

EBERHARD LIPPOLD

O niektorých dôsledkoch VOSR na hudobnú estetiku

Hudobnú estetiku dnes mnohí pokladajú za problematickú vedu. Zdá sa, že ako špekulatívna teória autonómne chápanej hudby v 19. storočí prestala existovať a že ju na rozmanitosť dnešných hudobných prejavov už sotva možno aplikovať. Ako svetonázorové a hudobno-filozofické krédo — aj to je hudobná estetika — zrejme nebude spĺňať požiadavku racionality pozitivistického chápania vedy. Ako východisko z tejto dilemy, zdá sa, ukazujú sa jednotlivé vedné odbory: hudobná sociológia, hudobná psychológia, alebo teória informácií — ich kategórie sú síce väčšinou takisto nevyhranené ako kategórie hudobnej estetiky, ale ľahšie sa vyhúň podozreniu, že sú preideologizované.

Keďže hudba môže vzniknúť, existovať a pôsobiť iba v rámci historicky konkrétnych spoločenských pomerov, je nevyhnutná gnozeologicko-teoretická, historicko-genetická a sociálno-funkčná definícia v neposlednom rade aj na spresnenie problematiky v jednotlivých vedných odboroch. Túto úlohu môže plniť iba hudobná estetika, ktorá sa opiera o nosný filozofický a spoločensko-teoretický základ. Práve preto sa estetika už oddávna pokladá za filozofickú disciplínu. Hoci za svoje meno vďačí Baumgartenovej rovnomennej knihe v polovici 18. storočia, predsa sú úvahy a reflexie o estetických otázkach neoddeliteľnými súčasťami aj skorších filozofických myšlienkových smerov od antiky až po osvietenstvo, a naopak, názory teórie umenia obsahujú skoro vždy filozoficko-svetonázorové prvky.

Veľké, ucelené filozofické smery 18. a 19. storočia, ktoré podľa Marxa „svet iba odlišne interpretovali“, dokázali svoju nemohúcnosť tento svet zmeniť, lebo sa nevedeli pozdvihnúť na úroveň skutočného historického diania. Stavba kategórií tradičnej hudobnej estetiky sa začala kolísať, podomleťá rôznorodými filozofickými prúdmi a samotný empirizmus „estetiky zdola“ ju nevedel podporiť. Tak sa kompromitovali ako neužitočné špekulácie aj niektoré plodné úvahy o vzťahoch medzi hudbou a skutočnosťou. Marxistická hudobná estetika sa môže oprieť o vedecky zdôvodnenú filozofickú a spoločensko-teoretickú koncepciu, ktorá sa od roku 1917 potvrdzuje aj v praxi. To otvára hudobnej estetike nielen významné a doteraz zdĺhale nevyčerpatelné metodologické možnosti, ale kladie súčasne vysoké nároky na jej vedeckosť a overovanie v praxi.

Analýzovať a historicky sledovať bezprostredný vplyv Októbrovej revolúcie na rozvoj hudobnoestetického myslenia nie je v rámci tohto príspevku možné. Poukážeme však na niektoré podstatné tendencie.

Mimoriadne bohatý materiál možno sledovať v živých hudobnoestetických diskusiách v 20. a 30. rokoch v Sovietskom zväze, a to v prácach Lunačarského, Javorského, Asafieva, Grubera a iných. Napriek ich rozdielnym východiskovým bodom charakterizuje tieto práce úsilie skúmať hudobnú komunikáciu ako spoločensky nevyhnutný proces a dopátrať sa jej zákonitosti. V popredí sú tri otázky:

1. Špecifický odraz hudobného obsahu, ktorému je podľa Lunačarského vlastná „určitosť svojho druhu“. Hudba sa nezaobrá podaním vecí alebo udalostí, ale nie je „ničím iným ako odrazom vnútorných a vonkajších pohnutí každého druhu, urýchľovacích a spomaľovacích momentov, momentov napätia a pokoja“ (Lunačarskij, Sociálne pramene hudby v knihe Revolúcia a umenie) — konečne vyjadruje aj „spoločenské procesy“. Asafiev ju poníma, na rozdiel od heteronómnych obsahových poňatí, ako „intonovaný zmyslový obsah“. (Asafiev, Hudobná forma ako proces.)

2. Zákonitá súvislosť medzi hudobnou kultúrou a vývojom spoločnosti. V snahe aplikovať metódy historického materializmu na rozvoj hudby, pokladá Javorskij vývoj hudobných foriem za odraz zovšeobecnených „schém spoločenských procesov“. Roman Gruber skúma priamu nadväznosť dejín hudby na ekonomický rozvoj spoločnosti. Tu to bol opäť Lunačarskij, ktorý — najvýraznejšie v polemike s hudobným sociológom Maxom Webersom — neustále varoval pred zjednodušaním a vyzdvihoval dialektickú jednotu sociálnych a psychofyzických determinantov hudobnej kultúry.

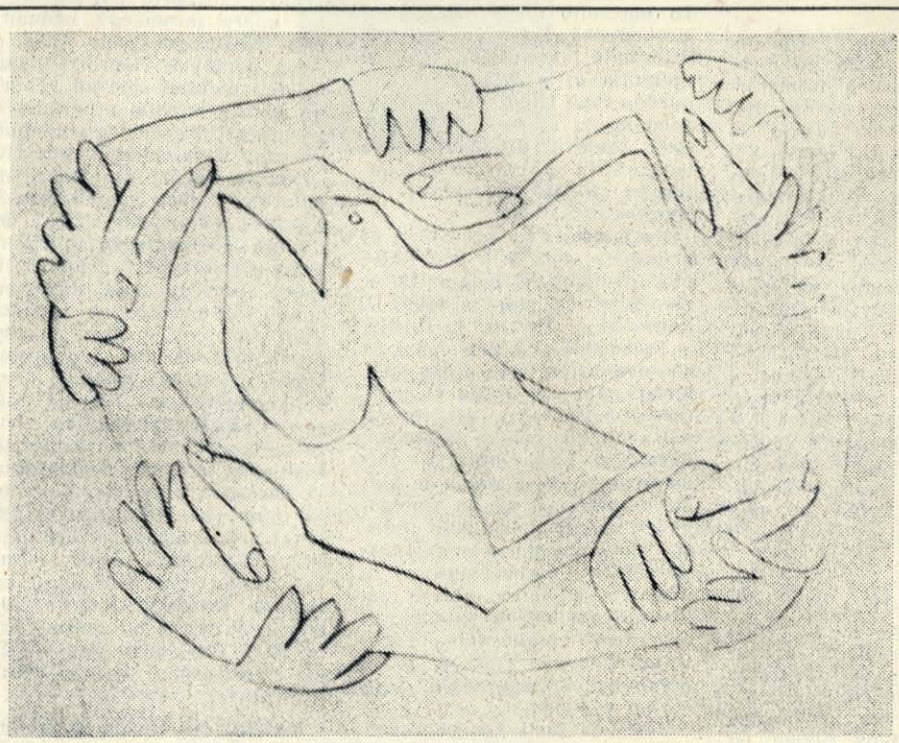
3. Spoločenská funkcia hudby meniacej sa spoločnosti. Asafievova téza, že v hudbe neexistuje nič okrem sluchovej empirie, sa dôsledne uplatňuje v jeho učení o hudobnej forme ako procese intonovanej komunikácie. V tomto zmysle chápe „spoločenskú determinovanosť a spoločenskú zdôvodnenosť ako najvyššie kritérium každého hudobného javu. Ani abstraktná architektónika, ani abstraktné vizuálne schémy foriem, ale sluch sa v hudbe stáva meradlom všetkého“. Aj Javorského Teória tónálneho rytmu poukazuje na zákonitosť hudobného počúvania. Od spôsobu, ako sa hudba počúva, a z jej spoločenskej úlohy, vyvodzujú obaja aj svoje hypotézy na periodizovanie: Asafievove myšlienky o zámene „klasických“ epoch takými, ktoré sa vyznačujú „intonáčnymi krízami“, a Javorského hypotéza tzv. fázepoch. Najmä u Lunačarského, ľudového komisára osvety, sa spájajú takéto úvahy s myšlienkami o úlohe hudby v rozvíjajúcej sa socialistickej spoločnosti, o jej mieste v duchovnej kultúre sovietskeho ľudu.

Zatiaľ čo hudobná estetika 19. storočia sa prevažne orientovala na estetickú kontempláciu a reflexiu, na význam a klasifikáciu samotnej hudby ako takej, marxistická hudobná estetika sa pokladá od začiatku za spoločenskú vedu: skúma spoločensky determinované zákonitosti hudobnoestetického osvojenia si skutočnosti.

Ešte hlbšie ako tieto bezprostredné ideovo-historické vplyvy Októbrovej revolúcie na rozvoj hudobnej estetiky treba oceniť nepriame dôsledky, vyplývajúce z objektívnych svetodéjinných zmien, ktoré túto udalosť vyvolali a v rozhodujúcej miere jej vtlačili epochálny charakter. Z perspektívneho pohľadu šiestich desaťročí vari neexistuje dôležitá udalosť v našom storočí, ktorá by s týmito zmenami nesúvisela. To koniec koncov platí aj pre vývoj hudobnoestetických teórií, ktoré odrážajú osud hudby v našej epoche z nemarxistických pozícií.

Pôsobenie spoločensko-ekonomickej základne na rozvoj hudby je samozrejme také mnohotvárne a vnútornými podmienkami členené, že aj aplikácia marxistickej metódy dovoľuje rôznorodé spôsoby reflexií a záverov. Dejiny marxistickej hudobnej estetiky sú bohaté na podnetné, ale sčasti aj jednostranné a zjednodušujúce interpretácie vzťahu medzi hudbou a spoločnosťou, ktoré konečne môže potvrdiť alebo vyvrátiť len hudobnokultúrna prax.

Svetodéjinné zmeny, ktoré sa začali Veľkou októbrovou socialistickou revolúciou, dlhodobou a uvedomelou aplikáciou spoznaných zákonitostí spoločenského vývoja, poskytli spoločenským vedám kritérium praxe, umožňujúce aj filozofickej hudobnej estetike konštituovať sa ako veda.



Pablo Picasso: La colombe et les mains II

ZDENKO NOVÁČEK

Vítazný Október

Je príležitosť zamyslieť sa nad rozvojom sovietskej hudobnej vzdelanosti za posledných 60 rokov — od víťazstva Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie. Začala novú éru i v oblasti hudobnej vzdelanosti, učila ľudí, že hudobné hodnoty už nie sú len pre hŕstku vyvolencov, že hudobný talent je vzácnosť, ktorú treba kultivovať bez ohľadu na sociálne postavenie u jednotlivca a každá hudobná kultúra musí predovšetkým vyrásť z národných základov, aby sa mohla zaradiť do širších kontextov a stať sa prípadne svetovou.

Sestdesiatročná cesta sovietskej hudobnej vzdelanosti je príkladom z mnohých uhlov. Predovšetkým nás musela zaujať široká estetická koncepcia sovietskej hudobnej kultúry a hneď na začiatku názory Lunačarského, ktorý formuloval myšlienky o nutnej nadväznosti súčasnosti na všetky veľké hodnoty minulosti. Zaslubou Lenina sa odmietla koncepcia proletkultu, ktorý chcel pre robotnícku triedu zúžiť estetické hodnoty a predpokladal, že socialistickej spoločnosti si vytvorí vlastné, ale izolované umenie. Lenin a Lunačarskij naopak zdôrazňovali, že treba sprístupniť ľudu všetky veľké hodnoty minulosti, uviesť najširšie vrstvy do celkovej svetovej hudobnej vzdelanosti a na týchto pilieroch stavať vlastnú socialistickú hudobnú kultúru.

Poznáme mnohé zápasy o realistické divadlo a realistickú operu a s obdivom sledujeme rozvoj jednotlivých národných kultúr, dokonca i tých,

ktoré pred rokom 1917 už boli takmer pred zaníkaním. Sovietska národnostná politika vytvorila dostatočný priestor pre viacnásobnosť hudobných vzdelaností a za 60 rokov dokázala, že všetky národy a národnosti, žijúce na území ZSSR, si vyprofilovali vlastnú, svojráznu hudobnú kultúru.

Rad zaujímavých čít má sovietska hudobná estetika. Zaslubou popredných hudobných vedcov i skladateľov konštituovala sa marxisticko-leninská hudobná estetika, ktorá sa svojou náplňou, cieľmi a celkovým poslaním podstatne líši od idealistických estetik. Zdôrazňuje predovšetkým, že národné základy sú východiskom každého umeleckého myslenia, že umelec, ktorý verí v ideály socializmu a je presvedčený o pokrokových zámeroch svojej spoločnosti, prispôbuje svoje umelecké myslenie súčasným potrebám spoločnosti. Niekedy sa tomu hovorí angažovanosť, inokedy mravná zodpovednosť, alebo i dostatočné pochopenie a dialektické uvedomenie si súčasnej situácie a potrieb svojej doby. V tomto zmysle mal zasluby i estét a filozof Ždanov a z týchto zasluh zostali v trvalej platnosti jeho predstavy, že každý rozhladený človek socializmu by sa mal niekedy dostať k najvyšším umeleckým hodnotám, prijať ich medzi svoje každodenné potreby a tak sa stať rovnocenným partnerom v dialógu s umeleckým tvorcom.

S nehybnou láskou budeme sa vždy vracieť k dvom veľikánom sovietskej hudby D. Sostakovičovi a S. Prokofievovi, ktorí svojimi skladbami ukázali, ako si predstavujeme moderné socialistické umenie a tiež v našich podmienkach zasiahli nejedným podnet a inšpiráciu. Naučili sme sa chápať i vysoké hodnoty sovietskeho interpretačného umenia. Veď to boli práve D. Oistrach, S. Richter a desiatky ďalších, ktorí značne posunuli naše predstavy o koncertnom umení, umocnili našu náročnosť a majú zasluhu na tom, že československé koncertné umenie prešlo víťazne i na svetové pódia.

Sledujeme už viac rokov sústavnú starostlivosť sovietskych priateľov o rozvoj mladých talentov. Nikto dnes už nepochybuje, že mladá interpretačná generácia ponese pochodeň svojich slávnych predchodcov.

V týchto úzkych kontaktoch našej hudobnej vzdelanosti so sovietskym hudobným umením sme si mohli vyriešiť viac závažných umeleckých a ideových otázok, pričom sa súčasne vyhraňovala naša národná hudobná kultúra, jej najpodstatnejšie črty a všetko to, čím dnes imponuje a pôsobí doma i v zahraničí.

O záujmovej umeleckej činnosti a otázkach jej tzv. profesionalizácie

Pred necelým rokom prišiel pracovať na Osvetový ústav do Bratislavy Ján Melek, zaslúžilý pracovník kultúry. Z riaditeľského postu Krajského osvetového strediska v Banskej Bystrici prišiel viesť odbor záujmovej umeleckej činnosti na inštitúcii s celoslovenskou pôsobnosťou. Po mnohoročných skúsenostiach má predstavy a plány o kultúrno-výchovnej práci. Niektoré iste zaujmú aj čitateľov nášho časopisu:

— Záujmová umelecká činnosť (ZUC) je významným prostriedkom rozvoja osobnosti a neoddeliteľnou súčasťou socialistického životného štýlu. Aby takou skutočne bola, je potrebné, sústavne sa starať o uplatňovanie špecifických zákonitostí psychológie, sociológie a estetiky v ZUC dodržiavať isté základné charakteristické vlastnosti, akými sú: nezištnosť, sústavnosť, vytrvalosť, obetavosť atď., ktoré sú základom rozvoja osobnosti človeka vôbec a zvlášť v činnosti, ktorá napomáha tomuto rozvoju. Ďalej je potrebné, aby sa rozvíjal pravidelný kultúrny život a to nielen prostredníctvom verejných vystúpení, ale aj besedami o tomto druhu umenia, pestovaním „estetiky umenia“ a záujmovej umeleckej činnosti pre svoje vlastné obohatenie, ako aj zvyšovanie estetického vzťahu ľudí k spoločnosti, umeniu a k prírode. Táto činnosť vyžaduje vyspelý stupeň uvedomenia a spoločensko-politického zaangažovania. To všetko je možné len v dôsledne organizovanom systéme, ktorý nie je iba príslubom seriálneho, priamotváreho a cieľavedomého vedenia, ale je uskutočnením týchto cieľov. Chcel by som dosiahnuť na svojom poste výsledky, ktoré by zodpovedali vyššie uvedeným požiadavkám. Je to možno veľa, dúfam však, že sa podarí realizovať aspoň to najpodstatnejšie.

Prebrali ste starostlivosť o všetky žánre ZUC: o divadlo, výtvarné, tanečné umenie a hudbu. Ako sa práve na ňu pozeráte, akú úlohu zohrala vo vašom živote?

