

Hudobný 23-24

Život 69

Cenceli, cenceli,
doniesol som vám oceli:
aby sa vám hrnce, misky, nepukali,
refaze netrhali,
sekery netupili!
Aby sa vám hrach rodil,
aby som ja nan chodil!

Ondrej Fujeu —
ved ty vieš keru!
Co tvoj otec na nej hravau,
keď žinčiču odvaravau;
preberaj prsty,
Jezula ucti!

Koliedy

Napriek všetkým prefikanostiam dnešnej hudobnej produkcie pracujeme sa každoročne — v čas zaviaty bielymi a čistými spomienkami detstva — ku piesenkám o niekoľkých intervaloch, skôr rečňovankám ako piesňam, s textom mládeže nenaivným, no napriek tomu preplneným (prebohatou mierou) poézou vyrastajúcou priamo z reálneho života.

„Dožili sme sa nového juhása, čo nám bude ovce pásti, aj kozičky jalovie — kúpime mu halienku i bačkorky nové.“

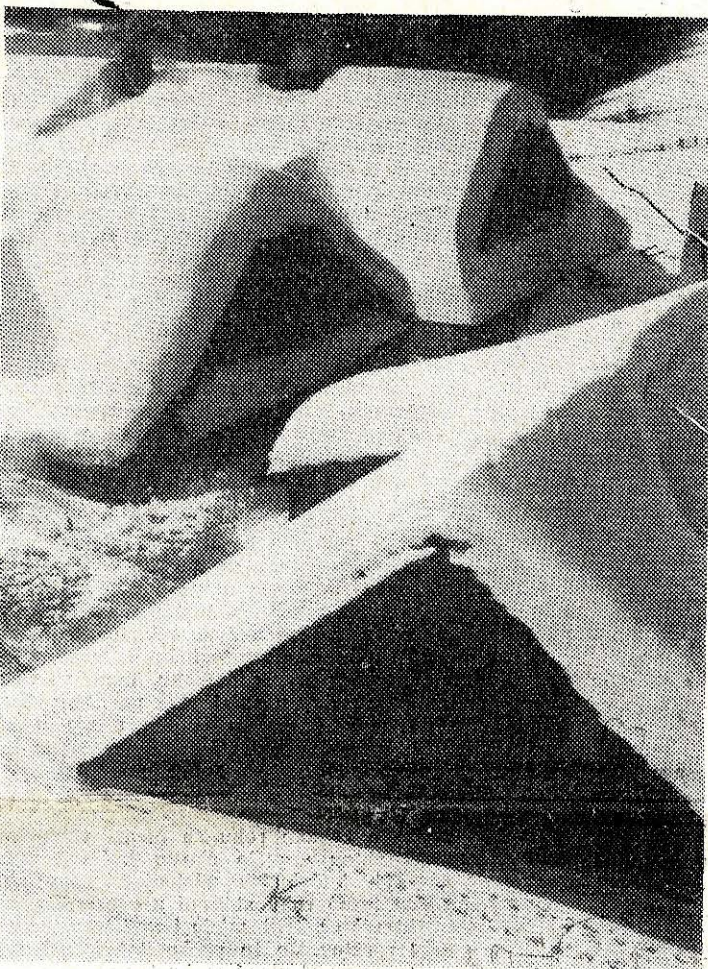
Dožili sme sa „juhásov“, chlapčiek ozajstných i vychádzajúcich priamo z ľudského citu a rozumu; každý deň z tých uplynulých bol dňom zrodzenia — i smrti, pravdaže —; no predsa len, najkrajšie „deti“ sa rodia v bielom posvätení Vianoc, kedy je menej rozumu za našimi činmi, menej váhania, premýšľania a viac spontánneho pochopenia ľudských skutkov i snažení. Dožili sme sa „juhásov“ pretrpených a prenosných v mlčanlivom a bolestnom sebaspytovaní, zrodili sme a odovzdali uplynulému roku (každý podľa vlastných možností, snažení, potrieb a cieľov), vypravili „svoje deti“ do sveta s rôznou mierou starostlivosti, podľa momentálnych možností a veľkosti našich „duševných príjmov i výdavkov“. Vianoce nie sú pre bilančovanie — skôr pre láskavé porozumenie a zabudnutie hodín tvorivého úsilia, v ktorom sa rodia myšlienky a city. Vianoce sú pre zahladenie sa na bielu tíšinu naokolo i v nás samotných sú to hodiny, v ktorých sa nedá počúvať — akokoľvek hriechne to môže znieť — žiadna iná hudba, okrem tých niekoľkointervalových a stereotypne znejúcich kolied našich predkov. Vedť to už ani nie sme my, povie niekto trpezlivo. Ale ani táto hruda zeme, ani táto voda, ani tento strom a skala už nie je — a predsa len je — človekom, súčasťou nás. Pozeráme sa na čierne chlapcov kráčajúcich po bielej ceste, vychádzame im v ústrety aspoň v myšlienkach, lebo prinášajú dary najzaujímavejšie, dary vykresané a vyrezané do bieleho dreva jasličiek, voňajúcich ešte raňajšou živoucou a neopadaným ihličím, senom a teplotou živočnosti, ďalekým tichým presunom stád na vysokých holiach a teplotou ohňa, svietiaceho na pokraji medzí.

Možno sa nám to iba všetko zdalo, ten bukolický neskutočný sen, po odznení ktorého príde znovu hudba všedných dní.

T. Ursinyová

V ČÍSLE:

Spevák pre svetové pódia • Rôk za nami • Ako je to so slovenskými spevákmi? • List z Talianska • Tajomstvo hudby v prírode • Friedrich Gulda provokuje? • Co zaznieva z našich javísk • Beseda so slovenskými skladateľmi • Na prahu piatej Lýry • Francúzsky šansón



Po detských stopách

Za každú radosť sa musí platiť. To som poznal už ako chlapec. A najviac som platil za vianočné radosti, pretože tie boli najväčšie. Pre mňa začínali Vianoce vlastne už v júli. Bol to tak: moja matka pochádza z 9 detí a otec zo 14. To znamenalo, že som mal celé regimenty strýkov a tety. Veľa ich ku nám prichádzalo na Štedrý deň. Pokiaľ som veril v Ježiška, prijímal som kopy darčiekov ako požehnanie z nebies. Ale potom som sa dozvedel, že mi ich dávajú pod stromček tety a strýkovia — a to ma zdrtilo. Preboha, môžem stále iba prijímať a nič nedávať? Nie, musím sa tým strýčkom tiež nejako revanšovať. Ale z čoho má 7-ročný chlapec nakupovať dary? A tu som prišiel na riešenie. Jednoducho musím napísať nejakú klavírnu vec a potom im to zahrám. A tak som začínal už v lete vymýšľať skladbičky pre strýkov a tety, každému „na telo“. Strýko Lumír bol vojakom a tak som mu zložil Boj blaničských rytierov, strýko Manuš staval hromozvody, nuž som pre neho zložil skladbu Perun. Strýko Bolek ma strašieval tým, že keď pôjdem do Tatier do ozdravovne, môže sa mi prihodiť, že príde medveď a odtrhne mi čelusť. Tento strýko bol pre mňa zosobnením hororu, nuž som mu zložil veľmi temný Smútočný pochod. A tak to išlo ďalej. Najhoršie to bolo s rodičmi. Keď som si pre nich vytváľal skladbičku, prišla mamka — a vraj, čo to vymýšľam? Darček bol prezradený a ja som musel vymýšľať nový.



Snímky: Otakar Nehera

Nadišiel Štedrý deň, strýkovia sa schádzali a ja som už v priebehu dopoludnia od rozčúlenia zachrípol. Veľká rodina si sadla k večeri, deduško v čele, ale nikto nehovoril, každý len pozeral do taniera a potichúčky sňal. Napätie vyvrcholilo pri vyprážanom kaproví. Všetci čakali to, čo sa teraz — ako každý rok — muselo stať. Totiž na chvíľu, kedy deduškovi zaskočí v krku rybia kosť. Strýkovia sa od napätia až nadvihli zo stoličky a po očku pozerali k deduškovi. A už to tu bolo! Dedko sčervenel, odhodil príbor a začal sa dusiť, babička k nemu priskočila, strýkovia za ňou a začali dedušku biť do chrbta. Pomaličky sa vzpamätal, kosť bola vonku, všetci si blažene sadli a až teraz sa začala tá pravá vianočná nálada.

Po večeri sme sa zhromaždili v kuchyni — stále vidím, ako som tam stál, ako dubáček v lese svojich strýkov — len otec zostal v izbe pri stromčeku. A zazvonil zvonček, dvere sa otvorili a rodina zaspievala Narodil sa Kristus Pán. Keď sa pieseň skončila, vykročil som k darčekom. Ale strýko Lumír spustil druhú slohu. Rodina sa chtiac-nechtiac musela pridať. Zase som vykročil, ale strýko Lumír začal tretiu slohu: „Goliáš oloupen, radujeme se...“

Koniec tretej slohy zaspievali všetci finálne, aby strýko Lumír nedostal chuť začať spievať ešte štvrtú slohu.

Po rozdeľovaní darčiekov prišla moja chvíľa. Sadol som si ku klavíru — bol to starý Stingel, ale so zvukom ako zvon, nezničiteľný nástroj — a hral som svoje skladbičky, každému po jednej. Perun metal blesky, hrmeli zbrane blaničských rytierov, zamíľovaná teta Mláda plakala pri Jarnom večere a strýko Bolek povedal, že ten Smútočný pochod bude vhodný, keď ma vezme do hôr lyžovať a biedne tam zahynieme. Všetci boli veselí, iba mamička sa zamyslela — asi tušila, že sa tu rozhoduje o mojom budúcom povolání. Skutočne sa aj rozhodlo. Vedela to celá rodina, iba ja nie. Až po rokoch, keď som sa začal učiť kompozíciu a hru na klavír, poznal som, aká cesta mi je určená, že je jediná a mne nezostáva nič iné, iba prijať svoj osud.

Moje skladbičky neskôr vyšli v tlačí a české deti sa na nich podnes učia hrať. Malo by ma to tešiť, ale ja k tým skladbám necítim vlastničky vzťah, pretože to bolo vtedy komponovanie bez zásluh a bez viny, bola to len hra a jedinou zásluhou bolo to, že som tie kúsky vedel vždy utajiť až do Vianoc.

Dnes trochu závidím sám sebe — ako, mi to vtedy ľahučko išlo. Dnes už to ide ťažšie. Už sa nedokážem hrať s klaviesnicami a potom — tí strýkovia a tety sa vytratili, už sa im nemám za čo zavďačiť. Niekoľko ich leží na vŕesinskom cintoríne, kedysi opustenom v poliach, dnes však obklopenom polkruhom hrobov, ktoré sa vynárajú na obzore. Blíži sa sem Ostrava s hradbou svojich vežiakov. Už zhltila starú Porubu, teraz je na rade Vŕesina. Dedinka sa krčí pred tou záplavou ako vylakaný zajačik.

ILJA HURNÍK

MARIÁN JURÍK:

ROK ZA NAMI

Prvý rok života nášho časopisu je za nami. Ak je zvykom, že sa na konci roku poohliadneme za sebou, zamyslíme nad minulým rokom a vykonanou prácou, že sa pokúšame zrekapitulovať a vyhodnotiť pozitíva i negatíva svojej práce, tak o to viac prichodí nám tento zvyk uplatniť práve v našej práci. Sme si vedomí, že jeden rok existencie časopisu je príliš málo na vyslovovanie definitívnych uzáverov, skôr sa teda zamýšľame nad uplynulým obdobím a hľadáme oporné piliere pre sformovanie tváre a profilu nášho časopisu. Azda to nebude neskromnosť, ak vyslovíme presvedčenie, že vstup Hudobného života do veľkej rodiny časopisov bol užitočným činom a že priniesol mnohé pozitíva.

Ak sme si v prvom čísle HŽ do nášho prológu vpísali, že chceme držať ruku na tepe doby a ísť s jej duchom, ukázalo sa, že to nebola úloha ľahká. Najmä v uplynulom roku. Hľadali sme predovšetkým sami seba a svoje postavenie v spoločnosti. Sme si vedomí mnohých našich nedostatkov, i toho, že pri úsilí kráčať s dobou, dotkli sme sa jej problémov iba povrchno, iba v jednotlivostiach, azda aj menej dôležitých, o ktorých sme sa domnievali, že ony sú tým pulzom či inšpirujúcou iskrou, cez ktorú nájdeme rezonanciu a kontakt s čitateľom.

Často sme sa zmýlili, ale v mnohom aj poučili. Najmä v tom, že je nesmierne ťažké a niekedy aj falošné násilu dávať dokopy to, čo spolu nejde.

Z týchto skúseností sa nám vidí, že podstatný a snáď aj hlavný pozitívny čin našej jednoročnej činnosti a vôbec existencie HŽ je tá skutočnosť, že sa nám podarilo vytvoriť platformu pre hudobnú kritiku a publicistiku, že sa o hudobnom živote píše aktuálne a na naše pomery naozaj pohotovo. Sme si vedomí problémov aj v tomto smere. Žiaľ, tradície slovenskej hudobnej publicistiky sú priveľmi skromné a krátke, ale v tom je aj naša veľká príležitosť: vytvoriť bázu, na ktorej by slovenská hudobná publicistika mohla vyrastať. Pravda, budeme si musieť ešte ujasniť čo je, alebo aká má byť hudobná publicistika. Zatiaľ sa totiž ocitáme medzi protichodnými názormi: pre niekoho sme príliš odborný a náročný časopis, pre iného zase príliš populárny, neodborný časopis. V skutočnosti nám dosiaľ nešlo ani o jednu z týchto krajností. Chceli sme o hudbe písať a hovoriť normálnou ľudskou rečou, bez škrobených fráz, bez hmlistých zovšeobecnení, prasto, ľudsky. Domnievame

sa totiž, že ak sa nemá naďalej prehľbovať a zväčšovať priekopa medzi hudobným umením, umelcami a tými, zostaneme pri osvedčenom termíne, čo ho konzumujú, nemôžeme si dovoliť vydávať časopis pre úzky okruh odborníkov. Náš zámer bol iný, a ak sme sa aj mylili, išlo nám predovšetkým o zachytenie čo najširšieho okruhu záujemcov, ktorých by sme postupne viedli k čitateľskej i poslucháčskej náročnosti.

Za nami je teda jeden rok. Je prirodzené, že si kladieme otázku, ako ďalej? Pri hľadaní našej cesty v budúcom roku by sme ďaleko nepokročili, ak by sme sa opierali len o naše vlastné sily. Očakávame vašu pomoc, vaše rady, názory. Za uplynulý rok sa nám ich dostalo, žiaľ, veľmi málo. A to je naše jediné smutné konštatovanie pri všetkých ťažkostiach, ktoré sme mali. A preto by som chcel na konci prvého ročníka HŽ poďakovať na tomto mieste každému, kto sa akokoľvek prichytil o to, že časopis mohol vychádzať a že sa môže nerušene pripravovať na vstup do druhého roka svojho života. Klademe si v ňom nové, náročnejšie úlohy. K ich splneniu si do nového roku želáme pevné zdravie a dobrú spoluprácu s našimi čitateľmi.

Fonoklub

Československý Hi-Fi klub rozposiela svojim členom subskripciu ponuku, ktorá obsahuje 6 nových gramofónových LP platní. Týmto titulmi pokračuje spolupráca jeho gramofónovej edície s n. p. Supraphon. Potešiteľné je, že medzi interpretmi sú tentoraz zastúpení naši i zahraniční špičkoví sólisti, súbory i hudobné telesá, a to z oblasti pop-music, džezu i vážnej hudby. Všetky platne vyúsťujú v MONO i STEREO verziu a výtlačok v exkluzívnych obaloch, aké na našom trhu nenájdeme. Vari nemusíme zdôrazňovať, že snímky sa líšia špeciálnymi technikami a pri ich výrobe sa osobitne kontroluje zabezpečenie maximálnej zvukovej kvality. Vzhľadom na vysoké nároky všetky platne edície sa vydávajú v obmedzenom množstve. Preto upozorňujeme záujemcov, aby urýchlene poslali svoje objednávky na adresu: Československý Hi-Fi klub, pošt. schr. 249, Praha 1.

Aspoň stručne k novým titulom: **JAZZ GOES TO BEAT** — snímka, reagujúca na súčasné tendencie vzájomného prelínania džezu s avantgardnými prejavmi beatovej hudby. Na túto tému sa prihlásil k slovu skladateľ, aranžér a dirigent Václav Zahradník so svojím big bandom. Na nahrávkach sa zúčastnili aj poprední československí džezoví sólisti.

„Dobrý večer, dámy a páni, ja som RAY CHARLES. Budem vám hrať a spievať, ako len najlepšie viem.“ Takto sa zvyčajne predstavuje svojim poslucháčom 37-ročný nevidiaci spevák, klavirista, organista, saxofonista a skladateľ. Jeho veľký talent a umelecký cit sprístupňuje LP platňa aj našim diskofilom.

Druhá LP platňa **EVY PILAROVEJ** — na rozdiel od prvej — obsahuje výlučne doteraz nepublikované, po česky splevané nahrávky skladieb domácich i zahraničných autorov. Takisto piata gramofónová platňa jedného z našich najobľúbenejších spevákov — **KARLA GOTTA** — prináša celý rad zaujímavých žiadaných hitov.

Pražskí madrigalisti, dnes už trojnásobní držiteľia francúzskej Grand Prix, iste nadchnú všetkých milovníkov vážnej hudby omásami **MISSA AVE REGINA CAELORUM** a **MISSA ECCE ANCILLA DOMINI**, ktoré zaznejú na členskej platni Hi-Fi klubu. Autorom je spolutvorca prvej nizozemskej školy v 15. storočí Guillaume Dufay.

A napokon americká firma Columbia sa po prvý raz predstaví členom gramofónovej edície Hi-Fi klubu dvoma azda najpopulárnejšími skladbami Richarda Straussa v podaní Philadelphskej filharmónie za dirigovania Eugena Ormandyho. Sú to symfonické básne **DON JUAN** a **SMŤ A VÝKŮPE-NIE**. Platňa svojou vynikajúcou kvalitou sa stane klenotom každej diskotéky.

F. B.

● Národný umelec prof. Alexander Moyzes bol 5.—11. novembra t. r. hosťom Československého kultúrneho strediska v Káhire. V tom čase boli aj dva koncerty, na ktorých odzneli niektoré jeho diela. Tatjana Fraňová uviedla vo svojom recitáli Moyzesovu Sonátu e moll a Zbojnícku rapsódiu a na symfonickom koncerte odzneli Moyzesovi Jánošíkovi chlapci.

● Dňa 19. januára budúceho roku odznie v abonementnom cykle koncertov univerzity v Utrechte elektronická skladba Jozefa Malovca Ortozenez.

● Zakladateľ — skladbu pre zbor a orchester od Ilju Zeljenku si na vysielanie vyžiadalo už 15 svetových rozhlasových staníc.

● V rámci MIDEM — Classique, ktoré sa uskutočnili spoločne s MIDEM — populárnej hudby v januári budúceho roku v Cannes, bude na jednom koncerte účinkovať Slovenský komorný orchester. Prednesie skladbu Ladislava Burlasa Planctus.

● Poslucháčka Pedagogickej fakulty v Bayreute Hannelore Fischer spracúva ako dizertačnú prácu tému: Spevníky a učebnice hudobnej výchovy na Slovensku.

● Americký huslista Howard Beebe prejavil záujem o Sonatínu pre husle a klavír Eugena Suchoňa a o súčasnú slovenskú flautovú literatúru.

● Ján Valach dirigoval dňa 28. X. t. r. na Medziná-

rodnom valónskom festivale v Belgicku Veľký rozhlasový symfonický orchester brusselského rozhlasu. Sólistom bol parížsky klavirista Juri Bukoff. Na programe bol Dvořákov Karneval, Prokofjevov III. klavírny koncert, Ciklerove Orchesterálne štúdie a Respighiho Pini di Roma.

● V Kráľovskej flámskej opere v Antwerpách bola 15. novembra t. r. premiéra Smetanovej Predanej nevesty v naštudovaní Jána Valacha. V tejto sezóne je to už druhá česká opera na tejto scéne (dňa 11. októbra tu bola premiéra Gréckych pašii Bohuslava Martinu v hudobnom naštudovaní Jána Valacha, v režii K. Jerneka a s výpravou O. Šimáčka).

● Dňa 11. decembra bol v Žiline jubilejný koncert Orchestra mesta Žiliny, ktorým predseda MsNV Július Kompíš zhodnotil desaťročnú činnosť tohto popredného stredoslovenského amaterského telesa.

● V režii Jána Šilana uviedla spevohra Divadla Jónáša Záborského v Prešove ako svoju poslednú premiéru v tomto roku hudobnú komédiu Ottó Vinczeho Parížsky host. Na príprave inscenácie spolupracovali dirigent Vladimír Daněk a choreograf Juraj Colombo. Návrh scény pripravil Štefan Bunta, kostýmy Ján Krokavec a Štefan Bunta. Premiéra bola 19. decembra t. r.

● Zväz slovenských divadelných a rozhlasových umel-

cov spolu so Sekciou pre tvorivú činnosť v oblasti divadla a filmu pri Slovenskom literárnom fonde udelil o. i. cenu Jozefovi Krónrovi za postavu Tvojho v muzikáli J. Steina a J. Bocka Fidlikant na streche. Boris Slovák dostal cenu za choreografiu tej istej inscenácie a napokon spoločnú cenu udelili dvom umelcom opery SND — dirigentovi Viktorovi Málkovi a režisérovi Júliu Gyermekevi za inscenáciu slovenskej opernej novinky Juraja Beneša Cisárovo nové šaty.

● V prehliadka slovenského koncertného umenia sa uskutočňuje v Nitre a v Žiline. Kruh priateľov umenia v Nitre uskutočnil v rámci jesenného abonementného cyklu vokálny koncert N. Házuchovej a komorný koncert P. Michalicu a M. Starostu. V Žiline za spolupráce Konzervatória a Domu odborov usporiada ZSS 7 koncertov v rozmedzí od 26. nov. 1969 do 25. marca 1970.

● Lucia Poppová má v novej sezóne za sebou už dve premiérové vystúpenia. V kolínskej inscenácii Mozartovho Tita (10. septembra) vytvorila postavu Servilie, v hamburskej inscenácii Händlovho Júlia Caesara postavu Sextu. V januári a februári bude spievať v Metropolitan Opere Kráľovnú noci v Čarovnej flaute a Sofiu v Gavalierovi s ružou. Pod taktovkou Leonarda Bernsteina vystúpi v máji ako Marceli-

na vo viedenskej inscenácii Fidelia.

● London Opera Society uvedie od decembra do júla päť oper v koncertnom predvedení — Gounodovho Faust, Giordanovho André Chéniera, Straussovu Salome, Cileovu Adrianu Lecouvreur a Meyerbeerovho Proroka. Účast v týchto produkciách potvrdili vynikajúce svetové spevácke osobnosti, sopránistky Montserrat Caballé, Angeles Gulin, Renata Tebaldi, tenoristi Nicolai Gedda a Plácido Domingo, barytonista Sherrill Milnes.

● Záujem o českú hudobnú tvorbu v západonemeckých divadlách pokračuje. V októbri a novembri mala Smetanova Predaná nevesta premiéru v Bremen a Kasseli, Janáčkova Jenufa (Jej pastorkyňa) v Dusseldorfe. V rakúskom Badene uviedli Nedbalovu operu Poľská krv.

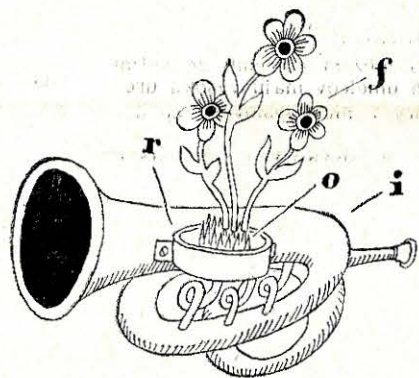
● Spomedzi tohoročnej gramoprodukcie firiem Decca a Telefunken sa hodnotí ako najvydarenejšia operná snímka Soltiho naštudovanie Gavaliera s ružou. Hlavné party spievajú R. Crespin (maršálka), Y. Minton (Octavian), H. Donath (Sofia) a O. Wiener (barón Ochs). Slágram č. 1 je však Barbirolliho nahrávka Othella pre firmu EMI, na ktorej je pozoruhodné, že ani jednu z hlavných úloh nevytvára taliansky umelec. Othellom je James McCracken, Desdemona Gwyneth Jones, Jagom Dietrich Fischer-Dieskau.

MARIÁN VANEK:

HUDOBNÉ VYNÁLEZY

XVI.

Lesný roh s ikebanou



Každý na slovo vzatý odborník (hudobník) vie, že obľúbený kovový dychový nástroj lesný roh mal v trinástom storočí úplne inú funkciu, akú má teraz. Bohatí feudáli povoľovali svojim poddaným hrať na lesnom rohu iba v hlbokých a temných lesoch svojho panstva. Odtiaľ i ten názov — lesný roh. Postupom času sa lesné rohy začali z lesov vytrácať a zaujali čoraz viac miesto, ktoré im história prisúdila: v symfonických a dychových orchestroch. V trinástom storočí hrali lesné rohy v lesoch prvoradú úlohu. Teraz sa však z nich stali nástroje, tak povediac, druhoradé. Preto to je tak a nie inak? Z jednoduchého dôvodu. Atmosféra lesa, splynutie s okolím a majestátnosť vysokých dubov natoľko ovplyvnila majstrovstvo hráčov v trinástom storočí, že o lesnom rohu sa medzi vtedajšou šľachtou vravelo ako o kráľovi všetkých hudobných nástrojov. Tým, ako sa lesné rohy strácali z prostredia, do ktorého patrili, mizlo i majstrovstvo interpretov. Je to pochopiteľné, nakoľko teraz symfonický orchester skoro vôbec neporiada koncerty v lesoch. Preto hrá lesný roh v symfonických orchestroch iba „druhé husle“. Avšak môj najnovší vynález, lesný roh s ikebanou môže znovu vyniesť tento hudobný nástroj na

nebyvalý piedestal slávy. Vynález spočíva z lesného rohu a plechovej nádrže, ktorá je domyselne prichytená k nástroju. V plechovej nádrži je pripevnený ježko, ktorý sa bežne predáva v každom vyspelejšom kvetinárstve. Na pichliace napicháme rôzne poľné a lesné kvetiny, veľmi nám k správne mu pripevneniu pomôžu znalosti z japonského zostavovania kvetín, aby výsledný dojem bol nanajvýš estetický (ikebana). Keď máme kvetiny už pozapichované, naplníme plechovú nádobu až po kraj vodou a lesný roh s ikebanou je pripravený ku hre. Hrať na takýto lesný roh musí — z pochopiteľných dôvodov — hrať veľmi opatrne, nakoľko neuvážaným sklonením nástroja môže z nádrže voda vytiecť a kvety predčasne zvädnuť.

Hra na takto upravenom nástroji bude pôžitkom i lahôdkou a výkon sa zlepši aspoň o sto percent. Atmosféra krásy a pohody, ktorú vytvoria kvetiny, vykúžli z nástroja tie najkúzelnéšie zvuky, ktoré v trinástom storočí naplnili feudálne lesy neopísateľnou krásou a strachom. Pevne verím, že pomocou tohoto vynálezu sa lesný roh dostane opäť na miesto, ktoré mu právom patrí.

Glosár

Posledná tlačová beseda Supraphonu, usporiadaná — pravdu povediac — veľkolepým spôsobom, mala napriek vonkajšiemu lesku hlavne pracovný charakter. Predebatovali sa tu otázky rozvírené nedávno v slovenských denníkoch (napr. malý náklad LP platne Prúdiv), ktoré súvisia s kapacitou výroby, momentálne nestačiacej za dopytom (čo je nielen slovenský, ale i celostátny problém), nedostatok pracovných síl v gramopriemysle, problémy okolo individuálnych obalov, pri ktorých sú výrobné lehoty až trištvrte roka, honorárová politika, opierajúca sa o dobrou prekonanú (no doposiaľ nezmenenú) vyhlášku, politika, ktorá v poslednej dobe nachádza reakciu v neochote orchestrálnych telies v Československu nahrávať pre Supraphon, rozhlas a televíziu. Diskutovalo a informovalo sa aj o zlej distribučnej sieti na Slovensku (Supraphon má na Slovensku 32 predajní, z toho 25 percent predaja reprezentuje Bratislava. Za mesiac november mala napríklad bratislavská gramo-predajňa na Leninovej ulici tržbu za vyše dvesto tisíc korún — a to v malých a nevyhovujúcich podmienkach, ktoré vo väčšine prípadov charakterizujú celú slovenskú sieť predajní tohto typu.) Problémom je aj šírenie slovenských a zahraničných gramoplatní na vidiek, do miest a dedín, kde nie sú špecializované predajne. Tam obyčajne možno zakúpiť gramoplatne v knihkupectve — a tu dostávajú väčšiu, ktoré vyhovujú vkusu vedúceho, alebo idú mimoriadne na odbyt, pričom spravidla vážnu hudbu komentujú hľadá nadarmo. A tak aj vynikajúce nahrávky

Supraphonu, ktorých realizácia stála niekoľko stotisíc korún (v ojedinelých prípadoch i viac) sa predávajú iba v počte 200—300 kusov. Isteže, veľa by pomohla lepšia propagácia, ako aj spolupráca s vidieckymi predajňami knihy, väčší záujem škôl o prekrásne hudobno-slovné nahrávky v tzv. školskom rade, o profily našich popredných hercov, o gramoplatne, na ktorých sú nahraté najkrajšie literárne skvosty — ak už nespomíname rad hudobných snímok... Ale úlohy i povinnosti by nemali byť len na strane Supraphonu. Najúčinnnejšou propagáciou je slovo na stránkach tlače — pravda, tu sa vyžaduje aspoň minimálne informovanie pracovníkov tlače prostredníctvom recenzných platní Supraphonu a na druhej strane nezneužitie týchto služieb zo strany novinárov.

