

Hudobný život '90

ROČNÍK XXII.

3,- Kčs

29. 8. 1990

18

Po dvadsiaty štvrtý raz sa konala v Trenčianskych Tepliciach (27. júla – 3. augusta t. r.) tradičná Prehliadka mladých koncertných umelcov, ktorú usporiadali Slovenská hudobná únia, Spolok koncertných umelcov a Československé štátne kúpele. Zámerne opúšťame konvenčnú formu recenzovania jednotlivých programov a výkonov, nakoľko sa v súčasnosti natíska do popredia skôr úvaha nad ďalšou cestou tejto prehliadky. A tak nasledujúce riadky nebudú hodnotením výkonov, skôr nastoľovaním problémov, ktoré z doterajšej koncepcie prehliadky vyplývajú, pretože autor týchto riadkov ako ich dlhoročný pozorovateľ si myslí, že trenčiansko-teplická prehliadka sa ocitá pred dôležitou, až osudovou križovatkou.

Prehliadka mladých koncertných umelcov

PRED KRIŽOVATKOU

MARIÁN JURÍK

Dramaturgia a koncepcia prehliadky, boli v podstate koncipované v doterajšom trende: komorné a organové koncerty (Omšenie a Trenčianske Bohuslavice), na úvod profesionálni hostia (M. Hajóssyová, M. Lapšanský), koncert účastníkov súťaže M. Schneidera-Trnavského, koncert mladých českých umelcov (H. Bartošová-organ, Wallingerovo kvarteto) a koncert poslucháčov Vysoké školy hudobnej z Grazu. Prehliadka sa „tešila“ obrovskému nezáujmu tamojšieho publika, a okrem cca 20 – 30 poslucháčov zaplnili prázdne kreslá organizační pracovníci a niekoľko bratislavských kritikov) v podstate tí istí, čo po mnohých rokoch tejto prehliadke zostali verní).

Prehliadka bola iste na prvý pohľad dramaturgicky pestrá a nepochybujem ani o jej starostlivej príprave ani o ťažkostiach, s akou sa takéto podujatia pripravujú, no nazdávam sa, že ak sa chceme dostať zo stojatej vody aspoň trochu ďalej, treba si uvedomiť aj prekonanost' jej modelu. Prehliadka sa napokon neobišla ani bez zmien, čo je však už v našich podmienkach pravidlom a tak aj záskoky možno ťažko posudzovať za šťastné či nešťastné, keďže väčšinou išlo o cnosť z núdze...

Na jednom pozitívnom, základnom faktore sa zrejme všetci bez problému zhodneme, a to v tom, že jestvuje pravidelný kvantitatívny prílev mladých umeleckých síl, že sa sľubne, taktiež kvantitatívne, rozrastajú rôzne ansámby. No o to viac vystupuje do popredia otázka kvalitatívnej diferenciacie a selekcie. Teda položíme si hneď otázku, či takéto prehliadka je pre každého, a posledné roky ukazujú, že aj pre tých, čo momentálne majú čas, alebo či to bude výberová záležitosť, ktorá bude mať svoj zámer a cieľ. Týka sa to pochopiteľne nielen niektorých tohtoročných programov, ale aj minuloročných. Tak napríklad koncert víťazov vokálnej súťaže M. Schneidera-Trnavského nereprezentoval túto súťaž najlepšie. Jednak, chýbali zástupcovia náročnejšej druhej kategórie a traja reprezentanti prvej kategórie (Y. Tannebergerová, I. Divišová a J. Babjak) súťažným repertoárom nestačili ani na vyplnenie sotva 50 minútového programu. A propos, na takomto koncerte nie je treba (ani žiadúce) spievať súťažný program (resp. jeho časť), ale mal by to byť širšie a dramaturgicky zmysluplne koncipovaný recitál, ktorý tu bude mať svoju opodstatnenosť a jednotlivých laureátov ukáže v objektívnejšom svetle. Dramaturgicky zaujímavým, nekonvenčným a k diskusií provokujúcim bol koncert, kde sa v prvej polovici prezentoval klavirista Vladimír Holý, absolvent AMU v Prahe a Trombónové kvarteto. Vo Vladimírovi Holom rastie slovenskej pianistike nová nádej. Svojím podaním Haydnovej Sonáty F dur a najmä v Schumannových Fašiangových kusov z Viedne ukázal vynikajúcu pianistickú tech-

nickú pripravenosť a muzikalitu, ktorá mu poskytuje dobrý základ pre ďalší osobnostný vývoj. Uvidíme však, aké možnosti a perspektívy tomuto nádejnému klaviristovi vytvorí domáca slovenská hudobná profesionálna scéna. Oživením prehliadky bolo vystúpenie Trombónového kvarteta, ktoré tvoria poslucháči a absolventi VŠMU z triedy prof. J. Gašparoviča. Ich repertoár siahajúci od Speerovej Sonáty až po Ragtime, ukázal šírku ich technických a zvukových možností. Zaujali ma predovšetkým mäkkým zvukom, tónovou kultúrou, muzikalitou a mladíckou neprešpekulovanou sponataneitou. Boli aj zaujímavým predmetom diskusie, no všetky naše „odborné“ úvahy o ich perspektíve sa razom rozplynuli, keď sme zistili, že dvaja členovia tohto ansámbľu už čoskoro cestujú za lepším ekonomickým zabezpečením do Juhoafrickej republiky. A zrejme nebudú ani prvými, ani poslednými... Z dvoch organizátorov všetci prítomní dávali jednoznačnú prednosť Petrovi Reiffersovi (hral na organe v Omšeni), kdežto H. Bartošová (už pred tromi rokmi hrala na organe v T. Bohuslaviciach) i napriek záskoku, hŕstku prítomných kritikov neuspokojila. Flautistka Eva Uličná, z triedy prof. Jurkoviča, ma zaujala svojím pekným tónom (v diskusii som jej vytkol výber eklektickej Reineckeho skladby), ktorý farebne diferencovala najmä v Siciliane a burleske A. Casellu. Basista Juraj Peter, spievajúci v druhej časti programu (celé ich vystúpenie bolo záskom) preceňoval svoje výrazové i hlasové možnosti, ktoré si vyžadujú Dvořákovu Biblickú piesne a svoju parkeťu ukázal predovšetkým V Dragomyžského piesni Červjak.

Vysokú úroveň interpretačných možností prezentovali dvaja mladí poslucháči Vysoké školy pre hudbu a divadelné umenie v Grazi (expozitúra Oberschützen), s ktorou ako som sa dozvedel od p. J. Podhoranského, nadväzuje naša VŠMU užšie pedagogicko-pracovné kontakty, čo bude iste na prospech veci. Gitarista Klaus Herunter ukázal obdivuhodnú technickú dispozíciu pre interpretáciu klasickej literatúry. Jeho interpretácia Bachovej Ciaccony (BWV 1004), no najmä Paganiniho Capriccia č. 24 (i jeho doterajšie úspechy v súťažniach) naznačujú, že v ňom rastie sólista medzinárodného formátu. No pravú bodku za rakúskym prekvapením dala filipínčanka Aima M. Labra, tohtoročná absolventka tejto školy, svojím suverénnym a technicky obdivuhodným podaním Schumannovho Karnevalu. Jedno z najnáročnejších Schumannových diel zaznelo v perfektnej prstovej technike a rytmickej pregnantnosti. Absolventka s významením, vysoko predčila mnohých našich „zavedených“ profesionálov. Teda učť sa je čo, konfrontovať taktiež. A to sa mi už natíska do pera otázka, ktoré presahujú rámec refe-



Wallingerovo kvarteto pri interpretácii v rímsko-katolíckom kostole v Trenčianskych Bohuslaviciach



Trombónové kvarteto



Vladimír Holý

Hudobné kalendárium

- 1.9.1900 narodil sa Kazimierz Wilkomirski, poľský skladateľ, dirigent a violončelista – 90. výročie
- 3.9.1640 narodil sa Daniel Sinapius Horčička, slovenský básnik a prekladateľ i hudobný skladateľ (zomrel 27. 1. 1688) – 350. výročie
- 3.9.1900 narodil sa Eduard van Beinum, holandský dirigent, zasadil sa o interpretáciu diel súčasných autorov, napr. B. Bartóka, Šostakoviča, Kodályho, Szymanowského – 90. výročie
- 4.9.1915 narodil sa Rudolf Schock, nemecký operný spevák – 75. výročie
- 4.9.1965 zomrel Albert Schweitzer, švajčiarsky filozof, organista a hudobný spisovateľ (nar. sa 14. 1. 1875) – 25. výročie
- 5.9.1735 narodil sa Johann Christian Bach, nemecký skladateľ (zomrel 1. 1. 1782) – 255. výročie
- 5.9.1890 zomrel Ludwig Deppe, nemecký skladateľ, klavirista a pedagóg (nar. sa 7. 11. 1828) – 100. výročie
- 5.9.1910 zomrel Julian Edwards, anglo-americký skladateľ a dirigent, autor a interpret najmä operných diel (nar. sa 11. 12. 1855) – 80. výročie
- 5.9.1910 zomrel Franz Xaver Haberl, nemecký hudobný teoretik (nar. sa 12. 4. 1840) – 80. výročie
- 6.9.1890 narodil sa Manfred Gurlitt, nemecký skladateľ a dirigent – 100. výročie
- 9.9.1890 narodil sa Vilém Zitek, český operný spevák, národný umelec (zomrel 11. 8. 1956) – 100. výročie
- 9.9.1905 narodil sa Vytautas Bacevicius, litovský skladateľ a klavirista – 85. výročie
- 9.9.1960 zomrel Jussi Björling, švédsky operný spevák (nar. sa 2. 2. 1911) – 30. výročie
- 12.9.1900 narodila sa Alma Moodieová, austrálska huslistka (zomrela 7. 3. 1943) – 90. výročie
- 13.9.1960 zomrel Leo Weiner, maďarský skladateľ a pedagóg (nar. sa 16. 4. 1885) – 30. výročie
- 14.9.1760 narodil sa Luigi Cherubini, taliansky skladateľ (zomrel 15. 3. 1842) – 230. výročie
- 14.9.1960 zomrel Otto Ursprung, nemecký hudobný historik, špecialista na oblasť dejín hudby obdobia stredoveku a renesancie (nar. sa 16. 1. 1878) – 30. výročie
- 15.9.1890 narodil sa Ernest Bullock, anglický organista a skladateľ – 100. výročie
- 16.9.1685 narodil sa John Gay, anglický básnik, autor Žobráckej opery (zomrel 4. 12. 1732) – 305. výročie
- 17.9.1795 narodil sa Saverio Mercadante, taliansky skladateľ (zomrel 17. 12. 1870) – 195. výročie
- 18.9.1920 zomrel Luigi Torchi, taliansky hudobný teoretik, považovaný za jedného zo zakladateľov talianskej modernej hudobnej vedy (nar. sa 7. 11. 1858) – 70. výročie
- 23.9.1890 narodil sa A. Walter Kramer, americký skladateľ, teoretik a organizátor hudobného života, spoluzakladateľ viacerých amerických hudobných spoločností – 100. výročie
- 26.9.1885 narodil sa Emanuel Ambros, český hudobný pedagóg a historik (zomrel 10. 6. 1955) – 105. výročie
- 26.9.1945 zomrel Béla Bartók, maďarský skladateľ (nar. sa 25. 3. 1881) – 45. výročie

Spevácky zbor mesta Bratislavy s dirigentom Ladislavom Holáskom absolvoval v júli koncertné turné v Taliansku, kde podľa programu XII. ročníka Festa Musica Pro Mundo Uno (hudobný festival, ktorý sa v rozpätí jedného mesiaca odohráva v piatich mestách stredného Talianska), interpretoval skladby skladateľov uplynulých období i diela žijúcich autorov. Na základe objednávky vedenia festivalu zbor naštudoval skladbu súčasného skladateľa Huberta Suppnera Passion, ktorú v premiére a v spolupráci s rumunským orchestrom a sólistami medzinárodného obsadenia predviedol pápežovi Jánovi Pavlovi II v jeho letnom sídle. Súčasťou turné bolo uvedenie Dvořákovho Requiem v bazilike sv. Františka z Assisi.

Z činnosti Slovenskej hudobnej spoločnosti

IV. interpretačno-pedagogický seminár husľovej hry

Štvrtý ročník interpretačno-pedagogického seminára husľovej hry sa uskutočnil na Konzervatóriu v Bratislave 22. – 28. júna 1990 pod vedením Jindřicha Pazdera.

Vekový priemer účastníkov bol nižší ako v minulom roku. Napriek tomu možno považovať celkovú úroveň podujatia za dobrú a prácu za zaujímavú. Počtom boli Čechy a Slovensko zastúpené približne rovnako (účastníci boli z Prahy, Českých Budějovic, Dvora Králové, Bratislavy, Nitra, Dunajskej Stredy, Brezna). Úroveň boli vyššie českí účastníci, ich účasť bola inšpirujúca a cenná. Aj u slovenských účastníkov badať zmeny v myslení a na ich žiakoch pozitívny vývoj a prvé stopy predchádzajúcich seminárov. Pedagogický proces je dlhodobá záležitosť a kým sa zís-

kaný podnet prejaví na výsledkoch žiakov, môže prejsť niekoľko rokov. Je teda potešiteľné, že zmeny sú už evidentné.

Uplynulý školský rok bol pre pedagógov vyčerpávajúci a stresový; prejavuje sa celková únava. Navyše vedenia škôl na mnohých miestach opustili direktívne spôsoby a účasť na seminári nenaradujú prikazom, z čoho vyplýva, že práši skutočne tí, ktorí mali záujem a to sa prejavilo na ich zapojení a vysokej iniciatíve. Niektorí hostia pricestovali aj z dosiaľ vzdialených oblastí i na jediný deň (Žilina, Piešťany). V rámci seminára sa uskutočnilo dve promietania celovečerných filmov (P. Zuckermanovi a J. Perlmanovi), koncert Komorného orchestra najmladších poslucháčov konzervatória, hraný na škole a reprízova-

ný v plenéri čítarne Červený rak a záverečné vystúpenie účastníkov seminára, filmované videokamerou pre potreby dokumentácie.

Špeciálne pre seminár napísal skladateľ P. Jantoščíak Symfoniету. Jej 1. časť účastníci pod vedením vedúceho seminára, ktorý notový materiál rozpisal, upravil a vopred rozoslal, naštudovali. Keďže išlo o náročnejšiu skladbu ako vlnajšie Concerto, zúčastnili sa predvedenia aj prítomní učitelia a rodičia. Pre sóla a chýbajúce nástroje boli angažovaní študenti konzervatória. Na záver treba poďakovať Slovenskej hudobnej spoločnosti a Konzervatóriu v Bratislave za podporu celej akcie a vyjadriť nádej, že táto spolupráca bude ďalej pokračovať.

JINDŘICH PAZDERA

III. seminár klarinetistov

V dňoch 22. a 23. júna 1990 sa v Budmericiach uskutočnil tretí ročník seminára klarinetistov – učiteľov ľudových škôl umenia z celého Slovenska.

V úvode programu sa prítomní v názornej ukážke oboznámili s úrovňou hry žiaka-absolventa LŠU, prijatého na Konzervatórium v Bratislave. Odznala celá prijímacia látka vrátane stupnice, etud a prednesu.

V ďalšej časti seminára lektor Peter Drlička a Kamil Toman za klavírneho sprievodu V. Kellyovej zahrli prítomným výber z jedenástich pripravených ukážok tvorby skladateľov, vhodnej pre žiakov LŠU. Učitelia mali možnosť objednať si notové materiály vypočítaných skladieb.

V krátkom koncerte Saxofónového kvarteta LŠU v Stupave zaznela časť programu uvedenej vo Florencii 15. 6. 1990.

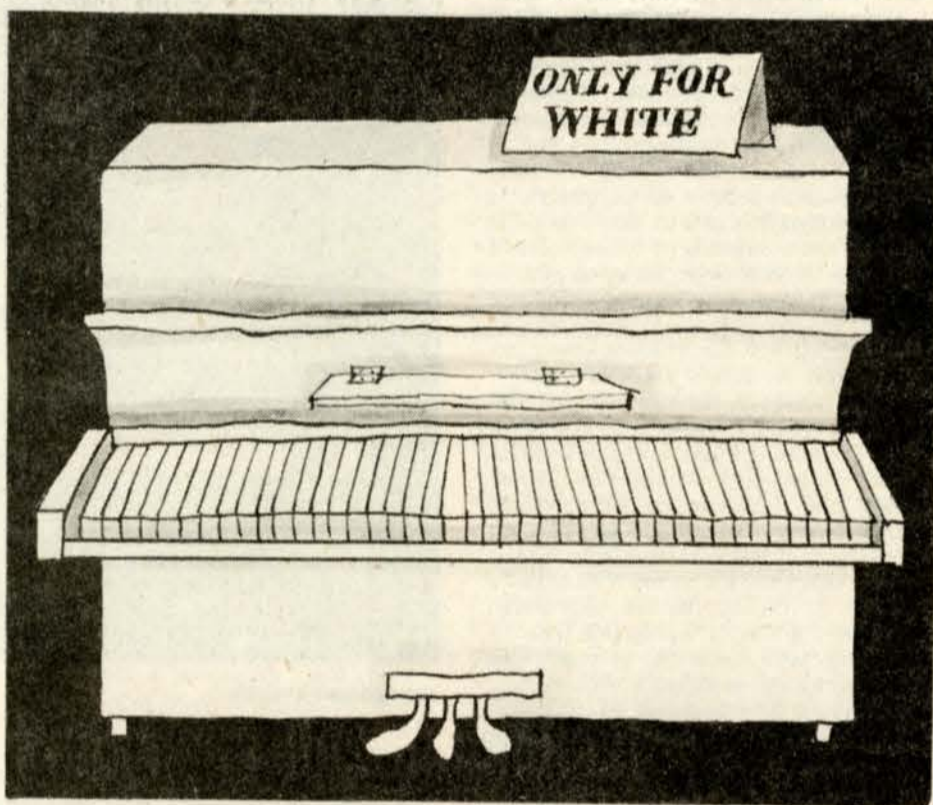
Prof. Karol Klocán z košíckého Konzervatória naviazal na úvodnú ukážku profilu žiaka-

absolventa LŠU. Podelil sa s prítomnými o skúsenosti a postrehy zo svojej dlhoročnej pedagogickej praxe. Charakterizoval zásadné momenty v práci učiteľa LŠU, potrebné pre dosiahnutie vyrovnanej úrovne kvality absolventov v hre na klarinete na tomto stupni základného umeleckého školstva. V neformálnej besede diskutovali účastníci seminára o ďalších osudoch nášho hudobného školstva a o poznatkoch získaných zo zahraničia, ktoré sa k nám dostali v krátkom období po 17. novembri.

V posledný deň sa časť účastníkov seminára zúčastnila metodického dňa na bratislavskom Konzervatóriu, čím skončil celý program 3. seminára klarinetistov.

Rozišli sme sa s tým, že v budúcom roku sa stretne opäť. Dohovorili sme si aj predbežný program.

