

HUDOBNÝ ŽIVOT 73

23

18. XII. 1973 — Roč. V. — Cena 2, — Kčs



Ako prvú premiéru v sezóne 1973/74 uviedol baletný súbór SND štyri balety na hudbu Prokofievovu (Klasická symfónia), Janáčkovu (Listy dôverné), Stravinského (Vták ohnivák) a Ravelovu (Bolero) — v choreografii E. M. JELÁŇANA (Prokofiev, Ravel) a P. ŠMOKA a. h. (Stravinskij, Janáček). Z predstavenia, ktoré dirigoval A. Vykydal a ku ktorému navrhol scénou P. M. Gábor, predstavujeme G. DEMOVIČOVÚ a J. HAEAMU vo Vtákoví ohnivákovi a D. PILZOVÚ so Z. NAGYOM v baletoch na Prokofievovu Klasickú symfóniu.



Šená a výmerom povereníka pre školstvo a kultúru zo 17. II. 1958 bola zriadená Koncertná a divadelná kancelária — terajší Slovkoncert.

KDK

Koncertná a divadelná kancelária vznikla ako účelové zariadenie rezortu Povereníctva pre školstvo a kultúru a dostala konkrétne úlohy najmä v oblasti hudobného života. Stala sa nielen sprostredkovateľskou organizáciou, ale i koncepciou programovou inštitúciou, a to predovšetkým pre koncertné hudobné umenie, čo bolo jej hlavnou náplňou. Popri starostlivosti o rozvoj koncertného života starala sa i o rozvoj zábavných žánrov v oblasti tzv. estrádneho umenia, kde popri malých hudobných formách populárneho charakteru malo svoje miesto i veseloherné monologické a dialogické umelecké slovo, ale aj iné žánre. V oblasti estrádnych žánrov išlo však viac-menej iba o vytváranie tzv. vzorových programov a metodickú pomoc krajským podnikom pre film, koncerty a estrády (KPFKE), ktorých zriaďovateľom boli Krajské národné výbory, ktoré KPFKE i riadili.

Okrem starostlivosti o rozvoj koncertného života na Slovensku a pomoc pri realizácii programov estrádnych sa KDK starala i o činnosť hudobníkov z povolania (tzv. zábavné hudobné súbory pre pohostinské podniky), ktorí takisto prešli do pôsobnosti KDK.

V dňoch 8.—24. decembra t. r. uskutoční sa v Sovietskom zväze FESTIVAL ČESKEJ A SLOVENSKEJ HUDBY. Táto pre propagáciu československej hudobnej kultúry mimoriadne významná akcia sa realizuje za spolupráce československých a sovietskych umelcov. Publikum vo Vilne, v Moskve, v Charkove, v Leningrade, v Ufanovsku, v Novosibirsku, v Kišineve, v Gorkom, v Jaroslavi, v Kyjeve, v Lvove, v Kazani, v Odesse a v Tbilisi bude mať príležitosť oboznámiť sa s dielami staršej i súčasnej československej hudby. Slovenskú tvorbu budú reprezentovať diela skladateľov E. Suchoňa, J. Cikera, A. Moyzesa, D. Kardoša, A. Očenáša, J. Zimmera, O. Ferenczyho, I. Hrušovského a M. Kořínka, slovenské interpretačné umenie budú zastupovať dirigenti — zasl. umelci Ladislav Slovák a dr. Ľudovít Rajter, organista dr. Ferdinand Klinda a klavirista Ivan Palovič.

Podujatia FESTIVALU ČESKEJ A SLOVENSKEJ HUDBY navštívia aj zástupcovia československého hudobného života: vo vládnej delegácii sa za ZSS zúčastní prof. Eugen Suchoň, v delegácii MK SSR budú ZSS zastupovať prof. Ján Cikker, dr. Zdenko Nováček, CSC. a dr. Štefan Klimo. Zväz slovenských skladateľov vysiela na festival delegáciu autorov v zložení: dr. Ladislav Mokří, CSC., Miroslav Kořínek, Milan Novák a Ján Zimmer.

Jubileum československej hudobnej agentúry SLOVKONCERT

V SLUŽBÁCH SOCIALISTICKEJ KULTÚRY

Sme v pätnástom roku existencie Slovkoncertu, presnejšie v piatom roku činnosti našej inštitúcie pod týmto novým názvom, pretože od roku 1959, kedy bola vyhlásená ako štátna kultúrna organizácia, do 31. XII. 1968 niesla starý, verejnosti známy titul: Koncertná a divadelná kancelária (KDK). Ale to na samotnom fakte nič nemení. Dôležitá je samotná existencia, obsahové zameranie a činnosť tejto inštitúcie a výsledky jej práce.

Pritom nemožno nespomenúť, že na tento rok pripadá vlastne i 25. výročie vzniku prvej organizácie, ktorá dnes neme Slovkoncertu predchádzala, pokiaľ nedostala v roku 1958 štátno-právny základ. Podľa zákona č. 69/48 Zb. bola dňom 15. augusta 1948 ustanovená Hudobná a artistická ústredňa (HAU) so sídlom v Bratislave.

HUDOBNÁ A ARTISTICKÁ ÚSTREDŇA

bola ustanovená ako právnická osoba bez vrchnostenskej právomoci, teda nie ako organizácia verejnej správy, ale pre jej zákonom stanovené orgány blížila sa typu korporácie. Jej hlavným poslaním bolo evidovať a koordinovať verejné, hudobné a artistické produkcie, sprostredkovať pracovné pomery výkonných hudobných umelcov a artistov, sprostredkovať a usporadúvať verejné hudobné a artistické produkcie a poskytovať z vlastných prostriedkov podpory výkonným hudobným umelcom, hudobným skladateľom a artistom. Vedúcim orgánom ústredne bol správny výbor a riaditeľ bol jeho výkonným orgánom. Rozsah činnosti ústredne bol ovplyvnený hospodárskym výsledkom vlastnej činnosti, pretože žila bez akejkolvek dotácie a najdôležitejším zdrojom príjmov boli sprostredkovacie a koordinačné dávky,

ktoré ústredňa vyberala a ktoré museli zabezpečovať jej sebestačnosť.

Pri začatí svojej činnosti ústredňa bola viac-menej jednolitým organizačným útvarom bez akéhokoľvek členenia vnútornej organizačnej štruktúry. Pribúdali však nové úlohy, a to najmä vznikom novej formy umeleckej činnosti, tzv. estrády — a kolektívne vedenie ústredne stávalo sa postupne nepružným, čo si vyžadovalo naliehavé organizačné úpravy. Najmä v roku 1952 rozhodnutím bývalého Povereníctva informácií a osvetu boli postupne zriadené krajské kancelárie HAU v Košiciach, v Banskej Bystrici, v Žiline a v Bratislave. Správny výbor po uplynutí funkčného obdobia nebol obnovený a už predtým po dohode s PIO nebol zvolovaný a riadením ústredne bol poverený v plnom rozsahu riadiť.

Zákon 69/48 Zb. čím ďalej tým viac strácal svoje opodstatnenie, pretože časť funkcií, ktoré ukladal Hudobnej a artistickému ústredniu prevzali na seba Národné výbory, najmä evidenciu a koordináciu verejných hudobných produkcií a preto dávky, ktoré z tohto titulu HAU vyberala, stávali sa bezprávnym ziskom, pretože na evidenciu a koordináciu verejných vystúpení nemala žiaden vplyv. Po X. zjazde KSČ došlo k ďalším opatreniam: krajské kancelárie HAU prešli do pôsobnosti krajov a nadriadený orgán spolu s odborovými zväzmi za pomoci zainteresovaných podnikov pripravovali podklady na vydanie nových zákonov, ktoré by zabezpečili ďalší rozvoj koncertného a estrádneho umenia. Roky 1956/57 boli rokmi úvah a hľadania najvhodnejšieho riešenia, ktoré by zodpovedalo danej vývojovej etape našej spoločnosti, a tak sa zrodili zákony č. 81/57 Zb., ktorými ku koncu roku 1957 Hudobná a artistická ústredňa bola zru-

ROZVOJ KONCERTNÉHO ŽIVOTA PO VZNIKU KDK

Najmäročnejšou a súčasne najúspešnejšou úlohou KDK bolo polozenie základov systematického koncertného života, so zreteľom na vytvorenie siete usporiadateľov, na rozvíjanie medzinárodných stykov a na starostlivosť o umelecké talenty. Po nevyhnutnom kadrovom vybudovaní odborného oddelenia začala KDK širokú ofenzívu na troch frontoch súčasne:

1. V snahe o podchytenie mládeže iniciatívne rozvíjala systém výchovných koncertov na školách.

2. So zreteľom na veľký počet kúpeľov na Slovensku zapojila do pravidelnej koncertnej činnosti aj tieto zariadenia, aby poskytli hodnotné umelecké programy pre pacientov a návštevníkov kúpeľov.

3. Vo viacerých mestách a mestečkách Slovenska zabezpečovala zakladanie kruhov priateľov umenia ako základu pre pravidelný koncertný život.

Prvá polovica šesťdesiatych rokov charakterizoval pozoruhodný extenzívny rozvoj, zapájanie ďalších a ďalších miest do spolupráce. V niektorých mestách, kde sa podarilo nájsť ochotných nadšencov a organizátorov, vytvorili sa trvalé tradície koncertného života, prekonal sa objektívne a subjektívne prekážky, ktoré sťažovali túto prácu. Popri pravidelných mesačných koncertoch sa úspešne rozvinula tradícia hudobných jartí ako väčších-menších slávnostných cyklov. Na Slovensku vystupovalo i viac zahraničných umelcov zvukových mien. Súčasne sa však aj ukázalo, že niekoľko ľudí z centra nestačí udržať a rozširovať koncertný život celého Slovenska a riešiť obrovské množstvo technických, spoločenských, finančných a iných problémov okolo neho. Druhá polovica šesťdesiatych rokov bola už v znamení defenzívneho boja o udržanie dobytých pozícií. Celkový smer vtedajšieho vývoja — ekonomické ťažkosti, narastanie komerčných tendencií, oslabenie centrálného vplyvu na formovanie kultúrneho života — nezištil úsilie o systematické budovanie bázy hodnotného umenia. Kultúrna hudba a buržoázny foriem konzumného umenia sa rozrástali rýchlym tempom a takmer všade viedol k nastoleniu zvláštnej praxe, ktorá ignorovala plánovitý rozvoj náročnejších žánrov.

V r. 1969 v dôsledku federatívneho usporiadania ČSSR získala aj naša umelecká agentúra nové postavenie a pod názvom Slovkoncert sa stala i samostatnou. (Pokračovanie na 4. str.)

Virtuosi per musica di pianoforte 1973

Šiesty ročník klavírnej súťaže pre mládež do 15 rokov usporiadanej každý rok v novembri v Ústí nad Labem, sa rozrástol vďaka priazlivým podmienkam a starostlivej organizácii na medzinárodné konfrontovanie detských talentov (vo vyšších vekových kategóriách), takmer zo všetkých socialistických štátov. Iba v prvej kategórii do 10 rokov súťažili len deti z ČSSR. V tejto kategórii bolo 41 súťažiacich vrátane 8 žiakov EŠU zo Slovenska, z ktorých získala jedinú, Zuzka Paulechová, žiačka EŠU v Prievídzi, tretiu cenu medzi 14 odmenenými súťažiacimi.



Simona Klučková (ČSSR) získala prvú cenu v I. kategórii. V III. kategórii si prvú cenu odniesla Piret Hurtová (ZSSR), ktorej cenu odovzdáva predseda poroty doc. P. Štěpán.

Snímky: L. Hajková

V druhej kategórii do 12 rokov súťažilo 21 detí z ČSSR, medzi nimi 7 zo Slovenska. Ďalších 18 účastníkov došlo zo 6 socialistických krajín. V tretej kategórii do 15 rokov bola účasť zahraničných súťažiacich tiež vysoká: 11 zo 6 socialistických krajín vedľa 17 žiakov reprezentujúcich umenie hry na klavíri u nás (2 z nich zo Slovenska).

Všetky odmenené miesta v druhej kategórii a prevažnú väčšinu cien v tretej kategórii získali súťažiaci deti zo ZSSR, BER, MER, NDR a PER. Hoci žiaci našich EŠU podávali pekné výkony, hra detí z ostatných socialistických krajín dosahovala až úroveň profesionálneho koncertného umelca — čo do výberu skladieb, kvality techniky a výrazu.

Nepriaznivý výsledok súťaže pre deti z ČSSR vo vyšších vekových kategóriách bol prekvapením najmä pre tých početných prítomných pedagógov a odborní-

kov, ktorí nepoznajú dostatočne rozvoj hudobného školstva v spriatelnených socialistických krajinách. Zaslúženým je dobre známe, že veľká sieť našich ľudových škôl umenia, hoci sa ňou nemôže pochváliť žiadna iná krajina, nemôže poskytovať starostlivosť, ktorú iné krajiny venujú svojimi špeciálnymi internátnymi školami profesionálnej výchove špičkových detských talentov. Hudobne mimoriadne nadané deti sa sústreďujú v niekoľkých hodin umeleckému odboru, v ktorom sa vychovávajú. Vybraní kvalitní pedagógovia zabezpečujú nielen ich odbornú, ale aj všeobecnovzdelávaciu výchovu, ktorá sa ukončuje normálnou maturitnou skúškou.

Náš školský zákon z r. 1960 už počítal so založením 2—3 škôl tohto typu.



K realizácii doteraz nedošlo — napriek opätovným pokusom — hlavne pre nedostatok priestorového zabezpečenia a chýbajúceho pochopenia u niektorých činiteľov.

To, čo ukázala ústecká klavírna súťaž, malo byť dôvodom na zamyslenie pre tých, ktorí poďeeňujú a tým oddávajú do budovania nášho profesionálneho hudobného školstva zložkou, ktorá slávi triumfálne úspechy v medzinárodnom hudobnom a tanečnom živote (v tanečnej výchove má nedostatok profesionálnej špecializácie v detstvom veku ešte výpukľavejšie následky). Treba dúfať, že nastávajúce obdobie zdokonalenia nášho nesporné kvalitného umeleckého školstva vyrieši aj túto otázku. Tohtoročný výsledok detskej súťaže Virtuosi per musica di pianoforte je k tomu významným podnetom.

MIKULÁŠ STRAUŠZ

II. ročník cyklickej skladateľskej súťaže na angažovanú tvorbu v piesňovom žánri — výsledky:

kategória: Piesne k oslavám 1. mája a iných významných štátnych a verejných príležitostí:

II. cena autorom I. Bázlikovi a K. Peterajovi za pieseň Jarný deň

III. cena autorom A. Zemanovskému za detský zbor Slávin, na slová St. Záryho

I. cena autorom M. Novákovi a J. Strasserovi za skladbu Bratislava otvor svoje brány

I. cena autorovi L. Burlasovi za mužské zbory Tri partizánske ľudové

II. cena autorovi T. Salvovi za miešaný zbor Balada na texty ľudovej poézie

III. cena autorovi A. Zemanovskému za detský zbor Slávin, na slová St. Záryho

III. cena autorom A. Brezovskému a T. Janovicovi, J. Strasserovi za pieseň Minca rodnej reči

III. cena autorom K. Elbertovi a A. Čobejovi za pieseň Najkrajší dar

III. cena autorom I. Bázlikovi a J. Strasserovi za pieseň Ten svet je ich

III. cena autorom I. Bázlikovi a K. Peterajovi za pieseň, Ty, ktorý bývaš na cestách

III. cena autorom I. Bázlikovi a K. Peterajovi za cyklus Tri piesne z klobúka

II. cena autorom A. Brezovskému a J. Pavlovičovi za cyklus piesní Doma i za humnami

III. cena autorom I. Bázlikovi a K. Peterajovi za cyklus Tri piesne z klobúka

Dychárske intermezzo

V dňoch 3.—7. septembra t. r. sa predstavili Trenčanom najlepšie dychové orchestre okresu. Či to už bola detská dychová hudba OB Chabovienka, mládežnícky dychový orchester ŽU z Trenčianskej Teplice — Železničiar, dychová hudba OB z Drietom, dychová hudba so speváckou skupinou Nemšovanka, alebo Posádková hudba z Trenčína — všetky súbory navodili atmosféru pre VIII. národný festival dychových orchestrov — Pádového Trenčína.

