

Hudobná výchova a operná dramaturgia

Miloslav Blahynka

Vo svojom príspevku by som sa chcel zamerať na vzťah hudobnej výchovy a opernej dramaturgie, na podnety, ktoré môže operná dramaturgia prístupná detskému divákovi poskytnúť hudobno-pedagogickej komunikácii, a na možnosti opernej dramaturgie formovať recepčné návyky a vkusové postoje budúceho operného poslucháča. Zároveň by som chcel poukázať na charakter a hodnotu príspevku slovenskej opernej dramaturgie posledného desaťročia k tejto téme, hlavne v Opere Slovenského národného divadla.

Návšteva operného predstavenia predstavuje z hľadiska možného prínosu pre rozvoj hudobnosti a recepčných návykov dieťaťa dôležitý moment z niekoľkých hľadísk. Dieťa predovšetkým opúšťa do istej miery umelé¹, pedagogicky regulované hudobnokomunikačné prostredie a vstupuje do samotného, ozajstného hudobného, respektíve operného života.

Hoci konkrétna inscenácia v profesionálnom opernom divadle nevznikala ako priamy príspevok k hudobnej výchove, prináša aj pre ňu dôležité podnety. Dotýkajú sa tak globálnych parametrov, ako napríklad formovania základných vkusových postojov a formovania vzťahu k opernému žánru ako takému, až po elementárne recepčné návyky. Zároveň s čisto hudobnými skúsenosťami prichádza základná a pre budúci vzťah k opernému žánru nezastupiteľná skúsenosť so spojením hudby a divadla do jedného celku, vyznačujúceho sa rôznymi stupňami synkretickosti, symbiotickosti a syntetickosti.

Operná dramaturgia oslovujúca mladého diváka v prvom možnom ontogenetickom štádiu, kedy je schopný operný znak vnímať a pre seba zmysluplne dešifrovať, v podstate veľmi účinne reaguje na recepčnú situáciu konca 20. storočia a začiatku 21. storočia, vyznačujúcu sa neobyčajne širokou varietou možností recipovať hudbu i operu prostredníctvom nových aj tradičných komunikačných a informačných médií. Je prirodzené, že vzťah k recepcii umenia v živej podobe sa musí začať formovať v prvom prípustnom bode hudobnej ontogenézy dieťaťa.

Z tohto bodu vychádzala dramaturgia Opery Slovenského národného divadla, keď v poslednom desaťročí zaradila na svoj divadelný plagát tri tituly, od ktorých sa dalo

očakávať, že môžu prispieť k vytvoreniu pozitívneho recepčného vzťahu mladého človeka k opere.

Prvým titulom bola Veľká doktorská rozprávka skladateľa Milana Dubovského, libretistky Jely Krčméry-Vrteľovej na námiet rozprávok bratov Čapkovicov. Skladateľovi a libretistke sa podarilo vytvoriť vkusné, vtipné, svetu detí blízke dielo s neopakovateľnou poetikou.

Hoci v partitúre nájdeme viaceré eklekticizmov, dajú sa v tomto prípade pochopiť ako súčasť skladateľovej snahy priblížiť detskému divákovi základné, dokonca trocha konvencionalizované spektrum operných intonácií a ich výrazového a významového náboja. Skladateľ tu vyšiel z opernej tradície 19. storočia a v zjednodušenej podobe prináša také intonačné vrstvy hudobného jazyka opery, ktoré môžu mladého diváka viesť k pochopeniu zložitejšie štruktúrovaných hudobných znakov, ktoré táto sféra opernej produkcie prináša. Zaujímavé je napr. Dubovského kompozičné uplatnenie lokálneho koloritu, atmosférotvorného a významového prostriedku opery klasicizmu a romantizmu. V rozprávke o Solimánskej princeznej sa mu podarilo spojiť hudobnú charakteristiku Orientu pomocou parodicky kreovaných muezínskych lamentácií s bujarým intonačným spektrom pochodu mamelukov a s detvianskym tancom slovenského drevorubača. Zároveň Dubovský vychádza zo svojich bohatých skúseností autora hudieb k animovaným filmom pre deti, v ktorých často hudobná zložka reprezentuje širší svet zvukov obklopujúci hrdinov animovaných rozprávok. Z tvorby hudby k animovaným filmom v opere uplatnil i techniku dynamizujúcich zmien a náhlych strihov, na ktorých sa spolupodieľa i zmena charakteru a expresívneho náboja hudby. Vďaka uplatneniu týchto prvkov v kompozičnom pláne opery sa podarilo celkovú dramaturgiu opery priblížiť recepčným očakávaniam mladého diváka.