PETER DRLIČKA



Dva koncerty súboru MUSICA AETERNA v Halbturne

Halbturn je malé mestečko v Rakúsku neďaleko Bratislavy, v ktorom údajne odpočívala cisárovná Mária Terézia na svojich cestách medzi Viedňou a Budapešťou. Krásny kaštieľ, ktorého strop je zdobený nádhernou freskou Franza Antona Maulbertscha, je vynikajúcim prostredím pre rôzne koncertné podujatia. Musica aeterna tu pred tromi rokmi predstavila hudbu, pochádzajúcu zo Slovenska z obdobia panovania Márie Terézie. Tenor zastúpil súbor v Halbturne dvakrát. Na koncerte v kaštieli uviedol barokový skladby zo 17. a 18. storočia medzinárodne známych ako i regionálnych skladateľov našej vlasti; ako sólisti účinkovali Kamila Zajíčková, Marta Beňačková, Ladislav Nezhyba, Martina Lesná a Peter Zajíček. Druhý koncert sa uskutočnil v kostole s programom z tvorby S. Capricorna, H. Schütza, Ph. G. Telemanna a I. F. Biberu. Dobrá akustika kostola nesporné kladne ovplyvnila pozitívny ohlas tohto koncertu.

Čajkovskij v La Scale

V talianskom denníku l'Unitá zo dňa 16. 6. uverejňuje Rubens Tedeschi obsahlu recenziu novej premiéry Čajkovského opery Píková dáma v milánskej La Scale. Konštatuje frenetický aplauz najmä pre Mirellu Freniovú v úlohe Lízy, k inscenácii ako celku má však vážne výhrady. Režisér A. Končalovskij (známy ako filmový režisér), scénograf E. Frigerio a kostýmová výtvarníčka F. Squarciapinová časovo posunuli príbeh z dob predpuškinovských do čias premiéry Čajkovského operného prepisu a snažili sa na javisku vytvoriť svet plný nadreálneho tajomna. Keďže na prahu nášho storočia sa už príliš neverilo na strašidlá, nadreálne chápu ako výplod duševne rozpolteného a neustále v alkoholickom opojení sa nachádzajúceho Hermana. Tak sa na scéne množia príznaky, tajomné postavy a maskary, na slabo osvetlených múroch sa mihocú záhadné tieň a grófkín sarkofág pripomína náhrobok Commendatora z Dona Giovanniho. S týmto ireálnym svetom kontrastujú realistické žánrové výjavy. Ani hudobné naštudovanie S. Ozawu nehodnotí recenzent jednoznačne pozitívne. Dirigent nedokázal zjednotiť protikladné časti partitúry, v ktorej taliansky kritik nachádza ponášky na hudbu klasicizmu, štýl veľkej opery ale aj vrúcnu lyriku massenetovského ladenia. Taliansky pôsobiaci Herman V. Atlantova akcentoval momenty nadmernej citlivosti a roztržitosti. Lízu obdarila M. Freniová krásnym tónom, perfektnou ruskou výslovnosťou, no v interpretácii vraj často sklzávala do veristických poloh. Stará grófka vďaka réžii a interpretke M. Forresterovej bola postavou i hlasom majestátna, plná elánu a sily, čo sa priecilo zaužívanej predstave a logike príbehu. Elegantným Jeleckým bol známy maďarský barytonista L. Miller. Š.A.

Prehliadka mladých koncertných umelcov

PRED KRIŽOVATKOU

rovania a informovania o prehliadke. V žiadnom prípade nepíšem recenziu, iba vlastný reflexiu poznačenú mnohoročným sledovaním tejto prehliadky, usilujúc sa iba vyhmátnúť momenty, ktoré naznačujú čo by v prehliadke nemalo byť, čo by v nej mohlo byť, eventuálne kadiaľ by sa v budúcnosti mala uberať.

Je nesporné, že doterajších dvadsaťštyri ročníkov trenciansko-teplíckej prehliadky splnilo svoju úlohu i funkciu. Faktom však je, že v posledných rokoch sa zo strany prítomných kritikov ozývali hlasy, avizujúce potrebu inovovať a dramaturgicko-konceptne ju domyslieť. Aj autor týchto riadkov navrhoval bývalému vedeniu Zväzu konkrétne námety. Dobré vieme, že z kritických hlasov si vedenie Zväzu veľa nerobilo a že niektorí funkcionári sústavne presadzovali iba svoje vlastné predstavy, nielen o tejto prehliadke, ale aj o organizácii a problémoch slovenského koncertného života vôbec. Možno slobodne dúfať, že hádam nastane prijateľná atmosféra na výmenu názorov, postojov a stanovísk. Myslí si, že je čas prestať s individuálnou tvrdohlavosťou a možno prispieť k jej renesancii.

V súčasnej dobe je potrebné sa v prvom koncertného života a teda aj trenciansko-teplíckej prehliadky ako súčasť celkového organizmu nášho hudobného života. Z tohto pohľadu vidím nasledovné problémy ako najdôležitejšie:

1. Treba si otvorene a kriticky objasniť pre koho je prehliadka určená, aký má mať zmysel, poslanie a aký má mať efekt (nemyslím ekonomický ale kultúrno-spoločenský). Pre



Aima Maria Labra

hŕstku publika a kritikov sa prehliadky nikde nerobia.

2. Na časovú stránku prehliadky upozorňuje a považujem ho aj ja za nevhodné z rôznych dôvodov a príčin. Hlavným dôvodom je, že väčšina účastníkov sú študenti konzervatórií a akadémií, a udržať špičkovú formu a prázdniny, aby sme mohli interpretovať seriózne hodnotiť je iluzórne, ak nie horšie. Je to vlastne nereálne. A napokon leto je leto, nerobme si ilúzie o návštevnosti kúpeľov, že sa budú hrnúť na dramaturgicky objavné

koncerty a neznámych interpretov. V čase leta sú tu aj iné, ekonomicky možno lákavejšie ponuky a ešte k tomu aj otvorené hranice, ponúkajú viac, než zatiaľ môžeme ponúknuť doma.

3. Koncertná hudba potrebuje svoje špecifické publikum. Preto jediné riešenie existencie prehliadky v Trenčianskych Tepliciach vidím v prvú júlovú dekádu. Má to mnoho praktických výhod: uplatnenie špičkových absolventov, laureátov súťaží v čase ich kulminujúcich výkonov, účasť pedagógov na začiatku prázdnin je ďaleko reálnejšia ako uprostred leta, rovnako aktívnejšia účasť sa v tomto čase naskytá od kritikov, zástupcov masmédií a pod. A čo je dôležité, prezentovať mladého sólistu len ako komorného hráča je jednostranné a neatraktívne. Počas Hudobného leta je tu možnosť využívať orchestrálne telesá na prezentáciu mladého umelca ako sólistu instrumentálneho koncertu. Propagácia atď... Na toto spojene je dôvodov ešte viac. Každopádne došlo by k obopolnému kaženiu oboch podujatí a k širšiemu spoločenskému dopadu prehliadky.

4. Predpokladám, že piesňanské medzinárodné významy, nielen domáci, ale aj zahraniční, a preto by bolo vhodnejšie aby prehliadka v T. Tepliciach sa uskutočnila pred nimi. Nenavrámajme si, že medzi týmito dvoma podujatiami najvyššie umelcové vzťahy, ba aj rozpornosť. Vývoj speje zrejme k tomu, že **piesňanské kurzy sa stanú cieľom mnohých mladých umelcov. A čo Trenčianske Teplice a efekt. Zatiaľ tiež vidím zmysel tejto prehliadky ako občerstvenie konvenčného Hudobného leta, ktorá mu môže dodať čerstvej krvi a pri reálnom a náležitom otvorení sa svetlu aj v prehliadke, môže Trenčianskym Tepliciam a predtým niekedy medzinárodnú povosť.**

Prehliadka mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach sa teda ocitá na



Klaus Herunter

Snímky M. Jurík

križovatke svojho ďalšieho smerovania. Treba povedať, že je to podujatie, ktoré bolo užitočné, ale treba mu dať novú koncepciu, novú prítlačivosť. Nenárokuje si na neomylnosť a jedinu pravdu. Pravda je však tá, že prehliadka musí mať svoje spoločenské zázemie, že musí mať svoj zapálených organizátorov, ktorí budú otvorení a náchylní novým myšlienkam a ochotní vytvoriť nový model konfrontácie umeleckých výsledkov a trendov československého a zahraničného umelcového sveta. Účasť rakusko-slovenských mladých sa musí otvoriť novým myšlienkam, diferencovaným názorom a trendom. I protikladnému umelckému prúdeniu a nepokojnému musí sa profesionalizovať! Inak nám hrozí veľká izolácia a príslovečná slovenská maľosť...

Jubilujúci klavirista

Citlivý a nadšený hudobník, srdečný a úprimný človek, taktný učiteľ, kultivovaný, mnohostranný aktivista, overený kompetný hráč par excellence. Tieto – i ďalšie – opisy sa viažu k osobnosti jubilujúceho päťdesiatnika (31. 8.), klaviristu, pedagóga VŠMU Miloslava Starostu.

Špecializovaný hudobný štúdiá začal po absolvovaní gymnázia v klavírnej triede prof. A. Kafendovej, najskôr na Konzervatóriu neskôr na VŠMU, kde bol poslucháčom i dirigovania a VŠMU.

Ešte ako študent získal Starosta niekoľko trofejí za sólistickú a komornú hru vo vtedajších STM, v rámci umeleckých škôl, ku ktorým pripojili čestné uznania za interpretáciu Chopina v Mariánskych Láznach (1963).

Od absolvovania vysokej školy (1965), teda celé štvrtstoročie je činný pedagogicky. Nadväzuje na tradíciu a rozvíja zásady, ktoré mu vstúpila jeho vážna učiteľka. Obohacuje ich o výsledky nových prúdov prúdov a rozvíjajúcej klavírnej pedagogiky. Ako učiteľ hlavného predmetu podpísal M. Starosta diplomy viacerých slovenských klaviristov. Spomeňme Z. Poulou-Majerskú, V. Doubkovú, Z. Paulechovú, D. Buranovského (obaja obsadili na ostatnej IS v Banskej Bystrici najvyššie priečky)...

Popri pedagogickej a interpretačnej, nemenej významná je i Starostova organizátorská a riadiaca činnosť. Veľmi času a energie venoval rozličným funkciám na VŠMU (v rokoch 1981-89 ako dekan). Na základe dôkladného štúdia a zahraničných skúseností pripravoval podmienky zavedenie umelcko-pedagogického študijného odboru na

VŠMU (učiteľstvo odborných predmetov, nutnosť spolupráce a zavedenie tzv. cvičných škôl pre poslucháčov a pod.). S príznačnou skromnosťou a vzhľadom k tomu, že členom prípravného výboru SHS, pracoval v rôznych porotách, je činný aj publicisticky.

Starosta patrí k najvyšším interpretom a propagátorom slovenskej komornej tvorby (A. Albrecht, I. Hrušovský, A. Moyzes, A. Očenáš, J. Sixta, E. Suchoň...). Ako sólista i komorný hráč vystupoval doma i v zahraničí, účinkoval na kľúčových hudobných podujatiach (festivaloch, prehliadkach).

Na začiatku svojej umeleckej dráhy hrával pomerne často aj na čembalo. Bohatá je najmä jeho spolupráca so sólistami: instrumentalistami (M. Jurkovič, P. Michalica, A. Šestáková...), vokalistami (M. Horák, V. Stracenská, E. Blahová) a komornými telesami (Musici di camera bratislavaensis, Komorné združenie Čs. rozhlasu, Slovenské klavírne trio...).

Kritici zdôrazňujú Starostov zrelý, vyvážený a vždy tvorivý prístup k interpretácii. Upozorňujú na jeho technickú zdatnosť, vyváženosť pri dávkaní reprodukčných parametrov, na pocit umeleckej zodpovednosti a serióznosti, s akou pristupuje ku každému svojmu výkonu. Tieto črty vlastného ľudského i umeleckého naturelu sa snaží vstúpiti aj svojimi žiakmi do ducha odka za autority svojej pedagogickej, ktorej umelecké krédo nekompromisnej práce si vytýčil ako motto pre celú svoju činnosť.

V. ČÍŽIK

ULICA J. GREŠÁKA – takýto názov z podnetu záujmového združenia hudobnej mládeže dostala novozníknutá ulica na najmladšom bardejovskom sídlisku Vimberg. Rozhodol o tom poradný zbor pre určovanie a premenovanie názvov ulíc a iných verejných priestranstiev v okresnom sídle pri MsNV. Bardejovčanom a všetkým návštevníkom mesta bude pripomínať prínos hudobného skladateľa, klaviristu a organistu zasl. umel. Jozefa Grešáka, k rozvoju slovenskej hudobnej kultúry a jeho odhodlanosť rodinnému mestu, kde v blízkych Bardejovských kúpeľoch napísal svoje všetky závažné kompozície.

S.F.

ĽUDOVÁ ŠKOLA UMENIA V BARDEJOVE usporiadala v závere školského roka slávnostný absolventský koncert, v ktorom sa predstavili všetky študijné skupiny. Výtvarníkom patrilo výstavný priestor v Závodnom klube odborov š.p. JAS. Žiaci literárno-dramatického odboru absolvovali Koziolovej hrou Bábkov kráľ. Spolužitie štyroch umeleckých odborov pod jednou strechou symbolicky znázorňuje práca desiatich skupinov taborentov (40). Uplynulý školský rok priniesol pre bardejovskú EŠU desaťročia túžobne očakávané vyriešenie učebných priestorov – vo februári sa nasťahovala do bývalej budovy OV KSS.

S.F.

OZNAMY

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

Slovenská filharmónia v Bratislave prijme

samostatného referenta propagácie

Inf. poskytuje a prihlášky prijíma personálne oddelenie SF, Fučíkova 3, 816 01 Bratislava, tel. 333351-3

KONKURZY

Štátna filharmónia Košice vypisuje konkurz na obsadenie nasledujúcich miest:

- 1. hobojs
- 1. lesný roh.

Kvalifikačné predpoklady – vysoká škola alebo konzervatórium príslušného smeru.

Záväznú prihlášku s krátkym životopisom zašlite do 9. 10. 1990 na adresu: Štátna filharmónia Košice, Dom umenia – Moyzesova ul., 041 23 Košice.

Konkurz sa uskutoční dňa 9. 11. 1990 o 12.00 h v Dome umenia v Košiciach. Podmienky konkurzu uchádzačom oznámime písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

Riaditeľ Štátneho divadla v Košiciach vypisuje konkurz

- do sólistického súboru opery všetky hlasové odbory
- do operetného zboru všetky hlasové odbory
- do orchestra ŠD na tieto nástroje
trombón
fagot
klarinet
viola
kontrabas
bicie

Prihlášky na konkurz s uvedením odborného vzdelania, doterajšej praxe zasielajte na adresu:

Štátna divadlo, odd. personálnej práce, Šrobárova 14, 042 77 Košice
Na konkurz budú uchádzači pozvaní písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

Spittal '90 – k súčasným tendenciám zborového spevu

Už 27 rokov je nádvorie renesančného zámočku Porcia v juhovýchodnom meste Spittal an der Drau dejiskom medzinárodnej súťaže v zborovom speve a treba hneď úvodom pripomenúť, že nie hocakej. Popri maďarskom Debrecíne, francúzskom Tours, anglickom Llangollen je spittalská súťaž jedným z najreprezentatívnejších podujatí svojho druhu v Európe. Našu hudobnú obec, myslím nielen interpretačnú a amatérsku, môže tešiť, že v análoch interpretačného zápolenia obstáli už niekoľkokrát vynikajúco české a slovenské zborové telesá: víťazstvá si vydobyli Žilinský miešaný zbor (1969), Miešaný zbor Pavla Kühna, Praha (1971), Spevácky zbor súboru Technik, Bratislava (1975), Brnenský madrigalisti (1982). Doterajšia história víťazov prezrádza vzácnu vyrovnanosť, čo sa týka proveniencie ansámblov, početnejšie úspechy zaznamenali v Spittali iba maďarské telesá a v posledných rokoch americké zbory.

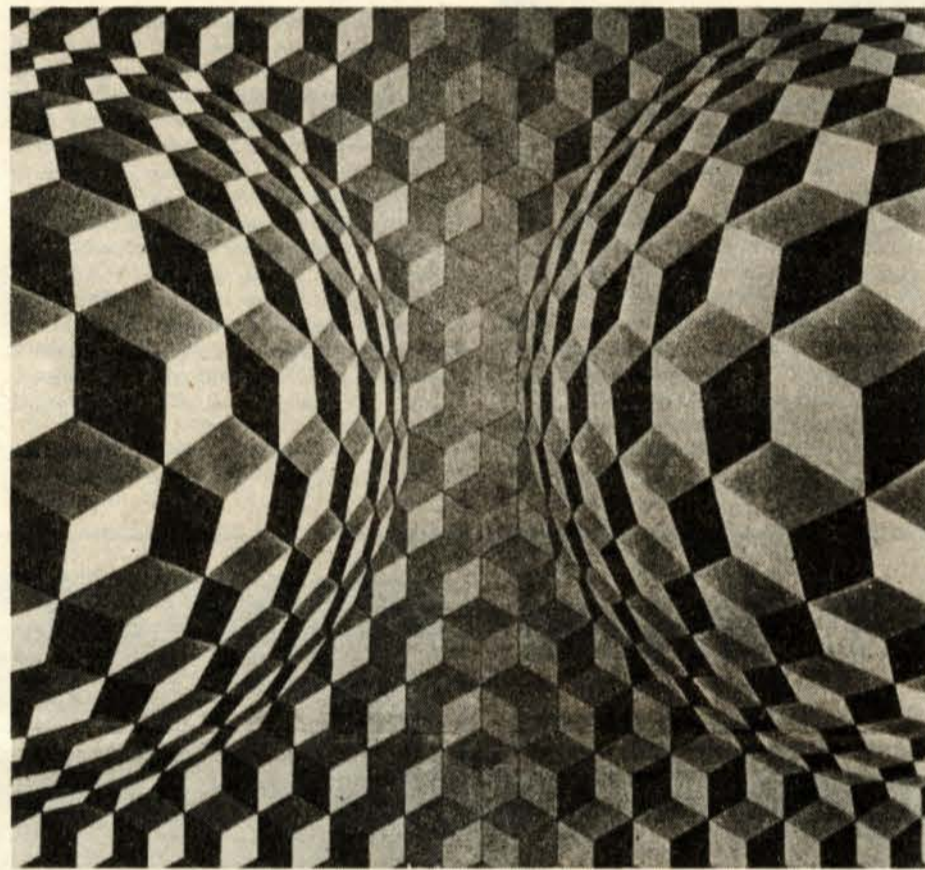
Spittalská súťažná prehliadka si postupne vyprofilovala a stabilizovala fixnú štruktúru „hodnotených“ disciplín. Súťaží sa v dvoch kategóriách A a B, v umeleckej zborovej tvorbe (A) a v ľudovej (B), pričom A kategória zahŕňa okrem voliteľného programu i povinné skladby.

V ostatnom ročníku (5. – 8. júl 1990) súperilo, no nielen súperilo, ale navzájom si i fandilo jedenást telies: Corale San Pietro al Monte (Taliansko), Hassler Énekegyüttes (Maďarsko), The Pacific Singers (USA), Akademski pevski zbor Tone Tomšič (Juhoslávia), Kammerchor der Universität Augsburg (NSR), Cappella Transylvanica (Rumunsko), Kammerchor Pro Musica (Švédsko), Collegium Musicum (Poľsko), Friends of Modern Music of Imittos (Grécko), Jauna Muzika (Litva) a Spevácky zbor Technik SVŠT Bratislava.