Nasledujúce riadky nemajú byť potvrdením vyššie spomínanej požiadavky, skôr je to — po dlhom mlčaní Supraphonu — nadviazanie na našu snahu informovať aspoň v stručných glosách o nových gramoplatniach, ktoré vyšli v slovenskom Supraphone. Okrem Paschovej Vianočnej omše F dur, ktorá si zasluhuje zvláštny článok pre mimoriadny edičný čin, zmienime sa o poslednej — predvianočnej — produkcii v oblasti tzv. vážnej hudby i pop-music. Album **DETSKÝ ROK** je akýmsi pokračovaním Roku na dedine. Pásmo slovenských ľudových piesní, detských hier a riekaniek zostavil dr. J. Farkaš, hudbu napísal Bartolomej Urbanec. Súboru štyroch gramoplatní so zaslúženým textom dominuje precízny režijný výkon Mikuláša Bugára a Detskej dramatickej družiny Československého rozhlasu v Bratislave, ako aj Detského speváckeho zboru pod vedením Ondreja Francisciho a Ondreja Lenára. Zvyklo-slovné pásmo je pospájané hudbou čerpajúcou zo slovenského folklóru, pričom jeho štylizácia dodáva nahrávke skôr scénický ako dokumentárny charakter. Gramoplatňa bude zrejme dobrou pomôckou

učiteľom, pretože nielen zoznamuje, ale sa i dobre počúva pre hudobné a herecké hodnoty (O. Jariabek, Karol L. Zachar, D. Vašíčková, H. Kostolanská, M. Úradníčková).

Diskutovaná LP platňa bratislavských Prúdiv prináša 12 najväčších hitov tejto kapely, ktorej momentálna existencia je opradená striedavo interpretovanými legendami, ktoré jej dodávajú snáď ešte väčšiu atraktivnosť. Dve skladateľské osobnosti Prúdiv — Marián Varga a Pavol Hammel vytvorili v Prúdivoch a pre Prúdy osobitý štýl beatovej tvorby opierajúcej sa o slovenskú melódiku a zrozumiteľný, niekedy poetický, inokedy trochu naivný text (Pred výkladom s hračkami). Predsa však ťažisko a hodnota Prúdiv, ich novosť a provokativnosť spočíva v textovej stránke, pričom hudba — napriek melodičnosti a zvláštnej jemnej atmosfére — je po viacnásobnom opakovaní a najmä na „zhrňujúcej“ gramoplatni trochu jednotvárná a stereotypná. Možno to spôsobuje „nezúčastnený“ vokálny prejav Pavla Hammela (ako sa o tom píše aj na zadnej strane obalu), dokonale vyjadrujúci isté tendencie v spôsobe interpretácie, nepochybne odrážajúcej aj kus odporu voči afektujúcim manieram bežnej pop produkcie. Napriek osobným dojmom recenzenta je LP platňa Prúdiv dokladom zdravých „prúdiv“ v slovenských beatových súboroch, medzi ktorými si spomínaný súbor drží stále popredné čestné miesto.

Niekoľko malých singlov pohotovo predstavuje Evu Mázikovú v piesni RING THE BELL, pričom okrem kvalitného hlasového fondu nemožno nespomenúť „čudnú“ artikuláciu speváčky, ktorá sa stala zrejme jej manierou, žiaľ, veľmi nevkusnou a zlou. Eva Kostolányiová v Reddingovej Security (Istota) odhaľuje svoju drsnejšiu interpretačnú strunu. Pohotovo ju sprevádza Sexteto Luba Beláka — iba ďalšie nahrávky s týmto súborom potvr-

dia, či ide u speváčky o zmenu interpretačného štýlu, alebo iba o ojedinelú úžakú jej výrazového a hlasového registra. Ludovít Nosko a the Gentleman nahrali pre Supraphon Oberth/Andersonovu CONFESSION a Holmove Muny, Muny, Muny — za pozornosť stojí hlavne sólový prejav speváka, ktorý priam stavia na „drsnosti“ svojho hlasu, dodávajúceho každej nahrávke skupiny zvláštny charakter a atraktivnosť, i keď časom aj táto „neľúbobnosť“ sa môže stať dobrým a teda aj manierovitým tovarom. K spomínaným gramoplatniám treba pripočítať aj LP platňu pod názvom VIII. ALBUM SUPRAPHONU s najúspešnejšími — a teda veľmi dobre známymi nahrávkami „šlágrov“ uplynulého roku.

Z tzv. vážnej hudby realizoval Supraphon pozoruhodnú profilovú gramoplatňu jedného z najúspešnejších československých komorných súborov — **Slovenského kvarteta**. Škoda, že sa nepodarilo realizovať pre tento ensemble, ktorý veľmi často vystupuje hlavne v cudzine — LP platňu s individuálnym obalom, resp. s fotografiou súboru (čo je však v tomto prípade zavinené aj samotným Slovenským kvartetom). Súbor nahral pre Supraphon Sládkovcov kvarteto č. 1 a mol Roberta Schumana a Sládkovcov kvarteto č. 4 e mol Felixa Mendelssohna-Bartholdyho, čo je iba skromný výsek z prebohatého repertoáru, zahrňujúceho kvartetá J. Haydna, L. v. Beethovena, M. Ravela, B. Martinu, L. Janáčka, D. Šostakoviča, B. Bartoka... Nahrávka dvoch náročných a na svetových koncertných pódioch pomerne pertraktovaných kvartet je dokladom nielen technickej vyhrúbenosti skladu a výrazovej hĺbky, s ktorou je Slovenské kvarteto predovšetkým známe, ale je to súčasne doklad, že aj na Slovensku vieme „vyrábať“ dokonalé technické snímky, napriek minimálnym a takmer žiadnym technickým podmienkam a nahrávacím priestorom.

T. Ursínyová



Hana Janků ako Turandot v Buenos Aires

Divadelná kariéra sopranistky Hany Janků patrí k tým, o ktorých sa hovorí ako o oslňujúcich. Jej cesta k opere nebola ťažká. Spev študovala na hudobnej škole Jaroslava Kvapila v Brne, u prof. Hedy Ryšánkovej. Vtedy ešte na divadlo nemyslela, chcela byť len učiteľkou spevu. Hlasové predpoklady Hany Janků nepripúšťali však iné životné určenie, iba dráhu opernej speváčky. Zaujala už pri svojom absolventskom vystúpení v r. 1959. Ojedinelý bol predovšetkým jej hlas, jeden z najväčších a najkrásnejších sopránov aký sa u nás v poslednom čase objavil. Hana Janků prišla na scénu Janáčkovho divadla ako 19-ročná. Bez rozpakov spievala hneď po prvý raz závažnú úlohu — knažnu v Novákovej Lucerne. „Kovový“ tembr, neobyčajná sila a pribojnosť hlasu pri zachovaní plnej ušľachtilosti a tónovej krásy jej umožnili vytvárať úlohy lyrického alebo mladodramatického oboru až k úlohám vysoko dramatickým. Netrvalo dlho a dosiahla výsledkov, ktoré predpovedali výnimočnú spevácku kariéru. O každej postave, ktorú vytvorila, by sa dalo veľa povedať. Mali zvukovú krásu, veľkú spevácku kultúru a široký výrazový register. Do jej bohatého repertoáru patrí zo Smetanovských úloh Blaženka v Tajomstve, Vendulka v Hubičke, Marienka v Predanej neveste, Anežka v Dvoch vdovách, Hedvika v Čertovej stene, Jitka a Milada v Daliborovi, Krasava i Libuša. V Dvoľákových operách našťudovala Rusalku, Júliu v Jacobínovi, v Mozartovi zase grófkou vo Figarovej svadbe a donu Annu v Don Giovanni. Stelesnila tiež rad postáv svetovej opernej literatúry: Leonóru a Desdemónu vo Verdiho Trubadúrovi a Othelovi, Markétku v Gounodovom Faustovi a Margarete, Mimí v Pucciniho Bohéme, Lizu v Čajkovského Pikovej dáme a Elsu vo Wagnerovom Lohengrinovi.

V roku 1968 uviedla brnenská opera Pucciniho Turandot. Keď sa Hana Janků objavila po prvý raz v tejto úlohe, boli poslucháči i kritika vo vytržení. „Je priam fenomenálna, s akou istotou sa Janků pohybuje vo vysokej polohe, s akou samozrejmosťou „sádza“ jedno c za druhým. Ide pritom o nádherné veľké tóny, spievané so vzácnou speváckou kultúrou.“ (R. Rouček: Brnenská Tu-

randot, Divadelní noviny, 27. 3. 1968.) Brnenská opera nebola prvou scénou, na ktorej spievala Hana Janků svoju slávnú postavu. Mimoriadne úspechy v tejto úlohe dosiahla už predtým v Bratislave, Drážďanoch, v Berlíne i Prahe.

V roku 1968 dostala ponuku k hosťovaniu v milánskej La Scale, ktorá je vyústeným cieľom spevákov celého sveta. V histórii nášho operného umenia sa podarilo na tejto scéne spievať iba dvom našim speváčkam — Te-

Cesta ku sláve

reze Stolzovej a Eme Destinovej. Hana Janků zvíťazila v konkurze medzi 35 vynikajúcimi svetovými sopranistkami. Po premiére Turandot bola označená za objav českého operného neba a za nádejnú hviezdú prvej veľkosti. Bezpečne sa zaradila medzi elitu svetových spevákov. Úspechy z Turandot slávila Hana Janků tiež v Buenos Aires, vo Viedni, v Stuttgarte, Verone a i.

Najväčší význam v dejinách českého speváckeho umenia má však jej Libuša, pre ktorú má všetky predpoklady vo svojom mohutnom, zvučnom hlase s vybrúsenou speváckou technikou a výraznou hereckou charakteristikou. „Janků je našou najlepšou a najživotnejšou Libušou. Udivuje spevnosť jej podania a dokonalosť vo frázovaní. Jej Libuša — to nie je len postava vlastenecká, ale tiež umelecky plne strhujúca.“ (R. Počman: Manifestácia Libuša, Rovnosť, 10. 9. 1968.)

K jej zahraničným úspechom patria zájazdy so súborom brnenskej opery do Barcelony (Rusalka), Lipska (Marienka v Predanej neveste), západného Nemecka, Francúzska a Luxemburska (Milada v Daliborovi), Atén (Marienka v Predanej neveste). Už dnes patrí meno Hany Janků k tým, ktoré nevymiznú z dejín českej hudby.

Chceli sme sa od Hany Janků dozvedieť ako vyzerá operné umenie v zahraničí, preto sme s ňou hovorili hlavne o tejto téme.

Aké je postavenie československých umelcov vo svete?

— Z vlastných skúseností môžem povedať, že veľmi dobre. Všetky výkony našich umelcov majú vysokú úroveň; nestálo sa, aby niektorý z nich vyslovene „pohorel“.

Ako sa vám spolupracuje so špičkovými dirigentami a sólistami?

— Táto spolupráca znamená pre mňa obrovský zážitok. Dirigenti sa nestarajú iba o hudobnú stránku postavy (presnú intonáciu, rytmus), ale vedú celkom presne vyložiť sólistovi svoju predstavu o úlohe. Napríklad Turandot som spievala s niekoľkými dirigentami. Zvlášť vynikajúci bol Georges Prêtre v milánskej Scale, ktorý mi objasnil Turandot celkom v inej podobe, než ako som

ju poznala predtým. Základným prvkom jeho našťudovania bolo okrem dramatickosti zdôraznenie prvkov ženskosti tejto postavy. Orchester viedol takým vynikajúcim spôsobom, že som si mohla dovoliť stíšiť hlas do najjemnejšieho piana. Naproti tomu v Drážďanoch vyžadoval dirigent stelesnenie Turandot ako zlej a démonické ženy. Veľmi nadšená som bola inscenáciou vo Verone. Operu našťudoval významný taliansky dirigent Francesco Molinari Pradelli, ktorý vyzdvihoval taliansku melodičnosť a vášnivú úlohu. Dokázal, že sa dá na tejto zdánlivo stereotypnej postave stále niečo vylepšovať. Pokiaľ ide o spoluprácu so sólistami je kludná, srdečná — a hlavne bez závidi.

S kým ste spolupracovali zo svetových spevákov?

— S tenoristami L. Spiesom, P. Domingom, A. Dermotom, sopranistkami H. Güden, L. Ryschánkem a s mnohými ďalšími.

Roku 1968 ste spievala v milánskej Scale. Aký repertoár ste si vybrali pre predspevovanie?

— Pripravila som si Turandot a Miladu z Dalibora. Dalibor je však v Taliansku skoro neznámy a tak som si musela zvoliť náhradnú áriu. Bola to šperková ária z Gounodovho Fausta a Margarety. Ale prišlo aj na Miladu, vyžiadala si ju nakoniec samotná porota.

Chcela by som sa ešte vrátiť k vašim niektorým zaujímavým cestám. Aké ste mali zážitky zo zájazdu do Buenos Aires?

— Premiéra Turandot bola v máji t. r. a prenášali ju rozhlasom do celej Argentíny. Kolumbovo divadlo v Buenos Aires — ktoré je podobné Teatru del Liceo v Barcelone — je, čo sa týka akustiky, najlepším divadlom, aké som doposiaľ poznala. Zapôsobil na mňa vynikajúci orchester a jeden z najlepších zborov, aký som kedy počula.

Tamojšie obecnstvo vie do nekonečna vyvolávať pred oponu a po predstavení čaká hoci dve hodiny na podpisy. Každý večer som podpisovala programy viac než hodinu a rozdávala som najmenej 80 fotografií. Po mojom obchode sme dostali správu, že to isté obecnstvo, ktoré by ma nosilo na rukách, vypískalo premiéru Traviaty. Tým viac som si vážila dosiahnutého úspechu.

Zatiaľ sme hovorili iba o speve. Ale ste tiež výborná herečka. Ako to vyzerá vo svete s inscenovaním oper?

— Problémy sú podobné ako u nás. V Taliansku sa inscenuje Turandot staticky na celkom realistickú scénu. Najviac sa mi páčila scéna vo Verone, ktorá bola realistická, ale pritom vzdušná, moderná a výborne navodila atmosféru. Iste k tomu napomohol prírodný amfiteáter pre 23 000 divákov. Po réžijnej stránke boli veľmi podobné inscenácie v Stuttgarte a Buenos Aires. V Buenos Aires mal réžiu nemecký režisér Ernst Pettko. Spolupracovalo sa mi s ním veľmi dobre a z jeho práce si cením hlavne to, že spája veľmi účinne spev s dramatickými hereckými akciami. Najmodernejšiu scénu Turandot som videla vo východnom Berlíne. Nedávno som spievala vo Viedni Dalibora. Dielo bolo zoškrtné natoľko, že dokonca došlo k zásadným zmenám charakterov postáv a nevyhľadzavá, stereotypná bola tiež réžia.

Aký máte názor na opernú interpretáciu?

— Operu tvorí predovšetkým spev a hudba. Myslím si, že ideálnym je dokonalé vyrovnanie spevu s hereckou akciou. Rovnako ako sa mi nepáči typ koncertnej opery, s najnutnejšou mimikou a gestami, nemalo by sa zase herectvo prehŕňať na úkor spevu. Spevák by mal prežívať to, čo spieva a za pomoci dirigenta a režiséra vytvárať celok speváckeho i hereckého prejavu.

Čo si najviac ceníte na zahraničných zájazdoch?

— Samozrejme skúsenosti, ktoré by som nemohla nikdy získať iba na domácej scéne. Veľmi cenné sú skúsenosti ze spolupráce so zahraničnými dirigentami. Preto by mala i brnenská opera dať možnosť spolupracovať s týmito dirigentami tiež tým, ktorí sa nedostanú do zahraničia.

Aké sú vaše plány?

— Pre brnenskú scénu a západný Berlín študujem Pucciniho Toscu. V berlínskej Deutsche Oper budem spievať tiež Leonoru vo Verdiho Síle osudu. Potom ma čaká Brusel z Verdiho Lady Mackbeth a Palermo s Turandot.

Pripravila PETRA HEERENOVÁ

Operný zápisník

Bratislavská opera má nového tenoristu. Je ním doterajší sólista Vojenského umeleckého súboru Arnold Jut. Stálym návštevníkom operných predstavení nie je tento tridsaťjedenročný tenorista už neznámy. V sezóne 1967/68 vytvoril v SND pohostinsky Britwolda v Moyzesovom Udatnom kráľovi a Malcolm v Verdiho Macbethovi. A hoci najmä jeho Britwald bol vzhľadom na nároky partu pozoruhodný, predsa sa s Jutovým angažovaním kalkulovalo. Až nečakané zúženie tenoristickej špičky v tomto roku otvorilo mladému spevákoviu brány do SND. Prvýkrát sa vo väčšej úlohe predstavil ako Janík z Predanej nevesty (30. novembra). Možno bolo celkom šťastným riešením, že mu na quasi konkurznú predstavu vedenie opery vybralo túto máľku, lyrickú smetanovskú postavu, speváckemu naturelu a dispozíciám dosť vzdialenú. Jut sa s ňou totiž vyrovnal na úrovni, ale zároveň jasne naznačil, ktorá tenorová oblasť bude v budúcnosti jeho doménou. Má zdravý, silný, vo všetkých polohách vyrovnaný materiál, ktorý najmä v stredoch oplýva objemom tónu a tmavším, šľavným zafarbením a napovedá perspektívu dramatického tenora. Menšie technické nedostatky (málo vypracovaná schopnosť spievať v piane a mezzavoce) nahrádza Jut dravým spôsobom spievania, ktorá sice nie v každej pasáži prináša rovnaký efekt, ale imponuje neprešpekulovanosťou prístupu. Viac ako Janík by Jutovi už dnes sedeli party dramatickejšie (napr. Luigi v Plášti, Jonson

v Dievčati zo Západu, Pedro v Nižine). Posledné dve opery SND sice neuádza — postavy som spomenul preto, že v tomto dramatickom veristickom žánri a v postavách zemitých hrdinov sa bude Jut cítiť najlepšie. Jeho angažovanie je na mieste a aspoň čiastočne odbremení kolegu v odbore — F. Livoru, ktorý by pomaly musel spievať všetko — od úloh lyrických až po postavy dramatické.

Po niekoľkých rokoch a v čase stej reprízy Nabucca dostáva sa na repertoár nový bestseller. Na prekvapenie je to dielo súčasnej proveniencie, Martinove Grécke pašie. Predstavenie s druhým obsadením (pondelok 1. decembra) bolo vypredané a vysoká návšteva bola aj deň predtým, hoci Grécke pašie mali veľkú konkurenciu v televíznych Forsytovcoch. Na tomto predstavení fascinovala Katarína Marty Nitranovej, speváčky, hlasove i ponorom do úlohy ešte o poznanie disponovanejšia než na premiére. Citlivejšie a ekonomickejšie narábanie s materiálom, vyrovnanejšia spevácka línia v rozsahu celého partu a špička aj vo vrcholných tónoch spravili z tejto pozoruhodnej kreácie naozaj zážitok. Nitranovej Katarína radí sa v československých reláciách k najlepším sólistickým výsledkom posledného obdobia.

Aj keď sa na operu snažíme pozeráť ako na hudobné divadlo, úroveň operného telesa vo svete sa stále meria kvalitou sólistickej zložky. Myslím, že oba fakty nie sú v protirečení — režisér a celá divadelná mašinéria inscenácie vytvára optimálny priestor pre herca, speváka a jeho výrazové vyjadrenie obsahu. Felsensteinova Komická opera a pražské ND práve preto hrajú vo svetovom opernom dianí iba druhoradú úlohu, lebo významným osobnostiam režisérskym, dirigentským, výtvarníckym nezodpovedá rovnako kvalitný sólistický ensemble. Hoci sa v praxi opery SND v posledných dvoch sezónach zvyšuje štandard hudobných našťudovaní a režisérskych práce, zdá sa (a dokazuje to aj posledná insce-

nácia), že sólisti sú stále najkvalitnejšou zložkou telesa. Práve preto zaráža, že vedenie divadla a vedenie opery (v priebehu desaťročia už štvrté) nezaobchádza s touto devízou práve najšetrnejšie a najhospodárnejšie. Na niečom nesú azda vinu objektivne, špeciálne československé pomery, zodpovednosť za mnohé omyly však dopadá priamo na hlavu kompetentných a vedúcich pracovníkov divadla. Nemôžno sa na malom priestore zaoberať touto problematikou zo široka, bez špecifikovania a nuansovania, v niektorých prípadoch šlo totiž o nutné zlo, o nedostatok inej možnosti, napr. v obsadení, inde o svojvoľnosť, malú operatívnosť, pomýlený názor. Nie všetky sily v súbore sú dostatočne využité, iné sú preťažované. Každý režisér a dirigent sa snaží získať do svojej inscenácie len tých najlepších (resp. tých, ktorých za najlepších považuje), obsadzuje sa proti naturelu — za posledných päť rokov patrí sem napríklad Svobodovej Liu, Peňaskovej Leonóra di Vargas, Pappovej lyrické postavy, Smyčkovej zaneprázdnenosti od vysokej koloratúry po lyrické party, Hrubantovo putovanie medzi basovými postavami a pripravovaným, pomerne vysoko položeným Renatom z Maškarného bálu, Ratinčovej záskoky v basových úlohách. Zahradníček odspieval všetko, od Almavivu po Kalafa, zdá sa, že to isté postrehne onedlho Františka Livoru. Nitranovej po mezosopránových a viac herecky exponovaných postavách v modernej literatúre a rozsahom veľkej Giorgette a Adalgi se ponúkajú neprezeravé superúlohy Leonóry vo Fidelií. V tejto súvislosti treba spomenúť prípad E. Štúrovej pred trech rokov, ktorá na nezmyselnom obsadení do titulnej úlohy Ariadny na Naxe (spievajú ju ostrieľané wagnerovské speváčky) div neskončila svoju spevácku dráhu. Argument, že nebolo možné tú, či onú úlohu inak obsadiť neobstojí, patrí k povinnosti dramaturgie zvažovať — pri všetkých iných kritériách — či navrhovaný titul zodpovedá možnostiam a stavu

súboru. Neobstojí celkom ani šesť-sedemročná „absencia“ Š. Hulmanovej, ešte na poslednom prelome desaťročí alternantky M. Česányiovej v mnohých náročných úlohách, práve tak ako fakt, že pre najlepší československú Azucenu J. Sedlářovú sa za šesť rokov nenašla poriadna úloha.

Zastávam názor, že v opere SND by sa mal sústreďovať výkvet slovenského speváckeho umenia. Nie je tomu tak. Raz sa argumentuje bytovým problémom (zaujímavé, že iné čl. divadlá riešia tieto problémy pružnejšie), inokedy plným obsadením oboru. Tak opere SND ušli dve vynikajúce koloratúry Poppová a Grüberová, Suryová, Abrahámová, Blahušáková a ďalší. Málo pozornosti sa venuje mladým. Keď pred desiatimi rokmi pričádzali do divadla Kucharský, Baricová a spol., dostávali možnosť doštudovať veľké úlohy v bežiacom repertoári. Jednak tým odbremenili starších kolegov, svojou prítomnosťou urobili predstavenia pre širší okruh návštevníkov príťažlivejšími, prejavili v nich svoje schopnosti, prípadne ukázali nedostatky, rástli na týchto úlohách, rozširovali si repertoár. Pre poslednú várku zo škôl (Nitranová, Krizanská, Ratinček, Špaček, Jančí) bolo vedenie opery v tomto smere nepomerne skúpejšie — a to sa v čase ich príchodu do divadla hral široký repertoár.

Posledným prípadom nepružného a čudného prístupu k sólistom SND je prípad Jiřího Zahradníčka. Vedenie divadla ho ani pri dnešnej obmedzenej prevádzke neuvoľnilo pre osemmesačnú sezónu do Nórskej opery v Oslo a vec sa musela riešiť Zahradníčkovej výpoveďou. V Brne bez problémov pustili na sezónu Hanu Janků, v Banskej Bystrici robia všetko pre úspešnosť zahraničného účinkovania Edity Grüberovej. Cenia si, že ich umelci zožínajú úspechy v cudzine, že šíria dobré meno divadla i v zahraničí. Ale nejde iba o to. Zahradníček si za svoju šesťročnú činnosť v Bratislave

(Pokračovanie na str. 14.)

Zecchi na platni

K vrcholným zážitkom v SF možno zaradiť nepochybne hosťovanie znamenitého talianskeho dirigenta Carla Zecchiho, ktorý s orchestrom SF interpretoval 20. a 21. novembra program z tvorby viacerých klasikov (Haydnove symfónie: e mol č. 44 — Smútočná f moll č. 49 — La Passione, Mozartov flautový koncert a Serenáda D dur (Köchel 203). Časť z tohto programu dodatočne zadokumentoval Supraphon. Súdiac z úrovne koncertného uvedenia môžeme oprávnené predpokladať, že Zecchiho platňa s oboma Haydnovými symfóniami bude patriť k tým najlepším reprezentáciám nášho prvého telesa vo svete.

Zecchi navštívil Bratislavu i napriek tomu, že pred krátkym časom utrpel úraz, takže na pódium musel prísť s barliami a nevydržal stáť počas celého koncertu. Podstatný bol však výkon, k akému dokázal strhnúť veľkousť svojjej umeleckej osobnosti Slovenskú filharmóniu.

Jeho poňmanie klasikov je vzdialené šedému akademizmu; práve naopak. Je priam nabitý emocionálnosťou, zemitosťou, vrúcenosťou a eleganciou. Štýlom ho robí práve jedinečná umelecká disciplína a úspešne realizované úsilie po dosiahnutí klasického ideálu — rovnováhy medzi citom a umeleckou rozvahou, zmyslom pre mieru výrazu, dynamiky i tempa. Zecchiho interpretačný prejav je vzdialený akejkoľvek šablónovitosti. Charakterizuje ho nevyčerpatelné bohatstvo interpretačnej invencie a reprodukčnej fantázie. Jeho sugestivita pramení v príkladnom podriadení vyhradenosti detailov celkovému stavebnému zámeru. Spomeňme aspoň aké napätie dokázal vyvolať dynamikou. Zecchiho gesto je jasné, zreteľné, prirodzené a energické; postráda akúkoľvek teatralitu, zveličovanie, či patetickosť.

Sólistom koncertu bol prof. Vladislav Brunner-senior. V Mozartovom koncerte pre flautu a orchester D dur (Köchel 314) demonštroval úspešnú snahu po maximálnej sústreďenosti výrazu, po dosiahnutí syntézy tak majstrovských techník, intonácie disciplíny i prežitia. Súhra s orchestrom bola znamenitá. Brunnerov výkon plne zaujal.

K ideálnemu vyzneniu Zecchiho koncertu chýbalo iba dotiahnutie smerom k zvukovej vyrovnanosti a ku kultúre tónu. Pri stúpajúcom trende každého ďalšieho výkonu predpokladáme však, že než sa dospeje k nahrávaniu, podarilo sa prekonať i tieto prekážky.

Vlado Čížik

Sklamanie z Doratiho

Posledný novembrový koncert (27. a 28. XI.) v porovnaní s vynikajúcimi predchádzajúcimi podujatiami v tomto mesiaci znamenal tak v dramaturgii ako i v umeleckej úrovni značný krok späť. Americký dirigent maďarského pôvodu — Antal Dorati, t. č. pôsobiaci v Anglicku, v mnohom smere prekvapil, ale aj sklamal. Pomerne najvyrovnanjší výkon podal v sprievode úvodného Händlového organového koncertu (sólita doc. dr. Ferdinand Klinda). Dokázal pohotovo viesť orchester — i napriek sólistom zavineným neoddôvodneným zmenám v tempe. Z hľadiska štýlového nebol výkon dr. Klindu v Händlovi vždy rovnako úspešne zvládnutý. V jednoduchších partiách bol kludný, vyrovnaný, priezračný, v technicky exponovanejších partoch poľavoval v artikulácii a žiaľ, nevyhol sa ani nápadné spomaľovanie ani značnému rozvíklianiu agogiky.

