

HUDOBNÝ ŽIVOT 75

1. IV. 1975
Ročník VII.
2. — Kës

Príspevky k oslavám

Na dôstojné pripomenutie si významu 30. výročia oslobodenia Československa Sovietskou armádou pripravuje sa v týchto dňoch aj naša hudobná kultúra. Oslave jubilea sa venuje značný priestor v dramaturgii našich koncertných telies i divadiel, vo vydavateľských edičných plánoch, pripravujú sa na ňu hudobné redakcie rozhlasu, televízie, viacero podujatí pripravuje aj slovenské hudobné školstvo.

Výrazný podiel na príspevku k oslavám patrí aj hudobnej tvorbe. S výsledkami československej skladateľskej súťaže, vypísanej k 30. výročiu oslobodenia Československa sa naša kultúrna verejnosť oboznámi v máji t. r. Známe sú však už výsledky verejnej tvorivej umeleckej súťaže v hudobnom, výtvarnom a literárnom odbore, ktorá ešte v roku 1973 vypísal na počesť 30. výročia oslobodenia Bratislavy Sovietskou armádou Národný výbor hlavného mesta SSR Bratislavy. Hodnotiace komisie, vytvorené z členov príslušných umelckých zväzov a zástupcov NVE posúdili a vyhodnotili diela za slané do súťaže. V hudobnom odbore rozhodli takto:

— v kategórii orchestrálnych diel sa I. cenu neudeľuje, II. cenu získal Ján Zimmer za lyrickú kantátu pre miešaný zbor a orchester, op. 77 Bratislavská jar, III. cenu Bartolomej Urbanec za predohru pre veľký orchester Bratislava, odmeny udelili Tadeášovi Salvi za skladbu Slávnostná hudba, Rudolfovi Macudzinskému za skladbu Tri spevy a Miroslavovi Brožovi za skladbu Oslobozenie;

— v kategórii zborových skladieb sa I. a III. cena neudeľuje, o II. cenu sa delia Ondrej Francisci skladbou Bratislava a Alfréd Zemanovský skladbou Verše hrdinom;

— v kategórii komorných diel získal I. cenu Miloslav Korišek za Sonátu pre violončelo a klavír, II. cenu Milan Novák za Hudbu pre flautu a sláčikové kvarteto, III. cenu Július Kowalski za Trio II. pre husle, violončelo a klavír a odmenu ten istý autor za skladbu Šesť miniatúr;

— v kategórii piesňovej tvorby získali I. cenu Bohumil Trnávka a Ján Turan za pieseň Bratislavská jar, II. cenu Ivan Horvát a Miloš Lánik za pieseň Mám rád svoju Bratislavu a III. cenu Karol Elbert a Alojz Čobej za pieseň Mám Bratislavu rád.



Viliam Figuš - Bystrý

26. II. 1875 — 11. V. 1937

Sto rokov uplynulo od narodenia hudobného skladateľa Viliama Figuša Bystrého. Jeho tvorba spadá časovo do začiatkov vývinu našej národnej hudobnej kultúry v období medzi dvoma svetovými vojnami.

Narodil sa v Banskej Bystrici ako syn remeselníka. Jeho matka milovala hudbu, viedla k tomu aj mladého Figuša, ktorý sa učil hrať na klavír. Roku 1893 maturoval na Učiteľskom ústave v Banskej Štiavnici s výborným prospechom a nastúpil trinásťročnú učiteľskú púť v rôznych miestach: Píliš (neďaleko Budapešti), Ostrá Lúka, Zvolenská Slatina, Padina (Juhoslávia), aby sa začiatkom roku 1907 vrátil do svojej rodnej Banskej Bystrice. Tu pôsobil ako učiteľ na ľudovej škole (neskôr nakrátko na Hudobnej škole vo Zvolene), organizoval bohatý hudobný život, viedol spevokoly, hudobné krúžky, prednášal o hudbe, ale predovšetkým komponoval. V kompozičnej práci pracoval Figuš viac podľa inšpirácie, vnútornej potreby a podľa poznania diel iných skladateľov, ako podľa prísnej kompozičnej štruktúry. Bol si vedomý svojej nedostatocnej prípravy z tejto oblasti a preto prejavil záujem o vykonanie skúšky z hudby na Hudobnej akadémii v Budapešti, čo sa mu roku 1914 s úspechom podarilo.

V Banskej Bystrici vzniká väčšina častí jeho tvorby, ktorá je nesmierne bohatá počtom (22 hudobných kompozičných druhov), od jednoduchých úprav slovenských ľudových

piesní, vrátane jeho rozsiahlej práce Tisíc slovenských ľudových piesní, cez klavírne skladby (Sonáta v dórckej stupnici, op. 103, Lísky do pamätníka — op. 44, Hudobné miniatúry, Pestré lístky, ako aj Poľné kvietky — 106 piesní v ľahkej úprave pre klavír, cez rozsiahlu vokálnu tvorbu, ktorá obsahuje cykly piesní pre spev a klavír Sny (1919), Matí moja!, Po poliach a lúkach, Túžby; sem patria okrem iných aj zborové skladby na texty slovenských básnikov — Zmráka sa (I. Krasko), Trávica zelená (P. O. Hviezdoslav), Hoj, zem drahá (M. Rázus) a kantáta Slovenská pieseň pre sólo, zbor a orchester, ktorá našla priaznivý ohlas v čase svojho vzniku. Početná je i jeho komorná tvorba, obsahujúca sláčikové

triá, skladby pre husle a klavír (Sonáta e mol, Sonáta G dur a iné), skladby pre organ, klavírne triá, suity pre veľký orchester (Z mojej mladosti) a iné orchestrálne diela. (Bibliografiu celej tvorby Viliama Figuša Bystrého ako aj jeho pozostalosť uvádza kniha Emanuela Muntágy „Viliam Figuš Bystrý“, vydala Matica slovenská, Martin 1974.)

Viliam Figuš Bystrý pôsobil v Banskej Bystrici 34 rokov, od roku 1922 na Učiteľskom ústave ako hlavný učiteľ spevu a hudby. Okrem hudby veľa času venoval svojim potulkám po okolí mesta, ale i cestám do celej Európy. Zomrel 11. mája 1937.

Vo svojej tvorbe vychádzal zo slovenskej ľudovej piesne. Bola mu základnou materiálou. Už za svojho pôsobenia na dedinách, najmä vo Zvolenskej Slatine (1895—1903) zbližil sa s dušou prostého slovenského človeka, s jeho piesňou, ktorá mu učarila a ktorú neváhal povýšiť aj do hudobno-dramatického útvaru — opery: „...tážby a snahy moje od začiatku viedli k vokálnym dielam a najmä k divadlu“. Jeho jediná opera Detvan zaujíma zvláštne miesto v jeho kompozičnej práci. Napísať operu so slovenským námietom na slovenský text bolo jeho dávny snom videl tak potrebu a súčasne aj možnosť priniesť osobný vklad do hudobnej pokladnice slovenskej v tejto výsostnej dobe. Za najpodarenejší literárny obraz slovenského ľudu po-

važoval epickú skladbu Andreja Sládkoviča Detvan. Vytvoril ale dielo potrebných rozmerov obsahových, dramatických, hudobných, formových, nebolo také jednoduché. Vyžadovalo to nesmierne úsilie, ktoré aj Figuš v rámci svojich možností uskutočnil (vykonávanie skúšok z hudby v Budapešti, štúdium skladieb Smetanu, Brahmsa, Wagnera, návšteva početných operných predstavení ako aj konzultácie so skladateľmi v Prahe a v Bratislave a iné), no neprekleslo to všetko nádvych prvotiny, chýbajúceho vytriedenia sa v stálom živom kontakte so svetovým hudobným dianím, dôkladný a hlboký záber do kompozičnej rutiny takého náročného útvaru, ako je opera. Banská Bystrica v čase Figušovho pôsobe-

namí je to nie tak. My všetci osihotene bývame od prúdu veľkého sveta, po malých vidieckych mestečkách, kde sa o nových smeroch v umení ak len z novin dozvieme, ináč sme odkázaní úplne na samých seba. Ze v takýchto ťažkých pomeroch aké ťažké je udržať sa na povrchu a neutonúť v zaostalosti, to každý s umením sa zaoberajúci človek ľahko porozumie“.

Poznanie umeleckého a ľudského významu skladateľa Viliama Figuša Bystrého viedlo kultúrnych pracovníkov, umelcov a hudobných pedagógov v Banskej Bystrici k uskutočneniu spomienkových osláv pri príležitosti 100. výročia narodenia skladateľa v dňoch 24.—26. apríla t. r. v rodnom meste skladateľom.

Na organizovaní osláv sa podieľa Literárno-hudobné múzeum v Banskej Bystrici, katedra hudobnej výchovy na Pe-



Umelecký odbor Matice slovenskej. Sediaci zľava: V. Figuš-Bystrý, M. Ruppeldt, M. Moyzes, stojaci zľava: F. Štefunko, A. Čižger, K. Pliecka a J. Valaštan-Dolinský. Snímka je z roku 1936.

nia bola mestom s rozvíjajúcim sa hudobným životom, ktorý bol však veľmi malým prínosom do výšky Figušovho hudobného poznania, zručnosti a orientovanosti vo vtedajšom hudobnom dianí. Hmotný nedostatok, s ktorým Figuš zápasil nielen ako študent na Učiteľskom ústave v Banskej Štiavnici, ale predovšetkým ako učiteľ a neskôr hlava početnej rodiny, nedovoľoval mu získať univerzitné vzdelanie z hudby, ktorým by sa jeho veľké hudobné nadanie bolo „otiesalo“ do žiadaných kultivovaných kompozičných prejavov. Duch doby a prostredie, v ktorom pôsobil, silne formovali jeho prácu. Sám o tom píše v článku „Ako povstala prvá slovenská opera Detvan?“ (Slovenské pohľady rok 1926, č. 42, str. 194—206: „Bol som si vedomý toho, že som sa pustil do významnej a pritom pre nás, slovenských skladateľov veľmi ťažkej, ba azda neprekonateľnej práce. Preto to priznávam, že pre nás „slovenských“ skladateľov? Po prvé preto, lebo my sme nemali možnosť prekonať ten postup vývinu hudobného, ktorého vrcholom je opera? A potom, kdeže tých niekoľko slovenských skladateľov býva? Azda v nejakých metropolách, kde stále prúdi hudobný život, kde môže umelec dostať vždy nové a nové popudy, impulzy, kde vidí, počuje vždy nové a nové tvorby, učí sa, vzdeláva sa, povzbudzuje sa? ... Nuž veru s

dagogickej fakulte, Zväz slovenských skladateľov Bratislava, Osvetový ústav Bratislava, Krajské osvetové stredisko Banská Bystrica. Navrhovaný priebeh osláv je nasledovný:

24. 4. 1975 — konferencia o živote a diele Viliama Figuša Bystrého v aule novej Pedagogickej fakulty (začiatok o 10,00 hod.);

25. 4. 1975 — pokračovanie konferencie v predpoludňajších hodinách (záver konferencie o 14,00 hod.);

o 17,00 hod. otvorenie výstavy zo života a diela Viliama Figuša Bystrého v priestoroch DĽGT;

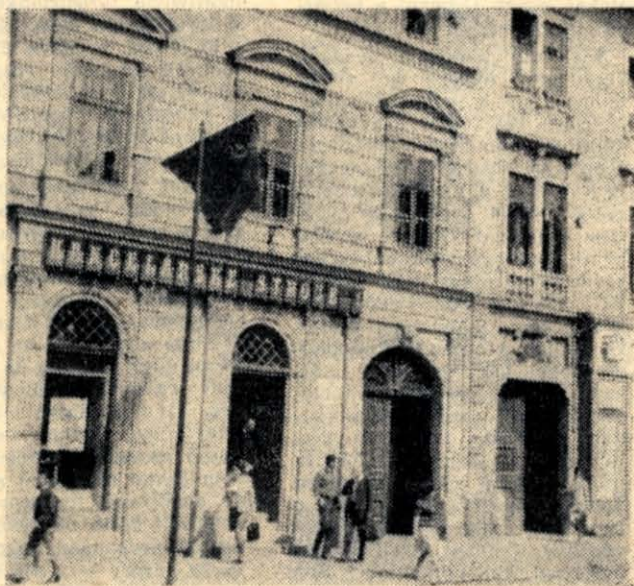
o 19,00 hod. umelecký večer z tvorby skladateľa v Robotníckom dome. Na programe budú: Sonáta pre klavír v dórckej stupnici, piesne, klavírne kvarteto v podaní popredných bratislavských umelcov;

26. 4. 1975 — o 9,00 hod. prehliadka zborového spevu (vystúpenie speváckych zborov, ktoré uvedú skladby V. F. Bystrého);

o 13,00 hod. piätny akt nad hrobom skladateľa;

o 17,00 hod. premiéra opery Detvan.

Týmto posledným podujatím sa zavŕšia oslavy, ktoré budú nielen podujatím spomienkovým, ale chcú poskytnúť pínš pohľad na dielo skladateľa, bez ktorého si vývin našej slovenskej hudby nemôžeme predstaviť. EVA MICHALOVÁ



Rodný dom V. Figuša-Bystrého v Banskej Bystrici.

Zasadal Výbor pre slovenský koncertný život

Rozšírené pracovné zasadnutie Výboru pre slovenský koncertný život (ide o poradný orgán riaditeľa Slovkoncertu) uskutočnilo sa v Bratislave dňa 18. februára t. r. Na programe zasadania boli informácie o literárno-hudobných pásmach pripravovaných k 30. výročiu oslobodenia; upresnenie plánov hudobných jari (ktoré v tomto roku reprezentujú vyše 115 koncertov); zhodnotenie nových momentov vo sfére umeleckých programov.

Zasadania Výboru pre slovenský koncertný život sa zúčastnili okrem zodpovedných pracovníkov Slovkoncertu, čs. umeleckej agentúry, riaditeľia významnejších hudobných jari a zástupcovia centrálnych hudobných inštitúcií.

Usporiadatelia koncertov v slovenských mestách upozornili pri tejto príležitosti, že financovanie koncertného života úzko súvisí so zabezpečením atraktívnych zábavných koncertov zo strany Slovkoncertu. Finančný zisk z týchto zábavných podujatí môže do istej miery pokryť stratu,

ktorá nastáva pri organizovaní koncertov vážnej hudby. Na zasadnutí sa tiež konštatovalo, že v cykloch hudobných jari je menej symfonických telies ako v minulosti. Tento jav súvisí so skutočnosťou, že ťažisko koncertného života sa presúva na október (BHS a jesenné cykly v slovenských mestách).

Zástupcovia Slovkoncertu na zasadnutí Výboru pre slovenský koncertný život pripomenuli závažnosť úlohy zabezpečiť dôstojné spoločenské vystúpenie významných zahraničných telies, ktoré k nám prichádzajú na základe kultúrnych dohôd.

Na rokovaní Výboru sa zúčastnil aj zástupca ekonomického úseku Slovkoncertu, ktorý vyzval usporiadateľské organizácie, aby predložili informácie o svojich rozpočtoch na úseku umeleckých programov. Slovkoncert môže takto zodpovedne posúdiť výšku potrebnej dotácie na rozvoj koncertnej činnosti. -pk-



Predstavuje sa KOMORNÝ ORCHESTER SLOVENSKÝCH UČITEĽOV

Na Slovensku sú amatérske inštrumentálne súbory zastúpené dosť skromne. V dvojnásobnej miere to platí o orchestroch, čo i len menších — komorných. Keď čosiaľ vznikne, máva obyčajne krátky život. Prvé nadšenie rýchlo ochabne, najmä ak sa vyskytnú problémy; potom prichádza rezignácia a vzápätí rozpad.

Nájdú sa však tiež opačné prípady, kde po odstránení prekážok a ťažkostí si vedia vydobýť priestor pre pevnú existenciu. Jedným z takýchto amatérskych inštrumentálnych telies u nás je Komorný orchester slovenských učiteľov (KOSU), ktorý sa môže pochváliť už desaťročnou aktívnou činnosťou. Pri jeho zrode v roku 1964 stál skladateľ, dirigent a hudobný organizátor Karol Pádiový. Organizáciu patrí KOSU pod správu Ministerstva školstva SSR a jeho sídlom je Domov Spievackého zboru slovenských učiteľov.

Čoskoro po vzniku orchestra preberá štafetu prof. Ladislav Hrdina, ktorý bol na jeho čele šesť rokov — až do svojej náhlej smrti.

Mal najväčšiu zásluhu na prvých úspechoch i na ďalšom umeleckom raste tohto telesa. Ako výrazná osobnosť, vedel hneď zo začiatku stmeliť kolektív hráčov. Mal aj veľmi dobré organizačné schopnosti, ktoré dal plne do služieb KOSU. Za jeho éry absolvoval orchester ročne niekedy až 60 vystúpení. Aktivita sa prejavila i v realizovaní zahraničných zájazdov — najskôr do Maďarska a potom do Juhoslávie.

Po smrti prof. Hrdinu sa pri dirigentskom pulte v rýchlom slede vystriedali viacerí, inak výborní, dirigenti (napr. prof. J. Pragant, G. Patócs, zasl. umelec J. Kowalski, zasl. umelec B. Urbanec), ktorí však mali veľa iných povinností a záväzkov, takže sa napokon spolupráce s KOSU museli vzdať. Východiskom z tejto situácie sa ukazuje angažovanie prof. Bohumila Urbana zo Žilinského Konzervatória, ktorý nastúpil do funkcie prvého dirigenta od 1. I. 1975. Druhým dirigentom a zároveň predsedom orchestra je Dušan Kristínik z piešťanskej EŠU.