— Vyrástol som s hudbou. Jej a mnohým popredným skladateľom, umelcom i teoretikom, s ktorými som bol v kontakte, dakujem za to, že môžem aktívne pôsobiť v oblasti ZUC. Prvé kontakty s hudbou som zažil pri svojom otcovi, ktorý hrával na husle a potom počas gymnaziálnych štúdií v Dolnom Kubíne v miestnej dychovej hudbe, kde som sa naučil hrať na flautu. Od tých čias je hudba sprievodcom môjho života. Venoval som sa jej v orchestri v Liptovskom Hrádku, v Novej Bani a v Krajskom symfonickom orchestri v Banskej Bystrici, ktorý som aj 13 rokov viedol. Mal som na starosti aj niekoľko speváckych zborov. V Novej Bani sme spolu s riaditeľom terajšej EŠU súdruhom Vojičkom a dnešnou riaditeľkou EŠU v Banskej Bystrici súdružkou Trgovou založili hudobnú školu, ktorá už 25 rokov veľmi dobre prosperuje. Viedol som tam i miestnu dychovku. Ziaľ, nastúpenie dráhy profesionálneho osvetového pracovníka ma postupne vzdalovalo od bezprostredného denného styku s aktívnym muzikovaním. Napriek tomu som však v tomto druhu činnosti celkom neustal. Profesionálna osvetová činnosť ma síce viedla viac k teoretickému, než k praktickému pestovaniu hudby, k vyučovaniu dejín hudby v konzultačnom stredisku Strednej knižničnej školy v Banskej Bystrici, kde pôsobím aj teraz, ku kritikej aktivite v oblasti hudby a ZUC, netrpezlivo čakám čas, kedy sa budem môcť aktívnejšie venovať napríklad komornej hre. Aj to je jedna z vlastností, ktorú by som rád vstúpil všetkým pracovníkom ZUC. Živé pestovanie hudby je totiž pre ľudský život neopakovateľnou a nenahraditeľnou zložkou vnútorného obohacovania sa.

Na fórach, kde sa riešia kultúrno-spoločenské otázky sa hovorí o nutnosti zblížovania profesionálneho umenia s amatérskym. Ako sa na tento problém pozeráte?

— Je to v podstate správna myšlienka, najmä ak má podporovať kvalitatívne ambície, ale ako absolútny cieľ ZUC je to pomýlené vytýčenie cieľa. ZUC nemôže nahrádzať profesionálne umenie — môže ho viac, alebo menej úspešne suplovať, ale nemôže sa s ním stožovať. V určitých obdobiach a v kolektívoch, kde sa vytvorila mimoriadne vhodná podmienka, možno dosahovať profesionálne výsledky, ale iba do tých čias, kým nedôjde k zmenám v osobe vedúceho a k podstatným presunom v zložení kolektívu. Produkovať podobné výsledky nie je vždy a najmä v masovom meradle možné. V týchto veciach treba veľmi citlivo diferencovať. Zámena ochotníckeho za profesionálne umenie je lákavá aj z predstížených, či zistných dôvodov. Je známe, že v oblasti zábavnej hudby tanečné orchestre supľujú vo veľkej miere profesionálnu umeleckú činnosť účinkovaním na spoločenských zábavách — a za honorár. Poberanie honorárov sa stalo nielen symbolom, ale aj akýmsi zvláštnym „potvrdením“ profesionálnosti, často bez ohľadu na úroveň. Falošnosť tohto stanoviska je jasná. V tejto oblasti treba prísne dbať na umeleckú úroveň, bez ktorej by sa nikto nemal ani odvážiť žiadať honorár. Ziaľ, potreba je toľko, že — aj bez ohľadu na kvalitu — sa uplatní každý. Tento stav vyžaduje určité normatívne riešenie a veľmi dôslednú výchovnú prácu, ktorej cieľom by malo byť zmeniť utilitárne postoje — za ľudské, spoločenské, hodnotové. Pravým opakom v spomínanej oblasti je zborový spev, ktorý je podnes skutočným ochotníctvom v pravom zmysle slova, pričom sú výrazné aj snahy zblížovať sa s profesionálnym umením na báze kvality. Aj tieto kolektívy často supľujú profesionálne umenie, pretože platených speváckych zborov — okrem Slovenského filharmonického zboru — vlastne niet. Aj tu sa však už vyskytli hlasy, volajúce po zdôraznení hmotnej zainteresovanosti. Aj keď podporujeme názor, že vedúcich kolektívov — najmä kvalifikovaných — treba odmeňovať, to však neznamená, že by sme otvárali dvere nezdravým vplyvom vôbec. Zborovému spevu by veľmi pomohlo, keby tam, kde to potreba vyžaduje, bol plne kvalifikovaný zbormajster, ktorý je kľúčovou osobnosťou pri kvalitatívnom zblížovaní ochotníckej umeleckej činnosti s profesionálnou. Veľmi skromne, no záslužne sa podieľa na ZUC oblasť dychovej hudby. Aj tu hlavným problémom je kvalifikovaný dirigent. Táto oblasť akosi trvale zatažuje spoločenské nedocenenie. Po celý rok si ich všimajú iba okrajovo a pojem „dychovka“ sa používa skôr pejoratívne. Ani hudobní skladatelia nevenujú dychovej hudbe dostatok pozornosti. Od čias Karola Pádiveho, Zdenka Mikulu a Bartolomeja Urbanca, ktorí pravidelne venovali svoju pozornosť repertoáru dychových orchestrov, dnes takmer nikto pre dychovky nekomponuje. A bolo by tu čo obohacovať, veď často počúvame ešte skladby z prvej ČSR! Veľmi mnoho znamená pre ZUC aj spoločenská podpora, uznanie a šírenie verejnej mienky. Niet dôvodu na udržiavanie prekonaných názorov a postojov k ZUC. Veľkú úlohu by tu zohrali masové komunikačné prostriedky. Málo sa píše o tejto oblasti v novinách, málo sa tu pestuje kritika a estetika, ktoré sú pre túto činnosť ešte žiadanejšie ako pre profesionálne umenie, pretože ZUC rozvíja osobnosť veľkého množstva členov našej spoločnosti.

Záujmová umelecká činnosť vyžaduje mnoho tvorivej, umeleckej, politickej-organizátorskej a ideologickej činnosti najmä po XV. zjazde KSČ a zjazde KSS, ktoré tak výrazne formulovali jej postavenie, ciele a úlohy. Vystihli to najpodstatnejšie, čo je potrebné v tejto činnosti sledovať, t. j. aby sa rozvíjala na prospech našej socialistickej spoločnosti a každého jej člena.

MARCELA MÉSÁROSOVÁ

Pätnásť rokov existencie Bratislavského detského zboru, to je čas naplnený nekonečnou prácou, zážitkami, úspechmi. Bratislavský detský zbor pri MDKO vďačí za svoje úspechy predovšetkým odborne erudovanému vedeniu, či už to bol zakladateľ a prvý dirigent zboru — profesor Ján Strelec, alebo terajšia dirigentka zboru Elena Šarayová-Kováčová, ktorá zbor vedie od roku 1967 spolu s umeleckým vedúcim prof. dr. Jurajom Haluzickým. Zo strany organizačného vedenia to boli predovšetkým dr. Imrich Havaš, prof. Zdenka Ivaničková a ďalší. V úvode slávnostného koncertu pri príležitosti 15. výročia založenia zboru, udelil MDKO v Bratislave týmto pracovníkom zlaté a strieborné medaily za úsilie a obetavú prácu pri vytváraní a vedení BDZ.

Charakteristickým znakom práce BDZ je snaha po technickej dokonalosti a dramaturgickej objavnosti. Okrem diel svetových majstrov venuje sa predovšetkým novej slovenskej tvorbe pre detské zbory (diela O. Ferenczyho, A. Zemanovského, Z. Mikulu, D. Kardoša, J. Meiera, I. Dibáka, H. Domanického, A. Moyzesa, E. Suchoná). Je pozoruhodné, že popri vlastných náročných úlohách zboru, ktorý sa zúčastňuje všetkých významných slovenských zborových podujatí, domácej aj zahraničnej súťaží a festivalov (najväčším úspechom zboru bola 1. cena na medzinárodnom festivale v Neerpelte v Belgicku), popri nahrávaní v rozhlasoch a v televízii, spolupúčiňuje zbor aj so SF a v SND.

Jubilejný koncert BDZ pri MDKO bol ukážkou vývoja a schopností vyspelého detského zboru. Pestrá dramaturgia koncertu kládla na deti pomerne veľké nároky. Je zrejme, že dirigentka správne vychováva malých speváčikov nielen po hlasovo-technickej stránke, ale aj po stránke hudobno-štyľovej, pretože pre deti nebolo problémom zvládnuť hravé, typicky „detské“ skladbičky, rovnako ako skladby vokálnej polyfonie, alebo diela čerpujúce zo slovenského folklóru.

Na úvod koncertu zaznel „Máj“ od O. Ferenczyho. Hneď v tejto skladbe prekvapivo ukážková artikulácia zboru — kameň úrazu takmer všetkých zborových telies — ktorá by mohla byť vzorom aj pre dospelé spevácke zbory. V prvej časti koncertu odznali ďalej sklad-

ŠKOLA A HUDBA

Jubilejný koncert BDZ

by Christo Nedjalkova, Vladislava Sokolova, Dmitrija Kaba-

levského, Alfréda Zemanovského a Zdenka Mikulu. Spoločnou črtou, ktorá dávala zboru punc profesionálneho prejavu, bola čistotná intonácia a dobrá dychová technika. To umožnilo dirigentke stavať širokodýché frázy a vytvárať jednoliatu kantilénu, ktorú uplatnila aj v skladbe počuduhodného typu (Nedjalkov). Pozoruhodná je aj zvuková amplitúda prejavu BDZ. Evidentná bola citlivá spolupráca korepetitorky Nataši Bezekovej so zborom.

Na koncerte sa predstavil aj prípravý zbor BDZ pod vedením druhého dirigenta Dušana Billa. Uviedol skladby D. Kardoša, J. Meiera, I. Dibáka a F. Šauera. Na Slovensku sa zborová príprava začala aplikovať najprv v zbere Čs. rozhlasu, neskôr vo výberových detských zboroch — Sliečko, Zornička, BDZ. Práca s deťmi vo veku 5—8 rokov je veľmi náročná najmä po pedagogickej a psychologicko-štyľovej stránke. Malí speváčikovia dostávajú základy nielen masovej a dychovej techniky, ale aj základy dynamických, agogických a výrazovo-obsahových pojmov. V neposlednom rade je to aj psychologická príprava na koncertné vystúpenie.

Záver 1. časti koncertu patril opäť koncertnému zboru BDZ, ktorý interpretoval skladby svojho kmeňového repertoáru (Petr Eben — „Do rážova“, Václav Felix — „Smiešny, Najmilší, Veselý“ z cyklu „Päť zvonkových hlasov“).

Po prestávke BDZ uviedol skladby svetových majstrov: Antonio Lotti (Vere languores nostros), Giuseppe Verdi (Lauda alla Vergine Maria), Giovanni Palestrina (Materinské srdce), W. A. Mozart (Skúška na koncert), George Gershwin (Uspávanka), Lothar Voigtländer (Wiese grüne, Wiese, Eine dicke Familie). V polyfonii vše-

obecne prevládali čistý, kovový zvuk, prízrakný a vyrovnaný. Chýbalo do určitej miery znelé, nosné piano. Mozartova skúška na koncert bola vlastne koncertom pre malú sólistiku BDZ — Henrietu Ledárovú, ktorá svoju úlohu herecky, spevácky, aj dirigentsky (túto skladbu zbor spieval bez vedenia dirigentky Šarayovej) zvládla výborne.

Umeleckým vrcholom večera však bolo uvedenie dvoch premiérových skladieb Lothara Voigtländera. Skladby sa vyznačovali progresívnou sadzbou, ako aj využitím neobvyklých kompozičných postupov.

Záver koncertu bol do určitej miery poznačený neúmerou dĺžkou programu (dve a štvrt hodiny!). Napriek tomu, že deti naďalej spievali výborne, krivka napätia programu a pozornosti obecenstva postupne klesala. Dramaturgia koncertu sa znova vrátila k slovenským autorom. Z nich zaujali predovšetkým „4 detské zbory“ od Hanuša Domanského. Interpretácia Domanského skladbičiek znova potvrdila, že dnešným deťom vo výberových speváckych zboroch vôbec nerobí problém harmónia, ktorá nebazíruje len na terciovej stavbe kvintakordov. „Klasika“ súčasnej slovenskej vokálnej zborovej tvorby bola na koncerte zastúpená dielami A. Moyzesa — Pesničky, pesničky, Volajte, Na Jána (z cyklu Niže veľkej lúky) a E. Suchoná — Prídi ty, suhajko. Jubilejný koncert Bratislavského detského zboru sa skončil skladbou Eugena Suchoná — Aká si mi krásna, kedy sa k terajšiemu koncertnému zboru pridali aj jeho bývalí členovia.

Koncert bol nielen bilanciou doteraz vykonanej práce, ale i vzorom vývoja do budúcnosti. Zborové spievanie na Slovensku (a zvlášť v Bratislave) má veľmi široké zázemie. Absolventi z detských zborov sú platnými členmi vo vysokoškolských a ostatných dospelých speváckych zboroch. Bývalí „speváčikovia“ sa často vraciajú k zborovému spievaniu, v ktorom vidia plnohodnotné naplnenie svojho voľného času. Určite svoju úlohu hrajú nielen tieto estetické činitele, ale aj túžba po kolektíve, po spoločnej práci, po spoločných úspechoch.

NAĎA RAKOVÁ

Rozhlasový zápisník

V dňoch 3.—8. októbra t. r. prebiehal v Brne XI. ročník medzinárodnej rozhlasovej súťaže hudobno-slovných relácií Prix musical de Radio Brno. Toto podujatie je významným medzinárodným fórom, umožňujúcim tvorivú konfrontáciu moderných, progresívnych rozhlasových foriem v oblasti hudobno-vzdelávacích a hudobno-publicistických relácií. Svojím charakterom ide o podujatie ojedinelé, ktoré nemá vo svete svoj náprotivok. Každoročne sa tu stretávajú predstavitelia domácej a zahraničných rozhlasových staníc, aby prezentovali výsledky svojej práce i súčasnú úroveň hudobného vysielania v rozhlasoch.

Redakcia symfonickej, komornej a opernej hudby Čs. rozhlasu v Bratislave je tradičným účastníkom tohto zaujímavého a atraktívneho rozhlasového podujatia. Témou tohtoročnej súťaže bol „Interpret XX. storočia“ a naša redakcia pripravila reláciu pod názvom „Huslista Peter Michalica“. Chceli sme predstaviť širokému okruhu poslucháčov moderným spôsobom mladého interpreta z rôznych pohľadov. Poslucháč pozná umelca z priameho kontaktu na koncerte, či z rozhlasového vysielania a pod. Ale to je vlastne všetko. Ostatné, jeho vlastnosti, záujmy, problémy, ostávajú pre poslucháča viac-menej utajené, neznáme. Preto si relácia všimá, čo zákonite vplýva na osobnosť mladého interpreta, čo formuje a dotvára

jeho ľudský a umelecký profil — prostredie, v ktorom pracuje a tvorí, umelecké vzory, prvé skúsenosti, vlastné stanoviská, názory na problematiku súčasného hudobného diania, rodinný život, vzťahy medzi hudbou a ostatnými druhmi umenia a pod. Autori relácie — redaktori E. Čarska, E. Weidler a huslista P. Michalica — v spolupráci s pracovníkmi Experimentálneho štúdia Ing. P. Janíkom a J. Backstuberom dali relácii ideálny tvar, dokázali, že zamer, hoci nesmierne ťažký, sa podarilo realizovať. Myslí, že práve táto skutočnosť, spolu s výbornou technickou a zvukovou kvalitou, rozhodujúcim spôsobom prispela k vynikajúcemu úspechu relácie a získaniu II. ceny na Prix musical de Radio Brno. (Prvá cenu získal Rozhlas a televízia Brusel za reláciu „Interpret XX. storočia“, druhú spolu s nami Süddeutscher Rundfunk NSR za reláciu „Schola Cantorum Stuttgart“, 3. cenu získal Rozhlas a televízia Varšava za reláciu „Byť sám sebou“.) Do XI. ročníka sa prihlásil dostal najväčší počet rozhlasových staníc v histórii súťaže, čo ešte viac zvyšuje dosiahnutý úspech. Po vylučovaní kole postúpilo do súťaže 19 relácií (z Moskovského rozhlasu, Rozhlasu NDR, Poľského rozhlasu, Maďarského rozhlasu, Čs. rozhlasu Bratislava, Praha, Brno a Plzeň, BBC, Rozhlasu a televízie Lubľana a Skopje, Rozhlasu a televízie Brussel a Bremen a ďalších 5 rozhlasových staníc z NSR). Programy hodnotila 13-členná medzinárodná porota, zložená zo zástupcov rozhlasových staníc OIRT a EBU. Súťaž mala vysokú úroveň a bola demonštráciou súčasných možností rozhlasu v procese prezentácie hudobných hodnôt, tradičných i tvorivo vynaliezavých, či experimentálnych prístupov k danej téme.

V mnohom bola inšpiráciou pre našu prácu i dokladom toho, že sme postúpili v mnohom dopredu. V 11-ročnej histórii tejto súťaže je to vôbec prvá cena, ktorá bola udelená rozhlasovej stanici zo Slovenska.

H. DOMANSKÝ

VI. NÁRODNÝ FESTIVAL detských speváckych zborov „Sviatky piesní Olomouc 77“ bol v dňoch 7.—11. septembra t. r. Tento festival s medzinárodnou účasťou je vrcholnou akciou ČSR v oblasti českého zborového spevu. V rámci nesúťažnej festivalovej prehliad-

ky bola t. r. národná súťaž detských speváckych zborov ČSN o „Zlatú palmu 77“. Zo zahraničných súborov tu vystúpili deti z Plovdivu, študenti z Tbilisi, detský zbor Bartók zo Szegedu a nemecký zbor strednej školy G. F. Händla z Berlína. TRI ORGANOVÉ SKLADBY

Leuša Janáčka, ktoré vo svojej autovej edícii vydal Panton, sa datujú z roku 1875. Vznikli pod priamym pedagogickým vedením riaditeľa pražskej organizácie školy F. Z. Skuherského. Sú dokladom tvorivej kompozičnej činnosti v Janáčkovom ranom skladateľskom vývoji.

