

HUDOBNÝ ŽIVOT 78

Ročník X.
9. X. 1978
2,- Kčs
19



Prof. Ján Albrecht

Snímka: Milan Moyzes

■ Súbory Musica aeterna pracujú pod vašim vedením šesť rokov. Pôvodné ciele sa zrejme nezmenili: oživiť starú hudbu a predstaviť ju dnešnému poslucháčovi v podobe, ktorá mu je blízka — interpretačne aj zvukovo. Čo sa však za tie roky zmenilo?

— Podstatnou kvalitou vpred v našom súbore bolo jeho prebudovanie a rozšírenie dramaturgie na skladby raného a stredného baroka, čo vyžadovalo pribatie basových nástrojov a čembala. Prvým podnetom k týmto zmenám bola príprava na koncert poľskej hudby z obdobia renesancie a baroka, ktorý bol koncom roku 1974 v Poľskom kultúrnom stredisku v Bratislave. Tento koncert však bol už len vonkajším poukazom k zmenám, lebo postavíme programov z obdobia gotickej a renesančnej polyfónie, ako sme to praktikovali v rokoch 1973 a 1974, neposkytujeme poslucháčovi dostatočnú rozmanitosť charakterov a žánrov. Napriek tomu, že obdobie renesancie obdario hudbu najzaujavejšími, stále platnými prostriedkami, ako i mimoriadnymi hodnotami, neprináša dnešnému poslucháčovi dostatočnú variabilitu. Obecenstvo vie oceniť hodnoty polyfónneho štýlu vtedy, ak sa mu predložia aj kontrastnejšie skladby. V tejto súvislosti by som sa chcel dotknúť niektorých otázok dramaturgie. Celkom všeobecne môžem povedať, že v dnešnej dobe nemožno predstaviť obecenstvu veľké, súvislé, rovnako ladené celky starých diel. To je platforma, na ktorej najviac pociťujeme ich vek. Súvisí to i s okolnosťou, že hudba je spojená napríklad i s textovou predlohou, ktorá zaujala poslucháča minulosťou, kým dnešnému človeku sa zdá často nezrozumiteľný, pomenený mytologický text naivný, či nezaujímavý. Nekonečný sled deklamačných scén, i keď pochádzal od veľkých majstrov, ako napr. v Monteverdiho neskorej opere L'incoronazione di Poppea odrádza dnešného poslucháča. Hoci táto opera obsahuje neprekonateľné hudobné vrcholy,

plňanie nových čísiel — čo je chváľhodné. Na druhej strane sa tu vynára problém nutnosti fixácie dramaturgie, skvalitňovania naštudovaných čísiel. Ako mienite riešiť túto otázku — aj vzhľadom k rastúcemu ohlasu súboru?

— Túžobne očakávame možnosť, venovať sa našej práci v podobe hlavného zamestnania. Doteraz sme si museli čas ku skúškam kradnúť. Veď členovia súboru sú viazaní na rôzne pracoviská! Väčšinou sme skúšali vo večerných hodinách, vyčerpaní po celodennej práci. Členovia kolektívu sú svojimi vedomosťami a charakterovými vlastnosťami mimoriadne súči, čoho dôkazom je, že držia po toľkých problémoch spolu.

■ Inovácia repertoáru prináša ďalší problém — rozpisovanie partitúr, ale najmä: objavovanie takých „noviniek“, ktoré majú čo povedať dnešnému poslucháčovi. Aké pramene k tomu slúžia a aký je postup od starého notového materiálu k výslednému koncertnému tvaru?

S Jánom Albrechtom o problémoch a perspektívach súboru

MUSICA AETERNA

— Nadväzujem tu na úvahy o dramaturgii. Ak má repertoár splniť vyššie spomínané požiadavky, nesmie byť dramaturg lenivý. Nesmie zaváhajúť pri rozpisovaní desiatok, ba stoviek skladieb — aj s rizikom, že 60 percent z nich nebude prijatých do repertoáru. Dramaturg musí mať muzikologické znalosti, poznať literatúru, autorov, pramene, vydania, vydavateľstvá — a ich plány, antológie, muzikologické práce a pod. Musí vedieť realizovať skladby, vypracovať generálny bas, poznať staré notačné zvyklosti atď. Pritom uistujem tých, ktorí si myslia, že 80 percent nášho materiálu pochádza zo zahraničia, že veľa možno získať v bratislavských knižniciach — za predpokladu, že sa investuje do fotokópií, neváha sa rozpisovať materiál, ktorý naplní celú skrinku, ako v našom prípade.

■ Na rozdiel od mnohých iných súborov, ktoré sa venujú starej hudbe, interpretujú ju na dnešných nástrojoch — teda nie na dobovo znejúcich nástrojoch. Môžete oddôvodniť toto stanovisko?

— Skúsím v krátkosti zhrnúť môj názor na túto otázku:

1. Časový výsek piatich sto-

ročí s regionálnymi odlišnosťami interpretačnej praxe nepripustí jednotný inštrumentár. Prakticky nie je možné meniť nástroje od skladby k skladbe;

2. staré nástroje sa dajú ťažko zladíť. Navyše — sú zvukovo málo výrazné;

3. do konca 16. storočia sa inštrumentálne obsadenie neurčovalo. Ak, tak len výnimočne. Predpokladal sa ľubovoľný výber nástrojov („per ogni sorte d'instrumenti“);

4. inštrumentálny zvuk a farebné spektrum súboru neboli integrujúcou súčasťou interpretácie;

5. staré nástroje frapujú (a napokon nudia) dnešného poslucháča, ktorý si vo svojej neorientovanosti myslí, že určitý konkrétny súzvuk skupiny nástrojov je neodlučiteľnou zložkou skladby, čo sa zakladá na omyle, ktorý sa rozptýli len pri zmene volených nástrojov;

6. moderné nástroje neupozorňujú na vlastnú svojráznosť, lebo sú nám samozrejme a povedomé. Skladba vyznie v ich podaní lepšie vo svojej abstraktnej myslennej podobe (ak

prispôbojeme artikuláciu a modelovanie tónu charakteru skladby).

■ Súbory Musica aeterna tvoria väčšinou poslucháči a absolventi našich hudobných učilišť: v podstate neorganizovaní na profesionálnej báze, aspoň pokiaľ hovoríme o hmotnej odmene. Ste spokojní s ich ďalším vývojom, ambíciami, nadšením, kádrovým obsadením? Vidíte nejaké resty v doplnení vokálno-inštrumentálneho aparátu?

— Je známe, že naša skupina už dávno muzicírovala v dome na Kapitulskej ulici (pozn. red.: v byte J. Albrechta). Pritom si ľudia ani neuvedomujú, že väčšina členov súboru už dávno dosiahla vysokoškolské diplomy. Problém profesionalizmu u nás teda nie je problémom kvalifikovanosti — ale hmotnej zabezpečenia, „strechy“ nad hlavou. A tak umelecká existencia je najpálčivejším problémom súboru. Znamená to, aby sme mali možnosť sústredeného denného skúšania.

Najčastejšou kategóriou v rámci našich programov sú komorné, vokálno-inštrumentálne diela. V každej skladbe sa vyskytujú problémy, vyžadujúce

obetavú spoluprácu všetkých zložiek, pričom riešenie každého problému je vecou celého kolektívu. Kvantitatívne je inštrumentálna zložka viac zafarbená, veď figuruje v každom programovanom čísle. To sa niekedy prejavuje v časovej tiesni pri skúškach. Som veľmi rád, ak si niektorí z našich spevákov vedeli získať markantnú priazeň obecenstva, lebo i v tom sa odzrkadľuje spajenie všetkých. Túžime po tom, aby sme celú našu energiu mohli venovať skvalitneniu práce a výsledkov, čo však úzko súvisí s možnosťou zásadnej kolektívnej profesionalizácie súboru v zmysle akéhosi „interného“ zamestnaneckého pomeru.

■ Má váš súbor nejaké vzory v európskych reláciách?

— Ťažko povedať... Tým, že máme úplne svojráznu dramaturgiu a zameriavame sa na pomerne široké spektrum žánrov, štýlových období, praktík a obsadení, nemôžeme sa upírať na konkrétny vzor. Ale, vyslím si, že oveľa krajšie ako sledovať určitý interpretačný prototyp, je spôsob hľadania príslušného riešenia.

■ Často uvádzate i slovenskú tvorbu 16.—18. storočia. Akú hodnotu má podľa vás (okrem istej piety, ktorú k nej pociťujú domáci umelci) — v porovnaní s európskymi majstrami?

— Štúdium a interpretácia slovenských prameňov nám dala nielen cenné skúsenosti, ale aj bohaté zážitky. Napriek skratkovej notácii prameňov v podobe barokovej dvojsoľovej partitúry, ktorá si vyžaduje citlivé dotváranie záznamov, nezaostávajú naše pramene za adekvátnymi žriedlami svetovej tvorby. Sú väčšinou presvedčivé a originálne. Nechcem sa tu širšie znieťovať o Hudobnom tureckom Eulenspiegelovi, o ktorom bolo písané aj vo vašom časopise. Iba vyzdvihnem, že málokedy nám bolo dopriať pracovať s takým originálnym dielom, ktorého význam sa pri štúdiu čoraz viac ujášňoval. Prekvapila jeho duchaplnosť, ako i melodicko-harmonická vynaliezavosť, vrátane umeleckého pretavenia originálnych autentických tancov z nášho územia. Chcel by som však na záver povedať ešte toto: Som šťastný, že náš súbor v relatívne krátkom čase svojho pôsobenia si našiel v radoch obecenstva svojich nadšencov. Uvedomujeme si, že najväčšie sympatie v ich radoch vyvoláva fakt, že za húževnatosťou členov súboru sa skrýva spontánne nadšenie, ktoré poslucháč nutne vycíti. Vynasnažíme sa i v budúcnosti spájať svedomitosť so spontánnosťou a tento kontakt využijeme k účinnej propagácii krásnych diel, ktoré sú ukryté ako vzácne, doposiaľ nemé dokumenty voláky živých slovenskej hudobnej minulosti.

Otázky: T. URSINOVÁ

staccato

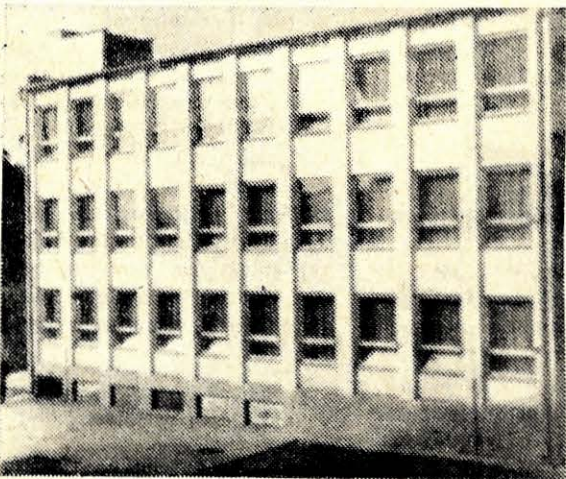
● **KRAJSKÉ STREDISKO** štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Plzni vydalo zaujímavý katalóg „Historické knižnice“ (v západných Čechách). Farebne i textovo, fotograficky i materiálovo dobre vybavená publikácia upozorňuje okrem iného na význam notovanej literatúry (žaltáre a kancionály) pre rozvoj písomníctva stredoveku. Štúdium západočeských knižníc prináša tiež závažný materiál k vývoju notácie v našich krajinách.

● **JUHOČESKÝ HUDEBNÝ FESTIVAL** Concertino Praga bol už desiatykrát v Jindřichovom Hradci. Vhodným doplnkom tejto medzinárodnej akcie mladých hudobníkov bola výstava výtvarných prác žiakov ESU v Opave na hudobné námety.

● **SPEVOHRA DIVADLA JONÁŠA ZÁBORSKÉHO** v Prešove uviedla dňa 22. septembra t. r. premiéru klasickej opery Poly Henrieta a Franza von Suppého Krásna Galatea. Inscenáciu pripravili režisér Peter J. Oravec, dirigent Vladimír Daněk a hosťujúci choreograf Josef Starosta. Návrh na scénu vytvoril Stefan Bunta, kostýmy navrhla Marta Šajtarová.

● **VII. MUZIKOLOGICKÁ KONFERENCIA** v rámci cyklu Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia na tému Hudobná kultúra Bratislavy v období 1943-78 bude v rámci BHS dňa 11. a 12. októbra t. r. vo Filmovom klube v Bratislave.

● **JUHOČESKÉ DIVADLO** v Českých Budějoviciach pripravilo ako prvú premiéru sezóny Verdiho operu Rigoletto.



● **EUDOVÁ ŠKOLA UMENIA** v Leviciach sa v tomto školskom roku presťahovala do novej budovy. Levice sú prvým mestom na Slovensku, ktoré má ESU v budove novopostavenej len pre účely školy. Na snímke B. Vágnerovej je nová budova ESU v Leviciach, ktorá bola slávnostne odovzdaná do prevádzky dňa 5. IX. t. r.

● **HLAVNÁ REDAKCIA** hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave usporiadala v dňoch 25. IX. — 2. X. t. r. IX. ročník medzinárodnej rozhlasovej súťaže magnetofónových nahrávok hudobného folklóru PRIX DE MUSIQUE FOLKLORIQUE DE RADIO BRATISLAVA.

Hrajú skladby slovenských skladateľov

Košické konzervatórium má dôležitú úlohu v koncertnom a hudobnom živote východného Slovenska. Naša verejnosť sa zoznamuje s výsledkami školy prostredníctvom koncertov, kultúrnych brigád, rozhlasových a televíznych vysielaní. Na týchto koncertných vystúpeniach okrem samotného hráčskeho výkonu sa venuje veľká pozornosť repertoáru. Je bohatý a zastupuje všetky štýlové obdobia, pričom dôležitú úlohu má súčasná tvorba, predovšetkým tvorba slovenských skladateľov. Jej sa venuje v posledných rokoch mimoriadna pozornosť, čo do určitej miery podmienil aj príchod nových mladých pedagógov, odchovancov našich vysokých škôl a práca umelcov rady. Jedným z jej podnetov bol aj návrh, aby tvorba slovenských skladateľov bola zastúpená nielen v individuálnych plánoch jednotlivých žiakov, ale aby svoje zastúpenie mala aj v programoch jednotlivých koncertov, ako aj v absolventskom výkone každého poslucháča. Hodnotiac tento návrh v dramatickom pláne koncertov s uspokojením konštatujeme, že vo všetkých oddeleniach znela dostupná tvorba slovenských skladateľov. Najpresvedčivejšie sa táto skutočnosť prejavila v oddelení klavírnem, akordeónovom a dychovom. Z klavírnej tvorby to boli skladby starších skladateľov (E. Suchoňa, J. Čikera, D. Kardoša, J. Zimmera, A. Očenáša, T. Frešu, J. Grešáka a S. Németha-Samorovského). Mladú skladateľskú generáciu zastupovali len skladby (rukopisy) J. Podprockého. Akordeónové oddelenie nemá ešte veľkú možnosť výberu, preto sa zameralo len na tvorbu J. Hatrika a J. Podprockého. Príčinou tohto oddelenia boli skladby J. Hatrika a J. Podprockého zaradené ako povinné na celoštátnej súťaži v Horoviciach. V dychovom oddelení to boli skladby T. Frešu, M. Vileca, M. Korínka, I. Bázlika a J. Podprockého. Pre ešte širšie zastúpenie slovenskej tvorby pripraví hudobno-teoretické oddelenie prehľad dostupných a technicky vyhovujúcich skladieb slovenských skladateľov. Veríme, že aj hudobné vydavateľstvo pomôže sprístupniť mnohé ďalšie skladby slovenských skladateľov. Č. ČURILLA

ŠKOLA A HUDBA

Štefan Hoza:

Hudba a spev v prvom učiteľskom ústave na Slovensku

I.

V starej rakúsko-uhorskej monarchii nebolo koncom 18. storočia výslovné hudobné ústavy pre výchovu učiteľov-organistov (tieto profesie patrili v minulosti spolu). Jeden z prvých, významných, dokonca slovenských učiteľských ústavov bol založený začiatkom 19. storočia v Spišskej Kapitule. Pravda, tým nie je povedané, že by sa na Spiši nebola už predtým pestovala hudba. (Presnejšie záznamy o tom, že v spišských kláštoroch pestovali chrámovú hudbu, máme približne od 14. storočia.)