V tomto ročníku sa v Trenčíne predstavili nasledujúce orchestre: zo ZK ROH Chemlon Humenné, z DK ROH Dubnica nad Váhom, orchester Spojár — Bratislava a orchester zo ZK ROH TOS Trenčín. Festival sa začal vystúpením dychových orchestrov na námestí a večerným koncertom Posádkovej hudby z Trenčína. Dominantou večera tvorila súťaž, ktorú hodnotila porota pod vedením B. Urbana. Orchestre sa predstavili s repertoárom z tvorby Karola Pádového a iných skladateľov. Povinnou skladbou bola Chačaturianova kompozícia Vpád. Cenu a dip-

lom za ideovo-umeleckú hodnotu dramaturgie udelili Dychovému orchestru z Dubnice a z Humenného. Cenu za najlepšie prednes skladby československého autora si odniesli Dubničania. Cenu za najlepšie prednes povinnnej skladby dostal Dychový orchester ZK ROH TOS z Trenčína. Cenu za výrazné dirigentské stvárnenie programu dostali A. Hrubovčák z Humenného a J. Jankovič z Bratislavy. Cenu za najlepšie prednes skladby K. Pádového dostal orchester z Dubnice. V rámci fes-

tivalu bol seminár na tému „Angažovanosť dychovej hudby“, kde odzneli — okrem prednášok — hodnotné diskusné príspevky, podnetné najmä z hľadiska zlepšenia situácie v tomto žánri.

Na záver bol koncert, kde sa predstavili všetky súťažiace súbory, ako aj hostia z Valašských Klobouk a spevácky súbor ZDS z Dolnej Súbe. Koncert spojencích orchestrov — pod vedením mjr. Gejzu Příbela, inšpektora vojenských hudieb, ktorý bol súčasne režisérom tohto podujatia — ukončil sa VIII. národným festivalom, ktorý poriada Osvetový ústav v Bratislave, v spolupráci s inštitúciami trenčianskeho okresu.

K. VYSTRČILOVÁ



Dychový orchester VALAŠKA pri SZK Radost vo Valašských Kloboukoch. Snímka: K. Surmár

● Dňa 7. novembra 1973 zomrel Ing. Oto Veverka, zaslúžilý pracovník v priemysle ČSR, technický poradca závodu na organy v Krnove. Ing. Oto Veverka sa narodil dňa 16. septembra 1904 v Nemosedoch u Vyškova. Vysokoškolské vzdelanie získal na Vysokej škole technickej v Brne, kde promoval v roku 1930. Už za štúdií na vysokej škole technickej sa živo zaujímal o hudbu. V Ostrave absolvoval Hudobnú školu (organ). V roku 1938 začal spolupracovať s firmou J. Metzel v Kutnej Hore, ktorá vyrába organy. Znalosti cudzích jazykov využíval ku štúdiu organovej literatúry a v povojnovej dobe sa úpne venoval

výstavbe organov. Prechádzal k firme J. Metzel. Neskôr, keď sa rýchlejšie tempom rozvíjala továrňa na organy v Krnove, kde natrvalo pracoval. Za pôsobenia Ing. Veverku v závode Organy — Krnov bolo postavených viac ako 2700 organov, na ktorých riešení mal podiel. Bol tiež pri riešení dispozície pre organ Konzervatória v Bratislave, ktorý bude inštalovaný v budove školy na Tolstého ulici.

● Koncertom Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici (24. 10. 1973) prezentovala sa odbočka Zväzu slovenských skladateľov svojou umeleckou činnosťou pred bansko-bystrickým

publikom. V programe koncertu vystúpili prof. Zita Strnadová-Paráková ako sólistka v Mozartovom Klavírnom koncerte A dur, Dagmar Rohová, sólistka opery DJGT v Beethovenovej koncertnej árii Ah, perfido! Druhú časť koncertu vyplnili ukážky z tvorby bansko-bystrických skladateľov Vladimíra Gajdoša a Vojtecha Wicka. Odbočka Zväzu touto formou prispieva nielen k rozvoju hudobného života v Banskej Bystrici a v kraji, ale pokladá si za povinnosť vytvoriť pracovno-umeleckú atmosféru i vo vlastných radoch a tak sa predstaví verejnosti. Spomínaný koncert je toho sľubným začiatkom.

● Dňa 22. X. t. r. skončil sa v Humennom II. jesenný koncertný cyklus, ktorý organizuje Kruh priateľov hudby pri KaSS. Svojím ohlasom nadviazal na tradíciu Humenskej hudobnej jari. Humenské koncertné publikum si vypočulo gitaristu Francisa Bebeya z Kamerumu, sovietskeho violončellistu Michaila Chomicera a klaviristu Alexandra Čajkovského, celovečerným recitálom sa uviedla slovenská klaviristka Tatjana Fraňová a záverečný koncert patrila speváckemu zboru Lúčnice za dirigovania Pavla Prochádzku. Cyklus bol v dňoch 3.—22. X. t. r. (E. G.)

Recenzujeme

DEJINY HUDBY, napísal kolektív (J. Tvrdoň, B. Štědroň, N. Hrková a J. Plavec), vyd. SPN v Bratislave 1973, 510 strán.

Poznámky pedagóga

Nové Dejiny hudby napísané vyššie uvedeným štvorčlenným kolektívom autorov ako celoštátna učebnica pre poslucháčov pedagogických fakúlt sa odlišujú celkovou koncepciou a funkčnosťou od niektorých starších publikácií. Rešpektujú nové zásady vysokoškolskej didaktiky, zvyšujú nároky na muzikologickú pripravenosť budúcich učiteľov všeobecno-vzdelávacích škôl a napokon usilujú sa formovať poslucháča nielen esteticky, ale i zo stránky etickej.

Táto nová kniha sympatického vzhľadu, veľkého vysokoškolského učebnicového formátu ako celok: 1. podáva poslucháčom základné učivo; 2. umožňuje pedagógovi formulu prednášok rozšíriť základné učivo o látku prehlbujúcu a o látku orientačnú; 3. vedie poslucháča k samostatnému štúdiu, a to systémom nastolených programov a problémov.

V zmysle uvedenej koncepcie nevyhnutne vyplýva, že učebnica po výklade hudobnej histórie prof. Štědroňom,

[od najstarších čias až po Viedenský klasicizmus], prof. Plavcom (od hudobného romantizmu až po dnešok) a dr. Hrkovou (vývin slovenskej hudby) má svoj organický doplnok v príspevku dr. Tvrdoňa, ktorý má predovšetkým charakter didaktický. Komplex programov a problémov má za úlohu dať systém poslucháčovým vedomostiam, ktoré si nadobudol individuálnym štúdiom.

Ak Černušákové známe Dejiny hudby (vo viacerých vydaniach) vždy sa javia ako čistá muzikologická „Ding an sich“, nami recenzované Dejiny hudby v koncepcii koordinujúceho autora Jozefa Tvrdoňa sú zamerané funkčne: sú písané s predstavou dobre erudovaného hudobného pedagóga a s predstavou celkom odlišnej atmosféry v procese štúdia dejín hudby na pedagogickej fakulte. Čitateľ knihy vyzoomie, že sa tu nastoľuje zásadný postoj proti tzv. pasívnym prednáškam, proti bezduchému verbalizmu a memorovaniu. I keď systém navrhnutých úloh, problémov a programov javí sa niekedy nad sily študujúceho, zameranie na látku základnú, dopĺňajúcu a orientačnú, zameranie na aktivitu študujúceho zmocňuje sa látky netrďdovaným spôsobom, je nepochybne novátorská črta vo vysokoškolskej pedagogike a teórii vyučovania hudobno-historickej látky. Záleží, pravda, na pedagogickom majstrovstve toho, kto na pedagogickej fakulte, resp. na filozofickej fakulte dejiny hudby vyučuje a čo z tohto koša dobrých nápadov bude vedieť realizovať v procese výučby.

Odlišný štýl viacerých autorov nie je tu na škodu, naopak, je skôr prínosom — vzhľadom na rozvoj vyjadrovacích schopností budúceho učiteľa. Poslucháč má

tu z jazykovej stránky štyri vzory, z ktorých si môže vybrať podľa svojho individuálneho založenia. A keď systém pracovných úloh vedie poslucháča nevyhnutne k tomu, aby čítal a študoval literatúru v zmysle učiva prehlbujúceho a orientačného, je tu veľa možností, ako rozvinúť poslucháčovo muzikologické myslenie a vyjadrovanie, ktoré je také dôležité aj pre výklad skladieb.

Čo sa týka bibliografie, učebnica i pri svojom pedagogickom zameraní obsahuje pomerne bohatú literatúru, ktorá je účelne roztriedená na slovníky, encyklopédie, hudobné antológie, všeobecné práce so vzťahom k historickej látke, všeobecné dejiny hudby, dejiny národných hudobných kultúr, monografie, profily a štúdie o skladateľoch a koncertných umelcoch.

Skoda, že pracovnici redakcie SPN, resp. korektori Tlačiarne SNP neurobili korektúru s patričným rešpektom. Nemuseli sa tu objaviť zbytočné chyby. Nad „Mediichom Smetanom“ (str. 152) sa čitateľ zhovieavo usmeje, má ale právo byť nespokojný s niektorými omylmi v datovaní (premiéra Ciklovej opery bola v r. 1957 a nie r. 1947, ako sa tu uvádza na str. 327), s omylmi vecnými (napr. Detvan bol spolok, ktorý mal svoj spevácky krúžok, pozri str. 306); mrzí nás, keď namiesto... Dvořákov Hymnus čítame Humnus (str. 228), alebo namiesto... Kardošova Partita pre sláčiky je chybná Partira (str. 332) a pod.

JOZEF ŠAMKO O učebnici je značný záujem. I preto sa k nej hrdia redakcia HZ na stránkach časopisu ešte vrátiť. Rovnako uvíta aj postrehy a pripomienky čitateľov.

Redakcia

Jubilant - zaslúžilý umelec Tibor Frešo

S taktovkou a perom

Spíšský Štiavnik — Bratislava — Rim — Bratislava — Košice — Bratislava — Káhira — Bratislava, to sú hlavné štácie vášho umeleckého pôsobenia (s celkom zákonitými návratmi do Bratislavy). A ak k tomu započítame hostovanie v Kyjeve, v Budapešti, v Drážďanoch, v Berlíne, v Novom Sade, v Lublane, vo Vratislavi, v Perugii, v Bruseli, či v Soláni — je toho dosť (na získavanie skúseností a rozhľadov, na exkurzie do iných opier, či k dirigentským púťom) a na návraty. Ale všetky púte svetom, menším či väčším, nevyhnutne v každom — a v umelcovi ešte nástojčivejšie — vyvolávajú konfrontácie a hľadanie. Človek si uvedomuje „príslušnosť“ k vlastným brehom, k hlbokine inšpiračnej a dirigentskej i skladateľskej istote. Ako ste toto všetko pocítovali za tých vyše tridsať rokov umeleckej činnosti?



Snímka: J. Vavro

Celkom pochopiteľne je každý umelec rád, keď sa môže dostať do cudziny, v mojom prípade do divadla, či na koncerty, kde sa stretáva s iným speváckym i iným orchestrálnym „materiálom“, čo dáva možnosť tých vzácných konfrontácií, s našimi silami i pomermi. A — pravdaže — všade sa človek snaží vidieť klady i nedostatky. Ak celý svet obdivuje zabezpečenie umelcov u nás, nazdávam sa, že i to má svoje chybičky krásy. Božechráň, nechcel by som, aby naši umelci tak trpeli o svoj chlieb každodenný, ako všetkí inde, ale samozrejmosťou, že sa im nemôže nič stať a existenciu majú zabezpečenú, ich neraz ukolíše k menším pocitom zodpoved-

nosti a k menšej ochote pripravovať sa aj doma a nestrácať „formu“. Má predsa len svoje výhody aj angažovanie sólistov na isté role, či na sezónu a má to veľké klady i pre diváka, pred ktorého zrakmi sa za niekoľko sezón vymení veľa umeleckých tvárí a hlasov, či dirigentov. A to je príležitosť zoznámiť sa s novými formami speváckeho či hereckého prejavu. „Režisérizmus“ ešte všade nepoznája a klasické diela sa pripravujú tradične, aby hosťujúci umelci mohli poľahky do nich vkročiť. U nás — a to aj získava pre nás v istých kontextoch sympatie — cití režiséra či dirigenta, každý interpret či sólista, zborista či hráč v orchestri vychádza z režijnej, či dirigentskej koncepcie a o to sú naše predstavenia sugestívnejšie a jednotlivojšie. To sú tie moje prakticistické poznatky. A návraty? To je „hlbina bezpečnosti“. Tu sa predsa len tvorí najprirodzenejšie. Snažíme sa dať každému našťudovaniu istý punc, snažíme sa každé predstavenie zafixovať také, aby od reprízy k repríze rástlo. A možno je to trochu ťažšie pre hostí, ktorí sú prekvapení úrovňou našich repríz a kompaktnosťou inscenácie a ich návyky často narušujú naše koncepcie, kolektívne angažovanosti v predstavení; sú naučení uplatňovať oveľa väčší svoj „ja“.

Komponovanie skladieb symfonických, zborových, komorných, piesňových, inštrumentálnych — až po najnovšiu — operu — tvorí prierez vašou skladateľskou tvorbou. Kde pocítujete centrum svojej tvorby?

Vychádzal som z istého domáceho i svetového romantizmu a ten dlho poznával — a možno ešte stále poznávam — moja skladateľská tvorba, už od čias môjho štúdia u Ildebranda Pizzettiho v Ríme. Bol to môj Prolog, Stabat Mater, či Meditácie. No prirodzeným inšpiračným zdrojom je to naše, čo sa prejavilo najmä v symfonickej básni Oslobodenie, či v skladbách pre SEUK, alebo Lúčnicu, kde ma „napájali“ (zasa romanticky povedané) „domáce zriedla“. A už sme i pri mojej prvej opere Martin a slinko, kde citujem tanečné i melodické prvky našej proveniencie. Nie náhodou som ako prvú napísal operu pre deti, keď mám už detské skladby pre klavír a detské zbory, ktoré akoby boli istou predprípravou pre operu. Ide mi o získanie detského diváka tým, čo mu je najbližšie — svetom jeho fantázie, umocňovanej prvkami našej ľudovej slovesnosti. Keď dorastie, tento kapitál sa nám určite vráti v záujme o operu vôbec.

Nielen slovenská skladateľská tvorba dosahuje z roka na rok doma i vo svete úspechy, ale i umelecké telesá, či sólisti získavajú v európskom kontexte čoraz väčší obdiv a úctu. Myslíte si, že interpretačná stránka ide ruka v ruku (do „européizmu“) — so skladateľskou?