Veľmi svojráznu koncepciu Doratiho v Debussyho symfonických skicách La mer (More) možno prijať s rozpakmi, pretože je na mlie vzdialená našim predstavám o adekvátnej interpretácii impresionis-

tickej partitúry. Dorati totiž výdatne načieral do palety ohnivejších a sytejších farieb. Jeho úsilie zrejme smerovalo za dosiahnutím vyjadrenia bezprostredného zážitku tohto najväčšieho zo živlov, pravda — videného vlastnou, prevažne vitálnou individualitou. Z hľadiska tohto prístupu podarilo sa dirigentovi pomerne dosť úspešne vystihnúť večnú premenlivosť, optimistický zmyslový vzruch — menej už meditatívno-filozofický podtext. Škoda, že takúto koncepciu nepodložil i dostatočne diferencovanými a kultivovanejšími nástrojovými farbami rafinovane zvukovo tieňovanej pastelovej Debussyho instrumentácie. Z hľadiska dirigentovho výbušného naturelú pokladám výber Brahmsa — tobož jeho idyllickej II. symfónie — za nie práve najvhodnejší. Doratiho dirigoval síce spamätí, ale tento fakt ako keby ubral na zreteľnosti a istote jeho gesta. Už od prvých tónov bol nástup orchestru neistý a trvalo niekoľko taktov, než sa tempo ustálilo. Celkovo sa Doratiho koncepcia Brahmsa niesla v znamení striedania priateľných úspešnejších úsekov (najmä zvukovo a výrazovo exponovanejších), s neistými, skoro možno povedať bezradnými. Už dávno sme nepočuli hrať náš orchester s takými kazmi intonačnými a s takými neistými nástupmi. A to patrí Brahms k číslam kmeňového repertoáru!

Ďalšie podujatie SF (4. a 5. decembra) dirigoval dr. Ludo-vít Rajter. Pre ťažkosti so zaobstarávaním orchestrálneho materiálu vypadla neatraktívnejšia, pôvodne programovaná Téma a variácie pre klavír a orchester od japonského skladateľa Yoritune Matsudairu, ktorá sa nahradila Mozartovým Klavírnym koncertom Es dur (Köchel 271). Až na Dona Juana — symfonickú báseň Richarda Straussa — predsa však odzneli diela pomerne zriedkavejšie programované. Dona Juana vystaval Rajter v zhode s autorovým programom a presvedčivo stvárnil mladistvú bezhľadnú pribojnosť vitálne sa predierajúceho titulného hrdinu, ako i ďalšie výrazovo diferencované epizódy brilantnej partitúry.

Schubertova Šiesta („Malá C durová“) symfónia uspokojila svojou klasickou vyváženosťou romantického obsahu. Podobnými rysmi možno charakterizovať orchestrálny sprievod v Mozartovom klavírnom koncerte, ktorý dosť intenzívne kontrastoval s dynamicky precízne vypracovaným sólistickým partom japonskej klaviristky Yaeko Yamane. Jej Mozart mal švih, eleganciu, jemnosť i vzruch, spevnosť. Technické zvládnutie náročného partu bolo solídne. Miestami sa žiadalo viac tlmočiť bezprostrednosť výrazu, ku ktorej partitúra — najmä v druhej spevnej časti — príliš zvädzala.

Vlado Čížik

Priaznivý dojem

Posledné novembrové hudobné podujatia Bratislavy sa niesli v znamení hudby baroka a klasicizmu. Veď sledujeme — Beethovenova Pastorála v koncertoch pre zárody, výlučne na 18. storočie zameraná Zecchiho zostava a nakoniec aj týždenné uzávery — nedelňové komorné koncerty — sledovali výlučne tento štýlový okruh. Preto pre mnohých bol husľový recitál Thomasa Brandisa — s Mozartom ako najmladším skladateľom — len ďalším článkom dramaturgickej jednostrannosti. Tí, čo však na koncert prišli, neou-

tovali. Aj napriek výhradám na adresu dramaturgie si myslím, že je užitočnejšie a cennejšie zaznamenávať vysokú úroveň v interpretačnom vystúpení štýlu baroka či klasicizmu aj trikrát za sebou, ako veľakrát konzumovať neurovnaný, neraz horúcou ihlou šitý sled programov — hoci ako pestro dramaturgicky zostavený.

Vystúpenie relatívne mladého 35-ročného koncertného majstra berlínskej filharmónie Thomasa Brandisa zanechalo v poslucháčoch vysoký umelecký zážitok. Jeho zdroj vychádza zo skutočnosti, že huslista demonštroval skutočne pravý prístup k hudbe baroka a klasicizmu. Premyslená koncepcia Händlovej D dur sonáty, oprostenej od akejkolvek zvukovej masívnosti, no i dynamickej askézy, mužná lyrika, vrúcnejšie tlmočenie v händlovskej melódike sólového partu, viac koncentrovaná v Bachovej Sonáte c moll, kultivovanosť v budovaní gradácií, dynamická plasticita zvýraznená v interpretácii sonáty A dur Františka Bensu — to boli hlavné momenty, ktoré na výkone nemeckého umelca zaujali. Kvalitné zvládnutie týchto fenoménov vychádza z faktu, že intonačná čistota a do detailov vypracovaná technika sú u Brandisa samozrejmosťou. Častočné výhrady by sa dali adresovať azda viacej lyrizovaným pomalým častiam Bachovej Sonáty — zniesli by viac masívnejší „schneiderhanovský“ tón — to je však vec osobného názoru a koncepcie (Brandisovo podanie nakoniec neodporuje bachovskému a barokovému štýlu).

Druhú polovicu vystúpenia bola venovaná Mozartovým sonátam, z ktorých zazneli dve z najlepších — B dur KV 378 i A dur KV 526. Ich podanie potvrdzovalo dojem, že Brandis vie svoje chápanie štýlovosti vhodne transponovať aj do klasicizmu. Prieťažný, klasickejší ušľachtilý tón i priliehavosť výrazu najmä v Mozartovej A dur sonáte — z ktorej nesporne ťažil Beethoven v svojich husľových sonátach — boli ďalšími zložkami schopností, ktorými umelec disponuje.

Neslobodno zabudnúť na výborný sprievod komorne ctiaceho Eckara Bescha pri klavíri. Zvlášť vhodné umocňoval dynamickú plasticitu zvuku komorného dua. Dokonalá súhra a technická pripravenosť klaviristu doplnila vysoko priaznivý dojem, ktorý sme si z vystúpenia nemeckých umelcov odnášali. Škoda, že tak dobrý koncert nebol lepšie propagovaný.

L. Chalupka

Košický začiatok

Vznik Štátnej filharmónie v Košiciach sa začiatkom tejto koncertnej sezóny prejavil v hudobnom živote Košíc aj po



10. decembra uplynulo dvadsať rokov od pamätnej prvej inscenácie Suchoňovej Krútnavy, diela základného významu v modernej slovenskej opernej tvorbe. Na jej úspešnom štarte má veľkú zásluhu aj dirigent predstavenia Ladislav Holoubek, režisér Karel Jernek a trojica hlavných, klasickejších predstaviteľov — Katrena Margity Česányovej, Ondrej Štefana Hozu a Štelina Františka Zvarika. Potom sa aj na Krútnavu zniesol súmrak estetiky päťdesiatych rokov. A predsa sa dočkala svojho vzkriesenia návratom k takmer pôvodnej verzii vo vynikajúcej Zacharovej inscenácii z roku 1965. Za dve desaťročia uviedli Krútnavu skoro všetky československé operné divadlá a celý rad popredných zahraničných scén, medzi nimi i Moskva, Budapešť, Mnichov, Antverpy. Podstatnou mierou sa pričínila o dobré meno slovenskej opery a slovenského hudobného umenia v Európe.

-bl-

koncert organizovala Štátna filharmónia prevzala organizáciu starostlivosť o pravidelný koncertný život v Košiciach od Parku kultúry a od dychu a postavila si za cieľ vybudovať koncertný život v Košiciach s pravidelnými koncertami a získať pre tieto koncerty zdravú časť košického hudobného publika. Zaplánovala si tri dvojmesačné abonementné cykly s tým, že koncertná sezóna v Košiciach vyvrcholí Košickou hudobnou jarou, ponímanou po novom, ako hudobné slávnosti so zaradením medzinárodného organového festivalu. Je to plán, ktorý sa v Košiciach rysoval už dlhšiu dobu, ale nebolo inštitúcie na vysokej profesionálnej hudobnej úrovni, ktorá by ho realizovala. Štátna filharmónia v Košiciach urobila ďalší krok, ktorým potvrdila teoretickú premisu, že vo väčšom meste možno vybudovať pulzujúci koncertný týždeň len pri existencii profesionálneho symfonického telesa a dostatočnej organizačnej základne pre profesionálnych koncertných umelcov. Od 10. septembra do 29. októbra 1969 v I. abonementnom cykle SF boli štyri koncerty, o ktoré prejavilo užjem 350 majiteľov abonementiek a okrem toho na každý koncert cca 100 individuálnych návštevníkov — 450—500 návštevníkov v prvej regulárnej koncertnej sezóne SF tvorí zdravý štart k ďalším výbojom v košickom obecnstve. Nebolo by správne, keby sme už teraz hovorili o úspechu. Košické obecnstvo totiž poskytuje ďaleko väčšie možnosti. Tieto však si bude treba zabezpečiť serióznou organizačnou a umeleckou prácou SF: nesklamať ani jedného návštevníka koncertov, lebo ten je zárukou získavania ďalších. Toto nepíšem len z potreby „maľovania čertov na stenu“, ale preto, že pri organizovaní I. abonementného cyklu sa vyskytli aj také nedostatky, ktoré by po organizačnej stránke v práci s obecnstvom nemuseli byť. Treba pochváliť št. filharmóniu, že si pomerne skoro vedela utvoriť Klub priateľov SF, ktorý pred každým koncertom koná pravidelné „filharmonické utorky“, na ktorých priateľia SF majú možnosť pohovoriť si s interpretmi o koncerte nasledujúceho dňa. Na druhej strane treba upozorniť, že najmä na začiatku pravidelného koncertného života SF mala byť informovanejšia pri výbere zahraničných umelcov (Heinrich Berg, klavír z NSR) a väčšiu pozornosť príprave programového bulletinu (Organový koncert Jozefa Sluysa). Možno síce tieto nedostatky ospravedlniť sústredením vedenia SF na svoj zájazd do Talianska (už sme o ňom písali), ale nemalo tým utrieť domáce obecnstvo práve v dobe, keď ho chceme získať.

Otvárací koncert I. abonementného cyklu patrila Štátnej filharmónii v Košiciach (10. IX.) s dirigentom Bystríkom Režuchom a sólistom Radomírom Melmukom. Programované skladby (F. Chopin: Klavírný

koncert č. 1 moll, Bedřich Smetana: Vltava, A. Dvořák: Karneval, J. Haydn: Symfónia D dur s gajdami, boli vlastne vizitkou SF pred vlastným publikom, pripravenou pre zájazd do Talianska. Som rada, že všetky obavy o SF na jej talianskom zájazde už máme za sebou. Tento koncert totiž celkovo naznačil, že zájazd bol šitý horúcou ihlou, a že tak výber sólistu ako aj ďalšieho hosťujúceho dirigenta (L. Melmuka a B. Čížek) naspĺňal dostatočne umeleckú náročnosť deklarovanú vedením SF pri vzniku telesa. Pred domá-cim publikom najväčší úspech mala J. Haydnova Symfónia, A. Dvořákova Karneval, kým R. Melmuka v Chopinovom koncerte podal len málo výrazný priemerný výkon. B. Smetanova Vltava napriek svojej popularite a úspechu u obecnstva v koncepcii B. Režucha a v podaní orchestra dostatočne nepresvedčila (nezvyklá rozvlnčnosť, nedostatočné technické zvládnutie v orchestri). Úspechy SF v Taliansku a najmä účasť slovenského huslistu P. Michalica v programe určite znamenajú ďalšie dopracovanie programových skladiel.

V dvoch recitáloch I. abonementného cyklu sa košickému obecnstvu predstavil západonemecký klavirista Heinrich Berg s L. v. Beethovenovými sonátami (Patetická, Valdeštetinská, Appassionáta, Mesačný svet) a belgický (flámsky) organista Jozef Sluys. Heinrich Berg je u nás zatiaľ málo známy, hoci pochádza z Moravy, študoval v Prahe a má veľký záujem o interpretáciu českej hudby. Jeho klaviristický prejav dokazuje, že má za sebou veľkú obohranosť a rutinu, najmä pri spopolárnených klavírných skladbách (i keď Beethovenových). Žiaľ, obecnstvo je náročné na umelecky vysokú úroveň interpretácie práve pri tak populárnych Beethovenových sonátach. A v tom H. Berg košickému obecnstvu ostal veľmi veľa dlžný. Na druhej strane J. Sluys (8. októbra 1969) na organe košického Dómu predstavil domá-cemu obecnstvu málo známú starú i modernú flámsku organovú literatúru a svoju vysokú umeleckú úroveň dokázal najmä na troch chorálových predohrách J. S. Bacha (Wachet auf ruft uns die Stimme, Wo soll ich fliehen hin? Nun komm der Heiden Heiland) a jeho výkon vyvrcholil v J. S. Bachovej Fantázii a fuge c moll a v C. Franckovom Chorále a moll: výstavbou jednotlivých diel, rytmickou presnosťou a vysokou technickou vybavenosťou patrí nesporne medzi európsku elitu organistov.

Štvrtý koncert I. abonementného cyklu patrila opäť št. filharmónii v Košiciach s dirigentom Bystríkom Režuchom a sólistom zasl. umelcom Michalom Karinom (29. októbra 1969). V J. Cikkerovom Concertine M. Karin ukázal podrobnú znalosť tohto základného diela slovenskej klavírnej literatúry a svojím suverénnym výkonom sa zaslúžil o úspech tohto diela aj pred košickým obecnstvom. Rovnako Z. Kodályove Tance z Galanty znamenali obohatenie repertoáru SF z nových oblastí (osobitne treba pochváliť K. Klocáňa v exponovaných častiach klarinetového partu). J. Brahmsova II. symfónia B dur op. 73 znamenala pre orchester SF nie jedno úskalie.

Mimo abonementného cyklu vystúpila v košickom Dóme umenia s klavírnym recitálom Klára Havlíková (5. novembra 1969). Na programe mala Sonátu F dur č. 11 J. A. Bendu, Chaconnu G dur G. F. Händla, Scherzo f moll op. 4 J. Brahmsa, Toccata et variations A. Hineggera, Dumku a tanec E. Suchoňa a pridala E. Suchoňov záver Metamorfoz, jeho Romantickú skladbu a M. Novákov Detský kapriz. (Tento koncert len registrujem, lebo som v tom čase bola mimo Košíc.)

Druhý abonementný cyklus otvorila opäť št. filharmónia v Košiciach svojím koncertom 12. novembra 1969 s dirigentom zasl. umelcom Ladislavom Holoubkom a so sólistami Karolom Petrőczim a Ladislavom Neshybm. Bol to popravde koncert košických umelcov: Ladislav Holoubek uviedol na ňom po prvýkrát v orchestrálnej podobe svoje najnovšie dielo Spevy jesene pre bas a

orchester z r. 1968, resp. 1969 (viac sme ich počuli v Košiciach v klavírnom znení). V ňom L. Holoubek opäť potvrdil svoje veľké kvality na poli piesňovej tvorby, v ktorej má medzi slovenskými skladateľmi veľmi exponované miesto. Básnický text s hlbokými ľudskými myšlienkami starého P. O. Hviezdoslava bol podkladom filozoficky vyrovnaných skladby L. Holoubka. L. Neshyba bol nielen inšpirátorom tejto skladby, ale aj jej prvým a vynikajúcim interpretom. Škoda, že usporiadateľstvo zásadne nedeľá poslucháčom texty vo kľúčových miestach — najmä nové skladby strácajú týmto na dôvernejšom kontakte s obecným. Vrcholom tohto koncertu bola C. Franckova Symfónia d moll, v ktorej L. Holoubek a celý orchester ŠF ukázal veľký kus ďalšej práce na tvorbe interpretačného štýlu tohto telesa.

Koncertný majster ŠF Karol Petrőci vystúpil ako sólista v W. A. Mozartovom Koncerte pre husle a orchester č. 3 G dur K. z. 216. Treba veľmi privítať programovú snahu umeleckého vedenia ŠF, že dáva príležitosť mladým slovenským umelcom k sólistickým vystúpeniam s orchestrom a tým viac treba privítať, že to robí so svojimi vlastnými protagonistami v jednotlivých nástrojových skupinách. Karol Petrőci už doteraz vykonal veľký kus práce ako koncertný majster ŠF najmä v práci so sládkami ŠF a má za sebou aj dosť presvedčivú, hoci krátku sólistickú prax. Zaslúžil sa o prvé nastudovanie J. Hatřkových Kontrastov pre husle a klavír ako aj J. Grešákovej Morceau II. pre husle a klavír. Ďalšie nastudované skladby v KRO tu netreba ani vypočítavať. Je sympatické, že tento mladý huslista sa húževnate usiluje o vyplnenie medzery v koncertnom živote Košíc a východného Slovenska; od čias E. Záhureckého nemáme v Košiciach husľového virtuóza, ktorý by dopĺňal pomerne veľký počet koncertujúcich klaviristov na východnom Slovensku. Úlohy, ktoré si K. Petrőci ako koncertný majster ŠF i ako sólista dal, nie sú ľahké. Bude musieť pri nich prekonať veľa objektívnych i subjektívnych ťažkostí a urobila by som mu veľmi zľú službu, keby som pri jeho prvom koncertnom vystúpení ne napísala pravdu. K. Petrőciho som už počula hrať lepšie ako na tomto koncerte. V prvej i druhej časti koncertu zakolísal intonačne a tónove i technicky sa presadil až v tretej časti. Napriek tomu považujem K. Petrőciho vystúpenie za veľmi sympatické a verím, že ďalšie jeho vystúpenia budú znamenať jeho ďalší umelecký rast.

Na záver treba poznamenať, že št. filharmónia v Košiciach okrem svojej koncertnej činnosti (16. októbra 1969 mala koncert v Prešove) aktívne spolupracuje na výchovných koncertoch v Košiciach, Prešove a Levoči.

Mária Potemrová

Medzinárodné hudobné týždne v Paríži

Už niekoľko rokov prebieha v Paríži podujatie ojedinelé svojim rozsahom a dramaturgiou. Sú to Semaines Musicales, ktorých hlavným organizátorom je francúzsky rozhlas a televízia v spolupráci s Medzinárodnou hudobnou radou. V zahraničí je táto akcia doteraz nedostatočne známa — nie div, keď v samotnom Paríži sa utápa v záplave najrozličnejších koncertných podujatí. Napriek tomu však ide o mimoriadne zaujímavé podujatie, ktoré sa venuje najširšej hudbe neobvyčajne zaujímavým spôsobom. Každý rok tvorí *tažisko festivalu* tvorba niekoľkých súčasných autorov, ktorým je venovaných vždy niekoľko koncertov. Tohto roku to boli Messiaen, Lutoslawski a Ligeti. Každý z nich mal vyhradený jeden deň s tromi koncertami v rôznych sálach (vrátane veľkej siene paláca Chailloy), čo umožnilo

predviesť veľmi široký a reprezentatívny výber z ich tvorby vrátane novinek. Z Messiaena napr. po prvý raz vo Francúzsku predviedli jeho celovečernú Transfiguration pre „veľhí veľký orchester“, zbor a sóla (Y. Loriod, M. Rostropovič). Totb dielo publikum prijalo veľmi nadšene, no napriek tomu sa mi zdá, že skutočne závažnej hudobnej substance v ňom je na celovečerný program príliš málo. Z Ligetia zaujalo najmä Lontano pre orchester, ktoré zaslužené zvíťazilo v tohoročnej Tribúne Unesco. Lutoslawského koncerty som už žiaľbohu nestihol, zato som aspoň úchytom zaregistroval zaujímavé koncerty na dhl, venované modernej organovej literatúre a interpretácii a niekoľko premiér experimentálnej hudby (i tá mala osobitný deň s tromi koncertami).

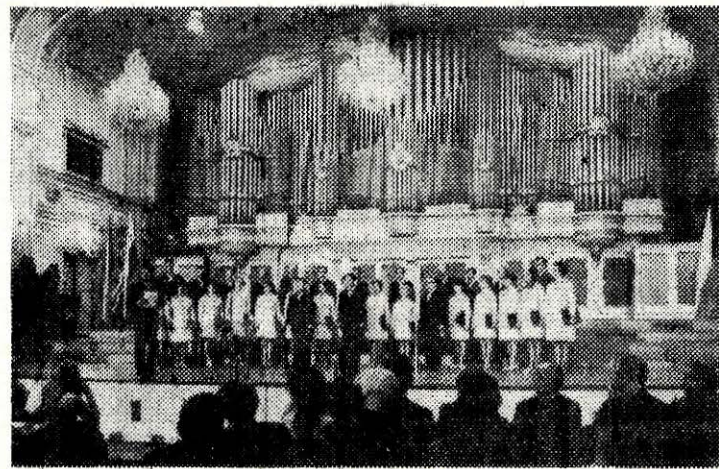
Zásluhou rozhlasoných prenosov majú koncerty parížskych hudobných týždňov veľkú publicitu vo Francúzsku, no i samy o sebe sú veľmi pozoruhodné tým, že majú vynikajúce návštevy publika, regutujúceho sa na 80 % z mladých ľudí. S takým výrazným záujmom mladých o avantgardnú hudbu som sa ešte nestretol a preto bez pokusu o interpretáciu tento fakt aspoň vyzdvihujem. Tým viac, že to bol zaujímavý príspevok k problémom, o ktorých sa v tom istom čase v paláci UNESCO tak intenzívne diskutovalo a uvažovalo. —LM—

Hudobné Estónsko

Dni kultúry a umenia Estónskej SSR, ktoré v uplynulých týždňoch prebiehali v Československu, boli súčasťou každoročnej akcie, kladúcej si za cieľ predstaviť umelecký život tej-ktorej republiky Sovietskeho zväzu. Tohtoročné dni sa stali pritažlivejšími, pretože o estónskej kultúre je všeobecne známe, že bola a je na vysokej úrovni, či už v oblasti architektúry, výtvarného umenia alebo literatúry a hudby. V poslednej oblasti najmä mladšia generácia estónskych skladateľov predstavuje podstatnú súčasť avantgardných snažení v ZSSR (spo-

mi skladateľmi. Z týchto vynikli najmä rozsiahle Svätajánske piesne od V. Tormisa a Saarova Vtáčia pieseň. Obe diela kladli na interpretov zvýšené nároky. Pozornosť si z tejto časti zaslúžila aj dva naše zbery — Šmetanov Slávnostný zbor a Moyzesov zbor V trenčianskej záhradke, spievané v češtine, resp. slovenčine. Dramaturgicky zaujímavá bola druhá časť uvedená renesančnou polyfónou tvorbou Orlanda Lassa, Gesualda da Venosu, T. Morleyho — až na Gesualda výborne predvedenú najmä vo vhodnej redukcii výrazovosti. Najzaujímavejšia bola však prehliadka zborových kompozícií mladšej generácie estónskych skladateľov, ktorí dokumentovali v svojich skladbách vysoký zmysel pre syntézu najvyšších smerov v koncipovaní vokálnych partíí s domáciou, resp. ruskou tradíciou „chorovodov“. Zážitkom bolo najmä De profundis K. Nystedta, charakterovo príbuzné s Pendereckim. Táto časť umožnila tallinskému zboru odhaliť všetky kvality, ktorými disponuje — hlasová vyrovnanosť a disciplína, zvýraznenie dynamických kontrastov a oduševnené podanie.

Na koncerte, ktorým estónski umelci zakončili svoje vystúpenia u nás, sa 30. novembra v koncertnej sieni Čsl. rozhlasu predstavili dirigent Neemo Järvi, sopranistka Urve Tautsová, basista Tiit Kuusi a klavirista Arbo Valma. Úvodný Dvořákov Karneval chápali dirigent ako celok s viacerými kontrastnými plochami. Preto kladol dôraz na dynamiku a plasticitu jednotlivých úsekov následkom čoho sa mu však nepodarilo udržať kontinuitu celku. Symfonický orchester Čsl. rozhlasu pomerne uspokojivo realizoval Järviho zámer. Podobné chápanie, v tomto prípade veľmi vhodne volené, uplatňoval dirigent vo výstavbe 3. symfónie mladého estónskeho skladateľa J. Räätsa, v ktorej sa autor inšpiruje hodnotami Šostakovičovým a Prokofievovým symfonizmom. Kompozične podobne boli orientované tri časti z tanečnej suity Kalevipeeg od Eugena Kappa. Sopranistka vo svojom vystúpení dokumentovala širokú paletu výrazu i ľahkosť prednesu (Novikov — ária matky z kantáty Potrebujeme mier, Vilem Kapp, Mara z opery Lembitu,



Tallinský komorný zbor na koncerte v sieni Slovenskej filharmónie. Snímka: J. Valko, ČSTK

meňme len úspešný ohlas skladieb Pärta a Šniťkeho na záhrebskom bienale pred dvoma rokmi). Aj keď estónski umelci sa v Bratislave predstavili iba na troch hudobných podujatiach (folkloristický súbor Laine, tallinský Komorný zbor a koncert sólistov s orchestrom) dala sa z nich poznať aj ďalšia kladná stránka — vysoká interpretačná úroveň.

Dňa 24. novembra sa v koncertnej sieni SF predstavil tallinský Komorný zbor, ktorý sme u nás mali možnosť počuť prvýkrát. Je to pomerne mladý súbor (založený v r. 1962), čím si možno vysvetliť aj jeho širokú a priebojnú dramaturgiu. Zvláštnosťou je, že všetci jeho členovia sú hudobní profesionáli (zbornajstri, pedagógovia, skladatelia); tým je podmienená aj vysoká kvalita interpretácie. Vedúcimi súboru sú traja dirigenti: Arno Ratassepp, Kuno Areng a Ants Uleja — taktiež členovia zboru. Program svojho koncertu koncipovali estónski umelci do dvoch tematických celkov: prvá časť bola venovaná ľudovej tvorbe a úpravám ľudových piesní estónsky-

Eboli z Verdiho Don Carlosa), zvlášť upútala hĺbosťou svojho hlasu a vynikajúcim krytím prechodu registrov. Mohutným hlasovým fondom, kultúrou prednesu a javiskovým stvárnením zaujali Tiit Kuusi v Músovského monológu Borisa Godunova a áriu Petrova z opery Breh búrok od estónskeho skladateľa Gustava Ernesaksa. Vyvrcholením koncertu bolo uvedenie Stravinského Capricia pre klavír a orchester, kde sólista Arbo Valma dokumentoval štýlové pochopenie Stravinského vo vhodnom oprosení výrazu neskľazavúcom do akademickej chladnosti popri samozrejme bezpečnej technike a súhre s orchestrom.

Na záver zostáva len lutovať, že organizátori hudobných vystúpení sa nepostarali aspoň o elementárnu informáciu, nehovoriac o serióznej propagácii, nedostatkom ktorej mnoho ľudí prišlo o skutočne umelecké zážitky. Príčinám toho som sa nemohol zúčastniť na husľovom a klavírnom recitále estónskych umelcov (s dielami Pärta, Kappa a i.), o existencii ktorého som sa dozvedel až deň po koncerte — z tlače. —ch—

List z Talianska

S Lombardčanmi do novej sezóny



Mario Zafred

V Ríme je ešte stále jarné počasie, a tak je ťažko zvládať sa do atmosféry opernej sezóny, ktorá sa nazýva zimnou. Dňa 20. novembra sa rímska operná sezóna začala obnovením takmer úplne zabudnutej opery Giuseppe Verdiho — Lombardčania (I Lombardi). Pri dirigentskom pulte bol nestor talianskych dirigentov, popredný hudobný vedec a kritik Ciriaco De Michelis, ktorý bol dlhoročným umeleckým šéfom a šéfdirigentom milánskej La Scalay. Nedávno ho v Budapešti vyznamenali za jedinečné dirigovanie opery Don Carlos. Tohto experta sme požiadali — spolu s riaditeľom Teatro dell'Opera — Mariom Zafredom o niekoľko odpovedí na otázky pre Hudobný život.

Gavazzeni: Je takmer tradíciou začínať operné sezóny v Taliansku dielami Verdiho. Tentokrát — po dohode s Mariom Zafredom — sme vybrali rané dielo skladateľa, odrádzajúce ešte revolučnú atmosféru Nabucca, ale prerozdávajúce aj mimoriadne rýchly vývoj Verdiho. Skladateľ prežíva v tomto období silné osobné straty — zomrela jeho milovaná žena a dve deti, bol na pokraji úplného zrútenia. Nebyť vtedajšieho intendanta Scaly — Nerelliho, ktorý mu priam vnútil prácu na opere Nabucco, nemali by sme možno Verdiho vôbec.