V 16. a v 17. storočí dostáva sa hudbe v spišských mestech významného miesta, lebo v tom čase sa zvýšil záujem mešťanov o hudobnú kultúru. Dôkazom toho sú viaceré zborníky so zápismi piesní a tancov. Ich autorami boli na Spiši žijúci nemeckí skladatelia. Reformácia i protireformácia priniesla hudbu nielen do chrámov, ale i škôl, kde sa vyučovalo po latincky a nemecky. V týchto rečiach znel i text piesní.

V druhej polovici 17. storočia nastáva úpadok spišských miest, lebo sa zhoršili pomery v baníctve, ktoré bolo hlavným zdrojom príjmov. V nepokojnom čase ustúpila i hudobná kultúra, ktorá mala doteraz také slubné perspektívy. V 18. storočí nastávajú pokojnejšie časy a lepšia sa i podmienky pre hudbu a spev. Zásluhu na tom majú školy, kde sa znova venuje hudbe zvýšená pozornosť. Spieva sa už nielen pri bohoslužbách, ale povinne pred aj po vyučovaní, a to nielen duchovne, aj svetské piesne. Bez spevu a často instrumentálnej hudby sa nezaobídú miestne spoločenské udalosti. Duchovný spev sa mieša so svetským. V školách sa nacvičujú tiež školské drámy s hudbou a spevom. Mešťania, ktorých väčšiu časť na Spiši tvoria ešte vždy Nemci, získavajú silnú hospodársku základňu v dobe novej prosperity baní. Slovenskí obyvatelia Spiša ostávajú v tejto kultúrnej sfére v úzadí. Okrem ľudových piesní a hudby na ľudových nástrojoch, nemajú širšiu hudobnú základňu, ani tradície. Učitelia a kňazi, ktorí na dedinách žili, nestáli dedinský ľud kultúrne povzniesť. Dedinský človek mal možnosť iba v kostole stretnúť sa s iným hudobným umením, ako si vedel sám vytvoriť.

Na Slovensku nebola taká hudobná škola, ktorá by sa profesionálne zaoberala výchovou hudobného dorastu. Jednako hudobná kultúra začala prenikať (v období, keď vymenovali na Spiši za biskupa Jána Ladislava Pyrkera) medzi ľud. I keď rodom nebol Slováč, bol vzdelaný, s jasným a bystrým rozhľadom. Zbadal zanedbanosť sedliakov a robotníkov, ale aj úsilie tých, ktorí chceli ľud dostať „zo zakliatej duševnej i telesnej poroby“. Osobitne si všimol zanedbané školy a činnosť učiteľov v nich, ako aj chrámový spev, v ktorom vládla anarchia. Osvietenstvom zapálený biskup rozhodol sa pomôcť slovenskej dedine tým, že sa jej snažil dať v prvom rade vzdelaných učiteľov. Pyrker sa najprv rozhodol založiť učiteľskú prípravku v Levoči, ale neskôr (na radu svojich spolupracovníkov) založil dvojročný ústav pre vzdelanie učiteľov v Spišskej Kapitule. Stalo sa tak 19. novembra 1819.

Prvým riaditeľom ústavu — vobec prvého v Uhorsku — bol Juraj Palles (1753—1833), vzdelaný muž, oddaný slovenskej veci, patriaci medzi členov Bernolákovej družiny a učeného Tovaryšstva. Pre žiakov napísal najprv po latincky a potom po slovensky „Liturgiku“ a „Pedagogiu Slovenskú pri Triviálnej Škole“.

Do ústavu prijímali takých žiakov, ktorí skončili humanistické alebo filozofické štúdiá a vedeli hrať na organe či inom hudobnom nástroji. Cieľom učiteľského ústavu bolo vychovávať učiteľov-organistov, schopných vyučovať a vykonávať kantorské povinnosti s kvalifikáciou na triviálne dedinské školy. Mnohí „učitelia-kantori“, ktorí boli už v praxi, nechceli sa podrobiť skúškam, ktoré im riaditeľstvo školy navrhlo a určilo. Riaditeľ Palles ostro protestoval až pri kráľovskej kúrii, aby im nedovoľil učiť. Tí, čo chceli ďalej učiť, museli predložiť z ústavu vysvedčenie o zložených skúškach.

Skôr, než dostali žiaci vysvedčenie o hudobných znalostiach, uplatňovali ich aj prakticky: v nedelu hrávali na organe v kapitulskom chráme a predspevovali piesne v reči ľudu, t. j. po slovensky, pod dozorom regenschoriho Jozefa Schmielera (učil na ústave v rokoch 1819 až 1837) a po ňom ďalšieho regenschoriho a pedagoga hudobných predmetov na ústave Alojza Schöna (1838-47). Pri tzv. figurálnych omšiach vypomáhali žiaci na daktorom hudobnom nástroji v kapitulskom orchestri. Aby nadobudli liturgické skúsenosti, chodievali s kaplánmi na pohreby, inokedy sa zúčastňovali na cirkevných sprievodoch a obradoch, najmä tam, kde sa spievalo alebo hrávalo na hudobné nástroje.

Osnovy dvojročného učiteľského ústavu v Spišskej Kapitule prísne dbali na to, aby žiaci nezanedbali hudobné predmety, ku ktorým patrili: hra na organe, hra na klavíri, na husliach, gregoriánsky spev (k dispozícii mali knihu obradov) a figurálny spev, ktorý sa pokladal za základ hudobného učiva. Fakultatívnym predmetom bola hra na trúbku a na iné fúkanie nástroje.

Po troch rokoch trvania ústavu zrušili hru na husliach. Ako príčina sa uvádzala, že učitelia, ktorí hrali na husliach, zanedbávali kostolné obrady a radšej hrávali na svadbách a v krčmách, kde si zarobili peniaze, prípadne dostávali aj naturálne, najmä pálenku.

Magister musicae, ako obyčajne volali pedagoga hudby a spevu, učil týždenne tri hodiny za plat 130 zl. ročne. Pritom musel udržiavať tri reči: latinckú, nemeckú a slovenskú, neskôr, od roku 1847 i maďarskú. Pravda, slovenčina ostala naďalej obligátnym vyučovacím predmetom.

Postupom času sa ústav rozširoval. Z dvoch tried sa prešlo na tri a rozšírili sa i vyučovacie osnovy. Začal sa vyučovať ľudový spev, súzvukoveda-harmónia a generalbas. Túto doplnujúcu zmenu si vyžadoval všeobecne sa zvyšujúci záujem o hudbu a okolnosť, že od roku 1868 existovali už jednotná ľudová škola s jednotnou učiteľskou spôsobilosťou, čo znamenalo, že osnovy dedinských škôl sa vyrovnali osnovám mestských škôl. Stratil sa doterajší rozdiel a tomu sa museli prispôbiť aj osnovy učiteľských ústavov. Absolventi sa podrobili skúške dospelosti — maturite a ústav sa stal (ako i štátne učiteľské ústavy) výchovným ústavom pre učiteľov.

Päť rokov po založení spišskokapitulského ústavu mohla sa škola popísať hudobným kabinetom. Postupne sa jeho inventár dopĺňal nielen hudobnými dielami (pravda, najviac v nemeckom jazyku a len niekedy sa našli slovenské kostolné spevníky), ale i hudobnými nástrojmi a notami — podľa finančných možností ústavu. Školský orchester obyčajne viedol jeden zo žiakov, ktorý sa najlepšie vyznal v hudbe. Stály žiacky orchester sa nezačal ani potom, keď r. 1848 za pedagoga hudby vymenoval biskupský úrad rutinovane hudobníka Antona Húska (nar. 12. januára 1820 v Ružomberku, zomrel 23. augusta 1882 v Spišskej Kapitule). Popri právnickom štúdiu bol aj absolventom Mestskej hudobnej školy v Bratislave v hre na organe. Po absolutoriu sa prihlásil za regenschoriho do kapitulského chrámu. Okrem vykonávania svojich cirkevných povinností učil na učiteľskom ústave (až do roku 1861). Potom odišiel do Košíc za správcu hudobnej školy a dirigenta katedrálného zboru.

Na jeho miesto nastúpil jeho brat Karol Húska (nar. 1836 v Ružomberku, zomrel 25. marca 1908 v Spišskej Kapitule), ktorý tu pôsobil ako pedagóg do roku 1905. Bol činný nielen ako pedagóg a regenschori, ale aj ako skladateľ. Je autorom drobných duchovných skladieb a viacerých zborových príležitostných piesní pre školské potreby.

Po odchode K. Húska prevzal na jeden rok vyučovanie hudobných predmetov kapitulský kaplán Ján Eltscher, viac-menej samouk v hudbe. Viedol seminársky spevokol bohoslovcov, kým v ústave sa viac-menej priúchal pedagogickým spôsobom.

Od roku 1883 bol ústav striedavo štvorročný. V tom čase sa kládol mimoriadny dôraz na výchovu kantorov, ktorá bola nerozlučne spojená s učiteľskou výchovou. Pre ich výcvik a zdokonalenie zvýšili počet hodín z hudby a spevu na 24 hodín týždenne. (V I. ročníku — 5, v II. a v III. ročníku — 6 a vo IV. ročníku — 5 hodín.)

Nariadenie, zvýšiť vyučovanie hudobných predmetov vychádzalo z toho, že úpadok cirkevného spevu (najmä na dedinách) bol taký zrejvý, že to pobadali už aj jednoduchí ľudia.

Ústav však nemal dlhší čas schopného pedagoga hudby a spevu. Na žiadosť žiakov založil hudobný krúžok — v školskom roku 1903/4 — prof. Ján Cselényi, hudobný nadšenec. Takto mohli zaznieť staré i novozakúpené hudobné nástroje na koncertnom pódii, hoci len pri ústave usporiadaných slávnostiach alebo v okolitých mestech. K žiakom ústavu sa pripojili občas tiež bohoslovci.

Od roku 1906 do roku 1916 pôsobil na ústave ako hudobný pedagóg bývalý žiak učiteľského ústavu Kornel Schimpl st. (nar. 13. februára 1886 v Ilave, zomrel 3. februára 1935 v Bratislave). Po skončení nižších tried gymnázia v Trenčíne študoval na učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule (1901-5). Pretože chcel získať vyššie hudobné vzdelanie, aby sa mohol venovať pedagogickej činnosti, kratší čas navštevoval školu cirkevnej hudby v Regensburgu, kde bol žiakom Fr. X. Haberleho (1840—1910), významného nemeckého znalca chrámovej hudby. Haberle bol dušou cecilánskeho spolku, ktorý okrem iného vydával významné publikácie z tohto odboru. Ako znamenitý znalec Palestrinova diela dokončil jeho súborné vydanie. K. Schimpl za pobytu v Regensburgu mal možnosť sledovať atmosféru nielen okolo duchovnej hudby, ale učil sa i novým pedagogickým metódam, ktoré ústav potreboval pri svojej renesancii. V ústave zostavil zo žiakov spevokol — podľa vzoru, ktorý spoznal počas štúdií v Nemecku. Preň skomponoval viacero duchovných i svetských skladieb. Viedol tiež žiacky orchester — ako komorné orchestrálné združenie. Jeho prítomnosť bola hudobná výchova v ústave na vysokom umeleckom stupni.

Po odchode zo Spišskej Kapituly pôsobil ešte ako správca na viacerých miestach Slovenska a všade zakladal a viedol úspešné spevokoly. Pri oslavách 110. výročia učiteľského ústavu skomponoval príležitostný, ale veľmi pekne znejúci zbor „Jubilejná pieseň“ na text iného absolventa tohto ústavu, Antona Prídavka.

Až do roku 1910 bol učiteľský ústav v seminárskej budove. Po novej pristavbe zrušili sa i striedavý systém prijímania žiakov a postupne sa otvorili všetky štyri ročníky tak, ako to bolo na štátnych učiteľských ústavoch. Rozumie sa, že nastala zmena osnov a rozšírilo sa vyučovanie hudobných predmetov. Vsunulo sa — po jednej hodine týždenne — vyučovanie cirkevného a svetského zborového spevu. V I.—IV. ročníku sa učila po štyroch hodinách týždenne hudobná teória, hra na organe i na husliach a po dve hodiny zborový spev.

Po odchode prof. K. Schimpla bolo v odbore vyučovania hudobných predmetov akési nútené interregnum pre nedostatok súčasného pedagoga. Bola I. svetová vojna. V jej posledných búrlivých rokoch 1917-18 učil hudobné predmety Ján Strelec (nar. 23. decembra 1893 v Kacvine, zomrel 28. novembra 1975 v Bratislave). Bolo to východisko z núdze. Strelec ako teológ nedosiahol kantonický vek na vysviacku za kňaza a ostal rok na Kapitule. Popri teologickom štúdiu zapodieval sa teoretikou hudbou, ale najmä hrou na husliach. Pri ročnom pôsobení na ústave nemohol dať realnejšie základy ďalšiemu vyučovaniu hudby. Odišiel na štúdiá do Prahy. V rokoch 1919-20 bol poslucháčom hudobnej vedy a slavistiky na Karlovej univerzite a na pražskom konzervatóriu študoval dirigovanie u prof. Fr. Spilku a prof. M. Doležila a spev u prof. L. Kadeřábka. Po štúdiách rozvinul organizačno-pedagogickú činnosť na bratislavskom konzervatóriu na Hudobnej a dramatickej akadémii a neskôr na VŠMU a v Slovenskej filharmónii.

Po odchode Jána Strelica sa vyučovanie hudobných predmetov na učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule opäť iba suplovalo. V rokoch 1918-20 tu učil Matej Lukáč a v rokoch 1920-22 Eugen Kalmár. O ich pôsobení a hlbšom hudobnom vzdelaní sa nezachovali podrobnejšie záznamy.

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

K otázkam filmovej a televíznej hudby

ROMAN BERGER

Robil som filmovú hudbu sporadicky a výlučne k tzv. „dokumentom“. Už dlhšie sa tým nezapodievam — neviem preto, či existujú momentálne špecificky slovenské problémy v tejto oblasti. A tak iba niekoľko poznámok obecného charakteru:

1. Predovšetkým: komponovanie filmovej hudby je dnes **špeciálna profesia**. Je úplne archaický názor, u nás bežný (to je snád to špecifikum?) — že keď je niekto „skladateľ“, tak môže komponovať dnes symfóniu, zajtra elektronicke skladbu, pozajtra hudbu pre film a na budúci týždeň tance pre Lúčnicu. Špecializácii neuniká ani oblasť kompozície — je to objektívny proces. Máme zafixované delenie hudby na „vážnu“ a „ľúbošnú“ — to zodpovedalo v minulosti deleniu na profesionálnu a inštitútnu sféru. Dnes však tá „ľúbošná“ hudba je rovnako profesionálna ako tá „vážna“. Dalo by sa dokonca v niektorých prípadoch spýtať, či v oblasti „vážnej“ hudby nemáme v tomto zmysle čo dohľadať.

2. Fakticky existuje dnes **celý rad veľmi odlišných profesií**, označovaných spoločným pojmom „skladateľ“. Z profesionálneho hľadiska existujú totiž celé oblasti veľmi rôznych „kompozičných problémov“, ktorých riešenie si vyžaduje rozdielne prístupy, prostriedky, metódy práce — z obecného hľadiska ide potom o diferencované predpoklady z aspektu erudície, skúseností a najmä psychológie tvorby. Táto problematika súvisí tiež so skutočnosťou — zatiaľ veľmi slabou preskúmanou (skôr je tu badateľný akýsi zvláštny osten), — s faktom, že **nie každá produkcia hudby je tvorbou sensu stricto**, nie všetky „kompozičné problémy“ si vyžadujú tvorivé riešenie. Keď som už spomenul mnohosť rôznych aktivít, označovaných slovom „skladateľ“ — treba mať na zreteli aj tento práve spomenutý aspekt: aj v umení máme do činenia s niečím podobným ako vo vede — so „základným výskumom“, s oblasťou aplikácií a s produkciou, s objaviteľmi, vynálezcami a s

producentmi. V našej oblasti je to všetko zatiaľ popletené, sme akoby v jednom vreci, rozlišovanie schopnosti sú zatiaľ na „predpotopnej“ úrovni. Nakolko sa však tu a tam rozlišovať musí — tak sa potom nutne uplatňujú iracionálne kritériá.

