

HUDOBNÝ ŽIVOT 72

7

17. IV. 1972 ● Roč. IV. ● Cena Kčs 2,—

MLADÍ INTERPRÉTI ■ NAŠI UMELCI V ZAHRANIČÍ ■ ZECCHI A TRI
DEFINÍCIE HUDBY ■ ENRICO CARUSO ■ ŽIVOT A PRÁCA V OPERE

Narušený kruh?

Piešťanská Prehliadka mladých slovenských klaviristov, o ktorej píšeme podrobnejšie na inom mieste, priniesla okrem hodnotiacich odborných súdov aj rad všeobecných problémov, dotýkajúcich sa nielen budúcnosti tohto ambiciózneho podujatia, ale i osobnosti mladých umelcov. Predovšetkým — uvedomili sme si, že zostávať len pri zafixovaných hodnotách nášho koncertného života, je dnes už nemožné. Nenaťahujeme si však — i pri úspechu prehliadky, napriek osobnostiam, ktoré sme tu počuli — že naši mladí sú pripravení na koncertný život po všetkých stránkach. Chýba im hlavne skúsenosť, pódiová istota, lepšia psychická odolnosť a príprava, nepoznaná konkurencia... Pravda, na druhej strane pripravili organizátori prehliadku práve za tým účelom, aby sa mladým dali možnosti na to, čo spomíname vyššie. Teda — kruh? Iste, i keď jeho začarovanosť sa snažia narušiť práve pracovníci Slovkonzertu. Možno namietajú, že niečo podobné sa malo realizovať už dávno — a nielen pre bohatú úrodu klaviristov. Do budúcnosti by sa nemalo zabudnúť ani na iných sólistov-instrumentalistov, akokoľvek sa namieťa, že tí majú väčšie možnosti uplatniť sa v orchestroch, alebo hudobných učilištiach.

Interný charakter prehliadky iba podčiarkol nezáujem piešťanského publika. Tu treba porozmýšľať nad tepšou pro-

pagáciou, pretože akokoľvek sme si nahovárali, že išlo iba o utriedenie si hodnôt, môže sa niečo také vôbec konať bez živého auditória, ktoré vie vytvoriť istú atmosféru?

Ak Slovkonzert do budúcnosti pomýšľa nad trvalejšou tradíciou akcie, dokonca nad jej súťažným charakterom, treba si uvedomiť aj to, či nedôjde ku kurióznemu stavu, kedy sa v Piešťanoch budú (až do zosťarnutia) stretávať „mladí“ slovenskí klaviristi; lebo ak je táto domnienka absurdná, rovnako môže byť teoretický predpoklad, že každý rok-dva sa na Slovensku „urodila“ pianistické talenty. Uvedomujem si, že podobné slová môžu vyznievať trochu nepravde — ale skutočne ide len o prvý dojem. Piešťanská prehliadka je potrebná, mala by naďalej zostať priestorom pre mladých — iné je, ako ju dotvoriť organizačne, štatutárne, aký charakter a náplň jej vtlčiť — bez zbytočného úradovania (čo bolo napokon tohto roku najsympatickejšie zo strany organizátorov).

Nerobiť vedu okolo podobných podujatí, nevytvárať tragédie a konečné uzávery pre svoj umelecký osud, nepodliehať panike v prípade neúspechu a indispozície — ale ani nezľavovať v pocite, že koncertný svet je veľmi tvrdý voči mladým, že iba tí najlepší v ňom dosiahnu niečo viac. Že skromnosť (spojená s vnútornou ambíciou) je najsympatickejšia vo veku, ktorý je prajný k budovaniu vnútorných hodnôt človeka-umelca — asi s takýmto pocitom sme odchádzali z Piešťan, ktoré boli po dva dni naplnené okrem bratislavských umelcov väčšinou aj bratislavským publikom.



Daniela Rusová.

Snímka: V. Kovalev

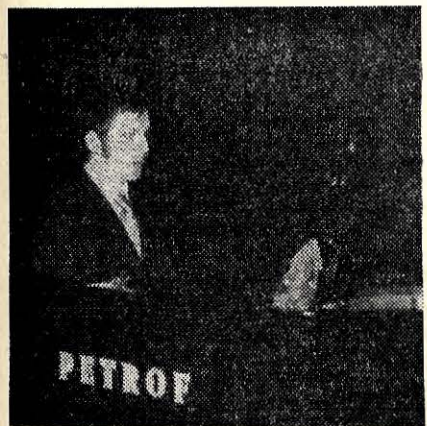
kazmi, vrátane pamätového. So strhujúcou suverenitou a brilanciou stvárnila Cikkerove Tatranské potoky.

Je určitou iróniou, že v celkovom poradí si zaslúžene vybojoval 2. miesto zase poslucháč školy — Pavol Kováč, ktorý pripravuje v súčasnosti svoj diplomový recitál na VŠMU. Má vyrovnanú techniku všetkých druhov, svoj temperament zväčša drží dobre na uzde (výnimku tvorili 2. a najmä 3. časť Waldsteinskej sonáty). Svoj osobnostný vklad vie prispôsobiť štýlu, prípadne tempové výkyvy čiastočne regulovať postupným spomaľovaním pred nastúpením reprízy. O jeho veľkých technických dispozíciách (Pokračovanie na 8. str.)

Piešťany 1972

Umelecká agentúra Slovkonzert — v snahe riešiť problém nadprodukcie domácich klaviristov, ktorí sa veľmi ťažko, alebo ani vôbec nemôžu dostať na pódium — zorganizovala v spolupráci s kultúrnym a spoločenským strediskom v Piešťanoch v dňoch 25.—26. marca Prehliadku (mladých) slovenských klaviristov. Z vyzvaných 12 prihlásilo sa osem účastníkov, ktorí prezentovali svoju súčasnú formu a kondíciu — programom v rozsahu polrecitálu (asi 50 minút až hodinu). Jedinou požiadavkou usporiadateľa bolo zaradenie klasickej sonáty. Výsledok prehrávky rozhodol o prednostnom zaradení najvhodnejších typov pre koncertnú reprezentáciu. Prehliadku sledovalo a hodnotilo predovšetkým odborné publikum na čele so 6-člennou porotou vybraných slovenských, vrátane jedného prizvaného českého pedagóga.

I keď snahou usporiadateľov bolo vyhnúť sa napätiu súťažnej atmosféry, účastníci — v snahe čo najviac vyniknúť, zaradovali predovšetkým rozsiahlejšie a technicky náročné, zväčša cyklické diela. Takto na prehliadke neoznala ani jedna klavírna miniatúra, ani jedna predklasická skladba. Na druhej strane však 3 sonáty: Beethovenova Waldsteinská — C dur, op. 53, Lisztova h mol a Chopinova b mol odznali po dva razy.



Pavol Kováč.

Snímka: V. Kovalev

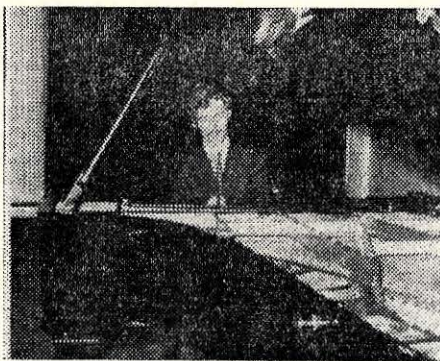
Prehliadka klaviristickej generácie

Vo všeobecnosti môžeme konštatovať, že úroveň prehliadky bola potešiteľná. Ukázalo sa, že pomerne najviac problémov majú naši klaviristi s interpretáciou klasického repertoáru. Buď (v snahe nevybočiť z princípov klasickej agogiky) stvárnili sonáty prisucho, akademicky, alebo (a to častejšie) s nadmierou temperamentu a nedostatkom umeleckej rozvahy nezvládli problematiku koncepcie výstavby a dynamikkej formy. Navyše mali klaviristi k dispozícii veľmi vytlčený, malej diferenciácie tónu schopný nástroj, na ktorom zahrať kvalitné piano bolo skutočne ume-
ním.

Porota mladých umelcov nebodovala; určovala iba poradie, ktoré sa spočítavalo a určovalo konečné umiestnenie. Prvoradým kritériom (a správne!) bolo hodnotenie umeleckej rozvahy, štýlového čítania, schopnosť prispôbovať svoju individualitu interpretovanému dielu, schopnosť verného tlmočenia notového záznamu, exaktnosti hry, správneho používania pedálu, kultúry a bohatstva dynamických odtienkov klavírneho tónu.

Celkom zaslúžene si primát vybojoval Marián Lapšanský, poslucháč pražskej AMU, ináč najmladší účastník prehliadky. I keď po stránke citového stvárnenia obsahu diela má ešte rezervy (najmä v Beethovenovej Sonáte A dur op. 101), v ostatných parametroch svojej interpretácie preukázal najlepšiu právu a schopnosť využiť ich v skvelej syntéze. Ravelove Zrkadiá pri všetkej precízite a účinnej koncepcii utrpeli v najjemnejších dynamických registroch pre zlú kvalitu nástroja. Veľké virtuózne schopnosti preukázal v brilantnom a strhujúcom zvládnutí Prokofievovej Tókaty.

Zdatný technický fond, ale nedostatok sebakontroly charakterizuje výkon Sylvie Čápovej. Jej Mozart (Köchel 311) mal málo diferencovaný tón, nedostatok dis-



Marián Lapšanský. Snímka: J. Hajdúch

ciplíny a precizity. Lisztova Sonáta h mol sa vyznačovala bravúrou, citom, strhujúcim tempom, no nedostatkom stavebného nadhľadu a aj početnými



Stanislav Zámboreský.



V baletе SND pôsobí už niekoľko mesiacov sovietsky choreograf F. Jelanjan o práci ktorého prinášame podrobnú informáciu vo vnútri čísla. Na snímke je záber z pracovnej skúšky baletného súboru SND s majstrom Jelanjanom.

Snímka: I. Dubovský

GAŠPÁR

Koncertné vystúpenia na dvoch klavíroch majú pre obecenstvo vždy istý nádherný atrakcie a pre recenzenta znamenajú určité vybočenie z obvyklej rutiny. Objavujú sa v hudobnom živote sporadicky — s málo známymi skladbami, a preto chýba zvyčajné zrovnávanie so špičkovými interpretáciami. Kritici a poslucháči namiesto porovnávania musí hodnotiť samotný výkon.

Príležitosť k tomu nám poskytlo vystúpenie dvojice klaviristov z Košíc: **Ludmily Kojanovej** a **Pavla Novotného** na samostatnom recitáli dňa 28. marca t. r. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. V koncerte, ktorý priniesol malý prierez literatúrou pre dva klavíre — od baroka po súčasnosť (Pasquini, Mozart, Liszt, Čikler, Milhaud, Lutoslawski) — obaja mladí umelci predviedli výkon, ktorý upútal technickou i hudobnou istotou (všetky skladby hrali spamäti), zmyslom pre štýl a zdravým muzikovaním. Pri výbornej súhre si každý z partnerov uchováva istú osobitosť: jemné rozdiely vo farbe tónu a hudobnom temperamente neboli v žiadnom prípade nedostatkom, skôr prispeli k plasticite hry.

Z uvedených skladieb najlepšie zapôsobil **Mozartova Sonáta D dur, Lisztovo Concerto pathétique** a **Lutoslawského Variácie na Paganiniho tému**, ktorú umelci zahráli ako prídivok. Zaujímavá bola možnosť porovnať si klavírnu verziu **Čiklerovej Slovenskej suity** so známou orchestrálnou podobou tohto diela, no zdá sa mi, že klavírnemu zneniu predsa len chýba čaro iskrivej inštrumentácie originálu.

Pri celkovom peknom vyznení umeleckej stránky koncertu budú naše kritické pripomienky zamerané skôr na tradičný nezáujem bratislavského publika o vystúpenia menej známych interpretov, jednak na malú starostlivosť usporiadateľov: (neskoro ladené — a nie celkom dokonale naladené nástroje).

P. Z.

Bratislavské obecenstvo je vo svojom vzťahu k organu, mierne povedané, nevyspytateľné. Ak sa na organovom koncerte zaplní sieň SF aspoň do polovice, je to už dostatočný dôvod pre to, aby si organista s potešením uvedomil, že tentoraz nemusí hrať iba štyrom hlučným stenám. Medzi tých „vyvolených“, ktorí sa majú komu prihovoriť, sa svojim koncertom (6. III.) zaradil aj bratislavský organista **Boris Turza**.

Turza je typ umelca prístupujúceho k dielu s uplatnením jemu vlastnej hu-

ževnatosti a intelektu. Aj keď sa jeho umenie javí z tohto aspektu, nemožno mu odškrpnúť silnú emocionálnu pôsobivosť. Premyslene vybudované a vyrovnané plynulé lyrické časti sú toho najlepším dôkazom. Prostredníctvom doslova tvorivej registrácie sa interpretácia niektorých častí stávala dokonca objavnou. Ďalšou prednosťou **Borisa Turzu** je jeho dokonalá, brilantná technika, ktorá mu umožňuje zrozumiteľné podanie kontrastných polyfónnych skladieb. Tieto zastupovali v jeho repertoári **Chorálová partita c mol**, **Tri chorálové predohry a Passacaglia Johanna Sebastian Bacha**. V druhej časti programu zaujala okrem **Mendelssohnovej Sonáty D dur**, messiaenovských **Variations sur un Noel angevin** **Gastona Litaizeho** predovšetkým **Fantázia-Sonáta Jána Levoslava Bellu**.

Napriek tomu, že **Boris Turza** je v našom malom slovenskom merítku akosi v ústraní, presvedčivo dokázal, že by nás mohol úspešne reprezentovať aj v merítku oveľa väčšom!

Dagmar Kovářová

Detský spevácky zbor Čs. rozhlasu v Bratislave (zbormajster **Ondrej Francisci**, klavírny sprievod **Terézia Horáková**), uskutočnil vo Viedni (dňa 12. marca t. r.) koncertné vystúpenie — na oslavách Medzinárodného dňa žien, ktoré usporiadal Zväz demokratických žien Rakúska.

V kultúrnom programe sa predstavil obecenstvu koncertným programom, ktorý pozostával z troch častí. V prvej odznela nemecká ľudová pieseň **Všetky vtáčiky sú už tu**, Uspávanka od **J. Brahmsa**, Detská hra od **W. A. Mozarta** (všetky piesne v nemčine) a ukážka z diel starých majstrov **ECHO** od **Orlanda di Lassa** (v taliančine). V druhej časti odzneli ukážky piesňovej a zborovej tvorby slovenských skladateľov. Medzi nimi **Slub vlasti** od **Tibora Andrašovana**, **Máj** od **Ota Ferenczyho**, **Šťastnú cestu** od **Ondreja Francisciho**, **Na svete je detí**, ako smeti od **Milana Nováka** ap. Tretia časť bola venovaná ľudovým piesňam v úpravách slovenských a českých skladateľov: **Gajdujte gajdičky** (**Tibor Andrašovan**), **Husičky popolavé** (**Eugen Suchon**), **Helelo, helelo** (**Bartolomej Urbanec**). Na tom bošileckým mostku (**František Picha**). Koncertné vystúpenie zaujalo obecenstvo tak, že si vynútilo niektoré programové čísla opakovať. Prítomné zahraničné delegátky, funkcionárky Zväzu demokratických žien Rakúska vyslovovali svoj obdiv a uznanie kvalitám zboru, ktorý svojím vystúpením prispel v značnej miere k slávnostnej atmosfére podujatia. V kultúrnom programe spolupôučinkovala aj umelecká skupina komunistickej mládeže Rakúska. Uviedla protestné piesne proti násilnému uväzneniu komunistky **Angely Daviseovej** a proti vojne v Indočíne.

