladých Bulharov k úspechu u publika. **Latinsko-americké Andino** svojou úrovňou nepresvedčilo a avizovalo, že v budúcnosti bude potrebné dramaturgii zahraničných vystúpení venovať podstatne viac pozornosti.

Sólisti **A. Bučková zo ZSSR, I. Nedzielska z PĽR** a **K. Katona z MĽR** predviedli profesionálny štandardný výkon s výborným sprievodom TOČR-u Bratislava. (Z hľadiska koncepcie a poslania festivalu však neznamenali výraznejší dramaturgický prínos). Z domácich hostí zaujal presvedčivým výkonom, ktorý má vždy pečať civilnej i filozofickej výpovede, zaslúžilý umelec **P. Hammel. Tublatanka** s textami M. Sarvaša hrala s plným zanietením a programovo plne zapadla do dramaturgie festivalu. Skupina **Vidiek** priam s detskou radosťou z hry, spŕškami irónie a nadhľadu pôsobila ako jeden z dramaturgických vrcholov večera. Scénicky i hudobne zaujímavo sa v Martine predstavil brnenský **Progres.** Budovateľské piesne z 50. rokov s recesistickým nábojom interpretoval so správnou mierou nadhľadu. No jeho vystúpenie nebolo prijaté jednoznačne. K vrcholom festivalu nesporne patrilo vystúpenie **Adriany Bartošovej** a skupiny **Scat.** Výborne spievajúca a scatujúca Bartošová presvedčila opäť o svojom výnimočnom talente a muzikalite.

Prvý festivalový večer vyhradila dramaturgia rocku. Ako sa ukázalo, väčšina rockových kapiel už nemá starosti s najzákladnejšími umeleckými problémami. Presnosť, razantnosť, intonačná čistota spolu s primerane technicky a hudobne zvládnutým prejavom tvorili základnú charakteristiku väčšiny vystúpení súťažných skupín. Skupiny **Hartus, Metelica, Karbon** z Bratislavy, If z Ivanky pri Nitre, **Hurikán** z Michaloviec, no najmä **Victori** z Hlohovca sa zaslúžili o solídnu úroveň a dobré poslucháčske zážitky. Ich hudba mala výrazné znaky mladosti, generačnej výpovede a tvorivej energie.

Dramaturgia **druhého festivalového večera** akcentovala nároky poslucháčov inklinujúcich k džezu a folku. Hoci na tomto koncerte zaznel i hard rock i metal (Dereš z Bratislavy). Po kratšej interpretačnej odmlke zasvietila už známa **Eva Wolframová** z Brezna intonačnou istotou a klenutou kantilénou. Príjemným prekvapením bola a dobrým výkonom zaujala nitrianska formácia **Kolovrat,** ktorá dokázala, že náročne ponímaný folk môže využívať aj niektoré džezové prvky. Verdikt poroty napokon rozhodol, že **laureátmi SFPP '89 v Martine sa stali skupiny Victori, Kolovrat, Junior a Hurikán.**

V kuloároch sa diskutovalo a názory na jednotlivé vystúpenia sólistov i skupín neboli v žiadnom prípade jednotné. **Žiaľ, odborný seminár, na ktorom by sa oficiálne hodnotili výsledky a hľadali východiská, sa nekonal. Pre autorov, účinkujúcich, odborníkov i organizátorov je to prinajmenej premárnená šanca.** Tlačovka poslúžila v podstate informácii o zahraničných účastníkoch a o novej koncepcii festivalu.

Lepšia inštrumentálna úroveň jednotlivých členov skupín patrila nesporne medzi kvality tohtoročného Martina, no v globále po hudobnej stránke nepriniesol nič výraznejšie. Z hľadiska obsahu piesní alebo ich myšlienkového poslania možno vysloviť názor, že **texty sa pohybovali v dimenziách od naivity cez neúprimný pátos až po pokusy vyjadriť skutočný osobný názor či generačnú výpoveď.**

SFPP je už 17 rokov príležitosťou či štartovacou plochou pre nových, mladých hudobníkov, skupiny i speváko. Je barometrom, ktorý, hoci relatívne, no predsa podáva informácie o muzikalite, stupni ich inštrumentálno-vokálnej vyspelosti i o súčasnom stave a smerovaní tohto hudobného žánru. Pravda, iná otázka je, akú má martinská tvorba životnosť, a to nie iba u svojich autorov a interpretov, ale aj v našich masmédiách, alebo či účasť na tomto festivale neznačí len povinnú prestupnú stanicu k popularite a iným hudobným métam.

V súlade s celospoločenským úsilím tvorivo a aktívne pristupovať k riešeniu nahromadených problémov je rovnako dôležité inovovať a hľadať nové organizačné formy a hlbší obsah pre budúce ročníky martinského festivalu. Je na všetkých kompetentných, aby problémy, s ktorými zápasia jednotlivci i skupiny, pomáhali postupne riešiť.

Verme, že po novom, no nie bez toho, čo bolo dobré a overené, budú sa v Martine stretávať ďalší mladí hudobníci, sólisti i skupiny, aby po svojom a čoraz úprimnejšie v piesňach vypovedali o sebe a o svete, v ktorom žijeme. Aby sme nezostali ľahostajnými. A to je dôvod, pre ktorý by tradícia SFPP v Martine mala pokračovať.

ALOJZ LUKNÁR

Politická pieseň – Martin 1989

Skupina Kolovrat, jeden z laureátov SFPP '89 v Martine

Snímka: P. Španko

Hudobné kalendárium

2. 4. 1944 zomrel Mikuláš Moyzes, slovenský skladateľ (nar. 6. 2. 1872) – 45. výročie

5. 4. 1784 narodil sa nemecký skladateľ, huslista a dirigent Louis Spohr, dnes známy predovšetkým svojimi husľovými skladbami a školou hry na tomto nástroji (zomrel 22. 10. 1859) – 205. výročie

5. 4. 1869 narodil sa francúzsky skladateľ Albert Roussel (zomrel 23. 8. 1937) – 130. výročie

7. 4. 1909 narodil sa Ivan Ballo, slovenský hudobný kritik a publicista (zomrel 23. 4. 1977) – 80. výročie

7. 4. 1899 narodil sa Robert Casadesus, francúzsky klavirista, vynikajúci interpret diel W. A. Mozarta – 90. výročie

8. 4. 1929 narodil sa Jacques Brel, svetoznámy francúzsky šansoniér – 60. výročie

8. 4. 1889 narodil sa anglický dirigent Adrian Boult, propagátor anglickej hudby a autor A Handbook on the Technique of Conducting – 100. výročie

9. 4. 1844 narodil sa Roman Nejedlý, český skladateľ a pedagóg (zomrel 25. 2. 1920) – 145. výročie

9. 4. 1889 narodil sa Efrem Zimbalist, americký huslista a husľový pedagóg ruského pôvodu – 100. výročie

10. 4. 1864 narodil sa Eugen d' Albert, nemecký skladateľ a klavirista, úspešný najmä ako interpret diel L. v. Beethovena, v skladateľskej tvorbe predstaviteľ nemeckého verizmu – 125. výročie

11. 4. 1889 narodil sa Nick La Rocka, americký džezový hudobník a organizátor, zaslúžil sa o popularizáciu džezu (zomrel 22. 2. 1961) – 100. výročie

12. 4. 1814 zomrel Charles Burney, anglický hudobný historik, autor dejín hudby A General History of Music (1. diel vyšiel v roku 1776), ktorými položil základy vedeckého hudobno-historického bádania (nar. 7. 4. 1726) – 175. výročie

14. 4. 1759 zomrel Georg Friedrich Händel, nemecký skladateľ, predstaviteľ hudobného vrcholného baroka 23. 2. 1685) – 230. výročie

15. 4. 1889 narodil sa Anselm Hughes, anglický hudobný historik, špecialista na výskum stredovekej hudby, zaslúžil sa o jej oživovanie – 100. výročie

17. 4. 1764 zomrel Johann Mattheson, nemecký hudobný teoretik a skladateľ, autor diela „Der Vollkommene Capellmeister" (1739) – encyklopédie dobovej hudobnej praxe, ktorá patrí dnes k najvýznamnejším prameňom tejto doby (nar. 28. 9. 1681) – 225. výročie

18. 4. 1899 narodil sa Zdeněk Chalabala, český dirigent, národný umelec (zomrel 4. 3. 1963) – 90. výročie

19. 4. 1789 narodil sa Martin Hamuljak, slovenský vydavateľ a organizátor kultúrneho života, zakladateľ Spolku milovníkov reči a literatúry slovenskej (zomrel 31. 3. 1859) – 200. výročie

26. 4. 1879 zomrel Andrej Radlinský, slovenský národný buditeľ, redaktor, novinár, spisovateľ, publicista a osvetový pracovník (nar. 8. 7. 1817) – 110. výročie

26. 4. 1909 zomrel Štefan Fajnor, slovenský národný buditeľ a skladateľ (nar. 16. 2. 1844) – 80. výročie

28. 4. 1964 zomrel Jaroslav Pohanka, český muzikológ a organizátor hudobného života (nar. 29. 6. 1924) – 25. výročie

29. 4. 1899 narodil sa Duke Ellington, svetoznámy americký džezový hudobník (zomrel 24. 5. 1974) – 90. výročie

29. 4. 1924 narodil sa Luigi Nono, taliansky skladateľ – 65. výročie

30. 4. 1854 narodil sa Miloslav Francisci, slovenský skladateľ, povolaním lekár (zomrel 29. 1. 1926) – 135. výročie

30. 4. 1914 zomrel Ludevít Pazdírek, český nakladateľ a hudobný skladateľ (nar. 23. 8. 1850) – 75. výročie

Muzikologické sympózium mladých

Už po šiestykrát sa uskutočnilo sympózium mladých muzikológov, usporiadané v spolupráci Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov a Filozofickej fakulty UK v Bratislave v rámci prehliadky Nová slovenská hudba. Dvojdňové stretnutie muzikologickej mládeže prebiehalo v dňoch 13. a 14. februára t. r. a bolo v poradí už tretím celoštátnym podujatím. Z celkového počtu 81 účastníkov bolo 7 muzikológov z Čiech, 12 z Moravy, 62 zo Slovenska. Všetkých **23 referátov** sa viac-menej pridržiavalo hlavnej témy sympózia **Hudba – poslucháč – spoločnosť (včera, dnes a zajtra)**, pričom jej v podtitule naznačený historický ambitus bol naozaj maximálny; siahal od prehistórie až po problematiku dneška. S nepatrnou výnimkou sa všetky referáty priblížili k predmetu svojej konkrétnej témy z hľadiska sociologického, sociálneho, recepčného. Nejeden z príspevkov mladých absolventov alebo ešte poslucháčov muzikológie priniesol zaujímavé podnety aj pre početne prítomných „ostrieľaných" reprezentantov českej a slovenskej hudobnej vedy a estetiky (o. i. dr. Jaromír Černý, CSc. z FFUK Praha, dr. Oskár Elschek – UÚ SAV Bratislava, dr. Jiří Fukač – FFUJEP Brno, dr. Naďa Hrčková, CSc. a Teodora Kuklinková, DrSc. – FFUK Bratislava, dr. Pavol Polák – UÚ SAV, dr. Richard Rybarič, CSc. – UÚ SAV, dr. Stanislav Tesař – SČSKU Praha, dr. Igor Wasserberger – Čs. televízia), ktorých aktívna, kolegiálna a pre prítomných mladých adeptov tiež neraz podnetná účasť patrila k početným pozitívam tohto v každom smere sympatického podujatia. Novinkou sympózia bolo zaradenie bloku o problematike rockovej a džezovej hudby, ktorú mladí vedci nemôžu a isto ani nechcú obchádzať. Treba dúfať, že otázky z tejto oblasti sa stanú trvalým predmetom záujmu práve nastupujúcej muzikologickej generácie, čím aj veda prispeje k odstráneniu neopodstatneného predelu medzi tzv. vážnou a populárnou hudbou, resp. neraz elitárneho postoja predstaviteľov arteficiálnej hudby voči populárnym žánrom masového dosahu.

Väčšina prednesených referátov dokumentovala dôkladnú prípravu autorov a neraz bola výsledkom mravčej bádateľskej práce i dôkladnej znalosti problematiky. Mnohé z nich neprekročili hranicu púheho konštatovania, čo sa vzhľadom na charakter jednotlivých tém, na mladý vek autorov, ale i na nedostupnosť prameňov a zahraničných vedeckých výsledkov u nás nedalo ani očakávať. Zdá sa, že práve toto sympózium mladých muzikológov prispeje nielen k vzájomnému poznávaniu sa mladých vedcov, k toľko proklamovanému znovuzblíženiu a informovanosti českej a slovenskej hudobnej vedy, ale bude súčasne stimulom k neustálemu zvyšovaniu latky náročnosti nielen odbornej prípravy mladých muzikológov, ale aj ich všeobecného vzdelania a rozhľadenosti.

Dvojdňové zasadanie oživili aj dve koncertné produkcie mladých – akože inak – interpretov, a to hudbou historicky tiež hraničnou: komorná skupina pre starú hudbu pri súbore Mladé srdcia, ktorá uviedla populárnu (tanečnú a piesňovú) hudbu renesancie a raného baroka svetovej i domácej proveniencie sa predstavila ako u nás zatiaľ takmer neznáme združenie, plné ambícií, dobrého štýlového cítenia a vysokých nárokov, majúce dobré predpoklady za priaznivých podmienok stať sa vážnym konkurentom nemnohých podobných zoskupení u nás. Druhý koncert z opačného historického konca bol venovaný najnovšej tvorbe najmladších slovenských skladateľov – poslucháčov VŠMU v podaní súboru pre súčasnú hudbu Veni (program bol opakovaním časti programu, ktorý odznel v rámci ateliéru mladých na prehliadke NSH 89).

-la-

Polemika

Puritáni v hudbe dvíhajú svoj varovný hlas vždy vo chvíli, keď majú pocit, že čistotu druhu ohrozujú zhubné konjukturálno-komerčné tlaky. Nezaujíma ich, ako je útvar vypracovaný či interpretovaný, stačí, že sa prehrešuje voči dobrému vkusu, znevažuje umenie veľkých a nevyhovuje (ich) písaným či nepísaným normám umeleckého zážitku. V Gramorevue č. 11/88 sa Karel Mlejnek priam čítankovo puritánsky vyvŕšil na LP Opusu Hooked on Classics. V HŽ 5/89 si zasa Igor Javorský z príbuzných pozícií vzal na mušku LP Opusu Operné transkripcie a rozpajedil sa pri jej hodnotení náramne.

V spravodlivom rozhorčení, ktoré postupne vyústilo v odmietavé stanovisko a pocit údivu nad opovážlivosťou vydavateľstva ponúknuť takýto produkt verejnosti, naložil na uvedený edičný titul čo sa len doň vmestí. Čo všetko úbohým transkripciám nevyčíta! Esteticko-výchovný prešľap, premrhaný tvorivý potenciál interpretov, gýč a samoúčelný výstrelok, sladké melódie, nedostatok popularity, odchýlku od noriem vo sfére hudobného zážitku – skrátka, vydanie LP je, horribile dictu, pohromou, ktorá nám tu napácha div nie národohospodárske škody...

Stál som pri zrode nahrávky a uvažujem, či uviesť vôbec niečo na jej obranu. Vari to, že diela prezentované na spomínanej gramoplatni sú neodmysliteľnou súčasťou hudobného dedičstva a atakovať ich ako gýč či samoúčelný výstrelok je prinajmenej nenáležité? Že stačí letmý pohľad do katalógov svetových gramofónových firiem, aby sme zistili, že nahrávky kritizovaných diel nie sú žiadnou popoluškou? Že huslista Ruggero Ricci, keď pred desiatimi rokmi s orchestrom Radia Luxemburg s úspechom nahral takmer rovnaký repertoár, vonkoncom svojmu renomé neublížil, skôr naopak? Že David Oistrach i Leonid Kogan s obľubou hrávali Cimbalistovu fantáziu na Korsakovovho Zlatého kohútika, bez obáv, že to zneváži ich veľké interpretačné umenie? (V spochybnení Korsakovovho spoluautorstva diela možno dať kritikovi za pravdu, LP Opusu sa však opierala o sovietsku vydavateľskú prax.) Že transkripcie operných árií v úprave pre rôzne sólové nástroje sú na trhu vyhľadávané, o čom napríklad svedčí nahrávka trúbkára. M. Andrého a iných vrcholných inštrumentalistov? Že titul Opusu sa, napriek kritikovým pochybnostiam, najmä do zahraničia slušne predáva? Že priaznivá recenzia, uverejnená na stránkach Ruchu muzyczneho 2/89 ediční čin Opusu ani slovom nespochybňuje? To všetko zrejme pisateľa recenzie nepresvedčí, on musí argumenty na podporu vydania LP umelo konštruovať a vzápätí ich ako neudržateľné zavrhnúť. Pritom sa ponamáhal zbytočne, stačilo predsa jednoducho napísať: mne, Igorovi Javorskému, uvedený titul nevyhovuje, nemám k hudbe tohto typu vzťah a usudzujem, že takáto LP nemá v regáloch gramopredajní čo hľadať. Punktum. Na takto formulované stanovisko však treba reagovať. Vážený recenzent, viac tolerancie a sebaumiernenosti. Paleta umeleckého zážitku je široká. Nie všetko, čo sa nám nepozdáva, musí byť bez hodnoty. Aj v hudobnej spisbe platí etická zásada: ak k dielu nemám vzťah a v problematike sa náležite nevyznám, radšej o veci nepíšem. Najmä nie tónom varujúceho arbitra.

IVAN MARTON

Z redakčnej rady

Pred tohtoročným 14. ročníkom prehliadky Nová slovenská hudba uskutočnil Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov viacero besied skladateľov so žiakmi a pedagógmi vybraných bratislavských škôl a zamestnancami rôznych inštitúcií. Jedna z takýchto besied bola pred niekoľkými dňami aj na ĽŠU Exnárova ul., kde besedu viedol riaditeľ školy Július Murgaš.

V neformálnej výmene názorov učitelia tejto školy prediskutovali s prítomnými skladateľmi Dušanom Martinčekom, Tadeášom Salvom, Jurajom Tandlerom a Stanislavom Hochelom celý rad problémov, ktoré bránia tomu, aby sa súčasná slovenská hudobná tvorba dostala v čo najväčšej miere do povedomia poslucháčov a do repertoáru žiakov ĽŠU.

Ako najväčší problém sa javí nedostatok notového materiálu skladieb, ktoré už existujú, väčšinou však iba v rukopisných origináloch. Žiadali by sa teda účinnejšie kroky zo strany vydavateľstiev, nakoľko – ako sa opäť na besede potvrdilo – o súčasnú slovenskú hudobnú tvorbu je zo strany učiteľov i žiakov ĽŠU vcelku solídny záujem. (Dôkazom toho je i niekoľko konkrétnych objednávok nových skladieb, na ktorých sa prítomní autori s jednotlivými pedagógmi školy dohodli).

ĽŠU pociťujú už dlhší čas nedostatok prednesovej literatúry nielen pre spev a sólové nástroje, ale postrádajú materiál i pre kolektívne činnosti. Pri rôznych súťažiach si vypomôžu skôr skladbami českých skladateľov, kde je väčší výber a aj ponuka bohatšia. Viacerí českí autori udržujú písomné kontakty s vytypovanými ĽŠU, ktorým zasielajú svoj notový materiál s otázkami kde a kedy sa ich skladby interpretujú a aké sú potreby pre budúce obdobie. Besedujúci učitelia dávali konkrétne návrhy, aké skladby by radi so žiakmi hrali, hoci samozrejme netvrdia, aby skladatelia tvorili na základe vkusu žiakov a učiteľov, ale aby bolo pôsobenie obojstranné. Radi by interpretovali také skladby, kde by bolo cítiť slovenskú melodiku a spevnosť a ktoré by spĺňali dosť náročné kritériá rôznych súťaží.

Na záver stretnutia bolo jednomyseľne vyslovené želanie, aby sa v podobných pracovných kontaktoch medzi skladateľmi a učiteľmi ĽŠU pravidelne (približne raz do roka) pokračovalo.

GABRIELA BADLÍKOVÁ

Wilhelm Busch: Virtuózi **Snímka: archív HŽ**

Výzva

Historický ústav Slovenského národného múzea plánuje v roku 1990 usporiadať výstavu na tému SLOVENSKÁ HUDBA V KARIKATÚRE A ANEKDOTÁCH. Pri tejto príležitosti vyzývame všetkých záujemcov, ktorí vlastnia materiály k tejto expozícii a môžu ich zapožičať, aby sa obrátili priamo na Historický ústav SNM (Bratislavský hrad, tel. 314 300, dr. Vladimír Čížik). Vhodné materiály budeme publikovať aj na stránkach HŽ.

Redakcia

● Sekretariát Hudobnej mládeže SF usporiadal v dňoch 3. – 5. marca v Piešťanoch stretnutie zástupcov klubov Hudobnej mládeže. Náplňou podujatia boli 2 koncerty, ktoré sa uskutočnili v Dome umenia SF. Na prvom účinkoval E. Prochác (violončelo) a Tomáš Gaál (klavír), na druhom hornisti J. Illéš a M. Ševove a klaviristka S. Čápová. V rámci podujatia sa uskutočnila beseda s akad. maliarom Danielom Fischerom a účastníci si prezreli program pripravený klubom HM vo Vranove n/Topľou.

-r-

HUDOBNÝ ŽIVOT – dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov 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. Redakčná rada: zasl. um. Pavol Bagin, PhDr. Stanislav Bachleda, Igor Dibák, doc. PhDr. Oskár Elschek, PhDr. Ján Holička, PhDr. Igor Javorský, PhDr. Milan Ješko, zasl. um. prof. Miloš Jurkovič, PhDr. Alojz Luknár, doc. PhDr. Ladislav Mokrý, CSc., PaedDr. Eva Michalová, CSc., PhDr. František Matúš, PhDr. Tatjana Okapcová, Igor Wasserberger, zasl. um. Ilja Zeljenka. Adresa red.: 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 Kčs 39,– Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

17. február (21. a 22. február)
A. Vivaldi: Concerto madrigalesco
C. Ph. Bach: Koncert pre organ a sláčiky Es dur
G. Carissimi: Baltazár
Musica aeterna, dirigent Pavol Baxa, sólisti: Kamila Zajíčková, Simona Šaturová, Marta Beňačková, Peter Oswald, Ladislav Neshyba, Anna Zúriková-Predmerská.

17. februára v abonentnom cykle B a 21. a 22. februára na dvojici abonentných koncertov pre závody v cykle C – D sme sa stretli so súborom Musica aeterna (dramaturg Ján Albrecht): s umeleckým vedúcim a dirigentom Pavlom Baxom, koncertným majstrom Petrom Zajíčkom, vlastnými i hosťujúcimi sólistami a novozaloženým (zatiaľ aj s externými výpomocami) zborom voviedol svojich početných priaznivcov do hudby raného i neskorého baroka i galantného štýlu.

Dramaturgia koncertov príkladne podčiarkla Albrechtovo konštatovanie v programovom bulletine o pestrosti žánrov tohto obdobia: úvodom zaznelo Vivaldiho Concerto madrigalesco, ďalej vokálno-inštrumentálna kantáta Laudate pueri toho istého skladateľa (sólistka Kamila Zajíčková); Koncert Es dur pre organ a sláčiky Carla Philippa Emanuela Bacha (sólistka Anna Predmerská-Zúriková) a po prestávke nielen ako vrchol večera, ale i skutočný hudobný skvost oratórium pre sóla, zbor, orchester a basso continuo Baltazár od Giacoma Carissimiho (Kamila Zajíčková a Simona Šaturová – soprán, Marta Beňačková – alt, Peter Oswald – tenor, Ladislav Neshyba – bas). Dirigoval a na historickom, tzv. púťovom pozitíve z roku 1720 hral Pavol Baxa.

