

HUDOBNÝ ŽIVOT

71

5

Ročník III.
8. III. 1971
Cena 2,— Kčs



Medzi najúspešnejších interpretov tohtoročného MIDEM 71 patrili Ike a Tina Turner a sovietsky spevák Valentín Baglajenko.

JIŘÍ MALÁSEK:

MIDEM 1971

Už tradične (po piaty raz) prebiehal v Cannes — v dňoch 17.—22. I. 1971 — veľtrh populárnej hudby, ktorý je každoročne akýmsi spojením módy, obchodu a hudobných show spevákov a skupín populárnej hudby celého sveta. Zišli sa tu manažéri, producenti, obchodníci, dirigenti, skladatelia, novináři, televízni pracovníci a hlavne speváci média, ktorému hovoríme pop-music alebo show-business.

Musím konštatovať, že tento ročník nebol práve najlepší — zdá sa, že po určitom čase začína stagnácia, ktorá je asi zákonitá. Spevákovi a hudobní skupiny na celom svete je čoraz viac, a tak sa hľadá originalita za každú cenu. V snahe skvalitniť medzinárodné gala programy, obmedzili usporiadatelia ich počet zo štyroch na dva. A tak mohli vystúpiť iba niektorí z mnohých programovaných — žiaľ, postihlo to aj ČSSR. Spevák Milan Drobný sa do výberu nedostal. Rovnaký osud postihol aj ostatné socialistické krajiny okrem ZSSR. Pán Bernard Chérvy, prezident MIDEM-u, veľkomyseľne sľúbil na budúci rok novú koncepciu, ktorá by mala všetkých uspokojiť — celkove tri International MIDEM show: prvú západoeurópsku, druhú zo spevákov socialistických krajín a tretiu americkú.

Ale vráťme sa do súčasnosti: predvedené boli dve MIDEM show s rozdielnou kvalitou. V prvej, ktorá bola 18. I., vystúpila španielska spevácka skupina AQUAVIVA, kanadský

spevák Robert Charlebois — víťaz minulého ročníka festivalu v Sopotách, americký súbor a spevák Richie Havens, priemerná grécka speváčka Masia Gillisová, francúzsky šansonier Julien Clerc, slabá iránska speváčka Gougouch a vynikajúci Angličania Cut Stevens, Ettore John a Eric Burdon, ktorý skoro spôsobil škandál. Stále stupňoval vulgaritu v textoch, nemienil opustiť javisko — a účastníci začali odchádzať. Škoda — emotívne a hudobne bol výborný.

Druhé show malo dobrú úroveň. Prebiehalo 20. I. a vystúpil na nej argentínsky spevák Sandro, výborná komorná beatová skupina z Anglicka Marmelade, západonemecká speváčka Katja Ebsteinová, módný súbor Mungo Jerryho, francúzska šansonierka Regine, výborný taliansky spevák Massimo Ranieri, tancujúci brazílsky spevák Jair Rodriguez, najúspešnejší sovietsky spevák Valentín Baglajenko so svojím triom (Galkin, Tichov a Rojkov) a Američania Ike a Tina Turner. Cigánske balady a sta-

ruský folklór V. Baglajenka priviedli návštevníkov do varu. Skandovaný potlesk neutíchal a nebyť vymedzeného času, prídavkom by nebolo konca. Černošské speváčky a tanečníce súboru Ike a Tina Turner ukončili úspech tohoto predstavenia. Obe — perfektne — sprevádzal orchester Franc Pourcela. Konferenciárom sa však nedarilo. Skúsený Albert Raisner (známy z euróvizijských programov Europarty) si nevedel poradiť s kanadskou herečkou Lindou Thorsomovou. Je až neuveriteľné, ako táto kráska netušila, o čo vlastne ide.

Tieto dva koncerty boli chrbticou tohtoročného MIDEM. Ináč sa obchodovalo, konali sa party, coctaily, večierky. Slávnostný sprievod všetkých spevákov v starých autách — s prehliadkou v záhrade Casina, odvolali pre zlé počasie. Posledný deň však svietilo slnko a tak MIDEM skončilo slávnostnou premiérou filmu Mad Dogs & Englishmen s Joe Cockerom v hlavnej úlohe (Joe Cocker — rockandrollový spevák sa osobne zúčastnil na MIDEM aj minulý rok).

Len tá muzika sa z MIDEM-u akosi stráca! Kde je úroveň oiesní Toma Jonesa, 5th Dimension, Sergio Mendezu a ďalších, ktorú sme na MIDEM v minulých rokoch zaznamenali? Burza sa však točí — možno sa v budúcnosti dočkáme!

IVO OSOLSOBĚ:

Čo je na opere múzejné?

Ako sme uviedli v minulom čísle HŽ, v dňoch 29.—31. januára zišlo sa v Brne 80 domácich a zahraničných delegátov na druhom pracovnom zasadnutí hudobnej sekcie Medzinárodného divadelného ústavu. Na pracovných seminároch odznelo niekoľko zaujímavých referátov, ktoré sme sa rozhodli — pre ich závažnosť — aspoň vo výbere postupne uverejniť v našom časopise. Problémy okolo operného žánru sú zvlášť živé najmä v dnešnej dobe a dotýkajú sa rovnako tvorcov a inšcenátorov domácich i zahraničných. Škoda len, že spomínaná významná akcia prebehla za veľmi malého záujmu kritikov, teoretikov i tvorcov zo Slovenska. Radi by sme uverili, že to bola skutočne iba náhoda, či časová zaneprázdnenosť, ktorá zabránila priniesť svojský slovenský výklad do medzinárodnej tematiky. Dnes prinášame zaujímavý referát dr. Iva Osolsobě, dramaturga ŠD v Brne, referát (rozšírenú verziu), ktorý vyvolal veľký záujem u prítomných delegátov.

Ak povieme hudobné divadlo, obyčajne tým myslíme čosi širšie než len divadlo operné. Predsa však sa brnenské zasadanie hudobno-divadelného komitétu, takisto ako predchádzajúce zasadanie tohto komitétu venovalo výlučne opere. A to je škoda — nielen pre obchádzané a „utláčané“ žánre hudobného divadla, ale aj pre samotné operné divadlo.

Dokladom môže byť úvodné zasadanie, kde sa dve hodiny debatovalo o slovách. Debata o slovách sú iste užitočné (najmä ak ide o ich vyjasnenie), ale debaty o veciach sú dôležitejšie. Samotné slová, o ktoré išlo („interpretácia, produkcia, realizácia“) boli slová, ktoré reflektujú prax divadla takpovediac výlučne operného. Ide síce o jedno z najprogressívnejších a najpozoruhodnejších z operných divadiel na svete (Komická opera v Berlíne), ale prax každého operného divadla — už tým, že ide o divadlo operné — je z rýdzo divadelného hľadiska nenormálna a výnimočná, pretože je to prax múzea. Preto i navrhnuté termíny sa týkali praxe múzea: ako správne pracovať s prvotnými i druhotnými prameňmi, ako správne inštalovať exponáty, ako ho vhodne prepravovať, čím sa odlišuje rekonštrukcia autentická od rekonštrukcie povrchovej, mechanickej, nepresnej, falošnej, čím seriózna expozícia od expozície neserióznej, jarmočnej, pútovej, čím sa odlišuje múzeum od pamätníka.

Na tomto mieste musím poprosiť, aby ste všetko, čo hovorím, chápali cum grano salis. Samozrejme, že ide o metaforu, avšak o metaforu užitočnú. Porovnanie divadla a múzea nie je nič nové, v poslednom čase ho znovu opakoval Dürrenmatt: ide len o to, domyslieť túto paralelu dôsledne. Slovo múzeum nie je tiež nadávka, aspoň v tomto prípade nie. Nemám nič proti múzeám, naopak milujem ich, keď však formulujem pojmy pre hudobné divadlo ako celok, nemôžem extrapolovať pojmy, vhodné nanajvýš pre jednu jeho časť, výnimočnú čo do svojho postavenia v reze synchronnom (popri opere existuje aj divadlo hudobnej komédie a balet), tak i v roztvore diachronnom, kde je táto výnimočnosť o to zjavnejšia: veď po celé dlhé storočia bolo hudobné divadlo a dokonca i operné divadlo divadlom čisto súčasným, nemuzeálnym, živým až k antimuzeálnemu vandalizmu.

Naproti tomu prax súčasného operného divadla nám chciac-nechciac sugeruje také chápanie divadla, ktoré sa podobá schéme komunikačného kanálu, používaného na medzinárodných konferenciách (teda aj na konferencii ITI). Za rečníckym pultom hovorí autor, v prekladateľskej kabíne sedí režisér, dirigent, herci a orchester — skratka všetci tí, ktorí tlmočia autora publiku na konferencii, a v sále sedia poslucháči či diváci. Sloboda režiséra, dirigenta a interpretov v takto chápanom divadle bude vždy len slobodou tlmočníka — tlmočiť vecne rečníckove slová.

Naopak z hľadiska „nemuzeálnych“ divadelných praktík a žánrov je táto komunikačná analógia celkom falošná. Divadlo nie je prekladateľská kabína, divadlo nie je hlúpy Kristián, ktorý mechanicky opakuje pod balkónom krásnej Roxany slová, ktoré mu našepkáva skrytý Cyrano. To je literárne a čisto hudobné chápanie divadla a hudobného divadla, odvodené z archívno-múzejných praktík moderného divadla. Pre celé storočia neboli však autorom skrytý Cyrano, ale bolo ním samotné divadlo. Ono dávalo príkazy a skrytý Cyrano bol len jeho literárnymi či hudobnými suflérmi. A tak stáročná praktika divadla obracajú naruby také múzejné pojmy, ako je napríklad pojem realizácie: po stáročia nebolo divadlo realizátorom zámerov básnika alebo hudobníka, ale dramatik a hudobník boli naopak realizátormi zámerov divadla. Táto situácia v súčasnej opernej praxi celkom výnimočná, bola však kedysi bežná i tu. Dnes ju však nájdeme viac-menej iba v oblasti hudobnej komédie a muzikálu. Jeden príklad za všetky: bol to Jerome Robbins, ktorý bol autorom myšlienky West Side Story, myšlienky, ktorú potom realizoval libretista Laurents a textár Sondheim a hudobný skladateľ Bernstein. Podobných príkladov je v histórii viac než dost. Mimochodom — prax parížskej Opery Comique bola taká, že ona schvaľovala libreto v literárnom tvare a ona objednávala jeho zhudobnenie. Chcem tým povedať: že pojem autora je v hudobnom divadle — pokiaľ ho nechceme zužovať len na divadlo operné — rovnako ako v divadle vôbec, silne relativizovaný. Rozhodne tu nie je básnik alebo skladateľ začiatkom onej komunikačnej reťaze, ako si niekedy divadlo zjednodušene znázorňujeme. Lebo v divadle existuje absolútne len jediný autor: divadlo. Všetko ostatné sú len spoluautori.

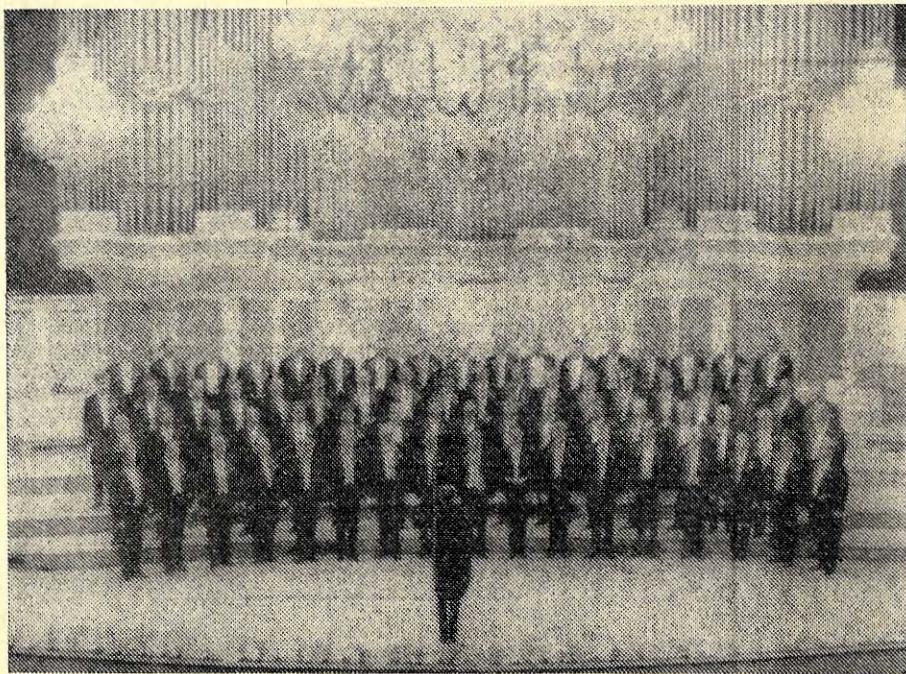
(Pokračovanie na 7. str.)

