

HUDOBNÝ ŽIVOT 79

Ročník XI.
19. III. 1979
2—, Kčs

6

19.—24. II. 1979

Prvý komorný koncert (21. II.) vyplnený piatimi skladbami sa niesol celý v znamení premiér. Dramaturgia postila prezentáciu v zastúpení autorov všetkých generácií.

Úvodným titulom — klavírnou skladbou **Tri slovenské impresie** zastupoval najmladšie pokolenie skladateľov **Peter Bartovic**. Ako sám ohlásil na margo kompozície „... vychádza zo slovenského folklóru, využíva vyšší typ virtuózneho stylizácie...“ Skutočne, jedná sa o skladbu s uvedenými atribútmi, prečo však po jej odznení tak značné pocity rozpakov a rozčarovania u percipienta: Akcentovanie (vari až hypertrofované) technicko-nástrojovej brilancie akoby v skladbe zatienilo všetky ostatné kompozičné komponenty. Autorovi neostal



Eva Kamrlová



Brigita Šulcová výborne interpretovala Zeljenkove Galgenlieder

priestor k invenčnému modelovaniu jadra, podstaty slovenského folklóru, základne s členitou škálou inšpiratívnych prístupových možností. Ambície skladby v zmysle obsahu i výrazu neprekročili rámec improvizácie nanesených kontúr. Interpretka **D. Kardošová** svojím vkladom, žiaľ, tiež neprispela k obhajobe skladby.

Druhá skladba koncertu **Poéma pre husle sólo** od **Jozefa Malovca** nielen skvele reprezentovala svojho tvorca, ale priradila sa i k vrcholom tohtoročného Týždňa. V jej výpovedi sme mali možnosť dešifrovať autorovo hudobné myslenie a stvárňovanie v tých dimenziách, v akých sa v poslednom období výrazne zakodoval v povedomí poslucháča. Veľkosť, i keď Malovec nezasahuje kvantitou, o to vypuklejšie ju v jeho tvorbe substituie kvalita. Dôkazom to-

ho je premiérovaná **Poéma**. Motivický základ tónov D-Es-C-H (dedikácia skladby pamiatke D. Šostakoviča), sporý tematický materiál rozvíja v sukcesívnom hudobnom procese krásnymi kantabilnými partiami i pôvabnými epizódami. Tektonika skladby, ekvivalentná formovému experimentu sui generis prežrádza tvorcovu obdivuhodnú schopnosť — zmysel pre mieru a proporcie. A v neposlednom rade je tu citeľná všadeprítomnosť spontánnej citlivej muzikantskej podstaty, ktorá sa z hudby **Poémy** prihovára rečou ľudsky úprimnej, vrúcnnej a dojímavej konfesie. Nielen okrajovo sa treba pristaviť pri interpretácii. Nanajvýš zainteresované, technicky dokonalé a sugestívne pretlmočenie presvedčilo, že **Peter Michalica** je umelec vládnući vzácnou danosťou mnohotvárnej umeleckej kreativity.

V programovanom bulletinu ohlásené

Milan Adamčiak, Vlasta Adamčiková, Zdeněk Cón, Nora Kyselová, Lýdia Šustýkevičová a Terézia Ursinyová

HODNOTIA

IV. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

II. dychové kvinteto, ktoré malo reprezentovať tvorbu **Mira Bázlika**, „suplovalo“ autorovo sláčikové **Kvartettino**. Skladateľ sa uviedol tentoraz skladbou, ktorá stojí v trochu inom, odlišnejšom priestore v intenciiach jeho tvorby. Nároky **Kvartettina** (quasi štúdie či skice v zmysle sadzby) sú sústredené s racionálnym aspektom na detail, jeho konzekventné rozpracovávanie a modelovanie v rámci štvorčastového celku. Proces je zreteľný, prehľadný, zasahuje i formu. Táto miniatúra (rozsahom) však nepresvedča len racionálnymi postulatmi. Je umocnená evidentnou emocionálnou zložkou, s ktorou dáva výslednicu v čistej, priamej, obsažnej i keď lakonickej výpovedi. K vydarenému výsledku prispelo i pôsobivé a zodpovedné naštudovanie skladby **Filharmonickým kvartetom**.

