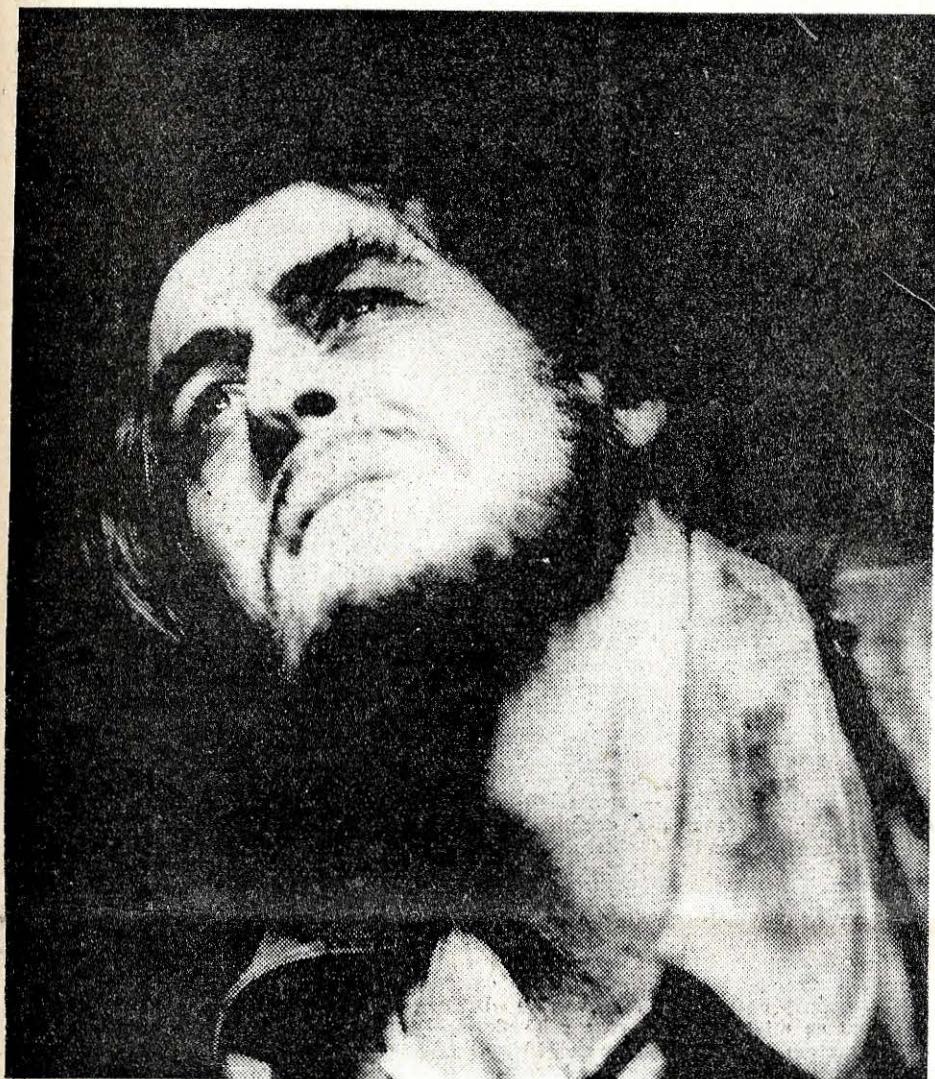


HUDOBNÝ ŽIVOT 70

Ročník II. 27. III. 1970

Cena 2,- Kčs



Nová inscenácia Beethovenovho *Fidelia* v bratislavskom SND. Florestan — dr. Gustav Papp.

Snímka: J. Vavro

Diskusia, polemika...

IBA KONŠTATOVANIE POVINNOSTI

„Prekonajúc mierne infantilný názor na absolútnu zhodu medzi slovom a hudbou skladateľa si uvedomili, že nejde o to, aby hudba odrážala zmysel danej poézie, ale o to, aby obe zložky — hudba i slovo — mali rovnaké práva, a aby slovo bolo traktované ako hudobný prvok.“

B. Schäffer

Nechcem a ani nemôžem Hatrikovu polemickú reakciu (Presla slov nad myšlienkou, HZ, č. 4) na moje výhrady v Smene voči jeho kantáte *Domov sú ruky...* posunúť do roviny urazeného autorského gesta, aj keď je jeho samoobránné vystúpenie v našej ustálenej schéme vzťahov na osi skladateľ — kritik dosť nezvyklé. Poviem však úprimne, že ma jeho replika sklamalala. Nie azda neľahko spôsobom vedenia polemiky, ktorá by elegantne minula podstatu veci, protivníka pseudointerpretovala, a potom víťazoslávne položila miesto neho na lopatky atrapy; naopak, Hatrik polemizuje (až na malé výnimky) vzácné čisto, presne a trpezlivo, s vystihnutím problémového jadra veci, bez úmyselného či neúmyselného skreslenia protivníkových výrokov — to treba v našich pomeroch (prirodzene s patričnou dávkou potuteľnosti) oceniť. Hatrikova replika ma sklamalala čímisi iným: útlostou, miniatúrnosťou svojho esteticko-teoretického zázemia, ktorým podopiera konkrétny kompozičný výsledok, sklamalala ma skromnosťou, nenáročnosťou, nevybojnosťou, priam úmyselnou dezaktivizáciou autorsko-tvorivých ambícií. Takto totiž, nech mi je dovolené po-

chopiť svoj spor s Hatrikom: ako spor dvoch diametrálne sa líšiacich výrazových poetík, spor dvoch esteticko-metodologických koncepcií hudobnej či hudobníckej práce so slovom, veršom, literárnym textom, z ktorých tú svoju mám teraz možnosť načrtnúť širšie a objemnejšie, ako mi pôvodne dovolil publicistický charakter denníka.

Úvodom niekoľko reparačných poznámok: predovšetkým som ďaleko od toho, aby som „školometsky bránil čistotu hudobného umeleckého druhu pred symbiózou s druhom iným“ (Hatrik); moja striktné formulovaná téza o neporušiteľnej autenticite umeleckého organizmu má, napriek všetkému, hypotetickú povahu: tvrdil som, a i teraz tvrdím, že len vtedy môže dôjsť k vzniku novej umeleckej kvality, ak umelec vychádza zo svojho najvulnerablejšieho esteticko-umelecko-druhového ustrojenia, t. j. ak skladateľ pristupuje k nehudobným tvárnym prostriedkom ako plnokrvný muzikant, ak dramatik, režisér neviditeľné prostriedky zužitkuje výsostne scénicky a pod. Pri porušení tejto funkčnej kauzality nevznikne nový umelecký druh, „podriadený v štruktúre, výraze i význame vlastným

zákonitostiam“ (Hatrik), ale neorganický hybrid, na míle vzdialený od súčasných vývojových snažení, nachádzajúcich svoj výraz aj v hudobnom divadle či polymuzickom priestore. (O neproduktivnosti takéhoto „polymuzického priestoru“ v praxi ma presvedčila Sokolovského inscenácia Čapkovkej Bielej nemoci, v podaní nedávno hosťujúceho pražského ND.) Z aspektu takto nastaveného ešte výraznejšie sa mi javí vratkosť spojenia nielen slovesného a hudobného, ale aj iných umeleckých organizmov; množstvo odpadu, produkovaného na tomto poli je presvedčivým dôkazom povedaného. Napokon, Hatrik s mojím tvrdením sprvu síce polemizuje, ale o niekoľko riadkov neskôr už pripúšťa, že „poézia (či skôr istý jej typ) stavia hudbe ťažko prekonateľnú barié-

ru“ — čím nech je naznačené, že ťažisko nášho sporu leží inde.

K parádnemu pojmovému zmatku a zároveň i k definitívnemu odklonu oboch poetík dochádza v tej časti textu, kde sa Hatrik zamýšľa nad vzťahom slova a hudby a možnosťami ich koexistencie; najskôr vychádza z dubiozneho tvrdenia, že „slovo... je pre svoju elementárnu sémantičnosť (?) zdánlivo informatívnejšie ako hudobná zložka, ale väzbami na hudbu toto zdánlivé zvýhodnenie... mizne“ — (pokiaľ viem, slovo je nielen zdánlivo, ale i reálne informatívnejšie); o čosi neskôr prejavuje nesúhlas s mojou tézou o úlohe skladateľa vystihnúť kvality utajeného hudobného výrazu v texte, lebo zisťuje, že „tam, kde sa poézia sama (Pokračovanie na 2. str.)



Bohatý program Beethovenovho roku

V jubilejnom roku dvojstého výročia narodenia Ludwiga van Beethovena sústreďuje sa pozornosť na Slovensku predovšetkým na prípravu II. medzinárodného muzikologického sympózia, ktoré pod záštitou Ministerstva kultúry SSR bude v dňoch 28. júna — 1. júla t. r. v Piešťanoch. V tomto kúpeľnom meste sa stretnú muzikológovia po štvrtý raz (druhý raz so zahraničnou účasťou). Odborná náplň sympózia je zameraná na dva tematické okruhy: 1. Ludwig van Beethoven a naše zeme, 2. Tzv. Umgangsmusik v období Beethovenovho života a jej vzťah k tvorbe skladateľa.

Vedecký program sympózia bude prebiehať v renovovanom kaštieli v neďalekých Moravanoch, kde budú účastníci sympózia aj ubytovaní. V predvečer otvorenia konferencie bude v piešťanskom amfiteátri predstavenie Beethovenovho *Fidelia* operou SND. Dňa 28. júna v rámci slávnostného otvorenia zaznejú dve Beethovenove sonáty pre husle a klavír v podaní Aladára Móžiho a Michala Karina. V ten istý večer budú mať účastníci možnosť zúčastniť sa koncertu Slovenského kvarteta v romantickom prostredí empírového divadielka pri kaštieli v Hlohovci. Na koncerte 29. júna predvedie Slovenská filharmónia pod taktovkou Dr. Eudovíta Rajtera rané symfonické diela skladateľa V balneologickom múzeu v Piešťanoch inštalujú výstavu pod názvom *Dokumenty o prenikaní hudby L. v. Beethovena na Slovensko*. V rámci sympózia premietnu krátke filmy nakrútené pri príležitosti jubilea.

Jednotlivé hudobné inštitúcie pripravujú v rámci jubilejného roku programy a akcie, ktoré vyjadrujú zvýšenú pozornosť skladateľovi. Hudobná fakulta VŠMU chystá pre jesenné obdobie cyklus piatich verejných koncertov. Konzervatórium v Bratislave uskutoční seminár na tému *Význam Beethovenovej hudby pre hudobnú výchovu na školách konzervatoriálneho typu*, ako aj interné a verejné hudobné večery. I ďalšie konzervatória — v Košiciach a Žiline — sa zapájajú do osláv prednáškami a verejnými produkciami.

Opera SND uviedla 14. marca v novom nastudovaní operu *Fidelio*, o ktorej píšeme podrobnejšie na inom mieste.

Slovenskej filharmónii pripadla neľahká úloha: dôstojne osláviť jubileum v meste, ktoré je — na Slovensku — najužšie spojené s menom Beethovena. Osobne ho navštívil v r. 1796 a mnohé historické pamiatky dokumentujú vzťah Bratislavčanov k osobnosti skladateľa a nevšedný záujem o jeho tvorbu ešte počas života Beethovena. Bratislavské obecnstvo bolo v roku 1822 svedkom premiéry Beethovenovej skladby *Opferlied*, ktorú skomponoval pre túto hudobnú akadémiu — ako sa uvádzalo v programe. V roku 1835 uviedli v Bratislave Missu solemniss. Od tých čias predvádzali toto dielo v korunovačnom Dóme sv. Martina, o čom svedčí pamätná tabuľa umiestnená priamo v Dóme. Nadväzujúce na túto tradíciu predvedie SF pod taktovkou L. Slovák Missu solemniss znova v Dóme — tentoraz pri príležitosti dvojstého výročia narodenia skladateľa. I tohtoročné Bratislavské hudobné slávnosti sú — podobne ako celá koncertná sezóna — v znamení zvýšenej pozornosti tvorbe L. v. Beethovena.

Piešťany rozvíjajú dlhoročnú tradíciu kultu Beethovenovej osobnosti, ktorú možno sledovať najmä od veľkolepých osláv v r. 1927. Okrem toho r. 1963 bola na Vile Bacchus odhalená pamätná tabuľa, r. 1966 inštalovali v miestnom múzeu výstavu na tému *Beethoven a Slovensko* a pri kaštieli v Dolnej Krupej bol postavený pamätník. V r. 1968 pred empírovým divadielkom v Hlohovci taktiež odhalili pamätník. A keď už spomíname pamätníky, treba pripomenúť, že Piešťany majú jeden z najstarších — z r. 1927.

Obraz o akciách dopĺňajú ešte dve knižné publikácie. Slovenské národné múzeum v Bratislave pojalo do svojho edičného plánu vydanie obrazovej publikácie s dvojazyčným úvodom a textom, v ktorej sú sústreďené dokumenty a pamiatky — pod taktovkou *Beethoven a Slovensko*. V tomto roku vyjde aj kniha dr. Z. Nováčka *Hudobné rezidencie na západnom Slovensku* (so zvláštnym zreteľom k vzťahu: Beethoven a Slovensko).

Z činnosti slovenskej televízie treba spomenúť okrem koncertov a hudobných produkcií najmä dokončenie dokumentárneho filmu o I. medzinárodnom muzikologickom sympóziu v Piešťanoch a výrobu krátkeho filmu o Beethovenovom priateľovi M. Zmeškalovi. Veľmi systematicky približuje svojim poslucháčom život a dielo Beethovena aj rozhlas v Bratislave.

Dr. Ľuba Ballová

Fonoklub

V ČSSR usporiadal časopis Zápisník prvú fonomatérsku súťaž v roku 1964. Čsl. rozhlas vysiela od októbra 1965 na Veľmi krátkych vlnách na okruhu Československo týždenne päť hodín pre fonomatérov. Každý piatok a nedeľu si môžu poslucháči vypočuť na III. programe svoj týždenník HALALI, zložený z technických zaujímavostí a rád, z unikátnych nahrávok a kuriozít. Pokiaľ vieme, takéto podmienky nemajú fonomatéri v žiadnej inej krajine.

Treba ešte poznamenať, že slovo fonomatér má v podtexte tvorčiu aktivitu. Fonomatér totiž objavuje nové skutočnosti, odhaľuje nepravý obchádzaný veci, ukazuje na neznáme tváre javov, s ktorými sa denne stretávame. Zaznamenáva na pásku nespočetné minúty, ktoré sa stávajú súčasťou histórie.