Zafred: Niekedy majú aj riaditelia divadiel historické zásluhy na umeleckom vývoji národa. Šéfovia talianskych operných divadiel to skutočne nemajú ľahké. Bojujú s veľkými ekonomickými a dramaturgickými ťažkosťami. Ešte neutíchli ostré dramatické ohlasy na útoky proti vedeniu milánskej La Scalay, vedené barytonistom Zecchilom, ktorý podal žalobu na Antonio Ghiringelliho, riaditeľa prvého operného divadla v Taliansku. Tento nezvyčajne ostrý útok na vedenie La Scalay bol zamierený hlavne proti astronomickým honorárom operných hviezd (od 3000 až 6000 dolárov za predstavenie) a proti nejasej ekonomickej politike divadiel. Teatro dell'Opera sa snaží za každých okolností sledovať cestu výchovy a získavania novej generácie pre túto starú hudobnú formu. Nechceme však, aby opera zostala iba „starou dámu“, ako ju v Taliansku obyčajne nazývajú. Ja sám — ako skladateľ opier — verím v jej veční aktuálnosť napriek námietkam mnohých súčasných skladateľov, napr. Bouleza, ktorý by nás všetkých chcel poslať do vyhnanstva. Zavedli sme systém využitia generálok, ktoré sú verejné a pozývame na ne školskú mládež, pričom sa dáva prednosť hudobným školám a konzervatóriám. Populárna hudba narobila veľké škody v oblasti hudobnej výchovy a je snahou rozhlasu i filharmonických spoločností poskytnúť našej mládeži skutočne hodnotné kultúrne zážitky. Naš repertoár pre túto sezónu je zameraný ešte stále na získanie novej obecnosti. Po Verdiho ranej opere uvedieme operu Vyvolená nevesta od Busoniho, teda skladateľa, ktorého význam je ešte stále nedocenený. Baletné predstavenia prinášajú novinky v podobe premiér Gasliniho Draka a baletu mladého skladateľa Helmuta Laberera Pozri sa... Potom bude nasledovať Don Juan v novom nastudovaní — v titulnej úlohe s vynikajúcim barytonistom Sesto Bruscantinim. Na programe máme aj Monteverdiho Tanec nevďačných a ďalšou novinkou pre Rím bude Petrassiho opera Kordovančan, ktorú spojíme s Pucciniho jednoaktovkou Plášť. Rossini nás obveselí so svojím Conte d' Ory, po ktorom bude nasledovať svetová premiéra opery Idiot od súčasného umeleckého šéfa Scaly Luciana Chaillyho. Pre milovníkov Belliniho sme zaradili do repertoáru operu Cudzinka (La Straniera) s Renatom Scottovou v titulnej náročnej úlohe. Mario Rossi bude dirigovať predstavenie Carmen. Wagner bude zastúpený Holanďanom, ktorého uvedieme v taliančine s Rossi-Lemenim v hlavnej úlohe. Sentu bude spievať Virginia Zeani. Po Wagnerovi dáme opäť slovo baletu. Uvedieme svetovú novinku skladateľa Romana Vlada, ktorá má názov Čajka. Všetci sa tešíme na predstavenia Elnemovej opery Dantonova smrť, ktorá bude režírovať Franco Enríquez Donizetti bude mať svoje slovo v opere Maria Stuartovna, ktorá mala taký živý ohlas na tohtoročnom festivale v Edinburghu so slávnou Montserrat Caballéovou v titulnej úlohe. Nebojme sa ani klasickej opery. S poprednými sólistami uvedieme Suppeho Boccaccia. Naša sezóna sa skončí v júni operou Werther, ktorú bude dirigovať Franco Mannino a titulnú úlohu bude spievať skvelý španielsky tenorista Alfredo Krauss.

Zhovárať sa: Jozef Borároš, Rím

Z rozhovoru časopisu SPIEGEL s rakúskym pianistom

Friedrichom Guldou o klasickej a modernej hudbe

SPIEGEL: Pán Gulda, nedávno ste sa ohradili proti zaužívanému spôsobu koncertnej prevádzky. Co vám vadí na súčasnom koncertnom živote — programy, umelci, publikum?

GULDA: Musím konštatovať, že skutočne moderná hudba je afro-americká hudba a jej najlepšiu časť — džez sústavne vykliešťujú z koncertnej prevádzky. Stále počúvame, že sa málo hrá Stockhausen, málo Boulez, ale to nie je podstatné.

SPIEGEL: Skutočne si myslíte, že vplyv džezu na európsku hudbu je taký veľký?

GULDA: Považujem slovo džez v tejto súvislosti za trochu úzky pojem. Myslím na nový hudobný štýl a jeho praktiky. Tento zlom v štýle sa jednoducho už nedá odhaliť.

SPIEGEL: Kedy vlastne tento zlom nastal?

GULDA: Pripravne v 19. storočí, keď sa začínalo delenie na „vysokú“ a „vulgárnu“ hudbu, dnes označovanú za E — resp. U — hudbu. Definitívne došlo k zlomu rozšírením džezu na prelome storočia. Dnes je rozkol kompletný. Ale dnes sme v situácii, keď sa oba tábory tvária, akoby ten druhý neexistoval.

SPIEGEL: Hudba, ktorú vy komponujete, je síce moderná, ale priemerná, ako to kritici sústavne potvrdzujú.

GULDA: Ktorí kritici? Džezoví kritici, a čo je najdôležitejšie, džezoví kolegovia sú so mnou celkom spokojní. Námitku zo strany klasikov poznám. Znie: Prečo nezostáva Gulda pri klasicke, tam je jeden z lepších. Prečo robí džez, kde nie je taký dobrý? Odpoveď: Aj keby som sa v džeze neprešvihol cez priemer, nebol by som z toho nešťastný. Pretože sa považujem za koliesko — ale v správnom stroji. Na to som hrdý. Aj keď nie som na špici, podieľam sa na správnej veci.

SPIEGEL: Kto teda stojí na špici? Kto podľa vašej mienky robí časovú hudbu?

GULDA: Iba niekoľko mien: Miles Davis, Bill Evans, alebo Sonny Rollins, alebo John Coltrane.

SPIEGEL: Teda veľikáni džezu. Pán Gulda, ale teraz vašej kritike koncertnej prevádzky už vôbec nerozumieme. Nemožno predsa tvrdiť, že naša koncertná prevádzka veľké mená džezu zanedbáva.

GULDA: Teraz prichádzame k východiskovému bodu. Rozumejte, robí sa delenie. Hovorí sa, že to sú všetci veľkí hudobníci, čo sa sčasti úprimne, sčasti pokrytecky uznáva. Ale týmto hudobníkom a ich hudbe sa nedarí preskočiť bariéru, ktorú zriadili zodpovední činitelia za koncertnú prevádzku. Tu vysoká klasika, tam nízka zábava. Túto bariéru treba vidieť.

SPIEGEL: K tomuto spôsobu triedenia ste sám prispeli. Veď pri vašich koncertoch uplatňujete toto dvojrozdelenie. V prvej časti hráte tzv. klasickú hudbu a v druhej tzv. afro-americkú. Tým teda dokumentujete, že sú to dva odlišné svety, ktoré nemajú jeden s druhým nič spoločného.

GULDA: Tie majú toľko spoločného ako latinská a talianska reč. To znamená, že sú to dve rozličné reči — jedna stará, druhá nová, ktoré sú však úzko príbuzné.

SPIEGEL: Myslíte, že tieto zmiešané večery vážne prispievajú k reforme koncertnej prevádzky?

GULDA: Áno. Sfubujem si od toho stále väčšiu integráciu hudby, ktorú považujem za modernú.

SPIEGEL: Nemyslíte si, že táto koncertná forma je hnilý kompromis?

GULDA: Nie. Kompromisom by bolo, keby sa obe reči koketne zmiešali, ako to niektorí robia. Je predsa rozdiel, či sa zmiešajú do nezmiešateľnej „hatlaniny“, alebo či hovorím v prvej časti latinsky a v druhej taliansky. Mimo chodom ma teší, že mnoho mladých ľudí si radi vypočujú moje koncerty a predovšetkým ma osobne teší, že dávajú prednosť modernej hudbe. Klasickej hudby je mi síce ľúto, ale viem, že je to nevyhnutné.

SPIEGEL: Raz ste povedali, že by sa vám brídilo, keby ste už dnes vedeli, že budete 22. apríla 1971 v Buenos Aires o 20,15 hrať Appassionátu.

GULDA: To súhlasí.

SPIEGEL: Sú to teda manageri veľkých koncertných agentúr, ktorí — zo ziskových dôvodov — diktujú programy a termíny, a tak kormidlujú celú koncertnú prevádzku?



Friedrich Gulda v rozhovore s redaktormi Spiegelu

Koliesko v správnom stroji



F. Gulda ako džez-saxofonista a klasický pianista



GULDA: Áno, je tomu tak. Ale nechcem obviňovať iba ich samých. Spoluvinikom je viac-menej každý, kto sa na prevádzke nejakým spôsobom podieľa, mňa nevynímajúc.

SPIEGEL: Pán Gulda, vy ste dôverne oboznámený s praktikami firiem na výrobu gramofónových platní, keďže ste sám mnohé nahrávali. Tyranizujú a diktujú tam menej ako koncertní manažeri?

GULDA: Nie, práve tak.

SPIEGEL: Viete si predstaviť, že platňa vystrieda koncertnú prevádzku?

GULDA: Túto otázku môžeme zodpovedať iba z vlastnej skúsenosti. U mňa platňa na 99 perc. nahradila koncertnú sálu. Počúvam denne tri až štyri hodiny hudbu, ale nie v koncertnej sále.

SPIEGEL: Nechodíte na koncerty?

GULDA: Veľmi zriedkavo. Keď napríklad George Széll diriguje Viedenskú filharmóniu, rád si to vypočujem a som ochotný zabudnúť, že ľudia sú zbytočne oblečení do večerných úborov a zbytočne zaplatili 800 šilingov a Széll dostal zbytočne 5000 dolárov.

SPIEGEL: Aj vy, pán Gulda, predsa dostávate zbytočne mnoho peňazí, keď máte koncert. To by ste mohli najrýchlejšie reformovať.

GULDA: Chcem vám dať príklad: Pri jednom koncerte v Ossiachu sa obecenstvo jednoducho vyrútilo na pokladňu, lebo vstupné bolo príliš vysoké. Povedalo si: 150 šilingov nezaplatíme. Keď nás nepustia dnu za 50 šilingov, odídeme. Usporiadateľ bol nútený znížiť vstupné na 50 šilingov.

SPIEGEL: Bola by to utópia, keby ste vaše koncerty poriadali zadarmo,

alebo za režijnú cenu, a tým vplývali na publikum?

GULDA: Viete, nie som radikál. Nechcem zmeniť celý systém.

SPIEGEL: Nie?

GULDA: Vlastne áno. Ale to by obzvlášť znamenalo vziať pušku a ísť do džungle strieľať. To by bolo nad moje pomery. Bolo by to dôležité urobiť, veď koncertná prevádzka je malinká súčasť nášho odšateho spoločenského života. Ale svoj súkromný život si predstavujem ináč. Vždy budem hrať modernú hudbu, o ktorej som presvedčený a možno raz prídem k tomu...

SPIEGEL: ...že Gulda bude hrať iba Guldou...

GULDA: ...no povedzme: na 80 perc. Guldou. Veľikáni minulosti robili celkom to isté, ale nielen veľikáni, aj tí strední a malí, o ktorých nič nevieme. Mozart hral iba Mozarta, Bach iba Bacha. Nik od nich nečakal, že by hrali inú hudbu ako vlastnú. Aj ja by som to chcel dotiahnuť tak ďaleko. A keď k tomu dôjde, keď sa týmto spôsobom sformuje nové publikum — náznaky toho už pozorujem — potom by som mohol povedať: Starých, večne minulých sme touto metódou dostali z koncertnej sály. Teraz konečne môžeme opäť robiť trochu klasickej hudby. Teraz vám zahrám niečo z Bacha. To by bola podľa môjho názoru schodná a rozumná cesta. Potom, myslím, by sa dostavila potrebná zmena sama, či už s „koncertami“ v tradičnom zmysle, alebo bez nich.

SPIEGEL: Čo budú potom robiť vaši kolegovia, ktorí to nedokážu? Čo by robil pán Arrau, pán Richter, pán Gilels?

GULDA: To sú veľké mená. O tých natoľko nejde, tí sa ani tak nezmenia. Dôležité by bolo, aby sa mladí hudobníci, o ktorých mi predovšetkým ide, pozreli do očí hudobným skutočnostiam nášho storočia, skutočnosti, že nastal tichý zlom. Keby si každý mladý hudobník toto poznanie, alebo, povedzme, povedomie premietol do praxe, potom by došlo samo od seba k potrebným zmenám.

SPIEGEL: So staršími hudobníkmi teda nechcete polemizovať?

GULDA: Nie, s nimi nie. Chcem ale robiť rozdiel medzi celkom starými a tými v stredných rokoch. Keď napríklad starý dirigent Karl Böhm dnes nefúka saxofón, nemôžem mu to vyčítať. Ale keď môj kolega Géza Anda — aby som uviedol jeden z mnohých príkladov — nedžezuje, to považujem za nesprávne.

Preložila -b-

SOVIETSKA MUZIKOLÓGIA

Z bohatstva hudobnovednej sovietskej bibliografie vydanéj v tomto kalendárnom roku, môžeme upozorniť iba na niektoré publikácie. Chceme tak urobiť bez ohľadu na jazykovú náročnosť, ktorú vyžadujú od slovenského čitateľa a bez zreteľu na adresnosť publikácie, určenej raz odborníkovi a inokedy milovníkovi hudby, študentovi.

Kultivovaný muzikológ určite so záujmom siahne po obsahovo náročnej knihe V. Zaderackého *Polifonia v instrumentálnych proizvedenijach D. Sostakoviča* (Muzyka — Moskva, 271 strán). Opisujúce Sostakovičov symfonickú tvorbu a klavírne prelúdiá s fúgami auto: publikácie operuje s pojmami racionálnej analýzy hľadám podobne ako náš K. Janeček a objavuje logiku skladateľovho harmonického myslenia, syntetických vlastností melosu jeho diel, polyfónie ako aktívneho faktoru v rozvíjaní tematického materiálu, momentov zrodu novej kvality tematizmu a tektoniky, funkčnosti imitácií v dramatickom dynamizme diela, tonálnych zvláštností, celostnej štruktúry fúg atď. Osobitosť Sostakovičovho polyfónneho myslenia Zaderacký vidí v syntéze viachla-

sových princípov, uberajúci sa od Bacha cez ruský národný „mnogogolos“, pričom možno aj uvažovať, do akej miery mal na skladateľov symfonizmus vplyv shakespeareovský dramatizmus, lebo uznávaný majster symfonického tragizmu sa týmto princípom nevyhol — rovnako ako veľkí symfonikovia Beethoven a Čajkovskij.

Aj pieseň je ideologický nástroj a odraz dobovej atmosféry. O tom presvedčuje obsiahla publikácia T. V. Popovej *O pesniach našich dnej* (Muzyka — Moskva, 390 strán), rozprávajúca o polstoročnom vývine „národno-bytovej“ piesňovosti, o hudobno-poetickej tvorivosti širokých mas, o červenoarmejskom a partizánskom folklóre, o úlohe spevu vo veľkej vlasteneckej vojne, o piesňovej lyrike päťdesiatych rokov a pod. Pretože sovietske masové piesne sú u nás pomerne dobre známe od r. 1945, pre nášho čitateľa bude azda najinteresannejšia kapitola o piesňovej tvorbe v období revolúcie a občianskej vojny. (Iba pre informáciu upozorňujem, že internacionálu v Rusku preložili už r. 1902.)

Brožúra *Gorkij v muzyke* (Sov. kompoz — Moskva, 80 strán) od A. S. Ivanova je užitočnou konzultáciou pre toho, kto by danú tému chcel spracovať podrobnejšie na diplomovú alebo dizertačnú prácu, knižka pre mládež A. A. Alabjev od V. J. Trainina je náčrtom života a tvorby významného skladateľa romanci v 1. pol. minulého storočia; zborník *Muzyka narodov Asiji i Afriki* (Sov. kompoz — Moskva, 318 strán) je súborom početného autorského kolektívu o u nás neznámej etnomuzikológii; 230-stranová kniha L. Ginzburga *Džuzeppe*

Tartini (Muzyka — Moskva) je monografiou o talianskom dobrodružnom „černokňažníkovi“. Cenný je tu rozbor Tartiniho husľových sonát a koncertov ako aj úvaha o jeho interpretačnom umení a pedagogických zásadách. Ak husľový pedagóg si so záujmom prečítal vlní vydanie brožúry o Davidovi Oistrachovi a o maďarskom virtuózovi J. Szigetimi, učiteľ hry na violončelo nepochybne zatúži po podrobnostiach z umeleckého života M. Rostropoviča. Muzikologický nenáročný knižku o ňom napísala T. Gajdamovičová s patričným odtieňom osobných sympatií. Už v treťom vydaní vyšla v Leningrade *biografia „kráľa valčíkov“ Johanna Straussa*: upúta nejedným detailom, najmä umelcovým pobytom v Petrohrade. V druhom vydaní vyšla tiež u našich muzikológov známa *monografia o Rachmaninovi* z pera A. Solovcova.

800-stranová monografia *Musorsij* (Muzyka — Moskva) od Georgija Chubova prístupným štýlom a množstvom životných detailov i rozborom jednotlivých skladieb naplňuje jednotlivé stránky. Autor vidí v reprezentantovi Mocnej hŕstky revolucionára, novátora i humanistu, ktorý do konca svojho života zostal verný svojím ideálom s heslom „Derzaj, vpered k novým beregam“. Gogol a znova Gogol, to je nepochybne závažný problém vzájomných vzťahov beletristu a skladateľa, mená Puškin, Rimskij-Korsakov a Stasov sa priam hemžia v tomto zaujímavom životopise, ale zmienku o L. Janáčkoví by bolo predsa potrebné doplniť, sprísnit a rozšíriť.

Jozef Tvrdoň

V dnešnom interview predstavujeme Petra Szókeho, kandidáta vied, doktora prírodovedeckej fakulty budapeštianskej univerzity a vedeckého pracovníka Maďarskej akadémie vied. Navštívil som ho v budapeštianskom laboratóriu a pohovoril s ním o novej, ním založenej vednej disciplíne ornitomuzikológii. Doterajšie výsledky sú pozitívnym prínosom k verifikovaniu aktuálnych hypotéz tejto rodicej sa disciplíny. Ide o neznámy muzikálny mikrosvet vtáčieho hlasu, o nahrávky a skúmanie vtáčích spevov celého sveta. Pravda, nie sú to záznamy obyčajné, ale zvláštnym spôsobom „preparované“, z čoho plynie aj originálna metóda výskumov dr. Szókeho. Jeho fonosnímkami vtáčích hlasov sa dostanú — mohlo by sa povedať — pod „zvážšovací sklo“, pod „akustický mikroskop“. To umožňuje po prvý raz na svete, aby ľudské ucho rozoberalo spev vtákov do najmenších štruktúrnych podrobností tak, ako ho počujú sami vtáci. Magnetofónové záznamy nám dávajú nahliadnuť netušené hlboko do neznámej, tajomnej ríše „reči“, resp. „hudby“ vtákov. Napokon objavy dr. Szókeho sú známe a uznávané v odborných kruhoch — od Londýna po Leningrad a Ameriku.

Pán doktor, naši čitatelia by boli vari najzvedavejší na vašu metódu „zvukovej mikroskopie“, čiže spomalenia hlasového prejavu vtákov. Preto — čo je to „spomalenie“ a prečo ho používate?

Spomalenie hlasového priebehu, t. j. viacnásobné predĺženie doby trvania a súčasne preloženie vtáčieho hlasu do nižšej, pre nás zrozumiteľnejšej polohy, ukáže nám tú pravú prirodzenú, teda podrobnú formu vtáčieho spevu, ktorú počuje takto vták (samozrejme, bez spomalenia a v pôvodnej výške), ale ktorú človek nemôže v prírode detailne počuť. My vlastnú formu či štruktúru rýchlych vtáčích spevov môžeme podrobne vnímať len v laboratóriu, keď ich predtým umele spomalíme, t. j. položíme pod akustický drobnohľad.

Vaše zvukové príklady núti k neobvyklému názoru — k tomu, že ten milý štebot vtákov, ktorý na jar tak radi počujeme napr. v lese, v tejto forme štebotania vlastne v prírode ani nejestvuje. Je len nedokonalým odrazom v ľudskom sluchu. Avšak je toto naozaj možné?

Veru je. Musíme sa zmieriť s faktom, že schopnosť našich zmyslov nie je bezhraničná. Štebotanie vtákov je len veľmi zjednodušeným ľudským vnemom čohosi, čo v skutočnosti je oveľa zložitejšie. Toto poznanie sa zdá byť čudným len preto, lebo je nové. Ale nik sa nečuduje nad tým, že pod mikroskopom aj listy stromov, alebo kvapka vody sa ukazujú celkom inak, než ich vidíme neozbrojeným okom a že iba mikroskop odhaľuje tajomstvá buniek, štruktúru baktérií atď. Pri spomaľovaní vtáčích hlasov sa uplatňuje ten istý, už dávno známy princíp mikroskopie, ale vo sfére akustiky. Zvukovou mikroskopiou dostala sa nám do rúk cenná metóda, pomocou ktorej aj najrýchlejšie vtáčie hlasy sa dajú rozlíšovať tak, aby boli vnímateľné aj v detailoch. Táto metóda znamená začiatky vedeckého poznávania hlasov zvierat, najmä vtákov, ktorí vydávajú často až dvesto-tristo rôznych zvukov či tónov za jednú sekundu. A to sa mohlo zistiť práve zásluhou zvukovej mikroskopie. Nervové procesy vtákov — predovšetkým spevavcov — sú 10 až 20-krát rýchlejšie, než nervové procesy človeka. Preto vtáci rozlišujú za sekundu až 20-krát viac zvukových elementov ako človek.

Mňa tu zarazilo aj čosi iné. Nielen neuveriteľné tempo nervových pochodov u vtákov, ale že to, čo som počul — v spomalenej forme — boli súčasne melódie. A to celkom také, aké sú naše, ľudské melódie. No — môžu mať zvieratá hudbu? Môže vôbec hudba existovať na rovine čisto biologickej, či zoologickej? Veď ako dnes predpokladáme, zvieratá nemajú estetický cit, nepoznajú pojem „krása“.

Práve pre tieto otázky má ornitomuzikológia aj teoretickú cenu. V našich výskumoch totiž vyšlo najavo, že hudobne formované hlasové prejavy, teda hudba v najširšom slova zmysle, môžu existovať aj mimo človeka, mimo našej spoločnosti. Čiže aj mimo umenia a estetiky. Taká je napr. aj hudba ako hlasový dorozumievací prostriedok vtákov. Bude asi potrebné nanovo si premyslieť, rozšíriť a spestriť pojem hudby ako hu-



Dr. P. Szóke pri nahrávaní v teréne

nej minulosti. Dokázané je, že prví vtáci sa vyvinuli z praplazov a vývojový proces hlasov vtáctva plynie nepretržite — rôznymi zložitými prúdmi — už 150 miliónov rokov. V porovnaní s týmto celá história ľudského bytia sa zdá byť len veľmi kratučká — nie je staršia ako milión rokov. Zrod zvieracej hudobnosti teda predbehol zrod hudobnosti ľudskej o viacere miliónročia. Hlasy dnešných plazov sú nesmierne prosté, neartikulované výkriky, obyčajne klzavej formy bez akejkoľvek členitosti. Sú teda aj nemuzikálne. Je logické, že v podstate nemohli byť iné ani kriky praplazov, predchodcov vtákov. Z dnešnej formy hlasových prejavov plazov môžeme teda s veľkou pravdepodobnosťou, ba s istotou usúdiť, aj na všeobecny stav hlasov ich predkov.

Podľa zvukových príkladov treba priznať, že principiálna podobnosť hlasovej formy, napr. klzavý hlas mladého plaza — krokodíla nílkeho s klzavým hlasom 11-dňového mláďaťa mlynárky dlhochvostej (v spomalenej forme) je v zásade dosť presvedčivá.

Toto potvrdzuje všeobecne známy názor, že hlasy pravťákov sa vyvinuli z hlasov praplazov a že tieto najstaršie klzavé „plazie“ formy krikov dodnes nevyznievajú ani u vtákov. Zachovali sa ešte aj u mnohých spevavcov, teda tiež na najvyššom stupni kmeňovej evolúcie vtáč-

vojenská trúbka, alebo píšťalka. Vtáci teda môžu za priaznivých okolností tiež prefukovať svoj hlas do rôznych intervalov. Čiže zo svojej živej píšťalky môžu vyludzovať intervaly. A toto sú základné štruktúrne elementy každej hudby.

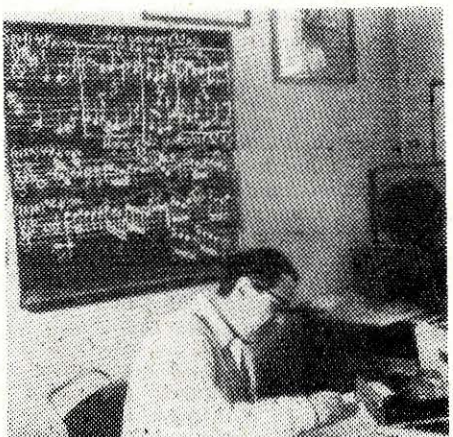
Ale — ako prišli vtáci na to, že majú „píšťalku“ v priedušnici a že môžu v nej tvoriť aj hudobné intervaly?

Náhodou. Spočiatku totiž všetci pravekí vtáci museli mať hlasy nemuzikálne, hlavne klzavé. Keďže si však postupne osvojili spôsob života vo vzduchu, naučili sa lietať, dýchacie orgány sa im veľmi zdokonalili. Potom sa stalo, keď pod vplyvom rôznych podráždení kričali, volali, že sa im frekvencia kmitajúceho vzduchu v priedušnici ako v píšťalke zvýšila náhle, skokom napr. na dvojnásobok a tak sa ozvala oktáva. Tu ešte bez akéhokoľvek životného významu. Prvé hudobné intervaly vznikli v takejto forme iba náhodne. Zaznievali len tu a tam, neboli ešte pre istý druh vtákov ani príznačné, ani zvlášť významné. Ale už existovali. A práve to je dôležité!

Domnievam sa však, že hudobné intervaly sú už zvlášť nápadné útvary, ktoré sa svojou charakteristickou formou vyzdvihujú z akustického prostredia ostatných, ešte neformovaných, príliš všeobecných foriem hlasov vtákov.

Prirodzene. Práve preto niektorí vtáci

O tajomstve hudby



Dr. P. Szóke v svojej pracovni

ta, napr. u sýkorky veľkej, ktorá ináč spieva obyčajne v čistých muzikálnych intervaloch.

Hlasy, ktoré som si vypočul z magnetofónového pásu, predstavovali len ojedinelé, osamelé, krátke volania. Ale ako sa tieto kriky dostali von z tejto samoty? Čo urobil pravťák, keď ho dačo nútilo vydávať hlas po dlhšiu dobu?

Rozličné vnútorné podráždenia trvajú, ce dlhšiu dobu donútili či naučili vtákov (počas milión a miliónkrát sa opakujúcich dráždivých situácií), aby svoje ojedinelé kriky opakovali stále tesnejšie a tesnejšie viackrát za sebou. Postupne sa potom ustálili kratšie — dlhšie reťazové rady krikov, ako organicky viazané a v časovom priebehu už často pravidelne artikulované väčšie a zložitejšie hlasové jednotky. Bol to rozhodný krok k postupnému vzniku vtáčej rytmiky. Musím tu

pomocou nápadných intervalov svojich hlasov začali dokonalejšie, s väčšou istotou poznávať jeden druhého, rozlišovať svoj druh od druhov ostatných, ba aj spoznať situácie, ktoré boli pre nich priaznivé alebo nepriaznivé. Intervaly sa teda stali pre vtákov užitočnými. A tak sa hudobný charakter v hlasoch mnohých vtákov upevňoval z pokolenia na pokolenie vždy lepšie a lepšie. Užitočnosť bola hlavným motorom ich ustálenia sa a súčasne neraz aj ich prudkej evolúcie.

Nehovorili ste, pán doktor, ešte o rytmickej stránke. Ako je to s rytmikou u spevavcov?

Mimoriadne bohatý dôkaz toho, že aj rytmika vtákov je v podstate akoby ľudsky utváraná nachádzame — medzi inými — u škovránka poľného. Nie menej je zaujímavé, že pri tvorení svojich melódii spevavci používajú aj techniku tzv. transpozície, alebo presnejšie: translácie čiže prekladanie motívkov v stupnici z polohy vyššej do nižších polôh. Napr. u drozda stahovavého kanadského, u škovránka lesného a i. A konečne poznáme aj vtáčie hudobné prejavy vyššej, niekedy až piesňovej, teda viacriadkovej strofické formy, ktoré sú nám už veľmi blízke. Napr. u prhlaviara žltoprsého novozélandského, strnádky lúčnej, škovránka lesného atď.

Toto je skutočne odhalenie dosiaľ nepoznanej, tajomnej hudby v prírode. Je to objav, ktorý bude mať iste zásadný význam aj pre biológiu — veď vnáša do nej vedu o hudbe — no aj pre muzikológiu, pretože do tejto zasa vnáša biológiu. Takto sa tu — v určitom zmysle — spájajú dve terénne vedy, ktoré doposiaľ stáli príliš ďaleko od seba.

Týmto ste, pán redaktor, vlastne veľmi presne vyslovili myšlienku, ktorú som chcel povedať na záver ja.

Nakoniec sa mi nevďojak vnucuje iba jedna myšlienka, ktorú nemôžem nevysloviť. Je to spolupráca s dr. Miroslavom Filipom, CSc. z Bratislavy. Ďakujem mu aj touto cestou za aktívnu, pre mňa veľmi osožnú, tvorivú spoluprácu.