Vokálny cyklus **Andreja Očenáša Listy sivojvlásky** na texty poézie M. Lajčiaka je ďalším (v poradí piatym) autorovým vkladom do literatúry tohto žánru. Tri piesne uzavretej kompozície nevybočujú z jednotnej výrazovej roviny, ktorá sa v prípade tohto nového opusu (i vzhľadom k predošlým piesňovým cyklom) uzatvára do introvertnej, mierne nostalgickej, meditatívnej sféry. Nenásilne, voľne pôsobiaca vokálna línia je dokreslená homologickým subtlým až priezračným klavírnym sprievodom, podčiarkuje reflexívnosť nálad i celkového charakteru skladby, navodzujúce krehkú komornú atmosféru. Náležitú úctu treba vysloviť obom interpretom skladby — mezzo-sopranistke **Hane Štolfovej** (s bohatými hlasovými dispozíciami a krásnym tónom — s výhradou vari prílišného „tma-venia“) za pľuzgaangažovaný prednes ako i klaviristovi **I. Marcingerovi**, senzitívne reagujúcemu na sprevádzaný part.

Posledná skladba koncertu — **Sonatina pre flautu a klavír** od **Milana Nováka** opäť potvrdila autorovu kompozičnú identitu. Profesionálne vystavaná štvorčasťová Sonatina patrí do kategórie autorových tradične orientovaných kompozičných, s overenými postupmi v oblasti



Ženská časť súboru Slovenský madrigalisti spieva cyklus ženských zborov **Fragmenty** z denníka od **Juraja Hatríka**

heon pre flautu a čembalo, dielo prežrádajúce veľkú dávku pôvodnosti v riešení celku i vo farebnom nuansovaní výrazu. Hochel sa tu prezentoval ako skladateľ nádejných kvalít.

Bartolomej Urbanec, ktorý sa na Týždni zúčastnil dvoma skladbami, nemal vo svojom cykle piesní na slová M. Halamovej „**Tá kantiléna**“ šťastnú ruku. Neha veršov slovenskej poétky v jeho skladaní nedokázala akési nové, presvedčujúce, že jej poézii dost cudziu dimenziu — patetizmus. V interpretácii **E. Kittnarovej** a **M. Synkovej** navyše ešte umocnený hutnosťou ich podania. Škoda, Urbanec so svojou melodickou invenciou by iste dokázal širokému frontu publika predstaviť básne našej poétky v pôsobivejšom svetle.

Partita pre sólovú violu Igora Dibáka je skladbou, ktorá poskytuje široký priestor interpretovi a **M. Telecký** sa ho vie zmocniť. Skladba prezentuje svojho autora ako skladateľa s neustále pevným zakončením v hudobnom odkaze neoklasikov, no oproti predchádzajúcim kompozičným prežrádza značné, pre Dibáka nové, sústredenie na nuansovanie detailu a expresívne vyznenie celku. S výhradou — Dibák sa vie výborne orientovať i v novších (pre jeho generáciu azda reprezentatívnejších) výrazových prostriedkoch, myslím si, že by nemal byť až tak skromný.

Práve podobné momenty sa postarali o jedno z nemalých prekvapení prehliadky — zo 4. a 6. sonáty pre klavír z pera **Dušana Martinčeka** vyžaroval nespočítaný obrat v jeho tvorbe. Oproti rapsodizmu a novoromantickej klaviristike virtuózy jeho dávnejších kompozícií sa jeho nové diela museli zdať čašti, publika priam frapujúce. Martinček sa zmocnil nových výrazových prostriedkov, cieľavedome a po svojom — s pozadím, ktoré nezaprie skladateľa perfektného, oboznameného s možnosťami klavírnej sadzby. Najmä štvrtá sonáta-toccata akcentovala tento moment a v súhrne s celkovou koncepciou výrazu i hudobných prostriedkov nesporné dostatočne intenzívne. K interpretácii **Ivana Patoviča** — bravo.