Medzinárodná tribúna mladých interpretov

Špecifickou črtou, odlišujúcou BHS od ostatných európskych festivalov je silné zastúpenie mladých interpretov. Po určení Bratislavy za centrum prehliadky mladých koncertných umelcov socialistických krajín (Interpódium sa tu koná od r. 1970) stala sa slovenská metropola aj hostiteľom a organizátorom akcie MHR pri UNESCO — Medzinárodnej tribúny mladých interpretov, ktorá tento rok vstúpila do IV. ročníka. Zamerala sa na sólistov-instrumentalistov. Tohtoročnú MTMI predchádzalo vlnajšie výberové kolo, z ktorého komisia určila 15 postupujúcich. A tak sa na koncertnom pódiu v rámci 6 podujatí predstavilo 13 účastníkov, z ktorých výberová porota určila 4 laureátov.

Organizačné nedotiahnutosti a neustále odriekania umelcov poznamenali aj tento koncertný cyklus BHS. Organizátori nestihli prepísať termíny na vstupenkách a tak jednotlivé akcie začali oneskorene, čo rozhodne nie je dobrou vizitkou festivalu. Neúčast sovietskej klaviristky E. Andžaparidze a Vane Milanovovej z BLR a ďalšie nepriaznivé okolnosti (nevykurené cvičné miestnosti pre SOCR, závažky dirigenta Patócsa vo Viedni) zapríčinili, že



Francúzsky klavirista C. Katsaris — úspešný účastník MTMI.

Snímka: V. Hák

torná zaangažovanosť rozhodli však napokon o jeho laureátstve.

Duo sestier Güher a Süher Pekinelových z NSR sa predstavilo na záverečnom koncerte Svetového týždňa hudby pod taktovkou Z. Košlera. Fascinovalo predvedením štýlovo správne pochopeného i technicky suverénne zvládnutého Mozartovho koncertu pre dva klavíry Es dur (KV 365). Ideálna rovnováha farby tónu, citenia, prístupu i pochopenia je výsledkom nielen dôkladnej prípravy, ale aj rovnakých fyziologických predpokladov.

Ďalšia laureátka (vlnajšia víťazka Bachovej súťaže v Lipsku) — švédka huslistka Nilla Pierrou upútala predovšet-

cherini sa svojou hĺbkou, krásou tónu, disciplínou a v neposlednom rade aj nadpriemernou technickou vyspelosťou najviac priblížil k ideálu rovnováhy medzi zložkou racionálnou a tvorivo-emocionálnou.

Brazílsky gitarista Dagoberto Linhares v Aranjuezskom koncerte Joaquína sústredil sa viac na veľkorysé zameranie na celkový účinok, pričom prehliadol rad dôležitých detailov i intonačnú precíznosť.

Klarinetista Michael Simm (NDR) v súlade s dychárskou školou svojej vlasti nasadzoval rovný, pomerne málo ohybný a nie dostatočne diferencovaný tón, ku ktorému pristupovala pre náš vkus určitá strohosť, až suchopárnosť prejavu.

Účasť dvoch súborov rovnakého obsadenia Dychového kvinteta Hudobnej mládeže MER (I. Kovács — flauta, G. Dénes — hobojs, K. Berkes — klarinet, Z. Zemplényi — lesný roh a Gy. Hortobágy — fagot) a Bratislavského dychového kvinteta (V. Samec — flauta, V. Mailý — hobojs, J. Luptáček — klarinet, J. Illés — lesný roh, F. Machats — fagot) ponúka skvelú príležitosť na porovnanie. Ich vystúpenia sa totiž podstatne líšili tak v dramaturgii, celkovom prístupe, ako aj vo zvukovom ideáli. Maďarský súbor tvoria vynikajúci hráči. Na pódium nastúpili s poslucháčsky náročným, dramaturgicky objavným programom ako ich konkurenti. Pri výbere sledovali cieľ uplatniť sólistické ambície svojich členov, vo výslednom zvuku majú však väčšie rezervy ako slovenský ensemble a aj ich modelácia fráz nie je taká prirodzená a tvárna. Najväčšou devízou nášho súboru bola štatnosť prejavu, zrelší a nie príliš prešpekulovaný prístup, ktorý však vyžadovala disciplína, kultúra tónu i vyrovnanosť súhry.

Nórsky klavírny Trio Oslo (Jens Harald Bratlie — klavír, Stig Nilsson — husle a Aage Kvalbein — violončelo) je súborom plnokrvných hudobníkov. (Toto konštatovanie sa vzťahuje v prvom rade na huslistu.) Elektrizujúca iskriivosť prejavu, výrazová uvoľnenosť a osobitá atmosféra (menej už umelecká rozvaha a uvedomelá kultivovanosť výrazových prostriedkov) patrili nesporne k tomu najzaujímavejšiemu, čo sme počuli na tohtoročnej MTMI.

SKO Žilina prekvapil vypracovanosťou a pohotovosťou sprievodu 3 účastníkov MTMI (dirigent Eduard Fischer), v čom vidíme výsledok sústavnej a poctivej práce tak dirigenta ako i ambícií hráčov. Sprievod SKO dosahoval vysoké parametre svojich posledných vystúpení (dirigent B. Warchal).



Wolf-Dieter Batzdorf, huslista z NDR.

Snímka: V. Hák



Brazílsky gitarista Dagoberto Linhares zožal pri svojom vystúpení veľký úspech u obecenstva.

Snímka: V. Hák

pre prvé podujatie Tribúny zostal napokon iba jeden účastník.

Ak hodnotíme IV. MTMI v kontexte úrovne predchádzajúcich ročníkov, nemôžeme jej uprieť vzostupnú líniu umeleckej kvality, ktorá u všetkých účastníkov bola prinajmenej nadpriemerná a porota nemala ľahkú prácu pri výbere 4 laureátov.

V oblasti klávesových nástrojov predstavili sa traja účastníci a dvaja z nich získali laureátske tituly. (Švajčiarsky čembalista Michel Kiener zaujal technicky vypracovaním, vybušenosťou sadzby a štýlovou čistotou, ktorú však príliš uprednostnil. Absencia výraznejšieho osobnostného vkladu rozhodla, na koniec o jeho neúspechu pri získaní titulu laureáta.)

Francúzsky klavirista Cyprien Katsaris (hral ako jediný na I. koncerte Tribúny) je sugestívnou tvorivou muzikantskou osobnosťou s veľkými, mimoriadnymi virtuóznymi predpokladmi. Nedokázal sa dostatočne vyrovnat so ťažebnou a výrazovou problematikou štýlu v Brahmovom 2. klavírnom koncerte B dur a príliš vnášal do svojej hry mladickú bujarosť i určité sklony k virtuózne-nej exhibícii. Intenzita citového ponoru, nadmerné virtuózne predpoklady i bohaté diferencovaný tón, ale najmä vnú-

kým živým, pulzujúcim, ale na druhej strane disciplinovaným prejavom s krásnym tónom v Bachovom Huslovom koncerte E dur (BWV 1042). Na jej úspechu sa nemalou mierou podieľali aj strádavky, ktoré jej zapožičal jej pedagóg — známy belgický huslista André Gertler.

Ďalší huslista — Wolf-Dieter Batzdorf z NDR — uviedol tiež Bacha (Huslový koncert a mol BWV 1041). Svojím trochu suchým prístupom, ktorý vyznieval akademicky a navyše (najmä vo finále) aj intonačnými nedotiahnutosťami, nemal nádej na výraznejší úspech.

Ani jeden z troch violončelistov ne získal laureátsky titul. Zaslúhou výberu štýlovo veľmi príbuzného, ba temer totožného programu poskytovala táto trojica skvelú príležitosť na porovnanie. Švajčiari Thomas Demenga vystúpil s Haydnovým koncertom C dur, Bulharka Seta Baltajanová s Haydnovým koncertom D dur a (podľa nášho názoru) najpozoruhodnejšia Mária Kliegelová z NSR s koncertom B dur od Luigiho Boccheriniho. Výkony týchto troch hudobníkov oscillovali medzi úzkostlivým rešpektovaním požiadaviek Demengu a preexponovaním vnútornej zaangažovanosti, ktorá neraz prekračovala hranice štýlovosti (Baltajanová). Kliegelovej Boc-

Interpódium — nesúťažná prehliadka mladých koncertných umelcov socialistických krajín — vstúpilo do ôsmeho ročníka svojej existencie. Po znamenitých výkonoch účastníkov MTMI stálo IP '77 nevyrovnanosťou umeleckej úrovne svojich produkcií a popoludňajšími termínmi koncertov v tieni MTMI. Z tejto skutočnosti vyplýva potom aj problematickosť akcie, ktorá okrem toho, že je odrazovým mostíkom mladých, mala by byť zároveň umeleckým prínosom festivalu.

Tohtoročné Interpódium sa zameralo na prehliadku komorných súborov, medzi ktoré boli zaradené aj tzv. sonátové duá, čo v skutočnosti predstavovalo sólovú prezentáciu (sláčikové alebo dychové nástroje) so sprievodom klavíra. Sympatickou črtou dramaturgie vystúpenia každého súboru bolo propagovanie tvorby autorov materskej krajiny. V štatistickom prehľade pozostávalo IP '77 z 5 popoludňajších matín, na ktorých vystúpilo 8 súborov: jedno fanfárové kvinteto, 2 kvarteta, jedno klavírne trio a 4 sonátové duá (s flautou, hobojsom, husľami a violončelom).

S výnimkou usporiadateľskej krajiny, ktorá bola na Interpódium zastúpená dvoma komornými ensembliami, každú socialistickú krajinu reprezentoval jeden súbor (nezúčastnilo sa Poľsko, Rumuni boli prihlásení, ale nepišli).

Renesančné dychové kvinteto z MER (P. Petz, J. Csiba — trúbka, P. Füzes — lesný roh, I. Farkas — pozauna, M. Wrchowsky — tuba) je solídny, no v koncertnej praxi u nás pomerne málo frekvencovaným telesom. (V Maďarsku vykonáva zrejme funkciu, ktorú u nás plní Fanfárový súbor Konzervatória.) Výkon maďarského telesa vyznačoval sa imponujúcou intonáciou s malým množstvom kazov, obdivuhodne kvalitnými jemnejšími odtienkami a pomerne úspešne korunovanou snahou o rešpektovanie terasovitej barokovej dynamiky. Aj keď kvinteto nemá zrejme k dispozícii veľký výber repertoáru, dramaturgia jeho vystúpenia bola zaujímavá najmä zásluhou spoluúčasti autorov hudby XX. storočia (F. Hidas, M. Forsyth a i.). Skoda, že fortissimový zvuk súboru znel v komorných priestoroch Zrkadlovej sieňe príliš silno a úporná snaha o čo najvyrovnanější súhrn bránila hráčom dosiahnuť presvedčivejšiu životnosť interpretácie. Sympatické bolo úspešné „zaskočené“ ensemble za neprítomné rumunské teleso.

Profesionálne Tilevovo kvarteto z BLR (G. Tilev, S. Marinov, O. Stančev a J. Bajrov) patrilo k ensembliom s najvyšším priemerom veku svojich členov. Skoda, že sa tento fakt neodzrkadľoval adekvátne aj na zrelosti a kvalite výkonu. Ich interpretačným ideálom je presvedčivosť a plnokrvnosť, ale žiaľ na úkor zvukovo-technického vypracovania partov.

Výkon bulharských hostí vyznel rozpačite aj zásluhou vynikajúceho českého súboru — Doležalovho kvarteta (M. Puklický, J. Kekula, K. Doležal a V. Laixner). Jeho vystúpenie bolo úspešnou reprimou vynikajúcej kvality, dramaturgie a uvedomele formovaného tvorivého nadšenia z trenčiansko-teplíckej Prehliadky mladých koncertných umelcov. Súbor si zrejme veľmi dobre uvedomuje najvyššie tromfy svojho naturelu a podľa toho si zostavil aj dramaturgiu svojho Interpódiového vystúpenia. Sympaticky vyznela jeho snaha o presvedčivosť podania ne-tradičného slohu T. Salvu (jednočasťové sláčikové kvarteto 3 b) i bohatstvo fantázie, dravosť a zmysel pre kontrasty i sláčikového kvarteta L. Janáčka.

Slovenské trio v zložení M. Lapšanský — klavír, J. Špitková — husle a J. Podhoránsky — violončelo, ktorého členovia sú poprednými slovenskými sólistami a pičkovými reprezentantmi mladšej generácie domácich interpretov, predstavilo sa (podľa očakávania) ako vynikajúce teleso s oprávnenou aspiráciou stať sa do prvého radu medzi slovenské komorné ensembles. Jeho obsadenie je z hľadiska domácej relácie priam ideálne tak z hľadiska kvality ako i skúseností a schopností jednotlivých hráčov. Otázka jeho ďalšieho vývoja je však nerozlučne spätá s problematikou sústavnej a cieľavedomej spolupráce (každý z umelcov má t. č. trvalé pôsobisko v inom meste). Výsledkom výkonu telesa bolo komorné muzifikovanie par excellence. Kultivovaný, muzikálny klavír s vyhraneným štýlovým cítením M. Lapšanského, inteligentný, rozvážny, tvorivý, „ženskosť“ uplatňujúci prístup J. Špitkovej, vysoké technické parametre, výborná intonácia, široká dynamická škála, živosť, temperament i rozvaha J. Podhoránskeho boli znakmi ich hry. Start bol úspešný iste aj z hľadiska záujmu zahraničných agentúr. Dúfajme, že sa súbor nerozpadne a na tom



Sovietsky violončelista Vagran Saradžian s klavírnym sprievodom Sergeja Saradžiana vystúpil ako sonátové duo na Interpódium a patrili k jeho najúspešnejším účastníkom. Snímka: V. Hák

Interpódium '77

krásnom, čo už vytvoril, dokáže budovať ďalej.

Doposiaľ najreprezentatívnejších účastníkov v porovnaní s minulosťou vyslala na tento ročník IP Kuba. Sonátové duo, pozostávajúce z flautistu A. Corralesa a z klaviristu R. Urbaya, zaujalo svojou muzikalitou s určitým romantickým náterom, kultivovanosťou výrazových prostriedkov a širokou paletou výrazu (od jemnej poetickej lyriky po hutné, dramaticky vyhrtené úseky). Tón Corralesovho nástroja je mäkký, okružlý, frázy modeluje plasticky, vytvárajúc pred poslucháčom dojem napnutej a pružnej tetivy a aj v pasážach je intonačne istý a elegantný. Bohatstvom fantázie, technickou suverenitou a pestrú diferenciaciou tónu ničím nezaostával za ním ani klavirista R. Urbay. I dramaturgia ich vystúpenia bola zostavená starostlivo a poslucháčovi poskytovala možnosť získať ucelený pohľad o tvorivej aktivite hráčov i o ich schopnosti pochopiť a odlišiť štýl. Za osobnej prítomnosti Haralda Gramatgesa, kubánskeho skladateľa, štátnika a diplomata v jednej osobe, odznela na vzornej úrovni svetová premiéra jeho skladby Móvil III, ktorá zosyntetizovala výdobytky avantgardnej hudby súčasným využívaním radu nehudobných zdrojov zvukov, vždy však vkusne, odôvodnene. Presvedčivosť a suverenita, s akou stvárnilo duo toto dielo pri jeho svetovej premiére predstavovala nielen prínos v rámci IP, ale celého festivalu.

Juhoslovenské duo huslistu Blagoja a klaviristky Ivety Dimčevských, po pomerne solídnom Mozartovi a po premiére „Slovanskej“ sonáty od Josipa Slavenského, doslova sklamalo nevydareným predvedením záverečnej Sonáty pre husle a klavír „Diaboly trilok“ od G. Tartiniho. Neistota intonácie, pamätové zakolísanie a z toho prameniaci nejasnosť koncepcie vzbudzovali rozpaky a zrejme i čiastočne skreslený dojem o ich možnostiach.

Weimarské duo tvoria hobojsa Uwe Kleinsorge a klavirista Peter Waas. Ich výkon ovládala disciplína a zámerná asementálnosť výrazu. Kleinsorge nasadzuje tón pevne a vedie ho bez zakolísania. V oblasti dynamickej palety je skromný a v technicky exponovaných miestach zatiaľ nie dosť istý (pri rýchlych pasážach a najmä pri prefukovaní). Je skôr kantilénovým, než technickým hráčom, má však rozhodne perspektívu. Waasov klavírny tón je zasa príliš tvrdý a znie sucho. S týmito vlastnosťami vyznel presvedčivejšie Händel (sonáta c mol) i II. časť Saint-Saënsovej Sonáty.

Vystúpenie Sonátového dua z Arménskej SSR — violončelistu Vagrama a klaviristu Sergeja Saradžianovcov patrilo k príjemným prekvapeniam. Vagram je výborne technicky pripravený a muzikálne vyspelý hráč so záľubou v dramaticky vyhrtených úsekoch skladieb. Nie je mu vzdialený ani svet vzdušnejšej ľahkosti a delikátnosti (7 variácií na tému z Mozartovej opery „Čarovná flauta“ od Beethovena). Je typom, ktorý sa dokáže bytostne stotožniť s interpretovaným dielom, neraz i za cenu príliš osobnostného prístupu. Transkripcia „Vokalis“, op. 34, č. 14 od S. Rachmaninova bola mu príležitosťou k demonštrovaní sústredeného prístupu k problematike kantilény. Dokázal vyčariť krásny spevný tón s hlbokým, mužným lyrickým podtónom. Fascinujúce napätie so schopnosťou vystavby monumentálnych plôch patrili ku druhému pólu umelcových kvalít. Sergej Saradžian podal premyslený a spoľahlivý výkon, stojaci však svojím odosobneným prístupom v tieni tvorivej intenzity jeho brata.