Poznamenávam, že dr. Szóke už roky spolupracuje s dr. M. Filipom, docentom FUK, vedeckým spolupracovníkom Ústavu hudobnej vedy SAV. Dr. Filip totiž vypracoval pre muzikologické ciele elektronickú metódu zobrazovania základných číselných melódii a tak jeho prístroj, ktorý sám vytvoril, dá sa výborne použiť aj na podrobné zobrazovanie vtáčích melódii ako akustických javov. Náš vedec vlastne objektívnu cestou dokázal, že vtáčie melódie objavené dr. Szókeom skutočne existujú a že ich notové zápisy sú v podstate veľmi spoľahlivé.

Zhováral sa František BRANIŠ

v prírode

dobného umenia a definovať aj hudbu zvierat, ktorá nemá u nich funkciu umelecko-estetickú, ale len biologickú — dorozumievaciu. Avšak nezachádzajme príliš ďaleko.

Myslíte, že hudobnosť, hudobný charakter zvukových prejavov vôbec závisí len od ich špeciálnej formy či štruktúry a nie od funkcie a obsahu týchto zvukových prejavov?

Podľa mojej mienky pojem „hudba“ zasaďme znamená (v najširšom zmysle slova a vo svetle novších poznatkov) hudobnú štruktúru, čiže predpokladá prítomnosť hudobných intervalov — a nič viac. Tzv. „vtáčia hudba“ a hudba človeka sú štruktúrne (teda formálne) všeobecne blízko príbuzné. Mám zachytené množstvo vtáčích piesní, ktorých zvierací pôvod by nerozpoznal ani medzinárodný kongres hudobných vedcov. Najvyššiejšie útvary hudobných prejavov vtákov totiž predstavujú formy známe z ľudských piesní a hudby najrozličnejších národov. Napriek tejto všeobecnej formálnej príbuznosti slúžia hudobné prejavy vtákov len potrebám ich života, ich biologického bytia. Hudobné prejavy človeka však smerujú prevažne k jeho umeleckému — estetickému výrazu. Obsah a funkcia oboch týchto sfér hudby sú teda rôzne.

Z akých začiatkov, základov vznikla a vyvinula sa u vtákov dnešná muzikálna komunikácia?

Keď chceme načrtnúť prijateľnú hypotézu evolúcie vtáčieho hlasu vo všeobecnosti, musíme nahliadnuť naspäť do dáv-

zdôrazniť dôležitosť vzniku princípu opakovania, ako niečoho nového, čo dáva krídla celej evolúcii neskoršej hudobnosti vtákov (ba aj hudobnému vývoju človeka).

Ako sa však vlastne stalo, že tieto predmuzikálne formy dostali neskoršie charakter muzikálny?

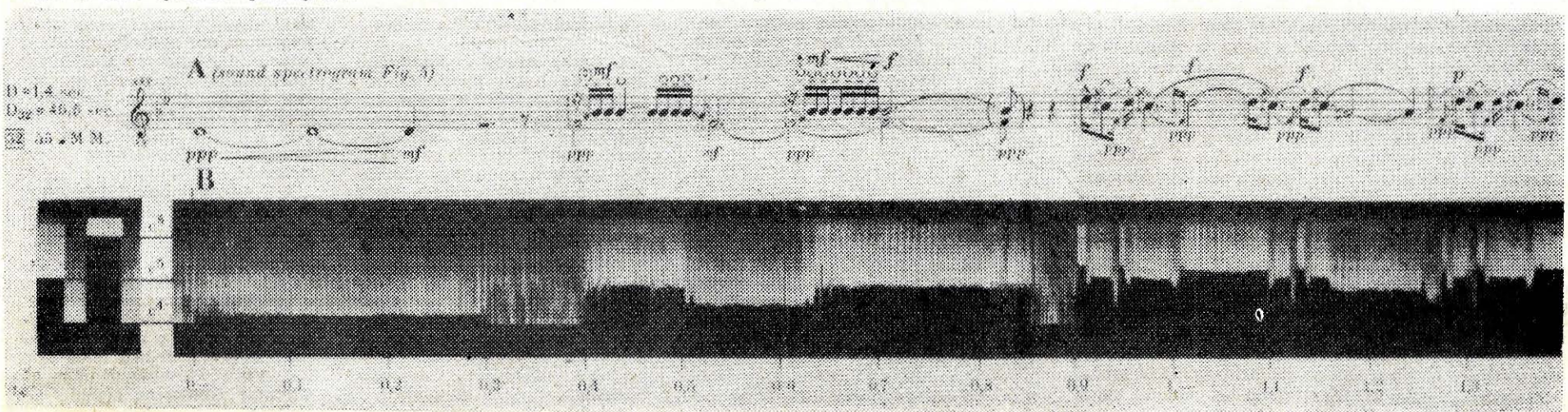
V evolúcii vtáčích hlasov práve nemuzikálne, stále opakované elementy — volákejšie ojedinelé kriky — sa zmenili v muzikálne elementy v tzv. hudobné intervaly a tak z týchto nemuzikálnych vznikli muzikálne opakovacie formy.

Niektorí čitatelia iste počuli — aspoň z rozhlasu — chybrečné vykrikovanie austrálskeho rybárikovca. Hlasy týchto vtákov rozosmejú každého z nás, hoci pre nich samotných sú tieto kriky vážnymi signálmi kontaktu, neobsahujú nič smiešne, iba pomáhajú akustickou cestou udržiavať členov krdla pohromade. Keď si tieto kriky vypočujeme v dvojnásobnom zväčšení, dostaneme typický príklad nemuzikálnej prapočiatkovej formy.

Toto je aj presvedčivý príklad, že my ľudia, pri vnímaní sveta okolo nás, teda aj hlasov vtákov, sme náchylní vychádzať zo seba a do javov prírody vnášať vlastné city a predstavy. Aby sa tomu zabránilo, musí veda prírodu (pravda, v istom zmysle) odľuštiti, „odsubjektívizovať“. Len potom ju môže poznať takú aká v skutočnosti je. — Ako však vznikli prvé elementy biologickej hudby: prvé intervaly muzikálne?

Vieme, že dýchací systém vtákov zvyčajne funguje v podstate práve tak ako

Prepis vtáčieho spevu zo spectrográmu



Čo zaznieva z našich

javísk?

V poslednom čase som počula veľa invetív na konto hudobných textov a ich prekladov. Podľa jedných písať a prekladať hudobné texty je práca zbytočná, ba hlúpa, lebo napokon pri speve väčšine slov nerozumieť. Podľa iných — aj tak vraj nemožno vystihnúť v preklade originál textu a spojiť ho s hudbou v dokonalý celok, akým bol v pôvodine.

Nejak sa tu — v poslednom čase — nezdravo začína oddeľovať pojem hudobný text a preklad od pojmu literárneho textu a prekladu. Mne sa to — priznám sa — vidí nepochopiteľné. Prešla som kedysi veľmi hladko a prirodzene od recitácie k spevu a už vtedy mi bolo jasné, že napríklad pieseň je zhudobnená báseň, kde slová tvoria rovnocennú zložku hudby. Veď prete si ich predsa skladateľ vybral, vcítil sa do nich a zhudobnil ich. Asi aj sám chcel — aspoň si to tak predstavujem — aby každý poslucháč, či už žije v Indii a či u Eskimákov, slovom i hudbe rozumel. Aby prostredníctvom slov pochopil, prečo v hudbe vytvoril v patričnej chvíli práve túto atmosféru, prečo vyakcentoval určité miesto, prečo záver ukončil akordom, ktorý spoluznie so záverečným — najdôležitejším slovom, tvoriacim pointu. Veď napokon, pieseň zvyčajne patrí k programovej a nie absolútnej hudbe. Sú aj piesne, najmä v modernej hudobnej literatúre, kde ľudský hlas tvorí jeden z hudobných nástrojov, ale spevák tu potom obyčajne spieva na oddelené vokály, alebo onomatopoické slabiky. Nerušme zámer skladateľa, dajme cisárovi čo je cisárovo, ale nerobme, prosím, z Goetheho ani Petrarcu tvorcu textov pre konkóny, bezmenného solmizátora, ktorý svoje verše písal preto, aby z úst spevákov vyznievala napokon nič neznamenajúca záplava zvukov.

A tam sme pri koreni vecí. Tu vidím aj príčinu, prečo za týchto okolností pod vplyvom týchto názorov opera i pieseň strácajú svoj zmysel. Trpí jednoducho na neuctu k slovu, ktoré je v ústach mnohých spevákov, ale často i v mysli viacerých skladateľov, dirigentov ba aj operných režisierov zbytočnou príťažou, nepotrebným apendixom, ktorý by bolo treba vyoperovať, aby zbytočne neprekážal.

Kým Taliani, Nemci, Rusi, ale i Angličania a Francúzi vysoko vyzdvihujú svoju kultúru slova, svoj vlastný Sprechgesang, svoju dizzone, u nás už v samotných začiatkoch učíme deti spievať v cudzích rečiach, s cudzími prízvukmi, s cudzou artikuláciou a často stavíme na pódium spevákov, ktorí nemajú potuchy o tom, čo spievajú. Hlavne, že spievajú intonačne správne a nevybočia globálne z koncepcie skladateľa.

Pred niekoľkými rokmi sme sa rozhovorili spolu s hudobnými teoretikmi na stránkach časopisov na túto tému. Bolo to v prípade uvádzania Honnegerovej a Claudelovej Johanky z Arcu. Kritika vtedy naznačovala, že dielo sa malo recitovať a spievať v origináli, hoci sám Honneger a Claudel povolil a či nariadil uviesť do pôvodnej francúzskej partitúry nemecký a anglický text. Prečo teda? — Veď slovenčina azda nik neuprie, že je takou výraznou a výrazu schopnou rečou — zámerne nepoužívam glycerínové slovo spevnou — ako nemčina a angličtina.

Viem, preklad nie je vždy zvukovo a obsahovo zvládnutý a dotiahnutý. Málokto ráta hudobná inštitúcia dá totiž prekladateľovi dostatok času na domyslenie a dopracovanie vecí — ale neužívam, a to po mnohoročných skúsenostiach, že existujú nepretržite texty, čo by mali pri prebásnení podstatne viac zábran ako preklady básní. A tie dnes — ako z mnohých edícií vidíme — tlmočiť je vecou samozrejmu a v najvyššej miere oceňovanou. Práve tak ako uvádzať veršované drámy v prekladoch. Kde je tu rozdiel? Nevie — a preto nerozumím, prečo by sa mala podceňovať profesia libretistická a hudobno-prekladateľská. Veď tvorca hudobných textov musí ovládať viac oblastí. Musí sa vyznať v poetike, ale i v hudobnej skladbe, ba i v speve. Musí vytvárať súlad troch umení. Nech mu to slúži — ak to robí dobre, — na česť, nie na hanbu.

Prekladateľ a upravovateľ hudobných textov často-krát môže zachrániť staršie dielo pred zánikom. Ak texty v pôvodine boli nezábavné, bezkrvné, prepracovaním, šikovným prebásnením môže dielo prístupné, zaktualizovať, pozdvihnúť a spraviť ho i pre súčasníkov príťažlivým. Často vidíme, že to isté dielo v dvoch rozdielnych prekladoch vyznieva celkom inak — raz fádne, raz pôsobivo.

To je teda oblasť záujmov a doména nás tvorcov a prekladateľov hudobných textov. Čítame sa v nej dobre, ale — ako to už býva — pri našej práci nám musia pomôcť aj iní, alebo nám ju nesmú aspoň kaziť a znemožňovať.

Každá umelecká profesia má určitú autoritu, akési právo a výhradu, že do jej oblasti nesmie zasahovať ten, kto nie je do vecí dokonale zasvätený. Také právo má maliar, spisovateľ, dirigent, režisér — len tvorca hudobných textov ho nemá. Tu naopak vládne úzus, že len čo dielo dokončí, berie do ruky pero skladateľ, dirigent, režisér, spevák, šepkár a škrtá a opravuje, čo mu práve príde na um. A to bez ohľadu na celkový kontext. Zväš len preto, že spevák obľubuje istý vokál a vyhýba sa zámerne druhému (a to i v stredných polohách, o výškach nehovorím). Opraviť text je totiž pohodlnejšie, ako opraviť vlastnú techniku. A málokto mu príde na um, aby sa tvorcu hudobných slov aspoň opýtal, či to neporuší jeho koncepciu, rýmovú skladbu, pointu, celkový zmysel.

Naše práce sa, žiaľ, málokyd vydávajú tlačou. Mnohé z nich teda neskôr v sfalšovanej podobe kolujú z divadelných archívov, z biblioték hudobných inštitúcií, rozhlasu, televízie medzi spevákmi a kazia nám neprávom náš umelecký kredit. Bolo by naozaj načase staré skomolené texty podpísané našim menom znovu zrevidovať, upraviť a napokon legálne zautorizovať. Musí predsa i tu existovať daky autorský zákon na ochranu slova. Veď nejde zvyčajne o spevácke vokalizácie, ide o závažné

texty, ktoré slúžia k pochopeniu diela ako celku. Najčastejšie prekladáme práve klenoty svetovej literatúry — a verte mi, Goethe ostáva Goethem, či sa jeho slová recitujú a či spievajú. Bola by som veľmi vďačná, keby sa nad týmito slovami zamysleli naši hudobníci. Nejak mi táto éra pripomína časy kastrátov a speváckych technických virtuózov, ktorí si zo spevu robili koloratívne ozdoby a kadenice a menili si árie a slová, ako sa im zachcelo. Patríme k nim? Vraciame sa ta? Čo je hlavné — forma a či obsah?

Ak len estetická forma. výborne — ale potom naozaj spievajme na solmizačné slabiky. Je to krajšie, nijaký zvukový nesúlád, nijaký zhuk konsonantov nás neruší, len je práve zbytočné vedieť, o čom sa tu spieva. A či

predpokladáme, že každý jedinec nášho hudobného občestva ovláda všetky svetové jazyky? Prosím, spievať v originále je teraz módné, ale vo svetových hudobných ustanovizniach dajú poslucháčom do ruky aspoň sprievodný preklad, tak, ako to praktizuje aj naša filharmónia. No Vysoká škola múzických umení ba ani Konzervatórium to už nepotrebuje. Naša mládež to v cudzích jazykoch tak rozkošne komolí, je to módné, je to svetové, vyzerá to múdre a skúsene!

A zatiaľ napríklad naša Nová scéna si svoj boj úspešne vybojovala. Dnes nikomu nepríde na um požadovať, aby na West Side Story spievala a hrala v originále — hoci v princípe ide o to isté. A čo myslíte, že slová k Mahlerovým piesňam O mŕtvych deťoch, Schumannov cyklus o Láске ženy, či Musorgského Pieseň smrti majú menej závažný obsah? Na mieste radového poslucháča — nie vybraného fajšmekera — by som chcela práve tu vedieť, prečo na istom mieste hudba graduje a znázorňuje búrku, prečo na inom prechádza do uspávkových motívov a ako to všetko spolu súvisí.

Rada by som povedala na záver ešte toľko. Pri písaní týchto riadkov ma nevedie nijaký osobný záujem. Za mnohoročnej práce v tejto oblasti vykonala som i prebojovala to, čo som vedela a vládala. Chcem len, aby tieto poznámky umožnili a uľahčili prácu ďalším umelcom, ktorí ju budú robiť práve s takou láskou a pochopením. Táto práca si ju totiž zaslúži. Je veľmi krásna a veľmi zaujímavá. Ja na ňu dosiaľ trpím. Chvalabohu?, či bohužiaľ?

Jela Kréméry

ANKETA HUDOBNEHO ŽIVOTA

Tie najúspešnejšie...

Redakcia Hudobného života rozposlala hudobným kritikom, skladateľom, interpretom a poslucháčom VSMU anketovú otázku na tému:

KTORÉ HUDOBNÉ DIELO, INTERPRETAČNÝ VÝKON ALEBO EDIČNÝ ČIN NA VÁS NAJSILNEJŠIE ZAPOSOBILI V UPLYNULOM ROKU 1969?

Prinášame aspoň niekoľko najzaujímavejších odpovedí. V ankete budeme pokračovať v januárovom čísle.

Redakcia

Dr. ZDENKO NOVÁČEK

1. I tohto roku som mal silné zážitky z niektorých vokálno-symfonických diel Pendereckého. Obrovské medzinárodné úspechy tohto skladateľa si vysvetľujem najmä tým, že hoci pracuje modernými umeleckými prostriedkami, sú jeho spomínané diela mimoriadne citovo vzrušivé a dotýkajú sa najhlbšieho vnútra poslucháča. Okrem toho ma mimoriadne zaujalo De profundis estónskeho skladateľa K. Nystedta, ktoré v Bratislave s nevšedným úspechom uviedol tallinský komorný zbor. Z domáckich novínok to bola novinka Jozefa Sistu, ktorá veľmi inteligentne pracuje v oblasti nového zvuku a farieb, avšak nemôže sa jej vytknúť špekulatívna konštruktivnosť.

2. V interpretačnej oblasti — ak nespomínam mnohé zahraničné gramofónové nahrávky — ma najviac zaujal výkon violončelistu Richarda Vandra a jeho partnera klaviristu Zamborského v Sonáte Bohuslava Martinu. Tu sú na mieste len superlativy. Skvelá individuálna hra oboch, súhra a vzájomné pochopenie do najmenších nuancií, brilantná technika a vôbec nevšedná rozumová vyspelosť oboch, čo sa prejavuje najmä v ich vlastnej koncepcii a pochopeí celého diela. Osobitný zážitok som mal z vystúpenia Jubilejného orchestra bratislavského Konzervatória, ktorý hral na našich oslavách. Osemdesiat našich absolventov prijalo nezištne členstvo v tomto telese a hoci sa zisli zo všetkých bratislavských orchestrov, podali výkon znamenite ucelený, plný nadšenia a umeleckej suverenity. Takýto orchestr sa tuším doteraz v našej hudobnej kultúre nevyšiel.

3. Z teoretických publikácií ma stále ešte najviac vzrušuje 14-zväzkový slovník Die Musik in Geschichte und Gegenwart, ktorý už máme na našej škole kompletný. Je to oaz dobrý pocit pracovať s takýmto dielom, v ktorom človek nájde toľko informácií, odkazy na literatúru, hoci ako dnes vidíme, práve slovenská oblasť tu nie je azda tak zastúpená, ako by si zaslúžila. (Napokon azda s touto otázkou súvisí i to, že sa momentálne najviac venujem novo-

objaveným historickým dokumentom z hudobných dejín Bratislavy.)

ANNA KOVÁŘOVÁ,
hudobná kritička

Je skutočne veľmi ťažké vybrať za uplynulý rok jednu hudobnú skladbu a interpretačný výkon, keďže som pravidelným návštevníkom takmer všetkých koncertov, pozerám každú hudobnú reláciu v televízii a občas si vypočujem aj novinky z rozhlasu. Sledujem i nové nahrávky na gramoplatniach. Za jeden rok sa vyskytne hodne skutočných umeleckých zážitkov, tak ťažko si spomenúť, ktorý bol elastne najsilnejší. V tvorbe je to ešte ľahšie ako v interpretácii.

Nemusím ani dlho uvažovať, aby som na prvé miesto uviedla Planctus Ladislava Burlasa. Prečo? Bolo toho dosť o tomto diele napísané a práce vo vašom časopise J. Hatrík napísal všetko, čo pri počutí tohoto diela človek cíti. Lepšie by som to nevedela povedať. Chcela by som iba dodať, že nielen pri prvom počutí diela, ale i pri opätovnom zaznení sa ma znova a znova zmocňuje nápať a celá sa schúmim v bolestnom rozjimaní. Drásavá tragická, ktorá človeka zasahuje v jeho najľudskejšej podstate, nemôže hádam nikoho nechať ľahostajným.

Druhým silným zážitkom bola opera Juraja Beneša Cisárovo nové šaty. Zapôsobila hlbokým filozofickým obsahom a celkom neobvyklou, veľmi sugestívnou formou. Dala človeku veľa impulzov na premýšľanie. A čiste z hudobného stanoviska nikdy nezabudnem na fugátu krajčirov.

Je hádam trochu paradoxné, že tretia skladba, ktorá ma tohto roku „chytila“ je z iného sveta hudby: beatová pieseň „troubadoura našej doby“ Mariana Vargu S rukami vo vreckách. Prečo? Vypočujte si ju z platne a hádam to pochopíte.

S interpretačnými výkonmi je to už ťažšie. Bolo ich veľa a skutočne je ťažko vybrať. Rozhodne nie je možné určiť jeden a preto ich uvediem viac:

1. Slováckova interpretácia V. Beethovenovej symfónie na otváracom koncerte SF.
2. Ondrej Gustáva Pappa v Krútiave (5. októbra).
3. Niny Hazuchovej Schumannov cyklus Láska a život ženy.
4. Daniely Kardošovej III. klavírný koncert B. Bartóka.

JAROSLAV BLAHO,
pracovník Divadelného ústavu

1. Opera mladého slovenského skladateľa Juraja Beneša Cisárovo nové šaty, ktorá v našich pomeroch spĺňa ako jediná postuláty hudobného divadla súčasnosti (modernosť výrazových prostriedkov, pokus o syntetické divadlo, jednoznačná spoločensko-politická angažovanosť).

2. Věžníková inscenácia Mascagniho Sedliackej cti a Leoncavalloviho Komediantov v brnenskej Janáčkovej opere. V dôslednom javiskovom uplatnení vestickej poetiky a v jej zosúčasnení smerom k neorealizmu zaslúžila sa o doteraz najplnšiu rehabilitáciu apriórne odmietaného operného verizmu.

Spevácke výkony Jiřího Zahrad-

nička, najmä Canio v brnenskej inscenácii a Kalaf z Turandot, ktorého spieval s Hanou Janků v Brne a Prahe.

PAVOL BAGIN,
riaditeľ Správy umenia MK SSR

Odpoveď na anketu takéhoto druhu je zákonite determinovaná subjektívnym prístupom a pohľadom. Za najsilnejší súhrn dojmov v uplynulom roku považujem úplnú expanziu umeleckých kreácií zaslúžilého umelca Ladislava Slovák pri interpretovaní tak štýlovo odlišných skladieb, ako sú Mozartova Symfónia Es dur (SF Košice), Beethovenova V. a VI. symfónia, Stravinského opera-oratórium Oidipus Rex, Kaprova VII. symfónia Krajina detstva (SF) a Sostakovičova VI symfónia (SOBR).

Čo umelecké dielo — to rozdielny kompozičný postup, čo tvorivá interpretácia — to vrcholný umelecký zážitok, zrelá koncepcia, muzikálnosť a technická dokonalosť.

HANUŠ DOMANSKÝ,
posl. 5. roč. skladby na VSMU

1. Z nových skladieb je to predovšetkým 7. symfónia s názvom Krajina detstva od J. Kapra. Dielo je odrazom racionálneho hudobného myslenia a snahy po zdravom „hladačstve“. Pri všetkej nevšednej koncepcii, v ktorej sa autor nezdáha použiť veľmi exponované detský zbor, ma upútala najmä obrovská invenčná sviežosť, nápaditosť, osobitosť, s akou Kapr pristupuje k stvárneniu hudobného materiálu, majstrovská inštrumentácia ako i perfektný výkon Slovenskej filharmónie pod citlivým vedením L. Slovák. Kaprova symfónia ukazuje na nové možné cesty, uspešne spája tradičné s avantgardným. V súvislosti s predvedením je treba vysoko vyzdvihnúť vynikajúci výkon Detského zboru Čsl. rozhlasu v Bratislave, ktorý svoj náročný part predniesol suverénne a naprosto bezchybné, s pochopením pre vkusnú pohybovú akciu, priamo na pódii, ktorá dodala dielu jemné rysy „scénichnosti“ (režia M. Mrázková).

2. Z interpretačných výkonov hlavne výkony A. Ceccata a M. Campanelli. U Ceccata to bolo predvedenie Suchořovských Metamorfóz, prednesených s pravým talianskym temperamentom, ktorý svojim poňatím umožňuje nový pohľad na toto dielo. Ceccatove chápanie tejto skladby je v mnohých smeroch nové (dáva napr. vyniknúť niektorým stredným hlasom, nové chápanie tempa atď.) pričom sa mu podarilo dosiahnuť pozoruhodnú zvukovú plasticnosť. Klavirista M. Campanella ma zaujal svojou skvelou technickou istotou a zmyslom pre premyslenú výstavbu veľkých zložitých hudobných celkov (Liszt Tanec mŕtvych).

3. Z edičných činov Malá encyklopédia hudby a Nováčkov Spríevodca hudbou 20. storočia. Je potešiteľné, že tieto publikácie vychádzajú práve na Slovensku. lebo podobných pôvodných prác je v porovnaní so zahraničím značný nedostatok. A tak sa obe knihy stanú vitálnym zdrojom informácií širokej hudobnej verejnosti.

4. Vianočná omša F dur od Edmunda Paschu na platni Supraphonu.

Nesnažte sa porozumieť - počúvajte a vnímajte

V symfonickej redakcii Čsl. rozhlasu v Bratislave bola beseda s poprednými slovenskými skladateľmi — dr. Otom Ferenczym, Jánom Zimmerom, Iljom Zeljenkom, Romanom Bergerom a muzikológom Petrom Faltinom. Problémy skladateľskej práce zaujímajú milovníkov hudobného umenia podobne ako samotná hudba, a preto sme sa snažili trochu nahliadnuť do zákulisia skladateľskej práce a pohovoriť si o nej so samotnými tvorcami. Pretože relácia sa stretla s veľkým ohlasom, prinášame ju v skrátenej forme v našom časopise.

Faltin: Skladateľ poslucháčom obvyčajne hovorí svojou hudbou. Ale niekedy by mal chuť si s ním pohovoriť o veciach, ktoré v hudbe nemôže vypovedať. Sú to otázky — čo skladateľ chce svojou hudbou povedať, či komponuje inšpiratívne alebo racionálne, do akej miery je kompozícia prácou alebo nejakou činnosťou a množstvo ďalších problémov. Ak súhlasíte, začali by sme nasledovne: Názor mnohých ľudí je, že vlastne každý človek je umelec, lebo v emotívnej sfére každého človeka je toľko podnetov, že by stačili na produkciu množstva umeleckých diel. Od umelca sa obvyčajný jediniec líši iba tým, že to nevie vyjadriť, že neovláda metódy, postupy, ktorými dostane zo seba von svoje zážitky.

Berger: Ja by som chcel k tomu stručne dodať len toľko, že v každom človeku, ktorý sa zaoberá umením, je kus exhibicionizmu.

Faltin: Problém asi nebude taký jednoduchý. Nechajme hudbu trochu stranou, pretože je evidentné, že tomu sa treba učiť. Množstvo ľudí si myslí, že kto vie písať noty, pozná kontrapunkt, teóriu, harmóniu, že komponovať. Vezmime si z literatúry prípady zlých básnikov. Nepochybujem, že motivácia je u nich pravdivá, že ten človek niečo prežíva a chce to vyjadriť, čo nakoniec vidieť z obsahu, že je niekedy veľmi úprimný (až banálny). Pritom gramatiku a jazyk tiež ovláda, čiže teoreticky vie to zo seba dať von.

Zimmer: Každý tvorivý umelec alebo človek musí mať nejaké vlohy. Či to nazveme talentom, alebo či sú to gény, ktoré v ňom rastú od detstva, prapočiatkov, zrodenia. A záleží už len na tom, akým spôsobom sa tento talent rozvíja.

Zeljenka: Človek dosiahne určitý stupeň technickej dokonalosti a ten sa môže postupne rozširovať v rámci určitých hraníc. Ale človek sa chce veľakrát nejakú prekonať, alebo chce oveľa viac, ako je v ľudských možnostiach. To je problém, ktorý prináša nešťastný pocit nespokojnosti, ale súčasne si nevie tento pocit odmyslieť.

Ferenczy: Denne sa dostávame do situácie, kedy „to“ prosťe nejde a človek si zúfa. To sú tie (romanticky nazývané) skladateľské trizny. V skutočnosti je to depresia, sebaopodceňovanie, určitý stav neistoty, ktorý musí umelec vedieť prekonať — a prekonať ho.

Zeljenka: Mnohí ľudia sa môžu z týchto kríz dostať ľahšie, práve zásluhou určitého technicizovania. Tak, že sa vyplňuje to, čomu hovoríme dielo, nejakou nahrádzkou. Je kus automatizmu v tom, že sa človek dá na istú profesiu, niečomu sa vyučil a zotrvačnosť mu bráni, aby nepokračoval v začatej činnosti, a preto produkuje, hoci to často nemá skutočný význam. Dokonca si myslí, že častokrát to už ani nie je tvorivý prejav, ale psychologický tlak, nútiaci k činnosti. Je to pocit svojej vlastnej spoločenskej užitočnosti. Osobne sa bojím faktu a utkvalej myšlienky, či nepracujem zo zotrvačnosti.

Ferenczy: Chápem, na čo narážate, ale u každého tvorivého umelca sa predpokladá snaha alebo impulz prekonať určité stereotypy, zotrvačnosti, automatizmy. U niekoho tieto automatizmy prevládajú natoľko, že ho sprevádzajú celý život. U niekoho sú skoky, revolučné zmeny časté a to sú i nešťastní ľudia, lebo majú konflikty sami so sebou.

