

HUDOBNÝ ŽIVOT 71

24

27. XII. 1971
Ročník III.
Cena 2,— Kčs

Za nami je ďalší, tretí ročník časopisu Hudobný život. Listujeme v ňom a konštatujeme, že uplynulý rok bol bohatý a čulý na hudobný život, aktívny na udalosti, ktoré významným podielom poznačia náš ďalší vývoj. Bol to rok vrcholiacej konsolidácie v politickom i v kultúrnom živote.

Stojíme na prahu Nového roku, obzeráme sa za seba, hodnotíme svoju prácu, meriame ju dĺžkou času, kvantitou materiálu, ale aj kvalitou vynaloženej práce, konštatujeme určité konkrétne fakty a pred nami sa vynára horizont úloh nastávajúceho obdobia.

Prešli sme zložitú, ale významnú obdobiu. Myšlienky, ale najmä uzávery XIV. zjazdu Komunistickej strany Československa kladú pred nás v budúcom roku nové úlohy, ktoré môžeme splniť iba za aktívnej spolupráce širokej čitateľskej základne. Veď vzťah čitateľa a časopisu je nepochybne najvýznamnejším stimulom každej redakčnej práce. V tomto smere chceme obsahovo rozvíjať náš časopis aj v budúcom roku.

Veríme, že ťažkosti, ktoré sme pri šírení časopisu museli v uplynulom období prekonávať, s vašou pomocou úspešne preklenieme.

Na prahu Nového roku 1972 chceme všetkým našim pravidelným čitateľom a spolupracovníkom zaželať veľa šťastia, zdravia a pohody v tvorivej práci a vzájomne si zaželať v budúcom roku obojstrannú spokojnosť a pochopenie.

REDAKCIA



Snímka: O. NEHERA

STEFAN HOZA

Naše operetné začiatky

II. (Venované národnej umelkyni Margite Česányiovej)

V minulom čísle sme priniesli prvú časť spomienok Štefana Hozu na roky strávené v SND hneď po skončení Hudobnej a dramatickej akadémie v Bratislave. Skončili sme poznámkami o zmluve, ktorá vedenie vtedajšieho divadla uzavieralo s umelcami.

Vybral som — náhodne — niektoré body zo zmluvy medzi riaditeľom Drašarom a sólistami SND — teda aj medzi M. Česányiovou, ktorá hneď v prvých úlohách bola nástupkyňou veľmi rutinovanej a šarmantnej operetnej primadony Jarmily Kširovej, ktorá po úspechoch v Lehárovej opere Zem úsmevov odišla do Prahy, neskôr Viedne a Berlína.

Margita Česányiová bola útlejšej postavy, štíhla — na scéne však „povyrástla“. Veľa toho, čo u Kširovej bolo rutinou, prednášala Česányiová prirodzene, decentne, spájala to s krásnym speváckym prejavom. Hneď od začiatku sa stala obľúbenou u obecnosti a priaznivo ju prijala aj kritika. Iba to znamenalo, že ju je škoda pre operetu — viac by vynikla v opere.

Riaditeľ Drašar mal veľmi rád peknú scénu a pekných ľudí na nej. Neobyčajne sa staral o to, čo si majú obliecť na javisko operetné primadony. Nielen v republike, ale i v zahraničí vyhľadával vzory moderných šiat — a ak išlo o uvedenie historickej operety, vyšperkoval šaty podľa dobovej módy. Od skladateľov i nakladateľstiev kupoval prednostné právo na premiérové uvedenie toho-ktorého diela. Bolo jeho ctižiadostou „byť prvým“ v uvádzaní či, nohier, operiet i oper.

V opere stála proti Drašarovým zámerom celá hudobná kritika. Vyčítalo sa mu najmä to, že oproti ére Oskara Nedbala zvýšil počet operetných predstavení. Takto stavali vec na začiatku aj tie úradné miesta, ktoré SND subvencovali. Drašar však vedel obratnými

spôsobmi zúrodniť zázemie aj pre operetu tým, že zo začiatku hral zväčša klasické operetné diela, ktoré hrávali nielen vo Viedni ale i v Budapešti. Tak si pritiahol na svoju stranu meštianske obecnstvo, ktoré tento druh obľubovalo. Medzi klasické diela — akoby náhodou — vložil operetu, ktorá mala v tom čase veľký úspech v Prahe. Táto opereta vznikala ako „produkt domácej výroby“. Písali ju libretisti: Špilár, Mirovský, Tobis. Hudbu komponovali: Jára Beneš, Jarda Jankovec, Jozef Stelibský a iní. Najväčšie úspechy dosahovala v pražskej Veľkej opere, v tzv. Tyláčku za Vltavou, ale i na iných pražských a mimopražských scénach. Dej týchto operiet bol miešaninou vidieckeho a mestského života, aby poskytoval možnosť využiť folklór tak, ako si ho predstavovali meštania, tzv. vlastenecké cítěnie, k čomu sa prispôbovala i hudba. Dej banálny, často vo vtipoch zabiehajúci do vulgárnosti. Stačí sa rozpomenúť na podnes známe názvy „diel“:

Na tý louce zelený, U sv. Antonička, U sv. Anny, Na svaťm kopečku atď. Je zaujímavé, že týchto operiet sa dožadovalo i bratislavské obecnstvo dosť vehementne: v listoch i osobnými návštevami u Drašara. Napokon sa s danou situáciou zmierili aj inštitúcie, ktoré prispievali do SND. Proti stála i naďalej hudobná kritika a recenzenti bratislavských denníkov. Drašar však argumentoval tým, že musí hrať to, čo si obecnstvo, ktorému slúži, požaduje. Dáromné boli veľké protestné prejavy Slovenskej ligy, Družstva SND a iných spolkov.

Dotkol som sa i pozadia okolo bratislavskej operety, lebo iná bola divadelná prax a iné zákonitosti a reality života. Na celkom inej koľaji stála ideálmi podložená teória nás v divadle (kde sa pri našich protestoch hneď poukazovalo na príslušné paragrafy zmluvy) a mimo divadla — hudobnej kritiky — a iná ostala skutočnosť.

(Pokračovanie na 3. str.)

Reprezentácia SND

V dňoch 24. až 28. novembra 1971 žila hudobná a divadelná Varšava v znamení stretnutia zástupcov reprezentačných operných scén zo spriatelenej krajiny. Po stretnutí ministrov kultúry socialistických štátov v Budapešti možno považovať toto pracovné zasadnutie za ďalší pozitívny prínos v rámci vzájomného spoznávania socialistických národných kultúr, ako i za významný podnet pre kooperáciu štátnych reprezentačných operných scén z Berlína, Budapešti, Bukurešti, Moskvy, Prahy, Sofie a Bratislavy. Delegáciu našej opernej scény tvorili riaditeľ SND Ján Kákoš, umelecký šéf opery Pavol Bagin a šéfrežisér opery Branislav Kriška.

VO Varšave

Členovia bratislavskej delegácie (na snímke sprava): riaditeľ SND Ján Kákoš, umelecký šéf opery Pavol Bagin a šéfrežisér Branislav Kriška.



nújú umelecké hľadiská — odznelo na spomínanom fóre veľa pripomienok. Delegácie sa zaviazali, že si budú vzájomne vymieňať zoznamy umelcov, navrhovaných na hostovanie v partnerských divadlách, pričom sa bude požadovať rešpektovanie tejto dohody zo strany koncertných agentúr.

Repertoárovou politikou súčasného operného divadla sa zaoberal referát delegácie Veľkého divadla z Moskvy a Štátnej opery z Berlína, o problémoch nového publika hovorila delegácia z NDR, Moskvy a Prahy, ktorej zástupca mal aj zaujímavé expozé o technickom pokroku v scénografii.

Bohatú diskusiu vyvolal príspevok poľského muzikológa L. Erhardta o výlučnosti operného umenia pre úzky okruh

záujemcov. Jeho názory delegáti jednoznačne odmietli a podporili názor vykristalizovaný v diskusií, ktorý zavrhol anachronický a deštruktívny prístup niektorých kritikov a vyzdvihol pozitívnu, konštruktívnu úlohu hudobnej a opernej kritiky pri formovaní vkusu a estetických názorov divákov.

Na prehĺbenie kontaktov medzi opernými scénami sa prijal rad konkrétnych opatrení. Za nesporný úspech našej opernej kultúry možno považovať, že ďalšie stretnutie predstaviteľov reprezentačných operných scén socialistických štátov sa uskutoční v Bratislave, začiatkom mája 1972, pri slávnostnom otvorení umeleckej prevádzky v rekonštruovanej budove opery Slovenského národného divadla.

—ln—

Správy HIS

Organizácia protifašistických bojovníkov vo Viedni oslavuje 20 rokov existencie. Na koncert, ktorý bol v rámci osláv — 10. decembra t. r., pozvali klaviristku Kláru Havlíkovú (predniesla Metamorfozy, národného umelca Eugena Suchoňa) a barytonistu Jozefa Raninca.

V dvadsiatom čísle HŽ sme uviedli správu o návšteve dr. Leona Markieviča, muzikológa z Katowic, v Hudobnom informačnom stredisku. Dostali sme od neho pozvánku — program, z ktorej sa dozvedáme, že dňa 18. novembra mal dr. L. Markievič na Vyššej štátnej hudobnej škole v Katowiciach na katedre kompozície a teórie hudby prednášku o slovenskej súčasnej hudbe.

Hudobné informačné stredisko pripravilo v poslednom čase viacero prehrávok zo slovenskej tvorby zahraničným návštevníkom, hosťom Zväzu slovenských skladateľov, Vysokkej školy múzických umení, Slovenskej akadémie vied atď. Skladateľ Július Luciak, ktorý prednáša na Vysokej škole hudobnej v Krakove, počúval najnovšie diela našich skladateľov. Dirigent Grzegorz Sutt z Gdańska pôsobí v tamojšom divadle a pracuje aj so sláčikovým komorným orchestrom. Požiadala o zaslanie slovenskej tvorby z tejto oblasti, no vypočul si slovenskú tvorbu v celej šírke. Igor Vladimirovič Macievski, CSC., pracovník Inštitutu teatri, muziky i kinematografii v Leningrade sa zúčastnil etnomuzikologického seminára, ktorý poriadal Ústav hudobnej vedy SAV. Slovenských skladateľov staršej generácie v Leningrade poznajú, preto náš hosť sa chcel zoznámiť s tvorbou mladších autorov. Sám je skladateľom, ku každej uvedenej skladbe mal osobitný prístup. Väčšina diel si získala jeho obdiv.

Do Hudobného informačného strediska zavítali dvaja maďarskí hudobníci: riaditeľ Bartókovej Konzervatória v Budapešti — prof. Árpád Fasang, riaditeľ Hudobnej školy v Pécsi — György Antal a skladateľ A. Borgulya. Hostia z NDR: skladateľ Gerhard Tittel, skladateľ H. Morgenstern a riaditeľ hudobnej školy v Mühlhausene Kurt Rosenhahn.

Prof. O. Ferenczy odovzdal Hudobnému informačnému stredisku list od tenoristu Vojtecha Kociána, ktorý je t. č. angažovaný ako sólista opery v Kaiserslauterne v NSR. Tamojšie rozhlasové štúdio ho požiadalo, aby pre nich nahral niekoľko piesní od slovenských skladateľov.

V rámci koncertnej činnosti Čsl. kultúrneho strediska v Maďarsku usporiadajú tu aj podujatie so slovenskou tvorbou. So strediskom spolupracuje tiež maďarský hudobník z Budapešti prof. Albert Sebestyén, ktorý na základe rozhovoru s riaditeľom O. Tesaříkom požiadala HIS o diela pre husle a klavír od A. Moyzesa, D. Kardoša, A. Očenáša, O. Ferenczyho, R. Macudzinského a ďalších.

O zaslanie propagačného materiálu o súčasnej slovenskej hudbe požiadala Franklin Stover z mesta Carmichael z Californie, USA.

Vydavateľstvo Heinrichshofen z Wilhelmshaven v NSR pripravuje dodatok k známemu hudobnému lexikónu FRANK (Altmann) ROESNER, zväzok II. Vedenie redakcie požiadalo HIS o spoluprácu v dopĺňaní údajov o slovenských skladateľoch. Na túto prácu majú osobitné dotazníky.

Stephan W. Ellise z mesta Glenview štát Illinois — USA) má veľkú kolekciu českej a slovenskej hudby na gramoplatniach a mg. záznamoch. K niektorým mu chýbajú dáta vzniku a iné údaje. Požiadala o ich doplnenie. Zároveň vyslovil želanie získať nahrávku 7. symfónie Jána Zimmera.

Na univerzite v meste Iowa v štáte Iowa pripravujú bibliografiu vydaných skladieb pre drevené dychové nástroje a bibliografiu skladieb pre bicie nástroje. Vyžiadali zoznam diel slovenských skladateľov.

Skladateľ Hans Wallin z Holandska sa znova obrátil na HIS. Tentoraz so žiadosťou o poskytnutie notových záznamov niektorých skladieb I. Zeljenku a T. Salvu.

Na čom pracujete?

... odpovedá hudobný vedec a skladateľ, univ. prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc.



Pracujem na otázke, ktorá ma zaujíma ešte v študentských rokoch: otázka hudobného myslenia. Túto problematiku som rozvrhol do troch dielov. Prvý diel — Základy hudobného myslenia — som dokončil pred dvoma rokmi a práca je v tlači. Druhý diel pod názvom — Tonalita — preberá vývoj tonality od najprimitívnejších začiatkov až do 20. storočia. V tejto práci som teraz na začiatku 13. storočia. Tretí diel bude venovaný tektonike, k čomu zbieram poznatky z literatúry a z rozborov diel.

... odpovedá flautista Miloš Jurkovič

Predovšetkým — na slovenských skladbách. Pripravujem sa totiž na koncerty z diel našich skladateľov, ktoré odznejú v decembri t. r. v Moskve a Vilnuse. Budem hrať Očenášovo Concertino a Paríkovu Hudbu k vernisáži. K obom dielam sa vraciam po dlhom časovom odstupe a samozrejme — s novými názormi na interpretačnú koncepciu. Mám rád túto prácu; pri takejto „revidcii“ má hudobník možnosť pozorovať sám seba a väčšinou práve pri takýchto príležitostiach sa aj konfrontuje so sebou samým — o pár rokov mladším. Z diel, ktoré teraz študujem a

chystám sa v najbližšom čase predviesť ako osobné premiéry, chcem spomenúť predovšetkým Pergolesiho Koncert G dur a sonáty Bendu, Blaveta a Veraciniho. Zo súčasnej hudby študujem sonáty Edisona Deniso-va a Bohuslava Martinu. Tieto skladby sa chystám uviesť — popri ďalších zo stabilného repertoáru — aj na recitálom turné po Španielsku, ktoré sa má uskutočniť v marci budúceho roku. Mojou partnerkou pri klavíri bude — ako vždy — vynikajúca umelkyňa Helena Gáfforová.