3. Podľa muzeálnych názorov je koncipované aj školenie skladateľa. Všetci adepti, bez ohľadu na budúce zameranie, sú v zásade školení rovnako. Predmet „filmová hudba“ síce figuroval v osnovách, ale — via facti — na papieri. Keď človek príde do praxe — začne dobrodružstvo.

4. To dobrodružstvo s filmom malo svoje pozitíva (ovšem, sú to subjektívne pozitíva!). Bolo to teda osvojovanie si novej profesie, osvojovanie si disciplíny, vyplývajúcej niekedy z veľmi úzko vymedzenej úlohy, bol tu postulat veľkej elasticity (nielen čo do prostriedkov zvukových, ale aj štýlových, výrazových etc); napokon šibeničné termíny nútili ku koncentrácii: od prvého momentu „na ostro!“ Ale ešte jedno: vo filme ide o pestovanie korelácií audiovizuálnych, tým o pestovanie akejkoľvek „rozsiahlšej“ sémantiky nie špecificky hudobnej. Hudba vo filme je posunutá do polohy „výrazových prostriedkov“. To je plus a súčasne mínus.

5. Je to ovšem nebezpečie, keď sa pozeráme z „druhého brehu“ tzv. „vážnej hudby“. Skladateľ na ňu zameraný nesmie zabudnúť, že hudba, to nie sú iba „výrazové prostriedky“, ale že to je „aj“ **kompozícia**: nesmie zabudnúť, že problémy expresie a hudobnej charakteristiky tvoria iba časť kompozičnej problematiky. Primárne vizuálnej a mentálnej informácie vo filme určuje jednoznačne, že kritériá pre hudbu sa presúvajú z oblasti hudobnej (kritériá formy a tektoniky etc) do roviny adekvátnosti voči obrazovej predlohe. Je tu v hre aj sugestivnosť obrazu a idey filmu.

6. Sugestívne pôsobí aj samotná oblasť, v ktorej som činný. Keď robím filmovú hudbu, môžem zistiť, že optimálne riešenie z aspektu filmu je často primitívne z aspektu kompozičného — ale po čase môžem si

zvyknúť na istý druh myslenia, ktorý sa bude vyznačovať akousi vysokou „mierou tolerance“. Kritériá disciplíny, v ktorej pracujem, stávajú sa mojím „alter ego“ — a tak po čase mi nenapadne, že keď dnes nakomponujem pomerne rýchlo pomerne veľa hudby — a k tomu ešte „peknej“, „prekomponovanej“ (to je druhá alternatíva), čo sa „drží pokope“ aj „pasuje na obraz“ — tak jednoducho niečo nie je v poriadku.

7. Je možné povedať, že v hudbe vždy bolo „niečo nie v poriadku“. Napr. Mozart napísal niektorú operu tuším za 18 dní a nad šiestimi kvartetami sa mordoval štyri roky. Ano, napokon hudba je aj to, aj to. V tomto smere je zrejme podobnosť s rečou: aj inzerát je jazykový útvar („výpoveď“), aj rodokaps, aj Růfusova báseň, aj Einsteinova teória. V oblasti jazyka sa ovšem v tom lepšie orientujeme. Štýl, žáner a spoločenské funkcie nie sú jediné kritériá.

8. Medzi pozitíva filmovej hudby patrí možnosť okamžitej kontroly — dnes napíšem, zajtra nahrávame. S odstupom to vidím relatívne: záleží na tom, čo som napísal. Napokon — pestovať sluch a predstavivosť by bola škola, najmä zohľadňujúc vedecké poznatky a modernú technológiu. To je však hudba budúcnosti.

JURAJ LEXMANN

Problémov okolo filmovej hudby na Slovensku je veľa — zväčša ich však nemožno zovšeobecňovať ako špecificky slovenské, lebo sú to problémy rôznorodé — podobné majú aj inde.

Iste — celkový charakter našej filmovej hudby ovplyvňujú materiálne a organizačné predpoklady. V súčasnosti je naliehavým problémom to, že FISYO v Prahe — jediná inštitúcia tohto druhu u nás — nestačí. Treba dlho vopred objednávať termíny nahrávok, z čoho vznikajú organizačné ťažkosti. Filmová hudba potom stráca charakter širokej palety umelecko-výrazových možností, ale javí

sa ako organizačný problém. K mnohým krátkometrážnym filmom sa preto ani netvorí pôvodná hudba, ale vyberá sa archívna. (Niektorí televízni režiséri sa dokonca netaja tým, že si vyberajú k svojim filmom takých pražských skladateľov, ktorí im pomôžu prednostne získať termín.) Dnes je už zrejme, že na Slovensku by sa vyplatilo založiť hudobné teleso pre nahrávanie filmovej a televíznej hudby; vyplatilo by sa to nielen kultúrne, ale aj ekonomicky. Hospodárski pracovníci už vypracovali predbežné projekty (do úvahy pripadá nahrávacie štúdio vo Vládných budovách, ktoré má rozhlas uvoľniť). Treba túto myšlienku len realizovať.

Je isté, že slovenská filmová hudba nemá nejaké kompozično-štýlové špecifiká — nejakú „školu“, akú možno postrehnúť napr. pri českej filmovej hudbe, kde silná skladateľská osobnosť Zdenka Lišku ovplyvnila aj tvorbu ďalších filmových skladateľov (najmä v remeselnotechnickej oblasti). Niet však dôvodu usilovať sa o nejaké slohové špecifiká hudby v tak malej kinematografii, ako je naša. Ak vo filmovej hudbe mohutnejších zahraničných kinematografií možno postrehnúť typické štýlové prvky, zväčša je to úkaz nebezpečne sa blížiacich konvencií. Pri filmovom umení je ideálom práve rôznorodosť hudobných riešení a jedinečnosť hudobno-montážnych riešení, lebo práve film umožňuje maximálne výchylky v rámci štýlovej kontinuity hudby. Na Slovensku prakticky niet skladateľov, pre ktorých by bola práca pre film ťažiskom ich tvorivej činnosti. Zdá sa, že celkový charakter slovenskej filmovej hudby určujú tie prípady, kedy sa podarilo vnieť do práce pre film pozitívne prvky vývoja autonómnej hudby. Pre mnohých režisérov dokumentárneho filmu boli tieto prípady v minulých rokoch popudom k tvorbe ďalších filmov s dôležitou úlohou hudby.

Prístup režisérov k ozvučeniu svojich filmov je vždy aktuálnym problémom. Pre naše pomery je príznačný zvláštny — tak trochu obrátený — generálny problém: najväčšiu chuť do nekonvenčnej práce s hudbou možno postrehnúť u režisérov, ktorí si už aj pred 10–20 rokmi vo svojej tvorbe vyskúšali nekonvenčné hudobno-montážne riešenia a hudbu novších kompozičných techník. Mnohí, od nich mladší režiséri sa príliš orientujú na kompozičné výdobytky súčasnej pop-music. To

samo osebe nie je chybou, pokiaľ to nie je jednostrannosť, vyplývajúca z neznalosti veci, pokiaľ si režiser touto jednostrannosťou nezhodí možnosť dosiahnuť inými hudobnými prostriedkami markantnejší emotívny účinok. Pri hraných filmoch nie je vplyv súčasnej pop-music tak zjavný, ale v skrytej podobe ho možno postrehnúť na celom rade filmov: hudba nezasahuje podstatne do procesu filmového vyjadrovania, je len náladotvorným doplnkom, vychádza z tradičných hudobných princípov, ale s veľkým dôrazom na zvukovú neobvyklosť. Niekedy sa takto dosiahne zvláštna filmová poetika, niekedy je to však len zažívané ozvučovačské klišé.

Chúlostivým problémom je stále to, že hudbu k slovenským filmom tvorí pomerne úzky okruh skladateľov, aj to sčasti českých. (Neustále sa na to sťažujú aj pracovníci autorského zväzu.) Lenže režisérovi nemožno zazlievať, že si vyberá skúseného filmového skladateľa. Na druhej strane však nie je správne, keď v mnohých prípadoch vyplýva úzky výber z nezáujmu a neinformovanosti o hudobnom dianí. Je napríklad trochu čudné, ak v Bratislave žijúci najmladší filmoví režiséri sa vôbec nepoznajú so svojimi vrstovníkmi — v Bratislave žijúcimi skladateľmi. Prílišná diferencovanosť v umení sa stavia takto proti umeniu. Je ironiou osudu, že dnes, keď sa v prípade filmu splnila dávna túžba umelcov o syntézu umení — samotných umelcov len máločo spája.

Vo svetovej — a čo je pre nás lichotivé, aj v slovenskej kinematografii — sa už vyskúšali najrozmanitejšie obrazovo-hudobné väzby a na pôde teórie je možné tieto väzby definovať a usporiadať do systému. Na celom rade slovenských filmov však vidno akýsi obrátený prístup k ozvučeniu: režisér zrejme nevychádza z možnosti, ktoré mu môže hudba poskytnúť v danom filme, ale zo skúsenosti, ako sa mu páčila hudba toho-ktorého skladateľa v inom filme. Ide teda v prvom rade o problém filmárskoho majstrovstva.

Vcelku však možno povedať, že hodnota filmovej hudby je závislá od hodnoty filmu a problematika okolo nej zapadá do zložitého komplexu problémov filmovej produkcie. Napokon: hodnotu kinematografie vytvárajú vydatené umelecké diela a nie tie, na ktorých poznaf problémy.

SFZ s novým zbormajstrom

Po dvojročnom pôsobení a ročnom umeleckom vedení Slovenského filharmonického zboru, docent Valentín Iljin zanecháva post hlavného zbormajstra a na jeho miesto nastupuje odborný asistent JAMU v Brne zbormajster **Lubomír MÁTL**.

Pri tejto príležitosti nemožno sa neobzrieť a aspoň niekoľkými slovami nezhodnotiť prácu sovietskeho zbormajstra.

Sezóna 1977-78 bola pre SFZ sezónou dramatického zlomu. Štart do éry profesionálneho koncertného spevu nepriinesol frapantné zmeny v jeho umeleckom prejave, no pre perspektívnu prácu technickej, hlasovej a výrazovej pohotovosti, bola to sezóna obrody a uvedomenia novej historickej situácie pre zborový spev na Slovensku. Valentín Iljin za jednu koncertnú sezónu, prirodzene, nemohol zvládnuť prelomovú problematiku SFZ v celej šírke a hĺbke; ale začiatok tohto obdobia bude vždy spojený s jeho menom. Spomeniem fakty, ktoré sa prejavili nielen na otváracom koncerte BHS 1977, ale aj na nahrávke LP-platne Sostakovičových Desiatich poém, ktorá zostane hmatateľným dokumentom jeho predstáv o veľkosti a kráse zborového spevu. Iljin aj ako zbormajster, aj ako hlasový pedagóg zameriaval sa na mnohostranný zvukový prejav zboru a to cez jednotlivé hlasové skupiny, ktoré zospieval v priebojné zvukové celky s adekvátnym farebným timbrom. Neustálou kontrolou hlasovej pozície značne stabilizoval intonačnú hladinu zboru. Snažil sa ďalej sformovať umelecký prejav SFZ v presvedčivejšiu a capella prejav. Dbal na rytmickú pohyblivosť hlasov, trbil textovú stránku skladieb, čím posúval do popredia zrozumiteľnosť a ideový dopad umeleckých diel. Toto všetko sú vklady, ovocie kto-

rých by mal SFZ prinášať aj v ďalších obdobiach svojej umeleckej činnosti.

Lubomír Mátl zaiste neprehliadne nadobudnuté prednosti SFZ a iste nebude ani nekritický ku všetkému, čo jeho umeleckým predstavám nebude vyhovovať. Do styku so SFZ prišiel prvýkrát za neobvyklých okolností v príprave na zájazd do Holandska.

Chceli by ste v tomto kontexte doplniť vaše postrehy z tohto prvého kontaktu?

— So SFZ som sa zoznámil, ako ste spomenuli, v jeseni r. 1977 pri zájazde do Holandska, kedy zbor v pomerne krátkom čase našťudoval mnoho nových zborových skladieb. Zbor sa ukázal muzikálne veľmi pohotový a pracovne húževnatý. V záverečných skúškach a na koncertoch v Haagu svoj výkon ešte viac vystupňoval, čo je vlastnosť každého dobrehého umeleckého telesa.

Vaše meno je zatiaľ bratislavskému publiku a slovenskej hudobnej verejnosti málo známe. Mohli by ste, prosím, povedať niekoľko slov o vašej doterajšej umeleckej činnosti?

— Na brnenskom konzervatóriu som študoval organ a klavír. Na JAMU kompozíciu, zborové dirigovanie u prof. J. Veselku a orchestrálne dirigovanie u R. Tinského. Od r. 1965 som umeleckým vedúcim Brnenského akademického zboru, s ktorým som sa zúčastnil na mnohých domácich a zahraničných festivaloch a súťažiach (v Gorizii v r. 1968 sme získali I. cenu, vo Washingtone a New Yorku najvyššie ocenenie medzi vysokoskolskými zbormi, v r. 1974 v Debrečine I. cenu za interpretáciu súčasných skladieb a zvláštne ocenenie Ministerstva kultúry MER, v r. 1976 a 1978 dve I. ceny v súťaži miešaných zborov z osemnástich krajín v Middlesbrough v Anglicku, v



r. 1968 v Pardubicích a v r. 1976 na Kladne opäť I. ceny v medzinárodnej súťaži).

Pri týchto príležitostiach som poznal veľa zborov, zbormajstrov aj ich názory na interpretáciu skladieb najrozličnejších slohových období. Najväčšou školou bolo však pre mňa obdobie, keď som spieval v Akademickom speváckom zbore Moravan, ktorý viedol prof. J. Veselka. Ako orchestrálny dirigent zameriaval som sa hlavne na kantátové diela.

S Brnenským akademickým zbormi v spolupráci s Janáčkovou filharmóniou v Ostrave i so Štátnou filharmóniou v Brne predviedli sme napr. Cacciniho Eurí-

dicu, Glagolskú omšu, Händlovu kantátu Acis a Galatea, Beethovenovu Missu solemnis a iné. So Symfonickým orchestrom pracujúcim v Gottwaldove a s Moravskou filharmóniou v Olomouci uviedol som niekoľko samostatných celovečerných symfonických koncertov. S týmito orchestrami spolupracujem aj pri nahrávkach pre potreby Československého rozhlasu a televízie. Vedľa mojej praktickej hudobnej činnosti pôsobím ako odborný asistent na JAMU v Brne, kde mi zverili vedenie zbormajstrovskej triedy po odchode zasl. umelca prof. J. Veselku. Od roku 1975 som tiež zbormajstrom Speváckeho združenia moravských učiteľov, s ktorým som v tomto roku na Pražskej jari uviedol najvýznamnejšie mužské zbory Leoša Janáčka.

Noví ľudia, nové prostredie, nové pracovné podmienky... to všetko sú pre nového umeleckého šéfa obýčajne popudy pre pracovné zámery...

— Pri realizácii každého zámeru zbormajstra je podmienujúcim činiteľom spolupráca s mnohotvárnym organizmom, akým zborové teleso nesporne je. Stáť na čele 90-členného profesionálneho zboru znamená veľkú prácu i mimohudobnú: čo najlepšie porozumieť každému spevákov, dokonale poznať jeho umelecké i ľudské vlastnosti a na základe týchto poznatkov potom stmeliť kolektív do kompaktného umeleckého celku. Práca nového zbormajstra, myslím si, v takýchto reláciách by sa mala markantne ukázať asi po dvoch koncertných sezónach. Citlivý a vnímavý poslucháč by však mal rozpoznať umelecký vzostup alebo zostup zboru už v priebehu jednej abonentnej sezóny.