Faltin: Mohli by sme sa teraz zastaviť pri fantázii. Vieme, že každý pracuje ináč. O prof. Ferenczym napr. teoretici tvrdia, že je racionálnym typom, o Zeljenkovi, že je typom impro-



Peter Faltin

Snímka: J. Bakala

vizátorským. To sú rôzne dohady. Pokúsme sa odhaliť kpiepokt tajomnosti nad problémom fantázie.

Ferenczy: Pod fantáziou nerozumieme nejakú predstavivosť, skôr „orgán“, ktorý súvisí s duchovnou činnosťou a v priaznivých chvíľach — keď nájde impulz — sa dá do činnosti a rozochvie.

Zimmer: Čo sa mňa týka, skôr vychádzam z muzikantského naturelu. U mňa naozaj pracuje len tá fantázia, či už vo forme voľnej improvizácie, pri klavíri, alebo v predstave, teda za písacím stolom.

Ferenczy: Pre zaujímavosť by som povedal toto: prehrával som svoju Sonátu pre husle a klavír v jednej inštitúcii. Stredná časť — Arioso — doznela a dotýčný mi hovorí: „Je to hudba samoty“. Keď som túto skladbu komponoval, nič podobné som nepocítoval. Možno, že človek takéto stavy prežíval v priebehu svojho života, ale spomínané Arioso nebolo obrazom podobných pocitov.

Berger: Podstatné a najťažšie pochopiteľné na skladbe je, že sa tam dostanú veci nie ako produkt skladateľa, ale ako niečo, čo sa tam úplne pašeráckym štýlom, nezávisle na jeho vôli a intenciách, dostalo.

Faltin: Áno, to je vec poslucháckej fantázie, asociácie, združených predstáv, ktoré sa voľne prejavujú. Sú nezávislé na procese tvorby, pretože skladateľ nekomponuje asociácie, ale vytvára istý tvar, ktorý potom nechá voľnému osudu pri konzume. Existujú pokusy, že tá istá skladba u toho istého človeka v rôznych životných situáciách, ktoré boli umelo vytvorené, vzbudzovala úplne iné predstavy.

Zimmer: Ako však vzniká hudobná myšlienka?

Faltin: Pokúsme sa od inšpirácie prejsť k otázke formulovania hudobnej myšlienky, dopátrať sa jej podstaty a dostať sa k tomu, ako z takejto hudobnej myšlienky vzniká kompozícia.

Zeljenka: Myslim si, že hudobná myšlienka je dosť ťažko definovateľná. To, čo považujem za ténu, motiv, intervalový rad, nemusí byť hudobnou myšlienkou tak isto, ako nemusí byť myšlienkou nejaké nahromadenie slov, ktoré nedávajú zmysel. Obecne by som špecifikoval hudobnú myšlienku tak, že je to určitý špecifický spôsob logického myslenia v zvukovom materiáli. Ešte by som dodal, že hudobné myslenie — ako špecifický spôsob myslenia v zvukovom materiáli — a teda umelecká tvorivosť sú určitým spôsobom sebarealizácie.

Ferenczy: Človek nemôže byť, aspoň podľa môjho osobného názoru, totálne slobodný. Vy ste určitým spôsobom determinovaní, aj keď si to neuvedomujete. Keď dielo vzniká, je to nielen vychádzanie zo skúseností, ale celý rad invercií. Skladba je vý-

sledkom nekonečného množstva inšpirácií, ktoré neznamenajú to, že mi hlavou prebleskne nejaká melódia (ako si to myslia laici), ale že sa myšlienka neustále formuluje, a to na podklade určitých impulzov, nových myšlienok. Samozrejme, vedľa týchto tvorivých postupov sú aj určité skúsenosti, ktoré človek získal od druhých autorov, štúdiom diel a pod.

Faltin: Pojem „nápad“ sa nedotýka len formulovania témy alebo hudobnej myšlienky, ako si to mnohí ľudia myslia. Mnohých laikov by možno tiež všetliho napadlo, iba to nevedia zapísať. Alebo by vytukali na klavíri veľmi zaujímavé témy a nevedeli by pokračovať.

Ferenczy: A v tom je práve to, čo predpokladá inšpiráciu — čo z toho ďalej urobiť? Môže byť pokračovanie stereotypné, ale i také, že vás to uchváti.

Zimmer: Ja by som chcel povedať ešte jednu vec. Čo sa týka mňa, vychádzam v svojich skladbách — zvlášť v klavírných — z improvizácie.

Zeljenka: Tiež rád improvizujem, lebo je to sebazabávanie. Raz som sa pokúsil takýmto spôsobom napísať dve skladby. Nahral som si na malý magnetofón asi hodinu takejto improvizácie, z toho som sa pokúšal potom opísať a vznikla Sonáta pre klavír a Suita pre klavír.

Berger: Keď človek nepríde na to, že skladba vznikla takýmto spôsobom — improvizáciou, znamená to, že nejaký princípálny rozdiel medzi improvizáciou a neimprovizáciou vari ani neexistuje. Ja hodnotím spomínané skladby ako normálne nakonponované. A tu sme opäť pri otázke fantázie. Na jednej strane nie je možné sám seba „preskočiť“. Totiž vlastnú fantáziu nemožno ani anulovať ani preskočiť. Preto sa skladateľ — bez ohľadu na metódu akou pracuje — vždy pohybuje v nejakom uzavretom kruhu.



Ilja Zeljenka

Snímka: A. Šmotlák

Zeljenka: To je pravda, ale predsa je rozdiel v prístupe ku komponovaniu. Keď človek komponuje normálne — a ja som si medzi tým zvykol komponovať bez klavíru — dokonca si niekedy pripadá, že konštruujem, pretože takto je možné veľa meniť, gumovať, výber je oveľa uvoľnenejší. Pri improvizácii naproti tomu hrá väčšiu úlohu momentálna myšlienka, inšpirácia.

Ferenczy: To sme pri Stravinského poučke o hlavnom ryse komponovania — schopnosti výberu. Je to schopnosť človeka odhadnúť kriticky, čo možno použiť. Stravinský hovorí, že pociťuje hrôzu, keď si uvedomí, že by mal dovolené všetko a žiadne hranice by neexistovali.

Faltin: Teraz by sme sa mali dostať k ďalšiemu problému, ktorý je hádam jedným z najaklivejších. Nemôžeme sa mu vyhnúť, pretože konzument ho veľmi často stavia v podobe otázok: „Čo ste chceli svojou hudbou povedať, akým spôsobom ste sa zmocnili nejakej idey, čo z tejto hudby mám rozumieť...“ Myslim, že táto otázka sa nakoniec dá preložiť aj do odbornej terminológie ako otázka hudobného významu, v minulosti ako veľmi vážny pojem hudobného obsahu. Tento problém sa úzko spája s asociáciami predstáv, ktorým sa nemožno pri počúvaní vyhnúť. Poslucháč si vytvára rôzne združené predstavy. Do akej miery

môže teda skladateľ usmerňovať vnímanie umeleckého diela a ako môže korešpondovať idea skladateľa pri tvorbe s ideou, ktorá vzniká pri vnímaní diela?

Zimmer: Podľa môjho názoru hudba vždy zostane citovým umením. Vždy bude vzbudzovať u poslucháča estetické emócie. Je tu však otázka: ako prístupuje poslucháč hudby k počúvaniu hudobného diela? Záleží



Oto Ferenczy

na výške jeho intelektu, na jeho momentálnej nálade atď. Myslim si však, že hudba zohrá vždy tú najdôležitejšiu úlohu v citovej oblasti poslucháča.

Ferenczy: I vzdelaní poslucháči si kladú otázky — čo chcel skladateľ tou-ktorou hudbou vyjadriť. Tým sa dotýkame známeho delenia na hudbu programovú a neprogramovú. Otázka programovosti vyvstáva hlavne pri skladbách inštrumentálnych, kde nie je spojitost so slovom. Tu si kladú ľudia spomínanú otázku. Poslucháč totiž žiada určitý konkrétny dej, námet, niečo podobné ako v literatúrnom alebo figurálnom výtvare neprejavu. Hudba niečo takého vo svojej podstate nemá.

Faltin: Myslite si, že potom sa táto otázka dá vybrať jednoduchým konštatovaním, že hudba je prejavom určitej citovej sebaanalýzy skladateľa, s ktorou má do určitej miery konzument korešpondovať a rezonovať v jeho citovom svete?

Ferenczy: Mali by sme rozlíšiť určitú emotívnu situáciu, v ktorej sa skladateľ nachádza pri tvorbe, od tej, ktorú možno nazývať emotívnu podstatu hudby a je realizovaná v hudobnom procese. S ňou by mal prísť poslucháč do kontaktu. Skutočne sa to stáva, lenže čiste hudobný význam konzumentovi nestačí. Potreboval by tento význam konkretizovať v určitom námete, programe, dejí a pod.

Faltin: Ani v programovej hudbe sa zmysel skladateľovej tvorby nevyčerpáva vykreslením programu, pretože v tom prípade by mu stačilo literárne vyjadrenie programu.

Zimmer: Nerozlišoval by som hudbu na programovú a neprogramovú. Existuje len jedna hudba, ktorá je najabstraktnejším umením.

Berger: Tento názor je síce dosť vzácny, ale abstraktnosť hudby je napr. len vo vzťahu k literárnemu mysleniu. Ak sa pozerať na veci z druhej strany, môžeme dospieť k celkom opačnému názoru a síce, že hudba je veľmi konkrétna.

Faltin: Ak si niekto myslí, že výtvárne umenie je konkrétnejšie, znamená to, že ho nechápe správne. Ak divák vidí v obraze iba predmet, postavu, namalovaný portrét, je to málo. Ak by totiž iba toto bolo zmyslom moderného výtvárneho umenia, potom by ho mohla nahradiť fotografia a výtvarníci by vôbec nemuseli existovať, veď fotograf by predmet zobrazil vernejšie. Zmysel portrétu je práve v nálade a atmosfére, ktorú prostredníctvom napríklad portrétnu umelec vzbudí. V tomto smere je hudba rovnako abstraktná ako portrét, dokonca je vo výhodnejšej situácii. Hudba je možno ťažšie rozumieť, alebo nerozumieť. Ak si niekto myslí, že výtvárne umenie alebo divadlu rozumie preto, že pochopí sujet, je to nedorozumenie. Veď nepochopil zmysel toho, prečo bolo to-ktoré dielo napísané.

Zimmer: Ešte jedna vec. Ide aj o diferenciáciu poslucháča. Mnoho ľudí je takých, ktorí ešte nechápu hudbu Haydna či Mozarta — o Bachovi ani nehovorím.

Faltin: Štýlové rozdiely tu

snáď nehrajú podstatnú úlohu. Kto raz vie hudbu komunikovať, má pôžitok rovnako zo Schönberga ako z gregoriánskeho chóru. Nepristupuje k hudbe z hľadiska určitých apriorných a neexistujúcich pozícií a vie sa adekvátne naladiť na tú úroveň, akú mu hudba určitej štýlovej epochy servíruje.

Zeljenka: K tomu výkladu hudby — biblicky sa hovorí, že človek bol stvorený na obraz boží. Prichádza mi na um, že ak by sme mali definovať hudbu, tá je zasa stvorená na obraz človeka. Je to veľmi všeobecný výklad. Otázka poriadku a formy v hudbe nie je úplnou definíciou problémov hudby, pretože aj v celkom súčasnej abstraktnej maľbe alebo hudbe, o ktorých by sa veľmi ťažko dala urobiť analýza typu romantickej hudby, niečo muselo zosťat z tých starých konzumentských kritérií. Dokonca to platí aj na hudbu, ktorá už nenarába s presne definovanými tónmi, ale hoci iba s určitými zvukmi, ktoré sa dajú definovať skôr zložitým frekvenčným spektrom. To, čo si človek z počúvania hudby odnáša, je vždy určitý psychický dojem. Môže sa povedať (ako o hudbe staršieho typu), že tá-oná skladba je nežná alebo hrubá ap. Poslucháč si vytvára určité asociácie, nemyslím určitý dej, hoci to sú — podľa mňa — tiež asociácie, neodmysliteľné od akéhokoľvek vnímania. Môžu byť posunuté viac do roviny racionálnej — predstavujem si napr. určitú harmóniu tvarov, poriadok vesmíru — alebo typu psychologického, t. zn., že vnímam hudbu cez kontrasty nežnosti a hrubosti, tepla a zimy, čo je u citlivého a vnímavého poslucháča začiatkom ďalších zložitejších asociácií, ktoré potom vedú k odhaľovaniu svojich vlastných, vnútorných, duchovných kvalít a rozporov. Takže tým sa umenie vlastne stáva určitým dialógom medzi autorom a poslucháčom, pretože v dôsledkoch vždy ide o to, čo reprezentuje poslucháč, akým spôsobom v ňom vyvoláva zážitky autor diela, hoci nechce byť adresný voči nikomu. Ja osobne si myslím, že autor je adresný voči sebe, pretože on sám seba predstavuje model poslucháča.

Faltin: Keď budeme o tomto ďalej hovoriť, môže sa zdať, že si zľahčujeme povinnosť voči poslucháčom, že nie sme ochotní alebo schopní hovoriť o veciach, ktoré každého veľmi zaujímajú. Ale mám takú skúsenosť, že akékoľvek pokusy o výklad vecí nevyzývateľných sú medvedou službou hudbe, pretože zvädzajú poslucháča k tomu, že stále očakáva čosi, čo tam nemôže byť. Pamätám sa, že keď som chodil do školy — a je to tak stále — na hudobnej výchove sa začínalo s Vltavou, Egmondom, teda s eminentne programovými skladbami. Deti si na to zvyknú v niekoľkých skladbách a potom veľmi ťažko chápu, že v 80—90 % skladbách takýto program nie je. Dostanú to do svojho povedomia a kde program nenájdú, povedia, že skladbe nerozumie. Realita, ktorá nás obklopuje, je postihnuteľná rôznymi sférami ľudskej osobnosti: významovou — teda literárne a je určitá sféra, ktorá nie je postihnuteľná ináč, iba hudobne, teda nie je ani zobraziteľná, ani znázorniteľná, ani preložiteľná, ale je špecifická práve tým, že je postihnuteľná iba metódami hudobnými. Môžeme diskutovať o tom, aké sú tieto metódy, teda snáď o technológii tvorby, ale o tom, prečo sa to tak deje a za akým účelom — je veľmi ťažké hovoriť. Táto téma je veľmi frekventovaná a ťažko vysvetliteľná. Obvyčajne sa na nás obracajú ľudia s vetami: Vy ste školení, poznáte noty atď., vám je dobre, vy tomu rozumiete a my nie a myslia si, že keď budú poznať harmóniu kontrapunkt a dejiny, že to nejakú skôr pochopia a sú dosť nepríjemne prekvapení, keď sa po koncerte odborníka opýtajú: „Tak, čo to bolo?“ — a on im laicky nemôže povedať o nič viac, ako laik s istým postrehom. A v týchto súvislostiach si spomínam na Antonioniho výrok, ktorý novinárom, keď sa ho pýtali po nakrútení Pustatiny, čo tým filmom chcel povedať, odpovedal: „Nesnažte sa porozumieť, dívajte sa a vnímajte“. Myslim si, že podobný jediný prístup je aj k hudbe, ak nechceme porušiť jej špecifickosť.

Spracovala: ETELA ČÁRSKA

Diskusia, polemika...

Problémy, ktorými sa zaoberá vo svojich úvahách Stanislav Mjartan (Nové slovo, Smena, Hudobný život) sú veľmi aktuálne a málo sa o nich diskutuje. Je dobre, že sa o nich začína hovoriť. Vo svojom príspevku chcem upozorniť na niektoré otázky, ktoré sa dotýkajú vokálnej pedagogiky aj z iných aspektov. V úvode však chcem reagovať na niektoré závery S. Mjartana, na ktoré mám odlišný názor.

V rámci svojej práce, v ktorej sa zapberám výskumom metodologických postupov vo vokálnej pedagogike, ako aj jej historickým vývojom na Slovensku, mala som možnosť v priebehu niekoľkých rokov zúčastňovať sa priamo na vyučovací procese u všetkých vokálnych pedagógov Konzervatória, VŠMU, aj niektorých súkromných pedagógov v Bratislave. Okrem toho som sledovala prácu vokálnych pedagógov na AMU v Prahe, niekoľkých súkromných pražských pedagógov, ako aj prácu pedagógov Wyzszej szkoły muzycznej v Krakove a vo Varšave a Konzervatória F. Cho-

pina vo Varšave. (Na tomto mieste chcem podotknúť, že napriek predchádzajúcim výstrahám stretla som sa všade s ochotou a mala som možnosť v praxi si overiť mnohé dom-

OLGA ŠIMOVÁ:

nienky, vyslovované na margo jednotlivých speváckych metód.) Nemám v úmysle uvádzať tu výsledky svojich pozorovaní, pretože jednak nie je to v tejto súvislosti nutné (urobím to na inom mieste), jednak objektívne hodnotiť prácu vokálnych pedagógov, resp. konfrontovať ich metodologické postupy, je úloha príliš náročná, často subjektívne podmienená a vyžaduje si nielen patričné teoretické štúdium, ale bezpodmienečne tiež osobnú účasť na vyučovacom procese jednotlivých pedagógov. Napriek mnohoročnej práci a úsilíu o dosiahnutie aspoň minimálne objektívnych

kritérií pri hodnotení tejto činnosti, necítim sa zatiaľ dost kompetentná na takéto hodnotenie.

Preto som sa pozastavila nad suverénnym prejavom S. Mjartana, ktorý našu (predpokladám, že „naša“ znamená slovenská) vokálnu pedagogiku tak jednoznačne odsudzuje. Veci by prospelo, keby S. Mjartan uviedol, aké konkrétne výskumy v tejto

na technika je základom kvalitného hlasového výkonu, nie je ona jediným rozhodujúcim faktorom, určujúcim dĺžku životnosti speváckeho hlasu. Z odbornej literatúry, aj z praxe je známe, že často technicky úplne nesprávne vedené hlasy majú dlhú životnosť (lekári im hovoria „železné hrtany“ — viď nižšie príspevok Dr. Sykovej) a naproti tomu je množstvo pri-

AK však nachádzame určité nedostatky v súčasnej vokálnej pedagogike, musíme si tiež uvedomiť, že celú zodpovednosť za daný stav nenesú výhradne vokálni pedagógovia sami.

Kto sleduje otázky vokálnej pedagogiky, vie, akými nedostatkami trpí táto disciplína, ktorá je často nazývaná „čiernou magiou“. Sú to jednak problémy terminologické, o ktorých som sa už zmienila, ďalej metodologické (snaha o vytvorenie jednotnej vokálnej školy — podľa môjho názoru nedosiahnuteľná.¹⁾ Ďalej je to otázka výchovy skutočne erudovaných kritikov vokálnej reprodukcie, ktorí by nielen povrchne, niekoľkými frázami referovali o speváckom prejave, ale ktorí by rozumeli problémom speváka a zainteresované odborne mu pomáhali.

Zvláštny okruh problémov tvorí otázka vplyvu fonetiky jazyka toho-ktorého národa. Táto otázka je u nás zvlášť aktuálna, pretože väčšina súčasných vokálnych pedagógov na Slovensku je odchovaná zahraničnými vokálnymi školami a pri všetkej snahe o dosiahnutie správnej slovenskej výslovnosti (ktorá sa samozrejme nutne v speve odlišuje od hovorovej reči; jej vokály, ako je všeobecne známe, z technických príčin musia byť do určitej miery modifikované (vplyv pôvodného školenia pedagóga sa nedá vždy celkom eliminovať).

Tak isto je tu nedoriešená nadväznosť štúdia na jednotlivých typoch škôl (konzervatórium — VŠMU). Pri prechode z jedného typu školy na druhý vo väčšine prípadov dochádza k zmene metód, čo má nepriaznivé následky pre ďalší vývoj hlasu a vedie k dezorientácii poslucháča, strate jeho dôvery k predošlému pedagógovi, o čom sa zmienil aj S. Mjartan.

Pre nedostatok miesta zmienim sa o týchto otázkach len zbežne a uvádzam len niektoré z nich, ako námety pre ďalšie diskusné príspevky.

Podrobnejšie sa chcem zmieniť o potrebe úzkej spolupráce vokálnej pedagogiky s inými vednými odbormi a o otázke výchovy vokálnych pedagógov u nás.

Pri súčasnej tendencii modernej hudby, smerujúcej k stále zložitejšiemu výrazu a s tým spojenému zvyšovaniu požiadaviek na interpretáciu, je samozrejme, že ani vokálna pedagogika nevystačí s doterajším spôsobom výučby, v ktorej prevažujú najmä empirické prvky a málo (alebo vôbec) sa zatiaľ nevyužívajú výsledky bádaní ostatných vedných disciplín, ktoré vo vzťahu k vokálnej pedagogike vystupujú ako pomocné disciplíny (fyziológia, akustika, fonetika, foniatria, psychológia, pedagogika a i.). Izolovanosť práce týchto vedných odborov a vokálnej pedagogiky, ako aj minimálne kontakty jednotlivých vokálnych pedagógov navzájom boli jedným z hlavných bodov rokovania Spevácko-pedagogickej konferencie, ktorú poriadala Janáčkova akadémia múzických umení v Brne v r. 1959. Táto konferencia okrem iného prijala aj tieto uznesenia:

„Je nanajvýš žiadúca čo najužšia sústavná praktická spolupráca speváckych katedier vysokých škôl hudobných s lekármi — foniatrami. Je potrebné organizovať výskum, založený komplexne za spolupráce všetkých príslušných vedných odborov (pedagogika, foniatria, fonetika, hudobná veda, psychológia a pod.). K tomuto účelu je treba jednak posilniť dnes existujúce laboratória hmotným a personálnym vybavením, aby mohli byť do ich programu zaradené nové úlohy, jednak okrem toho pri speváckych katedrách vysokých škôl zakladať špeciálne laboratória nové.“ (Pokračovanie v bud. čísle.)

K problematike súčasnej vokálnej pedagogiky

oblasti urobil a metódy ktorých vokálnych pedagógov preštudoval. Súdiť o neschopnosti celej vokálnej pedagogiky len na základe krátkej životnosti speváckeho hlasu je dosť jednostranné. Napriek tomu, že správ-

padov, keď aj veľmi dobre školené hlasy skoro odchádzajú zo scény z rôznych príčin, ako sú: organické choroby, psychické poruchy, neodborné zásahy zo strany dirigenta, nevzdelaného v otázkach hlasovej výchovy, neúmerne zatažovanie mladých hlasov časťami a náročnými úlohami, nerespektovanie špecializovaných hlasových odborov a pod. Príklady na uvedené prípady môžeme nájsť aj u nás.

Pre každého odborníka by bolo iste zaujímavé dozvedieť sa napr., u ktorého pedagóga je žiak nútený spievať „vpredu“, „v maske“ skôr, kým mu cvičením neoživí, nerozcvičí rezonančné priestory, aby tieto mohli prirodzený tón, vokál, prijať. Alebo ktorý pedagóg v snahe naučiť spievať „vpredu“ podniká márne, večné a zúfalé pokusy o presťahovanie hlasu do „masky“, alebo učí, resp. neučí „telom“ ovládať tón.

Je všeobecne známe, že spevácka terminológia je tak nejednotná, že znemožňuje dorozumenie medzi vokálnymi pedagógmi navzájom (nehovoriac už o dorozumení v styku s ostatnými vednými odbormi). Avšak pri všetkej snahe rešpektovať jej „špecifickosť“ nemožno akceptovať niektoré tvrdenia S. Mjartana, ktoré sú nejasné ako pre vokálneho pedagóga, tak aj pre fonetika, akustika, resp. fyziológa. (Pretože tento článok sleduje iné ciele, nezmienim sa o bližšie o terminologickej problematike.)

S. Mjartan ďalej uvádza mnohé všeobecne známe fakty, ako „natúrally hlas je ako prirodou daný fenomén nenahraditeľný“ a obviňuje našich pedagógov z „naivnej a dôverčivej predstavy, že hlas má nevyčerpatelne zdroje“. To ma ozať udivuje. Rada by som poznala takeho „pedagóga“.

Tvrdenie, že naša vokálna pedagogika ako celok ignoruje výdobytky vývoja technického spevu, je prehnaté. Z výskumov viem, že vokálna pedagogika „ako celok“ je natoľko diferencovaná, že v žiadnom prípade nepripúšťa takú širokú generalizáciu. Pochybujem, že by takáto kritika mala nejaký zmysel, ak nie je konkrétna a adresná (okrem všeobecného pobúrenia speváckych pedagógov).

Nechcem tu vystupovať v úlohe obhájcu slovenskej vokálnej pedagogiky, ktorá tiež má svoje nedostatky — tak isto ako školy iných národov, ktoré som mala možnosť poznať. Podľa mojej mienky však naša národná škola nie je na tom o nič horšie, ako spomínané inonárodné školy. Svedčí o tom aj pomerne časté zahraničné účinkovanie mnohých našich sólistov a výsledky medzinárodných speváckych súťaží.

Olomouc v znamení sociológie

Ako prvý vystúpil s referátom bratislavský hosť dr. Ladislav Mokřý, CSc. S veľkou dávkou skúseností a s vysokou erudíciou vytvoril autor cenný materiál s mnohými výstižnými postrehmi a informáciami. Niekoľko najzaujímavejších uvádzam:

Je známe, že spoločenská sociálna skupina, ktorú tvoria profesionálni hudobníci (buď skladatelia alebo interpreti), má svoje špecifické postavenie v celospoločenskom procese. Postavenie nie bez problémov. Ťažké je napríklad dosiahnuť optimum kompletnej registrácie všetkých profesionálnych hudobníkov, ich aktívnej organizovanosti v patričných spoločenských inštitúciách. Registrovaní hudobníci tvoria čoraz klesajúcejšiu kvótu. Dnešný stav je analogicky neuspokojivý vo všetkých štátoch sveta. Poklesom počtu zaangažovaných profesionálnych hudobníkov sa zaoberajú zahraničné organizácie sociológov (konferencia v Paríži). Čo je teda na príčine takéhoto nepriaznivého stavu?

v r. 1935 bolo zamestnaných 10 000 orchestrov
v r. 1945 bolo zamestnaných 2 000 orchestrov
status quo 1 000 orchestrov

Pokles je otrasný. U nás lepšia situácia v začiatkoch budovania republiky vyplývala zo snahy štátnych orgánov o vytvorenie kultúrno-reprezentačných celkov na základe vysokých finančných dotácií. V dnešnej situácii štátne orgány už nedisponujú s touto motiváciou, ale naopak stavajú tvorbu nových telies do takejto počtu konfliktnej situácii, ktoré vo svojom prirodzenom dôsledku vyvolali retardáciu. Hlavný problém je možno stručne charakterizovať ako nedostatočnú rovnovahu medzi nárokmi a rozpočtom. Zamestnanosť hudobníkov z aspektu časových faktorov vyžaduje tiež pozornosť. Naplnenie významu amerického termínu — zamestnanosť for fool time (po celý čas) — by sa stal iste najatraktívnejším riešením. Dnešné nestabilné časové úseky zamestnanosti sa striedajú zhaňaním inej, po prípade platovo výhodnejšieho povolania. Negatívne rastúci vplyv má vzrast amatérskych súborov, teda nebezpečný konkurent, v mnohých situáciách pôsobiaci proti zvýšeniu úsilia o rivalitu profesionálov. Nástup hracích hudobných automatov najprv v západných krajinách a teraz i u nás, zapríčinil tiež koniec činnosti mnohých hudobných skupín. Za celosvetový problém sa považuje hrozba feminizácie umeleckých telies. Feminizácia sa stane nevyhnutnou pre nedostatok kvalifikovaných hráčov, vo väčšine prípadov umiestnených v skupinách netradičných hudobných nástrojov. Prečo hrozba? Obavy z prílevu žien sú pochopiteľné, často pramenia z nepravdivých dohadov, zapríčinených iným spoločenským určením ženského pohľadu. Pre hudobných sociológov je vážnou témou pre vedecké objasnenie aj úbytok počtu poslucháčov v koncertných sálach a divadlách. Neznáma to nezáujem o vážnu hudbu. Výskumy potvrdili, že dnešný konzument dáva trvale prednosť počúvaniu programov masových médií. Vysoké technické prednosti prístrojov zabezpečujú počúvanie hudby optimálnej kvality. Okrem toho je poslucháč oslobodený od nutných konvenčných povinností vyplývajúcich z

návštevy koncertnej sály. Návšteva koncertu či divadla teda vyžaduje náročnú časovú i finančnú prípravu. O čo jednoduchšie je oproti tomu počúvanie rozhlasu, televízie ap. Poslucháč ostáva vo svojom interieri, ktorý spĺňa estetickú náročnosť požiadaviek konzumenta, počúvanie je vo väčšine prípadov individuálneho charakteru. Najmä mladá generácia dáva markantne najavo protest proti normám a formám konzumácie hudby ako výsledného dedičného majetku starších generácií. Americký trend je charakterizovaný zníženým počtom profesionálov, zato však stavia do popredia sklon k autopravádzke hudby, teda individuálny umelecký prejav. Mladá generácia uprednostňuje svoje osobité požiadavky a prístup k riešeniu generačných problémov, je v nich presne vyhranená a progresívna. Výsledkom je závažná otázka: je správny princíp budovania obrovských koncertných sál ako dar novým generáciám?