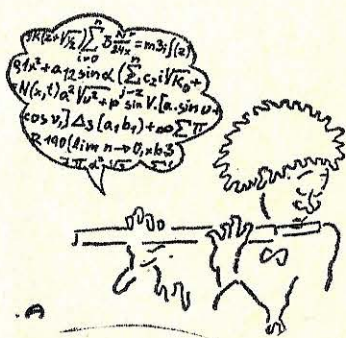
M. MARTINÁK

Na čom pracujete?

...odpovedá hudobný kritik a pracovník Hudobného oddelenia SNM — dr. **Vladimír Čížik**.

— Začiatkom tohto roku som skončil výskum a skompletizoval súpis do- sažitelného dokumentačného materiálu k rozkošatenej umeleckej činnosti dirigenta a skladateľa **Františka Babuška**. V súpise sa nachádza okrem **Babuškovej** pozostalosti, ktorá je uložená v našom oddelení, aj prehľad všetkých rukopisov a opisov jeho diel, nahrávky jeho skladieb v rozhlasových fonotékach a na gramoplatniach. Pokúsil som sa skompletizovať aj zoznam zachovaných nahrávok **Babuškovej** dirigentskej činnosti. V krátkej pôvodnej štúdii som zhodnotil význam tohto umelca pre slovenskú hudbu a jeho podiel na budovaní bratislavského hudobného života. Prácu som venoval k blížiacemu sa 20. výročiu skladateľovej smrti. Vyjde v Historickom zborníku SNM. V súčasnosti katalogizujem korešpondenciu z pozostalosti **Alexandra Albrechta**, ktorá má vyše 1500 jednotiek. Časť z tejto korešpondencie som publikoval vlni v práci „**Bartók's Briefe in die Slowakei**“. Dúfam, že si nájdem viac času aj pre spracovávanie vývoja a problematiky hudobného školstva na Slovensku. V tejto výskumnej úlohe som sa doteraz venoval iba bratislavskému hudobnému školstvu. V súvislosti s blížiacim sa centenáriom skladateľa **Mikuláša Moyzesa** preberám a spracovávam pre bádateľov jeho pozostalosť. Dokončilo sa spracovanie pozostalosti po **Júliusi Mőzim**. Okrem toho sledujem bratislavský — čiastočne i mimobratislavský — koncertný život vo svojej publicistickej činnosti.

—r—



Predstavuje sa

husľové duo manželov **HÖBLINGOVCOV**. **Quido Höbling** absolvoval v r. 1964 košické Konzervatórium u prof. Takáča, **VŠMU** u prof. T. Gašpárka (r. 1969). V súťaži umeleckých škôl získal v r. 1962 III. cenu, o štyri roky neskôr — I. cenu. V roku 1964 získal čestné uznanie v Štúdiu mladých. V rokoch 1966 a 1968 účinkoval na Prehliadke mladých interpretov v Trenčianskych Tepliciach.

Anna Michalíková-Höblingová študovala na Konzervatóriu v Košiciach. Po maturite na bratislavskom Konzervatóriu prešla na **VŠMU**, ktorú ukončila v triede prof. T. Gašpárka. V roku 1967 vystúpila s mimoriadnym úspechom na Prehliadke koncertného umenia v Košiciach a v r. 1966 a 1968 na Prehliadke mladých interpretov v Trenčianskych Tepliciach.

Vzájomná spolupráca tejto dvojice interpretov začala počas štúdií na **VŠMU** — prvé verejné vystúpenie bolo v rámci cyklu koncertov pri príležitosti otvorenia výstavy „**Béla Bartók a Slovensko**“ na bratislavskom Hrade v máji 1969, kde predviedli 4 zo skladateľových husľových duet. V lete toho istého roku sa zúčastnili (ako duo) interpretačného seminára v Luhačovicích. Prvý celovečerný recitál absolvovali na Prehliadke slovenského koncertného umenia v Žiline na jar 1970. Tento program nahrali aj pre bratislavský rozhlas. Pre Slovenskú televíziu pripravili nahrávky diel **Händla** a **Sar-**



zinského. V roku 1971 mali celovečerný recitál s klavíristom **Jánom Salayom** v rámci koncertného cyklu mladých umelcov. Na minuloročnej Prehliadke mladých interpretov v Trenčianskych Tepliciach vystúpili s polorecitálom. Slovkoncert angažoval toto husľové duo na niekoľko celovečerných vystúpení v slovenských mestách.

Vysoká umelecká úroveň vystúpení pasovala manželov **Höblingovcov** medzi najúspešnejších účastníkov vla-

● **V. Erfurte (NDR)** uviedli 23. a 24. marca 1972 **Tri štúdie** pre sláčiky a klavír **Oldřicha Flosmana**. Orchester Mestského divadla v Erfurte dirigoval **Vít Mícka**.

● Do programu dvojdeného festivalu **Wittener Tage für neue Kammermusik** v západo-nemeckom meste **Witten** zaradili na 23. apríla 1972 koncert pražského súboru **Musica viva Pragensis**, ktorý pod vedením **Zbyňky Vostřáka** predvedie o. i. skladby **Zsolt Durkóa**, **Sofie Gubajduliny**, **Marka Kopelenta** a **Zbyňky Vostřáka**. Skladba maďarského skladateľa **Durkóa** bude mať na tomto koncerte svetovú premiéru.

● Členovia **Janáčkovho** kvartetu budú vyučovať kvartetovú hru na Medzinárodných majstrovských kurzoch vo **Freiburgu** v septembri 1972. V ich štúdiom programe sú popri dielach **W. A. Mozarta**, **L. V. Beethovena** a **F. Schuberta** i diela **B. Smetanu**, **A. Dvořáka**, **L. Janáčka** a **B. Martinu**.

● Na druhom výročnom koncerte súčasnej československej hudby, ktorý v spolupráci s **Hudobným informačným strediskom ČHF** pripravil na 21. apríl 1972 **André Smith**, zaznejú v newyorskom chráme **Church of the Covenant** v predvedení **Dagmar Platilovej** (harfa), **Edmunda Leroya** (organ) a členov súboru **The Hammar-skjöld Players** skladby **Zdeňka Folprechta**, **Petra Ebena**, **Stanislava Jelinka**, **Jiřího Dvořáka**, **Klementa Slavického** a **Jaroslava Křičku**.

● Skladateľ **T. Salva** začal pracovať na poémiu **Vojna a svet** pre barytón — sólo, ženský zbor, koncertantný kontrabas a komorný orchester (slová **VI. Majakovského**). Dokončil **Etudu pre orchester**, venovanú 20. výročiu založenia **Žilinského Konzervatória**, ktorého je absolventom. Premiéra bude v máji t. r. pri jubileu školy. Skladbu uvedie Orchester mesta **Žiliny** s dirigentom **Bohušom Urbanom**.

● Kruh priateľov slovenskej hudby pri **ZSS** pripravil ďalší abonentný cyklus. V rámci neho je naplánovaný flautový recitál **Miloša Jurkoviča** (10. IV.), koncert z komornej tvorby mladých slovenských skladateľov: **Bartovic**, **Bokes**, **Dibák**, **Domanský**, **Kovář** (15. V.), komorná hudba súčasných českých skladateľov (22. V.) a koncert zboru **Lúčnice** (5. IV.).

Pri príležitosti dvadsiateho výročia úmrtia dejinnej významnej osobnosti československého tanečného umenia — **I. V. Psotu**, usporiadali jeho brnenski spolupracovníci a priatelia piätňny **Spomienkový večer**.

Na tému **Psotova** osobnosť a dielo hovorili **dr. Karel Bundálek**, docent divadelnej fakulty **JAMU**, zaslúžilý umelec **Rudolf Kvasnica**, ktorý dirigoval nejednu z majstrovských baletných inscenácií a **prof. Jaroslav Krutíř**, ktorý priblížil poslucháčom veselú i vážnu príhodu s **I. V. Psotom**. V záverečnom, precíznom prihovore zhodnotila **Olga Kvasnicová**, vedúca profesorka tanečného oddelenia brnenského štátneho konzervatória, **Psotovu** umeleckú činnosť.

Ivo Váňa Psota bol žiakom pražského baletného majstra **Antonína Berga** — pod jeho vedením pracoval v Národnom divadle od r. 1923-26. V roku 1927-32 bol sólistom a baletným majstrom v Brne, od r. 1933-36 ta-



Ivo Váňa Psota
(1908—1952)

nečníkom v súbore **Original Ballet Russe**, kde spolupracoval s preslávenými nasledovníkmi **Dagileových** umeleckých ideí, o. i. s **M. Fokinom** a **L. Mjasinom**. Účinkoval v **Barcelone**, v **Londýne** i v **Monte Carlu**.

Po návrate do Brna v r. 1936 pôsobil **Psota** ako choreograf a sólista **Zemského divadla** a viedol — spoločne so svojou sestrou **Lubou** — baletnú školu, v ktorej vstúpili žiakom okrem technickej zdatnosti aj lásku a úctu k tomuto náročnému a namáhavému druhu umenia.

K významným choreografickým úspechom majstra **Psotu** z predvojnového obdobia patria najmä svetová premiéra **Prokofievovho** baletu **Romeo a Júlia** (1938) a vydarené stvárnenie **Dvořákových** **Slovenských tancov** (1941).

Za druhej svetovej vojny pracoval **Psota** s 250-členným baletným súborom **Teatro Colón** v **Buenos Aires**, kde našťastovo balety **El Malone**, **Bolo raz a Yara**, a režíroval niekoľko oper. Mimoriadny úspech zaznamenal v **Sao Paulo** — zvíťazil, napriek silnej konkurencii, v konkurze vypísanom na choreografické stvárnenie oslaveného brazílskeho národného baletu **Izmena** (1944).

Od návratu do vlasti — v r. 1945 — ostal **Psota** verný brnenskému divadlu. Pod jeho vedením dosiahol baletný súbor, pozostávajúci zväčša z **Psotových** žiakov, pozoruhodný vzostup a výsledky. Z diel tohto plodného tvorivého obdobia zožali mimoriadny úspech baletná inscenácia **Čajkovského** **V. symfónie** (**Symfónia života**), **Paganini** na hudbu **S. Rachmaninova**, **Straussov** **Ples kadetov**, **Labutie jazero** **P. I. Čajkovského** a nové nastudovanie **Dvořákových** **Slovenských tancov**.

V posledných rokoch svojho života pôsobil **I. V. Psota** pohostinsky aj v Bratislave — nastudoval pre **SND Brno** **Polovnovej** tance a vyučoval choreografiu na tanečnom oddelení **VŠMU**.

Dvadsať rokov od smrti majstra **Psotu** poznávalo v nemalej miere vývoj československého tanečného umenia — systemizované tanečné školstvo a spolupráca so sovietskymi choreografmi a pedagógmi pomohli vytýčiť nové nároky a ciele. Avšak aj v porovnaní s našou súčasnou baletnou tvorbou patrí **Psotovu** umeleckému odkazu čestné miesto.

ALICA PASTOROVÁ

ňajšieho Interpódia '71. Za doprovodu **SKO** hrali **Vivaldiho** **Dvojkoncert**. Zasl. umelec **Bohdan Warchal** — hneď po tomto vystúpení — navrhol mladým huslistom ďalšiu spoluprácu, ale aj možnosť sólistického spolupôučinkovania. A skutočne — o dva mesiace neskôr vystúpili s **SKO** a **Bohdanom Warchalom** na koncerte v **Slovenskej filharmónii**, kde predviedli **Telemannov** **Trojkoncert**. (Toto dielo nahrali aj pre **Vydavateľstvo OPUS**.) Mladí umelci si veľmi cenia spoluprácu s **Bohdanom Warchalom**, nakoľko jeho skúsenosti v ensemblovej hre, iskrivá osobnosť a ďalšie ideálne vlastnosti tohto známeho umelca ich inšpirujú pre ďalší umelecký rast. Po Interpódii '71 dostali ponuku na zahraničné vystúpenie v **Poľsku**.

Ešte ako poslucháči **VŠMU** mali koncerty v **Berlíne**, vo **Weimare**, **Erfurte** a **Kijeve**. V máji t. r. vystúpia v **Lodži**. Radi spomínajú najmä na vystúpenie v **Kijeve**, kde spoznali prácu tamojších hudobných pedagógov a organizáciu štúdia na tamojšom Konzervatóriu.

Manželia **Höblingovci** inšpirovali svojou umeleckou prácou — najmä mladých slovenských skladateľov — k napísaniu diel pre husľové duo. Tak **Igor Dibák** napísal pre nich **Canto pre dvojo huslí** a **Concertino pre dvojo huslí** a komorný orchester. **Peter Bartovic** im venoval trojčastové **Duetto** a **Hanuš Domanský-Musieu** **giocoso** pre dvojo huslí a klavír. **Anna** a **Quido Höblingovci** sa pripravujú na medzinárodnú súťaž **Gaudeamus** — konkurz interpretov súčasnej hudby v **Holandsku**. Vo vyššie hodinovom programe z tvorby skladateľov 20. storočia uvedú aj slovenskú novinku — **Sonatinu** pre dvojo huslí od **Vladimíra Bokesa**. **V. ČÍŽIK**

Sovietsky choreograf v baletе SND



Frunze Jelanján so svojou manželkou (vľavo) a zasl. umelkyňou Gustav Herényovou (vpravo). Snímka: I. Dubovský

...pred premiérou Labutieho jazera



Záber zo skúšky na pripravovanú baletnú inscenáciu Čajkovského Labutieho jazera. Snímka: I. Dubovský

Od 13. októbra m. r. pôsobí v baletnom súbore Slovenského národného divadla národný umelec Arménskej SSR — Frunze Michajlovič Jelanján. V polovici februára pricestovala z Jerevanu na mesačný pobyt aj jeho manželka — národná umelkyňa Arménskej SSR Ludmila Viktorovna Jelanjánová. Čas krátkej návštevy využila (lepšie povedané — využil súbor SND) na prácu so sólistami i ensemblom. Oboch umelcov sme zastihli v priestoroch bratislavskej Reduty, kde pracuje baletný súbor SND. Dvojhodinové pozorovanie bolo iba krátkym nahladnutím do ťažkej práce a prípravy všetkých zúčastnených, ktorí — podľa vlastného vyjadrenia — dostávajú od oboch umelcov skutočne maximálnu a tvrdú prípravu na chystané uvedenie Čajkovského baletu Labutie jazero. Okrem toho majster Jelanján pôsobí v súbore i pedagogicky (bude tu do konca sezóny) — na ďalšom dotváraní starších baletných inscenácií a na príprave niekoľkých baletných televíznych filmov. Podrobnejšie nám o tom povedal:

Pri svojej práci v súbore som sa sústreďil na kondičné tréningy, sólistické skúšky a dopracovanie detailov v

starších baletných inscenáciách — teda aj na tzv. repetitorskú prácu (pozn. red. — v baletoch Don Quijote a Spiaca krás-

savica). Manželka tu bola na krátkej neoficiálnej návšteve a pomáhala mi v práci s baletom. Je pedagogickou baletného učilišťa v Jerevane a repetitorkou Akademického divadla opery a baletu A. A. Spendiarova, kde ja pracujem ako choreograf. Vo svojej práci v SND sa snažím, aby výsledky boli po mojom odchode na najvyššej možnej úrovni.

