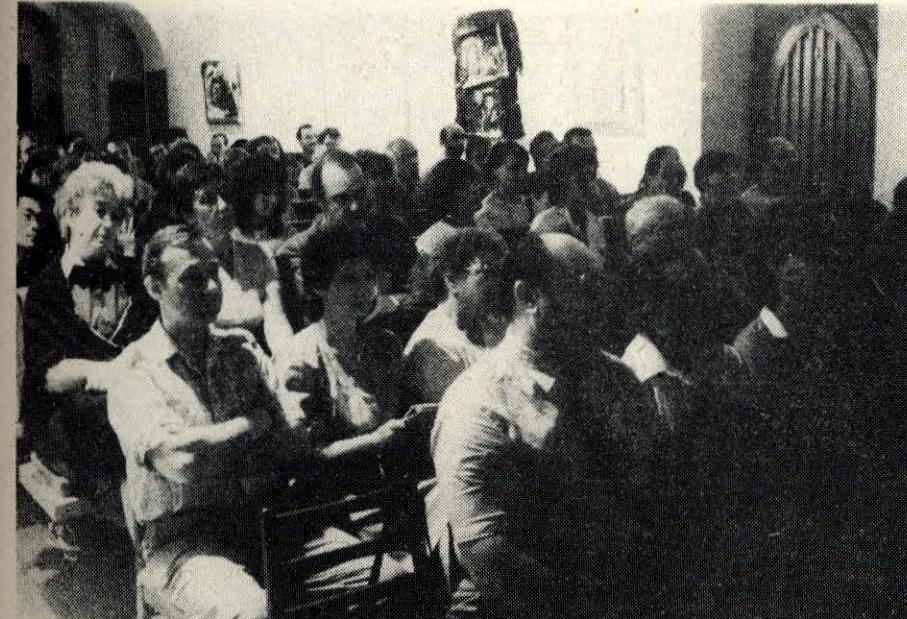


HUDOBÝ ŽIVOT 89

ROČNÍK XXI.
3.- Kčs
16. 8. 1989

17

Kultúrne leto '89



Letné mesiace už tradične žijú v znamení podujatí Kultúrneho leta. Koncertná sieň v Klariskách, Barokové nádvorie Univerzitnej knižnice, Hudobná sieň Bratislavského hradu a veľa ďalších priestorov oživá hudbou a stáva sa pohostinným príbytkom pre umenie, jeho tvorcov, milovníkov... Na snímke R. Poláka je záber z koncertného cyklu Ponedelky v Klariskách - sopranistka Elena Holíčková a klarinetista Peter Drlička.

O poslaní a autorite zväzu - s predsedom Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov, národným umelcom Milanom Novákom

Predsedu Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov, národného umelca Milana Nováka poznáme ako ľadu, ktorého vždy ochotného sa podeliť so všetkým, čo sa s ním spája v danej chvíli i mimo nej. Niekoľko desiatok rokov patrí medzi najaktívnejších činiteľov našej hudby - ako skladateľ, dirigent, organizátor hudobného diania. Desiatky hudobníkov našho spomínajú len v tom najlepšom v súvislosti s ich pôsobnosťou vo Vojenskom umeleckom súbore kpt. J. Nálepku, kde bol umeleckým šéfom. Badat na ňom, že je rád s ľuďmi, pozorne sleduje ich reakcie a jeho ľudska komunikatívnosť je jednou z jeho najprirodzenejších črt, prelínajúcich sa aj do jeho tvorby. V poslednom období, presnejšie v uplynulých necelých troch rokoch badat istý úbytok jeho tvorby. Počnúc rokom 1986, kedy sa stal predsedom federálneho zväzu, sa povinnosti znásobili - častejšie cesty medzi Prahou a Bratislavou, ale i do zahraničia a pripravili spoločenské odberávajúce čas i energiu. Napriek tomu si nasiel čas odpovedať na otázky súvisiaci s výkonom funkcie, ale najmä s poslaním celostnej ideovej organizácie hudobných skladateľov, koncertných umelcov a hudobných teoretikov.

● Uplynulo už viac ako desať rokov od vzniku Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov ako súčasti celoštátneho umeleckého frontu. Čím prispel do sumáru spoločenských aktív za toto obdobie?

- Už v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch existovali rôzne modifikácie československého skladateľského zväzu ako asymetrický model, v ktorom slovenskí hudobní umelci a teoretikovia mali vyčlenené miesto (ako národná sekcia, neskôr ako zväz včlenený do československého zväzu). Po zrodu zákona o československej federácii nemohol byt skladateľský zväz iný, ako federálny, združujúci dva národné zväzy do jedného celku. Oproti koordináčnym výborom skladateľských zväzov, pôsobiacich od začiatku sedemdesiatych rokow to bol krok vpred, krok uzavárajúci zložité obdobie rokov 1968 - 69, hľadajúci vhodné podmienky pre ideovú prácu v oblasti hudobnej tvorby a hudobnej kultúry. Proces konsolidácie a normalizácie prebiehal v oboch národných zväzoch odlišne. Myslím si, že sa nezaobídeme bez seriózneho



Snímka Z. Mináčová

zhodnotenia vývoja uplynulých dvoch desaťročí. Nájdú sa v nich nesporné pozitíva, ale i nedostatky. Dôležité však je, akú zvolíme optiku, aby sme sa vyhli nobjektívnu a extrémny hľadiskám. ZČSSKU za obdobie svojej pôsobnosti programovo akcentoval vzájomné poznávanie oboch národných hudobných kultúr, vedomie spolupatričnosti. A napokon šlo aj o obnovenie jednotnej štátnej reprezentácie v oblasti hudobnej kultúry.

● ZČSSKU sa stal v oblasti domáceho diania koordinátorom činnosti národných zväzov. V oblasti zahraničných stykov má rozhodujúcu funkciu. Nie je veľký rozdiel v účinnosti týchto zložiek?

- V oblasti zahraničných stykov utvára federálny zväz priestor pre kultúrnu spoluprácu so zahraničím uzaváraním globálnych dohôd s partnermi. Konkrétnu náplň, hľajúť to, kto a kam má vystretoval, si určujú národné zväzy vo svojej kompetencii. Dajaký priestopný rozdiel v oblasti domácej a zahraničnej práce nevidím.

● Je možné predpokladať väčší podiel českej a slovenskej tvorby na významných medzinárodných podujatiach prostredníctvom výraznejšieho vplyvu federalného zväzu?

- Dospelosia sa nám darilo zabezpečovať účasť osôb na najvýznamnejších zahraničných podujatiach. Hratosť našej tvorby v zahraničí však závisí aj od radu iných faktorov, ako napríklad od ekonomickejho stimulov, či účinnej reciprocity. V istom zmysle tu retardáčne pôsobí introvertná orientácia našej kultúry počas uplynulého obdobia socialistického vývoja a neadekvátnost podmienok, za ktorých sa súčasná tvorba šíri. Pod adekvátnostou rozumiem nielen potrebu agentáže u nás a porovnatelnosť ekonomickejho podmienok, ale najmä vôľu po poznávaní, či priestor v kultúrnom povedomí spoločnosti. Žiaľ, vedomie potrebnosti súčasnej hudobnej tvorby sa udržuje viač v radoch odborníkov než v širšej verejnosti. Festivaly súčasnej hudby budú vždy pre užšie špecializované obecenstvo. Rozšírenie medzinárodného kontextu bude viač súvisieť so zmeniteľnosťou meny, pohybom osôb v zahraničnom styku, „zaplatiteľnosťou“ zahraničných diel a umelcov a podobne. V čase prestavby nemožno očakávať, že všetky tieto problémy vyrieši umelecký zväz. Môže však na ne upozorňovať, dávať podnety a využívať svoju vlastnú kompetenciu, ktorá, dúfam, sa nachádza tiež v procese vývinu.

● Čo podľa vás bráni v súčasnosti tomu, aby sa naša tvorba viač a výraznejšie presadzovala na zahraničných pódiumach? Je to otázka inštitucionálna, alebo individuálna?

- Sme svedkami celosvetovej explózie skladateľskej tvorby, ktorá zvyšuje ponuku a prevyšuje možnosti uplatnenia v praxi. V celom svete prevláda tradicionalistický chápanie dramaturgia koncertného života, pretože tak je orientované obecenstvo. Do nedávna tu pôsobila aj kultúrna blokáda medzi dvomi svetovými systémami, vykreslovanie obrazu „nepríateľa“ v kultúre. V tejto sfére sa musia naučiť viesť dialóg obe strany. Je to teda tak otázka inštitucionálna, ako aj individuálna.

● Akú možnosť podpory majú členovia národných zväzov zo strany celoštátneho v prípade snahy vytvárať vzájomné kontakty so zahraničím a čím sú takéto vztahy limitované?

- Pokiaľ ide o vybavovanie výjazdov do zahraničia na základe pozvaní, ktorých je značne množstvo, sú z našej strany zariadené tak-

mer v plnom rozsahu. Podporujeme účasť našich členov na skladateľských a interpretačných súťažiach, seminároch a kurzoch. Limitujúcim činitelom je tu však ekonomika i skutočnosť, že s niektorými krajinami neudržiavame diplomatické, či kultúrne styky. Je prirodzené, že hudobné vztahy musia rešpektovať reálny stav našich medzinárodných kontaktov, aj keď vieme, že i tam, kde naše oficiálne kontakty nesiahajú nachádzame medzi umelcami prirodzených spojencov.

● V akom svetle sa javia naši zahraniční partneri, s ktorí máme podpísané dvojstranné dohody. Ide najmä o zväzy a spolky v nesocialistických krajinách aj vzhľadom na to, že nie vždy sa naplní reciprocita pri výmenu delegátov.

- V nesocialistických krajinách pôsobia rôzne druhy spolkov a spoločností, s ktorými môžeme uzatvárať dohody o spolupráci. Kedže vo väčšine prípadov nejde o štátom dotované organizácie, miera ich solventnosti je rôzna. Usilujeme sa rozširovať okruh našich partnerov, rozvíjať s nimi spoluprácu a v budúnosti prechádzať od výmeny osôb na výmenu kultúrnych hodnôt.

● Cesty delegátov našich zväzov do vzdialých socialistických krajín sú nesporne vysoko náročné po stránke odbornej i ekonomickej. Akým smerom sa budú vyvíjať tieto kontakty a aká bude možnosť návštev krajín, akými sú Čína, Vietnam, Mongolsko? Uvažujeme sa aj o vytváraní kontaktov s krajinami ako India, Japonsko a podobne?

- S Vietnamom a Mongolskom mám dlhočasne fungujúce dohody. Nedávno sme podpisali dohodu o spolupráci s Čínskou a KLDR. Nerealizovaná je v súčasnosti dohoda s Afghánistanom, podobne je tomu s Gréckom a Tuniskom. Niektorým hostom z Čínskeho východu prepláca cestovné, inak by k nám pricestoval nemohli. Toto chápeme ako kultúrnu misiu. Ak by sme chceli nadviazať príame kontakty s Japonskom, či Indiou, museli by sme u nich nájsť partnerov podobných ako v iných krajinách. Zatiaľ tomu tak nie je. Predpoklady pre priaznivý rozvoj medzinárodných stykov tu sú. Mení sa obraz sveta a s ním aj medzinárodné vztahy. Ak sa dá na miesto vojenských doktrín prednosť kultúrnym stykom, isto sa nájdú aj možnosti a pro-

Džezová PRAHA

Nie každý usporiadateľ významnejšej kultúrnej akcie má to šťastie, že na jeho podujatí vystúpi takmer kompletnej domáca špička určitého žánru. České džezovej spoločnosti spolu s Pražským kultúrnym strediskom sa na trojdňový maratón **Jazz Praha '89** podarilo zabezpečiť obdivuhodnú účasť hudobníkov z Československa a niekoľko zahraničných hostí. Spokojní boli samozrejme i diváci, ktorí sa aj napriek nepriazni počasia prišli pozrieť na Slovanský ostrov, kde sa konala väčšia časť festivalu.

Uvodnému koncertu poskytla svoje prieskumy Smetanova sieň Obecného domu, ktorá sa zaplnila do posledného miesta. Dôvodom k mimoriadnej návštěvnosti bolo vystúpenie našej najúspešnejšej dvojice posledných ro-



Miroslav Vitouš.

Snímka P. Machajdík

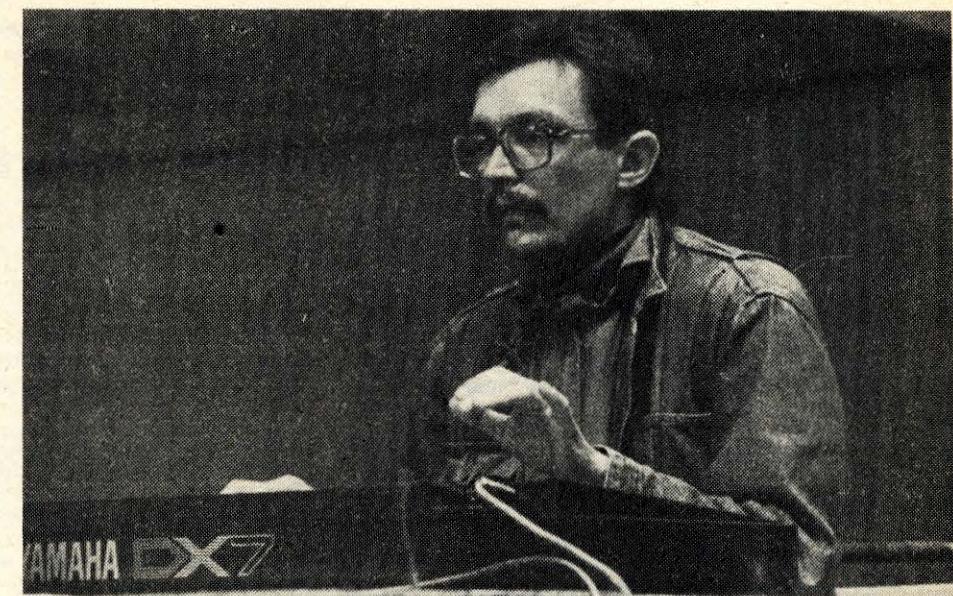
kov **Stivín – Dašek** a amerického kontrabasista českého pôvodu Miroslava Vitouša. Tí čo prišli, naozaj neolutovali. V prvej časti večera Rudolf Dašek (podľa čítateľskej ankety časopisu Medzinárodnej džezovej federácie Jazz Forum najlepší európsky gitarista) a Jiří Stivín (v rovnakej ankete najlepší flautista) dokázali, že sú skutočnými pánnimi svojich nástrojov. V ich skladbách (niektoré vydú onedlho na dlhohrajúcej platni Supraphonu pod názvom Reunion System Tandem Stivín – Dašek) sa veľmi výkuse prelínali prvky hudby fudovej a moderného džazu, čo do výsledného soundu dua vnášalo zvláštny koloret. Z programu renomovaného dua zaujali najmä Lidová suite, lyricky ladená Modrá rúže, a takmer dvadsať rokov stará Přesmyčka, ktorá navodila výrobnú atmosféru a tú vystupoval príchod najväčšej hviezdy festivalu Miroslava Vitouša. Tento hudobník, dnes už legenda svetového džazu, sa obklopil najnovšími výdobytkami modernej techniky (Roland Sampler 550, Apple Macintosh Plus computer, Korg M1R sampler, atď), čo mu umožnilo kombinovať zvuk akustického kontrabasu s rozmanitosťou farieb symfonického orchestra, či bicích nástrojov. Z jeho hudby

bolo počuť naozajstnú radosť zo života, harmoniu tónov i myšlienok. Tento kontrabasový virtuóz a skladateľ dokázal svoju hudbu, pripomínajúcou raz Dvořáka či Janáčka, inokedy Milesa Davisa, splniť očakávanie a presvedčiť prítomných divákov o svojej skutočnej kvalite a skúsenostach. Za posledných dvadsať rokov hral po boku Herbiego Manu, Freddieho Hubbarda, Stana Getza, Chicka Coreu, bol spoluorganizátorom legendárneho zoskupenia Weather Report a natocil okolo šesdesiat gramofónových platní. V jeho podaní, rovnako ako v hre obnoveného Tandemu Stivína a Daška sme počuli špičkovú hudbu.

Program druhého dňa bol rozvrhnutý na viacero príťažlivých podujatí. Už od rána vitaný návštěvník festivalu na prístupovej lávke Slovanského ostrova Pivovarský dixieland, ktorý zároveň plnil funkciu živého pútača pre okoloidúcich záujemcov o džez. V dopoludňajšom koncerte vystúpila stálica našej džezovej scény speváčka **Eva Olmerová so svojou skupinou**. Svoju improvizáciu nápaditosou doslova fascinovala. Poobede sa priaznivci džazu stretli v záhrade Slovanského ostrova, kde ako prvý vystúpil **Yo Yo Band, súbor vedený spevákom a hrácom na klávesových nástrojoch Vladimírom Tesaříkom**. Hudba tohto sympatickejho septeta, hlásajúceho svojím charakterom silnejší príklon k latinsko-americkým odkazom calypsa, mamby, salsa a reggae, sa stala dobrú zábavou predovšetkým pre skupinku mladých tanecníkov. Ako hostia vystúpili s Yo Yo Bandom gitarista **Luboš Andršt** a jeho bývalý člen, spevák **Jindřich Malík**. Obaja svojím vkladom oživili miestami až do stereotypu zachádzajúce pesničky súboru. Po prestávke vystúpil opäť Luboš Andršt, tento raz ako vedúci zoskupenia, pozostávajúceho z jeho priateľov a najčastejších spolupracovníkov. Program obsahoval skladby z poslednej Andrštové platne Plus – Minus Blues (Panton 810735) spolu s niekoľkými novinkami. Bola to hudba plná harmonického bohatstva s množstvom výborných autorských nápadov a vysokým hráčskym majstrovstvom kapelníka, klávesistu **Emila Viklického** (synthetizátor Yamaha DX7) a hosta zo Západného Berlína, saxofonistu **Johna Šimona Kučeru**.

„Záhradný“ koncert zakončila speváčka **Jana Koubková so svojou skupinou Panta Rhei**, opierajúcou sa o skvelú rytmiku a invenčnú mnohostrannosť gitaristu Slávku Jandu. Koubková, „first lady“ československého džazu, opäť dokázala, že je stále neúnavným hľadačom nových výrazových prostriedkov a zároveň potvrdila svoje obrovské interpretačné schopnosti.

Súčasne vo veľkej sále prebiehalo posledné vystúpenie dvojice **Martin Kratochvíl (klavír) – Tony Ackerman (guitar)** u nás. Čisto akustické kompozície, z času na čas obohatené Ackermanovým spevom, prezentovali oboch protagonistov ako premýšľajúcich hudobníkov, ktorí si sice nezakladajú na virtuozite, ale dokážu podporiť meditačnú a relaxačnú činnosť poslucháča. V hudbe tohto neobvyklého česko-amerického dua boli cítit



Emil Viklický.

vplyvy Bartóka, Janáčka, snívú atmosféru Debussyho, ale ozývala sa i nový džez, swing tridsiatych rokov, blues, gospel, ba dokonca country. Nasledujúci **Jazz Fragment** na čele s talentovaným **Alešom Faixom za klávesami** ponúkol lahodnú zmes vlastných skladieb, doplnenú o ukážky z dielne vynikajúcich sietových huslistov Didiera Lockwooda, Michala Urbaniaka a Jean-Luc Pontyho. Ďalším účinkujúcim bol **sovietsky piccolo-kontrabasista Alexej Babij**, ktorý svojím sólovým vystúpením potvrdil neustále sa zvyšujúcu úroveň džazu v jeho krajinie.

Večerný koncert zahájilo trio renomovaného klaviristi **Emila Viklického** s kontrabalistom **Františkom Uhlířom** a americkým bubeníkom **Michaelom Cliftonom**. Perfektne



Jiří Stivín.

Snímka R. Smola

zahráli skladby inšpirované moravským folklórom i mainstreamom. Po nich sa na pódiu predstavilo trio **dalšího popredného klavíristu Karla Růžičku**. Čisté, precízne vyhráteľné klavírne party boli podporené neomyloucou rytmikou mladej dvojice **Jaromír Honzák (kontrabas) – Martin Sule (bicie)**. Ich repertoár obsahoval skladby z pera Dukea Ellingtona, Růžičku a Honzáka (ktorý by mal od septembra zasadnú do školských lavíc bostonnej Berklee College of Music). Z hry **tria Alana Vitouša** bolo cítiť istotu dávnych rytmických prúdov i tvorivú hravosť. Pomocou rôzne ladených (tzv. melodických) bicích nástrojov sa snažil preklenúť zažité bubenícke kliče. Záver patril **Quartetu Milana Svobodu**, ktoré svojím komorným zameraním vhodne doplnilo program druhého večera.