Pestrosť, ba až mozaikovitosť tu korešponduje s detským filmom, s televíznymi rozprávkami a hrami pre najmenšie deti, so svetom bábkového divadla ako s efektívnymi východiskami pre cestu mladého diváka k opere. Skladateľ s libretistkou a členmi inscenačného tímu vytvorili inscenáciu, ktorá oslovila viaceré vekových skupín detí, počnúc približne trojročnými.

Prvky animácie do inscenácie vniesli i režisér Pavol Smolík, scénograf Ladislav Vychodil, kostýmová výtvarníčka Ľudmila Várossová a choreografka Elena Zahoráková.² Postupy odvíjajúce sa od poetiky animovaných filmov sa podarilo

invenčne spojiť s cirkusovými a varetými postupmi. Celkovo v inscenácii dominoval spontánny a prirodzený výklad, podnecujúci detskú fantáziu a predstavivosť.

O štyri roky neskôr, v sezóne 1995/1996 inscenovala Opera Slovenského národného divadla ďalšiu operu pre deti. Libretistka Jela Krčméry-Vrteľová v tomto prípade spolupracovala so skladateľom Ladislavom Kupkovičom na opere Trojruža podľa slovenských rozprávok. V šesťdesiatych rokoch by nikto od Ladislava Kupkoviča kompozíciu detskej opery neočakával. Tento avantgardista par excellence a provokatívny „enfant terrible“ bol vtedy reprezentantom najradikálnejšieho krídla novej hudby.

Uprostred sedemdesiatych rokov nastal u organizátora hudobných happeningov, zástancu veľkej aleatoriky a iniciátora hudobných veľkoprojektov (napríklad Klanginvasion auf Bonn v roku 1971) radikálny obrat ku kompozícii dôsledne rešpektujúcej zásady klasicistickej a ranoromantickej harmónie i základných formových schém tohto obdobia. Z tejto estetiky, u Kupkoviča aktuálnej aj v súčasnosti, vyrastá i kompozícia detskej rozprávkovej opery Trojruža.

Hudba Trojruže najviac pripomínala Mozartovu Čarovnú flautu. Napríklad náročný tenorový výstup Vichra, ktorý vehementne a s príslovečnou perfekciou predniesol František Livora, je parafrázou árie Kráľovej noci, tri hrdličky s menami Viera, Nádej a Láska zasa asociovali hudobnointonáčné spektrum troch géniov z Mozartovej opery. Celkovo však hudobný priebeh nemal ani rozprávkové čaro porovnateľné s Mozartovou operou, ani dramatismus, ktorý by korešpondoval s tajupným, ba až strašidelným príbehom.

Režisér Pavol Smolík sa usiloval o čistý rozprávkový tvar, pričom sa mohol oprieť o invenčnú prácu choreografky Eleny Zahorákovej, ktorá mnohým hudobno-dramaticky statickým scénam dodala kinetizmus a o pestré, rozprávkové kostýmy Ludmily Várossovej a o rozprávково-symbolickú scénografickú koncepciu Milana Ferenčíka.

Hoci operná kritika do značnej miery právom vyčítala Kupkovičovi nepôvodnosť a statickosť hudby, mladý divák, v tomto prípade o niečo málo starší od detí, ktorým bola určená Veľká doktorská rozprávka, jej mohol dostatočne rozumieť. Už približne päťročné deti a starší detskí diváci ju vnímali oveľa syntetickejšie a nehodnotili tie jej stránky, ktoré vyznievajú problematcky pri porovnaní s inými opernými kompozíciami.