V. ČÍŽIK

Slovenské kvarteto

Slovenské kvarteto vystupuje v súčasnosti v zložení A. Móži a M. Nemec — husle, M. Telecký — viola a J. Sikora — violončelo. Pre týchto neobyčajne skúsených a osobnostne zreých hudobníkov je príznačná dávka umeleckej disciplíny, s akou pristupujú k svojim interpretáčnym úlohám, ďalej zvukovo i výrazovo bohatá nuansovanosť pri dešifrovaní notového zápisu, precízna čistota kolektívnej intonácie a zmysel pre vystihnútie štýlových odlišností.

V repertoári Slovenského kvarteta je veľa pôvodnej domácej tvorby, ktorú na koncerte v rámci BHS (1. X. o 16. hod. v Zrkadlovej sieni) zastupovalo 1. sláčikové kvarteto O. Ferenczyho. V kontexte jeho tvorivej biografie je to závažný opus, prinášajúci mnoho z typických znakov autorovho rukopisu. Obzvlášť individuálne koncipoval Ferenczy priebeh strednej, pomalejšej časti, ktorá neplní len funkciu kontrastu, uvoľnenia medzi brisknými okrajovými časťami, ale sama je akousi „mikrodrámou“, citovo vypätou a formálne zložitou. Slovenské kvarteto položilo dôraz práve na uchopenie tohto Moderata, do neho vložilo najväčšiu intenzitu prežitia a veľmi podnetne práve vo vzťahu k nemu posunulo vyznenie rýchlych častí do tlmenejšej, kludnejšej, meditatívnejšej polohy. Poňatie Slovenského kvarteta môžeme označiť za naozaj tvorivé, lebo postavilo do nového svetla samotný charakter Ferenczyho hudobného vyjadrovania, podčiarklo kontinuitný prvok v jeho širokom náladovom a expresívnom ambite.

K stému výročiu narodenia E. Dohányiho uviedlo kvarteto za spoločníkov P. Kováča, 2. klavírne kvinteto es mol, op. 26 tohoto významného bratislavského rodáka — klavírneho virtuóza, dirigenta, organizátora a skladateľa. Poslednej činnosti sa mohol venovať iba sporadicky a nečudo, že jej výsledky sú dnes prakticky zabudnuté: Dohányi bol totiž perfektným príkladom tvorivého ekleticizmu, menšej invencie a povrchné efektnej páčivosti, hraničiac s plytkosťou. To všetko sa dalo vypočít z uvádzanej skladby, najmä z Intermezza, v ktorom rozvinul všetky možnosti ľahkého salónneho žánru. Pochopiteľne, skladba je nástrojovo vďačná, klavírny part nezaprie ruku virtuóza, semtam zaznie slubný nápad, ale celok vyznel, i pri všetkej snahe interpretov, iba ako mdlý odlesk veľkého, cituplného romantického umenia. Preto sme v rozpakoch — máme zaregistrovať dramaturgický počin usporiadateľov (respektíve programovej komisie) do rubriky klavírov, či záporov? Osobne sa prikláňam k tomu druhému.

Po prestávke zaznelo v podaní nášho popredného komorného súboru Sláčikové kvarteto Es dur, op. 51 od A. Dvoráka. Zmysel pre slovanskú kantilénu, potrebná mäkká lahodnosť zvuku, prirodzené plynutie hudobného prúdu (tu neseného v rovine „objektívneho“ odstupu od matérie, pri ktorom je citový stav samotného skladateľa v úzadí), — všetko sa spojilo do presvedčivého celku, výstižne demonštrujúceho kvality Slovenského kvarteta: bol to nesporný výkon európskej úrovne a vhodne zapadol do osláv Medzinárodného dňa hudby a prvého dňa Bratislavských hudobných slávností.

I. PODRACKÝ



Budapešťiansky komorný orchester

Súčasná maďarská hudobná kultúra získala za posledné roky silnú pozíciu v medzinárodnom meradle. Zdá sa, že maďarská „škola“ kráča v šľapajách donedávna takej úspešnej poľskej hudby — i keď za ňou nesporné zaostáva v priebojnosti, novátorstve, prevyšuje ju na druhej strane kompaktnosťou, spoločnými znakmi, ktoré nachádzame v hudobnej výpovedi generácie rozvrstvenej skupiny autorov, opierajúcej sa o príbuzné estetické ideály.

Tento dojem sme aspoň mali z koncertu Budapešťianskeho komorného súboru, špecializujúceho sa od založenia v r. 1968 výlučne na súčasnú produkciu. Vznikol z iniciatívy skladateľa a dirigenta Andrása Mihályja, ktorý stojí dodnes na čele telesa a vypracoval ho na vynikajúcu umeleckú úroveň. Jeho základom je noneto a k nemu sa podľa potreby pripájajú bicie nástroje, klavír, čembalo, harfa, cymbal a iné. To umožňuje autorom, píšucim pre súbor, realizovať rozmanité zámery i kombinácie a dosiahnuť veľkú zvukovú variabilitu. Členovia sú technicky na výške, a čo je oveľa dôležitejšie, majú pre moderný výraz vypestovaný zmysel. Potvrdili to v skladbách Musica concertante od A. Szöllösyho, kantáte Nočná jazda koňom od K. Lendvaya, kde sólový part výrazovo plasticky a sugestívne stvárnila Z. Barlayová

(hoci inak nedisponuje mimoriadnym hlasovým materiálom), ďalej zaznela Musica notturna E. Székeľyho, Komorná hudba pre 11 hráčov R. Marosa a Komorná hudba pre 15 interpretov z pera umeleckého vedúceho súboru A. Mihályja. Spoločný estetický ideál, o ktorom sme hovorili na začiatku, by sa dal stručne vymedziť ako snaha o inštrumentačnú nápaditosť a hlavne komunikatívnosť, opierajúcu sa o priezračnú sadzbu a úsporné prostriedky „minimal music“. Zrejmý vplyv Weberna sa tu spája s bohatým kolorovaním, jemné folklórne alúzie so zvládnutím proporcií a plôch, rešpektujúcich možnosti percipovania, akordika je redukovaná na mäkké harmónie a preto celkový obraz dáva uchu počuť novej eufónie. Takýto typ hudby nevyžaduje maximálne sústredenie, nechce riešiť „večné“ otázky, neponára sa do prílišných hĺbok, kde by mu zo strany poslucháčov mohlo hroziť prípadné neporozumenie. Preto aj u väčšiny uvádzaných skladieb zaujal v prvom rade náladotvorný aspekt (Lendvay). Na záver treba spomenúť, že v programe koncertu Budapešťianskeho komorného súboru, ktorý priniesol ozajstné poslucháčske zážitky, figurovalo aj Noneto Jozefa Sixtu; maďarskí hostia ho interpretovali prvotriednym spôsobom.

I. PODRACKÝ

Koncert ľudovej a tradičnej hudby

Pri príležitosti VIII. ročníka Prix de musique folklorique de Radio Bratislava a Medzinárodného dňa hudby sa uskutočnil 1. októbra v divadle P. O. Hviezdoslava koncert ľudovej a tradičnej hudby. Okrem skupín zo Slovenska (z Važca, Štrby, Hrochole, Detvy, Zemplína, Raslavíc a Terchovej), z Čiech (z Postřekova) a Moravy (Hornácko), vystúpili v programe aj skupiny z Južoslávie a z Bulharska a sólisti z NSR, Tunisu a zo Španielska. Tento rôznorodý program — rôznorodý nielen čo do regionálneho zoskupenia, ale aj čo do hudobných kvalít — sa usporiadateľom nepodarilo zjednotiť. Hľadanie príčin by asi zabralo viac priestoru, ako tomu môže venovať rozsah glosy. Preto len niekoľko poznámok na margo usporiadateľov.

Autorskej trojici O. Demo, S. Dužek a S. Švehlák sa nepodarilo vytvoriť rámec, v ktorom by sa nepocíťovala náhodnosť sledu jednotlivých vystupov. Aj keď berieme do úvahy ťažkosti zostavovania programov zo súborov, o ktorých vopred nič nevieme, neospravedlňuje to autorskú nevynachádzavosť. Program pôsobil heterogénne a nepripravené. Výrazne to napríklad podčiarkoval chaotický výber diapozitívov, ktoré mali dotvárať prostredie, z ktorého interpret pochádzal. Nepochybne sme si spomenuli na vlnajúci program, v ktorom mali ísť autori oveľa šťastnejšiu ruku, keď stihli k medailám Kulicha. Bolo to čisté, mysliteľné i esteticky účinné. V tomto roku premiety vari všetko, čo mali po ruke. Od lacných turistických prospektov, cez pamätníky starej kultúry a prírodné krásy, až k dokumentom hudobnej povahy. Výsledok bol primeraný tejto príprave. Autori scény a réžie, podľa nášho názoru, neprevýšili úroveň autorskej prípravy. Scéna V. Suchánka vplyvom rušivých tieňov pôsobila nekludne, plocha, na ktorú sa premietali diapozitívy bola príliš nasvietená a obrazy nezrozumiteľné. Réžia S. Nosdla nechala vyníeť mnohé statické a neprirodzené prejavy účinkujúcich a v závere stáhla ku konvenčnému hromadnému nástupu účinkujúcich na scénu (dá sa robiť záverečná gradácia len mechanickým nástupom všetkých účinkujúcich?), čo bolo opakovaním bezvýhodiskovosti estrádnych vystúpení našich súborov.

Obecenstvo reagovalo na vystúpenia súborov i sólistov veľmi srdečne a zdá sa, že spoločenský ohlas programu bol priaznivejší ako naznačujú tieto poznámky. Prejavy autentického folklóru prežívajú svoju renesanciu. Obecenstvo si uvedomuje, že je v nich ukrytý väčší myšlienkový obsah a výpovedná hodnota ako v prejavoch amatérskych súborov a dychtivo navštevuje všetky programy, v ktorých môže nositeľov autentického folklóru vidieť „na živo“. V prípade tohto programu zvyšovala atraktivnosť účasť účinkujúcich z iných kultúr, skutočnosť, že ide o program Medzinárodného dňa hudby a pod. Kladný divácky ohlas z vystúpenia v Divadle P. O. Hviezdoslava možno teda chápať aj tak, že obecenstvo, keď vidí známe folklórne skupiny a sólistov, je ochotné tolerovať nedostatky, ktoré súvisia s ich uvedením na scéne. Nazdávam sa, že kvôli tomuto diváckemu pochopeniu by sa nemalo s autentickým folklórom narábať neuvážene. Jeho uvádzanie na scéne by sa nemalo pokladať za obdobu estrádneho, cirkusového alebo zábavného programu, práve naopak, malo by sa zdôrazňovať, že je porovnateľný s vážnosťou, myšlienkovou a estetickou hĺbkou ktoréhokoľvek vyspeleho umeleckého prejavu.

I. PODRACKÝ

Z diel sovietskych skladateľov

Komorný koncert z diel sovietskych skladateľov pri príležitosti 60. výročia VOSR (Klarský 6. X. 16,00) priniesol po jednej ukážke z tvorby Karena Chačaturiana, Miroslava Skorika (o ktorom sme sa z programového bulletinu nedozvedeli vonkoncom nič, ani len rok narodenia), Gazizy Žubanova, Borisa Čajkovského a Genadija Banščíkova.

Posledne menovaný patrí do najmladšej generácie vlny sovietskej hudby, preto sme boli obzvlášť zvedaví na jeho Sonátu pre flautu a klavír. Jej koncepcia je prostá: od nástupu sólovej flauty smeruje cez úsek spoluznenia obidvoch nástrojov k veľkej kadencii klavíra, po ktorej príde akási zrkadlová repríza. Tento pôdorys naplnil Banščíkov zvláštnou, staticky prostou hudbou, invenčne dokonca až prostoduchou. Možno, možno to bolo jeho zámerom, práve toto ide jedno-ducho o inštruktívnu literatúru — nevedno; ťažko z jedného počutia posúdiť. Domnievame sa však, že dramaturgii podobných „monotematických“ akcií by bolo treba venovať väčšiu starostlivosť. V praxi to totiž vyzerať tak (naznačili to viaceré predchádzajúce koncerty práve zo sovietskej tvorby), že sa vezmú noty, ktoré sú práve poruke a pre ktoré máme vhodných interpretov a koncert je dramaturgicky pripravený. Niekedy — a BHS boli jedinečnou príležitosťou — by nezaškodilo ísť cestou cieľavedomého výberu hodnôt. Aby sme nemali skreslený obraz o jednotlivých autoroch a sovietskej hudbe ako takej, aby sa na našich pódiách nepríživukovala iba jej známa mnohotvárnosť, ale aj vývinové trendy a špičková kvalita. Vráťme sa však k Banščíkovovi, ktorý neposkytol dostatočný priestor vynikajúcemu VI. Brunnerovi, zato však sme zaznamenali obdivuhodný výkon

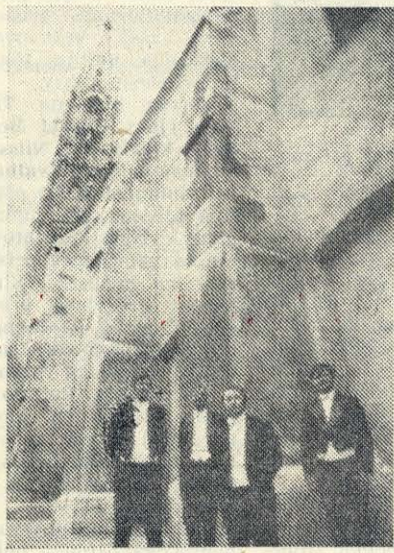


Klavírne duo S. Zamborský a P. Kováč po svojom vystúpení. Snímka: V. Hák

R. Macudzinského pri klavíri a aj súhra obidvoch umelcov bola príkladná.

Osviežením bola „parodistická“ Sonáta pre dva klavíry B. Čajkovského, ktorú našťudovali P. Kováč a S. Zamborský. Nie je to však paródia zlostná, s ostrými ironickými šľachmi, ale skôr vtipne úsmevná, nadväzujúca na líniu rozkošných hudobných žartíkov, aké nájdeme už u Haydna a v ruskom dedičstve u Musorgského a Prokofieva. V Ozvenách autor plne využil špecifickosť zvoleného nástrojového obsadenia, v Hlasie polí napodobnil impresionistickú techniku a v Etude sa pozabával s tóninou C dur a všetkými etudovými „tahmi“. Zamborský a Kováč podali skladbu objektívnym spôsobom, hrali noty tak, ako mali napísané a aj tým docielili zosilnenie komického efektu. Je zaujímavé, že dvaja mladí klaviristi s ustáleným typovým profilom sa v duu navzájom prispôbujú: Kováč sa stáva uvoľnenejším a Zamborský prenantnejším.

Medzi píšucimi ženami patrí kazašskej skladateľke G. Žubanovej popredné miesto. Jej Sláčikové kvarteto je presvedčivou ukážkou pôsobivosti folkloristickej orientovanej hudby. Interesantný je už samotný motívový materiál, ktorý autorka zaranžovala pre štyri sláčiky bez toho, aby podstatne modifikovala jeho charakter, či konfrontovala s iným systémom hudobného myslenia. Vo využití kvartetového zvuku a riešení tektoniky sa však prejavila jej vyspelá technická erudícia i nenasilná úprimnosť výpovede. Filharmonické kvarteto (J. Skořepa, A. Lehotský, J. Petrovič, P. Šochman) zvládlo skladbu na dobrej profesionálnej úrovni. Rezervy — a to je pri pomerne mladom komornom telese pochopiteľné — sú vo vyjadrovaní spoločného „dýchania“ od ešte nepočutého k už zaniknutému tónu; to nie je len technický faktor nasadzovania odsadzovania, smykov, či frázovania, ale ono kvalitatívne vyššie štádium súhry, schopné vyvolať pri najlepších kvarte-



Filharmonické kvarteto. Snímka: V. Hák

tových ensembloch údiv a nadšenie poslucháčov.

Vo zvyšných dvoch skladbách, Sonáta pre husle a klavír od K. Chačaturiana a M. Skorika sa predstavil nový člen Slovenského komorného orchestra Jozef Kopelman, ktorého na klavíri sprevádzal A. Cattarino. Spomenuté skladby má akiste našťudované ešte z čias svojho pôsobenia v Kyjeve. Čo bolo zjavné z výrazovej plnosti a technickej bezproblémovosti, s akou ich predniesol. Kopelman je typom umelca, ktorý ideálne spája emocionálny vklad a rozumovú kontrolu, takže jeho podanie je vyvážené, má v sebe šťastnosť i váhu. V interpretačnej rovine Kopelman presvedčil o svojom veľkom talente a naša nepočitná skupina koncertných huslistov v ňom získala cennú posilu. Kým u Chačaturiana je nápadná až akademizujúca precíznosť tvorivých postupov, Skorik vyznel zaujímavejšie a originálnejšie.

BHS BHS BHS BHS BHS BHS

Godunovov návrat

M. P. Musorgskij: Boris Godunov. Národná hudobná dráma v 10 obrazoch podľa A. S. Puškina a N. M. Karamzina. Opera Slovenského národného divadla. Premiéra 2. októbra 1977 v rámci BHS. Dirigent T. Frešo, režisér B. Kriška, zbor-majster L. Holásek, scéna L. Vychodil, kostýmy H. Bezákova, pohybová spolupráca B. Slovák. Zbor a orchester opery SND. Sólisti: O. Malachovský, F. Zvarík a. h. (Boris Godunov), M. Kopačka (Grigorij), dr. Gustáv Papp (Sujskij), S. Janči (Varlam), V. Schrenkel (Misail), P. Gábor (Jurodivý), J. Spaček (Pimen), N. Hazuchová (Fiodor), A. Czaková (Xénia), L. Baricová (Marína Mnišková), O. Hanáková (krémárka), J. Martvoň (Rangoni), ďalej M. Meierová, S. Hudec, R. Szűcs, A. Kúrňava, A. Judt, F. Subert, J. Wiedermann, J. Koritko, A. Baránek, V. Nouzovský, S. Beňačka, B. Šimanovský.