Väčšina ostatných referátov bola zameraná k prednesu správ k momentálne realizovaným hudobno-sociologickým výskumom. Výskum v pražskom Divadle hudby (súdr. Etliková), výskum študentov a ich hudobnosti na Pedagogickej fakulte Univerzity Palackého (s. Příkrýl, s. Melkus, s. Rohánek). Správu z výskumu III. programu Čsl. rozhlasu a vysielania okruhu VKV podal Jaroslav Kasan. Upozornil na doterajšiu vysokú kvalitu vysielacích blokov, ktorých doterajšia koncepcia má byť negatívne ovplyvnená novým pozmieneným poňatím. Práve teraz prichádza do predaja publikácia autorov Jaroslava Kasana a Vladimíra Karbusického — Výskum súčasnej hudobnosti (I. a II. diel) z rokov 1963, 1965 a 1966. Na tému Rozhlas, hudba a spoločnosť hovoril s. Braniš, redaktor Bratislavského rozhlasu. Sústredil sa na kvalitu intenzity počúvateľnosti na území SSR, na počet majiteľov prijímačov rôznych kvalít a iné. Pre tvorbu programov považuje za najdôležitejšiu „programovú kliniku“, t. j. výskum poslucháčov, konfrontáciu hudobných žánrov s vkusom spoločenských vrstiev. Informoval o teraz prebiehajúcom paralelnom výskume súčasnej hudobnosti v obidvoch našich republikách. Za zaujímavé pokladám zistenie nadvlády slova nad hudbou v reláciách rozhlasu. Slovné relácie tvoria 75 % — hudobné 25 %. Nadradenosť zábavnej hudby v pomere k vážnej hudbe je 1:5. Uviedol porovnanie podielov hudby vo vysielacích blokoch rakúskeho rozhlasu. Celkové percento hudobných relácií je 85 — u nás 25.

Jaroslav Kasan z Pražského rozhlasu uviedol veľmi zaujímavé zvukové ukážky s rôznymi spôsobmi slovného úvodu vážnej hudby v rozhlasových reláciách. Úvodné slovo k vážnej hudbe musí logicky korešpondovať s jej obsahom, druhom, žánrom, slohovým zaradením atď. Za najoptimálnejší úvod považovala väčšina respondentov formu priameho prenosu (s patričnou zvukovou kultúrou potlesku, šumu v sále a iných).

Perspektívu činnosti hudobných sociológov v Olomouci (výskum publika Hudobného divadla) načrtnol dr. L. Zenkl. Poukázal na možnosť vytvorenia tzv. katedrovej sociológie na pôdach univerzít v celej republike. Marie B. Svobodová

¹⁾ M. Budíková (AMU Praha), Sborník materiálů z pěvecko-pedagogické konference, pořádané JAMU v Brně, 1959: „... otázka odlišných metod nebo přesněji z hlediska pedagogického řečeno, odlišných metodických postupů, myslím, že by nebylo správné je sjednocovat. Domnívám se, že může docela dobře vedle sebe existovat řada různých metodických postupů, ale tyto... musí vyrůstat z jedné ideové báze, musí respektovat zákonitosti, které se potom... uplatňují v praxi. Tyto zákonitosti je třeba poznat a z hlediska jejich znalostí pěvce potom vychovávat...“



Všetřem zaujímavý článok
čítateľom "Hudobného života"
je Marcela Laiferová
Slovensko

Na gramofónový trh sa práve v týchto dňoch dostáva nová zaujímavá LP platňa. Na obálke, okrem firmy Supraphon, je aj portrét populárnej slovenskej speváčky Marcely Laiferovej, ktorá túto platňu naspievala. Všetkých dvanásť snímok sprevádza orchestr Karla Vlacha a ženský zbor Lubomíra Pánka. Platňa je ladená tak, aby vyhovela čo najširším vrstvám konzumentov a preto sú na nej svetové hity, slovenské ľudové piesne, aj evergreeny — samozrejme v novej modernej úprave Jaroslava Laifera. Platňa bola nahraná v rekordnom termíne — za desať dní — a aby ste nekupevali mačku vo vreci, tu je jej obsah:

NEBESÁ — je názov prvej skladby zahraničného evergreenu so slovenským textom Alexandra Karšaya. Poslucháčov zaujme výbornou rytmikou a moderným rázovaním. Prekvapí ich aj nové sfarbenie hlasu Marcely Laiferovej. Prebúdza sa u nej skrytá schopnosť "tí soul a džez."

Č — spieva Marcela Laiferová v svetoznámej be, ktorú výborne otextoval Zoro Laurine. Táto á zaujme hlavne mladých poslucháčov, ktorí juajú pod anglickým názvom Hush a zaiste veľmi e ohodnotia mierne černošský kolorit speváčky — dosiaľ nezvyklý.

NA MEDU — je zvláštna a taká je aj pieseň nomenným názvom, ktorý jej dal textár Ján Tušaujme hlavne emocionálne založených posluchávojm baladickým ladením a zaujímavým aranž-hlavne zvláštne postavenými sláčikmi. Je to pie-večer, veľmi decentná náladovka.

ŠNÝ HRÁČ — pochádza z pera autorskej dvo-dovít Štassel — Vít Ilel. Je to nenáročná až ná bossa-nova, ktorá nevybočuje z bežného prie-zo strany speváčky je to vlastne určitý ústupok čným poslucháčom. Marcela Laiferová ju aj ta-štylom interpretuje.

ZDNY STOL — ide o skladbu Beatles Yesterday evským textom Alexandra Karšaya. Vďaka ori-aj úprave a svojiskému stvárneniu melódie vznik-jímavá snímka, v ktorej reprezentuje svoje kva-orchester Karla Vlacha.

INÁ VILA — je názov slovenskej ľudovej balady. Je zaujímavým pokusom o spracovanie danej té-ti postarší ju zaiste uvitajú. Podobný charakter j ďalšia upravená ľudová pieseň.

STÍSKAJ MI ŠUHAJ RŮČKU — v ktorej nechýba ujara. Marcela Laiferová tu využíva ten spevácky av, ktorým je už známa. V niektorých častiach tej-kladby sa žiada buster na gitaru, aby sa vhodnejšie viazala s farbou orchestra, ale medzi poslucháčmi bu-de populárna. Odporúčame hlavne „vážavým“.

SEDEM ČIAR — Jaroslav Laifer a Alexander Karšay sú autormi tejto dosť známej skladby. Jej miesto na platni však nie je samoučelné. Sedem čiar dostalo úplne nový obal.

PRESKOČ MŮR — skladba, v ktorej speváčka po-mocou opakovaného playbacku dokazuje svoju schop-nosť zaspievať presné unisomo.

NEDOČKAVÁ — taký je názov desiatej piesne od Jaroslava Laifera a Tomáša Janovica. Patrí do novej kategórie piesní, tzv. „sex-songov“. Bohato využíva dynamiku, čím drží poslucháčov v napätí.

DO VRBY ZAŠEPKAJ — dáva nám dobrú radu tex-tár Zoro Laurine v Bacharachovej skladbe This guy's in love with you. Je to vlastne najlepšia pieseň z tejto platne. Je originálna v prístupe k predlohe, má veľmi pekný text a intímnu atmosféru.

DAJ POVEL PÁL — je úspešná pieseň z Bratislavskej lýry, ktorá si získala veľkú popularitu u poslucháčov. Symbolizuje ju opäť výborný orchestr Karla Vlacha a dobrá úprava.

To je teda dvanásť piesní z novej LP platne Mar-cely Laiferovej. Vcelku má omnoho vyšší kvalitatívny priemer ako doterajšie nahrávky našej populárnej spe-váčky a je dobrou investíciou Supraphonu, ktorý takto obohatil vianočný trh.

LUBO ZEMAN

Francúzsky šansón

Nie, francúzsky šansón nezomrel. Pravda, z Edith Piaffovej zostali iba gramofónové platne, magnetofónové záznamy a spomienky, osemdesiat-ročný Maurice Chevalier, hoci je ešte neuveriteľne plný elánu, odmieta po-nuky na recitály (...ale je ochotný pouvažovať o televíznej show, môže byť aj americká...); no slávu a tra-dície francúzskeho šansónu šíria po celom svete mená, ktoré dokážu na-plniť sály pre niekoľko tisíc poslu-cháčov, majú svoje fan-clubs a za-rábajú fantastické sumy peňazí. Mnohé z týchto mien sú poväčšine pre nás neznámi speváci a žiaľ, mno-hých francúzske nevdačné publikum prinútilo, aby na ceste k sláve po-kráčovali v cudzine, často v zámorí. Exotické obecenstvo ich zbožňuje, no oni tajne snívajú o „some-back-Olympia“ — o návrate do parížskej Olympia.

Mnohí však zostávajú hviezdami. Medzi nimi Gilbert Bécaud, muž 100 000 voltov, Jacques Brel; ku „sta-rej garde“ francúzskeho šansónu patrí — popri Y. Montandovi a Ch. Trenetovi — Charles Aznavour, kráľ šansónu. Sice viac filmuje ako spie-va, no predsa svojím hlasom a ne-



Charles Aznavour

všednou sugestívnou mocou fascinu-je tisíce poslucháčov a divákov (...pretože spievam o tom, na čo druhí myslia a nemajú odvahu to povedať...). Je tu Juliette Gréco, veľká hviezda — a samozrejme, mi-láčik Francúzov, Mireille Mathieu.

Patrí vraj síce americkej televízii, ale francúzska pieseň v nej našla najpôvabnejšiu a najlepšiu interpret-ku. Frida Boccara zažiarila v marci 1969 v euroviznej súťaži a delila sa o prvé miesto s tromi ďalšími spe-vákmi. Treba však povedať, že ešte predtým, ako získala Veľkú cenu



Hervé Villard

Eurovizie, bola vo Francúzsku veľmi populárna. Pre zaujímavosť — Frida Boccara pred odchodom do Ameriky (páni v americkom show-business pracujú vytrvalo a pohotovo!) spie-vala omšu pri príležitosti pamiatky zosnulých (hudbu zložil brat známe-ho šansoniera Charles Treneta — Claude Trenet). Omšu bude spievať aj vo Vatikáne s osobitným povo-lením pápeža Pavla VI.

Philippe Adler sa vo francúzskom časopise „20 ans“ zoširoka rozpisal o francúzskom šansóne a francúz-skej piesni vôbec. Píše najmä o tých, ktorí slávia úspechy za hranicami, no ktorých k tomu prinútilo vlastné obecenstvo. Spomeňme napr. dvoch francúzskych spevákov, jedného z nich pozná aj bratislavské obcen-stvo. Je to Guy Mardel a Hervé Vil-lard. Sympatický Guy Mardel bol krátky čas idolom Francúzov. Dnes je vo Francúzsku takmer zabudnu-tý, no to mu nebráni v tom, aby za hranicami Pyrenej neurobil skvelú kariéru. Jeho piesne sa stávajú šlá-gami a nie je tomu dávno, čo získal prvú cenu na Festivale piesní v Bar-celone. Druhý, Hervé Villard, napí-sal pieseň „Capri, c'est fini“. Pie-seň odznela po celom svete v 140 verziách a predalo sa z nej 9 milión-nov platní. Potom prišlo zabudnutie. Kruté, ľadové, totálne. Ale len vo Francúzsku. V Južnej Amerike ho volajú „malý princ“, naplnia štadió-ny pre tisíce divákov. Zatiaľ čo vo Francúzsku vylišovali z jeho novej nahrávky iba 40 tisíc gramoplatní, v Argentíne sa ich už predalo 4 mi-lióny. V súčasnej dobe filmuje v Hollywoode s Rock Hudsonom a Debbie Reynoldsovou. A túži po tom „come-back-Olympia“... Ďalším zná-mym zabúdaným interpretom fran-

cúzskeho šansónu je „náš“ Jean-Claude Pascal. Poznáte ho. Prv ako sa stal hercom, maloval vzory na látky a navrhoval „róby“. Jedného dňa ho presvedčili, že jeho krásny profil a zamatový hlas budú mať úspech nielen na scéne, ale aj na piátne. Naľmoval 40 filmov a začal spievať. Roku 1962 si odviezol Veľkú cenu Eurovizie za francúzsky šansón Nous les amoureux — My, zaľúbení, typický nielen melódiou, ale i tex-tom. A potom zrazu sa naňho zabud-lo. Utiahal sa viac-menej do NSR a väčšinou žije tam. Teraz ho obdivujú svetlovlasé Nemky, účinkuje v tele-vízii, jeho piesne sú pravidelne v nemeckých hit-parádach. No jeho úspechy sa šíria iba po Maginotovu líniu...

Američania hovoria o francúzskej piesni „A so delicious French Sound“. Tieto pôvabné piesne — ne-musia to byť vždy typické šansóny à la Maurice Chevalier. Pod stre-chami Paríža — si našli ďalších veľ-vyslancov. (Tento výraz používajú Francúzi a je skutočne výstižný; často môže byť pieseň lepšou „diplo-matickou rečou“ ako reč samotného diplomata.) Náš register francúz-skych spevákov nebude vyčerpáva-júci. No treba ešte spomenúť nie-koľko mien. V jednom z kasín v Las Vegas spieva a plní jeho pokladnice Line Renaud. Antoine, skvelý show-



Frida Boccara

man, spevák a básnik exportuje francúzsky šansón do Talianska a údajne je mužom, ktorého sa patrí zapísať do registra francúzskych šansonierov hneď za Edith Piaffovou a Maurice Chevalierom. Nana Mouscouri, aklimatizovaná vo Fran-cúzsku, skvelá interpretka, triumfu-júca všade. A samozrejme, Adamo, básnik a spevák.

Francúzsky šansón existuje do-dnes. Azda to už nie sú tie „strechy Paríža“; vlna „yé-yé“, rock'n rollu a ďalšie ho prinútili ustúpiť z pred-ných línii. Mládež vyznáva beat a pop-music vôbec. Mladí speváci spie-vajú šansóny v zmodernizovanej po-dobe. Zostal teda pre staršiu gene-ráciu, no zostal „bonbónikom“, ktorý vždy spôsobí pôžitok. -ni-

O nových plánoch Semaforu hovorí Jiří Šlitr:

Dnes a denne vypredané

Jedno z najpopulárnejších pražských divadiel — Se-mafor — je priamo v srdci Prahy.

Požiadala som o rozhovor Jiřího Šlitru, ktorý predsta-vuje jednu polovicu — tú hudobnú — zo známej dvojice Suchý — Šlitr. Moja prvá otázka sa týkala súčasného repertoáru divadla. Zostáva nezmenený, to znamená, že sa hrá Dábel z Vinohrad (mal už 120 repríz). Poslední štace (80 repríz) a novinka — Jonáš a Dr. Matrace (ktorá vznikla z priam legendárneho úspechu kabaretu Jonáš a tingl-tangl a je quasi jeho pokračovaním). Svoj osobitný program má dvojica Grossmann — Šimek (Návštevní den a Besídka v rašelinisti). To je sa-mostatná zložka v divadle, program zostávajú spomí-naní autori a treba povedať, že to robia na úrovni. Z času na čas má v divadle recitál Josef Laufer (hrá a spieva tiež v Poslední štaci). Verím, že 400 sedadiel v divadle „praská v švíkoch“...

Svet sa krúti, ľudia prichádzajú a odchádzajú; di-vadlo Semafor postihla v tomto roku iba jedna zmena. Lúčil sa Milan Drobný. Pohybuje sa teraz „na voľnej nohe“ medzi nahrávacím štúdiom, televíziou a rôznymi koncertami u nás i v zahraničí. Jeho úlohu v Poslední štaci prevzal Pavel Sedláček.

Je pochopiteľné, že v hlavách dvoch mužov s rov-nakým menom — Jiří — v hlavách pánov Suchého a Šlitru, plných vtipných a sviežich nápadov, vzniká iste nový program.

— Čo na to povie, pán Šlitr?

▲ Pripravujeme novú vec a dohadujeme sa teraz o tom, akú jej máme dať formu — azda to bude niečo trochu podobné ako bola jazzová opera Dobře placená procházka. Alebo niečo iné...

— No okrem toho iste máte ďalšie tvorivé plány?

▲ Ideme teraz každý po vlastnej kolaji — a stre-ávame sa v divadle. Jiří Suchý režíruje film Nevěsta, ja... no, ja tiež niečo pripravujem...

Pokúsím sa to doplniť: Jiří Šlitr pracuje na televíz-nom seriáli pod názvom „Plakala panna, plakala“. A kreslí, maľuje...

Potom sa takmer večer čo večer stretávajú v divadle, aby odvedli perfektnú prácu a spolu s ostatným ko-lektívom „chytili publikum“, aby vytvorili atmosféru

dôverného vzájomného porozumenia a pohody.

Keď som už raz mala to šťastie sedieť v jednom z tých kresiel v štýle Ludovíta XV. a Jiří Šlitr sedel oproti mne, nedalo mi, aby som sa ho nepýtala:

— Pán Šlitr, povedzte mi — je maľovanie vašim ko-ničkom alebo zamestnaním?

▲ Oboje. Aj divadlo aj maľovanie sú trochu konič-kom a súčasne zamestnaním. (Čitatelia azda vedia, že Jiří Šlitr je súčasne ešte aj právnikom. V po-slednom čase ilustroval 8 kníh. Sudičky boli veľmi šted-ré, keď rozdeľovali talenty!)

Už aj vrabci čvrlíkajú o tom, že do Semaforu ťažko dostať vstupenku. Predpredaj vstupeniek je veľmi ty-pický pre Semafor (dokazuje jeho popularitu) a aty-pický pre ostatné divadlá. 400 miest na sedenie a 50 na stálie zďaleka nemôžu uspokojiť hlad divákov. Jiří Šlitr mi názorne vykreslil situáciu, ktorá sa opakuje každého 25. v mesiaci. Reprodukujem: Vstupenky sa predávajú vopred na celý mesiac. Pokladnica sa otvorí o jednej, pani pokladníčka znaleckým okom prezrie dlhý rad a začne predávať. Predáva do šiestej večer, potom stiahne okienko a vyvesí bielu cedulu s nápi-som „vypredané“. Na celý mesiac vopred.

Nina Litschauerová



V nedeľu — 7. decembra vystúpila v brati-slavskom PKO pražská beatová skupina Olym-pic, ktorá po dlhšom angažmán vo Francúzsku sa v zaujímavom programe predstavila sloven-skému publiku.

Snímka: P. Procházka

Koncertná prehliadka

Po vydanom pokuse z minulého roku spočívajúcom v usporiadaní IV. prehliadky slovenského koncertného umenia v niektorom mieste mimo Bratislavu, po roku opäť dostala Žilina príležitosť uskutočniť na podnet Zväzu slovenských skladateľov prvý koncert V. prehliadky slovenského koncertného umenia (odhliadnuc od predchádzajúcich dvoch koncertov v Nitre). Bola daná príležitosť dvom mladým umelcom, ktorých zaradenie bolo celkom oprávnené. Dokázali to nielen sympatickým výkonom, ale aj prístupom, zdravou snahou tvorivo sa vyrovnat na jednej strane s osvedčeným dielom svetovej literatúry, či naopak — sprístupniť tunajšiemu publiku menej známe dielo slovenskej hudobnej moderny. Program doplnil a sprevádzal orchestier SND v Bratislave pod vedením Viktora Máleka.

Ako prvý sa predstavil Richard Vandra v Boccheriniho Violončelovom koncerte B-dur. Ukázal sa ako spontánny muzikant, s dobrým zmyslom pre zvukovú nosnosť a štýlovú čistotu diela. Jeho Boccherini sa vyznačoval mužným prejavom a technicky skoro suverénnym výkonom v krajných častiach, kde prípadný dojem z určitej rytmickej labilitu bol spôsobený málo výrazným a zvukovo „vyľahčeným“ — často i intonačne, v nástupoch a v súhre — nepresným sprievodom orchestra, ktorý sa pravdepodobne len postupne rozohrával. V svetle pravého muzicírovania sa niesol sólistov výkon v strednej, pomalejšej časti.

Predchádzajúce dobré výsledky, ako aj tento veľmi slubný výkon dávajú tušiť, že vo Vandrovi nám rastie typ umelca, s ktorým budeme musieť v blízkej budúcnosti počítať.

I. časť Concertina in modo classico pre klavír a orchestier od Juraia Hatrika v podaní Valérie Kéllyovej bola zo začiatku poznačená určitou nervozitou, rytmickou rozkolísanosťou v súhre i v nástupoch. Orchestier sa síce zlepšil, ale v snahe o čo najprecíznejší sprievod miestami bol hádam málo zvukovo výrazný, málo farebne kontrastný. Dobré vyšla druhá časť, ktorej nechýbalo napätie v správnom odlišení, diferencovaní meditatívno-lyrických partíí a dramaticky vyhrotených miest. Je v nej veľa krásnej muziky, poskytnúcej interpretovi možnosť plastickej výstavby, dokázania muzikálnych kvalít. Záverečná časť sa nestala vyvrcholením koncertu nielen vinou spomínaných nedostatkov ako v I. časti, ale postrádala temperamentnejší prejav, väčšiu motorickú výbušnosť podopretú rytmicky precíznym výkonom. Táto by v protiklade, v kontraste s tanečným charakterom epizodického úseku rozhodne napomohla plynulosti a lepšiemu vygradovaniu pomerne nevýraznej časti.

Kéllyová je klaviristkou technicky dobre vybavenou, s čistým úderom a zmyslom pre využitie bohatých zvukových možností nástroja, čo bolo hlavným kladom na jej výkone.

Výkon orchestra po prestávke — v Novákovej Slováckej suite bol pre mňa v určitom zmysle milým prekvapením. Nevieť si však predstaviť, ako by sa vyrovnal s väčším a osvedčeným symfonickým dielom, vyžadujúcim si hlbší a všestrannejší prístup v adekvát-

Nitrianske jubileum

Jesenný cyklus X. nitrianskej jari sa začal koncom októbra. Bol to púťavý koncert súboru Eugéna Isaya z Bruselu, s huslovou sólistkou Lolou Bobescovou z diel A. Vivaldiho, Arcangela Corelliho, Orlanda di Lassu, Gioachina Rossiniho a Benedetta Marcella. Sme radi, že náš jesenný debut sa vydaril — hovoril nám na margo cyklu predseda Kruhu priateľov umenia, agilný Ernest Šefčík — a to tým viac, lebo ide o náš jubilejný rok. Náš kruh začal svoju činnosť v roku 1960 — no dnes sú už častými hosťami u nás naše opery, ako aj Slovenská filharmónia. Pravda, prichádzali tiež za tých 10 rokov aj vynikajúce súbory a hostia z iných krajín ako zo ZSSR (sládkové kvarteto Gruzie, sólisti z opery ZSSR, koncert Lary Doluchanovej z Moskvy, Veľký symfonický orchestier z Moskvy, D. Hnatuk s vokálnym koncertom, klavírne trio Jašvili, svetoznámy klavirista Svjatoslav Richter), z Fínska (sólisti z opery v Helsinkách), z Poľska (H. Paulis s huslovým koncertom, W. Kedru s klavírnym koncertom), zo Švédska (Akke Bergstrom s flautovým koncertom), z Nemeckej demokratickej republiky (Gerhard Boose s huslovým koncertom, Günther Koote s klavírnym koncertom), z Nemeckej spolkovéj republiky (Baro-

kový orchestier A. Scherbauma), z Maďarska (Symfonický orchestier z Debrecína), z Talianska (Anny My Bruny, členka milánskej opery, kvarteto z Bologne), z Juhoslávie (sólisti z opery, M. Vugradovičová s klavírnym koncertom), z Rakúska (sólisti z opery, Dagmar Bellová, W. Poduschka), z Bulharska (sólisti z opery, divadelný súbor z Tolbuchina), alebo z Belgicka (majster Verschragen — organový koncert a naposledy komorný orchestier E. Isaya). Do konca jubilejného roku sme mali 153 akcií s účasťou 62 200 priateľov umenia. Všetko sme zhrnuli do našej jubilejnej publikácie, ktorá vyšla práve v týchto dňoch — aj s literárnymi úryvkami (Sládkovič: Detvan, MUDr. Pavol Strauss — Hudba). Je dobre konštatovať v jubilejnom roku, že tento bol jubilejný nielen úrovňou, ale aj návštevnosťou.

Veru — hovoril predseda Ernest Šefčík — je dobre spomenúť si na rok 1958, kedy sme ešte nejstovali. Keď po ďalšom časovom odstúpe prišla Slovenská filharmónia, na jej koncert v Krajovom divadle sa zišlo 20 ľudí. Po založení kruhu už mohli v Nitre účinkovať 4 symfonické orchestre — Česká filharmónia, Slovenská filharmónia, Symfonický orchestier čsl. rozhlasu, alebo Veľký symfonický orchestier z Moskvy. Návštevnosť bola taká, že by sa ňou mohla popýšiť Bratislava.

Ernest Šefčík nehovoril o svojej osobe, hoci leví podiel úspechov patrí jemu. Nielen že bol zakladateľom kruhu, ale bol aj jeho predsedom v rokoch 1960-66 a od roku 1969 zno-

vu. Jeho čulá a nezištná činnosť bola príkladom aj pre ostatných členov vedenia, ako Bohuslava Mošata (predseda v rokoch 1966-68), Eriku Vladárovu (podpredsedníčku v rokoch 1960-66), Dr. Eduarda Lexmana (podpredsedu 1962-66), pričom boli dobrými tajomníkmi Laura Nagyová (1960-61) a neúnavná Marta Červeňanská (od roku 1961). Program jesenného cyklu tiež dokazuje, že vedenie kruhu je namieste. Vystúpenie Niny Hazuchovej v doprovode Evy Fischerovej dňa 7. XI. 1969, vystúpenie Slovenskej filharmónie (Liszt, Beethoven) s francúzskou sólistkou Fr. Clidat dňa 14. XI. 1969, dňa 19. XI. 1969 huslový koncert Petra Michalícu (pri klavíri Miloš Starosta) je dôkazom toho, že vedenie urobilo skutočne veľmi starostlivý výber hudobných diel. Ďalej to bol večer poézie s Evou Kristinovou a Klárou Havlíkovou (klavír) dňa 16. X. 1969, tiež výstava poľského divadelného umenia.

Jesenný cyklus otvorila podpredsedníčka KPU Stefánia Hajduková a konšatovala, že je záverečným aktom jubilea KPU, činnosť ktorého zaznamenal prínos pre mesto Nitrú i pre jeho obyvateľov. Myslíme, že skromné slová podpredsedníčky Stefánie Hajdukovej treba trochu rozšíriť — snáď aj pre kultúrny život Slovenska vôbec. Podľa vzoru nitrianskeho KPU začali sa totiž zakladáť spolky podobného druhu aj v iných mestách (Nitra im bola často pri ich začiatkoch nápomocná) — v ktorých dnes už tiež prekvitá čulý hudobný život.

Dr. L. Martinček

nom celkovom vyznení. Tým nijako nechcem znižovať kvalitu telesa, najmä výkony sólistov, ktoré v tomto diele boli plne presvedčivé v zhode s koncepciou dirigenta V. Máleka.

Myslím, že tento dramaturgicky správne zvolil dielo, ktoré jemu i orchestru bolo bytostne blízke a nevyužil iným spôsobom možnosť vyplnenia druhej polovice programu. Dbal na precízne vypracovanie po stránke technickej (podopreté solídny sólovými výkonomi — dychy) a postavil skladbu ako pestrú, farebnú mozaiku rozdielnych náladových častí. Správne vyzdvihol kontrasty, nezameral sa len na vonkajší efekt vyznenia, ale dosiahol typickú atmosféru, podčiarknutím jej ľudového základu, sviežej novákovskej melodičnosti, rytmického cistenia. Žiadalo by sa ešte kde-čo vylepšiť a „dotiahnuť“ — jednotnosť, mäkkosť nástupov v I. časti, plastickejší zvuk v spomínanej a poslednej časti.

Otakar Havránek

názor sa zhoduje i s hodnotením odborných sovietskych kritik a ohlasu u obecnstva. Vystúpenia boli v dňoch 16. a 17. novembra v Rige, 19. novembra vo Veľkej sále P. I. Čajkovského v Moskve, 21. novembra v Leningrade a 23. novembra v Talline.

Nadšenie bolo obojstranné. Nechám aspoň v krátkych vetách hovoriť niekoľko účastníkov:

Viera Bedrnová: Po koncertoch boli nekonečné ovácie. Po troch prídavkoch je trochu nezvyklé počuť ešte aplauz, a tak sme boli nútení ukončiť koncert slovami rozlúčenia. Po predstavení dochádzalo k stretnutiam, dokonca dirigent dostal na kartičke hodnotenia priamo z obecnstva. Kapacity obrovských koncertných sál boli využité pri našich koncertoch až na 85 %. V Leningrade sme mali 1200 poslucháčov.