Pri počúvaní dvoch koncertov (piatok a utorok) – pri širšom poznaní tvorby 17. a 18. stor., uplatňovaní rôznych interpretačných názorov na historickú, či súčasnú „štýlovosť" a napokon aj pri sledovaní umeleckých výsledkov súboru Musica aeterna mi prišli na um myšlienky týkajúce sa práve týchto otázok. Vivaldiho Concerto madrigalesco je napríklad dielo, ktoré je prijateľné aj bez typickej barokovej pompéznosti. Výrazovo je strohejšie, interpretačne ho možno uchopiť aj v apartnejších zvukových polohách. Moja pripomienka sa netýka zaradenia tohto diela vrcholného baroka do repertoáru telesa (hoci sme v súvislosti s Musicou aeterna boli zvyknutí viac na rané baroko), ale jeho piatkovej interpretácie: pri zdôrazňovaní taktového členenia Concerto utrpelo v zmysle jednoliatosti hudobného toku. Na margo utorkového koncertu však už táto pripomienka nepatrí. Tu azda korigovalo teleso zvukový výsledok svojich interpretačných predstáv. Práve v tejto súvislosti som si uvedomila, že skúška na koncert, akokoľvek svedomitá, málokedy nahradí živý kontakt s publikom (i akustiku plnej sály). Podobné interpretačné korekcie boli evidentné aj v C. Ph. E. Bachovi: zatiaľ čo na piatkovom koncerte pôsobilo toto dielo „už" galantného štýlu nie dosť výrazne a „samostatne", v urotok bola koncertná zložka organa evidentná. Nielen v korektnejšom pritlmení sprevádzajúcich nástrojov, ale aj v suverénnosti sólového nástroja (nejde o technické dispozície sólistky, tie boli zjavné aj na predošlom koncerte), najmä vo využití inštrumentálnych zvukovo-farebných možností. Snáď iba Vivaldiho kantáta Laudate pueri a Carissimiho oratórium Baltazár boli už na prvom koncerte predostreté vo vyriešenom – nanajvýš akceptovateľnom a neskôr nemenenom interpretačnom tvare. Kamila Zajíčková dostala príležitosť v oboch dielach. Vivaldiho, aj pri náročnej, ťažiskovej úlohe sopránového partu, uviedla nanajvýš pôsobivo; v Carissimiho oratóriu svietivejšiu farbu jej sopránu vhodne dopĺňal kovovejší lesk (najmä vo výškach) sopránu Simony Šaturovej, ktorá v súčasnosti končí štúdiá na bratislavskom konzervatóriu a jej oficiálny debut možno hodnotiť nanajvýš priaznivo. Sympatický je jej interpretačný prejav – spomínanú vokálnu devízu podporuje dobrá technika i prirodzená muzikalita. Jej začlenenie do súboru by bolo obojstranným prínosom. Aj keď nemožno nič vytknúť ani ďalším členom vokálneho kvinteta Carissimiho Baltazára (všetci potvrdili lepšiu stránku svojej vokálnej i umeleckej povesti) pripomenúť treba, že L. Neshyba v rámci svojho bratislavského pôsobenia čoraz viac odhaľuje nielen vokálny talent, ale popri operných aj ďalšie dimenzie prejavu s jasným náznakom schopnosti stvárňovať vokálnu literatúru rôznych storočí. Interpretačne boli sólisti Zajíčková – Šaturová – M. Beňačková – Oswald – Neshyba zohratým kolektívom, ktorý v spolupráci s inštrumentálnou zložkou súboru Musica aeterna i novopredstaveným zborom si radi vypočujeme na koncertných pódiách v takejto forme – i hudobnej literatúre častejšie.

Nemožno nespomenúť zámer dramaturgie predostrieť svojim abonentom nielen hudobnú – ale aj myšlienkovú a etickú stránku uvádzaného hudobného diela. Preklad textu Carissimiho Baltazára (J. Krčméryová) so svojím etickým posolstvom (v parafráze – budovať na pominuteľnej sláve nie je najtrvalejším základom pre život) vhodne doplňuje v bulletine tradičné slovné komentáre k uvádzaným dielam.

VIERA REŽUCHOVÁ

x x x

23. a 24. február
A. Vivaldi: Koncert pre 2 huslí, violončelo a basso continuo
G. B. Pergolesi: Concertino Es dur
K. Kohout: Koncert pre kontrabas a sláčikový orchester D dur
B. Bartók: Rumunské tance
D. Šostakovič: Komorná symfónia op. 110 bis
Slovenský komorný orchester, dirigent Bohdan Warchal, sólisti: Bohdan Warchal, Petr Maceček, Juraj Alexander, Radoslav Šašina.

Netrvalo dlho a bratislavskému publiku sa v rámci dvojice abonentných koncertov Slovenskej filharmónie (23. a 24. februára) opäť predstavil Slovenský komorný orchester pod umeleckým vedením Bohdana Warchala. Akoby ani toto podujatie nechcelo vybočiť z tradície jubilejnej sezóny SF, ktorá sa vyznačuje zmenami a záskokmi. Tentokrát bol vopred avizovaný London Festival Orchestra, vystúpenie warchalovcov bolo náhradným riešením – hoci aj jednoznačne vydareným.

Prvým impulzom k peknému zážitku bolo predvedenie Koncertu pre 2 huslí, violončelo, sláčiky a b. c. Antonia Vivaldiho. Dielo, pochádzajúce z cyklu L'Estro armonico nesie pečať rýdzo vivaldiovskej poetiky, ktorá prežíva v našich časoch obdivuhodne dlhú konjunktúru záujmu. Pôsobivosť Vivaldiho skladby vždy umocní kvalitný muzikantský výkon – taký, aký odviedli traja sólisti a hráči orchestrálneho tutti SKO. Programový bulletin SF akosi pozabudol na mená skupiny sólistov, čo prekvapuje vzhľadom k náročnosti a efektnosti ich partov. Bohdan Warchal, Petr Maceček a Juraj Alexander mali dostatok priestoru zamuzicírovať si v doslova filigránskej spleti virtuóznych pasáží typickej barokovej faktúry. Skúsenejšie ucho istotne postrehlo odlišnosti v kvalite tónu obidvoch huslistov; v hre P. Macečka ešte chýba sýtosť a veľkorysé gesto skúseného majstra, sústredil sa skôr na vypracovanie technických problémov, ozdôb, stupnicových sledov. Napriek tomu vyznel celok presvedčivo a uspokojivo. Po iskrivom Vivaldiho Koncerte zaznelo v podaní SKO graciózne Concertino Es dur Giovanni Battistu Pergolesiho. Slovenskému komornému orchestru patrí vďaka už „len" za to, že častejšie obracia pozornosť k dielu tohoto polozabudnutého majstra, ktoré svedčí o procese prerodu dvoch štýlových období. Štvorčasťové Concertino vytvorilo elegantné intermezzo v kontexte sólisticky zameranej prvej časti programu SKO. Výkon hudobníkov v ničom nevybočil z vysokého štandardu a Pergolesiho hudba preletela cez koncertnú sieň doslova ako vánok sviežosti a radosti z hudby. Radoslav Šašina, takisto člen SKO, mal teda vynikajúco pripravenú pôdu pre svoje vystúpenie v Kontrabasovom koncerte D dur od Karla Kohouta. Predvedenie tohto diela je v podstate raritou a priamym prejavom ambícií mladého sólistu emancipovať kontrabas v rodine sólových nástrojov. Jeho hráčska suverenita pre mňa nebola žiadnou novinkou, naopak, len potvrdila moje predstavy a predpoklady. Predsa však v prvej časti Koncertu bol zvuk Šašinovho kontrabasu čiastočne eliminovaný svietivosťou tutti, čo spadá na konto samotného nástroja, nie umelca. Kontrabas môže plniť funkciu sólového nástroja veľmi sugestívne, no vytvorenie vhodného terénu vyžaduje značnú skúsenosť a kompozičnú citlivosť. Úsilia R. Šašinu by sa mohli stať výzvou pre slovenských skladateľov, pre ktorých by mohol byť kontrabas vhodnou inšpiráciou.

Počas prestávky „warchalovského" večera uplynulo takmer dvesto rokov a oddýchnuté publikum malo možnosť dotvoriť zážitok z koncertu najprv zásluhou Bartókových Rumunských tancov, ktoré zmobilizovali sústredenosť a naladili percepčnú frekvenciu na záverečné číslo programu, na Komornú symfóniu Dmitrija Šostakoviča op. 110 bis. Na pódiu sa odohrávala dráma – nádherná a zdrvujúca zároveň. Dráma, ktorá cez všetky peripetie a kataklizmy vyplynula do odzbrojujúceho večerného morenda. Šostakovičova kompozícia v podaní SKO bola jedným z najsilnejších zážitkov sezóny. Z celého radu interpretačných skvostov spomeniem vari jeden – majstrovské oscilovanie medzi komorným a symfonizujúcim prvkom ukrytým v autorskej úprave 8. sláčikového kvarteta. Komorná symfónia sa dá zahrať aj masívnejšie, no iste by v takom prípade nevynikli detaily mikroštruktúry diela. Prístup SKO považujem za optimálny a opodstatnený. Dlho doznievajúci zážitok je najspoľahlivejším meracím aparátom hodnoty tohto večera.

IGOR JAVORSKÝ

šfk

Kapacita obsadenia orchestra ŠF Košice limituje do istej miery možnosti dramaturgie programov. Skladby s väčším obsadením (najmä symfonicko-vokálne) vyžadujú zvýšené organizačné úsilie. Výberom opusov na koncert venovaný **180. výročiu narodenia** romantického klasicistu **Felixa Mendelssohna Bartholdyho** takýto problém nenastolil. Pre túto príležitosť angažovali hosťa z NDR – šéfdirigenta Štátneho symfonického orchestra Thüringen z Gothy – **Lothara Seyfartha.** Počas svojich štúdií na Vysokej hudobnej škole v Lipsku dokázal zrejme veľa prijať z atmosféry i tradície prostredia, v ktorom žili a tvorili autori programovaní na jeho košickom vystúpení – jubilujúci Mendelssohn i J. S. Bach.

U nemeckých dirigentov sme zvyknutí na presnosť, ale i strohosť a azda i príliš vymedzenú dávku fantázie. Tento všeobecne a zrejme dosť neoprávnene zafixovaný názor sa Seyfarthovi jednoznačne podarilo vyvrátiť. Je síce disciplinovaný, no citlivý a zdravo temperamentne tvoriaci hudobník. Jeho gestá sú zreteľné, tempá pevné, koncepcia dôkladne zvážená a zrejme už viackrát overená na koncertnom pódiu, preto vykryštalizovaná, definitívna – ťažko nepadnuteľná. Svojím osobnostným vkladom si dokáže dirigent získať poslucháča, opantať ho svojou živou interpretáciou, ale najmä nadchnúť precíznou hrou dobre pripraveného telesa.

Moje stretnutia s orchestrom ŠF Košice sú sporadické, sú to skôr sondy pri rôznych príležitostiach (na vystúpeniach v Bratislave, na Prehliadke koncertného umenia v Žiline, či na IS v Banskej Bystrici a pod.). Priznávam, že nie vždy som si z jeho vystúpení odnášal najlepší dojem. O to viac som sa potešil kvalite koncertu, na ktorom som bol v Košiciach **9. februára.**

O koľko stúpla úroveň tohto telesa! Cítime to v celkovom zvuku, ktorý smerom k vyváženej jednoliatosti tutti urobil už kus cesty vďaka kvalitnej súhre nástrojových skupín, či zvláčnelých sláčikov, alebo mäkkých harmónií dychov (len plechy sem tam intonačne zakolísali, ale to sa stáva i tým najvyspelejším hráčom lesných rohov). Mendelssohnova hudba je značne chúlostivá na interpretáciu. Ťažko mi je posúdiť mieru zásluh z priaznivého dojmu výkonu telesa: či prevažovala pohotovosť hráčov, alebo dôkladnosť prípravy dirigenta, do akej miery priaznivá konštelácia atmosféry, pohody a pod. So zaujatím som sa však nechal unášať už koncertnou predohrou **Hebridy (Fingalova jaskyňa),** ktorej program je vtesnaný ešte do pôdorysu klasickej sonátovej formy a je už akýmsi predobrazom symfonickej básne, k akej dospeli neskôr novoromantici. Ouvertúra sa niesla v polohách ušľachtilej krásy, osobitého zvukového oparu a stala sa skvelou vizitkou svojich interpretov – dirigenta i orchestra.

Skladateľský odkaz jubilanta-autora reprezentovala ešte **Symfónia č. 4 A dur op. 90 Talianska.** V Hebridách vo výraze dominovala malebná zvukovosť podčiarkujúca prírodnú scenériu. Aj v 4. symfónii jej náladový jas a optimizmus sú odrazom prírody i náladových dojmov, ktoré doliehali na Mendelssohna počas pobytu v Taliansku. Pocit optimistického jasu a radostného vzruchu Mendelssohn vyjadruje o. i. aj prostredníctvom výraznej rytmizácie použitých spevných tém. Už samotný obsah i idea tohto opusu je pre Seyfartha tým najideálnejším priestorom na sebarealizáciu. Zrejme sa opieral o starostlivú minucióznu prácu i o potrebnú schopnosť dokázať hráčov inšpirovať k maximálne koncentrovanému výkonu. Kantiléna tém v nástrojových skupinách mala najmä u dychov vysoké parametre vypracovania – plastickosť, pastelové odtienky, tónovú kvalitu a technickú istotu.

So záujmom som sledoval úroveň i koncepciu rytmicky exponovaných tanečných častí Talianskej symfónie (menuetu – Con molto moderato i saltarella – Presto). Nielen skladateľovi, ale aj tlmočiteľom ideového zámeru sa podarilo znamenite vystihnúť špecifikum talianskej zeme, a v prípade saltarella navodiť strhujúci obraz ľudového veselia. V tomto symfonickom finále a v prekonávaní jeho skrytých úskalí som sa presvedčil nakoľko vyrástol orchester východoslovenskej metropoly za posledné roky.

Na záver prvej polovice programu odznela **Suita h mol BWV 1067 od J. S. Bacha** interpretovaná vážne, zdržanlivo, ale i s živším, lež disciplinovaným pulzom. Niektoré úseky vďaka tomuto prísnemu prístupu vyzneli možno priakademicky, ale Suita ako celok zaujala. Nemalou mierou sa na presvedčivom dojme podielal dobre disponovaný **flautista Miloš Jurkovič,** ktorý odovzdal košickému publiku výkon na plnej výške svojich možností.

VLADIMÍR ČÍŽIK

ORGANISTI

na Interpretačnej súťaži SSR

Interpretačná súťaž SSR, založená v r. 1977, prezentovala v januári po druhý raz organistov, a to na novom organe ŠKO Žilina. Pripomeňme, že prvá podobná súťaž sa konala v roku 1983 v Piešťanoch, kde ceny získali I. Szabó, J. V. Michalko a E. Dzemjanová. Všetci traja sa úspešne zaradili do koncertného života, okrem toho ako pedagógovia konzervatórií, resp. VŠMU vychovávajú dnes ďalší dorast.

V súvislosti s terajšou súťažou treba vedieť, že o. i. mala určiť slovenskú reprezentáciu pre Medzinárodnú súťaž Pražskej jari '89. Prihlásilo sa osem kandidátov – traja z bratislavského konzervatória a piati z VŠMU (jedna konzervatoristka pre chorobu súťaž neabsolvovala). Súťaž prebiehala v dvoch kolách, repertoár bol stanovený aj so zreteľom na súťaž PJ. Skutočnosť, že sa neprihlásil ani jeden absolvent vysokých škôl, naznačovala, že aj u niektorých odchovancov VŠMU chýba odhodlanie využiť každú príležitosť na konfrontovanie svojich síl v rámci otvoreného zápolenia (v dnešnej konkurencii nevyhnutná podmienka). Takto sa IS SSR stala prakticky školskou súťažou (v zmysle podmienok je IS SSR určená pre umelcov s najvyššími koncertnými ambíciami, pričom poslucháči umeleckých škôl majú **možnosť** zúčastniť sa).

Výsledky I. kola neprekvapili: vypadli najmladší, teda dvaja poslucháči konzervatória. Pokiaľ však ide o hlavné kritériá hodnotenia (muzikalita, technická vyspelosť, psychické dispozície), výkony sa ani zďaleka nedržali „papierovej" formy. Jediná relatívne presne stanovená súťažná ukážka (časť jednej z Bachových triových sonát) sa tu stala skúšobným kameňom, demonštrujúcim všetky špecifické úskalia organovej interpretácie. Nijaký iný hudobný nástroj nevyžaduje od interpreta taký urputný zápas s mechanizmom nástroja, jeho osobitosťami, s akustikou, nekladie také nároky na súčasné sledovanie množstva čisto technických aspektov. Triové sonáty: dva jednoduché manuálové hlasy a jeden neproblémový pedálový hlas. Toto všetko spolu však vyžaduje dokonalé fungovanie psychomotorického aparátu, imunitu voči všetkým rušivým vnemom. Ak sa tu vyskytne porucha, interpret sám seba vylúči z boja o prvenstvo. Funkciu pevných nervov tu zdôrazňujem preto, lebo napokon poprehadzovala očakávané poradie: v I. i II. kole posunula dopredu poslucháčov najnižších ročníkov VŠMU proti ostrieľanejším kolegom z vyšších ročníkov.

Oproti prvej organovej súťaži tu chýbali také zrelé výkony, aké svojho času podali I. Szabó a J. V. Michalko. Porota preto neudelila prvú cenu. Druhú dostala poslucháčka I. ročníka (!) VŠMU **Monika Bucková,** ktorá v obidvoch kolách podala najvyrovnanejší výkon. Jej umelecký životopis prezrádza, že už ako poslucháčka košického konzervatória úspešne absolvovala rad súťaží, takže jej umiestnenie nebolo čisto náhodné. Tretiu cenu získal **Peter Reiffers** (II. ročník VŠMU) svojím nebojácnym prístupom k náročným dielam a imponujúcou istotou prednesu. Čestné uznanie dostali dve organistky, ktoré sa predstavili už na súťaži v roku 1983: **Zuzana Janáčková** a **Júlia Csibová.** Janáčková sa teraz pripravila o cenu indispozíciou v I. kole, Csibová zase zakolísaním v II. kole. Čestné uznanie získal aj **Boris Míček,** u ktorého sme postrádali výraznejšie členenie úsekov, teda dramatický vzruch. Cenu SHF za najlepší prednes slovenskej skladby udelila porota Júlii Csibovej (Očenáš: Organové pastely).

Vzhľadom na spomínanú medzinárodnú súťaž PJ bolo žilinské zápolenie organistov len predohrou k oveľa náročnejšiemu podujatiu, ktoré ešte dôkladnejšie preverí schopnosti našich mladých talentov a ich šance v silnej medzinárodnej konkurencii.

Záverečná poznámka: To, že nový organ a nádherne rekonštruovaná sála ŠKO sú veľkou atrakciou pre Žilinu a okolie, potvrdil aj záverečný laureátsky koncert, ktorý bol vypredaný dávno pred otvorením súťaže.

LADISLAV DÓŠA

KOMPLETNÉ ORGANOVÉ DIELO Oliviera Messiaena

Dielo Oliviera Messiaena len veľmi pomaly preniká na koncertné pódium. Ešte pomalšie sa k nemu prepracováva poslucháč. Možno je zatiaľ viac výsadou intelektuálov. Nie tak svojou podstatou, ako výsledkom. Náročným hudobným myslením skladateľa, vedomosťami z oblasti zdanlivo vzdialených zákonitostiam hudby. Kompozičný štýl Oliviera Messiaena síce vychádza z tesného spojenia s minulosťou (je dedičom tradícií francúzskej organovej hudby, proklamovanej jeho učiteľom Marcelom Dupréom, Charlesom Tournemireom), ale výnimočný je novátorstvom jazyka, vymanením sa zo zaužívaných metrorytmických princípov i neopakovateľnou farebnou invenčnosťou. Messaiaenove organy – podobne ako Bachove v jeho dobe – presvetlili interpretačný štýl; od čias Francka zazneli úplne novým spôsobom. Celá Messiaenova organova tvorba ďaleko prekračuje konvencie liturgického charakteru nástroja. V podstate vyrastá z princípov viery – v Boha, človeka, prírodu, život. Jeho dielo priam šokuje výrazovým bohatstvom; vyžaruje z neho spektrum odtieňov radosti, ale aj neobsiahnuteľných meditácií. Bohato pritom využíva gregoriánsky chorál, stavia ho do kontrastu so symbolikou prírody (spev vtákov), kultúrou gréckou i hinduistickou rytmikou. U nepripraveného poslucháča Messiaenova hudba skôr navodzuje obrazotvornosť a len výnimočné prípady hlbokej interpretačnej kontemplácie vystihnú jej pravú podstatu.

Organ sa stal pre Messiaena ideálnym prostredníkom – „výrazotvorcom" jeho hudobného sveta, napriek tomu, že nepatrí medzi nástroje rýchlo podliehajúce technickým novátorstvám. Messiaen z klasického typu nástroja v kostole Saint Trinité (hrá na ňom takmer 60 rokov) vyeliminoval prvky, ktoré v súlade s kompozičným myslením XX. storočia rozvinul do originálneho, jedinečného výsledku. Iba čas dokáže, či Messiaen je „labuťou piesňou organa" (André Hodeir) alebo príde následník, ktorý ešte posunie a vyťaží z nevšedných možností a kombinácií tohto kolosálneho nástroja ďalšie farby, dynamiku, nepoznané odtiene zvuku, registráciu.

Interpretácia organového diela Oliviera Messiaena je však bezpodmienečne spojená s typom francúzskeho nástroja, bohatého na farebné registre a viacpočetné kombinácie manuálu i pedálu. Alikvotné tóny, s ktorými tak rád pracuje a fascinuje poslucháča, sa u našich organov nedokážu tak výrazne uplatniť. Každá hudba však podlieha naturelu interpreta a nemenej je závislá od charakteru nástroja, špecifickosti rukopisu jeho staviteľa. Bratislavské organy nesú teda tiež istý rukopis, ktorý musia rešpektovať interpretačné koncepcie organistov. Hudba Oliviera Messiaena znela na verejných koncertoch v odlišných interpretáciách ako na gramonahrávkach so skladateľovou autentickou predstavou či originalitou rukopisu nemeckej organistky Almut Rössler, ktorá premiérovala a má v stálom repertoári Messiaenove organové skladby. Do malého počtu „svojich interpretov", považovaných skladateľom za najvernejších a najbližších jeho predstave, patria popri už spomínanej organistke – Jenifer Nate, Gaston Litaize, Lois Thirry, Thomas D. Schlee i náš Ferdinand Klinda. V interpretácii posledných dvoch organistov zazneli v Bratislave dve posledné, možno povedať najvýznamnejšie kompozície skladateľa. Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité (1969) a československá premiéra poslednej organovej kompozície Messiaena Livre du Saint Sacrément (1984).

Súborné predvedenie organového diela Oliviera Messiaena sa realizovalo v dňoch 11. – 19. decembra 1988 (pod patronátom Slovenskej filharmónie, Československého rozhlasu v Bratislave, Mestského domu kultúry a osvety v Bratislave a Vysokej školy muzických umení) predovšetkým zásluhou Ferdinanda Klindu, neúnavného šíriteľa jeho organového diela u nás i vo svete. Pre nie početné publikum – niekoľkých zasvätencov, či náhodných objaviteľov Messiaenovho organa – oplatilo sa vytvoriť takýto nevšedný projekt. Stali sme sa iste ojedinelým miestom, kde sa vzdala úcta i hold jeho umeniu. V rámci piatich koncertov sa na súbornom predvedení organového diela Oliviera Messiaena podieľalo desať organistov a jeden zahraničný hosť.