Hoci KOSU má už za sebou rad vystúpení pre širokú verejnosť, jeho hlavným poslaním je organizovať výchovné koncerty pre žiakov a mládež. Na tomto poli odvedol orchester veľkú kus práce. Bude však treba zladit záujmy estetické výchovy s predpisom o nenarušovaní vyučovania. V prípade KOSU je to ešte dôležitejšie, lebo nielen prevažná väčšina poslucháčov, ale aj účinkujúci patria do rezortu Ministerstva školstva SSR. Snahy o presunutie výchovných koncertov na sobotu a nedeľu sa pri dnešnom životnom štýle nestrávajú s úspechom.

Jadro hráčov orchestra tvoria učitelia ľudových škôl umenia. No nezatvárajú sa dvere ani pred inými záujemcami, pokiaľ dosahujú požadovanú technickú úroveň. V súčasnosti má KOSU 14 členov, pričom ideálny stav by bol 18 členov. Je evidentné, že práca v takomto telese znamená prínos pre ďalší odborný rast jej členov. Hráči získavajú jednak z kontaktu s dirigentom, jednak vzájomnou výmenou skúseností. To v konečnom dôsledku napomáha k zvýšeniu úrovne vyučovania sláčikových nástrojov na našich EŠU.

KOSU vlastní bohatý archív notového materiálu (okolo 300 čísel) a v repertoári sa snaží obšírnejšie pokryť štýlové obdobia. V tohtoročnom dramaturgickom pláne rátajú s návratom temer tridsiatich skladieb. Práca s novým dirigentom sa sľubne rozvíja a orchester znovu navštevuje na svoje dobré tradície. Rozbehla sa i koncertná činnosť. Hneď v prvom štvrtroku absolvovali už 14 vystúpení. V tejto tvorivej atmosfére majú všetci hráči pocit, že vzácny voľný čas, ktorý venujú svojmu orchestru nie je premárnený, ale optimálne využité.

KORNEL DUFFEK

V. M. BONAKOV

Mladý sovietsky bajanista a skladateľ Vladimir Michailovič Bonakov vystúpil v Humennom na celovečernom recitáli (18. II. t. r.). V rámci svojho koncertného turné po Slovensku uviedol v Humennom program, pozostávajúci z bajanových prepisov diel J. S. Bacha, B. Marcella, J. Haydna, D. Scarlattioho, F. Chopina a S. Rachmaninova. V závere večera zaznela Suiťa pre bajan, vlastná skladba interpreta a Sonáta h mol pre bajan sovietskeho autora Cermana Galina. Bonakov patrí k umelcom, ktorí sa veľkou mierou zaslúžili o uvedenie bajanu na koncertné pódium, a to nielen svojou rozsiahlou koncertnou činnosťou, ale aj komponovaním skladieb pre tento hudobný nástroj. Absolvent talianskeho Hudobného učilišťa a Vysokého školy pedagogickej Gnesinovcov pôsobí t. č. ako profesor hry na bajan a kompozície na Hudobnom učilišti v Elektrostali pri Moskve. Ako prvý bajanista reprezentoval sovietske interpretácie umenie za hranicami svojej vlasti v Indii a v NDR, kde na Medzinárodnej súťaži socialistických krajín v roku 1970 získal striebornú medailu. Výsledkom jeho plodnej skladateľskej práce je už druhý autorský zborník (obsahujúci skladby pre bajan), ktorý t. č. vychádza vo vydavateľstve Muzyka. Bonakov je autorom početných sólistických, komorných a koncertných diel pre ďalšie hudobné nástroje (husle, klavír).

Mladý sovietsky umelec bol hosťom humenského publika v roku 1971, keď sa zaslúžil o premiérové uvedenie bajanu na humenskú koncertnú pódium. Už vtedy si získal sympatie obecnstva svojím presvedčivým umeleckým prejavom a zároveň sprostredkoval poznanie romantických výrazových možností bajanu (v súvislosti s ním aj akordeónu) ako koncertného nástroja. Tohtoročné vystúpenie opäť potvrdilo vysoké umelecké kvality interpretačného naturelu mladého sovietskeho bajanistu a predstavilo nám konštruktívne zdokonalený koncertný nástroj so širokou škálou registračných farebných možností. Technickú náročnosť skladieb programu zvládol Bonakov s obdivuhodnou ľahkosťou a citlivým zmyslom pre pevné skĺbenie technickej a výrazovej zložky interpretovaných diel. ELENA GOMBITOVÁ

DIEGO BLANCO

V dňoch 12. a 13. februára t. r. vystúpil v rámci koncertov Štátneho komorného orchestra v Žiline mladý, dvadsaťpäťročný španielsky gitarový virtuóz Diego Blanco. Predniesol sólové skladby F. Sora, F. Tarregu, I. Albeniza, M. de Fallu a ďalších autorov.

Preplnená sála Domu umenia interpret presvedčila, že patrí k tomu typu umelcov, ktorí úspešne ponúšu štáetu svojho veľkého rodáka A. Segovia a ďalších koncertných umelcov-gitaristov, klesiacich gitare cestu na pódia „vážnej hudby“. Bravúrnou technickú istotu, vzdialenú samoúčelnosti a lacným efektom plne postavil do služieb perfektného štýlového zvládnutia svojho repertoáru. Veľmi zaujímavá bola i jeho beseda s poslucháčmi žilinského konzervatória, na ktorej hovoril o problémoch gitarovej hry, o svojich začiatkoch, štúdiu, koncertných cestách a plánoch do budúcnosti. Diego Blanco sa narodil v Palma de Mallorca v r. 1950. Ako osemročného ho objavil Dan Grenholm, švédsky gitarista žijúci v Španielsku. Diego Blanco debutoval — veľmi úspešne — ako osemnásťročný v Štokholme. Odvtedy koncertoval v Španielsku, v Nórsku, vo Fínsku, v Dánsku, v Taliansku, v ZSSR a v ČSSR. Doteraz nahral tri dlhohrajúce platne, chystá sa na ďalšie nahrávanie a na koncertný zájazd do USA a ZSSR.

D. LEHOTSKÝ

ŠKOLA A HUDBA

„Na jednej strane vytvárame predpoklady pre to, aby sa kultúra a umenie stali prístupnými celej spoločnosti, na druhej strane nezabezpečujeme výchovu, aby si tieto hodnoty mohli osvojiť.“

Príspevok „O potreba hudby pre mládež“, z ktorého je vyššie uvedený citát (Hud. život 1975, č. 1) obsahuje niekoľko myšlienok, nad ktorými by sa azda mali zamyslieť viacerí hudobní pedagógovia a ktoré by nemali zapadnúť do zabudnutia. Autorka vidí riešenie problému naznačeného názvom svojho článku v riešení otázky: čo má dať hudba mladému človeku? Zdá sa však, že táto otázka je len jednou v kauzálnom reťazci otázok a odpovedí, ktoré možno formulovať v zmysle: čo (robím), prečo, ako, za akých podmienok. Tieto otázky si môže položiť každý človek, ktorému ide viac-menej o odstránenie vágnosti pri riešení problémov. Pedagóg, teda aj hudobný, by mal mať z hľadiska svojho pôsobenia na zreteľli tieto otázky doplnené azda aj takto: koho (učím), čomu (čo), prečo, ako, kto (učí), za akých podmienok, s akým výsledkom.

Z posledných otázok môžeme vyčítať takúto odpoveď na problém uvedený v mote: socialistická spoločnosť vytvára objektívne podmienky (materiálne a iné predpoklady), avšak pedagogickí pracovníci nezabezpečujú ich výchovné využitie — teda subjektívne podmienky zlyhávajú. Po takomto zásahu do vlastných radov, ktorý je len správnym citovaním motta, nevyhnutne vystáva otázka, prečo je tomu tak. Prečo sa estetická výchova

zanedbáva, prečo nie je rovnocenná s ostatnými učebnými predmetmi, prečo pri zmenách učebných plánov sa v prvom rade skracaie estetická, teda i hudobná výchova. Uvedenými konštatovaniami vznikla možnosť riešiť dva problémy: problém apercpepcie hudby mládežou a problém potenciálnej i skutočnej pripravenosti a schopnosti pedagógov riešiť tento problém.

Druhý z uvedených problémov súvisí, zdá sa, s kontrolnou a riadiacou činnosťou na všetkých stupňoch a s osobnou angažovanosťou učiteľa v duchu hesla „Prekonať sám seba“ a v duchu podobných, často proklamovaných zásad. Aj keď sa na tomto mieste nebudeme týmito otázkami zapodievať, pozrime sa na fakt, ktorý niečo signalizuje. A netýka sa len pedagógov hudobných. Veľa rokov existuje na Slovensku edícia Kruh priateľov pedagogickej literatúry. Avšak bulletin SPN Aktuality č. 4 z roku 1974 sa pýta, či je možné to, že... z vyše 50 000 armád učiteľov a školských pracovníkov len niečo vyše 1000 považuje za potrebné mať vo svojej knižnici základné pedagogické, psychologické a odborné diela? Pýta sa, či školskí pracovníci, inšpektori, riaditelia škôl položili učiteľom otázku, čo prečítali z najnovšej pedagogickej, metodologickej, psychologické literatúry? Či majú čo len jedinou odbornú

Hľadáme riešenie problémov!

knihu vo svojej knižnici? Alebo aj adresnejšie: Či sú členmi KPPL?

Uvedené kritické slová, všeobecne známa skúsenosť, že „ak všeobecnovzdelávacia škola nevytvorí určité predpoklady pre základné oblasti ľudského poznania, neskôr sa málokedy dotvárajú“, nás privádzajú k názoru, že vytváranie subjektívnych priaznivejších podmienok pre estetickú výchovu a hudbu záleží na schopnosti a možnosti výchovných pracovníkov vnášať do praxe poznatky z najnovšej všeobecno-pedagogickej, psychologické a odbornej literatúry.

Sovietský hudobný pedagóg Barenbojm uvádza vo svojej knihe „Puť k muzicizácii“ (Moskva 1973) ešte dva ďalšie dôležité momenty určujúce úspech všeobecnej hudobnej výchovy: prvý z nich tvoria jednotlivé štátne metodické princípy hudobnej výchovy a druhý — hudobná výchova vychovávateľa, pričom nemá na zreteľ prípravu hudobníkov, ale hovorí o „... hudobnej výchove matiek a otcov, o hudobnoestetické výchove tých štátnych a spoločenských funkcionárov, ktorí rozhodujú o osudoch ľudového vzdelania krajinu a sú na jeho čele. Ako tu nezapomenúť známou odpoveď Zoltána Kodályho na otázku o tom, kedy treba začať hudobnú výchovu dieťaťa. Deväť mesiacov pred jeho narodením? Nie, deväť mesiacov pred narodením matky dieťaťa“ (strana 22 citovanej knihy).

Súhlasíme s O. Pavlovskou v tom, že hudobné umenie „...oduševňuje pre spoločenské idey, umožňuje vniknutie do myslenia, čítania a postojov ľudí v jednotlivých historických a spoločenských etapách. Tam dostáva hudba [prostredníctvom estetického pôsobenia] aj svoj morálny svetonázorový obsah a stáva sa jedným z prejavov spoločenského vedomia...“. Ak však súhlasíme aj s tým, že hudobné umenie môže uvedené funkcie plniť vďaka tomu, že je komunikatívnym prostriedkom, bolo by azda na čase, aby sa aj v hudobnej výchove čím skôr uplatnili tie prvky rozpracovanej teórie komunikácie, ktoré by zabezpečili výchovné využitie funkcie hudby ako komunikačného prostriedku.

Dosiaľ používané postupy v tejto oblasti sa snažia vychádzať z vonkajšej javovej stránky hudobného diela a neakceptujú stránky implikované v jeho podstate. Autopsia väčšiny pedagógov (najmä na úseku ZŠ) sa obmedzuje na pocitovú sféru. Citový vzťah je ohraničený ďalšou úzkou skúsenosťou, individuálnou záľubou, orientáciou. Poznávajúce a poznávané procesy sú určené okruhom ľahko dostupnej a tradične použíwanej literatúry, ktorá uvádza i často už vývinom poznania prekonané názory. Práve že názory — a nie objektívne existujúce fakty. V najlepšom prípade sa uvádzajú i

fakty, avšak v izolovanej podobe. Aj keď už dlhší čas je módnym pojem „problémové vyučovanie“, používané učebnice hudobnej výchovy sú na jednej strane zúfalo problematické, na strane druhej — bezproblémové.

Poznatky súčasnej hudobnej, estetickej, literárnej vedy a ďalších príbuzných disciplín ostávajú majetkom svojich nositeľov, resp. majetkom niekoľkých čitateľov odborných časopisov, ale neodrážajú sa ani v štruktúre učebníc, ani v metodických postupoch. Takýto bol, či je napr. osud myšlienok uvedených v príspevku I. Poledňáka „K novému pojetí hudobnej výchovnej práce na ZŠ“, uverejnenom v Hudební věde 1966/4. Hlavné myšlienky uvedeného článku boli publikované i v HR 1965, č. 10 a na pokračovanie ich uverejňovala Estetická výchova v roku 1968-69 pod názvom „Tri procenta“. Porovnanie skutočností roku 1975 s náčrtom perspektívy z r. 1965 by pravdepodobne nevznelo pre nás uspokojivo. Ako negatívny príklad by sme mohli uviesť aj skutočnosť, že naša hudobná pedagogika (ale nielen hudobná) sa dosť málo zaoberá s k prekladu podnetnej knihy prof. dr. Ing. Gerberta Meyera „Kybernetika a vyučovací proces“ (SPN Bratislava 1967, náklad 5150), ktorá podľa slov autora zachytáva situáciu do októbra 1964.

B. VARGIC

(Pokračovanie v bud. čísle.)

PRESVEDČIŤ PUBLIKUM

„Niekedy mi unikne falošný tón, ale vždy sa snažím hrať hudbu tak, ako ju v tej chvíli cítim. Dôležité je vedieť presvedčiť publikum.“
(A. Rubinstein)

Vynikajúca postava súčasného klavírneho umenia — Artur Rubinstein — nehladiac na svoj pokročilý vek (má už 89 rokov), je plný energie a tvorivých plánov. Po nedávnom koncertnom turné v Španielsku ho náš dopisovateľ požiadal o interview.

V čom sú, majstre, korene vášho úspechu?

— Tajomstvo úspechu, samozrejme, neexistuje. Som šťastný človek, hoc ma pobolievala noha i zrak akosi slabne. Väčšina koncertov — to sú pre mňa experimenty, skôr spoznávanie. Po ich skončení som v povznesenej nálahe... Ťažko je odpovedať i na otázku, v čom spočíva tajomstvo mojej večnej mladosti — ako hovoríte. Pozrite, za mnoho vďačím svojim rodičom, no rozhodne som sa narodil s mimoriadnou životnou energiou. Všetci okolo mňa sú stále akási unavení, ja tento pocit nepoznám. Nikdy som sa nesnažil robiť niečo iba preto, aby som zostal mladý, naopak, robil som mnoho vecí, po ktorých by som mal rýchlo starnúť.

I napriek tomu sa vám to nepodarilo...

— Vidíte. Pijem veľa kávy, chodievam neskoro spať a tak žijem už po všetky roky. Ale milujem život, ako to dokáže vari len málokto.

Je však známe, že i vy ste prežili ťažké chvíle...

— Ťažké chvíle však vytvárajú životné kúzlo... Mladý človek musí prežiť ťažké chvíle, pretože práve tie robia z neho skutočného človeka a umožňujú mu uvedomiť si, čo je život. Ja som nemal ani — ako sa vraví — deravý groš. Strávil som noc na lavičke na Place de L'Étoile. Mal som pocit, že svet so mnou zle zaobchádza. A je krásne mať pocit, že sa k človeku svet chová zle... „ale jedného dňa mu to ukážem“. Viete, ako to beží... Vo veku, keď je to dôležité (bolo mi vtedy tridsať rokov), dosiahol som nezaslúžený úspech. Bol som zlý pianista, pretože som bol, ako sa hovorí, trochu lenivý. Proste neprikladal som tomu veľký význam. Význam — snáď ani nie je to správne slovo: vôbec som neobdivoval pianistov a virtuózov, skôr skladateľov — a považoval som za jedného z nich. Preto som už ako dieťa nechcel hrať stupnice a naspamäť zložitú fúgu, ktoré som sa musel nadrieť. Poznal som spamäti celého Tristana a Izolda i Brahmsove symfónie. Keď som mal 25 rokov, zarábal som si v Paríži na živobytie tým, že som spamäti hral klavírny výťah Straussovej Salomé — 500 frankov za vystúpenie.

Nepokúsili ste sa tiež komponovať?

— Pokúsil, ale veľmi skoro som zistil, že nemám na to nadanie. Bol som imitátor, proste som napodobňoval. Skladal som v štýle Mozarta, Brahmsa alebo Chopina. Nestálo to však za nič...

Po príchode do Paríža ste žili inak ako dnes...

— To viete, Francúzi vtedy nemali rádio, gramofóny, televízory, boli rozmazaní veľkými umelcami — mám na mysli Sarasateho, Paderewského, Carusa, Šalapina. Uskutočňovali sa sólové, galakonterty, na ktorých dámy promenádovali svoje róby. Chýbali však koncertné siene a organizátori pre

čanom. Prijal ma ruský vojenský atašé, pretože už vtedy som hovoril piatimi jazykmi. Teraz ich viem osem... Ale radšej by som vedel jeden dobre, než osem zle.