J. DANISOVSKÝ

Profesor Ligeti, vo svojom komentári k vzniku opery „Le Grand Macabre“, ktorá mala premiéru v Stokholme, opisuje tvorivý vývojový proces, ktorý — podľa mojej mienky — pre situáciu v hudbe sedemdesiatych rokov a pre nové hudobné divadlo je veľmi poučný a charakteristický. Pri práci na tejto opere, vašom prvom veľkom diele pre divadlo, ste postupne dospeli k poznaniu, že myšlienka nepojmových textov, teda antiopery, sa prežila a nie je už vývojaschopná. Z pôvodne plánovanej antiopery sa stala anti-antiopera, v inej rovine teda zasa opera, ktorá akceptuje danosti druhu a opernej scény. Pritom mi napadá veta z „Kráľa Ubu“ od Alfréda Jarryho, ktorá podstatne ovplyvnila koncepciu vašej opery: „Kým nezničime aj trusky,“ — hovorí kráľ Ubu vo svojej skazonosnej záriivosti, „nebude všetko zničené. Jediný prostriedok, ako to dosiahnuť, vidím v tom, že z nich urobíme pekné, vhodné usporiadané stavby.“

— Tento citát je skvelý. Pokiaľ ide o mňa, môj umelecký a skladateľský postoj nechce nič kriticky nič. Myslím, že dvadsať rokov trvajúca kritika tradície je nerozumná. Chcem čosi robiť, ale nie z čriepkov, z trosiek umenia. Táto „kritická demontáž“ bola módou, ktorá nás nepovedie ďalej. Chcel by som urobiť čosi nové, pokiaľ ide v opere o hudobno-dramatickú štruktúru. Mám na mysli paralelu z oblasti výtvarného umenia. Abstrakciu. Op-art a aj abstraktný expresionizmus päťdesiatych rokov a Pop-art, teda newyorskú a londýnsku skupinu Pop-art, ktorá sa zrejme vrátila k figurálnej maľbe, ale nie k maľbe v zmysle 19. storočia. Vzniká otázka, či tradíciu hodnotíme ako čosi pozitívne alebo negatívne. Schönberg sa na príklad vždy odvolával na to, že je proste skladateľom, ktorý pokračuje v Brahmových a Wagnerových tradíciách. Chcel poprieť, že robí čosi nové. Vtedy sa nehodilo byť revolučným; človek musel ukázať, ako pevne je zakotvený v tradícii. Ja som vedome novátor aj tradicionalista súčasne. Nevidím v tom nijaký rozpor.

Existuje ozajstná avantgarda, ktorá nemá nijaký vzťah k tradícii?

— Myslím, že nie. Cage by hádam mohol byť príkladom, ktorý to vyvracia.

Hľadám všeobecný ľudský obsah



György Ligeti

Pred operou „Le Grand Macabre“ ste mali aj iné operné plány, medzi nimi variant povesti o Oidipovi. Neuskutočnili ste ich, ale k „Oidipovi“ existuje hudobný materiál. Ako by ste opisali dlhú cestu, ktorou ste prešli od svojich najradikálnejších diel až k opere „Le Grand Macabre“?

— V polovici šesťdesiatych rokov bola hudobno-umelecká situácia celkom iná. Avantgarda medzitým zostala. Označenie avantgarda inak nemám rád, zaväť čímsi vojenským. Zostane však pri ňom. Patril som ku kolínskej a darmstadtkej skupine. Mnohí to dnes hodnotia negatívne. Ja sa na to dívam aj z pozitívnej stránky. Boulez, Stockhausen a tí, čo prišli neskôr, ako Kagel a ja, sme koncom päťdesiatych rokov mali pocit, že robíme čosi podstatne nové. V polovici šesťdesiatych rokov som bol presvedčený, že v hudobnodramatickom experimente možno ísť oveľa ďalej. Nemal som tušenia, ako rýchlo možno dospieť k hranici, ku konečnému bodu. Túto hranicu vyznačil Kagelov „Staatstheater“. Kagel vytvoril model antiopery. Absurdné divadlo.

Pri hľadaní vhodnej témy ste dospeli k absurdnému divadlu. Veľmi dôležitým prvkom a štýlovým prostriedkom absurdné

ho divadla je hra so slovami a ich prekrucovanie. Ivan Goll, jeden z „objaviteľov“ absurdného divadla, k tomu povedal: „Alogizmus je dnes najdúchaplnejším humorom, a teda najlepšou zbraňou proti frázam, ktoré ovládajú celý život“. Slovné hračky dovedené do absurdnosti sú aj v librete vašej opery a, samozrejme, aj v dramatickej predlohe dôležitým prvkom odcudzenia. Dostávam sa vo svojich domnienkach príliš ďaleko, ak mám v tejto súvislosti na mysl aj slávneho maďarského spisovateľa medzi dvoma svetovými vojnami Frigyesa Karinthyho?

— Určite nie. Nemyslím, že by bol Ionesco poznal Karinthyho, pretože nebol preložený, ale mnohé z Ionesca je už svojou tematikou veľmi blízke Karinthyho. K absurdnému divadlu som sa dostal prostredníctvom Ionesca. Ak myslím na líniu Jarry, Artaud, Ghelderode, Ionesco, musím okrem Karinthyho, ktorého poznám z Maďarska, spomenúť rumunského predchodcu absurdného divadla, ktorým bol Ion Luca Caragiale. Som presvedčený, že Ionesco vychádzal z Jarryho a Caragialeho. Keďže som chodil do rumunského gymnázia, poznal som ho už veľmi skoro, popri Karinthyho patrila k veľkým literárnym zážitkom mojej mladosti. Je to akýsi druh sociálnokritického divadla, dovedeného až ku groteskne-burlesknému. Pri hľadaní absurdnej, grotesknej divadelnej hry narazil som na flámskeho dramatika Michela de Ghelderode, ktorého som nepoznal. Upozornil ma naň Aliute Meczies. Jeho „Bailade vom Grossen Makabren“ bola preložená aj do nemčiny. Libreto opery, ktoré bolo napísané po nemecky, vzniklo však podľa francúzskeho originálu. Ghelderode je v porovnaní s Ionescom alebo Beckettom sekundárny. Tým, že postavy a charaktéry sú mimoriadne silné, jazyk však trochu rozvláchny, bola nám hra ako základný materiál pre operu veľmi vítaná.

Margret Dietrichová, patriaca k najlepším znalcom moderného divadla, napísala o Ghelderodovi: „Uňho sú mladí, čistí, milujúci, ktorí sa úplne oddá-

vajú viere v život, zbavení strachu pred smrťou a nebouja sa záhuby“. Charakteristika, vhodná aj na postavy opery, na hudbu. K podstatným črtám vašej opernej partitúry patrí silná, humanizmom poznačená ľudskosť, teplo súcitu a „nekonečné zľutovanie sa nad bytostou“.

— Dúfam, že to prerazí, a som rád, že to tak pocítujete. Plne súhlasím s charakteristikou hry, ako ju formuluje Dietrichová. Mojou intenciou bolo



Záber z operného diela G. Ligetiho inscenovaného v Stokholme.

vyjadriť to hudbou. Každá postava stroskotá a každá postava, aj milenecký pár, je svojím spôsobom smiešna. Ale táto smiešnosť nie je jednoznačná, vzniká akýsi súcit s nimi. Človek sa na nich smeje, predsa sa však cíti emocionálne angažovaný.

Aký vzťah ste mali doteraz k opere?

— Mohol by som povedať, že som vždy bol operným „fanúšikom“. Mojm prvým hudobným zážitkom vôbec bolo, keď som ako šesťročný išiel po prvý raz do opery. Prvou operou, ktorú som počul, bol Musorgského „Boris Godunov“. Počul som mnoho aj z Verdiho, Mozarta a Bizeta. Vždy som zostal priateľom opery. Neskôr som si

však čoraz viac uvedomoval, že napísať dobrú operu je pre mňa nemožné. Na druhej strane som mal vždy nutkanie robiť hudobné divadlo. „Demonstázou demontáže“ som sa vlastne až začiatkom sedemdesiatych rokov dostal tak ďaleko, že som mohol napísať hru pre hudobné divadlo. Na tejto ceste je opera „Le Grand Macabre“ iba prvým krokom. Časy, keď vládla mienka, že avantgardista by nemal písať operu, lebo pre progresívneho skladateľa nie je dost „vznešená“, tie časy sú za nami. Tak trochu ironicky sa dívam na svoj bojový postoj v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch. V niektorých novinách som čítal, že som svoju operu skladal trinásť rokov. Je to, samozrejme, trochu preháňané, iba objednávka prišla roku 1965. Nie je však náhoda, že som na tejto objednávke tak dlho pracoval. „Naiv-

nú“ operu som nechcel zložiť. V šesťdesiatych rokoch by som nebol mohol napísať operu. Je produktom sedemdesiatych rokov.

Povedali ste, že „Le Grand Macabre“ je len prvým krokom, ostatné budú po ňom nasledovať.

— Hľadám materiál so všeobecným ľudským obsahom, ktorý by bol súčasne groteskný aj vážny, hľadám libreto na úrovni Arriga Boita alebo Da Ponteho. Nemyslím však na to, aby som zhudobnil hotovú divadelnú hru. Ani u Ghelderode to nebola hra, iba jej obsah.

Rozhovor Imre Fabiana s Györgyom Ligetom z Opernwelt 6/1978 preložila E. Brániková

Mimoriadne zážitok

Recitály významných spevákov nepatria k najfrekventovanejším udalostiam nášho koncertného života. O to viac si musíme cenit vystúpenie majstra tohto zánru, akým je národný umelec ZSSR Jevgenij Nesterenko, ktorý sa predstavil nášmu obecenstvu okrem hostovania v titulnej úlohe Borisa Godunova v opere SND aj mimoriadne príťažlivým a umelecky hodnotným recitátom. Piesňový koncert sa konal v nedeľu 17. septembra t. r. v sieni Slovenskej filharmónie. Umelca sprevádzal docent leningradského konzervatória Jevgenij Šenderovič.

Umelecká kariéra J. Nesterenka zaznamenala prudký vzostup, keď moskovský rodák (1938) a leningradský absolvent stavebného inžinierstva na podnet speváčky Preobraženskej začal študovať na pôde leningradského konzervatória spev. V Leningrade pracoval rovnobežne v Malom opernom divadle, kde vynikal v rôznych úlohách opier Dmitrija Šostakoviča a Sergeja Prokofjeva ako i v repertoári medzinárodného charakteru. V r. 1967 získal laureátstvo na Medzinárodnej súťaži mladých spevákov v Sofii. Zároveň bol prijatý do operného ensembu S. M. Kirova v Leningrade. Kritika si ho už vtedy všimla a vyzdvihovala jeho kvalitu.

Po absolvovaní veľkého operného repertoáru zúčastnil sa J. Nesterenko na Medzinárodnej súťaži P. I. Čajkovského v Mos-



kve, kde získal prvú cenu, čo mu otvorilo už v nasledujúcej sezóne dvere do Veľkého divadla v Moskve, kde mal možnosť rozvinúť svoj talent v plnej miere. Popri opernom repertoári nezanedbal bohatú piesňovú tvorbu, ktorá mu umožnila uplatňovať svoj umelecký jemnosť, mimoriadny vkus a schopnosť umeleckej drobnotresby, čo uplatňoval na piesňovej tvorbe svetovej ruskkej klasiky ako i moderny.

Jevgenij Nesterenko je starostlivým pedagógom. Začal vyučovať už v Leningrade, kde nadviazal na prácu svojho významného učiteľa V. M. Lukinina. V súčasnosti je vedúcom Katedry sólového spevu na Konzervatóriu P. I. Čajkovského v Moskve.

Za jeho všestrannú umeleckú a pedagogickú činnosť mu bol udelený titul Národného umelca ZSSR.

Program bratislavského koncertu bol náročný a zároveň veľmi zaujímavý. V prvej polovici odznela Sulta pre basový hlas a klavír na Michelangelove sonety, op. 145 Dmitrija Šostakoviča. V druhej polovici koncertu predniesol Musorgského Piesne a tance smrti a napokon výber rôznych piesní z tvorby M. P. Musorgského.

Šostakovičov cyklus kladie mimoriadne nároky na interpreta, predovšetkým na disciplínu a kultúru prejavu. Dielo patrí k najposlednejším opusom Dmitrija Šostakoviča a nesie sa vo výrazových polohách vážnej kontemplácie, ktorá je prejavom akéhosi sumujúceho retrospektívneho pohľadu na vlastnú tvorbu. Dielo naprosto vylučuje každú rozptýľujúci moment, vyhýba sa každej zbytočnej ozdo- be, hovorí sústredenou a introvertnou rečou. Obdivuhodným spôsobom zvládol J. Nesterenko so svojím vynikajúcim partnerom tmočenie tohto vo vrcholnej miere hlbavého diela. Mimoriadna krásna hlasového timbru, ktorý vedel spevák dať do služieb interpretácie a požiadaviek skladby, predstavil Šostakovičovo dielo v plnej jeho náročnej kráse.

Musorgského piesne ukázali veľký rozsah výrazovej škály a hlasového ambitu speváka. V diskretnéj forme použil i náznaky hereckého stvárnenia ako dokresľujúci moment interpre-

tácie bez toho, aby zasahovali priamo do hudobného stvárňovania. Spôsob zvládnutia piesní svedčil o dlhej a nepretržitej snahe o vystihnutie adekvátnej výrazovej formulácie piesní, ktorá sumovala jeho interpretačné závery predstavujúce obecenstvu umeleckú podstatu skladieb v jasne vykryštalizovanej podobe. Jeho muzikalita, hlasový fond a umenie narábať hlasom využili úplne v prospech ich splynutia s umeleckými intenciami diela. Prídavky, ktorými umelec odmenil málo početné žiaľ, o koncerte nie dosta točne informované, ale o to nadšenejšie a vnímatejšie obecenstvo, ukázali univerzálnosť Jevgenija Nesterenka a legitimovali ho ako suverénneho umelca nielen v opernom, ale i subtilnom a náročnom piesňovom zánri.

Sme veľmi radi, že naša Bratislava mohla privítať umelca, ktorý bol hosťom najväčších svetových hudobných metropol, ako Budapešť, Praha, Lipsko, Viedeň, Mnichov, Paríž, Miláno, Buenos Aires, Mexiko a New York. JÁN ALBRECHT

Nabité hľadisko opery SND na predstavení Borisa Godunova vykompenzovalo Jurijovi Nesterenkovi nedostatočnú návštevnosť pred dvoma dňmi (prítom celá propagácia spočívala vo

vyllčení jeho mena na bežnom plagáte SND). Organizačný škriatok síce ôpat úradoval — predstavenie sa z technických príčin začalo s polhodinovým oneskorením —, ale na úrovni predstavenia a špeciálne Nesterenka to nezanechalo stopy. Nesterenko potvrdil povest, ktorá ho označovala za jedného z najlepších Borisov súčasnosti. Jeho sonórny a pritom obdivuhodne mäkký, teplý hlas sa v náročnom parte zaskvel v celej svojej obrovskej šírke: od jemných pián cez krásne znelé strednú dynamickú polohu až po sirhujúce vrcholy prechádzajúce miestami do parlantia a sýtych akcentov. Ale len miestami: Nesterenko buduje svoju kreáciu predovšetkým na kantilène — a akkej nádhery! Herecky je striedmy, viac introvertný, kladie dôraz na rodičovskú nehu — ale presvedčivo kreuje i miesta, kde sa prejavuje Borisova tvrdosť. Bol to nezabudnuteľný výkon.

Nemožno nespomenúť, že veľmi dobrým Nesterenkovým — i keď na scéne len nepriamym — partnerom bol Andrej Kucharský (Griška-Dmitrij). Zaujal krásnym nosným spevom a výbornou artikuláciou (vo vzornej ruskej dikcii). Predstavenie s prehľadom a chvályhodnou pohotovosťou dirigoval a. h. košický dirigent Boris Velat.