Vývoj v tomto odvetví kultúry a kumštu musí nevyhnutne tie ruku — autor-

skú a interpretačnú — zblížovať a zosúladowať, predovšetkým v ich vlastnom záujme. Veď ak by tak nebolo, ako by sme mohli zvládnuť naše moderné opery? Každá z nich prináša v tomto smere veľké úskalia, je istým „prototypom“ aj pre nás. No bez klasickej prípravy by to šlo asi ťažko — to potrvá ešte dlho. Pri dnešnom stave nášho hudobného školstva — kým budeme i tu môcť hovoriť o „slovenskej škole“. Náš vývoj tu akosi náhle a spontánne vytryskol, čo je v dejinách hudby priam unikátne — a pravdaže, chvíľu trvalo, kým sa zorientovala interpretačná zložka. Ale dnes — vidí sa mi — sme dosiahli istú harmóniu a vyrovnanosť.

Jubileum je príležitosťou i na bilancovanie i na plánovanie. Ako sa

pozeráte pri svojej päťapäťdesiatke — pohľadom spätným a ako perspektívnym?

Ten pohľad spiatky je spretfňaný pocitmi, že som možno vykonal — najmä v oblasti skladateľskej — málo a možno nevedno som i premeškal. V súčasnosti, pochopiteľne, v strede môjho záujmu je moja prvá opera. Uvedomujem si, že v týchto súvislostiach pre dirigenta, ktorý 30 rokov stál pri pulze s dirigentskou taktovkou a stretol sa vari so všetkými štýlmi v tejto oblasti, je najväčší problém v zápase o vlastné! A možno preto som až tak neskoro začal v oblasti hudobno-dramatickej tvorby. No zdá sa mi, že ma to „chytá“, lebo už aj hľadám libreto pre ďalšiu operu — už nie pre deti. Nazdávam sa, že nikdy nie je neskoro! Pripravil: M. GROŠ

Jubilant



Jaroslav Meier s hlavným redaktorom hudobných programov slovenskej televízie Jurijom Šavekom (vľavo).

Začiatkom decembra (7. XII.) sa doživa okrúhleho päťdesiateho výročia hudobný skladateľ, organista Jaroslav Meier, pochádzajúci z Hronova. Je absolventom bratislavského konzervatória (organ a kompozícia). V päťdesiatych rokoch vstúpil do služieb rozhlasu a po založení televízie na Slovensku — pred sedemástimi rokmi — prešiel do tejto inštitúcie, kde vykonáva stále funkciu šéfredaktora Hlavnjej redakcie hudobného vysielania.

Činnosť jubilanta je široká. Koncertnej činnosti sa nevenuje v plnej miere. Ťažiskom sa mu stáva kompozícia. V jeho tvorbe dominujú predovšetkým vokálne žánre. Táto oblasť siaha od detských piesní (En-ten tulipán, Mojm de-

fom) cez komorné piesne, prevažne lyrického ladenia (Slohy lásky, Nočné piesne, či Dva sonety na Michelangela). Skúsenosti nadobudnuté vo vokálnych skladbách (z ktorých sme menovali len tie najpodstatnejšie) vyústili v opere Erindo. Tu vykonal Meier veľký kus práce, keď nám zložitou rekonštrukciou priblížil operné dielo významného bratislavského rodáka Johanna Siegmunda Kussera. Niekoľkoročná práca na tomto diele však priniesla svoje ovocie. Od prvej premiéry v Opere DJGT v Banskej Bystrici, cez uvedenia na VSMU, v NDR, v Juhoslávii a posledné uvedenie bolo v Bruseli — v novembri t. r.

Inštrumentálna tvorba jubilanta nie je taká bohatá. Prejavuje sa v nej vplyv organovej hudby — Meier rád pracuje s kontrapunktickými formami, najmä s fúgou. Skladateľova tvorba zasahuje aj do oblasti zá-
bavnej hudby, kde vytvoril viacero úspešných skladieb, z nich sa najpopulárnejšie stali skladby inšpirované Bratislavou — Bratislavský valčík a Pozdrav z Bratislavy.

Dlhoročná práca v rozhlase a v televízii svojím spôsobom usmernila Meierovu tvorbu, najmä do oblasti scénickej a filmovej hudby. Vytvoril vyše tristo kompozícií v tomto žánri. Obdobne sa snažil vytvoriť diela, v ktorých by bolo televízne špecifikum. Tak vznikol pred niekoľkými rokmi balet Dievčatko so zápalkami.

Druhou sférou činnosti Jaroslava Meiera je jeho činnosť publicistická. Pravidelne spolupracuje s časopismi Rozhlas, Televízia, Hudobný život,

Hudobní rozhľady. V tejto oblasti nemožno nespomenúť aj jeho teoretické práce väčšieho rozsahu, z nich najmä Obrazovku plnú hudby, ktorá je jednou z prvých svojho druhu u nás.

Dá sa povedať, že srdečnou záležitosťou J. Meiera je jeho záujem o život a dielo bratislavského rodáka J. S. Kussera. Dlhoročné štúdium, pri ktorom navštívil skoro všetky miesta Kusserovho pôsobenia (a získal tak aj mnoho autentických materiálov), zhŕnul do štúdií o jeho živote a diele v ročenke „Bratislava“.

Treba spomenúť aj jubilantovu činnosť na jeho pôsobisku v Slovenskej televízii. Dá sa povedať, že bez jeho iniciatívy by neboli úspechy hudobnej redakcie také výrazné. Veď si len pripomeňme mnohé medzinárodné ocenenia — prvé ceny zo súťaží napr. v írskom Dubline, či úspechy na opernej súťaži v Salzburgu a iné. Stál pri zrode takých úspešných relácií, ako boli Nesmrteľné rukopisy, Hudba z Bratislavy, ktorá v tomto roku slávi desaťročné jubileum, Hudobná kronika, či Musica viva. Zaslúžil sa o to, že Hlavná redakcia hudobného vysielania má pevné miesto v Intervizii a je známa po celej Európe so svojimi programami.

Pri okrúhlym výročí sa vždy robí bilancia vykonaného, aby sa išlo ešte s väčším zápalom do ďalšej práce. A pri tejto príležitosti prajeme päťdesiatnikovi Jaroslavovi Meierovi veľa zdravia, tvorivých síl a úspechov v jeho skladateľskej, publicistickej a organizačnej práci.

I. DIBÁK

Hovorí akademická maliarka Viera Žilínčanová

Výtvarníci o hudbe

III.

Mám hudbu veľmi rada. Vyvoláva vo mne taký istý pocit nadšenia, radosti a úľavy, ako keď sa nadýcham čistého vzduchu, ako keď plávam v priehľadnej vode, ako keď sa zastavím na brehu mora...

Často používam hudobné motívy vo svojich obrazoch. Nie je to nič nového, hudba bola vždy obľúbenou témou výtvarného umenia. Koľko existuje vo svete sóch s alegorickým názvom „Hudba“, koľko sa nám zachovalo umeleckých svedectiev, ako sa kedysi muzicovalo, koľko je zátiší s hudobnými nástrojmi! Ale toto je len vonkajšia súvislosť hudby a výtvarného umenia. Tá vnútorná súvislosť je niekde inde — je v atmosfére, ktorú vyvoláva hudba a ktorú by mali vyvolávať obrazy, lebo môže byť obraz s námetom hudby „hluchý“, môže to byť trebárs portrét, zátišie, krajina, niekedy dokonca farebná škruha, ktorá zvučí, má svoju vnútornú melódiu, niekedy vzrušujúcu, inokedy celkom tichú, nevtieravú. A zrejme je to práve táto schopnosť „zvučať“, ktorou sa líšia dobré obrazy od bežnej produkcie...



Snímka: M. Klement

Bola som v zime študijne v Paríži. Samozrejme — zhurta som sa pustila do galérií: chcela som toho zhltnúť čo najviac. Svojou nemterou som sa dopracovala do štádia, že sa mi začali obrazy protiviť, nič sa ma nedotklo, ani len príslovečné flutdum Mony Lizy v Louvri. A zrazu o pár krokov ďalej našla som na taký malý detail z jed-

ného obrazu Fra Angelica, v tom množstve geniálnych diel celkom zanedbateľný, ale na mňa zapôsobil ako blesk. Videla som potom ešte kilometre obrazov; niektoré sa mi páčili menej, niektoré viac, niektoré veľmi, ale vždy som sa vracala ovisieť sa k môjmu Fra Angelicovi, jednoduchému a sľezemu ako hudba jeho doby.

...

Renesancia, obzvlášť talianska renesancia, je mi zo všetkých epôch umenia najbližšia. A zase to nie je gigant Michelangelo, ani dokonalejší Leonardo da Vinci, ale Piero della Francesca, ktorého obrazy mám najradšej. Vyžaruje z nich ohromný pokoj, sú farebné trlieze, zobrazené figúry nehrajú a netvária sa, ale sústredené a ticho stoja, sedia, kľádia, zahľadené do seba. Jeho anjeli neotvárajú naprázdno ústa, ale naozaj spievajú...

Renesančná hudba má veľa z atmosféry renesančných obrazov, z tej atmosféry čistého vzduchu a vzdialených horizontov, vážnych figúr a spĺvavých drapérií. Baroková hudba si veľa z tejto atmosféry zachovala, hoci jej forma a obsah sú už celkom iné. To zotrúvajú renesančné atmosféry najviac citím v niektorých dielach Vivaldiho.

...

Štyri ročné obdobia Vivaldiho sú jednou z domén repertoáru Slovenského komorného orchestra — Warchalovcov, ktorých mám z našich komorných súborov najradšej. Rada ich počúvam a rada sa na nich aj pozerám, pre ich elán a muzikantskú iskru. Vôbec mám slabosť pre sláčiky, obzvlášť pre violončelo, ktoré je mojim najmilším hudob-

ným nástrojom. Je krásne pre oči aj uši. Celový koncert bola aj moja prvá väčšia kompozícia — moja diplomová práca. Odvtedy som maľovala čelo niekoľkokrát. Má krásny tvar a krásne sklbená s čelom býva aj figúra čelistu, alebo čelistiky; zladený nástroj hudobník neovplyvuje celým svojím telom tak, ako čelista čelo.

Nevynechám hádam ani jednu možnosť vypočuť si celový koncert. Najväčšieho majstra tohto nástroja Pabla Casalsu som videla len v televízii a zdalo sa mi, že je so svojím nástrojom úplne zrastený.

...

Romantizmus — to boli moje študentské roky, všetky tie romantické husľové koncerty, Chopin, z mliarov Manet a impresionisti, Clair de lune Debussyho a Saint Saënsov klavírný koncert. Vtedy som sa intenzívne zaujímala o tanece a cez tanec, konkrétne cez balet Romeo a Júlia som si zamilovala Prokofieva.

Prokofiev je už 20. storočie. Moderná doba, moderné umenie. Vynález za vynálezom — jeden výtvarný smer za druhým. Spočiatku každých pár rokov nová smer, neskôr každá sezóna nová móda, ale aj z tejto spleti sa vždy znova vynorí dielo čistého srdca, ako napríklad maľba Kleea, Chagalla, Miroa, ktorého napohľad jednoduché obrázky vyžarujú sľezosť, ako hudba niektorých jeho súčasníkov.

Mám hudbu veľmi rada. Nerada o nej hovorím. Tak, ako nerada hovorím o svojej práci. Veď kto hovorí rád o svojich najnútornejších láskach?

MUSICA SLAVORUM

(28. 9.—7. 10. 1973)

■ Brnianske medzinárodné hudobné festivaly si svojou špecifickosťou, vyhraneným tematickým zameraním jednotlivých ročníkov získali osobitú miesto v kontexte európskeho hudobného diania. Počas 8-ročného trvania sa stali zložitou a organizačne náročnou akciou kultúrneho a politického dosahu. Vlastné hudobné slávnosti sa neobmedzujú iba na hudobné programy. Neoddeliteľnou súčasťou už od samého začiatku sú medzinárodné hudobnovedné kolokviá, korešpondujúce s tematikou festivalu a medzinárodné rozhlasové súťaže Prix musical de Radio Brno. V tomto sú brnianske festivaly koncepčne vyhranené a osobité.

V tomto roku dali si tvorcovia festivalu úlohu z najnáročnejších: i cez zložitú postihnutia celej množiny novodobých aspektov slovanských hudobných kultúr 19. a 20. storočia, zdôrazniť práve ich národné črty a sledovať ich osobitosť a vzájomné väzby. V krátkom referáte ťažko obsiahnuť všetky festivalom navodené otázky. Dramaturgiu programov by bolo možné hodnotiť z hľadiska ideálnej reprezentácie jednotlivých národných hudobných kultúr. Avšak tento prístup by bol istou naivitou v porovnaní s reálnou možnosťou desiatich festivalových dní, v ktorých 19 akcií bolo takmer na hranici vnímateľnosti a fyzickej zvládnuteľnosti. Všimnime si preto, do akej miery sa podarilo predstaviť jednotlivé hudobné kultúry slovanských národov.

■ Súhrne môžeme konštatovať, že tvorcami programovej koncepcie sa zhruba podarilo pokryť rôzne štýlové obdobia, smery i školy z hudobnej tvorby slovanských národov. Potešiteľná bola aj tá skutočnosť, že v programe sa objavili diela, ktoré majú priamy vzťah k Brnu, napr. suita z Prokofievovho baletu Romeo a Júlia. Iste si málokto uvedomil, že Prokofievova hudba zaznela skoro po dvadsiatich rokoch od brnianskej svetovej premiéry baletu v r. 1938.

MONUMENTÁLNA HISTORICKÁ FRESKA

M. P. Musorgského, opera Boris Godunov, v ktorej sa v predvedení Sofijskej opery predstavilo bulharské spevácke umenie, zastupovala ruskú opernú tvorbu. Dostojným pendantom bola inscenácia Sostakovičovho „Nosa“, ktorá v našťudovaní operného súboru Štátneho divadla v Brne zožala nevšedný ohlas najmä u zahraničného publika. V tejto súvislosti pre festival pripravená premiéra Smetanovho Tajomstva bola po inscenačnej stránke vyslovene sklamaním. Inscenačné operné klíše, kaširované kulisy, to všetko bolo v príkrom rozpore s génom Smetanovej hudby a pôsobilo celkové rozladenie. Súčasťou českú operu reprezentovala repertoárová inscenácia brnianskej opery — Hurnikova Dáma a lupiči. Ak sa zamyslíme nad

SYMFONICKOU TVORBOU,

ktorá na festivalových koncertoch odznela v podaní troch telies — filharmónie z Varny, Slovenskej filharmónie a Štátnej filharmónie Brno — vnučuje sa otázka, prečo sa poriadateľom podarilo do programovej skladby zaradiť aspoň jedno zo symfonických diel P. I. Čajkovského, alebo tvorcu „slovanskej“ koncepcie hudby — A. Dvořáka. Slovenská filharmónia sa predstavila na dvoch koncertoch s dirigentom E. Rajterom a švajčiarsom P. Colombom. Na prvom zaznel Dvořákov violončelový koncert, v ktorom výkon francúzskeho sólistu P. Fourniera bol púhym odleskom jeho bývalých interpretačných kvalít — a významné dielo slovenskej predvojnovovej hudby Zalm zeme podkarpatskej od E. Suchoňa. Na druhom koncerte uviedli už spomínanú Prokofievovu baletnú suitu a 4. symfóniu D. Sostakoviča. Rovnako aj Štátna filharmónia Brno mala možnosť dvakrát prezentovať festivalovému publiku svoje interpretačné kvality. S poľskými hosťami, s dirigentom J. Katlewiczom a tenoristom K. Pustelakom uviedli filharmonici Paroles Tisses a II.

symfóniu W. Lutoslawského a skladbu súčasného juhoslovanského skladateľa M. Kelemena — Floreal. Druhý koncert na záver festivalu mal na programe priestorovú kompozíciu brnianskeho skladateľa C. Kohoutka Panteon, Sukovu Fantáziu pre husle a orchester so sympatickým výkonom Mexičana H. Novela a dvojkoncert Bohuslava Martinu a Janáčkovu Sinfonietu. Koncert dirigovaný šéfdirigentom J. Waldhansom bol v oblasti interpretácie symfonickej hudby skutočným vyvrcholením festivalu.