Záverečný deň otvoril opäť **Milan Svoboda**, tentokrát so svojím väčším telosom **Kontraband**, vytvoreným z frekventantov letnej džezovej dielne v severočeskom Frýdlante. Súbor zaujal zvukovou pestrostou, množstvom aranžérskych nápadov, ale i inteligentným humorom, umocneným prítomnosťou a kreáciami Baletu Československého rozhlasu. Originálni pražský synkopický orchestr so spevákom **Ondřejom Havelkom** sa špecializuje na predvedenie starých melodií v zodpovedajúcich nostalgicu voňajúcich úpravách. S dákou svojého interpretáčného humoru sa OPSO orientuje na nezabudnuteľne prevažne domáce tanecné pesničky z konca 30. a začiatku 40. rokov. Skupina **Jazz Fiddlers**, vedená saxofonistom **Petrom Karenom**, príšla s trocha pozabudnutymi témami zo svetového repertoáru 20. až 40. rokov, ktoré zazneli osvieženie vlastným osobitým výrazom.

Hudba **tria Jablkona**, ktorá sa pohybuje na rozmedzí džazu, folku, rocku a artificiálnej hudby sa dala definovať ako „nová akustická“. Interpretované skladby boli hravé, so zmyslom pre jemný a láskavý humor. Mnoho piesní pôsobilo ako zvukomalebný žart a intelektuálna klauniáda. **Horká linka, vedená klávesistom a skladateľom Janom Hálom**, predviedla muziku, odvájajúcu sa hľadko a suverénnu v duchu akéhosi „džazu pre širší okruh“, ktorá u nás rozhodne chýba: modernú vo zvuku i cítení, dostatočne dravú v interpretácii a rafinované vynaliezavú v premyslenej kombinácii džezových a rockových prvkov. Zvukovo veľmi energicky pôsobilo i vystúpenie **skupiny Krausberry**, ktorá má sice svoje korene vo folku a blues, ale v konečnom dôsledku znie dosť rockovo.

Festival **Jazz Praha '89** mal svoje finále na **Jazzovom parníku**, ktorý vyplával v podvečerných hodinách z prístavu pri Palackého moste. Do tanca i na počúvanie vyhrali do neskorych nočných hodín tradičionalistické súbory **Steamboat Stompers a Dixieland Faculty všeobecného lekárstva Karlovej univerzity**, ktoré boli príjemným zakončením vydaného podujatia.

PETER MACHAJDÍK

Inšpirujúca interdisciplinárnosť

V máji tohto roku sa konal v Liptovskom Mikuláši ďalší seminár Neštandardné aplikacie matematiky. Referovali na ňom matematici, skladatelia a muzikológovia. Hned úvodný referát M. Hrubého o fyzikálno-akustických charakteristikách a psychoakustickom hodnotení modelov elektrických gitár a neutrálenných drevení **bol veľmi informatívny a zaujímavý i využitím metódy psychokustického textu. M. Kačerík prednesol referát o matematico-fyzikálnom hodnotení smrekového dreva ako rezonančného materiálu. **Podobne ako predchádzajúci príspevok, poskytoval i tento pohľad do zaujímavej, i keď muzikológom menej známej oblasti**. M. Kadúch prezentoval verziu svojho referátu z pražskej konferencie o umejte intelligencii. Priamo k priebehu a výsledkom tejto konferencie sa vyjadril skladateľ Rudolf Ružička, ktorý sa zúčastnil na pojednávaní v sekcií Počítačová podpora tvorivej činnosti v umení. **Mnoho nového priniesol svojím načisto praktickým a konkrétnym vzájomom k téme referát brnenského skladateľa Ivana Medka** o niektorých možnostiach využívania osobných počítačov: **jeho mottom bolo, že pomocou počítača sice nemožno komponovať, predsa však môže znamenať značnú podporu kreativity**. – Eduard Herzog pokračoval v prezentácii teórie všeintervalových radov. Objav, ku ktorému sa dopracoval spolu so skladateľom **Janom Rychlíkom**, mal, bohužiaľ, také nepriaznivé publikáne**

nej kultúrnej pamiatky európskeho významu – dreveného kostola v obci Svätý Kríž na druhej strane Liptovskej Mary.

Málo by sme povedali o seminári, iniciovanom a organizovanom zo strany matematikov prof. dr. Beloslavom Riečanom, DrSc. a zo strany hudobníkov Romanom Bergérom, a to pod patronátom Univerzity Komenského (jej matematico-fyzikálnej fakulty a hudobnej sekcii Slovenskej umenovednej spoločnosti pri SAV, keby sme hovorili len o programe). Najpodstatnejšou zložkou týchto seminárov sú neformálne diskusie, vedené poza hranicou odborov. Ak vlastne výkony môžeme najskôr považovať za štandardné cvičenia vo „vertikálnom myšlení“, príslušnom pre jednotlivé disciplíny, potom práve takéto diskusie nútia účastníkov k tzv. laterálnemu myšleniu, t. j. k uvažovaniu v širokých súvislostiach mimo rigidnej struktúrnosti, vlastnej každému odborníkovi v jeho vlastnom odbore. **Sú to semináre plodné práve preto, že dávajú možnosť nahliadnuť do iných pracovných dielni s odlišným remeslom**, a to na základe vzájomnej dôvery, vytvorenej otvorenou a kolegiálnej diskusiou. Tú mala autorka tejto správy možnosť skúsiť i v súvislosti so svojimi referátmi o čase a štruktúre a o obsahovej analýze textov. Pretože sa však zúčastnila iba na dvoch seminároch, nemala toľko možností porovnávať, ako mal autor správy pre Opus musikum 1989/4 – skladateľ A. S. Piňos. Z jeho

správy sú preto prevzaté informácie, že sa semináre konajú už päť rokov a že sa na nich zúčastňuje 30 – 40 účastníkov. Na jesennom seminári uplynulého roku v Dolnej Krupej mali účastníci príležitosť vypočuť si zaujímavé referaty z oblasti matematiky a akustiky, a to K. Kartáka: O pokrytí grup a E. Rajčana: Fyzikálno-akustické vlastnosti dreva na výrobu hudobných nástrojov, dva referáty z oblasti využitia počítačov na riešenie niektorých muzikologických otázok, a to E. Ferkovej: Prehľad súčasnej počítačovej muzikológie a M. Dudka: Program na akordickú analýzu. Skladateľ R. Ružička informoval o počítačovom umení na festivaloch v Darmstadte a Linci. Alois Piňos prednášal na tému **Modalita – aktuálne kompozičné východisko**. Skladateľ a teoretik poukázal na stíenne momenty medzi modalitou a seriálitou a na príkazoch zo svojej tvorby (vrátane elektroakustickej) ukázal široké spektrum slobudných možností. Zaujímavé riešenie ukázal referát I. Stradtrucker: **Dráma ako pravdepodobnostný problém**, v ktorom autor poukázal na problém prediktability v antickej dráme a v modernom umení a živote, ako i na mechanizmy, plynúce z teórie hier.

Na seminároch, otvorených v roku 1984 prednáškou Romana Bergera Pokus o vymedzenie pojmu hudba, prednášali matematici, skladatelia a muzikológovia B. Riečan, V. Majerník, E. Kindler, I. Mizera, R. Sikora, M. Adamčík, M. Bázlik, J. Malovec a už menovaní autori.

JARMILA DOUBRAVOVÁ

Koncerty * Koncerty * Koncerty * Koncerty

VENI

Bezprostredne po koncertnom vystúpení súboru VENI v rámci cyklu Slovenskej filharmónie pre súčasnú hudbu (dňa 10. mája) v Moyzesovej sieni SF som bol pevne rozhodnutý privolať si pri písaní týchto riadkov na pomoc mimoriadne agilného Daniela Mateja, dušu súboru, horlivého fanatika v najpozitívnejšom zmysle tohto slova. (Ten sa, žiaľ, v tom čase nachádzal v nezávidenohodnom štadiu predstátnicových a diplomových príprav, ktoré vyvrcholili až koncom júna, a tak sa stalo, že z môjho zámeru chtiac nechciať zišlo a pred zrecenzovaním netradičného hudobného večera som sa očitol sám, navyše s úctyhodným časovým odstupom). Ani časový odstup mi však nebránil stručne vyjadriť pocietys spre dvoch mesiacov a niekoľkých dní, pretože tie sú ešte živé a prekvapujúco stále. Prítom nemôžem o sebe tvrdiť, že by som bol členom „fan-clubu“ Johna Cagea alebo Karla-Heinza Stockhausenova, ktorých kompozície zaradili mladí muzikanti do dramaturgie svojho vystúpenia. Avšak – pekne, po poriadku: **In the End** (Nakoniec) zaznelo na začiatku produkcie a pod týmto titulom je podpísaný práve **Dano Matej**, spočiatku hudobnoteoretická nádej, ktorá však postupom času stále väčšimi inklinovala k čomu „tvorivejšiemu“ a napokon zakotvila pri kompozícii (pričom nechcem tvrdiť, že by hodnota jeho hudobno-teoretickej reflexie utrpela ujmu – napokon úspešne teoretické štátnice na HF VŠMU to dokumentovali najlepšie). In the End vitalo poslucháčov hrou s kvintovými intervalmi, fragmentmi akcii „metamelodiky“. Prichádzajúci poslucháči sa postupne pouzádzali a začali registrať trio na pódium, stíhli a oddali sa tejto hre, ktorá sa mne osobne videla byť napokon pridŕha. No zástanca klasicistico-romantickej evolúcie a dynamizmu v hudbe inak reagovali ani nemohol. In the End na mňa zapôsobilo až príliš bizarne a autor mi isto prepáči, ak sa priznám, že som jeho zámer celkom nepochopil. Attaca nasledovalo Čakanie (Waiting) Johna Cagea pre klavír a legendárne 4' 33" (ticha) toho istého skladateľa.

Nebýt výrazne počutelného digitálneho signálu, vymedzujúceho presnú časomieru pre druhú zo skladieb, poslucháč by si sotva uvedomil prechod medzi Čakaním čohosi, čo štýri a pol minúty potom nepride – na nevôľu niektorých prítomných náštěvnikov koncertnej sieni. Atmosféra sa nedá popisať, výraznejšie som si však uvedomoval frenetické nadanie mladých poslucháčov dychtiacich po importe podobného druhu hudobného prejavu a úsmevný sarkasmus „konzervatívco“. Čo iné však chcel Cage dosiahnuť...? **Bravúrovou exhibíciou posluchača prvého ročníka HF VŠMU Ronaldu Šebestu bolo uvedenie Stockhausenovej skladby pre klarinet In Freundschaft**. Výkon R. Šebesta bol skutočne famózny, srázoval z neho odhadlanú urobiť čosi pre ozivenie hudobného kvasu v našich podmienkach a výsledný dojem bol fascinujúci. Nemohol som sa však ubrániť malej úvahy, či som aspoň sčasti stihol registrovať čosi z obsahu skladby, alebo či bola moja pozornosť upriamena výlučne na technickú virtuozitu mladého hudobníka. **V sláčikovom kvartete Alexandra Mihaliča** som si bol istý, že ma strhla samotná kompozícia, prekvapujúco silná výpoved dvadsaťšestročného skladateľa, kráčajúca v intenciach nových prúdov vo formulovaní predstav o význame a zmysle (nie len) hudobnej tvorby. Mihaličovo Sláčikové kvarteto patrí k najsgestívnejším skladbám svojho druhu v slovenskej komornej literatúre – o tom som presvedčený – a kiež by sa na programoch koncertov vyskytlo ďalej. Najčastejšie sa zatiaľ v programoch koncertov VENI objavuje **Rileyho** ortodoxne minimalistické **In C**, ktoré podľa môjho názoru nevytvorilo tú najhodnotnejšiu korunu za atraktívny podujatie. Po plnulo vyvijajúcej sa prvej polovici koncertu nepadla vhod ani pauza (tá svoju konvenčnosť narušila to, čo sa vykryštalovalo počas prvej polovice) a to bolo nie In C. Hoci hre členov VENI nechýbal entuziasmus, In C ich príliš nemotivoval a záver skladby neboli ani interpretačne príliš dotiahnutý. Nevadí; popri tom všetkom –

presýtenom najčistejším muzikantským úsilím a nasadením, čosi také nie je podstatné. VENI zaujal a presvedčil, že sa aj u nás čosi hýbe – pomaly, no predsa.

IGOR JAVORSKÝ

KONCERT SÓLISTOV KUBÁNSKEJ OPERY

Dni kubánskej kultúry v ČSSR priviedli do nášho mesta troch vokálnych sólistov z Havany, ktorí sa predstavili na koncerte v Moyzesovej sieni 17. júna 1989. Podujatie kolidovalo s ohlaseným vystúpením P. Dvorského v SND a preto vari bolom menej navštívené: najmä záujemcov z hudobných kruhov bol možné porátať na prstoch jednej ruky.

Prvá časť koncertu pozostávala zo známych čísel svetového operného repertoáru, druhá bola venovaná kubánskej domácej tvorbe a predstavovala vyvreholenie večera. Škoda, že ohlasovanie skladieb nám umožnilo zachytí mená u nás známych skladateľov.

Už v prvej časti večera boli výkony spevákov značne odlišné. Mladá sopranistka **Maria Dolores Rodriguez** spievala doslova „insinie“ – ako talentovaná adeptka, ktorá ešte nepresla vokálnym školnením. Taktôto nepresvedčivo zaspievala valéček Julietty (Gounod), ako aj 2. áriu Kráľovnej noci (Mozart) a po krátkom aplauze ohotne pridal ešte áriu z opery Dinorah (Meyerbeer), kde napokon ukázala svoju silnú stránku – bezpečnú. V druhej časti programu však už bola vo svojom živle: ukázalo sa, že je typickou zarzuľovou speváckou so „sláviciem“ hlasom, zaliečavým prednesom a priebojnými výskami v trojčiarkovanej oktave.

Nelson Ayoub je basista kávovej pleti a kučeravých čiernych vlasov. Svoju „daň klasike“ splatił prednesom slávnych basových čísel – áriou Fiesca (Verdi) a Basilia (Rossini). Po aplauze pridal aj áriu Filipa (Verdi). V týchto skladbách uplatnil svoj mohutný, zvučný bas s pôsobivými hlbkami a trocha drsnými, rozvízovanými výskami, ako aj seriózne vokálne školnenie. Zvlášť sa mu vydarili rytmicky originálne afrokubánske skladby v druhej časti programu, kde jeho pôsobivý hlas v spojení s precitenným výrazom v nás oživil spomienku na slávneho Paula Robesona.

Ozajstným prekvapením večera bola čierna mezzosopranička **Maria Lourdes Garcia** – a to v každom ohľade, či už ide o atraktívny, elegantný zjav, alebo o hlasovo-tehnické a výrazové schopnosti. V opernej časti programu prednesla áriu Azuceny (Verdi) a Santuzzy (Mascagni) a pridalá áriu Eboli (Verdi), ako aj obľúbenú Habaneru a Seguidillu (Bizet). Svoj krásny, dramatický mezzosoprán ovládala bezpečne v každej polohe a navyše očarila obecenstvo temperamentným a väšnivým prednesom, pričom nikde neprekročila hranice štýlu. Pre druhú časť programu si zvolila pôsobivé afrokubánske piesne, ktorých obsah výjadriť sa strhujúcou expresivitou. Bolo by iste zážitkom vidieť túto umelkyňu aj na opernej scéne, lebo je nepochybne aj vynikajúcou hebreckou.

Kubánsky pianista **Augustin Viera** bol pre spevákov spoľahlivou oporu, pričom treba vyzdvihnuť, že celý program druhej polovice večera (kubánske skladby) hral spomäti.

LJUBA MAKOVICKÁ

BRATISLAVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR

Bratislavský chlapčenský zbor – jediné teleso tohto typu nielen v Bratislave, ale i na Slovensku, začína svoju existenciu skutočne závidenia-hodne: ako súbor našej najvyššej hudobnej inštitúcie – Slovenskej filharmónie. Súčasne však, vzhľadom na svoju jedinečnosť, i bez možnos-

ti konfrontácie s podobným telesom, čo nemusí byť vždy výhodou. Naopak, niekedy to má za následok nereálne hodnotenie situácie a príliš nadsadí naše požiadavky na interpretáciu úroveň telesa. Z reality však treba vychádzať i v prípade tohto súboru a to znamená brať do úvahy všetky tie známe okolnosti, ktoré determinujú nielen úzku oblasť zborového spevania, ale aj hudobnej výchovy resp. celej hudobnej kultúry u nás. Tažko chcieť bez dostatočnej materiálnej, organizačnej a umeleckej podpory, bez potrebného zážemia a širokej speváckej základnej, aby, hoci aj hned pri Slovenskej filharmónii, sme zo dňa na deň mali „viedenských speváčikov“.

Teda aká je skutočnosť dnes, po siedmich rokoch účinkovania zboru? Predovšetkým od poslednej sezóny došlo k zmene materskej organizácie; nevedno z akých príčin sa Slovenská filharmónia súboru vzdala a chlapcov sa ujalo Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko Bratislavského zboru na Bratislavský chlapčenský, ale i handicap, aspoň na prvý pohľad, menej atraktívneho zriaďovateľa. Určite to rušivo zasiahalo do rozvoja telesa, ale zdá sa, že „dom“ mal pevné základy, ktoré napriek otriasom vydrižali. A tak po pochopiteľných zmenach členstva sa zbor opäť skonsolidoval a pod vedením svojej pôvodnej zbormajsterky Magdalény Rovnáčovej chytil druhý dych. Koncom sezóny, po návrate z recipročného koncertného zájazdu do Mnichova, usporiadal súbor v priestoroch ObKaSS V. koncert, ktorý bol vlastne reprízou mnichovského vystúpenia.

Dramaturgia programu obsahla široké štýlové rozpätie od gregoriánskeho chorálu až po súčasné pionierske pesničky a mestami zrejmé vychádzajúce z požiadaviek mnichovského usporiadateľa, bola až príliš pestrás a poplatná sneha o ľubivu populárnosti. I s týmito chybami krásy však poskytla dostatočný priestor na hodnotenie súčasnej interpretácie úrovne telesa. Aké sú jeho najväčšie klady a záporá? Predovšetkým, hoci súbor ešte nedosiahol najvyššie interpretáčne mety, bezpečne ovládla muzikantskú abecedu, je suverénny intonáčne i rytmicky, so zmyslom pre vyrównaný súzvuk a muzikálny, kultivovaný prejav. Homogénny, štýlový a citlivý bol napríklad prednes gregoriánskeho chorálu, ale aj zborov J. Arcadelta, V. Boycea, či Giardiniho, ktorého skladba Viva tutte le vezze patrila k najvypracovanejším číslam, zaspievaným s noblesou, ľahko vzdusne a dostatočne plasticky. Podobne čistá, štýlová a muzikálna bola aj interpretácia zboru J. Campana-Vodnáského, znáosbená i zvukovo zaujímavým striedením malej skupinky spevákov s vefkým chórom.

K dobre zvládnutým patrili práve náročnejšie zby, ako napríklad Sanctus z Detnej omše L. Bernsteina, Koleda z kantát Kyrie od A. Martinu a skladby A. Zemanovského (Počúvanie splavov, Nezdareň útoku) I. Hrušovského (Na lúke).

Často diskutovaná otázka obsahovej primeranosti skladieb pre detské zby, ktorá nie je vždy paralelná so zvládnutím náročnej techniky interpretácie, by sa dala aplikovať i na výkon tohto chlapčenského zboru. Skladby detom obsahovali primerané interpretácie ufnovnejsie, s radostou a diferencovaným výrazom. Typickou ukázkou bola skladba P. Cóna Zabaramburujeme si.

Celková možnosť Bratislavského chlapčenského zboru charakterizovať ako ambicioznej súbor s muzikálnym a kultivovaným prejavom. Žiaľ, nie vždy podopretý i rovnako kvalitným hlasovým materiálom. Problem nedostatku zdravých, pekných detských hlasov sa však nedotýka len tohto telesa. Najmä v dynamicky vypáčených pasážach sme toto negatívum pocitovali najvýpuklejšie. Vôbec, napriek disciplinovanému a koncentrovanému výkonu práve potreba súršo výrazového rozpätia a zváčšenia dynamicko agogického obľúku bola najevidentnejšia. Svoje právo na existenciu však zbor so etou obhájil. A bolo by škoda, keby totiž jediné chlapčenské teleso nedostalo zelenú pre svoj ďalší rozvoj.