Počas pobytu v CSSR som videl aj iné baletné súbory a nezdá sa mi, že by bratislavský bol o niečo horší. Grupuje sa z veľmi pracovitých a ambiciózných umelcov. Pri ďalšej svedomitej práci môže byť jedným z najlepších baletných súborov v republike. Je to dobrý kolektív na kvalitnej profesionálnej úrovni a bez akýchkoľvek komplimentov — pracuje sa mi s ním veľmi dobre. Moje hlavné snaženie — počas pobytu v Bratislave — je naštudovať k premiére Čajkovského Labutie jazero. Pôvodný termín premiéry je máj t. r. Čitateľov bude iste zaujímať, ako som obsadil hlavné úlohy. V prvom obsadení ich stvárnia Gabriela Záhradníková a Ján Halama, vyznamenaný Za vynikajúcu prácu. V druhom obsadení študujú hlavné úlohy zasl. umelkyňa Gusta Herényová a Zoltán Nagy. Pre televíziu som pripravil so súborom a sólistami Babadžanjanovu Hrdinskú baladu — je to približne polhodinový farebný film. Okrem toho pripravujeme Tri palmy od A. A. Spendiarova a Arménsku svadbu. Rád by som sa do Bratislavy vrátil na dlhodobšie angažmán — jedná sa o pôsobení na ďalšie tri roky.

Labutie jazero v druhom a štvrtom dejstve pripravujem podľa akademického variantu Petipu-Ivanova, prvé a tretie dejstvo bude v mojej vlastnej choreografii. Pri postavení druhého a štvrtého dejstva, ktoré je už vypracované, mi pomáhala počas pobytu manželka.

Pýtate sa ma na porovnanie tradície vášho baletu a sovietskeho. Samozrejme — ako už vyplýva z bohatej histórie ruského baletu — nemožno tu viesť rovnítko. V ZSSR existujú dve hlavné baletné strediská: Leningrad, ktorý smeruje skôr k akademizmu v zmysle klasického baletu a Moskva s výbušnejším prejavom a modernejším zameraním. Bez diskusie — obe školy majú vysokú úroveň. Vyplýva to i zo systému baletného štúdia, ktoré je v ZSSR 8-ročné, zatiaľ čo u nás — na Konzervatóriu — 5-ročné. A pritom názory odborníkov sú také, že s baletom by sa malo začať už v útlom veku. V snahe osviežiť súbor SND, som prizval k spolupráci aj vašich konzervatoristov. Dúfam, že túto možnosť využijú a dokážu svoje ambície. Balet je umením mladých a preto im treba dať čo najviac možností. —uy-

TVORBA

Jozef Sixta: NONETO

Na začiatku tohto roka zaznelo najnovšie dielo mladého slovenského skladateľa Jozefa Sixta Noneto pre 4 sláčikové a 5 dychových nástrojov (dokončené roku 1970). Komorná zostava, ojedinelá v hudobnej literatúre dala skladateľovi možnosť znovu uplatniť výborný cit pre komornosť a vypracovanosť zvuku. Vyhranenosť jednotlivých nástrojov, či nástrojových skupín, ale zároveň plynulá formová skĺbenosť je jedným z dokumentov Sixtovho nadania, ktorú schopne uplatnil aj v predchádzajúcich skladbách — v Sláčikovom kvartete, vo Variáciách pre 15 nástrojov a v Asynchronii, ba čiastočne už v absolventskej Symfonii.

V Nonete vzájomnú korešpondenciu medzi skupinami a sólistami a zároveň moment skĺbenosti docieľuje Sixta neustálym prelínaním sa jednotlivých úsekov — celkov, ktoré sú určované rozsiahlosťou variácie, či rozširovaním základného tvaru, s uplatňovaním kontrapunktickej techniky — rozsiahlych imitáčných spracovaní ako i styčného bodu tejto techniky s dodekafonickou, resp. seriálnou — inverziou.

Základným tvarom — témou, či motívom sa pre Sixtu stáva voľba jedného, príp. dvoch intervalov, uplatňovaných v melodickom, či v harmonickom tvare. Štruktúrna analýza každého úseku prezrádza dôsledné využívanie týchto intervalov — práca s nimi popri spomenutom imitáčnom a inverznom použití zahŕňa aj chromatickú výplň zvoleného intervalového rámca, pričom je zreteľná skladateľova snaha vyhýbať sa konvencii. Tak napr. úvodný úsek skladby sa koncentruje na interval malej tercie a malej sexty, pričom sa Sixta vyhýba spojeniu intervalov v harmonickom tvare, rezultujúcom veľkoseptimovom interval, pravdepodobne jeho zvukový účinok pripadá vo zvolenom kontexte manierovitým. Fúzia intervalov prebieha len v melodickom rozvinutí. Svojsky a neošuchane narába Sixta aj s intervalmi zväčšenej kvarty a veľkej septimy, tvoriacimi základné prvky ďalších dielich úsekov „expozície“ Noneta, ak použijeme tento pomocný termín na vystihnutie časti nápadovo bohatej. Štruktúrna a formový zlom predstavuje výrazná centralizácia jediného tónu — d. Nasledujúci proces by sa mohol opäť pomocne charakterizovať použitím termínu z tradičného priebehu sonátovej formy — „prevedenie“ užité intervaly spája do celku — dvanástónového radu, ktorý sa podrobuje seriálne-technickému spracovaniu, vnútorné bohaté premenlivému. Sústredenie sa na prácu s terciou — ako konštrukčným elementom — určuje začiatok „reprízy“. Tentoraz sa úsek vyčerpáva striedaním malej a veľkej tercie. Postupná dynamická gradácia znamená ukončenie s plynulým nástupom posledného úseku, na organizáciu ktorého sa využívajú intervaly malej sekundy a čistej kvarty.

Prísnu fixáciu tónov a vzťahov medzi nimi, tým aj ich štatisticky rýchle vyčerpanie Sixta kompenzuje voľným metrickým a rytmickým stvárnením. Aleatorný princíp bohatej variability sa tu zďaleka neuplatňuje izolovane v rámci statických blokov, princíp narastania a kumulácie sa realizuje neustálym obnovením, pripomínaním plynulým a sústrednosť barokového naväzovania a odvíjania tém. Dynamický tok sa pohybuje v rámci striedmosti, pre Sixtu je vôbec typický, už z jeho predchádzajúcich skladieb negatívny vzťah k lacným náhlým predelom, k neodôvodneným dynamickým gradáciám a neúmernym kontrastom. Celok je prísne formovo spútaný, prezrádzajúci však výborný Sixtov zmysel pre muzikantskú spontánnosť a bezprostrednosť, pričom však vo vnútornnej organizácii štruktúry vládne, ako sme spomenuli, až strohý racionálny rozvrh. Noneto v plnej miere ukázalo, že Sixta schopne a talentovane vystihol ten ťažko uchopiteľný moment vhodného spojenia a úmerného vyváženého racionálne koncipovaného materiálu s uvedením si psychickej únosnosti zvolenej koncepcie i emotívneho kontaktu vo vedomí poslucháča.

LUBOMÍR CHALUPKA

Naši v zahraničí



Klára Havlíková na svojom vystúpení v Havane. Snímka: Z. Mináčová

Pred obecnstvom, ktoré sa v niekoľkých mestách Španielska združuje okolo Kruhu priateľov umenia, pozvala koncertná agentúra VIRTO v Barcelone našu klaviristku Kláru Havlíkovú. (Prvý raz mala koncert v Španielsku v roku 1969.) Vyššie dva februárové týždne trvalo turné, v ktorom sa vystriedali mestá Palma de Mallorca, Lorca, Cadiz, Jaen, Malaga a Caseres.

Španieli si mohli vybrať dva typy programov. V jednom (v prvej polovici) figurovali starí majstri — Benda a Händel, v druhom — Grieg a Brahms. V každom však patrila druhá časť skladbám profesora E. Suchoňa: Metamorfózy, Baladická suita a Dumka a tanec. Je istým spôsobom odvahou predstúpiť s polovicou programu slovenskej hudby pred obecnstvom, ktoré o nej nemá žiadne predstavy, pre ktorých všetko, čo sa týka hudobného umenia z Československa, je obmedzené na mená Smetana, Dvořák, Janáček. Teraz pribudla osobnosť národného umelca E. Su-

choňa a ako hovorí sama klaviristka „... má vždy najväčší úspech. Všetde sa našli mnohí, najmä klaviristi, ktorí ma žiadali o zaslanie nôt, alebo gramoplatní — predovšetkým z Metamorfóz. Žiaľ, reprezentačná skladba slovenskej klavírnej literatúry, ktorú možno hrať ošade s úspechom (po koncerte v Palma de Mallorca sa kritika vyjadrovala o Suchoňovej hudbe v superlatívoch!) je dávno rozobraná, roky nebola znovu vydaná a nie je možno uspokojiť dopyt. Metamorfózy by chceli naštudovať mnohí zahraniční klaviristi!!!

Krásu moderného mesta Jaen, ležiaceho pod (aj nad) vysokými horami, umocnila plná koncertná sieň (600 ľudí), výborné obecnstvo, pozorní usporiadatelia a vynikajúci nástroj.“

Z turné K. Havlíkovej odpadli ďalšie tri mestá (Valladolid, Alicante, Cartagena) pre záväzný termín turné na Kube, skade sa vrátila 22. marca t. r. — tiež skôr, pretože musela stihnúť nahrávanie Suchoňovho Kaleidoskopu pre televíziu.

Hlavným cieľom cesty na Kubu, kde ju vyslalo Ministerstvo kultúry SSR — v rámci kultúrnej dohody — bolo predvedenie Suchoňovej Rapsodickej suity so Štátnou filharmóniou v Havane. Pribudli aj recitály. V mestách Matanzas, Caldas, Camaguey a v našom kultúrnom stredisku v Havane. Obecnstvo bolo však veľmi vďačné, „... raz ma čakali už dve hodiny pred začiatkom, nemohla som sa ani rozohrať...“ V Camaguey boli dva koncerty, je tam Kruh priateľov umenia — ako jediný na Kube. Hrala som vždy pred vypredaným hľadiskom pre 700 ľudí.

Hudba prof. E. Suchoňa vzbudzovala obdiv. V Havane — chce — jeden klavirista — černocho hral Metamorfózy. V Matanzas prišiel za K. Havlíkovou Kubánc, hrdlo hovoril, že sa s našim skladateľom spoznal osobne na festivale v Piešťanoch. (mm)



Poslaním British council (Britskej rady) je oboznámiť zahraničie so všetkým kultúrnym, vedeckým a všeobecne spoločenským dianím Veľkej Británie a Commonwealthu. Organizuje styk a výmeny medzi štátmi. V rámci kultúrnej dohody medzi CSSR a Veľkou Britániou sa realizovala ponuka Hudobnej sekcie tejto organizácie: umožniť štrnásťdenný študijný pobyt slovenskému skladateľovi. Na odporúčenie Zväzu slovenských skladateľov odcestoval do Anglicka (v dňoch 4.—18. marca t. r.) skladateľ Ján Zimner. Po návrate nám o svojom pobyte povedal:

„Navštívil som sedem kultúrnych inštitúcií, šesť škôl (medzi nimi najvyššie — Royal College of Music a Royal Academy of Music), niekoľko operných predstavení a koncertov. Program bol pestrý, bohatý a hostitelia sa postarali nielen o jeho presné plnenie, ale aj o príjemný pobyt po spoločenskej stránke.

V Londýne som (okrem už spomínaných hudobných učilišťa) navštívil tzv. Morley College. Ide o štátom dotovaný školu pre každého — bez rozdielu veku — kto sa chce vzdelávať v niektorej umeleckej disciplíne. Zo žiakov školy sú vytvorené dva orchestre. Mimo Londýna som bol navštíviť

univerzitu v meste York a v Leeds. Vysoká úroveň hudobných oddelení najmä v Yorku je príznačná pre hudobný život v Anglicku. Pri všetkých univerzitách sú kvalitne vybavené štúdiá pre elektronickú hudbu.

Budúcich operných spevákov vychováva tzv. Londýnske operné centrum, kde študujú aj zahraniční adepti. Naštudovanie opery sa robí predobe- centstvom. Videl som takto (až po premiéru) pripravovať operu Orfeus a Eurydika od Monteverdiho. Išlo o kvalitné predvedenie, rovnako ako v prípade opery Bellizario od G. Donizettiho, ktorú uvádzali v Sadlers Wells Theatre poslucháči Royal Academy of Music.

Na Guildhall School of Music and Drama som mal prednášku o slovenskej hudbe 16.—19. storočia s ukážkami z gramoplatní a mg. záznamov, ku ktorej mi poskytlo potrebný materiál Hudobné informačné stredisko. Človeka poteší, že poslucháči so záujmom sledovali výklad o hudobnej kultúre, o ktorej sa ku nim dovtedy informácie nedostali. Slovenská hudba nie je zastúpená ani v takej závažnej inštitúcii, akou je The British Institut of Recorded Sound. Je to vlastne archív dosažiteľných zvukových záznamov (gramoplatní aj mg. pásov) svetovej produkcie — od najstarších možných nahrávok až po súčasnosť. Tento ústav poriada aj koncerty reprodukovanej hudby (podobne ako naše Divadlo hudby) a umožňuje všetkým záujemcom odposluch svojich nahrávok. S riaditeľom — Mr. Patrickom Soulom — som hovoril o nadviazaní spolupráce s našim Hudobným informačným strediskom a vydavateľstvom OPUS.

O obojstrannú spoluprácu a styk prejavil záujem aj riaditeľ hudobnej sekcie Britskej rady, ktorý prisľúbil pomoc pri výmene kultúrnych hodnôt medzi našimi krajinami. (mm)

Úspešní warchalovci

Slovenský komorný orchester pod umeleckým vedením zasl. umelca Bohdana Warchala pripravil obecnstvu na svojom poslednom koncerte po stránke hudobnej i umeleckej zaujímavý program. Dramaturgicky dobre zostavený rad skladieb bol obohatený účinkovaním domáceho hosťa — Vladimíra Brunnera ml. ako interpreta Concerta in D pre flautu, sláčiky a basso continuo F. X. Richtera, popredného predstaviteľa manheimskej školy a zároveň jej spoluzakladateľom, vo svojej bohatej tvorbe anticipujúceho hudbu štýlu klasicizmu, menovite W. A. Mozarta. Miesta hudobne ladené v klasicistickom duchu má aj táto skladba, ale v podstate kotví v hudbe štýlu baroka. Dielo vlastni niekoľko hudobne skvelých miest, pregnantné melodické motívy a myšlienky. Interpretácia tieto miesta vycítila, interpreti zachovali tzv. barokovú osnovu, nad ktorou nechali rozvinúť melodiku v klasicizujúcom lesku. Brunner sa takmer nebadane včlenil do súboru a mäkkým tónom nástroja a prirodzeným výrazom dodával dielu atmosféru. Svoju technickú istotu dokumentoval medzi iným aj v kadenciách, ktoré boli predvedené

nie na spôsob „sólita za každú cenu“, ale „jeden z ostatných“. Vstupy orchestra (po kadenciách úsekoch) boli viac vkladné ako nástupní, predvedené prekvapujúcou decentnosťou a eleganciou tónu, pričom predovšetkým pomalá časť (Larghetto con poco adagio) ostane nejdnému poslucháčovi na dlhší čas v pamäti.