KOMORNÉ KONCERTY

možno zaradiť do hornej polovice interpretačnej úrovne festivalových programov. O speváckom umení Z. Doluchanovej, ktorá na celovečernom recitáli predviedla piesne ruských a sovietskych skladateľov potreba nových superlatívov. Navyše, keď poslucháči Bratislavských hudobných slávností sa mohli sami presvedčiť, rovnako aj o kvalitách ďalšieho hostujúceho telies Komorného orchestra Štátnej filharmónie Lotyšskej SSR. Západonemecký komorný súbor Ensemble Continuum uviedol okrem drobných skladieb I. Hurníka (Štyri ročné obdobia) súčasné diela poľských skladateľov, reprezentujúcich skladobné smery posledných dvadsiatich rokov. Súbor, zložený zväčša z členov dortmundskej filharmónie potvrdil povest vynikajúceho interpreta súčasnej hudby. Kvartetová tvorbu uviedlo anglické združenie Gabrieli String Quartet (Borodin, Szymanowski a Dvořákov „Americké“ op. 98). Interpretačné poňatie kvarteta vyvolalo diskusné hlasy. Individuálna virtuozita je u Angličanov dôsledne podriadená zvukovej uhladenosti a vyváženosti kvartetovej hry. V Dvořákovy bola však táto uhladenosť príliš na úkor spevnosti a muzikantskej jadrnosti. V celom programe nás však teleso presvedčilo, že ich interpretačný štýl je premyslený, dôsledne uplatňovaný a preto i možný ako iný prístup k uvedeným dielam.

Na festivale slovenskej hudby nechýbal, samozrejme, ani F. Chopin: klavírnym recitálom zo skladateľov odkazu sa predstavil mladý Američan Eugen Indjic. Jeho hru možno označiť superlatívami. Bez sentimentalit a pátosu znel Chopin v jeho interpretácii brilantne, dynamicky, rozvrstvene, zvukovo plastycky a farebne.

PETR VIT

SLOVENSKÁ TVORBA NA FESTIVALE ČESKEJ A SLOVENSKEJ HUDBY ZSSR — 8.—24. XII. 1973

Ján Cikker: Concertino pre klavír a orchester — I. Palovič, dr. E. Rajter, Symf. orch. Charkovskej oblastnej filharmónie, Symf. orch. Lvovskej oblastnej štátnej filharmónie.

Oto Ferenczy: Partita pre komorný orchester — dir. L. Slovák, V. Barsov, Symf. orch. Novosibirskej oblastnej filharmónie, Symf. orch. Jaroslavskej obl. filharmónie, Symf. orch. Odeskej obl. filharmónie.

Ivan Hrušovský: Koncertná predohra pre sláčikový orchester — Symf. orch. Litevskej štát. filharmónie.

Dezider Kardoš: III. symfónia — dir. E. Serov, V. Žordanija, Symf. orch. Ufajnovskej obl. filharmónie, Symf. orch. Tbiliskej štát. filharmónie.

Miloslav Kořínek: Koncert pre flautu a orchester — A. Kornejev, dir. dr. E. Rajter, Symf. orch. Charkovskej obl. filharmónie, Symf. orch. Lvovskej obl. štát. filharmónie.

Alexander Moyzes: VII. symfónia — dir. I. Husman, Symf. orch. Gorkovskej oblasti filharmónie.

Milan Novák: Reminiscencie pre violončelo a orchester — I. Gavriš, dir. N. Rachlin, Symf. orch. Kazanskej obl. filharmónie.

Andrej Očenáš: Symfonieta — E. Serov, I. Husman, Symf. orch. Ufajnovskej obl. filharmónie, Symf. orch. Gorkovskej obl. filharmónie.

Eugen Suchoň: Symfonická fantázia BACH pre organ, sláčiky a bicie nástroje — dr. F. Klinda, J. Krombholz, Symf. orch. Litevskej štát. filharmónie, Štátny symf. orch. ZSSR.

Eugen Suchoň: Metamorfózy — dir. T. Gurtovoj, Symf. orch. Moldavskej oblasti filharmónie.

Ján Zimmer: VII. symfónia — dir. M. Konvalinka, Symf. orch. Leningradskej filharmónie, Štátny symf. orch. Ukrajinskej SSR.

medzovala v podstate na udržanie súhry. Vyzdvihnutie dynamicko-výrazových požiadaviek partitúry a postavenie akejkoľvek dynamickej formy (napr. mediatívne vznesenie celého záveru oratória) zostalo iba „piom desideriom“. Ďalej sa interpretom nepodarilo vystihnúť a zachovať kontrastný pohybový (tempový) sled jednotlivých častí. Oratórium tak prakticky postrádalo všetky druhy možných kontrastov (okrem inštrumentálnych). Nástrojový aparát — použitý v oratóriu (s prevahou nižšie položených inštrumentov sólistických obsadení) bol nevypracovaný, málo kultivovaný a pre nedostatok času i málo vyvážený s ostatnými účinkujúcimi. Pomerne najlepšie pripravená nastúpila na pódium ženská zložka Slovenského filharmonického zboru (zbormajster Ján Mária Dobrodinský). Zo sólistov mal kľúčový význam najmä barytonista Jozef Raninec, pretože prednášal text. Pre našťudovanie intonačne náročného partu nemal však dostatok času nevyhnutne potrebného pre „usadenie“.

Pre recenzenta vznikla tak neľahká úloha: v akom percentuálnom pomere pripísať vinu na takejto situácii nevyhovujúcej interpretácii a v akej miere samotnému skladateľovi. Domnievame sa, že zásluhou autora nebolo vždy možné prednášať použité texty tak, aby ich poslucháč mohol sledovať. Za skutočnosť, keď text má funkciu zjednocujúceho činiteľa, je to nedostatok nie zanedbateľný. Recenzent uvažuje i nad tým, či spôsob následnosti obsahovo bohatých textov, ktorý si autor zvolil, skrýva v sebe dostatočné formotvorné vlastnosti.

V. ČÍŽIK



Začiatkom novembra t. r. vrátil sa z — obecnstvom i odborníkmi veľmi pozitívne hodnoteného — osemmesačného umeleckého angažmánu v Austrálii šéfdirigent Slovenskej filharmónie zasl. umelec LADISLAV SLOVÁK. V Adelaide pôsobil ako šéfdirigent juhoaustrialskeho symfonického orchestra a dirigoval i ďalšie austrálske telesá na koncertoch v Melbourne, v Perth, v Brisbane a na Tasmanii. Snímka: K. Vyskočil

Vojna a svet

V rámci podujatí Interpódia '73 v podaní orchestra SF a Slovenského filharmonického zboru odznela pod taktovkou Ondreja Lenárda premiéra oratória Vojna a svet od slovenského skladateľa Tadeáša Salva. Pri jej predvedení spolupôučinkovali sólisti Jozef Raninec (barytón), Karol Illek (kontrabas), Ivan Sokol (organ) a Herta Maďarová (klavír).

Salva v temer celej svojej tvorbe využíva vox humana v najrozličnejších situáciách; niekedy ako ďalšiu farbu vhodnú pre kombináciu so zvukom hudobných nástrojov. V tomto prípade býva text neraz úplne zbytočný — ako napr. v nedávno premiérovanom Klavírnom koncerte. Inokedy ho využíva (a to je aj prípad oratória Vojna a svet) ako kľúčový parameter vo funkcii nosného piliera celej skladby; v závislosti na obsahu jeho myšlienkového náboja, teda v súvislosti s textom volil autor aj členenie na 8 častí za sebou idúcich v kontrastnom slede cyklickej suity a budoval celkový priebeh dynamickej formy jednak v rámci jednotlivých častí, ale i celej skladby. Pochopiteľne, i v oratóriu sa Salva celkom nevyhýba uplatneniu vokálnych hlasov ako zvukofarebného prvku, pri ktorom sémantika textu nebola v popredí.

Premiéra Salvovho diela zanechala dojem dosť rozpačitý. Podiel na tomto fakte mal nízky a pre našťudovanie skladby takého rozsahu, obsadenia a náročnosti, naprosto nevyhovujúci počet skúšok, ktoré nijako nemohli vystačiť aspoň na solidné zvládnutie všetkých interpretačných parametrov diela. V konečnom dôsledku sa potom dirigentova práca (i úsilie veľkého aparátu účinkujúcich) ob-

ne, v Bardejove a vo Vysokých Tatrách. Najvýznamnejším výsledkom v tejto oblasti je však ustanovenie Bratislavských hudobných slávností ako samostatného festivalového bloku v jesennej časti sezóny. Je pravda, že aký-taký hudobný festival má už dnes takmer každé väčšie mesto na svete. Bratislava sa však podarilo získať pozoruhodné medzinárodné postavenie tým, že spojila svoj festival s myšlienkou propagácie mladých umelcov. Pred štyrmi rokmi sa zdalo skoro ilúziou dosiahnuť, aby sa Bratislava stala miestom najväčšej akcie tohto žánru v rámci socialistických krajín. Dnes je už Interpódium trvalou súčasťou BHS i koncertného života Bratislavy, čo viac, jeho úspech podnietil aj rozhodnutie Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO, prisúdiť Bratislave organizovanie MTMI. Bratislava ako centrum mladej, rozvíjajúcej sa slovenskej kultúry sa tak stala aj vo svetovom meradle symbolom nástupu mladých, symbolom rozvíjania progresívnych snáh.

MILOŠ BORSKÝ s kolektívom (Pokračovanie v bud. čísle)

Jubileum československej hudobnej agentúry SLOVKONCERT

V SLUŽBÁCH SOCIALISTICKEJ KULTÚRY

(Pokračovanie z 1. str.)

non medzinárodnou agentúrou. Ďalšou výhodou bolo, že bývalé krajské podniky pre film, koncerty a estrády prevzal Slovkoncert a vytvoril z nich svoje krajské strediská. Takto získal na území celej SSR monopolné postavenie, teda možnosť sústredene, bez zbytočných sporov s mediálkami, na základe jednotnej koncepcie schválenej Ministerstvom kultúry SSR, obnovovať, budovať a rozširovať bázu koncertného života.

Nové postavenie Slovkoncertu v oblasti medzinárodnej výmeny i v domácej rozvojovej činnosti výrazne zvýšilo nároky na kvalitu jeho práce, najmä pokiaľ ide o koncepciu a perspektívnosť. Bolo treba uskutočniť výber umelcov pre zahraničnú reprezentáciu, v tejto súvislosti podchytiť a podporovať najmladšiu generáciu, analyzovať štruktúru domáceho koncertného života a na základe tohto uplatniť prísnejšie kritériá. Od r. 1971 sa počet koncertov — po dlhých rokoch — začal znova zvyšovať, najmä vďaka systematickej práci krajských stredísk Slovkoncertu. Súčasne sa vykryštalizovala skupina popredných slovenských miest, ktoré zabezpečujú pravidelný a náročný koncertný život počas celej sezóny, prijímajú veľký počet slovenských, českých i zahraničných umelcov a súborov a okrem hudobnej jari realizujú počas sezóny aj ďalšie náročné cykly. K všetkým významným výročiam

a udalostiam zabezpečuje Slovkoncert osobitné programy, v ktorých vystupujú poprední umelecké telesá, koncertní umelci, operní sólisti i herci našich divadiel.

Tento dynamický rozvoj a cieľavedomé hľadanie nových ciest viedli k tomu, že aj naši zahraniční partneri — umelci, agentúry, hudobní experti, novinári — prejavujú čoraz väčší záujem o koncertný život Slovenska a vyjadrujú sa s uznaním o rýchlym vzostupe, ktorý zaznamenal náš kultúrny život aj v tejto oblasti vďaka možnostiam, ktoré poskytuje budovanie rozvinutej socialistickej spoločnosti v našej vlasti.

FESTIVALY

sú osobitnou kapitolou vo vývoji nášho koncertného života. Najstarším takýmto podujatím je Hudobné leto v Trenčianskych Tepliciach, ktorého začiatky siahajú do predvojnových rokov. Piešťanský festival sa koná pravidelne od r. 1956. V posledných rokoch sa vykryštalizovali letné koncertné cykly vo Zvol-

Z galérie opery SND



Snímka: M. Robinsonová

Jaroslava Sedlářová

Hlasové dispozície a javiskové predpoklady Jaroslavy Sedlářovej prechádzali prvou profesionálnou previerkou na doskách opavskej opery. Tento súbor — vždy považovaný za kádrovú zásobárňu veľkých scén — ocitol sa na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov v pozoruhodnej konštelácii kvalitných umeleckých síl. Z dnešných osobností bratislavského hudobného a divadelného života pracoval vtedy v Opave režisér Bedřich Kramosil, choreograf Boris Slovák, koloratúrna sopranistka Jarmila Smyčková a majster vysokých tónov, tenorista Jiří Zahradníček. Niekoľko ďalších sólistov pripravovalo sa tu k štartu na veľké operné scény Brna a Prahy. V tomto prostredí sa rýchlo rozvíjal i talent Jaroslavy Sedlářovej. A tak keď na sklonku roku 1982 hosťovala mladá mezosopranistka v bratislavskom predstavení Aidy v postave Amneris, bol už jej dramatický, farebný a objemný materiál zrel pre veľké javisko. Prvou veľkou úlohou Sedlářovej v bratislavskom angažmáne bola *Azucena* v pozoruhodnom a v našich reláciách spevácky skvostnom Málkovom nastudovaní Trubadúra. V šťastnej syntéze vokálneho a dramatického

vytvorila v nej umelkyňa svoju doposiaľ najkrajšiu, tak povediac životnú postavu. Nielenže sa obdivuhodne vyrovnala s okrajovými polohami partu, že dominovala svojím scénam nosnosťou volumenu, že dokázala obsahom naplniť verdiovskú kantilenu a hlasom vyjadriť talianske espressiono — ale stotožnila sa so svojou postavou aj v oblasti hereckého stvárnenia. O rok po Trubadúrovi prišiel Maškarný bál a s ním pre Sedlářovú postava čarodějnice *Ulriky* — na malej ploche v speváckom zmysle repríza Azuceny. V tieni týchto dvoch kreácií zostala tretia veľká verdiovská postava — frivolná *Preziosilla* zo *Sily osudu*.

Speváčka sa úspešne vyrovnala aj s príležitosťami, ktoré jej ponúkol slovenský repertoár. Vytvárala *starú grótku* v *Pikovej dáme*, *Ježiababu* v *Rusálke*, titulnú postavu *Dvořákov* opery *Čert a Kača*. Najviac možností jej však poskytla spevácky exponovaná a dramaticky mnohotvárná *Kostolníčka* z *Křiškova* a *Holoubkov*ho nastudovania. Jej pastorkyne z roku 1986. Objektívne treba konštatovať, že v nasledujúcich sezónach je exploatacie umeleckých schopností Jaroslavy Sedlářovej vo veľkých

úlohách takmer minimálne. Stretáva sa dvakrát s „nohavičkovou“ postavou (*Adriano* v *Rienzi* a *Arsamenes* v *Xerxovi*), spieva *Klytáimnestru* v *po-kuse o oživenie Gluckovej Ifigénie v Aulide*. Životnosť všetkých troch inscenácií je minimálna a tak Sedlářová prakticky oblieka iba kostýmy komických a charakterových úloh. A keďže má zmysel pre komiku a schopnosť minimom prostriedkov načrtnúť charakter v jeho základných obrysoch, stvárňuje aj tieto úlohy s pozoruhodnou plastičnosťou. Je to prehľadka postáv, postavíček i figúrok — od náročných a exponovaných úloh typu *Florence* z *Alberta Herringa*, alebo matky z *Konzula*, k výrazným epizodám v *Eugenovi Oneginovi* (*Naňa Filipievna*), *Barbierovi* zo *Sevilly*, *Figarovej* svadbe (v oboch *Marcelína*), *Krúthave* (*Zalčička*).