František Majerník: V Rige prebiehal cyklus šiestich koncertov vokálneho charakteru a predsa záujem o náš koncert bol obdivuhodný. Najväčšiu časť obecnstva tvorili odborníci. Prvý raz sme sa stretli s pracovníkmi miestneho televízneho okruhu, ktorí po-

hotovo robili zábery vysielané v ten istý večer. Podobne aj v Leningrade hodnotil hudobný redaktor náš večerný výkon v krátkom televíznom vstupe, pričom našiel naň iba slová chvály. Prirodzene, stretli sme sa s mnohými novinármi a umeleckými činiteľmi, ako aj zástupcami Ministerstva kultúry — na spoločnej recepcii.

Dirigent L. Holásek: Samozrejme, teleso vie dobre vycítiť atmosféru. Výborné prijatie a prejavenie záujmu najmä mladých poslucháčov umožnili všetkým podať výkony na žiadúcej umeleckej úrovni.

Len pre doplnenie týchto krátkych spomienok dodávame, že Spevácky zbor Slovenskej filharmónie vystúpil v dňoch 11. a 12. decembra vo viedenskom Konzerthause s premiérou modernej vokálnej skladby súčasného španielskeho autora C. Halfftera CANTATA PER UNO. Hlavným dirigentom bol poľský dirigent Krenz a codirigentom J. M. Dobrodinský.

M. Svobodová

Operný zápisník

(Dokončenie z 3. str.)

gesto pochopenia zaslúžil. Prispel k profilu bratislavskej opery viac ako mnohí umelci, ktorí sú v SND nepomerne dlhšie a celkom iste viac ako tí, čo po prvom zoznamení sa s javiskom utekajú za vídinou mariek na Západ. Vyratúvať jeho kvality bolo by zbytočné, treba však upozorniť, že svojou univerzálnosťou držal vo svojom odbore celú prevádzku opery SND, že spieval kvalitne úlohy lyrické i dramatické, že za ťažko chorého Imricha Jakubka odspieval v posledných rokoch polovicu predstavení, že nerobil vedu z toho, ak spieval 10—12 predstavení mesačne. Pri dobrej vôli šlo všetko vyriešiť s uspokojujúcim efektom pre obe strany. Tí, čo nenašli inú možnosť riešenia, budú teraz hľadať argumenty v umeleckej oblasti. Budú stratu prvého tenoristu zotierať poukazovaním na nedostudovanosť mnohých jeho úloh, na jeho časté hostovania v iných československých divadlách. Snažme sa byť objektivní — niektoré Zahradníckove úlohy nesú naozaj znaky „prekotného“ štúdia, výrazová stránka nebola vždy prepracovaná, neraz prílišná rutina nepriaznivo ovplyvnila umeleckosť a spontánnosť dojmu. V čom však väzí, že na jar tohoto roku v Brne našťudovaný Canio bol nielen spevácky, ale aj herecky a výrazove dokonalejší, že v Prahe a Brne, kde sú na presnosť a vypracovanosť partov oveľa háklivejší si Zahradníčka nemesierne cenia, volajú ho často hosťovať a najradšej by ho videli vo svojich súboroch? Treba tiež povedať, že Zahradníčkove hostovania nemali nikdy okatejší vplyv na jeho činnosť v SND. Ak bol aj v ojedinelých prípadoch trochu vyčerpaný a ustáť častým cestovaním (je o ňom známe, že hlasove vydrží dvojnásobok predstavení než ktorýkoľvek jeho kolega), vždy bol jeho výkon vo výsledku predstavenia nad priemerom. Niekedy sa nechcú prepáčiť detaily, pritom zatvárame oči pred speváckimi bez hlasu, bez hajmenšieho „šajnu“ o technike spievania, pred tými, ktorí sú v súbore často iba do počtu. Nakoniec to bude vyzerať tak, že opera SND, ktorá sa tak úpenlivo bránila Zahradníčkovmu dočasnému odchodu, československého tenoristu č. 1 nepotrebuje. Zasa jedna slovenská nevelikorysť a na hlavu postavený pocit možnosti autoritatívnych rozhodnutí. A tiež prejav toho, že s kritériami rovnakého metra sa u nás často záobchádza ľubovoľne.

Jaroslav Blaho

Zájazd do ZSSR



Zbor Slovenskej filharmónie v Moskve

Hranice pôsobenia popredného vokálneho telesa — Zboru Slovenskej filharmónie sa v poslednom mesiaci rozšírili o ďalšiu krajinu. Prvý vstup na „terra incognita“ v zmysle umeleckého styku vytvára vždy charakteristickú atmosféru, ktorá vyžaduje optimálny výkon a patričné uvedenie sa s vyzdvihnutím tých najlepších reprodukčných hodnôt. Spevácky súbor Slovenskej filharmónie absolvoval po prvýkrát vo svojej histórii koncertné turné po ZSSR. Po poslednom cykle koncertov v Taliansku, ktorého časové hranice, počet koncertov a veľké množstvo absolvovaných kilometrov pri presunoch do vzdialených miest vytvára predstavu realizácie talianskeho „carpe diem“, nasledoval teda zájazd na Východ. Turné po ZSSR bolo v určitom slova zmysle odpočinkom pre organizačnú štruktúru. Pre jednotlivé skúšky bol rezervovaný patričný časový termín a poriadatelia sa ukázkovo starali aj o osobné pohodlie a komfortné ubytovanie členov súboru.

Zájazd v ZSSR bol v dňoch 14.—26. novembra. Z troch ponúknutých programov súboru uprednostnili sovietski hostia nasledujú-

ci: G. P. da Palestrina (Pie-seň piesní), J. B. Foerster (Pražské zvony), D. Kardoš (Zem moja rodná), E. Suchoň (Tri lyrické piesne), D. Šostakovič (Keď vyhrali páni), F. Poulenc (Oblaky a Mária), Cl. Debussy (Deux chansons), B. Bartók (Slovenské ľudové piesne), Kl. Slavický (Dobrá rada).

Dramaturgia bola volená veľmi šťastne a dokázala všestrannosť telesa. Tento



Z osláv 50-ročnice bratislavskeho Konzervatória (na ktoré — mimochodom — redakcia nedostala ani oficiálne ani neoficiálne pozvanie, a preto nemohla komentovať ich priebeh) prinášame fotografiu znázorňujúcu bohatú účasť bratislavskej hudobnej verejnosti na záverečnom koncerte, na ktorom vystúpil jubilejný symfonický orchestier Konzervatória, zložený z významných absolventov školy. Záštitu nad oslavami mal minister školstva SSR dr. Matej Lúčan, ktorého vidíme na snímke.

O krvi a iné

Zväz slovenských skladateľov v snahe oboznámiť čo najširšiu slovenskú kultúrnu verejnosť s tvorbou súčasných skladateľov, vypracoval koncepciu hudobno-dramatických programov, ktoré v profilových celkoch predstavujú jednotlivé osobnosti nášho hudobného života. Zatiaľ čo naši poprední spisovatelia a umelci iných žánrov sa vo všeobecnosti vryli do vedomia konzumentov od najútlejšieho — žiackeho veku, hudba je ešte stále populáskou. Prvoradým cieľom spomínanej akcie Zväzu je teda priniesť aj na slovenský vidiek hodnotné programy zostavené z najvýznamnejších diel E. Suchoňa, A. Moyzeša, J. Ciklera, D. Kardoša, Š. Jurovského, A. Očenáša, O. Ferenczyho a radu ďalších skladateľov. Snahou poriadateľov je (pri dobrom finančnom zabezpečení) predstaviť aj najpoprednejších interpretov a priniesť tak pre konzumentov skutočne kvalitné zážitky. Pásmo sú koncipované pod ústredným heslom „Z krvi a ducha SNP sme sa zrodili“. Jednotlivé názvy ucelených programov sú tieto: Eugen Suchoň: O krvi — pásmo hudby a slova, v ktorom odznie Poéma macabre pre husle a klavír, Kontemplácie pre klavír a recitáciu, Časť z Metamorfóz pre klavír. Autormi slovných častí programu sú M. Kováč, L. Feldek, M. Lajčiak, A. Mareček, M. Herz a účinkujú K. Havlíková, J. Szőkeová, H. Gáforová (T. Gašparek, M. Karlik) E. Kristínová. Miesta koncertov budú v okruhu: Banská Bystrica, Slovenská, Lúča, Brezno, Tisovec, Revúca, Rožňava, Dobšiná, Betliare, Jelšava, Kokava, Hriňová, Detva, Zvolen, Sliac a Brusno. Pásmo A. Moyzeša má názov Hory a ľudia. Okrem poézie P. Horova, J. Smreka odznie tu Moyzesova Zbojnícka rapsódia, cyklus piesní V jeseni a Poetická suita pre husle a klavír. Program odznie v ďalšom okruhu slovenských miest, o. i. vo Zvolene, Žiari, Martine, Žiline, Dubnici, Trenčíne, Prievidzi, Handlovej a pod. Z tvorby J. Ciklera (povstalecký pochod Mor ho!, piesne O mamičke, Tatranské potoky, symfonická báseň Matka a vojak) a slovenských básnikov Bottu, Chalúpku, Beniaka a i. je zostavené pásmo hudby a slova Mor ho! Jeho predvedenie je určené pre Trnavu, Piešťany, Nové Mesto, Trenčianske Teplice, Senicu, Modru, Malacký, Myjavu, Pezinok a pod. Podobným spôsobom — spojením slova a hudby sú koncipované aj ďalšie ucelené programy (D. Kardoš — Zem moja rodná; Š. Jurovský — Sumi hora rodná; A. Očenáš — Môjmu národu; O. Ferenczy — Ako vonia hora; M. Vilec — J. Grešák — Volanie domova; L. Holoubek, Kovalski — Láska, úsmev a slzy; J. Zimmer — Jar na horách a v dolinách; T. Andrašovan — M. Novák — Pieseň o mieri; L. Burlas — I. Zeljenka — O ľudskom štastí a bolesti; I. Hrušovský — P. Kolman — Proti smrti; R. Berger — D. Martinček — Rozhovory, city a život; J. Hatík — I. Parík — Túžba a nádeje; M. Bázlik — J. Pospíšil — Z. Mikula — Noc, sviatanie a spomienky; F. Kafenda — B. Urbanec — Spievajúce srdce). Okrem toho sú pripravené aj pásmo hudby, obrazu a pohybu s básnickým slovom.

Treba podotknúť, že uvedená akcia bude mať skutočný a nenaorganizovaný ohlas iba vtedy, ak Zväz slovenských skladateľov zabezpečí pre spomínané programy iba tých najpoprednejších umelcov. Isteže by bola slovenská hudobná a kultúrna verejnosť rada, keby sa takouto cestou dostal hudobný odkaz našich popredných umelcov aj do najodľahlejších kútov Slovenska. Jednotlivé pásmo si totiž po odznení v tom-ktorom meste majú vymeniť okruh pôsobnosti, takže profily skladateľov by sa mohli veľmi pružne reprodukovat. Bolo by žiadúce, keby aj jednotliví skladatelia svojou osobnou účasťou vzbudili záujem publika. Ide napokon predovšetkým o ich propagáciu a uvedenie sa do slovenského národného povedomia.

-uy-

Z obsahu 1. čísla

ktoré vyjde 16. januára 1970: Reportáž nazvaná — Maďarská hudobná stavebnica • Diskutujeme o vokálnej pedagogike • Recenzujeme knihy a gramofonplatne uplynulého roku • Anketa na tému — Ktoré hudobné dielo na vás najviac zapôsobil v uplynulom roku 1969? • Okienko do zahraničného dzezu a pop-music



RADOSTNÉ VIANOCE S GRAMOFÓNOVOU PLATŇOU

Slovenské koledy. Z klenotnice ľudovej hudby — autentický folklór. Kčs 36,—

Tichá noc. (F. Gruber/T. Janovic) — U nás na Vianoce. (L. Štassel) Spieva Zora Kolínska. Kčs 12,—

E. Pascha (1714—1772): Vianočná omša F-dur. — Koledy. Spievajú O. Malachovský, J. Raninec, Št. Nosál a Pražskí madrigalisti, dir. M. Venhoda. Kčs 36,—

České pastorely. — I. Hurník: Pastorela in G. Spieva detský zbor pražského rozhlasu, Kúhnov detský zbor, Komorný orchester a sólisti. Kčs 36,—

Koledy európskych národov. — České vianočné koledy. Kčs 36,—

P. I. Čajkovskij: Koncert č. 1. b mol pre klavír a orchester. Klavír: Sv. Richter, Českú filharmóniu dir. K. Ančerl. Kčs 36,—

B. Smetana: Má vlast. Cyklus symfonických básní. Českú filharmóniu dir. V. Talich. (2 platne) Kčs 72,—

L. v. Beethoven: Symfónia č. 9 d mol. Českú filharmóniu diriguje P. Kleckl. (2 platne) Kčs 72,—

E. Suchoň: Krútiava. Opera v 6 obrazoch. Sólistov, zbor a orchester SND dir. Z. Chalabala. (3 platne) Kčs 108,—

J. Cikker: Vzkriesenie. Opera v 3 dejstvách. Sólistov, zbor a orchester ND v Prahe dir. J. Krombholc. (3 platne) Kčs 108,—

Slovenské kvarteto. F. Mendelssohn — Bartholdy: Sláčikové

kvarteto č. 4. e mol, op. 44 č. 2. — R. Schumann: Sláčikové kvarteto č. 1 a mol, op. 41. č. 1. Kčs 36,—

R. Schumann: Viedenské fašiangy — Téma na meno ABEGG — Impromptus. Na klavíri hrá Michal Karin. Kčs 28,—

L. Burlas: Padá listie zlaté. Štúdie pre detský zbor a cappella. Spieva Brnenský detský zbor, zbm. Fr. Lysek. Kčs 28,—

Polyfónna hudba 16. a 17. storočia na Slovensku. Spieva Spevácky zbor Slovenskej filharmónie, zbm. J. M. Dobrodinský. Kčs 36,—

Ako papučka utiekla. Rozprávku J. Vladislava preložil a drammatizoval E. Fillo. Účinkujú členovia dramatickej družiny Bratislavského rozhlasu. Réžia M. Bugár. Kčs 28,—

Slovenské rozprávky v bohatom výbere v predajniach Supraphonu. Zvonky zvonite. Profilová platňa súboru „Prúdy“. Kčs 44,—

VIII. album SUPRAPHONU. Výber najpopulárnejších hitov r. 1969 z českej a slovenskej tvorby. Kčs 44,—

Slovenské evergreeny. Výber najobľúbenejších tanečných piesní z tridsiatych rokov. Kčs 44,—

Traditional Club Bratislava. Prierez repertoárom známeho slovenského jazzového súboru. Kčs 44,—

Hrajú THE GENTLEMEN. Štyri malé platne v interpretácii obľúbeného slovenského beatového súboru. Kčs 12,—

Bratislavská lýra

Zväz českých a slovenských skladateľov, Český a Slovenský hudobný fond, Český a Slovenský rozhlas a Česká a Slovenská televízia vypisujú

V. ročník celoštátnej súťaže populárnych piesní
O BRATISLAVSKÚ LÝRU 70

Podmienky súťaže:

1. Súťaž je žánrove určená pre piesne v oblasti súčasnej populárnej hudby.
2. Súťaž sa môže zúčastniť každý občan ČSSR.
3. Piesne zaslané do súťaže majú byť umelecky hodnotné a majú mať predpoklady širokého spoločenského dosahu.
4. Piesne zaslané do súťaže musia byť pôvodné a nesmú byť — v celku, ani vo svojej hudobnej alebo textovej časti — akýmkoľvek spôsobom zverejnené (verejné predvedenie, vydanie na platniach alebo tlačou) až do ich verejného uvedenia v rámci priebehu súťaže.
5. Piesne môžu byť interpretované najviac dvojicou sólových vokálnych hlasov.
6. Autor zašle skladbu do súťaže anonymne v úprave pre spev a klavír s položeným textom a dvoma strojovými opismi textu. Odporúča sa uviesť na rukopise skladby meno speváka, ktorému by autor chcel zveriť jej interpretáciu. Do zalepenej obálky, označenej heslom, priloží autor listok s menami a adresami autorov hudby a textu piesne. Tým istým heslom označí rukopis piesne a obidva strojové opisy textu. Notovú úpravu možno doplniť aj magnetofónovým záznamom skladby.
7. Skladby sa posielajú na adresu: Sekretariát Bratislavskej lýry, Bratislava, Leningradská ul. 5. Na obálku zásielky sa napíše označenie „Súťaž o Bratislavskú lýru 1970“.
8. Uzávierka súťaže je 31. januára 1969. Pre posúdenie dátumu je rozhodujúci dátum odoslania podľa poštovej pečiatky.
9. Súťažné príspevky sa nevracajú.
10. Piesne bude posudzovať odborná porota, ktorú menuje Zväz českých a slovenských skladateľov z radov skladateľov, textárov a zástupcov vydavateľských inštitúcií a spolusporiadateľských organizácií. Táto výberová porota zo súťažných príspevkov vyberie 24 najlepších piesní. Tieto neanonymne predvedú českí a slovenskí interpreti v rámci V. MFPP v Bratislave v dňoch 10.—13. júna 1970. Po verejnom predvedení piesní v rámci V. MFPP vyhlási porota tri najlepšie piesne, ktoré obdržia ceny:

za I. miesto zlatú Bratislavskú lýru a Kčs 8 000,—,
za II. miesto striebornú Bratislavskú lýru a Kčs 5 000,—,
za III. miesto bronzovú Bratislavskú lýru a Kčs 3 000,—.

Piesne budú odmenené ako celok. Symboly cien zvlášť obdrží každý z autorov a interpretov; rozdelenie finančnej ceny je vecou ich vzájomného dohovoru.

Udelením cien zostávajú autorské práva pre účastníkov súťaže nedotknuté.

TOP-TEN BRATISLAVSKÉHO SUPRAPHONU za mesiac november 1969

1. Jednu lásku mám (J. Siváček/I. Fišer — T. Janovic) Sp. M. Laiferová a K. Hála, orch. K. Vlacha
2. Daj povel' pál (J. Laifer/A. Karšay) Sp. M. Laiferová a zbor L. Pánka, orch. K. Vlacha
3. Pohľad z okna (M. Krištofovič) Sp. M. Krištofovič a D. Ružička, TOBR dir. M. Mrož
4. Hrajme, hrajme (Scott — Wilde — Gerig/J. Turan) Sp. M. Laiferová, TOBR dir. I. Horváth
5. Úsvit (Carter/L. Feldek) Sp. M. Krištofovič a RT-VOX, TOBR dir. M. Brož
6. Plavovláska (The Tremeloes/J. Turan) Sp. D. Grúň, hrá Sexteto J. Velčovského
7. Slovenské mamičky (Slov. ľudová pieseň — J. Čelko) Spieva a hrá Traditional Club Bratislava
8. Oblaky, oblaky (J. Lennon — P. McCartney/ J. Štrasser) Sp. O. Szabová a RT-VOX, TOBR dir. I. Horváth
9. Aj z mája máj (Del Turco — Bigazzi/M. Kováčik) Sp. E. Biharyová a RT-VOX, TOBR dir. M. Brož
10. Tma je nebezpečná (L. Gerhardt/Z. Kratochvíl) Sp. E. Kostolányová a RT-VOX, hrá Bratislavské combo, vedie Z. Kratochvíl

Koncertná tribúna mladých

Medzinárodná rozhlasová a televízna spoločnosť pri UNESCO poriada každý rok Koncertnú tribúnu mladých umelcov. Toto týždenné podujatie, na ktorom koncertujú najlepší mladí interpreti, je charakteristické tým, že sa nebojuje o ceny, ale o medzinárodné uznanie. Československo bolo na prehliadke zastúpené dvoma umelcami, ktorí si svoje delegovanie vybojovali na výberovej súťaži — jej finále bolo 16. septembra t. r. v Plzni. Huslista Bohuslav Matoušek zastupoval ČSR a speváčka Magda Hajossyová reprezentovala SSR.

Magda Hajossyová, absolventka Konzervatória v Bratislave spievala na koncerte, ktorý tvoril recitatívny blok piesní Vivaldiho, Dvořáka, Brahmsa a Andreja Očenáša (Ako hviezdy padajú). Posledný autor mal so svojím cyklom piesní v Pa-

říži premiéru. V diskusií po koncerte zdôrazňovali prítomní najmä dokonalosť interpretácie A. Dvořáka a boli prekvapení vysokou umeleckou hodnotou cyklu A. Očenáša. Zaujala ich kultivovanosť a svojráznosť stylizovaného folklóru v tomto cykle. Osobitne boli prekvapení aj vysokou umeleckou úrovňou československých korepetítorov (Bohuslava Matouška spre-vádzal doc. Jiří Hubička a Magdu Hajossyovú prof. O. Šebesta z bratislavského Konzervatória). Y. Menuhin prejavil záujem o bratislavské Konzervatórium a v súvislosti s jeho 50. výročím ho naši reprezentanti upozornili aj na ostatné medzinárodné úspechy jeho žiakov a absolventov.

Prehliadka mala význam aj pre propagáciu našich mladých, pre nadviazanie kontaktov s koncertnými agentúrami a gramofónovými spoločnosťami, ako aj pre priateľské spoznávanie sa. Československý rozhlas, televízia a koncertné agentúry pripravili našim reprezentantom maximálne podmienky, pričom treba vysoko hodnotiť najmä nakrútenie propagačných televíznych filmov.

Daniela Sliacka

Konkurz

Redakcia Hudobný život vypisuje konkurz na miesto samostatného hudobného redaktora. Podmienky: vysokoškolské vzdelanie príslušného odborného smeru, niekoľkoročná publicistická činnosť a novinárska prax. Prihlášky treba poslať do konca decembra 1969 na adresu: Redakcia Hudobný život, Bratislava, Volgogradská 8.

Časopis Hudobný život vstupuje do svojho druhého ročníka. V snahe vyjsť v ústrety svojim čitateľom, uverejňujeme prihlášku na nový ročník časopisu. Prihlášky zasielajte priamo na administráciu časopisu Hudobný život, Bratislava, ul. Československej armády 29/a.

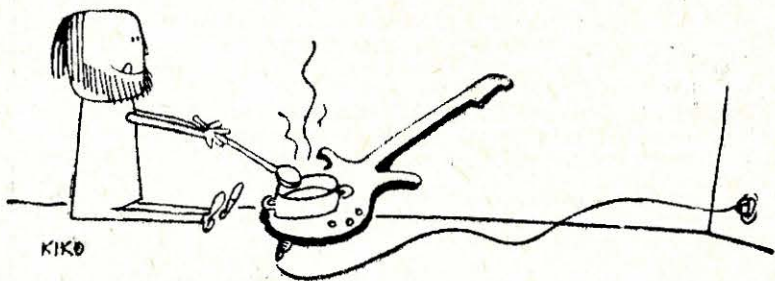
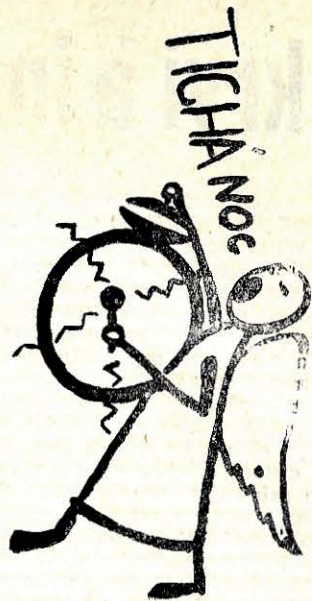
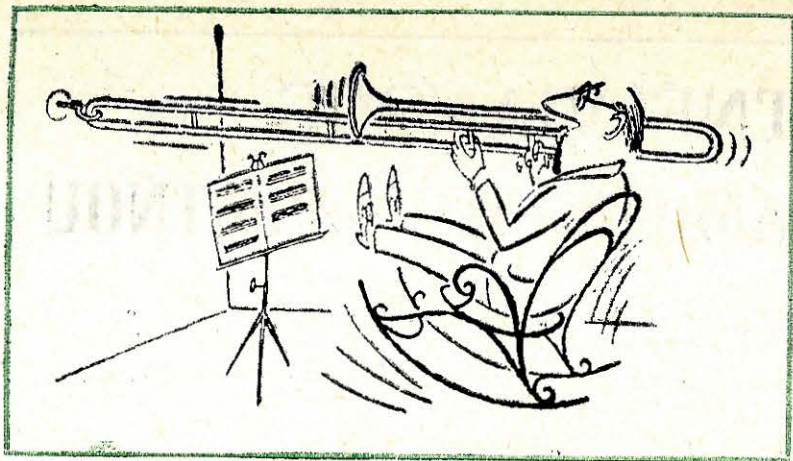
Prihlasujem sa za stáleho predplatiteľa HUDOBNÉHO ŽIVOTA

Meno a priezvisko:

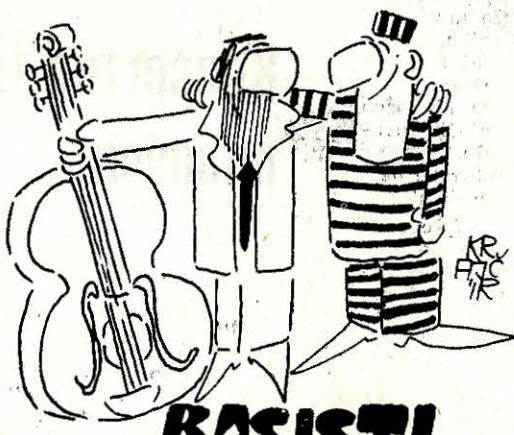
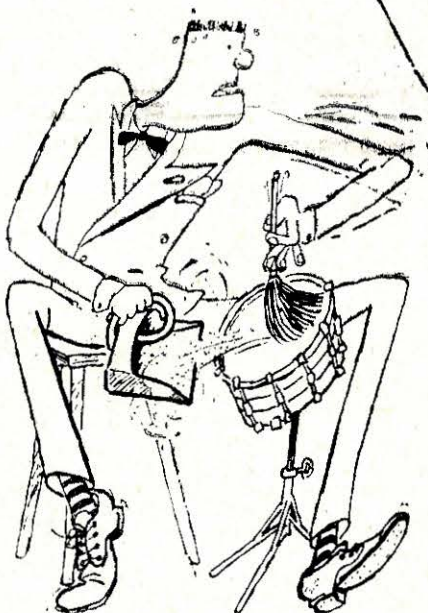
Adresa:

Dátum:

Pečiatka alebo podpis:



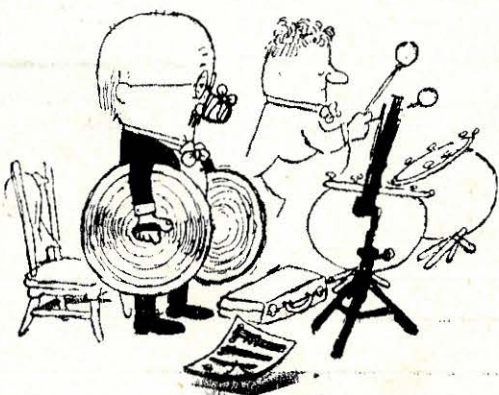
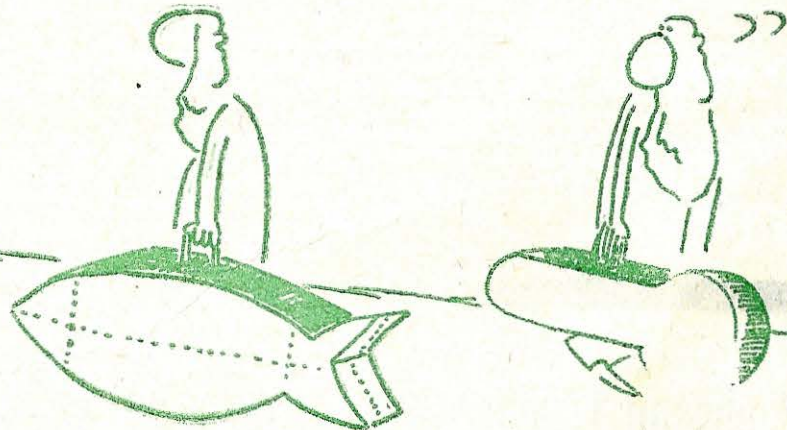
Autori: M. Vanek, J. Raša, T. Kráľík,
J. Krška a zo zahraničnej tláče



BASISTI



KR
PICK
IR



HUDBNÝ ŽIVOT – dvojtýždenník. Vydáva Ministerstvo kultúry SSR vo vydavateľstve Obzor v Bratislave. Vede redakčná rada: dr. Peter Faltn, CSC. (predseda), Marián Jurík (šéfredaktor), Terézia Ursinyová (redaktorka), Pavol Bagin, prom. hist. Naďa Földváryová, JuraĽ Hatrik, prom. hist. Naďa Hrková, dr. Ivan Stanislav, Ivan Ťradníček. Technický redaktor Vojtech Solčanský. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., Nitra. Rg. č. RS 8281/88. Adresa redakcie: HUDBNÝ ŽIVOT, Bratislava, Volgogradská 8, tel. 592-37. Administrácia: Vydavateľstvo Obzor, Bratislava. Čs. armády 29/a. Inzerčné oddelenie: Bratislava, Gorkého 17. Rozširuje PNS. Cena jedného výtlačku – Kčs.