Spevácky zbor slovenských učiteľov v jubilejnom roku

SZSU patrí medzi popredné reprezentatívne mužské zbory v Československu. Bol založený r. 1921 v Trenčíne. V koncertnej sezóne 1971-72 si — častejšími návratmi na stránkach našich novín — pripomenieme 50. výročie jeho existovania. Dnes uvedieme aspoň niekoľko faktov z histórie zboru. Prvým dirigentom a spoluzakladateľom zboru bol prof. Miloš Ruppeltdt. Po roku 1945 sa ujal vedenia zboru prof. Ján Strelec, ktorý orientoval zbor najmä na technické zvládnutie interpretácie súčasnej tvorby. V jeho práci pokračuje od r. 1954 prof. dr. Juraj Haluzický. Program SZSU je zameraný tak, aby poukázal na bohatstvo československej zborovej tvorby. Vychádza predovšetkým z tvorby slovenských hudobných skladateľov staršej i novej generácie, pričom mnohí zo súčasných skladateľov venovali svoje skladby práve tomuto telesu. Je prirodzené, že SZSU študuje aj skladby významných českých skladateľov a klasickú i súčasnú svetovú

tvorbu. Za priekopnícku prácu v československom zborovom speve a za cieľavedomú umeleckú činnosť na Slovensku udelil minister školstva v r. 1949 SZSU štátnu cenu. Na prvej celoštátnej súťaži majstrovských speváckych zborov v Prahe v r. 1955 sa teleso umiestilo na 2. mieste. Jeho 40-ročný umelecký úspech ocenil prezident republiky v r. 1962 vyznamenaním Za vynikajúcu prácu. Na svetovej súťaži v Llangollene (Anglicko) v r. 1964 bol zbor na 3. a v roku 1965 na 2. mieste. Úspešne reprezentoval československé zborové umenie na medzinárodných festivaloch v Debrecíne (Maďarsko) v r. 1961, v Šibeniku (Juhoslávia) v r. 1969. Prenikavý úspech dosiahol koncertným vystúpením v Paríži a v Lyone r. 1968. Za svojej 50-ročnej činnosti okrem stoviek domácich koncertov usporiadal zbor 131 koncertov v zahraničí. Podrobnejšie informácie o jubilejných oslavách SZSU prinesieme v budúcom čísle.

-er-



● Československý rozhlas v Prahe poriada v spolupráci s Odborom kultúry ONV v Jindřichovom Hradci (od r. 1969 každoročne) Juhočeský festival CONCERTINO PRAGA, na ktorom vystúpia laureáti tejto medzinárodnej rozhlasovej súťaže z predchádzajúceho ročníka a poprední československí umelci. Tito — na druhý deň po koncerte — usporiadajú s mladými účastníkmi besedu. Tohto roku bude festival v dňoch 21. VI. — 2. VII. V jeho rámci odznie 7 koncertov. Na plátiach z nich vystúpia víťazi CONCERTINO PRAGA zo ZSSR, Poľska, Japonska a ČSSR (klaviristi, huslisti a violončelisti), na ďalších dvoch sa predstavia Zuzana Růžičková — čembalo, Josef Suk — husle, Miloš Sádlo — violončelo a František Rauch — klavír. Na tohtoročný Juhočeský festival pozvali aj poslucháča žilinského Konzervatória J. Pazderu (husle), ktorý minulý rok zvíťazil v národnom kole SSR.

● V znamení jubilea 50. výročia KSČ vystúpili poslucháči žilinského Konzervatória na celovečernom koncerte (10. II. t. r.) v Malej scéne Domu odborov

v Žiline. Bol to v poradí už tretí celovečerný koncert školy. Z bohatého repertoáru podali presvedčivé výkony J. Perscheová, E. Šindelářová a E. Škorvanková (klavír), z huslistov J. Pazdera, M. Šusteková a akordeonista L. Straniak. Poslucháči boli z tried prof. D. Kurkovej, D. Dubenovej, A. Kállaya, B. Urbana, J. Glasnaka a D. Harvana. Žilinské Konzervatórium uskutoční v rámci osláv 50. výročia KSČ 9 celove-

DOHODA O SPOLUPRÁCI

Na podklade dohody o spolupráci medzi Zväzom bulharských skladateľov a Zväzom slovenských skladateľov (uzavretej v Sofii 10. 6. 1970), podpísala delegácia Zväzu bulharských skladateľov (pri návšteve v Bratislave 4. 2. 1971) Plán spolupráce medzi oboma zväzmi na rok 1971. Delegáciu Zväzu bulharských skladateľov tvorili národný umelec Filip Kutev (predseda), Vasil Lollov (generálny tajomník), muzikológ dr. Stojan Stojanov a tajomník pre zahraničie Ivan Marinov.

V nahuslenom programe delegácie našli sme voľnú chvíľu na niekoľko otázok národnému umelcovi Filipovi Kutevovi.

Čo očakávate od plánu spolupráce na rok 1971, ktorý ste práve podpísali?

— Mám predovšetkým veľkú radosť a vyslovujem vďaka nášmu hostiteľovi, Zväzu slovenských skladateľov, že sme spresnením našej zmluvy z minulého roku mohli vytýčiť plán spolupráce na rok 1971. Podpísanie pracovného plánu — po prvý raz na vašej pôde — nám umožní hlbšie sa vzájomne oboznámiť s našimi kultúrami. Vaše zaujímavé kultúrne podujatia dávajú možnosť našim členom zúčastniť sa na nich, čo rozhodne prispieje k hlbšiemu poznávaniu slovenskej súčasnej hudobnej tvorby, folklóru a vynikajúcich interpretov. Takýto styk umožní navyše nadviazať aj osobné kontakty a kontakty medzi bulharskou a slovenskou hudbou vôbec. Naš tunajší pobyt prebiehal v rámci družby, priateľstva a cítili sme sa tu ako doma. Odnášame si tie najkrajšie spomienky na Bratislavu.

Máte takéto pracovné plány aj s inými skladateľskými zväzmi?

— Veľmi úzke kontakty máme so Zväzom skladateľov ZSSR, ďalej so skladateľmi NDR, Poľska, Rumunska, Maďarska i Juhoslávie. Prostredníctvom medzinárodných štátnych dohôd aj so skladateľmi Kórey a Vietnamu.

Mohli by ste nám prezradiť niečo o práci Zväzu bulharských skladateľov?

— Naš pracovný program je široký. Chceme sa o ňom zmieniť len čiastočne a veľmi stručne. Tohto roku uskutočňujeme niektoré väčšie podujatia, ktoré majú prispieť k rozvoju bulharskej hudby a kladú veľké nároky a pracovné vypätie nielen na vedenie Zväzu, ale aj na jeho členstvo. Aby určitý zväz žil, musí žiť nielen organizáciou, ale aj tvorbou svojich členov. Dôraz dávame na Prehliadku piesňových žánrov, po ktorej bude diskusia o tejto najpopulárnejšej forme.

A vaše tvorivé plány?

— Ako predseda Zväzu bulharských skladateľov a hlavný umelecký vedúci štátneho súboru ľudových piesní a tanco-ov som plne pracovne zangažovaný. Svoj voľný čas, ktorého mi zostáva málo, využívam hlavne na poli bulharského folklóru. V súbore pripravujeme nový program. Väčšiu časť jeho repertoáru tvoria moje diela. Pravdu povediac, organizačnej činnosti mám už „po krk“ a rád by som sa venoval už len kompozičnej práci.

-zg-

černých koncertov v Stredoslovenskom a Západoslovenskom kraji. Vystúpi na nich sólisti, orchester a spevácky zbor. Vo februári — v rámci osláv Februárového víťazstva — vystúpili poslucháči v Považskej Bystrici. V marci to bude zase koncert v Martine — na Deň učiteľov.

● Po tieto dni sa vrátila z Rumunskej socialistickej republiky delegácia Pragokonzertu a Slovkoncertu. V Rumunsku podpísali dohodu o výmene umelcov medzi RSR a ČSSR na roky 1971-72. Obe strany sa dohodli, že na festivaly — ako je Pražská jar, BHS, Medzinárodné pódium mladých umelcov, Intertalent v Gottwaldove, Bratislavská lýra, festival Georga Enesca v Bukurešti, Zlatý jeleň v Brašove — budú agentúry oboch krajín vzájomne navrhovať svojich najrenomovanejších a najnadanejších umelcov. Súčasne budú zlepšovať obe strany vzájomnú informovanosť a propagáciu. Podpisom protokolu bola zakončená séria uzatvárania

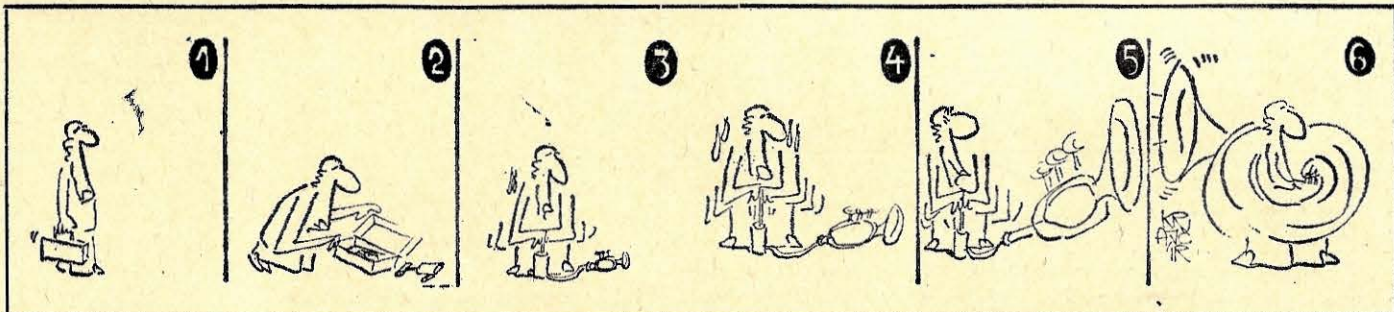
zmlúv medzi československými umeleckými agentúrami a agentúrami iných socialistických štátov.

● Vo veku štyridsaťšesť rokov zahynul svetoznámy francúzsky klavirista Samson François.

● Symfonický orchester kolínskeho rozhlasu s dirigentom Ladislavom Kupkovičom premiéroval začiatkom februára nové kompozície: Ein Gespenst geht um in der Welt Luigiho Nona, pre sopránové sólo, miešaný zbor a orchester, a Akroasis pre veľký orchester od Johanna G. Fritschy.

● Dramaturgia operného festivalu v Glyndebourne, ktorý prebehne od konca mája do začiatku augusta, pripravila tituly: Così fan tutte, Píkovú dámu, Ariadnu na Naxe, La Callisto barokového skladateľa Cavalliho a operu mladého anglického autora Nicolasa Mawa.

● Svetoznámy barytonista Tito Gobbi bude režírovať v lisabonskej opere Mozartovho Dona Juana. Súčasne je aj navrhovateľom výpravy.



GOSÁR

Československá televízia niekedy vysiela pre mládež (v piatok) tzv. hudobné salóny. Ide o užitočnú besedu — rozhovor o živote a diele českých, slovenských i cudzích skladateľov a umelcov s ukážkami ich diel. Dňa 5. februára t. r. sa zišli dr. L. Šíp, L. Šimon a M. Doležal, aby za réžie M. Jordánovej si pohovorili o charakteristických znakoch Janáčkovho života a tvorby. V závere besedy požiadal L. Šíp zaslúžilú umelkyňu Vlastu Fialovú z Brna, aby sa podelila o svoje dojmy z televízneho predvedenia Janáčkovy opery Vec Makropulos, v ktorej herecky predstavovala s N. Kniplovou, sólistkou Národného divadla v Prahe, hlavnú postavu.

Je prirodzené, že rozprávači nemôžu v hodinovej besede (doplnenej hudobnými ukážkami) vyčerpať bohatý život i tvorbu umelcovu. Ich rozprávanie — u M. Doležala vhodne obmedzené hlavne na citáty z Janáčkovho literárneho diela — mali by však byť založené na bezpečnej znalosti majstrovho života i tvorby a na schopnosti podať divákovi podstatné úseky Janáčkovho horúčkovo tvorivého života. Menovaní vyhovelí týmto požiadavkám iba čiastočne. Je dobre známe, že Janáček sa preslávil svojimi „nápěvkami mluvy“ a svojím sústavným štúdiom ľudových moravských piesní a tanco-ov a ľudovej reči, čo považoval za základ tvorivej mohú-

ností. Obmedziť túto jeho dôležitú inšpiráciu v celom vysielaní na náhodnú poznámku, že Janáček chodil v Brne na „Zelný trh“ počúvať babičky, je smiešne. Podobne to bolo s poznaním ľudovej piesne, z ktorej bohatstva nezaznela ani jedna — ako ukážka programu. Tu rozprávači (i réžia) zanedbali výbornú príležitosť k poučeniu mladého diváka i poslucháča.

V hudobných ukážkach prevažovala neúmerne inštrumentálna hudba — bez zaznenia diel, ktoré Janáček tvoril na ruské námety. V ukážkach sa vystriedali známi pražskí umelci: R. Kvapil — prednesom Janáčkovy milostnej piesne Lístek odvanutý (z klavírneho cyklu Po zarostlem choďníčku), J. Páleníček úryvkom zo sonáty, komponovanej pod dojmom smrti robotníka Pavlíka pri demonštráciách v Brne r. 1905. Smetanovo kvarteto dramatisovalo II. sláčikové kvarteto Lísty důvěrné a Národné divadlo v Prahe uzavrelo salón záverom z Příhod líšky Bystroušky. V obrazovej časti vynikli počiatočné zábery z Janáčkových Hukvald a lašského kraja, v priebehu relácie upútali zábery rozprávačov i umelcov. Hlasenie programu bolo strohé a neúplné.

Bohumír Štědroň

Nájsť v tomto nervóznom, udychčanom a pretechnizovanom svete trochu prostej poézie, ktoré Janáček čístej radosti, je cieľom citlivej umelkyne, výbornej herečky nitrianskeho divadla Milky Došekovej. Preto recituje. Preto vyberá z poézie tie záračné sklípky, farebné kamienky, podivuhodné úlomky, z ktorých zliepa, formuje, hnetie to, čomu sa hovorí dnešný človek. Človek tejto



doby. Tejto neľudskej doby počítačových strojov. A predsa človek. Človek, ktorý sa potrebuje podeliť o to, čo našiel. Lebo kto hľadá, ten nájde. A keď nájde, treba dať. Preto citlivá Milka Došeková „recituje, spieva a šantí...“

Spieva... Ani si nestačíte uvedomiť, že už nerekituje, ale spieva. Tak prirodzene prechádza z hovoreného slova do spievaného. Tvorí tón tak prirodzene a intonuje tak čisto, že si ani nestačíte uvedomiť, že už spieva. Mohlo by sa povedať, že sa zrodila hviezda lyrického šansónu. Ale znie mi to akosi banálne. Milka Došeková nie je hviezdou a ani ňou nechce byť. Je umelkyňou, ktorá recituje, šantí a spieva v programe poézie „Bedede, edede“, aby vás potešila, lebo je človekom so srdcom čistým...