Fonomatérská činnosť prináša mnoho zaujímavého materiálu aj do vysielania. Je to nový, progresívny koníček v zmysle dnešnej epochy technického rozvoja. Zároveň však fonomatérstvo zdôrazňuje ideový progres, aktívne sa podieľa na politickom, spoločenskom a kultúrnom rozvoji človeka. Toto „hobby“ má vzhľadom na prednosti zvukového záznamu skutočne široký dosah. Otvára nám sa nesmierne možnosti k vzájomnému poznávaniu života v rôznych oblastiach sveta, zvlášť v spolupráci s UNESCO, ktorej je FICS členom. Cez hranice denne putujú stovky magnetofónových pásk s nálepkou Phonopost. Fonomatéri si takto rozprávajú o svojich rodinách, o zamestnaní, oznamujú si novinky zo života svojich krajín, posielajú si charakteristické zvuky, hlasy slávnych ľudí atď. Nie menej dôležitý je spoločenský dosah tejto záľuby. Fonomatéri sú akousi predĺženou rukou rozhlasu, zaznamenávajú kultúrne hodnoty, takže v ich domácych fonotékach nájdeme zábery nesmiernej ceny.

Takto každé stretnutie, každý fonolist putujúci medzi ľuďmi najrozličnejšieho vyznania a presvedčenia naplnia fonomatérské heslo: magnetofónová páska je mostom priateľstva. A k tomuto chce prispieť i Československý rozhlas ako hlavný usporiadateľ jubilejného 5. ročníka celoštátnej súťaže o najlepší amatérsky zvukový záznam pre rok 1970. Veríme, že sa nám dostane ako doma tak i v zahraničí všestranného pochopenia a podpory. (Blížišie informácie poskytuje Čsl. rozhlas, Zochova 3, Bratislava, redakcia Halali.)

(B)

● V dňoch 28.—30. apríla bude v Trenčianskych Tepličiach (v Domove Speváckeho zboru slovenských učiteľov) trojdňový muzikologický seminár na tému Systematika súčasnej hudobnej vedy. Seminár sa zameria predovšetkým na tieto aspekty: Doterajšie systémy hudobnej vedy a ich kritická analýza; Potreby a možnosti novej systematiky dnešnej hudobnej vedy; Predmet a miesto jednotlivých hudobno-vedeckých disciplín v systematike súčasnej hudobnej vedy; Vzťahy medzi jednotlivými hudobno-vedeckými disciplínami a príbuznými vedekými odborami a Problematika tzv. pomocných vied hudobnej vedy.

● Na IX. humenskej hudobnej jari, ktorá bude od 7. apríla do 28. mája v kultúrnom dome Lokomotiva, vystúpi Štátna filharmónia z Košíc, český huslista Bohuslav Matoušek a klavirista Petr Adamec, Talichovo kvarteto z Prahy, Tibor Gašparek a Michal Karin, Trio Viola d'Amore z Prahy, Slovenská filharmónia z Bratislavy a jeden večer bude venovaný hudbe i požíli k 25. výročiu oslobodenia. Vystúpi

na ňom nár. umelkyňa Mária Kišonová-Hubová, Anna Michalíková-Höblingová (husle) a Juraj Šebok (recitácia).

● V Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave predstavi sa 7. apríla t. r. s beethovenovským recitálom klavirista Jozef Bulva.

● Národné múzeum v Prahe pripravuje na december výstavu pod názvom Beethovenove pamiatky v ČSSR, ktorá zahŕňa aj materiály zo Slovenska.

● Po skončení piešťanského sympózia o L. v. Beethovenovi je pre zahraničných účastníkov pripravený ďalší program, ktorým je cesta po miestach pobytov Beethovena v Čechách. Z Piešťan vedie trasa do Hradca pri Opave, odtiaľ do Teplic v Čechách a do Karlových Varov.

● Od začiatku kalendárneho roku pôsobí v Nórskej opere v Oslo donedávna vynikajúci tenorista opery SND Jiří Zahradníček. Už 20. januára spleval úlohu Erika v premiérovom naštudovaní Wagnerovho Blúdiaceho Holanďana. O dva týždne neskôr vytvoril s veľkým úspechom postavu Turid-

da v novej inscenácii Mascagniho Sedliackej cti.

● Vo veku sedemdesiattri rokov zomrel v Cambridge španielsky skladateľ Roberto Gerhard. Po španielskej občianskej vojne sa utiahol do Anglicka a neskôr prijal i britské štátne občianstvo. V rokoch 1923-28 študoval u Arnolda Schönberga. Z jeho obšiahlej tvorby symfonickej, komornej, vokálnej i hudobnodramatickej si zaslúži i dnes pozornosť predovšetkým jeho autorský debut — piesňový cyklus Čarovné detstvo Scheerzady a opera Dueña, v ktorej, podobne ako Prokofjev, spracoval námet Sheridanovej komédie.

● Na západoeurópskom gramofónovom trhu si veľa slubujú od pripravovanej platne Monteserrat Caballéovej a Shirley Verrettovej. Dve z najvýznamnejších speváčok našich čias nahrávajú pre firmu RCA duetety z oper Mozarta, Rossiniho, Belliniho, Donizettiho, Offenbacha, Verdiho, Ponchielliho a Pucciniho.

● Caballéová sa v marci predstaví obecenstvu londýnskej Covent Garden v hlavnej postave Verdiho Traviaty.

Predstavenie diriguje mladý taliansky dirigent Aldo Ceccato, ktorého dobre poznáme aj z jeho pohostinského dirigovania Slovenskej filharmónie. Zároveň pripravuje Ceccato gramonahrávku Traviaty v titulnej úlohe s vynikajúcou americkou koloratúrkou Beverly Sillsou.

● Z dvoch februárových operných premiér v neapolskom divadle San Carlo, Wagnerovho Lohengrina a Verdiho Simone Bocanegra, stala sa prvotriednou umeleckou udalosťou hlavne inscenácia jednej z Verdiho najväčších hudobných drám. Okrem dirigenta Uga Rapaló a režiséra Filippa Crivelliho zaslúžili sa o úspech predstavenia sólisti Luisa Maragliano (Amelia), Piero Cappuccilli (Bocanegra), Bruno Prevedi (Gabriella) a Ruggero Raimondi (Fiesco).

● Viedenská štátna opera ohlasuje ako jednu z premiér budúcej sezóny inscenáciu menej hrávanej opery Richarda Straussa Egyptská Helena. Režisérom predstavenia má byť prof. Rudolf Hartmann, dirigentom Joseph Krips. Titulnú úlohu vytvorí Gwyneth Jonesová.

IBA KONŠTATOVANIE POVINNOSTI

(Dokončenie z 1. str.)

dotýka polohy blízkej hudbe“ (štruktúrou? výstavbou? tvarom? znakovým obrazom?), „tam môže hudobník len veľa pokaziť, najmä ak slovo nemelodizuje (?) resp. ináč hudobno nespracováva...“, a dospieva vzápätí a naostatok k presvedčeniu, že skladateľ „môže pomôcť a umocniť tam, kde poézia nadobúda kvalitu filozofického zobecnenia“; skratka a jasne, Hatrík odmieta pracovať s emotívnym významom slova a sústreďuje sa viac na úsilie ako zilustrovat, sproblematizovať, skomplementárniť jeho kognitívnu vrstvu, pričom ja tvrdím čosi iné: skladateľ, podľa môjho názoru, by nemal, parafrázujúc úvodného Schäffera — „ozmysleňovať danú poéziu“, ani len s dobrým úmyslom rozšíriť asociatívne podhubie básnického jazyka. Skôr by mal radikálne vniknúť do znakovobraznej štruktúry slova, rozbiť ho na morfémy a rôzne variovať jeho afixy a prefixy; do dôsledkov využiť možnosti, ktoré poskytuje jeho fonetický materiál; atomizovať slovo, rytmizovať deklamačný prejav; hirsalovsky preparovať recitátorovu intonačnú krivku; augmentovať ju; diminuovať ju; znemyselniť textovú repliku, tvoriť viacjazyčné textové konštrukcie; bezohľadne deštruovať ustálenú syntaktickú a lexikálnu stavbu a nahradiť ju novou. (Tu neabsolutizujem, ani nereglementujem, iba proklamujem svoje estetické krédo.) Zdá sa mi dosť pochybné, ak sa

hudba snaží konkurovať kognitívnej vrstve textu a kladie pod slovesný tok svoj súhlasný, nesúhlasný, ilustratívny či akýkoľvek iný komentár; práca s emotívnym významom slova, naopak, jeho elementárno-sémantickú prevahu zatlačia do úzadia a obe zložky, textovú i hudobnú významovo zrovnoprávňuje — súhlasím so Schäfferom, ktorý tvrdí, že toto pole je temer neorané.

Vráťme sa ešte k Váľkovi a špecifickosti jeho básnického jazyka; Hatríka upútal epický spád, dramatická sila básne, ktorú považuje za najcennejšiu a najstimulatívnejšiu vlastnosť Váľkovej poézie. Ak je to tak, potom treba upriamiť zrak aj na básnikov, ktorých zmysel pre epiku je ešte dravejší, prenikavejší, dramatickejší a pritom významovo jednorozmerný. — Váľkova poézia, popri neodiskutovateľnom a podstatnom atribúte epickosti má však ešte aj iné dimenzie, najmä v rovine štruktúrálnej výstavby básnického jazyka — tematickou dekompozíciu a významovú dezintegráciu, významovú premenlivosť slova, slovných spojení, motívov a tematických celkov, polysémantický charakter a zvukovomelodickú organizáciu verša a pod.; nerespektovať tieto danosti znamená nerozlišovať medzi poetickou, prozaickou či dramatickou replikou a redukovať ju len na jej výrokový charakter. Práve v tejto súvislosti sa mi Hatríkova práca s básnickým textom javí ako málo vynachádzavá, málo objavná. Preto napr. druhovo-príznakovou štylizáciou ešte aj hudobne umocniť (prirodzene, v očakávanom smere) repliku Memento homo..., keď už poetická sila verša samotného je dostatočne prenikavá? Hudobná problematizácia filozofie záverečných veršov Váľkovej básne je zaujímavá (hoci, prirodzene, nie

túto relativizáciu som mal na mysli), a pri prvom či druhom počutí skladby mi unikla; prečo však bolo treba ponechať celý deklamovaný text v pôvodnej literárnej podobe a nevyužiť ho (alebo aspoň niektoré jeho časti) radšej na artikuláčnú, intonačnú a tempovú preparáciu? Načo prítakávať kulminujúcej narratívnej vrstve i súhlasne kulminujúcim hudobným prúdom a nepokúsiť sa (ak už Hatrík trvá na spracovaní kognitívnej vrstvy textu) o problematizáciu vrcholných gnómičko-tézovitých miest básne aj za cenu oslabenia jej dramatickej sily? — Príveľa poriadku je v Hatríkovej skladbe, príveľa symetrie, vyrovnanosti a „súhlasných gest“, príveľa pokoja, napriek exponovanému dramatismu, primálo vernosti tomu adornoovskému „úlohou umenia je vnášať chaos do poriadku“ — tak znepokojí moje kritické pripomienky k Hatríkovmu dielu.

Tu by som mohol svoju polemiku skončiť, keby nie bezdôvodnej a bezdôkaznej inektivy v úvode Hatríkovho článku, ktorá nebezpečne signalizuje, že ani príslušníci najmladšej skladateľskej generácie sa nedokážu celkom ubrániť afektívnym reakciám a zvyškom ressentimentu. Reagovať na podobnej úrovni znamenalo by vyčítať Hatríkovi štylistické, lexikálne a terminologické kazy; nakoľko som však tolerantný k pluralite autorských štýlov, chcem v závere pripomenúť iba jedno: ani za mak sa nesnažím vnútiť autorovi svoju koncepciu a presvedčiť ho o správnosti svojich argumentov; cítim som však potrebu neúprosne postulovať svoj názor i s vedomím rizika jednostrannosti. Konštatovať tento fakt znamená tiež konštatovať svoju elementárnu kritickú povinnosť.

IVAN MARTON

GOSÁR

ELENA MLYNARČIKOVÁ pripravila v rámci cyklu relácií Štúdia mladých „Nebojte sa koncertnej siene“ hudobné zastavenie pod názvom Postavy svetovej dramatickej literatúry v hudobnej tvorbe. Čo ma zaujalo na tejto relácii je hlavne seriózny prístup autorky, ktorá si nezľahčila úlohu prostým vypísaním faktov z dejín hudby, ako, žiaľ, často máme možnosť pozorovať v hudobno-slovných reláciách, ale si vybrala a osobite skomentovala najvýznamnejšie diela obdobia romantizmu, ktoré boli inšpirované nemenej silnými predlohami literárnymi. Relácia netrpela ani častým maniérizmom podobných rozhlasových útvorov, v ktorých je hudba iba dokresľujúcou kulisou, náhodným výňatkom k hovorenému a nepôvodnému slovu. Ak už máme hovoriť o formálnej stránke tohto typu relácií, nezaškodila by väčšia snaha po experimente, nehororím, že práve v tomto cykle relácií — vôbec. Veď neuspokojíme sa faktom, že na náročnejšie programy je VKV, napokon aj tam — odhladnuc od výborných hudobných snímok a dramaturgie — som zatiaľ nestretla hudobnú reláciu experimentálneho charakteru. Nielen informovať, ale i provokovať, dávať otázky, polemizovať s poslucháčom — alebo je všetko to, čo bolo vytvorené, alebo vzniká iba niečím mimo nás, niečím, čo nemusíme okrem vypočutia si vziať na vedomie? Chýba nám v rozhlase typ hudobnej publicistiky, zangažovanej kritiky, ktorá vie vysloviť

svoje osobné názory — bez opierania sa len o literatúru. Ak to píšem v súvislosti s reláciou E. Mlynarčíkovej, isteže to nepatrí na ňu. Je to skôr prúd asociácií, ktoré sa vynášajú pri počúvaní radu programov, nabitých faktami, hudbou i spíňajúcich vytýčený cieľ, no už menej sa pokúšajúcich o vstup na neprebádané chodníčky. Viem, je to otázka dostatku ľudí, možno i zaužívaného systému. Napokon i starý typ hudobno-slovných relácií má svoj stály okruh poslucháčov. Ale recenzent stále dúfa, že raz zapne rádioprijímač a bude sa tešiť, že sa stretne nielen s kvalitnou hudbou, ale i osobitým výkladom „svojho“ autora, partnera, kritika, že formálna štruktúra nebude nabitá obvyklým klíšé — slovo, hudba, slovo, hudba... — ktoré je síce zodpovedne a erudovane realizované, no chýba v ňom iskra, nápad, vtíp i osobitý postreh. To všetko však možno akceptovať i na hudbu v televízii, o ktorej som už písala, a tak sa bojím, že i ja — veruže — upadnem do klíšé gosátorstva, ktoré nenachádza ozvenu.