Bez ktorých skladateľov by ste nemohli žiť?

— Predovšetkým bez Mozarta. Keď som mal tak 8—12 rokov, hrával som Mozarta so slzami v očiach. Kariéru som začal koncertom A dur pod Joachimovou taktovkou. Bol to Brahmsov priateľ, vynikajúci huslista, veľký umelec. Vtedy v Nemecku som sa stal mozartovcom. Hovorili mi, že som génus, jediný mladý človek, ktorý Mozarta pochopil. Ja som však hral Mozarta bez toho, aby som na to myslel. Bolo to pre mňa čosi ako spánok, jedlo či dýchanie. Ak sa má Mozart hrať správne — vyžaduje prostotu.

Vtedy sa Mozart ešte nehral tak, ako hovoríte.

— Vôbec nie. Záujem verejnosti o tohto umelca sa vtedy ešte neprebudil. Nemecký klavirista Schnabel povedal raz veľmi múdre slová. Keď sa ho spýtali, prečo hrá tak zriedka Mozartove skladby, odpovedal: „Mozart je veľmi ľahký pre deti a veľmi ťažký pre umelca“.

Súhlasíte s týmto názorom podnes?

— Áno. Je to varl nainštalovanejším skladateľ: ak sa duch na

Páčil sa vám takýto spoločenský život?

— Bolo to strašné. Skutočne. Kládli mi stupidné otázky. Bola to ale rovnako podivná do-



ba aj z hudobného hľadiska. Raz som bol na koncerte Saint-Saënsa a Francisa Plantého. Keď Saint-Saëns čosi vynikajúco zahrál, Planté mu povedal: „Bravó! Vynikajúce!“ — a publikum začalo uprostred hry volať: „Fantasticke! skutočne fantastické! Bravó!“ Klaviristi bývali povzbudzovaní potleskom uprostred hry.

V opere sa to robí podnes...

— Tam to chápem, ale na koncertoch... Usporiadal som v Španielsku koncert pred „riadnym“ publikom, ešte dávnejšie. Bolo to publikum, u ktorého som bol veľmi populárny. Konečne iste viete, že to bolo práve Španielsko, ktoré mi otvorilo brány k úspechu.

Bola to náhoda?

— Náhoda, pretože som objavil Albeniza. Ibériu predtým ešte nikto nehral. Koncert mal triumfálny úspech: tak som sa stal národným hrdinom.

Kedy to bolo?

— V roku 1916, za prvej svetovej vojny. Začal som ako tlimočník v Paríži. Som Poľiak, ale vtedy som bol ruským ob-

chvíľu neočistí, ak človek nezabudne na všetko, ak sa nedá uniesť touto hudbou... Umelec musí byť proste obdarený zvláštnou milosťou.

Hovoríte, že by ste nemohli žiť bez Mozarta, ale ja si myslím, že rovnako ani bez Chopina.

— Ako pianista nie. Viete, Mozart nebol klavírnym skladateľom, pretože, pravdu povediac, tento nástroj vôbec nepoznal. Som však presvedčený, že keby Bach mal k dispozícii klavír, ako je moderný Steinway, nebol by nikdy zložil skladby pre organ, ani pre sláčikové nástroje.

Vráťme sa k Chopinovi.

— Chopin hodne čerpal z Mozarta. Ako som už povedal, všetko sa začalo Mozartom, a potom je tu ďalší skladateľ, do ktorého som sa zamiloval, snáď preto, že mi ho po prvýkrát hrala krásna žena. Bol to Brahms. Bláznivo som sa doňho zaľúbil, keď som mal 10 rokov. Hral som Brahmsa spamäti. Nesmierne sa mi tento Nemec páčil. Hovorí sa o ňom, že má veľkú hĺbku, i keď tomu tak nie je: skôr precituje hud-

TVORBA

Miloslav Kořínek: Klavírne kvinteto

Päťčastové klavírne kvinteto M. Kořínka vzniklo v rokoch 1966-67. Nedávno ho pre Čs. rozhlas nahrala Katarína Dibáková a Bratislavské kvarteto, a to je jeden z dôvodov výslnutí si ho bližšie. Ďalej — autor už, zdá sa, našiel svoju „reč“ a mnohé závery možno viac-menej zovšeobecniť. Najmä však, Kořínek predstavuje v kontexte slovenskej hudby osobitý hlas: jeho hudba nevyvoláva senzácie, v skromnosti si žiada pozornejšie prelístovať noty a započúvať sa, aby sme vycítili mnohé jej zaujímavosti, originálne riešenia a za nimi vyhranenú osobnosť.

S „notami“ sa u Kořínka netreba trápiť ani prehrýzať: nie je to neprehľadná húština, ale terén pedantne upravený, jasne rozčlenený, hotová pochúťka pre analytika vo chvíli, keď sa začne kochať tým, ako to všetko „sedí“. Lebo to naozaj sedí, logika formy, vzťahov, výberu z možností, miera vo všetkom naznačuje premyslenosť zámeru, koncepcnosť predstavy. Všetko korení v Kořínkovom povolani, pedagog vždy chce dať niečo svojim žiakom, s niečím oboznámuje, rieši problém. Náš autor nijako nezapiera toto dominujúce podhubie a píše aj, či najmä „inštruktívne“ skladby. (Tak sa aspoň označuje istý druh hudby, keď mu nevieme prísť na meno, hoc každý uzná, že pre taký klavír už po Čiernym (ťažko-preťažko) napísať len inštruktívnu skladbu.) Kořínek rieši spolu s technickými problémami a aplikovaním novostí, ktoré priniesol vývoj umenia XX. storočia, aj problémy rýdzo hudobné — a to je základný predpoklad, z ktorého musíme vychádzať.

Ku Kvintetu pripísal autor 21 interpretačných poznámok, medzi nimi údery hrotom sláčika, dlaňou, chrbtom ruky, drnkávanie cez struny, ťah medzi kobyľkou a strunníkom, najvyšší hrateľný tón, atď. — až po tie známejšie glissandá. Týmto arzenálom zoznamuje hráčov s netradičnými spôsobmi hry i dosahuje novú zvukovosť — ale presne vie, koľko z čoho a kedy, nevedie ho vlastná bezhraničná predstavivosť, ale zámer sprístupniť tieto veci v prijateľnej podobe interpretom, teda zámer inštruktívny. Používa nové prostriedky — a to možno zovšeobecniť — rozvážne, nie je hľadáčiom avantgardnosti, ale chce pomôcť prirodzenému prenikaniu nového pomocou vnášania istého poriadku, pomocou osobitej syntézy s tradičným. Je zaujímavé, ako rezignuje na novosť tradične chápanej formy: z tohoto pohľadu je unifikované trojdielny, uplatňuje návrat. To však súvisí s tým, ako Kořínek pracuje s materiálom: nerozvíja ho, ale priradzuje k sebe oddelené úseky, celistvé štruktúry. Tieto pri častom opakovaní pôsobia svojou statickosťou a rozmanitosť je určovaná trvaním v čase, nafahovaním a skracovaním týchto uzavretých jednotiek ako aj páuz (v tomto prípade využíva tri typy). Pohyb a procesualnosť sa presáva na riešenie vzťahu medzi časom a relatívne statickou plochou.

K základným charakteristikám skladby treba počítať aj ustálený vzťah a ponímanie nástrojov. Klavír chápe Kořínek buď ako jednoduchý melodický, no častejšie ako rytmický nástroj. Proti nemu je postavený blok štyroch sláčikov, prakticky neindividualizovaných; vymieňajú si party, takpovediac, v priebehu celej skladby. Ďalšími znakmi sú: obľuba nemenného zvukového pásma (zaujímá napríklad priezračné zvuky rovných flazoletov, alebo clustrov bez vibráta), pod ktorým sa o to výraznejšie uplatní melódia či jej fragment, zjednotená sadzba, prísna, priam modelová práca s rytmom. Ostatne, za modelové by som označil aj úseky nadpísané „malá aleatorika“, kde sa daný melodicko-rytmický útvar v rámci taktu opakuje v rôznych časových hodnotách. Interpret potom proste opakuje takt podľa časového údaj a všetko je presne určené — chýba tu vnútorná rozvinenosť a rozkolísanosť aleatoriky. Technika „modelu“ je v skladbe kvantitatívne rozhodujúcim prvkom a prejavuje v takomto traktovaní príbuznosť k tomu, čo sme už spomínali, k statickému zvukovému pásmu.

Celkovo možno povedať, že Kořínkova práca so zvolenými komponentami je sústredená a umná. Pre vnímateľa sú síce mnohé línesy zašifrované v celkove priezračnom tvare, ale tvarová a štylistická jednolitosť skladbu výrazovo neochudobňuje a poukazuje najmä na dva okruhy nálad: meditatívnej a scherzóznej. Pre autora je typické udržiavanie jednotnej hľadiny expresie v priebehu častí pomocou vnútorných gradácií a napätia. Dominujúcou je v prípade Kvinteta štvrtá časť, pôsobivá svojou jednoduchosťou a najmä neočakávaným fugátom sláčikov v strednom úseku. Jej dôležitosť v celkovej stavbe podčiarkuje aj quasi repríza v V. časti.

Spôsob, akým K. Dibáková a Bratislavské kvarteto interpretujú Kořínkovu skladbu, vyžiadali by si podrobnejší rozbor. O to však nešlo. V jednej-jedinej skladbe z mnohých som sa chcel pokúsiť vniknúť do sveta zaujímavého a svojského skladateľa — Miloša Kořínka.

IGOR PODRACKÝ

bu zvláštnym spôsobom, ktoré-mu dobre rozumiem. Ale to by som musel dlho vysvetľovať...

Súhlasíte s názorom, že hudobné dielo dovoľuje rôznu interpretáciu?

— Richter je veľký pianista, ktorého z celej duše obdivujem. Niekedy ale trochu preháňa svojimi tempami a všetkým, čo si dovoľuje. Keď ale vidím, že dokáže presvedčiť skutočné publikum — nielen publikum snobov —, pôsobí to na mňa veľkým doľmom.

Vo vašom, tak výnimočnom svete, máte iste miesto pre prácu, pre prstové cvičenia.

— Viete, ja som bol dosť lenivý. Cvičil som mechanicky. Klavír vyžaduje mechanickú prácu. Mám z toho ale hrôzu! Narodil som sa s mimoriadne

chudými prstami. To je vrodenné, ale veľmi mi to pomohlo. Dá mi málo práce dosiahnuť to, čo je nevyhnutné — i keď zrejme s mnohými nedostatkami. Občas mi dokonca unikne falošný tón, alebo sa mi nepodarí „fráza“, ale dokážem tlmočiť hudbu ako celok, ako ju v tej chvíli cítim. Inak, samozrejme, pracujem na svojej interpretácii aj na ulici alebo ráno pri šálke kávy, pretože mám stále v hlave skladby, ktoré študujem a stále na ne myslím. Prezradím vám niečo, čo vás možno rozosmeje: napadlo ma, hoc som o tom vôbec nemyslel, malé mechanické desaťprstové cvičenie, ktoré uskutočňujem i keď som v klne, na ulici, keď mám proste ruky vo vreckách a keď ma nikto nevidí, tak aj na stole. Keby som cvičil na klavíri, odradilo by ma to a snáď by ma to i znechutilo. Je to nuda... Zhováral sa:

JOZEF D. JANOŠKO

Vystúpenie „warchalovcov“ môžeme v kontexte abonentných podujatí SF ohodnotiť právom ako skutočný sviatok milovníkov komornej hudby. Súbor vystúpil v Bratislave v tesnej návaznosti na mimoriadne úspešné turné do Veľkej Británie, Dánska i NSR a po dvoch vystúpeniach vo Viedni. Treba nám len obdivovať (hodnotíme platkový výkon) neochabujúci umelecký elán, apartný zvuk a lesk, príkladne vypracované dynamiku. To, čím najsuggestívnejšie očarúva poslucháča svojou hrou SKO, nie je púha virtuozita, ale dravá hudobnosť a tvorivé znovupracovávanie diela priamo na pódiu, ktoré je *conditio sine qua non* prakticky každého ich vystúpenia.

Napriek nevyhnutným personálnym zmenám, v SKO si každý nový hráč osvojuje tieto ciele a pokladá si za osobnú česť a povinnosť spolupodieľať sa na udržaní výbornej povesti, ktorej sa súbor teší nielen u nás, ale aj v zahraničí. Koľko radosti z uslachteného muzicizovania, koľko zvukovej hutnosti (napr. v populárnom rondo), ale aj šťavnatej spevnosti a rytmickej pregnančnosti vyžarovalo zo známej úvodnej suity Abdelazer od Henryho Purcella!

Kontinentálnych barokových majstrov reprezentovalo Concerto grosso F dur, op. 6, č. 12 Arcangela Corelliho. Ak neprihliadame na nie práve ideálnu súhru Warchalovho husľového koncertína so zvukom sprevádzajúceho orchestra v prvom Allegre, musíme vyjadriť obdiv nad ináč úspešným zvládnutím interpretačnej problematiky.

Počnajúce sezónou 1974-75 doterajšiu hegemoniu čisto mužského obsadenia SKO narušila Anna Höblingová, ktorá s ročným oneskorením nasledovala do súboru svojho manžela. Po zahraničných úspechoch (na turné SKO) viani v Španielsku, v Rakúsku, po uvádzaní dvojkonzertov i v Anglicku a v Belgicku, po úspešnej (zatiaľ nedistribuovanej) nahrávke Vivaldiho Koncertu pre dvoje husle a sláčikový orchester c mol na gramoplatne Opus, vystúpilo Duo manželov Höblingovcov i v Bratislave. Ich vstup do SKO umožnil im plnšie sólistické uplatnenie najmä v zahraničí. Aj orchester v nich získal znamenitých hráčov, skúsených v komornom muzicizovaní. Ich výkon niesol znaky sústredeného, ale aj uvoľneného, technicky kvalitne podloženého — a do sprievodu súboru výborne začleneného — muzicizovania.

Dramaturgia druhej polovice koncertu

opustila osvedčenú pôdu barokovej hudby a vydala sa na púť ku tvorbe XX. storočia. Nástrojovo skvele posadených, výrazovo však k asementalitite inklinujúcich 5 skladieb, op. 44 P. Hindemitha zvládol súbor s príkladnou zdržanlivosťou, ale za predsa len prítomnej hĺbky a presvedčivosti interpretácie.

Záverečné Antické tance a árie Ottorina Respighiho boli bližšie interpretačnému charakteru, ku ktorému inklinuje SKO. Znamenitá artikulácia, vypracované frázovanie, vhodná voľba tempa, plná účasť tvorivého zanietenia boli tou najskvelejšou bodkou za umeleckým zážitkom, ktorý SKO svojím vystúpením pripravil.

27. a 28. II. 1975

Zemité, skôr k systému dramatismu a patetizmu, než ku melanchólii inklinujúci romantický naturel zasl. umelca Ladislava Slovák uplatnil sa výrazne v programe, zostavenom z diel troch predstaviteľov romantickej hudobnej epochy. Úvodná predohra Manfred, op. 115 Roberta Schumann vyznela v Slováckej koncepcii ako hudobný portrét vášnivej, nikdy nespokojenej romantickej bytosti — presvedčivejšej v hudobných úsekoch výrazovo exponovaných a vzrušených.

Slovákov prístup k Slováckym tancom Antonína Dvořáka vychádzal z ich rytmickej živelnosti — neraz preferovanej na úkor ľahkosti, elegancie a kultivovanosti. V tomto smere najviac zaujali č. 7 (Skočná — c mol) a č. 15 (Srbské kolo C dur). Na koncerte ich odznelo 8 — výber štyroch (č. 1, 3, 6, 7) — z prvého i z druhého (č. 10, 9, 16 a 15) poradí.

S výborným americkým klaviristom kubánskeho pôvodu Horatiom Gutierrezom odznel pod Slováckou taktovkou 2. koncert pre klavír a orchester c mol, op. 18 Sergeja Rachmaninova. Gutierrez preukázal mimoriadne schopnosti nielen v parametri technicko-virtuóznom, ale aj v citovej zaangažovanosti a v dynamickej výstavbe. Jeho výrazová paleta rovnako zahŕňa v sebe lyrickú spevnú poetickosť a dramatickú vppätosť, patetizmus i eleganciu, kvalitu najjemnejších registrov i kovový lesk dynamickej vyhradených akordov, ktoré krásne dominovali nad orchestrálnym plénom. Slovákov sprievod sa stotožňoval s umeleckým prístupom: bol spoľahlivý, citlivý a možno povedať, keby bol v dynamike miestami o trochu jemnejší — bol by ideálny.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Slovenskí madrigalisti v SF

Slovenskí madrigalisti s dirigentom Ladislavom Holáskom vystúpili na 4. matiné v rámci cyklu prémieových koncertov Slovenskej filharmónie. Táto novinka, mesačné nedeľné koncerty, sa ešte dostatočne neujala, a tak na tieto podujatia prichádza v porovnaní s pravidelnými abonentnými koncertami SF menej poslucháčov.