Anna Kovářová

Veselé príhody zo života hudobníkov patria nesporne k zaujímavým témam pre literárne spracovanie. Po knižke Karla Šroma Zá h u d b í (1965) vydalo nakladateľstvo Melantrich v roku 1970 — v edícii Humor do kapsy — zozbierané veselé príhody zo života hudobníkov štyroch storočí: MUZIKANTSKÉ HISTORKY od Stanislava Václava Klímu. Knižka na prvý pohľad lákavá, pretože prináša anekdoty, príhody a vtipy o skladateľoch od Lullyho až po Brittena. Je známe, že hudobnícke anekdoty a príhody uchovávali sa väčšinou ústnym podaním, obmeňujú sa, nadobúdajú novú podobu. Na rozdiel od Šromovej knihy, ktorá je poznačená autorovým ostrým a prenikavým pohľadom, schopnosťou úspešne, aforisticky postrehnúť na malej ploche i veľmi závažné momenty, Klímova knižka na základe historickej postupnosti zoraďuje pozbierané, zapísané príbehy o skladateľoch. Nie všetky zaznamenané príbehy sú rovnako vtípné, alebo vtípné vôbec, mnohým doba ubrala na svojej vyznístosti a vyznievajú skôr naivne a vykonštruovane, no predsa je to knižka, ktorá prináša pohľad na hudobných géniov akosi z druhej strany, všima si skôr ich ľudské slabosti a často na malej ploche vykresľuje „vážneho“ skladateľa ako „normálneho“ pozemšťana. Klímovo spracovanie má veľmi dobrú literárnu úroveň, jednotlivé epizódky majú dobrý spád, konverzácný švih. Knižka je doplnená malým slovníčkom autorov, o ktorých je na jej stránkach reč.

-mj-



Milan ADAMČIAK

Kompozíciu študuje ako autodidakt. Poslucháč 3. ročníka hudobnej vedy FFUK v Bratislave. Venuje sa komponovaniu priestorových a graficky znázornených skladieb, ktoré boli predvedené hlavne na slovenskom vidieku. V roku 1970 na III. smolenických seminároch pre súčasnú hudbu predviedli jeho priestorovú projekciu Dislokácia II.

K vydareným podujatiam mladého umenia vo V-klube v Bratislave pribudlo v posledných dňoch uplynulého roka ďalšie: výstava hudobnej grafiky jedného z najmladších adaptov slovenskej hudobnej avantgardy — 24-ročného Milana Adamčíaka. Výstava zahŕňa značné množstvo exponátov, ktorých súčasťou je i nápaditá pozvánka, predstavujúca taktiež grafický hudobný záznam. Z toho vychádza aj názov podujatia: „Pokyny k interpretácii pozvánky“. Výstava poukazuje na úzku spätosť výtvarného a hudobného umenia v dnešných najnovších umeleckých snaženiach. Mnohovrstevnosť súčasnej hudby sa totiž nutne musela odraziť i v jej zápise. Výsledkom je potom množstvo svojráznych, viac alebo menej konštruktívnych nových notácií. Ich pramene však možno hľadať už v dávnej histórii. Špecifickosť tej-ktorej notácie je podmienená druhom hudby, ktorú zobrazuje, a tým sa v nej môže odrážať i určité percento klasického typu hudobného zápisu. Napríklad elektronická hudba si vydobyla úplne novú, trojdimenzionálnu notáciu (frekvencia = výška, čas = rytmus, intenzita = dynamika) a práve v nej možno hľadať základnú bázu neskoršej grafickej hudby (či hudobnej grafiky). Príbužnosť s výtvarným umením je neodštiepliteľná. Notácia, ako systém grafických znakov znamenávajúcich (vizuálne!) určitý zvukový priebeh, má čosi spoločné i s písmom, so špecifickým druhom písma, v niekoľkých polohách prechádzajúcim do kaligrafie, od ktorej je už k výtvarnému umeniu iba na skok. Zvýtvárnenie notového záznamu priviedlo hudbu vlastne do dvoch plôch: hudba k čítaniu a hudba k počúvaniu. Hudobná grafika sa stáva intermediom niečím, čo je schopné pôsobiť nielen auditívne, ale v nemalej miere i vizuálne. Notový záznam teda odteraz neslúži iba hudobníkovi-interpretovi, ale možno ho smelo použiť či už ako grafický list alebo kresbu s určitým špecifickým obsahom. Zvýtvárnenie notového zápisu ďalej vedie k novej, zaujímavej hudobnej improvizácii. Jednotlivé prvky grafického záznamu majú za úlohu vsugerovať interpretovi určitý druh hudobného procesu, jeho rytmický, dynamický či melodický prie-

beh, pričom každý interpret môže do značnej miery uplatniť svoju individualitu. (Nesmieme však pritom zabudnúť na autorov komentár, legendu či „pravidlá hry“, ktoré majú dôležitú rolu pri reprodukcii!) Partitúra sa takto stáva nielen textom, ktorý treba prečítať a predviesť, ale je zároveň aj inšpiračným zdrojom, impulzom k otvoreniu dvier interpretových tvorčích potencií a jeho improvizáčnej schopnosti.

Adamčíakova výstava (hoci v tejto oblasti u nás zatiaľ ojedinelá) nám podáva celistvší obraz o svetových trendoch tohoto umenia. Na jej otvorení informoval autor prítomných o vývoji grafickej hudby, o jej ďalších možnostiach a pokúsil sa aj o praktické vysvetlenie jej princípov demonštrovaním priamo na vlastných vystavených grafikách.

„K hudobnej grafike“ — hovorí — „som sa dostal ešte počas štúdia na Konzervatóriu v Žiline. Štúdium niekoľkých partitúr Sylvana Bussottiho a Anestisa Logothetisa (najvýraznejších predstaviteľov tohoto hudobného trendu) ma priviedlo k otázke: ako by som to hral ja, ako by som to mohol robiť ja? V priebehu ďalších rokov som už dostal odpovedi niekoľko. Takmer každý projekt, každý nápad pôsobil inak. Približne ich však možno rozdeliť do niekoľkých skupín. Z hľadiska vizuálneho obsahu sú to partitúry určujúce niekoľko dimenzie hudobného procesu v hrubých kontúrach (melodických — krivky, dynamických — ich hrúbka, veľkosť a pod.) a partitúry, zachytávajúce hudobný proces v symboloch (napr. prázdny štvorec, vyplnený štvorec, obdĺžniky, trojuholníky atď.). Z hľadiska čítania (dešifrovania) záznamu je niekoľko druhov partitúr: predovšetkým „klasické“ čítanie listu zľava doprava, teda ako pri čítaní knihy, čítanie v rozličných smeroch (zhora nadol, diagonálou, zprava doľava) a z rôznych polôh listu a napokon čítanie v ploche, t. j. hudobný priebeh je realizovaný plynulým alebo voľným výberom z celého listu.

Formy?

Ak vôbec možno hovoriť o forme v klasickom slova zmysle... Teda formy, ktoré vo svojich grafických partitúrach používam sú trojaké:

1. uzavretá forma, ktorej časový priebeh je daný v sekundách, hudobný obsah je zachytený v kontúrach. 2. variabilné formy — vznikajú ľubovoľným výberom určitých znakových konštelácií, modelov či štruktúr (prípadne ich vzájomnou montážou alebo mixážou). 3. otvorená forma, ktorú charakterizuje voľnosť vo výbere spôsobu čítania zápisu. Čítanie od začiatku do konca, ľubovoľné vynechanie alebo výber istých úsekov, čítanie z ktoréhokoľvek miesta partitúry sú hlavnými znakmi formy otvorenej.

Názvy?

Názvy mojich projektov nie sú púhym označením pre rozlíšenie skladieb. Často ma práve názov priviedol k myšlienke „prísť mu“ nejakú skladbu, aplikovať jeho význam, obsah na hudobný proces. Názov charakterizuje skladbu buď z jej výtvarného hľadiska (Punkty, Linie, Labyrint), z hľadiska použitej metódy či kompozičnej techniky (Rotácia, Kontúry, Makroštruktúry) alebo podľa hudobného obsahu (Requiem, Clusters, Impulzy, Variácie atď.). Takmer všetky moje hudobné grafiky sú notované na jednom liste (s výnimkou 8 listov Requiem a zatiaľ 12 listov Clusters 2), čo umožňuje, okrem ekonomických výhod i pohľad na celkový charakter, štruktúru a formu diela.

Diletantizmus?

Všetky moje partitúry — projekty — kladú značné požiadavky na interpre-

táciu, predovšetkým na spomenutý improvizáčny moment. Nie je podstatné, či ich hrá profesionálny alebo menej profesionálny hudobník. Podstatné je, aby jeho hudobné čítanie vyrastalo z ducha hudby 20. storočia (hoci nemožno interpretovi vytknúť, ak napr. určitú predpísanú stúpajúcu líniu bude hrať ako G dur stupnicu alebo rozložený akord!) a aby boli zachované „pravidlá hry“, ktoré som mal na mysli pri grafickej realizácii hudobnej myšlienky a ktoré aj interpretovi predkladám.

Aleatorika — náhoda?

Nerád by som použil pojmu „aleatorika“ k označeniu mojich grafických partitúr. Pre mňa je ale náhodnejší jav, než výber podľa vôle interpreta. Osobné rozhodnutie interpreta nie je náhodné. A teda i výsledné znenie možno charakterizovať skôr ako variabilné než náhodné. Okrem vlastnej vôle interpreta, rozhodnutia koordinátora (dirigenta) a autorovho zámeru tu totiž žiaden iný faktor nehrá rolu. A ja sa snažím chápať pojem aleatoriky komplexne. Ak chápeme pojem náhody ako variabilitu výsledku nami neovplyvniteľnú (t. j. jedine autorom nepoznanú), ale to potom skôr nedorozumenie ako aleatorika. Pretože interpret (či už hráč alebo dirigent) drží celkový priebeh vo svojich rukách.

Budúcnosť mojej tvorby? Plány?

Čo sa plánov týka, mám v úmysle ešte viac zvýrazniť moje partitúry a to najmä použitím výtvarných techník, predovšetkým farieb (dosiaľ sú všetky rysované). Ďalej by som chcel aplikovať princípy rozličných spoločenských hier na moje projekty hudby. Budúcnosť? Myslím, že už dnes sa nájdu priaznivci tohoto druhu umenia a verím, že záujem bude mať stúpajúcu tendenciu. Aspoň si to úprimne želim.

Ďalšie „pokyny“: začiatkom apríla bude prebiehať vo V-klube ďalšia Adamčíakova akcia. Predošlé riadky nech teda nezostanú iba malým pohľadom na prvú časť akcie, ale nech sú i pozvánkou na jej druhú časť (ktorá bude bez pochyb zaujímavá), pozvánkou na koncert z grafických partitúr Milana Adamčíaka!

JÁN KOVÁŘ

TVORBA

IVAN HRUŠOVSKÝ:

Sonáta pre husle sólo



Snímka: A. Šmotlák

V skladateľskom výraze Ivana Hrušovského je od kantáty Hirošima badateľný odlišný nový tón. Snahy o poznanie nových kompozičných metód a ich začlenenie do vlastného prejavu vyúsťujú v skladby zvukovo i rozmerovo — proti predchádzajúcemu Hrušovského výrazu — značne zredukované. Toto zjednodušenie je však výsledkom vypracovanosti a premyslenosti vnútorných vzťahov v organizácii hudobného materiálu. Hrušovského naturelu je však cudzí príklon k jednej kompozičnej technike, viac sa vystavuje riziku obťažnosti pri procese syntetického stvárnenia. Tak aj vyskytujúce sa dedekafonické úseky sú traktované voľne, značne vzdialené od pôvodného technického princípu. Navyše sú organizované vo vzťahoch, tvoriacich výrazný, modálny charakter. Melodika sa stáva úsečnejšou, Hrušovský často pracuje s obmenami fragmentárnych úsekov, výrazným formotvorným činiteľom sa stáva rytmická oblasť. Redukcia sa týka aj dynamického priebehu, kontrasty sú stavané tlmenejšie, celkový charakter hudby je introvertnejší. A nie je to zapríčinené len nástrahou ohraničením, tým, že sa Hrušovský orientuje na komorné žánre — zbory Tri madrigalové impresie, Vlna, Sonáta pre husle sólo, ale iste aj vnútornou zmenou Hrušovského skladateľa a človeka.