Na rozdiel od recenzenta M. Mikolu z rozhlasového týždenníka si nemyslím, že úroveň hudobnej časti sobotných zábavných blokov je slušná. Ale skôr než vyslovím dôvody na toto tvrdenie, pozrieme si, aké relácie sú nám v sobotu ponúkané: po prvé — je ich veľa. Od Hrozáního Konečne sobota (s veľmi zmätaným a nasilu osobitým komentárom autora) je tu banskobystrický Rádiovíkend s poučným slovom i ambíciou čosi konkrétne — okrem zábavy — povedať, poinformovať, priviesť pred mikrofón zaujímavých ľudí, ďalej nasleduje prvý populárnejší zábavný blok z Košíc: MA-RATÓN, s menšou prestávkou zaznie Banskobystrický sobotník, päť minút po ňom Takty pre vás z toho istého štúdia, hneď

po ich skončení Pozor — zákruha a neperiodicky vo večerných hodinách iné hudobné alebo hudobno-slovné bloky, ktoré dávajú bodku za predimenzovanou a rozťahovanou sobotou na národnom okruhu. Teda prvá vec, ktorá stojí za zamyslenie, je neúmerne množstvo vysielanej našej i zahraničnej tanečnej a zábavnej hudby, ktorou sú všetky spomínané relácie priam prešpikované. S tým, samozrejme, úzko súvisí aj kvalita vysielanej hudby, náročnosť výberu a takmer žiadna — ba veru žiadna — špecializácia v dramaturgii. Tak sa stáva, že poslucháč — odpodivujúci, či počúvajúci tieto bloky popri sobotnom frmole, neraz doslova trpí, ak po treť raz v tom istom dni zaznie z toho istého vysielacieho pásma práve „letiaci“ šláger (v poslednej dobe to bolo napríklad Klimentovo Casíno). Nechcem sa dotýkať slovného zložky relácií, i keď aj v nej sú iba občasné svetlé autorské nápady, malá diferencovanosť (vymyká sa z toho snád iba Rádiovíkend), to je však vec iných novín, komentátorov a recenzentov. Myslím si však, že v hudobnej časti by sa dalo hneď niečo robiť — nechcem radiť, to napokon nie je ani vecou kritika. Skôr si iba dovoľím poznamenať, že by bolo dobre zapnúť si rozhlas v chvíli, kedy by som vedela, že teraz pôjdu napríklad nahrávky banskobystrického štúdia, inakedy kvalitná beatová hudba, resp. nové snímky zahraničného či nášho džezu, alebo táto — či oná relácia je zostavená zo želaní priaznivcov zábavného bloku. Pravda, vec na diskusiu... ale prečo by sme nediskutovali aj o zábave?

Tereza Ursinyová

S veľkým časovým oneskorením vyšiel pred neďávnym Zborníkom Pedagogickej fakulty v Prešove Univerzity P. J. Šafárika

v Košiciach 1968, roč. VII. zv. 2. Okrem iných prezentujú sa v ňom svojimi príspevkami aj pracovníci Katedry hudobnej výchovy. Dve štúdie sú z oblasti regionálnej hudobnej histórie a jedna skúma otázky sociologické.

Autor štúdie „Oleka Prychodko — dirigent a pedagóg“ — docent PhDr. Juraj Kostuk sa zaoberá nad činnosťou významného učiteľa, zborníka a zakladateľa popredných reprezentatívnych zbierkových kolektívov na Zakarpatsku pri príležitosti jeho 80. narodenín. Na historickom pozadí hodnotí jeho pedagogickú, umeleckú a kultúrnoosvetovú prácu. Štúdia je jedným z prvých pokusov priblížiť bohatú a významnú, ale u nás málo známú hudobnú históriu Zakarpatska.

Málo preskúmanou oblasťou histórie robotníckej osvetu sú dejiny robotníckych hudieb. Tejto problematike venoval pozornosť vo svojej štúdii „Príspevok k dejinám robotníckej osvetu na východnom Slovensku“ odb. as. František Matuš. Sleduje vznik, pracovné úspechy, ťažkosti, perzekúciu a likvidáciu veľmi agilnej robotníckej hudby v Solivare pri Prešove v rokoch 1921—1939. Činnosť hudby autor dokumentoval bohatým archívnym materiálom.

Pozoruhodným príspevkom v Zborníku je práca odb. as. Filipa Rusnáka „Hudobnokultúrna úroveň nášho poslucháčstva a jej korene“, v ktorej dotazníkovou metódou vedený prieskum ukázal pozoruhodné (v zmysle negatívnom) rozdiely v hudobno-kultúrnej úrovni skúmaných poslucháčov. Oblasť problematiky hudobnej kultúrnosti poslucháčov skúmal z hľadiska základných predpokladov a základných prejavov hudobnej kultúrnosti. Na základe výskumu týchto komponentov dospel k veľmi zaujímavým výsledkom. Cenným je to, že sa neobmedzil len na registráciu existujúcich skutočností, ale rozobral aj príčiny a poukázal na korene daného stavu.

-mf-

Diskutujeme o vokálnej pedagogike

Intuícia nie je metóda

Na chodbe administratívnej budovy Slovenského národného divadla stretol sa pred časom publicista s poprednou slovenskou opernou speváčkou. Z bežného rozhovoru sa vyvinula debata, ktorá sa preniesla ku káve do jednej z voľných kancelárií.

V tomto roku objavilo sa v tlači (Nové slovo, Smena, Film a divadlo, Hudobný život) niekoľko alarmujúcich článkov na margo výsledkov našej vokálnej pedagogiky. Výsledné konštatovanie je asi také, že stav nášho vokálneho umenia nezodpovedá dispozíciám, bohatstvu materiálov, ktoré v našom národe nesporne sú.

Nemôžem súhlasiť s tvrdením, že by sa naši mladí speváci na škole naozaj nič nenaučili. Problém je v tom, že základné spevácke návyky, posadenie a techniku tvorenia tónu si adept osvoji iba intuitívne, nevedome, bez rozumového zaťažovania ako sa k nim vlastne dopracoval. Po čase, keď napríklad pri zatažení v divadle menej cvičí, prípadne nemá možnosť osobného kontaktu s pedagógom, sa tieto náhodné návyky strácajú — a často sa stráca aj ospevovaný talent.

Druhým, dosť bežným omylom je, že sa u nás všeobecne (v pedagogike, kritike i názore širšej verejnosti) príliš jednostranne uprednostňuje materiál. S naturálnymi, nedostatočne školenými, hoci nádhernými materiálmi, to ďaleko vo svetovom opernom diani nedotiahneme. Poprední zahraniční speváci pri všetkých svojich ojedinelých dispozíciách stavajú na hlase pevne postavenom na dychu a na rezonátoroch. S naturálnym spievaním by svoju kariéru — pri obrovských nárokoch tuheho konkurenčného boja — veľmi skoro skončili. Rozdiely sú badať aj v iných oblastiach, ako je posadenie tónu — v dokonalom frázovaní, v schopnosti spievať rovnako kultivovane mezzavoce i fortissimo, vo vyrovnanosti speváckej linky v každej dynamike a intonačnej polohe, v rezerve aj na vyšších tónoch.

Čiže zostávame stále u problému pedagogov.

A rozšírila by som to na systém celého hudobného školstva u nás. Špeciálne jeho speváckej vetvy. U nás vychádzajú z konzervatívnej často ani nie dvadsaťročnej speváckej školy. Na západe sa viac spevákov školi už v dospelom veku, keď je osobnosť fyzická, ale najmä intelektuálna rozvinutejšia, a preto aj schopnejšia prijať podnety pedagoga kriticky a tvorivo, so sebakontrolujúcim odstupom a s predpokladom racionálneho zaťažovania. Vzde-



lanie je pre speváka prepotrebné, nepomáha mu totiž iba lepšie chápať a osvojiť si metódu, ale aj prenikať do otázok psychológie opernej postavy, štýlovosti a pod.

U nás je na VŠMU presla teoretických predmetov a špeciálne štúdium hlavného predmetu — spevu je len jednou z mnohých povinností poslucháča. Pedagóg má na starosti neraz aj 8—10 študentov a ak nechce žiadneho ukrátiť, nemôže sa pochopiteľne s plným nasadením venovať tým, u ktorých je nesporná iskra talentu a danosti.

V čom osobne vidíte východisko?

Systém školenia sa asi ťažko v najbližšom čase podarí prebudovať. Hľadaj východisko možno tam, kde ho už naši Slováci, Maďari, Rumuni, Bulhari — u praxou overeného a potrebným súčasnosti prispôsobeného bel cantu — u talianskych pedagógov, či pedagógov, ktorí prešli dlhoročnou praxou tejto školy. Neviem, prečo by to nebolo možné praktizovať aj u nás. Rozhodne však nie vo forme masovej akcie. Lebo z priemerného, či podpriemerného talentu neurobí Callasovú ani najlepšiu pedagóg. Treba sa upriamiť na tie nesporné talenty, u ktorých je perspektíva naozaj veľkej kariéry. Dôležitá je aj veková hranica. Ak je pre školenie spevu na jednej strane nevyhnutná istá intelektuálna vyspelosť, mnohoročné nesprávne návyky sú v staršom veku už ťažko prekonateľnou bariérou.

Vráťme sa k východiskovému bodu nášho rozhovoru. Stále zostávame pri konštatovaní, že naši výkonní operní umelci zaostávajú za zahraničnými v oblasti speváckej techniky. Vinu na tom nesie systém školenia, ale hlavne nedostatok metód u pedagógov.

Bohužiaľ, je to tak. Ale následky známe iba my — speváci.

S Ľubou Baricovou sa zhováral: -vhh-

Operný zápisník

V jednom z posledných čísel som písal o problémoch bansko-bystrického barytonistu F. Cabana, o jeho budúcom angažmáne v Bielefelde (NSR), o postoji DJGT, o tom, že talentovaný spevák zostal pre druhú polovicu sezóny „na ulici“. Potvrdilo sa, že v iných krajinách si kvalitných umelcov vedľa ešte vážiť. Jeho impresário, dozvediac sa o patáliách, promptne vybavil predspevanie vo Frankfurte a výsledkom tohoto bleskového konkurzu je Cabanovo angažmán na druhú polovicu sezóny (!!!) v Mestskej opere vo Frankfurte, ktorá v hierarchii západonemeckých operných divadiel patrí hneď za Mnichov, Hamburg, Stuttgart a Kolín. V jej čele stojí ako Generalmusikdirektor znamenitý dirigent maďarského pôvodu Christoph von Dohnányi, stálymi hosťami divadla sú také spevácke hviezdy ako Franz Crass, Norman Mittelmann, Kostas Paskalis, Wiesław Ochman, Christine Deutekom, Edith Mathis a Anja Silja. A tak vlastne DJGT svojím neuváženým postojom (výpoveď uprostred sezóny) postaralo sa Cabanovi o imponujúce prvé zahraničné angažmán.

Čudnú politiku praktizuje vedenie opery so sólistami. Niektoré odbory už pár sezón trpia nedostatočným obsadením, iné sú nevyužívané, dostávajú málo príležitostí, zodpovedajúcich ich kvali-

tám. Platí to o mezosopránovom odbore a v prvom rade o Jaroslave Sedlářovi. Je to nesporné výborný dramatický mezosoprán, o čom napokon presvedčila nielen svojou skvelou Azucenou, ale aj Amneris, Ulrykou, Kostolníčkou a Adrianom v Rienzi. Od Adriana — to bolo v lete roku 1967 — však Sedlářova prakticky nedostala poriadnu príležitosť k využitiu svojich speváckych schopností, ktoré práve v týchto rokoch vrcholila. Grófka v Chenierovi, stará Zita v Schicchim, Marcelina v Barbierovi, Itáta — to sú skôr „štekty“, než úlohy pre jednu z profilových členiek súboru. Jedinou väčšou úlohou Sedlářovej v posledných troch rokoch bol Arsamenes v Xerxovi, ktorý je však jej dramatickému materiálu dosť vzdialený. V tejto sezóne dostáva speváčka jedinu príležitosť — v malej úložke jednej z Morien v pripravovanej inscenácii Svätopluka! Nejde nakoniec iba o Sedlářovú. Veľmi málo spieva A. Martvoňová, N. Hazuchová, Hrubant si v tejto sezóne oveľa viac zaspieval v Lipsku než na domácej scéne. Veľa spôsobuje obmedzená prevádzka, ale veľa tkvie aj v dramaturgickej neprezeravosti posledných sezón. Na jednej strane sa vyberali opery, ktoré bolo kumštom obsadiť a ak sa to aj podarilo, tak niektoré obsadenia boli iba z núdze, na druhej strane dáva dramaturgia málo priestoru a možností umeleckého využitia sa celej skupine kvalitných spevákov. Mladý basista, napríklad tomu, že už dokázal svoje schopnosti, sa k väčším úlohám stále musí prebojovávať, talentovaný sopran sa „pedagogicky“ vedie medzi veľkými postavami moderného repertoáru, na ktorých sa však naučí spevácky len veľmi málo a medzi tak náročnými postavami opernej klasiky, na ktoré pri najlepšej vôli zatiaľ nestačí.

NOVÝ KARDOS V SF

Koncert pre klavír a orchester op. 40 Dezidera Kardoša, ktorého premiéra odznela na pódiu Slovenskej filharmónie 5. a 6. marca pod taktovkou zasl. umelca Ladislava Slovaka v podaní zasl. umelca prof. Rudolfa Macudzinského bol po Kaprovi a Havelkovi prvým dielom od domáceho, slovenského skladateľa, ktorého vznik podnietilo vedenie SF objednané pri príležitosti jej dvadsaťročného jubilea.

V porovnaní s obvyklými typmi klavírnymi koncertami, ktoré výdatne ťažia z bohatého zásobníka klaviristickej virtuozity, Kardošovo nové dielo nenadväzuje na takýto spôsob traktovania sólového partu. Priám zámerné (až na kadenciu vo finále) vyhýba sa Kardoš využívaniu veľkej klavírnej techniky — najmä oktav, akordov, bleskových pasáží cez celú klaviatúru. Spolu s klavírom necháva skladateľ koncertovať i ďalšie skupiny nástrojov, medzi nimi — najmä v úsekoch s prevahou rytmického parametru — bicie, čo s tempovým rozvrhom troch častí (okrajové sú rýchle, stredná pomalá) i častou polyfónnou faktúrou dokazuje autorovo vedomé inklinovanie k typu barokového koncerta grossa.