TVORBA

Dňa 12. apríla t. r. konala sa v západoberlínskej „Philharmonie“ dávno očakávaná premiéra **Les espaces du sommeil** pre barytón a orchester na text Roberta Desnoša; spieval Dietrich Fischer-Dieskau. (Koncert, zostavený výlučne z Lutoslawského skladieb, dirigoval sám skladateľ.) Program koncertu bol zaujímavý a kontrastný: na úvod zazneli brilantné **Benátske hry**, po nich nasledoval zlatý klince večera — premiéra Priestranstiev sna a po prestávke Lutoslawského najmonumentálnejšia skladba — **II. symfónia**. Obe staršie orchestrálne skladby sa vzájomne veľmi odlišujú. Cieľom takto zostaveného programu bolo rozlíšiť etapu šesťdesiatych a sedem-

desiatych rokov v Lutoslawského tvorbe. Toto rozdelenie je však veľmi zjednodušené, ak spomenieme také veľdiela zo šesťdesiatych rokov, ako sú Tri básne Henricha Michauxa, Sláčikové kvarteto a predovšetkým Paroles tissées, skladby, obsahujúce už esenciu hodnôt, ktoré dnes — v rokoch sedemdesiatych — spájame s Lutoslawského menom. Ak počujeme novú Lutoslawského skladbu, natíska sa automaticky porovnanie najmä s Paroles tissées. Pomáhajú tomu dokonca rovnaké spoločné črty oboch vybraných francúzskych textov obsahujúcich sekvencie bleskovo za sebou radených symbolov.

Sólový part sa väčšinou blíži k asketickému recitativu; jednotlivé frázy používajú sotva tri-štyri tóny, často dokonca zrytmizované opakovanie jedného tónu. Celá táto vonkajšia úspornosť prostriedkov nezabránila skladateľovi, aby dosiahol nezvyčajne bohaté a subtilné emocionálne odtiene hudobného priebehu skladby.

Lutoslawského vokalistika je zámerne veľmi vzdialená od melodic-

osobu, ktorej je text adresovaný, vracia v podobe už rozvinutejšej, preplietajúcej sa s ďalšími obrazmi noci. Hudba, planúca v pomalom tempe, naberá teplý, intímny výraz. Motívy a frázy spevného partu sprevádzajú rozkošné drobné, delikátne figúry dychových nástrojov meniacej sa farby (pikoly so zvonkami, hoboje s klavirom, flauty s čelistou, klarinety s klavirom, lesné rohy s harfou a napokon trúbky s harfou).

Táto pekná epizóda zaniká v tichom znení sláčikov a po fermate a pauze sa začína najdynamickejší úsek dieľa. Slovo „ty“ sa teraz stáva už jasným subjektom textu: **il y a toi sans doute que je ne connais pas / que je connais au contraire / ... / Toi qui restes insaisissable / dans la réalité et dans le rêve — atd. /**

Túto dlhú strofu spieva sólista v stále sa meniacich nepokojných kvarteto-pentatonických motívoch so sprievodom rovnako rýchlo sa meniacich farieb orchestrálneho usporiadania. Hudba sa stáva dramatickejšou, vedúc k nezadržateľnej kulminácii, ktorou je nová krátka strofa, hovoriaca opäť o prírode, hviezdach a „plúcach miliónov a miliónov bytostí“. Po týchto slovách nasleduje vlastné apogeu diela — mohutné tutti orchesteru, znejúce mimoriadne agresívne a kulminujúce (III) úsekom hraným bez dirigenta. Tento zvuk utícha náhle, prinášajúc najdostupnejší emocionálny kontrast v skladbe: mierne, chláholivé zvuky sláčikov a krátke, diskkrétne škály vždy iných nástrojov, exponujúce (na rôznych stupňoch) „lydicú kvartu“. Sólista opakuje tieto, jedným tónom slova nadväzuje na začiatok veršov, po čom spieva peknú, uspokojivú melodicú frázu, ktorá sa končí v pentatonike: **mais il y a le sommeil, le sommeil / — zároveň sa nástroj harmonizujú v najeufonickejšom znení. Táto svojrázna „chvála sna“ nie je však zakončením diela. Básnik ešte raz pripomína: dans la nuit il y a toi /, dodávajúc nečakanú pointu: dans le jour aussi /.**

Tieto posledné slová využíva skladateľ na náhlu ostrú zmenu výrazu hudby, prudký rozjasnený záblesk celého orchestra hrajúceho ad libitum. Hudba, ako keby dodávala výkričník k týmto slovám, končí sa energicky — v jasavom, optimistickom tóne.

Les espaces du sommeil sú — ako možno súdiť po prvom vypočutí tohto diela — umelecký pendant Paroles tissées, napriek určitým odlišnostiam v štýle (Lutoslawski nikdy, ani raz neopakuje tú istú koncepciu skladby). Obe diela pre hlas a orchester sú v súčasnej hudbe významným osobitým javom, ktorý si zasluží spoločný názov. Dúfajme, že „Priestranstvá sna“ nebudú posledným Lutoslawského dielom tohto druhu a spomínaný jav sa raz rozšíri na „cyklus“, ktorý sa vyrovná slávnym hudobným cyklom. Posledné dve skladby plne opodstatňujú také očakávanie.

TADEUSZ A. ZIELIŃSKI
Preklad a spracovanie:
H. Lerchová

GRAMORECENZIE



WOLFGANG AMADEUS MOZART: Symfónia B dur, KV 319
GEORG PHILIPP TELEMANN: Komorná partita (upravil E. Fischer)

STÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER, dirigent EDUARD FISCHER

© OPUS Stereo 9111 0616

Na nahrávke zaujme v prvom rade vysoká muzikantská zaangažovanosť a ctenie štýlu. Existencia a vysoký štandard Slovenského komorného orchestra stali sa u nás akýmsi východiskom pre kritérium porovnávania úrovne komorných ensemblov. Žilinský orchester a jeho dirigent pristupuje k Telemannovi, na rozdiel od zvukovej expanzivity warchalovcov, komornejšie, intímnejšie. Cbidvom telesám je spoločné úprimné a úspechom korunované úsilie naplniť hudobné frázy prežitou hudbou. Warchalov temperament nachádza v barokovom pátose a v bezprostrednej radosť ideálny priestor pre sebarealizáciu; Fischer je typom skôr rozvážnym, čo sa prejavuje v zníženej dravosti prejavu, vo väčšej vypúštenosti interpretačných parametrov — nikdy však neprestáva byť hudobníkom! Snaha o komornejší prejav odhliadnuť však v jemnejších registroch ešte rezervy telesa vo zvukovom vypracovaní — určitá plochosť výsledného tónu. V Telemannovi nepoužíva Fischer dôsledne princíp barokovej terasovitej dynamiky, často volí crescendá a decrescendá. V III. časti (Allegro) mohla snáď byť exponovaná sólová flauta jasnejšia, zreteľnejšia a brilantnejšia. Z hľadiska Fischerovej koncepcie a realizácie sympaticky vyznieva vznešený, patetický, výrazovo zatienený záver poslednej, menuetovej časti.

Zvukové rezervy súboru sa výraznejšie dostávajú do popredia v pomalých stredných častiach v Mozartovi. Druhá časť (Andante moderato) chápe Fischer výrazovo veľmi prasto, čo je v podstate správne, lenže priehtudná mozartovská faktúra zreteľne odhaľuje zníženú zvukovú kvalitu. Dirigent tu odkrýva širšiu paletu svojich tvoriacich schopností. Jeho interpretácia Mozarta vyžaruje jas, pohodu, eleganciu, živosť, osobitú citovosť, ktoré pokladáme za najväčší klad nahrávky žilinského orchestra. Sforzatám udeľuje typický klasický charakter, výdatne zdôrazňuje aj mozartovské striedanie svetla a tieňa, ktoré, premietnuté do dynamickej výstavby, prejavuje sa častým striedaním plana (opäť zväčša menej kvalitného) a forte. Melódiu odľahčuje aj v allegrových okrajových častiach, ktoré pokladáme za najvydarenejšie úseky celej platne. Prijemne prekvapuje vyrovnaná harmonia drevných dychových nástrojov tak v prvej, ale i v ďalších častiach Mozartovej symfónie. Ak by sme však podrobili pasáže rýchlych častí mikroskopickému rozboru, našli by sme aj málo zreteľné a málo brilantné miesta. Záverečné akordy prvej časti zaznejú, vzhľadom k celku, príliš drsne, čo však pripisujeme skôr zvukovej réžii (I. Boháček).

V. ČÍŽIK

Priestranstvá sna Witolda Lutoslawského



kých konvencií romantizmu a expresionizmu; jej estetické korene možno hľadať skôr v Debussyho Péléasovi. „Francúzske“ asociácie, ktoré zvýrazňujú znenie použitého textu, využil Fischer-Dieskau nemiernie kultúrne a citlivo, podčiarkujúc bohatú hru nálad i eleganciu jednotlivých vokálnych fráz a ich premien.

Dramaturgia tejto jednodielnej skladby je nemenej logická a jasná ako v doteraz známych Lutoslawského skladbách. Inštrumentálny úvod (vibrafón, čelesta, harfa, klavír, sláčiky, potom tympany) evokujúci tajomnosť a básnickú fantastiku „nočných pocitov“ stáva sa odrazovým mostíkom pre prvé slová textu: **Dans la nuit / il y a naturellement les sept merveilles du monde / et la grandeur / et le tragique / et le charme /**

Slová citovanej strofy sa využívajú v prvom temperamentnom a nepokojnom úseku, nesúcom sa v pochmúrnem, vážnom kolorite a diskrétnej nálaďe úľaku a hrôzy. Drsné motívy spevu sprevádzajú asketické zvuky nízkych sláčikov a trúbok.

Nová epizóda sa objavuje pri slovách: **il y a toi l'immolée / toi que j'attends / Tu sa myšlienka na**

Recenzujeme

Úplná edícia Hudobného tureckého Eulenspiegla (ďalej HTE), monumentálneho diela z druhej polovice 17. storočia, možno hodnotiť ako náročný a veľmi zásluhný vydavateľský čin Opusu. HTE je vzácnym dokumentom hudobnej kultúry na Slovensku v druhej polovici 17. storočia, lebo v mnohých rovinách odzrkadľuje život a kultúru východného Slovenska. Informuje nás o štýlových zvláštnostiach hudby tohto obdobia a poskytuje pohľad na mentalitu a názorový postoj drobného človeka uprostred vtedajšieho vojenského virenia. HTE nikdy nebol reprezentantom vtedajšieho absolutizmu a neštylizuje sa do ozdobného rúcha moci.

Treba zdôrazniť, že HTE je úplným a uzavretým prameňom, takže pri jeho vydávaní nevznikli závažnejšie problémy rekonštrukčného charakteru. Moderné vydanie prameňa zo 17. storočia vyžadovalo však náročné realizačné práce, ako napríklad zostavenie partitúry, vypracovanie continua v dobových intenciách, náročný preklad veršovaného nemeckého textu (Jela Kréméry) a ďalšie.

Publikovanie prameňa je predovšetkým dôležité k jeho trvalému oživeniu, a jeho hodnota si zasluhuje, aby bol stálou súčasťou nášho kultúrneho povedomia. HTE môže slúžiť ako podklad hudobno-vedných, národopisných, historických lingvistických a literárno-vedných výskumov a poskytuje materiál aj umeleckým interpretačným cieľom.

K uľahčeniu praktického používania rozhodlo sa vydavateľstvo Opus pridať k

vedeckému vydaniu partitúry aj inštrumentálne hlasy. Vydavateľstvo Opus tým predkladá svojim záujemcom v edičnej sérii Fontes musicae in Slovacia dielo, ktoré pritom nereprodukuje hudobný život na Slovensku v rovine čisto informatívneho dokumentu, ale naopak, na úrovni náročnej formulácie a tvorivej štylizácie, teda na štandardnej úrovni

medzinárodnom meradle, čo možno chápať ako morálnu satisfakciu za náročnú a nákladnú vydavateľskú prácu.

JÁN ALBRECHT

Odkrývanie neznámych miest v dejinách slovenskej hudby je záslužnou vý

K úplnému vydaniu Hudobného tureckého Eulenspiegla vo vydavateľstve OPUS

doby, o ktorej dnešný konzument hudby nie je dostatočne informovaný, čím HTE zároveň vyplní medzeru v znalosti štýlových charakteristík stredného baroka.

Okrem výberu piesní a tancov vyšli vo vydavateľstve Opus Bratislava v rámci edície Fontes musicae in Slovacia nasledujúce časti z Hudobného tureckého Eulenspiegla:

Sonáty á 3 a Suita á 5, partitúra a hlasy — 1973 — (4. časť prameňa); Sonáty pre dychové nástroje a basso continuo partitúra a hlasy — 1976 — (3. časť prameňa); Vokálne skladby a tance, partitúra a hlasy — 1978 — (1. časť prameňa); Vokálne skladby a tance — v príprave — (2. časť prameňa).

Sme presvedčení, že ohlas, ktorý vyvolá úplné vydanie HTE na Slovensku ako aj v zahraničí, bude záslužnou odmenou za veľmi iniciatívny prístup vydavateľstva Opus k dielu, ktorého vydanie prispelo k doplneniu našej kultúrnej histórie ako i ku kultúrnej histórii v

skumnou a umeleckou činnosťou našich popredných muzikológov a umelcov. Do tajov zahalené obdobie 17. storočia vydalo nedávno nové svedectvo o bohatom a intenzívnom umeleckom živote na Slovensku. Po niekoľkoročnom intenzívnom bádani a vytrvalej rekonštrukcii nájdeme prameňov sme sa mali možnosť oboznámiť na ôsmich koncertoch súboru Musica aeterna s dielom neúšedného významu: Hudobným tureckým Eulenspiegлом Daniela Georga Speera (o ktorom sme písali v Hudobnom živote 1978, č. 5). V úvode jednotlivých koncertov poskytli základné informácie o predvádzanom diele významní slovenskí hudobní vedci, ktorí sa podieľali na heuristických a rekonštrukčných prácach nájdenej prameňa Ján Albrecht, umelecký vedci súboru Musica aeterna hovoril zaslávane o rekonštrukčných prácach a problémoch súvisiacich s umeleckou realizáciou diela, Ľuba Ballová o spolupráci vedcov, Jela Kréméry o práci na preklade textu zo

starej nemčiny do slovenčiny, Richard Rybárik o pomeroch na východnom Slovensku a kultúrnom živote niektorých miest, v ktorých sa Daniel Speer pohyboval a o významných osobnostiach zo 17. storočia, s ktorými sa Speer na Slovensku spoznal, prípadne čerpal z ich diela. Alexander Móži hovoril o priebehu rekonštrukčných prác, významu diela v

kontexte dejín slovenskej hudby a realizácii časti diela v rozhlase.

Osem koncertov priblížilo poslucháčom quodlibety, tance a suity, v ktorých poznáme vyspelý štýl barokovej inštrumentálnej hudby zachovanej na území Slovenska. Dielo nestráca na svojom význame ani v tom prípade, že ide o autora nemeckého pôvodu, pretože na Slovensku prežil a skúsil veľa, čo potom zvečnil nerne vo svojich dielach. Autentickým svedectvom znalosti pomerov na Slovensku je jeho cestopisný román Uhorský Simplissimus, z ktorého na koncertoch úryvky čítal Peter Ráfus. Jedna z najmäroenejších úloh bola daná do rúk tenoristovi dr. Alfonzovi Langerovi, ktorý sa musel so svojím partom doslova „popasovať“. Spevácky náročné a dlhé piesne a árie spestrili ukážky z iných diel, najmä Speerovho Hudobného tvorlístka, akéhosť dobového inštruktívneho diela.

ALEXANDER MÓŽI

Salzburg 1978

Viac ako 30 operných predstavení (6 inscenácií), 16 činoherných predstavení (3 inscenácie), 13 orchestrálnych koncertov, 1 á cappella koncert, 6 serenád, 6 matiné z tvorby W. A. Mozarta, 4 komorné koncerty, 6 instrumentálnych recitálov, 6 piesňových večerov, 3 recitačné večery, 1 chrámový koncert — to je kvantitatívna bilancia tohtoročného festivalu v Salzburgu, ku ktorej by bolo treba pre úplnosť dodať ešte výpočet desiatok, ba stoviek aktívnych účastníkov, ktorí v siedmich rôznych sálach, resp. voľných priestranstvách, odvíjali pred takmer vždy vypredaným hľadiskom elitné sviatky hudby.