Skladba Sonáta pre husle sólo je venovaná pamiatke tragicky zahynulého mladého človeka; duševný otras a domyslenie tejto tragédie bolo jediným inšpiračným východiskom. Z toho vyplýva dramaticky útočný, nepokojný až rozorvaný charakter takmer celej skladby. Na začiatku je postavená introdukcija. Jej malé, kludné tempo a meditatívny charakter tvorí jeden z nádo- vých momentov skladby. Dôraz leží na horizontálnej zložke — melodická línia vyrastá z väzby poltónových a celotónových krokov, určujúcich výrazný modálny rámec (pripomínajúci bartókovský princíp celotónovej centralizácie). V ďalšom priebehu sa vyraňuje iný melodický model, ktorý spolu s prvým hrá mimoriadne dôležitú úlohu pri budovaní jednotnosti a kompaktnosti formovej výstavby. Je to kvarto-tritónový intervalový postup, jeho výskyt je evidentný vo všetkých Hrušovského skladbách z obdobia posledných 4—5 rokov. Hoci je to prvok, ktorý bol v slovenskej hudbe dostatočne využitý (ak nie zneužitý), Hrušovský ho používa v záujme organizovanosti voľnejších modálnych úsekov, malosekundového jadra, obsiahnuté v tomto spojení je znovu prostriedkom pre zvýšenie dravosti, tej bartókovskej vitality a dynamičnosti a to nielen v melodickej, ale aj harmonickej zložke (hoci vertikálne útvary sú v Sonáte sporadické). Kombinácia a prelínanie spomenutých melodických modelov sa odohráva dynamicky v jednej rovine, len mierne zvlnenej, kontrastnosť sa dodieľuje variabilitou rytmických zoskupení, čomu napomáha aj voľné metrické členenie. Tok skladby vo vlastnej sonáte dostáva vzrušenejší charakter, výrazným momentom v jeho umocnení je znovu organizácia rytmickej sféry. Pôdorys je členený na pregnantnejšie úseky, odlišené variabilitou konfrontácie spomínaných melodických modelov z introdukcije. Tematicky tu ide o striedanie meditatívneho úseku z úvodu skladby s rytmickou úsečnosťou melodicko-harmonických väzieb na základe kvarto-tritónového vzťahu. Dynamizmus priebehu a osobitosť stvárnenia menších úsekov ovplyvňuje aj bohatšie využitie artikulačných možností sólového nástroja a tempové odlišnosti. Rýchly záverečný úsek sonáty organicky a plynule prechádza v kódu, kde v preste v okamihu prebehne melodický tok, riadený rovnakými vzťahovými elementmi ako v celej skladbe, ktorým sa Hrušovského sonáta akoby náhle ukončuje.

LUBOMÍR CHALUPKA

stáva niekoľko významových rovin, keď ju Duroy a Walter na konci hry spievajú s textom „Maj ma rád“. (Ostatne dramaturgia Novej scény sa asi s oboma autormi rozšírila v hneve, keď ich v programe, vydanom k premiére, naskrze ignoruje. A pritom by sa bol divák ochotnejšie zriekol pohodlného zjednodušovania, stylistickej i myšlienkového neujasnenosti oboch článkov, ktoré v bulletine zostali.)

Zásluhou divadla v každom prípade zostane, že sa ujalo pôvodnej českej novinky, lenže o to väčšia bola i jeho zodpovednosť najmä s ohľadom na existenciu a vývin hudobno-zábavného divadla. No stalo sa, že režisér namiesto úsilia vyhnúť sa lavine ďalších nedorozumení, zlým odhadom libreta (ktoré je, napriek jeho tvrdeniu v novinách, na niekoľko teatrosvetelných rokov vzdialené od crazzy komédie) naplno odkryl jeho slabiny a v spolupráci s choreografom zaťažil ich neprehľadným a zneprehľadňujúcim arzenálom estrádne zjednodušujúcich výrazových prostriedkov, bezduchým karikovaním, kabaretným odľahčovaním „vážnych scén“ (dueto Komisár — Duroy), satúrou, fraškou, groteskou... čo len chcete. Vrávi sa, že hudobno-zábavný žáner všetko unesie. Možno, veď na nálepke prostriedkov nezáleží, lenže základom každej scénickej kompozície je prísny umelecký poriadok (v zmysle „řád“) a logická organizovanosť, v ktorej seba menší detail musí mať svoj vlastný — i keď dieľci — význam, aby nemaril hlbší účin celej produkcie.

Nemožno, pravdaže, vážne vyčítať, že sa inšcenátorom nepodarilo vystihnúť parížsku atmosféru a jej nezameniteľné city. Nie je však dosť pochopiteľné, ak režisér s bezradnou benevolenciou toleruje bezuzdnú, nedisciplinovanú rievu gagov, špičkov, grimás a rozličných pomocných „juj“ a „jaj“, ktorými sa hlavný predstaviteľ domnieval „charakterizovať“ svojho hrdinu. Alebo keď režisér pripustí predimenzovanosť komickej rezolútosti — ináč do koncepcie najlepšie zapadajúcej Walterovej, ktorej po výbornej scéne „...tako ma vyhodí to sedla!“ dovoli odísť ako Mare v Tajovského Ženskom zákone. A pritom živý temperament Eleny Šálkovej mohol výraznejšie typizovať postavu pokryteckej svätušky, keby ho bola dala disciplinované do služieb postavy a nie vkusu publika. Je typické a poučné pre tvorcov predstavenia Miláčika, že z fyzickej hlučnosti a jarmaročnej prepiatosti účinkujúcich najviac vynikla jediná — tá najmenšia a najnenápadnejšia figurka pána Blancha, ktorého úsporne, vkusne a jednako umelecky účinne stelesnil disciplinovaný Zolo Lenský.

Režisér, choreograf aj dirigent sa podriadili osobitému prejavu Ivana Krajička a bez ohľadu na ostatných účinkujúcich celú inscenáciu ušili na jeho mieru. Sice s nádejou, že hercov bodrý štýl strhne obečnosť a predstavenie bude mať úspech, ale súčasne i s nepochopením pre samotnú dramatickú postavu a pre Krajičkov žánrove špecificky vymedzený talent. Tu je jedna zo základných príčin prehry alternujúceho Miskovicsa, ktorý pri predvádzaní choreograficky zafixovaných pohybových gagov pôsobil trápne. A vôbec, bolo to zaoberanie také zábavné úlohu „seržanta afrických légii, hrdinu desiatok bitiek, postrach všetkých nadriadených plukovníkov a ich manželiek, capo primo práporu“ obsadiť zelenými mládenčkami vedľa zreých žien?

A stalo sa, že napriek dramaturgovým sľubom v článku nestál pred divákom „nahý meštiak ako výstražný element, ktorého si treba uvedomiť“, pretože scénickí tvorcovia obrátili ďalekohľad — ten vzdialil a zošúveril postavy, utrátil zmysel komédie a ona medala divákovi ani „zábavu“, „závažnú myšlienku“.

GIZELA MAČUGOVÁ

JAROSLAV SMOLKA

Vladimír Sommer

Päťdesiat rokov českého skladateľa



Snímka: ČSTK

Vladimír Sommer je príslušníkom povestného „ročníka dvadsaťjeden“: ročníka, postihnúť ho v mladistvom nástupe do života a dospelosti vojnou s pracovným nasadením v Nemecku, náletmi, biedou a hladom. V tejto situácii mali mladí adepti hudby zvláštnu výhodu. Zatiaľ čo ostatné vysoké školy boli v Čechách zrušené, pražské konzervatórium, ktoré nemalo štatút vysokej školy, zostalo nedotknuté a štúdium na ňom chránilo pred núteným náborom do Nemecka, či vojnového priemyslu. Je pochopiteľné, že záujem o štúdium hudby bol veľký. Konzervatórium to využilo a prijalo každého, kto prejavil talent. V tejto zvláštny situácii nastalo čosi, čo sa v dejinách hudby vyskytne málokedy: boli pravdepodobne podchytené a profesionálne vyškolené všetky potencionálne skladateľské talenty danej vekovej skupiny, pretože nebolo prakticky tých, ktorí by od tejto možnosti unikli k iným profesiám. Preto je generačná vrstva dnešných päťdesiatnikov až päťdesiatnikov medzi českými skladateľmi taká početná: nájdete v nej asi desiatku mien nepochybne zvučných a okolo štyridsať skladateľských profesionálov, ktorých tvorbu treba rešpektovať.

Medzi týmito tvorcami je dnes Vladimír Sommer nepochybne popredným zjavom. To však neplatí o nejakom organizačnom začlenení: nikdy nevedol v organizačnom slova zmysle nejakú skladateľskú skupinu. V tom mu prekážala jeho ľudská povaha: zostalo v ňom vždy niečo zo skromného, zahriatého chlapca z rodiny, ktorá bola na jeseň 1938 násilne deportovaná zo zabraného českého pohraničia (narodil sa v Dolnom Jitěne u Mostu 28. II. 1921); chlapca, ktorý sa musel k svojej skladateľskej profesii prebiť ťažkým úsilím zo skromných pomorov. Za touto ľudskou nenápadnosťou a neokázalosťou sa však od samého začiatku skrýval bohatý vnútorný svet, nachádzajúci svoj výraz v hudbe a silná vôľa tvoriť, dobývať sa k svojbytným umeleckým hodnotám. To ho pozdvihlo k poprednému umeleckému postaveniu, a to nielen v jeho generácii.

Na pražskom konzervatóriu bol od roku 1942 žiakom prof. Karla Janečka. Dostal od neho nielen základy skladateľskej profesie, ale aj dôkladné teoretické školenie. Po vojne študoval ešte na novozaloženej vysokej škole, Akadémii múzických umení prof. Pavla Bořkovca; pri absolutoriu roku 1950 bol už známou skladateľskou osobnosťou, do ktorej sa vkladali veľké nádeje.

Pre Sommerove začiatky je charakteristické úsilie o zvládnutie modernej kompozičnej techniky a osobitý výraz, ktorý z nej vychádzal. Vzormi modernej techniky sa vtedy rozumeľa tvorba Stravinského, Honeggera, Prokofieva, Hindemitha a ďalších popredných novátorov tej doby. Už v *Sonáte pre dvoje huslí* (1948) a v ďalších komorných dielach je vidieť, že nešlo iba o napodobovanie, ale o osobité rozvíjanie tohoto východiska. Tento jasný a v tvorbe už prenatantne koncipovaný program však skoro skomplikovali širšie spoločensko-estetické súvislosti. Po známych oficiálnych kritikách modernej sovietskej hudby z roku 1948 sa aj u nás začalo rozlišovať medzi pohodlným tradičionalizmom a hudobným výrazom súdobej politicky angažovanej tvorby; to mali byť najvyššie občianske úlohy nového umelca. Vladimír Sommer sa chcel vtedy spoločensky angažovať. Oslobodenie a nové perspektívy socialistického života privítal s plným srdcom a s takou úprimnou dôverčivosťou, že sa nehanbil zhudobniť dobovú politickú frazeológiu. Tak vznikla *Kantáta o Gottwaldovi*, ktorú na jeseň 1949 predviedla Česká filharmónia. Skladateľ podľahol dobovým požiadavkám vo voľbe textu, nie však v hudobnej reči. Tu nad oslavným gestom prevládol tak trochu janáčkovský výraz urputnosti sociálnych bojov. To sa však nepáčilo strážcom ždanovovskej estetiky a Sommera po prvýkrát verejne poučili, že sa odchýlil od vytýčenej línie. S takýmito kritikami sa potom v prvej polovici päťdesiatych rokov stretával pri premiérach svojich koncertných diel takmer stále. Bol totiž verný estetickým ideálom, ku ktorým sa dopracoval v prvých povojnových rokoch a nikdy neuveril, že v tradicionalistickej regresii hudobného jazyka spočíva akákoľvek progresia spoločenského pôsobenia novej tvorby. Melodické a harmonické jednoduchosť používal len tam, kde to vyžadoval žáner: v mládežníckych piesňach, detských zboroch a skladbách pre amatérske spevácke zbory. Tam sa tiež ukázalo, aký bohatý je jeho melodický fond i pri slohovom obmedzení tradičnou diatonikou a formou: i mnohé jeho skladby tohoto druhu patrili medzi najúspešnejšie. Skladateľovej koncertnej tvorbe to však nepomohlo: kritizovali ju ďalej. Toto obdobie bolo previerkou skladateľovho umeleckého charakteru. Jeho *husľový koncert*, dve sláčikové kvartety a ďalšie diela ukazujú, že z nastupenej cesty nikdy neodbočil a krok za krokom sa dostával k osobitému hudobnému výrazu.

Keď v roku 1956 boli ždanovovské kritiky odvolané a odhalilo sa scestie boja proti umeleckému novátorstvu, Vladimír Sommer nemusel meniť orientáciu. Zatiaľ, čo mnohí iní až teraz hľadali, ako vlastne využiť poskytnutú umeleckú slobodu, on prišiel so zrelou a osobite priebojnou ouvertúrou *Antigona* (1957). A onedlho po tom vytvoril vrcholnú hodnotu, v ktorej sa epája suverénne zvládnutý osobitý moderný hudobný výraz so strhujúcim humanizmom a vyjadrením vnútorného nepokoja i obáv človeka našich čias: *Vokálnu symfóniu* (1958). Dielo predviedli až po štyroch rokoch — premiéra bola však o to slávnejšia a potvrdila Sommerovo popredné postavenie v českej hudbe.

Sommerova tvorba do 60. rokov zdôrazňuje ešte črtu, ktorá je veľmi pozoruhodná: skladateľovu sebakritiku, s ktorou sa znova a znova vracia k svojim dielam, aby ich prepracoval a dal im definitívny tvar. Ďalšia veľká symfonická skladba s vokálnou účasťou — *Čierny muž* — bola ohlásená v programe Českej filharmónie, v odbornej tlači vyšla dokonca jej analýza, ale skladateľ v poslednej chvíli stiahol partitúru a podrobil ju novej revízi. *Koncert pre sláčikový orchester, klavír a tympány* predviedli v zahraničí, dokonca s úspechom, ale doma ho skladateľ opäť stiahol z programu, aby mu dal definitívny tvar. Hudobná verejnosť očakáva s napätím, kam smeruje vývoj tejto mimoriadnej umeleckej osobnosti českej hudby našich čias.

GRAMOPLATNE

Nevyužité príležitosti

FLAUTOVÝ RECITÁL

HRÁ MILOŠ JURKOVIČ

Helena Gáfforová — klavír

Milan Zelenka — gitara

SUPRAPHON 1970

Citelné medzery v slovenskej gramofónovej politike sa pomaly zaplňajú. V poslednom období prišlo do predaja niekoľko nových profilových platní, ktoré dokumentujú, že kritika edičnej politiky našla úrodnú pôdu. Medzi významné edičné počiny mohla — žiaľ, musím zdôrazniť, že mohla — patriť aj recitálová platňa nášho flautistu Miloša Jurkoviča. Hoci výber skladieb i ich celková umelecká realizácia je dobrá, no predsa sa mi zdá, že zo strany vydavateľa nebolo urobené všetko, aby sa z nahrávky stala vynikajúca exportná platňa. Tieto možnosti tu totižto boli. V prvom rade k tomu napomáhal veľmi pekný výber skladieb. Na jednej strane sú zastúpení C. Ph. E. Bach (Sonátou G dur pre flautu a číslovaný bas) a J. N. Hummel (Sonátou D dur). Druhá strana patrí Parížovej Hudbe k vernisáži pre sólovú flautu, Ibertovej skladbe *Entr'acte* pre flautu a gitaru a Poulencovej Sonáte.