MARTINA HANZĽOVÁ

Stále kráčať za nenaplnenými snami

Emília Dzemjanová získala základy organovej hry na košickom Konzervatóriu pod vedením Ivana Sokola. Po absolútóriu v roku 1980 pokračovala v štúdiu na HF VŠMU v Bratislave, kde bola žiačkou prof. Ferdinanda Klindu (1980–85). Počas vysokoškolských štúdií (v roku 1983) získala 3. cenu na Interpretáčnej súťaži Slovkoncertu v Piešťanoch a je nositeľkou Ceny SHF za najlepšiu interpretáciu súčasnej slovenskej skladby. Aktívne sa zúčastnila na majstrovskom interpretáčnom kurze slávneho, nedávno zosnulého organistu Flora Peetersa v belgickom Mecheleni.

Zúčastňovala sa na Prehliadkach mladých organistov v Košiciach a Bratislave (1978, 1979, 1981, 1984, 1986), vystúpila na Medzinárodnom organovom festivale v Košiciach (1984), na Prehliadke mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach (1984), na festivale Mladé varhany v Brne (1985, 1989), na prehliadke Nová slovenská hudba (1988) a BHS (1988). Účinkovala so SOČR-om, ŠFK, nahráva pre Čs. rozhlas a Čs. televíziu. Popri koncertnej činnosti doma sa predstavila aj na viacerých recitáloch v NDR a vo Viedni. Od roku 1982 pôsobí pedagogicky na Konzervatóriu v Košiciach, kde vede triedu organovej hry.

Koncertný repertoár E. Dzemjanovej zahŕňa rozličné štýlové obdobia, blízky vzťah má k hudbe 20. storočia vrátane slovenskej hudby. Premiérovala Poetickú hudbu Ladislava Burlasa, pripravila revíziu a vydanie organových skladieb Eugena Suchoňa (z cyklu Kaleidoskop: Dve prelúdiá v starom slohu, Tri romantické skladby), hrá skladby Jozefa Podprockého, Teodora Hirnera a viacerých slovenských skladateľov.

Od absolútória VŠMU pôsobí na Konzervatóriu v Košiciach, kde si nastúpila pedagogickú dráhu po Ivanovi Sokolovi. Akými metodickými zásadami sa riadi v pedagogickej práci?

Vychádzajúc z premisy, že každú dispozíciu, teda aj hudobné nadanie, možno pôsobiť až individuálnym prístupom do značnej miery pozitívne ovplyvniť (a to i vtedy, ak mladý adept má relatívne nižšiu „výbavu“), považujem rozvíjanie talentu za prvoradú úlohu pedagógov. K talentu nepatria len špeciálne schopnosti: človek s jednou, hoci nadpriemerné rozvinutou schopnosťou nemôže uspiet, ak má ostatné rozvinuté nedostatočne. Zastávam názor, že okrem špecifických daností je potrebné rozvíjať ďalšie vlastnosti podmienujúce výkon: aktívny záujem, vôle, cielavedenosť, výtrvalosť, húzovnatosť, všeobecnú inteligenciu, odolnosť voči psychickej záťaži, manuálnu zručnosť, tvorivosť. Naše umelecké školstvo preferuje úzku špecializáciu; ak však chceme viesť výchovu mladej generácie efektívne, musíme sa vo väčšej mieri

snažiť rozvinúť komplexné i osobnostné vlastnosti žiakov. Prispeje to aj k ich budúcnemu všeobannejšiemu uplatneniu.

Ako s odstupom času spomínaš na svojich pedagógov, ktorí patria k špičke československých organistov?

Môžem s čistým svedomím povedať, že s obdivom a úctou. Vždy som si vážila ich korektný prístup, spôsob komunikácie na partnerskej úrovni. Teraz, keď mám možnosť, chcela by som im podakovať za tie roky, kedy mi bolo dopriate z blízkosti sledovať ich umeleckú a pedagogickú prácu. Zvlášť chcem vyjadriť svoj obdiv k práci prof. F. Klindu, ktorého tridsaťročná prax na VŠMU je študiou precíznosti, dôslednosti, nekompromisnosti, požiadavok, ako aj ochoty prijímať nové podnety. Žiakov si získal vnútornou istotu, ktorá vyžaruje z profesionality a mnohospektrálnej osobnosti. Stal sa nám vzorom náročnosti a zodpovednosti za prácu na rozličných postoch pôsobenia.



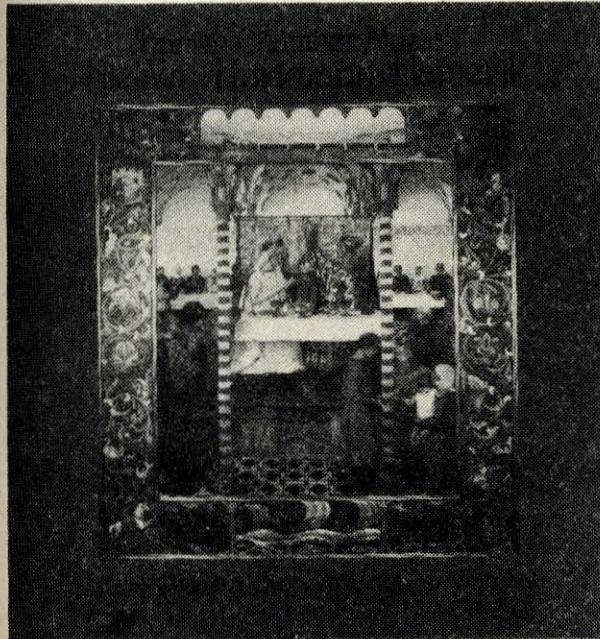
Snímka Z. Mináčová

Protipólem pedagogickej je koncertná činnosť. Aké sú v súčasnosti možnosti uplatnenia mladých organistov a s akými problémami zápasia?

Súčasná základňa našich organistov je veľmi kvalitná. Menej známy však je fakt, že na Slovensku sa dajú koncertné nástroje spočítať na prstoch jednej ruky. Digitálny nástroj súčasti vyriešil otázkou prístupnosti organovej hudby i do okrajových oblastí, mimo hudobné centri, ale nie dostatočne. Ukazuje sa, že už dnes by bol rentabilný ďalší nástroj. Perspektívky by sa otvorili aj využitím historických nástrojov, riešenie tejto problematiky u nás je však na mŕtvom bode – vzdialene od svetového trendu. Zanietenosť a vyspelosť interpretov prerastá objektívne možnosti, na druhej strane bez nástroja nie je šanca obstáť v konkurencii.

Recenzujeme * Recenzujeme * Recenzujeme

Danish Chamber Music
Nielsen – Hartmann – Hamerik
SKO – Bohdan Warchal
OPUS Stereo 9310 2114



Zdá sa, že nie je nutné (či potrebné?) hľadať za každým skutkom a faktom korene motivácií, príčin, súvislostí. V týchto intencích volím ako východisko ústupok a prijímam bez výhrad (i ked s otázkami) jeden z najčerstvejších gramofónových produktov Slovenského komorného orchestra. Pod titulom Dánska komorná hudba sú na ňom sústredené štyri skladby troch autorov tejto krajinu – Carla Nielsena, Johanna P. E. Hartmanna a Asgera Hamerika, skladateľov žijúcich a tvoriačich na rozhraní nášho a minulého storočia. Warchalovi čoraz častejšie a bohatšie dopĺňajú svoj repertoárny reliéf o bežne i menej známe opusy rozličných provenienčí aj časových a dobových príslušností. Im je zrejmá (nám už menej) voľba dramaturgie, zacielenie a zameranie titulu. Preto si myslím, že názov, zmienka v ináč skvelej textovej prílohe (Egon Krák) o dôvode tohto nevšedného exkurzu by mohla užitočne poslužiť ako „úponok“ – odpoved na obsedantnú otázku. Tú zatial – aj keď z „iného brehu“ – supluje dizajnové riešenie obálky, (opäť zdôrazňujem) mimoriadne vydané (Róbert Němeček), reprodukujúce výtvarný artefakt znázorňujúci a zachytávajúci v pôvabnom maliarskom geste výjav zo svadby dánskeho kráľa Valdemara s dećrou českého kráľa Přemysla Otakara I., Dagmar (Agnes Slott – Moller). Teda predsa zašifrovaná odpoveď? Korene súvetažnosti, siahajúce do dávnej histórie, hovoriace o spríaznenosti dánskej a českej krajinu... Tie dokazuje aj prvá Nielsenova skladba Česká a dánske ľudové melodie, kde vo variačnom procese okamžite identifikujeme český (moravský) „podiel“, kym ten dánsky protipôl (štrukturálne sa vlastne ničím zvlášť neodlišujú) skôr vytušíme, no v každom prípade musíme u tejto skladby kvitovať úhľadnosť a logickú zomknutosť formy. (A celkom privátne si hovoríme: škoda, že Nielsen, alebo iný dánsky skladateľ nestreltol na svojej tvorivej ceste napríklad taký frečitý slovenský folklórny element...) Nielsenova tvorba je na platni zastúpená ešte jednou kompozíciou s názvom Pri hrobe mladého umelca. Zakial predchádzajúce variácie pôsobia svojou „nezávaznosťou“ skôr odľahčeným muzikantským tónom, druhá skladba je seriánou, hlbšou reflexiou autorovho tvorivého naturelu. Toto krátke (necelé štyri minuty) Andante lamentoso je skutočne presvedčivým lamentom, nie však bezvýchodiskovým vzlykom, ale apelatívnym vzopätím, naplneným silou nádeje – v transcen-dentálnej rovine evokujúcim mahlerovský svet...

Najrozšiahlejsia skladba gramofónskej je Duchovná symfónia G dur č. 6 Asgera Hamerika. Netrufam si tento široký epický prúd hudby označiť ako málo zaujímavý, predsa však: napriek dôslednému, priam akademicky presnému kompozičnému ovládnutiu materiálu, ale i naplneniu kontúr formy zmysluplnými dejmi a vrúcnou hudbou (kantabilné Andante sostenuo...) zdá sa mi, že symfónia svojim estetickým programom patrí do pomerne silnej skupiny umeleckých počinov typu „déjà vu“.

Tri charakterové skladby J. P. E. Hartmanna pôsobia napriek určitej výrazovej zdržanlivosti sviežo, najmä vďaka širiemu diapazonu nálad, pohyblivosti, vnútornému napätiu a pomerne koncínnej formulácii celkov, ale i zvláštnemu druhu vtipu.

Myslim, že interpretačný vklad v týchto skladbách zohráva dosť veľkú rolu. Tri skladateľské poetiky, zosobňujúce hudobnú kultúru vybudovanú na celkom odlišných tradíciiach a historických kontextoch, neopakovateľný kreatívny warchalovský duch „sprístupňuje“, severskú krotkú krehkosť osviežuje zemitejším slovanským dychom.

LÝDIA DOHNAĽOVÁ



z týchto prostredí nezanechalo v jeho hudbe také viditeľné, či skôr počuteľné stopy ako európsky Sever. Zo všetkých vzorov a podnetov, ktoré sa uvádzajú v súvislosti s Deliovou skladateľskou orientáciou, stojí na prvom mieste hudba Edwarda Griega. Rukolapným dôkazom je Jarné ráno, tretia z cyklu Troch malých symfonických básni. Koncepcia a hudobný obsah tejto skladby je veľmi vzdialená lisztovskej teórii symfonickej bánskej. Jarné ráno je skôr žánrovým obrázkom bukolického charakteru, jemnou zvukomaľbou rodiačeho sa dňa, ktorá je nápadne podobná Griegovmu Ránu z Peera Gynta. John Hopkins vystihol v spolupráci s hráčmi Slovenskej filharmónie delikátnosť melodických kontúr, oživovaných rafinovanými skupinkami ozdobných tónov. O niečo robustnejšia je symfonická báseň Paa Viderne (Z hôr) – ani tá však nekráča v stopách čistokrvnej romantickej symphonische Dichtung a opäť pôsobí ako pokus o vzbudenie nálady konkretizovanej mimo-hudobným označením. Delia to evidentne tiahlo ku škandinávskym skladateľom a v Paa Viderne možno vytušiť nejednu paralelu so symfonickými bánsami Jeana Sibelia – najmä v práci s orchesterálnym aparátom a v jednoliatu chápanom hudobnom obraze, pozbavenom príkrych zlomov a nečakaných zvratov. Nôrska suita je priamym svedectvom Deliových ambícii a orientácie. Päťčasťový cyklus pripomína v mnohom Griegove Lyricke skladby, znie tu halling a springdans, formový skelet je väčšinou trojdielný, prehľadný. Radikálnejším geografickým zlomom je Appalachia – Americká rapsódia, ktorá vtipne zúžitkovala skladateľove skúsenosti s americkým folklórom a len podčiarkuje kozmopolitné črtky skladateľského profílu Fredericka Delia. Hoci nová platňa z kuchyne OPUS-u neprináša svetobornú hudbu, ktorá by otriasla hudobnými dejinami, je maximálne vitaným a potrebným príjemkom do svetu skladateľskej generácie, ktorá sa akosi tažko umiestňuje do škatulkového systému periodizácie hudobných dejín a dôsledkom toho nesie nezaslužený biag amorfnosti a periférnosti. Minimálne tri zo štyroch realizovaných skladieb spochybňujú tvrdenie, že Frederick Delius je reprezentantom anglickej hudby a jeho hudba istotne nájdzie pozitívnu odzvu u diskofilov, ktorí sa neuspokoja len s bežnými repertoárovými titulmi. Ku kladom platne patrí jej technické prevedenie – zvuk je sice subtilnejší, chýba mu ohurujúca masivosť, čo však kráča v ústrety Deliovej hudbe a neruší poslucháčsky zážitok. OPUS spolupracoval pri tomto titule s firmou Pacific Music, Co., Ltd., Hong Kong. Je vybavená pekným designom, zasväteným „sleeve-note“ – takže nič mi nebráni v tom, aby som Deliovský titul odporúčal do príazne diskofila – labužníka a zvedavca.

IGOR JAVORSKÝ



Johann Sebastian Bach: Organ Compositions

Ivan Sokol – organ
OPUS Stereo 9311 2005



Nebýva zvykom písat o gramoplatiach, na ktorých sa po dieľame textovou časťou. Moja prvá reakcia bola odmiestavá, no vzápäť som si uvedomila možnosť poukázať na viaceré momenty, ktoré skromný rozsah textu na obale nemôže obsiahnuť (alebo tam nepatria). Dotknem sa teda skôr všeobecnejších úvah.

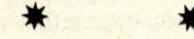
Ďalšia nahrávka kompletizujúceho vydania organových diel Johanna Sebastiana Bacha Ivanom Sokolom je už šiestou časťou cyklu. Sokol na nej volí organové diela menej významného arnstadtského obdobia. Dramaturgiu teda jednoznačne vytvárajú menšie, kvázi štúdiové práce k životným lipským opusom skladateľa. Sú skôr akousi hrou mladého hudobníka, využívajúceho nie veľmi bohatý (bezpedálový) nástroj, ktorý mal k dispozícii. Ivan Sokol sa rozhodol realizovať nahrávku na adekvátnom nástroji v Chráme sv. Mórica v Olomouci, ktorý svojím charakterom skladbám vyhovuje a zodpovedá, no z akustického hľadiska nahrávky nie je najpriaznivejšie snímaný. Pravdepodobne eliminovaním dozvuku a ubratím výšok vznikol dutý zvuk bez alikvotov, lesku, príslušnej atmosféry. Skromnosť skladieb vyžadovala aj podporu realizátorov, no ich prístup ešte väčši akcentoval ich asketickosť. Popri brilantných, pôsobivých veľkoopusoch sú druhým pôlom širokospektrálnej organovej stupnice tvorby Johanna Sebastiana Bacha. Sú to opusy, ktoré z pôdia nepočúť. Nie sú to efektívne skladby, neoslnia na prvý posluch. Skôr vyžadujú zamyslenie, koncentrovanú orientáciu v bachovskej tvorbe, interpretovi za kladú nároky na rešpektovanie priezračnosti štruktúry, výrovnosť, ale i uplatnenie vlastného pohľadu. Ivan Sokol zostal verný svojej skromnosti voči Majstrovi, jeho interpretácia zračí perfektnú pripravenosť a názorovú prijateľnosť. Každá skladba má svoju iskru, ktorú sa snaží roznieť. Je to hlboký

priek do skladateľovho sveta, zakódovaného v organovom kréde, v preduchovnelych choráloch, vznešených kantátagach, stavebne premyslených fúgach, cyklických skladbách... Sokol sa snaží povedať i na tejto nahrávke svoj názor na Bacha, zveľaďiť ho a cieľovať so skromnosťou umelca, ktorý získal nadhľad zrelostou talentu, vedomostami. Pracovitosťou dospel k prehľbeniu vlastného pohľadu na duchovný svet skladateľa. S oddanostou ešte väčšimi zvýrazňuje tušené. Predchádzajúce nahrávky sú už rozpredané, záujem je neuspokojivý. Dotlač by pomohla doplniť isté korekcie, napríklad číslovať platne podľa Silbermanových organov. Ved z ponuky bez textovej pripomienky nikto nevytuší, že Sokolov Bach smeruje ku kompletnému vydaniu...

Zo šiestich časťí majú obchody iba ostatný, nedávno vydaný, recenzovaný titul. Kam sa majú obrátiť záujemci o skompletizovanie chýbajúcich časťí (pýtam sa i za seba)? Škoda, že neexistuje permanentná dotlač na uspokojenie rastúceho záujmu – nielen o Sokolovo Bacha, ale o organ vôlebec. K tomu je potrebné pochopenie nie zo strany dramaturgie (tá o ňu bojuje tiež), ale hlavne tých, ktorí určujú výrobné ukazovatele.

Dalším dôležitým problémom je vyriešenie publikovania organových dispozícii. Vzhľadom na to, že Sokol si vyberá organy adekvátné k charakteru repertoáru nahrávky, využil dosiaľ viaceré organy na Slovensku i v Čechách. Uvedením ich dispozícii by sa nielen skompletizoval obraz o nástroji, ale súčasne by sa propagovali naše organy pre odborníkov v zahraničí i všetkých záujemcov. Opäť sa potvrdzuje známy fakt, že umelcov máme kvalitných, len sa málo staráme, aby svet o nich vedel. Podobne je to aj s nástrojmi...

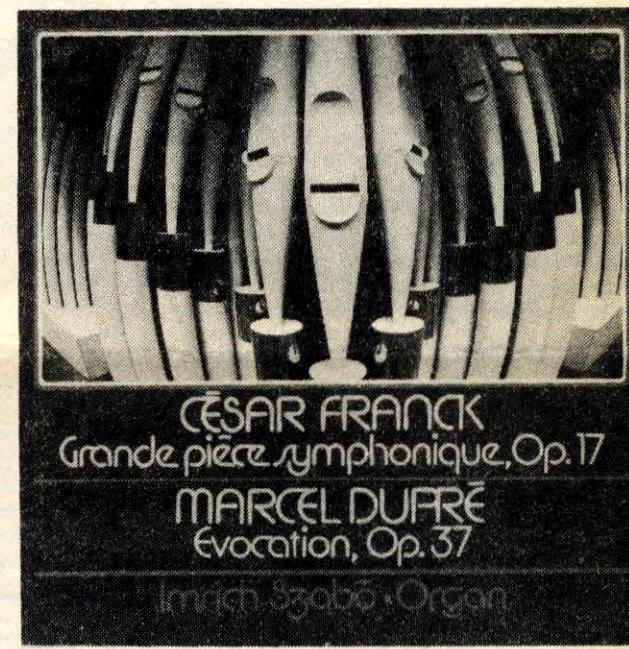
ETELA ČÁRSKA



César Franck: Grande pièce symphonique op. 17

Marcel Dupré: Evocation op. 37

Imrich Szabó – organ, OPUS Stereo 9311 2019



Imrich Szabó – najoceňovanejší laureát súťaží, uznávaný organista, organár, pedagóg (konečne), má vo svojich 33 rokoch prvú profilovú gramoplátku. Umelecká kvalita interpreta teda nie je jediným kritériom k vydaniu profilovky. Z viacerých ponúk sa redakcia rozhodla pre dve rozsiahle kompozície: Franckovu Grande pièce symphonique op. 17 a Duprého Evocation op. 3.