Napätie, ktoré pramenilo zo vzácnosti umeleckej vyrovnanosti ansámblov, sa podarilo organizátorom ešte umocniť dômyselným programovým ťahom: súťaž v A-kategórii bola rozdelená do dvoch koncertov, kde v rámci prvého predviedli všetky zbory povinné skladby a v druhom odznel desaťminútový voliteľný program. Súťaž v B-kategórii prebehla v jednom koncertnom bloku, kde platil pre každého účastníka taktiež desaťminútový limit. Výber povinných skladieb tentokrát „menej medzinárodnej“ poroty (traja členovia z Rakúska, jeden z NDR) bol ďalším momentom, ktorý plne charakterizuje náročnosť tejto súťaže a vysokú umeleckú úroveň podujatia. Úloha naštudovať Gallusovo moteto Jerusalem gaude Mendelssohnov žalm Richte mich Gott a sarkastický Nonsense z pera Goffreda Petrassioho ďaleko prekročovala požiadavku bezchybnej intonačno-rytmickej a muzikálnej interpretácie a smerovala k zisteniu tak schopnosti štýlovej a zároveň individuálnej prezentácie, ako i interpretačnej všestrannosti a pohotovosti pružne reagovať na výrazovo a obsahovo pestrý povinný blok.

Podme však najskôr k B-kategórii, ktorá odznela i časovo skôr ako neoficiálne hlavná súťaž (A). Ukázalo sa, že hodnotové kritériá tak odbornej poroty ako i publika sa posunuli viac na stranu individualnosti, efektivosti, exotiky a osobitosti, čo bolo celku pochopiteľné, nakoľko absentovala spoločná platforma umožňujúca striktné porovnanie. I keď to na prvý pohľad znamenalo príklon k subjektivite, na druhej strane to bol nepochybne

prínos v tom zmysle, že „bodoval“ umelecký zážitok. Spomedzi bezozbytku interesantných „ľudových“ programov (viac či menej štylizovaných) vynikli napokon zhodne podľa verdiktu poroty i ohlasu publika tri súbory: program a interpretačné majstrovstvo švédskeho komorného telesa Pro Musica (3. miesto), poľského komorného zboru Collegium Musicum (2. miesto) a litovského ansámblu Jauna Muzika (1. miesto). Je pozoruhodné, že vo všetkých troch prípadoch išlo o komorné združenia, v interpretácii ktorých, zdá sa, dostali ľudové či ľudové piesne priliehavší zvukový tvar ako v početnejších „romantizujúcich“ zborových rúchach ostatných aktérov. Všetky tri súbory charakterizovala vynikajúca hlasová kultúra, profesionálna zvuková farba, muzikalita, široký výrazový rozsah, o samozrejmej intonačnej čistke a rytmickej konzekvencii nehovoriac.



Victor Vasarely: Ond-cheyt, olej 1971

Výraznejšie sa líšili len atraktivitou a osobitosťou programu a prejavu. Švédi zaujali typickými tancami, v ktorých drsnosť a naliehavosť prázdnych intervalov bola podporená rytmizovaným tlieskaním a podupávaním. Poľiaci naopak lyrickým prejavom, mäkkosťou vokálov a citom pre dynamiku. Litovci priniesli so sebou kus ľudovej tradície – a nielen hudobnej. Pestrosť krojov, živé poľné kvety vo venčekoch a v rukách dievčat, archaický ľudový inštrumentár, pre nás netypická motorická skladba s impozantnými gradáciami – to všetko vytváralo pre diváka efekt až divadelnej akcie – dokonalej umeleckej štylizácie, vrcholiacej v silnom umeleckom zážitku, katarzii. Zaujímavé, že ideál klasickej spevnosti akéhosi belkantovského typu, majúci vždy prioritné postavenie v na-

šom regióne a v hodnotení speváckych výkonov, sa musel tentokrát skloniť pred sugestívnou, drsnou, nástojčivou, bezvibrátnou až akousi démonickou severskou zvukovosťou. Moment originality zohral (pri akceptovaní záväzných princípov európskej hudobnej kultúry) rozhodujúcu úlohu pri hodnotení umeleckého zážitku.

Z ostatných účastníkov B-kategórie treba spomenúť ešte tri telesá: rumunskú Capellu Transylvanicu, ktorá sa ako jediná z väčších telies blížila profesionálnej zvukovosti, no doplatila na nedodržanie podmienok súťaže, americký univerzitný zbor The Pacific Singers, ktorý nezužitkoval hlasovú kultúru členov a senzibilitu prejavu v adekvátnom programe a predviedol pôsobivé, no jednotvárne aranžmány ľudových piesní v postgershwinovskom šate a Spevácky zbor Technik sčasti handicapovaný poradím v súťažnom koncer-

zlieknuc“ lesk ľudovej tradície obnažila medzierky vo svojom interpretačnom majstrovstve. Pro Musica potvrdila väčšiu spriaznenosť s európskym hudobným životom ako litovský zbor. V jej prejave fascinovala zvuková kompaktnosť a vyrovnanosť jednotlivých hlasov i celku. K už spomenutej drsnej zvukovosti vytvorili ideálny pendant, dramaturgický plán – Orff a Fissinger dostali originálnu a priliehavú tvár. Po druhom mieste Litvy potešila tretia priečka bratislavského Technika (ex aequo s Kammerchor der Universität Augsburg). Starostlivým naštudovaním povinného programu a výborným dramaturgickým konceptom krátkeho vystúpenia (B. M. Černohorský – Vokálna fuga, G. Hahn – Rondo Lappónico (Technik presvedčil o tom, že je schopný nadviazať na roky svojich najlepších výkonov a umiestnení na medzinárodnom poli. Absolutóriom patrí dirigentke Margite Gergelovej (jediná dirigentka v súťaži!) za muzikalitu, ako aj za entuziazmus, ktorým priviedla päťdesiat amatérov k hraniciam znesúcim profesionálne kritériá.

Tretie miesto augsburgského zboru bolo pre mnohých divákov prekvapením. V kategórii ľudovej piesne obsadil desiate miesto, a bežný divák sa nemohol zbaviť tak trochu pocitu kompenzácie. Porota však pracovala mimoriadne korektne, presne až exaktne. Každé hodnotenie bolo komentované pripomienkami k výkonu a argumentáciou rozhodnutia. Objektívne hodnotenie preferujúce štýlovosť a individualnosť, vecná a erudovaná kritika ako prostriedok napredovania – to bol spôsob, ktorým sa riadila jury a ktorý plne akceptovali účinkujúci i poslucháči. Výkon predsedu, dr. Othmara Costu, bol vzorový.

Celkove bolo badať výraznú tendenciu redukovať počet spevákov v ansámblach. Okrem lukratívnych pohnútok to odrádzalo aj uvedomenie si dôležitej skutočnosti, že nadviazať kontakt s publikom je pre veľké teleso veľmi obtiažne (zrejme kvôli „anonymite“ komunikačných komponentov). Dvadsať až tridsaťčlenný komorný zbor sa javí ako optimálny počet schopný pri solídnom hlasovom fonde zvládnuť pomerne veľkú časť zborového repertoáru a veľmi pružne nadviazať kontakt s poslucháčom.

Rovnako citeľná bola v mnohých vystúpeniach tendencia dynamickej polarizácie prejavu, ktorá v mnohých prípadoch viedla k čierno-bielemu dynamickému frázovaniu (p – f, resp. pp – ff) a snaha presvedčiť o fonde telesa a jeho schopnostiach dostávala sa častokrát do rozporu s logikou kompozície. To, že sa bratislavský Technik nedal zlákáť týmto exhibičným gestom, ho vynieslo na spomenutú pozíciu a zároveň ho udržalo v nevelkom kruhu telies preferujúcich zdravú muzikalitu podporenú znalosťou interpretačnej normy.

Napokon, ak som už spomenul poslucháčov, nemožno obísť dojem, ktorý na mňa urobilo „spittalské“ festivalové publikum. V úvodzovkách preto, že ho tvorilo široké medzinárodné spektrum. O takomto záujme, vkuse, kritickom úsudku môžeme u nás iba snívať. Slovo festival (súťažný, či nesúťažný) dostáva však ten pravý zmysel až v momente, keď sa stretne výnimočný interpret s výnimočným poslucháčom. V Spittali bol skutočný festival.

IGOR VALENTOVIČ

Terezínske Requiem v New Yorku

Pred štyridsiatimi piatimi rokmi 8. mája bol s konečnou platnosťou oslobodený židovský koncentračný tábor v Terezíne a tiež neďaleká Malá pevnosť, jedno z najhorších väzení pre politických väzňov akéhokoľvek pôvodu. Je to výročie tragické, ak sa zamyslíme nad utrpením, ktoré sa sústredilo na tomto malom kúsku zeme, prestupnej stanici na konečnej ceste do plynových komôr v Osvienčime, ale je to tiež výročie radostné pre tých, ktorí unikli Molochovmu objatiu a dočkali sa vytúženej slobody. Je to výročie, ktoré si zasluhuje spomienku na hrdinov i obete oných hrozných liet.

Žiadna zvláštna pietna spomienka nebola plánovaná, ale predsa sa Terezín v poslednej dobe spomínal pri dvoch príležitostiach v New Yorku a jeho okolí. V newyorskom

Carnegie Hall zaznelo Verdiho Requiem pre sóla, zbor a orchester na pamiatku spevákov, hudobníkov a dirigenta Rafaela Schächtera, ktorí uviedli niekoľkokrát túto skladbu v Terezíne v rokoch 1943 a 1944. Dirigent Schächter vtedy zhromaždil asi stopäťdesiat spevákov, štyroch sólistov, medzi nimi dosiaľ žijúceho Karla Bermana, sólistu pražského Národného divadla a dvoch klaviristov, Gideona Kleina a Tellu Polákovú, namiesto nedostupného symfonického orchestra. Po prvom úspešnom prevedení, niekoľko koncom leta 1943, bola väčšina zboristov odoslaná transportom do Osvienčimu. Schächter zostavil nový zbor a Verdiho dielo nacvičil znovu. Po druhom predstavení sa história opakovala, keď speváci boli opäť poslaní do plynových komôr. Schächter sa nedal odstra-

šiť a po tretíkrát naštudoval zborové časti s novým zborom. S týmto ansámblom potom uviedol asi tucet prevedení až do leta 1944. Na rozkaz nacistov bolo Verdiho Requiem naposledy uvedené pri príležitosti návštevy zástupcov Medzinárodného Červeného kríža, ktorí prišli na inšpekciu tábora, keď vyšlo na verejnosť ako brutálne sa so Židmi zaobchádzalo. Celá návšteva a okolo nej hraná podvodná fraška, vrátane koncertu, bola natočená stáby „dokumentárny“ film, Führer venuje Židom mesto. Krátko nato, v septembri a októbri 1944 väčšina účinkujúcich odišla s poslednými transportami na Východ a len málo z nich sa vrátilo domov. Rafael Schächter bol popravený ihneď po príchode do Osvienčimu.

V súvislosti s koncertom v Carnegie Hall vysielal Národný rozhlas (National Public Radio) v ten istý deň zvláštny program, v ktorom odznelo interview s dirigentom De-Cormierom a s našim krajanom, huslistom Jozefom Karasom, ktorý sa už pred dvadsiatimi rokmi zaoberal pomermi v terezínskom koncentráku, stal sa odborníkom v tomto odbore a autorom anglickej knihy Music in Terezin 1941 – 1945 (Pendragon Press, New York, 1985). Karasova kniha získala priazni-

vé kritiky v americkej i európskej tlači, vrátane Česko-Slovenska a bola za krátku dobu vypredaná. V júli tohto roku však vychádza opäť. V rozhlasovom interview rozprával Karas krátku históriu Terezína a vysvetlil zdanlivo nepochopiteľné dôvody, ktoré viedli dirigenta Schächtera k uvedeniu katolíckej omše za zosnulých v židovskom koncentračnom tábore.

Jozef Karas zostavil pred jedenástimi rokmi sláčikové kvarteto, ktorého hlavným cieľom bolo uvádzať komorné skladby významných terezínskych skladateľov. Pri príležitosti vzpomienky na obeť židovského Holocaustu bolo Karasovo kvarteto pozvané do synagógy Temple Israel v New Rochelle, New York, kde spoluúčinkovalo na koncerte spolu s niekoľkými zbormi z okolitých synagóg s ich kantormi ako sólistami, zároveň s oslavou výročia nezávislosti Izraela. Karasovo kvarteto zahrlo skladby, ktoré zložili v Terezíne obete Nacistov – Gideon Klein, Egon Ledec, Zikmund Schul, Viktor Kohn, ako aj František Domažlický, jeden z mála vážňov-hudobníkov, ktorí prežili všetky hrôzy a utrpenia vojnových rokov a dodnes žije v Prahe.

LUDVÍK JERSÁK HŽ

Minulosť, prítomnosť a budúcnosť(?) našich hudobných vydavateľstiev

PAVEL JEŘÁBEK

Na stránkach nášho časopisu sme sa v nedávnej minulosti zaoberali hudobno-vydavateľskými problémami u nás. Článok Pavla Jeřábka, dlhoročného pracovníka vydavateľstva Panton v Prahe nás presvedčí o tom, že starosti v Čechách sú tým našim veľmi podobné, i keď situácia okolo OPUSu nadobúda čoraz alarmujúcejšiu podobu.

Hudobné vydavateľstvá mali v našej krajine tradíciu a v minulosti dosiahli nemalé úspechy. Koľko bolo len v Prahe pred znárodnením vydavateľských domov, tlačiarňí a predajní hudobní, ktoré dobre plnili svoju funkciu! Títo zväčša súkromní vydavatelia vydávali všetku hudobnú literatúru – klasickú, pedagogickú, súčasnú i populárnu. Pomáhali rozvoju hudobného života, a pritom aj sami dobre prosperovali...

Znárodnením sa tento odbor monopolizoval – vzniklo jediné hudobné vydavateľstvo v Čechách, pre hudobníky bola vyčlenená jediná tlačiareň, distribúciu prevzal knižný veľkoobchod. Čoskoro došlo k zlúčeniu firmy Supraphon a Štátneho hudobného vydavateľstva. Ukázalo sa však, že tento monopolný podnik nemôže pri svojich mnohých náročných úlohách obsiahnuť všetku hudobnú literatúru, najmä súčasnú. Preto vznikol v roku 1958 PANTON, pôvodne ako vydavateľstvo Zväzu československých skladateľov, neskôr ako vydavateľstvo Českého hudobného fondu. Na počiatku opäť boli hudobníky a knihy, a to české i slovenské, pretože Panton mal svoju redakciu i v Bratislave, ale na konci šesťdesiatych rokov sa z Pantonu stala druhá gramofónová firma v Čechách, ktorej súčasťou zostalo hudobné vydavateľstvo.

Takmer štrnásť rokov, až do júna t. r., som pracoval v Pantone ako vedúci redaktor hudobní. S kolektívom redakcie sme nadväzovali na dielo Jana Hanuša, Luboša Sluku a rad ďalších odborníkov a nadšencov. Pracovať vo vydavateľskom odbore – a v Pantone zvlášť – znamenalo mimoriadne vypätie i odriekanie. Ťažko si kdekofvek na svete možno predstaviť vydavateľskú firmu, v ktorej by v podmienkach, kde bolo zahanbujúce prijať akúkoľvek návštevu, vznikali po viac ako 30 rokoch doslova „na kolene“ hodnoty vysokej profesionálnej úrovne. Považoval som, a stále ešte považujem, z tohto pohľadu produkciu Pantonu za zážrak a skláňam sa pred tými, ktorí napriek zahanbujúcemu prostrediu a podmienkam i obľudne narastajúcej byrokrácii, subjektivismu a dilentantizmu riadiacej sféry vydržali a nestratili svoj entuziazmus...

Domnievam sa, že Panton po celú dobu svojej doterajšej existencie plnil svoje pôvodné poslanie – presadzovať v edičnej činnosti našu súčasnú hudobnú tvorbu. Preto aj prežil integracné snahy začiatku osemdesiatych rokov, kedy mal byť Supraphonom pohltý. Jeho edičná politika v oboch vydavateľských oblastiach bola obrazom hudobného života našej zeme v uplynulom období, a to so všetkými kladmi, záporami i deformáciami, vyplývajúcimi zo štátnej kultúrnej politiky. Je pochopiteľné, že ani dramaturgia Pantonu sa nemohla celkom ubrániť mocenským tlakom a subjektívnym politickým prístupom, ktoré viedli až k diskriminácii niektorých významných tvorivých osobností. Napriek tomu sa Panton vždy snažil o čo najširší obraz našej súčasnej hudobnej kultúry, o presadenie neprávnym opomíjaných hodnôt i o postupnú nápravu krívd, a to už dávno pred novembrovou revolúciou. Nová situácia umožňuje vo vydavateľskej činnosti odstrániť akékoľvek ideologické zábrany: jedinými kritériami pre dramaturgiu musí byť kvalita tvorby a reálna potreba notových materiálov pre náš hudobný život a školstvo.

Pri spätnom pohľade na štrnásť rokov edičnej práce zisťujem, že to bola doba nepretržitého zápasu, ktorého výsledok je stále ešte neviditeľný. Situácia je v celom hudobno-vydavateľskom odbore už roky krízová a v súčasnej dobe priam katastrofálna! Roky bojujeme o svoje právo na slnku, márne voláme po plnom ocenení významu a po pochopení špecifického poslania hudobní v systéme riadenia kultúry, vo vydavateľskom odbore, v polygrafickom priemysle, v obchodnej sfére a v neposlednom rade i vo vlastných podnikoch. Na počiatku osemdesiatych rokov bol síce na pôde ministerstva kultúry v spolupráci s vydavateľskými odborníkmi vypracovaný seriózny analytický materiál ako podklad pre zásadné riešenie, ale tým sa všetko skončilo. Preto vznikla na pôde bývalého Zväzu skladateľov pracovná skupina hudobno-vydavateľská, na ktorej činnosť teraz nadviazala Spoločnosť hudobno-vydavateľských pracovníkov ako súčasť Asociácie hudobných umelcov a vedcov. Dostali však všetky naše podnety, návrhy i naliehavé výzvy zostali u kompetentných činiteľov bez odozvy.

Nestastným zlomom pre rozvoj hudobných vydavateľstiev sa podľa môjho názoru stalo spojenie gramofónových firiem s vydavateľskou oblasťou. Dobře myslený zámer paralelného vydávania hudobných diel tlačou i na zvukových nosičoch sa postupne zmenil v jednostranné preferovanie zvukových a obrazových médií, v dobe pasívneho „konzumu“ hudby doslova živoril ako chudobný príbuzný celej vydavateľskej oblasti. To malo vážne dôsledky na rozvoj všetkých súčastí hudobno-vydavateľskej praxe, ktorá začala

oplatiť niečo investovať. A tak najväčšiu časť notovej produkcie zabezpečujú kresliči – notografi. Väčšina z nich je však už v „neproduktívnom“ veku, a tak hlavnou prekážkou plynulej spolupráce je dodnes platná diskriminujúca hranica zárobku dôchodcov. Jednou z veľmi dôležitých a doposiaľ nedoriešených úloh je zabezpečenie výchovy nových kvalifikovaných notografov. Perspektívny a kvalitou rytiť sa vyrovnávajúci je notaset – technika obtiskov, kombinovaná s kresbou a strojopisným textom. So závisťou sledujeme, ako sa vo vyspelých štátoch presadzuje počítačová fotosadzba a moderná, pohodotová reprodukčná technika. Svoje miesto v edičnej praxi má z hľadiska úspornosti a rýchlosti vedľa polokresby i faksimile rukopisu, avšak len veľmi malé percento autor-

nomických podmienkach bude najväčším problémom nájsť rovnováhu medzi ekonomickou a kultúrnou edičnej praxe. Vzhľadom na zanedbanosť odboru a nevyhnutnosť investovať do všetkých jeho súčastí, sa zrejme bez dotácií alebo sponzorov, aspoň v najbližšom období, nemožno obísť. Napriek tomu som presvedčený, že hudobno-vydavateľská činnosť nemusí byť trvalo stratená.