Platňa bola nahratá v štúdiu bratislavského rozhlasu ešte v roku 1969. Za ten čas Jurkovič opäť pokročil dopredu, jeho



prejav je skoncentrovanejší a získal väčšiu výrazovú plasticitu. Problémy gramofónovej nahrávky sú viac menej výrobného charakteru. Predovšetkým u Ch. E. Bacha je zvuková stránka veľmi tvrdá so zbytočne veľkým priestorom. Vzhľadom k samotnej faktúre skladby i celkovej platni, bola by lepšie celá nahrávka vyznela s čembalom. Tak ako v Ibertovej skladbe sa priamo ideálne snúbi jemná flautová koloristika s decentným gitarovým sprievodom, tak isto mohla aj Bachova skladba vyznieť pre samotného interpreta ďaleko presvedčivejšie a priaznivejšie. Najvydarenejšia — aj po zvukovej stránke —

je druhá strana. Jurkovičov zmysel pre farebnosť a dynamickú nuansovanosť modernej hudby sa tu uplatňuje v plnej miere. Mohla to byť platňa reprezentatívna, no škoda, že pre zvukové i slohové nedotiahnutie prvej strany bude ju zrejme ťažšie presadzovať v zahraničí. Priam nevkusná je obálka platne. Ťažko po nej siaha i ten najvážnejší diskofil. Domnievam sa, že nové vydavateľstvo OPUS by urobilo zásluhu, ný čín, keby sa postaralo aspoň o zmenu tejto odstrašujúcej obálky, čím by iste pomohli k propagácii umelca.

MARIÁN JURÍK

ORCHESTRÁLNE SKLADBY

ANTONA ZIMMERMANN

Komorné orchestre, diriguje BOHDAN WARCHAL
SUPRAPHON, Gramofónový klub 1969

Zásluhou pracovníkov Ústavu hudobnej vedy SAV sa v poslednom období čoraz viac dostávajú verejnosti do vedomia hudobné hodnoty našej minulosti. Po priam svetovom objave Paschu, stretávame sa s orchestrálnymi skladbami Antona Zimmermanna (1741—1781) jedného z popredných reprezentantov hudobného klasicizmu na Slovensku.

Recenzovaná platňa predstavuje druhý diel tematickej edície nie práve najšťastnejšie nazvanej *Najstaršie hudobné pamiatky na Slovensku*. Je to skôr literárny názov, ktorý sa pre gramofónovú platňu nehodí, rozhodne nepriťahuje a nič konkrétne nehovorí. Škoda, že aj v tomto prípade je táto edícia nedotiahnutá, z jej označenia nič nevyplýva o čo ide, kam smeruje a pod.

Popri rozhodne zaujímavých skladbách, taktiež ako v predchádzajúcom prípade zvuková stránka nahrávky nie je na najlepšej úrovni. Zvuk je tvrdý a tvrdo vyznieva i zvuk nástrojov. Kasáciu G dur realizuje anonymný komorný súbor pod vedením Bohdana Warchala, husľové sólo má Viliam Kořínek. Nahrávka po hudobno-interpretáčnej stránke je dobrá, pri prísnejšom merítku pre značku Supraphonu skôr však priemerná.

Sinfoniu in E a Sinfoniu Pastoritu in G interpretuje Komorný orchester Bohuslava Martinů pod vedením Bohdana Warchala. Aj táto nahrávka je zvukovo pomerne tvrdá, bez potrebnej zvukovej plasticity. Taktiež nevybočuje z priemeru doterajších podobných nahrávok.

Za podstatné považujem však skutočnosť, že ide o repertoár, ktorý pri cieľavedomejšej propagačnej práci môže veľa znamenať na našom i zahraničnom gramofónovom trhu. Pre túto tvorbu sú ešte voľné miesta i v gramofónových katalógoch a myslím, že už teraz by sa oplatila revízia celej edície.

MARIÁN JURÍK

Nová maďarská opera

Dramatická kompozícia Imre Madácha Tragédia človeka je po desaťročnej príprave predmetom záujmu divadelníkov: svedčia o tom množstvo inscenačných pokusov, hľadanie čo najadekvátnejšieho spôsobu tlmočenia autorových myšlienok súčasníkovi. Po prvý raz sa však stal Madách centrom záujmu hudobníka, konkrétne operného tvorca (nepočítame scénické hudby k inscenáciám). Autorom novej opery Tragédia človeka je známy maďarský skladateľ György Ránki (nar. 1907).

Z autorovej výpovede pred premiérou:

Po desaťročnej príprave som sa r. 1961 rozhodol pustiť sa do spracovania hudobno-javiskovej podoby Tragédie. Zámer sa zdať každému nerealizovateľný — iba istý môj priateľ, výborný muzikológ, ma posmeľoval: CREDO, QUIA ABSURDUM — „verím v to, lebo je to nemožné“. Libreto a klavírny výťah boli hotové na jar r. 1970, partitúru som dokončil v septembri.

Realizovať v hudobnej dráme Madácha Tragédiu dnes, vo veku avantgardnej a beatovej hudby — je rizikové podnikanie. Môže byť však i aktuálne: po obsahovej i tvarovej stránke. Veď hrdina tejto dramatickej kompozície z minulého storočia — ADAM — je prototypom intelektuálneho človeka, zamýšľajúceho sa nad vývojom jedinca i osudom ľudstva. I dnes veľmi životná a bohato sa vyskytujúca bytosť.



E. Házy a Zs. Bende, hlavní predstavitelia Tragédie.

Sledovať jeho vnútorný boj, zmietanie sa medzi tvorivým nadšením a ničiacou depresiou, prežívať s ním jeho tragické historické vidiny a nakoniec rozhodnutie podúvať sa na zápas so životom a za život — to všetko je dnes oveľa aktuálnejšie, než hocikedy predtým. A pokiaľ ide o dnešný spôsob hudobno-javiskového riešenia tejto myšlienkovitej drámy — možno priradiť ako nový farebný odtieň na paletu operného žánru.

Práca nebola, pravda, iba „zhudobnením“. Predchádzala ju textová úprava, znovudramatizovanie. Cieľom bolo vybudovať takú všeumeleckú — gesamtkunstwerkovskú — stavbu, v ktorej by všetky javiskové komponenty v jednotnej harmónii a v spoločnom rytme slúžili hodnotovému jadrú — silnému náboju Madáchových myšlienok.

Hudba opery usiluje o prístupný, demokratický moderný zvuk, a v prvom rade o službu celkovej dramatickej koncepcii. Jej ambície: do celku vplyvať, a nie na jeho úkor vynikať. Madáchom povedané: „Skryť sa tak, že to až nezbadajú“. Štýl hudby je voľne zložený. Voľne si vyberá z hotoých i „vytváraných“ štýlových prvkov. Nie je otrocko žiadneho zo „zásadných“ štýlových smerov, vopred vypracovanej štýlovej masky — chce slobodne, pružne sledovať metamorfózy drámy.

Hans Heinz Stuckenschmidt, západonemecký muzikológ, výrazná postava svetového hudobného života, p o premiére Ránkiho opery:

V mladosti, čiže asi pred päťdesiatimi rokmi som čítal Madácha a hlboko na mňa zapôsobil. Na javisku som ho nikdy nevidel, ale Tragédiu považujem za veľkú hodnotu európskej literatúry. Keď sa Ránki pred niekoľkými rokmi pri našom stretnutí zmienil o úmysle zhudobniť toto dielo, myšlienka ma nadchla. Teraz som operu videl dvakrát: réžiu považujem za veľmi zaujímavú, ba vynikajúcu, a hudobná realizácia je prvotriedna. Javisková a hudobná interpretácia majú európsku úroveň.

Zhudobniť Madácha je ťažká a veľká úloha. Zaslúži si obdiv, že sa dnes vôbec našiel skladateľ s odvahou siahnuť po tomto texte. Je to veľký ume-



György Ránki

lecký a etický čin — najmä preto, lebo Madáchovo dielo je jedno z najväčších z maďarskej literatúry. To, čo urobil Ránki, svedčí o majstrovi: je hudobníkom, ktorý veľa vie, má dobré tradície a nezručal mosty minulosti! Jeho hudobná reč nie je rečou dnešných moderných skladateľov, ale, myslím si, tento text by ani nebolo možné zhudobniť avantgardnými prostriedkami. A tak Ránkiho hudba má štýlové znaky, ktoré poukazujú na jeho majstra Kodályu, okrem toho na Lisztu, Pucciniho i na Stravinského stredné tvorivé obdobie. A je to aj v poriadku. Kladom je i to, že Ránki patrí medzi tých, ktorí sa ešte nedali vyhnúť z edenu pekných melódii! Cítiť to po celý večer, z každej scény: v diele sú prítomné melódie, ktoré sú dobre spievateľné a celý výtvor má umeleckú jednotnosť, ktorá sa živi z motívického materiálu hudby.

Niektorí kritici vraj vyčítajú Ránkimu eklekticismus. Co znamená eklekticismus? Výber. Podľa toho — v najrýchlejšom význame — aj Mozart bol eklektikom. A tak pokojne zaň možno označiť i Ránkiho — a nie je to chyba. Treba však rozlišovať medzi pozitívnym a negatívnym eklekticismom. Ten druhý je typický pre umelcov, ktorí nemajú čo vlastné povedať. Ránki má a jeho osobitý hlas je vždy nachádzateľný, aj keď sa v niektorých prípadoch ozýva rečou tradície. Považujem ho za osobitú, vyhranenú osobnosť, ktorá je vo svojej dobe irregulárna.

Myslím si, že po menších úpravách, škrtoch (najmä v druhej časti!) našlo by si toto dielo cestu aj na zahraničné javiská. Že s akým úspechom? Na toto v divadelnom svete nikdy nemožno dať odpoveď. Sú výborné hudby, vo svojej vlasti populárne — napríklad u nás Pfitzner — a predsa sa ich ťažko darí exportovať.

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

Štyridsaťpäťročný západonemecký dirigent, organista a čembalista Karl Richter prišiel k nám ovenčený gloriou jedného z najväčších odborníkov na interpretáciu barokovej a najmä Bachovej tvorby. V jeho životopise, ktorý vydala gramofónová firma DGG som sa dokonca dočítal, že jeho činnosť je meradlom a jeho meno symbolom pre dokonalé podanie Bacha. Blížšie zoznámenie mi tohto pozoruhodného umelca predstavilo v neobvyklom — až svojráznom svetle. Bol málovravný a občas vzbudzoval dojem, že stráca kontakt s okolitým svetom a úplne sa ponára do sféry rydzo hudobnej problematiky. Tak sa stalo, že opýtaný bol stručnejší ako ten, ktorý sa pýtal, mnohé odpovede boli nečakané, prekvapujúce strohosťou i obsahom.

Ste v Československu po prvýkrát. S akými pocitmi ste prijímali pozvanie do Bratislavy?

— Potešilo ma, že budem môcť vystúpiť v zemi s takou veľkou kultúrnou tradíciou a v meste, ktoré je známe svojou muzikálnosťou.

Prečo práve Bach a baroková hudba vás tak zaujali, že ste sa na ňu špecializovali?

— Súvisí to s mojou mladosťou. Vyrastal som v cirkevnom ovzduší.

Čím si vysvetľujete prevažujúci záujem dnešného publika a dokonca i mládeže o barokovú hudbu?

— Je to móda, nič než móda.

V Európe sa celý rad súborov a umelcov špecializuje na predvádzanie barokovej hudby. Ktoré z nich pokladáte za umelecky pozoruhodné?

— Baroková hudba sa veľmi pestuje v Londýne, Paríži i v Ríme. Nikoho však nemôžem konkrétne menovať, nepoznám ich ani osobne.

Ako by ste stručne charakterizovali štýlovo najsprávnejšie podanie barokovej hudby. Ste za voľnejšie alebo ortodoxné?

— Žiadne voľné podanie neexistuje. Platí iba jedna zásada, držať sa verne textu, notovej predlohy.

Predstavili by ste sa u nás radšej ako bachovský interpret, než našťudovaním Händlovho Mesiáša?

— Mne je to celkom jedno. Dirigujem všetko, i keď väčšinou veľké oratórne diela. Vo Viedni som už niekoľkokrát dirigoval čisto symfonické koncerty. To isté sa týka aj mojej organovej činnosti.

Prístupili ste k našťudovaniu Mesiáša s nejakým predbežným interpretačným plánom?

— Nie. Iba držať sa len a len notovej predlohy.

Niekoľko dní už pracujete so Slovenskou filharmóniou a jej zborom. Co súdite o ich umeleckej úrovni, najmä so zreteľom na schopnosti reprodukovat barokovú hudbu?

— Vedel som, že ide o teleso vysokej úrovne, preto som tiež pozvanie do Bratislavy prijal. Najmä sláčiky sú vynikajúce.

Miroslav Šulec



Snímka: K. Vyskočil

Nástupca Willi Boskovského



Najmladší a najtalentovanejší rakúsky koncertný majster Rainer Küchl pochádza z dolnorakúskeho kováčskeho mesta Waidhofen an der Ybbs. Od začiatku tohto roku hrá vo Viedenskej filharmónii „prvé husle“ — ako nástupca Willi Boskovského, ktorý odišiel do dôchodku. Tento skok do svetoznámeho orchestra dokázal Rainer Küchl, žiak známeho husľového experta prof. Franza Samohyla na Viedenskej Hudobnej akadémii, ktorý svojho talentovaného zverenca učil zdarma.