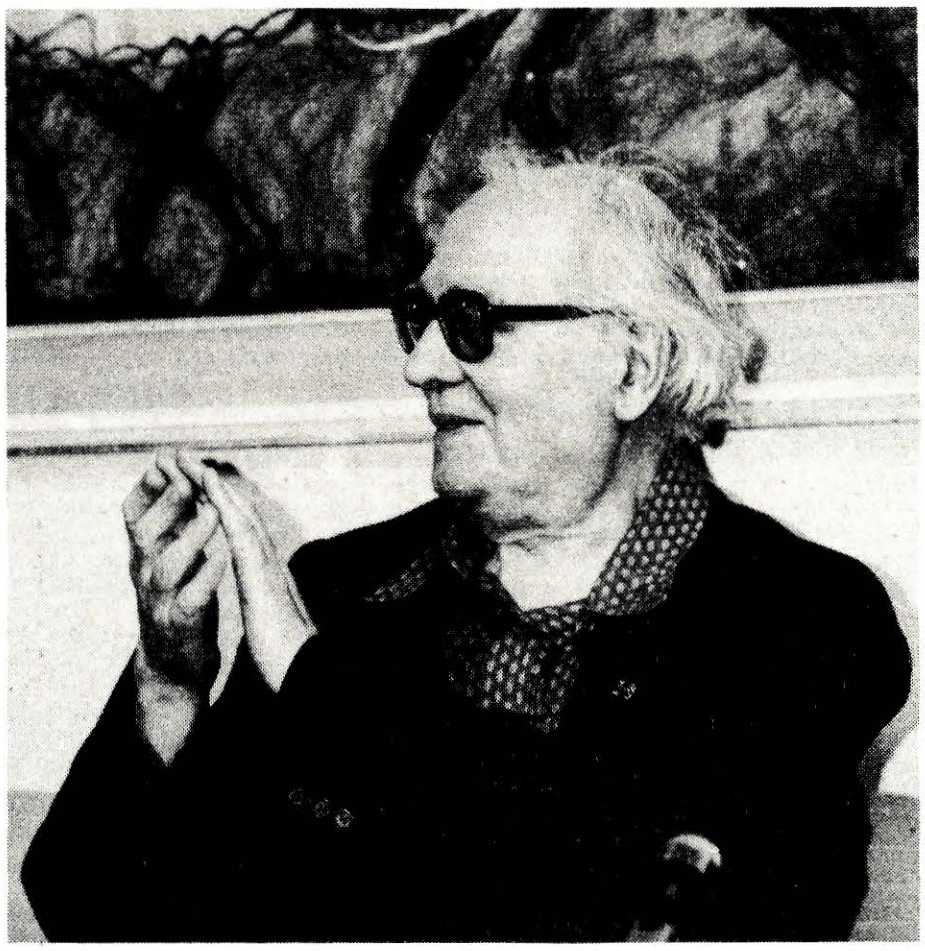
Ako zhodnotiť takúto veľkolepú akciu? Predovšetkým ako **nevšedný dramaturgický čin** celej bratislavskej koncertnej sezóny a **neporovnateľnej interpretačnej aktivity všetkých zaangažovaných umelcov** – vrátane poslucháčov VŠMU.

Nemá tu význam vyslovovať súdy, špeciálne hodnotenia, prípadne konfrontácie so spomínanými nahrávkami. Išlo tu o niečo viac. Každý účinkujúci s maximálne seriózným prístupom, väčšinou pre túto príležitosť, naštudoval nesmierne náročné partitúry skladateľa. Navyše viaceré z nich sú pre bežné koncertné pódium „nepoužiteľné". Týka sa to najmä rozsiahlych partitúr z 50-tych rokov, komponovaných abstraktnou seriálnou technikou. 42-minútovú **Livre d' orgue,** ktorá patrí k vrcholom konštruktivizmu tohto obdobia, naštudoval **v perfektnej technicko-výrazovej dimenzii Imrich Szabó.** O niečo prístupnejšej **Messe de la Pentecôte** vtlačil pečať svojho **profesionálneho a umeleckého nadhľadu Ján Vladimír Michalko.** O interpretáciu skladieb raného tvorivého obdobia Messiaena, nadväzujúce na vynikajúcu francúzsku organovú tradíciu, reprezentovanú kompozíciami **Le banquet céleste,** cez **Diptyque, L' Apparition de Léglise Éternelle, Verset pour La Fête de la dédicate** sa podelili poslucháči VŠMU. **So serióznym prístupom i názorovou zaangažovanosťou** sa ich ujali **Peter Reiffers, Boris Míček, Júlia Csibová, Zuzana Janáčková. S vynikajúcim interpretačným nadhľadom zrelej hudobníčky** sa zhostila stvárnenia **L' Ascension Eva Kamrlová** a **veľmi starostlivo si prepracovala** náročný part 9-dielneho cyklu **La Nativité du Seigneur Emília Dzemjanová.** 7-časťový **Les Corps Glorieux** v poslednej chvíli naštudovala (za chorú Zúrikovú) prváčka z VŠMU **Monika Bucková.** Bol to výkon hodný gratulácie! Cyklus uzatvárali už spomínané dve kompozície, ktoré znamenali vyvrcholenie celého projektu: **Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité,** preniknuté Messiaenovou hudobnou filozofiou u **F. Klindu** a československá premiéra 18-časťovej **Livre du Saint Sacrément** s interpretačne mnohovrstevnou výrazovou prepracovanosťou **Thomasa Daniela Schleeho** z Viedne. Skladba svojou kontemplatívnou podstatou nemá v súčasnej literatúre obdoby. Porovnanie sa natíska iba s Umením fúgy J. S. Bacha alebo s Missa choralis F. Liszta. V týchto skladbách totiž moment kontemplatívno-modlitebný (meditatívny) evokuje „rozhovor s Bohom". Iba 13. a 18. časti možno prisúdiť virtuózne efekty – inak plynie ako hlboká vnútorná spoveď auatora. Organ sa stal jej sprostredkovateľom. Popri organe samozrejme interpretácia. Preto iste prístup každého umelca bude poznačený originalitou vlastného precítenia, ľudskej i umeleckej zrelosti. Preto si vyžaduje, napokon tak ako celé Messiaenovo dielo, interpreta nesmierne vzdelaného vo všetkých oblastiach hudby a iných druhoch umenia – filozofie, teológie, prírodovedy, orientálnych kultúr – čiže ovládajúceho etiku a estetiku kompletného Messiaenovho hudobného myslenia. Pretože Messiaenove reflexie na tému svet – náboženstvo – príroda sú jedinečnými reflexiami autora.

A navyše Messiaen píše svoje organove diela pre „svoj" nástroj v chráme St. Trinité a teda chrámová akustika je jedným z najzávažnejších činiteľov autentickosti interpretačného myslenia skladateľa. Preto i vyššie uvádzané nahrávky napriek pomalším tempám udržiavajú napätie, bijú pulzom Messiaenových rytmov a obsahujú introvertnú hĺbku diela vzdialeného lacnej exaltovanosti, čo koncertná sieň nikdy nemôže nahradiť.

Kompletné uvedenie organového diela Oliviera Messiaena priblížilo teda hudbu dosiaľ vcelku nepoznanú, dávkovanú dúškami vzácneho elixíru najmä prostredníctvom umenia Ferdinanda Klindu. Nájde ďalších oddaných pokračovateľov v šírení kompozičných i umeleckých transformácií...?

ETELA ČÁRSKA



O. Messiaen počas svojej minuloročnej bratislavskej návštevy.

Snímka R. Polák

Na slovíčko s Róbertom Rudolfom

Róbert Rudolf (nar. 12. 2. 1963 v Bratislave), absolvent gymnázia (paralelne trojročná príprava u J. Hatríka), Konzervatória v Bratislave v triede J. Pospíšila, poslucháč 5. ročníka Vysokej školy muzických umení v Bratislave v triede I. Hrušovského; v roku 1985 absolvoval polročný študijný pobyt v Paríži u prof. Caira, v lete 1988 sa zúčastnil na skladateľskom kurze v Darmstadte a kurze elektroakustickej hudby v Poľsku; z Paríža si priviezol cenu školy za skladbu Solo pour Adelaine, na medzinárodnej súťaži elektroakustickej hudby v Bourges v roku 1988 získal za skladbu Niečo povedať prvé miesto, vo Varšave získal za to isté dielo v tom istom roku čestné uznanie.

V. Polakovičová: **Mnohí z našich skladateľov dnešnej strednej generácie sa zúčastnili na darmstadtských kurzoch v 60-tych rokoch. Ako to vyzerá dnes?**

– V Darmstadte je v poslednom čase evidentná snaha konfrontovať dnes už etablovaných predstaviteľov avantgardy 50-tych a 60-tych rokov s predstaviteľmi najrôznejších hudobných skladateľských tendencií vo svete, zabezpečiť myšlienkové napredovanie, ktoré sa môže premietnuť neskôr do tvorby mladých autorov, svedkov týchto debát, stretnutí. Ide o prednášky, koncerty a kurzy, ktoré majú veľmi široký záber. Prezentujú sa najnovšie diela skladateľov s rozbormi, pričom sa okrem technických otázok riešia i estetické problémy, ďalej prebieha súbor kurzov, ktoré sú viac otvorené debatám a výmenám názorov a v neposlednom rade cyklus koncertov, ktoré sa konajú v období kurzov.

Mal si možnosť prezentovať v rámci kurzu tvoje dielo Niečo povedať, ktoré získalo ocenenia na dvoch medzinárodných súťažiach. S akým ohlasom sa stretlo v Darmstadte?

– Moja skladba nezapadla do atmosféry v Darmstadte, mal som preto dosť obavy, ale myslím si, že reakcia sa dostavila: uspokojila ma a navyše i potešila.

– Si ešte iba pred ukončením vysokoškolského štúdia a už máš za sebou zopár pekných a dokonca i úspechom korunovaných „výletov" do zahraničia. Čo to znamená pre študenta, je to príležitosť pre väčší rozhľad oproti iným kolegom?

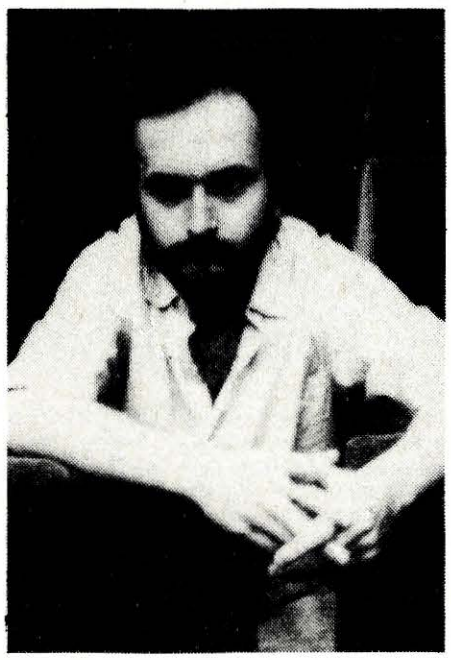
– Rozhodne. Možnosť pracovať v elektroakustickom štúdiu v Štokholme, ktorá vyplynula z ocenenia skladby na súťaži v Bourges, je pre mňa veľmi cenná a vkladám do nej veľké nádeje. Bude to práca s neznámym kolektívom, čo znamená istý stres, ktorý ale môže vyprovokovať k výkonu, k inému prístupu, pretože, pochopiteľne, sa budem pohybovať v štúdiu, ktoré funguje na možno podobných, ale predsa len v niečom odlišných princípoch. Mám na mysli princíp organizácie práce, princíp prístupu k elektronike, celkovú atmosféru štúdia a v neposlednom rade i atmosféru krajiny.

V Paríži si upútal skladbou, ktorá nepatrila do rodu elektroakustických; v poslednej dobe akoby si sa však venoval výlučne tomuto druhu.

– Som toho názoru, že treba skúsiť všetko a podľa toho aj pristupujem k elektroakustike. Nepovažujem sa za špecialistu, snažím sa iba pochopiť celý systém, ktorým tvorba prebieha a z tohto hľadiska sa vlastne približujem k tomuto problému – nezaťažený vedomosťami získanými teoretickou cestou, ale obohatený predovšetkým o vedomosti nadobudnuté v praxi. Rád by som to ilustroval: skôr, než som dostal príležitosť pracovať v elektroakustickom štúdiu v Bratislave, navštevoval som toto štúdio, vyše roka som sledoval prácu či už na hudbe alebo rozhlasových hrách, snažil som sa absorbovať všetky podnety.

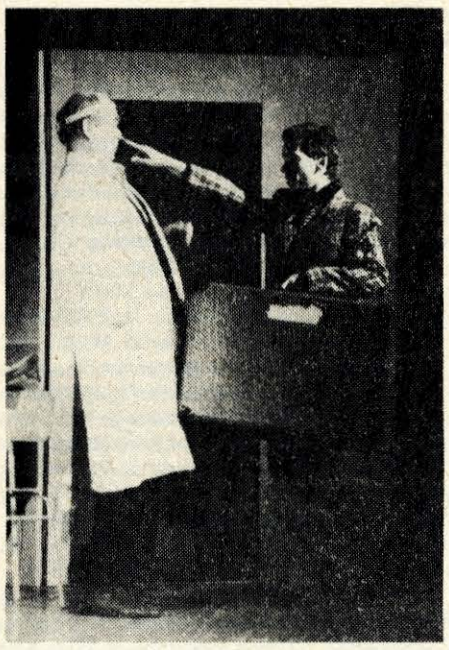
– Stretol si sa s viacerými osobnosťami hudobného sveta. Ktorá z nich najviac ovplyvnila tvoje myslenie, názory, tvorbu, krédo, ktoré si postupne vytváraš?

– To je veľmi zložitá otázka a ja nie som v podstate schopný na ňu odpovedať. Stretol som veľa ľudí, ktorí boli pre mňa veľkým podnetom a dúfam, že ich aj v budúcnosti stretnem. Myslím, že medzníkom bol môj pobyt v Paríži, ale to je len môj subjektívny názor, nemusí sa zakladať na objektívnej pravde. Nazdávam sa, že každý človek, ktorý má otvorenú hlavu a čisté srdce je podnetný, ak nie z profesionálneho, tak z ľudského hľadiska.



Snímka: archív HŽ

Pripravila: VIERA POLAKOVIČOVÁ



L. Neshyba (vľavo) a J. Ďurdiak v inscenácii Geriho Skrine

I. Dibák – Svietnik. (Zľava) E. Šeniglová, L. Neshyba a J. Neshybová Snímky: D. Jurkovič

Slovenská groteska a satira v opernom šate

Uvedenie dvoch komických operných jednoaktoviek na scéne Komornej opery SF (v rámci prehliadky Nová slovenská hudba) nebolo pre milovníkov opery síce objavom, ale potvrdilo, že obe diela – Svietnik Igora Dibáka, ako aj Skriňa Rudolfa Geriho sú pozoruhodným prínosom pre našu hudobnodramatickú produkciu.

Svietnik patrí medzi prvé kompozície svojho autora a na bratislavské javisko sa vracia takmer po dvanástich rokoch (po televíznom spracovaní a po moskovskom naštudovaní súborom Nemiroviča Dančenka). Táto „britká" miniopera je inšpirovaná Čechovovou poviedkou Umelecké dielo, podľa ktorej si Dibák sám napísal libreto. Námetom príbehu je odveký „prejav vďaky", ktorý stáročiami nadobudol obludné rozmery korupcie. Čechovovskú, v podstate neškodnú ironiu sa realizátori usilovali aktualizovať, a tak – popri manipulácii so „všimnými" bankovkami – svietnik plní nielen funkciu gýčového daru, ale slúži zároveň ako kradnutý a kompromitujúci predmet. Dibákova buffo-aktovka sa najmä režijným výkladom Blaženy Hončarivovej a. h., posunula do polohy opernej grotesky. Výrazne to potvrdila aj úvodná naháňačka, pripomínajúca zlatý vek americkej grotesky, väzenské mundúry hráčov orchestra, policajná rovnošata dirigenta a pod. Nemyslím si však, že by takto inovovaná interpretácia Svietnika dostatočne zotrela určitú „patinu", ktorú táto téma nadobudla vďaka každodennému, často i prázdnemu omieľaniu.

Groteska pritom neprotirečí Dibákovej hudbe; jej sila je v charakterizačnej funkcii, v organickej spätosti jednotlivých štylizovaných druhov so spoločným menovateľom – neoklasicizmom. Orchestrálna i vokálna faktúra sami osebe podporujú navodenú atmosféru grotesky, pôsobia ako jednoliaty, no meandrovitý prúd, ako „didaktické" perpetuum mobile i ako výsek zo života, poznačeného našimi slabosťami. Predložený inscenovaný variant opernej grotesky má svoje ozvláštňujúce príznaky, ale i zopár nadbytočných „gagov", priveľmi zaváňajúcich polopatizmom.

Koncepcia grotesky prirodzene zjednotila chápanie i výklad jednotlivých postáv opery. Juraj Ďurdiak stvárňuje prefíkaného delikventa Sašu so všetkými pozitívami svojho hereckého talentu, vo vokálnom prejave však uňho ešte badať isté technické nedostatky. Herecky mu v úlohe Dr. Košeľkova kontroval Ladislav Neshyba suverénnymi hlasovými dispozíciami a príjemnou basbarytónovou farbou. Advokáta Uchova šikovne, no s určitými problémami vo výškach naskicoval Ľubomír Kizek a Peter Šubert interpretoval herca Šaškina s výrazom ťažkopádneho „klauna".

Tvorivý tím Komornej opery vedený hosťujúcou režisérkou sa síce s Dibákovou jednoaktovkou popasoval statočne, ale výraznejší podiel adresnosti, väčšia nápaditosť a zosúladenosť realizátorov je badateľná až v druhej časti večera – v inscenácii Skrine Rudolfa Geriho. (Vyplýva to už zo „spolutvorby" skladateľa s režisérkou, ktorá je zároveň – spolu s Milanom Jažíkom – autorkou libreta, napísaného na motívy poviedok sovietskeho dramatika G. Gorina.)

Skriňa je Geriho prvým opusom a v štúdiu VŠMU bola uvedená už pred dvoma rokmi ako školské predstavenie. Skladateľ ju však prepracoval a vtlačil jej svojrázny hudobný rukopis so scénicko-revuálnym cítením, ktoré koncentroval do výrazových prostriedkov, čím posilnil satirický kontext hudobnodramatickej výpovede. Vznikla tak interesantná „operná satira", charakterizovaná v bulletine ako „zámerná koláž rozmanitých prvkov klasickej opery i muzikálu, v prekvapivých strihoch a kontrastoch". Táto citácia skutočne vystihuje podstatu Geriho diela, ktoré i napriek spevohernej tendencii, napriek svojim „hitom", rytmom evokujúcim latinskoamerické tance, napriek vtipným dramatickým dialógom ostáva síce príznačne netradičnou, ale predsa len komickou operou. I vo svojej žánrovej rôznorodosti má švih a primerané napätie. S prísnym úsmevom pranieruje byrokratické mechanizmy a ich antihumánne symptómy v odcudzujúcom prostredí. „Narastanie administratívy" (regálov zo šanónmi) vtipne a nápadito vyjadruje aj výtvarné riešenie Jánom Hončarivom a. h., ktorý navrhol i mobilnú scénu pre meniace sa interiéry vo Svietniku.

Škoda len, že sa tvorcovia znížili k niektorým „rukolapným" popisnostiam. Napríklad celé intermezzo Ducha poctivého úradu otupuje provokatívne ostrie tejto satiry; každý predsa vie, že „úrady majú ľuďom slúžiť a nie ľudia úradom", ako pripomenul už pred vyše sto rokmi Ján Palárik.

Väčšia pohoda – v porovnaní so Svietnikom – sa prejavila i v súhre protagonistov. Vďaka operetnému charakteru diela mohol lepšie rozvinúť dramatické schopnosti aj J. Ďurdiak v úlohe hlavného šéfa. Druhého šéfa herecky i vokálne znovu príťažlivo kreoval L. Neshyba. Napriek zdravotnej indispozícii dobrý výkon podala Mária Eliášová ako Druhá upratovačka a podobne i Ivica Neshybová ako Druhá úradníčka. V úlohe Stránky i Druhej upratovačky sme mali možnosť vypočuť si pekný hlas Jany Ďuriačovej; jej prejavu však trochu vadila dôsledná „operná" tvorba tónu. Postavu Prvej úradníčky alternovali Eva Šeniglová a Miroslava Marčeková. Obe ju – ako úradom deformovanú „osôbku" – vykreslili veľmi živo, no Marčeková v niektorých momentoch zbytočne „prehrávala" a karikovala. Hlasovo boli obe predstaviteľky približne na rovnakej úrovni, ale viac zaujal sýtejší soprán Šeniglovej.

Napokon si pochvalu zaslúži aj dobre pripravený komorný orchester, ktorý sa pod vedením dirigenta Mariána Vacha pri oboch operách podieľal na celkovom, pomerne vyrovnanom interpretačnom výkone. Iba na niektorých miestach by sa žiadala menšia intenzita zvuku, ktorý pohltil pointu dialógov či „songov".

Zaradenie dvoch slovenských komických hudobnodramatických diel do repertoáru Komornej opery SF nemožno teda chápať iba ako povinnú daň prezentácii pôvodnej tvorby, ale musíme v ňom predovšetkým vidieť a oceniť úsilie inscenátorov o nadviazanie dialógu aj s priemerným „diváckym poslucháčom", hoci, ako som pripomenul, netreba ho natoľko podceňovať.

ĽUBOR HALLON

MLADA – DLHO OČAKÁVANÁ PREMIÉRA VEĽKÉHO DIVADLA

Na plagátoch Veľkého divadla v Moskve sa objavil nový titul: 4-dejstvová opera-balet Mlada. Toto rozsiahle a dosiaľ neznáme dielo nie je vôbec nové. Vzniklo bezmála pred sto rokmi, v roku 1892 a jeho autorom nie je nikto menší, než N. A. Rimskij-Korsakov. Fragmenty z tohto diela majú v repertoári najlepšie symfonické orchestre, a ich hudba uchvacuje výrazovou hĺbkou a bohatou farebnosťou. Napriek svojim hudobným kvalitám bola Mlada inscenovaná iba trikrát (naposledy v 20-tych rokoch v Leningrade) a je paradoxné, že sa život týchto inscenácií obmedzil iba na niekoľko predstavení.

Vo Veľkom divadle v Moskve sa Mlada nehrala ešte nikdy. Uviesť ju na scénu sa rozhodol 43-ročný Alexander Lazarev, ktorý sa v minulej sezóne stal šéfdirigentom a umeleckým vedúcim divadla. Dirigenta v tomto úsilí podporil i operný režisér Boris Pokrovskij, ktorý vo svojich 77 rokoch prekypuje energiou a svoj život si nevie predstaviť bez odvážnych experimentov. Zástancom myšlienky sa stal i Valerij Levental, ktorý sa v tejto sezóne stal hlavným scénickým výtvarníkom. Pridal sa i baletný majster Andrej Petrov, ešte nedávno sólista Veľkého divadla, ktorý však už mal na tejto scéne niekoľko vlastných inscenácií.

„Tajomstvo Mlady musí byť odhalené" – takto sformuloval hlavnú myšlienku spoločnej práce Boris Pokrovskij. Toto tajomstvo našiel ukryté v sujete opery, základom ktorého sú večne platné myšlienky o boji síl dobra a zla, o protikladoch reality a túžby, agresívneho egoizmu a obetavej lásky. Pokrovskij ich výstižne charakterizuje ako prejav „nadčasového, nesmrteľného citu pre pravdu a vieru, víťaziaceho nad lžou a násilím".

Samotný sujet je však pomerne prostý, statický a navyše čerpá z dávnej minulosti, z 9. storočia. Postavami opery sú príslušníci starobylého kmeňa polabských Slovanov. Vojslava, dcéra kniežaťa Mstivoja, otrávi na otcov popud priateľku Mladu, aby tak získala lásku a zároveň i bohatstvo jej ženícha Jaromíra. Postava Mlady v opere nie je reálna, je to len duch, vízia, ideál... No víťazí práve ona – Jaromír ostáva verný svojej láske.

Pokrovskij inscenuje predstavenie metódou „divadla v divadle". Takto pred nami ožíva v dvornom cárskom divadle staroslovanská legenda o Mlade. Dnešný divák pri vstupe do hľadiska vidí pred sebou starobylú oponu, na ktorej je namaľované súsošie, dodnes krášliace priečelie Veľkého divadla: boh Apolón a Múzy na voze so štvorzáprahom koní... (je to akýmsi zázrakom zachovaná pôvodná opona predrevolučného Veľkého divadla). Na proscéniu sa pohybujú doboví lokaji, ktorí sú aktívne zapojení do celého predstavenia: vítajú hostí, volajú a vyprevádzajú hercov, pomáhajú pri výmene dekorácií a rekvizít, atď.

Od samého začiatku je takto navodená atmosféra hry, ktorá je plne využitá i v samotnej opere. Nachádzame tu veľkolepé obrazy ľudových slávností, pohanských hier, rituálnych obradov, veštieb, čarovných snov, fantastických proroctiev... Výtvarník umocnil „scénickosť" deja použitím bábok – veľkých i malých. Sú to modly i dvojníci živých osôb, ich symboly i znaky, metafory ich charakterov.