V Salzburgu je samozrejme, že výkony umelcov sa pohybujú zväčša na úrovni svetovej špičky. Tak isto samozrejme je skutočnosť, že priemerný občan si ťažko môže dovoliť návštevu väčšieho počtu podujatí, o študentoch (napr. poslucháčoch letnej akadémie Mozarteia alebo seminára divadelných výtvarníkov) a sociálne nižších vrstiev ani nehovoriac. Táto okolnosť čim ďalej tým viac podnecuje festivalové diskusie na tému: pre koho — a ako ďalej? Vedeniu festivalu, ktoré je terčom útokov na túto tému, sa doteraz nepodarilo nájsť aspoň ako-tak prijateľnú formu a možnosti širšieho poslucháčskeho a diváckeho záberu. Iniciatíva pre možné alternatívy dostala tohto roku po prvýkrát účinnú konkrétnu podobu z dvoch strán: predstaviteľ Jedomanna (titulnej úlohy v Salzburgu na námestí domu tradične uvádzanej rovnomennej Hofmannsthalovej hry) Maximilian Schell so svojimi kolegami-hercami a technickými pracovníkmi navrhol a presadil (napriek početným, priam neprekonateľným organizačným prekážkam a nie prílišnej ochote usporiadateľov) uskutočnenie predstavenia s voľným vstupom pre obyvateľov Salzburgu. Ušľachtilá myšlienka, ktorá našla množstvo nadšených priaznivcov, ale i niekoľkých zarytých odporcov ukázala, že množstvo špičkových umelcov považuje daný elitný stav za nezdravý a nesprávny a sú ochotní podieľať sa na určitých reformách. Druhým možným — a pravdepodobne realnejším — riešením sa ukázala existencia už asi 10-ročnej inštitúcie (tohto roku mimoriadne aktívnej) Scény mládeže, ktorá servíruje svojmu, zväčša mladému, neformálnemu obecstvu najrôznejšie umelecké žánre — od kabaretu, cez džezové večery, po koncerty špičkových umelcov. A práve tieto koncerty zasiahli do spoločensky jednostranne zamieraného oficiálneho festivalového diania: nezabudnuteľným zážitkom sa stal klavírny recitál Sviatoslava Richtera z tvor-

by F. Schuberta, ktorý v oficiálnom programe tohto roku ani nemal vystúpiť. Gidon Kremer popri svojich koncertoch v rámci festivalu (orchestrálny a komorný v spolupráci s Andrejom Gavrilovom) účinkoval so svojím klavírnym partnerom s netradičným programom, ktorý sám uvádzal, tiež na tomto fóre.

Budúce ročníky festivalu v Salzburgu ukážu, do akej miery boli pokusy z roku 1978 aktívnou a plodnou iniciatívou pre sprístupnenie vrcholných umeleckých výkonov širším vrstvám obecnosti.

Zo šiestich operných inscenácií boli tohto roku dve nové. Don Giovanni, Il Sant'Alessio, Don Carlos a Salome boli reperi-zy z minulého roku (referovali sme o nich v Hudobnom živote 1977, č. 16). Obe nové predstavenia sa tešili mimoriadnemu záujmu obecnosti i kritiky a — ako vždy — vyvolali najrozmanitejšie ohlasy. Straussov Gavalier s ružou — realizovaný v dvadsiatej inscenácii od



V Gavalierovi s ružou sa zaskvela v úlohe Maršalky Gundula Janowitzová.

založenia festivalu — patrí k jeho kmeňovému repertoáru; tentokrát sa ho ujali dirigent Christoph v. Dohnányi s režisérom Güntherom Rennertom (krátko po premiére náhle zomrel) a s výtvarníkmi Venierom Colasantim a Johnom Moorom. Scénická realizácia tohto diela neposkytuje režisérovi veľa alternatívnych riešení. Všetko je napísané v librete a v partitúre, preto ku zvláštnym, netradičným stvárneniam možno dospieť iba v realizácii detailov, v dokreslení alebo prehĺbení psychologické jednotlivých postáv, resp. ich vzájomných vzťahov. Táto eminentne viedensky zarfarbená komédia s hudbou charakterizuje špecificky lokálny kolorit nielen v povahe postáv, spôsobe ich reči a konaní, ale rovnakou mierou i v hudbe. Dielo rýchlo stráca zo svojho pôvabu, ak tento kolorit nie je naplno rešpektovaný a vystihnutý. Povrchná ľahkovážnosť, komediálny prvok, sentimentalita, povábná drsnosť, viedenský „dvorný“ dialekt si vyžadujú špecifickú interpretáciu, ktorá nikdy nesmie dospieť k vulgárnosti, musí zostať vtipná a plná šarmu. V tohtoročnej salz-

burskej inscenácii tri hlavné predstaviteľky — Gundula Janowitzová v úlohe kňažnej, Yvonne Mintonová ako Oktávia (menej sa jej vydarilo v orchestrálnom koncerte Mahlerove Piesne o mŕtvych deťoch) a Lucia Poppová ako perfektná Sofia boli hlasovo, muzikálne i herecky vynikajúce. Barón Ochs v podaní Kurta Mollana priek dôsledne naučenému dialektu a krásnemu hlasu sa nevedel so svojou úlohou naplno vyrovnáť a zostal trochu ťažkopádny. Christoph v. Dohnányi suverénne a s jasnou predstavou viedol Viedenských filharmonikov, ktorí sledovali a precízne realizovali každý jeho pokyn — i keď sa v tomto koncertnom prípade azda jeho koncepcia nezhodovala s ich tradičnými, vžitými zvyklosťami. Dohnányiho úmyslom zrejme bolo odhaliť všetky zaujímavosti a krásy partitúry, rozpuťvať ju, očistiť od interpretačných nánosov a prezentovať precízne nastudovanú hudbu, ktorá ale neraz postrádala svoj typický švih a neodolateľný zvukový hedonizmus a pôsobila chvíľami odmerane a chladno.

S naprostým súhlasom sa stretla nová inscenácia Mozartovej Carovnej flauty. Naivita ľudového divadla a kultické mysterioso sveta bohov a im zasvätených kňazov umožňujú najrozmanitejšie realizácie. Málokedy sa ale vydari natoľko prirodzené stvárnenie heterogénneho námetu, ako tomu bolo v prípade tohtoročného nastudovania v réžii a výprave Jeana-Pierra Ponnella s dirigentom Jamesom Levinom. Ponnelle, naslovovzatý divadelník, mal (po vlnajšej mnohodiskutovanej inscenácii Dona Giovanniho) v prípade Carovnej flauty rozhodne šťastnejšiu ruku. Jeho zámerom bolo inscenovať dielo tak, ako pravdepodobne bolo zamýšľané autorom libreta, režisérom i hercom E. Schikanedrom v čase svojho vzniku: ako predmestské ľudové divadlo, pestrá hra s hudbou a množstvom divadelných efektov, s prostým protipostavením dobra a zla, kde zdantlivé i skutočné nelogizmy deja neboli podstatné — i keď na konečnom tvare diela zanechali citeľné stopy. Hoci niektoré scény v detailoch neboli celkom presvedčivé, inscenácia ako celok zapôsobila svojou prirodzenosťou a množstvom pôvabných nápadov; predimenzované javisko vo Felsenreitschule bolo v Papagenových scénach nahradené vysunutím drobného pódia-javiska, navodzujúceho intímnu atmosféru predmestského divadla, lóže vytesané do skaly slúžili rozprávkovo-kultickým scénam sveta Kráľovnej noci a Sarastro vystupoval z hĺbok javiska. Prekrásna hra so svetlom zvýraznila jedinečný rozprávkový cha-



Carovná flauta — Papagena hral a spieval Christian Bösch.

rakter inscenácie, v ktorej vynikli mladý novoobjavený Papageno Christiana Böscha, Pamína Ileany Cotrubasovej, Kráľovná noci Edity Gruberovej, Tamino Erica Tappého a Sarastro Martti Talvelu podľa radu ďalších spevákov. Hudobné nastudovanie našlo v osobnosti J. Levina peerfektneho mozartovského dirigenta, ktorého interpretácia sa zreteľne odklára od hľadania a zdôrazňovania dramatických a romantických momentov Mozartovej hudby, ktorý dáva prednosť priehľadnému stvárneniu čistých línii bez akéhokoľvek forsirovania, za súčasného plného zachovania prirodzeného vnútorného napätia hudby.

V rámci početných orchestrálnych koncertov, z ktorých podľa záverečnej bilancie najväčším zážitkom bola interpretácia Mahlerovej 3. symfónie v nastudovaní Viedenských filharmonikov pod taktovkou Claudia Abbada, badať trend k postupnému rozšíreniu podielu „miernej moderny“. Tak v rámci dvoch koncertov Symfonického orchestra Rakúskeho rozhlasu odzneli rané diela A. Webera (Passacaglia) a A. Schönberga (Péléas a Melisanda), Bartóka (koncertné predvedenie Hradu kniežata Modrofúza), J. N. Davida a H. E. Apostela. Novinkou bola svetová premiéra Henzeho skladby Il Vitalino Radoppiato pre husle a komorný orchester v podaní Gidona Kremera — akási reminiscencia alebo parafráza na známu Vitaliho Ciaconu. Skladateľ v nej vzdal hold komunikatívnej hudbe, vyhýbajúcej sa vedome — ibaže v konkrétnom prípade bez mimoriadnej nápaditosti — novosti za každú cenu, smerujúcej skôr k priehľadnosti faktúry a k zreteľným líniam.

Zvláštnu pozornosť si zasluhujú komorné koncerty, serenády a matiné, kde programovo dostávajú príležitosť mladí umelci, ktorí vynikli na súťažnici alebo inak vo svojej doterajšej umeleckej kariére. Vyštiepnutie na niektorom z pódii salzburského festivalu je zaiste dôležitým medzníkom v ich umeleckej práci.

A. RAJTEROVÁ

Zo zahraničia

Koncom októbra sa koná v Innsbrucku festival alpskej ľudovej hudby. Organizátori predpokladajú, že bude mať pozitívny vplyv na rozvoj tejto hudby medzi mládežou.

V Linzi otvorili 15. júna Inštitút Antona Brucknera. V programovom vyhlásení sa hovorí, že Inštitút chce študovať závažné otázky teórie a praxe, súvisiace s týmto skladateľom.

Známy rakúsky klavirista Erik Werba sa dožil 60. narodenín. Pohotovosť pri uvádzaní noviniek stojí v popredí jeho zásluh.

Bývalý rektor Viedenskej hudobnej akadémie Hans Sittner sa dožil v auguste 75 rokov. Pri tejto príležitosti spomínali jeho zásluhy pri novej organizácii rakúskeho umeleckého školstva.

V Innsbrucku uviedli 21. augusta neznámou operu J. J. Fuxa Psyché. Kritika vysvetľuje vznik a osud tohto diela a opäť zdôrazňuje hĺbku umeleckého myslenia tohto skladateľa.

Na festivale speváckych zborov vo Varšave sa zúčastnilo 8000 zborových spevákov zo speváckych zborov domáci i zahraničných. Vyvrcholením festivalu bolo kolektívne vystúpenie niekoľkotisícového zboru.

Z múzea Konzervatória v Benátkach boli odcudzené husle Stradivariho, Steinera a viaceré ďalšie. Nástroje boli vystavené pri príležitosti osláv 300. výročia narodenia Antonia Vivaldiho.

Dirigent Karl Böhm dostal prvú platňu opery Don Giovanni, ktorá bola live nahraná pri vlnajšom festivale v Salzburgu.

K 50. výročiu úmrtia Leoša Janáčka uviedla Národná opera vo Walese pod taktovkou Richarda Armstronga operu Vec Makropulos. Záznam z predstavenia bude vysielat aj britská televízna spoločnosť BBC.

Medzinárodný hudobný festival vo švajčiarskom Luzerne vyvrcholil inscenáciou Janáčkovej opery Vec Makropulos, ktorú predviedol súbor Národného divadla z Prahy. Naši umelci zožali tu veľký úspech.

Piesňový recitál Luciana Pavarottiho bol na festivale v Salzburgu očakávaný s nadšením a pre krásny hlas speváka i búrlivo prijatý. Nemôžeme ho však považovať za pravý spevácky koncert, pretože sa skladal len z operných árií a populárnych talianskych piesní.

Opereta a balet na „Festivalu dvoch svetov“

V mnohotvárnej umeleckej mozaike „Festivalu dvoch svetov“ býva hudobné divadlo zastúpené dôstojným spôsobom. Pre XXI. ročník, ktorý sa konal v Spoleto do 28. VI. do 16. VII., vybralo vedenie festivalu päť oper: Rossiniho Popolušku, Verdiho Falstaffa, Mozartovu Così fan tutte a do jedného večera vtesnané jednoaktovky G. Menottiho — Martinova lož a Vajce.

Festivalová Popoluška bola režisérskom J. M. Simonom posunutá do netradičných polôh. Zdá sa, že skvelé libreto J. Ferrettiho v zhode s Rossiniho názorom do značnej miery oprostene od rozprávkového balastu, režisérovi nestačilo, a tak ho ozvláštnil freudistickým výkladom. Niektoré reakcie hlavnej hrdinky sa tým dostali do zjavného rozporu so svetom rozprávky, hoci inak isté zrealizovanie obsahu diela je prínosom. Svojský prístup režiséra vyvrcholil v epilógu, v ktorom Simon rozmarné rozuzlenie zápletky s krutou iróniou zvrátil do tragickej polohy. (Vo finálvej scéne Angelina zosialila!) Bez výhrad akceptujeme hudobné nastudovanie, úspešne zosúladiené s náročnou režijnou koncepciou. Uznanie patrí Spoletskému festivalovému orchestru, zboru Verdiho divadla z Terstu a interpretom, ktorí okrem vokálneho majstrovstva upúťali aj hereckou charakteristikou. Veľké ovácie si u publika „Nového divadla“ vyslúžil mladý dirigent S. Cambreling. Mezzosopranistka Benedetta Pecchioli síce nedosiahla úroveň interpretácie najznámejších svetových predstaviteľiek titulnej postavy, no jej

Angelina bola veľmi presvedčivá a pokorne slúžiaca režijným zámerom. Popri nej zaujali predstaviteľky nevlastných sestier M. Lagrangeová (Clorinda) a H. Dalavaultová (Tisbe), prekrásna



Jekaterina Maximovová a Vladimír Vasiliev — hostia Spoleta.

kantiléna tenoristu J. Garrisona (Don Ramiro) a živé typy Alidora a Dona Magnifica, vytvorené basistami U. Tramom a M. Chiappim.

V odborných kruhoch vyvolala rozpak aj réžia Verdiho Falstaffa. V žiadnom prípade nemožno súhlasiť so spôsobom, akým si režisér G. Chazalettes vložil postavu „starého Johna“, jedného z najslávnejších a najcharakteristickejších verdiovských hrdinov. Francúzsky režisér už pred tromi rokmi zapôsobil na spoločenské publikum profesionalitou réžie Bizetovho Doktora Miracila a úspešne si počínal aj v La Scale pri inscenácii Werthera v roku 1976. Tentoraz sa však inšpiroval pomýlenou inscenáciou F. Zeffirelliho z roku 1963, v ktorej jemný falstaffovský humor Boita a Verdiho nahradila drsnejšia komika uplatňovaná často na anglických scénach pri inscenáciách Henricha IV. a Veselých paničiek z Windsoru. Spoletská inscenácia uvedený rozpor ešte viac vyhranila. Autentický Falstaff je pijanom a podvodníkom, musí mať však istú dávku vznešlosti ako „vienko“ z čias, keď bol ešte „pázaťom vojvodu z Norfolku“. Na javisku sme miesto toho videli len hrubáňa, postrádajúceho akokoľvek galantnosť, ponásajúceho sa na príhlúpleho „Dona Bartola“ a spolu s ostatnými postavami krútiaceho sa vo víre situácií, akoby vystrihnutých z originálnej talianskej commedie dell'arte. Bohužiaľ, aj maestro G. Patané sa nechá ovplyvniť režijným výkladom a vtláčil hudobnému nastudovaniu pečať typickej opery-buffy

bez toho, že by zachytil bohaté psychologické zázemie postáv, tak majstrovsky utkané skladateľom. Zato ensemble sólistov bol kvalitný. V titulnej úlohe účtyhodný spevácky výkon podal mladý Angelo Romero, presvedčivým Fordom bol skúsený A. Rinaldi, bravúrne zladené boli predstaviteľky ženských úloh: C. Carson (Alice), C. Lavani (Nannetta), M. Paunova (Quickly) a D. Curryová (Meg); z ostatných najmä štýlový Fenton P. Botazza.