Zásadne sa musí zmeniť doterajší systém plánovania, ktorý vždy fungoval ako „železná košela“, nemenná najmenej dva roky dopredu. To znemožnilo aktualizovať edičné plány, okamžite reagovať na potreby hudobného života a školstva, operatívne zaraďovať úspešné reedície. Rovnako by sa, pravda, musel zmeniť aj systém spolupráce so štátnymi tlačiarňami a obchodnými organizáciami. Dostiaľ totiž platí česko-slovenská norma, podľa ktorej výroba knihy a rovnako hudobníky, trvá najmenej 12 – 18 mesiacov. Dodnes prieskum záujmu v knižnom obchode trvá 9 mesiacov a niekoľko ďalších potom čaká vytlačená publikácia v skladoch, než bude môcť byť „jednotne uvedená na trh“. Rýchlosť, pružnosť, aktuálnosť – to sú požiadavky doby!

Veľkým nebezpečenstvom pre edičnú politiku a pre kultúru vôbec, ku ktorému zväzda prechod na trhové ekonomiku, by bol jednostranne kladený dôraz na komerciu. Preto je nevyhnutné v edičných plánoch hudobnej literatúry vytvárať rozumné proporcie medzi obchodne atraktívnymi vysokonákladovými titulmi, potrebnými pedagogickými publikáciami, ale i nízkonákladovými „stratovými“ partitúrami vysokej umeleckej úrovne: klasickými i súčasnými. Každé vydavateľstvo by si i v podmienkach konkurencie malo uchovať svoje špecifické zameranie. Ekonomickosť edičnej praxe sa musí prejavovať podnikavosťou, aktuálnosťou a prísnuo výberovosťou, možno ju ovplyvníť diferencovaným uplatnením rôznych techník a foriem vydania, kvalifikovaným stanovením výšky nákladu, individuálnou a pružnou tvorbou cien, ale hlavne odborne fundovanou súčinnosťou všetkých článkov vydavateľstva pri uvedení produkcie do života. A ako som už uviedol, hudobné vydavateľstvá budú môcť ťažko existovať bez vlastných moderne vybavených tlačiarňí, bez vyhovujúcich skladových priestorov a špecializovaných predajní.

Pri hľadaní spôsobu, ako prepojiť edičnú politiku s ekonomickosťou vydavateľskej praxe, musíme mať stále na zreteli, že prvotradou úlohou vydavateľskej produkcie hudobnej literatúry je vydávanie notových materiálov a odborných publikácií, ktorých zmyslom je vytvorenie základných predpokladov pre existenciu a rozvoj hudobného života a školstva našej krajiny. Oveľa väčšou, než ekonomickou stratou by bola úplná strata hudobnosti, estetického vkusu i kultúrnosti našej mladej generácie!

Pýtam sa teda: Bude ešte v našej krajine dosť peňazí a priestoru na kultúru, umenie, hudbu – i na edičnú činnosť? Majú vôbec hudobné vydavateľstvá nejakú budúcnosť? Dokážeme sa spojiť na zachovanie a obnovu zanedbaného, odstraňeného, málo atraktívneho, a predsa tak potrebného odboru?

Názornú ukážku toho, ako možno tiež uplatniť „reorganizáciu“ vydavateľstva v praxi, predviedlo nové vedenie Pantonu, keď krátko po svojom nástupe dalo výpoveď takmer všetkým odborným pracovníkom redakcie hudobní, ktorú tým prakticky zlikvidovalo – podľa slov riaditeľa ing. Karla Černého – ako „oddelenie, ktoré je najväčšou záťažou vydavateľstva“. To je naozaj svojrázny spôsob „odstraňovania prebujnejšej administratívy“, úspešne likvidujúcej základné profesionálne predpoklady pre hudobno-vydavateľskú činnosť...

Preto v Čechách i na Slovensku stále naliehavjšie zaznieva myšlienka vzniku národných hudobných vydavateľstiev, nezávislých od gramofónových firiem. Priestor sa otvára aj novo vznikajúcim malým vydavateľstvám, družstevným či súkromným. Nie sú zafixované byrokratickým aparátom, ani zotrvačnosťou „vyjazdených kofajnic“. Vynaliezavosťou, pružnosťou a rýchlosťou by mohli veľkým podnikom úspešne konkurovať. Nemôžu ich však nahradiť v celej šírke ich edičných úloh. Preto verím, že všetci, ktorým ešte leží na srdci budúcnosť našej hudby, sa zasadia o to, aby hudobné vydavateľstvá uhájili svoje právo na život v dôstojných podmienkach a s jasnou perspektívou.

Chcel by som znovu – po koľkýkrát už! – pripomenúť myšlienku, práve dnes tak aktuálnu: Nie je pravda, že na kultúru sa dopláca. Na kultúru sa platí, dopláca sa len na nekultúrnosť!

La deploration de Iohan. O'Keghem, Composee par Iosquin de prez.

Vo. xiii.

CANON vng demiton: plus bas. A Cinq parties.

Nototlač z roku 1545...

byť považovaná za nevyhnutnú príťaž vydavateľstva. Zanedbanie technického vybavenia nakladateľstva i tlačiarňí, nedostatočné a nevyhovujúce skladové priestory, úplná absencia predajní hudobní, hory nezmyselných byrokratických predpisov a noriem i nezaujímajúcich pracovníkov o tento odbor – to všetko vyústilo v poslednom čase v dokazovaní nákladnosti, neekonomickosti, domnelej nepredajnosti a teda i zbytočnosti hudobnej literatúry...

Kľúčovou otázkou existencie hudobných vydavateľstiev je ich výrobná základňa s dostatočnou kapacitou, moderným vybavením a úmernosťou výrobných nákladov. Nepriaznivý vývoj v polygrafickom priemysle vyvrcholil v osemdesiatych rokoch citelným obmedzením kapacity tlače pre hudobníky (Polygrafia), neúnosným predĺžovaním výrobných lehôt so súčasným zhoršením kvality (Tiskařské závody), až nakoniec vyústilo do katastrofy v podobe obrovského zvýšenia cien papiera a polygrafickej výroby, ktoré jednostranne zvýhodňuje tlačiarne na úkor vydavateľov. Je jasné, že bez štátnych dotácií alebo bez súčasnej zmeny maloobchodných cien bude prevažná časť knižnej produkcie skutočne stratová. A malotirážové náklady hudobní sa za týchto podmienok naozaj stávajú pre nakladateľa neúnosným luxusom. Jediným východiskom z tohto stavu je budovanie vlastných špecializovaných tlačiarňí hudobných vydavateľstiev, ktoré budú zais-

ských rukopisov je vhodné na tlač. Preto treba v hudobnom školstve uplatniť i úplnú znalosť notácie, základných notografických a edičných zásad ako neodmysliteľnú súčasť skladateľskej profesie.

Pri dokazovaní „nenávratnosti“ výrobných nákladov a hudobní autoru týchto útokov vôbec neberú do úvahy, že hlavný zisk vydavateľstvu neprináša predaj partitúry, ale predovšetkým vydavateľský podiel (25 %) z výnosu užívateľských práv, a to počas celého obdobia právnej ochrany diela. Nevedomujú si, že podpisom zmluvy ziskava vydavateľ nielen práva, ale i povinnosti dielo šíriť a propagovať. Nestačí teda len partitúru vydať, uložiť do skladu, počkať niekoľko rokov, či sa „sama“ nepredá a potom ju ako „nepredajnú“ zošrotovať! Takto neraz skončia i tituly základného fondu hudobní, ktoré verejnosť na trhu trvalo postráda. Obchod a propagácia je podľa môjho úsudku vôbec najslabším článkom vydavateľskej praxe u nás. Pokiaľ nebude znovu obnovená sieť špecializovaných predajní hudobní, zásobná kompletnou produkciou, pokiaľ stále budú platiť nezmyselné skladové normy, stávajúce hudobnínu do roly spotrebného tovaru, pokiaľ bude pre vydavateľa „výhodnejšie“ hudobnínu zlikvidovať, než ju pracne cielavedomou a adresnou propagáciou „dostať do sveta“, nepohneme sa ani o krok dopredu!

Ak sa máme v tejto oblasti otvoriť Európe a svetu, musíme mať čo najskôr aj zodpove-

...a z 2. polovice 20. storočia (L. Kupkovič: Mäso kríža)

ťovať väčšinu produkcie hudobnej literatúry. Samostatnou kapitolou je technika zhotovenia notových strán. Dodnes najkvalitnejšie je stále ešte ručné rytie, doména notového oddelenia š. p. Polygrafia 3 v Prahe na Letnej, ktoré nadväzuje na svoju slávnu tradíciu. Ale aj nad budúcnosťou tohto odboru sa sťahujú mračná. Starí odborníci postupne odchádzajú a mladí väčšinou nevydržia. A potom, pri nových cenách, si vydavateľ môže dovoliť rytie len pri výnimočných tituloch – u takých atraktívnych, ktorých náklady sa vracajú v reediciách, alebo pri klenotoch našej kultúry, do ktorých sa predsa len

dajúce legislatívne normy pre vývoz i dovoz hudobní. Aj pre zahraničnú propagáciu platí, že z našej notovej produkcie máme čo ponúknuť, iba to stále nevieme predáť! Náhodný, až prekvapujúci záujem o niektoré naše skladby v zahraničí prezrádza, akú významnú propagáciu robia interpreti. Nevyužitie sú možnosti spolupráce so zahraničnými vydavateľstvami formou koedícií a subnákladov, a to v oboch smeroch – pri vzájomnej výmene hodnôt.

Stojí teda pred nami naliehavá úloha: uhájiť, obnoviť a posilniť svojbytný a nezávislý hudobno-vydavateľský odbor. V nových eko-

„Môj návrh: neváhať a kúpiť“

(Edward Greenfield, The Guardian, 2. 8. 1990)

Pacific Hong-kong, dnes HNH International, je firma, ktorá doslova vtrhla do nášho zabehaného hudobného života v roku 1984 a postupne „zabrala“ všetky naše symfonické telesá, ale aj komorné orchestre a umožnila im nahrávať v dosiaľ nevidanom množstve, za devízové honoráre, ktoré, pravda – ako sa hojne povrávalo – demoralizovali všetkých: tých, čo nahrávali, i tých, čo túto možnosť nemali. Súčasne v očiach informovaných spochybnili produktivitu, odbornosť, vynaliezavosť i šikovnosť a obchodného ducha vydavateľstva OPUS, ktoré sa v minulom režime mohlo hojne vyhovárať na zákazy, príkazy, obmedzenia a pod. zo strany nadriadeného orgánu. Ušľachtilé úmysly našej socialistickej kultúrnej politiky, premyslené a odborne podkuté edičné plány, prosté akejkolvek finančnej či morálnej ziskuchtivosti, dostali touto firmou ťažkého konkurenta, ktorému sa hráči oddane odovzdávali a to všetko len preto, aby na nás, poctivých Slovákoch, rýchlo a dobre zarobil. Márne boli sporadické informácie o vynikajúcich kritikách z rôznych kútov sveta, márne boli fakty, že táto firma dostala do d'alekého sveta aj diela dvoch slovenských skladateľov. Nečudo: za celé obdobie spolupráce ani raz neprenikli do verejnosti kompetentné, nezaujaté správy, a s výnimkou niektorých nahrávok, ktoré sa uskutočnili v koprodukcii s OPUSom, si verejnosť ich kvalitu nemohla ani overiť, pretože nahrávky našich telies s firmou Pacific, resp. HNH, realizované na domácej pôde, sa neobjavili v našej obchodnej sieti.

Za účelom preraziť túto blokádu neinformovanosti či dezinformácie sme požiadali o rozhovor pána KLAUSA HEYMANN, majiteľa a šéfa firmy HNH International a iniciátora spolupráce so Slovenskom.

Pán Heymann, hudobnej verejnosti na Slovensku ste všeobecne známy, vaše meno je už roky pojmom. Predsa: málokto vás pozná osobne, málokto má dôveryhodné informácie o vašej práci. Začínate teda otázkou: kto ste? – Som obchodník. Žijem už 23 rokov v Hong-kongu, kde som pôvodne začal ako dopisovateľ pre istý americký armádny týždenník (predtým som preň pracoval už päť rokov v Nemecku). Po dvoch rokoch som sa osamostatnil, najprv s distribúciou kamier a Hi-Fi zariadení pre americkú armádu vo Vietname, potom som začal importovať a predávať Hi-Fi zariadenia a z reklamných dôvodov pre tento obchod som začal organizovať koncerty. Pozýval som umelcov zo Západu i Východu (o. i. České noneto, Bartókov kvarteto, Smetanovo kvarteto, České trio). Súčasne som začal importovať aj gramonahrávky umelcov, pozývajúcich do Hong-kongu, aby ich prítomnosť bola trvalejšia a lepšie prenikla do povedomia tunajšieho obecnstva.

Keby to bolo?

– V rokoch 1970-75. Začal som teda spoluprácu najmä so Supraphonom a Hungarotonom, pretože sme mali kontakty s umelcami z vtedajších socialistických krajín, ale aj s firmami zo Západu (napríklad často u nás účinkoval klavirista Michael Ponti).

Pozývali ste prednostne umelcov z Východu pretože boli lacní?

– Išlo o umelcov, ktorí boli ochotní cestou do Japonska zastaviť sa v Hong-kongu. Zo Západu umelci obvykle cestovali priamo do Japonska, bez medzipristátia. Postupne som sa čoraz viac zaujímal o hudbu, dovážal som stále nové značky (napríklad Eurodisc), potom aj populárne značky. Medzitým som sa stal spoluzakladateľom Filharmonického orchestra Hong-kong (predsedal som komitétu, ktorý mal na starosti zaobstarávanie financií od rozhlasu a od iných sponzorov). V roku 1974 som sa zoznámil so svojou ženou, huslistkou Takako Nishizaki, ktorá vtedy po prvýkrát účinkovala v Hong-kongu. Postupne, v rokoch 1974-84, som vybudoval dobrú gramofónovú firmu – pôvodne len s importovanými a licenčnými nahrávkami, ale neskôr aj s vlastným nahrávaním. Spôčiatku to boli japonské orchestre, ale keď sa Filharmonický orchestral Hong-kong dostal na patričnú úroveň (asi od roku 1982) aj s ním, ako aj s orchestrom v Singapúre. Najskôr to bola čínska klasika – Butterfly Lovers, Symfónia dlhého pochodu a podobné koncerty a symfónie. V roku 1984 som sa na MIDEM v Cannes stretol so zástupcom OPUSu, s ktorým som – podobne ako so Supraphonom a Hungarotonom – už dávnejšie mal kontakty. Ponúkli mi realizovať nahrávky v Česko-Slovensku, kde to malo byť lacnejšie a lepšie ako v Hong-kongu a Singapúre. Prijal som, a takto začali naše koproducie: úvod tvorila Glierova symfónia, orchestrálne skladby Liadova (ktoré sa dodnes dobre predávajú) ako súčasť našej značky MARCO POLO. Katalóg značky MARCO POLO som začal budovať s filharmonickým orchestrom Hong-kong a Singapúr, pretože tieto orchestre nechceli už nahrávať iba čínsku hudbu, ale aj hudbu západnú. Bolo však jasné, že s nimi nemôžem umiestniť na trhu Beethovena či Mozarta. Ale napríklad Respighiho Husľový koncert, Choros Villu-Lobosa alebo suity Kjuiato kúpia znalci, ktorým nezáleží na tom, či to nahrál orchestral na Ďalekom východe alebo ktokolvek iný. Aj s OPUSom sme začali teda rozširovať repertoár MARCO POLO – zrodili sa také zaujímavé produkcie ako napríklad Sinfonia drammatica O. Respighiho, Symfónia f mol R. Straussa, Rubinsteinov Husľový koncert a pod. Pokračovalo to asi do roku 1987. Spolupráca s OPUSom trvala do roku 1986.

Čo sa stalo potom?

– OPUS začal mať námietky, že tieto rarity sa nehodia do jeho edičnej politiky, lebo pre Česko-Slovensko je potrebný štandardný klasický repertoár. Ten zas mňa vtedy nezaujímal, pretože som na to nemal značku (edíciu). Stále som toho názoru, že s orchestrami z východného bloku nemožno na západe predávať klasiku za vysoké ceny. Platí to rovnako pre slovenské, české, poľské, ruské orchestre. Národných skladateľov možno za ceny najvyšších kategórií predáť – napríklad Dvořáka, Janáčka, Smetanu. Rusi tiež zistili, že sa im to darí vo svete so Šostakovičom, Čajkovským, Rimským-Korsakovom. Naproti tomu značka MARCO POLO so svojimi repertoárovými raritami mal celosvetovo veľmi pozitívny ohlas.



Za akých podmienok ste spolupracovali s OPUSom?

– Za rovnakých, za akých spolupracujem v ČSFR teraz: za honorár 3,- DM za 1 minútu pre jedného hráča.

Ako to bolo s distribúciou týchto nahrávok?

– OPUS rozširoval v bývalom východnom bloku, my na Západe a o 1-2 trhy sme sa delili. Boli aj krajiny, kde sme nemali ešte žiaden trh: podľa dohody tam mal predávať ten z nás, kto predá prvý. Prví sme boli my. OPUS však tieto tituly ťažko predával, preto chcel zvýšiť honorár o 50-60%. Do tohto sporu vstúpil Slovart a ponúkol nám ďalšiu spoluprácu za pôvodne dohodnuté podmienky. Spôčiatku tiež mal práva vo východnom bloku (za to hradil náklady napríklad česko-slovenský umelcov). V súčasnosti má moja firma všetky práva, pretože hradíme všetky náklady (cestovné, ubytovanie etc.). S OPUSom teda išlo o to, že sme sa nemohli dohodnúť na repertoári a o to, že OPUS začal požadovať 25 000 – 30 000 DM za jednu platňu. Za to som mohol nahrávať v Londýne. Začali sme teda spoluprácu so Slovartom, ktorý nemal repertoárové predstavy a prenechal túto otázku nám; nahrávali sme so Slovenskou filharmóniou, následne s Cappellou Istropolitana. Po kríze so SF sa začalo pracovať so SOČR a neskôr so Štátnou filharmóniou Košice – s rôznymi cenami.

Ako je možné, že vaše nahrávky so slovenskými umelcami nie sú prístupné na domácom trhu?

– To sa musíte spýtať v Bratislave. Ponúkol som Slovartu dovoz našich CD zo SRN za veľmi nízke ceny – pod 4,- DM za kus. Aj OPUS má možnosť importovať naše rané spoločné nahrávky – neviem prečo to nevyužívajú.

Teda príčina faktu, že vaše tunajšie nahrávky si u nás nemožno kúpiť, nie je u vás?

– Nie. Buď moji partneri tu nemajú záujem, alebo nevedia vybudovať trh pre importované CD.