Morena – nár. um. RSFSR G. I. Borisova
Snímka: APN

Dej opery je nabitý životom, doslova omračujúcou dynamickosťou. Skutky hlavných hrdinov, ich vzťahy, všetky pohyby sú prejavom prekypujúcej pohanskej vášne. A to je kľúč k ďalšiemu tajomstvu Mlady: k presnému vymedzeniu jej žánru. Nie je to opera s baletnými vsuvkami, ale zložitejší fenomén: opera-balet, reprezentovaná nerozlučnou jednotou spevu, slova a tanca. Niet tu nikoho, kto by bol pasívny: jediného zboristu, štatistu, o sólistoch už ani nehovoriac. Všetci majú svoje herecké úlohy, všetci účinkujú v pohybovo neľahkých scénach.

Všetko dianie na javisku usmerňuje a stmeľuje hudba. Orchester znie tak farebne a plasticky, že sa zdá, akoby sa hudba „prelievala" na scénu a vtelila sa do farebných, zrak priťahujúcich obrazov. Výstižne to napísala sovietska tlač: Lazarev ako ozajstný divadelný dirigent talentovane diriguje nielen orchester, ale celé predstavenie.

Z kompozičného hľadiska je Mlada dielo, v ktorom sa spája minulosť a súčasnosť operného umenia. Hudba Mlady anticipuje naše 20. storočie, – hovorí Lazarev a pokračuje – Rimskij-Korsakov vytvoril jedinečné dielo, ktorého nitky siahajú k pohanskej hudbe Stravinského i k Prokofjevovej Skýtskej suite, nachádzame v nej dokonca predzvesti niektorých wagnerovských intonácií.

Mlada zjednotila a úspešne reprezentovala tvorivé sily celého súboru moskovského Veľkého divadla. Úlohu hlavnej hrdinky Vojslavy naštudovala svetoznáma sopranistka Makvala Kasrašviliová (účinkovala na scéne Metropolitnej opery, Covent Garden a iných). V ďalších ťažiskových úlohách sme videli popredných sólistov – Galinu Borisovovú v úlohe Moreny a Borisa Morozova ako knieža Mstivoja. V roli Jaromíra sa publiku predstavil talentovaný tenorista, stážista divadla Oleg Kuľko. Zložitý a mnohotvárny obraz Mlady stvárnila hviezda Veľkého divadla v Moskve Nina Ananiašviliová.

SANIJA DAVLEKAMOVOVÁ
divadelná kritička APN

Eugen Suchoň: Rapsodická suita pre klavír a orchester
Impromptu s variáciami pre klavír, bicie nástroje a sláčikový orchester z cyklu Kaleidoskop (č. 6)
Elégia a toccata pre klavír, sláčikové a bicie nástroje
Klára Havlíková, klavír
Symfonický orchester Československého rozhlasu, dir. O. Lenárd
OPUS Stereo 9310 2075. Digitálna nahrávka

Životné jubileum – osemdesiatiny národného umelca Eugeňa Suchoňa dali podnet k mnohým podujatiam na majstrovu počesť i k viacerým edičným činom našich vydavateľstiev. Hudobné vydavateľstvo OPUS, ktoré v minulých rokoch vydalo na gramoplatniach takmer všetky väčšie autorove diela, prispelo o. i. reprezentatívnym výberom jeho klavírnych skladieb, všetky vo verzii pre klavír a orchester.

S prvými dvoma skladbami, ako i s Toccatou (bez Elégie, ktorá vznikla neskôr) sme sa už prostredníctvom gramofónovej nahrávky mohli zoznámiť dávnejšie, ale nová nahrávka prináša vždy niekoľko pozitívnych momentov. Na jednej strane

samotný fakt, že platne spred niekoľkých rokov už dnes vôbec nie sú dostupné (tento problém treba znovu a znovu nastoľovať, pretože sa dotýka nielen gramoplatní, ale literatúry vôbec, ktorú si mnohí – a, žiaľ, sú medzi nimi práve tí kompetentní – mýlia s čerstvými rožkami: čo sa hneď nepredá, treba zlikvidovať, pričom nemyslia na mladú, nastupujúcu generáciu milovníkov umenia). Na druhej strane sa práve tieto skladby neobjavujú na koncertných pódiách príliš často (najmä Rapsodická suita; Impromptu s variáciami či Elégiu a toccatu môžeme občas počuť vo verzii pre klavír sólo). Ďalším pozitívom je možnosť získať ucelený pohľad na Suchoňov hudobný jazyk v určitej oblasti, v určitom období (Rapsodická suita, Kaleidoskop i Toccata patria do jedného tvorivého obdobia – Rapsodická suita vznikala v rokoch 1964 – 65, klavírna verzia Kaleidoskopu sa datuje od r. 1967 – 69) orchestrálna 1971 (a Toccata je z roku 1973), ktoré je charakteristické v kompozičnej zložke overovaním si a rozvíjaním spôsobu tónového usporiadania, ktoré autor teoreticky zdôvodnil vo svojej práci Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk (OPUS 1979). Vo výrazovej stránke kladie dôraz na expresívnosť a na motorike a drsnej zvukovosti postavený vnútorný dynamizmus, ktorý však kompenzuje uvoľnenými, nostalgickými plochami. A práve tu je jediná výhrada, ktorú voči nahrávke mám: myslím si, že práve dynamického kontrastu tu je veľmi málo, i lyrické stíšené polohy sú príliš nervné, bez vnútorného kľudu; tiež hravé, groteskné miesta by nezaškodilo ešte viac nadľahčiť. Žiada sa to tým skôr, že práve v jednotnosti druhu a štýlu vybraných skladieb sa skrýva nebezpečie prílišnej jednotvárnosti i pre erudovaného hudobníka, nieto ešte pre bežného poslucháča.

Technická kvalita nahrávky je dobrá, grafické riešenie i sprievodný text na solídnej úrovni.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

* * *

Eugen Suchoň: Baladická suita; Metamorfózy. Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave, dirigent Ondrej Lenárd.
OPUS 9310 1949. Digitálna nahrávka.

Záslužným činom slovenského hudobného vydavateľstva v uplynulom roku bolo obsiahlejšie zmapovanie tvorby národného umelca Eugena Suchoňa. Jedným z efektných článkov tohto edičného reťazca je nahrávka dvoch symfonických opusov, ktoré sa už stali akoby synonymom pojmu slovenský symfonizmus. Baladická suita aj Metamorfózy tvoria skutočne ten najzdravší základ a jadro v tejto oblasti tvorivosti na Slovensku. V dnešnej dobe ich možno považovať za overené a trvalé hodnoty našej hudobnej kultúry, ktoré silou svojej pôsobnosti prerástli hranice Slovenska (– nielen tým, že partitúra Baladickej suity je majetkom vydavateľstva Universal Edition A. G., Wien). Preto každý kontakt s ich hudobným svetom je mimoriadne inšpirujúci pri hľadaní pozície našej kultúry v širšom, európskom kontexte. V edičnom katalógu OPUS-u nie je Baladická suita ani Metamorfózy novinkou, predsa však ich najčerstvejšia realizácia je výrazným obohatením celkovej produkcie. Pre dirigenta Ondreja Lenárda sú obidve kompozície vhodnou platformou pre demonštráciu jeho vzťahu k rozmerným dramatickým symfonickým projektom. Kategória dramatična je pre Lenárda jednou z východiskových pozícií v procese modelovania koncepcie prístupu a v následnej realizácii. Naštudovanie suchoňovských partitúr opäť potvrdzuje základné črty Lenárdovho interpretačného profilu, čo v tomto prípade znamená jednoznačný prínos. Dualistická podstata hudob-

ného obrazu, konfliktnosť, extrémne výrazové polohy, svojrázna zvukovosť orchestrálneho aparátu založená opäť na dialektickej jednote princípov tutti – sólo, to všetko „nahráva do kariet" O. Lenárdovi, to všetko sa spolupodieľa na vzniku symbiotického výsledného tvaru. Duchovne obzvlášť spríbuznené kompozície špecifikuje dirigent skôr pomocou aktivizovania spomínaného dramatického elementu. V Baladickej suite prevláda a dominuje passionato, mladícka maximalizácia jednotlivých výrazových polôh. Nemenej strhujúce sú Metamorfózy, avšak tie prinášajú viac polemiky, viac konfrontácií. Ondrejovi Lenárdovi sa v spolupráci s hráčmi SOČR-u podarilo dešifrovať filozofické premisy ukryté v dokonalej hudobnej štruktúre obidvoch suitových cyklov. Predkladaná platňa má okrem interpretačnej aj iné devízy – napríklad sugestívny desing s použitím maľby Martina Benku, s majstrovským slovným komentárom prof. Kresánka a Igora Vajdu i s uvedením minutáže častí skladieb. Náročnejší diskofil môže mať výhrady voči zvukovej realizácii Baladickej suity (nahrávka je prevzatá z produkcie Československého rozhlasu), ktorá je plochá, málo plastická a nedosahuje úroveň záznamu Metamorfóz. Táto výhrada je v rámci gramorecenzie istotne závažná; môže znížiť mieru estetického zážitku z počúvania. Napriek tomu však treba oceniť dramaturgický prínos titulu spočívajúci v oživovaní nášho kultúrneho povedomia pomocou pripomínania trvalých hodnôt slovenskej hudobnej kultúry.

IGOR JAVORSKÝ

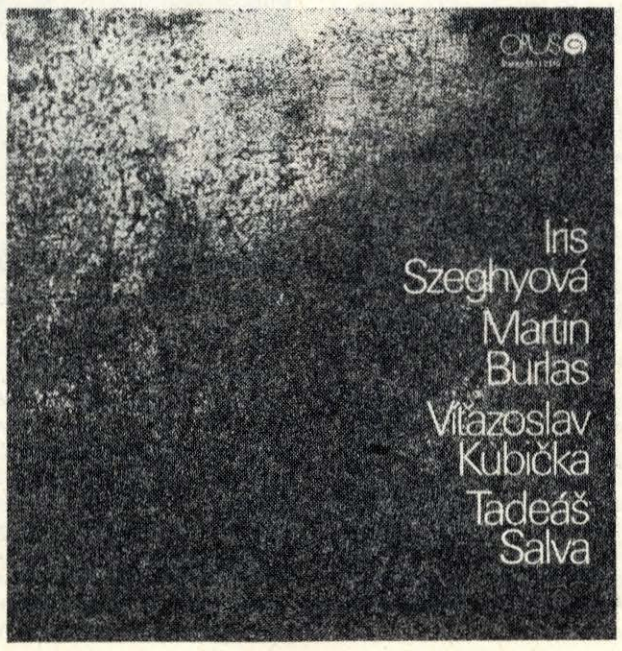
* * *

Iris Szeghyová – Martin Burlas – Víťazoslav Kubička – Tadeáš Salva
OPUS Stereo 9111 2115

Rok sa zišiel s rokom a vzorka, reprezentujúca prehliadku Nová slovenská hudba '88 zásluhou gramoplatne z vydavateľstva OPUS uzrela svoje znelé svetlo sveta. Obsiahla skladby štyroch autorov: M. Burlasa, I. Szeghyovej, V. Kubičku a T. Salvu (mená suplujú i titul gramoplatne). To, že som identifikovala spoločného menovateľa pre zúčastnených skladateľov – prehliadku novej tvorby 1988 (kedy všetky štyri skladby premiérovo odzneli) nie je náhoda. Patrím do nie príliš rozkošatenej famílie sledovateľov slovenskej hudby. Preto som bez námahy vyriešila jednu z dramaturgických hádaniek týkajúcu sa zrodu tejto gramoplatne. NSH '88 – táto šifra je teda zdôvodnením ďalšieho edičného „luxusu" vydavateľstva. Akosi márne hľadám kľúč k riešeniu druhej hádanky – autorskej zostave. Zišli sa tu v pohode traja tridsiatnici, vedľa nich stojí náhodný (i keď vhodný) zástupca pokolenia päťdesiatnikov. Zdá sa, že stačilo málo: dotiahnutejšia textová príloha, resp. obalová adjustácia mohli hmlisté dohady pádne pointovať. Vychádzajúc trebárs zo starého dobrého sloganu „všetko so všetkým súvisí" dal by sa šikovne obhájiť tento trochu aleatorický výber z ponúkanej bohatšej žatvy...

Zvláštne pôsobia vedľa seba nahrávky skladieb troch rovesníkov. Stoja tu v pozícii, ktorá mimovoľne ponúka konfrontačnú optiku. Ide o tri cieľavedome vytýčené programy. Tri rozdielne poetiky.

Je tu Burlasova tichá revolta, nerv nepokoja v hľadaní. Jeho vehementné vsádzanie i odvaha riskovať – prichádzať s „vlastnou kožou", niekedy aj provokujúcim gestom. Pripraveného



vyhrávať i prehrávať – ale nezastať, ísť ďalej... Na takomto sympatickom kréde vyrástlo aj Simultánne kvarteto pre syntetizátor, trombón, bicie, klavír a gitaru (1987, interpretačne spolu s autorom zaangažovaní členovia súboru VENI). Zvukovo apartná inštrumentálna zostava rozvíja na báze troch častí akýsi vnútorný monológ, zdanlivo nezávislý a nesúvisiaci dej popri sebe paralelne plynúcich línií. Zdá sa, že Burlasove úsilie syntézy (prvky prebraté i vyabstrahované z minimal, repetitiv, pop, džezu atď...) v tejto skladbe vyspelo do stupňa originality hudobnej formulácie. So zreteľnou textúrou výzvy, ale aj naliehavej potreby súčasníka – „niečo povedať..."

Iris Szeghyová a jej Canto triste pre trombón a klavír (1986 – T. Winkler a Z. Poulová) predstavujú inú vlnu. Je to skladba stíšeného výrazu: smutný, tklivý hlas prichádzajúci „odkiaľsi" je tu konfrontovaný s introvertne ladeným komentárom. Celá kompozícia prebehne na stlmenej melancholickej amplitúde. Imponujúca je krehká subtílnosť, s akou dokáže autorka narábať s materiálom na ploche približne desaťminútovej kompozície. Nezľahčuje si pritom samoúčelnými páčivými sentimentálnymi „pomôckami". Skladba je kompaktná, narysovaná pevne a logicky. Za mimoriadnu považujem schopnosť traktovať práve prostredníctvom trombónu (nástroja s nie príliš gracilnou zvukovou vizážou) krehký pôvab, miestami až éterickej poézie.

Víťazoslav Kubička v Koncerte pre čembalo a sláčikový orchester (1986 – M. Dobiášová, Musica aeterna s P. Baxom) pokračuje v nastúpenej ceste, prehlbujúc výraz a obohacujúc štrukturálny arzenál svojej reči. Kubička je autor, ktorý sa neobracia k experimentom. Vsádza na spoľahlivý, tradíciou overený základ a na ňom buduje. Koncert pre čembalo, skladba so zreteľnou neobarokovou inklináciou nekladie poslucháčovi filozofické otázky, vyžaduje len sústredenosť – na umne skoncipovaný prúd hudby. Spontánnej, zhovievavej a sviežej.

Vymykajúc sa z predchádzajúceho kontextu, kolekciu uzatvára Balada pre 12 sláčikových nástrojov (1974 – ŠKO Žilina s J. Valtom) od Tadeáša Salvu. Veľa sa už povedalo na margo skladateľových balád, jeho baladickosti i kompozičných parametrov, odvodených z folklórneho tkaniva... Myslím, že jednou z najdemonštratívnejších ukážok Salvovej hudobnej originality je práve táto sláčiková balada. Tu je skoncentrovaná v priam esenciálnej podobe jeho schopnosť hovoriť jedným dychom rečou „univerzálnou" i jazykom, v ktorom sú zakódované elementy ľudovej hudobnosti. Je tu rudimentárna zemitosť spolu s pokorou a bázňou prijímaných „ušľachtilých" hudobných tvarov, tých, ktoré vymodelovali tvorcovia nedávnej i dávnej európskej minulosti. Je to Salvovo umelecké vieroyznanie – bez príkras a štylizovania. Preto znie pravdivo a čisto – a to pocíti aj poslucháč.

A namiesto záverečného starého zaužívaného zaklínadla („... myslím, že platňa sa stane súčasťou diskotéky každého diskofila...") opozičný hlas (myslím, že sa nestane) – pretože: žijeme v reálnom svete, s reálnym stavom poslucháčskeho zázemia... Táto platňa má iné poslanie: pre neveľkú famíliu sledovateľov novej tvorby ostať živým dokumentom pohybu slovenskej hudby. V jednom z jej časových bodov.

LÝDIA DOHNALOVÁ

* * *

Cecil Forsyth: Concerto for Viola Orchestra in G minor
Ralph Vaughan Williams: Flos campi
Lubomír Malý – viola
Prague Symphony Orchestra (Miloš Konvalinka; Prague Radio Chorus) Pavel Kühn
PANTON Stereo 757 – 1031 Digital Recording

Táto gramoplatňa z produkcie vydavateľstva PANTON prispieva k poznaniu violového repertoáru 20. storočia a prezentuje diela, ktoré širšej verejnosti nie sú také známe ako frekventované violové koncerty autorov – Martinů, Hindemitha, Milhauda a Bartóka. Z pera anglických autorov poznáme predovšetkým Koncert Williama Waltona, ktorý Primrose presadil z regionálnej literatúry na svetovú verejnosť, poznáme azda ešte Brittenovo dielo Lachrynae. Skladby vystihujú úroveň anglickej literatúry pre violu.

Koncerty Cecila Forsytha a Ralhpa Vaughana Williamsa neboli našej verejnosti v takej miere povedomé ako spomínané diela. Napriek tomu si však zasluhujú pozornosť. Forsyth, ktorý popri R. Vaughanovi Williamsovi stál trocha v pozadí, pôsobil ako významný muzikológ, komponujúci len sporadicky. Vládne pritom pozoruhodnou výrazovou paletou, ktorá však neprekračuje jazykovú a štýlovú hranicu novoromantizmu, involvujúcu aj elementy impresionizmu. Napriek tomu však dielo presvedčí dômyselnou a vydarenou faktúrou, výrazovým zameraním a jasnom dikciou. Cítiť, že sám pôsobil ako violista a že napísal toto dielo kvázi pre seba.

Hudobný a výrazový obzor Ralpha Vaughana Williamsa je však v mnohom zaujímavý a progresívny. Skutočnosť, že sa ako súčasník klasikov moderny nepustil do radikálnejších reforiem vlastnej hudobnej reči, nevylučuje fakt, že syntetizoval hudobnú reč 20. storočia s elementmi starého anglického hudobného folklóru, s prvkami ľudového prejavu, zachovaného z tudorovskej epochy. Na rozdiel od súčasníka Forsytha, je životné dielo R. Vaughana Williamsa reprezentované mnohými originálnymi skladbami. Viole venoval ešte ďalšie skladby. Jeho výrazová paleta je svieža a originálna, a napriek tomu, že nezľavuje z náročnosti je komunikatívna a ľahko osvojiteľná. Inštrumentuje majstrovsky, využívajúc i nezvyklé farebné účinky, čoho dôkazom je aj prezentovaný koncert.

Popredný český violista Lubomír Malý sa už milovníkom gramoplatní predstavil viacerými nahrávkami. Okrem iného poznáme jeho skvelú interpretáciu Rubinsteinovej Sonáty, jednu platňu venoval i vzorovej interpretácii klasických koncertov violového repertoáru, používaného hlavne na školách. Kvalita jeho tónu, timbre a modulovanie farebnej kvality interpretovanej hudby patrí k najpríťažlivejším momentom jeho prejavu, nemožno však zabudnúť na muzikantský prístup, ktorým formuje interpretované dielo.

Aj prezentované koncerty anglických autorov sú jasným príkladom umeleckých kvalít Lubomíra Malého. Prijímateľ či majiteľ tejto platne si iste príde na svoje.

JÁN ALBRECHT

staccato

● **SLOVENSKÁ A ČESKÁ TVORBA V BULHARSKOM ROZHLASE. Sofijská rozhlasová stanica Orfeus, ktorá sa orientuje na náročnejšie hudobné programy, z iniciatívy redaktorky A. A. Katemaridu zaradila do vysielania v novembri m. r. cyklus relácií o Eugenovi Suchoňovi. Odzneli komorné, orchestrálne skladby i ukážky z opier skladateľa. V januári tá istá stanica pri príležitosti jubilea Petra Ebena zaradila do vysielania profil skladateľa, dokumentovaný nahrávkami skladieb. -ld-**

● **SÚČASNÁ BULHARSKÁ TVORBA. Od 2. do 11. februára sa konala prehliadka súčasnej bulharskej tvorby Nova bulgarska muzika '89. Poriadateľom podujatia je Zväz bulharských skladateľov. V rámci 15 koncertov odzneli nové komorné, orchestrálne, vokálno-symfonické a zborové skladby, kompozície pre deti a mládež. (K podujatiu sa vrátime v jednom z najbližších čísel HŽ.) -ld-**

● **KLUB FERENCA LISZTA v Bratislave vyvíjal aj v minulej sezóne 1987/88 bohatú činnosť, pričom viaceré podujatia boli venované životu a dielu Ferenca Liszta. Zo zaujímavých aktivít spomeňme napríklad rozbor Lisztovho oratória Legenda o Svätej Cecílii, rozprávanie spojené s premietaním diapozitívov o náučnom zájazde Po stopách Ferenca Liszta do Kalocse, Weimaru, Eisenachu a Wartburgu, prednášky o najstarších a najvýznamnejších historických organoch vo svete i v ČSSR, o význame organovej tvorby F. Liszta, program Javiskový svet Richarda Wagnera v zrkadle storočia pri príležitosti 175. výročia narodenia skladateľa, trojdňový výlet za umeleckými pamätihodnosťami Prahy – Po stopách F. Liszta, B. Smetanu a W. A. Mozarta, spoločné návštevy viacerých koncertov a premietanie umeleckých dokumentárnych filmov v bratislavskom Filmovom klube (Vystúpenie Slovenskej filharmónie v Japonsku, Hudobný portrét organistu Ferdinanda Klindu, Umelecko-pamiatková obec Szentendre a Výstava sochárskych diel maďarskej keramickej sochárky Margity Kovácsovej). -Sch-**

● **AKORDEÓNOVÝ RECITÁL. V rámci komorných pondelkov pripravila Štátna filharmónia v Košiciach recitál českého akordeonistu žijúceho v NDR Ivana Kovala a Vladimíra Čuchrana. V prvej polovici koncertu predniesol Ivan Koval diela Johanna Cilenšeka, Jana Rybáře, Georga Katzera a cyklus Po zarostlém chodníčku Leoša Janáčka. Najmä interpretácia tohto cyklu, pôvodne komponovanom pre harmónium dokázala dokonale pretlmočiť predstavu skladateľa a potvrdila umelecké kvality interpreta ovenčeného viacerými laureátskymi titulmi. Na vysokej interpretačnej úrovni sa prezentoval i Vladimír Čuchran, tiež laureát niekoľkých medzinárodných súťaží. Uviedol skladby Antonia Solera (spoluúčinkovalo Košické kvarteto) a švédskeho skladateľa Torbjörna Lundquista (s Františkom Majcherom, ktorý hral na bicích nástrojoch). Koncert sa konal pri príležitosti súťaže slovenských konzervatórií. -ja-**

● **ZO ŽIVOTA SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE. Orchester Slovenskej filharmónie a Slovenský filharmonický zbor uskutočnil 21. – 23. februára 1989 zájazd do Rakúska, kde pod taktovkou Edgara Seipenbuscha uviedli oratórium bratislavského rodáka, rakúskeho skladateľa Franza Schmidta Kniha so siedmimi pečaťami (pri príležitosti 50. výročia úmrtia skladateľa (1874 – 1939). Sólistami boli Wolfgang Müller-Lorenz (NSR), Ľudovít Ludha a Peter Mikuláš (ČSSR). Organové medzihry v oratóriu interpretoval Vladimír Rusó.**

● **FILHARMONICKÉ KVARTETO absolvovalo začiatkom tohto roku turné po španielskych mestách. Na koncertoch interpretovalo diela J. Haydna – Sláčikové kvarteto č. 5 D dur op. 76, W. A. Mozarta – Sláčikové kvarteto č. 14 G dur, KV 387 a Sláčikové kvarteto č. 21 D dur, KV 575, F. Schuberta – Sláčikové kvarteto c mol č. 14, op. posthum, B. Bartóka – Sláčikové kvarteto č. 6 a I. Zeljenku – 5. sláčikové kvarteto.**

● **KONCERT UČITEĽOV ĽŠU. Ľudová škola umenia v Komárne pripravila 13. februára 1989 koncert v Mestskom kultúrnom stredisku, na ktorom sa predstavili učitelia školy. V prvej polovici koncertu, zostavenom prevažne z diel populárnych skladateľov baroka, klasicizmu a romantizmu, vystúpili učitelia ako sólisti; v druhej časti účinkoval komorný orchester ĽŠU a Mestského kultúrneho strediska. Učitelia pred naplneným a spokojným hľadiskom preukázali schopnosť aj takýmto spôsobom, popri svojej každodennej práci, šíriť hudobnú kultúru a napomáhať rozvoju estetickej výchovy. B. M.**

Jubileum národného umelca Ondreja Malachovského

Galériu našich operných sólistov zdobia mená už šiestich národných umelcov. Jediný predstaviteľ basového odboru medzi nimi, Ondrej Malachovský, slávi v tomto kalendárnom roku dve jubileá: životné (narodil sa 5. apríla 1929), i pracovné (od 1. septembra 1959 je sólistom opery SND). Dnes má jubilant na svojom konte vyše päťdesiat úspešných operných postáv, pričom niektoré z nich vytvoril vo viacerých rozličných inscenáciách. K tomu treba prirátať pohostinské vystúpenia na iných významných scénach, umelecké zájazdy do cudziny (NDR, NSR, Taliansko, ZSSR, MĽR), dvojročné pôsobenie v Kolíne nad Rýnom, koncertné vystúpenia v oratórnych dielach, gramofónové nahrávky, spoluúčinkovanie v hudobných filmoch... Prirodzene ani oficiálnych ocenení nebolo málo: udeleniu najvyššieho umeleckého titulu predchádzalo až šesť rôznych vyznamenaní a cien.