V minulosti som sa neraz dotkla otázky – prečo na prvé profilovky interpreti volia také rozsiahle diela. Je to nedočkavosť, snaha „do dna“ využiť príležitosť, zapôsobiť na poslucháča? Zatial som nepočula adekvátné zdôvodnenie ani od samotných interpretov. Imrich Szabó tiež podlahol takému „velikáštvu“ prvej profilovky. Jeho repertoár je široký, mnohotvárne orientovaný. No výber obmedzil na dve rozumné kompozície francúzskej školy, u nás zatial iba objavované. Možno práve to provokuje. Hľadáme nepoznané, lúskame tajomné. Škoda, že nemáme k tomu prvé predpoklady, nástroj a vek. Nie sú to výhrady, iba konštatovania. Imrich Szabó sa podujal – vedomý si svojich predpokladov a možností – na realizovanie náročného projektu. Je zorientovaný, rozhľadený, hľadajúci a obhajujúci si vlastný názor, vlastný výklad. Nahrávky oboch skladieb sú toho dokladom. Prešiel na striedny štýl, bez vzruchov, výrazových nadsádzok, preregistrované farebnosti. Reálizuje partitúry vychádzajúce zo symfonického cítenia, mnohovrstevnej zvukovo-farebnej rozmernosti, bohatej hudobnej obsažnosti. U Francka podporil klud, rozvahu, výrovnosť, u Duprého zas prevládajúci vzruch, ktorý vychádza z organového cítenia, založeného na zvukovej farebnosti. Vyjadruje názor mladého človeka, zasiahnutého duchom doby viac ako duchom autora. I jeho hudbu interpretuje cez svoj postoj a ten je silný, jasný, individuálny. Osobnosť organistu Szabó je všade evidentne prítomná. Všetko, čo dosiahol, chce vyskúšať na reakciu publiku s odvahou ponúknut takéto sústo prostredníctvom gramozáznamu širšej verejnosti. Veríme v priaznivú odzvu.

Imrich Szabó rastie. Dnes, rok a pol po nahrávke profilovky, sú jeho dimenzie opäť iné, vyššie, ambície náročnejšie, experimentovanie výraznejšie. Dobre by bolo všetko zachytiť dalšou nahrávkou. Čo keby na nej bol iba Liszt (hrá ho vzrušujúco) alebo tvorba obdobia klasicizmu (ved organové skladby zo Mozarta nehrá nik!), no môže byť i domáca tvorba (má ju v repertoári). Hrdí sme, že máme talenty, len sa málo snažíme, aby sa o tom dozvedel i svet...

ETELA ČÁRSKA

Frederick Delius: Paa Viderne (Z hôr); Jarné ráno; Nôrska suita; Appalachia – Americká rapsódia. Slovenská filharmónia. Dirigent John Hopkins. OPUS Stereo 9310 1338. Digitálna nahrávka.

Frederick Delius patrí ku skladateľom, ktorí sa v hudobných lexikónoch, encyklopédiah alebo príručkách venuje iba zopár strohých viet obmedzujúcich sa na životopisné údaje, prípadne na výpočet jeho najvýznamnejších diel. Nový titul vydavateľstva OPUS, uvádzajúci štyri symfonické kompozície, treba preto chápať ako dobre mienenný skutok čiastočnej sudobnej historie. Frederick Delius prešiel mnohými prostrediami – od rodného Nemecka, cez parížske konzervatórium viedli je ho krok až do Anglicka a čo je najparadoxnejšie, ani jedno

TRIUMF

Kubánskeho národného baletu

Baletný sviatok... Tak možno nazvať každé stretnutie s Kubánskym národným baletom; ansáblom bezvýhradne uctievaný doma a nanajvýš rešpektovaným vo svete. Za svoje meno vo svete vďačí tento špecifický umelecký organizmus predovšetkým svojej zakladateľke a primabaleríne s prívlastkom „assoluta“, Alíciu Alonsovej. Prinám sa, že keď som zo zvedavosti, pátrajúc po jej veku listovala v sovietskej Baletnej encyklopédii, očakávala som vysoké číslo. Rozhodne však nie začínajúce šestkou... Alonsová patrí k tým umelcom, ktorých si publikum celého sveta privlastnilo, neuvažujúc o nich a ich tvorbe v rozmeroch času.

Po piatich rokoch mala Bratislava opäť možnosť privítať Alíciu Alonsovú a tanecníkov Ballet Nacional de Cuba; opäť s nimi po dva večery prežívala nezabudnuteľné a strhujúce chvíle. Skôr ako si ich sprítomníme, pristavme sa v krátkosti pri genéze súboru.

Jestvuje štyri desaťročia. Pri jeho zrade popri Alíciu Alonsovej, stáli ešte štyria bratia Fernando Alonso ako pedagóg a Alberto Alonso ako choreograf. Spočiatku niesla táto umelecká spoločnosť meno svojej primabaleríny, ale v roku 1955 bola premenovaná na Ballet de Cuba. Prvé decénium jej fungovania bolo poznačené zápasom o existenciu a materiálne podmienky, navyše o rok neskôr v dôsledku represál batistovskej tyranie bola dočasne zrušená. Revolúcia v 59. roku znamenala aj renesanciu baletného umenia, začal písat novú etapu svojej genézy. Alonsová spolu so svojimi spolupracovníkmi dokázala hotové divy. Už koncom šesťdesiatych rokov šokovali baletný svet vynikajúcou interpretačnou kvalitou, dobrou choreografickou základňou, kvalitným repertoárom. Ich tvorivé úsilie bolo od začiatku podložené vedomím, že baletné umenie ktoréhokoľvek národa potrebuje pre svoju prirodzenú existenciu širokú medzinárodnú platformu, z prúdenia ktorej sa môže odraziť, aby sa do nej vzápätí ako aktivizujúci a obohacujúci činitel vrátilo. Okrem iného to dokumentujú aj Medzinárodné baletné festivaly organizované v Havane, ktorých tradícia bola založená v roku 1960.

Kubánsky balet nikdy neprisahal len na prevažujúce romantičné a klasické tradície svojho umeleckého odboru, ale vždy výrazne uvažoval aj v nových súdobých možnostiach. Nikdy nebudoval svoj profil len na základe vlastných skúseností, ale vždy čerpal z najrozličnejších vplyvov, baletných škôl, tanečných smerov a štýlov, ktoré Kubánci vždy dokázali selektívne vstrebáť a špecificky artikulovať do fenoménu označovaného ako Escuela cubana de ballet – kubánska baletná škola (názov možno tiež aplikovať na označenie systému výučby klasického tance). Toto špecifikum zrkadlí geografické vplyvy, kultúrne tradície, etnické osobitosti, formované zmesaním kreolského, černošského belošského anatomického a mentalitného principu. Baletná Kuba sa nikdy neuzatvárala do ulity svojej územnej choreografickej sebestačnosti, napriek tomu, že na Kube o dobrých choreografoch nikdy nebola nádzra. Tak popri Alberto Alonsovi, Gustavovi Herrerovi, Albertovi Mendézovi, Iva-

novi Tenoriovi a mnohých ďalších, nájdeme v choreografickej histórii a prítomnosti Kubánskeho národného baletu mená ako Michail Fokin, George Balanchin, Jerome Robbins, Antony Tudor, Maurice Béjart, Roland Petit, Michel Descombes, Brian Mc Donald, William Forsythe atď.

V týchto intenciách sa odvájal aj reprezentatívny program, s ktorým sa Ballet Nacional de Cuba prezentoval koncom sezóny okrem Bratislavu aj v Piešťanoch. Pozostával zo siedmich kratších choreografických kompozícii, demonštrujúcich obraz a šírku tvorivého diapazónu tohto svetového telesa.

Tri z nich zastupovali kategóriu bezsujetových choreografií, plasticky tlmočiacich hudobnú predlohu: samozrejme s diferencovanou mierou „čistoty“ a ideovej motivácii a v odlišných štýlových a scénických kategóriách.

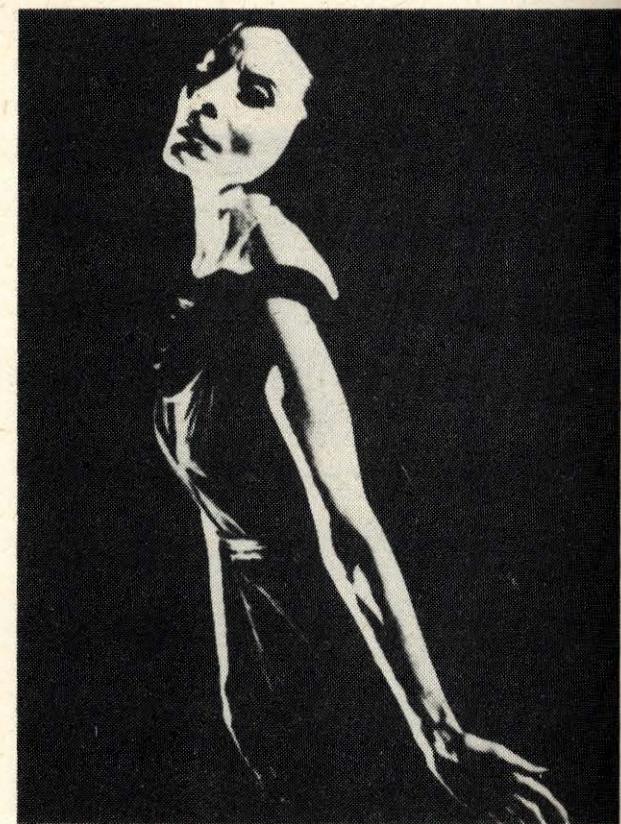
Suita generis – pohybová štúdia kubánskeho choreografa Alberta Mendéza, vizualizujúca bez konkrétnych motivických či narativných príncipov hudbu G. F. Händla a J. Haydna, je nádherný, plasticky uchvacujúci koncert pre dva mužské a jedno ženské telo. Zrejmá symfonizácia choreografického postupu, orchesteria lexikálne rozmanitých pohybových forem, nevynimajúc akrobaciu však nevyzniera ako formálna abstrakcia. Navodzuje asociácie o vzťahoch medzi ľuďmi...

Nocturno – Američan Jerome Robbins rozvíja obdobné tvorivé princípy a výrazové možnosti, avšak v radikálnej odlišnom, krištáľovo čistom neoklasickom slohu. Noblesná, nežná, pocitovo zrozumiteľná choreografia, dokonale súznievajúca s hudbou Fryderyka Chopina je brillantne interpretovaná tromi tanečnými párami, ktoré akoby zosobňovali rozličné vzťahové podoby lásky.

Španielska suita – baletné divertimento choreografa Jorge Garcíu, komponované na vybrané časti z Massenetovho Cida je „technologicky“ bravúrne dielo, založené na kontrapunkte klasiek tanečnej techniky a štýlovaných pohybových motívov španielskej tanečnej kultúry.

Dramatickejšie poňatie tanca predstavovali dve skvelé choreografické koncepcie, inšpirované kultúrnymi tradíciami latinskoamerických národov.

Dionaca – Kubánca Gustava Herrera (hudba H. Villa-Lobos) je lyrická, výtvarne vynikajúco ozvláštená, priestorovo i tvarovo pôsobivá pohybová štúdia o exotickej mäsožravej rastline. Obrazný plán je nesmiernie zaujímavý a recepčne priezračný. El reto (Výzva na súboj) – tanečný obraz chilskej choreografky Hildy Riverosovej (hudba Vangellis) strhol naskrize zrozumiteľnou pohybovou metaforou. Propoláno jednoznačná, plasticky atraktívna téma evokuje vo vysokej choreografickej štýlizácii tradičné kohútie zápas. V autorkinom zvýznamnení sa však transmutuje do širšej, kriticky akcentujúcej metafory o živote ľudu, o slobode a nenávisti, humánnosti a neludnosti, o vedomí zmysluplnosti a absurdnosti ľudského konania. Tradičné, klasické „dramaletné“ princípy predstavoval jediný balet. Dido abandonada (Opustená Dido) – kompozícia Alície Alonsoovej, inšpirovaná rovnomenným baletom Gaspara Angiolini-



Dušou Kubánskeho národného baletu je Alícia Alonsová

ho. Premiéra bola v Petrohrade v roku 1977 a Angiolini popri hudobnom a choreografickom autorstve interpretoval aj úlohu Aeneasa. Alonsová choreografická pocta tejto veľkej osobnosti baletu 18. storočia, ziaľ, pôsobí ako recidiva starších, vývinom prekonaných tendencií. Nie je zaujímavá ani obsahom, ani tvarom. Základná mytologická téma je vypracovaná do súdrnej, logickej, priebehnej choreografickej formy. Alícia Alonsová s obdivuhodným elánom interpretovala aj titulnú postavu.

Na záver som si nechala kompozíciu, ktorú by som umiestnila niekde na pomedzí vymedzenej kategorizácie. Step-text – vystavaný na hudbu J. S. Bacha je plnokrvný reprezentant „nového umenia“, súdobej modernej baletnej scény. Autorom je americký choreograf William Forsythe, riaditeľ Frankfurtského baletu. Hovorí sa o ňom ako o jednom z najoriginaľnejších choreografických talentov súčasnosti, ako o plas-ticky sa realizujúcim filozofom. Step-text je premyšlená, nesmiernie sugestívna, predmetne ľahko identifikovateľná a konkretizovateľná kompozícia, ktorá stavia do popredia pohybovo atypické, takmer absurdné prvky, skratkovú analýzu, recepčne náročnú syntézu. Jej viacdimenziaľne rozomy s svojou potenciálnou významovou variantnosťou burcuje diváka k maximálnemu sústredeniu, imaginácií a asociatívnomu mysleniu. Forsythe vyjadruje myšlienky spôsobom, s akým sa nás divák stretnáva len veľmi sporadicky.

VELIKA JANEČKOVÁ

Spevácke hody vo Zvolene



R. Mettre – Brazília (don José) a J. Zherhauová – SND (Carmen)
Snímka P. Danko

tridsiatimi rokmi. Sopranistka Martha Colalillová (pôvodom z Argentíny) stvárňuje na popredných európskych scénach úlohy mladodramatické i vysoko dramatické. V úlohe Abigail pôsobila jej výkon najmä v prvý večer trocha nevyrovnané, zaujala však nádhernými piánami v tých najexponovanejších mestach, ale aj démonickými hľbkami a expresívnymi výskami (nie vždy presne intonovanými). Celú záverečnú scénu odspievala poležiačky zmierajúcim hlasom (herecky na naše-

zvyklosti priteatrálne), no celkove viac nadchla v detailoch než v celku. Basista Franco de Grandis, častý host MET, upútal sýtym, kovovo znejúcim materiálom v celom rozsahu a pokial ide o interpretáciu, spieval akoby „na diváka“, berúc tóny o terciu vyššie alebo donekonečna prefahujúc držané tóny. Venezuelan Juan Carlos Morales, alternujúci Nabucca s Gavanelliom, priam ohúril kovovými výskami (v ensembloch spieval unisono s tenorom s sopránom), no čo do farebnosti materiálu i interpretačného majstrovstva predstavoval skôr provinčný vkus. Do výbornej speváckej úrovne predstavení vhodne zapadli obe bratislavské predstavitelky Feneny – I. Kirilová a J. Zherhauová.

Kým opera Nabucco už po tretí rok za sebou predstavovala vrchol festivalu, zaradenie inscenácie Carmen sa ukázalo ako nedomyšlené. Nezachránil ju ani brazílsky tenorista Raimundo Mettre, hosť popredných európskych scén, ani bulharská Micaela Uliana Levitová, hoci podali pomerne dobré výkony. Výkon tenorista pôsobil presvedčivejšie v lyrických pasážach (krásne mezzavoce v duete s Micaelou), privelmi strohý bol herecky, Bulharka, obsadená mimo vlastného odboru (je koloratúrkou), pôsobila trocha neisto ryticky a má menej prierazný materiál, zaujala však autentickým frázovaním a prijemným „zábalom“ tónu. Partnerkou hostí bola v úlohe Carmen J. Zherhauová, spievajúca vo francúzštine, no bez vrúcniejsieho výrazu v hlasovom a hereckom prejave. Podstatne viac zaujala protagonistka domáceho predstavenia, T. Brummerová, ktoréj Carmen sice nepriňáša nejaký nový, osobitý výklad spevácky, no na veľmi dobrej úrovni rozvíja tradičnú podobu (s prevahou tmavých dramatických tónov) a v oblasti hereckých prostriedkov tlmi časkokrát zdôrazňovanú živočíšnosť do decentnejšej polohy. U jej mužských partnerov sme zaznamenali len čiastočné vklady



Martha Colalillo (Argentina) ako Abigail vo Verdiho opere Nabucco.
Snímka P. Danko

(u Josého J. Zemku plynulosť línie v prvých dvoch obrazoch, u Escamilla M. Schenku údernosť tónu), kameňom úrazu inscenácie sú však všetky ensemblové a zborové scény, ak keď sú zoškrtané na nepoznanie.

Pokiaľ sa uspokojíme s predstavou ZHZ, na ktorých sa nám servírujú kvalitné vokálne kreácie v atraktívnom zahraničnom „baleňi“, akého sa nám nedostáva v riadnych sezónach našich divadiel, potom tento ročník naplnil túto predstavu. Isté rezervy však zostávajú, pokiaľ ide o nás národný vklad do tohto podujatia, a to na poli organizačnom, koncepto-dramaturgickom, speváckom i režijnom.

ŠTEFAN ALTÁN HZ

staccato



Snímka archív HŽ

● **ÚSPECH NAŠEJ SOPRANISTKY.** Sólistka Komornej opery SF Eva Šeniglová (na snímke) získala na súťaži Mozartova Praha 2. cenu v kategórii žien. Prvé dve kolá boli neverejné, tretie, za sprievodu Symfonického orchestra hl. mesta Prahy FOK s dirigentom Břetislavom Kulinským sa konalo v Smetanovej siene Obecného domu v Prahe. Eva Šeniglová, absolventka VŠMU z triedy odb. asistentky Vlasty Hudecovej (r. 1985), sa prebojovala do finále spomedzi 22 prihlásených speváčiek. Za klavírnej spolupráce Blanky Juhaňákové zaujala krištáľovo čistým, technicky dobré vedeným hlasom a štýlovo precíznym prédnesom mozarostového repertoáru. Porota pod vedením dr. L. Šípa rozdelila ceny takto: ženy – 1. cena Dagmar Pecková, alt: 2. cena – Eva Šeniglová, soprán a Dagmar Vaňkátová – koloreturálny soprán; 3. cena – Věra Nováková – soprán, Larisa Molnárová – soprán. U mužov – 1. a 2. cena neboli udelené, 3. cenu získal Oldřich Kříž, barytón a Dalibor Tolaš, barytón.

-uy-



Detsky spevacky zbor LŠU.

Snímka archív HŽ

● **SLÁVNOSTNÁ AKADEMIA.** Na záver školského roka 1988/89 usporiadala minulý rok založená LŠU v Bratislave na Vasilevského ul. 10 slávnostnú akadémiu. Podujatie bolo reprezentančnou prehliadkou práce hudobného, tanecného, literárno-dramatického a výtvarného odboru. Okrem rodičov žiakov sa na ňom zúčastnili i hostia z družobných škôl zo Šamorína a susednej LŠU na Daliborovom nám., ako aj z odboru školstva. V pestrom programe vystúpili žiaci fanfárového dychového súboru, detsky spevacky súbor LŠU, Fudovým pásmom tancov a detských hier pozdravili žiačky tanecného odboru folklórny festival Východná. Literárnodramatický odbor sa predstavil inšcenáciou s poetickým názvom Príbeh voňavého obľáčika a v miniatúre Ked veci ožijú. Z hudobných čísel zazneli skladby v podaní trúbkového duu, tria pre klavír, flauta a violončelo, gitarového tria a dychového tria. Tanecný odbor priniesol i ďalší rad zaujímavých pohybových kreácií: nežný Kórejský tanec, Variácie na hudbu F. Chopina, Tarantelu P. I. Čajkovského, ako aj scénu z Bizetovej suity Carmen v úprave R. Šedrina. Vo vestibule mali návštěvnici možnosť prezrieť si výstavku prác žiakov výtvarného odboru LŠU.

● **NAHRÁVKY TELIES SF V 2. ŠTVRTROKU.** Orchester SF realizoval od apríla do júna 1989 pre firmu Pacific Music nahrávky Straussovy symfonické básni Don Juan, Smrt a výkupenie a Till Eulenspiegel (s dirigentom Z. Košlerom), Brahmsovo Koncertu pre husle a orchester D dur a Bruchovo Koncertu pre husle a orchester g mol s dirigentom S. Gunzenhauserom a huslistkou Takato Nishizakiovou, s dirigentom K. Jeannot – taktiež pre Pacific Music – Enescuovo Rumunské rapsodie č. 1 a č. 2 (všetko CD platne) a pre sovietsku firmu Interquadro LP platnú s názvom Ciganskije napevy. Capella istropolitana nahrala v tomto období taktiež pre firmu Pacific Music Mozartovu Sereňku č. 9 „Posthorn“, Notturno, KV 286 (dir. M. Turnovský), A. Vivaldiho inštrumentálne koncerty (dir. V. Válek), diela škandinávskych autorov pre sláčikový orchester (dir. A. Leaper), A. Vivaldiho koncerty pre dychové nástroje (dir. J. Krček), Bachove koncerty pre husle a orchester opäť s Takato Nishizakiovou (dir. O. Dohnányi), Mozartove Symfónie č. 27 G dur KV 199, č. 33 B dur KV 319 č. 35 C dur – Linková KV 425 (dir. B. Wordsworth a Haydn).