Slovenskí madrigalisti vybrali do programu svetový vokálny tvorbu renesancie, klasicizmu a romantizmu a dve slovenské premiéry. Renesančných majstrov reprezentoval Jacobus Clemens non Papa (Vox in rama), Cypriano de Rore (De la belle contrade) a Claudio Monteverdi (Sich'io vorrei morire a Cor mio!). Dalo by sa polemizovať o otázke adekvátneho štýlového prednesu i o výraznejšom dynamickom prepracovaní. Ani interpretácia skladieb dvoch predstaviteľov viedenského klasicizmu Josepha Haydna a W. A. Mozarta nemôžeme prijať bez výhrady. Napriek intonačnej čistote a rytmickej dôslednosti postrádali sme príznačnú klasicistickú ľahkosť a vzdušnosť. Príčinou toho môže byť nie dostatočná ohybnosť hlasov — alebo dirigentovo osobité poňatie. V najlepšom svetle vyzneli tri Brahmsove zbory z op. 93 (Der bucklichte Fiedler, O süßer Mai a Der Falke) a Schumannova pieseň pre vokálne kvarteto, zbor a klavír Zigeunerleben z troch piesní op. 29 na texty Emmauela Geibela.

Juraj Beneš skomponoval interpretačne veľmi náročné Tri ženské zbory. Sólový part spievala Mária Blahová. Mali sme však dojem, že skladateľ sa miestami samoúčelne hrá s možnosťami ľudského hlasu. Ivan Parík vytvoril z ľudovej piesne Medzi horami slovenský ľudový baladu. Vstihol baladickosť nápevu i textu ľudovej piesne a inšpiroval sa ňou k samostatnej skladbe delením textu i melódie a ich niekoľkonásobným opakovaním.

V. ŽITNA

IVAN KLÁNSKÝ

Dňa 23. februára t. r. v rámci komorného matiné organizovaného MDKO (namiesto ohlasovaného recitálu Tatjany Ľraňovej) vystúpil v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave mladý český klavirista Ivan Klánský. Bratislavskému publiku nie je jeho meno celkom neznáme: v rámci Interpódia '70 úspešne vystúpil ako sólista Chopinovo Klavirného koncertu f mol.

Dramaturgia jeho recitálu pozostávala s výnimkou úvodnej skladby výlučne z romantickej klavirnej tvorby, pretože Klánský si nevytýčil v Bratislave za cieľ prebojovávať diela neznáme, ale naopak — demonštrovať svoje nesporné kvality na tvorbe známych, neraz populárnych diel.

Veľmi sympaticky a presvedčivo vybudoval vďaka Chromatickú fantáziu a fúgu d mol (BWV 903) od J. S. Bacha. Súverénne vyrovnanie sa s jej technickými ťažkosťami, pravečnosť čistoty pasáže — v najjemnejších i najhutnejších úsekoch, pevnosť stavby (najmä vo fúge), umelecká rozvaha i tvorivý nadhľad — umocnené výrazným osobnostným vkladom, to boli devízy, na ktorých vyrastal výkon tohto pozoruhodného umelca. Napriek tomu, že fúga mala oproti konvencii o čosi rýchlejšie tempo a pedálácia miestami nebrala ohľad na akustické danosti Zrkadlovej siene, nijako nepoľavovala na napätí tak v dynamickej ako i agogickej výstavbe.

Klánskeho prístup ku Smetanovi (Dve polky z cyklu Salonné polky — E dur a f mol) vyzdvihuje poetickosť, romantický vzlet fantázie. Nerozpakoval sa použiť typickú romantickú agogiku a v rubátoch vedel vždy, i pri niekoľkonásobnom opakovaní motívu nájsť nové a vždy vkusné i presvedčivé riešenie. Populárnu etudu Na morskom brehu i pri všetkom tvorivom zápale chápala predovšetkým virtuózne.

Znamenité predpoklady i k veľkej technike akordov vo všetkých dynamickej registroch, pomerne istotu v skokoch i dravý, ešte mladistvý temperament demonštroval Klánský v Lisztovej veľkej transcendentnej etude „Harmónie večera“, ktorej výstavba trochu utrpela prílišným popustením úzdy jeho disciplíny a pri chvilostivých úsekoch nevyhnutným spomaľovaním tempa.

Celú druhú polovicu programu venoval Klánský Chopinovej klavirnej tvorbe. Jeho prístup k poľskému majstrovi je vysoko tvorivý, pričom si vytyčuje vždy jednu náladovú oblasť, ktorej citové záchrany sa snaží podať čo najlepšie a najplastickejšie. Pri Štortej báde — f mol, op. 52, zožil radšej rýchlejšie tempo, len aby sa vyhol prípadnej romantickej zasnenosti, no v kóde ho prehnal až za hranicu hrateľnosti a sledovateľnosti.

Na rozdiel napr. od Toperczera, v Chopinovej Sonáte b mol, op. 35, dáva Klánský viac priestoru romantickému vzletu i fantázii, no niekedy až za cenu jednotnosti výstavby. Je typom tvorivým, ale ešte neprekročil celkom obdobie mladistvého, vzrušeného elánu. Pokiaľ viťazí rozvaha (napr. v Bachovi, ale aj v Smetanových Polkách a v Chopinovej Mazúrke op. 50, č. 3), dosahuje jeho hra tie najvyššie parametre. Ale aj úroveň ostatných skladieb svedčí o vysokom štandarde a nepochybne o technickej suverenite. Pri všetkých výhradách je Klánský veľkým talentom a viac než iba nádejou českého klavirného umenia.

V. ČÍŽIK

Operný zápisník

Pred niekoľkými dňami oslávila 55. narodeniny sólistka opery SND Marta Meierová. Vokálne štúdiá začala ešte na Vydobnej a dramatickej akadémii u legendárneho prof. Egema, absolvovala na Státnom konzervatóriu a už v priebehu vojnových sezón stala sa sólistkou opery SND. Po sérii menších príležitostí kulminovali schopnosti Meierovej dramatického soprán na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov. Vtedy, okrem iných úloh, vytvárala aj náročné party cudzej kňažnej v Rusalku, Anežky vo Dvoch vdovách, Santuzzu v Sedliackej cti, Eleny v československej premiére Pipkového Momčila, Moniuszkovej Halky. O niekoľko rokov pribudla k týmto postavám úloha Burjovky v naštudovaní Janáčkovej Jej pastorkyne. Postupne umelkyňa prešla na charakterový sopránový a mezzosopránový odbor. Rok kv sme ju videli ako Larinu v Eugenovi Oneginovi, či Giovannu v Rigolettovi, schopnosti charakterového herectva demonštrovala ako Babka Petráčka v naštudovaní Holubkovej Rodiny, komediálne danosti vo figurke Marcelíny z Rossiniho Barbera zo Sevilly. K najväčším umeleckým úspechom Marty Meierovej v poslednom desaťročí treba priradiť postavu Madelon v inscenácii Giordanovho André Chéniera, kde záslužnými herectvami i vokálnymi prostriedkami vytvoril plastickú štúdiu vlastnecky citlivej matky.

...

V pláne umeleckých príspevkov opery Slovenského národného

divadla k oslavám tridsiateho výročia oslobodenia sú i domáce a zahraničné zájazdy operného a baletného telesa. Blížšie o nich informuje umelecký šéf opery SND Pavol Bagin:

— Veľké výročie chceme oslaviť čo najdostojnejším spôsobom. V deň výročia oslobodenia Bratislavy uvidíme z arzenálu našich repertoárových čísel javiskovú kompozíciu z diel slovenských a českých skladateľov. Domáci autori a diela ruskej a sovietskej tvorby by mali byť najvýznamnejšími bodmi májovej prevádzky.

— V štádiu rokovania je zájazd baletného súboru do Talianska s dielami Vileca, Janáčka a M. Nováka, rovnako ako účinkovanie Komorného súboru opery a baletu SND na májovom festivale v juhoslovenskom Osjeke (Zimmer, Janáček, Benda).

— V rámci družobných vzťahov s významnými opernými inštitúciami bratských krajín uskutoční sa začiatkom júna zájazd opery a baletu do Bulharskej ľudovej republiky. V priemyselnom Blagoevgrade uvidíme baletný večer a Suchonovu Krátnavu, v Sofii popri Krátnave Janáčkovu Vec Makropulos.

— V dňoch 18.—21. júna budú oba naše súbory vystupovať na javisku pražského Smetanovho divadla. Divákovi v hlavnom meste ponúkame baletný večer, Frešovu rozprávkovú operu Martin a slnko, Košlerovo pozoruhodné naštudovanie Beethovenovho Fidelia a dve predstavenia Gershwinovej Porgy a Bess.

— V závere sezóny, v prvých júlových dňoch chceme uspokojiť široké divácke záujemstvo slovenského vidieka. Naše inscenácie uvidia tradične na letných hudobných podujatiach v Piešťanoch a Trenčianskych Tepliciach, ale aj v Prievidzi, Žiline a Banskej Bystrici.

...



Na scéne Státného divadla v Košiciach sa v inscenácii Mozartovej Figarovej svadby predstavila členka bratislavskej Novej scény, sopranistka Darina Markovičová (7. II. t. r.). V javiskovom stvárnení postavu Cherubína ukázala remeselnú zručnosť a skúsenosť, eleganciu a hravosť spolu s vnútorným pochopením a precíznym postavy. V spevách diferencovanom prednese, vlnenom pláne, ozdobnom kantilénou a za jasnej artikulácie znel jej tón vrele tlmujúco aj v nízkych mezzosopránových polohách.

Text: I. Jurkovič
Snímka: J. Bereš

V priebehu posledného mesiaca mali Bratislavčania možnosť sledovať malý televízny operný festival. Budapešťianska televízia ponúkla inscenáciu Verdiho Rigoletta (koprodukcii Taliansko — NDR), ktorú by sme v dohľadnom čase mali vidieť i na našich obrazovkách, a nový televízny tvar maďarskej národnej opery Bánk bán od Ferencu Erkelu. Z viedenského programu vrušilo Böhmovo a Friedrichovo naštudovanie Straussovej Salome, s

veľkými očakávaniami, ktoré sa celkom nesplnili, sledovali sme pražskú inscenáciu Mozartovho nesmrteľného Dona Giovanniho (dirigent J. Stych, režisér M. Macků) s medzinárodným speváckym obsadením umelcov socialistických krajín.

V zmysle režisérskych práce stála rozhodne v popredí viedská Salome Götza Friedricha, sugestívna výtvarným poňatím i v priam činohre vypracovanej hereckej zložke (bez dublerov!), strhujúca mnohotvárnym sledovaním jednonásobného výkladu — drámy chorobnej sexuality. V čase koncertantných experimentovani s dielami veľkého talianskeho klasika prekvapil koprodukcii Rigoletto pociťvým televíznym realizmom v intenciách často ľahkovážne spochybňovaného realizmu verdivského. Inscenácia Bánk bán nemohla, samozrejme, odstrániť slabiny v stavbe libreta (ak nechcete vážnejšie siahnuť do štruktúry diela), vynikla zato mimoriadne citlivou, čistotou a profesionálnou prácou s typickými televíznymi prostriedkami (strih, účinné využívanie hereckého detailu). Škoda, že v pražskom Don Giovannim sme ani na okamih nepociťli režisérskych postoj k predlohe, pokus o vklad. Inscenácia tiež hrešila na priam zarážajúce negovanie základných prvkov dejovej logiky (príchody a odchody postáv, zámeny, prevleky!). V zmysle televíznej opernej réžie sme si s týmto Giovannim v interviu sletí zrejme veľkú reklamu nenarobil, je čo napraviť, pretože prípad Dona Giovanniho nie je ojedinelý — v poslednom roku sme rovnaké výhrady museli adresovať i adaptáciami Barbera zo Sevilly, Eugena Oneginu a Trubadúra, ktoré navyše zbytočne a zväčša aj nezmyselne experimentovali s vnútornou dramaturgiou diel.

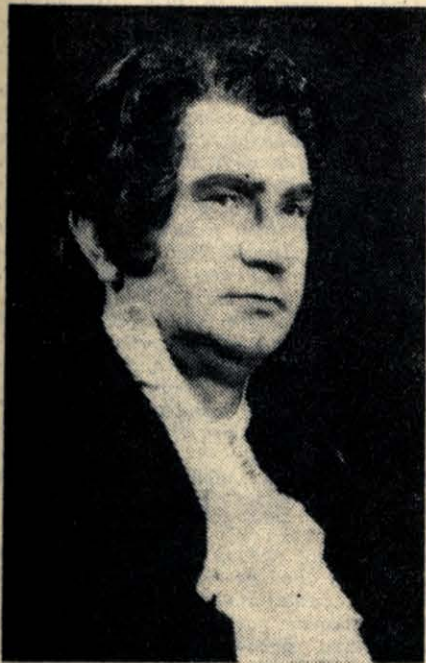
Štyri televízne inscenácie boli i ojedinelou prehliadkou spevákou. Americká Grékyňa Teresa Stratasová dokázala, že v podmienkach štúdií dokáže sa s exponovaným dramatickým

partom Salome vyrovnáť i subreta z rodu Despinu, svoj veľký vokálny talent potvrdil mladý nemecký barytonista Bernd Weikl (Jochanan), ojedinelé výrazové schopnosti zasa bývalé wagnerovské hviezdy Astrid Varnayová (Herodias) a Hans Beler (Herodes). V Rigolettovi dominoval zrelý vokálny výkon päťdesiatnika Rolanda Paneraia (na javisku túto úlohu doposiaľ nespieval), zážitkom bol i autentický vojvoda v podstate tuctového zjavu veľkých operných scén F. Bonissolliho a krvštalická, vo farbe už tradične taliansky tmavšia Gilda M. Rinaldiová. Vo Ferenciskovom naštudovaní Erkelovej opery sa predstavila celá plejáda dnešných oporbudapešťianskej Státnej opery v čele s nestárnucim predstaviteľom titulnej úlohy J. Simándym. Sólistické obsadenie Dona Giovanniho bolo značne nevyrovnané. Nad priemer sa týčil Gjuzelevov Giovanni (s výnimkou ťažkopádnej šampanskéj árie, zrejme dosť náročnej pre jeho hlbší, sonorný bas), skvelá donna Anna E. Moldoveanuovej a zdravo a logicky nekrehká Zerlina G. Pisarenkovej. K tomuto triu možno priradiť i obdivuhodné hlasové i herecké komedianstvo K. Bermana (Leporello). Ochman, ktorého don Ottavio je dnes módnou nemeckých javísk, nenadchol a neobstojil v porovnaní s interpretáciou Schreierovou (o nebohom Wunderlichovi už ani nehovoríme!) a — bez lokálpatriotizmu — basisti rovnakých, ak nie lepších kvalít, ako boli predstavitelia Masetta a komtúra by sa našli i v pražskom, či bratislavskom ND.

I. BLAHO

Eugen Onegin v DJGT

Pri veľkých operných plátnach Bystrianskeho divadla sme si v priebehu rokov už ako si zvykli na to, že spravidla bývajú komornou parafrázou vytúženého tvaru. Miniaturne javisko, snaha, prispôbiť výpravu zájazdovým podmienkam, permanentná personálna nedobudovanosť kolektívnych telies (orchester, zbor), nevyrovnaný solistický súbor, v ktorom sa povedľa zreých členov zo sezóny na sezónu objavuje vysoké percento začínajúcich — to všetko poznačovalo pokusy opery DJGT v oblasti „veľkej“ dra-



Štefan Babjak v titulnej postave Čajkovského opery.

maturgie. A hoci väčšina problémov, najmä tých kádrových, pretrvávajú, predsa marcová premiéra lyricko-epickej opery Eugen Onegin od P. I. Čajkovského naznačuje, že nová umelecká krv v čele telesa môže — pri predpoklade dlhej, trpezlivej, umelecky poctivej práce — spôsobiť kvalitatívny zvrat v praxi toľko diskutovanej inštitúcie. Náročné Čajkovského dielo v našťudovaní umeleckého šéfa dirigenta Miroslava Smída a režiséra Petra Dörra má, pochopiteľne, ďaleko k jednoznačnému umeleckému výsledku, nemôže preklenúť roky boľavé momenty banskobystrickej opernej praxe, ani fakt že obaja umelci sú vlastne v oblasti živého divadelného organizmu v istom zmysle začínajúcimi, zbierajúcimi prvé skúsenosti. Smídova a Dörrova práca je však sympatická v tom, že sa im podarilo vytvoriť vo všetkých zložkách vyrovnané, štýlovo pomerne čisté predstavenie a že naznačili svoj osobitný prínos práve v tých sférach, kto-

ré v opere DJGT posledných rokov dali by sa nazvať stojatou hladinou, status quo sebauspokojenia.

Co Smídovmu orchestru chýba na zvukovej platičnosti, to vyvažuje zvukovou kultivovanosťou kvalitatívne rôznorodého telesa; nie vždy samozrejmy kontakt s javiskom vydarenou snahou o samostatné uplatnenie orchestrálného prvku, najmä v prvých obrazoch, bohatých na komplikovanejšiu motivickú štruktúru. Co je dôležité — predstavenie, ktoré spravidla vždy hrozí ťažkopádnu zdĺhavosťou, má potrebný spád, a to aj bez pomoci „tradičných“ bystrických škrtov.