V spolupuznení s čembalom sa súbor zvukovo pravidelne tlmil, čím nechal zvukový rámec aj tomuto celkovo subtilne znejúcemu nástroju, ak porovnáme s bežnou praxou, ktorá čembalo chápe ako vodítko pre ostatných hráčov, obyčajne ho ostatné nástroje prehlušujú a len kde-tu sa ozve v sále jeho trhavý zvuk. Basso continuo vytváralo v tomto prípade so súborom svojrázny hudobno-zvukový celok, ktorý napr. v spolupuznení s flautou (F. X. Richter, hlavne v dynamicky tlmenejších úsekoch) nadobúdal celkom špecifickú, až nezvyklo znejúcu farbu silnej pôsobivosti.

Eleganciou tónu sa vyznačovalo i úvodné Largo ku Concerto grosso e mol malo známeho — a jedného z mála majstrov anglickej barokovej hudby W. Boyca (jeho dielo naznačilo, že ide o zried-

kavú osobnosť, ktorej venovať pozornosť bolo dobrou časovou investíciou a Ouvertura zo suity Es dur — La Lyra od G. Ph. Telemanna; tu snád len časť s názvom La Vielle by si bola vyžadovala byť pochopená viac ako štylizácia skladateľa, ktorý prekročil v tvorbe nemecký barok a obrátil svoj pohľad na ľahodnejší štýl Talianska. Súbor dbal na plastické vedenie melodických línií — pod devízou nechať znieť každý nástroj, každú hudobnú tému, a predsa udržať celok, čo sa okrem iného najmarkantnejšie prejavilo a osvedčilo vo Fúge (W. Boyce) ako aj v Concerto a cinque č. 5 op. 5 Taliana Albinoniho. Skladba s hudobne hladkým priebehom priniesla do ovzdušia viac komorný ako koncertantný ráz, podobne ako B. Martinů (Sexteto pre sláčiky). Reprezentant hudby 20. storočia celkom svojrázne zapadal do tohoto radu svojo sviežosťou a vitalitou „na spôsob hudby baroka“, poskytoval sled kontrastných hudobných obrazov. Skladba bola zároveň interpretačne honosným záverom koncertu. Koncertný večer vytváral súvislú krivku interpretačného vzostupu, ktorý sa dal sledovať počnúc G. Ph. Telemannom, pozvoľna prechádzal cez W. Boyceho, stupňoval sa u F. X. Richtera, T. Albinoniho a dosiahol svoj vrchol u B. Martinů. INGE ŠÍŠKOVÁ



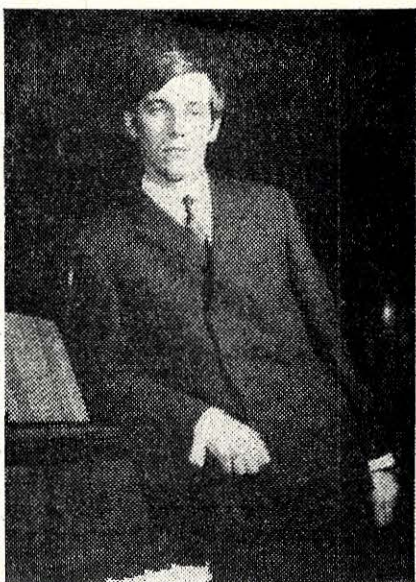
Nedožitý jubileum Šimona Jurovského

Úvodný príhovor dr. Zdenka Nováčka, CSc. 12. marca 1972 otvoril koncert z diel Šimona Jurovského pri príležitosti skladateľových nedožitých 60. narodenín. Dr. Nováček vyzdvihol Jurovského neúnavnú skladateľskú prácu, ktorá zasahovala do viacerých žánrov (dramatické diela, hudba k filmu, orchestrálne a komorné skladby, pre klavír a organ atď.) a svoje ťažisko nachádzala vo vokálnej lyrike piesňových cyklov a kantát. Zdôraznil, že dielo Šimona Jurovského dnes ešte nie je plne docenené, a záleží teraz na súčasníkoch, aký podiel budú mať na jeho uvádzaní do slovenského hudobného života.

Po príhovore sa prítomným predstavilo dychové kvinteto so skladbou, ktorá zaujala svojou žartovnou, miestami až grotesknou náladou. Eva Blahová-Chladná zaspievala niekoľko skladieb z lyrického cyklu Muškát. Citlivý klavírny sprievod mala Valéria Kellyová, ktorá tiež sólove predniesla Tance z baletu Rytierska báľada. Hummelovo sláčikové kvarteto vynikajúco interpretovalo Jurovského Melódie a dialógy.

Skladby, ktoré odznali na tomto milom spomienkovom večere len potvrdili úvodné slová dr. Zdenka Nováčka. Skladateľskú tvorbu Šimona Jurovského je treba neodkladne oživiť, rozšíriť ňou repertoár našich sólistov i komorných súborov, poskytnúť interpretom i poslucháčom bohaté hudobné zážitky, ktoré táto hudba so sebou prináša. -dtk-

Toperczarov večer



Peter Toperczer.

Na vystúpení ŠF Košice (15. marca t. r.) boli prítiažlivé hneď dva momenty: po prvý raz na verejnom koncerte (ak nepočítame už 14 zabsolvovaných výchovných podujatí) sa predstavil novogažovaný 2. stály dirigent — Mario Klemens a Peter Toperczer (odchovanec košického Konzervatória)

uviedol súčasne 3 klavírne diela s orchestrom.

Charakterizovať umelecký naturel M. Klemensa na základe jeho — ináč vynikajúceho — sprevádzacieho výkonu, by bolo predčasné a iste by nevedelo k správnym uzáverom. Podarilo sa mu však presvedčiť o svojej pohotovosti, iskrivej hudobnosti, určité sklone k plnokrotnému prejavu, schopnosti udržať pevný rytmický tok. Možno mu však vytknúť, že jeho záľuba v sýtych farbách viedla na niektorých úsekoch Prokofieva i Liszta k prekrývaniu sólistu orchestrom. Orchestrálny part sprievodov bol vypracovaný ináč solidne — po stránke intonačnej, v artikulácii a vyrovnanosti jednotlivých nástrojových skupín. Súhra so sólistom bola znamenitá.

Priznávam sa, že som ešte nepočul celovečerné podujatie, ktorého celý program vyplnil jediný sólista s orchestrom. Išiel som preto na koncert s určitými predsudkami a očakával som najmä v druhej polovici večera (v dôsledku únavy) priemernejší výkon. Toperczerov výkon a výdrž však moje obavy rozptýlil.

Všetky tri diela: Mozartov Klavírný koncert d mol (Köchel 466), Prokofievov č. 1, Des dur a Lisztov Danse macabre zahral s rovnakým serióznym prístupom, suverénne technicky a s neúnavným budovaním gradácií. V Mozartovi dominovala zrelosť pohľadu, prostota, elegancia, zmysel pre hlb-

ku, dramatismus výrazu i zvuková krásť. Čo sa v Toperczerovom Mozartovi žiada zolášť podčiarknuť, je skutočnosť, že dokáže uchopiť a vystihnúť stvárnenie základnej nálady príslušnej časti a s mimoriadnym citom pre mieru stvárňuje hlbokú melanchóliu, tragický dramatismus i živé finále. Z výkonu dirigenta sa žiada vyzdvihnúť úspešné stvárnenie synkop v 1. časti Mozartovho koncertu a pomerne citlivý prístup k narábaniu s dynamikou orchestrálneho zvuku.

Toperczerov zmysel pre štýl možno dokumentovať aj jeho výkonom v Prokofievovi. Ak v Mozartovi svoju fantáziu rozvíjal v medziach klasickej agogiky, v Prokofievovi ju uplatňoval v čo najširšom merítku — pri stvárňovaní dravšieho, dynamicky a farebne bohatšie traktovaného štýlu. Popri rozmanitom tieňovaní dynamiky a zmysle pre široko rozospievanú kantilénu upútal predovšetkým dôrazom na účinok celku, ktorý bol strhujúci i zásluhou protipostavenia kontrastu lyrického výrazu s útočným, živelným dramatismom.

Veľké dispozície k romantickej virtuozite, neochabujúci elán pri stvárňovaní vzrušeného, priam démonického vyznievajúceho Danse macabre — parafrázy na Dies irae pre klavír a orchester od F. Liszta — preukázal Toperczer na záver svojho vystúpenia. I pri všetkej úcte k istote pri zdolávaní najväčších technických krkolomností, k brilancii virtuózných pasáží, k strhujúcemu stavaniu dynamických oblúkov, si predsa len dovoľím tvrdiť, že väčší dôraz na kvalitu a tieňovanie klavírneho zvuku by účinnok z jeho výkonu ešte vystupňovali.

V. ČÍŽIK

Kňažná z Luccy

Každá nová inscenácia starej operety znamená pre režisérov — (odvážlivcov), ktorí ešte dajú niečo na svoje umelecké renomé, naozajský problém a hlavyboľenie. Napríklad taký Paganini. Dobrá hudba je o. k., báječná, bezchybná a polahodí sluchu každého poslucháča. Ale čo príbeh? Ako ho „zaktualizovať“? Ako v ňom nájsť čosi „nové“, čo by naznačovalo aj etiku doby, v ktorej ho znovu zhmotňuje na javisku? Ako ho „oprášiť“, ako odstrániť rozličné hlúposti a naivnosti, nepatriace do arzenálu moderného umenia nášho veku, ktorého diváci síce ešte majú dostatočnú zásobu tolerantnosti voči tomu, čo sa podnes na javiskách prezentuje, no nepatrí sa túto tolerantnosť v nápadnej miere štrapacirovať.

Akiste by sa dalo urobiť viac, než sa podarilo v Prešove hosťujúcemu režisérovi Františkovi Rellovi, keby bol mal kvalitného libretistu plus nadmieru citlivého komponistu, ktorí by boli hodinoví stroj tohto dnes už klasickeho diela svojho druhu preorganizovali, preládili do inej, dnešnej noty. (Nikdy nezapudnem na Offenbachovho Modrofúzu vo Felsensteinovej režii v berlínskej Komickej opere, ktorý sa stal kabinetnou ukážkou toho, čo sa dá dosiahnuť, keď má niekto okrem veľkého talentu aj neohraničené personálne a finančné možnosti.)

Lenže režisér Rell mal v Prešove už od začiatku kurióznú situáciu: dostal za úlohu rozťasť gordický uzol, čiže inscenovať Lehárovu operetu Paganini bez — Paganiniho. Operety úpadkového obdobia — a Paganini patrí do vrcholnej dekadentnej epochy svojho žánru — majú spravidla silný erotický náboj, ktorému zodpovedá aj dynamická štruktúra a podmanivá melodickosť hudby. Niet čo dokazovať na tom, že neprítomnosťou prirodzeného protipólu sa ktorýkoľvek

lúboštný príbeh automaticky oderotizuje a stratí zmysel, pretože bez príčin niet následku, bez protipólu niet polarity a energia osamelej polosi sa bezcieľne rozptýli v éteri. V takom prípade sa aj sebalepší inscenačný zámer musí minúť cieľa a výkony umelcov nadobudnú formalistický, samoúčelný ráz.

Isteže, nemožno obísť prácu arch. Brezina, elegantné, dobove vkusne štylizované kostýmy hosťujúcej V. Hegerovej, ktorá sa vedela vyhnúť lacnému operetnému luxusu, ani výborné hudobné naštudovanie dirigenta Daneka. No i tak je zaujímavé a poučné, že napriek už spomínaným skutočnostiam, ktoré nedovolili hotové klasicke formy až po okraj naplniť živým obsahom, pretože od počiatku šlo vlastne o záchranu minimálnej životaschopnosti — absenciou Paganiniho ab ovo okypetného útvaru, svedomitá práca dvojice režiséra Františka Rella a choreografa Františka Bernatíka vydala nečakane zrelé plody a navyše sa stala nevďak i previerkou schopností sólistov a baletnej zložky súboru.

Príčinou boli dva základné zábery, zakotvené v režijnej koncepcii. Prvým bol dôraz na Paganiniho príslušnosť k ľudu, ktorý umožnil zboru dedičanov dosiahnuť výraznejší podiel na deji. V plnej miere sa to choreografovi podarilo len v krčmovej scéne tretieho dejstva. No nielen za to mu patrí úprimná reverencia, ale nemenej i za prekvapujúcu úroveň pohybovej kultúry účinkujúcich. Aká škoda, že prostredie prvého dejstva nebolo ľudovejšie, vidieckejšie v súlade so samotnou režijnou koncepciou, že zbor vidiečanov zostal operne statický, pričom výtvarník až s úzkostlivou indiferentnosťou iba naznačil „rínok“ rožkom vyčnievajúceho priečelia hostinca, v ktorom sa Paganini ubytoval a napriek tomu sa zjaví spomedzi stĺpov akéhosi luxusného pavilónu preklupan-

ského parku Mrzí i fakt, že choreograf spolu s režisérom nedokázali lepšie preklenúť najväčšiu nástrahu tejto operety: Paganiniho koncert. Použitie riešenie bolo konfúznou ilustráciou „čarodejníc-kých“ žriediel Paganiniho magického majstrovstva a pohybová kakofónia nepodporila, lež paralyzovala divákovu fantáziu.

V súvislosti s druhým základným režijným zámerom: dať naplno zaznieť Lehárovjej hudbe — najväčším kladom inscenácie sa stal výkon Elišky Pappovej v úlohe kňažnej Anny Elisy, ktorú herečka obdarila nielen vydatenou povahou, kresbou, ale aj neodmysliteľnými atribútmi klasickej operetnej primadony: žiarivým dramatickým sopránom a bezpečnými — už ab ovo na efekt vypočítanými — výškami, ženskou prítiažlivosťou a eleganciou. Pappová tak suverénne zvládla všetky situácie, jej výkon tým nadobudol punc umeleckej zrelosti — nuž nečudo, že sústredila na seba pozorný záujem, osústrený sympatiami a radosťou publika z divadelného pôžitku. Po mnohých rokoch sme teda videli opäť operetnú primadonu sui generis, spĺňajúcu požiadavky žánru, bez ktorej by divadlo nemohlo ani plánovať operetné tituly. Pravda, bolestnou otázkou zostáva, či to bude môcť robiť bez tenoristu.

Skutočnosť, že sa komický pár markíza Pimpinelliho a primadony Belly Girettiovej, v podaní Slavomíra Benku a Heleny Horváthovej, v rebričku inter-ného hodnotenia dostal na druhé miesto pred Štefanom Senkom a Júliou Korpášovou, prezrádza veľa o strnulom chápaní operetnej komiky. Pretože ďalšou zo zásul hodujúceho režiséra je práve aj predvídave obsadenie Benku a Horváthovej, ktorí správnosť tohto ťahu dokázali na druhej premiére, keď predviedli v Prešove ešte nevidenú ukážku nevťieravej, inteligentnej komiky, zmyslu pre iróniu, jemný humor a jemu vyhradený priestor, decentne zakomponovaný do celkového obrazu inscenácie.

Režisérova snaha o herecké stvárnenie postáv bola citelná i v prítlmenom výkone Štefana Senku — no vyznela na prázdno u Júlie Korpášovej. Už roky ju vidíme prechádzať z inscenácie do inscenácie so strnulou maskou vlastnej šarže, ktorou necitlivo ignoruje neopakovateľné charakterové rozdiely svojich postáv. Osobitne treba vyzdvihnúť Feliceho v delikátnom podaní Štefana Mártona, ktorý vždy vnáša na javisko atmosféru suverénneho umelca.

Hosťujúci režisér František Rell teda nechtiac urobil „čistý stôl“ v tomto súbore, vydal každému jemu prislúchajúce miesto podľa miery talentu a faktickej zásluhy o úspech inscenácie, ktorá priniesla ďalší dôkaz, že prešovský spevoherný súbor je u nás na čele snáh o umelecky hodnotnú interpretáciu operetného repertoáru.