● **ORCHESTER SF V GRÉCKU.** Na záver sezóny 1988/89 uskutočnil Orchester SF niekoľko koncertných zájazdov do zahraničia. V dňoch 3.–6. júla 1989 vystúpil pod taktovkou nár. um. Zdenka Košlera na dvoch koncertoch Aténach (4. a 5. 7.) so skladbami B. Smetanu, A. Dvořáka, F. Mendelssohna Bartholdyho, J. Brahmsa a N. Skalkottasa. Sólistom bol zasl. um. Václav Hudeček. Okrem toho účinkovali filharmonici vo Viedni (18. júla) a 20.–23. júla na festivale Carinthisher Sommer v Ossiachu-Villachu (Rakúsko).

-uy-

KONKURZ

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkúr do symfonického orchestra Slovenská filharmónia na miesta:
– zástupcu koncertného majstra huslí
– hráča na husliach
– hráča do skupiny bicích nástrojov.
Konkúr sa uskutoční dňa 25. 9. o 9.00 h v Koncertnej siene SF.

Prihlášky prijíma a informácie poskytuje KaPÚ, Fučíkova 3, č. t. 333351

Slubné vykročenie

Od zahájenia činnosti jedného z najmladších záujmových združení, organizovaných pri Slovenskej hudobnej spoločnosti – Združenia pre starú hudbu – uplynulo ešte len niekoľko mesiacov. Je to, pochopiteľne, krátka doba na rozvinutie všetkých plánovaných form činnosti, napriek tomu sa združenie podarilo pre svojich členov usporiadať už niekoľko zaujímavých akcií.

Takou bol napríklad interpretačný seminár národnej umelkyne Z. Růžičkovej o problematike ornamentiky v starej hudbe, doplnený živými ukázkami, ktorý priniesol niektoré nové pohľady na aplikáciu ornamentiky, najmä z hľadiska národných štýlových špecifík. Spontánna diskusia nenechala azda nikoho na pochybách, že aj takáto, na prvý pohľad úzko zameraná téma môže byť podnetná pre každého, kto má o starú hudbu úprimný záujem. Akcia sa konala 31. marca v priestore bratislavského Konzervatória v spolupráci s vedením školy a VŠMU. O pestovaní hudby starých majstrov vo Francúzsku sa hovorilo na besede s J. Albrechtom a P. Zajíčkom, ktorá sa uskutočnila 12. apríla v Klube slovenských skladateľov, v spolupráci so Slovenským hudobným fondom, po ich návštive vo Versailles. Rozprávanie o zážitkoch a dojimoch z cestopodnikov zvukové ukážky z francúzskej barokovej opery.

Netradičný pohľad na skladateľský odkaz J. S. Bacha priniesla prednáška P. Poláka, formulovaná ako úvaha nad premenami zvukového obrazu Bachových diel v priebehu 20. storočia. Početné ukážky z u nás väčšinou nedostupných nahrávok (napr. Mahlera, Kocha, Furtwänglera, Harnoncourta, Hogwooda, Leonhardta, Parrotta) dokumentovali významné posuny v interpretačnej praxi 20. storočia, smerujúce od romantizujúcej

výrazovej voľnosti až k súčasným snahám čo najviac sa priblížiť dobovému zvukovému ideálu. Prednáška, ktorá sa uskutočnila 17. mája v Klube slovenských skladateľov v spolupráci so SHF sa pre veľký záujem na jeseň opäť zreprezíruje.

Z jesenných podujatí chceme upozorniť na prednášku L. Kačica o hudbe pre klávesové nástroje na Slovensku v 17. a 18. storočí, spojenú s besedou s organistom V. Rusom. Plánujú sa aj interpretačné semináre so špičkovými zahraničnými odborníkmi H. Grüssom a E. Melkusom v septembri a decembi.

K činnosti združenia patrí aj organizovanie koncertov starej hudby, ktoré sice nemá možnosť samostatne pripravovať, ale nadvázuje spoluprácu s inými usporiadateľskými inštitúciami v snahe participovať na ich dramaturgickej a organizačnej príprave.

Organizačný výbor združenia pripravuje vydávanie pravidelného spravodaja, v ktorom bude vopred oboznámoval svojich členov s pripravovanými akciami, prinášať správy o uskutočnených podujatiach, i rôzne zaujímavosti zo sveta starej hudby.

Jedným zo základných predpokladov existencie a úspešného rozvíjania činnosti každej záujmovej organizácie je dostatočný okruh záujmevcov zo strany verejnosti. Preto je iste príslušom do budúcnosti skutočnosť, že dôteraz prejavilo záujem o členstvo v združení už okolo 300 jednotlivcov a perspektívny rozšírenia členskej základne sú, zdá sa, ešte veľké. Pre realizovanie všetkých zámerov a plánov i hľadanie ďalších zaujímavých forem činnosti združenia je tento fakt nepochybne povzbudením i argumentom zároveň.

J. KALINAYOVÁ

Kocianova husľová súťaž

Vo vyzdobenom divadle v Ústí nad Orlicí sa v čase od 5.–9. mája konal už XXXI. ročník Kocianovej husľovej súťaže. Aj mesto bolo vyzdobené mnohými plagátkami – najmä šestročného huslistu Štefana Milenkoviča – laureáta tejto súťaže z r. 1984, ktorý sa predstavil na samostatnom recitálovom koncerte. V programe z diel L. v. Beethovena, E. Griega, C. Saint-Saëns a P. Sarasateho očaril dnes už 11-ročný huslista svojím umelc kým prejavom a virtuóznu hrou.

Na otváracom koncerte účinkovalo Stamicovo kvarteto a Sláčikové kvarteto Bohuslava Martinu.

Na základe prehrávky vybrali na súťaž 108 huslistov. Deväťčlenná porota, ktorej predseda prof. Snítil konštatovala, že v ČSSR máme sice veľa priemerných, dobrých i nadpriemerných huslistov, ale chýbajú nám špičkoví interpreti ako sú účastníci zo ZSSR, BLR a MLR. Československí súťažiaci sa museli uspokojiť s druhým a tretím mestom. Vzhľadom na túto situáciu sa porota rozhodla napísat návrh MŠMTV ČSR a SSR, aby sa mimoriadnym talentom poskytla výnimka z vyučovacieho procesu.

Výsledky:

- I. kategória: 1. miesto – Nikolaj Minčev – BLR
2. miesto – Jana Nováková – LŠU Třemošná ČSSR
3. miesto – Jiří Klika LŠU Praha 1
II. kategória: 1. miesto – Nadežda Koršáková – Leningrad, ZSSR
2. miesto – Alena Čechová – Opava
3. miesto – Marko Josifovski – Juhoslávia
Michal Katev – Sofia, BLR
Mária Dvorská – Praha

III. kategória: 1. miesto – Roman Igrickij – Leningrad, ZSSR

2. miesto – Juraj Štahel – Bratislava Marian Kraew – NDR

3. miesto – Tomáš Vejvoda – Praha Veronika Pešková – Bratislava

IV. kategória: 1. miesto – Georgij Valčev – Sofia, BLR, ktorý získal aj laureáta KHS 1989

2. miesto – Viliam Trgo – Bratislava

3. miesto – Vladimír Tanusev – Pleven, BLR Dana Malíšková – Praha

Ziaci bratislavského Konzervatória – Juraj Štahel (M. Karlíková), Veronika Pešková a Viliam Trgo (prof. J. Pazdera) a Iveta Slezáková (prof. Karlíková) zachránili dobré meno československých huslistov.

Pre XXXI. ročník KHS boli vybrané tieto povinné skladby:

I. kategória: Leopold Jansa – Concertino D dur op. 54, 1. časť

II. kategória: Norbert Kubáň – Humoreska B dur (z 13 malých koncertných kusov, op. 20, č. 5)

III. kategória: Eugen Suchoň – Sonatina op. 11 (stredná časť Largo sostenuto, sólové husle bez klavíra)

IV. kategória: Jaroslav Kocian – Serenáda D dur (Edícia F. A. Urbánka)

JÁN PRAGANT

Z podujatí Slovenskej hudobnej spoločnosti v r. 1989

Seminár klavírnej hry SHS, SUK ČHS ÚDPM KG Bratislava – 28. 8. 1989 – 1. 9. 1989 doc. E. Fischerová

Metodický seminár pre učiteľov HV na I. stupni ZŠ a LŠU EŠU Bardejov – 29. – 31. 8. 1989 dr. T. Lipták

Detské hudobné slávnosti BHS, Bibiana, SHS Bibiana Bratislava – 3. 6. a 9. 9. 1989

I. hudobno-pedagogické kolokvium SHS, PB Bystrica

na tému Eudová pieseň vo vyučovaní hudobnej výchovy Pedagogická fakulta B. Bystrica, 7. – 8. 9. 1989

Stretnutie hudobnej mládeže SF – HM, SHS kurz animátorov – J. Hatrík Piešťany – október 1989

Hudba pre deti v MŠ seminár s rozborom tvorby J. Hatríka

ŠPS Turčianske Teplice – október 1989, dr. J. Leporis

Interpretačný seminár v hre na drevených dynových nástrojoch a v hre na gitare Konzervatórium Žilina, s. Lehotský, Bieník

Seminár Populárna hudba a jej miesto vo vyučovaní HV na ZŠ Pedagogická fakulta B. Bystrica

Karajan mojich spomienok

Uprostred s plným nasadením vedených skúšok, dva týždne pred otvorením tohtoročných Salzburškých slávnostných hier, sa odrazu zastavilo jeho srdce. Odišiel spomedzi nás bez utrpenia, bez bolesti, hoci už niekoľko rokov bol ľahko chorý a iba vďaka nebývalej sile vôle prekonal všetky útrapy a ľahkosti s tým spojené, aby sa vždy znova a znova postavil pred orchestra.

Na viedenskej vyskej škole sme boli viac ako spoluštudujúci kolegovia: už v prvom ročníku sme uzavreli priateľstvo, napriek Karajanovej veľmi uzavretej povahie. Tretí v našom zväzku bol Max Kojetinsky, s ktorým Karajan po študiách spoločne pôsobil niekoľko rokov v Ulme, vo svojom prvom angažmá. Vo Viedni sme spoločne muzicírovali, štvoručne si prehrávali partitúry, pričom jeden z nás vždy dirigoval: v čase, keď neexistovali gramofónové a magnetofónové nahrávky, to bol jediný spôsob ako sa dôkladne zoznámiť so študovanými skladbami. Karajan bol vynikajúci klavirista a aj najnáročnejšie partitúry zvládol bez problémov.

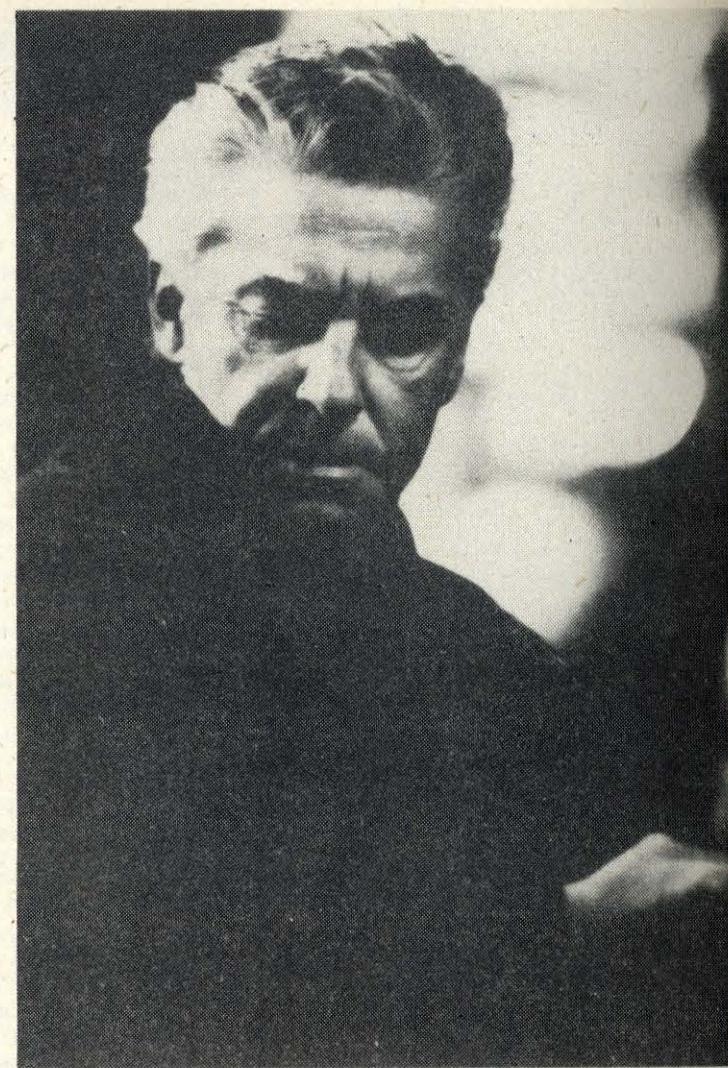
Aj nás dirigentský debut na vyskej škole bol spoločný. Vtedy prvotriedny vysokoškolský orchester hral pod taktovkou Kojetinského, ktorý dirigoval svoje Štyri orchestrálne piesne, moju – dirigoval som svoju Symfoniettu (časť diplomovej práce) a Karajanovou:

dirigoval Rossiniho predohru k opere Viliam Tell. Už vtedy mal obrovský úspech! Nadvážne sme v (dodnes existujúcom) malom hostinci za budovou školy mali oslavu, na ktorú boli pozvaní aj naši profesori – tento spoločný večer patril k mojim najmilším spomienkam. Karajan aj tu, ako pri nejednej innej podobnej príležitosti, napriek svojej spomínanej rezervovanosti, vedel byť veľmi veselý.

Po ukončení štúdia sa naše cesty rozložili – Karajanovou prvou zastávkou bol Ulm, neskôr pôsobil v Aachene, potom v Berlíne, ja som sa stal dirigentom v Budapešti. Naše priateľstvo sa však neprerušilo: pravidelne sme sa stretávali počas letného festivalu v Salzburgu, kde žili jeho rodičia. Schádzali sme sa tu spoločne i s ďalšími bývalými kolegami. – V neskorších obdobiah – po vojne – sme sa videli už len náhodne. Využil som ale každú príležitosť na návštenu jeho koncertu či skúsky. Vždy znova ma potešila jeho vynikajúca dirigentská technika a schopnosť veľmi ekonomicky pracovať. Predpokladom toho, pravda, bola samozrejmá a dokonalá individuálna príprava každého hráča v orchestra. Bol to umelec predurčený aj pre prácu v opere. Tajomstvo jeho ideálnych operných predstavení spočívalo v mimoriadnej schopnosti spolupráce so spevákmami, s ktorými priam spoločne dýchal.

Popri technickej perfekcii bolo Karajanovým hlavným cieľom dosiahnuť čo najideálnejší zvuk. Za týmto účelom neváhal opakovane skúšať i celkom krátke frázy. Táto fanatická túžba po dokonalom zvuku a perfekcii vôle sa v Karajanovej osobe nedeliteľne snúbila na jednej strane s eminentným, od ranej mladosti živým záujmom o techniku (nie len zvukovú – ved už v období štúdia, keď auto ako súkromný dopravný prostriedok bolo ešte zriedkavou a napríklad naši pedagógovia ním ešte nedisponovali, Karajan na prednášky chodil so svojím kabrioletom zn. Lancia), na strane druhej s túžbou čo najvernejšie naznačiť a tým pre budúcnosť zachovať vlastné veľkolepé hudobné i operné produkcie. Preto už roky patrialo ľahkisko jeho záujmu nahrávacej zvukovej a videoteknike, na zdokonalovanie ktorej neúnavne intenzívne a úspešne spolupracoval. Tento výrazný záujem o pokrok, o všetko nové však nepriniesol na oblasť najnovšej hudby: jeho repertoár zostal obmedzený na tvorbu obdobia klasicizmu a romantizmu po Richarda Straussa – len sporadicky sa venoval dielam klasicov európskej moderny.

Karajan bol nesporné posledný veľký predstaviteľ európskej romantickej dirigentskej školy. Dnes súčasť všetkých vynikajúcich mladých, zrelih i starších dirigentov, avšak ani jeden z nich



Snímka archív HZ

nie je porovnatelný s karajanovským „zázrakom“. Jeho úmrtím sa končí epocha, ktorú hudobnointerpretatne Karajan neformoval iba v Salzburgu, Viedni a Berlíne, ale ktorá niesla pečať jeho osobnosti aj v celosvetových reláciach.

Stovky jeho nahrávok však zostanú trvalým dokumentom, svedectvom veľkého, osobitého umelca a voči sebe i druhým nekompromisnému človeku.

EUDOVÍT RAJTER

Experimentujúce divadlo

Uplynulo takmer sedemnásť rokov od 19. januára 1972, keď Moskovské komorné hudobné divadlo uviedlo svoje prvé predstavenie, lyricko-komickú operu Rodiona Ščedrina Nielen láška. Pod vedením vynikajúceho režiséra Borisa Pokrovského sa kolektív obracia k neprebádanému, rúca vžité kánonu, experimentuje, diskutuje.

Prinútiť herca, aby na javisku žil a diváka, aby uveril tejto javiskovej realite – to je neobyčajne ľahká úloha. Hudba a dráma sú schopné vyvolat skutočný estetický zážitok len vtedy, ak splynú do jednoliateho celku. Aby neposkytovali len možnosť oceniť spevákovu umenie, ale z diváka-poslucháča spravili spoluúčastníka predstavenia, donútili ho prijať „pravidlá hry“ a vniknúť do unikátnego obrazno-poetickej sveta. Moskovské divadlo sa usiluje maximálne vyhovieť týmto požiadavkám – tlmočiť etický a estetický zmysel diela, jeho súznenie s našou dobou, s dnešným vnímaním sveta.

Repertoár divadla je rôznorodý, vždy zno-va nadvážajúci na neprerušenú niť kontinuity kultúry. Udalostou historického významu sa stalo znovuoživenie hudobnodivadelných diel ruských a západoeurópskych skladateľov minulých storočí – D. Bortňanského, V. Paškeviča, J. Haydna, G. Rossiniho, G. Ph. Telemanna, G. F. Händla, W. A. Mozarta a F. Schuberta – ktoré boli pre dnešné publikum prakticky neznáme.

Pokrovskij ku každému autorovi pristupuje s osobitným „klúčom“. Napríklad v Barbiere zu Seville sa divák ponára do živl hry, radostnej bezprostrednosti, ľahkého humoru. Odhalí sa pred ním sama podstata komediálneho žánru s jeho typickým sklonom k zábavným metamorfózam, spájaniu kontrastných obrazno-významových rovín, prudkému rozvíjaniu deja, miešaniu úprimnosti a pretváry. Naproti tomu Imeneo, inscenovaný na objednávku Händlovskej spoločnosti v Halle (NDR), vzbudzuje poeticky vznešené city a pritakávaním nehybnemu, večne mladému a nádhernému ľudskému citu – láske, vyvoláva pocit katarzie.

Z príležitosti dvojstého výročia premiéry Mozartovo Dona Giovanniho uviedlo Komorné divadlo túto „operu opier“ na jeseň 1987. Ako to už býva, za dvesto rokov sa okolo tohto veľdiela nakopilo množstvo rozličných dohadov a interpretácií. Preto výcho-

diskovou estetickou platformou hlavného režiséra a jeho kolektívu bolo začať „od nuly“, aby sa oslobodili od predstavov. Umelecký kolektív mal odvahu pozrieť sa na geniálne dielo z pozície súčasnosti.

Nezvyčajná, diagonálne riešená scéna, ktorá akoby vybiehala do hľadiska, vytvára dojem priestoru a perspektívy. Rozohrávaný dej priam vystreľuje do plochy priestoru a prítomní sa stávajú očitími svedkami (ak nie účastníkmi) udalostí. Orchester umiestnený v úzadí javiska nie je jednoduchým sprevádzkačom, ale plastický zdôrazňuje hlavné sujetovo-významové motívy. Pozornosť divákov už pred začiatom predstavenia upútajú dvaja herci v čiernom – „služobníci predstavenia“, ak sú uvedení v programovom bulletine –, ktorí zamysleni sedia na javisku. V priebehu predstavenia sa menia na mláčlivých komentátorov udalostí, symbolickými „sprievodecami“ základnej myšlienky inscenácie – nevyhnutného trestu za hriechy, za pohľadanie mravnými základmi ľudskej existencie. Pokrovskij vrátil dielu jeho pôvodný názov – Don Giovanni alebo Potrestaný zhýralec (podľa režisérových slov druhá polovica názvu predstavuje „jadro, podstatu, kvintenciu diela“).