Z posledných príležitostí vyníma sa bohatá charakterová štúdia krčmárky *Mary* v *Křiškovej* inscenácii Jura Jánošíka, ale spevácky najvdámejšiu a svojim hlasovým dispozíciám najadekvátnejšiu postavu vytvorila umelkyňa pohostinsky na javisku Novej scény v Bratislave — *Czipru* v *Cigánskom barónovi*. JAROSLAV BLAHO

TVORBA

VLADIMÍR BOKES:
DYCHOVÉ KVINTETO

Dychové kvinteto Vladimíra Bokesa z roku 1971 vyrastá z tradičného formového pôdorysu: ako celok ťaží trojčastoú skladbu z klasickej, sonátovej, či piesňovej formy. Autor vpečatil hudbe kvinteta charakter ľahkej, neoklasickej hudby. Teda niet tu vedomej snahy o originálne riešenie — či už formovej výstavby, alebo rydže hudobného toku. Zato sa však oveľa vypuklejšie prejavuje prvoradý skladateľov zámer — vysporiadať sa osobne s problematikou rytmu. V porovnaní s Bokesovými predchádzajúcimi skladbami, v ktorých operuje poväčšine jednoduchým, nekomplikovaným rytmom, sa v dychovom kvintete zraží jeho nová tendencia, snaha o rozvinutie prvotného jednoduchého rytmického pulzu k zložitejšiemu, komplikovanejšiemu. Strieda metrum, rytmické členenie nechápe v tradičnom zmysle, je nepravdivé, a nepravdivosť podporuje napr. striedaním triol s kvintolami. Cieľavedomým rozvíjaním rytmickej nepravdivosti dospieva Bokes až k rytmickej uvoľnenosti, stiera presné hranice taktov a interpretov stavia pred problém rytmickej aleatoriky.

Z hľadiska hudobno-kompozičného možno pozorovať evidentnú orientáciu autora na dodekafonické a seriálne postupy, snaží sa však o vytvorenie a zachovanie určitého vnímateľného centra. Nemožno ale toto centrum charakterizovať ako „návrátové“: spočíva v podobnosti úvodnej a záverečnej tematiky jednotlivých častí, s výnimkou poslednej. Tretia časť dychového kvinteta nachádza svoje „pocitové“ centrum v dôslednom rozvíjaní bachovských postupov. Bokes v nej uplatňuje formotvorné princípy akéhosi seriálneho kánonu, imitácií, a celé zameranie tejto časti podčiarkuje použitím bachovského motívu v lesnom rohu.

DAGMAR KOVÁŘOVÁ

Na koncerte z diel súčasných slovenských skladateľov odznela v rámci BHS 3. októbra t. r. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca *Sonáta pre hoboj* (sólo) od Ivana Paríka, ktorá premiérovu uviedol Jozef Hanušovský. Autorovou snahou nebolo iba vyhľadávanie nových zvukových efektov (ktoré je tento nástroj schopný vyludzovať) za každú cenu, ale aj vyjadrovanie určitého hlbšieho obsahu. Paríkova invencia sa uplatňuje v citlivom diferencovaní dynamického a tónového parametra; miestami sa nevyhýba aj použitiu tónov výskovo neidentifikovateľných. Výraz sonáty chápe nie ako formový pôdorys — v klasickej slova zmysle, ale podľa starých barokových zásad.

Sláčikové kvarteto op. 5 od Hanuša Domanského premiérovali členovia Slo-

Slovenská komorná tvorba

venského kvarteta (A. Mózi, A. Nemer, M. Telecký a F. Tannenberger). Prezdáza záľubu autora v snovaní hudobného pradiava z kratších motivických útvarov. Hudobná spontánnosť je tu však značne potlačaná racionálnou rozvahou, preto nie všetky úseky diela pôsobia rovnako presvedčivo — najmä tie, ktoré sú príliš rozľahlé a poslucháčovi ťažko obsiahnuteľné. Pokiaľ svojej fantázii vyhradzuje priestor skromnejší (pizzicatové scherzo), má úspech väčší. Navyše mu vzniká problém finálnej časti, ktorý mladý skladateľ dosť šťastne vyriešil pridaním flauty (Vl. Brunner ml.). Flauta vyúsťuje do hudobného prídu úplne neočakávane, nevtrieravo a presvedčivo.

V podaní členov Kvarteta Štátnej filharmónie Košice (M. Jirout, F. Figura, J. Kýška a J. Jánošík) odznelo na záver

Sláčikové kvarteto v Košiciach pôsobiaceho Jozefa Podprockého. Skladateľova hudobná reč je charakterizovaná určitou dravosťou, naliehavosťou, zomknutosťou formy, ale aj intenzívnym príklonom k tradícii (citovanie ľudovej piesne, tanečný charakter finále). Podprocký sa neuspokojuje iba hľadaním, on i nachádza. Je dravým expresionistom, ale i výrazným meditatívnym lyrikom. Blízka je mu technika rozvíjania i kontrastných prelínania myšlienok. Ťaží z technických i zvukových možností obsadenia sláčikového kvarteta, ale výsledky tejto exploatácie vie (ažda až na pomerne rozľahlé *Lento assai*) formovo účelne a presvedčivo učesať — a preto je poslucháčsky vďačný. Cesta veľkých folkloristov XX. storočia (najmä Bartókova) je mu blízka a vie na tieto princípy i nadviazať. V. ČÍŽIK

Festival detských zborov

Popri „Flóre“ sa v staroslávnom Olomouci pred rokom položili základy ďalšiemu podujatiu. V dňoch 20.—23. septembra t. r. sa tu uskutočnil po druhý raz *Celoštátny festival detských speváckych zborov* aj s medzinárodnou účasťou. Organizuje sa za veľkého porozumenia a podpory štátnych a stranických orgánov mesta, okresu a severomoravského kraja a celého radu podnikov i organizácií. Základným impulzom však bola skutočnosť, že dvaja nadšení zbornajstri vybudovali v Olomouci v priebehu šiestich rokov 400-členný detský spevácky zbor: Karel Klimeš a jeho syn Jiří.

Plejáda zborov nútila zamyslieť sa nad faktormi, ktoré určujú výšku

umeleckého prejavu detského zborového spevu. Markantne vystúpila do popredia osobnosť dirigenta. Keď je jeho odborná pripravenosť na patričnej úrovni (okrem zvládnutia taktovacej techniky je mu jasná dôležitosť správnej hlasovej výchovy, v otázke dramaturgie má zmysel pre psychiku toho-ktorého veku a celkove správny postoj k deťom), môžeme byť svedkami takých perfektných výkonov, aké podali zbor „Severáček“ z Liberca s umeleckým vedením zbornajstrov Milana a Jiříny Uherkových, alebo brnenská „Kantiléna“, ktorú diriguje Ivan Sedláček. Svojím olomouckým výkonom nezaostal ani Jirkovský detský zbor s dirigentom Jaroslavom

Cyrusom. S radosťou a na úrovni spieval zbor „Radost“ z Prahy (zbornajster Vladislav Souček), ktorý svoj program spestril aj rytmami populárnej hudby a *Pardubický detský zbor* (zbornajster Ing. Vlastislav Novák), ktorý upútal precíznym podaním náročnej polyfonie. Zo zahraničia prišli tri zbery. Ako jediný mládežnícky zbor spievali hostia z *gymnázia v Celje* (Juhoslávia) s programom prevažne domácej tvorby. Ďalšími hosťami boli: *Detský spevácky zbor Komló z Maďarska* a *Mestský spevácky zbor z Halle*. Posledný zaujal svojím zložením. Zbor bol čisto chlapčenský, aký v republike zatiaľ nemáme (v Prahe sa je-

ho vybudovanie údajne pripravuje).

Organizátori olomouckého festivalu pozvali jeden zbor zo Slovenska. Na reprezentáciu úlohu sa podujal Pioniersky spevácky zbor „Zornička“ z Bratislavy (vznikol len v novembri 1971 pri Dome pionierov a mládeže Kl. Gottwalda pod umeleckým vedením zbornajstra Bohumila Bičana). Predstavil sa pesťou dramaturgiu (z diela A. Zemanovského, Milana Nováka, Burlasova úprava ľudovej piesne, *Atómová pohádka* J. F. Fischera — s barytonovým sólom Ing. V. Daubnera a Fišerova pieseň *Pojďte s nami*), bezprostredným, no pritom disciplinovaným prejavom. Prednosťou zboru je kultivovaný tón, jasná artikulácia a rytmická pregnancia.

...

Seminár na tému „Básnik, hudobný skladateľ, zbornajster a nová zborná tvorba pre deti“ si vytýčil príliš širokú problematiku, aby sa mohla za jedno poobede vyčerpať. Hlavné príspevky predniesli skladatelia Ilja Hurník a Václav Felix. Na festival pricestoval rad českých skladateľov, samozrejme, predovšetkým tí, ktorých hudba zaznela. A tá prevládala v programoch českých zborov! Vzbudzovalo priam závišť, koľko skladateľov v Čechách i na Morave sa venuje tvorbe pre deti, ako vedia písať — adekvátne k ich mentalite. Škoda, že mnohí naši skladatelia neprijali pozvanie do Olomouca. Jedinečná atmosféra detského sveta pri stretnutí toľkých zborov by im bola zaručene tou najlepšou inšpiráciou.

MARCELA MĚSÁŘOVÁ

S malou kvantitou, alebo problémy v B. Bystrici

Koncertom Komorného orchestra Štátnej filharmónie Lotyšskej SSR sa 15. 10. t. r. uzavrel IX. ročník Dní komornej hudby v Banskej Bystrici.

Jesenný cyklus bol tentoraz naozaj „zvláštny“. Organizátori sa snažili z neho urobiť bohatší cyklus než v predchádzajúcich rokoch. Malo ho tvoriť vystúpenie Rozhlasového zboru zo Štokholmu, spevácky recitál Rumunky Magdalény Cononovicovej, klavírny recitál Japonca Ken Aru, vystúpenie Varšavskej komornej opery a koncert Komorného orchestra z Rigy. Aké však bolo prekvapenie Bystričanov, keď z plánovaných koncertov prvé dva — z mála definovateľných príčin — neboli!

Preto celé Dni komornej hudby reprezentovali len tri koncerty ktoré boli nielen podarené obsahovo, ale vynikali vysokou umeleckou hodnotou. Klavírny recitál mladého Japonca Ken Aru (8. 10. 1973), žijúceho v Západnom Berlíne, demonštroval vysokú techniku hry na pestrom i náročnom repertoári (Beethoven, Schumann, Mozart, Debussy, Schönberg), v ktorom podanie Beethovenovej *Patetickej sonáty* sa vymykalo z rámca postulátov klasicizmu v štýle a výraze myšlienky, čo ale neprekážalo celkovej vysokej úrovni umeleckej hodnoty podu-

jatia. Vystúpenie *Komornej scény Veľkej opery z Varšavy* (10. 10. 1973) bolo zaujímavým podujatím nielen svojím zameraním — interpretácia hudby starých talianskych majstrov (G. B. Pergolesiho *Livietta* i *Tracollo* a D. Cimarosu *Il Maestro di Capella*), ale predovšetkým ľahkým a vtipným podaním, presnosťou práce v súbore orchestra, koncentrovaným prejavom sólistov, z ktorých v druhom diele programu zaujal spevák Jerzy Artyz s i vydatým hereckým prejavom.

O sovietskom hudobnom školstve sa dnes hovorí v superlatívoch, je známa vysoká umelecká hodnota prejavu, perfektný výkon nielen po stránke technickej, ale i precízne vypracovanie výrazu, suverénny prednes. O tomto všetkom nás presvedčili mladí členovia *Komorného orchestra Štátnej filharmónie Lotyšskej SSR z Rigy* (umelecký vedúci a dirigent *Tovij Liščik*), ako aj mladá sólistka tohto telesa, zaslúžilá umelkyňa Lotyšskej SSR klaviristka *Ilze Graubiňová*, ktorej výkon v Komornom koncerte pre klavír a orchester W. A. Mozarta (Kz 449) bol hravý, vďušný i kantilénny. V koncerte zo skladieb domácich autorov najviac zaujala pozornosť skladba G. V. Sviridova *Hudba pre komorný orchester*. EVA MICHALOVÁ

Na pôde Katedry hudobnej výchovy PF Univerzity Palackého v Olomouci bol 1. a 2. XI. t. r. už štvrtý seminár venovaný výskumu spoločenského pôsobenia hudby. Tohto roku bol usporiadaný v rámci osláv 400. výročia vzniku tamojšej univerzity. Do mesta sa zišli estetikovia i pracovníci z oblasti hudobnej teórie a praxe. Cieľom stretnutia bolo — konfrontovať a upresniť teoretické východiská výskumu a informovať sa o výsledkoch ďalších postupov. V úvode referoval dr. S. Šabouk, DrSc., o problémoch diachronnej a synchronnej analýzy umeleckých diel a jej dôsledkoch pre sociologicky orientované výskumy hudby. Zásluhou olomouckého Kabinetu výskumu spoločenského pôsobenia hudby je nielen to, že tieto semináre poriadajú, ale tiež fakt, že eviduje všetky výskumy podobného druhu na území oboch republík. -RA-



Z novej kolekcie gramoplatní vydavateľstva OPUS: pre domácné záujemcov i zahraničné vyšla v edícii *Československé historické organy* nahrávka dr. FERDINANDA KLINDU, v ktorej na veľkom organe v Teplej (1. pol. 18. stor.) interpretuje diela J. S. BACHA.

Náš zahraničný hosť

André Gertler

Belgický huslista maďarského pôvodu. Študoval u J. Hubayho, skladbu u Z. Kodályho. Je významným interpretom aj súčasnej hudby, najmä diela Bélu Bartóka. Jeho interpretácia Bartókovho II. koncertu pre husle — na záverečnom koncerte tohtoročných BHS — patrila medzi vrcholné podujatia festivalu...

K Bartókovi ste mali veľmi blízko, premiérovali ste rad jeho diel, hoci k tomu bolo treba veľa odvahy, a spolu ste tiež koncertovali...

S Bélom Bartókom som sa prvý raz stretol, keď som mal sedemdesať rokov. Išiel som mu ukázať jeho klavírnu sonátu, ktorú som si pripravil pre husle. Priznal, že takto znie lepšie a akceptoval i niektoré harmonické zmeny, ktoré som v nej ako odvážny mládenec urobil — a dokonca ju použil i pri neskoršej úprave pre komorný orchester. Pre mňa bolo utvrdzujúcou čťou, že som mohol s Bartókom muzikovať. Táto spolupráca mala vplyv na celý môj hudobný a ľudský vývoj. Pod Bartókovým vplyvom som sa nikdy nehnul za vonkajším úspechom. Ani on sám nedbal, či sa jeho diela páčia alebo nie. Poznal svoju cestu — a o viac sa nestaral.

Bartókov 2. husľový koncert sa hráva oveľa častejšie než prvý...