—mm—

Predstavuje sa

IGOR DIBÁK — príslušník najmladšej slovenskej skladateľskej generácie. Narodil sa v r. 1947 v Spišskej Novej Vsi. Konzervatórium skončil v Ziline, kde vystudoval klavír u PROF. E. ŠUPKOVEJ. Hodiny dirigovania navštevoval u J. VALACHA a J. STANKA. Štúdium kompozície skončil v triede PROF. JANA CIKKERA na bratislavskej VŠMU v roku 1971. Pracuje ako dramaturg Hlavnej redakcie hudobného vysielania Slovenskej televízie a na Konzervatóriu prednáša externe teóriu a dejiny hudby.



S čím ste skončili štúdium kompozície u prof. Jána Cikkera?

— Bolo to Concertino pre dvoje huslí a orchester. Interpretovali ho manželka HÖBLINGOVCI a SOCR s dirigentom ŠTEFANOM RÖBLOM.

Mohli by ste v krátkosti vymenovať skladby, ktoré si z doterajšej tvorby osobne najviac ceníte?

— Je to už spomínané Concertino, z komorných vecí Moments musicaux pre husle, violončelo a klavír, cyklus piesní Aj láska je ďaleká... na slová staročínskej poézie, básnikov Mihálíka, Byrona a Goetheho, Variácie na tému V. Nováka. Komorná symfónia a Musica da camera.

Cyklus piesní Aj láska je ďaleká sleduje po obsahovej stránke vzťah dvoch ľudí, krivku vývoja ich lásky. Dielo je písané pre barytón, husle, čelo a klavír. Študuje ho barytonista PETER OSWALD z VŠMU, ktorý by cyklus mal uviesť na svojom diplomovom koncerte. V Concertine (je zaujímavé preto, že pre dvoje huslí nie je na Slovensku ešte napísaný koncert, pozn. red.) som použil orchester bez 1. a 2. huslí. Ťažisko inštrumentácie sa tu presúva na dychy. Variácie na tému V. No-

váka som napísal k skladateľovej nedávnej storočnici. Komorná symfónia pre dychové kvinteto a sláčikový orchester mala isté inšpiračné zdroje v Spomienkach od J. Cikkera. Formovo mi išlo o istý druh koncertantnosti vo vzťahu kvinteta a orchestra. Jednou z najhranejších skladieb je Musica da camera pre flautu, klarinet a fagot, ktorá sa hrala aj v zahraničí (celkom asi 10 krát).

Rád píšem aj pre mládež — či je to už cyklus klavírných skladieb Mladým klaviristom, určený pre vyššie ročníky EŠU, alebo Detská kantáta pre detský zbor s doprovodom dvoch huslí (časť — Hádanky bola uvedená v Moskve, pozn. red.), či Ludové piesne a detské hry pre spev a nástroje Orffovho inštrumentára s choreografickým popisom detských hier.

Vaše štúdium u prof. J. Cikkera skončilo, postavili ste sa na „vlastné nohy“, ale zrejme si spomínate často na ľudské i umelecké kontakty s týmto pedagógom a skladateľom...

— Hodiny u profesora Cikkera sú nezabudnuteľné už aj pre priateľský duch, ktorý na nich vládol. Žiak si často ani neuvedomoval, že je na hodine, ktorá často prešla do rozhovorov o hudbe z rôznych pohľadov, pri ktorých prof. Cikker nechal kryštalizovať názory žiaka. Nikdy nevnucoval svoje myšlienky — a to sa odrážalo aj v jeho pedagogic-

kej práci. Žiakovi nechával veľkú voľnosť, na hodinách poukazoval na rôznosť prístupov k hudobnému spracovaniu — priamo na konkrétnych hudobných skladbách, ktoré sám hrával. Na túto atmosféru dôvery žiak ťažko zabúda...

Priznajte, že o vašej generácii, do ktorej patrí — okrem vás — Peter Bartovic, Jozef Podprocký, Vladimír Bokes, Hanuš Domanský, vie koncertná verejnosť pomerne málo. Už aj preto, že vaše skladby zatiaľ odznievajú sporadicky a ťažko si teda urobiť úsudok nielen o ich kvalitách, ale i o východiskách a cieľoch, ktoré sú už jasnejšie napr. u skladateľov-tridsiatnikov.

— Neverím veľmi na generácie, v podstate každý musí hovoriť v umení za seba. Ale myslím si, že menovaných — a teda aj mňa — spája kladný vzťah k tradícii a nečítame nutnosť, postaví sa proti nej, ako to občas býva u generáčnych následovníkov. Máme snáď aj spoločný vzťah k publiku: v krátkosti by som to povedal asi takto — skladateľ musí pri svojej práci akceptovať fakt, že píše pre ľudí, povedzme, aj takých, ktorí nie sú hudobne vzdelaní. Celá „moja“ generácia — okrem iného — prejavila snahu písať aj inštruktívnu literatúru — od jednoduchších po zložitejšie formy. Je to jedna cesta k výchove poslucháčov. Oveľa dôležitejšia je tá, ktorá sleduje vytváranie závažných skladieb a ich pravidelné uvádzanie do života. Sporiadickým uvádzaním súčasnej slovenskej hudby v programoch abonementných koncertov sú poškodení (v tržbení si vzťahu k tomu novému) nielen poslucháči, ale i kvalitné skladby väčšiny domácich autorov. A pokiaľ ide o mňa samotného: myslím si, že moju tvorbu charakterizuje zrozumiteľnosť hudobnej reči, jasná a pevná forma, melódika, pestrý rytmus, temperament. Po obsahovej stránke sa to dá povedať aj tak, že na jednej strane je vážnosť, snáď i sentimentalita (Aj láska je ďaleká, Komorná symfónia), na druhej strane je to groteska, humor, tanečnosť a snáď i „smiech cez slzy“ (Moments musicaux).

—uy—



Margita Česányiová ako Zofka v Straussovom Cigánskom barónovi.

II. Naše operetné začiatky

(Venované národnej umelkyni Margite Česányiovej)

(Dokončenie z 1. str.)

Od roku 1934 spievala Margita Česányiová všetky titulné úlohy v operetných predstaveniach. V opere vystupovala iba sporadicky. Dosišla nielen lyrický, ale i dramatický výraz v skoro 30 operetách. Vždy si vedela rozlíšiť svoje spevácko-potencionálne možnosti tak, aby nebola na jednej rovine, ale dramaticky rástla hneď od vstupu na scénu a vydržala s „dychom“ do konca. Každá jej postava rástla od výstupu k výstupu.

Opereta má tri hlavné činitele (a niekoľko vedľajších): spev, hovorenú prózu a tanec. Vyhovieť všetkým trom je veľkým umením. Divadlo vyžaduje pri každom predstavení dokonalého majstra. Opereta sa spievala v SND po česky, iba vo výnimočných prípadoch po slovensky (jedno, najviac dve predstavenia za sezónu — ak Drašar vydrankal od úradných činiteľov na ten cieľ subvenciu). Pre Slovenské národné divadlo, aby sa v ňom za bývalej buržoáznej republiky po slovensky spievala opera alebo opereta, musela krajinská alebo župná správa dať viac subvencie, než mal zjednaný jazyková stránka nebola pre nás taká jednoduchá, ako by sa zdalo, i keď je čestná zo všetkých slovenských rečí najbližšia slovenčine. Najmä v javiskovej reči sú dosť značné nuansy, ktoré sa pri čítaní prehliadnu, alebo z čítaného textu vyrozumieť skôr, než na scéne, kde dej beží rýchlejšie. Museli sme sa tejto javiskovej reči učiť veľmi usilovne, aby sme nezaostali za svojimi českými spoluhercami.

Nebudem vymenovávať všetky operetné úlohy, ktoré Margita Česányiová (zväčša so mnou) interpretovala na scéne SND, zastavím sa obšírnejšie pri tých, ktoré posúdila denná referentská povinnosť žurnalistov, alebo na ktoré sa osobne pamätám. [Žiaľ, recenzie sa od sezóny k sezóne stereotypne opakujú. Sú si podobné ako vajce vajcu, len niekedy sú o riadok obšírnejšie.] Vôbec prvú postavu vytvorila Margita Česányiová v operete *Tisíc a jedna noc* od Johanna Straussa. Bola to úloha Leily, mladej krásavice, dcéry čarodějníka, ktorá má prísť do háremu, ale keď sa do nej zaľúbí princ Kalif, dostane sa do jeho paláca ako princezná. Leila sa dostáva k cieľu cez mnohé prekážky — a práve tu, v tejto spleti rôznorodých situácií ukázala Česányiová na veľkej scéne už nie začiatočnícky prejav. Pravda, najväčšmi zaujala speváckou kultúrou, krásnymi, vreľými a teplými tónmi. Subtilnou postavičkou zapadala do deja ako ozajstná krásavica z rozprávkovej krajiny. To predurčovalo úspech i v ďalších úlohách, ktoré nasledovali jedna za druhou — bez väčšieho oddychu. Z nich to bola postava *Ninon* v rovnomennej operete R. Frimla, kde Česányiová ukázala, že je nielen dobrou speváčkou, ale aj tanečnicou v klasických tancoch. Vystihla temperament talianskeho dievčata, ale pritom to nebol výkon frivolný, naopak, veľmi decentný. V ďalšom diele toho istého autora *Rose Mary* spievala a hrala titulnú úlohu. Pred ňou sa v tejto operete vystriedalo viac rutinovanejších speváčok, Česányiová ich predstihla a prevyšovala hlasovou dominantou, ktorá je tu dôležitá. Jednako, neboli to ešte úlohy, kde by mohla do šírky a do hĺbky uplatniť svoje spevácke nadanie a herecký temperament. To jej umožnili až ďalšie diela Johanna Straussa, ktoré vyžadujú erudovaných spevákov. Ďalej to boli operety-spevohry Fr. Suppého, K. Millöckera (*Žobrávy*

študent, kde spievala úlohu Laury). Od Suppého to bola opereta *Boccacio* tak, ako ju upravili pre berlínsku scénu. Tu hrala úlohu Flametty.

Zo Straussových operiet bol najdlhšie na repertoári *Cigánsky barón*, kde medzi rutinovanejšími opernými speváčkami hrala Česányiová postavu cigánskeho dievčata Zofky (ja som hral Barinkaya). Tu sme boli obdivova vo svojom živle, lebo postavy nám dávali príležitosť nielen si zaspievať, ale i zahrať. Obecenstvo v Bratislave, v Košiciach a na slovenskom vidieku nevychádzalo z nadšenia. V preplnených hľadiskách nás nútilo opakovať nielen árie, ale aj duety, prípadne tercety, ale najmä koniec operety, spojený s veľkým baletom. Česányiová zaujala krásnym zamatovým hlasom v roztúžených cigánskych piesňach.

O princeznú, kde Česányiová vytvorila úlohu Silvie Varescu, ale nebola to ešte tá jej pravá úloha. Tá prišla až v predstavení *Grófký Marice*, kde v scénach s Tasilom excelovala tak, že stačila zatieniť aj maďarské predstaviteľky tejto úlohy, ktoré hostovali počas letnej maďarskej sezóny v SND. Ako predstaviteľ grófa Tasila bol som s ňou tak dokonale zohraný, že stačil malý náznak, aby sme sa jeden druhému na scéne prispôbili...

V Lehárových operetách dospela Margita Česányiová k svojmu vrcholnému prejavu. V tomto scénickom odbore vynikala nielen spevácky ale najmä herecky. Medzi jej významné kreácie patrí

úloha Lízy v *Zemi úsmevov*. I keď mala v tejto úlohe (neskôr aj v *Giuditte*) slávnú predchodkyňu v Jarmile Kšírovej, priniesla do úlohy požadovaný viedenský šarm hneď vo vstupnej valčíkovej árii. Prijímnym hlasom, podporeným veľkou speváckou technikou (ešte vždy sa chodievala privátne učiť) vynikali zvlášť mäkké mezza voce, akoby znel na čelovom nástroji flažolet. Mala krásne zaokrúhlené výšky a sýte stredy, v hovorenej próze znel jadrný a čisto nesený hlas, zrozumiteľná výslovnosť v češtine a neskôr v slovenskom preklade tejto operety. Herecky bola nenútená, fascinovala peľom mladosti. Tieto jej prednosti sa uplatnili v operete Fr. Lehára *Giuditta*, ktorá mala v Bratislave premiéru hneď po Viedni. Tu vrcholil jej spevácky, herecký a tanečný výkon. Dokázala, že je vo všetkých troch zložkách vo vrcholnej forme. V *Giuditte* som s ňou hral úlohu talianskeho dôstojníka Ottavia, ktorý po prejave najväčšej lásky musí odísť bojovať do púšte. Úlohy vyžadovali maximálne vypätie spevácke a herecké. Jedno od druhého sa nedalo odmyslieť, toľko nie oddeliť. Tieto úlohy neznášali rutinu. *Giuditta* je speváčkou veľkého formátu, milenkou najväčšej živelnosti, náivka i tanečnica vo verejnom lokále, napokon dáma veľkého sveta, ktorá v každej situácii využíva prednosti svojho nadania. Skutočne miluje len Ottavia. Spev aj hra vyžadujú lyrizmus i vrcholnú dramatickú gradáciu. Je to akási operetná *Carmen*. I speváčka stredo európskeho formátu, akou bola Jarmila Novotná, veľmi zapasila s touto úlohou pri premiére vo Viedni.

Pripravu na veľkú úlohu dosiahla Margita Česányiová v predchádzajúcich, slohom si dosť podobných Lehárových operetách, ako boli *Paganini* (kňažná Eliza), *Frasquita*, *Cigánska láska* (Zorika), najmä však *Veselá vdova* (Hana Glavariová —



Spolu so Stefanom Hozom vytvorili hlavné postavy na premiére operety Jána Moryho *La Valière*.

kde pieseň o Vilji stala sa v jej podaní klasickým príkladom interpretácie). *Gróf z Luxemburgu* (operná speváčka z parížskej Veľkej opery), *Čarovič* (nezná postava zaľúbenej Soni). Česányiová, v civilnom živote veľmi skromná, bola medzi javiskovými kulisami ozajstnou operetnou divou so všetkými estetickými nuansami. Mala vkus i scénický šarm.