Základom repertoáru Komorného divadla sú však predsa len diela súčasných, predovšetkým sovietskych skladateľov – Tichona Chrennikova, Otara Taktakišviliho, Mikaela Tariverdieva, Valerija Gavrilina, Nikolaja Bogoslovského, Vladimíra Kobekina, Gleba Sedeňkova, Alexandra Čajkovského, Kirilla Volkova a ďalších. Medzi úspešné premiéry divadla sa zaradilo Zlaté teľa (podľa známeho Ilfa a Petrova) Tichona Chrennikova.

Operný skladateľ dneška to nemá ľahké. Aký vznikne medzi ním a divadlom – režisérom, riaditeľom, spevákm – vztah? „Chýti“ ich jeho dielo, náladia sa na jeho autorskú vlnu? Ved od toho závisí, či sa autorovi podarí vystúpiť pred divácke auditórium s tým, čo ho vzrušuje, a či ho skúsené operné publikum príjme. Mnohí skladatelia mali to šťastie, že v Moskovskom komornom divadle a jeho hlavnom režisérovi našli úprimných obdivovateľov a propagátorov súčasnej opery.

Podľa slov Alexandra Cholminova, jedného zo autorov, čo pravidelne spolupracujú s divadlom, kolektív divadla „je vždy ochot-

ný sa podeliť o farchu zodpovednosti za výsledok“. Moskovské komorné divadlo uviedlo šesť Cholminovových opier – Plášť a Bričku (podľa Gogola), Dvanásť sériu (podľa Šukšina), Vaňku a Svatbu (podľa Čechova) a Bratov Karamazovcov (podľa Dostojevského) –, ktoré sú svojprávou opernou kolekciou ruskej literárnej klasiky. V každej z týchto opier sa divadlo usilovalo odhaliť vnútorný svet hrdinov, tlmočiť najjemnejšie záchovy ich duševných stavov.

V odpovedi na otázku, prečo tak často siaha po dielach súčasných autorov, Pokrovskij hovorí: „Hudobné divadlo nemá právo oberrať seba a divákov o súčasné umenie, o dušovný život spoločnosti. Skladateľ presnejsie počuje epochu, cíti pulz života – to plynne z povahy jeho povolania; hudba ako umenie najbezprostrednejšie a najhlbšie tlmočí emocionálnu tvár svojich čias. Tým, že divadlo neustále vŕahuje diváka do atmosféry súčasnej opernej tvorby, cibí jeho vnímavosť. Emocionálne a významové impulzy hudobnej drámy 20. storočia, prenikajúce do duše ľudí, aktívne pôsobia na formovanie estetických a etických norem.“

Pozoruhodnou premiérou bolo aj uvedenie hudobnosčinickej kompozície Hudba arabského dvora na motívy piesni Bulata Okudžavu, v ktorom umenie sa slovo a tón spojili do harmonického celku. Korene obdivuhodne jednoduchých a zapamäťateľných melódii B. Okudžavu, tohto moderného barda, siahajú do kultúry mestskej romance. Okudžava sa s nami zhovára ako blízky priateľ o tom najhlavnejšom: o živote a smrti, o spravodlivosti, šťastí, láske. V neobyčajnom predstavení Komorného divadla, preniknutom tepom Okudžavovej hudby a poézie, sa odráža život celého pokolenia, poznáčený vojnou a naplnenie ani nie tak faktami a udalostami ako skôr zážitkami ľudskej duše. Operní speváci sa sami sprevádzajú na gitare, a tým vytvárajú atmosféru bezprostredného kontaktu, otvorennej komunikácie medzi umelcom a obecenstvom. Nie náhodou sa Pokrovskij na začiatku predstavenia obracia na divákov takto: „Máme pocit, že sa s vami potrebujeme porozprávať ako blízki ľudia. Preto sme siahli po umení Bulata Okudžavu, ktoré je blízke nášmu súčasníkovi.“

Scénická kompozícia, ktorú divadlo uviedlo k nedožitým osiemdesiatym narodeninám

Dmitrija Šostakoviča, citliivo predstavuje mnohostrannú osobnosť tohto veľkého umelca. Základom predstavenia boli rôzne Šostakovičove diela, medzi inými Balada a desať Piesní dvorného blázna (z hudby k Shakespearovej tragédii Kráľ Lear), osem piesní Z európskej ľudovej poézie, vokálny cyklus Satiry na básne Sašu Čorného a románca Nesmrteľnosť (zo Suity na básne Michelangela Buonarrotiho). Pásma Hráme Šostakoviča je svojprávym podobenstvom o ľoveku, o vrtkavosti osudu, ktorý dolieha, a o tragickejch metamorfózach života. Prepletajú sa v ňom dramatické a satirické, lyické a žartovné motívy a vytvárajú zložitý vzor...

Čo majú spoločné tieto na pohľad také odlišné predstavenia Moskovského komorného divadla? Divadlo sa dotýka neviditeľných strún v ľoveku, a vŕahuje tým diváka do rozhovoru o dnešku v jeho historickej perspektíve. Každé predstavenie plné živého pulzovania súčasnosti znepokojí divákovo vedomie a náuho ho premyšľať o poslaní ľoveka.

Komorné hudobné divadlo nepozná len moskovské publikum. Za roky svojej existencie kolektív vystupoval na mnohých jazikach doma i v zahraničí – v Polsku, Česko-slovensku, NDR, Maďarsku, Juhoslováii, Rakúsku, Taliansku, Fínsku, Francúzsku, Luxembursku, NSR, Belgicku. Jeho predstavenia všade vytvárali nefalšovaný záujem. Odčítajem aspoň jeden z mnohých ohlasov zo zahraničnej tlače: „Každé gesto je premyšlené, chôdza postáv prepracovaná, každý výstup perfektne zahraný. Akecia – to je smrť a intenzita, kde nás nadchyna originalita a humor.“ (Der Zeit, NSR.) O tom, že tento relativne mladý operný kolektív je známy a užívaný, svedčí aj fakt, že na jeho pôde sa už dvakrát – roku 1981 a 1986 – konal seminár Medzinárodného výboru pre hudobné divadlo UNESCO.

Rozprávanie o Moskovskom komornom divadle bude najlepšie zakončiť slovami jeho vedúceho: „Operné divadlo musí bezpodmene pamätať na to, že jeho umenie má byť demokratické, potrebné a zaujímavé pre všetkých. Ak publikum zaplní hľadisko operného divadla, potom sa práve toto publikum stane prostriedkom, hybnou silou a dôvodom na premeny a oživenie operného umenia.“

ALLA BAJEVOVÁ, APN HZ

K OTÁZKAM PREPISU NIEKTORÝCH DIEL JOZefa GREŠÁKA

BYSTRÍK REŽUCHA

Skutočnosť, že hudobné dielo dostáva plnohodnotný tvar, t. j. ozíva len prostredníctvom interpreta, viedla v dejinách k permanentne zaužívanej praxi určenia tej-ktorej skladby vybraným produkčným umelcom (pokiaľ ním neboli sám skladateľ), ktorí v očiach autora boli čo možno najlepšie zoznamení s jeho predstavami i zámermi a zaručovali tak autentické tlmočenie jeho tvorby. Čím je skladateľ svojprávejší, čím viac sa vymyká z „normy“, alebo čím je náročnejší, tým viac je odkázaný na duchom spriazneného interpreta, ochotného vziať na seba i úskalia tejto svojprávosti.

Výrazným príkladom takého umeleckého partnerstva je (bol) vzťah medzi azda najosobitejším predstaviteľom súčasnej slovenskej hudobnej tvorby Jozefom Grešákem a dirigentom Bystríkom Režuchom. Dodnes stále celkom nedocenený a isto dôkladne nepoznaný a nepochopený skladateľ našiel v tomto umelcovi nielen dôverného znalca, ale aj uvzatého propagátora a oddaného interpreta, bez ktorého by oživenie väčšiny jeho orchesterálnych, vokálno-symfonických i operných diel bolo iluzorné i pochybné. Bystrík Režucha uviedol premiérovo takmer všetky autorove skladby počnúc rokom 1967 (Koncert pre klavír a orchester – 1967, Rotory 2 – 1970, Východoslovenská symfónia – 1972, Améby – 1972, Zuzanka Hraškovie – 1975, Concertino pre husle a orchester – 1976, Vokálna symfónia – 1977, Panchicha – 1978, Organová symfónia – 1978, Komorná symfónia – 1982, Hudba pre klavír a orchester – 1984, Preludio drammatico – 1985, Prelúdium, Intermezzo a Tanec – 1986, Neprebudený – 1987).

Originalita hudobného myslenia Jozefa Grešáka i jeho realizácie v hudobnom diele si však vynutili súčasne upustenie od tradičných foriem zápisu, najmä pokiaľ ide i fixáciu časovo priestorových komponentov, čo v prípade diel určených pre kolektívne predvedenie stavia tradične školených interpretov pred takmer neriešiteľné úlohy. Bystrík Režucha, autor skladateľom autorizovaných „prekladov“ Grešákových partitúr, sa vo svojej malej štúdiu pokúša osvetliť tento problém a tým súčasne jednu zo záhad fenoménu Grešák.

R.

Sedemdesiate roky sa stali pre Jozefa Grešáka obdobím pravej tvorivej explózie. Tu akoby celoživotná práca a úporne hľadanie vlastného univerza náhle vyvrcholenie až v relatívne pokročilom veku, prinášajúc kryštáľovo čisté, zrelé plody. „Naš milý, veľmi talentovaný diletant“ začína byť považovaný za individualitu nerešpektujúcu školské pravidlá, pokúšajúcu sa mnohokrát o zdanlivo nemožné – napríklad zhudobniť notoricky známu Hvieddoslavovu Zuzanku Hraškovie (stála skladateľom k dispozícii celé dekády). Obdivuje Weberna, Bartóka a svojho „duchovného brata Janáčka“, najvýdatnejším žriedlom jeho inšpirácie ostáva však slovenské umenie všeobecne a východoslovenský hudobný folklór konkrétnie. Jeho rytmické bohatstvo sa mu vidí nevyčerpateľne a modálne bohatstvo siaha až po dodekafóniu.

Pri pohlade na zavŕšené dielo je nám dnes už jasné, že sme konfrontovaní s odkazom majstra. Jeho zrelé diela vyjadrujú znaky tvorca, stojaceho vysoko nad otázkami zvládnutia remesla, ktorého absolútne majstrovstvo nám každou svojou notou zanecháva veľké umelecké posolstvo.

Pri analýze kompozičnej metódy Grešákovho najzrelšieho tvorivého obdobia nevystačíme s tradičnými, dodnes platnými termínmi. Podstatu skladby vidí v „pohybe“, v neustálej pulzácií hudobného prúdu, v atomárnej štruktúre formy. Dielo pre Grešáku pozostáva z tzv. buniek (pojem iba podobný taktu), ktorých základ, podstatu tvorí pulz. Pulz rozlišuje „priestorové“ a „časové“.

Počet priestorových pulzov bunky je označený nad každou bunkou číslom z radu 1, 2, 3, 5, 8, 13 a 21. Tento číselný rad je výsledkom Grešákových logických, hudobných, biorytmických a filozofických úvah. (Až neskôr sa dostať k informácii, že ide o výsek z Fibonacciho radu.) Súčasne udáva aj časovú hodnotu priestorového pulzu na začiatku skladby metronomickým údajom (celkom podľa zaužívanej praxe). Veľkosť bunky je daná počtom priestorových pulzov v dialekтиčkej väzbe na súčet veľkostí troch pohybov v nej.

Casový pulz: každý pohyb má svoj začiatok, smer (nahor, nadol, vodorovne) a konec, pričom platí zásada, že v každej bunke sa nachádzajú tri pohyby, ktoré môžu byť symetrické, alebo asymetrické. Začiatok pohybu nazývame **impulzom**. V každej bunke sa teda nachádzajú tri impulzy (iba podobné našim dobám). Okrem toho pri skladbe s textom bunka obsahuje celistvú myšlienku (nemôže byť rozdelená taktovou čiarou). Veľkosť pohybu sa nemusí vždy zhodovať s vel-

tónových výšok, ich skutočného trvania, či inštrumentácie. Pri prepisoch diel z Grešákovho vrcholného obdobia som iba zamenil logiku Grešákovho zápisu za logiku zápisu dnes ešte platné (ide vlastne o „preklad“). Kolektívnu telesu to umožňuje naštudovať dielo v klude, pri plnej koncentrácií a v rozumnom čase. Poslucháč, počúvajúci dielo s Grešákovým originálom v rukách nespozná pri citlivej dirigentskej práci nijaký rozdiel.

Grešákov zápis je vždy kryštáľovo čistý, ten „nás“ tradičný občas nevyhnute na jednu nohu kriva. Každý, kto chce interpretovať jeho skladbu používajúc „normálny“ zápis, by mal najprv študovať originál.

Na ukážku oboch vizuálnych podôb som vybral dve krátke ukážky z originálneho klasívneho výtahu Grešákovej opery Neprebudený a ich prepisy.

MUZIKOTERAPIA

VČERA, DNES A ZAJTRA

JARMILA DOUBRAVOVÁ

Muzikoterapia patrí u nás k vleklým „spoločenským chorobám“. Mnohí vedia, „že by sa s tým niečo malo robiť“, niečo sa i robí, ale nikto nie je kompetentný na to, aby urobil všetky nevyhnutné potrebné kroky pre to, aby sa uskutočnila táto služba ľudskému zdraviu s dosahom pre všetkých a kohokoľvek. Pretože však všetko potrebuje svoju odbornosť, iba dobrá vôľa nastačí (s tou možno i nevedomky škodiť), predkladám túto štúdiu na úvahu nad možnosťami a predpokladmi u nás prakticky dosiaľ neexistujúceho odboru ľudskej činnosti.

Nie som kompetentná zaoberať sa muzikoterapiou z hľadiska liečenia hudbou: na to by som musela absolvovala školenie a tréning a prakticky sa muzikoterapii venovať. Myslím však, že som kompetentná posúditi muzikologické predpoklady muzikoterapie a to na základe znalostí a skúseností, ktoré som získala počas dvadsaťročného kontaktu s muzikoterapiou, semiotikou a estetickou literatúrou, s niektorými muzikoterapeutickými pracoviskami u nás a s náhodnými kontaktmi v zahraničí. Na tomto základe predkladám pohľad do muzikoterapie vo svete a jej možnom spoločenskom dopade u nás.

Pokial ide o muzikoterapiu z hľadiska jednotlivých škôl, metód, resp. ich dejín, odkazujem na príslušné heslo Poledňákovho Stručného slovníka hudobnej psychológie (Supraphon 1984, 206–212). Z poslednej doby upozorňujem na stat v Acta Universitas Palackianae Olomoucensis (F. Kohoutek: Vědecké principy muzikoterapie) a na určite už vydané Acta medzinárodného terapeutického kongresu, ktorý sa konal v Janove v zime 1985. – Muzikoterapia je typickým interdisciplinárnym javom, u ktorého môžeme pozorovať „roj disciplín visiacich na probléme“ – ako to v inej súvislosti výstižne formuluje Piaček (Sebareflexívny sprievod výskumu jazyka, Jazykovedný časopis 1989, 1, 51–56). Muzikológia – zvlášť estetika a semiotika a z medicíny zvlášť psychológia a psychiatria, rovnako ako neurofiziológia, sa podieľajú na jej utváraní a na jej zameraní. Súčasne možno konštatovať, že existuje len málo oblastí medicíny, kde by sa muzikoterapia aplikovala. Okrem psychológie a psychiatrie sa dnes používa na interných, neurologických, gynékologicko-pôrodníckych klinikách, na reumatológiah, stomatológiah, kožných klinikách, alergológiah, geriatriach, rehabilitačných oddeleniach a detských klinikách. V rámci tzv. americkej školy sa dokonca hovorí o „hudobnej farmakológii“, ako nás informuje Kalina a Vodňanská (F. Kalina: Přehledně o muzikoterapii, Hudobní rozhledy 1976, 4, 185–187). Muzikoterapia troch základných škôl – švédskej, americkej a lipskej – využíva na základe receptívnom alebo aktívnom celý rad metod s účelom odstrániť strach na príklad z chirurgického zákurom, ovplyvniť celkový stav pacienta, pri liečbe dlhotrvajúcich chorôb, pri prevencii emocenej deprívacie a pri náprave komunikačných porúch. Ako hovorí Reinecke: „Každý môže pozorovať, že ani reč neprebicha výlučne vo verbálnej rovine a dominantne v racionálnej oblasti výmenou argumentov, ale že je komplexnou interakciou, v ktorej hrá svoju rolu rituál, konvencia, symbolika gest i fiziognomické varianty výrazu vedľa racionálnej rovine a jej verbálneho aspektu. Reč je samozrejme vlastná abstraktnej rovine, t. j. práve onen racionálny aspekt verbálnej komunikácie, kedy reč nadobúda nástrojový charakter. Hudba ako typ nonverbálnej komunikácie predstavuje vždy komplexnú a komplementárnu komunikáciu, t. j. viacvrstvovú.“ (H. P. Reinecke: Musikalische Kommunikation und Musiktherapie 1973, 1; vid recenziu Hudobní veda 1973). Táto viacvrstvovosť, ktorej predpoklady sú dané v ľudskom pamäťovom a skúsenostnom repertoári fylogeneticky a ontogeneticky, je základom možnosti jej liečebného využitia. Ak zmyslom muzikoterapia je liečenie, potom jej význam spočíva v dvoch rovinách: jednak široko spoločenskej – muzikoterapia môže výrazne ovplyvniť napríklad chorobnosť do tej miery, že pacienti nebudú len pasívne chorí, ale budú vedome ne-mocní, aby mali moc tým vedome ovplyvniť svoj stav; to môže mať dalekosiahle dôsledky, vrátane ekonomických; ďalej môže muzikológia napomáhať dozrievanie každého jednotlivca. – Druhú významovú rovinu tvorí rovina odborná: cielené využitie nejakých vlastností objektu vždy znamená aj overovanie hypotézy, z ktorej využitie vychádza.

Než sa budem venovať muzikoterapii vo svete, zhodnotím stručne jej predpoklady vo svete i u nás v 80-tych rokoch. Muzikologické predpoklady muzikoterapie vychádzajú z dvoch zdrojov: z teórie komunikácie a zo semiotiky. Azda najznámejšou muzikologickou publikáciou, zaoberajúcou sa teóriou komunikácie v hudbe je The Anthropology of Music Alana P. Merriama (Northwestern University Press, 1964, s. 258): „Here is the kind of study which seeks to understand music not simply as a constellation of sounds, but rather as human behavior“ (Je to druh štúdie, ktorá sa snaží chápať hudbu nielen ako púhe zoskupenie zvukov, ale skôr ako ľudské správanie) – tak charakterizuje sám autor svoju publikáciu. Ako je známe, stala sa Merriamova kon-

cepcia predmetom diskusie u nás na konci 60-tych rokov na stránkach Hudobných rozhľadov. Vlastná teória komunikácie, zaoberajúca sa symetriou, komplementaritou a metakomplementaritou ľudskej vzťahov však vychádza z konceptu Gregoryho Batesona a školy v Palo Alto. S touto koncepciou je úzko spätá teória ostenzie (vid I. Osolsobě: Divadlo, ktoré mluví, zpívá a tančí. Praha, Supraphon 1974). Druhý zdroj predstavuje hudobná semiotika, predovšetkým tak ako sa rozvinula v Amerike v 50-tych rokoch na základe predchadcov v rokoch tridsiatych a štvrtdesiatych, zvlášť Charlesa Morrisa a Suzanne Langerovej. Emotion and Meaning Leonarda B. Meyera (The University Press of Chicago Press, 1956) otvára cestu k analýze a skúmaniu referenčného významu hudby, t. j. schopnosti hudby odkazovať nielen na inú hudbu, ale i na skutočnosť. Táto špecifická dvojotvorenosť hudobného významu sa stala východiskom syntetizujúcej koncepcie, formulovanej u nás v 60-tych a 70-tych rokoch na základe muzikologického odkazu Otakara Zicha, českého štrukturalizmu a teórie intonácie (J. Jiránek: Tajemství hudebného významu. Praha: Academia 1979). Popri tomto prúde vznikla interpersonálna hypotéza hudobnej semantiky, ktorá prešla do konca 60-tych rokov overovacími štúdiami a bola potvrdená (F. Knobloch – J. Juno – H. Jušnová – Z. Koutský: On an Interpersonal Hypothesis of the Semiotics of Music, Kybernetika 1968, 4, 364 – 382). V 70-tych a 80-tych rokoch potom bola muzikologickým rozpracovaná (štúdie autorky o huslovom koncerte A. Berga – Hudební věda 1972, dielo L. Janáčka – Opus musicum 1973, 1974, o hudobnej semióze a semiotike hudby – Hudební věda 1975, o hudobných formách ako modeloch komunikácie, 1979 – publikované v Aktách II. medzinárodného semiotického kongresu Unfolding Semiotics 1984, o Janáčkovi a Stravinskom – publikované v zborníku konferencie UNESCO 1980, o Sibeliu a Sukovi, 1983, o analýze a fantázii, 1988, o hudobnej semiotike – publikované v Hudební věde, II. časť Praha 1988) a využitá v muzikoterapii na geriatrickom oddelení v Horných Beňkovicach a pri výskume rytmu (M. Vojtěchovský – J. Tůma: Vněmání hudby ve stáří. Referát na 12. celostátnej psychoterapeutickej konferencii v Poděbradoch 14. 12. 1979).