Podobne ako vo svojich predchádzajúcich dielach, spôsobom voľby výrazových prostriedkov pokračuje Kardoš v používaní voľnej dodekafónie v zmysle horizontálnom, ale i vertikálnom — no pri zachovaní, i keď značne rozšíreného pojmu tonality — ku ktorému dospeli vo svojom vývine medzlinými aj veľkí európski folkloristi, najmä Bartók. Návaznosť na Bartóka pripomína i Kardošovo narábanie s rytmom, ktorého dravý spád dosahuje skladateľ popri tempe i početnými nepravidelnosťami metra, náhlými synkopami, nečakanými akcentmi sólového nástroja (určite veľmi náročnými na železnú rytmickú istotu interpreta) do zvuku prelínajúcich sa koncertujúcich nástrojových skupín. I napriek pomerne skromnejšie traktovanej klaviristickej sadzbe, je táto zvukovo dobre posadená, a až na menšie krytie orchestrom v niekoľkých úsekoch, podarilo sa autorovi dosiahnuť u klavíra s jeho leskom, ostrými harmóniami byť zvukovo i výrazovo primárnym činiteľom, nositeľom dynamického prúdu skladby.

Účinok koncertu opieral sa na jednej strane o vyvážené, na účinnom protipostavení kontrastov vybudované, priehladné formové riešenie, na druhej strane o originálnu, sviežu invenciu, najpôsobivejšiu predovšetkým v poeticky ladených meditatívnych úsekoch.

Prof. Macudzinskí i napriek svojmu veku interpretoval dielo s priam mladistvým nadšením, so zvukovou brilanciou, rytmickou presnosťou a pribojnosťou; mal nemalý podiel na úspešnom prijatí diela u publika.

V. Čížik

Ste prvým interpretom Kardošovho klavírneho koncertu. Kedy ste ho začali študovať?

— V júni 1969 som dostal prvý raz do rúk prvé dve časti koncertu. Na prvý pohľad sa mi dielo nezdalo veľmi ťažké — bolo tam pomerne málo not — a preto som si myslel, že s jeho naštudovaním nebude veľa práce. I využili možnosti novodobého, koncertného klavíra sa mi zdalo príužke.

Neovplyvnil azda fakt, že skladateľ napísal toto dielo pre svoju dcéru-klaviristku, určité zámerné vyhýbanie sa oktavám a akordom?

— S týmto nemôžem súhlasiť. Už samotná faktúra diela nenaznačuje zámernú ľahkosť koncertu a už spočiatku som cítil, že Kardoš sleduje iný cieľ. O tom pravom som sa však dozvedel až pri nahliadnutí do rukopisu partitúry,



S prof. Macudzinským po premiére...

keď som spoznal, čo sa robí v orchestri počas mojich početných páuz. A keď som už študoval aj tretiu časť, kde autor konečne využije najmä v kadencii pred záverom celej skladby plný rozsah klaviatúry, našiel som v partitúre založenú kópiu Kardošovho príspevku pre Hudební rozhledy, kde vysvetľuje svoj zámer: pri koncipovaní klavírneho partu úmyselne nečerpať z osvedčeného, tradičného arzenálu klavírnej techniky — z virtuózných oktav, rozložených akordov a efektných pasáží, proste z toho, čo v našej predstave robí koncert koncertom.

Čo súdíte o pomere klavírneho sóla

a zvuku orchestra? Nemali ste dojem, že vás orchester azda prekryva?

— V tomto prípade nejde o koncert pre klavír so sprievodom orchestra v tradičnom poňmaní, ale skôr o koncert pre klavír a orchester ako rovnocenných partnerov. Lepšie akustické podmienky pri premiére by rozhodne dementovali dojem, že orchester kryje klavír, a autorove nároky na sólistov vklad by boli o to väčšími vynikli.

S akými problémami ste sa stretli pri naštudovaní tohto diela?

— Predovšetkým s veľkými nárokmi na jednotlivé prsty, pretože na jednoduché, maximálne dvojhlasnej faktúre — ktorá sa opera dokonca na silne akcentovaných dobách najmä o najslabší štvrtý a piaty prst, súčasne v pravej ruke hore a v ľavej dole — i v terciách na hornom či dolnom registri, alebo v protipohybe spočíva, alebo má spočívať celý lesk klavírneho zvuku. Toto zaťaženie hracieho aparátu je technicky veľmi náročné a stavia na interpretových fyzických dispozíciách. Ďalší problém vidím v tom, za predpokladu vypestovanej sily v najslabších prstoch, že poloha, v ktorej ruky vyludzuju tóny, je nepriaznivá. Všetky početné skoky, ktorými dielo od začiatku až do konca priam hýri, sú riskantné. Bol som prinútený po celé mesiace denne-denne precvičovať tieto chýlostivé miesta, aby som s približnou istotou dokázal zvládnuť nezvyklé technické formácie. V Kardošovom koncerte som našiel naprosto novú klavírnú techniku. Keď som študoval Ferenczyho Capriccio, mal som pocit, že k úspešnému zahraniu potrebujem mať na každej ruke šesť prstov. Pri práci nad Kardošom som zasa cítil, že moje takmer 50-ročné cvičenie bude temer zbytočné. Hoci sa o mne hovorí, že mám oceľové prsty, potreboval som s absolútnou konkrétnym prstokladom dostať jednotlivé nezvyklé hmaty priamo do prstov — a spočiatku sa mi zdalo, že na to nestačím. Spôsob Kardošovej klavírnej faktúry v tomto diele je dosť nebezpečný. Sólistický part je aj v otázkach rytmu veľmi náročný. Azda po celý svoj život som nad žiadnym dielom nepracoval toľko, ako práve nad Kardošom.

— Vaše nadmerné úsilie prinieslo aj bohaté ovocie. Chystáte ešte aj niekde inde uviesť toto dielo?

— Hneď 19. a 20. marca so SF a s dirigentom Slovákom v Brne, 23. a 24. apríla so Slovákom a s Českou filharmóniou v Prahe a v auguste pri príležitosti výročia SNP s dirigentom Režuchom v Karlových Varoch s tamojším orchestrom.

Zhovárал sa dr. V. Čížik

V brnenskej premiére Pucciniho Toscy (5. marca), o ktorej píšeme na inom mieste tohto čísla, dominovala svojím speváckym výkonom Gita Abrahámová, jediná herečka i speváčka, naozaj veristická kreácia v predstavení. V prvom dejstve lyrizujúca, s peknými, znelými plánami, v ostatných dvoch uchvacujúca vášnivosťou svojho dramatického sopránu, plného nedefinovateľnej, skoro až južnej expresivity. Výborne jej vyšli najmä dramatické pasáže druhého dejstva so skvelými „cécčkami“. Škoda, že v spodných stredoch je hlas trochu ťedý, menej výrazný, že nie je v tejto polohe adekvátny strhujúcim vysokým tónom. Vo veľkej árii sa objavilo niekoľko drobúlnikých dychových „kiksov“, čo možno však ospravedlniť tým, že nespievala zdravotne celkom fit. Pozoruhodný výkon a markantný pokrok oproti Abrahámovej kreácii Toscy v SND. Hlasovo príliš decentný bol Scarpia Jaroslava Součka. Pohyboval sa medzi bezvýraznou tenorovou farbou a medzi tmavšie zafarbenými pasážami, v ktorých však tón padal dozadu a strácal prízvuk. Souček je hádam dobrý smetanovský barytón, ale k ideálnemu Scarpiovi (tak ako ho vidím — bez akéhokoľvek lokálpatriotizmu — v našich pomeroch v interpretácii Bohuša Hanáka) má veľmi ďaleko. Zanikli oba monológ v druhom dejstve, v ktorých prevládalo recitatívne podanie. Krejčíkov Cavaradossi s potrebnou špičkou lyrického tenora zaujal najmä v árii E lucevan le stelle jemným nasadovaním, dlhými dychmi a oblúkovitým dokončovaním frázy. Vcelku však úloha presahuje jeho odbor — v prvej árii — a v namáhavejších duetoch s Toscou sme pociťovali únavu, ktorá sa prejavovala distonovaním na vysokých tónoch.

Jaroslav Blaho

Slovenská Tosca

v Brne



■ Gita Abrahámová ako Tosca a Vladimír Krejčík ako Cavaradossi v brnenskej inscenácii Pucciniho opery Tosca.

Snímka: R. Sedláček

Začiatkom marca našťudoval režisér SND Branislav Kriška v Janáčkovej opere Pucciniho Toscu s ďalšou exkošičankou, Gitou Abrahámovou v titulnej úlohe. Bol som si vedomý, že Toscu poznáme príliš dobre, než aby sme v nej mohli čakať prevratné novátorstvo výkladu alebo inscenačných postupov — po zhladnutí brnenskej premiéry však možno povedať, že je to inscenácia netradičná, hoci vychádzajúca výlučne z ducha autora, bez násilných vylepšení a významových posunov. Netradičná je už v tom, že nesie nepochybné známky kvality.

Na rozdiel od nedávnej Věžníkovy CAV či Kriška operný verizmus v Tosce nie ako naturalisticko-realistické kolorovanie prostredia, ale ako detailné, verryhodné a realistické vypracovanie vzťahov medzi hlavnými postavami s dôrazom na vášne, ktoré nimi lomuujú. O čosi podobné sa už pokúsil v bratislavskej inscenácii Plášťa, v nej však realizmu herectva zodpovedal aj realizmus scény. V brnenskej Tosce je vynikajúca Sálkova scéna asketická, vo veľkosti priestoru chladná, až neutrálna (2. dejstvo), neposiluje, neobmedzuje, necháva absolútne voľné pole hereckému prežitku. V prvom dejstve je to iba lešenie s rozmaľovaným oltárnym obrazom a dvere do kaplnky, pravda, s ilúziou bližšie nepopísaného obrovského chrámového priestoru, v treťom dva do úzadia sa zbiehajúce múrky — žiadne svetelné kúzenie so svitaním, z povraziska sa nad scénou vznáša obrovský fragment anjela tróniaceho hradu St. Angelo, ktorý svojou perutou symbolizujúco obopína priestor popraviska ako anjel smrti. Len v druhom dejstve je viac rekvizit, viac pompy paláca, je to však skôr dekoratívne, než dekorujúce a vo výslednom dojme pôsobí indiferentne. Dôraz presunutý na herecké stvárnenie, na vzťahy, na zlomy, na kontrastné situácie, na charakter. Žiaľ, v prvom obsadení našiel režisér iba jednu naslovovzatú spolutvorkyňu, Gitu Abrahámovú. Skvele mu vyhráva drobné, dôležité detaily, najmä v závere druhého dejstva (objavenie dýky, zavraždenie Scarpiu, hľadanie priepustky), jej postava prechádza vývojom od skoro bojazlivej, mladej, až dievčensky prostej ženy k tragickej hrdinke, ktorú k vražde i samovražde doženú okolnosti a nie superprimadonský titanizmus, ktorý páčne z mnohých iných inscenácií tejto opery. Menej sa už darilo Součkovmu Scarpiovi, ktorý pozná iba jednu polohu charakteru — pózu fešáckeho, cynického, odmeraného policajného hodnostára, ale tam, kde prichádzajú k slovu vášne, potlačené sexuálne túžby, lotrovstvo až maniactvo, tam je Součkov hrdina nevy-

razný a nepresvedčivý. Cavaradossi je herecky síce impotentná postava, Krejčíkovi v ňom však chýba akákoľvek mímika, stylizuje sa do prirodzeného pohybu a gest s maximálnym úsilím, ale len s polovičným efektom.

V inscenácii nájdeme celý rad vtipných a pôsobivých nápadov. Najzaujímavejší — vypratanie zboru v závere prvého dejstva za scénu a ponechanie priestoru pre účinok Scarpiovoho obľudného kréda však naplno nevyšiel, najmä nie hudobne. Zbor, rozlievajúci sa spolu so zvukom zvonov cez amplióny po hľadisku akusticky a napokon aj čo do pozornosti diváckej, celkom odsunul Scarpia do pozadia. Otraste zato pôsobila scéna výsluchu, niekoľko ďalších detailov z druhého dejstva (scéna pred „Victoriou“, kde sa naozaj „čosi“ dialo), zdĺhavý úvod posledného dejstva inscenoval Kriška ako akúsi lyrickú inrodukciiu, výborne rozohral záver opery, v ktorom zlomená Spolettova palička znamená bodku za tragédiou.

Hudobné našťudovanie Václava Noska trpí na pomalosť temp, chýbajú agogické zvraty, bez ktorých je veristická a vôbec talianska romantická opera len odleskom originálu, ani orchester nehŕa tak sústredene ako povedzme pod Jilkom, prekvapili kazy dychov pred áriou Toscey, ktoré speváčka na pokoji a sústredení nepridali, i kisky v úvode tretieho dejstva. BJ

Figaro znova oživa

Málokedy sa odhodlá niektorá naša operná scéna uviesť súčasnú novinku, ktorá spravidla nie je divácky atraktívna, tým skôr, ak ide o súčasnú zahraničnú operu. Už preto je potrebné oceniť voľbu plzenskej opery, ktorá zaradila do svojho repertoáru dielo súčasného západonemeckého skladateľa Giseler Klebe Figarov rozvod. Operu prijala obecensť s veľkým ohlasom!

Giseler Klebe mal skutočne šťastnú ruku pri voľbe libreta — siahol po hereckého dramatika Ödöna von Horvatha ktorého dielo z čias medzi dvoma vojnami preživalo na začiatku šesťdesiatych rokov prekvapivú renesanciu. Horvathova hra oživuje postavu slávnej Beaumarchaisovej komédie Figarova svadba, stavia ju však do novej politickej situácie. Revolúcia otriasla osudom všetkých postáv a zároveň podrobila tvrdej skúške ich morálne jadro. Horvathov pohľad dokázal obnažiť to „malé i veľké“, čo formuje ľudskú tvár každého jedinca.

Klebe si bol plne vedomý špecifčnosti hudobnej drámy, a preto sa v kľúčových momentoch stáva hudba nositeľom dramatického náboja. Klebe sa dokonca snaží — možno povedať, že s úspechom — o

oživenie široko klenutých kantabilných fráz, takže štruktúra diela, ktorého ťažiskom zostáva i naďalej recitatív, má mnohotvárnu podobu. Klebemu sa podarilo vytvoriť i akýsi nový typ ansamblu, ktoré svojou funkciou dejového zhutnenia sa blížila dramatickým ansamblom klasických oper. Klebe sa neuzatvára pred modernými výbojmi a experimentálnymi cestami, nezaprie sa v ňom ani obdivovateľ Schönerberga, Berga alebo Stravinského, pritom však usiluje o vytvorenie vlastného rukopisu. Giseler Klebe tak vo Figarovom rozvode znovu dokázal, že sa i dnes môže opera stať živým scénickým útvarom. Uvedomili sme si to najmä u tých obrazov, ktoré nielenže boli umelecky najvýraznejšie, ale i ľudsky najpôsobivejšie. Mám na mysli scénu, ktorá zachytáva krutú životnú dezilúziu čoraz chudobnejších grófskych manželov (5. obraz), farbivý obraz Cherubínovej tanečnej kaviarne a obidva obrazy na zámku, kde sa Klebemu skutočne podarilo pregnančne charakterizovať rad drobných postáv, ktoré tak plasticky vykreslil Horvath vo svojej hre.