Akoby reakcia detí potvrdila myšlienku, ktorú už v roku 1873 vyslovil Otakar Hostinský: „Deťom sa páči pestrosť, živosť, rozmanitosť nielen vo farbách (...), ale aj v myšlienkach, a dávajú rozhodne prednosť tomu umeleckému dielu, ktoré ponechá ich fantázii čo najvoľnejšiu ruku, ktoré viac všeobecne naznačuje, než podrobne predvádza, zatiaľ čo dielo z každého hľadiska hotové, až k ilúzii dokonalé, ich nechá chladnými.“³

K estetickému formovaniu svojich budúcich možných divákov prispela Opera Slovenského národného divadla v sezóne 2000/2001 operou pre deti v dvoch dejstvách Tajomný kľúč Milana Dubovského. Tajomný kľúč organicky nadväzuje na poetiku Veľkej doktorskej rozprávky. Námetovo čerpá z rozprávok o Pinocchiovi. Zasadzuje ich do slovenského prostredia. Libreto Jely Krčméry-Vrteľovej je zábavné, psychologicky korešpondujúce so svetom menších i väčších detí a bez zbytočného pedagogizovania a moralizovania nenásilne naznačuje deťom cesty humanity.

Dubovského dramaturgické poňatie osciluje medzi operou, hudobnoscénickým pásmom a detským muzikálom. Ústredná pieseň o Topolienkovi sa stáby hlavná pieseň muzikálu vinie celou operou. Hudba štýlovo čerpá z romantického a postromantického hudobného slovníka, ale ozvú sa v nej aj prvky z hudby dvadsiateho storočia. Základ je v oblasti takzvanej vážnej hudby, ale nájdú sa v nej aj úseky vychádzajúce z folklóru alebo z intonačného zázemia rockovej hudby. Dubovský pripravuje detského diváka na základné koncepčné, dramaturgické, intonačné vrstvy, s ktorými sa môže budúci mladý operný návštevník stretnúť.

Nielen skladateľ a libretistka, ale aj inscenačný tím bol totožný ako pred ôsmimi rokmi: režisér Pavol Smolík, kostýmová výtvarníčka Ľudmila Várossová, scénický výtvarník Ladislav Vychodil, choreografka Elena Zahoráková. Dielo dýchalo jednotnou inscenačnou poetikou, pohybovou kultúrou, rozprávkovými kostýmami pútavej farebnosti a poetických i mierne pitoreských tvarov, jednoduchou a funkčnou scénou, uvádzajúcou diváka nielen do základného rozprávkového rámca, ale aj do atmosféry jednotlivých prostredí. Hrlo sa na javisku i v hľadisku, divadlo, vrátane hľadiska, zostalo takmer počas celého predstavenia osvetlené. Inscenátori dali rozprávke poéziu a potrebné čaro, ale aj prostredníctvom metafory viedli deti k tomu, čo je v živote dobré. Vtipné a účinné bolo napríklad ironické odsúdenie agresívnych postavičiek z počítačových hier.

Espritom a vtipom sa vyznačovalo i hudobné naštudovanie a stvárnenie hlavných i vedľajších úloh.

Kompozícia aj inscenácia mali súdržnosť a napätie, čo sa odrazilo v pozornosti prítomných detí. Inscenácia Tajomného kľúča zaujme detského diváka na prvom živom stretnutí s operou a má šancu pôsobiť aj iniciačne. Mnohé deti sa budú chcieť do opery vrátiť. Veď tie, čo pred necelým desaťročím navštívili Vefkú doktorskú rozprávku, už možno chodia do SND na Mozartove, Verdiho, Massenetove, Pucciniho, Suchoňove opery a mnohé z nich by chceli chodiť aj na Händelove, Weberove, Wagnerove, Straussove, Janáčkove alebo Cikkerove opery.