Trpký, tragický obraz dávnych dní, rýchle zablysknutie, oslepujúce svetlo a čierna tóna, smiech a hrčanie, hriech a výčitky svedomia, veľké davové vízie, barbarská žiara, ázijské bubny a hlahol moskovských zvonov, symfónia v byzantskom zlate a v slovanskej čierne, z veľkosti a v bolesti zrodený Musorgského odkaz dožil sa, ako nejdenný kongenálny výtvor, priazne upravovateľov. Z Borisa zostali potomkom alternatívne formy a rad upravovateľov otvára Rimskij-Korsakov — umeleckou prácou, ak sa zmierime s tým, že málokto silná osobnosť sa dokáže bezozvyšku odovzdať dielu druhej, neprispôbovať si ho, pri všetkej bezúhľadnosti zámeru, na svoj obraz. Pestrý je aj osud výkladov Musorgského diela, odrážajúci sa vo viacerých verziách, v selekcii obrazov, v určovaní poradia, v kráteníach či v znovunájdení obchádzaných miest. Inscenátori v SND sa obracajú na Korsakova a prijímajú P. Lammom prinavrátenú scénu pred chrámom Vasila Blaženého, obraz, ktorý má pre dielo kľúčový význam — konfrontáciou cára a pocity lu-

du „objektívizujúceho“ Jurodivého. Dramaturgická koncepcia terajšej inscenácie Borisa je cenným krokom smerom k myšlienkovému celistvosti i javiskovej účinnosti diela. Na záver sa dostáva obraz Borisovej smrti — logické pokračovanie, ba dôsledok revolučnej kromskej scény. A nenarušuje sa ani klasicky veľkolepá klenba cárovej úlohy. Hlbší zmysel a vyhranenosť dostávajú poľské obrazy i vzťah Maríny a Grigorija (Lidimiriya) exponovaním postavy pápežského legáta Rangoniho (v doteraz vídených inscenáciách hodne degradovanej). Juraj Martvoň výborne, sugestívne oživuje režisérovu predstavu „diplomata veľkého štýlu, láskavého pátra i demagoga s ohňom a sľavou“.

Borisa Godunova, ktorým súbor opery SND prispieva k oslavám 60. výročia VOSR, spievajú v ruštine. Prednosti interpretácií v origináli sú známe. Postavenie slova v Musorgského dráme je však zvlášť významné, každé má váhu i zvláštnu zemitú vôňu a zdá sa, že v záujme väčšej komunikatívnosti s naším divákom by prospelo reprodukova-



Juraj Matvoň v postave Rangoniho a Luba Baricová ako Marína Mnišková. Snímka: J. Vavro

nie v kvalitnom preklade. Jazykovej úrovni sa iste venovala veľká starostlivosť a nejdenný umelcov ju zvládol na imponujúcej úrovni (napr. L. Baricová, N. Hazuchová, O. Malachovský, hosťujúci F. Zvarík, J. Martvoň, zbor), viacerým účinkujúcim by však spievanie v materinskom jazyku azda väčšmi priblížilo zmysel ich úloh, jej výrazovú stránku.

Po štvrtýkrát sa Godunov vracia na scénu SND a cieľ terajších inscenátorov tlmí režisér Kriška v programovom bulletin: „Základný kameň našej inscenačnej koncepcie je túžba ukázať všetky podstatné dejové prúdy a súvislosti — v ich protirečivosti — tak, ako nám ich autori zanechali v slovách a notách. Pravdaže sa to snažíme vyjadriť dnešnými prostriedkami pre dnešného diváka... „Všetko má svoje miesto — a všetko je dôležité.“ Prislúbenú vierohodnosť režisér naplnil, nejdenný sa objasnilo, priblížilo. Ibaže forma prezen-tácie je akási stiesnená — málo vzrušujúca. V stálom symbolickom predzna-čení — v polkruhovitom ráme úlovito

stúpajúceho schodišťa defilujú múdro a s estetickým citom nakomponované obrazy, „animované“ obrazy dávnych čias, obrazy, ktorých výrazovú farebnú škálu tvoria sytejšie či bledšie odtienky jedinej farby (sama osebe veľmi pekná opona napovedá romantické divadlo, tam však Godunov tiež nepatrí). Unavene, mdló pôsobí hudobné naštudovanie a reprodukcia partitúry Musorgského diela, dynamicky, farebne, pulzáciou, kontrastovosťou plôch a dramatismom azda najosobitejšej a najbohatšej. Možno ide o zámer, a ostých pred „veľkoopernou“ efektnosťou namiesto silného kontrastovania diktoval mierne zvlnené epické prúdenie — možno, že počet repríz a väčšia pozornosť detailu i stavbe jednotlivých obrazov odobrí takúto koncepciu...

Boris Ondreja Malachovského je modelovaný zvukovosťou a farbou hlasového materiálu a vrúcnosťou vokálneho výrazu, disciplinovanými výrazovými prostriedkami podáva umelec obraz dôstojného vládcu — a v zápase o trón unaveného človeka. Zvaríkov Boris je komplexnejšia, scénicky pôsobivejšia postava, má svoj vývojový oblúk (kulmináčny bod tohto výkonu je v scéne cárskej komnaty): pre neho je korunovácia naplnením, ale aj začiatkom. Vnáša do inscenácie dynamickosť, významovú diferenciáciu a plasticnosť jeho vokálneho výkonu popiera fakt, že už mnohé roky nie je operná scéna Zvaríkovi domovom a aj na partnerov pôsobí inšpirujúco (v hereckej rovine výrazne na Sujského dr. Gustáva Pappa). Počtom repríz krystalizuje sa do čoraz výstižnejšej, čistými kontúrami zobrazenej charakterovej kresby Marína Mnišková Luby Baricovej. Zbor opery SND vo veľkej a náročnej úlohe dokladá správnosť svojej cesty za rovnováhou čistoty, mocnosti a farby — výrazu.

ZUZANA MARCELLOVÁ

Nie je to tak dávno, čo sa SND stalo ďalším významným strediskom stretávania sa zahraničných umelcov počas nášho festivalu. Ešte v čerstvej pamäti máme hostovanie Komorného súboru Veľkého divadla z Varšavy, alebo Národnej opery zo Sofie (1973), resp. Národnej opery z Belehradu, Komornej opery Štátnej opery z Berlína (1975), Moskovskej komornej opery, Rumunskej opery Cluj-Napoca, Wiener Volksoper (1976), nehovoriac o pražskom Národnom divadle a podiele nášho súboru na festivalovom dianí. Počas tohto ročníka však nebola možnosť počuť početnejších zahraničných sólistov zvučných mien (s výnimkou Trubadúra), a tak sme si operné zážitky nazbierali predovšetkým počas troch večerov s dvoma zahraničnými súborami a na koncertnom predvedení opery „Titus“ od W. A. Mozarta.

Posledné menované dielo predviedol síce orchester opery SND, ale na pôde Koncertnej siene Čs. rozhlasu pod taktovkou Pierra Colombu a s mladou zostavou sólistov, medzi ktorými boli aj laureáti minuloročnej opernej Tribúny UNESCO (Kincsesová — Eisenfeldová). Pre poslucháčov to bolo hlavne skontaktovanie sa s málo uvádzaným operným titulom, akousi javiskovou „la-buťou plesňou“ Mozarta. Zdá sa, že Titus je dnes skutočne predovšetkým záležitosťou perfektného spevákoveho predvedenia. Citeľ mozartovských partitúr tu nájde čísla neobyčajnej hudobnej krásy, ktoré však vyžadujú pochopenie požiadaviek doby a skladateľa na spev (okrem predvedenia techniky hlasového fondu, dnes už pripúšťajúcejšieho aj farebnejšiu škálu v mozartovskom parte — v prvom rade zmysel pre kultivovanú kantilénu a komornú súhru). Ziaľ, o sólistickom sexe-tete sa to nedalo povedať do dôsledkov. Pierre Colombo — skúsený, štýl znalý a ostrieľaný dirigent nemal zrejme toľko času, aby stimuloval, čo bolo príliš forsírované v záujme seba-uplavenia sa. U sólistiek bola evidentná najmä nevyrovnanosť tónov v rôznych registroch — na úkor delikátnosti v dynamike: najmä u Veroniky Kincsesovej (Vitelia), ktorá svoj krásny soprán využívala vo vypätých partoch priam s veristickými farbami a dramatismom. Ďalšie ženské úlohy.

Opera na BHS

podstatne citlivejšie interpretované, spievali Brigitte Eisenfeldová (Servilla), Zsuzsa Barlayová (Annius) a Eva Tihányiová (Sextus). Až na B. Eisenfeldovú (NSR) boli speváčky ukážkou súčasnej maďarskej vokálnej školy. Skutočne mozartovský zážitok priniesli muži, predovšetkým holandský tenorista Zeger Vandersteene (Titus), ktorý sa „pohral“ s partom, preniknúť k najjemnejším odtienkom úlohy. Môžeme iba lutovať, že bulharský barytonista Ivan Konsulov mal pomerne malú úlohu (Publius), no i tak patril k tej časti sólistického ensemblu, ktorá pochopila zákonitosti vkusného dimenzovania svojho hlasu — ak už nebudeme rozvádzať názory na štýl. Orchester opery SND bol oveľa dôslednejší v realizovaní partitúry, než spomínané sólistky, no plne uznanie si odnášal z večera Slovenský filharmonický zbor, ktorý počas tohtoročných BHS preukázal nielen nový trend farebného spevu, ale zvládol aj nemalú úlohu viacerých prvo-vedených diel. Titus ku nim patril. Počúvať „Iljinov chór“ patrilo k najväčším zážitkom pri stretnutí sa s Mozartovým operným titulom.

Opera Slovínskeho národného divadla z Lublany prišla počas BHS odplatiť nedávnú návštevu nášho súboru v tomto kultúrnom centre Slovincov. Predviedla dve diela: štvor-veštvorú operu Marjana Kozinu „Ekvinokcia“ a posledné dielo Giuseppe Verdiho „Falstaff“. V prvom prípade sa festivaloví diváci poučili o smerovaní národného hudobného štýlu v bratskom národe — i keď nemožno Kozinovu hudobnú reč aplikovať na mnohonárodný štát. Zdá sa, že typickými znakmi tohto diela je vedomá snaha o prístupnosť a zrozumiteľnosť, rovnako uvedomelá podčiarknutie sociálneho motívu a citových paralel vo vnútri človeka s prírodnými menlivosťami, od tichej krásy južnej krajiny a prímorskej pohody, ovplyvňujúcej spevnosť tamorších ľudí — až po vyčítanie živlov, ktoré zachvátili vo vcholných momentoch nielen

prostredie, v ktorom sa dej odohráva, ale aj rozhodnutie a konanie hlavných aktérov. Pravda, Ekvinokciu nemožno porovnávať s krútiavou živlov, typických pre suchovňovskú drámu, no pre Slovincov znamená táto opera aspoň toľko, čo naša národná opera. Aby sme pochopili jej hudobnú reč, treba sa pozornejšie započúvať aj do melodického hudobného odkazu južnejšie položených štátov, u ktorých viac než ostatné zložky hudobnej reči dominuje predovšetkým — melódickosť. Ekvinokcia priniesla festivalovému divákovi teda predovšetkým poznanie akýchsi začiatkov modernejšieho hľadania v oblasti národnej hudby, ktoré má dnes iné smerovanie a prúdy — zrejme silne poznačené i tým, čo nie je najtypickejšie pre to vyššie spomínané. Zdá sa, že najslabšou stránkou inscenácie bola málo vynachádzavá réžia (France Jamnik), ktorá skôr načrtla dielo v hrubých obrysoch, než by pracovala s významotvorným detailom. Naproti tomu bola slušná hudobná stránka naštudovania, ktoré si vzal na starosť Ciril Cvetko. V hlavných úlohách sme zaznamenali najmä pekný a farebný alt Milky Evtimovej, soprán Ženi Živkovej, výrazný bas Ivana Sancinu. Kvalitný, presný zbor mal na starosti zbor-majster Jože Hanc. Scéna Niko Matulu bola síce štylizovaná, no najmä v poslednom dejstve nie veľmi logická. Využívala syte farby pozadia, ktoré málo symbolizovali farbu mora.

Verdiho „Falstaff“... Koľko javiskových možností a speváckych príležitostí ponúka svojím realizátorom! Je v ňom priam nepreberné množstvo orchestrálnych farieb, komplikovaných úsekov, ktoré nechcú iba sprevádzať sólistov, ale sú spodným rievčikom významov a dejov na javisku. Vokálne príležitosti sú rozdávané takmer rovnocenne, pričom je tu šanca nielen pre kultúru sólistického produčovania, ale rovnako aj pre „muzicovanie“ v komorných ensembloch a priestor na využitie prípadného hereckého talentu účinkujú-

cich. A predsa... toto dielo zostáva takmer nevyužitým (aspoň na našich javiskách); snáď pre svoju rozsiahlosť, náročnosť na ústredného predstavitela, ktorý takmer neschádza z javiska a z akcie, ako aj na menšivost situácií, v ktorých to musí iskríť vtípom — rovnako, ako jemným oparom nostalgie. Bolo pre nás teda potešením stretnúť sa s „netypickým“ dielom Verdiho, v ktorom sa majster snáď ani netušil obzerať na vkus obecného, modelovaný predovšetkým vypätou kantabilitou, ale priam sa pohral s námetom shakespearovskej mnohovýznamovosti a večnej aktuálnosti. Opäť Ciril Cvetko dominoval lublanskému naštudovaniu Falstaffa, ktoré malo síce problémy v súhre sólistov na úsekoch ensemblových, ale v orchestri sa presnosť, vycibrenosť a nuansovanosť nestratila — vrátane rešpektovania sólových partov. Hralo a spievalo sa na scéne Mimiara Deniča, rešpektujúcej menšivost situácie, dobu, v ktorej sa dej odohráva — ale i tú, v ktorej ju sleduje dnešný divák. Snaha o štylizáciu bola zvlášť blízka nášmu divákovi, odchovanému predsa len na iných tradíciách, než sú jemne detailizujúce. Režisér Mladen Sabljic niekde komično „nadsadil“ vymyslenými situáciami, no nikdy neupadol do prehrávania („novátorská“ bola scéna, v ktorej Falstaff narieka nad svojím osudom, sediac v hlbokom sudedieži). Ako sme už konštatovali pri Ekvinokcii, slovínske operné divadlo si asi veľmi nezakladá na vycielovaní hereckej akcie — i vo Falstaffovi sa režijná pozornosť sústredila najmä na titulného hrdinu (veľmi dobre interpretovaného Ferdinandom Radovanom), pričom ostatné postavy boli akoby ponechané na seba, na individuálnu invenciu — i keď v základných charakteroch a situáciách inscenátorom načrtnuté. (Myslím, že v tomto ohľade sa v našom divadle robí dôslednejšia práca — čo si divák uvedomuje najmä pri konfrontácii so zahraničnými súborami...) Zo speváckych osobností — okrem skúsenej, s úlohou zžitého Ferdinanda Radovana — sme obdivovali najmä barytonistu kovovejšieho a tmavšieho farbenia — Stane Koritnika, ktorý stvárnil žiarlivého Forda Pomýlené bolo maskovať pani Quicklyovú „na mlado“ — už aj preto, že takto skôr zapadla do kolektívu svojich speváckych partneriek, málo zdôrazňujúc (i vonkajškovo) pravú

funkciu dohadzovačky s nie veľmi sympatickým ľudským charakterom. Úlohu spievala (najmä v stredoch vyrovnané a farebné) Božena Glavková. Zvláštnu pozornosť vyvolal jemný, istý, technicky perfektný vedený soprán Anny Puser-Jeričovej ako Nanetty. Dvojpoľnosť dramaturgického výberu lublanskej opery na tohtoročných BHS bola pre obecnosť osviežujúca a dala súboru možnosť, prezentovať nielen národnými tónmi dychajúce dielo, ale i isté vokálne kvality sólistov, napájaných nesporné aj blízkou talianskou vokálnou kultúrou. Že to nebolo vždy do dôsledkov — to je treba vedieť aj v takej „detailnej“ súvislosti, akou je fakt, že slovínskeho národa je o polovicu menej, než slovínskeho, čo nie je vôbec zanedbateľné poznanie...

Flámska kráľovská opera z Antverp predstavila skôr sever-skú európsku divadelnú tradíciu, čo sa prejavuje vo viacerých znakoch: je tu menej rozšafnosti — ale viac delikátnosti, scénografické, režijné i vokálne umenie sú v tesnej súvislosti, pričom ich hlavnou črtou je decentnosť — priam chladivá. V interpretácii Brittenovho mladého diela „Únos Lukrécie“ to bolo zvlášť zjavné i pre celkovú koncepciu opery, kde komentátorský pohľad na starý príbeh lásky a cti zámerne oddaluje diváka od priameho strhnutia do citových búrok. V brittenovskej inscenácii, réžiu ktorej pripravil Sylvain Deruwe a hudobne dielo naštudoval Frits Celis, bolo najfascinujúcejšie vystihnutie jemného pradáva nálad, ktoré sa nikdy nedemonštrujú navonok, ale pritom pohnú našim vnútrom silnejšie, než tzv. veľké vášne. Je to opera aj inscenácia, ktorá chutí ako najjemnejšia delikatesa, akú si dávame nie kvôli nasýteniu, ale výsostnému pôžitku. V takejto atmosfére hral sólisticky obsadený orchester, tak bola vystavaná prostá scéna, kde iba detailná kvetinová výzdoba rušila apolónsku čistotu, do tohto hudobno-scénického prostredia zapadli komentátori a sólisti, z ktorých si zvláštnu pozornosť zaslúži Maria Verhaertová ako Lukrécia, Jacqueline Lainéová v úlohe Lucie a Mireille Capelleová s Henkom de Vriesom, ktorí s odstupom hereckým, no hudobnou zaangažovanosťou sa snažili „dopátrať“ zmyslu Lukréciej dávnej viny, rozhodnutia a sebaopotrebenia.