Tohtoročný Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby bol bohatý na produkciu kvartetových diel — a sú to diela, ktoré obohacujú. Jedným z nich bolo i 3. sláčikové kvarteto **Ladislava Burlasa**, dielo, v ktorom skladateľ vzdáva hold **Dmitrijovi Šostakovičovi**. Skladba, ktorá upúta svojím kompozičným riešením, príznačným pre novšiu Burlasovu tvorbu — úsilím po intenzívnej skladateľskej a ľudskej výpovedi, ktorá vo svojom hudobnom stvárnení nezapiera istotu zakončenia v tradičných hudb. 20. storočia a umocňuje ju individualizovaným prejavom, s nemalou mierou lyriky i expresívnosti. A opäť — s dôrazom na pôsobivosť zvuku sláčikových nástrojov, autorovi dôverne známych. V podaní **Bratislavského kvarteta** sa dielo zaslúžilo o dôstojný záver tohto komorného koncertu prehliadky.

MILAN ADAMČIAK



Hana Štolfová v **Očenášových Listoch sivojvlásky**
Snímky: R. Polák

harmónie, s nekomplikovanou, nezaťažnou melodickou líniou. Odzrkadľuje skladateľovu dôvernú znalosť narábania a ťaženia z nástrojových dispozícií. To predurčuje skladbu (ako napokon nepriamo napovedá i dedikácia) k inštruktívnemu uplatneniu vyššieho typu. Brilantná interpretácia, príkladná súhra znovu presvedčila o vzácnych umeleckých devízach **Milana Jurkoviča** a **Heleny Gáfforovej**.

LÝDIA ŠUSTÝKEVIČOVÁ

V **Kvartete pre flautu, husle, violončelo a čembalo** od **Miroslava Kořínka**, ktoré odznelo z pôdi ďalšieho komorného koncertu (22. II.) opäť víťazila invencia, ktorá však nemala akosi priestor vzniesť naplno — nevyrovnanosť výkonov interpretov nedovoľovala odhaliť mnohé, čo v skladateľskom prejave M. Kořínka možno predpokladať.

Úvodným číslom programu tohto koncertu sa slovenskej hudobnej verejnosti predstavil najmladší skladateľ prehliadky **Stanislav Hochel** (1950). Z jeho nemalého početnej tvorby zaznel **Dodekat-**

staccato

● **VEDENIE OPERNÉHO SÚBORU SND** zadalo tvorivú objednávku hudobnému skladateľovi Jurajovi Benešovi na skomponovanie opery na motívy drámy P. O. Hviezdoslava Herodes a Herodias.

● **ČERTOVINY** — detský muzikál na motívy rozprávok P. Dobšinského od T. Luckej [text] a M. Luckého [hudba a piesne] uviedlo začiatkom februára Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Trnavský súbor pripravil túto inscenáciu k Medzinárodnému roku dieťaťa.

● **KOŠICKÉ KVARTETO** vystúpilo v Dome kultúry v Humennom dňa 13. II. t. r. s Kvartetom G dur, op. 5, č. 2 pre flautu, husle, violu a violončelo od J. Haydna, Sládkovickým kvartetom D dur K. z. 575 od W. A. Mozarta, Tromi kusmi pre sláčikové kvarteto od I. Stravinského a Sláčikovým kvartetom Es dur, op. 125, č. 1 od F. Schuberta. Sólistkou koncertu bola flautistka Catherine Bileurová-Janošíková.

● **LSU Exnarova 16, Bratislava II.** usporiadala pri príležitosti 31. výročia Februárového víťazstva slávnostný koncert svojich žiakov dňa 28. II. t. r.