Rozhodujúcu časť orchestrálnych nahrávok vášho katalógu tvoria slovenské orchestre. Prečo nepracujete aj s orchestrami v Čechách resp. prečo vôbec pracujete s východoeurópskymi orchestrami?

– Preto Slovensko? Proste preto, že som pôvodne začal s OPUSom. V Bratislave už bolo všetko zabehané. Keď som v roku 1987 zistil, že na Západe je vhodná príležitosť už aj pre klasický repertoár, ponúkol som spoluprácu preto opäť slovenským orchestrom (s Hunga-



rotonom sme nahrávali prevažne komorný a klavírny repertoár). Proste sme mali na Slovensku nahrávacie zariadenia a ďalšiu nesmierne dôležitú výhodu: slovenské orchestre vždy boli k dispozícii. Za relatívne krátky čas sa dalo veľa nahrávať. V podstate s iba týždenným predstihom, niekedy ešte kratším, sa dala zorganizovať nahrávka. To na Západe nie je možné. V Londýne dnes musím plánovať rok dopredu, pretože sú obsadené. Nemecké rozhlasové orchestre, ktoré sú tiež lacné, uvoľnia dnes termín až na rok 1993. V Bratislave sa veľa improvizovalo: v rozhlase nemali čo robiť, lebo nemajú koncerty a nahrávajú iba pre vlastnú potrebu a SF síce veľa koncertov má, ale iba málo dôležitých koncertov, takže kedykoľvek mohli nahrávanie vsunúť do svojho pracovného plánu. To bol hlavný dôvod pre mňa a nie nízke ceny. Môžeme inde nahrávať podstatne lacnejšie.

Do nášho hudobného života ste plnou parou vniesli komerciu ešte v období starého režimu. Vaša ponuka bola pre naše telesá príťažlivá aj tým, že ste platili v devízach. To znamená, že ste využili situáciu.

– Čo znamená využiť? Veď OPUS pracoval za tých istých podmienok ako my, ale platil v Kčs. Vaše orchestre so mnou pracovali, lebo dostali devízy a pretože počet nahrávok podstatne vzrástol, takže to rozhodujúco ovplyvnilo vzrast ich životnej úrovne. A to predsa nie je nič zlé.

Boli obdobia, keď napríklad SF nahrávala pre vás nonstop – za rekordne krátky čas. Navonok vznikol dojem: za jeden deň celá symfónia, t. j. práca bola rýchla a povrchná, pričom naše orchestre mali robiť vážne dôkladné umenie. Z toho sa usúdilo, že spolupráca s vami našim orchestrom škodí.

– To sú veľmi zvláštne výčitky. Predovšetkým: poskytli sme orchestrom veľmi dobrých dirigentov. Bola to všeobecne oveľa vyššia úroveň, než na akú tu bežne boli zvyknutí: Kenneth Jean, Steplen Gunzenhauser, Pinkas Steinberg... t. j. zvýšila sa úroveň dirigentov, dlhodobo s vašimi orchestrami pracujúcich. Ďalej: keď je práca dobre zorganizovaná, možno nahrávanie podstatne urýchliť. Ale jedným zo základných problémov spolupráce so SF bol fakt, že plán nahrávok nebol zosúladený s programom koncertov, pretože dr. Mokry mal o dramaturgii a spolupracujúcich umelcov svoje vlastné predstavy. Keby sa to bolo koordinovalo, bolo by to bývalo pre orchestre oveľa jednoduchšie. Pracujeme teraz v Londýne, kde všetky nahrávané diela zaznejú najprv na koncerte, v Bruseli sa najprv hrá koncert, potom sa robí televízny záznam a až potom sa skladba nahrá. Tak sa isto dá nahrávať aj rozsiahlejšia skladba za jednu frekvenciu. V Londýne sa spravidla nahráva za 2 frekvencie, hoci kvôli odborom treba plánovať 3 frekvencie (za jednu neslobodno nahrávať viac ako 20 minút). Ale orchestre sú vždy skôr hotové a majú potom voľno. So SF sme potrebovali minimálne 3-4 frekvencie, neraz podstatne viac. Tento orchestral je totiž veľmi neskúsený. Nahrával dovtedy oveľa menej a mal veľmi obmedzený repertoár. Napríklad bolo treba pracovať dva dni na jednej časti Sibeliovej symfónie, pretože skladbu nepoznali. To sa v Londýne, či v Nemecku nemôže stať – tam všetko poznajú a zahrajú z listu. P. Steinberg nahrával so SOČR Berliozovu Fantastickú symfóniu a zistil, že niektorí hráči ju nikdy predtým nehrali – a to je naozaj štandardné dielo.

Pri koordinácii s nahrávkami bol možno problém so zaradením rarít z katalógu MARCO POLO do koncertných programov.

– Áno, pokiaľ ide o katalóg MARCO POLO, súhlasím. Ale ťažkosti nastali vlastne iba s katalógom NAXOS, teda so štandardným repertoárom. Ale ani tu neboli nahrávky časté – jedna za mesiac. Značku NAXOS sme chceli rýchlo vybudovať a pravda, prvý polrok bol pre spoluprácu náročný, ale potom sa

už dalo všetko dobre naplávať. A priemerne 13-14 titulov ročne pre SF, to nie je veľa. V Londýne nahrávajú orchestre 40-50 titulov ročne. Práca ale bola ťažká, pretože išla proti koncertnému plánu. Ďalej: orchestral nemal kompetentného šéfdirigenta. Keby ním bol Košler alebo Pešek, mohli by sme všetko s ním nahrávať a zaradiť do koncertnej sezóny. V Bruseli všetky nahrávky realizujeme s tamojším šéfdirigentom A. Rahbarim, ktorý si všetko naplánuje aj do koncertov.

Keď ste mali toľko ťažkostí, prečo ste predsa pokračovali v spolupráci?

– Pretože sme začali. Investovali sme do toho, aby sa orchestre stali známymi. Veď s predajom 2 000 – 2 500 CD sa nedá zarobiť, to skôr bola moja záľuba.

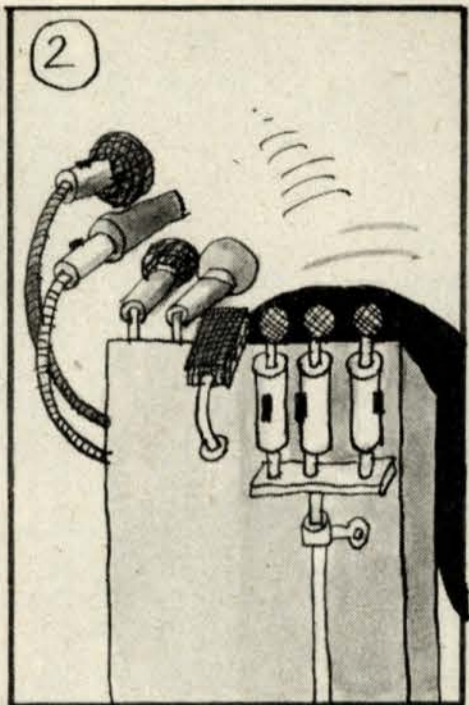
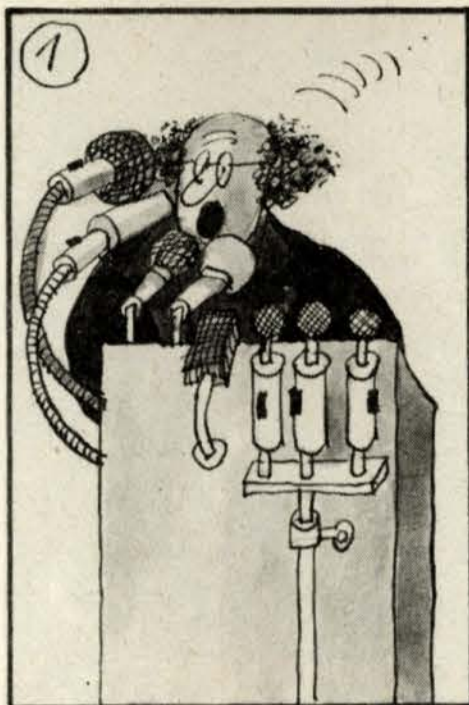
V Bratislave panuje názor, že umelecká úroveň SF sa v období spolupráce s vami nezvyšila, ale naopak, znížila. Ako to vidíte?

– To je svojrázny názor. SOČR sa napríklad výrazne zlepšil, podobne ako Štátna filharmónia v Košiciach. S dobrými dirigentmi sa naučili efektívne pracovať. Na druhej strane aj kritiky nahrávok so SF sú veľmi dobré (vedúci anglický kritik Edward Greenfield v denníku The Guardian tvrdí o. i., že Dvořákov symfónia so SF – dirigent S. Gunzenhauser – sú podstatne lepšie ako nahrávky ČF). Teda s dobrým dirigentom sa orchestral SF veľmi zlepšil. Škoda, že sa dr. Mokrymu nepodarilo zabezpečiť dobrého šéfdirigenta. Ak totiž orchestral svojho šéfa nerešpektuje, potom udávajú tón nedisciplinovaní hráči a to sa odrazí na výkone. Neznamená to, že hráči sú všetci zlí.

Prestali ste nahrávať so Slovenskou filharmóniou. Čo sa prihodilo?

– Objasním vám celý problém tak, ako som ho vysvetľoval počas dlhého rozhovoru členom orchestrálnej rady SF. Vo východných štátoch funguje zvláštny honorárový systém: platí sa za počet nahraných minút. Na Západe sa platí počet frekvencií alebo paušál. U vás sa podľa minútáže platí preto, že orchestre vždy boli zle pripravené a pomaly pracujú, pomalšie ako na Západe. Vezmime 3,- DM za 1 minútu hudby, proti čomu sa v SF tak vehementne protestovalo. Za jednu CD s minútážou 60 minút zarobili 180,- DM. Člen londýnskeho orchestra dostane za jednu frekvenciu 150,- DM. Ak nahrávku urobí za 1 frekvenciu, zarobia viac ako hudobníci v Londýne, keď potrebujú 2 frekvencie, zarobia relatívne menej, lebo v Londýne sa musia platiť dane a pod. Pri troch frekvenciách potom zarobia asi polovicu toho, čo hudobník v Londýne. Keď potom spomínanú skladbu nahrávajú v piatich alebo šiestich frekvenciách, zarobia veľmi zle, horšie ako robotníci na Západe. Preto potrebujú toľko frekvencií? Pretože sa doma nepripravujú (napríklad v SOČR je prvá frekvencia hrozna – znie to ako v provinčnom orchestri a po šiestej frekvencii sa približia k špičkovému orchestru) a v dôsledku socialistického spôsobu, podľa ktorého sa slabí hráči neprepustia, ale naopak, stále sa im umožňuje nahrávanie, musí 90% orchestra sedieť kvôli 10% slabých hráčov tri frekvencie navyše. Orchestral je taký dobrý ako jeho najhorší hráč. Ak tam sedí jeden, ktorý vôbec necvičí, alebo večer predtým príliš veľa pil a ešte si aj cez prestávku dal pivo, potom všetci ostatní na to doplatia. To v Londýne v profesionálnych orchestroch neexistuje. Tí musia stále znova robiť konkurzy a keď hráč zlyhá na nahrávke, musí odísť. Pri koncertoch to nie je také tvrdé. Teda hudobníci by mohli ďaleko viac nahrávať, viac zarobiť, alebo svoje nahrávky realizovať za kratší čas, keby si doma všetci tie noty aspoň pozreli, aby vedeli, čo je tam ťažké a pripravili si to. A slabí hráči by sa nesmeli zúčastňovať na nahrávkach. Je to síce veľmi pekné, keď slabšieho hráča neprepustia, ale nikam to nevedie. Teda 3,- DM za 1 minútu je málo, lebo je na to potrebný príliš dlhý čas. Navyše, keby to všetko bolo koordinované s koncertmi, dala by sa jedna CD urobiť za deň a za deň 180,- DM, to už je slušne zaplatené. To je dobré aj na Západe: pri 20 pracovných dňoch v mesiaci by to bol plat 3 600,- DM – viac nezarobia ani nemecké orchestre, veď tam je 40% daní a rôzne iné poplatky. A komorné orchestre platíme rovnako ako v Anglicku – teda aj tí, čo robia za minútový honorár, zarobia obrovské peniaze. Ďalší aspekt: v Anglicku môžem dať orchestru vyšší honorár, lebo tamojší orchestral, s ktorými pracujem – napríklad Royal Philharmonic Orchestra – majú vyššiu trhovú hodnotu. Hoci musím povedať, že počas našej spolupráce veľmi vzrástla aj trhová hodnota slovenských orchestrov. Cappella Istropolitana urobila skvelú kariéru, rozhlasovému orchestru sa tiež množia možnosti (práve v druhej polovici augusta im organizujem turné do Hong-kongu) a myslím si, že ak Slo-

MARCO POLO



Hudák

venská filharmónia dostane moderný management, čo v minulosti nemala, môže tiež urobiť lepšiu kariéru, ak sa predtým nerozpadne. Dr. Mokry odchádza a ak management má robiť orchestrálna rada, tak to nepôjde. Okrem toho v súčasnosti zo SF veľa ľudí odchádza (zo SOČR nepomerne menej), čo je mimochodom v súčasnosti problematické, lebo v zahraničí už nie sú voľné miesta, nanajvýš ak v Južnej Afrike, Kórei... Navyše si SF teraz vybrala nesprávneho šéfdirigenta, na to však musia ešte dôjsť, ale bude to zložité a úroveň orchestru môže veľmi klesnúť.

Skončili ste teda nadobro so Slovenskou filharmóniou?

– Naša spolupráca sa skončila (urobíme už len zmluvne dohodnuté Sibeliove symfónie). Povedal som orchestru: ak sa domnievate, že vás klamem, okrádam, bude lepšie, keď prestaneme. Pokúste sa, ako to pôjde bez nás, azda nájdete niekoho, kto platí viac, kto vám zaručí 10 – 15 nahrávok ročne. Je to lepšie, ako trvať na určitých dohodách – (napríklad odmietli realizovať ešte plánovaných päť klavírných koncertov, lebo to od Slovartu nedostali do zmluvy – nahráme to s košíckym orchestrom alebo v Bruseli). Nechcem tvrdiť, že spolupráca je nadobro ukončená, ale orchestr musí pochopiť, že čo platím, to zodpovedá jeho trhovej hodnote a ja nad túto trhovú hodnotu nebudem platiť. Urobil som rad ponúk na nákup hudobných nástrojov, na nákup autobusu, financovanie šéfdirigenta, ale odmietol som nereálne nadhodnotiť jednotlivých hráčov. Bol som teda pripravený orchestr veľkoryso subvenovať, plánoval som na to ročne pol milióna DM. Nemali záujem. Musia si teda nájsť iné riešenie. Nevedím, že by sa o SF iné firmy bilit. Treba ešte podotknúť, že nahrávanie v Bratislave nie je pre umelcov zo zahraničia nijaká slasť. Dondávna hodiny strávené na hraničných prechodoch, zlé hotely, ktoré sa v súčasnosti ešte zhoršujú rovnako ako akýkoľvek servis, a reštaurácie... radšej pôjdu do Bruselu či Bernu (aj tam už nahrávame), kde všade majú normálny komfort.

Na jar preniklo na verejnosť, že šéfdirigentom SF bude „váš“ umelec Adrian Leaper. Nakoniec sa ním stal Aldo Ceccato...

– Orchester bol Leaperom nadšený, odhlasoval ho ako budúceho šéfdirigenta a odrazu z dôvodov, ktoré mi dodnes nie sú známe, sa rozhodli pre Ceccata, ktorý určite vseličo sľúbil, aj to, že mu nemusia platiť honorár, čo už teraz neplatí – chce za každý koncert 4 000,- DM (ja by som bol A. Leopera platiť v rámci ponúkanej subvencie). Okrem toho Ceccato nie je vhodný dirigent pre tento orchester; tu by bol potrebný šéf, ktorý by s telesom stále pracoval a nie iba 4 – 5 týždňov v roku. Leaper, ktorý ešte nie je celkom na medzinárodnej špičke, ale v Anglicku veľa, dobre a úspešne pracuje s orchestrami – to bol ideálny človek pre SF. Bol by tu býval 4 – 5 mesiacov v roku a určite by sa bol podieľal na zvýšení úrovne a vyrovnanosti výkonov orchestru. Problém je totiž v tom, že raz hrajú dobre, raz zle, podľa toho, kto tam práve stojí, ako sa cítia. Ceccato je problémový človek. Treba si všimnúť, že nikde nezotrval dlhší čas, lebo mu nikdy po vypršaní zmluvy nepredĺžili. Aj to som povedal orchestru. Žiaľ, ľudia sú tam veľmi neskúsení, nevedia ako a čo vo svete chodí.

Ešte by som rád podotkol, že sa netreba domnievať, že ak sa nám niečo nepodarí podľa plánu, budeme stratoví. Nahrávanie napríklad vo Švajčiarsku je pre mňa lacnejšie ako so SF, lebo vláda od nás zakúpi CD; ale aj inde sa nám dostáva oveľa viac podpory vďaka spolupráci s rozhlasmi, televíziou; v Belgicku máme zdarma sieň a nahrávacie prístroje a rozhlas nám navyše robí aj reklamu – kým tu sme robili i robíme všetko vo vákuu. Z nahrávania v Bratislave neplynú nijaké výhody okrem toho, že orchestre sú k dispozícii a sú finančne relatívne výhodné.

Aj v Košiciach bude šéfom „váš“ umelec. Bude mať aj tento orchester výhody?

– Košice sa stali známymi vďaka našim nahrávkam. Komplet skladieb Johanna Straussa, ktorý s nimi realizujem je mimoriadne úspešný (aj vo Viedni!), v roku 1992 pôjdu do Japonska, pravdepodobne aj do Hong-kongu a aj inde budú mať viac príležitostí. Zvyšší sa životná úroveň hráčov (3 až 4-násobne). Okrem toho je dirigent Johannes Wildner aj dobrý obchodník (dnes ním v takej pozícii musí byť) a istotne sa postará o zvýšenie úrovne orchestru.

Vaše nahrávky sa na Západe predávajú za nízke ceny...

– Sme lacní, ale kvalitou špičková kategória. Tvrdia to aj kritiky?

– Recenzuje sa vždy na rovnakej úrovni a nikdy sa nekonštatuje: 'na túto cenovú kategóriu je to vynikajúce'. Opäť citujem E. Greenfielda – titul spomínanej kritiky znie: „Polygram opäť zvýšil cenu svojich CD, ale je tu

alternatíva“ a potom vo vnútri článku: „čo sa týka technickej kvality nahrávky a umeleckej interpretácie je NAXOS rovnocenný so všetkými veľkými značkami.“

Prečo potom nepostúpíte do vyššej cenovej kategórie?