Cesta Ondreja Malachovského k umeniu nebola priama. Narodil sa v Badíne pri Banskej Bystrici, no prostredie, v ktorom rástol, mu poskytovalo príležitosť k pestovaniu jeho záujmov. Už v školskom veku spieval, hral divadlo a recitoval. Po skončení priemyslovky pracoval istý čas ako technický úradník a bol už aj otcom rodiny, keď sa na odporúčanie skladateľa A. Očenáša a basistu J. Hadrabu st. rozhodol pre umeleckú dráhu. Dodnes mám v živej pamäti, ako sa predstavil talentovej komisii na VŠMU, ktorú vtedy tvorili o. i. J. Strelec, A. Korínska a I. Godin. Jeho prekrásny bas ich doslova omráčil... No mladý adept umenia vtedy ešte nepoznal noty a preto ho usmernili na konzervatórium. Tu však už mali prijímacie skúšky uzavreté a boli ochotní ho vypočuť len v tom prípade, aby by išlo o tenor.

„A tak som sa raz v živote stal tenorom," s úsmevom si spomína na tento svoj nevinný úskok O. Malachovský. Základy speváckeho umenia si osvojil hlavne pod vedením prof. T. Tesslera.

Po absolvovaní školy (1959) nasledovalo angažovanie do opery SND s takmer bezprostredným „skokom" do veľkých basových úloh: po Cigáňovi v Soročinskom jarmoku hneď v prvej sezóne spieval Dona Basilia v Barbierovi zo Sevilly a začal študovať titulnú postavu v Suchoňovom Svätoplukovi. Nasledovali ďalšie – a vari niet takej významnej úlohy v basovom odbore, ktorá by bola O. Malachovského za doterajších tridsať rokov jeho pôsobenia obišla. K jeho najlepším kreáciám v talianskom repertoári patrí Filip, Veľký inkvizítor, Páter guardián a Ferrando, v českom – Kecal, Vodník, Čert Marbuel a Chrudoš, v ruskom – Končak, Boris Godunov a Gremin. V nemeckom repertoári vytvoril tri dôležité wagnerovské postavy – Hermanna, Dalanda a Heinricha. Najcennejším umeleckým prínosom O. Malachovského je však stvárnenie veľkých i menších postáv (dovedna trinástich) v slovenských operách. Najvýznamnejšie z nich sú Štelina a Svätopluk v dielach Eugena Suchoňa. V nich predovšetkým uplatnil svoj mimoriadny hlasový fond, vzácne krásnu slovenčinu,

Snímka: A. Palacko

naplno rozvinul svoje charakterizačné herecké umenie a dodal im tak punc pravej, nefalšovanej slovenskosti. Prispel k tomu vari aj umelcov stredoslovenský pôvod, jeho láska k svojeti a hlboká úcta ku kultúrnym tradíciám vlastného národa.

LJUBA MAKOVICKÁ

HIS informuje

Súťaže

21. Medzinárodnú speváckú súťaž „Toti dal Monte" organizuje od 26. 6. do 2. 7. 1989 Ente Teatro Comunale Treviso v spolupráci s Teatro Sociale di Rovigo. Témou súťaže sú titulné role opery Don Giovanni W. A. Mozarta, zúčastniť sa môže súťažiaci všetkých krajín v dvoch vekových kategóriách, podľa obsadenia. Uzávierka prihlášok je 12. 6. 1989

Témou **medzinárodnej skladateľskej súťaže International Competition for Musical Composition,** ktorú organizuje Ženeva a Radio–Television Suisse Romande, je v roku 1989 kompozícia pre veľký orchester. Súťaž je určená skladateľom všetkých národností bez vekového obmedzenia. Nepredvedené a nepublikované skladby v dĺžke od 15 do 40 minút prijímajú na sekretariáte súťaže do 30. 9. 1989.

x x x

Kurzy

VII. Early International Music Course bude prebiehať v dňoch 1. – 10. 8. 1989 v Perdenone (Taliansko). Na programe je hudba v Španielsku a Taliansku v 16. storočí, inštrumentálna technika a diela skladateľov tohto obdobia. Podrobné informácie na adrese: Carlo Mayer, via Ancillotto 2, 33170 Pordenone – Italy.

x x x

Miguel Jan Andrés, dirigent speváckeho zboru Niños v Jóvenes Cantores de Bariloche (Argentína) zaradil do repertoáru tohto telesa **slovenskú ľudovú pieseň Počúvajte bratia** a prejavil záujem aj o ďalšiu slovenskú zborovú tvorbu. Text piesne vyšiel v španielskom preklade v Navidad Coral XXI (1988) v Bariloche (Rio Negro, Argentína).

-JS-

Josef Boháč 60-ročný

Aktivita **zasl. umelca Josefa Boháča (25. 3. 1929)** sa uberá paralelne dvoma dráhami: popri komponovaní sa Boháč venuje aj organizátorskej činnosti. Pôsobil – i pôsobí, na viacerých významných postoch. Riadil prácu v Čs. televízii v Prahe, kde o. i. presadil realizáciu niekoľkých projektov. Málokto dnes vie, že populárnej Hudbe z respíria stál pri zrode ako ideový pôvodca práve Josef Boháč. Vo vysielaní televízie presadzoval väčší podiel arteficiálnej hudby (ako nositeľa estetických noriem u poslucháča – diváka): zaslúžil sa najmä o rozšírenie špecifických kreatívnych televíznych hudobnodramatických diel i televíznych adaptácií hudobných skladieb.

Začiatkom 70. rokov pôsobil Josef Boháč ako riaditeľ vydavateľstva ČHF PANTON, od konca 70. rokov pôsobí vo funkcii tajomníka federálneho Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov a súbežne ako podpredseda národného Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov.

V kompozícii je Boháč absolventom brnenskej JAMU (v triede V. Petrželku). Najskôr sa venoval tvorbe piesní (najmä estrádnych a masových), úpravám pre ľudové súbory i pre dychové orchestre. V doterajšej Boháčovej tvorbe pozorujeme sústredenosť na skladby vokálne; orientáciu na zborové druhy vystriedali skladby komorné, koncertantné i hudobnodramatické. Preferovanie vokálnych žánrov v Boháčovej tvorbe je determinované a inšpirované umením skladateľovej manželky (sopranistky M. Boháčovej) – napríklad cyklus piesní Květy jasmínu, monodráma Zní loutna má..., operná tvorba – televízna opera Oči, Námluvy, Goya (vyznamenaná Št. cenou K. Gottwalda). Príležitostne sa venuje i kompozícii iných, hlavne komorných žánrov a druhov (Sláčikové trio, Koncertantné etudy pre basklarinet a klavír, husľový Komorný koncert, Sonnetti per Sonatori...).

-ld-

Blahoželáme

Široký akčný rádius jubilujúceho **Bohuslava Trnečku** (nar. 21. 3. 1924) zahrňuje interpretačné, skladateľské, pedagogické a spoločenské aktivity v oblasti hudby vážnej, džezovej i populárnej. Od roku 1949 bol takmer štyridsať rokov pozaunistom Slovenskej filharmónie, súčasne sa od začiatku svojej profesionálnej činnosti orientuje aj na džezovú a populárnu hudbu. Spolupracoval s mnohými poprednými džezovými orchestrami ako interpret, aranžér a skladateľ. Viaceré ocenenia získal za svoje populárne piesne s angažovanou tematikou. Významné je tiež jeho pedagogické pôsobenie na bratislavskom konzervatóriu, kde vyučuje aranžovanie a skladbu populárnej hudby a vedie big band poslucháčov konzervatória. -H-

● **RICHARD WAGNER U NÁS. Tak znie názov štúdie Bohumila Plevku (vydal Dom kultúry v Tepliciach pri príležitosti XXIX. hudobného festivalu L. van Beethovena). Autor vo svojej práci komentuje dvanásť Wagnerových ciest do Čiech a podrobnejšie sa zaoberá vznikom jeho prvých opier (Tannhäuser, Lohengrin a Majstri speváci norimberskí), na ktorých pracoval v Čechách. Zaujímavé sú úryvky z Wagnerovej korešpondencie s viacerými predstaviteľmi vtedajšieho pražského hudobného života týkajúce sa uvádzania jeho opier v Prahe a za povšimnutie stojí i zmienka o prvom stretnutí s pražským študentom práv, neskôr obávaným viedenským kritikom E. Hanslickom, z roku 1845. Štúdia obsahuje i zaujímavé reálie z vtedajšieho českého kultúrneho života a je doplnená rozsiahlym dokumentačným materiálom.**

-VČ-

KONKURZY

Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici prijme ihneď do zamestnania:
– odborného pracovníka na literatúru,
– odborného pracovníka na hudbu.
Požadované VŠ vzdelanie príslušného smeru. Informácie osobne alebo telefonicky na č. 534 28 a 236 90. Žiadosti s doloženým dotazníkom a životopisom zasielajte na adresu: LHM, Lazovná ul. č. 44, Banská Bystrica.

■ ■ ■

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri opery a baletu SND:
– hráčov na husliach,
– hráčov na kontrabase,
– hráčov na bicích nástrojoch.
Podmienkou prijatia je absolutórium VŠMU, AMU, JAMU alebo konzervatória. Konkurz sa koná dňa 27. 4. 1989 o 13.00 hod. v budove Opery SND Bratislava, Gorkého č. 2. Veková hranica je 35 rokov. Písomné žiadosti s krátkym životopisom a popisom praxe posielajte najneskôr do 21. 4. 1989 vedeniu Opery SND Bratislavy, Gorkého 2, PSČ 815 86. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

■ ■ ■

Okresný národný výbor – odbor školstva v Senici prijme k 1. 9. 1989 učiteľov na ĽŠU:
– učiteľa hry na klavíri na ĽŠU Skalica, Holíč, Gbely,
– učiteľa tanca na ĽŠU Gbely, Holíč, Skalica,
– učiteľa hry na trúbke na ĽŠU Skalica,
– učiteľa hry na gitare na ĽŠU Holíč.
Taktiež prijme riaditeľa pre ĽŠU Gbely. Podmienky: konzervatórium – odbor hudobný, najmenej 3 roky praxe v riadiacej práci.
Bližšie informácie i ohľadom bytu poskytne s. Pláteníková, OŠI pre kádrovú prácu ONV – odbor školstva č. tel.: 2851 kl. 269; s. Vícen, ved. odb. školstva ONV Senica, č. tel.: 3336.

Eri Klas – umelec nového typu

Eri Klas, šéfdirigent divadla Estónia a štokholmskej opery, je známy v mnohých krajinách: vystupoval s rôznymi orchestrami, dirigoval predstavenia, spolupracoval so sólistami svetovej triedy. Jeho čas je rozvrhnutý dopredu, doslova na mesiace, týždne, dni. Uveďme len niektoré z najzaujímavejších nedávnych udalostí: na jeseň 1987 – premiéra Chovanščiny v naštudovaní divadla Estónia v Moskve; koncerty v parížskej Pleyelovej sále; v New Yorku skúšky opery Porgy a Bess s černošským ensemblom, neskôr predstavenia tejto opery v Moskve a Helsinkách. Na jar 1988 divadlo Estónia predviedlo Parížanom Borisa Godunova – dirigoval Eri Klas; potom vystupoval na festivale vo Wiesbadene za pultom Švédskej kráľovskej opery...

Ako možno zvládnuť tak nezvládnuteľné?

– Čím viac pracujem, tým je to zaujímavejšie, zdravšie a občas i ľahšie.

Eri Klas pochádza z hudobníckej rodiny. Jeho matka bola známa klaviristka, mnohí sa ešte pamätajú na klavírne duo Anna Klasová – Bruno Lukk. Atmosféra v rodine, nasiaknutá hudbou, zohrala rozhodujúcu úlohu vo formovaní mladého chlapca, v tom, že hudba sa mu stala nielen zamestnaním, no i povolaním.

Eri Klas je typickým predstaviteľom hudobníka – umelca nového typu: je energický, pracovitý, neúnavný, dokáže dokonale využívať čas, je prístupný rozumným kompromisom. Podľa môjho názoru je zosobnením toho najlepšieho, čo spájame s pojmom inteligent – je vzdelaný, má mnohostranné záujmy, je zodpovedný za každý svoj čin. Ďalšími jeho vlastnosťami sú: poriadkumilovnosť, dobroprajnosť, jemnosť, tolerantnosť voči odlišnému názoru – pravda, pokiaľ nejde o narušenie mravných či etických noriem, v takých prípadoch je neúprosný. A z jeho dôverne znejúceho hlasu je cítiť vodcovskú osobnosť. Preto i jeho odpoveď na moju otázku, aký má vzťah k momentálne prebiehajúcemu divadelnému experimentu, poskytujúcemu umeleckým kolektívom úplnú voľnosť – tvorivú i ekonomickú, znela nasledovne:

– Finančný experiment je jedna vec – tvorivý – druhá. Divadlo môže teraz, našťastie, samo rozhodovať o svojich plánoch a nemusí sa doprosovať povolenia na ministerstvách. No divadlo musí pracovať tak, aby denne upútavalo záujem publika, aby bolo plné hľadisko. A poviem otvorene – nie som prívržencom názoru, aby sa všetky problémy riešili kolektívne. Som presvedčený, že divadlo potrebuje vodcovské osobnosti. Bez nich sa nič nepodarí, nezavládne demokracia, ale anarchia. Áno, máme umeleckú radu, ale len s poradným hlasom, nie rozhodujúcim.

Čo zo súčasného operného repertoáru púta Vašu pozornosť? Nezdá sa Vám, že repertoár sovietskych divadiel je v tomto smere chudobný, že potrebuje principiálne zmeny?

– Odpoviem krátko: veľmi sme zaostali, mám na mysli hudobné divadlo. Vrchol obtiažnosti pre nás predstavujú diela Prokofieva a Šostakoviča. Publikum vôbec nepozná diela takých skladateľov ako je Penderecki alebo Henze a mnohých iných. Ani s domácimi dielami nenarábame ako dobrí hospodári: uvádzame talentované opery Ščedrina, ale neuvádzame Denisova, Šnitkeho. Ich hudba sa hrá na západe. No nie v ZSSR...

Prečo by ste nemohli v tomto smere prejaviť iniciatívu?

Hlavný dirigent Štátneho akademického divadla opery a baletu ESTONIA, nár um. ZSSR Eri Klas **Snímka: APN**

– Hlavnou úlohou šéfdirigenta divadla Estónia je preferovanie súčasnej estónskej hudby: hráme najmä diela Tamberga, Tormisa, Kangra, Sumera, Rätsa. Nedávno som sa zoznámil s Pendereckim, on ma zasa zoznámil so svojou operou Čierna maska. Je to krásna, hlboká hudba. Snívam o tom, že by som ju raz dirigoval. Takže kroky k rozšíreniu súčasného repertoáru tu sú a budú.

Spory týkajúce sa režírovania hudobného divadla existovali vždy, no v súčasnosti sú mimoriadne ostré. Čo si o tom myslíte?

– Opera bez režiséra nemôže existovať. Dôležité však je, aký je to režisér. Najlepším typom je talentovaný, s vrúcnym vzťahom k skladateľovi, nesnažiaci sa upútať všetku pozornosť len na seba. Takýto režisér stojí najbližšie k autorovi, k jeho zámeru. No takých režisérov, žiaľ, nie je mnoho.

Poslucháči Vašich symfonických koncertov Vás považujú za apologétu súčasnej sovietskej hudby...

– A v prvom rade Šostakoviča. Považujem ho za jedného z najväčších skladateľov. Je mi veľmi blízky. V ZSSR i v zahraničí som dirigoval jeho Trinástu a Štrnástu symfóniu, v divadle Estónia operu Katarína Izmajlovová. Čo ma uchvacuje a priťahuje v jeho hudbe? Najživotnejšia súčasnosť, so všetkými svojími nuansami. Taktiež mi imponuje jeho mimoriadne vysoká hudobná kultúra a jeho vzťah, ako občana, k umeniu. Takže je tu čím sa nadchýnať.

A Vaša pozoruhodná tvorivá záľuba v hudbe Alfreda Šnitkeho?

– Spriatelili sme sa ešte v mladosti, ľudsky i tvorivo. Naše priateľstvo vzniklo v Mosfilme, Šnitke písal hudbu pre filmy, ja som ich dirigoval. Potom sa objavili jeho symfónie, komorné diela, inštrumentálne koncerty. Tiež som ich dirigoval. Som presvedčený, že Šnitke je jeden z najväčších symfonikov dnešných čias.

Pripravila: **FARIDA FACHMIOVÁ**

Bystrík Režucha v zahraničí

Šéfdirigent Slovenskej filharmónie zasl. um. Bystrík Režucha po dvanástich rokoch opäť hosťoval v hlavnom meste Venezuely – Caracase. Kontakty s touto krajinou na severe Južnej Ameriky sa rozvíjajú na základe dobrých vzťahov nášho Slovkoncertu a venezuelskej agentúry Contemporanea Production Artistica v Caracase. Jej vedúca, pani Anna Llanos, už dlhšie spolupracuje s východoeurópskymi krajinami a so ZSSR. Prostredníctvom nášho veľvyslanectva nadviazala pracovné styky aj so Slovkoncertom. Po účinkovaní SĽUK-u (r. 1986) v krajinách Strednej a Južnej Ameriky sa ďalším reprezentantom slovenskej hudobnej kultúry stal dirigent Bystrík Režucha, ktorý v Teatro Teresa Carreno dirigoval v januári 1989 dva koncerty so Symfonickým orchestrom Simona Bolivara. V programe prvého zaznela Ravelova suita č. 2 z Dafnis a Chloe, Husľový koncert e mol op. 64 F. Mendelssohna Bartholdyho so sólistkou Adelou Peňaovou a 4. symfónia op. 29 od C. Nielsena. Do druhého koncertu zaradil B. Režucha 1. koncert pre husle a orchester g mol op. 26 od Maxa Brucha so sólistom Rómulom Benavidesom, árie z opier Belliniho, Thomasa a Mozarta v podaní sopranistky Cecilie Núnez, ako aj Šostakovičovu 11. symfóniu 1905. Úspešné hosťovanie nášho dirigenta potvrdzuje opätovné pozvanie do Venezuely.

Symfonický orchester Simona Bolivara je jedným zo štyroch orchestrov v Caracase a patrí k najlepším v Južnej Ameriky. O rozvoj hudobného života v tejto rýchlo sa rozvíjajúcej a ekonomicky prosperujúcej krajine sa o. i. stará inštitúcia Orquesta National Juvenil de Venezuela, ktorá riadi Hudobnú mládež i ďalších vyše 80 hudobných organizácií v celej krajine (z toho je asi 15 hudobných knižníc, laboratórií, 75 orchestrov, ktorých členmi sú nielen mladí ľudia ale aj dospelí hráči). Venezuela sa po rokoch, kedy bola odkázaná na import umelcov z cudziny, rozhodla rozvíjať svoj vlastný umelecký potenciál. V roku 1991 si budeme môcť počas BHS vypočuť práve Symfonický orchester Simona Bolivara, ktorého členmi sú mladí hráči do 30 rokov, väčšinou odchovanci konzervatórií v Londýne, Paríži a v New Yorku.

Pre zaujímavosť – pán Abreu, ktorý sa zaslúžil o intenzívny rozvoj spomínanej organizácie Orquesta National Juvenil de Venezuela sa v novej vláde Carlosa Andrésa Péreza (vymenovanej 2. 2. 1989) stal ministrom kultúry.

Z ďalších hosťovaní B. Režuchu doma i v zahraničí spomeňme jeho dirigovanie vo Viľňuse (26. a 27. 2.), kde uviedol Brahmsove Variácie na tému J. Haydna a kantátu Rinaldo pre tenor, mužský zbor a orchester; hosťovanie v Aténach (7. 3.) s Dvořákovým Karnevalom, Beethovenovou 5. symfóniou c mol a Dvořákovou 8. symfóniou; 8. – 10. apríla účinkuje na koncertoch v Rostocku, kde o. i. diriguje Musorgského Kartinky, 16. apríla si „zreprízuje" otváracím koncert Štátnej filharmónie v Košiciach spred dvadsiatich rokov (Beethoven: Leonora III, Cikker: Spomienky, Haydn: Symfónia G dur, Oxfordská, Liszt: Les Préludes) a 24. – 26. apríla uvedie v Sofii taktiež so Štátnou filharmóniou Haydnovu Symfóniu D dur č. 104 a Beethovenovu 7. symfóniu A dur.

-uy-

Snímka: P. Hořejš

Petr Kotík v Prahe

Začiatkom januára navštívil naše hlavné mesto avantgardný skladateľ a flautista Petr Kotík, žijúci v New Yorku. Je absolventom pražského konzervatória a AMU. Študoval i na Štátnej vysokej hudobnej škole vo Viedni u Hansa Reznicka, Karla Schieskeho, Hansa Jelinka a Friedricha Cerhu. V šesťdesiatych rokoch bol spoluzakladateľom pražských súborov pre súčasnú hudbu Musica viva pragensis a QUAX, ktoré na československej scéne uvádzali diela Johna Cagea, Mortona Feldmana, Christiana Wolffa, La Monte Younga a ďalších. V roku 1970 založil v Spojených štátoch amerických S. E. M. Ensemble, s ktorým usporiadal i niekoľko zájazdov do Európy. V roku 1974 naštudoval súborné hudobné dielo Marcela Duchampa a s programom z jeho skladieb, spojeným s prednáškami o Duchampovi-hudobníkovi, precestoval západnú Európu a USA. V súčasnosti sa Kotík venuje predovšetkým predvádzaniu americkej hudby. V roku 1982 napríklad premiéroval Song Books Johna Cagea, v rokoch 1983 – 84 napísal Cage pre Kotíka novú verziu Cheap Imitation pre flautu. V roku 1986 bol Kotík na programe i u nás známej maďarskej Skupiny 180, koncertoval v Holandsku a nahrával gramofónové platne v NSR.

V Prahe predviedol tento 47-ročný hudobník 3 zaujímavé diela: vlastnú skladbu **There is singularly nothing** (bola to vlastne iba časť rozsiahlej Kotíkovej práce z roku 1971, ktorej jednotlivé party možno hrať buď sólovo, alebo súčasne s viacerými sólistami), **Equal Distribution** – typickú ukážku súčasného minimalizmu od amerického skladateľa Jona Gibsona a na záver skladbu **Integrated Solo,** k interpretácii ktorej si Kotík prizval svojho 16-ročného syna Jana, hrajúceho na tamburínu. Autor v nej funkčne využil i možnosti súčasnej elektroniky zapojením mikrofónu cez efekt Delay (zn. Yamaha), čím sa mu z jemných zvukov flauty a neustále pulzujúceho tepu tamburíny podarilo vytvoriť nádherný harmonický a rytmický kánon.

Kotík počas pražského vystúpenia presvedčil prítomných divákov, že patrí k najlepším predstaviteľom súčasnej svetovej avantgardy. Kvalitou svojho umeleckého prejavu dokázal zaujať milovníkov novej hudby troch generácií a zároveň svojím vystúpením oboznámiť s jedným zo smerov vývoja zaoceánskej hudby posledných rokov.