Začínajúci režisér nezaprie, že sa učil u Wasserbauera. Rutinovane aranžuje, pokúša sa do akcie zapojiť i zbor, občas sa už aj objaví snaha po kresbe spoločenského zázemia postáv. Záverečná pointa s osamelým, zúfalým Oneginom v ostrom svetelnom kuželi na stmavnutej scéne môže sa zdať prisiláčka a jej efekt až priveľmi závisí od citlivosti a presnosti osvetľovača — je však svedectvom odvahy neuspokojiť sa s klišeovitým aranžovaním prvého plánu príbehu, ale aj zaujímať k svojim hrdinom postoj. Od týchto prvých pokusov vedie cesta k výkladu inscenovaných diel. Režer-vy naznačuje režisérova práca na tvorbe dramatických charakterov. Lepšie sa mu darí v spolupráci so skúsenou D. Rohovou vykresliť charakter Tatiany, aj postava rojčivého básnika vcelku pristane subtilnému, mladistvému typu V. Kociána — Onegin však zostáva príliš žoviálny, sympatický, chýba mu tak trochu „lesk“ veľkého sveta; zreľá žena v postave skoropubertálnej Olgy je aj v tejto inscenácii (tak ako všade) problematická. Prvé obrazy sú ešte rozpačité (i vo výtvornom riešení hostujúceho P. M. Gábora), pomerne presvedčivo však vychádzajú obe plesové scény — prvá priestorovou rozohranosťou javiska, druhá vtipným výtvarným riešením, ktoré za pomoci bočných paravánov dosahuje na javištiatku ilúziu akéj-takej priestorovej hĺbky. Obom pridáva na účinku v dobrom zmysle rutinovaná choreografia ďalšieho hosta, Jozefa Zajka. Vôbec najvýdarenejšia je súbojová scéna, výtvarne, herecky, gradáciou napätia i celkovou atmosférou.

V medziach svojich momentálnych dispozícií vyrovnali sa so svojimi úlohami predstavitelia hlavných partov. Hlasovo už málo svieža Tatiana D. Rohovej ťaží zo schopnosti výrazovej škály. Onegin S. Babjaka nahrádza resty vo vysokej polohe mäkkosťou a farebnosťou stredov, Lenskij V. Kociána sa príjemnejšie počúva v nosnom piáne a mezzoforte než v dramaticky exponovanejších pasážach. J. Hadravovi (Gremi) zostali stále ešte obdivuhodné sonórne hĺbky. Obsadenie tmavého dramatického sopránu M. Murgašovej do partu Olgy treba považovať za východisko z núdze v situácii, keď v súbore niet kultivovaného, ohýbného altu.

Kritériom tohoto pohľadu bol súčasný stav banskobystrickej opery. Problémy, ktoré v tomto telese pretrvávajú, žiadajú riešenie, nemožné bez veľkorysnej podpory zainteresovaných orgánov. Premiéra Eugena Onegina totiž potvrdila, že chuť do práce umelcom z DJGT nechýba.

JAROSLAV BLAHO

Giselle - príjemná a poetická

Každá umelecká epocha vydá zo svojho vnútra klenoty, ktoré pretrvávajú historické obdobia a stávajú sa trvalým článkom repertoáru umeleckých telies — divadiel. Devätnáste storočie — a s ním spojený romantizmus v tanečnom umení — zanechalo niekoľko veľmi krásnych diel, ktoré sa dodnes

hrávajú na svetových scénach — či už vďaka svojim literárnym predlohám, alebo hudobnej kompozícii. Zároveň sú túžbou každého baletného umelca — interpreta. Pre romantizmus je charakteristické preferovanie ženských predstávateľiek, čiže interpretka-balerína stáva sa ideálom tohto obdobia. Ďalším

znakom romantizmu je zachovávanie dualizmu: reálny svet a svet neškodný, plný nadprirodzených bytostí. Ku kladom tohto obdobia v tanečnom umení treba pripísať aj to, že sa na scéne objavuje i svet prostého ľudu a prvky štylizácie ľudového tancu, pretváraného do podoby potrebnej pre balet.

Diela overené časom, vycibrené do dnešnej podoby nie sú vždy ľahodkou pre recenziu či úvahu. Majú už svoje určité estetické normy, ucelenú a nemennú formu a efekt. Ostáva teda zdôžďa hodnotiť interpretačné zladnutie tanečných partov, celkové choreografické riešenie, výtvarné stvárnenie i hudobnú reprodukciu. Premiéra baletného súboru SND, ktorej titulom bol práve typický romantický balet Giselle, priniesla niekoľko príjemných prekvapení a konštatovaní — okrem toho faktu, že do repertoáru našej scény sa dostal klasický opus, ktorý by mal uspokojiť dnešného diváka.

Premiéra pripravil, t. j. novonastudoval choreograf zaslúžilý umelec Jozef Zajko, podľa choreografie a réžie starých majstrov — J. Corallioho, J. Perrotta a M. Petipa. Choreograf toto dielo s úspechom inscenoval na scéne SND už pred niekoľkými rokmi. Treba poznamenať, že duchovným otcom baletu bol známy francúzsky literát Theophile Gautier, inšpirovaný Heineho „Del'Allemagne“ pripravil s libretistom V. S. Georgesom šťastné a pre tanec vhodné libreto.

K celkovej koncepcii a choreografickému riešeniu: choreograf Jozef Zajko plne rešpektuje tradičnú formu, jednotu dramatickej a pohybovej časti vypracoval balet precízne a s voľným (najm. v detailnom stvárnení) spôsobom ďalšieho sledu formy svoj rukopis. Príjemným zážitkom bolo sledovať prácu baletného súboru SND, omladeného na nepoznanie, čo je iste výsledkom úpornej práce vedenia baletu ako aj divadla. Zo solistického obsadenia: Giselle — Gabriela Demovičová a Viera Kolárová, vojvoda Albert — J. P. Plavnick, ktoré si plne zaslúžia absolútorium, rád by som vydvihol výkon nádejnej V. Koldrovnej, ktorá príjemne prekvapila milovníkov baletu technickým stvárnením i hereckou kreedou. Albert v podaní J. P. Plavnika popri nesporných technických kvalitách by mohol byť trochu príjemnejší po stránke výrazu. Z menších solistických výstupov treba spomenúť Hilarionu v podaní Jozefa Dolinského a Myrthu Danice Pilzovej. Hudbu Adolpha Ch. Adama, melodicky príjemnú a atmosféru diela zodpovedajúcu zvládom orchestru SND pod vedením Gerarda Auera na štandardnej úrovni. Scéna je prácou J. M. Gábora, kostýmy navrhla G. Polónyťová a h. EMIL BARTKO

GRAMORECENZIA



PIESNE A TANCE Z VIKTORISOVHO KÓDEXU
Účinkuje Camerata Hungarica, umelecký vedúci László Czidra
Hungaroton LPX 11577-78

Viktorisov kódex je od čias jeho objavenia predmetom intenzívneho štúdia muzikológov. Veď doba vzniku tejto významnej zbierky svetkých inštrumentálnych skladieb a duchovných piesní je zahalená nepriehľadným závojom. Zo 17. storočia poznáme dodnes sotva viac ako päť-šesť zbierok podávajúcich stručný prehľad o hudobnom repertoári na hradoch, zámkoch, v kaštieľoch a rezidenciách bývalého horného Uhorska. Štúdiom týchto pamiatok je o to aktuálnejšie, že patria k mladším objavom muzikológov. Objavenie novej pamiatky doplnia, rozširuje, ba niekedy aj koriguje naše poznatky o hudobnom živote určitého obdobia.

Zaujímavým príspevkom k výskumu tancov a piesní z Viktorisovho kódexu sú dve gramoplatne vydavateľstva Hungaroton, ktoré sú predmetom našej recenzie. Pri realizácii vybraných skladieb tvorcom nešlo o bežnú umeleckú produkciu s historicko-reštaurátorskými tendenciami, ale o čosi viac: ukázať piesne a skladby Viktorisovho kódexu v kontexte ich známych variantov z dobovej hudobnej literatúry a presvedčiť poslucháča o internacionálnom charaktere hudby 17. storočia. Umelecká produkcia tohto zamerania zastupuje čistočne výskumnú prácu muzikológa a podobne ako on predkladá výsledky svojej práce širokému okruhu milovníkov hudby. Na rozdiel od hudobného vedca sa to uskutokňuje bez náročného sprostredkovateľa, ktorým je tradičná — len úzkemu okruhu ľudí známa — odborná literatúra. Výsledkom tohto netradičného pohľadu na realizovaný hudobný materiál je Pargamasca vedľa Pargamasco Varirt od S. Scheidta, Galiarda vedľa Piesne Ach, was sol... alebo Ach co smutny... Corant vedľa Schmelzerovej Gavotta tedesca alebo Praetoriovej Balletu z Terpsichore, Sstesty gest nestale nema vedľa Praetoriovej Courante de monsieur de Terme a pod. Vo výbere skladieb cítime teda silnú ruku muzikológa, v tomto prípade pravdepodobne Zoltána Falvyho, ktorý je autorom úvodného slova k vydaným gramoplatniam.

Realizácia skladieb vychádza v podstatnej miere z folklórnej ornamentiky, čo by inak nevedelo, keby nebola jednostranná. Najviac pochybností máme pri realizácii niektorých skladieb so slovenskými nadpismi. Pri lopatkovom alebo klobúčkovom (z neznámych príčin nefiguruje v nadpise) dostáva realizácia polohu nie slovenských, ale rumunských alebo balkánskych tancov. (Pri tejto príležitosti treba znova oceniť zásluhnú umeleckú činnosť Miroslava Venhodu, ktorý pristupuje k realizácii diel zo slovenskej hudobnej minulosti so znalosťou problematiky, bohatými skúsenosťami a umeleckou náročnosťou.)

Gramoplatne obsahujú popri klarínových Intrádach a piesňach s textami pochádzajúcimi z iných prameňov rôzne typy suitových tancov a choreí. Z inštrumentalistov vyniká výkon László Czidru, ktorý majstrovsky ovláda hru na všetkých typoch zobcových flaut. A. MÓŽI

Sovietska opereta v Košiciach

Voľný vietor. Hudba — I. O. Dunajevskij. Libreto — V. Vinnikov — V. Krecht — V. Tipot. Preklad — V. Mikulášová. Úprava — S. Mereš — R. Skřeppek. Réžia — J. A. Benda a. h. Choreografia — St. Remar a. h. Scéna — Lad. Sestina. Kostýmy — A. Prázmárová a. h.

Premiéra: 18. a 19. januára 1975.

Inscenácia operiet je vždy novým problémom pre dramaturga — aj pre ostatných javiskových tvorcov. Najdôležitejším je pritom zásadný boj proti všetkému, čo opereta (a divadlo vôbec) dnes už neznáša: bezobsažnú teatralnosť vonkajších efektov, nelogickosti, schválnosti, šaržu a šablónu. Aj opereta — ako každý iný divadelný útvar — musí hovoriť prirodzeným, zrozumiteľným jazykom náročného diváka našej súčasnosti.

Košickým umelcom sú tieto vážne problémy viac ako známe. V posledných rokoch dokázali, s akou vysokou zodpovednosťou a serióznosťou pristupujú k realizácii tohto žánru, ktorý má v radoch obecnstva nezmierujúcu sa obľubu a popularitu. Stačí spomenúť Vokálikovu réžiu Offenbachovho Modrofúza, alebo aj Pačovu vkusnú inscenáciu Ned-

balovej Poľskej krvi. Oba výsledky len upevnili náhľad, že ak ide o hodnotné tituly (a predovšetkým — umelecky kvalitné výkony na profesionálnej úrovni), opereta ešte i dnes dôstojne obháji svoje právo na život.

Po dvoch spomínaných klasických tituloch Státné divadlo tentoraz prekvapilo klasickým dielom Dunajevského, operetu Voľný vietor — od autora, ktorý v povojnovom období svojho vzniku bol príbojný myšlienkou, aktuálny politicky a jeho idey a bojovnosť vtedy silne rezonovali v obecnstve. Dramaturgia sa rozhodla libreto prepracovať, zmodernizovať po jazykovej a osviežiť po obsahovej stránke.

Bolo na hostujúcom režisérovi z košickej televízie J. A. Bendovi — ani v divadelnej práci nie neskončenom — aby umelecky účinnými prostriedkami vyslovil ideový zámer diela. Inscenácia nesie na sebe pečať úsilia: dôstojne reprezen-

tovať aj v období osláv 30. výročia oslobodenia Košíc. No výsledok jednako nebol úmerný vynaloženej námahe — napriek tomu, že väčšina výkonov bola na dobrej úrovni.

Zmienku si zaslúži na prvom mieste Stella Kataríny Merešovej, v premiérový večer mimoriadne disponovanej, takže jej plnozvukný soprán a temperamentná hra mala operetný šarm a podmanivosť. Alternujúca Eliška Pappová — primerane k intenzite svojho hlasu — stelesnila Stellu v komornom ladení, ako krehkú dievčinu. Partnerom oboch bol tenorista Karol Mareček, ktorého partizán Markos sa nezabával opernej nehybnosťou. Ihravosť, strhujúce tanečné tempo a povab Boženy Hanáckovej v úlohe Repty osviežovali práve tak, ako príjemný Miky Lad. Pačaja a dvaja námorníci Filip a Nikos (Peciar, Klein), ktorí sa postarali o humor a vtip. Ústrednú pieseň o voľnom vetre s veľkým úspechom spieval J. Šomorjai v úlohe pokrokového herca Galla. Žiaľ, jeho herecký prejav bol plný neprirodzeného páťosu a bezobsažných gest, nepodložených ľudskou vierohodnosťou. Ideový presvedčivosť nezvyšovali ani zdvihnuté päste tanečného zboru, ani filmové dokrútky, o ktorých sa ktosi v novinách neprimerane vjadril ako o „košickej laterne magike“.

Réžia sa ešte vo viacerých detailoch rozchádza s primárnymi požiadavkami operety, pre ktorú je nestráviteľná ani priveľká opisnosť (filmové dokrútky), ani herecky nezvládnuté činoherné výstupy.

Košickým umelcom sa nepodarilo rozvinúť všetky plachty, aby sa do nich „voľný vietor“ naplno oprel. No zostane ich zásluhou, že sa ďalší poučia na chybách a táto opereta sa stane kmeňovým repertoárom spevoherných divadiel.

GIZELA MACUGOVÁ

■ Dňa 14. marca t. r. sa uskutočnila plenárna schôdza členov Tvorivej komisie muzikológov Zväzu slovenských skladateľov. Na schôdzu bola pozvaná dr. Teodora Kuklinková, CSc., ktorá prednášala na tému Kritérium hodnoty. Hlavným prínosom prednášky bolo viacero nových postrehov o otázkach umeleckej hodnoty z hľadiska postoja moderného marxistu V ďalšom priebehu schôdze sa skutočnilo zhodnotenie práce za uplynulý rok, ktoré vyznelo pre našu slovenskú muzikológiu ako značne obsažné a kladné. Pred záverečnou diskusiou odovzdal vedúci TKM dr. Ladislav Mokry, CSc. novým členom a kandidátom muzikologickej komisie členské a kandidátske preukazy. -ava-

NÁŠ ZAHRA NIČNÝ HOST

JEAN
PIERRE
JUMEZ



S umením tohoto mladého francúzskeho gitaristu sme sa stretli na minuloročných BHS. Jumez, zanietený propagátor klasickej hry na španielskej gitare, stal sa svojou bohatou koncertnou činnosťou známy takmer na celom svete. V Bratislave sa predstavil recitálom, zostaveným z diel Chilesottiho, Tarregu, Bondona, Joliveta, Panina, Bonilla, Villu-Lobosa, Laura, Brouwera a Pernambuca.

So svojou gitarou ste precestovali prakticky celý svet. Ako ju prijímajú napríklad v ázijských krajinách?

Bol som aj v severnom Vietname — za vojny. Hudbu tam vyučovali, hoci učiteľia pôsobili súčasne v armáde. Gitara je tam obľúbená. Napokon dnes už na celom svete patrí medzi najpopulárnejšie nástroje. Azda iba v socialistických krajinách nedosiahla celosvetovú popularitu. Vezmime si napríklad Sovietsky zväz — má záplavu vynikajúcich klaviristov, ale iba niekoľko profesionálnych gitaristov. Preto som prišiel i k vám, aby som pomáhal tento nástroj spopularizovať. Prvou krajinou na svete — čo sa týka záujmu o gitaru — je dnes Japonsko. Vydávajú tam dokonca i niekoľko časopisov, ktoré sa venujú výlučne gitarovej problematike.

Čo vás vôbec priviedlo ku gitare?

Odpoviem nepriamo. Moja odpoveď sa asi mnohým nebude páčiť. Rozlišujem tri druhy hudobných nástrojov: s jednou dimenziou — čembalo, ktoré môže vydávať len tóny jednej farby a dynamiky; s dvoma dimenziami — ako napr. klavír, ktorý má už dynamické možnosti. Najväčší počet nástrojov

má tri dimenzie a medzi ne patrí aj gitara. Ak hrám určitý tón na rôznych strunách, získavam i odlišné farby. Medzi týmito trojdimenzionálnymi nástrojmi má gitara unikátne postavenie — jediná môže interpretovať polyfóniu. Pokiaľ ju za nástroj, na ktorom možno zahrať prakticky všetko.

A čo organ?

Organ má bohatšie možnosti. Avšak medzi organistom a interpretovanou hudbou je priveľa techniky, a preto tu nikdy nemôže prísť k vyjadreniu osobných pocitov, neraz momentálnych, ako pri gitare. Hudba podaná gitarou — to je šesť strún na rezonančnej doske a interpret. Veľmi jednoduché, ale v tejto kombinácii dá sa vyjadriť všetko — a to je na gitare to grandiózne.

Sprevádzate svoje koncerty sprievodným slovom vždy a všade?