Pokiaľ ide o Così fan tutte, videli sme „oprásenú“ vlnajšiu inscenáciu v réžii G. de Lullo, pod taktovkou L. R. Mutiho a s výborným sextetom sólistov: S. Nordenová, E. Ziliová, A. Smithová, R. Pannerai, E. Palacio a V. Altman. Menottiho jednoaktovky — ako všetky menšie javiskové útvary — sa uvádzali v bazilike sv. Eufémie. Stretnutie s týmito krehkými dielkami bolo príjemné, na čom má najväčšiu zásluhu Menotti skladateľ i režisér. Martinova lož je krutou existenciálnou drámou, Vajce zasa morálnou s ironickým podtextom. Na úspechu sa podieľali tiež zredukovaný festivalový orchester, „voci bianche“ z Terstu a sólisti.

Baletné predstavenia sa konali jednak v Teatro Nuovo, jednak v Rímskom amfiteatri. Celkovo sa predstavili štyri súbory. Sklamanie pripravil „Ballet royal de Wallonie“, ktorého renomé aspoň čiastočne zachraňoval hosťujúci pár E. Maximovová — V. Vasiliev. Členovia ostatných troch súborov — „Ballet international de Caracas“, „Murray Louis dance company“ a „Nederlands dans Theater“ — ukázali solídnu technickú vybavenosť a svojský vyhrúsený štýl.

AUGUSTO FRATTANI

Slovenský organár
SAMUEL
WAGNER

Dňa 25. augusta 1978 sme si pripomenuli 100. výročie smrti Samuela Wagnera, meštana a organára v Slovenskom Pravne. Popri Martinovi Šaškovi, u ktorého si osvojil organárske umenie, bol najchýrnejším slovenským organárom. Súčasnú novinu [Cyrill a Method, Slovenské noviny, Pešťbudínske vedomosti, Národné Noviny, Katolícke noviny, Obzor] sa o mladom Wagnerovi vyslovovali v superlatívoch. Už v roku 1860 napísali o ňom viedenskú Slovenskú novinu:

„Pán Wagner je muž mladý, hudobným sluchom obdarený, pošly zo školy povestného na celom Slovensku organára M. Šaška na Brezovej, ktorý výtečnými vlohami svojimi ho nielen dosahuje, ale časom svojim aj prevyšil sľubuje...“

A skutočne! Hoci Samuel Wagner zomrel mladý, 47-ročný, v nejednom ohľade Šaškovec prevyšil!

Narodil sa v Slovenskom Pravne z rodičov Zuzany Menichovej a Jána Wagnera, stolára. U otca sa vyučil za stolára, potom nastúpil u Martina Šaška v Brezovej ako praktikant. V roku 1855 si otvoril v Slovenskom Pravne organársku dielňu. Dňa 9. októbra 1860 sa 29-ročný Wagner oženil s 26-ročnou Paulínou Belohorskou, dcérou tamojšieho ev. fara. Dňa 3. júla 1864 sa im narodil syn Ján [dr. Ján Wagner, známy publicista, astronóm, zomrel 18. októbra 1930 v Bratislave — ako hlavný riaditeľ Slovenskej poisťovne]. Samuel Wagner zomrel mladý, 47-ročný na tuberkulózu. Vdova Paulína so synom Jánom sa čoskoro presťahovali do Budapešti, kde zomrela 13. marca 1897. Synom dr. Jána Wagnera bol dr. Vladimír Wagner, historik umenia, pamiatkar, univerzitný profesor (zomrel mladý, 18. marca 1955 v Bratislave, prežila ho sestra dr. Olga Wagnerová, pracovníčka Univerzitnej knižnice, resp. Národnej kultúrnej komisie).

Samuel Wagner podnikal samostatne od roku 1855. Po úspešných opravách organov v Suchej nad Parnou a v Oslanoch, dokončil roku 1857 svoj prvý opus sedemregistrový pozitív v Biskupiciach pri Bánovciach. Toto malé majstrovské dielo sa zachovalo podnes. Dňa 9. novembra 1858 odovzdal Wagner krásny 11-registrový organ v Tužine, ktorý bol vlní vyčistený, opravený a naladený. Pozitív, postavený v roku 1859 v Merašciach sa, žiaľ, nezachoval. S menšími úpravami sa zachoval jeho 12-registrový organ v ev. kostole v Ivančinej, dokončený roku 1860. Okrem opráv v Púchove a v Zárleči, postavil v tom istom roku 6-registrový pozitív v Malých Kršteňanoch, ktorý už neexistuje, podobne ako jeho najväčší organ, dvojmanuálový, 16-registrový v r. k. farskom kostole v Prievidzi, dokončený roku 1863, ktorý vyhodili bez dokumentácie na jar roku 1927, keď tam O. Vážanský z Nitry postavil nový organ. V rokoch 1860—1862 praktizoval u Wagnera Matej Vavro, ktorý po niekoľkoročnej činnosti v Topoľčanoch a v Banskej Bystrici stal sa organárom v Ostrihome. Žiaľ, ani 12-registrový Wagnerov organ, dokončený v januári roku 1864 u Františkánov v Skalici, sa nezachoval. Do tohto obdobia kla-

OPRAVA

V 18. čísle HŽ na 1. strane bola nemilá chyba. V článku „Výhlady do sezóny“ — v stati o ŠD v Košiciach — má text znieť správne takto: „Opera Státneho divadla v Košiciach má v nastávajúcej divadelnej sezóne nového šéfa — sólistu súboru Stanislava Martiša“. Prosíme čitateľov o dodatočnú korektúru textu. —R—



Dňa 30. júna uplynulo päť rokov od úmrtia po predného sólistu opery Státneho divadla v Košiciach, Mikuláša Čabiňáka (narodil sa 3. II. 1940 v

Tichom Potoku). Dodnes nám zostali v pamäti jeho nemnohé, ale hodnotné stvárnenia basových postáv v Eugenovi Oneginovi, Kniežati Igorovi, Traviate, Carmen, Figarovej svadbe a naposledy v Predanej neveste.

Vyrastal v hudobne zariadenej rodine, od detstva mal blízky vzťah k hre na organ a klavír. Spev študoval na JAMU v Brne u prof. Válku a prof. Lessmanovej a absolvoval ho v roku 1966 postavou Vodníka v Dvořákovskej Rusálke. Pohostinský spieval v Olomouci a v Banskej Bystrici, v Košiciach sa po prvý raz predstavil ako knieža Gremín a počas siedmich

rokov pôsobenia v Košiciach preukázal nielen bohatý a tvárny hlasový fond, schopnosť štýlovo presne vystihnúť skladateľovu hudobnú charakteristiku, ale aj mimoriadne herecký talent. Zmysel pre dokonalé vypracovanie charakteru stvárnených postáv. Mal všetky predpoklady stať sa jedným z najlepších slovenských basistov

Pred piatimi rokmi opustil Mikuláš Čabiňák svojich príbuzných a známych, odišiel z opernej scény a z koncertných pódii, ale obecnosťvo nášho nezabúda a vďaka rozhlasovým nahrávkam ho i dnes počúva z éteru. L. Ur.

KONKURZ

Štátna filharmónia v Košiciach vypisuje konkurz na obsadenie miesta 1. huboj. Podmienka: absolútórium konzervatória, prípadne VŠ. Termín konkurzu uchádzačom oznámime písomne. Rodinný byt ihneď po prijatí k dispozícii. Uchádzači hlásia sa na adresu: Štátna filharmónia, Košice, Dom umenia.



Organár Samuel Wagner.

dieme 11-registrový organ v Malých Hosťoch, okres Topoľčany, ktorý stojí podnes, dokonca s pôvodnými prospektovými píšťalami, pričom najväčšia je signovaná jeho menom! Osemregistrový pozitív v Hronci preniesli do Valaskej, kde ho rozšírili, ale 12-registrový krásny organ z roku 1870 v ev. chráme v Mošovciach likvidovali v roku 1960! V roku 1872 postavil Wagner v r. k. kostole v Slovenskom Pravne 7-registrový pozitív, ktorý bol počas druhej svetovej vojny vážne poškodený, v roku 1873 šesťregistrový pozitív do Liptovského Michala, ktorý po prevrate dispozične celkom zmenil Melzer z Kutnej Hory; podobný pozitív sa však zachoval nedotknutý v Podhradí, okres Prievidza, aj so signovaným prospektom, 10-registrový organ z roku 1875 v Sklenom, okres Martin, taktiež so signovaným prospektom a podobný 10-registrový organ v Lazanoch, okres Prievidza, z roku 1876. Nevieme, kde sa dostal pozitív z jeho pozostalosti. Konečne spomenieme jeho 8-registrový pozitív, nevedno z ktorého obdobia, ktorý vyhodili asi pred 7—8 rokmi z kostola v Žarnovici!

Wagner nevytvoril vlastný štýl organových skríň, prevzal ich od Šaška a sú od Šaškových na nerozoznanie. V dispozičii sústavne dbal na vybudovanie „zvukovej pyramídy“, uplatňoval nízky tlak vzduchu.

Z 19 Wagnerových organov stojí dnes už len 8. Tie neporušené svedčia nielen o dokonalej remeselnej práci, ale hlavne o dispozičnom, menzuračnom a intonačnom majstrovstve Wagnerovom: malé pléna jeho nástrojov pripomínajú striebřistým jasom a leskom najlepšie barokové diela!

Samuel Wagner — jeden z najvýznamnejších slovenských organárov — je našej verejnosti neznámy a len v posledných rokoch sa oboznamujeme s jeho dielom.

Prieskum jeho diel vykonali organológovia-amatéri, horšie to však je s evidenciou a ochranou nástrojov. V tomto ohľade sú nám pamiatkár veľkými dŕžníkmi! Aj pri tejto príležitosti znovu upozorňujeme a voláme: Periculum in mora! Každý deň meškania vážne ohrozuje aj to málo, čo sa ešte dá zachrániť! O. GERGELYI

S Ú Ť A Ž

NA ZÍSKANIE NOVÝCH PREDPLATITEĽOV
ČASOPISU HUDOBNÝ ŽIVOT

Podmienky súťaže:

1. Súťaže sa môže zúčastniť každý, kto získal najmenej 3 nových predplatiteľov časopisu Hudobný život. Za každých troch novozískaných predplatiteľov dostane knižnú poukážku v hodnote Kčs 10,— na voľný nákup kníh v predajni Slovenskej knihy.
2. Podmienkou súťaže je zaslať vyplnené objednávky spolu so žrebovacím lístkom na adresu redakcie časopisu HUDOBNÝ ŽIVOT, Gorkého 13, 893 36 Bratislava najneskôr do 30. XI. 1978.
3. Každý súťažiaci, ktorý získal najmenej 3 nových predplatiteľov, bude zaradený do žrebovania o tieto ceny:

1. cena: poukaz na voľný nákup tovaru do Kčs 1300,—
2. cena: poukaz na voľný nákup tovaru do Kčs 850,—
- 3.—5. cena: súbor gramofonných

4. Výsledky žrebovania redakcia uverejní v 24. čísle Hudobného života.

Veríme, vážení čitatelia, že sa zapojíte do tejto súťažnej akcie a že sa stanete aktívnymi propagátormi nášho časopisu. REDAKCIA

ZREBOVACÍ LÍSTOK

Meno súťažiaceho:

Presná adresa:

podpis

Žrebovací lístok vyplňte čitateľne a pošlite spolu s vyplnenými objednávacími lístkami na adresu: Redakcia Hudobný život, Gorkého 13/VI, 893 36 Bratislava.

OBJEDNÁVKA

Objednávam(e) záväzne dodávanie výtlačkov časopisu HUDOBNÝ ŽIVOT

na adresu

(meno):

(ulica a číslo domu):

(PSČ):

(mesto):

(okres):

V

dňa

podpis — pečiatka

OBJEDNÁVKA

Objednávam(e) záväzne dodávanie výtlačkov časopisu HUDOBNÝ ŽIVOT

na adresu

(meno):

(ulica a číslo domu):

(PSČ):

(mesto):

(okres):

V

dňa

podpis — pečiatka

OBJEDNÁVKA

Objednávam(e) záväzne dodávanie výtlačkov časopisu HUDOBNÝ ŽIVOT

na adresu

(meno):

(ulica a číslo domu):

(PSČ):

(mesto):

(okres):

V

dňa

podpis — pečiatka

Objednávky zo škôl prosíme poslať nie hromadne, ale každý objednávateľ si musí prihlášku vyplniť individuálne — s podpisom.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. 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 Ursínyová, redaktorka: Viera Žitná. Redakčná rada: Pavol Bagin, Ľubomír Čížek, prom. hist., Ľadislav Dóša, Miloš Jurkovič, Alojz Luknár, prom. ped., Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, MUDr. Gustáv Papp, Miroslav Šulc, Bohumil Trnečka, Bartolomej 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 prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV, 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma 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

Rozhovory s prof. Eugenom Suchoňom

Skladateľské úspechy na domácich i zahraničných koncertných pódioch, ktorých počiatky nájdeme už pred vyše štyridsiatimi rokmi, záujem popredných domácich i európskych interpretov o Suchoňovu tvorbu, ako aj bohatá angažovaná pedagogická, spoločenská a kultúrno-politická činnosť postavili osobnosť nášho jubilanta medzi prvú garnitúru hudobných umelcov nielen z celoslovenského, ale aj z medzinárodného hľadiska. Táto skutočnosť priniesla so sebou množstvo hudobných i mimohudobných povinností, celý rad osobných kontaktov s významnými osobnosťami umeleckého sveta. Zhodou okolností som bol svedkom veľmi srdečných stretnutí Eugena Suchoňa so Zoltánom Kodályom a Dmitrijom Šostakovičom. K prvému z týchto stretnutí došlo pred rokmi v Budapešti pri príležitosti konferencie Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu UNESCO, kde bol E. Suchoň vedúcim československej delegácie.

— So Zoltánom Kodályom sme sa stretli viackrát. Pre mňa bol a bude vždy vzorom popredného bojovníka za hudobnú výchovu. Jeho metódy preberajú postupne všetky kultúrne štáty. Tak sa nečudujte, že keď som sa s Kodályom pustil do reči, mali sme o čom hovoriť. Okrem toho bol Kodály osobne prítomný na premiére Krútnavy. Prišiel a dlhšie sme si posedeli. Vyjadril sa

težslav Novák a Josef Suk, ktorých som osobne poznal a ktorých premiéry znamenali pre mňa vždy nové a nové vzrušenie, boli aj pre moju tvorbu dlhým vzorom. Je zaujímavé, že hoci som absolventom Vítězslava Nováka, po mojom absolutoriu si najmä českí kritici mysleli, že som absolvoval u Josefa Suka. Mám totiž bytostne viac spoločných znakov s Josefom Sukom než s Vítězslavom Novákom. Aj v invencii, aj v dikcii, ba dokonca aj v inštrumentácii. Tak sa nečudujte, že som venoval Žalm zeme podkarpatskej Vítězslavovi Novákovi, ale z cyklu Kaleidoskop jednu časť — Tri romantické skladby — som dedikoval Josefovi Sukovi. Leošovi Janáčkovi som dosiaľ nevenoval nijakú skladbu, ale tak sa mi vidí, že bez Leoša Janáčka by nebola vznikla moja tvorba. Hoci som na opačnom póle (Janáček je geniálny improvizátor a u mňa sa vždy v prvom rade javí jednota v stavbe, linii, tematickej práci atď.), predsa si myslím, že s geniom Leoša Janáčka sa musel každý z nás tak — či onak vyrovnáť. Myslím si, že je to jedinečný zjav v svetovej literatúre. Keby sme začali skúmať tvorbu Bartoka a porovnávať ju s dielom Janáčka, potom — pokiaľ ide o progresivitu výrazových prostriedkov — by to Janáček prehral. Ale vyhráva to práve svojou spontánnosťou a impulzivnosťou.