Plzenské predstavenie skutočne jedinečne realizovalo skladateľov zámer v neobyčajne citlivom vystúpení atmosféry jednotlivých obrazov. Dirigent Karel Vašata zasvätené prenikol do rukopisu partitúry, jeho presné našťudovanie si udržalo pôsobivé napätie a preklenulo tak i miesta, o ktorých by sa dalo hovoriť, že sú slabšie. Tiež režisér Bohumil Zoul odviezol svoju úlohu na vynikajúcej úrovni — vytvoril štýlove jednotné a plnokrvné divadlo, prekvapujúce bohatstvom účinných dramatických situácií. Nikdy nestrácal zo zreteľa ani dopad týchto myšlienkovito obsažných situácií, ktoré vedel znamenať a pritom nevtieravo pointovať. V zhode s výtvarníkom Vladimírom Hellerom si zvolili scénické riešenie, ktoré spojovalo súčasnú dobu, naznačujú dňešným oblečením postáv, s historickým ovzduším Beaumarchaisovho hrdinu v štylizovaných dobových prospektach.

Opera kládla na jednotlivých predstaviteľov veľké nároky nielen po speváckej, ale ešte viac po výrazovo hereckej stránke. Preto musíme aj im pririeknuť prvoradú zásluhu na úspešnom vyznení večera — predovšetkým dvojica grófskych manželov získala v Josefovi Hořickom a Věre Vlčkovéj jedinečných predstaviteľov. S jednoznačnou konkrétnosťou odhalili ľudskú bezmocnosť postáv, plávajúcu na potápajúcej sa kryhe a zachovávajúcich si pritom niečo z aristokratickej noblesy i s prirodzenou dávkou márnivej ľahkomyselnosti. Tiež ústredná dvojica Figara a Zuzany našla v hlasovo sviežich výkonných Vilema Miška a Marty Čihelníkovy zároveň i výborné typy — ľudovo jadrné a pritom citovo opravdivé.

Rudolf Rouček

K 50. výročiu SND uviedla bratislavská Nová scéna klasickú operetu Oskara Nedbala Poľská krv. V režii zasl. umelca Bedřicha Kramosila vytvorili na prvej premiére hlavné postavy Karol Vlach (Bolo), Mária Schweighoferová (Helena), Ladislav Miskovics (Broňo) a Olga Gallová (Wanda). Na snímke z II. premiéry vidíme D. Markovičovu ako Wandu a J. Vašičovú ako Helenu.

Snímka: A. Šmotlák



Prvá — Carmen • Vrcholom bola Traviata • Národný dom začiatkom serióznej práce

DR. JAROMÍR BÁŽLIK

Operné tradície v Banskej Bystrici

Ešte od 40. rokov minulého storočia stála na nádvorí Mestského domu v Banskej Bystrici na tie časy primeraná divadelná budova s hľadiskom asi pre 300 ľudí, v ktorej sa hrávali ochotnícke divadlá a kde vystupovali kočovné divadelné súbory, pravda, v maďarskej reči. Divadelná sezóna bývala jeden až dva razy do roka po 3—4 týždne. Hrávali sa okrem činohier často operety, hlavne ľahkého žánru a zväčša so zameraním posilujúcim maďarské vlastenecké povedomie. Musíme mať na pamäti, že najmä v posledných desaťročiach pred vznikom Československej republiky celý verejný a kultúrny život v Banskej Bystrici bol maďarský, inteligencia, úradníctvo, obchodníci i remeselníci, to všetko, až na nepatrné výnimky bolo nasiaknuté maďarským duchom, zatiaľ čo slovenčina bola vytisnutá len do skromných domácností chudobnejších vrstiev, ktoré nemali dost síl na to, aby slovenskú kultúru verejne pestovali tak, ako napríklad v Martine, Mikuláši, Tisovci a inde.

Divadelná budova (už i tak schátralá) v novembri 1908 zhorela. Potom sa divadlo hrávalo v sále Katolíckeho tovaryšského spolku. Sem chodievali aj maďarské kočovné spoločnosti s operetami.

Po prevrate roku 1918 došlo k určitému preskupeniu v zložení obyvateľstva, všeobecné nadšenie nad zakončením vojny — to všetko vytváralo priaznivé podmienky aj pre všestranný kultúrny rozvoj v slovenskom duchu.

Hneď v týchto začiatkoch sa ukázala snaha nacvičiť nejakú spevohru. Už roku 1919 prišiel do Banskej Bystrice ako kapelník vojenskej hudby pešieho pluku č. 26 Bedřich Holeček, hudobník plný elánu. Mal za sebou solídnu hudobnú prípravu na pražskom Konzervatóriu i niekoľko rokov pôsobenia ako dirigent vinohradskej opery v Prahe, opery v Záhrebe i Sarajeve. Za vojny bol kapelníkom vojenskej hudby a zostal ním i po jej skončení.

Holeček, ktorého žena bola výborná speváčka, sústredil okolo seba okruh ľudí, ktorí sa chceli amatérskym spôsobom venovať divadlu a spevu, dal podnet k vytvoreniu Divadelného združenia, ktoré si dalo za cieľ v súčasnosti s vojenskou hudbou nacvičovať spevohry, a to operety i opery. Prvým úspešným podujatím združenia bolo predvedenie operety Osudný manéver od Rudolfa Piskáčka (16. októbra 1920), ktorá mala 7 repríz. Hneď po tom sa venoval Holeček našťudovaniu Bizetovej opery Carmen, ktorá sa hrala v dňoch 16., 18. a 19. decembra 1920.

Po týchto úspechoch a po vydarenom fašiangovom karnevale dňa 1. februára 1921 si Združenie vytýčilo ako najbližší program nacvičiť Blodkovu operu V studni, Smetanovu Predanú nevestu a Heubergerov Ples v opere. Realizovala sa Blodkova jednodejstvová opera, ktorá sa hrala v spojení s jednou kratšou činohrou. Bolo to v marci 1921. V decembri toho istého roku predviedli aj operetu Ples v opere. V roku 1922 sa venovalo Divadelné združenie nacvičovaniu a predvedeniu operiet Barón Trenk a Fatínica.

Medzitým sa vyskytli niektoré ťažkosti. Vojenskú kapelu premiestnili do Lučenca, Holeček však robil všetko, čo bolo v jeho silách, aby tieto ťažkosti prekonával a podarilo sa mu o nejaký čas dostať kapelu do Bystrice.

Vrcholným výkonom Divadelného združenia vedeného Holečkom bolo predvedenie Verdiho opery Traviata v dňoch 31. mája, 2. a 3. júna 1923. Titulnú úlohu Violety spievala Eva Holečková, Alfréda dr. J. Bartoš, Germonta V. Peršl z Prahy, ktorého Holeček poznal ešte z čias svojho pôsobenia vo vinohradskej opere, kde pohostinsky vystupoval. Gastona spieval J. Cisár (i dnešným obecnstvom v Bystrici známy, nakoľko donedávna bol členom zboru terajšej spevohry Divadla JGT), Flóru stvárnila amatérska speváčka Trexlerová.

Predstavenia bývali v sále Katolíckeho tovaryšského spolku za podmienok veľmi primitívnych — malé javisko, mizerné osvetlenie, dve malinké šatne, žiaden osobitný priestor pre orchester. V januári 1924 odišiel Holeček do bratislavského Národného divadla.

Asi od roku 1922 každoročne prichádzala na niekoľko týždňov do Banskej Bystrice Kočovní divadelná spoločnosť Otakara Nováka, hrávala činohry i operety, najmä Lehárove, Kálmánove a iné. Úroveň predstavení bola rôzna, sotva sa však vyrovnala výsledkom práce Bedřicha Holečka, ktoré — na tie pomery — boli ozaj nadpriemerné.

Ešte treba spomenúť, že v septembri 1927 sa uskutočnil zájazd spevoherného súboru Východoslovenského národného divadla do Banskej Bystrice (pod vedením riaditeľa Alteriho a šéfa spevohry, v Banskej Bystrici dobre známeho Bedřicha Holečka). Hrali tu celú sériu operiet, získali si obľubu obecensť.

V nasledujúcich rokoch sa stala dobrá spevohra v Banskej Bystrici zriedkavejšou. Tak, ako aj predtým boli občas koncerty (aj vokálne — s úkazkami opernej tvorby), jednak v podaní československých, ale i zahraničných umelcov. Napr. v roku 1928 tu účinkovala bansko-bystrická rodáčka, členka opery v Saarbrückene Judita Herzková. Úspech bol obrovský. V roku 1931 vystúpila v Banskej Bystrici slávna Ada Sari atď. Treba i v tejto súvislosti spomenúť dlhoročnú dobrú prácu dramatického odboru Telocvičnej jednoty Sokol, ktorý prinášal okrem činohier aj menej náročné spevohry.

Lepšie podmienky pre divadelnú činnosť v Banskej Bystrici nastali postavením Národného domu s veľkou sálou a dost priestraným javiskom, dobre vybaveným vedľajšími priestormi. Sála bola daná do užívania roku 1930. O dva roky neskoršie, v júni 1932, zaznamenáme významnú udalosť: prišla sem hostovať opera Slovenského národného divadla s ozaj pekným programom: Smetanova Predaná nevesta, Mozartova Figarova svadba, Thomasova Mignon, Pucciniho Tosca a Dvořákova Rusalka. Opera SND prišla potom opäť ešte o dva roky. V Banskej Bystrici zakaždým našla vďačné publikum.

Mestské divadelné združenie, založené roku 1929, v ktorom sa sústreďili najlepšie ochotnícke sily v Banskej Bystrici, pôsobiace dovtedy v rôznych kolektívach, vyvinulo pomerne veľkú činnosť nielen v úseku činohernom, ale od roku 1934 hralo ročne aj 1—2 operety, a to za réžie skúsených divadelníkov Wackershausera a Jána Kováča, pri spolupráci s vojenskou hudbou pod vedením kapitána Kalába.

Rok 1938 znamenal pretrhnutie tohoto vývoja. Odchod českých pracovníkov, vojnové ovzdušie a napätie, to všetko neprišlo múzam a ani operný spev sa v Banskej Bystrici ďalej neozýval. Občas, raz, dva razy do roka hrala tu opereta SND z Bratislavy.

Od roku 1959 máme profesionálnu spevohru vlastnú, ktorá ako vidieť, nevznikla na piesku, ale na pevnom podklade pekných tradícií pohronskej metropoly.

Štrnásty týždeň novej tvorby pražských skladateľov



Jindřich Feld

-vč-

V San Reme po starom



CHI NON LAVORA NON FA L'AMORE

Jubilejný dvadsiaty festival populárnych piesní v talianskom San Reme (Festival della Canzone Italiana) konal sa tohto roku (26.—28. februára) oproti vlaňajšej búrlivej atmosfére, pomerne v pokoji a pohode i keď v zákulisí pracovali rôzne sily na upevnení svojich záujmov. Rozpory zainteresovaných gramofónových firiem a rôznych klanov, ktoré vlni prerástli vo vyhrotený spor a po dlhých rokoch k zmene riaditeľa festivalu v osobe Ezia Radaeliho, zdá sa, na určitý čas sa vyriešili. Riešením bol kompromis a to pomerne originálny — sanremský festival mal tohto roku dvoch riaditeľov, vlaňajšieho i starého Gianni Raveru. Na charaktere festivalu sa to však nijako neprejavilo, iba azda v tom, že mu tentoraz asistoval iba minimálny počet policajtov (oproti vlaňajším 2000!).

Festival opäť prebiehal v Casino Municipale, za veľkej pozornosti domácej tlače, ktorá však ďaleko väčšiu pozornosť venuje spoločenským udalos-



kupina i Domodossola patrila k najmladším účastníkom festivalu a jej prejav patrila medzi tých málo nových prvkov, ktoré talianska pop-music na festivale predstavovala.

tiam a kuriozitám hviezd, ako umeleckej problematike uvádzaných piesní.

Celý festival pozostáva z troch súťažných večerov: na prvých dvoch je semifinále, na ktorých v dvojitej interpretácii odznelo vždy 13 piesní a tretí večer — finále je prezentované zo 14 piesní opäť v dvojitej interpretácii. Takýmto spôsobom sa v 26 piesňach predstavilo 52 spevákov, čo dáva pomerne výstižný obraz o situácii v talianskej pop-music. O kariére piesní i spevákov rozhodujú anonymné poroty pri výše tridsiatich významnejších deníkoch z celého Talianska.

Ak by sme hodnotili sanremský festival našimi očami, museli by sme znieť množstvo výhrad a kritik. No predsa sa však treba odosobniť a usilovať sa pochopiť tento festival, ktorého medzinárodná sláva síce už dávno zašla, v polohe a atmosfére, v akej sa odohráva. Sanremský festival je predovšetkým, terénom pre komerčné posilovanie talianskych gramofónových spoločností. Je to rýdzo talianska udalosť. Oproti minulosti sa tentoraz vzdali aj praxe, že druhú interpretáciu tvorili zahraniční speváci. Zo zahraničných tu boli iba Antoine Shaw a Čierny Rocky Roberts, ktorí sú dlhšie a intenzívnejšie spojení s talianskymi gramofónovými spoločnosťami. Vedľa známych spevákov ako Paty Pravo, Boby Solo, Rita Pavone, Adriano Celentano, Gigliola Cinquetti, Iva Zanicchi, Claudio Villa tu defilovali mnohí mladí i začínajúci speváci a vokálne skupiny. Ich úroveň je veľmi nevyrovnaná, rozdielna, od naturálneho, vyslovene amatérskeho spevu až po kantabilného belcantového C. Villu. Podobne tiež úroveň piesní je veľmi rozdielna. Pozoruhodné je, že čoraz viac ustupuje do pozadia typicky kantilénová ariózna forma piesne. Dokumentujú to nakoniec aj víťazné piesne. Víťazstvo si odniesol Adriano Celentano spolu so svojou manželkou Claudiou Mori piesňou Chi non lavora non fa l'amore. Druhou bola pieseň La prima cosa bella v interpretácii Nicoli di Bari a Ricchi e Poveri, tretou L'arca di Noe v autor-skej interpretácii sympatického Segio Endriga a Ivy Zanicchi (táto pieseň získala novinársku cenu za poetický text). Z autorov mal v súťaži najviac piesní známy skladateľ Mogol — štyri.