Spomínam si na dvojúlohu v *Nedbalovej Poľskej krvi*: Helenu a Marínu. Hrala ich s takou prirodzenosťou, že naozaj bolo hodno uveriť slovám, ktoré povedala novinám ešte na začiatku svojej divadelnej kariéry: „*Život je pre mňa najlepšou školou. Rada ho pozorujem z diaľky, preto sú mi cudzie jeho bezprostredné výkyvy, ktoré sú nie normálne. Mojou najväčšou túžbou sú veľké úlohy, kde sa dá veľa spievať a tvoriť... Pracujem s chuťou a do práce sa dávam so srdcom.*“

Česányiová pomáhala uplatniť na scéne SND operety v slovenskom preklade i pôvodné diela. Od počiatku môjho angažmánu v SND (r. 1932) som sa snažil splniť aspoň trochu to, po čom volala celá slovenská, ale čiastočne i česká bratislavská verejnosť, ktorá navštevovala spevoherné predstavenia SND: aby sa spievali opery a operety po slovensky. Na začiatku som iba pre seba prekladal árie v operetách, neskôr som preložil celé operety. Drašar to prijímal všelijako, ale po úspechu ma priam povzbudzoval do prekladov. V opere to už išlo oveľa ľahšie. Šéf opery — Karel Nedbal — protestoval s poznámkou, že sa tak narúša český preklad operného diela. Spievanie spevohier po slovensky si napokon vyžadovala i okolnosť, že SND angažovalo čoraz viac mladých slovenských spevákov.

Jednou z prvých operiet preložených do slovenčiny bolo maďarské dielo *Modrý lampáš* od M. Brodského. M. Česányiová spievala úlohy Elly a ja — kapitána Szlassiho. Obecenstvo prijalo preložený operetu i naše výkony dlho-



...ako Helena — Marina a Bolo v Nedbalovej Poľskej krvi.

trvajúcim aplauzom. Výkon M. Česányiovej po speváckej stránke vynikal dramatickým nervom, vyrovnanými tónmi vo vysokej hlasovej polohe i v stredoch, kde sa melódie najviac pohybovali. Bol to vyrovnaný výkon po každej stránke, toľko keď k tomu prispeli kostýmy, ktoré jej zjav robili ešte krajším, než si to hádam autori predstavovali, lebo boli nadšení. Výprava a dekorácie, ktoré dal Drašar urobiť presne podľa budapeštianskeho vzoru, dostali pri otvorenej scéne aplauz. Margita Česányiová sa podobne pekne uplatnila aj v ďalšej operete od B. Viléma *V žiari miliónov*, kde autor prispôbil ženskú postavu jej hlasovým dispozíciám. V operete J. Moryho *La Valière* vynikla v nádherných dobových kostýmoch francúzskeho kráľovského dvora ako subtilná, ale jedinečná predstaviteľka.

Podľa zmluvy spievala Margita Česányiová i v nehodnotnejších operetách, ale priťahovala svojim umeleckým výkonom obecenstvo tak v SND, ako i na scénach, kde hostovala (najmä v Čechách).

Vo dvojročnom „vysadení“ z účinkovania v SND vrátila sa do operného súboru, kde robila pokroky v dramatickom odbore, spievajúc zväčša i v klasicknej operete. Pravda, účinkovanie v opere je novou kapitolou v jej umeleckej činnosti. Isté je, že v operete získaná prirodzenosť prejavu a spevácke skúsenosti uplatnila v hojnej miere v umení opernom. — Koniec —

TVORBA

Musica per archi

Jedna z posledných skladieb Tadeáša Salva — *MUSICA PER ARCHI*, upúta hneď na prvé počutie. Je to dielo monolitné, možno i vďaka svojmu instrumentáru pôsobiace quasi neoklasicky, s veľkou dávkou lyrčnosti a prekvapujúcej priehľadnosti. Priehľadnosť vystupuje do popredia o to viac, ak po nazretí do partitúry sa strážime nielen s aleatórne traktovanými úsekmi, ale i s niekoľkými polymetrickými pásmami.

Skladba je jednočasťová, s niekoľkými kontrastnými úsekmi, pričom kontrast je vybudovaný predovšetkým sadzbou a farebným členením (alea, polymetrika — pizzicato, flažolety). Tematická stránka melosu sa pohybuje akoby v jednej rovine, bez výraznejších kontrastných polôh. Samotný tónový materiál vyrastá z niekoľkých 6—7 tónových sérií, spracovaných voľne, predovšetkým s využitím lineárneho vedenia jednotlivých hlasov v rámci heterofónneho kompletu, ktoré je ostatne pre Salvu charakteristické. Podľa slov autora, inšpiračným impulzom k napísaniu Hudby pre sláčiky nebolo len *Collegium musicum Ladislava Holáka* (ktoré uskutočnilo i rozhlasovú nahrávku diela), ale do určitej miery Mozartova *Malá nočná hudba*. Ak v *Ode 70* si Salva „vypožičal“ od klasického autora k novému spracovaniu tému, v diele *Musica per archi* sa uspokojuje len s niekoľkými prvkami Mozartovho diela, predovšetkým s intervalom čistej kvarty, ktorý sa stáva akoby centrálnym stavebným prvkom skladby. Osobitý kolor jednotlivých úsekov skladby dosahuje práve používaním viacerých konsonantných intervalov (i v simultánnom znení) — okrem spomínanej kvarty je to oktava, kvinta, sexty a tercie.

Úvodné aleatórne pásmo uvádza v heterofónnom komplete prvú tónovú sériu s prevládajúcimi kvartovými intervalmi, v rámci ktorých zaznie i rytmizovaný variant mozartovského motívu. Po krátkom uvoľnení je aleatórny úvod vystriedaný polymetrickým pásmom, v ktorom na rytmizovanej tercii hlbokých sláčikov (v $\frac{3}{4}$, C a $\frac{3}{8}$ takte) odznívajú trojtónová séria vo funkcii quasi hlavnej melódie tohto úseku. Je problematické hovoriť o téme, nakoľko v priebehu ďalších taktov sa tento tónový základ nevyskytuje v podobnej podobe, hoci jeho rytmická kostra slúži k variačnému spracovaniu v niekoľkých ďalších etapách hlavného melodickeho prúdu. V návrate úvodného úseku necháva autor niekoľkokrát zaznieť kvartovému motívu — asymetricky prerušovanému sforzatom, ktoré vedľa kontrapunktu tónového materiálu (v spracovaní á la Hauptmelodie) a neustále viac alebo menej v popredí traktovaného heterofónneho prúdu je jedným z ideí fixe skladby. Vlastná téma sa objaví po ďalšom polymetrickom pásmu, v ktorom prevláda akordická faktúra huslových partov, interpretovaná violami a sprevedzaná rytmizovaným „cis“. Tónový materiál reprezentujú tóny série d-h-g-e-fis-cis, prezentované vzápätí quasi rozvedením a zahustením celkového priebehu v ostatných hlasoch. Toto zahusenie kánonicky vyúsťuje do ďalšieho aleatórneho bloku s typickými sforzatomými prerывmi. Zdá sa, že tieto sforzata — vedľa plynulého rozvádzania tónového materiálu série v melose — by mohli byť označené za kontrastného činiteľa, resp. druhú, kontrastnú myšlienku. Tomuto zdaniu však odporuje príbuznosť tónového materiálu i intervalovej stavby. Dosiaľ autor nepoužíva žiadne osobitné farebné bloky, do akých vyúsťuje skladba po tomto pásmu. Najskôr je to flažoletový sprievod seriálne spracovanej melódie viol, doplnený pizzicatom hlbokých sláčikov, potom pizzicátový úsek niekoľkokrát narušený oným charakteristickým sforzatom so silným dynamickým účinkom. Nasleduje pôsobivá lyrická časť skladby — duoťo huslí s kontrapunktickým ostinátnym sprievodom. Náznak druhej myšlienky a návrat k flažoletovému sprievodu lineárne členenej melódie v niekoľkých partoch dopieva k Meno mosso, ktoré reprezentuje huslové sólo s doprovodom rytmicky traktovanej heterofónie intervalu čistej kvinty. Po gradácii (končí generálnou pauzou) predstavujú kódu skladby niekoľké návraty organických blokov (akordy, rytmika, flažolety).

Celok je spracovaný seriálnou technikou so spomínaným intervalovým členením, umožňujúcim originálne riešenie konsonantnosti v zvukových blokoch a je nesporne jednou z najvydarenejších skladieb Tadeáša Salva.

MILAN ADAMČIAK

Z koncertnej siene SF

Zdá sa, že v poslednom čase sa orchestru Slovenskej filharmónie stáva „osudným“ dielo klasika L. van Beethovena. Interpret je u tohto skladateľa vždy v nevýhode vzhľadom na zástup vzorových interpretácií. V novembrovom abonmentnom koncerte prezentácia **V. symfónie c mol op. 67 „Osudovej“** sa prvémi vzdialila nielen interpretačnému ideálu, ale zostala hlboko pod priemerom možnosti orchestra, hoci dr. Ludovít Rajter prezieravo volil pomalé tempá.

Zaslúhou dramaturgie ostáva programovanie **Hindemithovej Harmónie sveta**, ktorá spolu so **IV. klavírnym koncertom „Zaklínanie“ B. Martinu** tvorila pritažlivý bod koncertného večera, im patrili i nevšedný poslucháčsky záujem. „Zaklínanie“ je skladba celkom osobitného druhu s doposiaľ nie bežnou formovou výstavbou. Klavír má nefalšnú — i menej vďačnú — úlohu koncertujúcej súčasť orchestra, a nie koncertujúceho nástroja v tradičnom slova zmysle. Všetchno sa do celku, berúc na seba úlohu radového hráča, aby vzápätí vystúpil z celku, meditoval nad ostatnými — a znovu sa ponoril. Že si túto skladbu vzala do repertoáru klaviristka **Klára Havlíková**, nebude náhodné. Patrí medzi typy klaviristov, ktorým je cudzie nechať sa unášať silnými citovými pohnútkami — do tej miery, že ich nekvalifikujeme ako výrazovo mimoriadne hlbokých interpretov. Nervová stabilita, exaktné riešenie problémov, narábanie s hudobnou materiálou na základe inšpirácie hudbou samotnou stali sa pre Havlíkovu interpretáciu rozhodujúcimi. Prírodný, nekomplikovaný prístup jej umožnil a podporil schopnosť prechodu z jednej škály do druhej. Bol kľúčom, ktorý jej umožňoval striedavo sa prevetovať do úlohy orchestrálného hráča i koncertného sólistu. Nebol to síce Martin s bizarnou poézou, tajuplnosťou zaklínania, ale Zaklínanie klasicky čisté a priezračné.

Nie práve zhovievavo zaobchádzal dirigent **Ladislav Slovák** s predohrou k **Smetanovej Predanej neveste**: donútil orchestru vyporiadať sa s pružným (tu príliš pružným) tempom, zdôrazňoval rytmickú precíznosť, silné prízvuky; melodická téma sa premenila na druhoradú výslednicu.

Tomuto výbuchu temperamentu bol **Koncert pre klavír a orchester F dur op. 1 Tichona Chrennikova** pokojnejším

protipólom. Chrennikov — skladateľ-klavirista dával záruku ideálnej reprodukcie svojej skladby. Ako pianista sa radí medzi interpretačnú kvalitu v Sovietskom zväze; jeho hra je precízna, technicky dokonalá a výrazovo pomerne diferencovaná — i keď v lyricky sfarbených pasážach pôsobí miestami klasicky chladne.

Ladislav Slovák, ktorý nenecháva na pochybách, že vie presadzovať svoju koncepciu a vynútiť si umeleckú disciplínu, vytiahol pre **Čajkovského VI. symfóniu op. 74 „Patetickú“** maximálnu pôsobivosť. I keď nechcel byť aktuálny či moderný, z celkovej koncepcie vystupovala jeho osobnosť, resp. osobitný prístup. Nemožno obísť fakt, že niekoľko momentov vyplývalo práve z povahy dirigentovej. Markantne oddelil lyrické, až tragicky pôsobiace úseky od pateticky vystupňovaných — akcentujúc kontrastnosť. Tragika a radosť, hlboký smútok až pesimizmus, nikdy však nie beznádejnosť — a vzápätí dramatický vzostup k radostnému výkriku... Pro a contra silne oscilujúce medzi dvomi bodmi, ktorým je súdené nikdy sa nezjednotiť v harmonickú jednotu jedinečnej nálady — to je podstatnou črtou skladateľa. Dirigent vyhmatal práve tento podstatný kontrast.

Dvadsaťpäť rokov svojej existencie oslávil **Slovenský filharmonický zbor** a cappella koncertom, ktorý dirigoval **Ján Mária Dobrodinský**. Dramaturgia koncertu prihládala na možnosť čo najširšej prezentácie výsledkov dlhoročnej, usilovnej a cieľavedomej práce, na „slávostnú príležitosť“ — ukázať sa v čo najlepšom svetle a pokiaľ možno z každej strany. Československou premiérou bol vokálny cyklus sovietskeho skladateľa **A. I. Pirumova Písmená 6**: hudobne nie najnáročnejšiu skladbu umocňovala dobrá interpretácia, ktorá dala vystúpiť na povrch svojrázu a miestami i vtípu. Slovenskú súčasť tvorby reprezentoval skladateľ **L. Burlas** cyklom miešaných zborov **Zvony**, ktoré patria už takmer do štandardného repertoáru zboru. Renesančnú tvorbu zastupoval **Orlando di Lasso** cyklom **Prophetiae Sibyllarum**. Záver patril scénickým hrám pre sólo, zbor, štyri klavíry a bicie nástroje **Caulli Carmina** súčasníka **K. Orffa**. Pestrá a veľmi rôznorodá paleta, ktorej vrcholom bol nesporné **Orff**. Vie upútať nápaditosťou a rafinovanosťou, s elegantnou nenútenosťou a prirodzenosťou

predkladá pred poslucháča prosté melodické útvary, podobajúce sa detským piesňam pre dospelých. Efektne dynamické zvraty, prudké prízvuky, variabilita rytmických kombinácií, vhodne využívaný úsporný instrumentár, melodicke sóla — to všetko včlenené, vedené a rámcované zborom tvorí vďačný hudobný komplex na počúvanie. Adekvátne bravúrne bolo aj jeho tlmočenie. Orff sa takto stal po odznení Lassa víťazom, alebo práve preto?

Prophetiae Sibyllarum — cyklus 11-tich zborov navonok vyvolávajú dojem nenáročných skladieb — pred interpretov kladú nemalé úlohy ukryté v spleti hlasov vedených harmonickými postupmi pre skladateľa takými typickými: výrazovo a dynamicky nie markantne odstupňované, ale naopak bizarre krehké, akoby potiahnuté šedým závojom. Jemnú, až príliš jemnú zbormajstvom budovanú gradáciu postrehol azda len okruh v tomto smere skúsených — pritom veľmi pozorných poslucháčov.