GIZELA MAČUGOVÁ

Estetická výchova

Existuje vážna hudba?

Hodiny estetickej výchovy nábajú nepreberné možnosti vzájomného dialógu pedagóga a študenta. Tento dialóg môže mať rôznu formu a podobu. Kto si postazuje na nedostatok známkov v klasifikačnom hárku a výsledok — písomka z predmetu. Môže vniesť do hodín to, čo všetky písomky — napätie, nervozitu i strach. Tak by sa ale pomaly mohlo vytratiť to najkrajšie, čo by bolo možné dosiahnuť — vzťah. Nie som ale proti písaniu v rámci hodín, resp. domácej prípravy na vyučovanie. Prihovárať by som sa za formu tzv. seminárnej práce. Pomôže získať množstvo autentického materiálu, ktorý determinuje vzťah post-pubescenta ku krásnemu v hudbe, ukazuje na šírku jeho citového diapazónu. Najčastejšou témou sú zážitky a dojmy z koncertov, hodnotenia vypočutých hudobných relácií v rozhlase, v televízii a pod. Nechýbajú ani ankety a úvahy. Pri takýchto prácach je dobré predĺžiť termín ich odovzdania a zamedziť tak vzniku povrchných a horúcou ihlou šitých úloh. Najlepšie z nich klasifikujem a ak neuvediem známku, zostane poznámka, že úloha bola vypracovaná.

Pozoruhodné sú myšlienky jednej z posledných úvah na tému: Existuje vážna hudba? Písali ju študenti II. ročníka. Uvediem najzávažnejšie z myšlienok, vyskytujúce sa vo viacerých štylizovaných obmenách. Sú markantným príkladom toho, že práve tu máme do činenia s vekom, kedy vzťah ku krásnemu v umení a v živote dostáva vyhranenú definitívnu podobu na celý život.

— Čo bude o pár storočí dopredu? Nazvú mladí ľudia dnešnú hudbu vážnou? Nie, veď táto hudba je dynamická, veselá a strhujúca. Predsa však existuje ten hrozny prívlastok a ľudia ho spájajú s hudbou. V hudbe sa nesmieme zaujímať jednostranne, musíme ju brať ako celok, lebo každá hudba má svoje čaro, len ho treba vedieť objaviť — a to je niekedy to najťažšie. (Gažovičová, II. A)

— Kto si povie: To je vážna hudba, tej nerozumiem. Keby unikol do toho, čo skrýva, čo chce povedať, zistil by, že táto hudba môže hovoriť o šťastí, kráse, ideáloch. Vtedy by pochopil, že výraz vážna nie je veľmi vhodný. Myslim, že Zelenkove Hry, v ktorých autor vykreslil svet malých detí, tajomstiev, z ktorých niektoré pasáže možno počuť aj s úsmevom, dostatočne dokreslia túto myšlienku. Alebo Debussyho More je tak prekvapujúce, že poslucháč má dojem, že aj on je medzi vlnami, ktoré ho unášajú, že more zvukov je nekonečné a dokáže s človekom urobiť zázraky. Ani tu by sme nenašli to, čo by naznačovalo, že táto hudba je „vážna“. Preto nemožno hovoriť o vážnej hudbe vtedy, keď jej nerozumieme. Zároveň však nemožno poprieť, že existuje hudba, ktorá je vážna svojím námetom. (Šimíková, II. A)

— Oblasť hudby, ktorú nazývame vážnou, zahŕňa okrem iných i také skladby, ktorým prívlastok „vážna“ nijako nesvedčí, lebo dokážu človeka rozveseliť i v smutných chvíľach. Podobne i v oblasti hudby „nevážnej“ nachádzame piesne, pri ktorých sa citovo založený poslucháč možno i vyplače. Delenie hudby na vážnu a populárnu nie je správne, pretože nezodpovedá jej skutočnému obsahu. Tí, ktorí pod slovom hudba rozumejú iba niečo, čo sa dobre počúva, si nevšimajú, či to, čo nazývajú „hudbou“, má i nejaký vnútorný obsah. Bez vnútorného obsahu hudba je iba karikatúrou skutočného umenia. Aj tie najpopulárnejšie piesne často strácajú svoju popularitu po krátkom čase. Skutočná hudba je nadčasová, stále nám má čo povedať. A tu si konečne musíme uvedomiť, že neexistuje hudba „vážna“ a „nevážna“, ale iba hudba dobrá a zlá. Vlastne iba jedna — dobrá. Tej druhej názov hudba nepatrí. (Mihalíčka, II. A)

Festival v službách mieru



Talianska skupina Canziniere delle Lame pracuje približne štyri roky. Zatiaľ absolvovala vyše 300 verejných vystúpení. Jej členmi sú mladí talianski komunisti, ktorí nechcú byť len spevákmi, ale i aktivistami. Na berlínskom festivale mala najväčší úspech ich pieseň, ktorú venovali Angele Davisovej.

Vo februári bol v demokratickom Berlíne festival s dosť ojedinelým zameraním, festival, ktorého program pozostával z politických piesní. Štyridsať súťažiacich, či už vokálno-instrumentálnych skupín alebo sólistov z NDR a z 27 krajín sveta tu v priebehu týždňa predviedlo repertoár, ktorého cieľom je boj za ušľachtilé hodnoty, proti nezmyselným vojnám a nezmyselnej nenávisti, proti imperializmu a kolonializmu. Festival politickej piesne v Berlíne tým zavŕšil tretí rok svojej existencie a treba hneď úvodom povedať, že veľmi úspešne.

Zmyslom festivalu nebolo udeľovanie cien, ani glorifikovanie hviezd, išlo tu o čosi viac. Vystupovali tu speváci a skupiny zo socialistických krajín, ale aj zo Západu, stretávali sa na besedách jednak navzájom, ako aj s mladými Nemcami; slovom išlo o vzájomné spoznávanie, výmenu skúseností zo spoločného boja, o priateľstvo.

Festivalové koncerty sa uskutočňovali v exkluzívnej Kongresovej hale. Tu sa účinkujúci predstavovali skôr orientálne, krátkymi blokmi s ukážkami svojho typického repertoáru. Absolvovali však aj rad ďalších vystúpení v Dome mladých talentov a v Robotníckom klube železničiarov, kde sa predstavili divákmi s dlhším programom.

Medzi účinkujúcimi boli predstavitelia najrozmanitejších hudobných štýlov a

zameraní. Popri vokálnych sólistoch a vokálnych skupinách boli tu aj folkoví speváci, skifflové skupiny a nechýbali ani súbory s čisto beatovým obsadením.

K najzaujímavejším patrili vystúpenia súborov z Latinskej Ameriky. Veľkú obľubu si získala skupina Quilapayun (Tri bratry) z Chile, ktorá je už tradičným hosťom berlínskych festivalov. Ale aj ďalšie telesá z tejto oblasti (napr. Basta alebo Experimentálna skupina dokumentárneho filmového štúdia ICAIC z Kuby) sa tešili mimoriadnej pozornosti.

Spomedzi zástupcov európskych kapitalistických štátov zaujali najmä fínske skupiny Agit-prop a Kom, ako aj talianska skupina Canziniere delle lame. Tieto skupiny vyvíjajú činnosť v rámci združenia demokratickej mládeže vo svojich krajinách. Pritom ich vplyv nie je až taký obmedzený, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Pôsobia totiž na desiatky tisíc mladých ľudí združených v rôznych organizáciách.

Neporovnateľne lepšie podmienky majú pre svoju činnosť speváci politických piesní v NDR. Už niekoľko rokov sa tu mimoriadne živo rozvíja tzv. spevácke hnutie. Jeho prínos spočíva vo vytváraní nespočetných speváckych skupín pri stredných školách a závodných kluboch. Typickými predstaviteľmi týchto skupín sú Chanson Klub z Pankowa a Lyrk-Song-Club z Berlína. Tieto skupiny sme

GRAMORECENZIA



Telemann na platni OPUS-u

Opus vydal platňu St 93 11 0142 diela z tvorby Georga Philippa Telemanna v interpretácii Slovenského komorného orchestra pod vedením Bohdana Warchala a so sólistami: Bohdan Warchal, Anna a Quido Höblingovci a Juraj Alexander.

Čím viac sa rozširuje záujem o barokovú hudbu, tým väčší vystupuje do popredia význam a aktuálnosť osobnosti Georga Philippa Telemanna, jedného z vrcholných majstrov nemeckého neskorého baroka. Preto sa na Telemanna tak dlho zabúdalo, ťažko vysvetliť. Možno, že jeho prejav stál v rozpore s vývojovými tendenciami, ktoré sa uplatňovali po zániku galantného štýlu v rámci vrcholného klasicizmu. Spočiatku každý nový smer neguje bezprostrednú minulosť. Keď nastala chvíľa „obnovenia“ baroka v neskorom klasicizme a hlavne v ranom romantizme, stála hudba už na nových výrazových pozíciách; hudba sa vyvíjala v smere stupňovaného dramatismu, snažila sa dosiahnuť väčší monumentalizmus a silnejší pátos. Do tohoto vývojového trendu viac zapadala hudba G. F. Händla a J. S. Bacha. Oproti tomu výrazový svet Telemannovej hudby je označený lyrizmom, hravosťou a vtipom — s akýmsi vedomým odklonom od dramatismu a patetickosti; sú to charakteristiky, ktoré vie v plnej miere oceniť iba súčasnosť. Všestrannosť Telemannovej neobyčajne bohatej tvorby nemožno síce jednou platňou vyčerpať, ale myslím si, že novovydaná gramoplatňa ukazuje vhodným výberom skladieb bohatú paletu v rámci jeho orchestrálnej a koncertnej tvorby. Ťažiskom Telemannových orchestrálnych skladieb je francúzska ouvertúrová suita; platňa prináša dve suity, ktoré sa však svojím charakterom a poslaním odlišujú.

Suita D dur je koncertantnou suitou, v ktorej vystupuje ako sólový nástroj gamba (interpretovaná na platni violončelom). Suita La lyra obsahuje okrem krásnej ouvertúry a sledu dobových tancov aj charakterovú skladbu, imitujúcu hudobný nástroj viellu alebo nýneru: La lyra, čiže viella alebo nýnera je sláčikový nástroj, v ktorom preberá okrúhly válec pod strunami — na ručný pohon — úlohu sláčka, ktorý rozozvučí súčasne všetky struny, čím vzniká pod každým tónom melódie, hrajúcej na vrchnej strune, ostinátne akord, čo Telemann veľmi krásne vystihol v tejto časti suity. Okrem týchto dvoch suít obsahuje platňa ukážku z Telemannovej koncertnej tvorby; je to Koncert F dur pre 3 huslí, sláčiky a generalbas. Dielo využíva v kúzelných zvukových zoskupeniach výrazové a kontrastné možnosti sólových huslí a prináša celý sled originálnych a vtipných epizód.

Technická kvalita platne je veľmi vydatá, čo umožňuje s pôžitkom sledovať umelecké hodnoty nahrávky, znamenitú súhru celého ensembli, živost a pôsobivosť Warchalovej umeleckej koncepcie a realizácie, precíznosť a suggestivnosť podania ako i umelecký výkon sólových huslistov — B. Warchala a Höblingovcov. Treba vyzdvihnúť umeleckú kvalitu sólového violončelistu Juraja Alexandra, jeho štýlový cit a ľahkosť jeho prejavu, adekvátneho výrazovým požiadavkám krásnej koncertantnej suity hudobného baroka. Žiaľ, z tejto suity sa v prospech zachovania technických parametrov musela vynechať Courente s Double. Platňa má však inak podľa môjho názoru veľké šance na úspech aj na zahraničných fórach.

JÁN ALBRECHT

mali možnosť vidieť v minulom roku aj v Československu.

Slovenský Ústredný výbor SZM vyslal na berlínsky festival Pavla Hammela s Prúdmí a Margitu Šukajlovú. Ich vystúpenia prijalo berlínske publikum veľmi srdečne. Pavol Hammel zoznal najväčší úspech s pesničkou Koniec rozprávky. Margita Šukajlová, ktorá na minuloročnom festivale v Jihlave obsadila druhé miesto, aj v Berlíne potvrdila, že

jej doterajšie úspechy neboli náhodné. Jej repertoár pozostával väčšinou z pesničiek na Brechtove texty.

V budúcom roku má byť berlínsky Festival politických piesní súčasťou X. svetového festivalu mládeže. Je to celkom logické, pretože berlínsky festival už aj v tohtoročnej podobe ďaleko presiahol hranice NDR.

MARIÁN ZÁHORÁK

BULHARSKÝ AUTOR V ŠF

Československú premiéru hránskej predohry September 1923 od bulharského skladateľa Vasila Kazandžieva je treba hodnotiť ako významný dramaturgický čin košickej Štátnej filmoharmónie. Veď s tvorbou súčasných skladateľov zo soc. štátov sa na našich koncertných pódioch stretávame iba sporadicky. Že je tomu tak neprávom, presvedčili sme sa opäť poznaním Kazandžievovej skladby. Už samotný názov diela naznačuje, že má dramatický obsah, podnietený revolučnými dejinami bulharského ľudu. Skladba má logickú stavbu a bohatý melodicko-invenčný materiál. Kazandžiev naplnia formu orchestrálnej predohry dramatickým obsahom, využíva tradičné kompozičné metódy, nesnaží sa o modernosť za každú cenu. Je predovšetkým majstrom orchestrálnej inštrumentácie — množstvo vkusných zvukovo efektívnych pasáží, dôkladne premyslené rozloženie orchestrálneho zvuku, dramatické kontrasty — to sú hlavné znaky Kazandžievovej skladby, ktorá v interpretácii dirigenta Jiřího Bělohlávka nakoniec vyznieva ako oslava víťazného boja za slobodu.

Plnohodnotné Bělohlávovo poňatie výstavby a koncepcie uvádzaných diel narážalo v Mozartovom Koncerte pre husle a orchester č. 5 G dur na značne odlišnú predstavu sólistu Dénese Kovácsa z Maďarska. Bělohlávek vo všetkých troch častiach koncertu (ale najmarkantnejšie v adagiovej druhej časti) cítil živšie tempo, uvedomoval si galantnosť Mozar-

tovej hudby, preto bola jeho interpretácia plná lesku, noblesy a sviežosti. Kovácsove tempá boli príliš pomalé, nasilu zdržiaval orchester, čím vznikali mnohé rytmické nesúlady. U Kovácsa to možno pripísať snáď únave (veď na generálke koncertu bolo tempovo rozdielne poňatie takmer zanedbateľné!). I keď Kovács disponuje veľkou technickou pohotovosťou a zrelosťou, ani v tomto smere nemožno hovoriť o dokonalosti, zvlášť ak máme na mysli kadeniu koncertu. Aj napriek spomínaným nedostatkom je Kovács veľkým huslistom — s jasným, priezračným tónom, ktorý upútal predovšetkým vrúcnosťou a spevnosťou intímnej melodiky 2. časti Mozartovho koncertu.

Bělohlávovo zmysel pre štýlosť a schopnosť preniknúť k obsahovej podstate uvádzaných skladieb bol zrejmý aj v Sukovej suite Radúz a Mahuliena. I keď sú jeho gestá strohé svojou osobnosťou vie strhnúť orchester k vášnivému výrazu. Pozná možnosti orchestra, dokáže prehliadnuť drobné technické, resp. rytmické nedostatky, sledujúce jediný cieľ — vytvoriť plnokrvnú živú muziku — a to sa mu práve v Sukovej suite podarilo v plnej miere. Nemožno nespomenúť vynikajúci výkon koncertného majstra Milana Jirouta, ktorý obťažný sólový part 1. huslí zvládol nielen technicky, ale predovšetkým krásou tónu a veľkou kultúrou prejavu.