Začal hrať, keď mal desať rokov. Jeho otec-huslista čoskoro zbadal nevšedný talent svojho syna. Päťnásťročnému Rainerovi sa priznal jeho vtedajší učiteľ hudby z Waidhofenu dr. Franz Stepanek: „Chlapče, ja ťa už nič nové nenaučím, musíš ísť do Viedne na Hudobnú akadémiu.“ S husľami pod pazuchou pobral sa chlapec do Viedne a päť rokov nato, vracia sa do svojho rodného mesta už ako koncertný majster Viedenskej filharmónie, nástupca Willi Boskovského. Výkon, aký môže dokázať iba veľký talent.

Rainer Küchl, najmladší potomok rumunskej rodiny, ktorá sa pred rokmi vysťahovala do Rakúska, bol jedným z 23 uchádzačov, ktorí sa ešte na jeseň roku 1970 prihlásili na konkurz o miesto koncertného majstra.

Skúška sa konala vo viedenskej opere v týždni pred Vianocami. V prvý deň museli kandidáti — z 23 uchádzačov zostali už len siedmi, medzi nimi aj poslucháč Hudobnej akadémie Rainer Küchl — anonymne za oponou zahrať niekoľko sólových skladieb. Skúšobná komisia nechcela byť ovplyvnená či už menom, alebo osobnosťou kandidáta. Na druhý deň hrali aj s orchestrom. O pol hodiny neskôr oznámil šéf Štátnej opery Reif-Gintl meno nového koncertného majstra Viedenskej filharmónie. Stal sa ním Rainer Küchl.

K. U

Shakespeareov Othello v rúchu rock-muzikálu



Othello a Desdemona (Jack Good a Sharon Gurneyová).

Dramatik Shakespeare po prvý raz vstúpil na dosky hudobného javiska pred tridsiatimi rokmi v muzikáli Rodgersa a Harta The Boys from Syracuse. Akademické kruhy to pobúrilo — považovali to za znesvätenie. Po desiatich rokoch sa však objavila ďalšia muzikálová adaptácia tohto autora — Skrotenie zlej ženy v Porterovej Kiss Me Kate. A jej prenikavý svetový úspech takmer definitívne umlčal odporcov. V záplave muzikálovej produkcie sa čoraz viac a čoraz zjavnejšie akcentuje kvalita predlohy — dôkazom je časté siahanie po literárnych klenotoch: Dickens, Voltaire, Shaw, Wilder, O'Neill a ďalší. Listinu „adaptovaných“ klasikov však nesporne vedie Shakespeare. A tak te-rajšia londýnska premiéra muzikálu Othello „bohobojných“ už nevzrušila. Azda i preto, že nenarúša doterajší — už akceptovaný — štýl shakespeareovských adaptácií. Novosť je iba v hudbe: napriek bluesovým a jazzovým prvkom, hudba R. Pohlmanna a E. D. Zoghbyho je v podstate popová, či lepšie rock and rollová — a kvalitná: niektorým číslam muzikálu predpovedajú aj veľký individuálny úspech. Firma Polydor pohotovo pripravila a vydáva gramofónový album s hudbou Othella, s hudbou, ktorá sa vraj lepšie vydárla než samotná divadelná produkcia.

Slabší ohlas inscenácie Othella — v prospech hudby Othella vidí kritika najmä v tom, že takmer celý ensemble hrajúci Shakespearove postavy skladá sa z kvalitných a známych interpretov pop-music, zvyknutých na individuálnu produkciu. Muzikál však nie je iba rad čísel, je aj hra, pohyb. A v tom sú hrajúci speváci ešte predsa len menej skúsení.

Za Ferdinandom Krčmářom

Určite tak skoro nezabudneme na tragicky zomrelého basistu SND Ferdinanda Krčmářa (†19. II. 1971), milého priateľa, veselého spoločníka na scéne — i za ňou, váženého umelca v každej úlohe, ktorú vytvoril nielen na našej, ale i na viacerých českých scénach. Bol by sa dožil 2. V. 69 rokov. Rodák z Teplic-Sanova podľahol divadelnému čaru — i keď z domu nemal na to požitkanie. Prvou „štáciou“ bola Plzeň, potom nasledovala Východočeská spoločnosť, s ktorou r. 1919 prišiel na Slovensko. Tu 1. III. 1920 spoluotváral, ako člen zboru a sólista na malé úlohy brány SND. Po českých angažmánoch, r. 1930 nastupuje v Plzni už ako renomovaný sólista opery a operety. Plzeň ho lákala i pre blízkosť Prahy a tamajšieho Národného divadla. Sám na to spomína: „V národnom som sa dostal „k lízu“ iba vtedy, ak niektorý sólista odriekol predstavenie. No i tak bolo pre mňa veľkým vyznamenaním, že som tam mohol spievať. V Plzni vznikla po prvej svetovej vojne Plzenská filharmónia, tu sa mi naskytla príležitosť spievať oratóriá a kantáty svetových a českých autorov. Cez druhú svetovú vojnu to bolo v českých divadlách všelijaké... Nebol som z tých, ktorí mlčali, a vtedy išlo o všetko — najmä tomu, kto cítil komunisticky a pracoval... Divadlá zavreli, nastúpili sme do manuálnej roboty, ale zavše sa našiel čas na koncerty mimo Plzne. Zväčša za proviant, ktorý sa vtedy zišiel... Po skončení druhej svetovej vojny som prijal angažmán v Brne, kde viedol divadlo výborný český režisér Ota Zitek. Po roku som prišiel do SND. Tu som skončil v r. 1960 svoju divadelno-umeleckú kariéru.

Ferdinand Krčmář inklinoval hlasovými i hereckými dispozíciami k bas-buffovému odboru. Hlas mal viac svetlej, trochu nazálnej farby, ale zvučný až do konca, i keď v tremole už bolo cítiť upotrebenosť, čo sa ukázalo zvlášť pri dlhšej kantiléne. V dobrej hlasovej pozícii však zdolával i barytónové výšky. Krčmářovou najvyššou školou bola prax na scéne. Veľmi bistro rozoznal — najmä v Bratislave — na čo stačí. Prikláňal sa skôr k menším úlohám, ktoré však nikdy „neodba-vil“, ale vŕlil im život, či už išlo o úlohu Benoit (Bohéma), kostolníka (Tosca) — kde bol jedinečne disponovaný na rytmus, Giacomu (Era Diavola), Remandada (Carmen), Varlaama (Boris Godunov), Příbeka (Psohlavci), alebo richtára (Jej pastorkyňa). Z väčších úloh mu bol najbližší, Kecal z Predanej nevesty, ktorého za 40-ročnej kariéry spieval asi 600-krát. Ale vynikol aj ako Marbuel z Čerta a Káči, Janko z Blodkovej opery V studni, Osmin z Únosu do serailu, Leporello z Don Juana, Don Pasquale, Basilio, alebo doktor Bartolo, Mumlal z Dvoch vdov a pod.

Za umeleckú prácu dostal vyznamenanie „Za zásluhy o výstavbu“. Vďaka mu za prácu, ktorú vykonal na zveladení opery SND!

ŠTEFAN HOZA

Symfonická relácia Československého rozhlasu v Bratislave

Premiérové relácie slovenských autorov

D. Kardoš: Východoslovenská predhra (SOČR, dir. dr. E. Rajter — obnovená premiéra).

M. Bázlik: Kvarteto v starom slohu (Slovenské kvarteto); J. Pospíšil: Tri invencie pre flautu, klarinet a fagot (VI. Brunner ml. — flauta, A. Hruška — klarinet, J. Martinkovič — fagot); E. Suchoň: Ad astra. Päť piesní pre soprán a klavír (A. Kratichvílová — spev, B. Kalábová — klavír).

Slovenskí autori a interpreti v premiérach

Slovenskí autori: Na I. programe 11. III. od 22,00 v Koncerte komornej hudby I. Hrušovský: Sonáta pre sólové husle (V. Šimčíško) a R. Berger: Konvergenzie II. pre violu sólo (J. Kyška), 15. III. od 13,00 v Popoluďňajšom koncerte O. Ferenczy: Veselica (SOČR dir. E. Rajter — obnovená premiéra), 18. III. od 22,00 v relácii Slovenská komorná hudba P. Bartovič: Variácie na Beethovenu tému (Bratislavské dychové kvinteto). Na III. programe 12. III. od 13,30 v Komornom koncerte D. Martinček: Invokácia a fuga (A. Cattarino — klavír), 15. III. od 22,15 v Koncerte súčasnej slovenskej symfonickej hudby J. Cikker: Hommage a Beethoven (SF dir. L. Slovák), 19. III. od 13,30 v Komornom koncerte Z našich nových nahrávok: J. Kowalski: Miniatury pre klarinet, lesný roh a klavír (A. Hruška — klarinet, J. Švenk — lesný roh, V. Kelyová — klavír).

Slovenskí interpreti: Na I. programe 11. III. od 22,00 S. Cincadze: VI. sláč. kvarteto. Hrá Slovenské kvarteto. Na III. programe 13. III. od 11,15 hrá M. Bázlik Prelúdiá a fúgy z II. dielu Temperovaného klavíra J. S. Bacha, 19. III. od 13,30 v koncerte Z našich nových nahrávok G. Rossini: Kvarteto č. 1 F dur. Hrajú členovia bratislavského dychového kvinteta. Z. A.

Rokovali o hudbe

Dňa 25. februára t. r. uskutočnilo Ministerstvo kultúry SSR pracovnú poradu vedúcich pracovníkov v hudobnej oblasti a členov Slovenskej hudobnej rady. Predmetom rozsiahlej diskusie boli: 1. Úlohy v hudobnej oblasti v roku 1971, 2. Propagácia slovenskej hudobnej kultúry v zahraničí, 3. Správa o začatí činnosti hudobného vydavateľstva OPUS. Schôdzku uviedol a diskusiu uzavrel nový riaditeľ Správy umenia MK SSR Jozef Kot. K jednotlivým podnetným problémom nášho hudobného života sa budeme v priebehu roka v našom časopise vracáť.

● Zahraničné vystúpenia našich umelcov a ties: Ladislav Slovák bude dirigovať 8. a 9. III. dva koncerty Berlínskeho symfonického orchestra so sólistom z Rumunska (klavír) — Valentinom Gheorghiu. Bystrík Režucha bude dirigovať jeden koncert symfonického orchestra v Miškeci. Na programe sú diela Bartoka, Beethovena a Čikera. Irma Skuhrová — organistka — odišla na 10-dňové turné po ZSSR, dr. Ferdinand Klinda bude účinkovať 31. marca na Bachovskom večere v Belehrade. SKO uskutoční 10.—17. III. 5 koncertov v NDR. Sólistami budú B. Warchal, V. Dobručky a A. Cattarino. Symfonický orchester čs. rozhlasu v Bratislave bude účinkovať v rámci festivalu Marcové dni v Ruse (Bulharsko) v dňoch 28.—29. III. Okrem festivalu uskutoční orchester koncerty v Gabrove a vo Vraci.

KONKURZ

Umelecký šéf opery Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na voľné miesta v sólistickom ensembli a to do všetkých hlasových skupín.

Konkurz bude dňa 23. marca 1971 o 14. hod. na javisku Divadla P. O. Hviezdoslava.

Záujemci nech pošlú prihlášky Opere SND, Bratislava, Gorkého ul. 4 a uvedú svoje školské, odborné vzdelanie a divadelnú prax. Cestovné uhradíme iba prijatým uchádzačom.

Konkurz

Riaditeľstvo Konzervatória v Košiciach vypisuje konkurz na 1 miesto stredoškolského profesora husľovej hry a na 1 miesto klavírneho korepetitora s nástupom od 1. septembra 1971.

Vyžaduje sa absolútorium Vysokej školy alebo konzervatória. Žiadosti doložené dotazníkom, životopisom a dokladom o vzdelaní a praxi treba zaslať riaditeľstvu

Konzervatória v Košiciach, Leninova ul. č. 93 do 1. mája 1971. Uchádzači budú na konkurz písomne pozvaní.

Jubilanti

MARKA MEDVECKÁ

V týchto dňoch oslávila svoje životné jubileum pedagogička spevu bratislavského konzervatória — prof. MARKA MEDVECKÁ. Po maturite na zvolenskom gymnáziu v r. 1935 vstúpila do speváckej triedy prof. Branbergerovej na pražskom konzervatóriu. Ešte ako poslucháčka často vystupovala i mimo školských akcií a hostovanie v bratislavskom ND (ako Marienka v Predanej neveste) rozhodlo o jej angažmán na túto scénu ihneď po absolútoriu (r. 1940).

Vrodená muzikalita, vytríbená hlasová kultúra a pohotovosť viedli ju čoskoro k ovládaniu širokého repertoáru, počnajúc opernými áriami, cez umelé, ľudové piesne až po novinky súčasných autorov domáciach i zahraničných. Za svojho pôsobenia na scéne SND v Bratislave v rokoch 1940-52 našťudovala celý rad väčších i menších operných postáv najrozličnejších štýlových epoch. Jej umeleckému naturelu i povahovému založeniu azda najlepšie konvenovali diela slovenského operného repertoáru. Bohatá bola aj jej koncertná činnosť po celom Slovensku, v rozhlase, pričom aj tu uprednostňovala tvorbu slovenských autorov. Študovala na FFUK a získala kvalifikáciu profesora pre vyučovanie na gymnáziu v jazyku francúzskom a v hudobnej výchove.

Ako dobrovoľná sestra Červeného kríža sa zapojila do SNP. Využila svoje jazykové znalosti — ošetrovala francúzskych partizánov. Účinkovala i pomáhala pri budovaní povstaleckého rozhlasu, za čo bola po potlačení povstania prepustená — až do oslobodenia — zo služieb SND.