● **JUBILEJNÁ SEZÓNA SOČRU** — Pri príležitosti započatia jubilejnej koncertnej sezóny Symfonického orchestru Čs. rozhlasu v Bratislave uskutočnilo sa 22. II. 1979 stretnutie vedenia Hlavnej redakcie hudobného vysielania Čs. rozhlasu s novinármi a hudobnými publicistami. Šéfredaktor HRHV prom. hist. Lubomír Čížek pri príležitosti 50-ročného jubilea vzniku prvého profesionálneho symfonického orchestru na Slovensku načrtnol v krátkosti jeho históriu, pripomenul jednotlivé vývojové etapy orchestru i všetky faktory, ktoré determinovali jeho rast. Ocenil prínos všetkých tých umelcov, ktorí v priebehu 50-ročného vývoja s telesom pracovali a priviedli ho na terajší úroveň vyspelého 102-členného symfonického telesa — osobitne vyzdvihol zásluhy zasl. umelca dr. Ľudovíta Rajtera a terajšieho šéfdirigenta Ondreja Lenárda. Pripomenul, že činnosť orchestru bola od samého začiatku tesne spätá s pôvodnou slovenskou tvorbou, že dramaturgia sa zameriavala na všetko pozitívne a progresívne čo v slovenskej hudobnej tvorbe vzniklo. Kladný vzťah k slovenskej tvorbe kladne späté vplýval na samotnú tvorbu. Tento vzájomný vzťah je charakteristický i pre dnešok a je v koncepcii i do budúcnosti. S rastom orchestru je tesne spätý i rast slovenského interpretačného umenia. Dirigent O. Lenárd, huslisti J. Špitková a P. Michalica a klaviristi P. Toperčzer, M. Lapšanský, P. Kováč patria k tým, ktorí za svoju dnešnú umeleckú úroveň vo veľkej miere vďaka úzkej spolupráci so SOČROM. Prítomní novinári boli ďalej informovaní o pripravovanom cykle slávnostných verejných koncertov SOČRU k 50. výročiu vzniku orchestru. Na programe slávnostného cyklu (4. a 18. marca, 8. a 22. apríla a 13. mája) sú najúspešnejšie interpretačné kreácie orchestru, pričom nebudú chýbať ani premiéra pôvodného slovenského diela napísaného na počesť jubilejného telesa (A. Moyzes: XI. symfónia), dirigentami a sólistami koncertov budú najvýznamnejší slovenskí umelci: L. Slovák, dr. E. Rajter, O. Lenárd, K. Schimpel, M. Lapšanský, P. Toperčzer, J. Špitková, M. Telecký.

V diskusiách sa hovorilo o niektorých problémoch činnosti SOČRU: o malom počte verejných koncertov, o príčinách slabého záujmu verejnosti o tieto koncerty, o slabej propagácii, nevhodných nedejných termínoch, nevhodnej koncertnej sieni atď. Všetky tieto nedostatky sa majú podľa slov vedenia odstrániť po dokončení novej budovy Čs. rozhlasu. Okrem informácií účastníci stretnutia obdržali publikáciu „50 rokov Symfonického orchestru Československého rozhlasu v Bratislave“, ktorú pri tejto príležitosti vydal OPUS. Súčasťou stretnutia bola i prehliadka záznamu časti koncertu SOČRU v NSR, ktorú vhotovili rozhlas v Kolíne nad Rýnom. I. časť Čajkovského 4. symfónie a Straussova symfonická báseň „Eulenspiegelove šibalstvá“ boli presvedčivým dokumentom vysokého interpretačného majstrovstva, ktorým sa SOČR západonemeckému obecstvu prezentoval. (ag)

● **SKLADATEĽ DR. JOZEF GAHER**, absolvent odboru kompozície na brnenskej JAMU (u C. Kohoutka a A. Piňosa) získal v posledných rokoch na medzinárodných i domácich skladateľských súťažiach viacero cien a čestných uznaní: I. cenu v súťaži Ernesta Blocha v New Yorku (1968) za kantátu „Smrť kráľa Saula“ pre tenor, miešaný zbor a organ, I. cenu mesta Terst (Taliansko; 1970) za koncert pre orchester DUKLA (Concerto pro Defunctis), II. cenu Juhomoravského KNV v Českých Budějoviach k 30. výročiu oslobodenia (1975) za kantátu „Země pod Blaníkom“ pre recitátora, miešaný zbor a komorný orchester na text E. Gaherovej, II. cenu Českej hudobnej spoločnosti v Prahe (1976) za sláčikové kvarteto „Metamorfózy leta“, čestné uznanie za dielo Duo pre husle a violu v súťaži o cenu G. B. Viottiho vo Vercelli (Taliansko; 1968), čestné uznanie za dielo „Omaggio à