– Opakujem: orchestre východného bloku nemožno predat so štandardným repertoárom za vysoké ceny. V týchto cenových kategóriách sa kupujú hviezdy. Publikum kupuje len mená, lebo kvalitu aj tak nevedia posúdiť. Kritici možno áno. A kupujú sa veľké značky: EMI alebo DG – to musí byť dobré. MARCO POLO aj my predávame za rovnaké vysoké ceny ako napríklad Deutsche Grammophon, pretože ak ľudia hľadajú raritný repertoár, musia si ho kúpiť u mňa, lebo väčšinu skladieb mám v repertoári iba ja. Príkladom je skvelý ohlas nahrávky Gotickej symfónie Havergala Briana. Slovenské orchestre práve vďaka tomuto repertoáru získali medzinárodný ohlas, aký predtým nemali. O SF sa napriek OPUsu predtým vo svete pramálo vedelo. Ja teda so značkou NAXOS nemôžem a ani nechcem postúpiť do vyššej cenovej kategórie. Pravda, za vysokú cenu by som mohol predat 1 000 CD – ale čo má z toho orchester? Umelcom oveľa viac pomôže, ak sa predá 10 000 – 20 000 exemplárov a ľudia si povedia: je to lacné, ale vynikajúce. My vchádzame zadnými dverami. Keď s neznámymi umelcami vstúpime do vysokej kategórie, spýtajú sa kritici: čo tu vlastne chcú, keď je k dispozícii výber nahrávok s hviezdami? V Anglicku sa už pýtajú naopak: prečo tá a tá špičková kategória pýta toľko peňazí, keď NAXOS je značka rovnako dobrá.

Údajne sa vaše nahrávky používajú do výfahov, obchodných domov ako hudobné pozadie.

– Všetky nahrávky všetkých, aj špičkových umelcov, sa používajú aj pre tieto účely. To je nezmyselný argument. Hudbu na tieto účely si kupujú hotely a pod. Oveľa dôležitejšia je otázka, kde sa tá-ktorá značka predáva. Ide to do supermarketov, alebo ich možno zakúpiť v dobrých odborných obchodoch?? My sme všade v dobrých obchodoch – o tom sa možno presvedčiť aj vo Viedni, kde v supermarketoch nenájdete NAXOS, ale Vienna Master Series a staré OPUsové nahrávky. Podobne je to aj v iných krajinách. V Anglicku sme zatiaľ v najväčšej reťazi obchodných domov Woolworth, ale práve sme uzavreli dohodu, na základe ktorej budeme predávať aj v dobrých špecializovaných obchodoch, ktoré vďaka obrovskej publicite majú o náš katalóg záujem.

Podľa akých kritérií zostavujete svoje katalógy značiek MARCO POLO a NAXOS?



– Pre MARCO POLO nahrávame najznámejšie, najlepšie diela neznámych alebo zabudnutých skladateľov, alebo neznáme skladby známych autorov – teda rarity. Cieľom značky NAXOS je nahrat kompletný klasický repertoár v dobrej kvalite, porovnateľnej s veľkými značkami, za nízku cenu.

Z letného pohľadu na váš katalóg možno usúdiť, že sa orientujete na autorov, ktorí už nie sú viazaní autorským právom.

– To nie je pravda. Nemohli ste vedieť, že sme najnovšie nahrali Stravinského Petrušku, Šostakovičovu 5., 9., 10. symfóniu Prokofievovu Klasickú a 5. symfóniu, Bartókov Koncert pre orchestr, Hudbu pre strunové nástroje, bicie a čelestu. Teda z moderny nahrávame to, čo už je štandardným repertoárom. Pritom, pravda, sme finančne stratoví, pretože musíme uhradiť poplatky GEMA (organizácia pre autorské ochranné práva). Keď nahrávame chránený repertoár, musíme namiesto 15 000 ks predat 20 000 – 60 000 kusov jedného titulu, aby sa nám investície vrátili. Ale keďže chceme mať široký repertoár, musím riskovať a subvenovať z ostatného repertoáru. Naša CD stojí v SRN 4,- DM, jej výroba 2,50 DM, t.j. na jednom kuse zarobíme 1,50 DM. Najnižší poplatok iba 0,50 DM. Keď jedna produkcia stojí 20 000 DM toľko sme platili aj SF), musíme predat 40 000 ks, aby sa nám investície vrátili, keď na kuse zarobím 1,50 DM musíme predat iba 15.00 kusov, aby sa investície vrátili.

Nahrávali ste Moyzesa i Suchoňa. Prečo? Ako sa to predáva?

– Moyzes celkom dobre – podobne ako normálny repertoár MARCO POLO. Suchoň ťažšie, lebo to je náročnejšia hudba. Moyzes je – povedzme – slovenským pendantom Kodály, navyše v nami zaznamenanej suite Dolu Váhom má aj výpožičky od Smetanu. Osobne by som rád nahral všetky jeho symfónie – u Vás ale akosi do toho nemajú chuť. Okrem toho mám aj určité záväzky voči slovenskej kultúre. Podobný postup sme volili aj pri nahrávaní v Hong-kongu – okrem populárnej čínskej hudby sme nahrávali aj moderných skladateľov, pretože som toho názoru, že to patrí do katalógu.

Nahrávali by ste časom aj diela iných slovenských skladateľov? Alebo sa neodvážite?

To nie je otázka odvahy, ale otázka peňazí a otázka toho, či sa to do katalógu hodí. Napríklad som nahral skladby von Einema – ale nehodí sa do katalógu. Zákazník značky MARCO POLO kupuje hudbu obdobia 1850 – 1920 – romantizmus, pozdný romantizmus – napríklad Schrekeru, Glazunovu, Pfitznera, Straussa a pod. Uvažujem o vytvorení značky so súčasnými autormi z bývalých socialistických štátov, pretože o to je záujem.

Ak to zrealizujem, budú tam zastúpení aj súčasní slovenskí skladatelia.

Riadite sa podľa kritiky?

– Nie. Vôbec ma to nezaujíma. V katalógu NAXOS pracujem s umelcami, o ktorých som presvedčený, že to vedia. Zlá kritika mi neprekáža v tom, aby som pokračoval, prípadne s uvedeným umelcom zmenil program. MARCO POLO však nikdy nemá zlé kritiky – recenzenti sú prekvapení repertoárom, ktorý robíme. Okrem nepriaznivých kritik na Brahmsove symfónie (Bruselský orchester, dirigent Rahbari) však ani NAXOS nemá zlé kritiky. Napríklad maďarský klavirista J. Jandó s Beethovenom má kritiky ako Brendel alebo Barenboim, podobne Kodályovo kvarteto.

Koľko produkcí robíte za rok a v akom kvantitatívnom pomere je to k veľkým, špičkovým firmám?

– V roku 1989 sme boli najväčší producent klasickej hudby na svete – za rok okolo 200 titulov, teda viac ako DG, EMI a pod.

Produkujete aj populárnu hudbu?

– Robím tzv. middle of the road, o skutočný pop nemám záujem.

Nepotrebuje firma zarobiť populárnymi nahrávkami na svoj klasický repertoár?

Nie. Každý, kto nie je úplne neschopný, zarába na klasickom repertoári. Iste, jednu populárnu nahrávku možno zarobiť milióny, ale na každú úspešnú nahrávku je 10, 15, 20 takých, ktoré vôbec nemožno predat. My napríklad na katalógu MARCO POLO nikdy neprerobíme, i keď veľa nezrobíme, pretože predáme z jedného titulu 5 000 – 10 000 kusov, ale investícia sa vždy vráti. V sérii NAXOS som v uplynulom roku celkove predal asi 3 milióny CD, tohto roku budú pravdepodobne 4 milióny, pretože trh v Anglicku sa veľmi zlepšil, podobne vzrastá vo Francúzsku i Nemecku a teraz prenikáme do USA. MARCO POLO predáme ročne celkom 75 000 ks CD.

Chcete v budúcnosti zostať pri týchto dvoch značkách, alebo chcete – okrem spomínanej série pre súčasnú hudbu – uvažovať o novom katalógu?

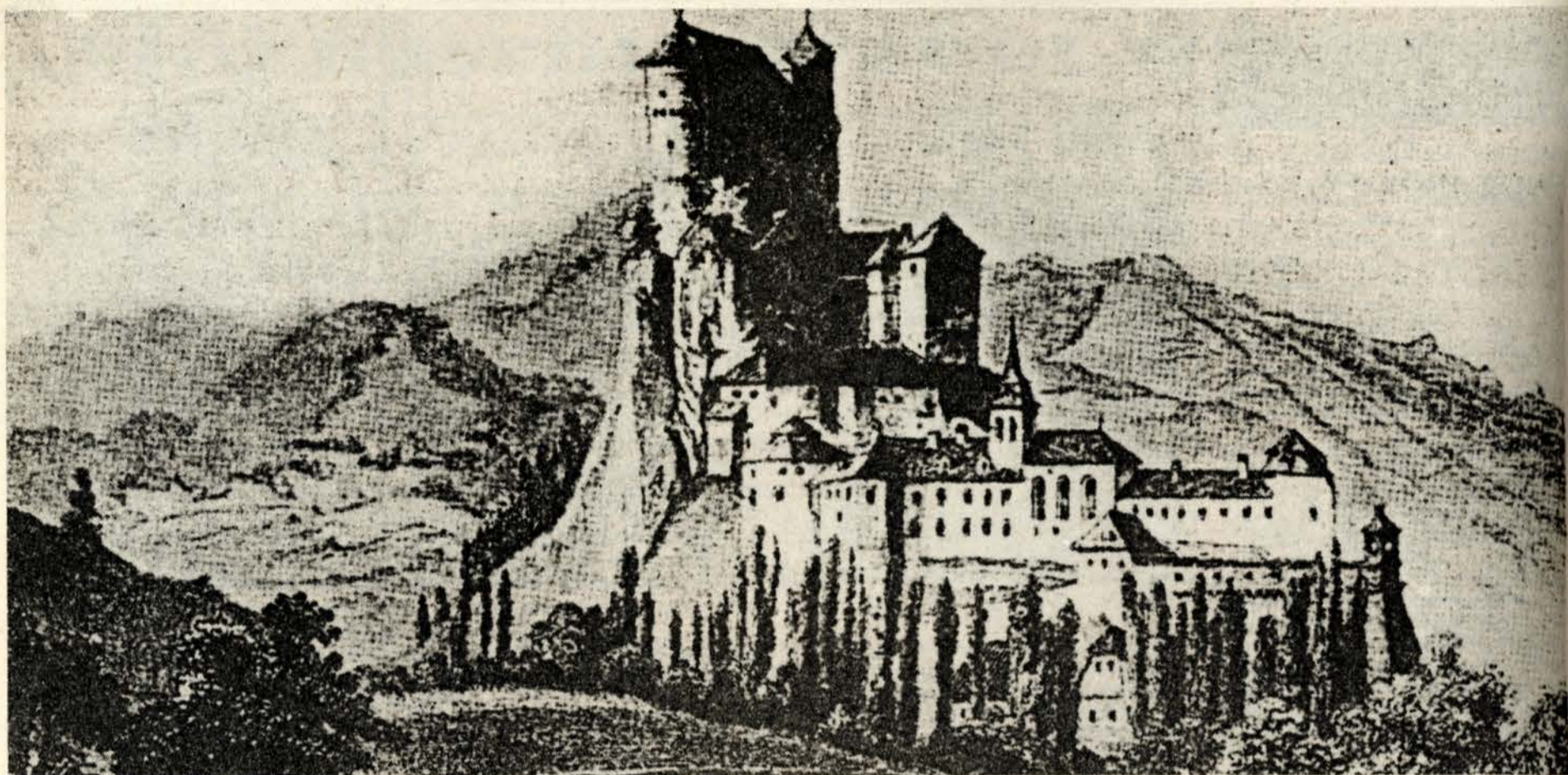
Stále sa pokúšam preniknúť do cenovo vyšších kategórií aj v štandardnom repertoári. Prípadne sa o to pokúsím s komornou hudbou, kde je však predajnosť podstatne nižšia. A je naozaj príjemné predat okolo 150 000 kusov z jednej produkcie a zotrvať dlho na zozname bestsellerov, ako sa nám to darí s niektorými titulmi.

Celá vaša práca sa odohráva zväčša v Európe a predsa je sídlo firmy v Hong-kongu. Prečo?

– Historicky sa to tak vyvinulo. Bolo by možno výhodnejšie sedieť napríklad vo Viedni. Ale druhá časť mojej firmy – tá ktorá robí zvukovo-technické zariadenia, je v Hong-kongu a má tam veľké úlohy a zmluvy, takže by som ťažko mohol odísť. Celá firma má okolo 40 zamestnancov, prenajímame pol poschodia v jednej administratívnej budove a máme preto nízke prevádzkové náklady. Všetky CD produkcie realizujem so šiestimi zamestnancami (okrem mňa a šéfa produkcie tu je jeden pracovník, ktorý robí všetky (!) sprievodné texty, jeden robí celú sadzbu na počítači, jeden distribúciu pásov a filmov a pod. Nedávno som hovoril so zástupcami Hungarotonu: majú 200 zamestnancov, hoci mali v uplynulom roku polovičný zisk ako teraz.

A čo režiséri, zvukári?

Uzavírame s nimi zmluvy, teda nie sú našimi zamestnancami. Tu na Slovensku pracujeme s Vašími ľuďmi, ktorí sú vynikajúci – za všetkých spomeniem napríklad pána Kopernického, ktorý pracuje s nadšením a veľmi dôkladne, sám si všetko strihá. Je to prvotriedny režisér. Aj naši košíckí spolupracovníci sú už veľmi dobrí. Po zvukovej a technickej stránke všetci tunajší pracovníci produkujú medzinárodný štandard, čo je veľmi dôležité a príjemné. Pripravila A. Rajterová



Oravský zámok v polovici 19. storočia.

ORAVA —

— v kontexte hudobnej kultúry Slovenska (v 18. a na začiatku 19. storočia)

DARINA MÚDRA

Region Oravy by sme márne hľadali v doterajších knihách o dejinách hudby na Slovensku. Hudobná kultúra Oravy sa spomína totiž výlučne v súvislosti s formami existencie ľudového hudobného prejavu. Rozsah účasti tohoto územia na pestovaní tzv. umelej hudby nie je dosiaľ známy. Preto niekoľkými historickými faktami z druhej polovice 18. storočia a začiatku 19. storočia chceme začať zaplňovať toto dosiaľ biele miesto na mape hudobných dejín Slovenska.

Oravský región, identický s územím Oravskej stolice, zaberá bohato členený hornatý kraj severozápadnej časti Slovenska. Jeho chudobné obyvateľstvo (v roku 1785 spolu 72 123 obyvateľov) sa živilo prevažne chovom dobytky a drevorubačstvom. Orava, ktorej dedičským vlastníkom boli pôvodne Thurzovci, sa v dolnej časti orientovala viac na evanjelické, na severe zase väčšmi na katolícke náboženstvo. Význam Veličnej, ako strediska protestantizmu na Orave a v 17. storočí sídla známej evanjelickej školy, v priebehu 18. storočia výrazne poklesol. Funkciu centra južnej Oravy neskôr prevzal Dolný Kubín. Na severnom území stolice dominovala pozícia Trstenej, kde už od konca 16. storočia pôsobila latinská mestská škola a kde od začiatku 17. storočia účinkovala aj rehoľa františkánov.

Akým spôsobom sa do dobového hudobného diania Oravy zapájala šľachta, ktorá – podľa výskumov J. Žúdelu (Stolice na Slovensku, 1984) – tvorila v roku 1785 okolo 2,6 % obyvateľstva Oravskej stolice a bola usadená až v 44 lokalitách, nevieme. Z obrazu kultúrnej orientácie niektorých jej sídel (napr. rodiny Zmeškalovcov v Leštínách) by sa dalo usudzovať, že formy pestovania hudby, uplatnené v šľachtických a zemianskych rodinných sídlach Oravy, sa zrejme zásadne nelíšili od bežných dobových zvyklostí platných v klasicizme na území vtedajšieho Uhorska.

V súčasnom úseku posledných desaťročí 18. storočia a prvých troch desaťročí 19. storočia, ktoré sú v centre našej pozornosti, boli na Orave hlavnými strediskami hudby kostoly. V tejto súvislosti sme si preto položili otázku, či sa na oravskom teritóriu v dobe klasicizmu okrem obvyklých evanjelických a katolíckych duchovných piesní, ktoré spieval ľud so sprievodom organu, uvádzala aj tzv. figurálna hudba, teda komponovaná chrámová vokálno-inštrumentálna hudobná produkcia.

Výskum kanonických vizitácií oravského územia spišskej diecézy ukázal, že takmer všetky farské kostoly Oravy disponovali v dobe klasicizmu organom. Väčšia časť oravských organov bola – v porovnaní s ostatným slovenským vidiekom – strednej veľkosti; bola vybavená počtom 7 až 10 registrov. Menší počet organov regiónu mal rozsah pod šesť registrov. Organy, ktoré mali viac ako 10 registrov, boli skôr výnimočné. Najväčší oravský organ v 18. storočí patril katolíckemu kostolu v Tvrdošíne.

Okrem údajov o veľkosti organu sú dôležité informácie o prítomnosti aj iných hudobných nástrojov na chóroch kostolov, teda zápisy o veľkosti inštrumentára, ktorý mohol slúžiť k predvádzaniu hudby. Časovo zatiaľ najstarší záznam tohoto druhu pochádza z Trstenej z roku 1794. Katolícky farský kostol tam vtedy vlastnil okrem organu s 11 registrami tiež tympany, dve tuby a dve klaríny. Ak predpokladáme, že sláčikové hudobné nástroje potrebné k interpretácii tzv. figurálnej hudby si priniesli hudobníci – ako svoj majetok – na chór kostola, zdá sa pravdepodobným uplatnenie tohoto druhu hudby, i keď zrejme s použitím minimálneho reprodukčného aparátu.

Záujem ostatných oravských lokalít o získanie chrámového hudobného inštrumentára vzrástol až po roku 1800 a potom hlavne koncom doby klasicizmu, teda v 30. rokoch 19. storočia. V roku 1820 máme dokumentované vybavenie chóru tympanmi, dvoma tubami, dvoma až tromi klarínami, prípadne dvoma hornami, iba v Závrzevi a Čimhovej. Približne o desať rokov neskôr, a to v roku 1833, vlastnili kostoly v Dolnom Kubíne, Ústí nad Priehradou, Tvrdošíne, Chlebnici, Habovke, Hladovke a v Námestove tympany a obvykle aj dve tuby.

Prítomnosť zmienovaných hudobných nástrojov a samozrejme tiež organu, bohatšieho spravidla na počet registrov, sa viazali obvykle na závažnejšie administratívno-správne a tým i kultúrne strediská Oravy. Tvorili ich sídla slúžnovských okresov, mestecká Dolný Kubín, Tvrdošín, Trstená a Námestovo.

V Tvrdošíne mal podľa záznamov vizitácií – už spomenutý najväčší 18-registrový organ Oravy k dispozícii tamojší učiteľ a organista Ján Lang (1778). Účinkoval tu v 20. a ešte aj na začiatku 30. rokov 19. storočia. Tvrdošínsky organ patril ku vzácnym dobovým nástrojom. Podľa zistení Otmara Gergelya a Karola Wurma mal 19 registrov a postavili ho v roku 1776 v dielni známej organárskej rodiny Pažických, usadenej v mestečku Rajec (Historické organy na Slovensku, 1982). Žiaľ, z nástroja sa zachovala iba skriňa.

Z dielne Pažických pochádzal na Orave – opäť podľa zistení O. Gergelya a K. Wurma – aj 10-registrový (v roku 1820 12-registrový) organ v dedinke južnej Oravy, v Zubrohľave. Čas jeho vzniku je ohraničený rokmi 1794 až 1820. K historicky cenným nástrojom oravského regiónu patrili tiež organy v Žaškove a Vaňovke. Vyrobili ich pravdepodobne v známej banskobystrickej dielni Martina Podkonického (O. Gergely – K. Wurm, Pamiatkové organy na území stredného Slovenska, 1973).