Iba vtedy, keď neviem, či samotnou hrou získam dostatočný kontakt s poslucháčmi. Týmto spôsobom chcem aj publiku ukázať, že muzikant nie je hudobný automat, ale živá bytosť, ktorá vie aj hovoriť a premýšľať. Uvádzam veľa nových skladieb a pokladám pre-

to za potrebné povedať o nich, akého sú druhu, prečo ich autor zložil tak a nie inak a čo nimi zamýšľal povedať. Dá sa to, samozrejme, i napísať do programového bulletinu, lenže ja chcem svoje koncerty robiť akosi po novom, lebo musím konkurovať gramoplatniarom. Kúpil si platňu s príslušnou hudbou a počúvať ju doma, to je dnes pre ľudí oveľa pohodlnejšie, ako navštevovať koncerty, najmä v našom spoločenskom zriadení, kde ľudia nemajú toľko voľného času ako u vás a platniarom dávajú prednosť. Ak je koncert pre nich čímsi novým, tak naň prídu.

S tým isté súvisí aj váš repertoár, bohatý na skladby úplne neznáme, od autorov z celého sveta.

Mojim túženým cieľom je, obsiahnuť vo svojom repertoári celý svet, a preto veľa cestujem po európskych krajinách. Všade sa snažím kontaktovať a inšpirovať skladateľov k tomu, aby pre mňa zložili nové diela. Dúfam, že aj zo Slovenska si čosí odveziem. Mám, samozrejme, hrať, ale pokladám za nebezpečné pre poslucháčov i pre interpretov počuť, resp. hrať stále tie isté známe skladby. Život, to je pohyb, ktorý nemožno zadržať. Držať s ním krok môžem iba s novou hudbou.

Vraj tiež komponujete. Na svojom bratislavskom koncerte ste sa však so žiadnou svojou skladbou nepopýšili...

Zatiaľ komponujem iba pre seba. Raz, až budem mať viac času, chcel by som spracovať pre gitaru zvukový materiál, ktorý som si priviezol z Afriky, kde som dlhší čas žil priamo s domorodcami, odlúčený od civilizácie a zaznamenával ich hudobné prelivy.

Čo by ste dodali na záver nášho rozhovoru?

Často usporadávam interpretačné semináre, najmä v Amerike. Preto by som azda aspoň touto cestou mohol dať vašim gitaristom jednu radu, ktorou sa vždy riadim: hráč musí dominovať nad hudbou. Je zlé, ak pred udretím akordu myslí na prstoklad. Ten musí byť automatický. Interpret musí viesť svoje prsty, a nie naopak — byť vedený prstami.

MIROSLAV ŠULC

K Roku českej hudby

Spolupráca Štátneho hudobno-pedagogického inštitútu Gnesinových s Pražským konzervatóriom sa datuje od roku 1966, kedy skupina študentov na čele s profesorom A. J. Georgijanom odcestovala zo Sovietskeho zväzu do Prahy. Sovietskemu zväzu vtedy návštevu vrátila skupina pedagógov (Taliachov kvarteto) a študentov, vedená profesorom Hubáčkom. Roku 1967 znova navštívila ČSSR sovietska delegácia v tomto zložení: doc. N. I. Kvitko a 8 študentov. Do Sovietskeho zväzu zasa odišli dvaja profesori a sedem študentov z Pražského konzervatória. Formou spolupráce boli vtedy koncertné vystúpenia študentov.

Roku 1970, prvý raz po niekoľkoročnej prestávke, vybrali sa do Prahy doc. N. I. Kvitko a T. S. Iluchinová. Strávili tu celý týždeň. Táto návšteva mala veľký politický význam. Keď sa N. I. Kvitko vrátil do Moskvy, Československo-sovietska spoločnosť pre rozvoj medzinárodných stykov mu udelila Zlatú medailu Za zásluhy pri rozvíjaní priateľstva a spolupráce s ČSSR.

Priateľstvo a spolupráca s českými hudobníkmi sa neustále rozvíjajú a prehĺbujú. Po obojstrannej dohode sme zmenili formu spolupráce. Štátny hudobno-pedagogický inštitút a Pražské konzervatórium vysielali svojich pedagógov vyučovať — plody svojej krátkej, ale intenzívnej práce predviedli na záver koncertom. Na Pražské konzervatórium chodil zo Sovietskeho zväzu prof. N. D. Špiller, prof. I. F. Pušečnikov, doc. T. S. Iluchinová a zástupca doc. V. P. Samotova.

Činnosť všetkých sovietskych hudobníkov vysoko hodnotila československá tlač. V novinách a časopisoch bolo uverejnené množstvo článkov, koncertných programov, fotografií a iných dokumentov svedčiacich o úspešnej práci profesorov Inštitútu Gnesinových v Prahe.

Pražské konzervatórium zasa poslalo do sovietskeho inštitútu profesora Hlaváčka, ktorý sa venoval komornému orchestru inštitútu, profesora Kodouska, ktorý sa venoval violistom a kvartetám, profesorov Vranovú, Vacka, Svejkovského, Raucha a i. Pre sovietskych hudobníkov bolo za-

ujímavé a užitočné vidieť, ako ich českí kolegovia pracujú s dielami českých skladateľov a ako ich predvádzajú.

V decembri (od 15. do 22.) 1974, v roku, ktorý bol UNESCO-m vyhlásený za Rok českej hudby, katedra komorného súboru a kvarteta inštitútu Gnesinových na čele s doc. V. P. Samotovom organizovala Festival českej hudby. Festival pozostával zo šiestich koncertov z komorných diel českých skladateľov, z referátu T. S. Iluchinovej na tému Hlavné etapy rozvoja českej komornej hudby, ako aj z oboznamovania hudobnej verejnosti inštitútu (aj hosti pozvaných na koncerty) so životom a činnosťou českých skladateľov pomocou nástennej tlače. (Výborné nástenné noviny, panely a iné prostriedky špeciálne zhoto- vené pre festival.)

Programy koncertov boli zaujímavé a rozmanité. Celovečerný koncert bol venovaný komorným dielam Antonína Dvořáka, ďalší bol venovaný dielam Bohuslava Martinu. Predviedli sa sonáty pre husle a klavír, pre violončelo a klavír (čís. 1 a čís. 3), pre violu a klavír, flautu a klavír, ako aj iné jeho diela. Smetanovo trio g mol predviedli profesori inštitútu T. S. Iluchinová (klavír), laureát medzinárodných súťaží Albert Markov (husle) a laureát všežvôzovej súťaže Vladimír Tonča (violončelo). Profesori mali iba jeden koncert (20. decembra), na všetkých ostatných vystupovali študenti.

Treba zdôrazniť, že všetci sme vynaložili veľké úsilie, aby študenti zvládli ťažké diela a predviedli ich poslucháčom na vysokej profesionálnej a umeleckej úrovni.

Okrem diel Smetanu, Dvořáka, Martinu a Janáčka sa predviedlo viacero komorných diel Emila Hlobila, Duchoňa, Nováka, Očenáša, Suka, Krejčího a Fibicha. Koncert z 21. decembra m. r. bol zostavený výlučne z diel riaditeľa Pražského konzervatória, skladateľa Jana Taubingra, ktorý pricestoval do Moskvy práve z príležitosti festivalu a zúčastnil sa na tomto koncerte. Na programe bola jeho Sonáta pre husle a klavír (z raných diel) a neskoršie diela — dueto pre flautu a harfu, partita pre violu a klavír, kvarteto pre klavír, husle, violu a violončelo a „Kolokvium pre 4 dychové nástroje“. Učinkovali výlučne študenti z triedy V. P. Samotova (vedúceho katedry).

Festival komornej hudby československých skladateľov na katedre komorného súboru bol manifestáciou veľkej lásky k popredným majstrom českej klasickej a českej a slovenskej súčasnej hudby a našim prínosom k spolupráci s hudobníkmi Československa.

Doc. T. S. ILUCHINOVÁ, Moskva

Lužickosrbský skladateľ

JURIJ PILK

Pred časom sme informovali čitateľov Hudobného života o jubileu zakladateľa lužickosrbskej národnej hudby K. A. Kocora a o publikácii vydané na počesť 150. výročia jeho narodenia. („K. A. Kocorowe zawostajenstwo w Serbskim kulturnym archiwje“. — Hudobný život 1972, č. 17.) Autor tejto publikácie dr. Frido Mětsk, riaditeľ Srbského kultúrneho archivu v Budyšine, vydal koncom minulého roku súpis pozostalosti ďalšieho významného lužickosrbského hudobného skladateľa a národného dejateľa — Jurija Pilka. (Frido Mětsk: Jurja Pilkowe zawostajenstwo w Serbskim kulturnym archiwje. Dokumentacija k prihotam J. Pilkowych 50. posmjertninow w Leče 1976. Dom za serbske ludowe wuměłstwo w Budyšinje 1974. 48 s., 48 obr. pril.)

PhDr. Jurij Pawol PILK sa narodil 22. V. 1858 v hornolužickej obci Hodžij (Goda), zomrel 21. IV. 1926 v Drážďanoch. Vyštudoval filozofiu a pôsobil v školských službách najskôr v Rostocku, väčšinu života potom v Drážďanoch. Zaoberal sa badaním v oblasti regionálnej histórie (dejiny lužickej kultúry), národopisu a folklóru. Hlavný význam jeho činnosti je v zbieraní lužickosrbských ľudových piesní a ich úpravách, ktoré vynikajú farbistou harmonizáciou, originálnym vedením hlasov, najmä v päťhlasných miešaných zboroch, a osobitým orchestrálnym sprievodom. Na verejnosť prenikol a prvý veľký úspech dosiahol „Kocorovým cykлом pre mužský zbor, sóla a orchester“, predvedeným r. 1886 v Drážďanoch. Tlačou vydal zbierky ľudových piesní: „Dwajtricyci narodnych hlasow za štyrhlasy mužski khór“ (1899) a „Dobry wječor. 34 narodnych spěwow na měšany khór na 4 a 5 hlasow“ (1924). Táto zbierka vyšla aj v dolnolužickom nárečí (1925). Mnohé Pilkové práce sa nachádzajú v rôznych spevníkoch a zbierkach, mnohé — napríklad orchestrálne úpravy ľudových tanco- cov — zostali v rukopise. Pod pseudonymom Pawol Hodžij- ski (podľa rodiska) napísal ľudovú spevohru „Smjertnica“ (Smrtka — 1900). Predohra sa hrala pri otvorení Národného domu v Budyšine r. 1904, celá skladba bola predvedená koncertne r. 1912, scénicky ju uviedlo „Němsko-Serbské ludowe dźiwadlo“ v Budyšine r. 1965 a v r. 1967 ju dávali v Bloemingtone v USA.

Súpis pozostalosti J. Pilka bol vydaný na počesť blížiaceho sa 50. výročia jeho smrti. Po úvodnej časti sa autor zaoberá osudmi Pilkovej pozostalosti, ďalej nasleduje výber z korešpondencie vykonávateľa Pilkovej poslednej vôle H. Schilda s Maticou srbskou a Srbským speváckym hnutím z r. 1926, súpis špeciálneho inventára Pilkovej pozostalosti v Srbskom kultúrnom archíve, informácie o dokumentoch v iných oddeleniach archívu a mimo archívu, kapitola o využití Pilkovej pozostalosti v súčasnosti, o autoroch textov Pilkových diel a o pamätných miestach pôsobenia skladateľa. Bibliografické údaje o živote a diele J. Pilka obsahujú zoznam Pilkových publikácií z oblasti hudobnej tvorby a folkloristického badania, nahrávky jeho diel na gramofonových platniach a literatúru o Pilkovi. Štyridsaťosem obrazových príloh uzatvára peknú a užitočnú dokumentáciu o živote a diele tohto významného lužickosrbského dejateľa. Publikácia F. Mětska je ďalším prínosom pre blížšie poznanie národného a kultúrneho života slovanskej menšiny žijúcej na území Nemeckej demokratickej republiky.

VLADIMÍR DVOŘÁK

Zomrel LUIGI DALLAPICCOLA, taliansky skladateľ a klavirista, jeden z popredných tvorcov súčasnej hudby. Narodil sa 3. februára 1904 v Pisine. Detstvo a mladosť strávil v rodnom meste, kde sa učil hrať na klavír už od siedmeho roku. Za I. svetovej vojny sa s rodinou odsťahoval do Grazu, kde sa zoznámil s dielami Schönberga, Webera a Berga. Po návrate do Pisina (koncom roku 1919) začal systematicky študovať hru na klavíri a teóriu hudby. V rokoch 1922-25 študoval vo Florencii u Frazzeho. V roku 1928 — ako mladý, ale už známy klavirista — založil (spolu s huslistom Sandom Materassim) dueto, ktoré interpretovalo súčasné skladby. Roku 1931 ho menovali za profesora klavirnej hry na konzervatóriu vo Florencii, v roku 1936 za profesora kompozície. Pôsobil aj v Medzinárodnom združení súčasnej hudby. V rokoch 1951—1952 prednášal kompozíciu v Berkshire Music Centre v Tanglewoode (USA). V rokoch 1956-57 v Queens College vo Flushingu.

Prvé Dallapiccolove skladby — väčšinou vokálne, ako „Due liriche dal Kalewala“ pre hlas, zbor a bicie nástroje, „Estate“ pre mužský zbor, Partita pre orchester a soprán, mali statický ráz a neupätali pozornosť. Situácia sa zmenila roku 1937, kedy Dallapiccola napísal jednoaktovú operu Nočný let podľa Saint-Exupéryho a Tre Laudi pre soprán a 13 nástrojov. V opere Nočný

let, ku ktorej sám napísal libretto, vytvoril nový, vlastný, veľmi expresívny dramatický jazyk. Tieto vlastnosti sa ešte výraznejšie prejavili v rokoch 1938—1941, v skladbách, skomponovaných pod vplyvom aktuálnych politických udalostí, v troch Piesňach z väzenia (Canti di prigionia) pre zbor a nástroje. Motiv väzneného a trpiaceho človeka vystupuje v Dallapiccolovej tvorbe veľmi často. Jeho ďalšia opera s touto istou tematikou — Väzeň (Il Prigioniero) z roku 1944 vznikla pod vplyvom vojnových udalostí, ale osnovaná na pozadí druhej polovice 16. storočia, spája v sebe dve drámy — onútorú drámu hrdinu a vonkajšiu drámu situácie. K téme hrdinu bojujúceho s vyššími silami sa Dallapiccola vracia ešte raz v poslednom období svojej tvorby v monumentálnej opere Odyseus, skomponovanej v roku 1968.

Dallapiccola napísal veľa vokálnych i vokálno-inštrumentálnych skladieb (o. i. Canti di liberazione pre zbor a orchester, Parole di San Paolo pre hlas, zbor a nástroje, Sicul umbra pre hlas a 12 nástrojov z roku 1970), veľa orchestrálnych skladieb, koncerty (Tartiniana pre husle a orchester, Dialoghi pre violončelo a orchester), ako aj skladby pre klavír.

Vďaka humanistickým hodnotám, veľkej presvedčivosti a skvelému skladateľskému nadaniu, ocitol sa Dallapiccola na čele tvorcov svojho pokolenia.

Filharmonia Karola Szymanowského v Krakove oslávi v tomto roku tridsiate výročie svojej umeleckej činnosti. Začala pôsobiť ako prvá filharmonia po vojne vo februári 1945. V tom istom roku zorganizovala festival poľskej modernej hudby. Vďaka dirigentom ako boli Latoszewski, Berdajew, Wodiczko, Skrowaczewski, Rowicki, Markowski, Czyż a Katlewicz, orchester filharmonie dosiahol vysokú umeleckú úroveň — najmä v období činnosti dirigenta Wodiczku. Dnes sú súbory Krakovskej filharmonie známe v mnohých európskych i ázijských krajinách i v Amerike. Je to Symfonický orchester, miešaný a chlapčenský zbor, sláčikové kvarteto a súbor „Capella Cracoviensis“.

Mikrofón a obecenstvo

Viktor Šimčíško (I. husle), Alžbeta Plaskurová (II. husle), Helena Gáfforová a Pavol Kováč (klavír), gitarista Jozef Zsapka... V poslednom čase sa čoraz častejšie stretávame s výsledkami spolupráce týchto umelcov na koncertných pódioch, no najmä prostredníctvom rozhlasového vysielania. Každý z nich je činný ako sólista v rámci spolupráce vystupujú v zoskupení komorného tria — v zložení: dvoje huslí a klavír, alebo gitara interpretujú klasické duety, skladby pre sólové husle so sprievodom klavíra. V dramaturgii čerpajú z prístupnej literatúry širokého rozpätia — od baroka až po súčasnosť, neraz obohacujú koncertný repertoár o našťudovanie u nás málo známych a nefrekventovaných diel. O rozhovor na tému „Mikrofón a obecenstvo“ sme požiadali dvoch členov súboru, ktorí sú súčasne aj členmi Symfonického orchestra čs. rozhlasu v Bratislave: huslistku Alžbetu Plaskurovú a vedúceho umeleckého ensembu, Viktora Šimčíška, ktorý v SOCR-i zastáva funkciu II. koncertného majstra.



Snímka z koncertu (zľava): J. Zsapka, A. Plaskurová, V. Šimčíško a P. Kováč. Snímka: J. Hudač

Červené svetlo a mikrofón: u niektorých umelcov vzbudzuje už predstava takejto častej práce nie najlepšie pocity. Zrejme v prípade stálych „rozhlasových“ je tomu ináč...