Berlínsky symfonický orchester hosťoval v Bratislave pod taktovkou svojho šéfidirigenta **Kurta Sanderlinga**. V repertoári mal na interpretáciu veľmi chutlivú, poslucháčsky mimoriadne zaujímavú a nevšednú skladbu **G. Mahlera Adagio z X. symfónie**, zo symfónie, z ktorej autor dokončil iba I. a III. časť; skladbu ktorej kolosálnu architektonickú výstavbu obostiera jemný lesk a trblietanie. Prísne školenie orchestra dirigentom Sanderlingom, jeho vedenie k dôslednosti, ušľachtilosti a decentnosti zvuku, k dynamickej farebnosti sa väčšmi a silnejšie prejavilo v Mahlerovej kompozícii, než u nasledujúceho **Koncertu pre husle a orchester A dur KV 219**, ktorého sólistom bol **H. Schunk**. Klasicizmus netvorí iba skúšobný kameň hudobnosti, hudobnej inteligencie, dokonalej techniky, ale je zároveň kameňom, ktorý sa, žiaľ, až príliš často zakotúľa interpretom pod nohy. Orchestrálna teleso sa odrazu prejavilo ako „mladá“, dirigent a sólista sa stotožňovali v predstave, ktorú možno stručne charakterizovať slovom — svojvoľnosť.

I keď dynamické škály **VI. symfónie es mol op. 111 S. Prokofieva** neboli dokonale a absolútne rovnomerne vybudované útvary, táto skladba tvorila nesporné vrchol produkcie Berlínčanov (zdá sa, že patrí medzi ich kmeňové repertoár). Spôsob, akým Sanderling toto dielo dirigoval, ako ho stvárňoval a premieňal na nesmierne presvedčivý a živý celok — nikoho nenechal na pochybách o dirigentovej umeleckej úprimnosti a oddanosti autorovi.

I. ŠÍŠKOVÁ



Titulnú postavu v košickej inscenácii **Kniežata Igora** vytvoril **Miroslav Hájek**.

ročnej árii — náreku nad spustošeným Putivlom. **Anton Matejček** výborne zapieval a charakterizoval postavu chána Končaka (škoda však nevhodného maskovania umelca...), i keď farba jeho pekného basu je o máličko svetlejšia, než sa spája v predstavách o tejto postave. (Napriek tomu obdivuhodne zvládol hĺbky!) **Pavel Mauréry** ako knieža Galickij podal snáď najpozoruhodnejší výkon inscenácie. Je to spevák, ktorého čaká veľká budúcnosť, pravda, aj práca na celkovom odpútaní sa od hladiska, ktorému akoby adresoval spevácke repliky. Má krásny hlas, technicky pripravený, farebne zaujímavý, jeho prejav — hoci charakterizoval Galického s trochu „jagovskými črtami“ — má dramatický nerv sústredený predovšetkým v hudobnom prejave. **Július Regec** našiel v postave Vladimíra predovšetkým lyrické tóny, menšia hlasová nevyrovnanosť je snáď zapríčinená únavou, čo však neubralo na vrúcnosti jeho veľkého výstupu v 4. obraze (ária „Ach, kde si, kde...“). Správne vystihol charakter Vladimíra ako rozpolteného hrdinu, ktorý svojím zotrvaním na lásku ku Končakovne súčasne berie na seba bremeno zradu na národe. Javiskovo krásna predstaviteľka Končakovny — **Jana Glogarová** — má zamatový mladý alt a zdá sa, že časom z nej môže vyrásť umelkyňa dramatických hĺbok, na ktoré nemala veľa priestoru v ľúbostnom parte mladej poloveckej kňažnej. Zdanlivo malé postavy Skulu (**Mikuláš Čabiňák**) a Jerošku (**Vojtech Schrenkel**) dávajú svojím predstaviteľom veľké možnosti charakterizačné, spevácke — ba i komické. Režisér v oboch našiel typovo dobrých, herecky snád najpohyblivejších a najmä v záverečnom obraze spevácky perfektných umelcov. Vŕchný, lyrický soprán **Lucie Ganzovej** zažiaril v citlivo vypracovanej árii poloveckého dievčata.

Zbor, ktorý má takú veľkú funkciu v Kniežatu Igorovi, sa prezentoval v tom najlepšom svetle. Mal širokodychosť ruských zborov, bol detailný v jednotlivostiach — a priznám sa, po dlhom čase som pri opernom predstavení netrpia, či zborové nástupy budú presne vypracované. Réžijná práca so zborom sa situovala na jeho postavenie po stranách javiska, čím sa uvoľnil síce priestor pre akcie, ale súčasne sa obmedzil pohyb zboristov na minimum, na geometrické zoradenie napr. v 3. obraze (príchod dievčat, bojarov). Režisér použil nápad s obrátením sa zboru pri scénach lúčenia sa Igora so ženou v 1. obraze — vadilo však patetické dvíhanie rúk tamže, ako akt oslavy či rozlúčky...

Balet — známe polovecké tance — zažiarili temperamentom, ľudským teplom, iskrami nápadov. Nešlo o neorganické vsunutie baletu do opery — ale o živelný vpád toho, o čom sa vlastne v časti diela hovorí. Ak hudobná stránka diela bola pozoruhodná po každej stránke, nesporná zásluha na tom má aj dirigent **Boris Velat**. Zdá sa, že tri operné slovenské scény majú dnes najsolidnejšie operné orchestrálna teleso v Košiciach. **Velat** pochopil Borodinovu hudbu v zmysle autorského zámeru — ide o krásu spievanej hudby, ktorú vynáša, podčiarkuje citlivo vedený a presný orchester.

Mnoho diskusií môže byť okolo scény a kostýmov. Najmä tie druhé sú nie vždy detailne dobovo presné, podobne jednotlivosti na scéne (komnata Jaroslavnej — stolík na písanie). Ale vcelku si myslím, že **Jánovi Hanákovi** išlo o vytváranie štylizácie, a nie dobový obraz — a z tohto aspektu možno akceptovať i materiál, farbu (šedo-modré pozadie, zlaté veže) scény, nasvetlenie, kostýmy. Vhodne doplnili priaznivý dojem z inscenácie, ktorá bola očakávaná viac, ako s napätím...

TERÉZIA URSÍNOVÁ

Trojnásobná premiéra

Slovenský filharmonický zbor v novej koncertnej sezóne nemá šťastie s dramaturgiou svojich jubilejných vystúpení (spomeňme si na Berlízovo oratórium **Romeo a Júlia** na BHS, alebo na cappella koncert). Rehabilitáciu nie práve najšťastnejšieho výberu skladieb k jeho „striebornému“ jubileu bolo (8. decembra t. r.), uvedenie slovenskej kantáty č. 1 — **Žalmu zeme podkarpatskej** pre tenorové sólo, miešaný zbor a orchester na slová Jaroslava Zatloukala, op. 12 od národného umelca Eugena Suchoňa — v Košiciach. Tento mimoriadne vydatý koncert sa opakoval na druhý deň v Prešove.

Uvedenie jedinečného klenotu slovenskej hudby bolo trojnásobnou premiérou — po prvý raz ho uviedla Štátna filharmónia Košice, prvýkrát odznelo v Košiciach a prvý raz ho dirigoval aj **Ján Mária Dobrodinský**. Košické teleso sme počuli v Bratislave po dva roky za sebou v rámci Interpódia '70 a '71, kde však nižší počet skúšok a miestami nepohotovosť pri sprevádzaní niektorých sólistov v nezvykle rýchlych tempách nevytvárili o úrovni telesa práve najpriaznivejší dojem.

Štátna filharmónia je síce mladá, ale zdravo ctižiadostivé teleso. Od zahajovacieho koncertu na jar 1969 prešiel orchester kus cesty. Vybudoval si postupne kmeňový repertoár, riešil stále náročnejšie interpretačné problémy, spolupracoval s viacerými dirigentami a sólistami, ktorí posúvali latku kritérií náročnosti vyššie. S radosťou konštatujem, že výkon SF v Suchoňovom Žalme prekročil a potešil. Súčasne presvedčil, že pri dôkladnej príprave je SF schopná podať už výkon na skutočne reprezentatívnej úrovni. Technická úroveň, dynamické stvárnenie i súhra na tomto koncerte boli vynikajúce. Prekvapila najmä pohotovosť pri rešpektovaní dirigentových požiadaviek, schopnosť citlivého tieňovania výrazu, kultivovanosť a plastika fráz, vyspelosť drevných, razantnosť a pomerná istota plechových nástrojov.

J. M. Dobrodinského poznáme predovšetkým ako znamenitého zbormajstra, ktorý sa svojou mravenčou prácou, dôsledným brúsením detailov zaslúžil o dosiahnutie takej úrovne Slovenského filharmonického zboru, ktorá obtočí aj v európskych reláciách. Ako orchestrálny dirigent (hoci za pôvodne vytváradel) ho poznáme iba sporadicky, a aj to nie vždy za celkom regulérnych podmienok (nedostatočný počet skúšok a pod.). Suchoňov Žalm bol Dobrodinského veľkou príležitosťou, ktorú do

sledkov využil. Mal výhodu dlhoročného a dôverného zoznámovania sa s partitúrou pri svojej zbormajstrovej práci. To však hodnotu jeho veľkého a presvedčivého výkonu nijako neznižuje. Nielen, že sa mu podarilo skvele pripraviť orchester (a samozrejme aj SFZ), ale v prvom rade dokázal vytvoriť jedinečnú atmosféru umeleckého napätia — od prvého po posledný takt. Dokázal pevne uchopiť dramatický nerv diela, výstižne podčiarknúť jeho monumentalitu, dravosť, napätie i tajomnosť lyriky a burčujúci vzor, ako i umenie vytvárať hudbu správnym dávkovaním agogiky a pauz. Bol to jeden z najväčších výkonov jeho umeleckej kariéry.

Pochopiteľne i výkon SFZ plne korešpondoval s vysokými parametrami umenia, ktoré toto teleso v posledných rokoch dosiahlo. Znovu (už koľkokrát?) sme obdivovali dôkladnú vypracovanosť všetkých partov — mäkkú kantilénu ženských i mužských hlasov, nadšenie i dramatický pátos tutti zboru, vyrovnanosť jednotlivých skupín, vrúcna muzikalita prejavu.

Výkon zasl. umelca **dr. Gustáva Pappa** v tenorovom sóle, ktoré svojou náročnosťou sa neraz dotýka hraníc ľudských možností, plne zodpovedal jeho súčasným kvalitám s prevahou umeleckej pohotovosti, dôkladnosti a precíznej muzikalite.

Úvodom odznel v podaní vynikajúceho sovietskeho huslistu **Michaila Fichtengolca** Brahmsov Koncert pre husle a orchester D dur op. 77. Fichtengolcov Brahms vychádzal z dôsledného podčiarkovania a protipostavenia dramatickej dravosti a meditativnej, kľudnej lyriky. Hoci tento umelec disponuje nemalými technickými možnosťami, nikdy neskĺza na púhe virtuózne odohrávanie. Vyjadrenie citového poetického obsahu diela je mu vždy prvoradým cieľom. Disponuje prekrásnym ušľachtilým tónom, ktorý svieti: temer vždy i nad plénom orchestra. Pri skúškach vyžadoval (najmä v duete svojej kantilény s dychním) od týchto nástrojov mimoriadne jemný tón, čo sa v konečnom dôsledku prejavilo i v kvalite sprievodu na koncerte. Až na skutočne mimikálne nesúhry sólistu s orchestrom bol Dobrodinského výkon aj v Brahmovi presvedčivý, spohľadlivý a pohotovosť, aj keď Fichtengolc miestami v agogike (nepatrne, ale opodstatnené spomalenie v kľudnejších, kantabilnejších úsekoch) sa vždy nedržal konvencie. Dokázal však prekvapujúco a logicky vkládť tieto zmeny tempa do celkového hudobného prúdu.

V. ČÍŽIK

Nový pokus o Knieža Igora

Knieža Igor patrí po stránke inscenačnej medzi najťažšie javiskové práce, najmä, ak sa jeho podoba má realizovať na menšom javisku. Iste je nie nenáročné pracovať s veľkým komparzom, dať ho do pohybu, oživiť javiskovou akciou a pritom dbať i na „v komorných dimenziách“ prebiehajúci vlastný dej. Netvrdím, že toto všetko sa nedá ideálne javiskovo stvárniť — ale málokedy, málokde a máloktoľto režisérovi sa to darí. **Košická inscenácia opery Knieža Igor je dôstojným prístupom k tomuto klasickému odkazu ruskej realistickej opery — navyše na výbornej hudobnej úrovni.** Som presvedčený, že hudobné naštudovanie je — okrem kolektívneho výsledku — aj zásluhou režiséra **Ladislava Holoubka**, ktorý nielen sám vychádzal z partitúry, ale viedol i spevákov k hudobnému vyjadreniu všetkých citových vzruchov, drámy, napätia. **U Holoubka sa menej detailizuje, herecky akcentuje, ale oveľa sústredenejšie žije v speve.** Na inscenovanie opery môže byť veľa názorov, to napokon vedľa i v košickej opere. Treba však prihliadať i na štýl diela, na autora, jeho závery, na nosnosť, dramatickosť libreta. Tým nechcem tvrdiť, že košická inscenácia Kniežata Igora bola ideálna a bez chýb — ale bol to dôstojný pokus o vyrovnanie sa s jedinou Borodinovou operou na základe premyslenej a cieľavedomej réžijnej koncepcie.

L. Holoubek vychádzal síce zo spomínanej monumentalizačnej bázy, ale „v druhom pláne“ rozohral (a myslím, že úspešnejšie, ako party masové) svet postáv, prežívajúcich svoje ľudské osudy v istom historickom výreze. Na prvej premiére sa predstavili na javisku skutočne kvalitní predstavitelia, z ktorých nejedného môže závidieť aj naša prvá scéna. Okrem osvedčeného **Miroslava Hájka** v detailne naštudovanom parte Igora, ktorému dal dôstojné charakterové črty, pátos i duševnú rozpoltenosť v obraze rozhodovania sa na útek z tábora Polovcov, zaujala v náročnom parte Jaroslavny, Igorovej ženy **Eva Šmáliková**. Charakterizovala svoju hrdinku črtami dôstojnosti, vznešenosti, ktoré sú najpriemernejšie tejto postave, akokoľvek ju chápeme i ako mäkkú slovanskú povahu. V prvom rade je to kňažná a tento odstup bol cítiť i vo výstupoch, kedy prichádza do kontaktu s prostým ľudom. Jej spev, plný dramatických tónov, s peknými messa di voce partiami poznačila únavu iba v závere opery, v ná-

Za pesničkou do Jihlavy

Pod týmto názvom, ktorý by mal skôr znieť: Za speváckmi do Jihlavy, uviedla Československá televízia, štúdio Brno reportážny program o tejto našej vrcholnej súťaži amatérskych spevákov. A keďže program bol pripravený ojazdobne a s prehľadom, väčšina čitateľov má aký-taký dojem o tom, ako to v Jihlave vyzerá. A tak sa nemusím veľmi rozpisovať o tom, že tohtoročný 5. jubilejný festival (na ktorom boli slovenskí interpreti reprezentatívne zastúpení a výrazne sa i umiestnili) mal veľmi dobrú úroveň a priniesol vyrovnané výkony, ktoré i v prenose „naživo“ sa dali porovnať s výkonom niektorých našich profesionálov na festivaloch v Bratislave a Dččíně. Bezpochyby sa o toto niveau spevákov zaslúžilo i sústreďenie asi štyridsiatiach spevákov populárnych piesní, ktoré bolo koncom augusta — tiež v Jihlave. Venujme teda najprv trochu pozornosti tomu.