LÝDIA VALANSKÁ

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST



Mladý fínsky dirigent a skladateľ LEIF SEGERSTAM

Vaša dirigentská hviezda zažiarila najmä vlni na Salzburškom festivale, kde ste s mimoriadnym ohlasom predviedli Mozartov Unos zo Serailu. Ako ste sa dostali do karajanovskej sféry?

V Štokholmskej opere som o. i. našťudoval i Wagnerovho Tristana. Jednu z repríz videl Karajanov manažér a výsledkom bolo pozvanie do Salzburgu. Tohto roku tam uvedú ďalšie reprízy Unosu.

Ako prvý dirigent štokholmskej opery ste kompetentný povedať čosi zaujímavé o prvej švédskej scéne.

V tomto divadle som skončil svoju činnosť 6. januára, kedy som naposledy dirigoval Tristana, hoci na začiatku sezóny som bol menovaný hudobným riaditeľom. S bývalým generálnym intendantom Goranom Gentelom, ktorý už pôsobí ako nastávajúci riaditeľ Metropolitnej opery v New Yorku, sme si umelecky veľmi dobre rozumeli. Vychádzal mi v ústrety a mal som u neho široké pole uplatnenia. Jeho nástupca je skôr úradnícky typ. Nevznikol medzi nami potrebný umelecký súzvuk, takže naša vzájomná práca by divadlu neprospešala a preto som dobrovoľne odišiel.

A vaše budúce stále pôsobisko?

Deutsche Oper v Západnom Berlíne vo funkcii prvého dirigenta. Po odchode Lorina Maazela už nebol menovaný nový hudobný riaditeľ a budú tam pôsobiť dvaja prví dirigenti. Okrem mňa to bude Gerd Albrecht. Pohostinsky som tam dirigoval už Bohému, Carlosa, Othella a Salome.

Táto sezóna je teda pre vás dosť rušná!

V Štokholme sme kvôli renovácii budovy začali až v novembri, takže som nenaštudoval žiadne nové dielo. Dirigoval som iba reprízy Toscy, Gavaliera s ružou a Tristana. So štokholmskou operou som bol tiež v Paríži a dirigoval som Stravinského Les Noces. Po odchode z divadla mám teraz viac času pre koncertnú činnosť. V januári som hosťoval v Sovietskom zväze, o. i. v Leningrade, potom som dirigoval rozhlasové orchestry v Ríme a v Toríne, Štokholmskú filharmóniu v kodaňskej opere.

A čo vás čaká v blízkej budúcnosti?

Budem dirigovať rozhlasový orchester v Západnom Berlíne, Viedenských symfonikov, National Symphony Orchestra vo Wasingtone, New Philharmonia v Londýne. Na budúci rok mám pozvanie do londýnskej Covent Garden, kde našťudujem jednu operu, pravdepodobne z talianskeho repertoáru a do Metropolitnej opery, kde predvediem dve talianske diela. Ich názvy však zatiaľ nechcem prezradiť.

Pri pomerne bohatej dirigentskej činnosti máte ešte čas na komponovanie?

Teraz už iba v lete, cez dovolenku, ale až do roku 1968 som sa komponovaniu venoval dosť intenzívne. Musím však priznať, že som písal v značnej izolácii. Zdanlivo som objavoval niektoré zaujímavé zvukové kombinácie, o ktorých som neskôr zistil, že ich už skôr a lepšie použili iní skladatelia ako Berg, Lutoslawski. Pri svojom dirigentskom pôsobení som si však podstatne rozšíril i v tomto smere svoj obzor.

Ktoré diela zo svojej tvorby pokladáte za najdôležitejšie?

To najvýznamnejšie — piesňový cyklus 6 Songs of Experience na básne Williama Blakea pre soprán a veľký orchester, zvláštnym spôsobom rozsadení, aby vznikol stereofónny dojem — ešte nepredviedli. Skladba sa bude hrať bez dirigenta. V jednotlivých pasážach je určitá nástrojová skupina alebo nástroj dirigentom pre ostatných, čo bude kľásť veľké nároky na pozornosť a rytmické čítanie orchestra. Z mojej staršej tvorby by som menoval ešte husľový koncert, ktorý vyšiel aj tlačou, jednodejstvový balet Pandora, ktorý o. i. predviedli aj v Budapešti a piesňový cyklus, ktorý vo farbe nakrútila švédska televízia.

Keby ste sa mali rozhodnúť medzi taktovkou a komponovaním, čomu by ste dali prednosť?

Rozhodne druhej alternatíve, ktorá však zatiaľ neprichádza do úvahy, lebo komponovaním by som sa neuživil. Alebo lepšie povedané, kombináciou oboch činností — štyri mesiace v roku dirigovať a ostatok komponovanie. Azda raz v budúcnosti...

MIROSLAV ŠULC

CARLO ZECCHI a tri definície hudby

Po prvý raz sme v živote naživo počuli Zecchiho, keď v roku 1948 v Krakove predviedol Fantastickú symfóniu a súčasne sprevádzal v Beethovenovom G dur koncerte. Posledný raz sme ho počuli pred chvíľou: sivovlasý pán, s námahou potláčajúci slabosť vlastného tela, zasadol na pódiu Filharmónie K. Szymanowského, aby predviedol Haydnove a Mozartove diela. Nie, nemám v úmysle písať správu: bolo by to nádherné, znamenité, kompetentné, vecné. Preto ešte napíšem recenziu?

Premýšľam o troch definíciách hudby. Nepopisujú jej istoty: sú dokladmi vzťahu v umení zvukov, sú dokladmi epoch, ktoré ich vydali; vymedzujú vzťah tvorcu a interpreta diela. Hovorí o vzťahu „človek-umenie“.

V ktoromsi z listov (azda Felixovi Dornovi, kapelníkovi v Kráľovci) syn bohatého bankára a vnuk múdrego filozofa, chlapec, ktorému na šesťnástom narodeniny bohatý otec vytvoril vlastný symfonický orchester — napísal, že „ťažko tlmočiť zvuk hudby slovami poézie. A to nie preto, ako sa traduje, že hudba nemôže, nedokáže vysloviť všetko to, o čom hovorí poézia, ale preto, že vlastné slová sú chudobné na vyslovenie myšlienky, obsahu hudby“. Bolo to iba fanfaronstvo tvorcu Piesní bez slov? Možno. Ale v tomto tvrdení je jednako len skrytá vážnejšia pravda, než drobné konštatovanie o nevhodnosti hovorovej reči na transplantáciu do kánona poetiky a reči zvukov. To, čo hovorí Mendelssohn, je v prvom rade potvrdením, že hudba je špecifickým jazykom, prostriedkom komunikovania sa. Dnes, keď takmer v každom odbore konštatujeme rozvoj jazyka, nepretlmočiteľného do našej bežnej hovorovej reči, kde dokonca na výšavách poézie by bolo ťažko preložiť pravidlá označenia a rovnosti množstva, model atómu a štruktúru kyselín, dnes — opakujem — lepšie porozumieme výpovedi skladateľa 19. storočia. Hudba je rečou, z čoho nevyniká možnosť jej „pretlmočenia“. Iné je jej významové pole. Iný „slovník“, podlieha iným pravidlám „syntaxy“. Jestvuje — i keď sú nám už známe iné jazyky. Keď sme pred rokmi počuli Zecchiho Fantastickú symfóniu, zdá sa, že po prvý raz sme intuitívne pochopili túto prostú pravdu. Hudba vypovedala; nepotrebovala literárny program, i keď skladateľ ho v nej chcel nachádzať. Možno práve preto sa utiekal do sféry narkotických halucinácií, do oblasti groteskne pretvárannej skutočnosti, do bezpečného pásma nadrealizmu. Zecchiho hudba rozprávala — ale na inej, neliterárnej platforme. Mala podobu sonátového allegra, veľkej trojdielnej piesne, fantastických variácií, ronda... Rozprávala o svojej fantastičnosti, o svojej fantazijnosti, o majstrovstve i o efektu, o tom všetkom, čo je v nej, a čo našťastie nemožno pretlmočiť, pretože keby sme to dokázali, tak už dávno by sme sa zaoberali účtovníctvom výrazovosti...

Je však aj iná definícia, ktorú tradícia (?) pripisuje lipskému kantorovi a súčasne aj množstvu iných hudobníkov tej epochy. Hudba? — Aké prosté, jednodu-

ché! Stačí iba vedieť, v ktorej chvíli treba udrieť na pravý kláves a ako dlho stláčať. I keby sám Bachov duch potvrdzoval túto pravdu, neuveríme, že to vlastne on vymyslel túto definíciu v podobe algoritmu. Algoritmu, ktorý koniec-koncov informuje iba o technike záznamu, o technike hrania nôt. Ale čo sa tu hovorí o hudbe? Veď aj tá pseudodefinícia má väčšmi francúzskeho provenienciu. Veľmi pripomína Chamforta, podľa ktorého „láska je trenie dvoch pokožiek“. Je to tiež algoritmus na konkrétnu „výrobu lásky“, ale — čo to má spoločné s láskou?

Musica est exercitium arithmeticae occultum nescitulis se numerare animi — píše Elžbieta Dzierbowská v poznámke k zhŕnutiu Leibnizových názorov na hudbu v knihe Manfrieda Bukofzera (Hudba v období baroka. PWN 1970, strán 529), ktorý píše, že Leibniz označoval hudbu ako „podvedomý prejav duše“. Na margo: škoda, že ani Bukofzer ani Dzierbowská neuvádzajú pramene. Nie to je však dôležité. Dôležité je, že vďaka prekladateľke máme pravdepodobne latinský text, ktorý však trochu širšie a trochu ináč ako Bukofzer vyjadruje Leibnizovu myšlienku, ak je on naozaj jeho autorom... Veď predsa numerare to nie je iba rátanie, ale aj meranie proporcií, meranie rytmu skôr ako počítanie a v occultum nescitulis numerare animi je skryté vycitenie poriadku a proporcií duchom, ktorý nevedomky „počíta“, „dáva poradie“, „vytvára poriadok“... hoci sa podrobuje zásadám cvičenia. Tento cit možno rozvíjať a jeho gramatická forma neobyčajne obohacuje významné pole tohoto výroku v barokovej latine. Čo ako nerozlušiteľný je význam tejto vety, predsa z nej presvitá pokus o zachytenie zmyslu, ratio a exercitio. Pripúšťam, že by sa dala napísať obšírna téza, ukazujúca na jednej strane na tradície pitagoreizmu, kartezianizmu, utajených zväzkov s Newtonovou myšlienkou, a na druhej strane na metafyzické koncepcie Augustinove a samého Leibniza, v úlomku myšlienky ktorého vznikla takáto zmes. V dôsledku Bukofzerov výklad, hoci skreslený a neúplný, približuje všeobecný zmysel Leibnizovej myšlienky. Podvedomé rátanie duše hovorí o harmónii psychiky schopnej potajomky vycítiť proporcie. Snaží sa zladit' zmysly s duchom, zakotvuje v ňom schopnosť podvedomého vycitenia rytmu. Prenešenie tejto tézy na pôdu psychológie, hoci na pohľad vzdialené od Leibnizovskej metafyziky, akoby potvrdzovalo naše dnešné domnienky o „prirodzenom zdroji“ estetických vnemov. Naše pocity, vnútorné presvedčenie, dispozície k precitovaniu takých javov, ako sú rôznorodé typy rytmov (plastických, kinetických, zvukových), ako rôzne typy harmónie, pribuznosti aj rozdielnosti a kontrastu — to všetko sa v určitom zmysle ocitá v obšírnej a trochu tajomnej, no pritom veľmi múdrej Leibnizovej definícii.

Dnes, keď Carlo Zecchi do svojho repertoáru zaraďuje takmer výlučne diela z obdobia klasicizmu, nenachádza sa v jeho kreáciách ten bujný živel narácie, ktorý charakterizoval jeho mladšie roky. Hudba sa zbavuje grandilokvencie, hudobného krasorečníctva, stráca čosi zo svojej emotívnej hodnoty. Prirodzene, neprestáva byť rečou, ale je to nielen prihováranie sa „človeka k človeku“, ale potvrdenie večného zväzku, ktorý spája ľudí. Ťažko povedať, či je to radostné, tragické, smutné, veselé, žartovné, alebo slávnostné umenie. Je to vážna hudba, ak v nej umelec sľaha do jej

Rozlúčka so Scalou



Maria Callasová a Antonio Ghiringhelli: „Boli to veľké roky Scaly...“

Antonio Ghiringhelli bol 27 rokov éfintendantom milánskej Scaly. Teraz sa vzdal tejto funkcie zo zdravotných dôvodov. Požiadali ho, aby povedal čosi o svojich zážitkoch, ktoré ho spájajú s touto preslávenou operou.

Milánsky starosta v roku 1945 sa rozhodol, že poverí Antonia Ghiringhelliho funkciou „mimoriadneho komisára“ milánskej Scaly. Ghiringhelli v tom čase bol majiteľom továrne na pančuchy a amatérskym nadšencom opery.

Budovu milánskej Scaly vo vojne ťažko poškodili, v auguste 1943 bombardovali. Bomba zničila známe hľadisko, ktoré v roku 1777 postavil Piermarini. Javisko zachránila železná opona. Aj ostatné časti budovy sa premenili na trosky.

Vy ste v tom čase ešte vôbec nerozumeli opere?

V tom čase bolo úlohou čísla jedna obnovenie stavby — hovorí Ghiringhelli — a tomu som rozumel. Som pracovitý človek, pracoval som po celý svoj život. Scalu bolo treba postaviť a ja som sa podujal na túto úlohu. Boli to pracovné dni.

Keď som neskôr potom telefonoval Toscaninimu do Ameriky, aby pri-

šiel dirigovať otváracie predstavenie, poslal najskôr niekoho, kto mal zistiť, v akom stave sa budova opery nachádza. Dotyčný pán aj prišiel a vyslovil sa, že budovu v určenom termíne nedokončia. Uistil som ho o opaku.

Toscanini pricestoval. Prvé čo urobil bolo, že vyšiel na javisko, plesol si do dlaní, aby vyskúšal akustiku. A potom mu vytryskli slzy radosti, že „jeho Scala“ je znovu taká, ako predtým. Nik nemiloval Scalu väčšmi ako Toscanini.

Azda predsa ešte ktosi: vy.

Ani ja nie. Nadišiel 11. máj 1946, nezabudnuteľný deň pre mňa i pre každého Taliana. Z otváracieho koncertu som odchádzal s pocitom, že teraz sa zrodila jar a s ňou nové nádeje. Toscanini a Scala nám prinavrátili jar.

Po Toscaninim sa objavila ďalšia hviezda na nebi tejto opery: Vittorio de Sabata. Toscanini a de Sabata boli celkom rozdielného temperamentu, každý iným spôsobom chápal hudbu. Nevyhnutne vznikli medzi nimi názorové nezhody a situáciu sťažovalo to, že okolo každého z nich sa grupovali skupiny obdivovateľov. Ale Scala ich zmierila.

Dobre sa pamätám na ten deň. Oboch veľkých dirigentov sme nechali osamote, aby si svoj vzťah objasnili. Podarilo sa to. Toscanini si vždy vážil de Sabatu a de Sabata zas obdivoval Toscaninimu. Po tomto stretnutí nebolo už viac nezhôd medzi nimi. Po Toscaninim smrti dirigoval de Sabata Requiem na jeho pohrebe. Gesto o to významnejšie, že de Sabata bol v tom čase veľmi chorý a sotva vstal z postele. Tie roky boli pre Scalu veľmi významné. Pamätám sa, keď v roku 1950 tu dirigovali rad predstavení Toscanini, de Sabata, Cantelli a Karajan.