V. Š.: Všetko je otázkou zvyku. Spočiatku každého umelca straší i znervózňuje taký nekompromisný spoločník, ako je mikrofón. Pri prvých nahrávkach sa človek bojí aj dýchať. Časom som si však natoľko zvykol, že dnes ma mikrofón skôr upokojuje a povzbudzuje k lepšiemu výkonu.

A. P.: Nahrávacia technika umožňuje interpretovi počuť svoj výkon ako „hru niekoho iného“. Mikrofón je prísny kritik a súčasne i učiteľ...

Rozhlasové nahrávky sú akýmsi trvalým a hmatateľným výsledkom snaženia interpreta.

V. Š.: Nahrávky majú tú výhodu, či nevýhodu, že ich človek môže počuť i niekoľko rokov po ich realizácii, v čase, keď už môže mať o tej-ktorej skladbe inú predstavu, ináč by ju interpretoval...

A. P.: Človek sa stále učí, spoznáva nové názory — a podľa toho aj koriguje svoje predstavy. Nahrávka však ostáva nemenná. Preto vždy dosť dlho debatujeme a hľadáme, kým sa rozhodneme pre určitú interpretačnú podobu skladby. Pri hľadaní „spoločného dychu“ pôsobí na nás spolupráca s klaviristkou prof. Gáfforovou veľmi inšpiratívne.

Pri pohľade na zoznam vašich nahrávok v rozhlase i pre televíziu je zrejmé, že obľubujete okrem súčasnej hudby najmä obdobie baroka.

V. Š.: Mám veľmi rád barokovú hudbu, velebnosť pomalých častí, strhujúci rytmus častí rýchlych. Obdivujem pôsobivosť, dosiahnutú v minimálnom nástrojovom obsadení veľmi úspornými skladateľskými prostriedkami. V huslistke A. Plaskurovej a v kolegoch P. Kováčovi (klavír) a J. Zsapkovi (gitara) pre tento obdiv nachádzam ideálnych partnerov.

A. P.: Barokové sonáty a tre (pre troch) sú založené na rovnocennosti hlasov. Spolupráca s V. Šimčíškom i ďalšími kolegami zaväzuje — núti. Naši profesori! A. Móži a A. Vrteľ boli prvými absolventmi u prof. Schneiderhana vo Viedni. Azda aj s tým súvisí naša príbuznosť hrv. A pracovať v SOCR-i po boku umelca, ako je prof. Aladár Móži, je najlepšou „životnou školou“.

V poslednom čase účinkujete koncertne po celom Slovensku. Aké sú vaše skúsenosti s domácim obecenstvom?

V. Š.: So SOCR-om, ktorého sme súčasne členovia, sme navštívili už takmer všetky európske krajiny, stretli sme sa s veľkým záujmom o vážnu hudbu. Aj v slovenských mestách je veľa ľudí, ktorí majú skutočný záujem o dobrú hudbu. Chýba azda iba viac nadšených organizátorov, ktorí by dokázali tento záujem podchytiť a dať koncertom patričnú kultúrno-spoločenskú dôležitosť a úroveň.

A. P.: Obecenstvo na Slovensku mám veľmi rada, hoci takmer každý koncert na hudobnom vidieku je veľkou neznámosťou. Keď sa podarí citlivým sprievodným slovom preklenúť strach z „vážnej hudby“, záujem je niekedy aj neuveriteľný. Rada spomínam na koncert v Trenčianskych Tepliciach (s klaviristom P. Kováčom), kde nám obecenstvo doslova nechcelo odísť a my sme už pomaly nemali čo hrať... Na nedávnom koncerte v Bojniciach potešili zo všetkých gratulácií najmä slová mladej ženy: „Ďakujem vám za všetkých slovenských dedičanov, ktorí boli po prvý raz v živote na koncerte“. A keď sú podmienky pre koncertovanie nie vždy najružovejšie, hreje pocit, že sa vykonal kus užitočnej a poctivej práce.

KONKURZ

Riaditeľstvo Ľudovej školy umenia v Hlohovci prijme s nástupom od 1. IX. 1975

- 3 učiteľov klavírnej hry,
- 1 učiteľa pre dychové nástroje,
- 1 učiteľa tanečnej výchovy,
- 1 učiteľa hry na gitaru.

Podmienky prijatia — plná kvalifikácia. Byť pre slobodných zaistený. Ziadosti zasielajte na riaditeľstvo ĽSU, 920 01 Hlohovec.

■ V Humennom sú už v plnom prúde prípravy na XIV. hudobnú jar. Ako nás informoval riaditeľ tamjšieho Kultúrneho a spoločenského strediska Július Levický, začne sa toto kultúrne podujatie 16. apríla t. r. a potrvá do 3. júna. XIV. humenskú hudobnú jar otvorí klavírny recitál zaslúžilého umelca Gleba Axelroda zo ZSSR. Na hudobnej jari v Humennom sa ďalej predstaví: Štátna filharmónia z Košíc, Bratislavské klavírne trio, českí speváci Dalibor Jedlička a Božena Šulcová, Štátny komorný orchester zo Žiliny. Okrem toho na hudobnej jari odznie tiež koncert švajčiarskych hudobných umelcov, spoločný koncert českých a slovenských umelcov, komorné koncerty atď. Poriadateľom hudobnej jari v Humennom je tamojšie Kultúrne a spoločenské stredisko spolu s MsNV. O toto podujatie je veľký záujem z radov milovníkov dobrého hudobného umenia. XIV. hudobná jar v Humennom je venovaná 30. výročiu oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou. J. HRUBOVČÁK

■ Z iniciatívy Zväzu slovenských skladateľov uskutoční sa v dňoch 10.—11. apríla t. r. v Košiciach seminár na tému 30 rokov rozvoja slovenskej a českej hudobnej tvorby a hudobného života. V rámci seminára sa pripravuje aj stretnutie českých a slovenských muzikológov a publicistov.

■ Dňa 25. II. t. r. predstavili sa žilinskému publiku bulharskí sólisti zo Štátneho hudobného divadla Stefana Macedonského v Sofii s programom zostaveným z operných scén. Okrem výberu zo známych opusov J. Straussa, E. Kálmána a F. Lehára. Veľmi záslužné bolo predstavenie domácej opernej tvorby — B. Chadžijev, V. Rajčev, A. Karastajanov, D. Valčev a G. Z. Čerkin.

■ Klavírny recitál prof. žilinského konzervatória Marty Filovej-Singerovej sa uskutočnil 27. II. t. r. vo veľkej sále Domu odborov v Žiline — v rámci koncertov k 30. výročiu oslobodenia. V prvej časti recitálu sólistka uviedla cyklus Miroirs od M. Ravela. Technicky veľmi náročné dielo predniesla s citom pre nežný, tlmený zvuk a farebnú náladovosť. V druhej časti programu zaradila diela F. Chopina (Etuda, op. 25, č. 10 — oktavová a op. 25, č. 7 cis mol, Scherzo E dur, op. 54) a F. Liszta (Mefistovský valčík). Koncert Marty Filovej-Singerovej sa zásluhou klaviristkiných pozoruhodných technických dispozícií i výrazového čítania zaradil medzi pozitívne žilinského koncertného života. (E. Brežányová)

Český večer v Bratislave

10. februára sa v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca uskutočnil ďalší zo série Českých večerov v Bratislave, organizovaných MDKO v spolupráci s umeleckými agentúrami Pragokonzert a Slovokonzert. V ten večer sme privítali v našom kruhu českých umelcov, ktorých program sa niesol v znamení osláv 30. výročia oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou.

Z pôvodne ohlásených umelcov vystúpili na hudobno-literárnom koncerte Jaroslava Obermaierová, členka divadla E. F. Buriana v Prahe a klaviristka Božena Steinerová. Namiesto speváčky Věry Krilovej sa predstavilo so svojím programom Panochovo kvarteto. Zmena účinkujúcich si vyžiadala aj čiastočnú zmenu programu — pôvodne plánovaného Suchona nahradilo 2. sláčikové kvarteto Bedřicha Smetanu.

Populárna pražská herečka J. Obermaierová prispela do spoločného programu citlivým výberom spoločensko-angažovanej poézie M. Cvetajevovej (Poéma predmestia), S. K. Neumanna (Zpěv zástupu), V. Nezvala (Po zdrav) a J. Woltra (Březen). Jej recitačný prejav bol kultivovaný, prirodzený, bez páťosu. Škoda, že interpretka nerecitovala verše spamäti, čo pôsobilo rušivo a ubralo jej umeleckému výkonu na presvedčivosť.

Mladá klaviristka Božena Steinerová sa veľmi sympaticky uviedla interpretáciou VI. sonáty pre klavír A dur od Sergeja Prokofieva. Technicky veľmi náročné dielo zvládla bez problémov, dynamickú škálu výrazu podala s oduševnením a precítenosťou. Strhla rytmickou prenantnosťou, vnútornou vyváženosťou, jasnou diferencovanosťou v tempách.

Priaznivo vyznelo aj ďalšie hudobné číslo programu, 2. sláčikové kvarteto d mol od Bedřicha Smetanu v interpretácii Panochovo kvarteta. Tento mladý súbor zaujal svojou vitalitou, mladickým elánom, pôžitkom z hry. Sympatické bolo už to, že prišli s dielom, ktoré nezaznieva na koncertných pódioch práve najčastejšie. A je to škoda. Druhé sláčikové kvarteto patrí k posledným dielam B. Smetanu. Vzniklo dva roky pred jeho smrťou v období ťažkých duševných zápasov, keď strata sluchu bola definitívna a tento životný údel dolahol na umelca s celou krutosťou a beznádejou. „Predstavuje sa tu vírenie hudby v človeku, ktorý stratil sluch“ — napísal vtedy Smetana na adresu diela. A skutočne, je to hudba, ktorá odkrýva najskrytejšie záchvevy umelcovej duše, bolesť, utrpenie, no i vnútorná radosť z tvorenia, uspokojenie z toho, že ešte môže, že dokáže tvoriť a takto víťaziť nad osúdom. Práve cez toto dielo poznávame hlbšie Smetanovu umeleckú a ľudskú osobnosť, citlivosť duše, tvorivú silu, vnútornú bohatosť.

Panochovo kvarteto prednieslo toto dielo so zvláštnym precítením a výrazovou čistotou. V jeho prejave bola ladsť, vzájomná súhra, technická vytrienosť a prirodzená muzikálnosť. Vystúpenie tohto súboru bolo vyvrcholením programu Českého večera, ktorý aj ako celok zanechal v poslucháčovi dobrý dojem s priáním, aby takýchto večerov bolo čo najviac. Lebo nejde tu iba o hodnotný príspevok k rozšíreniu bratislavského koncertného života, ale predovšetkým o prehlbenie kontaktov českého a slovenského umenia, o permanentné rozvíjanie vzájomných kultúrnych vzťahov.

ZDENKA BERNÁTOVA

KONKURZ

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA, Bratislava, Palackého ul. 4 vypisuje konkurz na miesto prvého flautistu. Prihlášky absolventov vysokých škôl alebo konzervatórií s uvedením doterajšej praxe a stručným životopisom zašlite do 30. apríla 1975. Podmienky a presný termín konkurzu oznámime písomne.

Jubilant



Dňa 7. marca t. r. oslávil svoje 55. narodeniny dlhoročný pracovník slovenskej hudobnej kultúry — dr. JOZEF LABORECKÝ. Po ukončení vysokoškolských štúdií (hudobnú vedu a históriu študoval v rokoch 1946-52 na FFUK v Bratislave) začal pracovať ako redaktor bratislavského rozhlasu, v ktorom pôsobil v redakcii ľudovej hudby a literárno-dramatickej redakcii. V oboch vytvoril a pripravil rad pestrých a zaujímavých relácií. V rokoch 1961-64 súkromne študoval kompozíciu u prof. Jána Zimmera. Po deviatich rokoch rozhlasovej práce nastúpil na závažné miesto v Slovenskom hudobnom fonde, kde za svojej 14-ročnej činnosti ako vedúci vý-

robného úseku a hudobného archívu zanechal najväčší kus svojej doterajšej práce. V tejto inštitúcii bol priamo zainteresovaný na vydávaní slovenskej pôvodnej tvorby, k premiérovým predvedeniam doma i v zahraničí zabezpečoval nové symfonické, komorné, vokálne i hudobno-dramatické diela slovenských skladateľov. Napriek neobyčajným pracovným nárokom vyšlo za jeho pôsobenia v Slovenskom hudobnom fonde okolo 1000 diel slovenskej hudby najrozličnejšieho rozsahu a žánrov. Popri tejto práci je potrebné spomenúť i jubilantovu činnosť ako publicistu, pedagóga, organizátora a spoluzakladateľa a zároveň prvého tajomníka Slovenskej spoločnosti pre hudobnú výchovu. Z jeho doterajších odborných samostatných prác spomeňme Hudobno-terminologický slovník (vyšie 600 rkp. strán).

Dnes nájdeme dr. Jozefa Laboreckého v Slovenskom ochrannom zväze autorskom, kde pracuje ako samostatný odborný pracovník.

Do ďalších rokov a do ich pracovného naplnenia zaželaťme jubilantovi rovnaký zápal pre rozširovanie slovenskej hudby, aký ho charakterizoval doteraz.

-R-

Knižný glosár

V memoároch a korešpondencií je vždy kus vlastného, objektívneho a osobného, ale aj to, čo môže zotrieť správnú predstavu o umelcovi a skresliť jeho duchovný typ. S týmto pocitom berieme do rúk spomienkovú knihu národného umelca dr. Janka Blahu „Na skalickom rínku“. Titul knihy, ktorý vydal Tatran, len čiastočne približuje atmosféru v predvojnovnej Skalici, kde sa J. Blaho narodil a prežíval svoju mladosť v rodine lekára, osvetára a politického pracovníka, orientovaného na prehlbovanie bratskej vzájomnosti Čechov a Slovákov. Je tu veľa regionalisticky cenných faktov, hoci Blaho nemal v úmysle zachytiť portrét skalickej minulosti v takej plasticnosti ako Štefan Janšák v monografii o jeho otcovi — Pavlovi Janšákov Stýl je aj farbistejší a napr. pri výklade bohémy (nazývanej „suchovská republika“) vyzelazene esejisticky.

Aj pri vlastnom životopise môže autor znezníť, zosmutnieť, zamyslieť sa. Okrem vlastnej náldy môže do knihy vložiť priehrdie rýdzo umeleckých, estetických názorov, nastolí veľa problémov. I to je jedna z ciest k poznaniu pravdy, v našom prípade k poznaniu umeleckého ovzdušia v Bratislave hlavne v medzivojnovom období. Časť Blahovej knihy je však mozaika divadelných zážitkov, spestrených vtipnými zákulisnými kľebkami, takže charakter knihy je viac-menej rekreačný a nenáročuje si hodnotu vysokej muzikologickej normy. Napr. odchod Milana Zunu zo SND nespôsobili len „klebety a ženské taľafatky“. Problém je zložitejší a má v sebe náboj kultúrno-politický. Rozhodne objasnenie vyžaduje konfrontáciu archívnej pozostalosti Oskara a Karla Nedbalovcov, M. Zunu, Z. Folprechta, E. Maršika, A. Kolísa, D. Orla a iných vzdelancov, ktorí pracovali v Divadelnom družstve. Zaujímalo by nás okrem iného niečo viac v súvislosti s premiérou oper Detvan a Kováč Wieland, s návštevou Bratislavy V. Nováka a J. B. Foerstra.

Čítavosť knihy zaručuje Blahova literárna spontánnosť a úprimnosť, s akou odhaľuje život za oponou a vlastnú dušu, i keď sa príliš netrápi s tým, čo by sme nazvali estetika, expresivnosť výrazu. Premýšľavý čitateľ si už vyberie svoju muzikologickú alebo literárnu komunikáciu v naratívnom texte. Azda iba ďalší zväzok spomienok by mohol objasniť Blahovu súvislosť s umelcami, ktorí nechýbajú v živote jeho otca (Janáček a Novák), ako aj umelcove zberateľské záujmy, teda cesty a chodníčky za záhoráckou ľudovou piesňou. V každej autobiografickej práci budeme nachádzať subjektívizované postavy. To platí aj o prostredí Bratislavy — nefunkčne podriadené poetizujúcemu mottu, ktorým je názov knihy. Z tematickej roviny akoby vypadla jediná dôležitá zložka: ideovotematický základ. „Ľahodu vŕna“ v politickom kvase Bratislavy v období buržoáznej republiky nechcel miešať s blenom ľudáckej alebo agrárnej politiky. „Vzájomnosť“ sympatie k českému umeniu, tak ako ich zdedil po otcovi, nezatajil.

J. TVRDOŇ

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovokonzert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: dr. Zdenko Nováček, CSC. Redakčná rada: Pavol Bagin, Ľubomír Čížek, prom. ped. Ladislav Dóša, Miloš Jurkovič, Alojz Luknár, prom. ped. Zdenko Mikula, dr. Michal Palovčík, dr. Gustáv Papp, Miroslav Šulc, Bohumil Trnečka, Bartolomej Urbanec. Adresa redakcie: Gorkého 17/VI, 893 36 Bratislava, telefón 38234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 17, 893 36 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Obdobnávky predplatiteľov prijíma PNS — Oštrdná expedícia tlačie administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV, 805 10 Bratislava. Obdobnávky odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART úč. spol., Leningradská ul. č. 11/I., 896 28 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2.— Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 45454. Registračné číslo: SÚTI 6/10

RAVEL A DEBUSSYZMUS



Maurice Ravel v čase kompozície diela *Daphnis a Chloë* (r. 1912).