Metodická pomoc spevákom populárnej hudby je vecou bezpochyby veľmi potrebnou, najmä preto, že sami interpreti sú schopní dosiahnuť len určitú hranicu a potom už miera ich rozhladu, vedomostí i kritičnosti väčšinou nedovoľí ďalší rozvoj. Jihlavské sústreďenie malo určitú novú črtu: zatiaľ čo inokedy išlo o sústreďenie náhodne vybraných, či prihlásených spevákov z tej-či onej lokality, tu pozvali speváčky i spevákov, ktorí už na najroznejších súťažiach preukázali svoje kvality a talent. Preto sa lektorom dobre pracovalo, pretože sa často z nehotového, ale len vycitene perspektívneho prejavu podarilo nakoniec urobiť výkon, ktorému možno s čistým svedomím dať prívlastok — umelecký. Je tiež pravdou, že sa našli interpreti, ktorých výkon bol už tak poznačený zlým remeselníčením a manérou, že sa zo zdánlivo veľmi nádejného speváka či speváčky nedalo viac „vytiahnuť“. Ale tento poznatok platí viac menej všeobecne, každý pedagóg vám povie, že radšej pracuje s neskúseným (ale tiež s neskazeným) a tým aj tvárnym materiálom.

Z účastníkov seminára bola na jihlavskú súťaž pozvaná celá polovica, 19 interpretov (z toho jedno duo), takže vlastne bolo 18 aspirantov na „jihlavské refaze“. Potom výber nebol už tak ťažký a vybrat finalistov bola už pomerne hľadáka a ľahká záležitosť. Ale rozhodnutí o prvých troch miestach spravodlivo, so zväžením momentálneho výkonu i eventuálnych perspektív, bolo nad silu i veľmi skúsených porotcov. A možno povedať, že sa tu nijako výrazne neprejavili lokálne či národné záujmy, ktoré sa v poslednom čase (na škodu spoločnej veci) dostávajú tak často k slovu, ale že sa znovu (a tento raz varujúcim spôsobom) objavil problém porovnania speváckych interpretov mainstreamového typu s folkovými speváckmi a šansoniermi. Jednoducho sa objavilo šesť úplne rovnocenných uchádzačov o tri prvé miesta a vyriešenie musel potom po dlhej diskusii priniesť matematický priemer. Zmienim sa však najprv o štyroch „zvyšných“ finalistoch.

Alena Blažeková z Bratislavy, pravdepodobne najmladšia účastníčka jihlavského finále mala pekné pesničky i príjemný prejav, ktorý ale (práve na finálovom koncerte) v snahe o najlepšiu a výrazový prejav (i hlasove) preexponovala. **Pavla Procházková** z Prostějova, jedna zo „swingových“ (My Sweet Lord, Lady's a Tramp) v snahe o štylovošť trochu stratila kontrolu nad intonáciou. **Zdena Štěpánková** z Brna, zdánlivo veľmi nádejná, narazila na bariéry svojich manér a nepresvedčila. Najlepšie si z tejto štvorice počínal **Bohdan Mikolášek**, folkový spevák a skladateľ lyrického typu s milým hlasom i prejavom. Treba vari ešte dodať, že práve jemu „televízia“ vyšla, napokon je veľmi dobre známe, že televízny prenos a výkon v sále a atmosféra z neho vyžarujúca nie sú vždy to isté.

Vítazkou tohtoročnej Jihlavy sa stala **Božena Medková** z Prostějova, ktorá sa mi na tomto mieste páčila už vlnit. Jej prejav je spevácky profesionál-

ny a suverénny, jej vystúpenie má šarm, to treba priznať i pri istej výhrade, ktorú možno mať k jej (predsa len) trochu staršiemu štýlu. Napokon, je možné, že práve tu sa prejavil určitý vkus poroty, ktorá v priemere nepatrila medzi najmladšie. Druhé miesto získala **Margita Sukajlová** z Košíc, podľa môjho názoru speváčka s veľkým citovým nábojom i dobrým hlasovým fondom. Myslím si však, že musí odstrániť určitú amatérsku patetickosť a mať k dispozícii pre hodnotné piesne rovnako hodnotné texty (bez chýb v deklamácii i v stavbe). Tretia **Viera Lamačová** z Brezna je interpretka, od ktorej môžeme veľa očakávať, aj keď sa jej prejav pre určitú zvláštnosť nebudie páčiť všetkým. Miera jej muzikálnosti i schopnosť exprese je však príslušnou, že pri dobrom vedení by mohla odviesť kus náročnej umeleckej práce. K ostatným trom „kandidátom na medaily“, ktorí dostali osobitné ceny poroty, už len heslovite: **Věra Mazánková** z Prahy, zaujímavá viac prejavom ako hlasom, nový šansoniersky typ; **Folk Singers** (Zuzana Michnová a Václav Prejzsek) upútavajú viac tvorbou a úpravami ako interpretáciou, partner je zatiaľ osobnosť oveľa silnejšia. A napokon **Jana Giergielová** z Frýdku-Místku: vari najväčší talent súťaže v zmysle získania širšieho poslucháčskeho okruhu a možnosti rýchlejšieho preniknutia. Hlasovo síce nie príliš výrazná, ale štýlová, výborne intonujúca a schopná vytvoriť k svojmu typu zodpovedajúcu krehkú atmosféru.

Ako vidno z výpočtu mien, v Jihlave chýbali (nie po prvý raz) dobrí mužskí interpreti, ktorí sa nám v poslednom čase neroja tak, ako talentované dievčatá (hoci práve oni by boli v našom zábavnom priemysle takí potrební). Asi majú menej vytrvalosti, možno inklinujú k hudbe beatového charakteru, ktorá si v Jihlave miesto zatiaľ nenašla. A ešte jeden (a to najväčší) klad mala tohtoročná jihlavská súťaž: účasť takého vynikajúceho orchestra, aký okolo seba zhromaždil **Milan Dvořák**.

LEO JEHNE

GRAMORECENZIE

Ján Zimmer hrá vlastné skladby

Ján Zimmer:
Tatry, 1. suita pre klavír, op. 11
Sonáta pre klavír č. 2, op. 45
Sonáta pre klavír č. 3, op. 55

Na klavíri hrá autor.
© OPUS 1971

Meno Jána Zimmera spája s ním s bohatou kompozičnou činnosťou, ale neraz sa s ním stretávame — prostredníctvom rozhlasu či sporadicky aj na koncertoch — ako so znamenitým pripraveným solistom, ktorý interpretuje predovšetkým svoje diela. Tento fakt umožňuje na jednej strane spoznať príslušné kompozície v autentickom autorskej reprodukcií, na druhej strane to však odraďuje iných umelcov siahnuť po týchto dielach a timočť autormu myšlienky pod zorným uhlom svojho koncepčného názoru a prípadného individuálneho vkladu. Nemalú zásluhu na tom má široký arzenál Zimmerovej suverénnej klavírnej techniky, ktorú charakterizuje zreteľnosť a nezlyhávajúca istota a najmä kvalita i v najexponovanejších pasážach, skokoch, oktavových i akordických postupoch (skladateľom s obľubou používaných). Obdivuhodné je Zimmerovo zvukné forte, ktoré dosahuje neraz intenzitu a priebojnosť orchestrálného zvuku.

Zimmer ako klavirista v hierarchii svojich interpretačných parametrov uprednostňuje exaktnosť, brilantnosť a zvučnosť. Pri prednášaní kantilény je mu síce conditio sine qua non plastika, no v celkovom výraze je väčmi zdržanlivý než vrúcny. Zimmerovi — skladateľovi aj interpretovi — pri všetkej dravosti a temperamentnom prejave — každý tvorivý a koncepčný krok diktuje umelecká rozvaha a veľká sebadisciplína.

Platňa je nielen dokumentom Zimmerových nemalých klaviristických schopností, ale — pretože v jeho tvorbe je tento nástroj bohatý zastúpený — je i svedectvom jeho kompozičného vývinu.

Suita **Tatry** je autorovým mladickým (skomponoval ju ako 26-ročný) vyznaním obdivu a lásky k nášmu horskému veľikánovi a súčasne dokumentom určitého spôsobu riešenia vytýčeného programu prostredníctvom bohato rozvinutej monotematickej práce a cyklického princípu. Cyklus využíva široké možnosti bravúrnej klaviristickej techniky ako prostriedku na budovanie účinných dynamických oblúkov. Spôsobom aplikácie klavírnej faktúry pripomínajú Tatry neraz výdobytky impresionizmu, a či skôr najmä jeho veľkého predchodcu Musorgského, s ktorého kompozičnými princípmi nachádzame tu viacero styčných bodov. Pokiaľ by sme chceli hovoriť o vplyve alebo náznakoch impresionizmu v Zimmerovej hudobnej reči, môžeme tak tvrdiť iba o nadväzovaní na harmonickú stránku tohto obdobia. Kontúry Zimmerových harmónií sú totiž takmer vždy určitejšie, sytejšie a ostrejšie modelované.

Ďalšie dve skladby sú ukážkou Zimmerových dvoch rozdielnych prístupov k riešeniu problematiky absolútnej hudby — v oboch prípadoch ide o cyklickú sonátu. V **druhej sonáte** čo do výberu výrazových prostriedkov načiera skladateľ hlbšie do oblasti bi- a polytonálneho spájania najmä sekundových akordov, ktoré už svojou zvučnosťou ako by boli predurčené ku grotesknému výrazu prokofievovského typu. Kompozičné princípy bohatu využívané v suite Tatry nachádzame aj tu, pravda, vo vyššom a náročnejšom traktovaní. Autor tu výdatnejšie využíva aj svoje nemalé kontrapunktické majstrovstvo v súlade s barokovými formovými schémami, ktoré si zvolil v snahe po určitom nekonvenčnom odklone od cyklického princípu klasickej sonáty.

V **tretej sonáte** sa už spomenuté princípy (monotematizmus, ostlnátna technika) uplatňujú na iných formových pôdorysoch (princíp klasickej sonáty) za súčasného využitia princípov budovania tematického materiálu na podklade dodekafónie. Po stránke harmonickej, polytonality tu vyúsťuje neraz v priam clustrové zvukové efekty.

Tri ukážkové sondy Zimmerovho kompozičného vývoja i reprodukčného majstrovstva sú nielen vzorovým dokumentom pre prípadných budúcich interpretov, ale súčasne i vývojových tendencií slovenskej hudobnej kultúry.

Aj technická stránka zvukovej nahrávky (hudobná réžia **L. Komárek**, zvuková réžia **V. Marko**) je na vysokej úrovni.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Úspešné matiné

Nedeľnejšie rozhlasové matiné, na ktorom 28. novembra v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave vystúpil **Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave**, nositeľ Radu práce pod taktovkou **Ondreja Lenárda**, vyznelo nanajvýš sympaticky. V prvom rade žiada sa vyzdvihnúť nielen dôkladné vypracovanie orchestrálneho sprievodu, ale aj nadšená tvorivá atmosféra, ktorá bola sprievodným ostinátom prakticky celého tohto podujatia. Mladému dirigentovi Lenárdovi vďaka jeho výraznej muzikantskej iskre podarilo sa vypnúť hráčov i sólistov k jednému z najkvalitnejších výkonov telesa v poslednom čase. Dbal nielen na pomer intenzity sprievodu voči spevákom (všetko sólisti opery SND), ale aj na plastiku fráz a spevnosť jednotlivých nástrojových skupín.

S muzikantskou jednosťou, účinnou dynamickou formou a skvelým protipostavením kontrastov vybudoval Lenárd úvodnú predohru k opere **Ruslan a Ludmila** od **M. I. Glinku**. V orchestrálnom Intermezzo z **Pucciniho** opery **Manon Lescautovej** demonštroval dirigent zas svoj zmysel pre jemné tieňovanie pastelových farebných odtieňov. Podarilo sa mu tak vyčariť účinnú a presvedčivú poetickú náladu.

K dramatickej zostave programu žiada sa podčiarknúť skutočnosť, že na tomto matiné popri známych číslach odznel i rad árií z — u nás nehrávaných a teda — menej známych oper. Elvirina ária z opery **Don Juan** od **W. A. Mozarta** v podaní **Magdy Majóssyovej** opätovne potvrdila

stretol s poľským folklórom počas pobytu na našom území, preto sa aj o jeho návštevách u nás dost podrobne rozpisuje. Hovorí tiež o Beethovových vzťahoch k Bratislave, o jeho pobyte v Piešťanoch a na zámku v Dolnej Krupej.

● V dňoch 23. októbra — 31. októbra t. r. bol v bulharskom meste Plevne Medzinárodný hudobný festival laureátov medzinárodných súťaží pod názvom Laureátske dni Kati Popovej. Tento

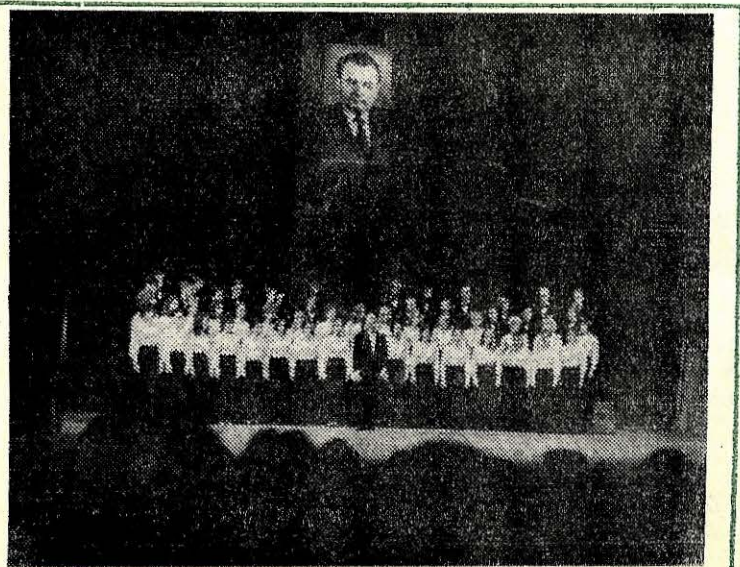
festival je poriadany už šiesty rok — v dňoch výročia tragicky zahynulej mladej bulharskej speváčky Kati Popovej. Na koncertoch vystúpilo 25 mladých laureátov medzinárodných súťaží (Z Čajkovského súťaže — Spivakov, Sevidov, Saradžan, z Varšavy — Gavrilova, ďalej tu boli laureáti súťaží z Bruselu, Sofie a pod.). Československo reprezentovala Jela Špitková a Richard Vandra.

jej znamenitú spevácku techniku: istú intonáciu, vyrovnanosť registrov a čiastočne i zžitia sa s hudobným obsahom. Nemorinova Romanca z Donizettiho opery **Nápoj lásky** v podaní **Františka Livoru** bola sólistovi skôr príležitosťou k ukážke mäkkého zafarbeného, príjemného timbru ako k tvorivejšiemu a presvedčivejšiemu výkonu.