Také veľké roky už ani viac nenásledovali...

Je pravdou, že dnes by sme sotva mohli dať dohromady gardu takých veľkých dirigentských osobností. Majme však strpenie. V tom čase sme to isté hovorili aj o spevákoch. Veľkí speváci: Maria Caniglia, Ebe Stignaniová, Ticho Schipa, Giacomo Lauri Volpi — tých je čoraz menej. Myslel som si, že je koniec zlatým časom. Potom však prišla generácia mladých: Maria Callasová, Renata Tebaldiová, Mario del Monaco, Cesare Siepi, Giuseppe di Stefano.

-u-

Na 40-ročnú úspešnú činnosť sa môže tohto roku pozerať Ústredná moskovská hudobná škola. Je prvou špeciálnou školou svojho druhu, ktorú zriadili v ZSSR. Jej absolventi po jedenástročnej výchove majú právo študovať na hoci ktorom ľubovoľne zvolenom konzervatóriu. Normálne školské vyučovanie, teória hudby a nástrojová výučba sa tu spojili pre 350 žiakov v racionálny systém. Sedemdesiatpäť detí a mladých ľudí prichádza na školu ročne z rôznych zväzových republík.

Od 3.—19. júna t. r. bude v Lipsku už IV. ročník súťaže J. S. Bacha. Tohtoročnej sa zúčastní 205 súťažiacich z 29 krajín v odbore: klavír, organ, husle, čembalo a spev. Súťaž sa skončí koncertom víťazov v lipskej opere. Medzinárodná porota sa skladá väčšinou zo zahraničných umelcov v celkovom počte 32 ľudí — z toho je 22 členov poroty z NDR.

Na počesť 50-ročnej existencie Moskovskej filharmónie budú mnohé koncerty, ktoré otvoril 30. marca t. r. slávnostný večer. Účinkovali na ňom Sviatoslav Richter, David Oistrach a Leonid Kogan. V roku 1971 usporiadali rôzne hudobné telesá Filharmónie asi 8000 koncertov. Z histórie filharmónie spomeňme prvý koncert v r. 1922, na ktorom predviedol orchester diela Beethovena, Rachmaninova, Skriabina a Tanejeva.

V Chersonese založili filharmóniu pre školskú mládež. V dramaturgii plánujú okrem koncertov aj stretnutia s majstrami umeleckého slova. Okrem toho stručné slovné sprievody odborníkov hudby uľahčujú na koncertoch získavanie detí pre komplikovaný, no čarovný svet veľkého umenia.

Kolektív charkovských skladateľov pripravuje ďalší program tzv. farebnej hudby. V centrálnom parku mesta — v priestranom cirkusovom stane budú okrem diel Beethovena, Čajkovského, Mozarta, Prokofieva a Chačaturjana uvedené aj tzv. farebno-dynamické skladby súčasných autorov.

vlastného jadra; je to hudba rozosmiata osebe ako forma slávnej definície krásna u Akvinantu.

Zecchi vnikol do rytmu hudby. To neznamená, že sa pridrižiava rytmickej schéme, že nemení tempo, že je živým metronómom. Je negáciou toho všetkého. Je nositeľom pulzu, ktorý je organickým pulzom hudby a zároveň jeho vlastným pulzom, pulzom človeka. Kreuje hudbu v čase? Nie — on ju skôr z neho vydobyja. Nevtláča ju do rámca ubiehajúcich minút, ale ukazuje jej živú trvácnosť.

Tajomstvo „tempo giusto“ — vlastného tempa. Treba byť naozaj veľkým človekom, aby niekto odhalil v sebe tajomstvo podvedomého „rátania duše“. Treba sa ponoriť do najhlbších hlbín vlastnej, ľudskej fyziológie, aby jej rytmus zahral zvukmi Haydna, Mozarta či Rossiniho. Alebo sa azda treba narodiť alebo žiť v atmosfére mýtov Arkádie? Možno nie náhodou boli najživotejšie „biologicky najautentickejšími umelcami“ Talliani, Španieli, Gréci? Benedetti, Mainardi, Gerlin, Segovia, Casals, Gina Bachauerová, Mitropoulos? Alebo je to vec vypestosti? Čokoľvek by sme odpovedali na tieto otázky — stále zostaneme v okruhu hypotézy. V opozícii: prirodzenosť a temperament, či rozum a rozvaha. Musica est exercitium arithmeticae occultum nescitis se numerare animi. Čo ako nevieryhodne to znie, nazdávam sa, že umelecká cesta Carla Zecchiho prešla od koncepcie hudby známej z výroku Felixa Mendelssohna-Bartholdyho k hlbokéj, no ťažkej a mnohohrstvovej Leibnizovej definícii. Nazdávam sa, že to možno nazvať ani nie tak prehĺbením štýlu výpovede ako skôr pridaním väčšieho, trvalejšieho zmyslu tejto výpovedi.

MARIAN WALEK-WALEWSKI
Prevzaté z časopisu Ruch muzyczny

● Československý rozhlas v Bratislave a Slovenské hudobné vydavateľstvo OPUS, n. p. v Bratislave vyhlasujú skladateľskú súťaž o najlepšiu spievanú polku a valčík 1972 pod názvom TAKÚ MI ZAHRAJ. Podmienky: do súťaže možno zadať pôvodné, dosiaľ nezverejnené polky a valčíky so slovenským textom. Text je podmienkou. Súťaž je neanonymná a môže sa jej zúčastniť každý občan, trvalo žijúci na Slovensku. Nemôžu sa jej zúčastniť členovia poroty. Autori posílajú skladby v úprave pre spev a klavír s priloženým textom a dvoma kópiami textu (strojom písanými). Jeden skladateľ môže zadať najviac tri skladby. Skladby treba poslať na adresu: Čs.

rozhlas, Bratislava, Zochova 3 — do 31. mája 1972. Rozhodujúca je pečaťka poštového úradu. Zásielku treba označiť heslom POLKA-VALČÍK 1972. Súťažné skladby sa nevracajú. Skladby zhodnotí porota odborníkov a vyberie 10 najlepších skladieb, ktoré do konca roku 1972 odznejú na verejnom koncerte. Po koncerte porota odborníkov znova zhodnotí týchto desať skladieb a udeľí ceny vo výške 3000,— korún, 2000,— Kčs a 1000,— Kčs. Pieseň sa odmeňujú ako celok, podiel skladateľa a textára je vecou ich vzájomnej dohody. Hlasovaním publika sa udeľí cena publika (1000,— Kčs). Porota má právo ceny upraviť a rozdeliť, prípadne niektorú z cien neudeľiť.

Jubilant

Zaslúžilý umelec TIBOR ANDRAŠOVAN sa dožil začiatkom apríla t. r. 55 rokov. Nechceme opakovať zvyčajné frázy o jubilatovej mladosti a sviežosti, ale u osobnosti tohto skladateľa a dlhoročného organizátora i pracovníka na poli folklóru sa nedá obísť trochu obyčajne znejúca veta. Jeho nadanie, neobyčajná pracovitosť a húževnatosť vyplnili počas rokov práce „dotazník“ umeleckých výsledkov neobyčajne bohatým výpočtom diel — či už ide o úpravy folklóru, jeho ďalšieho spracovania na výsokej umeleckej báze, o samotnú prácu v teréne, alebo o rad vydarených a veľmi citlivých javiskových hudieb k činohrám, pôvodné balety, opery a operetu. Exkurzy do rôznych hudobných žánrov svedčia už samé osebe, že Tibor Andrašovan nepatrí medzi „vyhranené“ typy — v zmysle úzkeho nazerania na hudobné umenie — ale tvorivo prikladá ruku všade tam, kde sa pociťuje potreba kvalitnej práce, nadania, invencie a smelých postupov. Či to už bolo

v prípade jeho prác pre Lúčnicu, SLUK, Mladé srdcia, Poddukelský ukrajinský ľudový súbor, Umelecký vojenský súbor kpt. J. Nálepku, alebo pre operu SND, ktorá mu uviedla balet Orfeus a Eurydika, komickú operu Figliar Gelo, alebo čapkovskú víziu Biela nemoc. Významnú a hlbokú brázdou vyoral aj na poli filmovej hudby — za mnohé vymenujme aspoň doposiaľ živú hudbu k Rodnej zemi, ale i k Drevenej dedine, Prerušenej piesni, Štvorylke a pod. Jeho organizačno-umelecká práca je oceňovaná hlavne na pracovisku, kde zastáva funkciu riaditeľa SLUK-u. Snaží sa nielen o kádrové dobudovanie a skvalitnenie práce, ale i o nové dramaturgické postupy, také potrebné po rokoch hľadania — ale i stagnácie v oblasti profesionálnych folklórnych súborov.

Je to vzácna osobnosť, bohatá na talent i neustály nepokoj, ktorý ho doposiaľ stále nútil na nezastavenie sa — a možno práve preto si u mladého jubilanta neuvedomujeme plynutie rokov. Je stále mladý, ľudsky šarmantný, rozhladený, neuzavretý do úzkeho priestoru svojej profesie. A to je na jeho osobnosti to najvzácnejšie... —r—

Hostia v SND

Hoci „talianska“ inscenácia Rigoletta v SND má už čosi vyše dvoch rokov, bulharský barytonista NIKOLA SMOČEVSKI bol prvý hosťujúcim predstaviteľom titulnej úlohy v tomto naštudovaní. Publikum ocenilo hosťov výkon nadmieru štedro. Smočevski má silný, v stredných a vyšších polohách farebný barytón, správne posadený tón a solidnú spevácku techniku. Všetky tieto vlastnosti by ho predurčovali k tomu, aby sme o jeho výkone mohli hovoriť veľmi pochvalne, ba možno dokonca v superlatívoch. Lenže... Aj keď pripustíme pravdepodobný vplyv indispozície, vychádza nám ako hlavný kameň úrazu Smočevského výkonu absolútna podriadenosť spevackej zložky prejavu zložke hereckej. Smočevski na scéne viac hrá ako spevava. Hrá s vervou a miestami priam strhujúco, viac mimikou ako pohybom, no predovšetkým hlasovým výrazom, ktorý moduluje v jednotlivých scénach, či dokonca v spevných frázach podľa momentálnej psychickej situácie postavy. Proti tejto dôslednej koncepcii úlohy by nebolo možné nič namietat, ak by nešla na úkor rytmickej presnosti a najmä intonačnej kvality tónu. Smočevski sa dal natoľko uniesť svojou koncepciou, že takmer v štvrtine speváckeho partu (najmä v III. a IV. obraze) bol „pod“, alebo ešte častejšie „nad“ tónom, niekoľkokrát „uletel“, alebo zaostal za tempom dirigenta. Spevácky perfektne mu vyšlo niekoľko pasáží, zhodou okolností tých najexponovanejších (záver monológu „Pari siamo...“ a záver III. a IV. obrazu).

Barytonista RAMON SANTANA bol prvým kubánskym operným spevákom, ktorý vystúpil na scéne SND. To, že Kuba žije akosi pomimo medzinárodného operného diania a naviac nepatrí medzi krajiny s bohatou opernou tradíciou, ako aj nie práve najlepšie skúsenosti s hosťami opery SND boli dostatočným dôvodom, aby

sme nepredpokladali, že sa vystúpenie kubánskeho speváka stane mimoriadnou udalosťou nášho operného života, v ktorom sa usadil stojatý vody priemeru. Avšak už Santanov koncertný recitál naznačil, že ohlasované vystúpenia v Rigolettovi a Traviate môžu zvrátiť všetky predpovede.

A stalo sa. Lebo ak aj meriame výkony hosťujúceho speváka veľmi prísnymi kritériami, môžeme s ním vysloviť plnú spokojnosť. Santana vlastní zvučný, sýty a farebný (najmä vo vyšších stredoch pekne znejúci) barytón, no na rozdiel od mnohých spevákov obdarených mohutným hlasovým fondom, nezneužíva prednosti svojho materiálu k opájaniu sa krásou a intenzitou vlastného tónu. Naopak, vie spievať veľmi disciplinovane a kultivovane, čo demonštroval najmä v Traviate. Občasná drsnosť niektorých tónov nevyplyva u neho z forsirovania, ale z prirodzených dispozícií jeho hlasu a z drobných nedostatkov (rozdiely vo farbitosti tónu v jednotlivých registroch, nadmerné používanie prsného registru, istá ťažkopádnosť niektorých pián) v inak dobrej, talianskou školou poznačenej, speváckej technike. Ak by Santana odstránil spomínané nedostatky, potom by mal všetky predpoklady preraziť na medzinárodnom fóre nielen ako Gerard z Giordanovho Cheniera, Michéle z Plášťa alebo šerif z Pucciniho westernu, ale aj ako ideálny predstaviteľ verdiovských barytonových postáv.

Ak by som si mal vybrať medzi Santanovým Rigolettom (6. marca) a Germontom z Traviaty (12. marca), dal by som prednosť Germontovi, i keď v ideálnej pozícii zrejme Santanovi sedí lepšie dramatickejší part Rigoletta ako lyrickejší Germont. Traviatu odspieval v plnej hlasovej sviežosti a so vzácnou vyrovnanosťou, v Rigolettovi bolo najmä v treťom dejstve poznať na jeho hlase únavu, spôsobenú pravdepodobne prehusteným programom jeho turné po Československu. V Rigolettovi mu najlepšie vychádzali sólové pasáže, o poznanie slabšie boli duetá s Gildou a exponované vysoké tóny v závere tretieho a štvrtého obrazu.

VLADIMÍR BLAHO

Osvetový ústav v Bratislave vyhlasuje

skladateľskú súťaž

na koncertné skladby pre dychové orchestre

Cieľom súťaže je získať nové skladby pre dychové orchestre veľkého obsadenia. Odporúčajú sa najmä programové skladby zamerané k významným udalostiam nášho politického a národného života, k zvýrazneniu našej súčasnosti, foriem pochodov, predohier, zdravic, fanfár, ale aj charakteristických skladieb a iných vhodných foriem, svojou technickou úrovňou vhodných pre amatérske dychové orchestre. Môžu byť aj skladby so spevom.

Súťaže sa môžu zúčastniť profesionálni i amatérski autori žijúci na Slovensku. Do súťaže možno podať skladby doteraz nezverejnené a nepredvedené.

Rukopisy partitúr treba poslať do 30. V. 1972 na adresu: Osvetový ústav Bratislava, hudobné oddelenie, námestie SNP 11. K partitúre treba priložiť zalepenú obálku s heslom a s vloženou adresou autora.

Vypisovateľ udeľí trom najlepším skladbám ceny

I. cena Kčs 3000,—
II. cena Kčs 2000,—
III. cena Kčs 1000,—

Vypisovateľ si vyhradzuje právo niektorú z cien neudeľiť, ceny deliť, zlučovať.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Ministerstvo kultúry SSR vo Vydavateľstve OBZOR, n. p. v Bratislave. Vedie redakčná rada: Marián Jurík (šéfredaktor), dr. Zdenko Nováček, ČSc. (predseda), Pavol Bagin prom. hist. Lubomír 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, n. p. Bratislava Čs. armády 29/a. Inzerčné oddelenie: Bratislava, Gorkého 17. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV., Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma Slovart, úč. spol., Suvorovova 16, Bratislava. Cena jedného výtlačku 2,— Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

● V dňoch 6.—8. apríla t. r. bola na piešťanskej Malej scéne Ivana Krasku I. celoslovenská prehliadka záujmovej umeleckej činnosti učiteľov. Okrem výstavy obrazov a fotografií, súťažných koncertov a výchovného koncertu EŠU z Košíc boli odborné semináre pre jednotlivé umelecké odbory a záverečný koncert víťazov prehliadky ZUČ (spoluúčinkovali: Komorný orchester učiteľov EŠU z Košíc a Okresný učiteľský spevokol z Trnavy). Podujatie organizoval ÚV Slovenského odborového zväzu pracovníkov školstva a vedy v Bratislave.