PETER MACHAJDÍK

● V novej budove Káhirskej opery, otvorenej v októbri minulého roku, účinkovali popri viacerých významných svetových ensembloch aj baletní umelci z Bratislavy. V tomto „zázraku techniky" s kapacitou 1050 divákov, ktorý pre Káhiru postavili japonské spoločnosti, uviedli v rámci ôsmich predstavení dva programy; zostavovateľom a režisérom oboch bol sólista baletu SND Libor Vaculík.

Zo zahraničia

■ Známy americký hudobník Joel Spiegelman, ktorého syntezátorovo ladená nahrávka Goldbergových variácií J. S. Bacha vyšla v minulom roku za oceánom pod názvom 'New Age Bach' (Bach nového veku), sa v apríli zúčastní niekoľkých koncertov v Sovietskom zväze. Vrcholnými podujatiami by mali byť vystúpenie s Litovskou filharmóniou vo Viľnuse, kde sa pod jeho vedením uskutoční sovietska premiéra 3. symfónie Aarona Coplanda, predstavenie Mozartovej opery Don Giovanni v moskovskom Malom divadle a program zostavený z diel Čajkovského, Stravinského, Šostakoviča a niektorým súčasným leningradských skladateľov s Leningradským filharmonickým orchestrom. Zároveň v USA vychádza album, prezentujúci sovietsku súčasnú hudbu, ktorú so Spiegelmanom nahral New York Philharmonic Orchestra s dirigentom Leonardom Bernsteinom.

■ Juhoamerická klavírna virtuózka Belkiss Carneiro de Mendoncaová vydala dvojalbum, nazvaný The Brazilian Piano: Nineteenth Century (Brazílsky klavír deväťnásteho storočia). Mendoncaová, ktorá je riaditeľkou Hudobnej fakulty Goisovej spolkovej univerzity, venuje väčšinu svojej umeleckej energie predovšetkým interpretovaniu diel brazílskych skladateľov. Jej najnovšia nahrávka obsahuje skladby Paulina Chavesa, Alberta Nepomucena, Carlosa Gomesa, Leopolda Migueza a mnohých ďalších majstrov minulého storočia.

-P. M.-

■ Th. W. Adorno – skladateľ. V novembri 1988 prvýkrát zaznelo na koncerte vo Frankfurte/M. kompletné kompozičné dielo Theodora W. Adorna (1903 – 1969) – filozofa, sociológa, estetika, hudobného kritika a apologéta Novej hudby. V kompozícii žiak B. Seklesa a A. Berga žil v období fašizmu v emigrácii, od roku 1949 opäť v Nemecku, počnúc rokom 1956 pôsobil ako profesor na frankfurtskej univerzite. Bol hudobným poradcom Th. Manna pri tvorbe románu Doktor Faust; z jeho početných filozofických a muzikologických prác pripomeňme aspoň Filozofiu Novej hudby (Philosophie der Neuen Musik), Pokus o Wagnera (Versuch über Wagner), Mahler, Disonancie, Hudba v spravovanom svete (Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt). Koncertné uvedenie jeho rozsahom neveľkej kompozičnej tvorby sa stretlo s mimoriadnym záujmom odbornej verejnosti. Adornova hudba je vzdialená od akejkoľvek chladnej „intelektuálčiny", naopak, prekvapí sýtou zvukovosťou; jediným spoločným menovateľom jeho skladieb je záľuba v malých formách; z hľadiska charakteru hudobného jazyka a voľby kompozičných prostriedkov ide skôr o – akoby zámerný – heterogénny prejav. Zreteľné názvuky na Brahmsa (najmä v piesňach a zboroch), ale aj na H. Wolfa, R. Straussa, A. Schönberga, A. Weberna, ba dokonca na I. Stravinského (ktorého neúprosne odmietol vo svojej Filozofii Novej hudby), oscilácia medzi populárnosťou, tonalitou, atonalitou a expresionizmom charakterizujú toto miniatúrne celoživotné dielo, ktoré sa zmestilo do rámca jedného večera (33 piesní s klavírom – o. i. na texty G. Trakla a S. Georgeho, ale aj nenáročné úpravy francúzskych ľudových piesní – dva kusy pre sláčikové kvarteto, šesť orchestrálnych kusov, tri piesne pre ženský zbor a cappella, šesť orchestrálnych úprav zo Schumannovho Albumu pre mládež a dve piesne s orchestrom pre plánovaný Singspiel podľa M. Twaina).

-la-

HUDOBNÁ VEDA NA MORAVE

JIŘÍ FUKAČ

Pre autora ako moravského muzikológa je nepochybne lákavá možnosť zásadne sa vysloviť k téme „hudobná veda na Morave" na stránkach slovenského hudobného časopisu. Akonáhle však začne zhromažďovať fakty, spriadať myšlienky a hľadať vhodné formulácie, napadne mu nevyhnutne rad pochybností: aký zmysel má vôbec takáto „moravská sebareflexia" pre mimomoravského a dokonca práve slovenského čitateľa? Môže mať moravská muzikologická produkcia iné než iba regionálne špecifiká? A neznamená v tomto prípade slovo „regionálny" vlastne „provinčný"? Naviac sa tu vnucuje jedna skutočne kardinálna otázka: Je vôbec správne v úvahách o nejakej vede vidieť ju očami ohraničeného regiónu? Takýto postup je snáď ako-tak legitimný, ak uvažujeme o bádaní, ktoré sa realizuje na báze nejakej národnej kultúry, či v rámci toho-ktorého štátu. Čo iného však môže vzísť z pohľadu na muzikológiu, ktorá sa pestovala a pestuje v podmienkach rýdzo historického, správne nezjednoteného a de facto ani politicky neexistujúceho teritória, než konštatovanie torzovitosti, závislosti bádania na radoch celkom vonkajších determinujúcich (a hlavne nepríjemne limitujúcich) okolností a pod.? Alebo snáď máme predviesť epické hrdinské rozprávanie o tom, ako sa hŕstka moravských junákov janáčkovsky derie na svetlo a k československým i svetovým muzikologickým métam napriek tomu, že sa v priebehu posledných dvoch desaťročí na Morave nepodarilo založiť kedysi plánovanú odbočku muzikologického pracoviska ČSAV, zatiaľ čo sa paralelne s tým „podarilo" zredukovať počet univerzitných moravských muzikologických pracovísk z dvoch na jedno, pričom ani tomuto sa päť dlhých, predlhých rokov nepridefovali smerné čísla?

Dosť však už bolo pochybností, ich ďalšie reťazenie by nás nevyhnutne viedlo ku stupňovaniu lamentózneho tónu! Téma bola zadaná a treba sa k nej vyjadriť. Snáď môže byť naozaj zaujímavé sledovať, ako možno či nemožno pestovať vedu v regióne. Zaujímavé je tu napokon predovšetkým to, že sa o Morave ako kompaktnom teritóriu hovorí štyridsať rokov po jej administratívnom zrušení a že faktory, ktoré nás vedú k tomu, sú výlučne kultúrnej, presnejšie povedané kultúrno-historickej a kultúrno-morfologickej povahy. Pokúsme sa teda zistiť, či z analýzy stavu muzikológie na Morave sa predsa len nedajú vyčítať určité špecifiká.

Aspoň na chvíľu sa musíme obrátiť do histórie, t. j. prakticky pred rok 1919, kedy do Brna prichádza mladý a výbojný pražský muzikológ V. Helfert, aby tu založil svoju vedeckú školu. Dejiny odboru na Morave však obšírnejšie líčiť nebudeme: podrobnú rekonštrukciu jeho staršej, nedávnej a vlastne aj celkom súčasnej histórie nájde slovenský čitateľ v 1. zväzku kolektívneho českého zborníka Hudobná veda (práca vyšla na prelome minulého a tohto roku), pokiaľ je ovšem v slovenských kníhkupectvách dostupný (iba tak mimochodom: nebola by slovenská znalosť českej a moravskej problematiky v akomkoľvek odbore, a podobne, česká a moravská znalosť slovenských kultúrnych výsledkov na omnoho vyššej úrovni, keby náš knižný obchod na federálnej úrovni fungoval skutočne normálne?!). Celkom stranou necháme také zistenie, že napríklad aj moravský terén prispel k vývoju českého hudobnoteoretického myslenia v premuzikologickom štádiu (napr. dielom J. Blahoslava), alebo že z Moravy vyšli mnohé významné osobnosti rakúskej, resp. nemeckej muzikológie (R. G. Kiesewetter, G. Adler, R. Wallaschek, A. Koczirz, P. Stefan a ďalší). Zostáva tiež faktom, že v dobe, kedy sa už formovala novodobá muzikológia, na Morave podmienky pre jej konštituovanie prosto neboli, a to ani na platforme tunajšieho českého kultúrneho života, ani v miestnom kontexte nemeckom. Nemcov, ktorí mali záujem o serióznu prácu v odbore, priťahovala predovšetkým Viedeň, eventuálne Praha, čo dokazuje nielen osud Adlera, ale aj prípad pre muzikológiu významného fyzika E. Macha. Českí adepti odboru (napr. H. Doležil a F. Axman) začali okolo roku 1900 odchádzať za štúdiom k O. Hostinskému a Z. Nejedlému do Prahy a až do vzniku republiky bolo ťažko mysliteľné, že by mohli vyvíjať regulérnu bádateľskú prácu v moravskom teréne.

Napriek tomu priamo v moravských podmienkach, prakticky nezávisle na „oficiálnom" muzikologickom dianí (a v každom prípade mimo neho vznikli dva svojrázne koncepty. Každý z nich nejakým spôsobom súvisel so snahou či už vtedy živou potrebou nejakým spôsobom artikulovať vlastnú moravskú kultúrnu a hudobnú špecifickosť. Na pozadí oboch nájdeme vedomie problému, že Morava je súčasťou zväzku českých zemí a spoluvytvára ich kultúrny kontext, avšak práve z historicko-kultúrneho hľadiska je oblasťou „nárazníkovou" či „prechodnou", svojho druhu kultúrnou križovatkou atď. V prvom rade tu máme na mysli Janáčkovu hudobnoteoretickú a hudobnofolkloristickú činnosť (teda predsa len ono „vzdorné" janáčkovstvo!). Janáček určite nepracoval muzikologickými metódami, aj keď – ako zdôraznil viackrát J. Volek – patril k teoreticky najvzdelanejším českým skladateľským osobnostiam vôbec (v tom sa mu snáď vyrovná len A. Hába – napokon pôvodom tiež Moravan –, aj keď bol ako hudobný teoretik vo svete úspešnejší a mal väčší vplyv ako Janáček). Koniec-koncov Janáček iným spôsobom ako Hostinský dokázal uplatniť ešte na sklonku 19. storočia niektoré vtedy aktuálne výsledky hudobnej psychológie a estetiky, jeho folkloristické myslenie, naväzujúce na utochtonnú moravskú tradíciu (danú menami F. Sušil a F. Bartoš) ho priviedlo k umnej analýze a k objavu špecifickosti tzv. východného typu ľudovej piesne a znamenalo z nejednej stránky pozoruhodnú anticipáciu muzikologicky určite legitimnejšieho bádania Bartóka.

V druhom rade je potrebné pripomenúť zjav brnenského verejného činiteľa a usilovného pestovateľa povestnej rakúskej „štatistickej historiografie" Ch. F. d' Elverta. Pre jeho prácu Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien (1873) nedokázala česká muzikológia (vrátane Helfertovej školy) nájsť iné, než nevšímavé či povýšenecké slová. A predsa – táto práca je nielen skutočnou studnicou faktografických údajov o hudobnej Morave, ale aj neobyčajne podnetným metodologickým vzorom.

Pedantne a „štátne" mysliaci historik, zamerajúci sa na rôzne stránky moravskej minulosti i súčasnosti, si ako muzikológ vymedzil prístup k téme dejín hudby v moravsko-sliezskom teritóriu prosto tak, že pred hlavnou témou teleskopicky predostrel pohľad na dejiny európskej, stredoeurópskej (v jeho chápaní nemeckej) a naostatok českej hudby (resp. hudby českých zemí). Napodiv sa mu z toho vylúpil plastický obraz hudobnej Moravy. A iba na okraj: keď sme spolu s J. Vysloužilom približne 110 rokov po d' Elvertovi začali v rámci štátnej výskumnej úlohy pripravovať bádateľský projekt Morava v dejinách hudby (o dejinách moravskej hudby sme si nedovolili uvažovať, pretože adjektíva typu český, moravský a pod. sú vo vede zavše zradné), museli sme nakoniec dať v mnohom zapravdu svojmu váženému, aj keď mimo nášho odboru pracujúcemu predchodcovi (k tomu porovnaj špeciálne „moravské" číslo časopisu Österreichische Musikzeitschrift 4/1987).

Malá slovná hračka nám teraz pomôže urobiť veľký historický skok: napriek podobnosti mien je od d' Elverta k Helfertovi naozaj ďaleko. Ním (totiž tým druhým) sa otvárajú dejiny serióznej muzikologickej práce na Morave (a prípadne aj v našom zbytku historického Sliezska), presnejšie povedané dejiny českej muzikologickej aktivity v českom kultúrnom živote Moravy. Čo však v tejto chvíli o tejto slávnej, dnes už vskutku nikým nespochybňovanej (vývoj dal zapravdu aj tým Helfertovým kritickým myšlienkam, za ktoré bol ešte pred takými tridsiatimi rokmi mimo Brna kritizovaný a prijímaný s rozpakmi) a obecne známej postavy konkrétne povedať? Snáď iba to, že muzikologicky vyrastal v tom pražskom prostredí, ktoré nemohlo alebo nechcelo vidieť hudobné špecifiká Moravy, obzvlášť tie Janáčkovské. Nevidel ich teda ani mladý Helfert a otvorene to priznal v predhovore k svojej nedokončenej janáčkovskej monografii, kde píše, že až po príchode do Brna sa naučil vyhmatávať kultúrno-historické moravské špecifiká. Ovšem aj v jeho raných omyloch sa kde-tu skrývali zárodky správneho poznania. Vezmime hoci onu pasáž z jeho dielka Naša hudba a český štát (1918), kde Helfert predpovedá, že jedine Brno sa môže stať hudobným centrom „východnej skupiny zemí českého štátu" a potrebnou protiváhou českého pragocentrizmu. Helfertovo vtedajšie neporozumenie slovenskej vývojovej problematiky je určite zarážajúce. Nie je však napokon dôležitejšie, že práve rozvíjajúca sa moravská tvorba bola prehlásená za „východný" typ či pól českej kultúry? Nedáva tu Helfertovi za pravdu nielen Janáček, ale celý súhrn kvalitnej hudobnej tvorby súčasných skladateľov z Brna a Ostravy?

S moravskou tematikou (aj keď nie iba onou „východnou") sa Helfert stretol napokon už pred príchodom na Moravu, konkrétne pri výskume jaroměřickej zámockej kultúry. Tu sa prejavili zasa jeho iné kvality, práve tie, ktoré sa snažil dať do vienka svojej škole. Nik z českých hudobných historikov tej doby nedokázal domácu látku tak začleniť do presne videného európskeho horizontu a vyložiť skutočne na úrovni dobového svetového muzikologického poznania ako práve Helfert. V týchto intenciách mali pokračovať (a snáď zavše pokračovali) na Morave pôsobiaci hudobní historici, Helflertovi žiaci a nasledovníci. A ešte jedna cnosť: zo všetkých Hostinského významných žiakov bol Helfert najužšie špecializovaný. Tento historik – špecialista však vedel, že svoju brnenskú univerzitnú školu (nedostatku kapacity ktorej si bol vedomý, takže za okupácie uvažoval o tom, že po oslobodení prejde do Prahy) musí orientovať pokiaľ možno k celej aktuálnej muzikologickej systematike. Z jeho žiakov a ním priamo ovplyvnených bádateľov sa preto K. Vetterl čoskoro obrátil k hudobnej sociológii, R. Smetana k hudobnej folkloristike a J. Burjanek k hudobnej psychológii. Sám Helfert bol nútený aspoň čiastočne reagovať na rozvoj moravskej hudobnofolkloristickej práce v pojanáčkovskom štádiu a epochálnym spôsobom zasiahol do vývoja hudobnopedagogického myslenia. Brnenská klíma oplodnila čoskoro aj iné veľké osobnosti, konkrétne muzikologicky orientovaných estetikov O. Zicha a M. Nováka, takže ani predmetovo mierne vágne pole hudobnej estetiky nezostalo ležať celkom ladom.

Ďalší, t. j. pohelfertovský a bezmála polstoročný vývoj muzikológie na Morave sa odohral podľa helfertovského plánu. V Olomouci prosperovala niekoľko desaťročí zásluhou R. Smetanu ďalšia moravská univerzitná platforma odboru, korene ktorej boli nedávno necitlivým zásahom podťaté. Heuristická práca hudobných historikov našla dôležité opory aj mimo brnenského Moravského múzea. Veľa práce sa vykonalo v Kroměříži a hlavne v Sliezku. Na tomto mieste dodajme, že nepočetní opavskí a ostravskí hudobní historici dokázali spracovať tematiku hudobných silesiacií lepšie než ich kolegovia v Poľsku. Nie je to určite vina našich regionálnych severomoravských pracovníkov, že sa nemohli so svojimi výsledkami uplatniť v zahraničí, kde je dnes táto tematika šlágrom a kde potom vavríny zbierajú bádatelia iní, častokrát v danej problematike menej fundovaní.

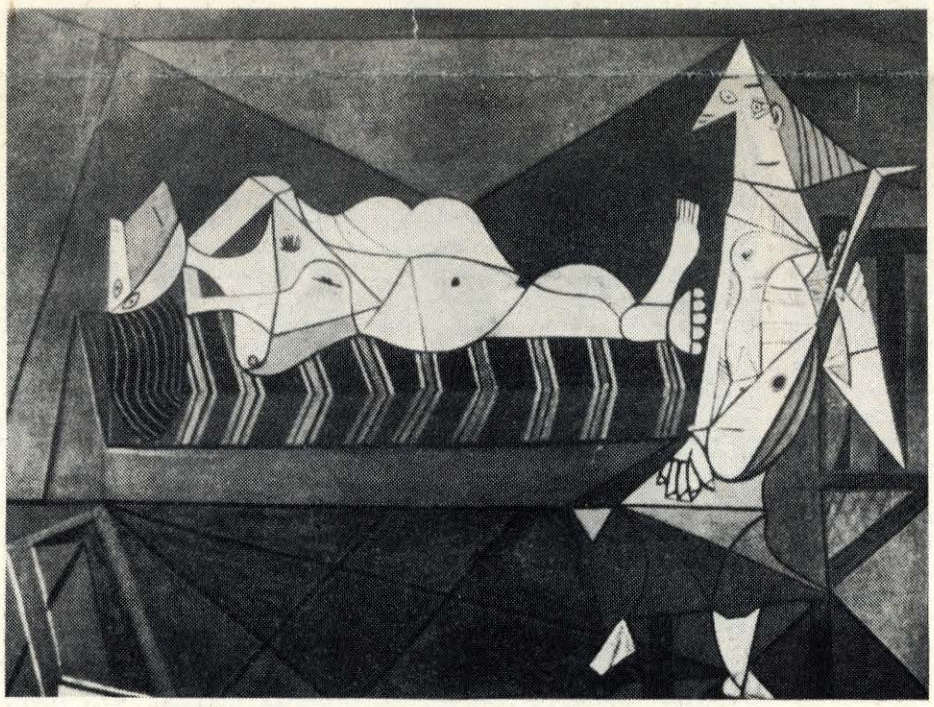
Po oslobodení rozkvitla na Morave okolo K. Vetterla hudobná folkloristika, typovo prerastujúca do serióznej etnomuzikologickej koncepcie. Vlna konjuktúry ovšem opadla, zostali len významní pracovníci typu D. Holého, J. Gelnara, O. Hrabalovej a ďalších, dnes už nie práve najmladších (otázka: stretne muzikológiu na Morave osud odboru v Čechách, alebo tu podá pomocnú ruku Slovensko?). V moravských podmienkach sa vážne, aj keď zásluhou jednotlivca, pracuje na poli hudobnej estetiky, hudobnej psychológie, hudobnej sociológie a hudobnej pedagogiky. Nemnohí jednotlivci hľadajú účinné pracovné spojenia s Prahou (tu mimochodom aj s Moravanmi, formovanými helfertovskou tradíciou, napr. s I. Poledňákom) a so Slovenskom. Snaha nestratiť celkové videnie predmetu muzikológie a i tak pokračovať v helfertovskej línii 50 – 80. rokov viedla k tomu, že brnenské muzikologické pracovisko sa stalo centrom českej hudobnej lexikografie (v náväznosti na V. Helferta, G. Černušáka a B. Štědroňa) a že bola neustále inovovaná helfertovská muzikologická propedeutika (známe „úvody do hudobnej vedy" J. Racka a autora tejto state, výrazný „moravský" podiel na citovanom novom zborníku Hudobná veda).

Vedomie o Morave ako „prechodnom kultúrnom teréne" či križovatke, o teritóriu, ktoré je špecificky priklonené vo všetkom ku svojim susedom a zároveň od nich nejako odklonené (čo platí aj o vzťahu k Čechám), vedie k tomu, že celok českej hudby či hudobnej kultúry českých zemí je niektorými moravskými hudobnými historikmi (ktorí sa ovšem zhodnú s niektorými kolegami z Čiech) hodnotený ináč, než – aby sme parafrázovali vžitý bonmot – ako bývalo dosiaľ v českých krajinách zvykom. Dôraz sa kladie na štruktúrne chápanie dejín a na to, že kultúru určitého regiónu i národa možno definovať iba spojením videnia jej vnútornej štruktúry s videním jej začlenenia do väčších celkov a jej prekríženosti s okolitými celkami. Sprvoti podvedomá, postupne však stále viac uvedomelejšia snaha hrať naďalej úlohu takejto križovatky, viedla brnenských muzikológov v roku 1966 k vytvoreniu inštancie medzinárodných hudobnovedných kolokvií. Keď sa prerušili naše kontakty s Medzinárodnou spoločnosťou pre hudobnú vedu, tieto kolokvia zostali až do založenia obdobne koncipovaných „pražskojarných" odborných konferencií prakticky jediným výraznejším českým spojením s aktuálnym medzinárodným muzikologickým dianím.

Povedali sme prakticky, pretože jedno železko v ohni sme na Morave predsa len mali: Janáčka, ktorého ambície vo svete neustále rastú, takže popri Dvořákovi sa stal najdôležitejším českým kultúrnym vyslancom. Starostlivosť o Janáčkov odkaz (dnes už starostlivosť edičná) razí radám moravských muzikológov cestu do sveta a na brnenskú univerzitu prichádzajú od 60. rokov študovať či završovať erudíciu mladí muzikológovia z rôznych krajín a svetadielov. Vďaka tomu má dnes má Brno spojenie s radom inštitúcií.

Brno teda funguje ako najvýznamnejšie muzikologické centrum po Prahe. V samotnom Brne a moravskom teréne muzikológov nepribudlo, skôr ich niekde citeľne ubúda. Brnenská univerzitná muzikológia svojimi absolventami výdatne sýti aj Prahu a iné miesta v Čechách, vinou rozmarného prideľovania smerných čísel však nestačí saturovať potreby moravského terénu. Tam si už na absenciu muzikológov zvykli: kvalifikované miesta možno predsa ľahko obsadiť aj nekvalifikovane. „Helfertovská" šírka muzikologického záberu sa udržuje vďaka obrovskému vypätiu snáď tucta pracovníkov, nútených pestovať mnohokrát prílišnú polytematickosť. Tí najmladší dnes majú okolo päťdesiatky. Pre ďalší osud muzikológie na Morave môžu byť takéto úkazy čoskoro zhubné.

A tak sa aj Moravania – muzikológovia tešia na zväzovú celoštátnu konferenciu, ktorá sa má konať v Prahe na svätého Juraja a tiež o deň neskôr. Za tieto dva dni sa síce nič nevyrieši, ale snáď sa nájdu cesty k riešeniu. Bola by škoda, keby na križovatke menom Morava dospel náš odbor po roku 2000 do svojho predhelfertovského štádia.