Pre nestranného pozorovateľa poskytuje najživší zážitok priebeh samotného hlasovania. Sledovať ho možno iba cez veľmi zlú reprodukciu, zato však o to viac získava na priestore talianska temperamentná letora. A tak chvíľami sa vám zdá, že sledujete tipujúcich na dostihových závodoch a nie na pesničkovom festivale. Nie je to žiaden chaos, ako by sme si mysleli, je to uvoľnená atmosféra, v ktorej sa rodený Talian veľmi dobre cíti a patrí to k jeho najbystrosnejšiemu prejavu.

Sanremský festival ide teda po starom. Nepatrne zmeny nezmenili však jeho hlavný charakter. Je to veľká rodná fanúškovská záležitosť celého Talianska. Dvadsaťročný prehľad sanremského festivalu poskytuje síce veľký prehľad mien, avšak talianska pesnička je príliš silne zakorenená a zakonzervovaná vo svojej klíme. Ťažko pre nás povedať, či je to k jej prospechu alebo nie. Kompozičná náročnosť však rozhodne nie je jej silnou stránkou.

-mj-

Zlatý jeleň 1970

Rumuni boli oddávna známi ako národ veľmi muzikálny; nečudo, že aj pop-music rozšírila svoje „panstvo“ na toto územie. Dôkazom toho je brašovsky festival populárnej hudby Zlatý jeleň, ktorý sa zaradil medzi desiatky festivalov, vzdávajúcich hold populárnym pesničkám a ktorý sa tohto roku konal už po tretí raz (od 3.—8. marca).

Hoci je to mladý festival, získal si už dobré meno. Dokazuje to takmer rekordná tohoročná účasť spevákov a speváčok v súťaži — bolo ich tam tridsať z 26 európskych štátov.

Festival poriada rumunská televízia a rozhlas — Radioteleviziunea Romana — a televízia vysiela všetky podujatia festivalu v priamom prenose, takže festi-

val sa stáva celovečerným programom pre milióny televíznych divákov (k programu sa pripojuje aj Intervízia). Zlatý jeleň je súťaž spevákov, nie pesničiek. Jednotlivých spevákov vysiela do Brašova televízia, takisto 22-členná porota bola zložená zo zástupcov televízie zúčastnených krajín. Teda bola to porota dokonale medzinárodná. Zvláštnosťou festivalu je, že každý spevák musel povinne zaspievať jednu pieseň rumunských autorov zo súčasnej, ale i staršej tvorby. Porota piesne vopred nepočula. Každý večer sa predstavilo 8—10 spevákov s dvoma pesničkami (jedna rumunská, jedna podľa vlastného výberu). Po štyroch večeroch porota vybrala víťazov z celkového počtu

26 spevákov a speváčok (teda žiadne semifinále a pod.). O tomto spôsobe hodnotenia by sa iste dalo veľa diskutovať, ale treba ho prijať ako súčasť štatútu festivalu.

Rozhodnutie jury bolo nasledovné: 1. cena — Zlatý jeleň (okrem toho finančný efekt 20 tisíc lei) — Therése Seimetz, Holandsko. 2. cena — Strieborný jeleň a 15 tisíc lei — Lize Marke, Belgicko a Angela Similea, Rumunsko. 3. cena — Bronzový jeleň a 10 tisíc lei Paša Christova, Bulharsko. A potom ešte osobitné uznanie a ceny rôznym interpretom.

Podľa ohlasu v „kuloároch“ festivalu nie všetci akceptovali rozhodnutie jury s uspokojením, hoci jej nemožno uprieť snahu po spravodlivosti a objektivnosti. No existuje tu objektivnosť?

V kuloároch sa veľa típovalo. Mnoho sa hovorilo o írskom spevákovi Joe Dolanovi. Porota mu

Coupe d'Europe musicale 1970

To je názov speváckej súťaže, ktorá vcelku nenápadne, ale zato spoľahlivo zapúšťa korene medzi stálymi podujatiami v oblasti populárnej hudby. V tomto ročníku sa vo švajčiarskom Berne zišlo 36 spevákov, keď z pôvodne prihlásených 14 trojčlenných družstiev odvolalo svoju účasť Československo a Španielsko. Podľa pravidiel súťaže sa do finále, podľa získaného počtu bodov v semifinálových súťažiacich spevákov, čo samozrejme, zvyšuje celkovú úroveň súťaže. Tento trend sa pochopiteľne na istom mieste zastaví; ťažko totiž možno očakávať, že by sa už hotové spevácke „esá“ podujali súťažiť. Súťaž prináša riziko. Vyhrať môže iba jeden, jedno družstvo a prehry sa neprijemne odrážajú v show-biznise. V rozhovore potvrdil umelecký riaditeľ súťaže pán Erich Reindl (pravidelný pozorovateľ Bratislavskej lúry a spevákov z ľudovo-demokratických štátov), že súťaž je otvorená pre amatérov i pre profesionálov a práve spomínaný problém — získať špičky — sa snažia usporiadatelia prekonať výškou vypísaných finančných odmien. Doteraz súťažili väčšinou speváci, ktorí sa usilujú o prerazenie na výšnie slávy, teda akási „prvá záloha“ známych hviezd. (Oboznamovať sa s nimi a poznávať ich nie je nezaujímavé, najmä pre odborníkov, producentov, manažerov a pod.). Výnimku tvorila tentoraz Tereza Kesovije, ktorej výkon v podstatnej miere prispel k víťazstvu Juhoslávie.

Pozoruhodné sú kritériá súťaže. Každý výkon sa hodnotí z dvoch hľadísk: na jednej strane je to prednes a hlas, na druhej zjav (ak tak možno preložiť nemecké slovo Bühnenerscheinung) a vystupovanie. Sú rovnocenné, za obe môže spevák získať rovnaký počet bodov. Ich súčet reprezentuje potom jeho celkové ohodnotenie. Hlas a prednes iste nemožno zmeniť zo dňa na deň, ale vystupovanie si možno predsa len osvojiť za podstatne kratší čas. Po tejto stránke bolo badať perfektnú prípravu všetkých. Do zapeklitej situácie sa dostala porota iba v jednom prípade, keď domáca reprezentantka vystupovala síce tak, ako je to napísané vo veľkej knihe, avšak ani po troch pokusoch sa jej nepodarilo nastúpiť v správnej tónine a dostala sa naďalej asi po dvadsiaty takt. Porotcovia hlaso-

val museli, ale ako sa ukázalo, medzi číslami nemali v zásobe nulu. Každý to riešil svojím spôsobom, najvtipnejšie anglický porotca. Najvyššie číslo pri hodnotení bolo 8. Zdvihol preto obrátenú šestku a prítomný notár jeho hlas pohotovo aťuloval. Tak sa prepracoval k nule. (Prepácte za odbočenie, ale mám rád anglický humor.)

Príťažlivosť svojho vystúpenia viacerí speváci dosahovali i tak, že napr. sa sami sprevádzali na klavíri (systém Udo Jürgens). Tereza, tak ako na Bratislavskej lúre, hrala na flaute.

Za zmienku stojí i repertoár. Podľa propozícií súťaže spieval každý spevák dve piesne, z toho jednu povinne od domáceho autora. Dalo sa očakávať, že 50 %



Tereza

piesní budú osvedčené „svetovky“, ale nestalo sa tak. Lepšie pochodili speváci, ktorí nehľadali oporu v hitoch, ale prišli s vlastným repertoárom. Nad interpretom Hej, Jude krútili mnohí hlavami a hovorili si: Beatlesi to spievajú predsa len lepšie a toto tu je akési mizerné... (nemal ani príslušné vlasy!). Aj v Berne bolo niekoľko nových Tomov Jonesov, ale neboli lepší ako starý Jones.

Na záver by sa patrilo napísať čosi údre. Nuž azda iba toľko: pred dvoma rokmi som ľutoval, že nesúťaží slovenské družstvo, bolo by malo šancu. V minulom ročníku sa československé družstvo (v ňom Tatjana Hubinská) delilo o tretiu cenu. V tomto roku — neviem, neviem, ako by boli pochodili naši špičkoví speváci a preto na rok: POZOR!

Pavol Zelenay

FESTIVALY POP — MUSIC

udelila cenu popularity, no my sme čakali viac (a bol by si zaslúžil viac). Takisto viac sme čakali od Hany Zagorovej, ktorá zastupovala Československo na tohoročnom festivale. Azda preto, že prvé dva ročníky boli pre nás úspešné (J. Laufer a H. Pazeltovej si z Brašova doviezli Strieborného jeleňa). Chyba rozhodne nie je v speváckych kvalitách, skôr vo výbere piesní resp. v spôsobe podania, a veľkú úlohu tu hrali aj nervy (a Hanke trochu zlyhali).

Festival v Brašove trval 6 dní. Priniesli mnoho vysokohodnotných umeleckých zážitkov, o ktoré sa zaslúžili zahraniční speváci, vytupujúci každý večer v mimosúťažnej časti večera. Do histórie festivalu sa popri hviezdach z predchádzajúcich dvoch ročníkov zapísali ďalšie hviezdy z oblasti šansónu a pop-music: typická šarmantná Francúzka Nicoletta, nestárnuca Joséphine Bakerová, skvelá Eva Demar-



Connie Francisová

czykova z Poľska, Connie Francisová a predovšetkým Raphael, španielsky spevák, ktorý práve dobýva Ameriku a srdcia čitateľiek na celom svete. A má prečo. Jeho hodinový program bol perfektný a znesie najprísnejšiu kritiku. Predstavili sa aj najpopulárnejší rumunskí interpreti, z ktorých si mnohí získali popularitu aj za hranicami.

Ešte mnoho by sa dalo o festivale hovoriť, veď každý podobný festival nás mimoriadne zaujíma a chtiac-nechtiac ho porovnávame s bratislavskou Zlatou lúrou. Napríklad o festivalovom orchestri pod taktovkou zasl. umelca Sile Dinicu, dirigenta rumunského rozhlasového orchestra. Orchester absolvoval počas 6 dní „hudobný maratón“ bez oddychu. Našli by sa určité výhrady, týkajúce sa kvality, no v podstate sa interpreti a orchester zhodli k spokojnosti oboch strán. Alebo o tlačovom stredisku, ktoré bolo pre akreditovaných novinárov slabou pomocou a väčšinou si museli informácie zabezpečovať sami, nedostali ani fotografický materiál. Ku cti tlačového strediska slúžila zaujímavé tlačové konferencie so speváckmi. Absolutórium si zaslúžil objektívne brašovské publikum.

Nuž a nezostáva iné ako urobiť bodku za tretím ročníkom brašovského festivalu Zlatý jeleň, zaželať veľa úspechov ďalšiemu ročníku tohto sympatického podujatia a v kútiku duše si zapriať, aby ten štvrtý bol pre nás žiľlivejší.

(It)

Veľá kriku pre nič

Pokým sa po nedávnej premiére Fidelia v opere SND diskutuje o oprávnenosti vypustenia hovorených dialógov a prikomponovania básnického textu (Dominik Tatarka), pripomínajú mi tieto polemiky titul jednej zo Shakespearových komédií. V oblasti drámy sa dramaturgické a režisérske zásahy do klasických textov považujú za čosi celkom prirodzené, škrtajú sa monológy, dovedna spájajú obrazy, prehadzujú repliky, dochádza k aktualizáciám, alebo iným významovým posunom. Divadlo chce zostať živé, chce byť zrkadlom spoločnosti — neviem, prečo by sa práve proti tvorivým hľadaniam malo brániť operné divadlo, ktorému tak veľmi hrozí vákuum, skleník a múzeum. Režisér Gyermek odmietol pôvodné hovorené dialógy, ktoré sú prínajlepším romantizujúce, ale celkom trizvo by sme ich mohli označiť i za „urbánkovské“ — podľa schémy „...aha, tamtohľa ktosi kráča, čo so mnou len chce, ó, ja nešťastná“. V posvätnéj, komplexistickej nepohotnosti titanskými hodnotami akosi zabúdame, že tvorcom týchto dialógov nie je Beethovenov génus, ale iba istý dobový literát. Zabúdame, čo je všepiatné a nadčasovo dokonalé — a čo je dobové, teda tak, či onak obmedzené estetickými, či myšlienkovými kritériami doby vzniku diela. Fidelio je veľká myšlienka a majstrovská hudba. Ale inak je to staré romantické divadlo s adekvátnymi rekvizitami (žena, preoblečená za chlapca, nepoznaná láska ženy k žene, kopanie hrobu na javisku, plánovaná vražda vo väzenskej kobke, démonická postava Pizarra, a najmä celé riešenie, rozuzlenie príbehu cez postavu ministra, ktorý sa objavuje ako deus ex machina a symbolizuje vlastne — ako sa to traduje už od klasicizmu — spravodlivú kráľovskú moc). Nedivajme sa na „revolučnosť“ Fidelia cez ružové okuliare, ktoré sme si ochotní nasadiť pred každým, historiou opečiatkovým geniálnym dielom, ani očami človeka 19. storočia, kedy Manricovo „Alarm!“ dokázalo vyhnúť tisíce ľudí na barikády. Pripúšťam, že za istých okolností a v geniálnej konštelácii inscenátorov, nepotrebuje Beethovenova opera úpravy a dokáže silne pôsobiť silou svojej pramyšlienky a oslobodzujúcej hudby. Lenže tieto inscenácie sa rodia vždy s rizikom. Stačí jedna nepochopená, alebo dokonca zle zaspievaná úloha, jeden cudzí, odťažitý prvok v dekorácii — a celý efekt je preč.