Zlatá ruža Detva - '72

V dňoch 8. a 9. apríla t. r. bol v Detve VI. ročník Slovenského festivalu amatérskych spevákov a noviniek populárnej hudby ZLATÁ RUŽA. O súťaži priniesieme zamyslenie v budúcom čísle. Zatiaľ aspoň mená víťazov. Vo veľmi dobrej úrovni speváckej súťaže získala Zlatú ružu Eva M. Uhríková, Striebornú ružu Viera Janovská a Bronzovú ružu Johana Gáliková. Cenu diváka si vybojovala Viera Janovská. Dňa 9. apríla bola autorská súťaž pesničiek, v ktorej si prvú cenu odniesla Piešeň ticha v podaní Viery Lamačovej od autorov V. Chochol (hudba) a J. Čížmar (text). Druhú cenu dostala pieseň V. Wicka a A. Karšaya — Pastierik v podaní Olgy Szabovej. Tretiu cenu a Cenu publika získal A. Brezovský a J. Pavlovič za pieseň Ach, láska, láska v interpretácii Vlada Oravca.

-uy-

OBJEDNÁVKA

Objednávame záväzne dodávanie _____ výtlačkov časopisu

HUDOBNÝ ŽIVOT

na adresu: _____

miesto: _____

ulica: _____

číslo domu: _____

okres: _____

Cena jedného výtlačku Kčs 2,—.

V _____ dňa _____

pečiatka a podpis

Adresa: Administrácia vydavateľstva OBZOR, n. p., Bratislava, ul. Čs. armády 29/a.

Ako žil ENRICO CARUSO

V roku 1973 uplynie 100 rokov od narodenia Enrica Carusa. Mnohým našim čitateľom nebudú možno známe podrobnosti zo zákulisia života najväčšieho tenoristu nášho storočia, ktorý od svojho debutu — 16. novembra 1894 v Neapoli, až po posledné vystúpenie v newyorskej Metropolitan Opere — 24. decembra 1920, získaval vavriny slávy na všetkých popredných operných scénach vtedajšieho sveta. Vyberáme niekoľko úryvkov z knihy „Enrico Caruso — His Life and Death“. Autorkou tejto Carusovej biografie je jeho manželka, Američanka Dorothy Carusová.



Dorothy Carusová.

ENRICO NEHOVORIL O SEBE NIKDY CHVASTAVO

ako o „najväčšom tenoristovi sveta“. Keď podľa neho pomenovali koňa na konských pretekoch, tešilo ho to väčšie, než všetky chválospevy na jeho hlas. (Pokiaľ ide o konské preteky, nevedel o ich zákonoch a pravidlách absolútne nič, no každý deň hľadal v novinách správy o svojom menovcovi — Enricovi Carusovi. Tento kôň, ktorého kariéru sledoval s nehasnúcim záujmom, nevyhrál nikdy prvú cenu; no Enrico vsadil naňho vždy, keď bežal — desať dolárov.) Caruso pri speve sám nevnímal krásu svojho hlasu, mával v sebe len akýsi uspokojivý pocit, keď mu tóny plynuli z hrdla dobre. To, čo počuli ostatní, počul sám, len keď si v neskorších rokoch prehrával platne. „Je to dobré, hlas je krásny“, hovorieval prekvapene. No vždy doložil trošku skormúteno: „S krásnym hlasom nie je ťažko dosiahnuť výšiny. Ale udržať sa tam — to je ťažké“.

Bolo to — uvedomovala som si — viac ako ťažké. Celý život bol otrokom svojho umenia. Čím viac spieval, tým viac od

neho ľudia žiadali. Nikdy nepočul a dokázal sa vybičovať až k závažným výkonom. Nespieval preto, že by chcel, že by ho to tešilo, ale preto, že musel. Stále chcel byť dokonalejším, a tak nebol nikdy so sebou spokojný; chcel spievať dokonale, no vedel, že dokonalosť nedosiahne nikdy, že sa dá spievať ešte lepšie, ako najlepšie. Spev, ktorý dával pôžitok iným, jemu nedával nič. Často po nádherných predstaveniach prichádzal domov, sadol si k stolu, jedla sa ani nedotkol, oči mal plné slz. „Čo sa deje?“ spytovala som sa niekedy. Vystrel dľaň: „Popol“. Nemalo zmysel povedať mu: „Ale veď to bolo nádherné, pätnásť ráz ťa vyvolali pred opónu“. Plakal práve kvôli tomu. A tak som nikdy nepovedala nič, chápala som, že sú to pocity, ktoré sa nedajú vyjadriť slovami. Radšej som mlčala. A moje mlčanie ho uspokojovalo.

KEĎ MAL ENRICO PREDSTAVENIE.

neozval sa v našom dome ani tón. Enrico takmer ani neprehovoril. V takýchto hodinách ticha hrával hry, ku ktorým nepotreboval spoločníka, kreslil karikatúry, lepil si výstrižky z novin, alebo si dával do poriadku zbierku zlatých mincí, ktoré začal zbierať v roku 1907, keď spieval v Divadle Sarah Bernhardtovej v Paríži. Zbierku známok mi daroval po našej svadbe a ja som v týchto hodinách ticha pred predstavením zvyčajne sedávala nad ňou — na druhej strane stola — tak pokojne a sústredene ako on.

Tichý deň sa končil príchodom Fucita (Carusovho repetitora) a Enrico s ním pol hodiny cvičil. Stupnice spieval vždy len pred predstavením. Sedávala som pritom v jeho pracovni a sledovala, ako chodí hore-dolu po izbe so šálkou horúcej kávy v ruke. Plným hlasom spieval ťažké cvičenia. Do divadla odchádzal o siedmej večer spolu s Mariom (Ca-

rusov komorník) a Zíratom (Carusov tajomník). Ja som odchádzala o pol hodiny neskôr.

Často sa tvrdieva, že Caruso nebol pri speve nervózny. Je to absolútna lož. Napokon, vždy bol nesmierne nervózny a ani to nezakrýval. Hovorieval: „Samozrejme, som nervózny. Vždy keď spievam, mám pocit, že na mňa niekto strieha, že ma chce zničiť. Musím preto bojovať ako býk, aby som sa zachránil. Umelec, ktorý sa

znervózňovalo. „Ako možno spievať „s takou vecou“ na tvári?“ — rozčuľoval sa občas. „Je to strašné, aj brada ma štekla. Dajte mi nožnice — odstrihnem si ju — cítim sa nemožno“. Mário a Zírat len gúľali očami a čušali. Úbohý maskér, na ktorého sa rútila táto tiráda, odstúpil bezbranne dozadu a keď ma v takýchto chvíľach videl vojsť, zjavne sa mu uľavilo na duši. Obľúbila som Enrica a usmiala sa

cajú, ktoré mal na každom kostýme, si zastrčil dve fľaštičky s teplou slanou vodou: pre prípad, že by si chcel prečistiť hrdlo na scéne. Keď bolo všetko hotové, Mário mu podal jeho hrubú zlatú retiazku, na ktorej mal zavesené sväté medaily, staré mince a zahrotený roh. Potom sa ozvalo zaklopkanie a Viviani, pomocník režiséra, sa spýtal: „Môžeme začať, pán Caruso?“ Tesne predtým, ako vyšiel zo šatne, si ešte privolať na pomoc svojho mŕtvolu matku. Pri myšlienke na ňu získal odvahu. Nikto mu neželal šťastie, lebo — ako hovorieval — určite by mu to prinieslo pohromu.

PÝTALI SA HO: AKÁ JE JEHO OBLÚBENÁ ÚLOHA?

Vždy tvrdieval, že ju nemá. „Každá úloha znamená ťažkú prácu. To, čo spievam, sa mi, samozrejme, páči. Nemôžem spievať to, čo sa mi nepáči. To, čo sa mi nepáči, nespievam.“ Rád spieval Židovku, lebo v tejto opere mal možnosť dokázať, že je nielen veľkým spevákom, ale aj hercom. Najznámejšou opernou postavou, ktorú stvárnil, bol nepochybne Canio v Komediantoch. Veľa ráz som ho počula spievať slávnú áriu „Vesti la giubba“. No, do akej miery ju prežíva citovo, som videla, ak som stála za kulisami. Vidávala som, ako po skončení prvého dejstva v šatni vzlyká, vidávala som, ako sa zvalil na scénu, oslabený prílivom citov, vidávala som ho, ako po skončení árie odchádza za scénu veselý a žartuje so zboristami. No nech už prežíval také — či onaké pocity, obecenstvo bolo dojaté. Raz som ho požiadala, aby mi vysvetlil, ako je to možné. Povedal mi: „Veľa som si pretrpel na tomto svete. A obecenstvo to vyčítí, keď spievam. Preto plačú. Ľudia, ktorí nič neprežili v tomto živote, nemôžu spievať. Kedysi som veľmi trpel a z toho sa mi zrodil nový hlas. Stalo sa to v Londýne. Bol som sám, opustený, pri sebe som mal len komorníka Mariu. Veľmi som trpel a musel som v ten deň večer spievať Komediantov. Mal som už za sebou veľa rokov spievania, no v tú noc bolo všetko inakšie — v tú noc som dosiahol čosi viac, nebol som už len dobrý spevák.“

(Pokračovanie v bud. čísle)



E. Caruso v pracovni domu, ktorý si prenajal na jesennú sezónu 1919 v Mexico City.

chváli, že nie je nikdy nervózny, nie je umelcom. Je to buď klamár — alebo blázon“.

VŽDY VEĽMI ÚZKOSTLIVO DBAL NA SVOJ VZHĽAD

Dal sa dokonale maskovať, do najmenšieho detailu. Trval na tom, aby jeho kostýmy boli historicky verné.

Najväčšie problémy mal Enrico s maskovaním za Eleazara v Židovke — nielen preto, že si musel dať nalepiť husté obočie a dlhú bradu, ale aj voskový nos. Prišerne ho to vraj

do zrkadla. „Ach, to si ty, Doro? To je dobre“ Hneď sa uspokojil, požiadal o cigaretu, vložil si ju do dlhej čiernej špičky, pomaly si potahoval a opätovoval moje úsmevy v zrkadle.

Keď dofaččil, podišiel k umývadlu, naplnil si ústa slanou vodou a vdychoval ju do pľúc. Zo škatuľky so švédskym šnupavým tabakom, ktorú mu podal Mário, si vzal trošku a prečistil si nosné dierky; potom si vyplil vinový pohár whisky, pohár sódočky a napokon zjedol štvrtku jablčka. Do vre-



Elena Letňanová.

(Dokončenie z 1. str.)

svedčí brilantné zvládnutie Ruského tanga zo Stravinského baletnej suity Petrovka. Dokonalou vyhrúbenosťou, krásnym farebným tieňovaním a účinnou, strhujúcou, no premyslenou gradáciou vyznačovala sa IV. časť Suchoňových Metamorfóz. V takejto podobe ju doteraz nezahral snáď nijaký slovenský klavirista! Kováčovmu naturelu znamenite zodpovedali Tri intermezzá z op. 45 Maxa Regera.

Významný pokrok vo svojom umeleckom vývine zaznamenala Katarína Dibáková. Podala solídny výkon bez väčších kazov. V Beethovenovej Sonáte Es dur op. 81 — Les adieux — postrádal výraz sústredenosti, pevné držanie tempa, ako i citlivejšie dynamické tieňovanie v koncepcii, nie však vo zvukovom stvárnení (dynamicky exponované miesta boli často prihuťné) presvedčila Chopinova Fantázia f mol op. 49. Vyspelú brilantnú techniku a pomerne pokojnejšie stvárňovanie formy preukázala v záverečnej II. sonáte od Polky Grazyny Bacewiczovej.

Piešťany 1972

Prehliadka klaviristickej generácie

Stanislav Zámbořský patril k najstrhujúcejším osobnostiam prehliadky. Pomerne často ho však jeho plnokrvný temperament zvädza do vyložených technických „samovražď“, ako výsledku nadmernej intenzity tempa a prisurového tvorenia tónu (Lisztova Sonáta h mol). Pritom má prekrásne miesta hlbokého citu, suverénnej perlivej techniky. Kľudom, rozvážnosťou a emocionálnym ponorom vyznačovala sa I. časť Beethovenovej sonáty Mesačný svit cis mol op. 27. Druhá a tretia časť odzneli v príliš rýchлом tempe. Najmä vo finále zveličenie zapríčinilo kaz, ktoré tam nemuseli vôbec byť. Strhujúcou dramatickosťou a výstavbou sa vyznačovala aj Janáčkova Sonáta es mol (fragment). Svedectvom mimoriadnych technických dispozícií bola Slavického Burleska.

Daniela Varínska-Rusó zaujala vzácnym zmyslom pre detailnú drobnokresbu a kultúrou tónu. Škoda, že zlá psychická kondícia prejavila sa zlyhaním pamäti najmä v I. časti úvodnej Beethovenovej Sonáty c mol op. 111. Jej Chopin (Sonáta b mol) bol by miestami

zniesol trochu sytejší tón; v koncepcii bol však ucelený a premyslený. Najucelenejšie stvárnila Schönbergovu Suitu op. 25.

Jozef Vizváry zaujal krásnym, šľavným, spevným, pravým chopinovským tónom (Sonáta b mol). Napriek veľkým technickým možnostiam jeho veľkým, ale — žiaľ — podstatným nedostatkom je absencia umeleckej rozvahy, ktorá ho vedie neraz ku skresleniu rytmickej stavby, k narušovaniu jednotnosti výstavby veľkých plôch a samozrejme i k početným intonačným kazom. Z vyššie povedaného vyplýva, že najpresvedčivejší je v lyrických úsekoch.

Elena Letňanová v snahe potlačiť svoj živý temperament sa uchýlila k druhému

krajnému extrému — pri stvárňovaní Beethovenovej Sonáty As dur op. 26. Hrala príliš motoricky, sucho, s minimálnym výrazom a príúzkou dynamickou škálou. Jej Chopin (Scherzo b mol) mal pomerne málo brilancie, bol príopatrný a stavebne dostatočne nestvárnený. Bohatstvo svojej fantázie najpresvedčivejšie uplatnila v 5. sonáte Alexandra Skriabina.

Prehliadka v Piešťanoch sa skončila, mená pre koncertnú reprezentáciu sú vybraté. Škoda, že organizátori nevenovali lepšiu pozornosť získaniu návštevníkov laického publika, pretože jednotlivé vystúpenia mali skôr charakter pracovný, než koncertný. V každom prípade patrí však uznanie Slovkonzertu, ktorý sa rozhodol nájsť pre ďalšie využitie pianistického „potenciálu“ čo najobjektívnejšie kritériá. Ti, čo azda neboli vybraní, majú možnosť v ďalšom roku zlepšnými výkonmi prebojovať sa medzi preferovaných

VLADIMÍR ČÍŽIK



Jozef Vizváry.



Katarína Dibáková.

Snímky: V. Kovalev