Nie mi nie je vo výrazových prostriedkoch a v umeleckých zámeroch jasnejšie, než Ravelova hudba. O to je však podivnejšie, že Ravela v začiatkoch jeho umeleckej dráhy považovali za Debussyho epigóna — a muselo uplynúť veľa času, aby spoznali jeho úlohu vo francúzskej hudbe a jeho význam pre celkový hudobný vývin.

Ci súhlasíte, alebo nie: debussyzmus v napodobňovateľoch vyvinul vyslovenú záľubu pre mäkkosť, rytmickú ochabnosť a formovú neistotu. Tým, pravda, nechceme konštatovať, že Debussyho chýbalo rytmické citenie (veď i v pomalých pohyboch je rytmus — a spomeňme si len na *Nokturná*, *Ibériu* a *Idylie*), alebo, že by nebolo dokonalé jeho tvarovanie materiálu. U epigónov sa však stalo manérou všetko to, čo u Debussyho vyvieralo z vnútornej potreby.

Ravel bol v tomto smere podnecovateľom veľmi užitočnej spätnej reakcie. Dovŕšil ju potom Stravinskij, vonkoncom nie nevšimavý k rytmickej mocnosti a nástrojovému koloritu Ducasseho *Učňa čarodaja*, ako aj ku Ravelovej orchestrálnej vyhradenosti. Takto sa kuje reťaz hudobného vývinu — v striedajúcej sa práci majstrov; súčasne sa opierajú o tradíciu a krok za krokom dobývajú budúcnosť.

Dnes už ľahko rozoznať, v čom sa Ravel odlišuje od Debussyho a ktoré boli jeho hlavné umelecké snaženia. U Ravela je forma vždy klasická. Jeho sláčikové kvarteto, *Sonáta pre husle a klavír* a *Klavírna Sonáta* reprezentujú prísnu architektóniku. Nájdeme v nich dve charakterom kontrastujúce témy, rozvedenie i návratný úsek. Popri tom — bez toho, že by sme strácali čas školáckou tematickou analýzou — môžeme s istotou konštatovať, že u Ravela hrá tematika veľkú úlohu, a keď to príležitost žiadala, dokázal vyjadriť svoje myšlienky s najväčšou prísnosťou. V triu pre klavír, violončelo a husle ako aj v *Adagu* jeho klavírneho koncertu možno veľmi jasne vystopovať príznačnosť, ktorá na tomto poli spája Ravela so Saint-Saënsom.

Nakoniec povedzme si aj to, že autor „*Mojej matky husí*“ majstrovsky držal vo svojich rukách ten nástrojový štýl, ktorý s najväčšou ľahkosťou prechádza z polyfonickej štruktúry do prostej, akordickej správdzanej melodičnosti a že modernými prostriedkami dokázal uskutočniť tú syntézu, v ktorej bol takým veľkým Mozart.

V Ravelovej tvorbe zohráva istú úlohu aj svojvoľnosť, hazarderský duch — odvážme sa to vysloviť — do istej miery toto mu pomohlo prekonať seba samého. Charakteristickým príkladom na toto je zámerne monotematické a — aby sme si lepšie pochutili na záverečnom zvrate — každú moduláciu obchádzajúce „*Bolero*“... Ako je toto všetko vzdialené od Debussyho!

Zvláštna presnosť celkového usporiadania skladieb, čistota vedenia línie, vyzdvihovanie rytmu a — napriek miestami takmer obnaženej citovej sile, predsa len trochu suchá múdrosť: všetko toto je charakteristickou črtou autora „*Daphnis a Chloë*“.

Domenico Scarlatti, veľký Couperin, Mozart, Mendelssohn, Chabrier, Saint-Saëns, Fauré... tento rodokmeň vedie ku Ravelovi — a v orchestrálnych súvislostiach musíme sem zaradiť aj vplyv Lisztov a Rímskeho-Korsakova.

Cesta ku Debussymu je celkom iná, i keď možno medzi oboma skladateľmi nájsť isté zhodnosti. Dnes sa už možno iba čudovať, že v toto kedysi pochybovali a že nespoznali tvorivú originalnosť, ktorá bola Ravelovi vlastná už na začiatku jeho cesty.

ARTHUR HONEGGER,
Revue Musical, 1928

Pohľadom francúzskeho skladateľa Arthura Honeggera pripomíname si sté výročie narodenia MAURICEA RAVELA (nar. 7. III. 1875 — zomrel 28. XII. 1937). Už dávno stíchli búrkové sa dvíhali takmer pri každom objavení sa jeho nového diela. Pri uznaní Ravelovho génia zhodli sa ľudia najroznejších názorov a vkusu. „Vždy som zaraďoval Ravela spolu s Rameaunom a Debussyom medzi najväčších pred-



Luc-Albert Moreau: Ravel diriguje svoje *Bolero*.

staviteľov francúzskej hudby a považujem ho za jedného z najvýznamnejších hudobníkov všetkých čias... To, čo vyslovuje hudbou, má málo dojma. No jeho výrazové prostriedky uchvacujú nepopísateľnou presnosťou, vyberanosťou a leskom. V porovnaní s jeho hudbou, každá iná sa zdá byť nedokonalou. Je majstrom koloritu a kresby“. (Romain Rolland) V spomienkach na umeleckú spoluprácu s Ravelom (pri inštrumentácii Musorgského *Chovančiny*) Igor Stravinskij načrtáva aj umelcov ľudský portrét.



V posledných rokoch života.

„Ravel? Keď o ňom uvažujem napríklad v pomere ku Satiemu, zdá sa byť celkom všedný. Mal však veľmi prenikavý hudobný úsudok a povedal by som, že to bol jediný hudobník, ktorý ihneď pochopil Svätenie jari. Bol suchý a odmeraný, niekedy mal trochu pichlavé poznámky, ale vždy sa ku mne správal ako dobrý priateľ. Ako viete, za vojny bol riaditeľom nákladného či sanitného vozu a ja som ho za to obdivoval, pretože vo svojom veku a pri svojej povesti by bol mohol mať ľahšie zamestnanie — alebo nerobiť nič. V uniforme vyzeral dosť pateticky; bol taký malý, o dva či tri palce menší než ja... V posledných rokoch života veľmi trpel, pretože postupne strácal pamäť i niektoré koordináčne schopnosti a plne si to uvedomoval. Gogol zomieral s krikom. Dávidov so smiechom (a za spevu Bohémy, ktorá miloval) napríklad a o nič menej než každá iná hudbu, ale Ravel umieral postupne. To je najhoršie“.

Zimná koncertná sezóna vrcholí. Každý deň je v Čajkovského sieni nejaký recitál, jedno nové meno prichádza za druhým, okrem toho absolventské koncerty, normálne abonementné cykly na Konzervatóriu a inde. Vybral som si z toho niečo.

MOLČANOV NEZNÁMY VOJAK

Vo Veľkom divadle sa už šesť rokov hrá táto súčasná opera. Autor si voľí sled remniscencií „normálneho“ sovietského vojaka z čias druhej svetovej vojny. Jednotlivé spomienky spája vždy vojakov monológ. Je to veľmi náročná forma pre režiséra i výtvarníka. Treba rýchlo prestavať scénu, hercov preorientovať do nových situácií, hudobne meniť obraz a pod. Zdá sa, že je to viac myslieť pre televíziu, kde by mohli dokonale vytvoriť prostredie jednotlivých situácií a bohato využiť prírodné scenérie. Režisér B. A. Pokrovskij si s touto koncepciou poradil tak, že niektoré „remniscencie“ stavia reálne a iné skôr v náznakoch na horizonte scény. Veľmi pôsobivo vychádzajú najmä lyrické situácie, ktoré majú v opere i prevahu. Záver vyznieva ako apoteóza víťazstva, pričom výtvarník V. F. Rindin bohato uplatňuje rôzne symboly a pracuje nápadne i s farbami.

Hudobná reč R. Molčanova vychádza z ruského klasického odkazu, vie využiť i impresio-nistické prvky (najmä v inštrumentácii) a ak to situácia dovoľí, nezrieka sa ani hymnických plôch známych zo zborovej ľudovej tradície. Jednotlivé postavy charakterizuje prilihovou melódikou a celý orchestrálny prúd drží v určitej komornosti. Predstavenie diriguje známy B. E. Čajkin, čo už samo osebe je vizitkou výborného výkonu. Sólistov je tu veľa, medzi nimi i mnohí špičkovi (M. S. Rešetin, E. A. Kibkalo, V. I. Borisenko, G. I. Borisov atď.). Náročné sú najmä zboru. Predstavenie má spád, celé trvá len 2 1/4 hodiny a u obecnstva má úspech. Iste k tomu prispieva i úplná zrozumiteľnosť hudobnej reči.

IGOR BEZRODNYJ AKO DIRIGENT

Ďalší významný huslista stojí pred orchestrom. Poznáme ho ako znamenitého sólistu, osvedčeného pedagóga. Teraz stál pred Moskovskou filharmóniou a pre celý večer si vybral Brahmsa. Najskôr uviedol so sólistom Dimitriom Baškirovom II. klavírný koncert a potom IV. symfóniu. Od začiatku sme cítili, že bazíruje na sláčikoch. Najmä jednotlivé partie huslí vypracoval priam sólisticky, to je náročné v technike, frázovaní i zvuku. Ostatným zložkám orchestra sa v takej miere nevenoval. Pred orchestrom pôsobí sympaticky (vadí však, že diriguje prevažne pravou rukou). Baškirov suverénne interpretoval najmä technické miesta, krásne mu zneli partie vo vrchných oktávach, dbal na súhru s orchestrom, chýbala mu viac lyrická jemnosť a jemné dynamické nuansy. Symfónia poriadne preverila orchester. Bezrodnyj vychádza z prísne akademickej koncepcie, zbavuje sa romantických zvyklostí a niekde na škodu zbavuje Brahmsa filozofickej hĺbky. V podstate však svojou pevnou rukou a nápadnou suverenitou vedie pevne teleso a rozohráva ho k pozoruhodnému výkonu.

PROKOFIEV IVAN HROZNÝ

Nemusím azda spomínať, že svetová premiéra tohto baletu je spetová udalosť a že v Moskve bola na premiére elita európskeho baletu, mnohí riaditelia divadiel a veľmi početná zahraničná kritika. To všetko pozitívne poznačilo premiéru, dalo neobyčajný elán umelcom a zaostrilo pozornosť na tanečnú koncepciu J. Grigoroviča, o ktorom sa momentálne v Moskve veľmi pozitívne hovorí.

Prokofiev pôvodne napísal túto hudbu pre rovnomený film, napokon ju doplnil ešte fragmentami z jeho pozostalosti a naviac skladateľ M. Čulaki tam vkomponoval menšie lyrické vločky (zrejme v záujme vhodnej dĺžky baletu). V čom vidím úžasnú schopnosť

Moskovské pohľadnice

II.

choreografa a súčasne autora libreta? Balet začínajú šiesti zvonári, ktorí v zmysle tradícií rozozvučia zvony na slávu čára. Zvonári sa pracujú v ba-lete vždy, keď sa mení situácia až po chvíľu, kedy zvony zvoní ako symbol smrti. Je to úžasný zjednocujúci prvok, pričom zvonári svoje partie dôsledne tancujú. Nesmierne náročná je úloha Ivana IV. (J. K. Vladimirov). Všetky životné situácie tancuje, meniac v priebehu svoju podobu, afekty až



Igor Bezrodnyj a Dimitrij Baškirov — snímka zo spoločného vystúpenia.

po tragický záver. Grigorovič v pozadí inscenuje atmosféru intrig a pretvárk, ale nie ako štafáž, ale v plnej choreografickej náročnosti. Ivanova žena (N. I. Vessmertnova) vnáša do deja lyrizujúce tendencie, čo súvisí s libretom, ktoré ju chápe skôr ako trpiaci protipól svojho muža. V baletе je veľa zborových scén, ktoré sú „šité“ na dokonalosť, techniku a výrazové schopnosti členov baletu — a tak i z toho hľadiska je to veľký večer, plný tanečnej dokonalosti a fascinujúcej sily. Dirigent A. M. Žurajtis ovláda nároky Prokofievovho štýlu, účinne diferencuje širokú výrazovú paletu hudby, vie ako výjst tanečníkom v ústrety a naviac pôsobí svojím nápadným elánom. Výtvarník S. B. Virsoladze rieši scénu úsporne využívajúc tri vertikálne valce, ktoré mu umožňujú nielen členenie priestoru, ale i odstupňovanie dôležitosti jednotlivých situácií. Riešenie pozoruhodné, moderné. Je to skvelý večer: nad genijným odkazom Prokofieva sa spojili špičkovi umelci Veľkého divadla na čele s J. N. Grigorovičom.

V posledných dňoch sa tu veľa hovorí o nových absolventoch Čajkovského konzervatória, ktorí opäť rozširujú takmer neprehľadnú paletu výborných sovietskych koncertných umelcov. Myslím však, že udalosťou najvyššieho stupňa zostáva Šostakovičova opera,

KATARINA IZMAJLOVA,

ktorá sa hrá v Akademickom hudobnom divadle. Toto má svojich stálych hostí, výborný mladý orchester, menej „národných a zaslážilých“ — a tým aj viac mladších, čerstvých spevákov. Repertoár je tu zaujímavý, viac orientovaný na umenie XX. storočia, tiež scénická podoba je často moderná. Šostakovičovi venovali veľkú pozornosť. Je perfektné hudobne naštudovaný, orchester hrá s chuťou, temperamentne, so zvláštnym dôrazom na sláčiky, ktoré vždy tvoria najlepšiu a najspohľadlivejšiu skupinu sovietskych orchestrov. Opera má zámerne komornejšie kontúry, aby sa ešte väčšmi prehlbila ústredná idea nešťastnej vydatky a bez lásky žijúcej ženy. Dirigent D. G. Kitajenko partitúru lyrizuje (okrem medzihier), znežňuje i hudobnú podobu ústrednej postavy, ale všetko v zaujímavých medziach. Kedysi v Lipsku som videl túto operu interpretovanú až na hranici verizmu; táto koncepcia

je nám bližšia, postavy sú plastickejšie. Priam otrasne vychádza scéna, kde vraždí muža Katarína, ale kde sa Katarína rozhoduje oddať sa láske a vášni. Tu je i vrchol diela: vrchol hudobný i scénický! Ak si to predstavíme v tak dokonalom podaní, ako sa to podarilo N. A. Avdošinovej, potom o sile diela treba hovoriť ozať v superlatívoch. Najskôr vedie postavu v zdržanlivej podobe. Je skôr ubité nevšimavosťou prostredia, kupeckým mamonom. Až stretnutie so Sergejom vnáša nový prvok do jej vedomia. Bráni sa pokušeniu, chce sa znova uzavrieť do seba, ale okolností sú silnejšie. Prihlási sa i jej biologickej podstate. Niečo sa v nej začína búriť, pomaly, ale nápadne to speje k riešeniu. Avdošinová, jedna z mladších umelkyň divadla, je predurčená pre túto úlohu. Hlas je vy-

rovnaný, nevšedne nosný i v polohách hlbších, muzikálne vychádza i z textu, vie kde má podčiarknuť rozhodujúci významný prvok, jediná má v predstavení pianissimá, navyše fyzicky si rozloží sily tak, aby jej strhujúco a sviežo vyšla i záverečná scéna. Okolo jej umeleckej suverenity sa dobre rozvíja i výkon I. P. Sapara (manžel) a I. A. Džagarova (Sergej), ako i umelecky vyrovnané menšie postavy. Dirigent so zmyslom pre štýlovosť nepreexponuje zboru. Sú sice stále v akcii, ale odstupňované podľa významu a reálnej funkcie v diele. Režisér L. D. Michajlov sleduje ten istý princíp ako dirigent, predstavenie koncentruje na menšiu plochu, výrazne povyšuje ústredné postavy, gesto neštylizuje, ale žiada bezprostrednosť. Poučné predstavenie hlavne v tom, že Šostakoviča možno inscenovať komorne — a nie je to na ujmu silnej pôsobivosti.

SÚČASNÝ BALET

Názov baletu „Klasický balet“ (štátny koncertný balet) sa vlastne nekryje s tým, čo toto skvelé teleso produkuje 2 hodiny na scéne. My to obvykle nazývame moderný výrazový balet. Známý sovietský tanečník Jurij Zdanov tu pracuje s 23 tanečníkmi, perfektne vyškolenými na sovietskych tanečných školách a s asi 15-členným orchestrom, ktorý si pomáha rôznymi zosilňovacími aparatúrami. Balet vychádza z klasickej tanečnej školy, ale viaceré tradičné prvky a postupy kombinuje s modernými výrazovými polohami i prvkami akrobacie. Tým vzniká zvláštna tanečná poézia, ktorá sa dobre hodí k hudbe našej epochy. Súbor tancuje na hudbu Rachmaninova, Szymanovského, Ščedrina, Petrova a iných. Neraz pre neho píše skladatelia pôvodná hudba. Zvláštna symbolika baletu a hudby, úplne tesné prelútie oboch, prekrásna hudobnosť pohybu a posunu i krása vlastných interpretov sú zárukou veľkých úspechov telesa.

Choreografické koncepcie pochádzajú od Zdanova i iných choreografov, všetky však kalkulujú s nevšednou dokonalosťou tanečníkov. Iste by si tu prišli na svoje naši taneční odborníci. Balet im dáva odpoveď, ako rozvíjať klasickú tradíciu a obohacovať ju o nové prvky. ZDENKO NOVÁČEK