Napriek všetkým podozrievaniam z muzikologickej – a tým pre väčšinu aj hudobnej – nešpecifickosti, nado búdajú tieto tendencie a s nimi späté koncepcie významu už tým, že existuje mnoho otázok, ktoré nie sú v tradičných muzikologických koncepcích, orientovaných historicky a európocentricky, ani riešené, ani riešiteľné. (Istú konfúziu spôsobuje naštastie už vyprchávajúca módnosť týchto trendov, ktorá vábila dobrodruhov.)

Ako vyzerá muzikoterapia vo svete? Odvolávam sa na štúdiu B. Prusíkovej a J. Schánikovej: Systém muzikoterapeutického výcviku muzikoterapeútickej spoločnosti existovalo vo svete 40 muzikoterapeutických spoločností (údaje pochádzajú zo 70-tych rokoch). Formou krátkych kurzov a seminárov so supervíziou sa muzikoterapia pestovala a pestuje v Španielsku, Japonsku, na niektorých školách v NSR, Kolumbii, v štáte Victoria v Austrálii a v Československu. Fôrmou intenzívneho výcviku, dlhšieho než dva roky, sa pestuje vo Švajčiarsku, Dánsku, na niektorých školách v NSR – napríklad v Hamburgu a Heidelbergu, vo Švédsku, v Argentíne, Brazílii, Kanade, v Juhoafrickej republike, USA, Veľkej Británii, Fínsku, Francúzsku, Rakúsku a Poľsku. Vo forme dlhotrvajúceho výcviku so supervíziou sa rozvinula na univerzite v Jyväskylä – v lete 1985 mal 1. ročník hudobnej vedy 200 poslucháčov – a na šestnásťich amerických univerzitách. Pokial ide o našich sedov, je vysoko rozvinutá v NDR, kde je spätá s menom muzikológa Christopha Schwabeho, zakladateľa tzv. lipskej školy. Vysokoškolské štúdium, jediné v socialistických krajinách, existuje na Vysokej hudobnej škole vo Vroclavi a v Tešíne a je späté s menom profesora Natasona. Štúdium je podiplomové, dvojročné, s prednáškami z medicíny, psychológie a muzikológie. Na viedenskej Vysokej hudobnej škole existuje samostatná katedra od roku 1959, jedna z najstarších v Európe: štúdium na nej trvá tri roky.

U nás sa muzikoterapia praktizovala alebo praktizuje na niektorých psychiatrických a psychologických pracoviskách v Prahe, Horných Beňkovicach, Sadskom, Opave, Kroměříži a v Bratislavе. Pracovná skupina pre muzikoterapiu pri psychiatrickej spoločnosti spolupracuje s Českou hudobnou spoločnosťou, pod ktorej záštitou vydáva bulletin. Citelný nedostatok kádrov je daný skutočnosťou, že muzikoterapeut musí prejsť nie len školením, ale i tréningom a to v spolupráci oboch materských disciplín, prečo nie sú zatiaľ vytvorené ani muzikologické predpoklady napríklad na vysokej škole.

Ak sa nepodarí v najkratšom možnom čase nájsť základňu pre spoluprácu odborníkov-pedagógov oboch základných profesii, nebude muzikoterapia ako jedna z najstarších i najnovších terapeutických metod môcť plniť svoju funkciu nielen spoločenskú, t. j. pre každého občana tohto štátu, ale i odbornú – pre muzikológov a terapeutov dnešných i budúcich.

Pri pohľade na veľké premeny, ktoré nastali za štyridsať rokov, máme dojem, že po období aktívneho boja medzi predstaviteľmi starého a moderného umenia došlo – možno s požehnaním – k určitému nezáujmu o estetické problémy. Ako vy sám toto obdobie posudzuje?

Retrospektívne sa nám vždy zdá, akoby sa dejiny skladali z veľkých prúdov, z avantgardných zápasov. V tomto viedení sa veci vobec nejavia podľa ich skutočného priebehu. V roku 1945 nejestvovala žiadna skupina. Boli sme hŕstkou žiakov v stopách Messiaena, ktorý mal svoje objavy ešte len pred sebou, a Leibowitz: spolu desať či pätnásť osôb z celého konzervatória späť iba určitou formou zvoleného štúdia. Pravda, v neprajnom a ešte viac ignorantom prostredí už takáto volba dodávala nádych výlučnosti. Čoskoro sa však objavili medzi nami divergencie, lebo niektorí odmietli v mene humanizmu a nevyhnutnosti žiadať od druhých, aby počkávali po ceste, na ktorej im hrozilo nepochopenie; táto ideológia mi naháňala strach a podľa mňa mala byť obranným štítom konformizmu. Takže v roku 1946–1947 nás bolo naozaj veľmi málo a s medzinárodnými organizáciami sme nemali nijaké kontakty; lebo netreba zábať, že až po začiatok 50-tych rokow sa cestovalo málo a ja sám som cestoval len pod záštitou Barraultovej spoločnosti.

Toto parízske hnutie zapôsobilo na ďalších hudobníkov, akonáhle sa o ňom dozvedeli: z Belgicka prišiel Pousseur; Stockhausen strávil v Paríži rok. Taktôto sa začali medzinárodné vzťahy a najmä vzťahy s Darmstadtom. Keď sa dnes hovorí o Darmstadtke ako o veľkej bojovej skupine, zabúda sa jednoducho na to, že išlo iba o obmedzené a krátkodobé stretnutia – desať dní ročne. Tak trochu na spôsob veľmi obmedzeného knižného veľtrhu sme sa stretávali, aby sme sa informovali o tom, čo sme robili, aby sme diskutovali, uvádzali dieľa toho či predchádzajúceho roka. Koncerty sa konali maximálne pred 150-timi osobami v malej budove, v ktorej ani nebola riadna koncertná sieň. A z času na čas nám nemecký rozhlas vo Frankfurte, Kolíne či Badene zapožičal svoj orchester na koncerty väčšieho rozsahu. Pokial ide o mňa, do Darmstadtu som pravidelne začal chodiť až neskôr, v rokoch 1955 až 1965. Predovšetkým som mal rád pohostinný ráz týchto stretnutí, priali skôr k občas aj polemickej ozvdušie; zúčastňovali sa na nich osobnosti, ako napríklad Adorno, ktorý tam prednesol dve či tri dôležité prednášky.

Ako si vysvetľujete, že ste mohli budť dojem skupiny?

Zvonka sme mohli pôsobiť ako skupina, ale nemali sme nijakú spoločnú estetiku. Možno sme mali spoločný ideál, ale najdôležitejšie boli osobné affinity – ľudia sa zoskupovali okolo niekoľkých osobností.

Bola to teda akási negatívna jednota? Bolo to preto, lebo všetci spoločne odmietali, aby sa ich spolupatriecnosť definovala?

Presne tak. Odmietli sme početné situácie, ktoré sa zdegradovali alebo sa stali triviálnymi, pričom jediný spôsob ako vnútiť niečo iné, bol odísť z tohto prostredia. Avšak skutočnosť, že sme sa niekoľkí ocitli akoby na jednom ostrove a nadviazali určitý typ vzťahov, ešte nevytvára jenduť štýlu. Stockhausenov článok o hudobnom spracovaní poetického textu je v tomto ohľade veľmi jasné: spôsoby, ktorými Nono, ja sám v *Klative bez majstra* (Marteau sans maître), Stockhausen v *Speve mládencov* (Gesang der Jünglinge) traktujeme text, sa všetky navzájom odlišujú.

Spomedzi tých, ktorí sformulovali myšlienku avant-gardy, ovplyvnil vás napríklad Adorno, filozof a hudobník v jednej osobe?

Myslím si, že viac sme ovplyvnil my jeho než on nás. Keď sa Adorno koncom štvrtdesiatych rokow vrátil do Nemecka, bol pod vplyvom Berga, takže sme ho pokládali skôr za prekonaného. Navyše, poznali sme ho len ako skladateľa (v rokoch 1953–1954 neboli jeho práce preložené a čítali ich jedine Nemci, napríklad Stockhausen), preto sa nám zdal byť druhoradým predstaviteľom generácie, ktorá v porovnaní s predchádzajúcim nedokázala vynaliezať. Takže, ak sme si tohto ľadu vyzáili ako ľadu, to čo predstavoval, sme si už nevážili skôro vobec. On sám mal hodne pochybností o našej generácii a písal o stárnutí novej hudby. Bol to však ľad výnimočne inteligentný a pozerajúc sa na naše partitúry (aj keď mu Stockhausen vytýkal, že ich neštudoval dostatočne pozorne) si uvedomil, že to, čo sme robili, bolo pre neho nepredvídaným, avšak logickým pokračovaním toho, čo bol poznal predtým. Keď som ho stretol naposledy, pred jeho smrťou, prehlásil, že je šokovaný nedostatočnou profesionálnosťou väčšiny príslušníkov našej generácie – čo je výčitka, ktorú nikdy nevyrieckol na adresu Stockhausenových ani mojich diel – lebo nadovšetko ho šokovalo vidieť ľadí komponovať bez nástroja v ruke.

Skutočnosť, že vo Francúzsku hráte úlohu porovnatelnú s Adornom, že ste sa stali teoretikom a dnes profesorom na Collège de France, možno odôvodniť tým, že tu niet jemu podobnej osobnosti.

Dôvod, ktorý ma priviedol k písaniu, je ostatne istý ako ten, čo ma viedol k vytvoreniu Domaine musicale, totiž túžba sprostredkovať verejnosti to, o čo ide, čo sa deje. Toľko ľadí píše o hudbe bez toho, aby ju poznali! No som presvedčený, že s výnimkou veľkých básnikov (Mallarmého a Baudelaire) texty o Wagnerovi predstavujú maximum toho, čo možno napísat o hudbe) vziať medzi hudobným výrazom a hudobným jazykom možno pochopit iba zvnútra. Adorno

Pierre Boulez od Domaine musical k IRCAM-u

vďaka svojmu dvojitému, filozofickému a hudobnému vzdeleniu dokázal vytvoriť kontakt so svetom. Čo sa mňa týka, nemám filozofické vzdelenie, ale snažím sa uvažovať o praxi komponovania a pokúšam sa dospiť k dosť všeobecnej formulácii svojich myšlienok. To, čo som, napríklad, napísal o čase u Wagnera, zaujalo Deleuze; moja reflexia tak môže poslúžiť ako opora pre filozofickú reflexiu.

Nezmenil sa diskurz o tvorení? Nie je to skôr inžinier, majúci prístup ku strojom než filozof, ktorý je v pokušení ho monopolizovať?

To si nemyslím. Inžinier má typ precíznej predstavosti, veľmi odlišnej od skladateľovej imaginácie, takže sa, žiaľ, vôbec nekrijujú a na to, aby sme ich prinútili stretnúť sa, je treba mnoho námahy. Avšak to, že dnešný diskurz už nie je taký ako pred štyridsiatimi či štyridsiatimi piatimi rokmi, je pravda.

Ked som objavil hudbu, objavil som ju celú naraz, zatiaľ čo dnes sa objavuje iba postupne. Ako devätnásťročný som nepočul žiadne súčasné dielo, pretože sa prakticky žiadne nehralo. Bartók bol neznámy, Stravinskij sa sotva hrával, Svätenie jari nikdy, Ravel bol považovaný za posledný výkrik. A náhle objavenie ceľej tejto tak dôležitej hudby bolo ako veľký šok. Fakt, že naša generácia objavila všetko naraz, je, domnievam sa, jej šťastím a výsadou. To vyvolalo účinok veľmi rýchleho vstrebania a zároveň odmietnutia všetkého toho, čo predchádzalo. A urobili sme to, čomu sa hovorí „tabula rasa“ lebo po takom otrase už nemožno súhlasit s postupným a akoby kradmým vchádzaním do dejín. Často počúvame, že tento zlom spôsobila vojna. Áno je to nepriamy dôsledok vojny: neprítomnosť vedomia, po ktorom nasleduje náhle uvedomenie, s ktorým všetko zmizne.

Po tomto muselo dôjsť k reflexii o jazyku hudby. Nemohli sme sa už uspokojiť s jednoduchým preváraním toho, čo sme zdedili. Odtiaľ prechod cez nulový stupeň rukopisu (écriture) a radikálne pochybovanie: čo je hudobný rukopis (écriture)? Na čo slúži? Ako ním narabat? Takto sme si spolu s Stockhausenom a s ďalšími položili otázku, aby sme zistili, čo vychádzat pri tvorbe nových hodnôt, otázku, ktorá si vynutila obnovenie jazyka na nových základoch. Boli či neboli tieto nové základy nesprávne? V každom prípade boli kvôli určitej percepции „de-realizované“ a táto etapa bola nevyhnutná. Dodnes si myslím, že najviac posunuli vývin tie historické obdobia, v ktorých došlo k prekročeniu určitých daností percepcie. Ked totiž prijmete danosti percepcie, pracujete v známom okruhu, ak však intelektuálne tieto danosti prekročíte, ste stúpený prekročiť hranice a prijať nové normy. Takáto skúsenosť je nevyhnutne krátká – v mojom prípade trvala dva roky – ale má prvotný význam, porovnatelný s prípadom Weberna, ktorý v rokoch 1912–1913 zložil svoje krátke skladby s použitím iba niekoľkých tónov bez toho, že by bol mohol pokračovať, keďže zhustoval na maximum a chcel sa vyhnúť opakovaniu.

V tomto krátkom období sa ľovek cíti ako na veľmi úzkej ceste, rozdelený medzi potrebu robiť niečo iné a vedomí toho, že na to ešte nemá prostriedky z dôvodu prílišnej rigídnosti techniky. Z toho plynne potom akýsi dialektický pohyb medzi poriadkom a jeho narušením: v jednom odbobe prevláda disciplinované a usporiadane myslenie, potom, kedy sme skutočne uvažovali o poriadku, začneme rozmyšľať o prostredkoch jeho rozvratu, lebo dielo sa rodí z porušovania základného poriadku.

Pokiaľ ide o mňa, som počnúc rokmi 1952–1953 začal pracovať na **Kladive bez majstra**, kde som sa orientoval na nepredvídateľnejšie postupy s pružnejšou, slobodou podporujúcou technikou. Na základe toho som rýchlosťou k otvorenému dielu. Priviedla ma k nemu nasledujúca úvaha: kedyž som pracoval slobodnou voľbou, prečo by som túto voľbu neaplikoval na samotnú formu? Prečo rozhodovať o nejakom riešení? Chápanie diela ako niečoho vynájdeného v poslednej chvíli predsa predpokladá, aby boli poskytnuté všetky riešenia, aj keď sa nezvolilo nijaké z nich. Nie je to ľahké, lebo v danej chvíli máte päť riešení, potom štyri, potom tri a musí sa to urobiť vo forme, ktorá by obsahovala kontinuitu. Zvláštnu lineárnu trajektóriu je omnoho ľahšie. Tu sa podľa mňa situuje veľký moment objavu.

V tom istom momente som objavil náčrtky k Mallarmého Knihe, avšak kupodivu až dodatočne: práve som dokončil svoju tretiu sonátu, kedyž mi ich poslali. Našiel som v nich skôr akési overnie: kedyž som totiž mysel na otvorené dielo, mal som na mysli typografickú dispozíciu „hodu kociek“, ktorá by umožnila čítať vety v diagonale, takým spôsobom, aby – podľa voľby tej či onej cesty – došlo ku zmiešaniu viacerých významov. Vidiac však Knihu či skôr ruinu, ktorú predstavovala – veľmi peknú ruinu – pochopil som, že bola nerealizovateľná. Pravdu ostáva, že aj hudba smerovala k otvorenej forme. Avšak hudobník sa musí rozhodnúť medzi svojou špekuláciou, ktorá môže byť dalekosiahla a praxou, s ktorou je nevyhnutne konfrontovaný. Reálny svet hudby, s ktorým som sa od onej chvíle denne stýkal, mi umožnil odhadnúť túto vzdialenosť, lebo aplikovaním myšlienky na realitu zistíme, čo je v nej utopické: nemohlo jestovať otvorené dielo pre sto ľudí, musel byť zasvätené chaosu alebo reprodukovať stále ten istý výsledok. Odvtedy som vážne začal uvažovať o podmien-

kach relativity vnútri diela. No, kto hovorí o relativite vnútri diela, hovorí o relativite jazyka, relativite klúčov. Inak povedané, už nešlo o to určiť si, podľa princípov. Viedenskej školy, všemocné pravidlo, z ktorého sa dalo všetko odvodiť. Tento teokratický svetonázor, ktorý spočíva v odvodení sveta z niekoľkých princípov tým, že si predsa len dáva sedem dní na jeho stvorenie, som nahradil progresívnym postupom. Prišiel som na to, že pravidlo je platné iba na okamih, keďže musí byť porušené a tým sa súčasne rodí nové, iné pravidlo. Nakoniec som dospel k permanentnej transformácii disciplíny a pravidla.

v pamäti nevedomosť a ľahostajnosť francúzskych ustanovení, proti ktorým som bojoval na jednej strane a nemecký vzor na strane druhej, chápem túto úlohu predovšetkým ako neustálu snahu nechať dvere otvorené. Z tohto dôvodu som založil IRCAM. To samozrejme neznamená, že tam prijímam hocičo.

Musíte teda voliť medzi viacerými možnosťami; tiež sa vyhýbate určitým prúdom, minimalizmu či neoromantizmu?

Je to tak, ale to nám neprekážalo, aby sme neuviedli premiéru skladby Stevaa Reicha. A budeme dávať aj nemeckých neoromantikov, už aj preto, aby sa ľudia s touto hudbou oboznámili.

Ked ste po roku 1975 založili IRCAM, hovorili ste o kríze hudby, z ktorej sa bolo treba dostať. V iných druhoch umenia v maliarstve, v literatúre sa princíp avantgardizmu rozplynul. Naproti tomu hudba pod výšim vplyvom zostáva verná myšlienke estetického pokroku, neustáleho pochodu vpred.

Tento rozdiel možno vysvetliť tým, že mám denne do činenia s hudobným obchodom a že som stál na čele najoficiálnejších inštitúcií. Poznám teda hranice možností v tomto, akokoľvek liberálnom rámci. Kríza, o ktorej hovoríte, nasledovala, myslím, po istej nervozite voči inštitúciám, ktorú predstavovalo hnutie roku 1968, o ktorom možno prinajmenšom povedať, že nevelmi podporovalo tvorbu. Mnohí skladatelia sa uspokojili s tým, že dávali zelenú všetkým možným a predstaviteľným fantaziám pod vplyvom falosného dojmu slobody, ktorá nastúpila najmä v hudbe po období prílišnej disciplíny. Avšak namiesto očakávanej veľkej vlny, rok 1968 bol iba zmesou nervozity, ktorá vyústila do nekonečného tárania a do bezvýznamných diel, ktoré postrádali novátoriské myšlienky. No jedným z ústredných problémov dnešnej hudby je problém materiálu – problém, s ktorým sa stretli, napríklad, architekti v rokoch 1900–1920. Sú tu totiž ohraničenia nástrojov: možno ich však prekonať tým, že s jestvujúcimi nástrojmi budeme robíť hocičo? Tieto drobné akcie, sporadické a excentrické v geometrickom zmysle slova, ma čoskoro presvedčili o potrebe autentickej reflexie o materiále. O globálnej reflexii, ktorá zahrňuje celý kompozičný proces vychádzajúci z materiálu a vyústi vo vzťahu verejnosť-dielo. Taká reflexia sa nedala uskutočniť v bežnom prostredí, príliš podrobenom spoločenským a obchodným tlakom: bolo treba vytvoriť ustanovizeň, ktorý by bádateľom umožnil pracovať v izolácii, tvoriť a prípadne neuspiet, lebo je treba mať aj možnosť neúspechu.

Hľadám a vždy som hľadal kvalitu, nie kvantitu. Nič ma viač nedokázalo rozčúliť ako tie festivaly, ktoré uvádzali stavať dvadsať premiérov za dva dni. Čo sa mňa týka, pokúšam sa skladateľom, technikom poskytnúť technologické prostredie na vysokej úrovni. Pozývam tam tých skladateľov, ktorých pokladám za zaujímavých alebo ktorých za takých pokladajú iní, lebo výber nerobi sám: naopak svoj vlastný výber, ktorý v danom prípade nepokladám za rozhodujúci, preosievam. Mojim cieľom nie je vytvoriť homogénnu skupinu tým, že by som sa obklopoval skladateľmi s akousi firemnou značkou, ale – povedal som to pred chvíľou – zabezpečiť prechod a poskytnúť dokumentáciu.