T. URSINYOVA

Skladateľ najväčšieho hitu

Lille je pod tmavými mračnami, studené mrholenie nechce ustať. „Takéto počasie máme nanajvýš 365 dní do roka,“ hovorí obyvatelia veľkého textilného a hutníckeho mesta v severnom Francúzsku so suchým humorom, ktorý je pre nich prírodný. Možno je toto počasie vhodné na návštevu Južného cintorína s jeho hólmi pomníkami a smútočnými vrbami, s rínúcimi sa kvapkami vody. Pri vchode na čakať Robert Pontraln, riaditeľ cintorína. Pozná moje želanie, ktoré som vyslovil na lillskej radnici: vidieť hrob Adolpha Degeytera. Riaditeľ ma vedie k masívnemu žulovému pomníku na zastrešenom mieste. Vietor a počasie šesťdesiatich rokov zanechali na nápis svoj stopu. Sotva ho možno rozlúštiť, a iba ten, čo pozná jeho význam, vie ešte dešifrovať rozmazané písmená: „Tu odpočíva Adolphe Degeyter, autor hudby Internacionály, 1859—1916...“

„Ste si istý, pán riaditeľ, že stoíme pred hrobom skladateľa Internacionály?“ spýtal som sa. „Som si celkom istý,“ odvetil mój partner. „Je to hrob Adolpha Degeytera, čo zložil Internacionálu. O tom nemôže byť nijakých pochyb.“

„A predsa to nie je hrob tvorca veľkej hymny,“ povedal som. „Všetky dnešné príručky pokladajú za skladateľa tejto hymny Adolfovho brata Piera. Celú vec už pred päťdesiatimi rokmi potvrdilo rozhodnutie súdu. Pierrov hrob je na cintoríne Saint-Denis pri Paríži.“

Na cintoríne som zanechal nesmierne prekvapenie a do istej miery otrasenie riaditeľa. To mu ešte nik nepovedal. Stará robotnícka štvrť Saint-Sauveur v Lille leží vo vzdialenosti troch kilometrov na sever od Južného cintorína. Sem prišla roku 1855 rodina Degeyterovcov pochádzajúcich z Gentu (Belgicko) za prácou. Otec, Adrien, je textilný robotník. Jeden z troch synov sa volá Pierre. Má sedem rokov.

Saint-Sauveur so svojimi úzkymi uličkami sa vo francúzskej literatúre stal symbolom neznesiteľnej biedy robotníckych rodín v prvých desaťročiach rozvíjajúceho sa kapitalizmu.

Celá štvrť má hlboké pivnice. Pochádzajú z čias Ľudovíta XIV., ktorého vojenský architekt potreboval v strategicky dôležitej pevnosti Lille zásobárne pre potraviny a zbrane. Majitelia textilných tovární tieto pivnice prenajímali v 19. storočí svojim robotníkom.

Životné podmienky v nich sú dnes sotva predstaviteľné. Vo vlhkých tmavých miestnostiach kosila tisíce ľudí tuberkulóza. Iba každé druhé dieťa sa dožilo dvoch rokov.

V päťdesiatych rokoch minulého storočia navštívil Saint-Sauveur Victor Hugo a napísal o ňom srdce drásajúcu báseň, obžalujúcu kapitalizmus.

Tu vyrastal Pierre Degeyter. Prežíval prvé boje robotníkov proti žandárom. Jedenástročný, ako to bolo vtedy zvyčajné, sa stal továrenským robotníkom u Fives-Lille, v závode na výrobu rušňov.

Najprv bol pomocným robotníkom, potom sústružníkom. Ako šestnásťročný mal toľko sily, že po dvanásťhodinovej práci dva roky každý večer navštevoval lillské konzervatórium. Hral na viacerých nástrojoch, zložil prvé skladby a spieval v zbere mestského divadla. Jeho sen stať sa hudobníkom je nespĺniteľný, hoci roku 1866 ako osemnásťročný získal prvú cenu Hudobnej akadémie v Lille.

Stal sa aktívnym členom robotníckeho hudobného spolku. V júli 1868 miestny vodca francúzskej robotníckej strany Gustave Delory priniesol zo svojej cesty do Paríža malú, ilegálne vytlačenú brožúru s básnami parížskeho robotníka, ktorý rok predtým zomrel v nemocnici pre chudobných.

Bol to Eugene Pottier, bývalý komunár. Roku 1871, ešte počas hroznej porážky Komúny, napísal báseň, ktorá genialným spôsobom vyjadrovala úsilie ro-

botníkov a ich túžbu po oslobodení, medzinárodnom bratstve a uchopení moci, formulovanú Karolom Marxom — Internacionálu.

Dovtedy sa báseň deklamovala na zhromaždeniach robotníkov. Delory požiadala štyridsaťročného, hudobne nadaného Piera Degeytera, aby k nej zložil hudbu. Pierre v umeleckom zanietení za niekoľko málo hodín zložil strhujúce tóny Internacionály.

Pierre potichu — treba dávať pozor pred špiclami — spieva svojim kamarátom u Fives-Lille cez pracovnú prestávku Internacionálu. Je to premiéra hymny medzinárodnej robotníckej triedy. O niekoľko dní predniesol Pierre svoju pieseň v „Café de la Liberté“. Úspech bol ohromujúci.

Robotnícky hudobný spolok sa uzniesol, že dá Pierrovi partitúru rozmnožiť. Aby skladateľa ubránili pred prenasledovaním, rozhodli sa, že pod partitúrou bude uvedené len priezvisko Degeyter. Lenže o niekoľko dní sa podnikateľský zväz dozvedel, kto je tvorcem buržoázskej piesne. Piera bezodkladne prepustili a už nikdy si v tomto meste nenašiel inú prácu. Dlhé roky sa pretíkal ako výpomocný robotník u rôznych remeselníkov.

Ním zložená pieseň sa ďalej rozširovala. Definitívne si prerazila cestu 8. decembra 1899 na zjednocovacom kongrese socialistických tendencií v slni Japy v Paríži. Delegát z departementu Sever na záver svojho diskusného príspevku zaspieval Internacionálu, k refrénu ktorej sa nadšene pripojili všetci účastníci. Odvtedy pieseň zaznievala pri štrajkoch a demonštráciách. Rozšírila sa po celom Francúzsku, prenikla aj za hranice a stala sa hymnou proletariátu celého sveta.

Roku 1901 Pierre vystúpil zo sekcie robotníckej strany v Lille. Išlo o politické kontraverzie. So ženou a synom sa presťahoval do Saint-Denisu pri Paríži. Gustave Delory, medzitým socialistický poslanec v Lille, chce, aby autorstvo Internacionály zostalo jeho mestu, a prehovoril mladšieho Pierrovoho brata Adolpha, aby sa vydával za skladateľa piesne. V právnických veciach neskúsený a úplne nemajetný Pierre prehrál roku 1914 prvý proces. V rozsudku sa za tvorca Internacionály označil Adolphe. Pierre dlhé roky bojoval o svoje práva skladateľa.

Jeho brat Adolphe sa pre tieto konflikty zrútil a pociťoval voči Pierrovi veľkú vinu. Krátko pred svojou samovraždou roku 1916 bratovi napísal, že on, Adolphe, „nikdy v živote neskľadal hudbu, a tým menej Internacionálu“. Pierre konečne na základe tohto listu roku 1922 dosiahol obnovenie súdneho pokračovania a rozsudok potvrdil jeho práva skladateľa. Proces mal už hlboko politický charakter. Pierre Degeyter sa roku 1920 stal členom komunistickej strany. Delory zastupoval záujmy sociálnej demokracie v Lille. Autorstvo piesne priznali komunisti.

Pierrovi a jeho druhom išlo o česť. Nikdy nedostal ani centime za Internacionálu spievanú a hranú na celom svete. V Saint-Denise zarabal ako robotník mestského osvetlenia 150 frankov mesačne. Žil skromne, robotníkmi vysoko vážený, v prvom francúzskom meste s komunistickým starostom.

Roku 1928 mu preukázali mimoriadnu poctu. Komunistická internacionála ho pozvala na svoj kongres do Moskvy a ako čestný hosť sa zúčastnil na oslavách desaťročia výročia vzniku ZSSR v sovietskom hlavnom meste. Jeho pieseň sa stala prvou štátnou hymnou v krajine Októbrovej revolúcie a Piera podľa toho aj privítali.

V saintdeniskom múzeu som čítal list, ktorý vtedy osemdesiatročný Pierre napísal zo Sovietskeho zväzu súdruhom v Saint-Denise: „Videl som tu veci, ktoré ste nikdy v živote nevideli. Prinesiem so sebou fotografiu domu, v ktorom bývam. Je to nádherný zámok, kde sa kedysi vo svojej noč-

nosti stretávali páni. Urobili z neho domov pre veteránov robotníckeho hnutia a starých umelcov, mám tu veľkú izbu, pracovňu a kúpeľňu. Nič tu nechýba. Stravujeme sa v jedálni, obsluhovaní dámami, ktoré však nehovorili po francúzsky. Cestujem, kam len chcem, pretože mi poskytli voľný listok na cestovanie po celej krajine. Mám k dispozícii aj autá... Predviedli moje skladby, ktoré som tu napísal. Dirigoval som Internacionálu, ktorú hrali všetky orchestre Červenej armády a ktorú spievalo viac ako 2000 žien a mužov...“

Pierre Degeyter zomrel 26. septembra 1932 v Saint-Denise. Za jeho rakvou kráčalo 50 000 robotníkov parížskej oblasti. Smútočný prejav predniesol Marcel Cachin. Na jeho hrobe v saintdeniskom cintoríne pod symbolom kosáka a kladiva je zlatými písmenami napísané: „Skladateľ Internacionály“, a v mramore je vytesaný refrén: „Posledná borba vzplála...“

V Lille nijaká tabuľa ani pomník nepripomína robotníka, ktorý tu prežil svoje tvorivé chvíle. Ulica, na ktorej stála „Café de la Liberté“, bola roku 1960 zbúraná. Už nejestvuje. V klukatých uličkách so starými schátralými domami, ktoré sa ešte zachovali, bývajú teraz najchudobnejší proletári: textilní robotníci pochádzajúci zo severnej Afriky. Závod Fives-Lille, v ktorom Pierre Degeyter mnohé roky pracoval, je dnes továrňou na generátory a kotly. Pred vchodom do závodu pripomína pamätník robotníkov, ktorých za okupácie nemeckí fašisti ako odbojárův zavraždili. Cestou na popraviisko mnohí z nich spievali Internacionálu.

GERHARD LEO

z Volkstimme preložila a spracovala E. Brániková



V novej inscenácii Borisa Godunova stelesnila na scéne SND Nina Hachuová Fiodora a Marta Meierová Pestútku. Titulnú postavu s úspechom stvárnil Ondrej Malachovský.

Snímky: J. Vavro a V. Hák



Zo zahraničia

V berlinskej Komickej opere bola počas tohtoročných Berlín-er Festtage výstava scénických návrhov popredných slovenských výtvarníkov (L. Vychočil, M. Brezina, L. Sestina, P. Herchl, E. Purkyňová, P. M. Gábor, O. Sujan, J. Hanák, H. Bezáková, V. Suchánek a ďalší).

Na beethovenovských slávnostiach v Bonne, ktoré tohto roku boli v znamení 150. výročia smrti skladateľa (konali sa 29-ty raz) účinkovala Česká filharmónia pod vedením Václava Neumanna, Viedenská filharmónia, ktorých dirigoval L. Bernstein a Orchester national de Paris pod taktovkou Daniela Barenboeuma.

OPERNWELT č. 8 prináša o. i. informáciu (z pera Ernsta Krauseho) o pražskom opernom živote počas tohtoročnej Pražskej jari.



Opera v Essene naštudovala Janáčkovu Jej pastorkyňu. Réžiu veľmi vydateného predstavenia má Henry Hohenemser, hudobné naštudovanie: Matthias Aeschbacher. Kritika zvlášť vyzdvihuje Anny Schlemmlovú, ktorá strhujúcim spôsobom vytvorila part Kostolníčky. Výbornou protihráčkou jej bola Anita Saltová ako Jenůfa (viď foto).

Paul Schöffler, bývalý sólista Štátnej opery vo Viedni oslávil svoju osemdesiatku. Počas bohatej opernej kariéry spieval v 1400 predstaveniach. Zvlášť sa zapísal do povedomia divákov ako Hans Sachs vo Wagnerových Majstroch spevákoch norimberských. Zaujímavé však je, že bol aj vynikajúcim mozartovským interpretom (grof z Figarovej svadby a Son Alfonso z Così fan tutte).

Sopranistka Gundula Janowiczová nahrala na gramoflátu za sprievodu Irvinga Gagea — Schubertove piesne.



Snímka približuje záber z Gounodovej opery Faust a Margaréta v Staatsoper Berlin (kde ide titul pod názvom Margaréta) s hlavnými predstaviteľmi: Magdou Hajóssyovou ako Margaréta a Eberhardom Büchnerom v úlohe Fausta. Kritika vysoko vyzdvihuje najmä výkon slovenskej sopranistky v titulnej úlohe, podčiarkujúc bezvadnú lyrickú koloratúru, ktorou disponuje táto umelkyňa a vyzdvihujúce kultúru hereckého a speváckeho prejavu. (Premiéra v réžii Václava Kašíka bola v máji t. r.)

Clevelandské kvarteto pracuje na nahrávaní cyklu Beethovenových sláčikových kvartet pre RCA. Plán začal súbor realizovať v decembri 1974. Asi 11 gramofónových platní bude dokončených začiatkom roku 1979.

Claudio Abbado pokračuje v Miláne v nahrávaní Verdiho diel. Pred rokom začal s Macbethom. Nová platňa je so Simone Boccanegra — opäť s Pierom Cappuccellim v hlavnej úlohe; ďalšími sólistickými partnermi sú: Mirella Freniová, José Carreras, Nikolaj Gjaurov,

José van Dam a Giovanni Foiani. C. Abbado má v opere La Scala — po rezignácii z funkcie hudobného riaditeľa — dirigoval Dona Carlosa (na otvorení sezóny v decembri t. r.) a nahrávať Nabucca, Maškarný ples a Dona Carlosa.

Huslista André Gertler, ktorý už viackrát vystúpil v Bratislave a mal prednášky i na bratislavskom Konzervatóriu, sa dožil 70-tin. Tento znalec Bartóka má veľké zásluhy i v oblasti husľovej pedagogiky.

Štátna opera v Berlíne ohlásila pre rok 1978 naštudovanie Wagnerovej tetralógie Prsteň Nibelungov a slávnostné predstavenie Kniežata Igora.

Nemecká opera v Düsseldorfe chce v nasledujúcej sezóne uviesť šesť Janáčkových oper. Je to mimoriadny dramaturgický čin, ktorý bude v Janáčkovom roku znamenať medzi zahraničnými scénami jeden z vrcholov účtenia si tejto významnej skladateľskej osobnosti.

Hamburgská Štátna opera uvádza s veľkým úspechom Straussovu operu Žena bez tieňa. K nej má pristúpiť ešte Debussyho Pelleas a Melisanda a rad ďalších oper.

James Blaiet, dirigent Symfonického orchestra mládeže v Anglicku sa považuje za dirigentskú nádej tejto krajiny. Kritiky ho označujú za pokračovateľa slávnej dirigentskej tradície Anglicka.

V Rakúsku vyšla kniha Ego-na Kraussa Organy v Innsbruku. Autor tu prezentuje a bohatou fotografickou prílohou dokladá vývoj organu v tejto oblasti, pričom jednotlivé organy a ich prostredie popisuje a analyzuje. Zaujímavé sú tabuľky o dispozíciách historických organov a ich súčasnom použití.

Známy violončelista Enrico Mainardi vydal spomienky, kde 80-ročný umelec zaujímavo píše o svojich umeleckých spolupracovníkoch.

Johannes Hodek vydal v NSR knihu „Hudobno-pedagogické hnutie medzi demokraciou a fašizmom“, pričom poukazuje na mená tých pedagógov, ktorí sa angažovali v dobe nemeckého fašizmu.

V rámci cyklu gramofónových nahrávok všetkých symfonických diel Sergeja Rachmaninova naštudovala Londýnska filharmónia ďalšie skladby. Kritika vysoko hodnotí citlivý prístup k Rachmaninovej tvorbe.

Bratia Kontarski, ktorí sa venujú prevažne hudbe súčasnosti, nahrali v NSR na platne Brahmsove Uhorské tance.

Taliansky klavirista Maurizio Pollini nahral s Viedenskými filharmonikmi a Karolom Böhmom dva klavírne koncerty W. A. Mozarta a IV. klavírny koncert L. v. Beethovena. Recenzenti sa zhodujú, že mimoriadna jasnosť Polliniho hry a Böhmovo majstrovstvo vytvorili skvost pre gramofónový trh.

Belgický dirigent Eduard van Rimoortel zomrel v Paríži vo veku 51 rokov.

Goetheho inštitút v Aténach otvoril pred časom Stádio pre Novú hudbu. K spolupráci si prizval rad známych európskych odborníkov.