Svoje bohaté skúsenosti z praxe využíva jubilantka vo svojej pedagogickej praxi na bratislavskom konzervatóriu, kde pôsobí od roku 1952 až dodnes. Je tiež dlhoročnou (už 15. rok) hlasovou poradkyňou súboru Lúčnica, 3 roky usmerňovala hlasový výcvik v Speváckom zbere bratislavských učiteľiek, v súčasnosti pôsobí tiež ako vokálny pedagóg v opere Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici. Funguje ako členka rozličných odborných komisií a porôt v súťažiach. Jej odchovanci sú najlepším dokumentom jej pedagogických výsledkov. Medzi najcennejšie trofeje jej žiakov patrí 3. miesto a medaila E. Grúberovej na XV. medzinárodnej súťaži v Toulouse v r. 1968.

Príznačnou vlastnosťou prof. Medveckej je úporné prekonávanie prekážok, ktoré je bázou jej široko rozvetvenej činnosti i príčinou krásnych pedagogických výsledkov.

-žk-

ROMAN RYCHLO

V súčasnosti dozrieva na Slovensku situácia, keď sa začína kryštalizovať a vyhranovať slovenská klavírna metodika a pedagogika. Popredným reprezentantom tohto úsilia je aj dr. Roman Rychlo, profesor klavíra na bratislavskom konzervatóriu, ktorý 23. februára oslávila svoje päťdesiatiny. K doterajším bázam klavírnej výuky na princípe fyziologickom, psychologickom (alebo ich kombinácii) pristupuje Rychlo s novou koncepciou uplatňovania fyzikálnych zákonov pri tvorení klavírneho tónu. K tomuto aspektu dospel na základe štúdia matematiky a hudobnej výchovy na Pedagogickej fakulte, ktoré ukončil roku 1952 dizertáciou na tému Dialektika umelecko-hudobnej výchovy.

Po maturite na gymnáziu r. 1939 zložil jubilant r. 1943 štátnu skúšku z hudby. Na bratislavskom konzervatóriu bol žiakom v klavírnej triede prof. Frisca Kafendu: počas jeho choroby absolvoval r. 1949 v triede A. Kafendovej. Prof. Rychlo začal svoju pedagogickú činnosť na hudobnej škole v Trnave už r. 1944. Od r. 1949 pôsobí na bratislavskom konzervatóriu ako pedagóg, korepetitor a od r. 1951 ako profesor hlavného predmetu. Pre poslucháčov konzervatória vypracoval skriptá: Základy hudobnej didaktiky, Základy hudobnej pedagogiky, Stručný prehľad dejín pedagogiky. V súčasnosti prednáša i základy polytechnickej praxe klaviristov — predmet — ktorý sa sústavne prednáša z celej republiky jedine na bratislavskom konzervatóriu. Rychlo nadväzuje v ňom na princípy a skúsenosti známeho slovenského opravára a staviteľa klávesových nástrojov — Arnolda Hanku.

Okrem vyššie spomenutých prác napísal jubilant rad teoretických štúdií o problematike interpretácie najmä modernej slovenskej klavírnej tvorby. Publikoval menšie články a recenzie do odborných časopisov i v dennej tlači. V súčasnosti pracuje na teoretickom spracovaní témy Fyzikálne vlastnosti klavíra z hľadiska problémov klavírnej metodiky (vyjde neskôr aj knižne).

V. Čížik

GEJZA TOPERCZER

Milovníci ľahkého hudobného žánru dobre poznajú meno hudobného skladateľa Gejzu Toperczera, autora úspešných tanečných piesní, piesní pre deti i celého radu orchestrálnych skladieb. Začiatky jeho tvorby sa datujú vlastne od roku 1950, keď vstúpil do služieb košického rozhlasu, kde pôsobil ako redaktor hudobného oddelenia, neskôr ako hudobný režisér a nakoniec ako dramaturg rozhlasových hudobných telies. Rozhlasová atmosféra pôsobila inšpiračne na jeho tvorivé snahy. Z tých čias pochádzajú jeho úspešné piesne Žltá ruža, Domov je krásny, Piesnička o drozdovi, Pod s nami. Z novších treba spomenúť tanečné piesne Vyznanie, Polka pre čembalo (čembalový part nahral jeho syn, dnes už známy klavírny umelec Peter Toperczer) a skladbu Dlhé tiene, známu v podaní orchestra G. Broma.

Gejza Toperczer dožíva sa 55 rokov života. Narodil sa dňa 26. februára 1916 v Košiciach, kde aj maturoval. Pritom študoval hru na klavír u prof. B. Schmidtovej. V Prahe začal študovať medicínu, toto štúdium však obetoval povolaniu hudobníka, ktorému venoval celý svoj život. Teoretické znalosti získal u prof. M. Vileca, ktorý v 50-tych rokoch pôsobil v Košiciach.

(TŠM)

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 Ursinová (redaktorka), dr. Zdenko Nováček, CSc. (predseda), Pavol Bagin, prom. hist. Eubomír Čížek, doc. Eva Fischerová, Elena Janáková, Ivan Palovič, dr. Ivan Stanislav, Bohumil Trnečka 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, Čs. armády 29/a. Inzerčné oddelenie Bratislava, Gorkého 17. Rozširuje PNS. Cena jedného výtlačku 2.— Kčs.

Čo je na opere múzejné?

(Dokončenie z 1. str.)

literárni či hudobní spolupracovníci hercov alebo spievajúcich hercov, skrátka divadla. Tak tomu bolo i v dejinách opery, pokiaľ tu bola silná komunikačná väzba od divadla k autorovi, a tá tu bola, najmä keď jej nestál v ceste taký nepriepustný filter, akým je napríklad úcta k autorovi, kult živého klasika, alebo pohodlie a cesta najmenejšieho odporu. Tá väzba bola zvlášť tesná v tých prípadoch, kde skladateľ a divadelník boli tou istou osobou a v niektorých prípadoch ju neprerušil ani absolútny filter — autorova smrť. Niekedy sa totiž našlo aj riešenie tu: Hoffmannove rozprávky, Carmen, skoro celého Musorgského a niektoré diela Janáčkového hráme v cudzích úpravách a redakciách — a celkovo nám to neprekáža.

Nemám nič proti múzeám a súhlasím s tým, že práve ony uchovávajú esenciu ľudstva, ako v diskusií pripomenul citátom z André Malrauxa dr. Holzknecht. Ak cíti niekto slovo múzeu ako nadávku, možno ho iba poľutovať, chodil asi len do veľmi zlych múzeí. Múzeum samo osebe nie je nič staré, múzeá ešte dlho nebudú patriť do múzea: veď múzeum nie je nič anachronické, naopak, je to veľmi nádvny vynález, celkom moderná vymoženosť. Je práve paradoxom múzea, že uchováva staré veci je čímsi veľmi moderným. Nakoniec — existujú aj múzeá moderného umenia. Tu, čo však charakterizuje každé múzeum je to, že hotový artefakt je tu prezentovaný, a to skôr ako cieľ, než ako oznamovací prostriedok. To platí dvojnásobne o tých múzeách, v ktorých sú najzaujímavejšie umelecké klenoty. (Toho, kto by chcel presnejšiu definíciu, môžem odkázať napríklad na svoju štúdiu Ostenze jako mezní prípad sdělování, Estetika 1967, č. 1 str. 2.) To, čo sa hovorilo o múzeách, platí aj o operných divadlách, ktoré — napriek tomu, že živé ako každé iné divadlo — práve tieto hotové a ucelené slávne artefakty a klenoty inzerujú a svojmu publiku sľubujú. V tomto zmysle operné divadlo bolo a je inštitúciou múzejnou (nie muzeálnou) a tento svoj charakter nemôže prekročiť ani sebeodvážnejšou a sebamodernejšou inscenáciou. Operný divadelník môže tento svoj údel jedine prijať — čo sa v diskusií prejavilo v príspevku rež. Michaila Mordvinova, ktorý sa zachytil sloganu o múzeu a nadšene proklamoval poslanie operného divadelníka byť sprievodcom po tomto nádhernom múzeu a zasväcovať ďalšie a ďalšie generácie do krás nesmrteľných diel. Alebo môže týmto údelom pohrdnúť, a — zostávajúc ciceronom — môže vyhlásiť právo na celkom slobodnú a nezávislú tvorbu. Poznáť tiež sprievodcov, ktorí centrom vysvetlenia urobili svoje vlastné podanie, a nie komentovanú expozíciu. A nemusia to byť vždy iba blázni, dokonca je možné predstaviť si múzeum, kam ľudia chodia za ciceronom, a nie za zbierkami. V histórii moderného umenia sme aj svedkami emancipácie nových umení, či meta-umení, ktorých predmetom je iné umenie: výstavníctvo a umenie disc-jockey-ské, stojí tu spolu s umením režisérskym — ako príklady za mnohé ďalšie. Pravda, múzeum neprestane byť múzeom ani sebeoriginálnejšou expozíciou, a dokonca ani vtedy, ak rozstrihá svoje originály na rezancečky a urobí z nich roláže a koláže. Analogia tu pokukľáva (tu nakoniec nejde o nena-hraditeľné originály), ale moderná réžia je trochu koláž: v takom prípade by bolo správne neinzerovať Aidu Verdiho, ale Aidu režiséra X. Y., podobne ako to robí film. Zdá sa, že práve film má na tom zásluhu (či vinu), že po kulte skladateľa a kulte libretistu (kult Metastasia v 18. storočí) zije-me v období kultu režiséra.

Nemám teda nič proti múzeám a ich nadšeným sprievodcom, a nemám nič ani proti „samostatnému“ umeniu cicerón-skemu, disc-jockey-skému a režisérskemu. A dokonca ani nič proti teoretickej nadstavbe jedného či druhého zamerania. S jednou podmienkou: že sa táto teoretická nadstavba nad múzejným umením, ktoré je len časťou hudobného divadla, nebude extrapolovať a zovšeobecňovať na hudobné divadlo celé. Primeranejší kľúč k jeho teórii bude treba totiž hľadať inde: v tých divadelných útvaroch, kde nie skrytý Cyrano, ale zjavne sa zajakávajúci Kristián sám je tým prvotným tlmočníkom — i výpovedou.

DIRIGENT

pred orchestrom

III. V predchádzajúcich dvoch číslach HŽ sme uverejnili časti z práce prof. Dobrodinského: Dirigent očami instrumentalistu — z kapitoly, venovanej pohľadu na funkciu dirigenta. Dnes vyberáme z portrétov českých umelcov, ktorí stáli pred orchestrom, v ktorom autor po dlhé roky umelecky pôsobil.



Ludvík Vítězslav
Čelanský
(1870-1931)

Patril v svojej dobe k popredným českým dirigentom, i keď posudky o ňom neboli celkom jednoznačné. Jedni ho pokladali za geniálneho umelca, druhí mu síce tieto umelecké kvality priznávali, ale s mnohými výhradami. Isté je, že mal v tom čase medzi hudobným obecnstvom veľkú popularitu a

takisto vo vývoji českej hudby zohral nejednu závažnú úlohu. Stál pri zrode Českej filharmónie, Vinohradského divadla, pri obrodení ČF v roku 1918 a založení Šakovej filharmónie, kde som sa s ním ako jej člen stretol. Pre toho, kto ho začal poznávať a s ním pracovať mal mnoho predností. Vždy veľmi slušný, spoločensky uhladený, pre členov orchestra obetavý (mne, jednému z najmladších pomohol priamou intervenciou v bytovej otázke, iným za vojny, podľa slov V. Vačkářa sám nosil bochníky vtedy vzácného chleba), vedel si získať priateľov. Pri dlhšej spolupráci sa však objavili i jeho nedostatky v tom, že jeho repertoár bol dosť ohraničený a že celé oblasti hudobnej tvorby mu boli dosť cudzie — myslím si, že i pri svojom nadaní nemal snahu starostlivo štúdiom ich ovládnuť. Mal zásadu, aby každý nástroj „spieval“ a aj detailné sóla mali potrebnú náladu. Spomínam si na jeho „sám pán“, s akou obľubou si nechával hrať jednotlivcov, aby toho dosiahol. Jeho začiatok „Luhů a hájů“, ktorý často znie v ostinátých spevných hlasoch monotónne, mal výraz, ktorý som už nikdy nepočul. Bol to skutočne radostne pokojný spev na jeho text: „Jak si krásná země česká“. Nenapodobiteľné bolo aj jeho predvedenie Fibichovej symfonickej básne V podvečer, ako vôbec práve v tejto hudbe dominoval. Avšak podľa známeho: „Je síce ťažko zvíťaziť, ale ešte ťažšie víťazstvo si udržať“ — bola jeho tragika v tom, že oslnil, zaujal, ale nevytrval. V tom čase sa už začínal rodiť nový moderný dirigent, ktorý okrem svojho nadania potrebuje ešte veľa študovať. V tom Čelanský zaostával, hľadel na niekoľkých svojich obľúbených autoroch a z nich opäť len na niektorých skladbách.

Z jeho skladateľského diela sa pamätám na prvé dve skladby Adam a Noe z trilógie Adam — Noe — Mojžiš, ktoré podľa jeho vysvetlenia mali opísať vznik zeme, geologické katastrofy, prvé obrovské zvieratá, rozmarnosť ľudu, potopu atď. Všetko podané s podivuhodnou inštrumentálnou farbitosťou, ale i nabubrelosťou. Lepšie sa mi páčil jeho Hymnus slnku podľa básne sv. Františka, písaný s horúcim zaujatosťou o obsahu, prostý v použitých prostriedkoch, vnútorne prežitý. Veľa z jeho osudu sa mi osvetlilo, keď som ho s ostatnými kolegami z dychového kvinteta v roku 1921 navštívil a požiadal o jeho mienku a radu. Po predložení nášho plánu chcel odpovedať, ale energické slová jeho manželky: „Počkajte, Ludvíku“ mu naznačili, že hovoriť bude ona. Boli sme tým veľmi sklamaní.