F. Kuhlau“ pre husle, violončelo, klavír a bicie v súťaži o cenu F. Kuhlaua v Úzene (NSR 1970), čestné uznanie za „Fantáziu pre organ“ v súťaži Pražskej jari (1972), čestné uznanie Severomoravského KNV v Ostrave k 30. výročiu oslobodenia (1974) za symfonické dielo „Na pochodu se neumírá“ — Pamätní kniha ostravské operace, duben 1945; čestné uznanie za komornú operu „PE-NELOPA XX.“ v súťaži C. M. von Webera v Drážďanoch (1978).

● **ESU V KOŠICIACH**, Kováčska 48 uskutočnila v rámci spolupráce s materskými školami výchovné koncerty v materských školách a v Detskom domove Majakovského ulici č. 16.

● **ÚSPEŠNÝ ZÁJAZD SOČRU DO NSR** sa uskutočnil v dňoch 24. I. — 7. II. 1979. Všetkých 13 koncertov v 12 západonemeckých mestách (Augsburg, Firtu, Hildesheim, Bielefeld, Kassel, Kiel, Braunschweig, Keiserlauter a Schaffenburg, Stuttgart, Göppingen a Heilbronn) dirigoval jeho šéfdirigent Ondrej Lenárd. Na programe koncertov boli diela A. Dvořáka (VII. symfónia, Violončelový koncert), R. Straussa (Eulenspiegelove šibalstvá), C. Debussyho (Faunovo popoludnie), L. v. Beethovena (Klavírný koncert č. 4), J. Brahmsa (Klavírný koncert č. 1), P. I. Čajkovského (IV. symfónia), C. Francka (Symfónia d moll) a O. Ferenczyho (Finále). Ako sólisti spolupodnikovali violončelistka Ester Nyfienbergová a klavirista Roland Keller (oba z NSR). Koncerty sa streli s mimoriadnym záujmom obecnstva (vypredané koncertné sály vo všetkých západonemeckých mestách) i priaznivým ohlasom kritiky, ktorá ocienila jedinečnú zvukovú kultúru orchestru, jeho bohatú romantickú interpretačnú tradíciu a celkom výnimočnú atmosféru týchto koncertov. Dokladom úspešnosti zájazdu je i pozvanie na ďalšie, v poradí už tretie koncertné turné do NSR.

● **TOHOROČNÝ PÍESTANSKÝ FESTIVAL** — v poradí už 24. — bude od 14. júna do 27. júla t. r. v dramaturgickom pláne sa ráta s 18 podujatiami. Popri našich umelcoch vystúpia umelci a umelecké súbory zo ZSSR, PER, NDR, MLR, Anglicka, Japonska, Španielska, Rakúska a Švajčiarska.

● **NITRIANSKE PREDJARIE** je koncertný cyklus, ktorý usporadúva KPU a PKO v Nitre každý rok. V rámci tohto cyklu vystúpil dňa 22. januára Ondrej Malachovský (klavírny sprievod Pavol Bexa) a Pavol Kováč, 13. februára Iľja Hurník a Elena Hanzelová, veľký záujem vyvolalo vystúpenie Slovinského okteta z Lubľany. Predjariu uzavrie pohostinné vystúpenie opery DJGT z Banskej Bystrice s Pucciniho Madame Butterfly.