Karl Gustav Fellerer, známy západonemecký muzikológ sa dožil 75 rokov. Odborník hlavne pre stredovekú a renesančnú hudbu patrí ku generácii, ktorá rozšírila dobré meno nemeckej hudobnej vedy.

Dirigent Igor Markevič sa dožil v lete 65 rokov. V posledných rokoch sa venuje i intenzívnej výchove mladých dirigentov.

VI. muzikologická konferencia

Neodmysliteľnou súčasťou BHS sa stala už tradične poriadaná muzikologická konferencia, ktorú v rámci cyklu s ideovou náplňou „Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia“ každoročne organizuje Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave, v spolupráci s festivalovým výborom Bratislavských hudobných slávností.

Dňa 12. a 13. októbra sa už po šiesty raz zišli muzikológovia a predstavitelia ďalších umenovedných disciplín, ktorých záujem bol tentoraz koncentrovaný na tému „Hudobná kultúra Bratislavy medzi dvoma vojnami (1919–1939)“. Každý z dvadsiatich referátov, ktoré na tomto fóre odzneli, priniesol rad závažných faktov a myšlienok, ktoré v komplexnom obraze pomáhajú k vytvoreniu nového, úplnejšieho pohľadu na tému vytýčený časový úsek.

Obdobie prvej republiky je v dejinách našich národov obzvlášť členitým historickým úsekom. Vznik samostatného československého štátu je medzníkom, od ktorého sa začínajú rozvíjať nové tendencie — v zmysle politickom a sociálnom — na ktoré sa bezprostredne viaže i snaha o vytvorenie koncepcie nového estetického a umeleckého ideálu. Celkový pohľad na situáciu už v úvodnom obsaženom referáte načrtol vedecký tajomník konferencie PhDr. Zdenko Nováček, CSc.

Jednotlivé príspevky, vybudované na základe štúdií pramenných materiálov, osvetlili veľa dosiaľ nepoznaných podstatných momentov. Nadväzovali na se-



PhDr. Daniel Okáli, CSc. pri svojom prejave na VI. muzikologickej konferencii.

ba, vytvárajúc uzavreté dielčie tematické okruhy, ktoré v kontinuitnej línii situácie i problémovo vyčerpali priestor daného obdobia.

Široko rozvetvená problematika formovania národnej kultúry v evolučnom procese, boj o moderný umelecký ideál a jeho presadzovanie, kryštalizácia a profilovanie národnej hudby, prínos a vplyvy jednotlivých skladateľských osobností v slovenskej národnej kultúre, sa stali predmetom detailných ideovo-estetických pohľadov niekoľkých referátov (doc. PhDr. Ladislav Burlas, CSc., Ján Albrecht a ďalší).

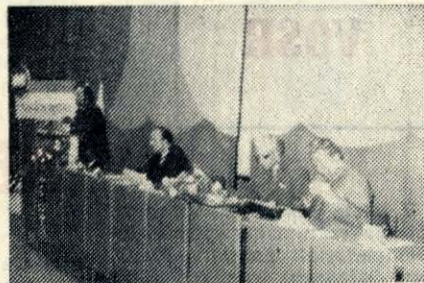
Ďalším tematickým okruhom, ktorý zaujal viacerých referátmi zúčastnených muzikológov, bola česko-slovenská vzájomnosť. V časovom úseku medzi dvoma vojnami prichádza v slovenskej hudobnej kultúre k procesu postupnej profes-

sionalizácie hudobných inštitúcií, no zároveň sa vynára problém absencie profesionálnych kádrov. Na pomoc českých inštitúcií a osobností a na ich podiel pri formovaní slovenskej hudobnej kultúry poukázali viaceré príspevky (PhDr. Milan Kuna, CSc., Miroslav Sulc...). Jedna z mylných a falošných dobových interpretácií česko-slovenskej vzájomnosti transformovanej do idey českoslovakizmu a jej pravá diferencovanosť sú veľmi závažným faktom, na ktorý poukázali v rámci svojich referátov predovšetkým doc. PhDr. Jaroslav Jiránek, DrSc. a univ. prof. PhDr. Jiří Vysloužil, CSc.

Výchova profesionálnych slovenských umelcov, vznik a rozvoj slovenského hudobného školstva bol v danom období veľmi závažným faktorom, ktorý determinoval a ovplyvnil ďalšie smerovania nášho hudobného života (PhDr. Vladimír Čížik). Formovanie dramaturgického a repertoárového profilu našej divadelnej scény — SND — vklady a vplyvy interpretačných osobností v retrospektívnom pohľade dáva možnosť kompletizácie obrazu hudobného života v medzivojnovom období (v referátoch sa touto problematikou zaoberali Jaroslav Blaho, Nada Földváriová a Ivan Ondrášek).

Zaujímavým príspevkom podala referujúca PhDr. Nada Hréková náčrt procesu profesionalizácie hudobnej kritiky — prechod od diletantsko-amatérskych postrehov k prvým odborným fundovaným celkom. Obraz situácie v domácej populárnej hudbe — postupné oprostovanie sa od cudzích vplyvov a eklektizmu, vytváranie prvých slovenských útvarov tohto žánru boli predmetom pútavého príspevku Igora Wasserbergera.

Zvlášť cenným vstupom do témy konferencie bola autentická prednáška



Pohľad za predsednícky stôl.

PhDr. Daniela Okáliho, CSc. o ideológii davistov a jej dopade v slovenskom umení, kapitole, ktorá zastáva vo vývojevej línii umenia medzivojnového obdobia jednu z prioritných miest.

Medzi zúčastnenými pozorovateľmi boli, popri početných odborníkoch a študentoch z Československa, i zahraniční muzikológovia a pracovníci kultúry. Na záver podujatia vystúpil prof. Raben z Leningradu, pozdravil VI. muzikologickú konferenciu, vyjadril svoj obdiv k slovenskej kultúre, jej tradíciám a rastu, vysoko ocenil myšlienku konferencie i jednotlivé referáty.

VI. muzikologická konferencia priniesla, vďaka konzekventnému dialektickému prístupu referujúcich, rad podnetných poznatkov. Jednotlivé príspevky sa iste stanú zaslúženým stimulom k ďalším skúmaniam a spracúvaniu tohto obdobia, ktoré, ako poukázali a akcentovali dané okruhy, bolo vo formovaní života a umenia Slovenska a jeho kultúrneho centra — Bratislavy — veľmi závažným momentom.

L. SUSTYKEVIČOVÁ

Hudobná kultúra v ČSSR

Pod týmto názvom bola otvorená (2. X. t. r.) na Bratislavskom hrade výstava, ktorú pripravilo Národné múzeum — Múzeum českej hudby v spolupráci s Hudobným oddelením Historického ústavu SNM a Československými hudobnými nástrojmi, n. p. Výstava sa uskutočnila pri príležitosti Svetového týždňa hudby a jej poslaním bolo predstaviť československú hudobnú kultúru — kultúru s dlhou a bohatou tradíciou, kultúru, ktorá hlavne po druhej svetovej vojne nastúpila cestu výrazných premien a rozkvetu profesionálneho i amatérskoho hudobného umenia.

Autori scenára dr. Miroslav Malý — riaditeľ Múzea českej hudby a dr. Vladimír Čížik z Hudobného oddelenia Historického ústavu SNM mali šťastnú ruku pri vyberaní nápadov, pri rozvrhnutí celého projektu. Nešlo im o to, zachytiť detailne chronologický celý široký záber rozvoja našej hudobnej kultúry. (Na tak malom priestore, ktorý bol výstave vyhradený, by to ani nešlo.) Snažili sa podchytiť každú závažnú činnosť, kľúčové inštitúcie, podstatné hybné momenty v hudobnom živote oboch našich národov — citlivo skĺbené a vzájomne prepojené. Mohli hlboko načerpať a priehršťou vyberať, ktoré reprezentovať svoj odbor, inštitúciu, závažnú akciu, či dôležitý článok. A vyberali citlivo, s vkusom, raz vedení rozumovými dôvodmi, raz možnosťami, inokedy prioritne estetickým čítením. Výsledok je efektívny — výstava pôsobí jednotnou koncepciou vo všetkých parametroch, je esteticky vkusná (výtvarne ju realizoval architekt Ludvík Schindler), obsahovo zodpovedajúca skutočnosti, ktoré sme v hudobnej kultúre dosiahli — nenasadzuje, ale nie je ani príliš skromná. V každom návštevníkovi určite vzbudí pocit hrdosť



Účastníci Svetového týždňa hudby na vernisáži výstavy. Snímka: K. Šilinger

príslušníka našej vlasti, ktorá dosiahla v svojej socialistickej prítomnosti také obrovské zmeny, priniesla poučenie, zapôsobí esteticky.

Skromný tlačení sprievodca s prakticky úplným textom jednotlivých panelov (chýba snád obrazová, aspoň náznaková dokumentácia) nás previedie celou výstavou. Vo vstupných priestoroch, ktoré priam ponúkalo k realizácii veľkolepé mramorové schodište Hradu, nás privíta bohatá zbierka hudobných nástrojov — prezentácia podniku Čs. hudobní nástroje, n. p. — od krásnych kvalitných klavírov až po detské hudobné nástroje. Vlastná výstava sa venuje na prvom mieste hudobnej výchove, ktorá je podstatnou zložkou budovania celej našej socialistickej hudobnej kultúry. Bez nej a bez jej vplyvu by sa nemohli dosiahnuť výsledky, ktoré máme možnosť vidieť na ostatných paneloch a vitrinách výstavy. Zachytená je tu činnosť umelec-

kých zväzov, hudobných fondov, vydavateľstiev, múzeí, ďalších hudobno-vedných pracovísk, vysokých škôl a ČSAV. Táto činnosť je pestro doku mentovaná na paneloch i vo vitrinách, rovnako činnosť masovo-komunikačných prostriedkov — širiteľov hudobnej kultúry. Autori nezabudli ani na úlohu umeleckých agentúr Pragokonzertu a Slovkoncertu, neobšli hnutie Hudobnej mládeže, ľudovej hudobnosti je tiež venovaná dostatočný priestor, dobrým nápadom bolo ukázať prácu hudobných divadiel českými inscenáciami na Slovensku a inscenáciami slovenských oper v českých divadlách. Rovnako dôstojne si tvorcovia výstavy pripomenuli činnosť Českej a Slovenskej filharmónie, ako aj ďalších profesionálnych orchestrálnych telies, do cenili i význam každoročných hudobných festivalov, predovšetkým v Prahe, v Brne a v Bratislave.

V. ŽITNÁ

OZNAM

Ústav pre výskum kultúry (stredisko vedeckých informácií), Na belidle 22, 150 00 Praha 5, pripravuje II. vydanie Kultúrneho adresára ČSSR. Žiada preto vedúcich všetkých profesionálnych a amatérskych, hudobných speváckych a národopisných súborov a skupín (tiež školských súborov), aby mu oznámili presnú adresu a názov súboru. Bude im zaslaný stručný dotazník s údajmi pre adresár. Oznámenie zašlite v najbližších dňoch.

Dramaturgovia symfonických orchestrov v SHF

Do komplexu podujatí, poriadaných v rámci BHS už niekoľko rokov patrí i Stretnutie dramaturgov symfonických orchestrov zo socialistických krajín, organizované Slovenským hudobným fondom. Účelom a zámerom tohto podujatia je ponuka slovenských symfonických a vokálno-symfonických skladieb profesionálnym orchestrom v našej vlasti i symfonickým telesám socialistických krajín. HIS SHF disponuje široko vybudovaným fonotekčným archívom, ktorý je neustále dopĺňaný novinkami našej tvorby. Takto je možnosť prezentovať záujemcom hodnoty slovenskej hudby starších dát i skladby z posledného obdobia.

Tohtoročné, už piate stretnutie sa uskutočnilo 4.—6. októbra v Klube skladateľov SHF. V bohatom zastúpení sa zišli opäť dramaturgovia a vedúci pracovníci českých a slovenských orchestrov (ČF Praha, FOK Praha, Štátna filharmónia Brno, Janáčkova filharmónia Ostrava, Moravská filharmónia Olomouc, Karlovarský symfonický orchester, ŠF Košice a SF Bratislava). Záujem týchto účastníkov je skutočne veľký a sústavný. Najmarkantnejším dôkazom toho je čoraz častejšie zaraďovanie slovenskej tvorby do vlastných dramaturgických plánov. Zahraničné reprezentovali zástupcovia z NDR (dr. J. Forner — Lipsko, H. Bitterlich — Berlín, L. Wittke — Halle), zo ZSSR (Viktor Barsov z Filharmónie v Jaroslavi), z MER (P. Szak z Budapešti) a z PER (K. Bula — Katovice).

Domáci i zahraniční účastníci Stretnutia si počas troch prehrávok vypočuli zo zvukových záznamov skladby z tvorivých dielní našich autorov všetkých generácií zástupení (A. Moyzes — Hudba žene, D. Kardoš — Slovafónia, J. Grešák — Koncertná symfónia, Z. Mikula — Poéma, B. Urbanec — Nitra, T. Frešo — Malý klavírny koncert, M. Novák — Reminiscencie, M. Bázlik — Oratórium Dvanásť, I. Zeljenka — III. symfónia a I. Dibák — Musica festiva). I keď ťažiskom prehrávok Stretnutí je prezentácia najnovšej tvorby, z doterajších skúseností vyplynulo, že je osožné do programu pre zahraničných účastníkov zaradiť prehrávku s retrospektívnym výberom skladieb a upozorniť na overené hodnoty domácej hudobnej tvorby.

Prehrávané skladby vyvolali záujem o realizáciu niektorých už v budúcej sezóne. Neformálna atmosféra podujatia inšpirovala zúčastnených ku konfrontáciám názorov, skúseností i debatám, týkajúcich sa kompozičných tendencií vo svetovej, českej i slovenskej hudbe.

Päť ročníkov tohto podujatia, o ktoré je čoraz väčší záujem doma i v zahraničí, je dôkazom dôslednej práce organizátora a nadšenia pre šírenie hodnôt slovenskej hudobnej kultúry.

L. SUSTYKEVIČOVÁ

● ZILINA bola jedným z mnohých miest našej vlasti, kde sa uskutočnili niektoré z koncertov, ktorými žila dva týždne festivalová Bratislava. Jedným z nich bol koncert ŠKO Zilina, ktorý v Medzinárodny deň hudby predstavil domácomu obecnstvu huslistu Wolfa-Dietera Batzdorfa z NDR, violončelistu Thonasa Demengu zo Svajčiarska, klarinetistu Michaela Simma z NDR a gitaristu Dagoberta Linharsa z Brazílie, s rovnakým programom ako v Bratislave.

● Aj Enescova filharmónia z Bukurešti, ktorá 12. X. vystúpila v Bratislave, zavítala o deň neskôr do Žiliny. S dirigentom Mirceom Basarabom a sólistom huslistom Ionom Voicom predniesli C. Silvestriho Prelúdium a toccatu, op. 17, č. 2, E. Laloovu Španielsku symfóniu, Bartókove Rumunské tance a III. symfóniu A. Honeggera. Vrcholom večera bola Honeggerova „Liturgická“, kde predstavili svoje kvality rovnako dirigent ako filharmónia.

KONKURZ

Riaditeľstvo EŠU v Ružomberku vypisuje konkurz na miesto 1 učiteľa hry na akordeón a 1 učiteľa hry na klavír s nástupom ihneď, alebo od 1. IX. 1978.

Byť pre slobodných zistený, pre manželov do 2 rokov. Žiadosti zaslať na riaditeľstvo EŠU, 034 01 Ružomberok.

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zást. ved. redaktora: PhDr. Terézia Ursíniová, redaktorka Viera Žitná. Redakčná rada: Pavol Bagin, Eubomír Čížek, prom. bist., Ladislav Dóša, Miloš Jurkovič, Alojz Luknár, prom. ped., Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, MUDr. Gustáv Pepp, Bohumil Trnečka, Bartolomaj Urbanec. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 893 36 Bratislava, telefón: 338234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13, 893 36 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov príjímá PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldov nám. 48/IV., 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí príjímá SLOVART, úč. spol., Leningradská ul. č. 11/I., 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2.— Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SÚTI 6/10

II.

V tomto čísle Hudobného života pokračujeme v spomienkovom materiáli Anatolija Ivanoviča Orfenova, bývalého sólistu Veľkého divadla v Moskve, dnes vokálneho pedagóga, momentálne pôsobiaceho na bratislavskej VŠMU. Seriál článkov je venovaný vynikajúcemu režisérovi, pedagógovi a reformátorovi divadelného umenia — Konstantinovi Sergejevičovi Stanislavskému, s ktorým A. I. Orfenov umelecky spolupracoval.

— o —

Po príchode dirigentov I. Artaniho a U. Avraneka, ako aj nadaných spevákov do Veľkého divadla (koncom 19. storočia) sa začal boj za pravdivosť vokálno-scénickej stránky operného predstavenia. Avšak až koryfeji ruskej opery — F. Šaľapin, L. Sobinov, A. Neždanovov — od základu zmenili pomery v opere začiatkom 20. storočia. Prvé skúsenosti z režisérskej činnosti v opere u Stanislavského pochádzajú z obdobia, keď so svojím vokálnym pedagógom Komissarževským pripravoval Mefistofela v prólogu ku Gounodovej opere Faust. V Stanislavského múzeu sú uložené noty Fausta (klavírny výťah) so Stanislavského režiséorskými poznámkami. Ani po založení Moskovského umeleckého divadla Konstantina Sergejeviča neprestala baviť práca operného režiséra. Roku 1905 založil Stanislavskij Štú-

dio na Povarskej ulici, kde s mladými študentmi Moskovského konzervatória naštudoval operu *Eugen Onegin*. A roku 1907 sa v novinách zjavila správa o Stanislavského pláne otvoriť operu. To sa však neuskutočnilo. Až roku 1914, keď pracoval v Prvom štádiu umeleckého divadla, otvoril pri štúdiu opernú triedu, kam prizval mladých sólistov Veľkého di-

miky bolo — podľa neho — pre umelca akéhokoľvek divadla záväzná. Stanislavskij tvrdil, že dráma i opera si navzájom pomáhajú a obohacujú sa, a neskôr vo svojich vystúpeniach povedal: „Umenie sa v budúcnosti bude bezpochyby uberať cestou syntézy hudby a drámy, syntézy zvuku a slova“.