Gyermek sa proti „pietnemu“ výsledku poistil práve tým, že vypustil pôvodné texty, plné balastu a nahradil ich postavou Ženy (v bulletin

Alter ego), ktorá hovorí silný, básnický text. Chcel, aby hneď od začiatku bolo každému jasné, že Fidelio je príbehom o vernej ženskej láske iba v prvom pláne, že v skutočnosti je to dielo o vášnivej túžbe po slobode, o láske a nenávisti, o ľudskosti a zlobe — a to v širších reláciách, než ponúka prostá fabula. Preto v záverečnom obraze oblieka zbor do súčasných, večerných kostýmov, preto ho vedome oddeľuje od dovetku príbehu, preto vlastne stavia súčasného človeka aj z druhej strany javiska. Alter ego je problémom celej inscenácie, jeho zakomponovanie je nedôsledné a v konečnom dôsledku viac ruší, než pomáha. Je zhmotnením vedomia hlavnej hrdinky, je komentátorom deja, je filozofickým rezonérom. Ale nielen, že táto „kumulácia funkcií“ mátie — Viera Strnisková prednáša raz akýsi vnútorný monológ Leonory, inokedy miesto operného Pizarra hovorí obsah reálneho listu, potom zas neorganicky vykrikuje niekoľko silných filozofujúcich sentencií — nie je dôsledne ničím, hoci, zrejme, chcela byť všetkým. Nedôslednosť režijného zásahu umocňuje, že v úvode II. dejstva Gyermek od vynechania dialógu upustil, hoci je v podstate bezvýznamný a jeho obsah sa v najnutnejšom prípade mohol vyhrať i hereckými prostriedkami.

Pravda, Gyermekova inšcenácia sa vzdáva akejkolvek drobnokresby a psychologizovania. Je statická, koncertantná. Nemožno ju však klásť do plytkých analógií s úpravou a zosúčasnením príbehu. Je to predsa Gyermekov zaužívaný prístup k predlohe, ktorá má svoje divadelné slabiny, nadvlnosti, statický prvok a v ktorej chce, aby pôsobila len silou svojej hudby (verdiovsky), v prípade Fidelia i dokomponovaného slova. Hrá sa takmer bez rekvizít a v nepopisej, náznakovej scéne Ottu Šujana, ktorá v horizonte len naznačuje cimburiu väzenskej pevnosti a používa najnutnejšie reálie (schody, slama vo väzení). Herecká akcia je stiahnutá na minimum, trochu viac priestoru je pre mimiku. V takomto prípade prichádza k slovu schopnosť mizanscénovania (pozri Kriškove inšcenácie starých oper) — režisér ju, žiaľ, neosvedčil, čo sa snád najmarkantnejšie prejavilo pri scéne zboru väzňov. Smiešnosťou podobného pôvodu je záver I. dejstva, v ktorom Rocco, Marcelina a Jacquino zahŕňajú väzňov zo scény na spôsob valachov, zatvárajúcich ovce do ovčince. Výhrady možno mať tiež proti tým výstupom, v ktorých je realizmus situácií taký silný, že ho koncertantné prevedenie neuneslo. Myslí tu hádku Pizarra s Rocom, „ko-

panie“ hrobu i celú krízovú chvíľu v kobke, kde mal Pizarro možnosť prebodnúť nie jednu Leonoru a jedného Florestana, ale vari pol stovky nepohodlných väzňov.

V tejto koncepcii presunul sa dôraz javiskového dojmu na typy. Veľku ich možno prijať — predstavitelia vystačili s minimom hereckých prostriedkov. Pozoruhodná je nepatetická Leonora Eleny Kittnárovej, krehká, subtilná a ženská aj v chlapčenskom kostýme, skôr výrazom tváre vnútorne prežívajúca, než heroicky pózerská. Zato Marceline Anny Kajabovej-Peňáškovej chýba viac rozíhranosti, prostého pôvabu a iskry. Deromantizujúcu výkladu vôbec nezodpovedá až hyperromanticky ladená postava dona Pizarra. Najmä v podaní Juraja Martvoňa je to až démonický maniak.

Zrejme túto postavu režisér nedomyslel a forsíroval do poloh cudzích koncepcií.

Ešte niekoľko slov o hudobnom nastudovaní. V malom orchestrišti DPOH sa celkom logicky pociťuje nedostatok sláčikov, bez ohľadu na to však chýba hutnejší zvuk a plechové dychy svojou dynamickou neukáznosťou, či neschopnosťou, priam trčali. Navyše sa orchester dopúšťal častých nepresností v nástupoch, v kultivovanosti nasadzovania tónu, rýchle sláčikové behy splynuli do neidentifikovateľných zvukových celkov, hory sa niekoľkokrát „potkli“, najmä v sprievode k veľkej árii Leonory. O nejakej dirigentskej koncepcii sa vôbec nedá hovoriť, predohra a tretia Leonora vyzneli aj pre nekonzertného poslucháča rozpačito. Ťažko pracovať s orchestrom, ktorý nie je schopný bohatšieho dynamického oddienenia a pozná iba nepôvabné, rozbreďlé piano a hlučné, surové fortissimo. Zbory zneli nevyrazne, šedo a dynamicky toporne. Umiestnenie zboru v epilógu až kdesi v úzadí javiska spôsobilo, že finále chýbala zvuková veľkoleposť.

K podrobnejšiemu hodnoteniu sólistických výkonov sa vrátíme v najbližšom opernom zápisníku

Jaroslav Blaho

Hudobný kalendár - apríl

3. apríl
1850 umrel Jan Křtitel Tomášek, český hudobný skladateľ a pedagóg, priekopník českej hudby (nar. 17. IV. 1774) — 120. výročie smrti.
1910 narodil sa Ladislav Hrdina, koncertný umelec, profesor Konzervatória v Bratislave — 60. výročie nar. (umrel 28. II. 1970).
1950 umrel Kurt Weill, nemecký pokrokový hudobný skladateľ (nar. 2. III. 1900) — 20. výročie smrti.
4. apríl
1905 narodil sa Daniel Živojnovič, sólista spevohry NS v Bratislave — 65. výročie nar.
5. apríl
1920 narodil sa Vladimír Šálek, slovenský hudobný skladateľ, učiteľ hudby na Ľudovej škole umenia v Bratislave — 50. výročie nar.
7. apríl
1810 narodil sa Ján Kadavý, štúrovec, zberateľ slovenských ľudových piesní, redaktor a vychovávateľ (umrel 11. VIII. 1883) — 160. výročie nar.
9. apríl
1925 narodil sa Gerhard Auer, dirigent opery SND v Bratislave — 45. výročie nar.
14. apríl
1925 narodil sa Jozef Štelzer, slovenský dirigent — 45. výročie nar.
20. apríl
1910 narodil sa dr. Teodor Hirner, hudobný skladateľ, riaditeľ Konzervatória v Košiciach — 60. výročie nar.
21. apríl
1935 umrel Milan Lichard, slovenský hudobný skladateľ a redaktor (nar. 24. II. 1853) — 35. výročie smrti.
27. apríl
1915 umrel Alexander Nikolaievič Skriabin, ruský hudobný skladateľ (nar. 6. I. 1872) — 55. výročie smrti.
29. apríl
1835 zahrali v bratislavskom Mestskom divadle operu Fra Diavolo od francúzskeho komponistu Daniela Francoisa Auberta — 135. výročie.
30. apríl
1870 narodil sa Franz Lehár, rakúsky hudobný skladateľ, autor početných operiet (umrel 24. X. 1948) — 100. výročie narodenia.

SLOVKONCERT

SLOVKONCERT

20 BIS

3. V. 1970
Hrad

Otvorenie Bratislavských hudobných slávností

Účinkujú:
Fanfárový súbor Konzervatória
Spevácky zbor Slovenskej filharmónie
Slovenské kvarteto

4.—5. V. 1970
Konzertná sieň SF

Česká filharmónia
Ladislav Slovák — dirigent
dr. Ferdinand Klinda — organ
Na programe:
V. Novák, J. Haydn, D. Šostakovič

6. V. 1970
Zrkadlová sieň

Husľový recitál
Tibor Gašparek — husle
Michal Karin — klavír
Na programe Beethovenove husľové sonáty

8. V. 1970
Konzertná sieň SF

Slovenská filharmónia
Konzert k výročiu oslobodenia republiky

10. V. 1970
Nádvorie hradu

Predstavenie opery SND
Eugen Suchoň: Svätopluk

12. V. 1970
Zrkadlová sieň

Komorný koncert
Smetanovo kvarteto, Praha
Na programe Beethovenove kvarteta

14.—15. V. 1970
Konzertná sieň SF

Oratoriálny koncert
L. v. Beethoven: Missa solemnis
Účinkuje Slovenská filharmónia, zbor a sólisti
Ladislav Slovák — dirigent

16. V. 1970
Nádvorie hradu

Operné predstavenie
Ján Cikker: Juro Jánošík
Účinkuje operný súbor Divadla J. K. Tyla — Plzeň

17. V. 1970
Zrkadlová sieň

Klavírny recitál
Na programe Beethovenove sonáty
Rudolf Buchbinder — klavír, Viedeň

17. V. 1970
DPOH

Operné predstavenie
G. Puccini — Sestra Angelika
O. Ferenczy — Nevšedná humoreska
Účinkuje operný súbor Štátneho divadla Košice

18.—19. V. 1970
Konzertná sieň SF

Symfonický koncert
Orchester ORTF — National Orchester de Paris

20. V. 1970
Zrkadlová sieň

Violončellový recitál
Daniel Šafran — violončello, ZSSR
Na programe Bachove sólové suity

21.—22. V. 1970
Konzertná sieň SF

Symfonický koncert
Veľký symfonický orchester Všeľvázovného rozhlasu a televízie — Moskva
Genadij Roždestvenskij — dirigent
Na programe: D. Šostakovič, Ščedrin, Sviridov a L. Janáček.

28.—29. V. 1970
Konzertná sieň SF

Symfonický koncert
Gewandhausorchester, Lipsko
Na programe: J. S. Bach a A. Bruckner

● Prezident republiky udelil titul národná umelkyňa Helene Schützovej-Bartošovej, jednej zo zakladajúcich členiek-solistiek opery SND. Rozhovor s umelkyňou priniesieme v jednom z nasledujúcich čísel.

● Minister kultúry SSR odvolal z funkcie riaditeľa SND I. Turzu a menoval do tejto funkcie J. Kákoša, doterajšieho riaditeľa Novej scény v Bratislave.

● Riaditeľ správy umenia Ministerstva kultúry SSR odovzdal 20. apríla dekrét Daliborovi Hegerovi, ktorým ho minister kultúry SSR menuje za riaditeľa Novej scény v Bratislave.

● Do nášho kultúrne-

ho života vstupuje nové divadlo, ktoré bude hrať v priestoroch niekdajšej Tatry. Volá sa Revue Bratislava a na jeho čele je bývalý námestník riaditeľa PKO Jozef Pokorný. Hrať v tomto divadle sa bude do konca sezóny väčšinou s hosťujúcimi výpomocami. Produkciu do tanca trvale zachovajú. Od novej sezóny má tu vystupovať vlastný hudobno-revuiálny súbor, ktorého hlavnou náplňou bude interpretovanie populárnych pesničiek v efektnej scénickej úprave. Prvá premiéra bude v polovici septembra t. r.

● Dňa 16. marca t. r. bolo v Bratislave zasadnutie prípravného výboru Hudobnej mládeže na

Slovensku. Zatiaľ existuje na Slovensku sedem skupín HM (Zlaté Moravce, Moldava, Trnava, Rožňava, Žilina, Lučenec a Šahy), ktoré veľmi agilne podchytili desiatky mladých ľudí zo škôl. Usporiadali rad koncertov, ktoré boli bohato navštevované. Hudobná mládež bude ako organizácia definitívne pri Slovenskej filharmónii (tam je aj sekretariát), ktorá bude tejto organizácii pomáhať hlavne po stránke dramaturgie. Radi venujeme priestor informáciám a problémom HM, potrebujeme však k tomu spoluprácu samotných členov a organizátorov. Ozvú sa so svojimi pripomienkami?

Z obsahu 7. čísla:

S flautistom Milošom Jurkovičom ● Obchod a populárna hudba ● Boh medzi hviezdami ● Pokračujeme v diskusii o vokálnej pedagogike ● Pražská jar 1970 ● List z Londýna ● Beethoven v Oistrachovej interpretácii ● Zaujímavosti zo sveta pop-music

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Ministerstvo kultúry SSR vo Vydavateľstve OBZOR v Bratislave. Vedie redakčná rada: Marián Jurík (šéfredaktor), prom. hist. Zuzana Marczellová, (redaktorka), dr. Terézia Ursinyová (redaktorka), Pavol Bagin, prom. hist. Naďa Földváryová, Juraj Hatrík, dr. Naďa Hrková, dr. Ivan Stanislav, Ivan Ťradníček. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., Nitra. Rg č. RS 8261/68. Adresa redakcie: HUDOBNÝ ŽIVOT, Bratislava, Volgogradská 8, tel. 592-37 Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, Bratislava, Čsl. armády 29/a. Inzerčné oddelenie Bratislava, Gorkého 17. Rozširuje PNS. Cena jedného výtlačku 2,— Kčs.

Nie som starší gentleman!

Na konci minulého roku navštívil Budapešť americký skladateľ Aaron Copland. Pri tejto príležitosti bol v maďarskom hudobnom časopise Muzsika uverejnený rozhovor, z ktorého uvádzame najzaujímavejšie časti.

Pán Copland, bolo by zaujímavé oboznámiť čitateľov s vašou 40-ročnou skladateľskou dráhou. Jej prvou stanicou bol v rokoch 1921-24 Paríž.

— Nuž, dobre bolo dvadsaťročnému v dvadsiatych rokoch! Paríž vtedy žil mimoriadne intenzívnym kultúrnym životom. Iba vojna prerušila túto aktivitu. No po jej skončení sa opäť obnovili — akoby bez prerušenia — všetky kontakty. Ja som žil predtým v Brooklyne a dovtedy som v Európe nebol. Viete si predstaviť, akým dojmom na mňa zapôsobil toto mesto! Vďaka som študoval — literatúru i francúzskych maliarov, osobne som sa zoznámil s Gertrúdou Steinovou. Prvé dva mesiace som žil vo Fontainebleau, kde počas letného obdobia bolo pre amerických študentov poriadané akési školenie. Tu som objavil mladú Nadiu Boulangerovú, ktorá bola známa iba medzi francúzskymi hudobníkmi. Rozhodol sa u nej učiť kompozíciu. Vtedy nebol obvyklým učiť sa skladbe od žien. Dejiny hudby ani do dnešného dňa nepoznajú veľkú hudobnú skladateľku. Ktovie, prečo je to tak — veď medzi interpretmi — inštrumentalistami a najmä medzi speváčkami pôsobi vďaka nadaných žien. Napriek tomu som sa rozhodol študovať u Boulangerovej. Od tých čias sa stala



známou hudobnou pedagogičkou a je ňou i dnes — ako 81-ročná. Ešte stále učí podľa tých istých princípov ako v roku 1921.

Mala francúzska hudba nejaký účinok na vašu vtedajšiu hudobnú tvorbu?