● **5. ROČNÍK CELOŠTÁTNEJ SPEVÁCKEJ SÚŤAŽE MIKULÁŠA SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO** 1979 sa uskutočnil pod záštitou MK SSR v dňoch 16.—21. V. 1979 v Trnave na počesť 35. výročia SNP. Vypisovateľmi súťaže sú ZSS, SČSKU, SHF, ČHF, ONV, MNV, a PdF UK v Trnave. Na súťaži sa môžu zúčastniť mladí speváci s trvalým pobytom v ČSSR vo veku od 17 do 32 rokov, ktorí vyhovelí repertoárovým požiadavkám a podajú si prihlášku do 15. 4. 1979. Súťaž má dve kategórie, diferencované podľa náročnosti a repertoárového zamerania súťaže. Do I. kategórie (piesňový repertoár) sa môžu prihlásiť speváci vo veku 17—22 rokov, do II. kategórie (piesňový a operný, resp. oratórny repertoár) speváci vo veku 17—32 rokov. V I. kategórii sú ceny: 4 000, 3 000 a 2 000 Kčs, v II. kategórii 6 000, 5 000 a 4 000 Kčs. Okrem hlavných cien udeľujú vypisovatelia ceny za najlepší interpretáciu cyklu (piesne) súčasného slovenského, českého, sovietského skladateľa a za najlepšiu interpretáciu piesne M. Schneidra-Trnavského. Sekretariát súťaže je na Katedre hudobnej výchovy PdF UK v Trnave.

● **JUBILUJÚCE KONZERVATÓRIUM**. Pri príležitosti osláv 60. výročia založenia Konzervatória v Brne, nositeľa Radu práce, uskutočnil sa v spolupráci s brnenským konzervatóriom, Českou hudobnou spoločnosťou a Janáčkovou spoločnosťou v Brne pedagogický seminár v dňoch 12. a 13. II. 1979. Pozvaní boli hudobní pedagógovia rôznych typov škôl z celej ČSSR. Na seminári odzneli referáty prednášateľov z Prahy, Brna a Bratislavy, ako aj inšpektorov KNV Brno, ktoré sa u prítomných hostí a pedagógov stretli so zaslúženým ohlasom. Do programu osláv bola zaradená aj návšteva Janáčkovho pamätníka a orchestrálny koncert Konzervatória k výročiu Víťazného februára a k 60. výročiu založenia Konzervatória, v koncertnej sieni Stadion. (O.P.)

● **LUDOVÁ ŠKOLA UMENIA V HUMENNOM** usporiadala v priebehu februára v spolupráci s Konzervatóriom v Košiciach cyklus troch koncertov pod názvom Nedelne hudobné dopoludnia pre mládež. Osmý ročník tohto už tradičného podujatia prezentoval žiakom, pedagógom školy i širokej verejnosti ďalší odborný rast absolventov humenskej LSU, t. č. študentov Konzervatória v Košiciach. Tento dramaturgický aspekt bol a je širokou platformou pre získavanie ďalších odborných metodických skúseností pri príprave ďalších adeptov umeleckého štúdia a zdrojom inšpirácie pre široký štádium žiakov LSU pri upevňovaní systému a kvality prípravy na výučbu hlavného nástroja. Podujatie venovali usporiadatelia 31. výročiu Februárového víťazstva Československého pracujúceho ľudu. (E.G.)

ŠKOLA A HUDBA

K dejinám štvorročnej klavírnej hry II.

Ján Nepomuk Hummel (1778—1837) prispel k štvorročnej literatúre s klavírskej stavanou a technicky náročnou Grande Sonate (Veľká sonáta) op. 92. Okrem tejto skladby napísal pre 4 ruky Nocturno op. 99 a Sonate ou Divertissement op. 51.

Zo skladateľov 19. storočia spomeňme ako autorov štvorročných skladieb Ferdinanda Riesa, Jonna Fielda, W. M. Kalkbrennera, Antona Diabelliho, Friedricha Kuhlaua a Karla Czerneho...

R. Schumann: Okrem 8 polonéz, ktoré sú dielami mladosti, najznámejšie skladby pre štyri ruky skomponoval Robert Schumann (1810—1856) v zrelom veku (okolo r. 1850). Sú to 6 impromptus „Bilder aus Osten“, op. 66. Pestré vo výmene pohybových foriem sú „Zwei vierhändige Klavierstücke für kleine und grosse Kinder“, op. 109: „Ballszenen, 9 charakteristische Tonstücke“ O dva roky neskôr skomponoval op. 130 „Kinderball, 6 leichte Tanzstücke“, v ktorých citlivé ohabnutie tvorivej sily skladateľa. Napriek tomu je však v dielku veľa jemných detailov.