Základom Stanislavského teórie o práci herca na sebe, na

operní umelci sú šťastnejší ako činoherní, pretože v opere je hudba, rytmus, takt, ozvučené slovo. Stanislavského záujem o operu sa rokmi čoraz viac prehľboval. Už ako zrelý umelec a ako vedúci Umeleckého divadla sa roku 1915 začal zaoberať spevákmi — umelcami Veľkého divadla, jednak aby sám lepšie vníkol do zákonov spájania hudby so slovom a do

leskom nadržávajúcom vnútornú jasnosť, s neprimeranou zložitou ubíjajúcou nádhernou jednoduchosťou, s bombastickou efektosťou mrzaciacou veľkosťou. Šaľapin bol v ruskom umení prvý, čo chcel spojiť operu a drámu, t. j. vytvoril aj v opere pravdivé, psychologicky verné predstavenie, a nie koncert v kostýmoch, akým bola v prvých rokoch Šaľapinovej činnosti štátna „cárská“ opera v Rusku. Keď kritizoval spevákov začiatku nášho storočia, hovoril, že aj on sám bol v tom čase predstaviteľom tejto „školy“. „Je to spevákova škola, ale nič viac. Učí, ako treba ťahať tón, ako ho treba rozširovať, skracovať, neučí však chápať psychologiu predstavovanej osoby, neodporúča študovať epochu, ktorá ju vytvorila. Nestačí človeka naučiť, ako sa spieva kavatína, serenáda, romanca, treba ho naučiť chápať zmysel slov, čo vyslovuje, pocity, ktoré viedli k vzniku práve týchto slov, a nie iných“. Šaľapin prvý nastolil otázku súboru herca, režiséra a umelca — všetkých komponentov opery.

A keď Stanislavskij začal vykladať svoj „systém“, vychádzal v ňom zo Šaľapinových estetických a umeleckých zásad. Šaľapin pri práci na novej úlohe študoval nielen text a hudbu postavy, ale poznal všetky úlohy v opere. Stanislavskij žiadal od svojich žiakov, aby rovnako dokonale poznali úlohy, a preto ani v Umeleckom divadle, ani v Stanislavského opere niet šepkára. Stanislavského záujem o operu rokmi vzrastal, usiloval sa o to, aby nielen operní speváci hrali ako Šaľapin, ale aby aj dramatickí umelci ovládali svoj hlas ako speváci. Šaľapin i Stanislavskij navzájom na seba vplývali, mnoho získali jeden od druhého a základom činnosti obidvoch bola myšlienka spojenia opery a drámy.

A. I. ORFENOV

Preklad: E. Brániková,
(Pokrač. v budúcom čísle.)

Reformátor dramatického divadla

vadla.

Stanislavskij vo svojich prvých režiséorských prácach jasne zdôrazňoval, že v opernej réžii je hlavná hudba. Často vravieval: „Hudba musí byť vodidlom a musí usmerňovať tvorbu režiséra. Ja vychádzam v opere z hudby“. Podčiarkujúc svoj výklad operného umenia, v článku *Zákon operného predstavenia* napísal: „Úlohou operného režiséra je počuť dej v hudbe“, a ďalej: „Dej musí vychádzať nielen z textu, ale omnoho viac z partitúry“.

Viedol mladých režisérov k tomu, aby počúvali hudbu a prišli na to, čo chcel skladateľ opery v partitúre povedať. Každá hudobná veta určovala náladu a charakter postavy, skupiny umelcov, či už je to zbor, alebo súbor v opere. Nacvičujúc jednotlivé miesta v opere, utvárajúc veľmi zaujímavé scény, Konstantin Sergejevič sa neustále obracal na dirigenta a kládol mu otázku: „A čo nám povedia hudobníci“, alebo „Nie je toto poňatie deja v rozpore s hudbou?“. Na všetkých jeho skúškach bol vždy prítomný dirigent, na ktorého Konstantin Sergejevič kládol osobitné požiadavky a pokladal ho za hudobného režiséra predstavenia.

Až po Októbrovej revolúcii zorganizoval Stanislavskij Operné štúdio Veľkého divadla, kde sa pracovalo s mládežou. Štúdium zákonov jazyka a ryt-

rozvíjanie svojho divadelného talentu je akcia, konanie. Hovorí, že samo slovo dráma pochádza z gréckeho slova „drao“, čo znamená konať. Teda aj činoherní, aj operní umelci musia na scéne konať. Ibaže v opere koná umelec-spevák na hudbu a v istom rytme. Musí vyjadriť to, čo sa deje v hudbe skladateľa. Operná hudba je pôsobivá, vyjadruje to, čo sa deje: raz počujeme kroky, pohyby hrdinu, inokedy zasa rozrušený tlkot jeho srdca. Úlohou operného režiséra i umelca je, aby správne postrehol, aké konanie mal na mysli skladateľ. Stanislavskij zdôrazňuje, že spevák sa v opere stretáva naraz s tromi druhmi umenia: vokálnym, hudobným i scénickým. V oblasti vokálneho umenia pripisuje okrem čisto vokálnej techniky a štýlu skladby veľký význam dikcii a slovu. Základom scénického umenia je preňho rytmus a to, čo hrdina v skutočnosti prežíva. Podľa Stanislavského je v opernom predstavení hlavné hudobné umenie. Pripisuje hudbe hlavný význam v predstavení, je toho názoru, že operné predstavenie je ideálne vtedy, ak režisér správne pochopil myšlienku, ktorú skladateľ vložil do partitúry opery. Po celý svoj tvorivý život sa usiloval pochopiť a rozvinúť psychologickú pravdu nielen v činohre, ale aj v opere. Vravieval, že

špecifiky opery a operného predstavenia. A tu zohral v Stanislavského činnosti veľkú úlohu Šaľapin.

Stanislavskij sa skláňal pred talentom veľkého speváka. Často vravieval, že „keby všetci herci, čiže operní speváci boli Šaľapinmi, divák by nepotreboval nijaké dekorácie“. G. Kristi vo svojej knihe „Stanislavského práca v opere“ napísal: „Stanislavskij nielenže sa nachýľal Šaľapinovou hrou, ale aj študoval jeho tvorivú prácu, učil sa od neho a neraz zdôraznil: — „Ja som svoj systém odpísal od Šaľapina“. Šaľapin a Stanislavskij sa navzájom obohacovali. Šaľapin povedal, že „aby úloha prišla na svet zdravá, treba ju dlho, veľmi dlho nosiť pod srdcom (ak nie priamo v srdci) — dovtedy, kým nezačne žiť plným životom“. Takmer to isté hovorí Stanislavskij: „Zrodenie úlohy je podobné ako narodenie dieťaťa“. Ak spomenieme, že v tých rokoch sa v opernom umení celé riešenie úlohy pripisovalo nadaniu speváka, krásne jeho hlasu, že nik sa ani nezmenil o súbore umelcov-spevákov, bude jasné, akým „pionierom“ tu bol Šaľapin a po ňom aj Stanislavskij. Šaľapin povedal: „Nijaká práca nemôže byť plodná, ak jej základom nie je nejaký ideálny princíp. Základom mojej práce na sebe je boj... s prázdny

JIRI VYSLOUŽIL

Hudba a revolúcia

Popredný súčasný francúzsky hudobný skladateľ a dirigent Pierre Boulez, v hudobnej poetike zjavný zástanca „l'art pour l'artizmu“ vyjadril svoj názor na otázku vzťahu hudby a revolúcie a hudobníka a revolúcie lapidárne: Medzi hudbou a revolúciou sú vzťahy a väzby akéhokoľvek druhu nemožné. Ak chce vyjadriť hudobník svoj aktívny vzťah k revolúcii, „musí siahnuť k puške“. Boulez nevyslovil toto svoje umelecké a občianske krédo len platonicke. V jeho instrumentálnej tvorbe nenájdeme skladbu, v ktorej by prekročil bariéry svojej autonómnej hudobnej poetiky. Nezhudobnil ani jediný text, ktorý by vyjadroval nejakú revolučnú ideu. Svoje revolučné gesto prejavil mimo vlastnú tvorivú profesiu tým, že slovom protestoval proti imperialistickej vojne v Alžírsku.

Zkultúrnych a politických dejín sú však známe i početné príklady priamej účasti hudobníkov na revolučných zvratoch doby (v porovnaní s revolučnou moraliťou Boulezovou ide o moraliťu iného, vyššieho stupňa). Bedřich Smetana bol členom ozbrojených gard demokratov počas revolúcie 1848 v Prahe. Richard Wagner sa v rokoch 1848-49 stretával s ruským anarchom-socialistom M. A. Bakuninom a rozširoval v Drážďanoch letáky, vyzývajúce k revolúcii. Možno uviesť i iné príklady demonštrujúce bezprostrednú účasť hudobníkov a hudby v revolúcii. Medzi husitskými bojovníkmi zo začiatku 15. storočia, museli byť zrejme hudobníci (ich mená nepoznáme), lebo priamo v husitskom vojsku a za husitských vzbúr sa spievali a podľa všetkého tiež vznikli, revolučné piesne. (Najznámejšia „Kdož jste boží bojovníci“), ktorých ducha a primárny funkcionálny účel nevysvetlíme ináč, než priamymi väzbami s revolúciou a jej ideami. Vo Veľkej francúzskej revolúcii po prvýkrát zaznela a ňou bola tiež nadšená prijatá anonymná revolučná pieseň Carmagnola na ľudový chorovodný nápev, autor textu je neznámy). Z novších dejín však už väčšinou poznáme mená autorov revolučných piesní. Neholi skladateľmi, alebo básnikmi z profesie, ale hudobne či básnicky sa prejavujúcimi bojovníkmi-revolucionármi. Autorom textu i nápevu Marseillais je C. J. Rouget de l'Isle, autorstvo textu inej piesne Francúzskej revolúcie Ča ira (Pôjde to, 1789) sa pripisuje Landemovi. Historiografom boli identifikovaní autori ďalších revolučných piesní: talianskej Inno Garibaldí (1858),



Honoré Daumier: Epouantée de l'héritage.

poľsko-ruskej Varšavianky (1883, neskôr i ďalšie verzie), ruskej Dubinušky a — samozrejme — Internacionály (text z pera Eugèna Potiera 1871, nápev Pierre Degeyter, 1888), a pod.

Vybrané fakty dávajú teda za pravdu druhej časti Boulezovho podobnenstva. Nejedna hudobník z minulosti obrazne povedané „siahol po puške“, aby manifestoval svoj aktívny vzťah k revolúcii. Účasť hudobníkov v revolúcii má nepochybne svoju morálno-politickú i sociologickú stránku, takto portretovaná téma nepochybne patrí kultúrnym dejinám a dejinám revolúcie.

Hudobno-historické fakty však demonštrujú, že ani vlastné revolučné zvraty v politickej i triednej štruktúre spoločnosti sa spravidla neobišli bez hudby. Téma „hudba a revolúcia“ má svoju dielčiu muzikologickú kapitolu, ktorá by sa dala nazvať „hudba v revolúcii“. Rôzne historické typy revolúcií si buď vytvorili, alebo prisvojili určitý druh hudby, predovšetkým piesne, zbory (kantáty), pochody, fanfáry atď., ktoré museli plniť požiadavky bojového, politicko-agitačného, proklamatívneho rázu a ktoré svojou hudobnou štylistikou vychádzali z intonácií blízkych „hudobnému počutiu“ na revolúcii sa aktívne podieľajúcej hudby. (šťastí táto funkcia mohla preto plniť nápevy ľudových piesní).

Revolučná pieseň a hudba svojou bezprostrednou spoločenskou angažovanosťou a totálnou funkcionalitou (jej vznik a funkcie ako hudby sú sociálne podmienené) vyvracajú krajnú pozíciu estetiky „l'art pour l'artizmu“. Revolučná pieseň a hudba je jedným z krajných prípadov funkcionálnej hudby; je však tiež umením, to znamená, takým druhom estetického osvojenia skutočnosti človekom, ktoré je schopné evokovať emócie, krásu a kultúrne uspokojenie.

Revolučná pieseň a hudba nedosahuje štylistické bohatstvo a rozmanitosť dedinského hudobného folklóru, prináša však vedľa nových sémantických možností (napr. použitím hudobných citátov ako symbolov — znakov) i obohatenie výrazových prostriedkov hudobnej reči, ktorá sa stáva hudobným ekvivalentom kolektívneho nadšenia a vôle revolučných mas. Pritom rad revolučných piesní nezaostáva svojimi estetickými hodnotami za folklórnou hudbou.

Ideová a výrazová ojedinelosť a význačnosť revolučných piesní a hudby rozpoznali mnohí skladatelia a využili ich intonačného a výrazového potenciálu, ale i celých nápevov, vo vlastných skladbách. Romantici 19. a 20. storočia požitím a umeleckým spracovaním nápevov revolučných piesní hudobne spredmetnili programovú intenciu svojich diel a identifikovali sa tak priamo s ideami a programom revolúcií. Tento proces osvojenia ducha hudby revolúcie neprebíhal spravidla v dobe jej priebehu (A. V. Lunačarskij hovorí, že za revolúcie nebolo pre individualistu a jeho hľadanie, hoci hľadanie syntetické, miesta. In: Literatúra a revolúcia, 1920). Beethoven napísal svoje najväčšie „heroické“ diela až omnoho neskôr po Francúzskej revolúcii. Berlioz síce štylizoval svoju fúgovú tému Sabatu čarodějnic z Fantastickej symfónie v duchu intonácie Carnagnoly v predvečer Júlovej revolúcie (1830), ale Smetana siahol po melódii husitskej piesne „Kdož jste boží bojovníci“, ktorá sa objavila v novodobnej harmonizácii už v Erbenovom-Martinovského Nápevech písní národných v Čechách (1842-48), až vo svojom opernom chef d'oeuvre Libuše (1872). Nápevy ruských revolučných piesní spracoval Sostakovič vo svojej symfónii č. 11 „1905 god“ až v roku 1957.

Boulezova téza o disjunkcii hudby a revolúcie neplatí teda ani pre sféru umelckej hudby. Od Francúzskej revolúcie vytvorili skladatelia veľké synte-

tické diela, ktoré sú naplnené duchom a ideami revolúcií. Skladby Beethovenove, Berliozove, Chopinove, Verdieho, Smetanove, Skriabinove, Sostakovičove atď. svojím umením povzniesli ducha a hudbu revolúcie do umeleckej výšky, akú dosiahli rôzne druhy umeleckých skladieb hudobným spredmetnením harmonickej krásy mikrokozmu a makrokozmu prírodného a ľudského bytia, ktoré vždy nastolil vesmírny logos a ľudský duch vtedy, keď sa po zrútení poriadkov starého dozrievajúceho sveta otvorili brány konštruktívnym tvorivým činom. Napokon i táto pozitívna perspektíva bola vždy na programe každej skutočnej revolúcie. Negácia starého a humanitas ako cieľ tvorili neoddeliteľnú dialektickú jednotu jej existenčného zmyslu.

Téma „hudba a revolúcia“ však nezahrňuje celú šifrovú škálu historických slohov, foriem, diel, skladateľských osobností i škôl. Veľa hudobných skutočností dokonca hovorí pre disjunkciu pojmu hudba a revolúcia, teda v prospech Boulezovej tézy. V revolučnom roku 1917 vznikla Prokofievova úsmevná ironizujúca Symfónia č. 1 D dur „Klasicistická“. Johannes Brahms napísal prvú zo svojich štyroch symfónii op. 68 c mol (1876) krátko po tom, ako sa parížsky proletariát pokúsil o prvú socialistickú revolúciu na svete. Prokofiev zažil obe ruské revolúcie r. 1917 priamo v ich ohnisku — v Petrohrade. Na hudbe jeho „Klasickej“ nie je však atmosféra revolučného Petrohradu, rovnako ako revolučný pátos parížskych komunardov nenachádzame v hudbe Brahmsovej symfónie: napriek tomu patria obe k najlepším symfóniám svojich autorov — dá sa snáď povedať — i k umelecky reprezentatívnym symfóniám svojich storočí.

Hudobno-historický a sociologický prístup k tzv. čistej hudbe naznačuje zložitú, často i vzdialenú a subtilnú väzbu vo vnútri i na povrchu hudobného diela. Neobyčajná miera hudobno-autonómnej individualizácie symfónii J. Brahmsa je neporovnateľná s mierou individualizácie Stamica, ktorého symfónie nedosahujú ani výrazovo veľkosť Brahmsových. To sa týka i „čisto“ hudobnej krásy Prokofievovej „Klasickej“. Prokofiev však na rozdiel od Brahmsa vo svojich ďalších symfóniách a ostatných dielach aktualizoval ich hudobný obsah tým, že štylisticky, ideovo i spoločensky spojil svoje umenie s revolučnými premenami svojej socialistickej vlasti. Zaradil sa medzi skladateľov, ktorých dielo (časť) preto spadá pod pojem „hudba a revolúcia“. Túto cestu na rozdiel od Pierra Bouleza a ďalších súčasných západných hudobníkov dôsledne sleduje i taliansky avantgardista Luigi Nono, komunista nielen svojou straníckou príslušnosťou, ale i ideovým obsahom, štylistickým umením a spoločenským určením svojho diela.