Eugen Suchoň v rozhovore so Zoltánom Kodályom.

o diele veľmi kladne. Pokiaľ ide o konferenciu UNESCO, pamätáte si, že jej témou bola súčasná hudba a hudobná výchova. Práve o týchto otázkach sme mali s Kodályom dlhý rozhovor. V súvislosti s témou konferencie sme hovorili aj o Bartókovej hudbe. Medzi Kodályovým a Bartókovým dielom sú — prirodzene — veľké rozdiely. Vždy sa hovorí, že Kodály je prístupnejší ako Bartók. Bartók je drsnejší, náročnejší a pod. V čom je to? Bartók bol na začiatku tohto storočia stále provokovaný dodekafóniou. Iste poznáte Varéseve pokusy o rovnoprávne využitie všetkých dvanástich tónov. Na začiatku nášho storočia bola aj timbrová hudba. Potom prišla aleatorika... Bartók ako rozhladený európsky skladateľ nemohol tieto zmeny ignorovať, no nepodľahol iba ortodoxnej dodekafónii, nechcel písať len timbrovú hudbu a tým menej aleatoriku. Nášiel svoju cestu, ktorou tiež dospel k využitiu všetkých dvanástich tónov. V tom je geniálny, ako vedel postaviť svoj skladateľský profil proti Schönbergovi, Hindemithovi a ostatným súčasníkom. Z toho som čerpal najviac podnetov pre svoju štúdiu „Akordika v hudbe 20. storočia“. Videl som, že po zdaní tzv. diatonického totálu nastupuje cesta ku chromatickému totálu — až k plnému dvanásttónovému materiálu. Tu je pravdepodobne cesta aj pre hudobného pedagóga, ako najjednoduchším spôsobom vysvetliť javy harmónie v XX. storočí. To bolo i témou rozhovorov s prof. Z. Kodályom. Budem rád, keď táto kniha uzrie svetlo sveta, lebo je to moje teoretické krédo, ktoré som do istej miery aplikoval v tretej skladateľskej etape — po Svätoplukovi. Už v tejto opere však vidieť náznaky metódy, o ktorej hovoríme...

...

Prof. Suchoň spomínal na stretnutia so Zoltánom Kodályom pri viacerých našich rozhovoroch. Napriek pomerne veľkému vekovému rozdielu bol ich vzťah priateľský. S Bélom Bartókem sa Suchoň nikdy nestretol. No o to viac študoval jeho partitúry. Veľmi intenzívne, tvorivé i osobné kontakty mal však prof. E. Suchoň s českou hudbou a jej tvorcami.

— V českej hudbe to bol predovšetkým veľký zjav Bedřicha Smetanu a Antonína Dvořáka, ktorí mi boli istý čas vzorom. Je však pochopiteľné, že môj učiteľ Vi-

Pred rokmi bol v pražskom PKO J. Fučíka Zjazd socialistickej kultúry. Za predsedníckym stolom sede-

Suchoň o iných

li vedľa seba D. Šostakovič a E. Suchoň. V prestávke zjazdu som bol svedkom časti ich rozhovoru. Preto nemohla pri jednom z našich stretnutí chýbať otázka o vzťahu k Šostakovičovi.

— Spomínané stretnutie v Parku kultúry bolo vte konvenčné. Aj rozhovor, ktorý sme vtedy mali, sa krútil okolo bežných problémov. Ak mám hovoriť o Dmitriji Šostakovičovi s odstupom rokov, prvý raz som sa s ním stretol na beethovenovských oslavách v Berlíne. Dokonca sme ho prinútili, aby zahral voľačo zo svojej tvorby. Práve skončil svoje slávne Prelúdiá a fúgy pre klavír. Sadol si ku klavíru a rozpačito povedal: „Ja očeň plochoj pianist“. Prelúdiá i fúgy hral spamäti, za sebou, kým nezahral celý cyklus. Tak som ho obdivoval! Úžasná pamäť! Aký „plochoj pianist“? Hral na klavíri ako profesionálny interpret. Vtedy sme sa veľmi dlho rozprávali. Imponovala jeho istota v hudobnom prejave. Pamätám sa, vtedajší účastníci stretnutia mi povedali, že Šostakovičove Prelúdiá a fúgy vznikli z inšpirácie nad prvý raz videným rukopisom Johanna Sebastiana Bacha v Lipskom múzeu. Šostakovič vtedy vzrušene volal svojich kolegov k originálnemu zápisom a hovoril: „Pozrite sa, toto je ozajstné písmo Johanna Sebastiana Bacha, toho veľkého génia“. Podobné vzrušenie z Bachovho odkazu som zažil aj ja, keď som písal svoju Fantáziu pre organ a orchester na BAGW. Z veľkosti diela Johanna Sebastiana Bacha sa asi nikto nemôže vymaniť.

Posledný rozhovor so Šostakovičom som mal v Moskve — mesiac pred jeho smrťou. Keď boli Dni československej kultúry, bol som členom vládnej delegácie. Absolvovali sme otvorenie Dní v Moskve a potom sme mali ísť do Rígy a ďalších miest. Dozvedel som sa, že našťudovali Šostakovičovu operu Nos, ktorú skladateľ napísal ešte za mladých čias a vtedy ju prijali dosť kriticky. Operu inscenovali po mnohých rokoch v Komornom divadle opery. Hudobne dielo našťudovali vynikajúci dirigenti G. Rožděstvenskij. Oznámil som, že by som radšej zostal v Moskve, aby som sa mohol zúčastniť predstavenia tejto opery. Súhlasili a môj priateľ Lev Ginzburg sa podujal zaobstaráť lístky. Samozrejme, neboli, všetko bolo vypredané. Preto zatelefonoval na daču Šostakovičovi. Povedal mu, že je tu Suchoň a rád by videl premiéru. Šostakovič okamžite zariadil, že som dostal lístky vedľa neho a osobne prišiel na predstavenie. V prestávke sme sa rozprávali. Nevedel som, že to bude náš posledný rozhovor. Kedysi sa hovorilo veľmi mnoho na okraj tohto diela: že má zložitú libretu,

že tam mnoho nezrozumiteľného atď. Myslím, že je to veľký omyl. Práve Šostakovičovo zhudobnenie vedelo vytážiť z Gogola veľký kapitál! Myslím, že ani jeden režisér by nebol urobil to, čo vytážil Šostakovič z hľadiska dramaturgického plánu. To som mu úprimne povedal. Čo ma najviac trápilo, bola hudobná reč diela. Veď v tejto Šostakovičovej skladbe — ktorú napísal ako 19-ročný — je už predurčený vývoj hudby, ktorý sa po päťdesiatich rokoch rozvinul naplno aj v západnej Európe. Z dnešného hľadiska nie je v tejto opere nič nepochopiteľné. Je tam časť, ktorú by mohol mať na repertoári hoci štrasburský súbor bicích nástrojov. Je tam polytonalita, dvanásttónová hudba... Pýtal som sa Šostakoviča, či bol v časoch mladosti vo Viedni a prišiel do kontaktu so Schönbergovou hudbou alebo s Hindemithom, resp. Weberom. Povedal mi: „Nie, nebol som ani vo Viedni, ani v Berlíne, nikde, ale pri svojich štúdiách som sa s ich skladbami dôkladne oboznámil. My sme študovali aj dodekafóniu, aj weberovský punktualizmus, nám nebolo nič cudzie. Pravda, ja som si vybral zo všetkých týchto smerov len to, čo som pre svoju potrebu mohol použiť. Takže partitúra opery Nos je mojím príspevkom do hudby 20. storočia, aj keď táto hudba nebola tak pochopená, ako by som si bol želal“. Bolo to naše posledné stretnutie. O niekoľko týždňov Dmitrij Šostakovič, žiaľ, zomrel.

...

Suchoň obdivoval, ako Šostakovič statočne znášal ťažkú chorobu. Dokázal sa ovládať a prekonávať fyzickú slabosť i bolesť. Pritom stále tvoril a bol pozorný k ľuďom a zvlášť k nemu — svojmu slovenskému kolegovi. O to ťažšie dolahla na prof. Suchoňa správa o skladateľovej smrti. Šostakovič po sebe zanechal veľkolepý odkaz nielen vo svojej tvorbe, ale aj v základnom nazeraní na hudobné umenie súčasnosti. Nositeli tohto umeleckého odkazu sú mnohí sovietski skladatelia mladších generácií. E. Suchoň sa rozhovoril aj o nich:

— Začiatkom sedemdesiatych rokov sme sa stretli so sovietskymi a českými skladateľmi vo Vysokých Tatrách. Bola to konferencia o súčasnej sovietskej, českej a slovenskej hudbe. Sovietski a českí muzikológovia nám priblížili tvorbu autorov z obdobia, v ktorom sa najviac hovorilo o tom, že hudba sa dostala do slepej uličky. Pre nás, čo sme sa tejto konferencie zúčastnili, bolo objavné, aká bohatá je paleta sovietskej hudby. Nie je pravda, že by autori nepoznali západoeurópske smery. Nielenže ich poznajú, ale ich aj ovládajú, navyše vedľa postaví do služby výrazu. V ZSSR išla kontinuita vývoja úplne logickou cestou. Mnohé z toho, čo sa považovalo za výhradný majetok niektorých západných autorov, sa dostalo do partitúr súčasných sovietskych skladateľov ako samozrejma danosť — v službe istého výrazu. Stačí, keď si vypočujete niektoré Ščedrinove skladby. Mal som možnosť vypočuť si napríklad balet Anna Kareninová. Ak hovoríme o socialistickom realizme, keď hľadáme cesty, ako socialistický realizmus uplatniť v hudbe, potom myslím, že práve tento balet je peknou ukážkou, čo všetko je možné vytážiť z dvanásttónovej hudby, aleatoriky — v konfrontácii s celkom obvyčajným tónalným priestorom. V čom je Ščedrinova genialita? Hudobne vykreslí ovzdušie námety Anny Kareninovej — toho, čo sa odohráva okolo hrdinky — ako pravdivú zvukovú kulisu doby. Napríklad na premenade v parku hrá vojenská hudba pochod takeho typu, aký bol kedysi v móde. Pod týmto pochodom znie hudba zložitých hudobných faktúr, hudba využívajúca všetkých 12 tónov palety, tlimočiaci zážitok o zložitých psychologických pohnutkách hlavnej osoby. Rôznorodé prvky sú ako koláž stvárnene do jednej partitúry. V tejto relácii teda klobúk dolu. Preto hovorím, že súčasná sovietska hudba nielenže pozná, ale aj aplikuje všetky smery, ktoré sú doteraz známe.

...

Suchoň intenzívne sleduje vývojové trendy v súčasnej slovenskej i českej hudobnej kultúre. Nevynechá nijakú príležitosť študovať nové partitúry, čítať literatúru o tvorbe našich i zahraničných autorov. Budúcnosť vývoja európskej hudby všeobecne a slovenskej hudobnej kultúry zvlášť, sú neustále stredobodom jeho záujmu, jeho pozornosti. Podstatne viac času venoval výchove pedagógov, ako výchove skladateľov. To preto, lebo mu v tejto etape bytostne viac záležalo na výchove tých, ktorým je súčasná hudba adresovaná. Nikdy nepustil zo zreteľa známy trojuholník, ktorý je jediným priestorom pre živú, znejúcu hudbu — trojuholník zosobnený autorom, interpretom a konzumentom. Lebo čím žije hudba, ktorá nezasiahne spoločnosť? V tomto zmysle patrí Suchoň medzi popredné európske osobnosti, ktoré sa zaslúžili o širokú demokratizáciu hudobnej kultúry.

LUBOMÍR ČÍZEK
(Dokončenie v budúcom čísle.)

S dr. Zbyňkom Mrkosom o práci Únie českých speváckych zborov

Podľa stanov združuje Únia amatérske spevácke zbory všetkých typov. To však znamená, že členská základňa musí mať takmer masový charakter.

— Posúďte sami: združujeme 275 zborov, čo reprezentuje 12 147 amatérskych spevákov. Masovosť však nie je daná iba počtom členov. Záleží aj na intenzite práce: členovia neľutujú fyzické a psychické sily a obetujú aj finančné prostriedky, aby sa mohli robiť mnohé akcie, dokumentujúce význam zborovej práce.

Ako sa rodila myšlienka Únie a aké ciele ste si stanovili?

— Musíme sa pozrieť trochu späť. Rozmach zborového spevu nastal v šesťdesiatych rokoch 19. storočia. Význam kolektívneho spevu bol vtedy jednak spoločenský, jednak národno-vedomovací. Vachovým PSMU bol na začiatku nášho storočia povýšený zborový spev na skutočné umenie. Spev vždy cítil potrebu združovania. Preto vznikla „Pěvecká obec česká“, ktorá po II. svetovej vojne stratila svoj „raison d'être“. Hľadali sa organizačné formy zodpovedajúce novým spoločenským podmienkam. Vzniklo Združenie speváckych zborov, organizačne pričlenené k hudobnému oddeleniu Ústredného domu ľudovej umeleckej tvo-

Päť otázok predsedovi

rovosti a združujúce české i slovenské zbory. Činnosť bola dosť ťažkopádna a zásadný podnet k podstatnej reorganizácii dala federalizácia nášho štátu. V ČSR už v roku 1969 schválilo Ministerstvo vnútra stanovy novej Únie českých speváckych zborov. Poslaním organizácie je evidovať všetky sústavne pracujúce telesá, pomáhať im po stránke organizačnej, metodologickej i edičnej a zabezpečovať akcie, ktoré by viedli k prezentácii výsledkov.

Každá úloha o ktorej ste sa zmienili, reprezentuje sama o sebe obrovské množstvo práce. Aké máte podmienky k plneniu vytýčeného programu?

— Nemáme ani jedného plateného funkcionára. Všetko spočíva na aktivitách. Prácu robia vo voľnom čase. K organizačnej práci patrí veľa korešpondencie (veľakrát získavame listy zo svojho) a rokovania. Tým hlavným je však spev a jeho riadenie. Úniu vedie hlavný výbor zložený zo zástupcov oblastných výborov pracujúcich v každom kraji. Pravidelne sa schádza i predsedníctvo. Vlastnú strechu nad hlavou ne-

máme a funkcionárov i administratívne materiály možno nájsť po celej ČSR. Organizácia nemá dotáciu, žije len z členských príspevkov. V roku 1977 sme však dostali od Ministerstva kultúry ČSR príspevok na súťaž aktivity a ministerstvo pomáha hospodársky aj našej hlavnej akcii, ktorou je festival „Stretnutie spevákov“.

Ktoré teleso sa môže stať členom Únie a aké sú jeho práva a povinnosti?

— Členom môže byť teleso (s príspevkom 1 Kčs na speváka ročne) alebo jednotlivý spevák (ten platí 1 Kčs mesačne). Individuálnymi členmi sa môžu stať i skladatelia, kritici, vedci, záujemci z radov poslucháčov. Individuálnymi členov máme teraz okolo tritisíc. Odmenou je pocit príslušnosti k veľkej rodine spevákov. Povinnosťou je dodržiavať stanovy, t. j. prispievať k rozvoju zborového umenia. Spojovacím mostíkom medzi vedením a zbormi je nepravidelne vydávaný Spravodaj ÚČPS, kde sa každoročne publikuje i štatistika pracovných výsledkov.

Aké sú najdôležitejšie akcie Únie a čo možno robiť pre ďalší rozvoj tohoto typu záujmovej umeleckej činnosti?

— Vrcholnou akciou je zjazd (raz za tri roky). Umelecky najvýznamnejšou je však každoročné Stretnutie spevákov. Streťávajú sa v rôznych krajoch (Brno, Hradec Králové, Mladá Boleslav, Luhačovice, Třebon, Ústí nad Labem). Tohtoročné stretnutie bude v októbri v Ostrave. Spolu so Zväzom školstva a vedy ROH organizujeme každoročne týždenné júlové dirigentské kurzy, približne pre 70 frekventantov. Podobné menšie akcie, spoločné vystúpenia, semináre a kurzy, sa usporadúvajú v oblastiach a v rámci okresov. Pomáhame najmä začínajúcim zbormi a zbornajstrom: špičkové zbory sa presadzujú samé. A kde vidíme rezervy? Napriek našej činnosti stále klesá záujem ľudí. Niektoré zbory si síce zastarli dorast, iné o jeho získanie namáhavo usilujú. A ubúdajú i nadšení zbornajstri z radov starých učiteľov. Za veľký nedostatok považujeme, že nemáme sesterskú organizáciu v SSR. Udržujeme sice styky so slovenskými zbormi. Na Stretnutie spevákov sme pozvali do Luhačovic aj slovenské telesá, ale o pravidelnosti zatiaľ nemôžeme hovoriť. Veríme však, že i na Slovensku dôjde k vytvoreniu analogickej organizácie, s ktorou by sme radi spolupracovali na spoločných úlohách.

J. FUKAČOVÁ