— Áno. Na mojej práci sa dokázalo, že v hudbe sa dá vyvíjať aj bez nemeckej tradície, ktorá mala do začiatku prvej svetovej vojny rozhodujúci vplyv pre vývoj hudby v Európe i v Amerike. Po návrate do Ameriky ma zaujal džez. Nikdy som ho nemal v úmysle písať. Jeho vplyv sa však nedá v mojej tvorbe oddiskutovať. Chcel som komponovať „americkú hudbu“, ktorá by bola známa aj mimo hraníc tohto kontinentu. Pre tieto roky sú charakteristické dve skladby: jedna sa volá Divadelná hra (1926) a druhou je Klavírný koncert — z toho istého roku. Podnes si ho prehrávam a cítim v ňom mladické oduševnenie i rytmický vzruch, ktorý toto dielo — aspoň dúfam — robí zaujímavým aj pre dnešného poslucháča.

V mnohých kompozíciách ste použili i ľudové prvky.

— Napísal som viac diel, ktoré boli ovplyvnené hudbou Indiánov a cowboyov — napríklad balet Rodeo, odohrávajúci sa na divokom Západe, alebo ďalší balet Billy the Kid. Myslím si, že tieto dve skladby na mňa upozornili výraznejšie. Nikdy som neuvádzal ľudové piesne priamo. Ak sa nimi človek dlho zaoberá, nevedojak sa ich melodika i rytmika odráža v kompozíciách, bez toho, že by sa citovali. Markantným príkladom toho je moja baletná suita Appalavská jar. Ale využíval som nielen severoamerické ľudové piesne. Ako 30-ročný som navštívil po prvý raz Mexiko, ktoré ma očarilo zvláštnou exotikou. Výsledkom tejto návštevy bola tanečná stylizácia El salón México, ktorá je mojou najčastejšie hranou skladbou. Myslím si, že skladateľ by mohol použiť ľudový materiál z rôznych krajín. Veď ak exotický šat zvyšuje krásu a pôvab ženy, tak aj cudzie hudobné prvky môžu vytvoriť zvláštnu atmosféru a inšpirovať skladateľa.

Svojho času som bol v zajatí dvadsiatych rokov hudby a Schönberga. Možno to pozorovať hlavne v dielach, ktoré som napísal v šesťdesiatych rokoch. Z tej doby spomeniem kompozíciu nazvanú Connotations, ktorú som skomponoval pri príležitosti otvorenia Lincoln Centra v New Yorku. Druhé dielo tohto charakteru vzniklo neskôr pod názvom Inscape. Nezostal som však pri tejto kompozíčnej metóde. Nie som rád, ak ma niečo obmedzuje. Chcem písať hudbu rôzneho druhu — relatívne slobodne.

Aký je váš názor na súčasnú hudbu?

— Som tolerantný voči rôznym štýlom hudby. K aleatorickej hudbe však nemám vzťah. Po celý svoj život som sa snažil — lapidárne povedané — aby každý tón mal svoje presné miesto. Zaujímam však elektronickú hudbu a jej vývoj v USA napriek tomu, že ja skladby podobného druhu nerobím. Po odbornej stránke sú výborne vybavené univerzity, kde sú elektronické štúdiá k dispozícii skladateľom. Páčia sa mi niektoré skladby Stockhausena a Bouleza. Súčasná hudba je adresovaná väčšinou len pre vysoko vzdelaných poslucháčov. Ja som tiež napísal niekoľko podobných diel. Patrí medzi ne napr. Klavírna fantázia, ktorú som komponoval dva roky a myslím si, hoci ju pokladám vo svojej tvorbe za najvýznamnejší medzník, že je bežnému poslucháčovi ťažko zrozumiteľná.

Komponujete už niekoľko desiatok rokov a je zaujímavé, že napriek tomu neustále držíte krok s mladými...

— Snáď je to preto, že v mladosti ma natoľko „chytla“ nová hudba, že dnes by sa mi nepáčilo nasaď si masku staršieho gentlemana a všetko dnešné — odsudzovať. To by akosi nebolo v súlade s mojou duševnou mladosťou — hoci viem, že v hudbe je veľmi veľa takýchto „starších gentlemanov“.

svetových operných scén). Len pre informáciu čitateľov uvádzam, že som bývalým (ale stále sa ku nej hlásiacim) členom SE, violistom, momentálne členom spoločnosti PACT (Performing Arts Council — TRUK) of Pretoria — Transvaal — South Africa.

Skúšky máme takmer denne — trojhodinové, obvyčajne dopoludnia (alebo v iný čas), vždy s polhodinovou prestávkou. Často máme niekoľko dní voľno, bez bližšieho odôvodnenia. Letná dovolenka trvá 4 až 5 týždňov, zimná 2 týždne. Pracuje sa veľmi intenzívne, rýchlo, ale bez tzv. nervákov. Často tu bývajú poľudňajšie koncerty (trvajú 45 minút), na ktorých býva vynikajúca návšteva. Vstup je voľný. Sú to akési „desiatkové koncerty“ cez poľudňajšiu prestávku. Pre hudobných „fajšmekero“ niekoľko informácií o opernej a koncertnej sezóne. Operná sezóna začína v januári. (Veľakrát účinkujeme v susednom Johannesburgu — s rovnakým programom ako v Pretorii.) To je tzv. Opera season, po ktorej nasleduje Balet season a sezóna končí Concert season, čiže školskými a symfonickými koncertami. Keď už sa zmieňujem o škole, chcel by som podotknúť, že systém výchovy je pýchou tejto krajiny. Školské areály sú stavané na veľkých plochách, účelne, s mnohými ihriskami a perfektno vybavenými učebňami. Nezabúda sa na hudbu, čoho dôkazom je aj rad školských koncertov. V tom-ktorom okrese porieďa vždy jedna škola normálny symfonický koncert s programom, ktorý navrhuje naša spoločnosť. Koncert je určený nielen pre žiakov, ale aj pre dospelých. Akcie sú buď v priestoroch školskej záhrady, alebo vo vnútri budovy, kde sú aj stretnutia s umelcami a poslucháčmi, nezriedka spojené s malým občerstvením. Na všetky mimopretorijské koncerty cestujeme našim autobusom, ktorý je rýchly, veľmi pohodlný a vybavený dobrou klimatizáciou. Afrika — aspoň tá, v ktorej pôsobím, je krajinou protikladov, ale hlavne civilizácie. Pomaly prenikajúcej, ale pevne zapúšťajúcej korene do horúcej africkej zeme.

Eugen Effenberger

V Paríži pripravujú premiéru prvého filmu svetoznámej speváčky Marie Callasovej — MEDEA. Režisérom je Pier Paolo Pasolini.

● Ste jednou z najväčších operných speváčok sveta. Čo hľadáte vo svete filmu? A prečo ste prijali hlavnú úlohu práve v Medei, v tejto strašnej histórii, a práve s Pasolinim?

— Povedzme, že tak chcel sám osud. Hovorí sa, že som na túto úlohu ako stvorená, tak som ju prijala. Nemohla som povedať nie.

● Nebola to vaša prvá filmová ponuka za posledné roky. Prečo ste odmietli všetky ostatné?

— Som z tých ľudí, ktorí, skôr než sa rozhodnú, si veci dobre premyslia. V práci, aj v súkromnom živote. Treba si uvážiť klady i zápory. Debut vo filme je spojený s veľkým rizikom, môže znamenať úspech, ale môže skončiť aj zle. Čakala som na takú úlohu, v ktorej by som mala najväčšie šance na úspech. Medea je ťažká úloha, v dobrom slova zmysle... Dá sa zahrať dobre, aj menej dobre, no každopádne je to „vznešená“ úloha. Nakrúcanie bolo príjemné, kolektívna práca sa darila.

● Počas vašej opernej kariéry bolo známe, že sa s vami nie práve najideálnejšie spolupracuje.

— Bez kolektívnej práce nič nie je možné. Som iba tlmoučičkou, ktorá si osvojuje osobnosť, ktorú stvárňuje. To nie je moja osobnosť. Tlač si zvyčajne tieto dva pojmy pletie. V civile nie som Tosca. Moja osobnosť v súkromnom živote nie je pre novinárov dost zaujímavá, tak si ju dokrešujú podľa svojho.

● Mali ste n opernom javisku často pocit súladu s ensemblom?

— Skoro vždy. Preto hovorím skoro, lebo sa stalo, že niektorý tenorista pod zámenkou, že nedostal dost veľký potlesk... No, ale to sa stalo naozaj len zriedkakedy. S pravými muzikantmi som nikdy nemala problémy.

● Kedy ste stáli na javisku po prvý raz?

— Ako štrnásťročná.

● Ako sa rozvíjala vaša svetová kariéra?

— Nešlo to naraz. Po Grécku som sa vrátila do Ameriky. Ponúkali mi rôzne zmluvy, ktoré som neakceptovala, pretože mi nevyhovovali. Po poldruhu roku, keďže sa mi nenaskytla taká úloha, akú som si predstavovala, uzavrela som zmluvu v Taliansku. Vo Verone som spievala Giocondu.

● Mali ste úspech?

— Vôbec nie. Až od roku 1948 ma v Taliansku začali brať vážne. Moje platne mali v Amerike veľký úspech, začali sa o mňa zaujímať. Potom prišla kariéra: La Scala a Amerika. Kto si nezážil Scalu, nedosiahol vrchol. K tomu, samozrejme, treba veľa rokov neúnavnej práce.

● S akou novou koncepciou ste sa chceli uplatniť?

— Speváci hrali v starom štýle, podľa smiešnych, zastaralých koncepcií, formálnymi gestami, pohybmi známymi z nemých filmov. Snažila som sa stále dokazovať, že náš kumšt mal a dodnes má starý, *týl, ktorý treba zmeniť.

● Nedávno ste tvrdili, že opera je zastaralá forma, ktorá je odsúdená na zánik...

— Keď ju robia zle, tak celkom iste.

● Teda nie v opere ako takej je chyba, ale v spôsobe, akým ju podávajú obecenstvu?

— Áno. Jedinou našou záchranou je krásna hudba. Ale hudba závisí aj na interpretácii. Ak interpreti nie sú na žiadúcej výške, ak režisérom chýba dôvtip, alebo sú až príliš nápadití, nemôže sa uplatniť ani hudba.

● Kvôli takýmto problémom ste zanechali operu pred štyrmi rokmi?

— Áno. Nemám rada kompromisy, ústupky. Keď vidím, že práca nejde dobre, radšej sa jej vzdám. Neexistuje už kolektívna práca, nie sú už veľkí dirigenti, človek necíti potrebnú podporu.

● Hovorilo sa o tom, že v tejto sezóne sa vrátite na javisko parížskej opery v úlohe Traviaty. Prečo sa tak nestalo?

— Opera mi nebezpečila žiaduci počet skúšok, ani vynikajúceho dirigenta. Režisérom mal byť Visconti. Ale Visconti a ja — to ešte nestačí. Úloha Traviaty nie je ľahká, vyžaduje veľkú dávku umenia. Nemôžem si dovoliť prípadný neúspech. Všetko som chcela zmluvne zaistiť. Nakoniec sa to nepodarilo.

● A čo váš súkromný život?

— Môj súkromný život nebol pre mňa nikdy dôležitejší než moja práca. Taká je pravda. Mnohí ma považujú za komplikované stvorenie. No ja som veľmi jednoduchá a snažím si aj život tak zariadiť. Aj umenie podávam jednoducho, ťažkosť s ním spojená sa snažím skryť pred verejnosťou. To je naša úloha. Každý dospelý človek musí pracovať. Vidíte, aké je to všetko jednoduché: ja som vždy pracovala.



MEDEA

Pablo Casals sa pripravuje na turné

Pablo Casals, svetoznámy čelista, oslavoval nedávno v Portoriku, kde žije, 93. narodeniny.

Umelec za svojej dlhej kariéry už roku 1912 hral v Bielom dome pred Rooseveltom, vtedajším americkým prezidentom. Keď vypukla španielska občianska vojna mal šesťdesiat rokov. Na protest proti Francovmu režimu dobrovoľne opustil svoj domov a odišiel do vyhnanstva. Istý čas žil vo francúzskych Pyrenejách, neskôr sa usadil v Portoriku z úcty k matke, ktorá odtiaľto pochádzala. Aj jeho manželka Martina Montanezová je čelistka a tiež pochádza z Portorika.

Casals prekonal roku 1957 ťažkú srdcovú chorobu, ale čoskoro sa postavil na nohy a dnes je jeho zdravotný stav výborný. Tohto roku má pred sebou veľké turné: vystúpi v Mexiku, Rakúsku a NSR. V máji zorganizuje v Portoriku tradičný CASALSOV FESTIVAL.

Preložila: -b-

Hudba pod horúcim slnkom

Člen Slovenskej filharmónie Eugen Effenberger pôsobí dlhší čas v Afrike — v Pretorii. Nedávno nám o tomto svojom pôsobisku, ako aj o hudbe na čiernom kontinente napísal niekoľko postrehov, ktoré uverejňujeme:

„Afrika, čierny kontinent plný neeurópskych rozmanitostí, početných aj menej početných kmeňov, plný najrôznejších špecifíčnosti, Afrika plogramotná, ale aj celkom negramotná, plná protikladov, rôznorodá, len v jednom rovnaká — že je celá čierna.“

Iakto sa písalo o Afrike v tridsiatych rokoch. Samozrejme, odvtedy sa v Afrike veľa zmenilo. Mojm konečným cieľom na ceste za poznaním tohto kontinentu bola Pretoria, hlavné mesto „of South Africa“ — Južnej Afriky, v ktorom som dostal angažmán v operno-symfonickom orchestri. Pretoria je hlavným centrom s 500-tisíc obyvateľmi, s krásnymi obrovskými parkami a vysokou hornatinou, rozprestierajúcou sa ďaleko za hranicami mesta. Pretoria je mestom kvetov, záhrad s africkou, ázijskou a európskou flórou, malou „Amerikou“, na jar zahalenou do kvitnúcich fialových jacavant. Tunajšia pôda má všetky odtiene pomarančovej — cez čierne odtieň až po hrdzavú farbu. Je úrodná chlebom, železom, zlatom i diamantami. Obyvateľstvo je tu takisto rôznofarebné — od bielych, čiernych až po žltých. A to všetko sa snúbi do jedného farebného celku pod horúcim slnkom — i chladnou nočnou oblohou.

V tomto kaleidoskope žije „malý Oxford“, univerzitné mesto, v centre ktorého medzi historickými a novými budovami stojí moderná aula (časť viacúčelového rozsiahleho areálu) s prekrásnou divadelnou a súčasne aj koncertnou sálou. Tu je moje hlavné pracovisko (v rokoch 1971-72 bude v centre mesta dokončená obrovská budova novej opery, postavená podľa vzorov najväčších