Prvý nesie označenie opus posthumen, hoci bol napísaný skôr. Bartók ho zložil pre mladú huslistku Geyerovú, ku ktorej ho viazali citové vzťahy a rukopis jej daroval. Neskôr, keď sa rozšli, mi však zakázal, aby som si od nej ten koncert vyžiadal. Pokúsil sa celé dielo spamäti rekonštruovať, ale podarilo sa mu to iba pri prvej vete, z ktorej potom urobil I. prírôtu pre orchester. Geyerová pred svojou smrťou

prenechala manuskript svojmu žiakovi a tak sa opäť vrátil na svet. Vytlačili ho a hrál som ho okrem iných huslistov i ja. Je komornejší, menej virtuózný, preto dávame prednosť tomu rozsiahlejšiemu, výzrešiemu.

Váš angažovaný vzťah k súčasnej tvorbe je všeobecne cenený...

Pokladám si za svoju povinnosť hrať i súčasné diela, lebo skladateľ sa môže vyvíjať iba pri neustálej konfrontácii s predvôdzaním svojej hudby. Keby, napríklad Dvořák a Brahms tak úzko neboli spolupracovali s Joachimom na dotváraní svojich koncertov, tieto by nikdy neboli také vydané.

Bývate často členom súťažných porôt. Ako vidíte interpretačné súťaže z vášho uhla?

Nemám ich rád, zo zásady — a to z niekoľkých príčin. Za prvú — je individuálnou záležitosťou umelca, ako hudbu chápe. Za druhú — nemáme porovnávacie meradlá, pretože podaný výkon nemožno ofotografovať. Za tretie — súťaž je čosi celkom iného než koncert. Pri súťaži musí umelec preukázať fyzickú i psychickú odolnosť, čo pre koncertné pódium je nie nevyhnutné. Veľmi často som zazril, že nositeľ prvej ceny na laureátskom vystúpení zlyhal. Pri súťaži totiž jestvujú iba relatívne merítka, pri koncerte absolútne. Tak ako na dosť

veľmi víťazný kôň neznamená ešte najlepšieho koňa. Pri súťažiach umelecká kvalita nehraje vždy rozhodujúcu úlohu, to závisí od toho, čo je pre ňu podstatné a čo menej a ako je zostavená porota. Ja sám sa usilujem rozhodovať objektívne a i keď mladý umelec iné poňatie, alebo ak za súťažného maratónu zahrá niekoľko



nešťastných tónov, neposudzujem to negatívne. Svojím žiakom hovorím: súťaž, to je hra šťastený, ale jediná možnosť, ako sa ukázať svetu. Neúspech však neberte príliš tragicky.

Ako teda ďalej?

Mali by sme súťaže postaviť na celkom iný základ. Žijeme predsa aj v nových hudobných ideách. Umelecká prezentácia, to je, samozrejme, výborná vec, ale iba aspirín, ktorý nemoc nelieči, iba znižuje horúčku. Podľa môjho názoru treba zmeniť celý náš život. Hudba by nemala byť len pre istú spoločenskú elitu. Kto nie je schopný ju vnímať, ako keby mu chýbal prst. Ale to, pravda, je záležitosťou výchovy. Nie je predsa logické, keď sa stavajú štadióny pre stotisíce ľudí, ale koncertná sieň iba pre tisíc. Nie som proti športu, človek sa však musí udržiavať

i v duševnej kondícii. Napríklad v Maďarsku uviedli do praxe Kodályovu metódu — základné školy so zvýšeným podielom hudobnej výchovy: pri súťažiach a bežnými školami vo všetkých humanitných predmetoch suverénne víťazia a preukazujú i celkovú vyššiu duševnú aktivitu. Ja o lieku na vyriešenie neutešenej situácie neviem. Možno ho nájsť nová spoločnosť, ktorá príde po nás. Vedel by som si predstaviť, že v roku 2000 sa ľudia namiesto vysedávania po kaviarňach budú schádzať v kluboch a muzikovať spolu. A umelci im v tom budú robiť poradcov alebo vedúcich. Ľudská výchova je podstatná i pre mladých umelcov. Pred časom sme o tom hovorili s Davidom Oistrachom. Povedal, že Sovietsky zväz má takých 25 mladých huslistov, ktorí by v súťažiach obsadili popredné miesto. Položil som mu otázku: Keby ste tých 25 huslistov poslali do jednej súťaže odrazu, ktorý by z nich zvíťazil? Oistrach pokrčil ramenami. Ja by som si však trúfal uhadnúť toho najúspešnejšieho. Na prvé miesto si zastane ten, ktorý aj ľudsky bude stáť najvyššie. Ten, ktorý bude mať viac čo povedať. Techniku môže mať dokonatú, ale tým to vyslovené ešte nebude hlbšie...

Dnes býva častým zjavom, že prominentní virtuózi sa zhladajú i v taktovke... Aj ja som už dirigoval. Pre instrumentalistu je vždy lákavé ukázať sa aj ako vedúci osemdesiatich hudobníkov. Najmä však verím, že veľkí umelci, ktorí sa vyvíjali v úzkom kontakte s hudbou a prebádali všetky interpretačné problémy, chcú nazhromaždené bohatstvo tohoto vedenia a umenia vysloviť aj v symfonických dielach. To manuálne, technické sa dá pri dirigovaní naučiť.

MIROSLAV ŠULC

Zo zahraničia

Veľké divadlo opery a baletu z Moskvy vystupovalo na scéne milánskej Scaly s operami: Eugen Onegin P. I. Čajkovského, Ruslan a Ludmila M. I. Glinku a s Musorgského Chovančinou. Sovietsku tvorbu reprezentovali Prokofievov Semion Kotko a Ščedrinova Anna Kareninová. Talianska tlač písala o vystúpeniach Moskovčanov veľmi pozitívne, vyzdvihujú najmä citlivé inscenovanie ruských a sovietskych oper. Súbor milánskej La Scaly opláti návštevu Veľkého divadla v dňoch 20.—25. júna b. r. Uvedú Aidu, Simone Boccanegru, La Cenerentolu, Normu a Dievča zo Zlatého západu. Koncertne vystúpi aj orchester Scaly na čele s Claudiom Abbadom.

V Moskve vyšla nová zberka muzikologických štúdií „Problémy hudobnej vedy“. Kniha obsahuje články a štúdiá z oblasti teórie hudby, analýzy súčasnej hudby, dejín hudby, folkloristiky a hudobnej sémantiky. Hlavný dôraz sa kladie na teóriu hudby: tu treba vyzdvihnúť prácu V. Cholopovej o princípe chromatiky v hudbe 20. storočia. Štúdiá H. Orlova o sémantike vychádza za hranice doterajších analytických zvyklostí a zasahuje do oblasti matematizácie a informatiky ako aj problematiky hudby ako jazyka a systému. Veľa miesta venujú autori súčasnej sovietskej (Prokofiev, Šostakovič, Sviridov, Ščedrin) i západnej hudbe. Zaujme štúdiá N. Kotlera o impresionizme v hudbe K. Szymanowského.

Nákladom vydavateľstva Ellermann v Mnchove a Deutsche Grammophon Gesellschaft v Hamburgu vyšla rozsiahla monografická dokumentácia o sládkových kvartetoch Arnolda Schönberga, Albana Berga a Antona Weberna. Obsahuje nielen rozbor, ale aj výber zo súkromnej korešpondencie. Hodnotu materiálu zvyšujú faksimile partitúr a poznámok, portréty autorov a pod.

V dňoch 8.—25. júla b. r. bude vo Varne 7. ročník medzinárodnej baletnej súťaže. Môžu sa ho zúčastniť umelci z celého sveta na základe štatútu, ktorý je o. i. k dispozícii aj v redakcii HZ.

Konzerthausgesellschaft vo Viedni pripravila koncertné predvedenie opery Arriga Botta Mefistofeles. Titulnú úlohu spievať Nikolaj Gjaurov.

Pri príležitosti osemdesiatky svetoznámeho španielskeho gitaristu André Segovia nabrala firma Telefunken v jeho interpretácii diela Frescobaldiho, Scarlattiho, Casada, Mompone a ďalších.

EMI dala do predaja trojplátňový komplet nahrávky Verdiho opery Giovanna d'Arco (hlavné úlohy spieva Monserrat Caballéová, Plácido Domingo a Sherill Milnes). Nahrávku diriguje doteraz málo známy, mladý James Levin, o práci ktorého sa recenzenti vyslovili v superlatívoch.

Oliver Messiaen a vtáci



Záber z filmu OLIVIER MESSIAEN A VTÁCI.

je názov celovečerného filmu Denise Tualovej. Je to dokumentárna výpoveď o jednom z najvýznamnejších skladateľov a organistov súčasnej francúzskej hudby.

Olivera Messiaena vidíme ako zapisuje spev vtáka. Na jar pochoril celé Francúzsko v snahe objaviť „vtáka-solistu“ tohto kraja. „Objavil geniálnu kvičalu“, ktorej spev je vraj inšpirovaný farbou zapadajúceho slnka.

Profesor kompozície na parížskom konzervatóriu rozoberá v triede pri klavíri Debussyho Péllea a Melisandu. Odchádzajú z konzervatória schádza popri stanici Saint-Lazare, až po kostol Trojice, kde je už štyridsať rokov hlavným organistom. Chodieval sem hrať, keď stíchne mesto. A hoci prehlasuje, že už nikdy nebude improvizovať (a zdôvodňuje prečo), dnes večer — výnimčne — ešte improvizuje.

Vzťah tónu a farby je jeho obľúbenou a nevyčerpatelnou témou. „Som upísaný fialovej. Je to dokonalá farba, lebo je zmesou modrej (studená) a červenej (teplá) a existuje nekonečné množstvo odtieňov — od purpuru po hyacint. V stredovekých vitrážach a ich symbolike mali tieto dve farby nesmierny význam. Jedna predstavovala „lásku k pravde“ a druhá „pravdu v láske“.

Obraz a film sám sú zámenkou, aby sme si vypočuli „Tri malé liturgie“, „Exotických vtákov“, výňatky z „Katalógu vtákov“ a veľkú improvizáciu na organe od Olivera Messiaena — „duchovného otca“ Pierra Bouleza, Stockhausena a Xenakisa.

SABINA SKARBOVÁ, PARIZ

Z BÉJARTOVEJ DIELNE

Všade, kde sa objaví tento muž suggestívneho výrazu a ostrých čŕt s mäkkým pohľadom bystrých očí — vzbudzuje náležitú pozornosť. Neblednúca originalita v jeho choreografickej práci a stále nové nápady prekvapujú odborníkov i širokú verejnosť. Tak tomu bolo i na trnskom festivale v Persepolise, ktorý patrila medzi najväčšie podujatia, kde sa prezentovali najlepšie baletné súbory, sóloví tanečníci, primabaleríny, choreografovia... Krajina včítane svojich najvyšších predstaviteľov žila týmto veľkolepým stretnutím. Ideou festivalu bolo priblížiť, spoznať a nadviazať kontakty medzi kultúrou Západu a Východu.

Na úvod festivalu Maurice Béjart uviedol svoju ROSE GARDEN, inšpirovanú perzskou poéziou a mysticizmom, hudobný sprievod čerpal z perzskej ľudovej hudobnej kultúry. Na festivale sa zúčastnilo 20 krajín z Ázie, z Afriky a z Európy. Počas 10 dní v tomto rázovitom meste upozornili na seba umelci talianskych, nemeckých, mongolských, francúzskych a mnohých ďalších baletných scén. Spoločným menovateľom bolo — sklbiť vo vyjadrení pohybu hlbokú filozofiu toho-ktorého hrdinu v tej-ktorej

hre. Myslenie a záchvevy duše adekvátne stvárniť s rytmom hudby. Majstrovské pôsobenie svetelnými a zvukovými efektmi len znásobuje magický účinok na diváka. A v tomto smere bol zaiste najzaujímavejší Béjart. Nie neopodstatnene sa mu pripisuje označenie „tvorca baletu 20. storočia“. Jeho svetoznámy súbor sa prezentoval dvoma kreáciami. V HAMMER WITHOUT A MASTER (Kladivo bez majstra) na hudbu Pierra Bouleza, inšpirovaného poemou René Chára, Maurice Béjart — „baletný revolucionár“ sa v štýle a výraze tejto choreografickej skladby vracia do obdobia 50-tých rokov. Tento nepokojný muž narodený vo Francúzsku, žijúci a zväčša pracujúci v Belgicku, sa vďaka stálym experimentom nikdy neopakuje. Tanečné kreácie nadobúdajú rôzne formy, ktoré vytvárajú krásne obrazy a silné emócie. A to je jeho zámer. Človek ako by zostúpil z obrazu surrealistického maliara.

Druhú hru BAKHTI je motivovaná v duchu hinduistických náboženských ceremoniálov. Európske prvky tu harmonizujú s orientálnou tradíciou a vytvárajú jednoliaty celok s dejom, v ktorom sa odohráva impozantná skladba dvoch božských milencov Ramu a Sity.

VASSO PAPANTONIOUVA ako Violetta v Béjartovej inscenácii.



Ich láska však nie je podmienená telesnou príťažlivosťou, zakladá sa na hlbokom a dokonalom duševnom poznaní, v tomto je práve sila a hodnota ich vzťahu. Vonkajšie vplyvy nepriateľov, ktorí by chceli naštříbiť tento cit Béjart účinne „vtesnať“ do 12 mužov v dlhých bielych plášťoch, ktorí nemajú a zlovestným pohľadom obchádzajú dvoch milencov — prichádzajú a odchádzajú. Za sebou však zanechávajú hrôzu a strach... A. DULOVIČOVÁ

V divadle Champs Elysées hosťoval po tieto dni Béjart so svojou bruselskou réžiou Verdiho Traviaty. Predstaveniu nechýba originalita. Béjart a scenograf posunuli čas deja o polstoročie dopredu — sme v roku 1900 — a Dáma s kaméliami Alexandra Dumasa — syna oživila v podobe Dámy od Maxima. Predstavenie je predovšetkým pastvou pre oči, milovníci bel canto si neprídu na svoje, lebo inscenácia dáva do popredia pohyb a plastičnosť.

Počas predstavenia nie je núdza o prekvapenia: Hneď v úvode sa Divadlo Champs Elysées mení na bruselské divadlo de la Monnaie: girlandy, štukatúry, červený zamat a pozlátky. Javisko sa mení na amfiteáter, zboristi hrajú divákov. Violetta (Vasso Papantoniouva) spieva prvé dejstvo — neberúc na vedomie prítomnosť svojho milenca na scéne. V druhom dejstve sa Violetta objaví v kožených čizmách, lebo — ako vysvitne — Marguerite Gautierová sa na vidieku venuje sochárstvu. Keď sa

■ V Taliansku pripravujú kompletné vydanie diela GIUSEPPE TARTINIHO. Na tejto veľkej akcii sa podieľa viac vydavateľstiev. Prvá časť edície má obsahovať 9 zväzkov.

■ Černošská speváčka JESSEY NORMANOVÁ spieva s mimoriadnym úspechom v Kráľovskej opere v Londýne. Alžbety vo Wagnerovom Tannhäuserovi. Je to ďalšia černošská speváčka, ktorá nastudovala Wagnerove party.

■ Zaujímavý rozhovor s PIERROM BOULEZOM prináša nové číslo časopisu Music and Musicians. Čoraz väčšmi považuje náročná európska kritika tohto umelca za jedného z najväčších žijúcich dirigentov.