Kultivovaná, technicky spoľahlivá ale najmä sugestívna a nanajvýš presvedčivo svoje party stvárňujúca **Alžbeta Svobodová** zaslúžila sa svojimi dvomi áriami (Labutina z **Cára Saltána** a **Marfina** z **Cárskej nevesty** od **R. Korsakova**) o dramatické osvieženie tohto podujatia. **Ondrej Malachovský** zaujal veľkorysťou svojho prejavu, mohutnosťou fondu svojho krásneho a zvučného hlasu, menej už dôrazom na detaily a kultivovanosť výrazu vo **Varlaamovej** árii z **Borisa Godunova** od **P. M. Musorgského**.

Olga Hanáková ako jediná z účinkujúcich sa nespoliehala na svoju pamäť a obidve árie (Kostelníčka z **Janáčkovej** jej pastorkyne a **Johanka** z **Čajkovského Panny Orleánskej**) interpretovala z notovej predlohy. Zaujala výrazným zmyslom pre dramatickosť výrazu, vrúcny emocionálny ponorom, menej už kultivovanosťou výberu hlasových odtieňov. Jeden z hlasovo i výrazovo najpresvedčivejších výkonov podala aj **Elena Kittárová** v **Líziínej** árii z **Čajkovského Pikovej dámy** i v árii **Lady Macbeth** z rovnomennej **Verdieho** opery. V niektorých najmä v stredných, niekedy i vo vyšších registroch nedosahoval jej hlas však vždy rovnakú kvalitu. Obidve polovice programu uzatvorili ensembleové čísla: Scéna a záverečný trojspev z opery **Sila osudu** od **G. Verdiho** (**Ana Kajabová-Peňaszková**, **F. Livora**, **J. Oniščenko**), **O. Malachovský** a záverečný duet z **Eugena Onigina** od **Čajkovského** (**A. Kajabová** a **J. Oniščenko**).

žk



K 75. výročiu narodenia **Klementa Gottwalda** usporiadali v bratislavskom Divadle P. O. **Hviezdoslava** slávnostný večer. Na koncerte vystúpil aj **Spevácky zbor Lúčnice** so svojím dirigentom **dr. Štefanom Klimom**.

Snímka: ČSTK



Porota tohtoročnej Medzinárodnej klavírnej súťaže Franza Liszta a Bélu Bartóka v Budapešti rozdelila ceny takto: I. cena — REIKO MATSUZAKIOVÁ (Japonsko), NIKOLAJ SUK (ZSSR); II. cena — JELENA SKURATOVSKÁ (ZSSR); III. cena — LÁSZLÓ BARANYAY (Maďarsko), ETSUKO TAZAKI (Japonsko); IV. cena — SÁNDOR FALVAI, LÁSZLÓ GYIMESI (obaja Maďarsko). Na snímkach R. Matsuzakiová a N. Suk.

List z Libanonu

Už pri vstupe do lietadla libanonskej leteckej spoločnosti MEA na niektorom európskom letisku zaznie z reproduktora arabský folklór a ním navodenú atmosféru doplní obchodovanie s nevyhnutným ovocím a kávou. Po pristátí v Bejrúte nás ovieva teplý vlhký vzduch a hnedé tváre čiernovlasých zamestnancov letiska nám prezrádzajú, že sme v Oriente. Táto takmer polmilionová „brána“ stredného Východu pulzuje čulým životom. Stále tu ešte preživa francúzsky vplyv z obdobia, kedy bol Libanón francúzskou kolóniou, a tak i na školách sa ako druhý jazyk vyučuje francúzština.

V priebehu koncertnej sezóny v Bejrúte striedavo vystupujú domáci a zahraniční umelci, ktorí sú pozývaní rôznymi spoločnosťami, organizáciami a manažérmi. V lete, keď koncertný život v meste ustane, pretože je tu veľmi horúco a vlhko, začína sa festival vo vyššie položenom (1000 m) BAALBECKU. Zvyšky kedysi veľkého rímskeho mesta Heliopolis sú ideálnym prostredím na tento účel. Osobitne priaznivá akustika je v Bakchovom chráme, kde sú komorné koncerty. Program festivalu je rozložený na čas dvoch mesiacov (júl, august) a sú v ňom zastúpené takmer všetky hudobné a divadelné žánre, opery, symfonická a komorná hudba, balet, činohra i folklór. Festival si udržiava vysokú úroveň a počas 16-ročného trvania tu vystúpil rad významných orchestrov, komorných súborov a sólistov z celého sveta.

Niektorí libanonskí skladatelia sa snažia komponovať klasickú hudbu s použitím prvkov orientálnej hudby a orientálnych nástrojov v klasickom orchestri. Z týchto skladieb bol tiež usporiadaný koncert.

Hudobné školstvo je mladé a konzervatórium riadené ministerstvom výchovy, ktoré vzniklo z hudobnej školy v roku 1953, má dve časti: klasickú a orientálnu. Je najdôležitejším strediskom hudobného života v Bejrúte.

Na orientálnom konzervatóriu sa okrem orientálnych nástrojov a techník vyučuje tiež spev. Personálne je s týmto oddelením konzervatória spojený rozhlasový orientálny orchester, ktorý je jediným profesionálnym telesom v tejto oblasti hudby.

Na klasickom konzervatóriu je viac oddelení, v ktorých sú zastúpené všetky sláčikové a dychové nástroje, klavír, spev a niektoré teoretické predmety. Všetci poslucháči študujú konzervatórium súčasne so všeobecnou vzdelávacou školou alebo popri svojom zamestnaní. Pre riadne štúdium tu nie sú podmienky, nie sú tu profesionálne orchestre, divadlá, ani základné hudobné školy nášho typu. Štúdium tu preto trvá dlhšie a aj napriek tomu musia poslucháči skúšky (predpísané na získanie diplomu) viackrát opakovať. Talentovaní študenti, ktorí sa chcú venovať hudbe ako povolaniu, pokračujú obvykle na niektorom európskom konzervatóriu a v zahraničí potom často nachádzajú i uplatnenie. Klasické konzervatórium má tiež orchester (zložený z profesorov školy), ktorý usporadúva pravidelné koncerty. Na začiatku tohto roku uviedol pod vedením RAIFA ABILLAMA úspešne 3. symfóniu J. Z. Bartoša.

Popri domácich Araboch a Arménoch pôsobia tu Francúzi, Taliani, Američania a v posledných rokoch tiež naši instrumentalisti. Od roku 1966, kedy sem prišli prví (V. Hanus a J. Severa), rozrástol sa ich počet na dvanásť. Od toho času sa tu častejšie hrá hudba našich skladateľov: J. Myslivečka, F. Bendu, A. Fílsa, B. Smetanu, A. Dvořáka, J. Suka, L. Janáčka, J. B. Foerstra, I. Krejčího, B. Martinu, M. Schneidra-Trnavského atď. Klavírne štúdio NORY VARTABEDIANOVEJ uviedlo na svojom koncerte celý rad skladieb našich súčasných autorov. Záujem o našu hudobnú kultúru sa zvýšil tak, že niektorí profesori navštívili Československo, aby sa zoznámili s našim hudobným životom: riaditeľ konzervatória T. SUCCAR, dirigent R. ABILLAMA, klaviristka N. VARTABEDIANOVÁ, hudobní kritici M. HENRY-MANGY a G. BAS.

Pôsobenie našej hudby v Libanone ovplyvnilo i obchodné záujmy: začali sa predávať československé klavíre a pianína a ešte v roku 1971 má byť v jednom z bejrútskych kostolov postavený čs. organ. Na prvý koncert je pozvaný Dr. J. REINBERGER.

Dúfajme, že sa konečne podarí uskutočniť zájazd niektorého nášho telesa, ktorý by nadviazal na úspešné vystúpenia Českého tria a Janáčkovho kvarteta v predchádzajúcich rokoch.

JOSEF SEVERA



V novembri tohto roku dožil sa Hans-Heinz Stuckenberg sedemdesiatich rokov. Významný nemecký muzikológ, hudobný kritik patril k pionierom novej hudby v období medzi dvoma svetovými vojnami, je medzinárodne uznávaným apologetom diela Arnolda Schönberga, autorom monografie o tomto skladateľovi.

CESTA K „RINGU“

Keď pred niekoľkými rokmi nastúpil do funkcie riaditeľa Štátnej opery v Budapešti dirigent Miklós Lukács — známy ako výborný interpret Wagnerových diel, vo svojom perspektívnom programe si vytýčil závažný bod — a síce postupné naštudovanie celej tetralógie Prsteňa Nibelungov Richarda Wagnera. Svoj smelý plán začal realizovať v roku 1969, keď po štvrtstoročnom odstúpe uviedol Rýnske zlaté, vlní Valčíku a tohto roku už tretiu časť — SIEGFRIEDA.

Lukáčsov plán prijali veľmi skepticky a ozvali sa aj odsudzujúce hlasy, ktoré boli najsilnejšie práve pred uvedením Siegfrieda. Kde nájsť hrdinský wagnerovský tenor, ktorý zaspieva túto nesmierne náročnú úlohu, keď aj vo svetovom meradle je málo Windgassenov, Kingov a Thomasov, ktorým táto postava nerobí problém. Po dvoch premiérach — Štátna opera prezentovala aj Siegfrieda vo dvoch kompletných obsadeniach — sa však skepticizmus rozplynul a milovníci Wagnerových

Náš zahraničný hosť

DJURDEVKA ČAKAREVIČOVÁ

popredná mezzosopranistka Belehradskej opery pricestovala ku nám ako hosť dvoch koncertov Slovenského komorného orchestra. Bratislava ju privítala vlnou chrípky — a citlivý hlasový organizmus podľahol. Posledné vystúpenie absolvovala umelkyňa iba s vypätím všetkých fyzických síl. Musíme jej byť preto vďační i za to, že bola ochotná povedať nám o sebe aspoň niekoľko slov.

Tohto roku sme sa ku vám nezachovali prvémi hosťinmi!



Aj v Belehrade máme chrípku a epidémiu, možno, že ani vaše pódium za môj stav nemôže... preto ku vám prídeme nabadúce znovu. Na Slovensku som už teraz po piaty či šiesty raz a cítim sa tu ako doma. Také muzikálne prostredie ako tu, možno nájsť iba málokde.

Čo je nového v Belehradskej opere? Dňa 15. decembra tu bude premiéra Belliniho Normy, v ktorej spievam i ja. Ako hosť v nej vystúpi známy taliansky tenorista Franco Corelli. Je to spevácky veľmi náročná opera, najmä pre titulnú postavu, samá vysoká koloratúra... O tri dni neskôr po prvý raz uvedieme Gershwinovu operu Porgy a Bess a potom 20. decembra Verdého Dona Carlosa — toto však bude iba znovunaštudovanie, s novými kulisami a kostýmami.

Čo vám umelecky priniesol rok 1971?

S Belehradskou operou som bola na festivale v Edinburgu a spievala som v Prokofievovej opere Hráč. Mali sme tu s ňou veľký úspech. V Anglicku hostujem už po štyri roky za sebou aspoň raz ročne. Nedávno som mala v Londýne piesňový koncert, na ktorom som okrem iného predniesla aj Dvořákovu Biblické piesne a náhodou som sa tam stretla i s vašim Slovenským komorným orchestrom, s ktorým dnes vystupujem na jeho domácej pôde. Ďalej by som mohla ešte spomenúť koncerty v Paríži a v Chicagu a hostovanie v divadle Teatro Colon v Buenos Aires.

A čo mimoriadne očakávate od roku 1972?

Koncom januára budem spievať opäť v Paríži, tentoraz s tamojším rozhlasovým orchestrom, ktorý bude dirigovať Oskar Danon — budú to Dvořákovy Biblické piesne. V marci ma čaká koncert vo švajčiarskom Lausanne. Potom v apríli k oslavám Belehradu akési jubileum... Ten piesňový recitál bude totiž mojím trojstým verejným koncertom.

Miroslav Šulec

Lisztova pocta Beethovenovi

Tvorivá umelecká pozostalosť F. Liszta obsahuje aj dve také kompozície, ktoré skladateľ zložil na pamiatku Ludwiga van Beethovena. Medzi Lisztovými rukopismi, ktoré sú uschované v hudobno-historickom oddelení Štátnej knižnice Széchényiho v Budapešti, je aj našikovaný klavírny výťah o ktorom sa predpokladalo, že patrí k Faustovskej symfónii. Autograf má signatúru Ms. mus. 261 a je na konci vlastnoručne datovaný dňom 26. januára 1870 vo vile d'Este. László Somfai zistil ako prvý, že tento rukopis nepatrí k „Faustovskej symfónii“, ale k Lisztovej druhej Beethovenovej kantáte. Doterajšia mylná katalogizácia klavírneho výťahu sa vysvetľuje čiastočne faktom, že spolu s partitúrou Faustovskej symfónie (predošlá verzia) sa v roku 1911 získala kúpou z vlastníctva Sophie Menterovej Maďarským národným múzeom.

Túto kantátu komponoval Liszt na rozhraní rokov 1869—70 k oslavám Beethovenovej storočnice na text Ad. Sterna. Budapeštiansky rukopis obsahuje klavírny výťah druhej časti kantáty až od 35 taktu a je od začiatku tretej časti správne uzavretý. Zborové a sólové hlasy nie sú tam obšiahnuté, naproti tomu markantné inštrumentálne vložky sú obzvlášť vyznačené.

Podľa vytlačeného a G. Kinským redigovaného katalógu hudobných autografov bývalej zbierky Heyer (Kolín n. R., 1916) existuje vo všetkých črtách podobný, taktiež neúplný rukopis poslednej časti tejto kantáty. Dá sa očakávať, že terajší vlastníci obidvoch čiastkových rukopisov umožnia ich skompletizovanie.

kf

hudobných drám sa právom môžu tešiť, že po roku budú sa môcť kochať v krásach kompletného Prsteňa.