Máme dojem, že od roku 1971 ste fundamentalistom a že v snahe dostať sa až k podstate hudby ste takpovediac otvorili skrinku Pandory, umožnením ešte väčšej slobody bez viditeľných bariér. Nie je tento pohyb nekončený?

Takto by som problém neformuloval. U veľmi mladých skladateľov ma napríklad zaujíma to, že rozmyšľajú inak než ja, pričom vychádzajú zo mňa, že ich úsilie sa začína tam, kde sa moje končí, či aspoň stabilizuje. A konštatujem, že v skutočnosti v kompozícii uprednostňujú iné zvukové kvality alebo formové koncepte ako ja, takže, ak je medzi nimi a mnou istý spoločný úmysel, tak spoločného postupu nict. Ostatne, myšlienka školy je pre mňa úplne neznesiteľná. Moja úloha voči nim spočíva v snahe dbať o to, aby nezotrvali pri koncepcnom skúmaní, viesť ich k tomu, aby písali diela, ktoré by si publikum mohlo vypočuť, lebo prax a spekulácia môžu napredovať iba spoločne. Oni sa zase nepovažujú za avantgارد (nemám rád tento termín, v ktorom, myslím, Baudelaire vrátil vojenskú metaforu). Sú, povedal by som, strážou, čo sa prejavuje intenzívnejším pohľadom na veci a znamená, že aktivizujú myslenie, ktoré ich vedie do budúcnosti. Nie že by mali, opakujeme, spoločnú estetiku, ale sú solidárni v istom skúmaní – napríklad v reflexii o materiáli, o čom som práve hovoril.

Myslite si, že publikum, získané pre tento druh hľadania, sa rozšírilo alebo sa premenilo smerom do hľbky?

Voči tejto otázke som rezervovaný a rozumne optimistický. Je nepopierateľné, že kruh sa zväčší. Viem však dobre, že, inak, percentu záujemcov môže byť iba obmedzené: niektoré činnosti si vyžadujú úsilie a väčšina ľudí odmieta ho vynaložiť. Pokiaľ ide o pretvorenie ich správania do hľbky, predpokladalo by to nemenej hľboké premeny v školskom systéme a na tomto poli nemáme žiadnen vplyv. Naša činnosť môže byť iba spoločná a bodová a môžeme len dúfať, že náš uzavretý kruh sa trochu rozšíri.

Zhováral sa PIERRE-MICHEL MENGER
Prevzaté z Rendez-vous en France 2/1988



Sníma archív HŽ

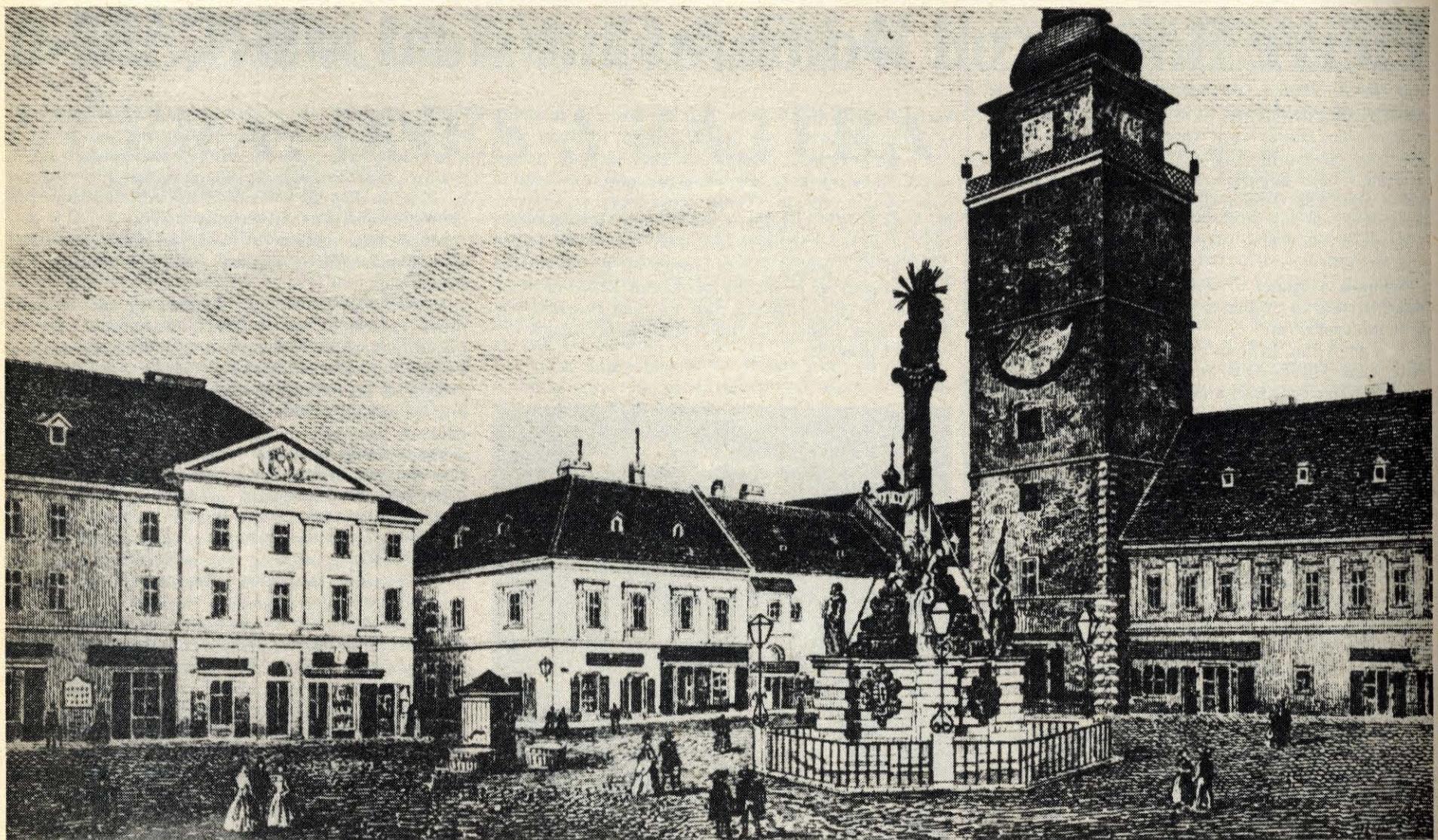
Som v avantgardnom hnutí? Touto otázkou som sa nikdy nezaoberal. V súčasnosti jestvujú dva veľmi odlišné prúdy, jeden neoromantický, druhý, ktorý by som označil ako primitivistický, reprezentovaný Američanmi, zodpovedajúcim principu **minimal art** výtvarného umenia. Neoromantizmus ma vôbec nezaujíma, iba opakuje omyly medzivojnového neoklasicizmu: chce byť historický, avšak je tak hlboko antihistorický, že zmysel takého postupu nechápe. Nemôžem si to vysvetliť inak, než ako unavenú bezmocnú reakciu na techniku, ktorú jeho zástanci neovládajú natočko, aby si ju postavili do vlastných služieb. Tak sa utiekajú do dejín. Chcú byť v dejinách a zároveň v dejinách sa vidiť, byť vnútri a vonku, čo je neuskutočiteľné bez schopnosti pozerat sa na seba z druhého sveta.

Čo sa týka druhého amerického prúdu, zrodil sa z reakcie na určitú zložitosť jazyka, jazyka mojej generácie a tiež generácie Schönbergovej. Jeho predstaviteľia sa snažia redukovať prvky na minimum a vrátiť sa k extrémne skutočným základom jazyka so súčasným použitím niektorých predtým mälo využívaných javov ako je fázový posun. Teda technologických javov, realizovaných však takpovediac ručne, s cieľom zachovať ich istú nedokonalosť. Tento pokus o radikálne zjednodušenie nie je nezaujímavý, avšak pokladám ho za nedostatočný. Zložitosť jazyka v skutočnosti miatla zástancov tohto smeru, preto hľadali spôsob ako ju zredukovať a nahradit zložitosťou iného druhu, ktorú našli v rytmike. Avšak jazyk nemožno založiť na jedinom prvku a v tom spočíva nedostatočnosť.

Z oboch súčasných hnutí tak jedno je prejavom historickej slabosti, druhé slabosti konštitučnej. Navyše obe sa nachádzajú v opozícii voči niečomu, a to nemá veľký zmysel. Zaujat veľmi kritickú pozíciu, ako sme to urobili my v roku 1945, je jedna vec; iná vec je písat hudbu proti inej hudbe. Ak niekoho cieľom je reagovať proti manierizmom inej generácie, dospeje iba k novému manierizmu.

Dnes velíte vy. Ako vidíte svoje postavenie? Ako chápete svoju úlohu?

To je ako keď porovnávate horský potok s tokom tečúcim na rovine. Príde čas, keď myšlienky jednej generácie nakoniec prerazia. Netreba sa čudovať, ak po štyridsiatich rokoch sa istý počet diel stal odkazom pre nasledujúcu generáciu rovnako, ako naša generácia sa odovlávala na viedenské obdobie, od ktorého ju delilo tiež štyridsať rokov. Pokiaľ ide o moju úlohu, majúc



Budova mestského divadla postaveného v roku 1831, v nej sa pořádaly veľké koncerty trnavského CHS. –

Rozruch okolo vel'kého koncertu

MALÁ KAPITOLA Z HUDOBNÝCH DEJÍN TRNAVY

EDITA BUGALOVÁ

Významné miesto v dejinnom vývoji hudobného života Trnavy patrí Hudobnému spolku. Vznikol v roku 1833, po piatich rokoch bol reorganizovaný a v roku 1838 s novým štatútom prijal i nový názov – Cirkevný hudobný spolok (Kirchenmusikverein). Takéto spolok bol v minulom storočí bežnou záležitosťou a pracovali temer v každom kultúrnom vyspelom meste. Udržiavali medzi sebou čuľé kontakty a navzájom ovplyňovali vývoj hudobno-kultúrnej úrovne v jednotlivých lokalitách. Trnavský spolok najviac komunikoval s Bratislavou a Viedňou. Navzájom si zapožičiavali partitúry hudobných diel, vymieňali si skúsenosti s organizovaním hudobného života, na základe získaných informácií pripravovali koncepciu hudobného školstva a v neposlednom rade si pomáhali i pri zabezpečovaní učasti hostujúcich umelcov.

Trnavský Cirkevný hudobný spolok organizoval ročne štyri koncerty. Okrem toho samozrejme učinkoval v mestskom farskom kostole na všetkých cirkevných sviatkoch, čo bolo 27 krát v roku. Vzhľadom na to, že učinkovanie na cirkevnej pôde bolo gratis a členské príspevky nestáčili pokryť nemalé výdavky spolku (vydržiavali činnosť mestskej hudobnej školy a v spolkovom orchestri zamestnávali asi dvadsať platených hudobníkov), usporadúvali koncerty, z ktorých finančný zisk dopĺňal spolkovú pokladňu. Na jarnom a jesennom tzv. cvičnom koncerte sa obecenstvu predstavovali domáci – trnavskí amatéri. Väčšinou sa tieto podujatia konali v budove radničného dvora, ktorá sa nazývala Palatiún. V čase velfornočnom a vianočnom pripravovali tzv. veľké koncerty v mestskom divadle za spoluúčasti často renomovaných interpretov z Viedne, Bratislav, Budapešti a iných miest.

Spolok v Trnave jestoval do roku 1848, kedy sa pod vplyvom nepríaznivej politickej situácie rozpadol. Zachovali sa nám však pozoruhodné dokumenty. Okrem viacerých inventárnych zoznamov a iných písomností i kniha zápisníc (od 4. 6. 1838 do 23. 7. 1848), kopiár korešpondencie (od 12. 8. 1838 do 7. 12. 1845) a spolková matrika členov (obsahuje 465 zápisov od roku 1838 až do roku 1847). Podrobne zápis z výborových a plenárnych zasadnutí poskytujú celkový obraz života a činnosti spolku. Niekoľko zápisov v knihe zápisníc zo záverečnej fázy jeho existencie a tri novinové články uverejnené v Pannonii, prílohe časopisu Pressburger Zeitung z januára 1847 nám poslúžili ako vdačný materiál na priblíženie atmosféry okolo jedného hudobného podujatia uskutočneného v polovici minulého storočia v Trnave.

Na decembrovom výborovom zasadnutí sa okrem iného prejednávali i organizačné záležitosti vo veci prípravy veľkého koncertu 25. decembra 1846. Organizátori museli predovšetkým presvedčiť prítomnú cirkevnú vrchnosť, aby súhlasila so stanovením termínu na prvý sviatok vianočný. Argumenty, ktoré predložili (deň, kedy sú všetci obyvateľia mesta doma; večer, ktorý je v roku najdlhší; predchádzajú mu štyri dni, počas ktorých nie je žiadne kultúrne podujatie; deň najväčšieho sviatku, kedy je všeobecne pracovné voľno a spolok obyvateľom poskytuje tú najuslachtiejsiu zábavu, naviac vo svoj prospech, čo tiež slúži ku cti božej; dosiaľ sa koncert vždy konal v tomto termíne a i v Bratislave a Budapešti je to zaužívané; je to jediný deň, kedy je v divadle voľno; deň, ktorý spolku zaručí istý finančný zisk, za iných okolností by ho musel žiadať od duchovenstva) cirkevná vrchnosť sice akceptovala, ale do budúca si vyhralila právo zmeny termínu.

Podľa zápisnice mal na koncierte odznieť nasledovný program:

- 1. časť – Predohra z opery Emma od Meyerbeera
 - Skladba pre flautu (hrá Matúš Loschdorfer)
 - Duo z Donizettiego opery Don Pasquale (markíza Eleonóra Erba-Odescalchi-soprán, p. Rivavola, buffo-bas, člen talianskej opery v Bratislave)
 - Skladba pre klavír (hrá slečna Eleonóra Piroffová)
 - Ária z Donizettiego opery Lucretia Borgia (markíza E. Erba-Odescalchi-soprán)
- 2. časť – Predohra z opery Wilhelm Tell od Rossiniho
 - Ária z Rossiniho opery Matilda (p. Rivavola-bas)
 - Skladba pre klavír (hrá slečna E. Piroffová)
 - Ária a Tadolini – valčík od Ricciho (markíza E. Erba-Odescalchi-soprán)
 - Hustový koncert od Bériota (p. Zellner, vojenský zásobovač v Bratislave)
 - Erkelov Hymnus pre zbor a orchester

(pozn. aut.: Matúš Loschdorfer sa ako bývalý člen Bratislavského CHS v roku 1846 dostal konkurzom na miesto učiteľa hudby v Trnave, po Jánovi Czardovi, Eleonóra Piroffová, amatérská hudobníčka, dcéra trnavského meštanostu bola činnou členkou domáceho CHS); na koncierte namiesto očakávaného

speváka Rivavolu účinkoval barytonista Horváth z Bratislav).

Na novoročnom zasadnutí spolku hodnotili členovia výboru priebeh podujatia. Celkové vyznenie večera bolo uspokojivé, až na Tadolini-valčík, ktorý markíza po dohode s dirigentom a s flautistom Loschdorferom mala spievať so sprevodom pikoly. Loschdorfer však po prestávke odišiel bez ospravedlnenia a nič netušiaci amatérsky hudobník (trnavský lekár-ráhojič a zapisovateľ spolku) Štefan Mássay namiesto pikoly sprevádzal markízu len hrou na flaute, čo nestačilo podopriet a zakryť neistotu v sopránových výskach. Záverečný Erkelov Hymnus tiež nesplnil očakávanie. Členovia zboru, zostaveného zo spevákov spolku, z chlapčenského spevokolu pri mikulášskom Dóme, doplneného o profesionálov z divadla, sa zachovali úplne nedisciplinované a temer všetci počas koncertu ušli domov. Takže zborové torzo vyznelo mdlo a prázdne. Napriek tomu boli s večerom spokojní, pretože veľký počet divákov priniesol i slušný zisk.

O päť dní sa zišiel výbor znova, aby s rozhorčením predebatoval kritiku na koncert uverejnenú v 2. čísle časopisu Pannonia podpísanú prof. R....r. O akú kritiku išlo?

„Oznam. Trnava 31. decembra 1846. Tu najší Cirkevný hudobný spolok uviedol 25. 12. koncert v dvoch častiach. Skôr ako sa pustíme do analýzy výkonov, chceme vysloviť vrelé podakowanie všetkým spoluúčinkujúcim; zvlášť blahorodej pani markíze Erba-Odescalchi, ktorá v tomto nehostinnom roku období sa na vlastné trovy láskavo rozhodla spoluúčinkovať...“

Potial bol text ešte nezávadný. Čo však prišlo ďalej?!

„...Co sa týka tejto cenej dám, ktorej umelecké výkony má referent potešenie už 10 rokov sledovať, je veľmi polutovaniahadné, že Ozíviove Metamorfózy sú len myty a žiadna čistosť; ináč by sme jej my prví u otca Dia vyprosili večnú mladosť. Vysoké tóny jej spôsobujú nie najmenšiu námuhanu, ktorá hraničí s rizikom a v takých prípadoch by bol sprievod vhodného nástroja vitanou pomocou. To sa prejavilo najmä v Tadolini-valčíku, namiesto ktorého by bolo lepšie počuť hocjakú inú skladbu i preto, že je už príliš všedná...“

Tak toto už trnavských organizátorov rozhorčilo! Čo však bolo ešte zarážajúcejšie, bol fakt, že referát o koncierte objednali u pána P...r R....r na výslovnej žiadosti pána grófa Odescalchiho. Pôvodný zámer – v novinách vychváliť markízu, podporujúcu členku spolku – vyšiel neslávne. Nakoniec: objednávali referát a žiadnu recenziu! Rezultát výborovky

teda znel: napísat do novín samostatne podávanie markíze a na výslovnej žiadosti generálneho vikára prinútiť pisateľa, aby uviedol objasnenie pôvodného článku a osobne odozval markíze ospravedlňujúci a zároveň dačkový list. Objasnenie vyšlo v Pannonii č. 7, 16. januára 1847:

„Po tom, ako som sa dozvedel, že pári mestoj mojho referátu bolo vyložených chybám a pre mňa veľmi neprijemným spôsobom, ciám potrebu ich verejne objasniť.

Blahorodá pani markíza Erba-Odescalchi počas mnohých rokov neúnavne dokazovala s akým záujmom a šľachetnosťou aktívne podporovala skutočnú dobročinnosť a krásu. Tento všeobecne uznaný fakt by mal byť naplnený ozajstnou vdakou, čo som v minulom referáte už na adresu tejto cenej dám vyslovil. A to, aby dám, ktorej krédom sú vzniesené myšlienky, horlivá dobročinnosť a láska k umeniu, sa mohla pre štachetné životné ciele udržať vo večne kvitnúcej sile, je želanie pochopiteľné. Preto som písal, že by sme boli určite prví, ktorí by je bohov večnú mladosť vyprosili. – Každý iný výklad tejto vety (ktorých viac sa mi dostalo do uší) je jednostranný a nesprávny.

Ďalšie riadky sú opäťovným veľkým uznaním jej umenia, pretože umenie a bravúra vyzadujie, pravda, i námuhanie zriedka aj riziko, kedy k hudobnej etike patrí využiť sprievodu vhodného nástroja, čo ešte dodnes využívajú najväčší speváci talianskej ope-

ry...“

Aby otcovia spolku napravili všetky faus pas v súvislosti s ich čestnou členkou markízou E. Erba-Odescalchi, uverejnili v ďalšom čísle časopisu Pannonia podávanie, v ktorom okrem iného čítame: „Jej blahorodie, pani markíza Eleonóra Erba-Odescalchi známa ako veľká majsterka nádherného speváckeho umenia, ktorá má pekný zvyk – podporovať potrebné podujatia ušľachtileho zamerania, zasa raz priniesla obetu na oltár dobročinnosti...“ A tak ďalej, a tak ďalej.

Týmto sa záležitosť okolo nežiadanej recenzie uzatvorila. Ďalšie záznamy v knihe zápisníc spolku už signalizujú začiatok konca jeho činnosti. Usportiadatelia ešte ani netušili, že koncert, ktorý narobil toľko rozruchu, bol už posledný. Viac sa ich už pod hľavičkou Cirkevného hudobného spolku nepodarilo uskutočniť. Štafetu však prebrali ďalší. Medzi inými i Trnavský mužský spevácky spolok, ktorý na obdobnej platforme od päťdesiatych rokov minulého storočia pracoval až do roku 1918. Tradícia má v Trnave pevné korene – a to nielen jej slnečné, ale i tienisté stránky. Obe však môžu byť poučné pri jej ďalšom zveľaďovaní.