P. Picasso: Ranná serenáda

Pucciniho opery na slovenských javiskách

ŠTEFAN ALTÁN

Táto stať si nekladie za cieľ pojednať o uvádzaní Pucciniho opier na slovenských operných javiskách vyčerpávajúco, a to jednak z dôvodov priestorových (jedná sa o vyše 50 inscenácií), no hlavne metodologických. Pri hodnotení inscenácií by som totiž nemohol dodržať jednotný postup: popri tých, ktoré hodnotím na základe vlastnej skúsenosti, by som sa vo väčšine prípadov musel utiekať len k názorom „z druhej ruky" t. j. novinovým a časopiseckým recenziám, čo platí najmä pre inscenácie v SND do roku 1955 a pre väčšiu časť inscenácií mimobratislavských divadiel. Napriek parciálnosti tohto pohľadu sa domnievam, že tento príspevok môže byť neformálnym pripomenutím skladateľa, ktorého diela tvoria dnes v rovine interpretačnej významnú súčasť jednotlivých operných kultúr, a teda aj opernej kultúry slovenskej a československej.

PUCCINI A DRAMATURGIA

Hoci v porovnaní s dnešným stavom sa v období prvej republiky dramaturgia opery SND popri českých dielach orientovala skôr na francúzsku než na taliansku operu (pomer uvedených diel týchto dvoch národných kultúr bol v rokoch 1920 – 39 vzácne vyrovnaný), Pucciniho opery sa dostali na repertoár SND od prvej sezóny. Prirodzene, najprv trojica Tosca – Butterfly – Bohéma, až v sezóne 1927/28 dvojica opier z Triptychu (Plášť a Gianni Schicchi), v sezóne 1929/30 Dievča zo západu a o dve sezóny neskôr aj Turandot.

Obdobne aj v rokoch po II. svetovej vojne sa v SND a potom aj v opere ŠD v Košiciach a spevohre DJGT v B. Bystrici najprv uvádzala trojica najznámejších skladateľových opier, objavovanie ďalších Pucciniho diel prišlo až neskôr: v sezóne 1958/59 Manon Lescaut v Bratislave, v Košiciach postupne Turandot (1964/65), Dievča zo západu (1968/69) a Sestra Angelika (1969/70). V B. Bystrici objavili Pucciniho operný western až v roku 1978 a o desať rokov neskôr, zato v československej premiére uviedli Edgara. Dosiaľ dramaturgia našich operných domov nenašla odvahu (zrejme oprávnene) uviesť skladateľovu prvotinu Víly a tiež Lastovičku. Táto (pôvodne zamýšľaná ako opereta) by podľa nás mala celkom reálne šance uplatniť sa vo vidieckych divadlách so zázemím operetného publika (Košice, B. Bystrica), pričom vrelo súhlasíme s B. Kriškom (viď hodnotenie v jeho monografii G. Puccini, Supraphon, Bratislava 1970), že nejde o najslabšie Pucciniho dielo.

PUCCINI A PUBLIKUM

Popularitu skladateľových opier u slovenského publika netreba osobitne zdôrazňovať. Platí to však predovšetkým o trojici najznámejších diel. Posledná bratislavská Butterfly sa hrala 14 sezón so 127 reprízami, Kriškova inscenácia Tosky len o jednu sezónu menej (pri 102 reprízach) a po dvojročnej prestávke sa obnovila s novým dirigentom. Inscenácia Bohémy sa v SND hrá nepretržite tiež 13 sezón, pričom jej relatívne nižší počet repríz nesúvisí s nižším záujmom publika, ale s problémami obsadenia hlavnej tenorovej úlohy. V Košiciach mala predposledná inscenácia Butterfly za 7 sezón viac repríz, než populárna Bizetova Carmen za deväť a po dvojročnej pauze prišiel súbor s novou inscenáciou.

Pravda, už menej nadšene sa správa publikum k ostatným Pucciniho dielam. Umelecky úspešná inscenácia dvojice diel Plášť – Gianni Schicchi (Bratislava 1967/68) mala svoj umelecký život skrátený nielen odchodom niektorých sólistov a prechodom súboru do provizória vo Hviezdoslavovom divadle, ale aj vďaka nezáujmu publika. Nadbytok návštevníkov nemalo ani banskobystrické spojenie týchto dvoch opier v roku 1983 (6 repríz), košická Sestra Angelika či spojenie Pucciniho buffy s Novákovou Prestávkou v ŠD (6 repríz). Opäť sa potvrdzuje: ľudia milujú to, čo poznajú.

PUCCINI A RÉŽIA

V počiatku uvádzania Pucciniho diel v opere SND, ale i neskôr sa za režisérskym pultom často objavujú speváci. Popri J. Munclingerovi (SND Bohéma 1922), ktorý sa pravda od začiatku profiloval aj ako úspešný režisér, to platí o J. Peršlovi (Butterfly 1922), Z. Knittlovi (Tosca 1924) a R. Hübnerovi (v rokoch 1925 – 30 štyri réžie Pucciniho) a v rokoch päťdesiatych o ďalšom tenoristovi (ale aj libretistovi, prekladateľovi, dramaturgovi, pedagógovi a publicistovi) Š. Hozovi (Tosca 1957, Bohéma 1959). Aj keď tu istú úlohu zohrávala skutočnosť, že pri počiatkoch budovania našej opernej kultúry bola núdza o režisérov-špecialistov (speváci Z. Knittl, Z. R. Markov a A. Flögl režírovali aj iné opery), afinita medzi spevákmi a pucciniovskými réžiami má zrejme iné korene. Jednak odráža podceňujúci vzťah k pucciniovskému repertoáru, jednak v minulosti prevládajúci a dodnes čiastočne opodstatnený názor, že inscenovať Pucciniho, to znamená predovšetkým viesť speváka k prirodzenému, neafektovanému a veristicky pravdivému výkonu.

Túto predstavu popri režírujúcich spevákoch a v ojedinelom prípade réžie zo strany činoherného herca (Dibarborova réžia Plášťa v SND v r. 1944) zväčša napĺňajú aj režiséri – špecialisti, či už činoherní, ako B. Gavella (SND Tosca 1964), T. Rakovský (SND Butterfly 1955) alebo operní: M. Fischer (SND Manon Lescaut 1958 – spolu s banskobystrickou Toscou z roku 1975 – jediná pucciniovka tak plodného režiséra!), K. Hájek, D. Bargárová, P. Dörr, K. Jernek atď., no predovšetkým uznávaný odborník na Pucciniho B. Kriška. Ten po prvom zoznámení sa s Pucciniho skladateľským rukopisom na pôde ŠD v Košiciach realizoval v SND päť pucciniovských inscenácií v tímovej spolupráci s dirigentom T. Frešom a scénografom L. Vychodilom, pričom za jednoznačné umelecké výhry možno označiť ich Turandot (1965/66), Plášť a Gianni Schicchi (1967/68) a Bohému (1976/77).

Pri labutej piesni skladateľa – Turandot – tento úspech spočíval vo vyváženej pozornosti medzi zobrazením exaltovaných vášní hlavných hrdinov a účinnou charakteristikou prostredia predovšetkým skrze výtvarnú zložku (a tiež vyváženým akcentom na reálne a symbolické v príbehu), v ďalších dvoch spomínaných inscenáciách k tomu pristupuje aj úspešná kresba atmosféry prostredníctvom hereckej zložky. V Kriškovej Bohéme bola práve táto (najmä vďaka J. Hurbantovi a S. Kopčákovi) tak nevtieravo akcentovaná, že sme premiéru nevdojak označili ako Scény zo života bohémy, teda názvom Murgerovej predlohy a nie Pucciniho opery, ktorá dnes len presúva ťažisko na ľúbostný príbeh Rudolfa a Mimi. A určité nedocenenie práve hereckej prepracovanosti epizódnych úloh v inscenácii Tosky (1972/73, obnovenej v sezóne 1986/87) vedie (popri iných sporných zložkách inscenácie) k menej presvedčivému výslednému dojmu.

V budovaní pôsobivej atmosféry dosiahli režiséri dobré výsledky aj v niektorých obrazoch či celkoch v mimobratislavských inscenáciách, čo platí napr. o Bargárovej Bohéme z roku 1972 či Fischerovej Toske z roku 1975.

Okrem realistického rozohrania kolízie medzi hrdinami zmietanými vášňami a okrem budovania účinnej atmosféry prostredia možno na Pucciniho operách uplatniť aj ideový výklad a zámer. Presvedčil nás o tom J. Hertz, keď s jeho inscenáciou pôvodnej verzie Butterfly hosťoval v SND súbor Komickej opery z Berlína. Hoci jeho pokus nemožno prijať celkom bez výhrad, predsa jeho chápanie sentimentálneho príbehu oklamanej Japonky ako stretnutie dvoch kultúr – japonskej a americkej a tragického osudu gejše ako odplaty za zradu vlastnej kultúrnej identity malo svoju logiku a výraznú pôsobivosť. Plášť a Bohéma zasa ponúkajú možnosti sociálneho výkladu (Kupfferova Bohéma), Tosca výkladu jednoznačne politického a na opere Gianni Schicchi pokračoval vtedy ešte košický režisér M. Chudovský vo svojom „obrazoboreckom hnutí" proti staroopernym konvenciám.

PUCCINI A SCÉNOGRAFIA

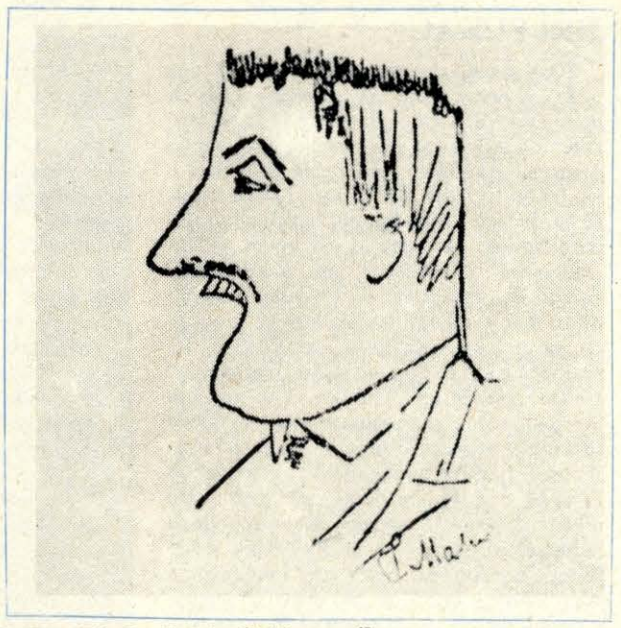
Ak M. Lajcha vo svojej monografii o L. Vychodilovi hodnotí jeho pucciniovské scénografie, najmä tam, „kde predlohy priam viedli k nežiadúcemu iluzívnemu deskriptizmu, až takmer k naturálne vieryhodnej filmovo poňatej dekorácii (Bohéma 1977)" ako menej významné oproti jeho špičkovým prácam, má pravdu len čiastočne. Diktát veristickej poetiky skladateľa je totiž naozaj neúprosný a scénografia je úspešná tam, kde sa mu v rozumnej miere prispôsobí. Kde sa jej však pokúsi vzoprieť (Butterfly 1971/72 v SND), dôjde k tomu, na čo upozorňuje B. Kriška v už spomínanej monografii: „... mnohí inscenátori vyčistili javisko nielen od zastaralých dekorácií, ale aj od atmosféry a prostredia, bez ktorého sa Pucciniho hrdinovia nezaobídu". Preto atmosféra prvého dejstva bratislavskej inscenácie Butterfly z roku 1955 s popisne iluzívnou scénou Z. Koláča pôsobí emotívnejšie a dielu adekvátnejšie, než na princípe koláže (úspešnom v dielach iného štýlu) postavená Vychodilova scéna z inscenácie rokov sedemdesiatych. Týmto, pravda, nevoláme po superiluzívnosti, akú nám v minulom desaťročí ponúkli inscenácie Bohémy a Tosky v Budapešti.

PUCCINI A DIRIGENTI

Podceňujúci vzťah k Puccinimu sa prejavoval aj za dirigentským pultom. Inscenácie jeho diel zväčša pripadali tzv. prevádzkovým dirigentom (napr. v SND dvadsiatych rokov Z. Folprechtovi). K. Nedbal, dirigent-progresivista nielenže vo svojej ére v SND nijaké dielo tohto skladateľa nenaštudoval, ale v posledných siedmich sezónach ani nanovo nezaradil do dramaturgického plánu. Náš najlepší operný dirigent súčasnosti (bohužiaľ len s niekoľkoročnou praxou v opernom divadle) O. Lenárd sa k Pucciniho partitúre dostal len v nahrávacom štúdiu Opusu (kompletná nahrávka Bohémy) či pred budapeštianskym obecenstvom. V SND posledných desaťročí prevzal údel dirigovať Pucciniho T. Frešo a vo väčšine insenácií dokázal, že vie, aký má byť pucciniovský orchester. K zaujímavému účinku došlo v poslednom Frešovom naštudovaní Bohémy, kde jeho trocha jednostranná záľuba v rýchlych tempách spolu so spomínaným režijným prístupom viedli k odsentimentalizovanému pohľadu na príbeh.

PUCCINI A SPEVÁCI

Aspoň títo sa za svoj vzťah ku skladateľovi nehanbia. Dáva im vďačné možnosti, nevyžaduje supertechniku autentického belcanta, ale citovosť, expresivitu, farebnú príťažlivosť a efektné výšky (hoci nezabúda ani na kantilénu). Pre tieto vlastnosti, ako aj pre spevácku i hereckú prirodzenosť ako conditio sine qua non sa pucciniovskými hviezdami nestali ani takí majstri belcanta ako C. Bergonzi či M. Caballeová. Z neprebereného množstva kreácií slovenských spevákov spomenieme aspoň tie najvýznamnejšie. Legendou zostáva Čo-čo-san H. Bartošovej i rozšafná Musetta M. Kišoňovej-Hubovej, ktorou dokázala zatieniť vtedajšieho pravidelného hosťa z Talianska. T. Menottiovú v úlohe Mimi. V rokoch päťdesiatych sa zo zboristky a epizodistky medzi najpoprednejšie sólistky vyšvihla práve vďaka kreácii Butterfly A. Martvoňová, ktorá sa



G. Puccini – karikatúra P. Mascagniho

k ideálnej interpretácii priblížila nielen vďaka citovému podaniu a lahodnému lyricko-mladodramtickému sopránu, ale s úlohou malej Japonky ideálne korešpondovala aj typovo, ľudsky. Rovnako úspešne sa potom zmocnila úlohy prostej parížskej grizetky Mimi, dodnes v SND neprekonanej. Pred prahom vstupu medzi historické kreácie zostali (v prvom prípade len tesne) jej Liu a Giorgetts. Jediná slovenská inscenácia Manon Lescaut mala dve pozoruhodné titulné predstaviteľky: M. Česányiovú a neskoršiu wagnerovskú hviezdu svetového formátu L. Dvořákovú. Z množstva slovenských predstaviteliek Tosky dávame prednosť M. Blahušiakovej – veristickému sopránu per excelence. V košickej inscenácii Dievčaťa zo západu sa strhujúco zaskvel dramatický soprán E. Šmálikovej. A bratislavská Turandot mala titulnú predstaviteľku, ktorá potom v tejto opere slávila úspechy vo Veronskej aréne.

Menej jednoznačne sa vydeľujú najúspešnejšie kreácie tenoristov. V prípade J. Blahu, G. Pappa, A. Kucharského, I. Jakúbeka, J. Zahradníčka, J. Kondera i ďalších vždy nájdeme úlohy z opier iných skladateľov, ktoré čo do významu a kvality kreácií predčia ich výkony v Pucciniho operách. A tak nám zostáva spomenúť len jedného z najvyhľadávanejších Rudolfov súčasnosti – P. Dvorského.

Z hľadiska užšie (skôr lokálne) vymedzených kritérií by bolo možné vypichnúť aj väčší počet pucciniovských kreácií z mimobratislavských divadiel (napr. niektoré kreácie S. Váradiovej, E. Pappovej, E. Murgašovej či A. Dvorskej). Z hľadiska celoslovenského by sme tým však ukrivdili viacerým sólistom SND, ktorých kvalitné výkony v Pucciniho operách sa nám medzi historické kreácie nepomestili.

Osobitnou kapitolou sú Pucciniho epizódne postavičky, vždy skôr kolorujúce než dejotvorné (na rozdiel od verdiovských poslov). Z nich spomenieme aspoň dve: Nouzovského Collina, starnúceho, ľudsky chápavého filozofa-bohéma a vokálne perlivého potulného pesničkára Jacka Wallacea v podaní Š. Babjaka.

Do Pucciniho opier sa s obľubou chodí hosťovať. Za tri posledné desaťročia v SND nám utkvel v pamäti predovšetkým N. Nikolov ako (nie celkom disponovaný) Kalaf, exportná Butterfly G. Cipollovej, budúce medzinárodné triumfy, predznačujúca kreácia A. Tomovej-Syntowej v tejže opere, dnes vo svete vyhľadávaná Mimi I. Tokodyovej a jej krajania, kvalitne interpretujúci úlohu Rudolfa P. Kelen a D. Gulyás), vtedy ešte technicky perfektný a hlasovo svieži Pinkerton V. Norejku, kritikou nie celkom jednoznačne prijatá kreácia Tosky v podaní S. Sasovej či veľký vzor T. Gobbiho v úlohe Scarpiu, dnes už nebohý barytonista K. Nurmela.

Na základe hodnotenia pucciniovských inscenácií na slovenských operných javiskách podľa jednotlivých inscenačných zložiek je ťažké dospieť ku zovšeobecňujúcemu pohľadu na inscenačné celky. Pravda kvalitatívne rebríčky a poradia patria skôr do športových rubrík. Kto systematicky sleduje divadelno-operný prax, vie, že k ideálnej súhre všetkých zložiek prichádza skôr výnimočne. Nielen z tohto dôvodu, ale najmä vzhľadom na svoje postavenie v repertoári sezóny a dramaturgické zámery sa inscenácie Pucciniho opier spravidla nestávali kulminačnými vrcholmi či udalosťami slovenských operných sezón. Jednou z mála výnimiek bola napr. banskobystrická Butterfly z konca 70. rokov. Nie pre pôsobivú kreáciu Čo-čo-san, kvalitné orchestrálne naštudovanie, solídnu réžiu či pre účasť atraktívnych hostí v alternáciách M. Blahušiaková, J. Zahradníček), ale pre tvorivú a nadšenú atmosféru, ktorá sa okolo toho všetkého vytvorila. Aj tá by mohla byť liekom proti pohodlníckym a rýdzo rutinným prístupom k inscenovaniu opier majstra z Luccy.

Minuloročné stotridsiate výročie narodenia G. Pucciniho nie je natoľko okrúhlym a výrazným, aby sme v jeho dôsledku museli požadovať od našich operných súborov premiéry skladateľských diel. Za súčasnej neradostnej situácie v návštevnosti najmä mimobratislavských operných divadiel a s ohľadom na nebezpečnú tendenciu „stárnutia" operného publika, by sme však mohli toto výročie využiť aspoň výchovne, na popularizáciu operného žánru. Aj cez Tosku môžeme budovať záujem o Webera či Stravinského. Len sa nesmieme nechať ukolísať predstavou, že Pucciniho u nás každý pozná (mimo javiska a éteru aj vďaka Bokayho monografickej beletrizácii života skladateľa v edícii Osudy slávnych), alebo predstavou, že vnímavého poslucháča nám vychová ktosi iný.

HŽ

PETER KRBAŤA

PSYCHOLÓGIA HUDBY NA ŠVÉDSKY SPÔSOB

Doc. PhDr. Peter Krbaťa, CSc., v súčasnosti prodekan hudobnej fakulty a pedagóg na katedre hudobnej teórie na VŠMU v Bratislave, stál od roku 1977 pri zrode Výskumného a záznamového centra VŠMU. Predmetom jeho odborného záujmu je predovšetkým problematika psychologických zákonitostí hudobnej interpretácie. V uplynulom roku absolvoval štvormesačný študijný pobyt na Uppsalskej univerzite, kde sa oboznámil so súčasným stavom švédskej hudobnej psychológie a súbežne urobil aj psychoakustickú analýzu niektorých slovenských ľudových hudobných nástrojov.

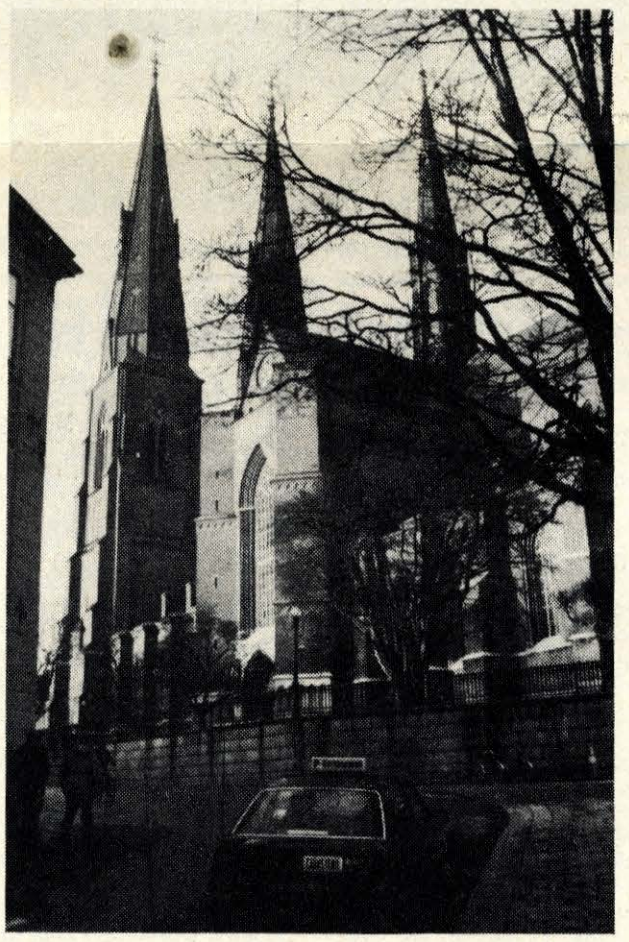
V mozaike reprezentačných teórií, koncepcií i metód psychológie hudby sa v súčasnej svetovej odbornej literatúre často cituje švédska psychoakustická škola. Jej protagonistom je psychológ, muzikológ, znalec počítačovej techniky, klavirista a organista Alf Gabrielsson, pôsobiaci na Uppsalskej univerzite. Počas môjho pobytu som mal príležitosť sa s ním osobne zoznámiť. Stretávali sme sa pracovne v psychoakustickom laboratóriu katedry muzikológie (Institutionen für musikvetenskap) ako aj na Inštitúte psychológie (Psychologiska institutionen) Uppsalskej univerzity. Náš kontakt bol umocnený i spoločnými návštevami kultúrnych podujatí, výletmi do fascinujúcej prírody, diskusiami o premenách súčasného Švédska, športovaním a muzicírovaním v jeho rodinnej vile, ktorá sa nachádza v Storvrete, neďakelo Gamla Uppsaly. Fyziognomicky i vlastnosťami typický Švéd – uzavretejší, skromný, korektný, s príkladnou životosprávou, sebadisciplínou a húževnatosťou. Osobnosť par excellence, z ktorej vyžaruje ľudský, vedecký i hudobný entuziazmus. Neraz mi priateľsky hovoril o atribútoch umenia žiť a pracovať, ilustrujúc to aj na švédskych historických súvislostiach; na výchove k hlbokej úcte k pamiatkam minulosti, ale aj k umeleckým dielam i vedeckým objavom súčasnosti. Presvedčil som sa, že Švédi majú dobrodružnú nezávislosť a húževnatosť svojich Vikingských predkov, múdrosť kráľov, ale i skromnosť obyčajných spravidla mimoriadne zručných ľudí, ktorí sa oddávna dokázali popasovať s drsnou, nehostinnou a zároveň podmanivo krásnou prírodou. Nie náhodou sa Švédi dožívajú v priemere vysokého veku; muži vyše 75 rokov a ženy až 80 rokov!