Veľkým objavom inscenácie je János Csányi — bývalý automechanik a atléta, ktorý po viacerých drobných postavách výborne zaspieval Siegfrieda. Samozrejme, jeho hrdina ani spevácky ani herecky nie je ešte zrelý, ale dokázal, že má k dispozícii všetky predpoklady a práva spievať túto postavu. Jeho tenor má hrdinský kovový lesk, dobre usadené sýte výšky, ale aj lyrický pátos v lesnej scéne druhého dejstva, pričom zjavovo je ideálnym Wotanovým unukom.

Štvorhodinové predstavenie dirigoval András Kórodi skôr rozumom ako srdcom, čím hlavne čaro lesných scén stratilo na intenzite a plastičnosti. Režisér András Mikó na pekné scéne Gábor Forayho a v kostýmoch Gizelly Szeitzovej vytvoril moderné pekné predstavenie, z ktorého má človek úžasnú radosť. V nám dostupnej blízkosti možno konečne počuť a vidieť na javisku solídneho Siegfrieda.

Jozef Varga

MUSICA RINATA

V súčasnosti možno pozorovať zaujímavú skutočnosť: hudobná verejnosť i laici sa čoraz častejšie obracajú k hudbe starých majstrov — nielen veľkých, ale i tých, ktorí veľkým prípravovali pôdu pre syntetizujúcu prácu. Predchodcovia tvorili úrodnú pôdu, z ktorej vyrastala tvorba majstrov v histórii hudby. Podľa názoru historikov hudby táto skutočnosť nie je — nemôže byť — zanedbateľná, treba si ju preto všimnúť rovnako pozorne, ako diela majstrov.

Tento názor napríklad publikoval a vehementne obhajoval približne pred desiatimi rokmi v úvode svojej edície známy maďarský hudobný historik a skladateľ Jenő Vécsey. Ponúka praktickým hudobníkom veľmi bohatý podkladový materiál (momentálne vydal 19. zväzok). Slovo a hudba z oblasti starej tvorby zaujali maďarské gramofónové vydavateľstvo, ktoré s úspechom realizovalo „znovuzrodené“ ukážky z diela menej známych, zabúdaných zjavov. Napr. zverejňuje skladbičky Johanna Georga Albrechtsbergera (1736—1809), ktorý vo svojej dobe silne zapôsobil na oveľa mladšieho Beethovena, Franza Xavera Süßmayera (1766—1803), jedného z mála Mozartových nadaných žiakov, Josepha Gregoria Wernera (1695—1766), predchodcu veľkého Haydna a napokon brata J. Haydna — Johanna Michaela Haydna (1737—1806). Objavom je aj Juraj Družický (1745—1819), člen orchestra kniežata Graskovického, predstaviteľa videnského klasicizmu v bratislavskom hudobnom živote. Sinfonia in D, Divertimento in D a Serenata a piu stromenti, tutti obligati od Michaela Haydna ľahko znesú porovnanie s tvorbou Josepha Haydna, najmä z čias jeho mladosti. Je to živá, majstrovsky napísaná hudba. Napokon spomeňme Cantatu comicu od Giovanního Paisiella (1740—1816), skladbu iskrivú, nezávislú na jeho typickej opernej tvorbe, v ktorej slávil v druhej polovici 18. storočia hlavné kompozičné úspechy.

I keď nerozoberáme na tomto mieste všetky osobnosti a diela, chceme aspoň upozorniť na pozoruhodný vydavateľský čin Editio Musica Budapest (EMB) aj zahraničných záujemcov o „oživenú“ hudbu starých majstrov.

ANDRÁS PERNYE
Budapešť

Obrázom o hudbe



Druhé bratislavské profesionálne divadlo — NOVÁ SCÉNA — oslávilo dňa 1. decembra t. r. 25. výročie svojho vzniku. Aj touto cestou sa pripájame k radu gratulantov, ktorí si v týchto dňoch pripomínajú jubilantovu záslužnú — i úspešnú činnosť.

● Predvedenie Noneta B. Martinu Českým no-
netom na Holland-festi-
vale inšpirovalo členov
Haagskej filharmónie k
predvedeniu tejto sklad-
by 9. októbra 1971, kto-
ré prijal obecenstvo s
nadšením. Iniciátorom
tohto predvedenia bol
Frans Olivier, ktorý plá-
nuje po svojom nástupe
do filharmónie v Oslo
(1. 8. 1972) popri pred-
vedení Noneta B. Marti-
nu tiež predvedenie Con-
certina Z. Folprechta a
Štyroch ročných období
od I. Hurnika.

● Hudobné udalosti v
Československu 1972,
prehľad najdôležitejších
hudobných festivalov,
súťaží, kurzov, prehliad-
dok a slávností v obore
vážnej, jazzovej, popu-
lárnej a ľudovej hudby
v súbežnom českom,
ruskom, francúzskom a
nemeckom znení pripra-
vilo (a zadarmo posky-
tuje) Hudobné informač-
né stredisko ČHF.

● Najpredávanejšie
slovenské gramofónové
platne za mesiac novem-
ber z rebríčka vydava-
teľstva OPUS: Medulien-
ka (P. Hammel), But-

terfly (T. Hubinská), Ka-
dial' ist (J. Kocianová)
— malé platne. Sloven-
ský folklór, Corelli: Con-
certo grosso, Cigánske
piesne a tance — veľké
platne.

● Dňa 7. decembra
t. r. bol v Koncertnej
sieni Čs. rozhlasu v Bra-
tislave spoločný Medi-
národný prenos Štúdia
mladých: Bratislava —
Antverpy. Odznali tu die-
la F. Martina, C. De-
bussyho, G. Ph. Tele-
manna, J. Haydna, F.
Bendú, B. Brittena, B.
Bartóka a G. Torelliho.
Zo slovenských umelcov
účinkovali: A. a Q. Höll-
blingovci, Vl. Bruhner
ml., D. Kardošová a S.
Macudziňská. Antverpy
zastupovali: Albert Van
den Hende (flauta), Jos
Van Immerseel (klavír),
Robert Groslet (klavír),
Maria van Beveren (gi-
tara), Quido de Bruyn
(trúbka).

● Predvedenie Kala-
bisovej Malej komornej
hudby a Šestákovho Di-
vertimenta v Helsinkách
(Českým dychovým
kvintetom) a v Tampere
— na koncertoch, v roz-
hlase a televízii (3. a

JUBILANTI

KAROL ELBERT (nar. 19. decembra 1911) nositeľ minuloročnej **Ceny Zväzu slovenských skladateľov**, ktorú dostal za doterajšie dielo v populárnej hudbe, ktoré charakterizuje vysoká profesionalita a široký žánrový záber. Rodák z Trnavy, kde začal i svoje študentské roky, v ktorých neskôr pokračoval v Bratislave u prof. A. Moyzesa (kompozícia) a J. Vincourka (dirigovanie) na Hudobnej a dramatickej akadémii. Jeho pôsobenie v opavskom i v košickom divadle, od r. 1948—52 na Novej scéne v Bratislave sú už dnešnej generácii priaznivcov populárnej hudby pomerne neznáme. Zato „tí najstarší z mladých“ — tridsiatnici a ich rodičia si pamätajú na časy, v ktorých sa Elbertove piesne denne ozývali z rozhlasu, s hlasmi spevákov a speváčok dnes trochu neprávom pozabudnutých: Melanie Olláryovej, Bey Littmannovej... hlavne tých. Spomínate si na dlhoročné a nepodceniteľné melódie piesní: **Očarená bývam, Či sa mój milý na to pamätáš, Do zajtra čakaj, Mne sa každé dievča páči** (v neopakovateľnej interpretácii Fr. Krištofa Veselého...), **Dar k tvojím meninám, Baránok, Maličká slzička...**?

Bola to doba prvých slágov v dobrom slova zmysle, prvej tradície slovenskej tanečnej piesne, ktorú budoval okrem Gejzu Dusíka a Šebusa Martinského aj Karol Elbert. Jeho „večne zelené melódie“ by si zaslúžili svoj veľký návrat, či už v novej autorskej revízii, alebo s novými spe-



vákmi. Nielen pre pripomenutie autora, ale i atmosféry, ktorá bola vo vtedajšej tanečnej piesni úplne iná (ako na jednom mieste povedal sám K. Elbert. „Hudba sa vtedy vyznačovala skôr melodickou prácou, inklinujúcou k lyrike...“). A hoci K. Elberta poznáme aj ako autora operiet **Z prístavu do prístavu, Do vídenia lásky**, či zábavnej populárnej hudby, predsa jeho invencia a majstrovstvo sú doposiaľ živé a trvalé (nielen v spomienkach) v oblasti tzv. populárnej piesne. Dôkazom toho je aj jeho posledný vklad do tohtoročnej Bratislavskej liry — piesne Elberta—Čobeja: **Zostane sám**. K. Elbert nebol nikdy autorom provokujúcej a na seba všetkými prostriedkami upozorňujúcej obsahovosti. Jeho piesne

boli a sú jemným lyrickým vkladom do oblasti, ktorá robí náš život príjemnejším a krajším.

ZDENKO MIKULA — príliš mladý jubilant na to, aby pisateľ a pripomínateľ jeho diela sumarizoval a snažil sa o rekapituláciu. Skôr chce pripomenúť roky zásluhnej práce tohto skladateľa, organizátora, dirigenta, ambiciózneho človeka plného vitality a tvorivej energie, ktorý dnes zastáva významný post umeleckého šéfa Hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave. Pri nedávnom jubileu Vojenského umeleckého súboru sa snád v novinách trochu pozabudlo, že pri jeho umeleckom formovaní mal svoj podiel v rokoch 1953—57 aj Zdenko Mikula ako dirigent. Žiak prof. E. Suchoňa (kompozícia) a K. Schimpla (dirigovanie) dostal pevné základy v oboch odboroch umeleckého zamerania. Bohato a tvorivo ich využil nielen vo VUS-e, ale i vo Vysokoškolskom umeleckom súbore, v rade úprav slovenských ľudových piesní, v zborových skladbách pre naše súbory, v kantátach, ale i v scénických hudbách, kompozíciách pre vojenské orchestre a súbory. Nezábudnuteľné z jeho kompozičnej dielne sú napr. **Lúčne hry, Hrabáčky, Janíkové uspávanky**, i novšie zbory pre Lúčnicu, ktorá sa najčastejšie vracia k jeho tvorbe (láskou k rodnej zemi inšpirovaný zbor — **Moja rodná**). Rad funkcií, ktorými prešiel i na ZSS, iba dokumentuje jeho angažovanosť a snahu prispieť všade tam, kde pomôcť treba. Pomoc, ktorá si nenárokuje na veľké slová vďaky, ale spočíva v práci pre našu hudobnú kultúru.

—uy—

UPOZORNENIE ČITATEĽOM HUDOBNÉHO ŽIVOTA A NOVÝM ZÁUJEMCOM O NAŠ ČASOPIS!

Nakoľko ani v budúcom roku stánky Poštovej novinovej služby nebudú dostatočne zásobené HZ a do redakcie dostávame reklamácie od záujemcov, ktorí si nemôžu včas a pravidelne zaobstarat' každé číslo Hudobného života, upozorňujeme ich na možnosť objednať si 4. ročník časopisu formou predplatného.

Hudobný život si môžu znova objednať nielen noví predplatitelia, ale aj tí čitatelia, ktorí zmenili adresu, príp. chcú si predplatiť viac kusov. Naši starí — pravidelní predplatitelia, pokiaľ sa neodhlásia z odberu, budú dostávať Hudobný život na základe pôvodnej objednávky.

NEZABUDNITE!

5. novembra 1971) bolo podnetom k ponuke, usporiadať koncert súčasnej českej hudby na Sibeliovej akadémii, kde sa už pripravuje koncert slovenskej súčasnej hudby — z materiálov, poskytnutých pri príležitosti úspešného vystúpenia Slovenského komorného orchestra.

Časopis Hudobný život si treba predplatiť čo najskôr, aby ste ho dostávali už od 1. čísla nastávajúceho — štvrtého ročníka. Pripravujeme do neho rad zaujímavých článkov, seriálov zo života slávnych skladateľov a interpretov, rozhovory s hudobnými umelcami, odborné kritiky, glosy, rubriku pre školskú hudobnú výchovu, „poradcu“ pre učiteľov estetickéj výchovy, portréty mladých slovenských a zahraničných umelcov, rubriku venovanú knižným a gramofónovým novinkám, ako aj spravodajstvo o hudbe — z domova i zahraničia.

OBJEDNÁVKY

na časopis posielajte na adresu: ADMINISTRÁCIA ČASOPISU HUDOBNÝ ŽIVOT, BRATISLAVA, UL. ČS. ARMÁDY 29/a

OBJEDNÁVKA

Objednávame záväzne dodávanie _____ výtlačkov časopisu

HUDOBNÝ ŽIVOT

na adresu: _____

miesto: _____

ulica: _____

číslo domu: _____

okres: _____

Cena jedného výtlačku Kčs 2,—.

V _____ dňa _____

podpis a pečiatka

KONKURZ

Štátna filharmónia Košice vypisuje konkurz na obsadenie miesta II. dirigenta symfonického orchestra. Predpokladom je absolútorium VSMU, AMU alebo JAMU. Prihlášky so životopisom prijíma do 20. I. 1972 Štátna filharmónia, Dom umenia Košice. Dátum a podrobné podmienky konkurzu budú uchádzačom oznámené.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ministerstvo kultúry SSR vo Vydavateľstve OBZOR v Bratislave. Vedie redakčná rada: Marián Jurík (šéfredaktor), prom. hist. Zuzana Marczellová (redaktorka), dr. Terézia Ursínyová (redaktorka), dr. Zdenko Nováček, ČSc. (predseda), Pavol Bažin, prom. hist. Ľubomír 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. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Človek sa mimovoľne pomodlí, aj keď pochybuje o účinnosti modlitby. Za posledné tri roky som len tri razy nebol s ním a vždy vtedy ho previezli do nemocnice. Oveľa tiesnivejšia ako táto myšlienka však bola prázdnota izby I. S., ktorá leží na druhej strane haly oproti mojej. Po ticho mi nedalo zaspať, veď v posledných šiestich mesiacoch vždy bolo počuť ako kaše, alebo volá ošetrovateľku, ako sa mrví v posteli. Často som aj sám bol v noci v jeho izbe; možno povedať pravidelne, keď bola jeho kritická hodina, vždy o 4. hodine ráno, utišujú ho, naprávajú mu podušku, podávajú mu vodu, pomáhajú mu obrátiť sa alebo posadiť, alebo jednoducho len ho chytia za ruku, keď bol zmätený, alebo prekvapený, azda keď sa strhol zo sna s otázkou v očiach, ale už v zápätí jeho zrak prezradil, že až príliš dobre vedel všetky prípadné odpovede...