■ Najnovšie číslo Musik und Bildung sa celé zameriava na tvorbu GUSTAVA MAHLERA. Zaujímavá je úvaha o koreňoch triviálnych prvkov v Mahlerovej tvorbe. Autori prikladajú rozsiahly prehľad článkov a štúdií o Mahlerovej tvorbe.

■ V Anglicku sa zosilnila vlna propagácie tvorby BENJAMINA BRITTENA. V tlači sa častejšie objavujú prehľady jeho najvýznamnejších skladieb a dirigenti i sólisti sa častejšie k nemu vracajú.

■ Gramofónová spoločnosť Decca prezentuje záujemcom široký výber z diela SERGEJA RACHMANINOVA, prizývajúcu ku spolupráci mnohých prominentov súčasného interpretačného umenia.

■ Brazílsky klavirista ANTONIO BARBOSA sa na európskom koncertnom turné úspešne predstavil recitálom, na ktorom interpretuje skladby Chopinove, Villu Lobosa, Debussyho a Kabalevského.

■ Maďarské vokálne umenie postihli v ostatnom čase veľké straty. Po dlhoročných členoch budapeštianskej Štátnej opery — národných umelcoch Jánosovi Fodorovi a aj u nás známej skvelej koloratúrnej sopranistke Márii Gyurkovicsovej, odišiel nečakane, na vrchole svojich umeleckých síl tenorista József Réti. Bol vynikajúcim mozartovským spevákom a rovnako suverénne interpretoval aj taliansky repertoár. Značnú časť svojho nevšedného umenia, ktoré bolo syntézou vzácného hlasového materiálu a vysokej vokálnej kultúry venoval Réti piesňovej a najmä oratoriálnej tvorbe. Bol vyhľadávaným hosťom európskych i svetových koncertných pódíí. Príležitosť spoznať Rétiho kvality malo možnosť aj publikum v Československu.

■ Po takmer poldruha desaťročí vrátila sa gramofónová firma Eterna k oratóriu Josepha Haydna Stvoro ročných období. Nová nahrávka diriguje Herbert Kegel, sólistami sú Adele Stolteová, Peter Schreier a Theo Adam.

● Nerozprávaj, že si sám — to je názov recitálu herečky a šansonierky Emilie Došekovej, ktorý mal svoju premiéru dňa 11. XI. t. r. na Novej scéne. Výťažok z koncertu bol venovaný v prospech Fondu solidarity s Vietnami.

■ 80. výročie smrti Petra Iljiča Čajkovského pripomenula si bratislavská odbočka Spoločnosti pre hudobnú výchovu výchovným koncertom a seminárom venovaným pamiatke ruského klasika. Seminár v Senci otvoril a viedol predseda bratislavskej odbočky Spoločnosti Július Kowalský. Vo svojom príspevku oboznámil prítomných — žiakov i pedagógov — s dobou, v ktorej Čajkovský žil, s jeho tvorivým a umeleckým odkazom. Seminár vhodne doplnovali ukážky z jeho inštruktívnej literatúry (Album pre mládež) v podaní žiakov EŠU i v orchestrálnej úprave v interpretácii súboru Collegium Musicum Posoniense. Niekoľko ukážok odznelo i z jeho piesňovej, opernej, koncertnej a komornej tvorby. Hudobnú reprodukciu zabezpečil súbor bratislavských učiteľov EŠU Collegium Musicum Posoniense.

N. Bujnická

objaví Germontov otec, pozadie scény tvorí fotografia z rodinného albumu. Na tejto scéne robí otec synovi kázeň. V treťom dejstve sme svedkami obrovského rulety, kde sa hrá o Violettu. Vo štvrtom dejstve sú úlohy vymenené: Violetta odchádza, jej cititeľ ostáva nehybne ležať. Finále je plné optimizmu — na tuberkulózu sa dnes, predsa, neumiera. Nasleduje búrlivý potlesk popretkávaný kde-tu nesúhlasným pokrikom pobúrených...

Prečo takáto verzia Traviaty? Maurice Béjart odpovedá:

„Opera má pre mňa dva aspekty: sen a zrkadlo spoločnosti. Traviata je kľúč k porozumeniu spoločenských, morálnych a estetických problémov istej doby a jej postavy zároveň dosahujú úroveň legendy a symbolu. Preč s kartezianskou logikou. Ide o sen, ktorý každý interpretuje ľubovoľne. (Pozn. autora: To je denný sen Mauricea Béjarta. Jeho „nočné“ sny idú ešte omnoho ďalej: Leonardo da Vinci — dieťa chce od neho hodiny tance, Maria Callasová spieva dueto s Ľudovítom II. z Bavorska, divadlo horí a iba ona, ako salamander, ostáva nedotknutá...)“

Je to pre mňa zámienka oddať sa bez akéhokoľvek limitu hre s kostýmami, so svetlami, odzemiť sa a nechať sa unášať vlastnými predstavami.“

S. SKARBOVA

Dňa 9. septembra t. r. sa dožil 72 rokov jeden z dirigentov Bradlanu, Miroslav Jaura, ktorý viedol najdlhšie trnavský robotnícky spevokol (1931—1946).

Bradlan prevzal 9. IV. 1931, po niekoľkých návštevách skúšok, na ktoré ho pozval učiteľ Rudolf Slovák, v tom čase vedúci dirigent spevokolu. Nakoľko väčšina členov nemala najzákladnejšie potrebné vedomosti, rozhodol sa M. Jaura pre hudobnú výchovu. Na každej hodine — aspoň v desaťminútovke — oboznamoval prítomných s notami, s tvorením tónu, výslovnosťou, teóriou spevu s rytmic-

Jubilanti



kými a intonačnými cvičeniami. Zbor rástol pod jeho rukami a stal sa mu blízkym ako vlastná rodina.

Pracovná činnosť dirigenta v čase koncertov a zájazdov vzrástla na 6 hodín týždenne. M. Jaura ju vykonával zadarmo. Odmenou mu bola priateľská družnosť, vzájomná pomoc a radosť z dobre vykonaného spoločného diela. Pri nácviku používal časť notového materiálu z repertoáru SZSU, z bratislavského Tatrana a pražskej Typografie. Zameriaval sa v ňom hlavne na piesne pokrokové a

robotnícke (10), na umelecké zbory M. Schneidra-Trnavského (9), na zbory české (10), ruské (5), vlastenecké (15), slovenské ľudové piesne (vyše 50) v úprave slovenských a českých skladateľov (ktorými sledoval výchovný a vlastenecký cieľ) a na zbory príležitostné. Počas svojho pôsobenia v Bradlane nacyčil takmer 110 zborov a absolvoval s nimi cca 60 vystúpení iba v Trnave. V iných obciach a mestách republiky to bolo asi 20 koncertov, niekoľko festivalových podujatí Združenia robotníckych speváckych spolkov so sídlom v Bratislave, jedno vystúpenie na festivale usporiadanom Zväzom maďarských robotníckych spolkov (dňa 29. mája 1936) v Pátkostoli a mnoho ďalších v Maďarsku.

Za svojho pôsobenia získal tiež mnoho nových, dobrých spevákov. Ani v čase mobilizácie a útokov na spevokol nebol M. Jaura za zastavenie činnosti. Bol pokrokového zmýšľania a vedel, že by činnosť Bradlanu už nik neobnovil. Preto vravel: „Len ovieme ďalej. Ak sa niekto obáva pod menom „robotnícky“ spolupracovať, nech ide. No ak ostane 12 spevákov, budem cvičiť ďalej.“ Neodišiel nik. Prítom sa snažil aj o rozvoj hudobnosti výchovnou činnosťou medzi drobným trnavským ľudom.

M. Jaura, človek priateľský a obľúbený, nevkladal do dirigentskej práce len svoj um a schopnosti, ale aj srdce. A práve to spájalo všetkých v jeden nerozlučný kolektív. Jeho činnosť v Bradlane bola na vtedajšiu dobu veľká. Zbor vypracoval na vysokú umeleckú úroveň. Popri speve poriadal aj divadelné predstavenia. Založil tiež 36-členný mužský spevokol Svornosť — spolu s divadelným krúžkom — v Hrnčiarovciach.

Dnes žije M. Jaura na dôchodku v Trnave, no práci sa venuje stále: učí na čiastočný úväzok matematiku

a rysovanie na základných deväťročných školách v okrese.

DANA JAKUBCOVÁ

V týchto dňoch sa dožil päťdesiatky tenorista, ktorý v uplynulom desaťročí výrazne spoloformoval profil hudobných nastudovaní opery Slovenského národného divadla. Do Bratislavy prišiel JIRÍ ZAHRADNÍČEK už s bohatou praxou, ktorú postupne získaval v opere libereckej, opavskej a ostravskej. Hneď pri svojom prvom — ešte pohostinskom — vystúpení pred Silvestrom roku 1962 (v úlohe vojvodu z Mantovy) získal si obecenstvo tým, čo vždy bolo koreňom jeho vokálnych výkonov: vehementnými, suverénnymi vysokými tónmi. Jeho povestné C malo lesk i tmavý kovový nádych, cítil sa na ňom dobre a poznajúc želania poslucháčov, dokázal ho podržať v nekonečných korundach.

Svoje najpozoruhodnejšie postavy vytvoril zaslúžilý umelec Jirí Zahradníček v dielach románskeho romantického repertoáru, ale pre jeho pohotovosť a nevyčerpatelnosť fyzických dispozícií vidávali sme ho aj v úlohách naturelovo odlišných. Na scéne opery SND spieval Zahradníček do tridsať veľkých partíí, z ktorých tri najviac pozornosti zasluhujú najmä tri: nad nárokmi lyrického a vysoko položeného partu suverénne vífaziaci Offenbachov Hoffmann a dvaja verdivovskí hrdinovia — Manrico z Trubadúra a Ricardo z Maškarného bálu. Začiatkom kalendárneho roku 1970 stal sa Zahradníček prvým tenoristom Kráľovskej opery v Oslo (s Ingrid Bjonerovou tu spieval v predstaveniach Fiddela a Bláďalceho Holanďana) a po návrate do vlasti prijal angažmán v opere pražského ND. Tam mu v mene veľkého počtu jeho bratislavských priaznivcov posielame úprimné blahoželania... BD

KONKURZ

Umelecký šéf opery Slovenského národného divadla vypisuje konkurz na obsadenie týchto miest v orchestri:

- tutti hráči do skupiny huslí
- zástupca vedúceho do skupiny viol
- tutti hráči do skupiny violončel
- zástupca vedúceho a tutti hráči do skupiny kontrabasov
- hráč na lesný roh
- hráč na trúbku
- hráč na bicie nástroje

Podmienkou prijatia je absolútium konzervatória alebo VŠMU, veková hranica 35 rokov. Písomné žiadosti so stručným životopisom a popisom doterajšej praxe zasielajte vedeniu opery SND, Bratislava, Gorkého č. 2, najneskoršie do 10. I. 1974. Konkurz bude v druhej polovici januára. Uchádzačom bude termín konkurzu oznámený písomne. Cestovné sa hradí iba prijatým uchádzačom. Ubytovanie nemôžeme poskytnúť.

● Naši umelci v zahraničí: Ondrej Malachovský účinkoval v dňoch 11.—18. XI. v ZSSR (Vilnius, Moskva) v operách Don Carlos a Barbier zo Sevilly. Marián Lapšanský bol v dňoch 12.—15. XI. v Ľuhoslávii, kde koncertoval v mestách Banja Luka, Sarajevo a Mostar. Ondrej Lenárd dirigoval v Berlíne (13.—14. XI.) Glinkerove Variácie na slovenské ľudové piesne v rámci rozhlasovej nahrávky. Klavirista Stanislav Zámbořský vystúpil vo viacerých mestách NDR v dňoch 13. až 23. XI. Ľuba Barieová okrem hosťovania v ZSSR spievala titulnú postavu Carmen aj v Budapešti (27. XI.).

KONKURZ

Novozaložený Štátny komorný orchester v Žiline vypisuje konkurz na obsadenie miest v skupine:

- huslí
 - viol
 - violončel
 - kontrabasov
 - flaut
 - hobojov
 - klarinetov
 - fagotov
 - lesných rohov
 - trúbiek
 - pozáun
 - bicích nástrojov
- včítane koncertných majstrov a vedúcich nástrojových skupín.

Podmienkou pre prijatie je absolútium Konzervatória, Vysokej školy múzických umení, alebo iné odborné vzdelanie tej to úrovne.

Prihlášky s podrobným životopisom zašlite najneskôr do 20. januára 1974 na adresu: Štátny komorný orchester v Žiline, ul. Marxa-Engelsa 18, poštové smerové číslo 01000.

Ku konkurzným skúškam budú uchádzači pozvaní písomne. Cestovné sa uhradí len prijatým uchádzačom.

DIVADLO JOZEFA GREGORA TAJOVSKÉHO,

opera Banská Bystrica

vypisuje konkurz na tieto miesta v umeleckom súbore:

orchester — skupina I. a II. husiel

- violy
- kontrabas
- flauta
- hoboj
- lesný roh
- trúbka
- harfa

spevácky zbor — muži: tenor, bas

sólisti — dramatický soprán, tenor

balet — muži

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve Obzor, n. p., ul. Čs. armády 29/a, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: dr. Zdenko Nováček, CSC. Redakčná rada: Pavol Bagin, Ľubomír Čížek, prom. hist., Alojz Luknár, Miloš Jurkovič. Mária Kišonová-Hubová, Zdenko Mikula, dr. Michal Palovčík, Ján Schultz, Jozef Sixta, Bohumil Trnečka. Adresa redakcie: Volgogradská 8, 893 36 Bratislava, telefón 592 37. Administrácia: Vydavateľstvo Obzor, n. p., ul. Čs. armády 29/a, 893 36 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 17, 893 36 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., Nitra. Rozširuje PNS. Objednávkový predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo námestie 48/IV 805 10 Bratislava. Objednávkový odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART, uš. spol., Leningradská ul. č. 11/1., 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2.— Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 45454

Registračné číslo: SÚTI 6/10

K jubileu Marie Callasovej

4. decembra roku 1923 narodila sa v New Yorku, v rodine gréckeho prisťahovalca Kalogeropoulosa dcéra Mária, ktorá pod menom **Maria Callasová** prešla do dejín opery ako „primadonna assoluta“ dvadsiateho storočia. O Callasovej sa popísalo veľa novinárskych kliebt a polopráv, hojne čerpajúcich z jej rušného spoločenského života a v istom zmysle extravagantnej osobnosti. Zhubnejšie ako tieto bulvárne pravdičky sú však nedômyselné opakovanie, zdanlivo vysoko odborne znejúce kritiky, ktorých pôvodný obsah sa vyparil a prvotné kritické zameranie sa defraudovalo na heslovité slová, nadobúdajúce ráz ľahko zameniteľného tovaru. Aj v takom odbornom časopise ako je Neue Zeitschrift für Musik objavila sa takáto formulácia: „**Callasová má nepochybne isté „čosi“, akási fascináciu vysoko umeleckej a súčasne veľmi inteligentnej a mondénnej, ale pritom vážne pracujúcej a silnej osobnosti. K tomu sa pridružuje agresívny vzlet jej prednesu, jej strhujúca dramatická sila vyjadrovania, jej schopnosť vytvoriť z jednoduchého pódia veľkú scénu, z koncertu pestré a ohnivé operné predstavenie. Ale všetko toto by ešte nestačilo aby bola atrakciou pre titulné stránky obrázkových časopisov, slávnou osobnosťou, ktorá pozná celý svet. Širokému obecenstvu jednoducho imponuje žena, ktorá bezohľadne víťazí nad všetkými ťažkosťami, nechá daromne na seba čakať hlavu štátu, požaduje neuveriteľné honoráre, speváčka, ktorá kolegyné neoblubujú a obávajú sa jej, človek, ktorý všetko vkladá do stávky a pritom zakaždým vyhráva...**“ To všetko sú len pseudo-kritické slová žargónu. Aj Kurt Honolka vo svojej knihe o veľkých primadonách operného javiska nalievne konštatuje: „**Darmo budeme hľadať tajomstvo jej pôsobenia rozoberaním jednotlivých faktorov.**“

Callasová bola „absolútna primadona“ preto, lebo ako „od prírody“ dramatický soprán obsiahla suverénne celý sopranový odbor klasickej opery od Monteverdiho po veristov, jeho odnož dramatickú, lyrickú i koloratúru. Jej hlas mal rozpätie viac než dve a pol oktávy. V hĺbkach obsiahol mezzotón a, vo výškach bezpečne atakoval e³, pri dobrej dispozícii i f³. Zároveň bol Callasovej hlas obdarený zaujímavým, svojským timbrom. Nie v tom bolo však tajomstvo jej prelomových speváckych kreácií.