Opera Slovenského národného divadla nebola v poslednom desaťročí jedinou slovenskou divadelnou scénou, ktorá prispela k výchove mladého diváka. V opernom súbore Štátneho divadla Košice našťudovali v sezóne 1993/1994 detskú spevohru Miloslava Kořinka Ako išlo vajce na vandrovkú. Inscenácia Veľkej doktorskej rozprávky sa mala po derniére v Bratislave preniesť do košickej opery, avšak tento ohlásený projekt sa nerealizoval. Štátna opera v Banskej Bystrici prispela k diskusií s detským divákom uvedením opery Martin a slnko Tibora Freša v tej istej sezóne (1993/1994). Režisér Martin Bendík pokladá toto dielo za „najlepšiu opernú rozprávku v slovenskej opernej literatúre“⁴. Bendikova dynamická, divácky atraktívna a z hľadiska výkladu opery adekvátna inscenácia sa vyznačovala schopnosťou komunikovať tak s najmenšími návštevníkmi opery, ako aj s bežným zázemím publika.

K orientácii mladého diváka na sféru opery prispeli aj neoperné ustanovizne, konkrétne Štátne bábkové divadlo v Bratislave. V sezóne 1989/1990 toto divadlo uviedlo Čarovnú flautu, v sezóne 1994/1995 Nápoj lásky. V oboch prípadoch nešlo o verné znenie opery, ale o prístup, keď zo základného tematicko-motivického materiálu opery vznikne polyštýlová feéria, poukazujúca na okolnosť, že hudba klasikov v súčasnom hudobnom prostredí vstupuje chtiac-nechtiac do najrôznejších kontextov, vrátane postmoderných. Réžiu oboch bábkových úprav operných titulov pripravil Jozef Bednárík s dôrazom na silnú imaginatívnosť, viacvýznamovú interpretáciu a fantázijskosť. Od oboch inscenácií vedie cesta tak k recepcii moderného divadelného inscenačného slovníka, ako aj k opere ako žánru.

Príspevok k téme detská opera priniesla i dnes už zrušená Komorná opera, ktorá v sezóne 1996/1997 pripravila v jednom večere dve detské opery - Statočný cínový vojačík Juraja Hatríka a Kráľ Matyáš a bača Egona Kráka. Hatrík vo svojom diele položil vedľa seba hudobnú, slovnú a tanečnú rovinu, hudobné čísla ilustrovali slovom a tancom tlmočenú rozprávku, čím budúceму opernému vnímateľovi názorne

demonštrovali zobrazenie určitého citového náboja a rozprávkovej situácie výrazovými prostriedkami jednotlivých umení. Krák zhudobnil historizujúci príbeh ako nadčasovú moralitu. Dobu uhorského panovníka priblížil aktualizáciou neobarokových a neorenesančných postupov, svet kráľa artificálne štylizovanou hudbou a svet baču hudbou prinášajúcou slovenské ľudové prvky.

Potreba vychovávať nového diváka je jedna z najdôležitejších úloh každej divadelnej scény, ktorá chápe svoje poslanie zodpovedne. Špeciálne záleží na formovaní diváka v mladom veku. „Slovenská operná dramaturgia prispela k formovaniu vzťahu detí k opere svojbytnými podnetmi. Nedá sa však povedať, že sa nimi vyčerpali všetky možnosti. Veď napríklad pre ďalšie vekové kategórie - pubescentov a adolescentov - by sme toho v slovenskej opernej dramaturgii našli veľmi málo. Dôslednou a koncepciou dramaturgickou prácou z tohto hľadiska slovenské opery prispievajú nielen ku skvalitneniu procesu hudobno-pedagogickej komunikácie, ale pristupujú pozitívne i k vlastnej budúcnosti.

Poznámky:

¹ Tento termín používajú v súvislosti s hudobnou výchovou viazanou na pedagogicky regulované hudobno-komunikačné prostredie: FUKAČ, Jiří - VEREŠ, Jozef: Hudobná pedagogika. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1988, s. 101 a i.

² Na tento fakt upozorňuje vo svojej recenzii HALLON, Ľubor: Terapia detskej duše. In: Práca 31. marca 1992.

³ HOSTINSKÝ, Otakar: Dějiny umění v dětské světnici. In: SCHNEIDEROVÁ, Hana: Otakar Hostinský a jeho odkaz pedagogice. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 138.

⁴-gl- : Rozhovor o pripravovanej premiére. Interview s režisérom M. Bendikom. Smeňa 12. januára 1994, s. 8