V. ma prosila, aby som nechal túto noc horieť všetky svetlá. Ale ja nerád vstupujem do tejto izby, aby som tam videl opustené obrazy a fotografie a Bachovu fúgu, ktorú hrával, ešte otvorenú na klavíri. Najhoršie však je to

ROBERT CRAFT

Z posledných stránok Stravinského kroniky

strašné kreslo na kolieskach pri klavíri. Len pred tromi večerami sme si spolu vypočuli jeho *Canticos*, keď som mu dohovárať komponovať „aspoň dve noty“. „Ale musla to byť tie správne dve“, odpovedal a jeho celý charakter bol obšiahnutý v tejto odpovedi. (Minulý týždeň ošetrovateľka ho súdila, aby sa „pokúsil“ komponovať, načo jej prudko odvetil: „Ja sa nikdy nepokúšam. Komponujem, alebo nekomponujem.“)

7. apríla. Prvým dobrovoľným „funebrákom“ je BBC. Newyorská agentúra britského rozhlasu ma zavola ráno, „či Mr. Craft bude k dispozícii na interview v prípade, že Mr. Stravinskij zomrie.“

Išli sme s V. do nemocnice, ale museli sme čakať vyše hodinu, kým nás pustili k I. S. Medzitým sme mohli pozorovať tlkot jeho srdca na kardiologickom monitore, ktorý má každý pacient na Oddelení zvláštnych starostlivostí a ktorý nám veľmi pripomína kontrolnú stanicu pre kozmické lety v Houstone. Graf, ktorý kreslí srdce I. S., vyzerá malý a vykazuje nepravidelnosť, ale grafy ostatných pacientov vyzerajú oveľa nepravidelnejšie.

I. S. nasadili umelé pľúca s celou hrbou drôtov na prsiach, do nosa mu tiež vsunuli trubicu. Najviac ho však hnevá katéder, vraj ho neustále dráždi močiť.



Chce ihneď vstať z postele, hádže sa z boka na bok a nechce sa dať prikryť. Má však úplne jasnú myseľ, vie všetko o sebe a vie presne, čo chce. Je isté, že predstavuje celý komplex lekárskeho problémov so svojou polycythémiou, chronickou bronchitídou a všetkými ostatnými komplikáciami. Návšteva nám predsa len nevzala nádej. Jeho vnútorná i fyzická sila nie je vôbec narušená a možno, že sa mu opäť podarí vyvrátiť pravidlá medicíny.

8. apríla. Došla celá lavína telegramov a listov z celého sveta so želaniami skorého uzdravenia. Z Holandska oznamujú pyšní rodičia, že svojmu novorodeniatku dali meno podľa I. S. Igor. Istý portugalský advokát, ktorý svoj list adresoval len „Nueva lorque“, vyslovuje svoju vďaku za hudbu, ktorú I. S. zložil, atď. Celé haldy listov z každej európskej krajiny vyslovujú uznanie jeho hudbe a nádeje, že sa čoskoro uzdraví. Zväz skladateľov v Moskve sa tiež ponáhľal zaslať mu prejav sympatie, avšak v Amerike len málo z tých desiatok skladateľov, ktorým I. S. na ich životnej dráhe pomohol, odporúčal akadémiami alebo vydávateľstvami, mysleli na neho, alebo on aspoň prejavil svoj záujem. K výnimkám patrí, pravda, Leonard Bernstein, ktorý prejavoval najväčšiu účasť hneď od ochorenia I. S. Až

mnoho anonymných milovníkov jeho hudby, ktorých I. S. nepoznal, rozličnými formami a často veľmi dojímavou vyjadrovali, čo im jeho hudba znamenala. Aj v New Yorku sa veľa ľudí informovalo priamo v nemocnici a dvaja mladí študenti sa postavili ako stráž pred jeho dvere.

12. apríla. Keď sme vstúpili do nemocničnej izby, našli sme I. S. samého na stoličke, trasúceho sa zimou, ako hovoril. A skutočne, do svojho župana, v ktorom vyzerá ako budhistický mních, by sa zmestil asi trikrát. Dali mu do rúk zvonec, ale pre jeho čudný tvar J. S. nevedel, čo to je, a ošetrovateľky baviace sa na chodbe, sa už naň dlhší čas nepozreli, keďže nezvonil. Zabalili sme ho do deky, kým triaška prešla. I. S. však bol celkom prestrašený; pritisol si ruku V. na líca a uprene sa na ňu díval.

„Bolí niečo?“, pýtali sme sa ho. Záporne potriasol hlavou. Je azda vyčerpaný? Opäť nie. Nudí sa teda? A teraz výrazne „áno“. Jediná úľava, ktorú sme mu mohli sľúbiť, bola, že zajtra dostane vlastné ošetrovateľky a potom si ich bude môcť doberať, ako to robieva doma. A bude ho zaujímať zajtrajší štart astronautov na Mesiac? Naopak, vôbec nie (hoci bezvážový stav astronautov a ich grációzne pohyby na Mesiaci ho raz fascinovali). Bude ho zaujímať, keď mu zreferujeme o početných predstaveniach jeho hudby v New Yorku tento týždeň? — Menší záujem už sotva mohol prejavíť.

Hovoríme mu o tom, že je schopný a iste opäť bude komponovať. Na to sa usmieva. Je však možné, že ešte nestraťil odvahu, že ešte stále chce pokračovať?

15. apríla. Je nepochopiteľné, ako môže I. S. ešte stále tak dobre reagovať

na antibiotiká. Jeho oči, ktoré sa od novembra 1967 stali tmavšími, sú opäť veľmi živé. Stará ošetrovateľka nám hovorí, že môžeme byť radi, lebo väčšina pacientov prechádza zo „zvláštnych starostlivostí“ do večnej starostlivosti. Vychádzajú na chvíľu z izby, varuje I. S., aby neutekol.

29. apríla. Po návrate do hotelu dnes odpoludnia I. S. sedel s nami pri stole a po večeri počúval hudbu: najprv Schubertovu sonátu b mol, ale nie veľa z nej, pretože nevyhovuje jeho pochmúrnej nálaďe a, ako hovorí, „téma je všetko, expozíciu si nevyžaduje“, potom Beethovenovu IV. symfóniu („to živí dušu“) a môj záznam Gesualdovej šiestej knihy, potom Boulezovu Sonátu pre flautu (k čomu I. S. poznamenal — „dúfajme, že nezloží aj sonátu“) a napokon jeho vlastný Koncert pre sláčiky, ktorý som však musel zastaviť ešte pred koncom, lebo sláčiky neboli vyladené. „Nahrávka bude odporúčaná ako „dokument skladateľových želaní“, keďže tempá sú správne a preto myslím, že to musím akceptovať“, poznamenal I. S.

20. mája. Doktor Lax hovoril I. S. pri bežnej návšteve, že je zdravý. „Chcel by som, aby ste raz prišli, keď som chorý“, odpovedal I. S. Je však dnes voči všetkým popudlivý a vrtošivý. Pri stole si pýtal zvláštny pohár na svoju whisky a zvláštnu lyžicu, čajovú lyžicu



Brian Phelan ako vojak a Svetlana Beriosovová ako princezná v televíznej úprave Stravinského *Príbehu vojaka*.

šmaril o zem a nadával na omeletu, je skvelé vidieť ho opäť tak temperamentného. Jeho nálada sa mení iba, keď hráme *Canticos*. Po nej mi hovoril: „Posledná časť je komponovaná pre Benátky“.

12. júna. Prileteli sme z New Yorku do Ženevy o 7. hodine večer. Obdivujeme rôzne svetelné nápisy. Hneď na francúzskej strane náš hlavný záujem sa sústredil na potraviny. Hotel Royal v Eviane je akési veľké sanatórium pre veľmi starých a veľmi bohatých. Bezprostredne pod oknami sa rozprestierajú terasy a krásne záhrady.

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

Vlani vydalo londýnske nakladateľstvo OBSERVER REVIEW knihu spomienok veľkého violončelistu, dirigenta a skladateľa PABLA CASALSA, ktorú umelec napísal za spolupráce s A. E. Kahnom. Priopeme si z nej niekoľko stránok pri príležitosti 95. narodenia, ktorých sa dožíva v plnej sivezosti 29. decembra.

„Pracovať znamená nestárnuť. Ani vo sne by ma nenapadlo ísť na odpočinok. Dnes a nikdy ísť na odpočinok! Práca je môj život. Jedno bez druhého si neviem predstaviť. Ísť na odpočinok pre mňa znamená začať umierať. Človek ktorý pracuje a nepozná núľu, nie je starý. Najlepší liek proti stárnutiu je práca a



Pablo Casals pri cvičení: pokojný, vážny — sústredenost neruší ani obľúbená fajka.

Jubileum Pabla Casalsa

záujem o hodnotné veci. Každý deň musím začínať od začiatku. Celých minulých osemdesiat rokov som začínal každý deň rovnako. Nie je to mechanické, je to základný kameň môjho úspešného života. Idem ku klavíru a prehrám dve Bachove prelúdiá a dve fúgy. Nevieť si predstaviť, že by som to neurobil. Je to akési „zasvätenie domu“. Má pre mňa ešte iný význam. Je to nové objavovanie sveta, ktorého súčasťou môžem na svoju radosť byť. Máť pocit, že život je zázrak prírody. Je všade okolo nás“.

To napísal Casals pred dvoma rokmi, keď mal deťadsiatich rokov.

V štyroch rokoch začal hrať na klavíri, čisto spieval ešte skôr, než povedal prvé detské slová. V piatich rokoch bol už druhým sopránom v kostolnom zbere, v siedmich začal hrať na husliach a už o rok na to verejne vystúpil na koncerte. Keď mal deväť rokov, začal sa učiť u svojho otca — organistu hre na tomto kráľovskom nástroji. Ale ako začal hrať na violončele?

„Vtedy tiahli od dediny k dedine skupinky muzikantov a živorili z toho, čo im dedičania mohli poskytnúť. Hrali na uliciach a pri dedinských tancovačkách. Obľúbali sa do podivných kostýmov a hrali na najrôznejších nástrojoch, často vlastnej konštrukcie. Vítal som ich vždy s veľkým vzrušením. Raz prišla do Vendrellu trojčlenná skupina takýchto hudobníkov. Hovorili si *Los Tres Bemoles* (preložené — Traja chňupi). Predieral som sa cez zástup ľudí na námestí, až som sa dostal do prvej rady, sadol som si na dlaždice, úplne som bol uchvátený, nadšený ich zjavom — boli preoblečení za klaunov — s nadšením som počúval každý ich tón. Mali mandolíny, zvonky, gitary a dokonca nástroje vyrobené z kuchynského náradia, čajníkov, šialok a pohárov — určite to boli predchodcovia tých prapodivných vecí, na ktoré dnes hrajú v jazzových orchestroch.“

Jeden muž hral na násadu zo zmetáka, na ktorej boli natiahnuté struny podobne ako na čele — vtedy som však ani netušil, čo to violončelo je. Z akéhosi dôvodu — azda to bola svojím spôsobom predtucha — ma tento nástroj zaujal zo všetkých najviac. Nemohol som z neho spustiť oči. Znel mi nádherné. Keď som sa vrátil domov, uďachčane som o ňom rozprával otcovi. Smial sa, ale ja som hovoril s takou vášňou, že povedal: „Dobre, Pablo, urobím ti tiež taký nástroj“. A urobil — musím povedať, že bol podstatne dokonalejší než násadu zo zmetáka a omnoho lepšie znel. Vyrobil ho z tekvice a iba s jedinou strunou. Bolo to vlastne moje prvé violončelo. Ešte ho mám — uložené v sklenenom puzdre ako pravý muzeálny skvost...“

Casals má rád najmä Beethovna, Bacha a Brahmsa. Z našich skladateľov si zamiloval Dvořáka. Jedna z jeho príhod, ktorá svedčí o jeho skutočne úprimnom vzťahu k tomuto skladateľovi, stala sa v Paríži, kde mal hrať Dvořákov Koncert pre violončelo a orchester. Vtedy prišiel do Paríža ráno pred koncertom a okamžite vyhľadal dirigenta. Našiel ho však v nie veľmi dobrej nálaďe. Hovorili spolu o celom predvedení, o tempe, keď dirigent náhle vykrikoval: „Strašidelné dielo! To predsa vôbec nie je hudba!“ Casals sa zarazil a pokúšal sa mu tento onyl vysvetliť aj tým, že poukázal na Brahmsa, ktorý si Dvořáka nesmierne cenil. Ale dirigent sa nahnal, ešte viac: „Brahms! Tiež jeden taký! Ak ste hudobník, musíte vedieť, aké je to zlé dielo!“ Casals sa cítil za oboch autorov urazený, dirigentovi oznámil, že s ním zásadne nesúhlasí a z Paríža ihneď odišiel. Koncert sa neuskutočnil, Casals musel zaplatiť pokutu niekoľko tisíc frankov — ale jasne povedal, že Dvořáka si neobčaje neší, takže s dirigentom, ktorý takého skladateľa nepochopil, hrať nebude.

Rovnako rezolútne sa Casals zachoval i voči fašistickému režimu, rovnako odmieta Frankovu diktatúru v Španielsku. Žije už cez štvrt storočia v emigrácii a za celý ten čas odmieta, na protest proti Frankovmu režimu, hrať na violončele verejne. Fašisti zničili na jeho rodnom dome pamätnú tabuľu a ulice po ňom pomenované, premenovali. A predsa je Casals považovaný za jedného z najvýznamnejších hudobníkov, je požívaný do elitných spoločností. V čase vojny vzdával sa honorárov v prospech chudobných detí z Katalánie. Odmieta násilie.

„Niekedy sa pozerám okolo seba a zmocňuje sa ma strach. V zmlúku dnešného sveta vidím nečitu k najvlastnejším hodnotám života. Krása je všade okolo nás, ale koľko ľudí je slepých! Pozerajú sa na div tejto zeme — a ako by vôbec nič nevideli. Každú minútu žijeme novú a jedinečnú okamih večnosti, okamih, ktorý nikdy nebol a už nebude. A čomu učíme v škole svoje deti? Učíme ich, že dva a dva sú štyri a že Paríž je hlavné mesto Francúzska. Kedy ich začneme tiež učiť, čo vlastne sú? Mali by sme každému povedať: Vieš čo si? Si zázrak. Si jedinečný. Máš schopnosti pre všetko. Môže z teba byť Shakespeare, Michelangelo, Beethoven. Máš schopnosti ku všetkému. Áno, si zázrak. A dokázal by si, až vyrastieš, ublížiť niekomu, kto je zázrak ako ty? Musíte jeden druhého milovať. Musíte pracovať — všetci musíme pracovať — aby tento svet bol hodný svojich detí“.

TOMÁŠ HEJZLAR