Švédsky hudobno-psychologický výskum

Švédska psychológia hudby nemá dlhú históriu. V počiatkoch bola orientovaná psychoanalyticky. Týka sa to predovšetkým vysvetlenia pojmu archetyp i účinkov hudby v Pontvikovej muzikoterapeutickej koncepcii. Neskôr sa rozvíjala aj v intenciách tvarovej a kognitívnej psychológie, tak ako ich rozpracovali vo svojich teóriách štruktúry hudobných schopností H. G. Holmström, v dlhodobom výskume hudobníkov D. Magnusson, v oblasti biomuzikológie a neurofyziológie N. L. Wallin a v poslednom desaťročí i rad muzikológov a psychoakustikov ako napríklad T. Thorsén, I. Bengtsson, L. Wedin, B. Sundin, J. Lindquist, B. Lindblom a ďalší. Alf Gabrielsson je v súčasnosti najuznávanejšou osobnosťou v oblasti výskumu hudobnej interpretácie, rytmu a percepcie. Je autorom vyše 30 pozoruhodných vedeckých štúdií a knižných publikácií, pôsobí ako vedúca osobnosť v rôznych výskumných tímoch, organizuje významné semináre, podujatia a vedecké konferencie s medzinárodnou účasťou. Podľa neho je predmetom psychológie hudby štúdium hudobného zážitku a širšie ponímané správanie sa človeka, ktorý je v kontakte s hudbou. Vo švédskom výskume sa v prvej fáze skúmajú akutistické zvukovohudobné fenomény a parametre procesu ich vzniku, dynamického priestoru, času i prenosu cez rôzne technické prostriedky do percepčného systému človeka. Na túto analýzu využívajú v psychoakustickom laboratóriu mimoriadne zložité nahrávacie, prehrávacie, vyhodnocovacie zariadenia, mozgom ktorých je počítačový systém (New England Digital Sample-to-Disk System). Inými slovami – štúdium akustických javov prispieva k poznaniu vnímania, emocionálnych reakcií, schopností a vlastností ako aj celého senzomotorického subsystému človeka. Okrem u nás známych metód psychologického škálovania hudobného zážitku Švédi modifikovali a vyvinuli novšie techniky sémantického diferenciálu, určené najmä pre výskum rytmickej skúsenosti. Vzhľadom na problém verbálnej registrácie v procese vnímania hudby tieto metódy doplnili aj neverbálnymi technikami, medzi ktoré patria napríklad tzv. tappingové („vyťukávacie") techniky, registrácie reprodukcie rytmov, zaznamenávanie fyziologických i emocionálnych zmien (dýchanie, zmeny pulzu, EEG, EMG a i.) a v poslednom čase aj celkom nová metóda austrálskeho vedca M. Clynesa – sentografia (sentography), ktorá sníma rôzne pohybové, tlakové, priestorové a iné zážitkové procesy obsiahnuté vo vertikálnych i horizontálnych pohyboch i mikrotenziách ruky, prstov a pod.

Vo švédskom experimentálnom výskume hudobného zážitku sa kombinuje teoretická analýza hudobnej štruktúry s akustickou, kvalita zvukovo-hudobných procesov je opísaná terminológiou percepčných dimenzií v kategóriách štrukturálno-poznávacích, pohybových a emocionálnych. Presné hranice medzi nimi a vzájomné vzťahy sú veľmi zložité. Podstané je, že hudobný zážitok obsahuje širokú varietu psychologických javov, ktoré možno ovplyvniť a študovať takmer nekonečným počtom spôsobov. V experimentálnom výskume to dokáže počítač napojený na klávesový syntezátor (modifikovanie a zmeny hudobných štruktúr i parametrov, ktoré sú nahrané na diskete). Skúsenosti Alfa Gabrielssona v inej rovine výskumu dokazujú, že vnímanie hudby je aktívny proces. Prostredníctvom neho sa uskutočňuje výber z celkového toku stimulov, hľadanie štruktúr, schém, aranžovanie a interpretovanie podľa rozličných princípov. Dokladom jedinečnosti hudobného zážitku sú aj individuálne rozdiely medzi ľuďmi a rôzne posluchačske typy. Je preto nezmyselné hovoriť o určitých výlučných či žiadúcich spôsoboch reakcie na hudbu. Podľa švédskych skúseností sú nasledovné možnosti aplikácie výsledkov výskumu: v oblasti hudobnej pedagogiky popri efektívnej metodike je potrebné poskytnúť žiakom a študentom „good-sounding" – čo najlepšie znejúci zvuk – i ovládateľné hudobné nástroje (pritom nie drahé), zabezpečiť akusticky optimálne prostredie (miestnosť na vyučovanie), kvalitné zvukové záznamové i reprodukčné technické zariadenia. V hudobnej tvorbe je veľmi dôležitá experimentácia a skúmanie nových kmitových štruktúr vo varírovanom čase i priestore. I hudobný nástroj by mal byť konštruovaný tak, aby produkoval požadovaný timbre a aby interpret mohol na ňom kreatívne uplatniť celú škálu svojich možností. To mu umožní odhaliť v hudbe viac a pochopiť zároveň, že iní jedinci môžu vnímať hudbu odlišne. Závisí to tak od biologickej konštitúcie človeka, jeho všeobecnej i hudobnej skúsenosti (ontogenetické zvláštnosti), kultúrneho prostredia, povedomia, hudobného prostredia v minulosti i teraz, ako aj od momentálneho psychologického a fyziologického stavu, rozličných situačných podmienok atď. Treba však poznamenať, že medzi percepčné informačné kanály – okrem sluchového systému človeka – patrí aj veľmi dôležitý vizuálny systém (účinkujúci, prostredie), ďalej tiež dotykový zmysel (vibrácie, rezonancie a i.), kinestetické pociťovanie polohy a pohybu rozličných častí tela a „informácie" o stupni napätia a uvoľnenia svalov, dýchania a pod.

Pre nás je zaujímavý názor Alfa Gabrielssona, podľa ktorého sa estetická výchova začína tam, kde sú predpoklady pre spontánnosť a vznik asociatívnej obrazotvornosti a fantázie – v mnohotvárnej prírode. Evokovanie emócií údivu, prekvapenia vedie postupne k zvedavosti, záujmu a neskôr i poznaniu. Od tohto primárneho zdroja estetických vnemov vedie transferná cesta aj k rôznym druhom umenia, a teda i k hudbe. Aj talent je schopnosť vidieť, počuť, vyjadriť, pochopiť a precítiť to, čo len s ťažkosťami dokážu iní. Že by sme sa od Švédov poučili a deti nevychovávali v prevažne uzavretých „skleníkoch" škôl? Estetická a hudobná výchova nespočíva v zabezpečení prednášok a seminárov o hudbe, dokonca ani vo formálnych návštevách koncertov a kultúrnych podujatí.



Najstaršia švédska katedrála v Uppsale

Snímka: autor

Výchova na švédsky spôsob

Švédske deti sú už od malička vedené formou hry a neskôr i zámerného učenia k poznaniu mnohotvárnosti prírody a predovšetkým k tímovej spolupráci. V školách sa neznámkuje. Príkladom starostlivosti o deti je napríklad aj predpis nosiť pri športovaní plastikové helmy. Švédsky sociálny systém uplatňuje veľmi tvrdé sankcie voči rodičom, ktorí deti fyzicky trestajú. Okrem intenzívneho kontaktu s prírodou je mládež od raného veku obklopená aj elektronikou a počítačovou technikou. Je vôbec švédskou vládou všemožne podporovaná (napríklad možnosť výhodného cestovania, štipendiá, pôžičky na štúdium). Pravda, kontakt s realitou života im prináša často aj dezilúzie, sklamania, čo časť rieši aj únikom k drogám, tým skôr, že rodina stratila svoju pôvodnú funkciu. V akademickom prostredí, najmä v univerzitných mestách ako sú Štokholm, Lund, Ümea, Göteborg a Uppsala sú tieto zjavy menej typické. Čím to je? V krátkosti uvediem príklad z najstaršej univerzity v Uppsale, založenej v roku 1477.

Alf Gabrielsson

Snímka: autor

Uppsalská univerzita

Študuje tu asi 20 000 študentov a na 150 katedrách pôsobí 4 000 pedagógov a zamestnancov. Priestorovo i vybavením vysokonadpriemerná úroveň. Univerzita má popri modernej audiovizuálnej technike t. č. celkove 2200 počítačov a k nim náležiacich zariadení. V oblasti informatiky sú napojené na rezortnú, celoštátnu i medzinárodnú sieť informačných stredísk. Celkove je motivácia študentov k štúdiu nesmierne vysoká. Časový limit na dokončenie štúdia prakticky nejestvuje. Študenti zbierajú určitý počet bodov z jednotlivých kurzov. Prijatí sú všetci, avšak už v náročnom prvom ročníku mnohí zo štúdia vypadnú. Atmosféra je vynikajúca i po spoločenskej stránke. Na univerzite sa traduje stredoveká hierarchia, ktorá delí študentov na tzv. seniores, juniores, recentiones, zvýraznená i oblečením, rôznofarebnými baretkami, stuhami a lemovaním. Prekvapila ma masovo rozšírená a spontánna tradícia zborového spevu, od folklóru cez klasické i moderné skladby, až po americké spirituály, swing a pod. Niet snáď jedného študenta, ktorý by na uviverzite nebol organizovaný v nejakom tanečnom, divadelnom alebo hudobnom združení. Existujú v rámci trinástich „nationer clubov" – národných klubov, sú tu však aj celouniverzitné zborové telesá, uppsalský univerzitný symfonický orchester, študentské džezové súbory i big-bandy. Dramaturgia amatérskych i profesionálne pôsobiacich telies je nesmierne mnohotvárna, pestrá. A pokiaľ ide o športovanie, za symbolický poplatok môžu študenti plávať, zahrať si tenis a iné športy vo výborne vybavených krytých halách. O úrovni bývania, všade udržiavaného poriadku a čistoty sa nám môže iba snívať.

Uppsala sa utvárala dlhým historickým vývojom. Gamla Uppsala bola rezidenciou pohanských švédskych kráľov, dodnes tu stojí niekoľko „kurganov", umelo vyvýšených kopcov-hrobov s prastarým kresťanským kostolíkom. Runové kamene s obrazovým písmom sú svedectvom vikingských dôb. Od roku 1164 sídlil v Uppsale arcibiskup. V Domkyrkane – majestátnej gotickej katedrále – sú o. i. pochovaní prvý švédsky svätec Erik, kráľ Gustav Vasa, C. von Linné. A. Celsius, O. Rudbeck a iné osobnosti. V Uppsale prežil svoje detstvo I. Bergman, študoval tu i dnešný švédsky kráľ Carl XVI. Gustav. Univerzitná knižnica Carolina Rediviva je unikátnym kultúrnym pamätníkom; zbierka knižných zväzkov, rukopisov a časopisov zahŕňa cca milión exemplárov. Zámok Gustava Vasu, Linného botanická záhrada, Gustavianum (konali sa tu prvé ľudské pitvy) – to sú kultúrne dominanty, formujúce historické povedomie študentov i pedagógov.

Aj keď sa súčasná tvár Švédska oproti 50-tym a 60-tym rokom (tzv. švédsky zázrak) podstatne zmenila, organizácia spoločenského života je stále vysoká, príkladná. Vo vede je charakteristická tímová spolupráca s vedúcimi osobnosťami na čele. Hoci sa v posledných rokoch preberá americký štýl života, v hierarchii hodnôt je na prvom mieste striedmosť a opovrhovanie negatívnymi spoločenskými javmi – alkoholizmom, narkomániou, krádežami, rôznymi druhmi násilia. Badať narastanie odmietavého postoja voči cudzincom, najmä farebným prisťahovalcom. Na strane druhej Švédi sa snažia vymaniť z dlhodobo tradovanej kultúrnej i umeleckej izolovanosti; v rámci týchto trendov preniká v posledných rokoch na švédske koncertné pódiá i česká a slovenská hudba.

O Švédsku, švédskej psychológii hudby, ľuďoch i prírode by sa akiste dalo napísať omnoho viac. Moje skúsenosti a zážitky smerujú k lapidárnemu záveru: Švédska krajina je fantastická a Švédi – neobyčajne pracovití a kultúrne vyspelí. Osobne ma teší, že Alf Gabrielsson prejavil záujem v najbližšej dobe navštíviť i Československo.

Stretnutie s vietnamskými skladateľmi v Hanoi

Ukážka z opery Šialená žena v predvedení sólistov ľudovej opery CHEO

Vietnamské impresie

MARIÁN JURÍK

Stretnutie s ľuďmi a umením Vietnamu nepatrí k všedným zážitkom. Táto, pre nás vzdialená krajina na pobreží juhočínskeho mora, kde dve tretiny územia tvoria ťažko dostupné hory a len zvyšok je úrodná rovina, žije z pohľadu stredoeurópana stále v duchu stáročných tradícií, čo sa odzrkadľuje predovšetkým na spôsobe života. Veď dodnes možno Vietnamskú socialistickú republiku charakterizovať ako krajinu, ktorá je ešte len na ceste k industrializovanej spoločnosti. Vo vietnamskej ekonomike prevláda malovýroba a iba v poslednom desaťročí sa začali stavať väčšie priemyselné závody a podniky. Dlhoročná nadvláda koloniálnych veľmocí nerozvíjala pochopiteľne vzdelanosť vietnamského ľudu, ktorý bol pre vykorisťovateľské vlády predovšetkým dobrou a najmä lacnou pracovnou silou a teda aj otázky rozvoja kultúry a umenia neboli v popredí ich záujmov. Dnes však vidno rapídny pohyb vpred. Národ, ktorý dlhé roky bojoval za svoju nezávislosť, nemal čas ani podmienky budovať nadstavbovú sféru tak, ako by si to dnešní predstavitelia kultúry a umenia želali. Súčasnosť je tu preto poznamenaná dychtivou túžbou a úsilím po získavaní akýchkoľvek informácií, vedomostí, stykov, konfrontácií so svetovým kultúrnym a umeleckým dianím. Tak ako v ekonomike, kde Vietnam doslova preskočil etapu vývoja kapitalizmu, aj v kultúre badáme snahu o skok od tradícií pevne zviazaných s ľudovou tvorivosťou do súčasnosti. Na čele tohto procesu stojí aj Zväz vietnamských skladateľov, ktorý vďaka kultúrnym dohodám so socialistickými krajinami a ich umeleckými zväzmi má prakticky jedinú možnosť kontaktov so svetovými umeleckými metropolami. „Vašu hudbu poznáme prostredníctvom návštev vašich skladateľov u nás a našich skladateľov vo vašej krajine" – začína po privítaní na pôde Zväzu vietnamských umelcov predseda Zväzu vietnamských skladateľov Huy Du. „Zdroje našej súčasnej hudby tkvejú predovšetkým v národnej hudbe, v spájaní prvkov ľudovosti s výdobytkami európskej hudby". Vietnamskí hostitelia kladú v prvom rade veľký dôraz na pomoc Sovietskeho zväzu, ktorý viacerým vietnamským skladateľom a pedagógom poskytol seriózne profesionálne hudobné vzdelanie. Ba dokonca sovietsky školský systém je tu aplikovaný takmer v plnom rozsahu.

Stretnutia s vietnamskými skladateľmi a muzikológmi boli veľmi živé, plné otázok o našom hudobnom živote. Niektorí skladatelia sa intenzívne hlásia k prameňom európskej hudobnej avantgardy, podľa dostupnosti notových materiálov, ktorých majú akútny nedostatok, študujú hudbu poľskú, bulharskú i československú. Podľa slov Huy Du existujú v súčasnosti vo vietnamskej hudobnej kultúre tri základné trendy: a) vedomé udržiavanie a rozvíjanie celej národnej hudby i hudby jednotlivých menšinových národností v jej primárnej podobe b) osvojovanie si zahraničných kompozičných techník c) úsilie o syntézu národných prvkov a modernej hudobnej reči európskej proveniencie. „Našim cieľom je – zdôrazňuje Huy Du – presadzovať v hudbe domáce inšpiračné zdroje ako základnú charakteristiku nášho ľudu i celej krajiny. Je nám však jasné, že ak má vietnamská hudba preniknúť do sveta, musí jej jazyk vyjadrovať nás – Vietnamcov, musíme teda nájsť taký spôsob vyjadrovania, ktorý nebude opakovaním alebo napodobovaním už známeho, ale čímsi novým, čo bude charakteristické iba pre vietnamskú hudbu." Riaditeľ konzervatória Trong Bang k tomu dodáva: „Na našom konzervatóriu sa adepti kompozície učia všetkým kompozičným technikám, pochopiteľne s dôrazom na využívanie národných prvkov. Súčasná generácia skladateľov totiž ešte len vytvára základný fond klasickej hudobnej kultúry Vietnamu. Žiaľ, jej rýchlejšiemu napredovaniu a uvádzaniu do života bráni nedostatočne rozvinutý koncertný život. Máme jeden symfonický orchester, ten však vzhľadom na nízku úroveň hudobného vzdelania obyvateľstva môže skladby súčasných autorov hrať iba sporadicky".

Názory vietnamských skladateľov sme si mohli overiť na početných stretnutiach so žiakmi hudobných škôl, i na prehrávke z tvorby domácich skladateľov. Hoci predvedené skladby nemohli poskytnúť úplnú informáciu, výstižne dokumentovali súčasný stav vietnamskej hudby. Tak napríklad v Sviatočnej predohre Trong Banga cítiť evidentné vplyvy a vzory ruskej klasickej literatúry (Glinka). Trio pre husle, violončelo a klavír Rozprávka o červenej rieke Huy Du, reprezentuje onú spomínanú syntézu národných koreňov s pozdnoromantickou európskou hudbou na vyspelej profesionálnej kompozičnej úrovni. Konečne, Huy Du – vyškolený v Pekingu a Paríži – suverénne ovláda skladateľskú profesiu a vyznačuje sa aj pozoruhodnou originálnou invenciou. Hoang Van, vyškolený v Bulharsku a Číne, je autorom vtipného charakteristického dueta pre fagot a klavír Slony ťahajú drevo. Invenčne svieža, inštrumenálne dobre napísaná skladba by zrejme našla uplatnenie aj v iných hudobných kultúrach. Dam Linh, odchovanec moskovského konzervatória, v Rapsódii pre husle a klavír prezrádza síce prokofievovské vplyvy, no bola to jedna z najlepšie vypracovaných skladieb, ktoré som tam počul a poukazuje na výrazný kompozičný talent. Ukazuje sa že vo Vietname o talenty nie je núdza a o niekoľko rokov sa iste presadia aj v medzinárodných reláciách. Podľa môjho pozorovania perspektívy vietnamskej hudby však treba v súčasnosti hľadať v rozsiahlom a dobre zorganizovanom hudobnom školstve, ktoré dnes predstavuje obrovský liaheň talentov. Práve školy tvoria jadro hudobného života, pôsobí tu drvivá väčšina všetkých profesionálnych umelcov a tu je aj najrozvinutejší koncertný život. Ako som už spomínal, systém hudobného školstva je v podstate prevzatý zo Sovietskeho zväzu. Široká základňa talentov získava všeobecné a hudobné vzdelanie na Strednej umeleckej škole, kde sa študuje hudba, dramatické a výtvarné umenie. Najviac je zastúpená hudba. Tá spočíva v štúdiu národnej hudby (spev a hra na ľudových nástrojoch), ďalej v hre na európskych hudobných nástrojoch a napokon sa tu vyučuje aj kompozícia, dirigovanie a teória (vrátane kritiky). Hanoiská Stredná umelecká škola, ktorá je najväčšou vietnamskou školou tohto druhu (má teraz okolo 500 žiakov), vznikla v roku 1967 a podľa jej vzoru boli postupne zriaďované podobné školy aj v ďalších väčších mestách. Štúdium tu trvá 11 rokov (7 + 4) a po maturite prechádza do vyšších tried cca 40 žiakov. Prevažná časť absolventov tejto školy odchádza do jednotlivých provincií, kde pôsobia v rôznych súboroch, divadlách a pod. Poslucháči s učiteľskými ambíciami absolvujú ešte trojročnú pedagogickú školu a tí najtalentovanejší pokračujú v štúdiu na konzervatóriu. Mal som možnosť navštíviť všetky stupne tamojšieho hudobného školstva a je obdivuhodné, že v tak prostých, pre nás nepredstaviteľných podmienkach, sa hudobne vzdeláva také množstvo mladých ľudí, že tu vyrástli a rastú talenty, z ktorých už nejeden získal medzinárodné uznanie. Túžba po vzdelaní je až dojímavá. Nehovoriac o tom, že dostupnosť hudobného nástroja je pre súkromníka iluzórna. A tak sa cvičí po hodinách v škole, na školských nástrojoch (ktoré už tiež dačo pamätajú) a po cvičení vo večerných hodinách cestujú deti niekoľko kilometrov domov najlacnejším a najdostupnejším prostriedkom – bicyklom. A ráno opäť do školy... bicyklom... Na tvárach detí som nikde nevidel únavu, ale dychtivú zvedavosť, kto k nim prišiel, aké budú nové kontakty s ich hudobným životom. Popri nedostatku hudobných nástrojov najbolestnejším problémom je hudobná literatúra: Niet žiadneho obchodu s hudobninami a tak kontakt s ňou umožňujú iba vlastné rozmnoženiny a pomoc socialistických hudobných zväzov. Aké bolo naše prekvapenie, keď pražský skladateľ Ivo Bláha odovzdal na zväze jeden exemplár svojho cyklu pre gitaru Zverinček a už po týždni nám mladí gitaristi na konzervatóriu zpamäti zahrali jednotlivé skladbičky. Poznajú aj Suchoňove inštruktívne skladby, no chceli by ich poznať oveľa viac. Cesta spoznávania hudby vedie cez pedagogicko-inštruktívne, prednesové, komorné skladby. Stále čakajú na dávno prisľúbené notové zásielky... A tak ma napadlo, že kým doma máme problémy s odbytom hudobnín a radšej cenné duchovné hodnoty šrotujeme „lebo sme pribohatí", azda bolo by múdrejšie

darovať hudbu

ako internacionálnu pomoc, za ktorú by bolo vďačných stovky a tisícky po hudbe túžiacich vietnamských žiakov. Ekonomická situácia Vietnamu nie je ružová, s tým sa naši hostitelia vôbec netajili, ba priamo nás prosili o pomoc. Čo nám bráni túto prosbu vyplniť?...

Žiaľ, nepodarilo sa nám dostať do Saigonu, teraz Ho-či-Minovho mesta. Banovali sme nielen kvôli atraktívnosti mesta samotného, ale údajne tu veľmi dobre pracuje hudobné informačné stredisko, ktoré má dobré kontakty s Prahou. Náhradou nám bol Haifong, dôležitý prístav, vzdialený asi 100 kilometrov východne od Hanoia. Je tu nemocnica Československo-vietnamského priateľstva, Obuvnícky závod spolupracujúci s naším Svitom, je tu veľa našich expertov. Haifong sa však po hudobnej stránke môže pochváliť iba Strednou umeleckou školou, ktorá je jediným producentom hudobnej kultúry v meste. Haifong mal pred 10 rokmi symfonický orchester, ale ten zanikol z finančných dôvodov. Tamojšia pobočka zväzu skladateľov má asi 30 členov – prevažne autorov populárnej, dychovej a ľudovej hudby. Aj tu radi uvítali naše notové materiály z hudby spomínaných žánrov.

Hoci sme prevažnú časť pobytu venovali štúdiu vietnamskej hudobnej kultúry, nezanedbateľnou bola aj prehrávka našej hudby, ktorú som uskutočnil z prinesených gramofónových platní. S veľkým zaujatím a sústredenosťou sledovali naši hostitelia ukážky z tvorby M. Nováka, I. Zeljenku (jeho Osvienčim na nich veľmi silne zapôsobil), L. Burlasa, I. Paríka, I. Dibáka i ďalších. Svoju funkciu nielen pre ich zväz ale aj hudobný časopis iste splní aj kolekcia informačných materiálov SHF.

Život vo Vietname je predovšetkým životom plným kontrastov. Na starých obchodných uliciach, ktorých atmósféra dýcha zakonzervovanou dávnovekou minulosťou, sa však ponúka tovar 20. storočia. Od módneho oblečenia, cez priemyselný tovar najrôznejšej proveniencie, no najmä z krajín Indočíny. Na každom kroku hrajú „kazeťáky", avšak americkú populárnu hudbu. Hlučnosť reprodukovanej hudby nadobúda charakter narkotika. Gramofón je zriedkavosťou. Platne v obchode nevidieť, zato dostať magnetofónové pásky akejkoľvek značky. Do života Vietnamcov však nápadne vstupuje video so všetkými negatívnymi sprievodnými zjavmi. Bude to zrejme veľká ale aj ťažká úloha, popri čoraz agresívnejšej komercionalizácii dostať kultúru a umenie na miesto, ktoré jej patrí. A nielen ekonomicky a nielen vo Vietname.

Školský orchester Strednej umeleckej školy v Hanoi

K najstarším historickým pamiatkam Vietnamu patria budhistické pagody

Predseda Zväzu vietnamských skladateľov Huy Du

Snímky: autor