Timbre — farba je síce svojráznosť a zvláštnosť, v žiadnom prípade však nerobí zo speváka spevácku individualitu. O nej možno hovoriť až vtedy, ak spevák dokáže svojou technikou z timbru vytvoriť bohatú farebnú paletu, aby pomocou nej zvýraznil motivistický, tematický, pocitový zmysel hudby. To, že Callasová spievala Toscu, Améliu, Aidu, Gildu, Rosinu, Normu a Luciu rozdielnym hlasom — „inakšie“ čo do farby, dynamiky, objemu volumenu — určite nebolo dielom svätej intuície, ale základnej znalosti remesla speváckeho umenia.

Aj medzi najväčšími ctiteľmi Callasovej umenia prevládá názor, že jej hlas nebol vlastne obzvlášť pekný v zmysle zaobaleného, vypáleného tónu. Artisticke sa vznášajúce pianissimo-mo-rendo frázy, aké spieva Milanovová v scéne zomierajúcej Leonóry z Trubadúra, neboli Callasovej devízou. Najskôr preto, že o takúto „čistú“ krásu, ktorá v zmysle dramatického obsahu spovrchnela, ani neusilovala. U Callasovej zaznieva, naopak, občas aj ostrý, ba dokonca neprijemne kričavý tón — podľa všetkých gramozáznamov — ako médium scénickej situácie, ako tón registrujúci psychický stav charakteru postavy. Slovom, tón Callasovej je dramatickturgický prostriedok. Z množstva príkladov môžeme vybrať scénu Toscy a Cavaradosiho z 1. dejstva Pucciniho opery. Volanie za scénou „**Mario, Mario, Mario**“ spieva Callasová s hlbokým, netreptlivým vzrušením, s nepokojom a erotickou nedočkavosťou — sotva jej však maliar odpovie „**Som tu**“, Tosca tón schladne, upokojí sa v istote. A keď rozpráva o ich spoločnom večernom stretnutí, rozštiepá sa mnohostupňovým konverzačným tónom. Cavaradosi Tosce pritakáva, ona však vetri jeho vnútornú neprítomnosť a rozdeľ sa — „**to vravíš tak chladne**“. Cavaradosi ju upokojuje, Tosca je však nervózna, vzrušená, zdržuje svoj odchod. Vzhľadne na obraz Magdalény a sputuje sa, čoraz viac na pokraj hystérie, kto je tá plavovláska na obraze. Nasleduje drastický výkrik „**To je Attavanti!**“ Dáva sa strhnúť, zabúda, že je v chráme. Vzápätí, uvedomujúc si svoj čin, úpenlivo prosí v kadenci náreku o porozumenie a odpustenie „**Ach, tie oči...**“ Callasová táto frázu spieva celkom ticho, naivne, dievčensky, nádhorne ľahko sa vznášajúcim tónom. Maliar sa vŕtne do duševných porypov milienky a začína spievať o jej očiach — Callasovej Tosca, teraz



Maria Callasová v titulnej úlohe Cherubiniho opery MÉDEA.

konečne celkom zmlernená a naplnená šťastím odpovedá „**ach, ty vieš pravieť krásne, večne chcem teba ľúbiť...**“. A vyjadruje to s toľkou blaženosťou a zmyselnosťou, s takou čistotou krásou tónu i zvukom hlasu, s takou výrazovou intenzitou s plnosťou, ako žiadna iná interpretka tejto úlohy...

Laici neraz tvrdia, že vysokopoložené kadencie takej Lucie z Lammermooru spievala Callasová s menšou ľahkosťou než mnohé iné predstaviteľky Lucie. Zabúdajú však na to, že Gianna d'Angelová, či Erika Küthová boli typickými koloratúrkami, pre ktoré boli iné polohy sopranového odboru tabu, že trojčiarková sféra vyspievali síce s ľahkosťou flauty, ale aj akosi „bezáhrove“, bezobsažne, s virtuóznou automatou. Ich tón v tejto polohe bol drobný, krehký, snáď dychom infantilnosti. Callasová, naopak, prechádzala zo stredných polôh do výšok s plným a pínodhodným sfarbením materiálu s nezmenenou zvukovou intenzitou. Neprispôbila si partiu prírodným danostiam svojho hlasu — zaútočila ním na trojčiarkovú oblasť dra-

maticko-veľementnej koloratúry a zároveň premenila ornament na bezprostredného, priameho nositeľa zmyslu. — „**Humanizuje**“ koloratúru, dáva interpretáčnou energiou nový zmysel vyprahnutej veci. Ak máme v ušiach Callasovej dramatický prednes, zvládnutie koloratúry ktoroukoľvek inou speváčkou dostáva v porovnaní sľaby „športový ráz“, ktorý poslucháča rýchlo otupuje a vyvoláva u neho nuda. Callasová nepo-níma koloratúru abstraktné, nezdíela ná-zor, že je vyjadrovacím prostriedkom šialenstva (ako to skonvencionalizovali starí majstri), ani virtuózne nepredváža ako dokáže tieto krkolomné ozdoby a behy zvládnuť, svoju pozornosť vo veľkej árii Lucie nesústreďuje na záverečné trojčiarkové es. Nespieva o šialenstve, ale sa priamo stotožňuje s postavou šialenej. Jej nárek „**Ohimé**“, u iných vyznievajúci ako prázdna, jalová fráza, stáva sa u nej nárekom netvora, volanie mena milovaného vyznieva s nemerateľným pocitom bófu a trýzne a keď zaprisaháva tajomné sily („**il fantasma**“), ktoré ju oddeľujú od Edgarda, prechádza do tónu hysterického zárivého vzrušenia.

Napriek tomu, že bola vynikajúca herečka (musí to uznať každý, kto videl jej Médeu v Passoliního filme), vyjadrovala na opernej scéne drámu predovšetkým svojim spevom, jeho schopnosťami farebnej a dynamickej charakteristiky. Ak koncepcia Callasovej postáv vyrastala z názoru inteligentnej a tvorivej osobnosti, ich konkrétny obraz sa hudoval vo svojej farebnej a dynamickej variabilnosti z arzenálu dokonalej vokálnej techniky. V oboch nahrávkach Belliniho Normy spieva Callasová „**Castu Divu**“ s neuveriteľným bohatstvom farieb hlasu a jedinečnou legatovou technikou. Ešte väčšími fascinujúcejšie je však pozorovanie, ako umelkyňa hudobnodramatickými prostriedkami formuje postavu Normy v duševný psychogram. Celkom ojedinelý je Callasovej výkon v úlohe Gildy. Ária „**Garonome**“ je malým zázrakom sfarbovania. Dievčenský, naivný tón, ktorý napríklad Erna Bergerová dostala do vienkia od prírody, Callasová umelo vytvára. Je neuveriteľné koľko je v tejto árii v Callasovej hlase vnútornej cudnosti a panenskej nevinnosti. Po sklamaní hrdinky sa Callasovej tón mení, dostáva spodné bófne zafarbenie.

V umení Marie Callasovej sa v ojedinelej symbióze snúbili prírodné danosti s dokonalou technikou, inteligenciou, innerváciou a vyhraneným psychologickým intelektom. V šťastnej súhre týchto prvkov bola naozaj zázrakom. Dokázala, že klasická opera nie je mŕtva, postavila, či znovu nastolila kritériá technické i výrazové. Zanechala odkaz, ktorý sotvakto do úplnosti naplní, ale ktorý inšpiruje.

IVAN JURKOVIC

Molièrovi hudobníci

„Človek, ktorý nemá v sebe hudbu, ktorého nerozcíti harmónia lahodných tónov, je ako stvorený pre zradu, lesť, pre krádež a reakcie jeho ducha sú hluché ako noc a jeho city matné. Takému človeku sa nikdy nezdôveríte. Počúvajte hudbu.“ (Shakespeare: Benátsky kupec).

...

Iróniu tohto výroku pochopíme, ak si všimneme fakt, že veľký hudobník Lully zradil svojho priateľa Molièra a dopustil sa všetkých možných intríg, len aby predstihol všetkých ostatných veľkých hudobníkov storočia Ludovíta XIV.

Spolupráca Molièr — Lully (svojho času ich nazývali „les deux Baptistes“) bola však neobyčajne plodná.

V týchto dňoch celý svet oslavoval 300. výročie Molièrovej smrti. Pri tejto príležitosti je vhodné zdôrazniť, že je to práve on, Molièr, ktorého treba označiť za opravdivého tvorcu komédie-baletu, žánru, otvárajúceho dvere populárnej piesni i hudobnej komédii, ktorá sa v našich dňoch teší obrovskej obľube.

Čo sa týka komédie — baletu, určite by sa o nej dalo ho-

voríť ako o predchodkyňi komplexného divadla, pretože spája slová, spev, symfóniu, tanec, pantomimu, dekorácie a divadelnú techniku. Pri prameni Molièrovho komického génia nachádzame „Commedie dell arte“ so slávnym Scaramouchom, ktorá celkom iste ovplyvnila jeho herecké začiatky a jej duch oživil autorove prvé pokusy. Neprekvapuje ani skutočnosť, že sa Molière spočiatku nadchýnal fraškou, fraškou oveľa menej vulgárnou, než boli frašky jeho predchodcov, nevynímajúc ani Tabarina, a že jeho komédie-balety boli vlastne zhudobnenými fraškami.

Myšlienkou komédie-baletu Molière realizoval r. 1661 v hre „**Les Fâcheux**“, v ktorej sa pokúsil spojiť komédiu a tanec, ako sám hovorí: „... mali sme v úmysle urobiť aj balet. Pretože bolo málo výborných tanečníkov, museli sme baletné vstupy rozdeliť a vtiesnať ich ako medzihry do komédie tak, aby jej intervaly poskytovali dostatok času na prezlečenie tým istým osobám, a aby sa pritom vôbec nenarušil priebeh predstavenia. To však bolo treba urobiť čo najšikovnejšie a zlučť tak balet a komédiu do jedného uzavretého celku“. Hudba „**Les Fâcheux**“ je od Beauchampa. Pravidelným Molièrovým spolupracovníkom sa však stal Lully, ktorý už v tom istom roku (1661) skomponoval hudbu pre hru „**L'Impromptu de Versailles**“ (Versaillská improvizácia). To bolo rozho-

Lullyho, dvoch mužov, ktorí sa (čo sa týka divadla), veľmi dobre zhodli. Svedčí o tom i množstvo hier, ktoré nasledovali: „**Le Mariage forcé**“ (Nútené manželstvo), v ktorom Molière hodnotí Lullyho ako „neprekonatelného“, „**L'Amour médecin**“ (1665) (Láska všetko vylieči); „**La Pastorale comique**“ (Komická pastoraľa) a „**Le Sicilien**“ (1667) (Sicilčan), kde hudba (podľa slov Romolanda) dodáva hre „... iskrnu a opojenie talianskej noci, akejsi opravdivej maskarady lásky“; „**Monsieur de Pourceaugnac**“ (1669) (Pán z prasiatkova), ktorá zlučuje talianske a francúzske komično a kde Lully sám hrá úlohu Chiacchironea, aby mohol interpretovať komické duo: **Buondi di, Buon di**, a smiešne artikulované melódiu **Altro non e pazzia**. „**Baptiste, rozosmej ma**“, vravieval Molière muzikantom. „**Rozosmej ma ty**“, mohol by iste odpovedať Lully dramatikovi. Je vhodné doplniť ešte ďalšie významné hry ako: „**L'Ile enchantée**“, „**La Princesse de l'Elide**“, „**Georges Dandin**“, „**Les Amants magnifiques**“, „**Le Bourgeois gentilhomme**“, s tureckou „ceremoniou“ a „... tiež s medzihrami neodlučiteľnými od deja, ktorý dotvárajú, prevzdušňujú a obšťujú. Súčasne dávajú tušiť, čo asi by mohol znamenať pre divadlo pojem „**le Merveilleux psychologique**“ (nádherné psychologično)... (Jacques Co-peau). Táto hra bola však i poslednou komédiou-baletom skomponovanou Lullym.

Roku 1671 však Lully predsa

skladal hudbu k hre „**Psyché**“, prekypujúcej mytologickej divadelnej hre strojov Corneilla, Molièra a Quinaulta a uviedli ju v novej sále od architekta Gasparda Vigariniho, schopnej prijať 2000 divákov.

Lullyho ambície (možno i vďaka jeho ešte väčšej obľube-nosti u kráľa, akej sa tešil Molière sám) boli však širšieho rozsahu. Uvedený hudobným ilustrovaným Molièrových komédií rozmyšľal o skomponovaní lyrickej tragédie. Opúšťa Molièra a odvádza mu aj mnohých hudobníkov nevyhnutných pre realizáciu jeho nových komédii baletov. (Je v tom vlastne i kúsok Tartuffa...).

Nič to za to. Molière, určite nahnevaný touto zradou a prenasledovaným intrigami, obracia sa odozraz na iného talentovaného skladateľa — na Marca Antoina Charpentiera, ktorý mu zhudobnil text k hre „**La Comtesse de Escarbagnas**“ (1672) (Vojvodkyňa z Escarbagnas) a k „**Le Malade imaginaire**“ (1673) (Zdravý nemocný).

Roku 1660 Ludovít XIV. zveril Molièrovi nádhernú sálu Mirame, vybudovanú kardinálom Richelieu, ktorú premenovali na Théâtre du Palais — Royal. Budova sa nachádzala na rohu ulíc de Valois a Saint — Honoré. A táto scéna bola Molièrovým domovom od r. 1661 až do jeho smrti v r. 1673.

Ešte ani nevychladlo Molièrovo telo, už si intrigán Lully jeho sálu vypožičal a pod jeho vedením sa z nej stala už po prvom predstavení lyrickej



JEAN BAPTISTE LULLY — portrét Paulusa Mignarda.

tragédie „**Cadmus a Hermione**“ parížska opera (L' Opéra de Paris). Molièrovi verného La Grangea a celý jeho súbor nachádzajúci sa v totálnej kríze, nechali, takpovediac, na ulici.

Ešte predtým, ako sa Lully zmocnil novej sály, ustanovujúcej licenčné listiny mu pridelili výhradné právo na operu a s ňou i privilégium, podľa ktorého sa v celom Francúzsku bez jeho súhlasu nemohli konať verejné koncerty, divadlá nemohli hrať komédie s viac ako 2 muzikantmi bez toho, aby mu nezaplatili akési nájomné a na celom území kráľovstva si nikto nemohol dovoliť hrať spievanú hudobnú hru bez jeho osobného dovolenia...

Z LE COURRIERE MUSICAL DE FRANCE preložil PETER HEČKO