V Trstenej mohol už zmienený inštrumentár (v roku 1794 11-registrový a v roku 1833 len 10-registrový organ, tympany, 2 tuby, 2 klaríny) slúžiť v dobe pôsobenia trstenských kantorov Mateja Boczku (1794), Jozefa Boczku (1820) a vtedy 47-ročného Mateja Bugalu (1833) k predvádzaniu figurálnej hudby. Ako bola prezentovaná hudba v druhom z trstenských kostolov, v kláštornej kostole rehole františkánov postavenom v roku 1706, nemáme zatiaľ poznatky.

V tretom zo stredísk severnej Oravy – v Námestove, sa v časoch hudobníka Jána

Stephanidesa (úrad kantora tu zastával už v 90. rokoch 18. storočia a ešte aj v roku 1820), predchodcu Andreja Žaškovského sen., spievali pravdepodobne len ľudové duchovné piesne so sprievodom organu.

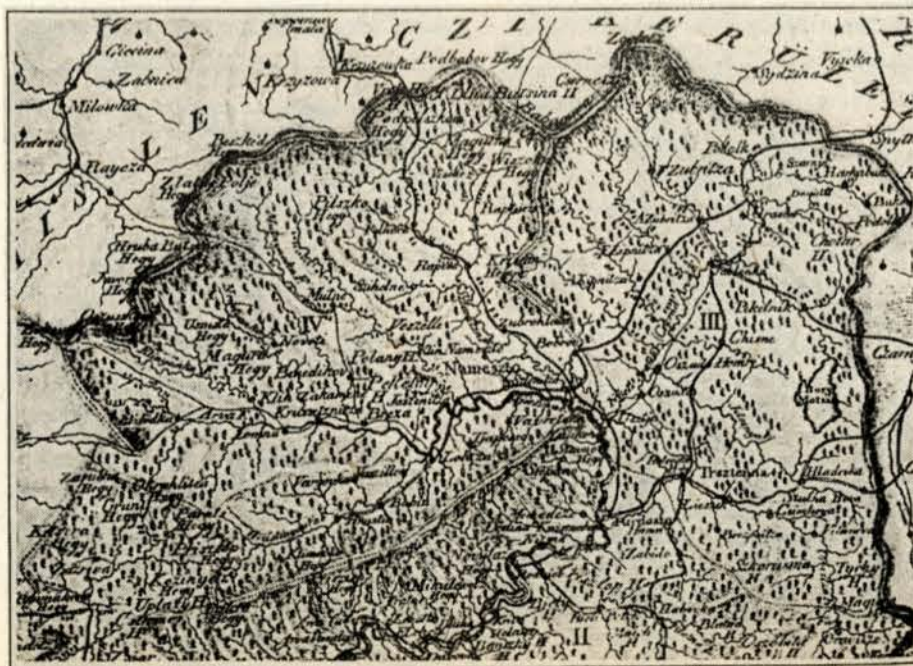
V kultúrnom dianí Oravy zohral dôležitú úlohu Dolný Kubín. O pestovaní hudby u tamojších evanjelikov nie je veľa správ. Miestny katolícky organista Jozef Boczko (1794) a v tej dobe rektor Ján Andrissek (1794) mali iste zásluhu na tom, že kubínsky katolícky kostol získal v roku 1793 nový organ s 9 registrami.

V Dolnom Kubíne, ako kultúrnom centre Oravy prvoradého významu, sa stal „ludimagister“ v začiatkoch 30-tych rokoch 19. storočia Jozef Szikora (* 1812) a v 20. rokoch 19. storočia tu ako „ludirector“ a organista účinkoval rodák zo Žaškova – Andrej Žaškovský sen. (* 22. 10. 1794 – † 18. 4. 1866 Jäger), známa osobnosť kultúrnych dejín regiónu. Začiatkom 30-tych rokov bol potom v tých istých funkciách činný v Námestove. Na sklonku života žil v Jágrí. Treba pripomenúť, že A. Žaškovský sen. ako angažovaný osvetový pracovník prispieval ľudovými piesňami z Oravy i do zbierky Jána Kollára Národné zpiewanky, ktorá vyšla tlačou v Budíne (1834/35). Mal tiež zásluhu na úrovni hudobného vzdelania svojich synov, oravských rodákov – Františka Žaškovského (* 3. 4. 1819 Dolný Kubín – † 2. 12. 1887 Jäger) a Andreja Žaškovského jun. (* 21. 1. 1824 Dolný Kubín – † 15. 5. 1882 Jäger), ktorí vynikli v celouhorských reláciách reformným úsilím v oblasti cirkevnej hudby. Ich spoločné dielo latinsko-slovenské Manuale-musico-liturgicum (Jäger 1853) vynikalo (na svoju dobu veľmi progresívnym činom), a to procesom zjednocovania liturgických spevov v Uhorsku. Dielo vyšlo aj v latinsko-maďarskom preklade. Napriek výhradám, treba dobový prínos bratov Žaškovských hodnotiť pozitívne. Ich Manuale, ktoré v priebehu 19. storočia vyšlo opakovane tlačou, bolo na Slovensku v princípe aktuálne pokiaľ ako liturgický jazyk bola v platnosti latinčina.

Zo zachovaných archívnych záznamov vizitácií sa dá usudzovať, že organisti-učitelia, ktorí na Orave pôsobili, nadobudli vzdelanie buď v Ružomberku (zrejme na škole piaristov), ale hlavne na spišskom učiteľskom ústave, resp. v prípravných triedach pre výchovu učiteľov národných škôl a kantorov. Toto učilište vzniklo v roku 1819 na Spišskej Kapitule ako prvé svojho druhu v Uhorsku. Do akej miery vplývali tieto školiace centrá na hudobný vývoj Oravy v období klasicizmu, ostáva zatiaľ nezodpovedané.

Tak ako všade inde, aj na Orave, sa kantorské povolanie viazalo na niektoré rodiny regiónu, napríklad na rodinu Felix, Boczko, Andrejkovic, Stefanides, Hamuljak a ďalšie.

Uvedené fakty, hoci veľmi medzerovité, tvoria prvý príspevok ku spoznávaniu dosiaľ úplne neznámej stránky hudobných dejín Oravy.



Horná Orava na mape Oravskej stolice zo začiatku 19. storočia.

Osudy niektorých piesní bývajú pestré a dramatické. Najmä, ak sa menia kontexty ich pôsobenia, nadobúdajú odlišný, v niektorých prípadoch až protirečivý charakter. Kontexty sa posúvajú, pieseň ostáva. Len tak si možno vysvetliť reakciu Soni Čechovej na spev piesne Hej, Slováci (Verejnosc, 10. 4. 1990). Rozmanitosť a množstvo „konotácií“ tejto piesne je naozaj obdivuhodné – od motívov národnobuditeľských a mobilizujúcich cez úlohu všeslovanskej hymnickej piesne vo viacerých textových a jazykových mutáciách, cez funkciu hymny slovenského štátu, cez inšpirácie, k pejoratívnemu „hejslováci“, až po predvolebnú televízny šot na stranu v nedávnom boji... Ponechajme však novšie kontexty bokom. Vlastenecké, revolučné, hymnické a elegické piesne, úpravy ktorých platňa prináša, vznikali z konkrétnej spoločenskej situácie a plnili v nej funkcie, vďaka ktorým nadobudli isté kultúrne a historické hodnoty; tie sa pochopiteľne nemuseli vždy prekrývať s hodnotou umeleckou. Mali byť jednak už dávno pocítované ako trvalá a prirodzená súčasť našej kultúrno-historickej tradície, jednak mali byť už dávno obrnené voči krátkodobému motivovanému a zväčša nestálym záujmom. (Vnučuje sa otázka, či práve nedostatočné zakotvenie týchto piesní a ich pôvodných funkcií, vý-

Aká si mi krásna

Slovenský filharmonický zbor, Pavol Procházka
OPUS 1989 Stereo 9312 2160

znamov v širšom spoločenskom vedomí nie je jednou z príčin uvoľňovania priestoru na ich uvádzanie do protichodných kontextov, významových súvislostí...) V tomto zmysle OPUS vyplňa biele miesta v edičnej činnosti vydaním titulu, navyše pripravovaného ešte v čase, ktorý predchádzal všeobecnému oživeniu záujmu o túto tradíciu v nedávnom období.

Skladby pre spevácke zbory, ktoré prináša platňa Aká si mi krásna, prezrádzajú z kompozičného hľadiska dva základné okruhy: úpravy spomenutých piesní a autorské kompozície zhudobňujúce vybraný text, poéziu. Priznám sa však, že v bližšom pohľade pôsobili na mňa dojmom náhodného výberu. Vysvetlila mi ho až Olga Danášová v Literárnom týždenníku (č. 12, s. 16), informujúc o svojom titule ako o „hymnických a vlasteneckých zborových skladbách“. Znamenalo by to, že vo výbere (Vladimír Slujka) je dôraz položený najmä na slovesnú zložku. Potvrďuje to nepriamo aj vložená textová príloha a autor sprievodného textu na obale platne

(Vojtech Mihálik). Napriek tomu, že si uvedomujem značnú heterogenosť a variabilnosť hymnických a vlasteneckých piesní, ťažko možno medzi ne začleniť Staroslovenský očenáš, sakrálny duchovný text v kvázi-recitatívnom spracovaní, zaraditeľný k hymnickej a vlasteneckej tvorbe azda len drohote. Prekvapivý je výber sentimentálneho ľúbostného textu S. Hurbana-Vajanského v spracovaní J. Valaštana-Dolinského (Keď vôňu dýchal ružoker). Za mierne absurdné však možno pokladať začlenenie zhudobnenej Kraskovej básne Zmráka sa (V. Figaš-Bystrý). Jedna z najpôsobivejších a najsuggestívnejších básní slovenského básnického symbolizmu v susedstve takých príležitostných, transparentných textov s buditeľským pátosom ako je Rušaj junač, Kolo Tatier čierna alebo Čo čušíš, čušíš, Slováku mužný – to je jednoducho silný zážitok. Jej zaradenie do výberu je málo vhodné a škodí väčšmi Rušaj junač než Kraskovi. K týmto úvahám provokuje práve vložená textová príloha platne; na nej vystupujú rozpory

výberu oveľa nápadnejšie do popredia, a to i vďaka tomu, že pojem vlasteneckej tvorby je značne vágny a bezbrehý, ak nie je bližšie určený istým obdobím, konkrétnou spoločenskou situáciou a pod. Zhudobnenie Kraskovej poézie mohlo byť v čase pred rokom 1918 aktom prejavu vlastenectva, je však otázne, či sa tým súčasne zaraďuje medzi vlastenecké skladby... Výber na platni vlastne prináša repertoár spoločenského spevu druhej polovice minulého storočia (J. Kadavý, M. Lihovecký, L. Vansa, M. Laciak), doplnený zborovou tvorbou novšieho obdobia (V. Figaš-Bystrý, M. Moyzes, E. Suchoň a i.) na texty prevládajúceho vlasteneckého zamerania (S. Tomášik, K. Kuzmány, A. Sládkovič, M. Rázus, F. Urbánek a i.), avšak bez dramaturgicky jednoznačnej, vyhranenej a dotiahnutej podoby.

Len niekoľko poznámok k textu na obale platne z pera Vojtecha Mihálika, ktorý O. Danášová označila ako „hodnotný sprievodný text“. Sympatická je snaha OPUSu v istom zmysle spestriť a oživiť

texty na obale aj tým spôsobom, že ich vo vhodných prípadoch zadáva literátom či básnikom. Na platni Vianočné spevy a koledy pochopil sprievodný text jeho autor Milan Rúfus ako vlastnú poetickú reflexiu, tým sprievodné slovo nadobudlo hodnotu autentickej výpovede. Text Vojtecha Mihálika má zjavne informačný charakter; z tohto hľadiska je však povrchnejší a v závere zaškrípe frázou namiesto zachytenia skutočného významu a miesta tejto tvorby – najmä jej slovnej časti – v rámci národnej kultúry. Spomínané vydanie Slovenských spevov je vzhľadom na obsah platne úplne vedľajšou informáciou, chýba však napríklad zmienka o úlohe hudobnej prílohy časopisu Sokol, o zbierke Karola Salva či viacnásobnom notovanom vydaní spevníka s pestrým osudom od zostavovateľa Karola Ruppeltda a pod.

K najhodnotnejšej súčasť platne patrí interpretačná zložka (Slovenský filharmonický zbor, zbormajster Pavol Procházka). Jednoduchá interpretačná koncepcia, stavajúca na maximálnej zrozumiteľnosti slova, na zreteľnom členení hudobných fráz, striedom dávkovaní monumentálnych, expresívnych a lyrických polôh, na účinku jednoduchosti prednesu je dôstojným priblížením týchto zborových miniatúr.

HANA URBANCOVÁ

SÓLO PRE VIOLONČELO

Joseph Haydn
Concertos for Cello and Orchestra in C major
– in D major

František Host
Dvořák Chamber Orchestra
Petr Škvor
Panton Stereo 81 0829 – 1031



Na vydavateľstve Panton mi vždy imponovala (okrem iných črt) pružnosť a neokázalosť pri naplňaní edičných zámerov. Bolo to očividné v lahodnom protiklade ku skostnatelej tendencii, ktorá sa živila a bujnala, žiaľ, aj na štítoch vydavateľských praktík v neslávne citovaných uplynulých desaťročiach. Jedným z donekonečna deklarovaných hesiel bola idea podpory mladej generácie. Kým v veľkej, ba prevládajúcej väčšiny inštitúcií sa to predsavzatie nenaplnilo reálnymi činmi, v tomto pražskom vydavateľstve získalo úplne zreteľné

kontúry, ktoré systematicky a cieľavedome naplňali edičné skutky pozostávajúce z prezentácie mladých interpretov, súborov aj skladateľov (a čo už môže byť výdatnejšou pomocou a podporou?), vo veľa prípadoch doslova loviac z vln prvých úspechov. Ukázalo sa, že aj táto veľkorysá investícia prispela k obojstrannému úžitku: Panton získal renomé kvalitného a spoľahlivého informátora s priam seizmickou schopnosťou predvídať; mnohým mladým a štartujúcim umelcom zas poskytol rukolapnú satisfakciu a pomohol v navigácii ďalšími tvorivými cestami. A to všetko bez zvláštnej grimasy tendencijnej pompézosti blahosklonného gestora...

Z edičnej rubriky náležiacej mladým (aj keď nie práve štartujúcim) sa mi prihovorela nahrávka dvoch violončelových koncertov Josepha Haydna – D dur (Hob VII b/2) a C dur (Hob VII b/1), ktorých sólistom je František Host. Na platni zdanlivo, okrem sviežeho výtvarného riešenia obálky (Aleš Najbrt – Miro Švolfk) nie je veľa „prvoplánových“ magnetov. Klasicky seriózna klasicistická dramaturgická zostava, ktorá nie vždy uspokojí a poskytne zážitok... Treba „podíť bližšie“ a pozornejšie sa započúvať do Haydna a do Hostovej interpretácie. Nie je v nej nič omamujúce, ale má ten očistujúco nástoječivý hlas, ktorý bez zbytočnej tenzie, afektov a vzruchu dokáže tlmočiť hudobné príbehy. Plynulo, ukáznene, frázu za frázou, akcentujúce obrisy ich reliéfov, rozčleňujú hierarchiu jednotlivých línií a oblúkov. Mimoriadne presvedčivo vyznejú u oboch koncertov stredné, pomalé časti (Adagio a Adagio). V nich akoby tkvela pointa interpretačnej osobitosti Františka Hosta. Tu dostane priestor a uvoľní sa jeho kreatívna vrúcnosť, cit pre tónové hodnoty i schopnosť vypáť kantilénu k reflexívnym výšinám, všetko však s vedomím jasne limitujúcej hranice štýlu.

Hostovým sprevádzajúcim partnerom je Dvořákův komorný orchestr s dirigentom Petrom Škvorom: ich diel na konečnom rezultáte je adekvátny, zodpovedajúci, aj keď sa mi miestami vidí dosť neblaho poznačený prílišným „profesionalizmom“.

Antonín Kraft
Concertos for Cello and Orchestra
Jiří Hošek
Prague Symphony Orchestra – Josef Hrnčíř
Panton Stereo 80 08911 – 1031

Meno Kraft (resp. Craft) celkom automaticky spájam s hudobnou históriou súčasnosti a jeho pozadie mi skôr evokuje americké teritória hudby Igora Stravinského, než éru hudobného klasicizmu Európy. Sú to však len prvotné asociácie, z ktorých ma akože z omylu vyvádza a o cenné informácie obohacuje ďalšia violončelová pantonovská nahrávka. Autorským protagonistom platne, tiež s dvoma koncertmi pre vio-

lončelo a orchestr (C dur „Seydlův“ a C dur op. 4) je Antonín Kraft, ktorý (podľa textu M. Poštolku) ako vynikajúci violončelista pôsobil od roku 1778 v kapele kniežata Mikuláša Esterházyho; na jej čele stál sám Joseph Haydn. To, že medzi oboma hudobníkmi vládla vzájomná pohoda priazeň a úcta (Haydn bol aj Kraftovým pedagógom v oblasti kompozície), dokumentuje napríklad i Haydnom dedikovaný koncert D dur (Hob VII b/2), ktorý bol dokonca dlho celkom omylom považovaný za Kraftovo dielo.

K autentickému Kraftovi sa dostávame na tejto nahrávke práve zásluhou interpreta Jiřího Hoška, ktorý oba koncerty nielen do repertoára „prebral“, ale má k nim oveľa hlbší a zainteresovanejší pomer. Prvý, C dur (Seydlův), napríklad objavil interpretov otec v archíve mesta Beroun. Okrem toho, dielo Antonína Krafta (podobne ako jeho syna Mikuláša Krafta, tiež violončelistu), bolo predmetom Hoškovej diplomovej práce na pražskej AMU. Teda garantom nahrávky sú nielen predpokladané umelecké danosti violončelistu, ale aj jeho teoreticko-historická erudovanosť a priam bytostná spätosť s tvorbou skladateľa. Hoškova interpretácia Kraftových koncertov je neobyčajná, priam magicky strhujúca. Nevyvažuje tu v prvých dávkach klasicistických mier, ale akoby načieral oveľa hlbšie, do utajovaných vrstiev hudby a jej tušených mystérií. Kým v predchádzajúcom recenzovanom violončelovom titule Františka Hosta očividne viazali a ohraničovali haydnovské normy, tu, v Hoškovej nahrávke Kraftových skladieb počítame imaginatívny interpretačný rozlet, nadhľad a zároveň schopnosť zasvätenie, ale osobitým jazykom komentovať kompozície, ich dejové špecifiká. Súdiac z počutého, Antonín Kraft bol síce tvárny a vnímavý žiak svojho prísneho učiteľa, jeho kompozičné ambície však nezotrvali v polohe eklekticizmu; vo viacerých prvkoch sa snažia odpútať od klasicistickej bázy, odvážne sa zahľadiac za jeho hranice. O tom, že Kraftova interpretačná tvár neprekonal jeho podobu skladateľskú, svedčí celkové ustrojenie a proces oboch koncertov. Nebazirujú na technicky exponovaných pasážach, napriek tomu, že poskytujú dostatočne široký priestor na prezentáciu inštrumentalistických dispozícií, obsahujú množstvo úsekov a častí (Adagio maestoso v Seydlůvom alebo Romanca v op. 4), v ktorých ide eminentne o vyššie kompozičné ciele.