Po niekoľkých rokoch pri jubileu ČF pozvali Čelanského dirigovať Slovenské tance. Môj dojem bol neradostný. Všetko to, čím kedysi oslňoval — rubato, náladovosť, vyzdvihovanie inštrumentačnej farbitosti — bolo prehnané a tým aj skarikované. Aj jeho spôsoby (pokiaľ nešiel na pódium, nedal si dolu rukavice, takto nosil v rukáve, aby sa jej nedotkla cudzia ruka) stratili kúzlo a zaujímavosť. Čas priniesol už aj medzi

umelcov značné scivilnenie, než aby nám to imponovalo. Ešte sa síce nosili čierne klobúky so širokou striedkou, ale rozhodne už nie čierne zamotové saká a vejúca kravata. Jeho smrť nezbudila pozornosť, naopak potvrdila, že už stál celkom mimo hlavného prúdu nášho hudobného diania.



Oskar
Nedbal
(1874-1930)

O jeho živote som bol pomerne dost informovaný a tak keď po prvej svetovej vojne sa presídlil z Viedne do Prahy, mnohému som porozumel: prečo napríklad pri svojej svetovej preslávenosti nezaujal hneď v našom hudobnom živote nejaké vedúce miesto. Udalosti okolo jeho odchodu z Českého

kvarteta i jeho operetná tvorba boli pre mnohých našich popredných a vplyvných umelcov dostatočným dôvodom, aby sa k nemu správali odmietavo. Preto ponuka Vl. Šaka k dirigovaniu jeho orchestra mu bola vítaná. Vtedy sa dokončovala stavba veľkej sály Lucerny (hlbili ju až vtedy, keď bol palác už hotový) a pri akustickej skúške so Šakovou filharmóniou bol už aj O. Nedbal. Jeho výrok, že táto sála bude znamenať novú epochu k českej hudbe, sa nespínil pre mnohé nedostatky, z ktorých najpodstatnejšie boli akustické príčiny. Ale pretože jeho názoru sa verilo a priestornej sále sa prikladal taký veľký dosah, je najlepším dokladom, že jej prvým správcom bol sám Nedbal. Aj keď niektorým jeho priateľom išlo iste o to, nejakým spôsobom ho v Prahe usadiť. Cyklus Beethovenových symfónií, bol umelecky — ako sa u neho predpokladalo — na veľmi vysokej, ba v pomere k vtedajšej Českej filharmónii, najvyššej úrovni. Jeho Beethovenovské scherzo, to bol sám rytmus, nadľahčený jeho úspornými gestami, ktorými len v potrebných chvíľach akýmsi nabadnutím taktovkou dal napred sa rútiacemu toku potrebnú injekciu. Možno povedať, že každá jeho interpretácia ktoréhokoľvek diela mala vždy pri všetkej potrebnej citovosti istú vecnú mužnosť, bez nezdravého sentimentu. Týmto cyklom tiež vyvrcholila činnosť ŠF, ktorá sa vtedy začala rozpadávať a tým sa automaticky skončila i činnosť O. Nedbala, na ktorého miesto nastúpili mladší dirigenti, ktorých meno nemalo takú závažnosť, aby utrpelo mnohými reprodukčnými výkyvmi rozkladajúceho sa orchestra. Nedbal potom dirigoval príležitostne, napríklad Mendelssohnovu hudbu vo Sne noci svätajanskej vo Vinohradskom divadle za réžie J. Kvapila. Myslím, že až jeho definitívny odchod na riaditeľské miesto ND v Bratislave celkom upokojil kruhy, ktoré nežili jeho činnosti v Prahe. Potom pohostinsky dirigoval v ČF a prekvapoval nás svojimi úspornými gestami i temperamentom a istou svižnosťou gesta (na jeho korpuľentnosť prekvapujúcou), vedel dať skladbe potrebnú agogiku. Šeherezáda mala všetok orientálny kolorit, ale aj nehu s pôsobivým vystupňovaním v závere. Skúšal veľmi večne, ako umelec celkom zasvätený do problémov inštrumentácie, zo svojich bohatých skúseností mohol neraz i konkrétne poradiť mladému sólistovi. Jeho znalosť sveta po materiálnej stránke hlásala zásadu, že je ťažké robiť dobré umenie, ale ešte ťažšie dobre ho predať. Nedbalov mimoriadny zmysel pre realitu života charakterizuje i nasledujúce: Keď raz hosťoval v ČF, dal si na program i skladbu svojho priateľa, vplyvného

úradníka. Keď skúšal skladbu, povzdychol si keď z čembalistov: „To je stupidnosť!“. Nedbal to počul, prerušil skúšku a uvážene odpovedal: „Chlapče, keby všetci dobre písali — bolo by s nami zle!“ Na sklonku svojho života bol zrejme tiesnený svojim riaditeľským postavením a keď mal na programe novinku, nebol s partitúrou dostatočne oboznámený. Ale filharmonici ho pri dirigantskom pulte videli radi pre jeho žoviálne chovanie a jeho tragická smrť dojala každého. Keď sme po rokoch po koncerte v Záhrebe kladli vence na jeho hrob, iste to nebol iba akt spoločensky formálny, ale úprimne ľudský.



František
Neumann
(1874-1929)

Moje spomienky naňho sú spojené s menom Janáčkovým. Tento dirigent sa objavil v ŠF, keď orchester prešiel svoj krátky zenit, a medzi inými skladbami, ktoré mal na programe, bola Janáčkova symfonická Balada bláznika. Notový materiál bol dosť zlý a nezvyklosť Janáčkovej orchestrálnej sadzby

a rytmiky bola dostatočnou prekážkou, aby dielo vyznelo problematicky. Hlavne, keď dirigent ničím neupútal, čo by ho v očiach orchestra postavilo nad priemer pohotového, rutinovaného dirigenta. Vtedy ho správdzla mladý Jaroslav Kvapil (1892-1953), na ktorého som sa obrátil s otázkou, prečo Janáček vo veľkom tempe používa napr. namiesto 6/8 — 6/16 takt, čo pre hráča zbytočne komplikuje vizuálny prehľad v rytmických partiách. Citovaný Janáček výrok: „Aby dávali pozor“, sa mi zdal málo presvedčivý a priam podivinský.



Otakar
Ostrčil
(1870-1935)

Vo funkcii dirigenta mal všetky črty vysoko kultivovaného človeka. Občas ako šéf ND hosťoval v Českej filharmónii. Myslím, že ho pozývali kvôli jeho postaveniu v ND, aj ako významného skladateľa a v neposlednom rade i preto, že jeho hosťovaním naznačilo dobrú vôľu vedenie ČF k táboru Z. Ne-

jedlého. A že na Ostrčilovi tomuto táboru záležalo vidno aj z toho, že sám Nejedlý sa zdúšťoval hoci ktorej skúšky ako poslucháč. Ostrčil bol pri skúškach vecný, svoje želania prenášal bez akéhokoľvek vzrušenia korektnou formou, z jeho pripomienok bolo vidno, že mal jasnú predstavu ako by asi mala skladba v živom zvuku partitúry vyzeráť a to sa snažil realizovať. Bol to skladateľ, „ktorý diriguje“, čím je jasne povedané, že mu chýbalo to posvätenie, ktoré má dirigent „z božej milosti“. Jeho gesta boli trochu strnulé, ale ináč správne a zreteľné. Bolo piano, bolo forte, bolo accelerando, bolo ritenuto, — ale pri týchto vonkajších znakoch aj predvedenie končilo. Vyvolať potrebné napätie u orchestra a tiež u obecnosti, to nedefinovatelné, čím sa honosí neraz aj výkon, po technickej stránke ani nie taký dokonalý, to sa mu azda nikdy nepodarilo. Všetko malo znaky istej akademicčnosti, ktorú mnohí spájali s jeho pôvodným povolaním — profesúrou. Pri tom však jeho skladby mali všetky tieto znaky dramatického napätia a v rukách iných dirigentov — tých povolaných — tak i zapôsobili. Jeho Suite c mol, Leto, Křížová cesta, boli skladby, ktoré patrili k najzávažnejším dobovým dielam. Pre filharmonikov bol pri dirigantskom pulte osobnosťou, ktorá si vynucovala potrebný rešpekt, ale nikdy nie záujem alebo dokonca potrebnú dávku oddanosti, chlaspkého priateľstva, bez ktorého ani vedúci oveľa menej citlivého kolektívu, nedosiahne prenikavé výsledky svojej práce. Pre nich bol stále profesorom, nie muzikantom a preto jeho smrť prijali asi tak, ako odchod každého vynikajúceho kultúrneho pracovníka iného odboru.

V budúcom čísle: Václav Talich

Festivaly, súťaže, slávnosti

Čitateľa nasledujúcich riadkov by som chcel vopred upozorniť, že ich účelom nie je zásadne hodnotenie jednotlivých festivalov a súťaží, ale že majú skôr prispieť k vytvoreniu uceleného obrazu o rozvetvenosti nášho hudobného života, čo však treba chápať relatívne. V mnohých prípadoch hudobných akcií v menších mestách záleží často na vkuse usporiadateľov, ak nazvú cyklus niekoľkých koncertov s týždennými až mesačnými intervalmi festivalom, hudobnými večerami, alebo mu vôbec nedajú názov. Oblastné spevácke festivaly bývajú jedno až dvojdňové. Tu skôr vyhovuje označenie „slávnosť“. Niektoré „hudobné jari“ a „hudobné jesene“ považujú poriadatelia v mieste ich konania za festivaly, zatiaľ čo pracovníci koncertných agentúr im charakter festivalu nepriznávajú. Zavádzať diskusiu na túto tému by bolo neplodné. Každá hudobná produkcia má byť vytrhnutím z všednosti každodenného života, malou slávnosťou, cudzím slovom — festivalom. Ale ak nie je niektoré mes-

to, niektorá obec medzi „festivalovými“, neznamená to ešte, že tam nie je hudobný život.

Z festivalov vážnej hudby má výlučne postavenie Pražská jar s medzinárodnou hudobnou súťažou; jej protiváhou je jesenný brnenský festival s medzinárodným muzikologickým kolokviom (a súťažou rozhlasových nahrávok) a Bratislavské hudobné slávnosti, ktoré budú tohto roku po prvýkrát na jeseň a tiež po prvýkrát spojené s Pódiom mladých umelcov. Tu sa stretávajú hudba a hudobníci všetkých národov, všetkých čias a všetkých žánrov na najvyššej profesionálnej úrovni.

Podľa ich vzoru — a do istej miery v závislosti na nich — vznikali a vznikajú mnohé hudobné jari, letá a jesene, ktorých je v Československu už niekoľko desiatok. V Košiciach, v Banskej Bystrici, Žiline, Olomouci, Ostrave, Hradci Králové, Českých Budějoviach a Tepliciach sa tieto festivaly opierajú o miestne symfonické a komorné orchestre. Tieto telesá účinkujú tiež v blízkom i vzdialenejšom okolí a nielen tieto, ale i telesá z hlavných miest (vrá-

tane Českej a Slovenskej filharmónie), zahraničné telesá a celý rad vynikajúcich domácich i zahraničných sólistov a komorných súborov. Tak za spolupráce miestnych hudobných nadšencov s agentúrami Pragokonzert, Slovkoncert a Sever môžu počuť koncerty všetkých druhov (komorné, vokálne a symfonické) i občania miest Ústí nad Labem, Hluboká, Třeboň, Nový Bor, Tanvald, Roudnice, Trnava, Nové Zámky, Komárno, Spišská Nová Ves, Bardejov, Prešov, Humenné, Michalovce.

Svoj zvláštny ráz majú kúpeľné festivaly, väčšinou poriadané v letných mesiacoch. Počítajú s obecnstvom predovšetkým z radov kúpeľných hostí. Koncerty a predstavenia nasledujú po sebe v niekoľkodenných intervaloch, využívajú prírodné scenérie, architektonické pamiatky a ako súčasť kúpeľnej starostlivosti prispievajú k vytváraniu dobrej pohody a príjemného kultúrneho prostredia. Najstaršie a najslávnejšie sú festivaly v Trenčianskych Tepliciach a v Piešťanoch. V českých krajinách majú svoju festivalovú tradíciu Luhačovice a trojica západových kúpeľov s vlastnými symfonickými orchestrami — Mariánske Lázně, Františkove Lázně a Karlovy Vary. V Karlových Varoch vrcholí bohatá letná sezóna v septembri Dvořákovou jeseňou.

V kúpeľoch Jeseník poriadajú už po

piaty raz festival mladých koncertných umelcov, ktorý obsahom patrí už medzi festivaly špecializované. Asi nikde na svete nie je toľko festivalov mladých umelcov ako v Československu. Živnou pôdou pre ich vznik boli dobré výsledky medzinárodných interpretačných súťaží mládeže a úspechy akcií Burza mladých umelcov a Medzinárodná tribúna mladých umelcov, z ktorých vzišlo minulý rok veľmi úspešné bratislavské Pódium a malo hneď v prvom ročníku nadšený ohlas. Mladým slovenským koncertným umelcom je venovaná augustová prehliadka v Trenčianskych Tepliciach, víťazi pražskej rozhlasovej súťaže Concertino Praga účinkujú na rovnomenom festivale v Jindřichovom Hradci. Festivalové cykly mladých umelcov pripravujú tiež v Tanvalde, Českých Budějoviach, Poděbradoch a Vizovicích.

Skutočnými festivalmi sú prehliadky koncertných umelcov, usporadúvané skladateľskými zväzmi a ich odbočkami. Tohtoročná pražská jar bude venovaná Mozartovmu dielu. Cieľom jednotlivých ročníkov prehliadok je, ukázať úroveň nášho interpretačného umenia v celkovom obryse alebo z jeho niektorých stránok.

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

MOJMIŘ SOBOTKA