Úloha Jiřího Hoška pri „znovuzrození“ diela Antonína Krafta je nielen záslužná, ale i objavná a umelecky obsažná. Na druhej strane: Kraftovo dielo poskytlo dosť širokú platformu na uplatnenie umelcových schopností a ako vidno nielen rýdzo interpretačných.

Sprievodnú zložku – tentokrát plne inšpirovanú a inšpiratívnu, vytvára Symfonický orchestr hl. mesta Prahy FOK s dirigentom Josefom Hrnčířom.

LÝDIA DOHNALOVÁ

CARDOSO PLAY CARDOSO

OPUS Stereo 9311 2123

Nie dlho pred bilanciou 13. ročníka Dní gitarovej hudby distribuovalo vydavateľstvo OPUS titul, ktorý v študiovej nahrávke zachytáva neopakovateľné umenie vynikajúceho argentínskeho koncertného gitaristu Jorge Cardosu (1949). Tento uznávaný a svetoznámy umelec pred dvoma rokmi poctil svojou aktívnou účasťou náš letný gitarový festival. Fakt, že jeho vystúpenie patrilo k ozajstným izdobám a nezabudnuteľným zážitkom vlastne zdieľa len niekoľko desiatok priamych účastníkov koncertu. Treba preto kvitovať a oceniť redaktorskú iniciatívu, ktorá sa zasadila o túto vzácnu nahrávku. Cardoso, napriek tomu, že je pôvodnou profesiou lekár, celou vehemenciou svojej osobnosti sa upútal gitare. Je nielen výkonný umelec, ale aj teoretik a pedagóg a zároveň skladateľ vo

veľkej miere kompozične orientovaný na svoj nástroj. Pre európskeho poslucháča znie Cardoso gitar zvlášť atraktívne, tak ako ju reflektuje tento gramofonový, približuje nám originálny, osobitý kolorit juhoamerickej hudby. Tá je totiž zdrojom a základom pre kompozično-interpretáčnu modifikáciu v dvoch nahratých skladbách – v Juhoamerickej suite a v 24 juhoamerických skladbách. Ak by sme očakávali nejakú drsnú a dravú exotiku, tak v prípadoch oboch suit sa jej nedočkáme. Sú totiž výsostne kultúrovanou štylizáciou, ťažiacou z charakteru všetky detailov juhoamerickej hudby, pretavenou a pretransformovanou s neobyčajným citom a kompozičnou noblesou. Znejú s klasicky čistou priezračnosťou, každý element je čitateľný a Cardoso ho s diskretnou schopnosťou „vlastníka“ kladie do zmysluplných nových vzťahových súvislostí: poskytuje tak pocit priam bezbrehej imaginatívnej, ktorá poslucháča postupne doslova vtiahne a unáša až do akejsi opojnej fantazijnej snovosti.

Gramoplatňa je skutočnou poslucháčskou lahôdkou, obrazom majstrovstva a vysokej muzikantskej kultúry tvorcu – interpreta. Myslím, že poteší a o zážitky obohatí všetkých, zvlášť však milovníkov „krásnej“ gitary.



Jorge CARDOSO
guitar

Rozhovor s americkou opernou dirigentkou Eve Quelerovou

Ak u nás uvažujeme na tému „opera v Amerike“, automaticky sa zvrtnie reč na slávnú MET. O ostatných amerických operných divadlách toho vieme málo, aj to len pokiaľ si zalistujeme v nevelmi dostupných zahraničných časopisoch. Významnou osobnosťou operného života v USA je pani Eve Quelerová, zakladateľka, dirigentka a umelecká šéfa súboru Opera Orchestra of New York, ktorú sme pri príležitosti jej účinkovania na Zvolenských hrách zámockých požiadali o rozhovor.

Mohli by ste nám v stručnej rekapitulácii predstaviť váš orchester a tým aj vašu hlavnú umeleckú činnosť?

– Ako korepetitorka v New York City Opera i svojou aktivitou v Metropolitan Opera Studio som svoje umelecké ambície spájala s pedagogickými. A tak od skromných začiatkov, kedy v popredí stála snaha vytvoriť priestor a umožniť budúcim adeptom operného spevu vyskúšať si sily nielen s klavírnym sprievodom ale aj s orchestrom, sa postupne sformovalo teleso, ktoré dnes neodmysliteľne patrí k opernému životu New Yorku, má za sebou 20 rokov činnosti a aj isté meno a prestíž. V každej sezóne uvádzame minimálne tri opery v koncertantnom prevedení v známej Carnegie Hall, ktorej kapacita (2800 poslucháčov) hovorí o tom, že obsahuje dost početné publikum. Každú operu uvádzame v dvojtom obsadení, pričom prvú premiéru spievajú známe spevácke osobnosti, druhú zasa speváci stojaci na prahu svojej umeleckej dráhy. S týmto obsadením, vzhľadom na nedostatok koncertných sál v meste, ale aj z pedagogických a humanitárnych dôvodov, vycestujeme do okolia, kde účinkujeme pre študentov a dôchodcov, často aj za účasti našich priaznivcov, ktorí nás až sem „prenasledujú“. S mladými nám trvá naštudovanie titulu niekedy až šesť mesiacov, kým s hviezdami a orchestrom na to postacia dva týždne.

Mohli by sme prejsť k repertoárovému zameraniu vášho telesa. Pred rokmi ste redaktorovi časopisu Opernwelt povedali, že ste začínali ako „wagneriánka“ a postupne ste sa stali stúpenkyňou Verdiho.

– Každý americký študent hudby je asi fascinovaný Wagnerom. V praxi – vystavený návalu krásneho spevu – potom mení svoju orientáciu. Ja dnes platím za „bellcantistku“, pretože rada a veľa pracujem so speváckymi tejto orientácie, no pritom sa snažím vyhnúť jednostrannosti. Aby ste si urobili obraz o našom repertoári: v sezóne 1989/90 sme uvie-

dli Verdiho Sicilské nešpory, Čajkovského Pannu orleánsku a Catalaniho La Wally, v budúcej sezóne uvedieme Donizettiho Roberta Devereuxa (s Marou Zampieriovou), Belliniho La Sonnambulu (s June Andersonovou) a Weberovho Čarostrelca (s Hildgard Behrensovou). V septembri uvádzame tiež štyri opery v rozhlase: Giordanovho Chéniera, Meyerbeerovho Roberta Diabla, Belliniho Beatrice di Tenda a Verdiho Sicilské nešpory. Ale máme aj bohatý francúzsky repertoár (Massenetovho Cida, Herodiade, nádherného Berliozovho Benvenuto Celliného atď.), ktorý sa však u nás ťažšie „predáva“ a ťažšie sa naň hľadajú aj speváci. Z Wagnera spomeniem Rienziho a Tristana.

Ste však známa aj uvádzaním klasických českých oper, a tým aj spoluprácou s českými a slovenskými speváckymi.

– Oddirigovala som päť predstavení Dvořákovskej Rusalky, no mojou srdcovou záležitosťou je Smetanov Dalibor. Nie tak dávno sme uviedli tiež Libušu s Gabrielou Beňačkovou, ktorá už predtým debutovala u nás s Janáčkom (Jenúfa, Káťa). Zatiaľ sa mi nepošťastilo získať pre spoluprácu Petra Dvorského.

Je o vás známe, že vaše koncertantné operné produkcie sa predávajú ako „live“ nahrávky a máte už za sebou aj štúdióvu spoluprácu s gramofónovými spoločnosťami. Nezdá sa vám, že tieto spoločnosti v porovnaní so situáciou napríklad v päťdesiatych rokoch (kedy v tenorovom odbore v USA nahrávali Tucker, Peerce a Bjoerling a v Európe di Stafano, del Monaco, Poggi, Bergonzi, Corelli, Tagliavini a pod.) využívajú do omrzenia tých istých spevákov (napr. tenorové trio Pavarotti, Domingo, Carreras)?

– V štúdiu som zatiaľ nahrála päť operných kompletov, z toho v dvoch prípadoch ide o koprodukcii s maďarskou firmou Hungaroton (Boitovho Nerona a Straussovho Guntrama). Pokiaľ ide o rozloženie speváckych kvalít v jednotlivých hlasových odboroch, výstižnejšie ich asi vystihujú „live“ nahrávky než štúdióve komplety, v ktorých producenti exponujú superhviezdy v doménach, že tým dosiahnu väčší komerčný úspech. Inak ale nefutujem, že už v roku 1972 som mala možnosť spolupracovať v naštudovaní Lombardanov s José Carrerasom, vtedy 24-ročným.

Vzhľadom na vašu povest' dirigentky bellcanta (čo okrem už spomínaných titulov potvrdzujú aj vaše ďalšie naštudovania oper ako je Donizettiho Gemma di Vergi, Sebastia-



Snímka archív HZ

no, il re di Portogallo a La Favorita); aký je váš názor na tvrdenie známej bellcantovej hviezdy Lejly Gencerovej, že existujú dve súčasné podoby bellcanta: prvá – staronová postavená výlučne na virtuóznom spievaní a famóznejskej technike, ktorú reprezentujú Sutherlandová a Caballeová, druhá – používajúca techniku na vyjadrenie hlbokého ľudského a citového zážitku. Sem zaraďuje seba a Callasovú.

– Každý spevák je neopakovateľnou individualitou. Vami citovaný názor považujem skôr za teoretickú konštrukciu. V speve ako aj v umení vôbec, je ťažké niektoré veci objektivizovať, zostávajú individuálnou vkusovou záležitosťou. Nemyslím si, že keď mi pri dirigovaní Caballeovej naskakujú zimomriavky z jej spevu, že by to bolo len obdivom k jej technike a nie z celostného racionálnocitového dojmu z jej interpretácie. Prirodzene sú operní umelci, ktorí zaujmú viac už podstatou svojho hlasu a zasa iní, ktorí upútajú skôr vonkajškovým výrazom.

V dnešnom opernom svete existuje isté napätie medzi postavením dirigenta a režiséra. Mohli by ste nám povedať svoj názor na túto rivalitu?

– Moje skúsenosti s operou ako divadlom

sú obmedzené, hoci občas hostujem aj v divadlách (o. i. aj v Smetanovom a Janáčkovom divadle). Za seba môžem povedať, že som mala šťastie na „dobrých“ režisérov, s ktorými som si rozumela a nepocítovala som spoluprácu ako problém. Je však dôležité, aby režijná koncepcia vychádzala z hudby a nešla proti nej. Pokiaľ ide o hudobné naštudovanie, v nijakom divadle a na nijakom javisku nie je (z objektívnych príčin) možné dosiahnuť takú dokonalosť ako na koncertnom pódiu.

Na záver ešte dve otázky: nie je ťažké byť opernou dirigentkou vo svete ovládanom mužmi – a – uvidíme vás ešte vo Zvolene?

– Myslím si, že za tie desaťročia som sa vo svete dokázala presadiť, svet si zvykol na mňa a ja naň. Okrem toho nie som jedinou ženou-dirigentkou v USA, najmä v posledných rokoch sa ukazuje niekoľko talentovaných žien, ktoré väčšinou začínajú ako zbormajsterky. Pravda, zatiaľ sa mi darí držať prím najmä čo do všestrannosti. A pokiaľ ide o Zvolen, nezáväzne sme už na túto tému s organizátormi hovorili. Ak dostanem konkrétnu ponuku, rada sa sem vrátim.

Zhovárал sa: VLADIMÍR BLAHO

SPEVOHRA DJZ V UPLYNULEJ SEZÓNE

Opäť po starom...

Po prvý raz od svojho konštituovania sa v roku 1948 mala spevohra DJZ v Prešove neúrodny rok. Počas tohtoročnej sezóny uviedla v premiére len dve hudobnodramatické diela – detský muzikál Princzská Pesnička a divadelnú adaptáciu svetoznámeho filmu E. Lotjana (scénar) a J. Dogu (hudba) Cigáni idú do neba. Opereta Poľská krv vo finiši sezóny bola len obnovenou premiérou staršej inscenácie, v ktorej dostali príležitosť aj niektorí mladí sólisti spevohry. Táto – pre prešovský súbor atypická sezóna – bola v počte uvedených diel limitovaná vonkajšími, divadlom ako inštitúciou neovplyvnenými (dúfame, že len doposiaľ) okolnosťami, súvisiacimi s nekonečným odsúvaním termínu odovzdania novej, v histórii slovenského divadelníctva po roku 1945 prvej špecializovanej divadelnej budovy na Slovensku. Tento stav podstatne ovplyvnil celkovú dramaturgickú štruktúru spevohry už najmenej v dvoch ostatných sezónach. Nebolo ľahké zostavovať dramaturgický plán v situácii, keď nebolo isté, či sa naštudované dielo bude hrať ešte na malom javisku starého divadla, alebo už na javisku v novej budove s posúvateľným priemerom až do 32 m, v súvislosti s ktorým je možné uvažovať ešte aj o využití cinerámy, t. j. rozšírenie hlavného javiska o dve bočné a zadné javisko.

Aj ostatná premiéra (1. a 2. júna) – inscenácia muzikálu Cigáni idú do neba, sa už mala konať v novej divadelnej budove, čo ovplyvnilo jej koncepciu, najmä zo strany režiséra Jána Šilana a scenografa Miroslava Matejku. Ujednocujúca bola myšlienka obrazného vyjadrenia voľného, s prírodou spätého, no často mimo ľudskej vôle plyúceho života. Ani osobné šťastie nemôže byť šťastím, ak je zaplatené stratou vlastnej identity.

O tom všetkom rozprávala réžia, scéna, výkony niektorých sólistov: Eleny Kušnierovej, Slavomíra Benku v hlavných úlohách, alternovaných mladými sólistami Danicou Császárovou a Ladislavom Suchožom, i výkony sólistov a členov zboru, obsadených v charakteristických postavičkách, ako sme ich videli v podaní J. Piusiho, I. Barlu, M. Adamenka, M. Gerjaka, D. Gerjakovej, J. Korpásovej, H. Horváthovej, V. Timočka. V súčasnosti s réžiou prezentovali kolektív, no individualizovaný v jednotlivcoch, ktorí potvrdzovali nekonečnú silu a pamäť tradície. Emotívna javisková atmosféra bola provokovaná réžiou, nasvecovaním jednotlivých scén, použitými projekciami diapozitívov, tiež výkonomi niektorých sólistov, ale aj návrhom scény, ktorá evokovala pocit rozletu, diaľavy – pravda, relativizovanej stiesnenými podmienkami malého javiska v starom divadle. Obsahovala i prvky baladickosti zakódované v príbehu tragickéj lásky Lujka Zobara a Rady. V súlade s javiskovou atmosférou bola hudba; dirigent a šéf spevohry Július Selčan upravil a vhodne prepojil playbacky so živo znejúcou hudbou. Interpretácia orchestra pod jeho vedením bola zrozumiteľná, nechýbala ľahkosť, s akou dirigent preklenul agogické, či tempové a rytmické zmeny. Melodramatické úseky možno akusticky vylepšovať v prospech lepšej zrozumiteľnosti textov. S celkovou koncepciou inscenácie, v ktorej sa jednotlivé postavy akoby vylupovali z kolektívu, kam sa opäť navrátili, nerezonovala choreografia hostujúceho Gustáva Voborníka. Dominovali roztančované obrázky, v ktorých však chýbali nuansy – v zmysle individualizácie tanečných prvkov – a viacmenej sa podobali obrazu folklórneho súboru (na výnimky niektorých párových tancov,



ako bol sen Lujka v 1. dejstve). Kostýmy hostujúcej Márie Šilberskej zapadali do inscenácie, v ktorej niektoré ústredné piesne zazneli v rómštine za jazykovej spolupráce E. Lackovej. Oproti bratislavskej verzii vynechali prešovskí inscenátori postavu narátora (spisovateľa M. Gorkého) a niektoré texty skrátili (napríklad v postave Izergif).

Škoda, že dobre pripravená inscenácia muzikálu sa zatiaľ ešte musela uskromniť v priestore, pre ktorý už nebola určená.

x x x

Vo februári pripravila spevohra premiéru muzikálu českých autorov M. Slimáčka (hudba) a F. Zacharníka (libreto a texty piesní) Princzská Pesnička, určeného detskému divákovi, ktorému prešovská spevohra venuje sústavnú pozornosť už celé desaťročie. Inscenátori – režisér Štefan Senko, dirigent Jan Bedřich, scenograf Štefan Hudák a. h. a hlavní protagonisti pamätali aj na kontakt javiska s hľadiskom.

Sprostredkovateľkou dialógu s deťmi bola najmä Elena Kušnierová v postave Komornej Notičky, ktorej sa podarilo nadviazať s hľadiskom dobrý kontakt. Dopredu upozorňovala i na postavy prichádzajúce na javisko, kto sú a aké majú vlastnosti. Úvod tvorilo malé vystúpenie Komornej Notičky

(vzniklo v spolupráci režiséra, dirigenta a hráčov orchestra), ktoré plnilo funkciu akéhosi malého sprievodcu orchestrom. V muzikáli vystupujú niektoré základné zložky hudby ako postavy – napr. Kráľ Rytmus V. (T. Bolčo), Kráľovná Melódia (J. Korpášová), Vychovávateľka Harmónia (E. Jurčíková), Vychovávateľ Taktus (J. Prieložný), je tu aj zlý princ Rámus III. (I. Barla), odmietnutý Princzskou Pesničkou (A. Benková), ktorý navyše ukradol aj kľúč (husľový), ktorým možno otvorí komnatu s „komorným a“. Prednosť pred Rámusom III. dostane napokon Vtáčik Janko (S. Benko). Aj Komorná Notička dostane svojho ženicha – Bubeníka Tonka (V. Timočka).

Inscenácia v réžii Š. Senku mala dobrý spád. V orchestri, ktorý dirigoval J. Bedřich, sa žiadala diferencovanejšia dynamika. Intonačné nepresnosti šli najmä na trub sekcii dychových nástrojov (lesný roh, trúbka), ktoré zas naopak v inscenácii Cigáni idú do neba lahodili uchu svojimi vstupmi spolu s drevenými dychovými nástrojmi. Hudba muzikálu je síce nekomplikovaná, no bez nejakého ústredného, za srdce chytajúceho detského „hиту“.

Š. Hudák vo svojom scénickom návrhu pamätal i na zájazdové podmienky spevohry. Dominujú dvojstranne použiteľné látkové dekorácie na vystuženom podklade, ktoré po vyhrnutí menia interiér kráľovskej komnaty na exteriér kráľovského lesa. Kostýmy hostujúcej Viery Kládekovej chceli vyjadrovať hudobné symboly, no pre detské diváka boli veľmi vzdialené a málo zrozumiteľné. Vzhľadom na hudobno-rozprávkový charakter muzikálu bola choreografia Josefa Starostu pausálne striedma, málo tanečne rozohraná.

Prešovskú spevohru a samozrejme i celé divadlo J. Záborského čaká v novej sezóne prechod do novej divadelnej budovy, do ktorej spevohra nebude môcť preniesť celý svoj doterajší repertoár. Niektoré inscenácie bude dohrávať v starom divadle, niektoré sú adaptabilné i na iný, väčší priestor. S prechodom do novej budovy súvisí kvalitatívne i kvantitatívne dobudovanie jednotlivých jej zložiek, čo je úloha budúcich sezón.

DITA MARENČINOVÁ HZ