Po mohutnom Schubertovom nástupe v tvorbe štvorročnej skladby nasledujú autori už nemohli skoro nič nové priniesť. Ani majstri druhej polovice 19. storočia — Brahms a Dvořák — neprekonalí v technike štvorročnej hry to, čo dosiahol Schubert.

Johannes Brahms (1833—1897) komponoval Variácie Es dur, op. 23 na Schumannovu tému. Valčíky op. 39 (16) sú idealizované a stylizované tance, tzv. „Liebeslieder Walzer“, op. 52, boli pôvodne komponované pre 4 hlasy a klavír pre 4 ruky, tak ako aj „Neue Liebeslieder Walzer“, op. 65. Boli však vydané aj bez spevu. Kompozične ideálne sú „21 Ungarische Tänze“. Ak prísny dvojitý kontrunkt je rozvedený len v poslednom valčíku op. 39, v uhorských tancoch sa objavuje častejšie. Tieto skladby, i keď boli na začiatku veľmi kritizované, mali veľký úspech.

Po Brahmsovi dosiahol ten istý vrchol v umení štvorročných klavírných kompozícií ešte jeden skladateľ, a to Antonín Dvořák (1841—1904). Jeho majstrovské kompozície pre 4 ruky sú op. 46 a 72, 16 Slovánskych tancov, potom „Legendy“, op. 59. V tancoch aj v legendách sú prekvapujúce melodické, rytmické, harmonické, modulačné, kontrapunktické a formové nápady. Často uživa dvojité kontrapunkt (pred ním ho využíval aj Brahms). Dvořákov tance a Legendy sú akýmsi súhrnom vývoja štvorročnej hry do konca 19. storočia. Okrem Tancov a Legend komponoval 12 malých klavírných skladieb (Siluety), op. 8, Valčíky, op. 54, Bagately, op. 47, Skótske tance, op. 41 a 6 skladieb „Zo Sumavy“, op. 68.

Pozornosť v danej téme si zasluhujú niektorí skladatelia z druhej polovice 19. storočia a z prvej polovice 20. storočia: Claude Debussy (1862—1918) dosiahol vrchol v francúzskej štvorročnej hudbe. Spomeňme len „Petite suite“, „Six épigraphes antiques“ (aj pre dve ruky), Maurice Ravel napísal suitu „Mamere l'Oye“.

Z ruských skladateľov komponovali pre štyri ruky P. I. Čajkovskij (50 ruských ľudových piesní), Balakirev (30 ruských ľudových piesní), Anton Arenskij (Detské kusy, op. 34, Detskú suitu, op. 65), Alexander Grečaninov (V zelenej prírode, op. 99).

Igor Stravinskij prevyšuje uvedených skladateľov originalitou (Tri ľahké kusy a Päť ľahkých kusov).

Z českých skladateľov treba uvádzať Zdeňka Fibicha. Skomponoval Sonátu op. 28, Vigílie, op. 20 a Mignons, op. 19. Víťazslav Novák prispel k literatúre štvorročnej klavírnej hry s dielom na výsoke úrovni nazvaným: Tri české tance.

Zo skladateľov severských krajín vynikal v tomto kompozičnom smere Eduard Grieg. Dva „Walzer-Capricen“, op. 37 sú však slabšie ako „Norske tance“, op. 35.

Po Brahmsovi a Dvořákovi dosiahla štvorročná klavírna hra ešte jeden pozoruhodný vrchol vo významných skladbách Maxa Regera (1873—1916). V jeho skladbách nachádzame obdivuhodné, nezvyčajné zvukové efekty. Reger kladie veľké a ťažké úlohy obdivom hráčom. Aj druhý hráč je tak silne zamestnávaný, ako hráč v náročných sólo skladbách. Hracia technika je na niektorých miestach virtuózná, no slúži vyšším cieľom. Kontrapunktická práca má prevahu, homofonný sprievod sa sotva nájde. Z veľkého počtu skladieb Maxa Regera pre štvorročnú hru uodžame len „12 Walzer-Capricen“, op. 9, „6 Walzer“, op. 22, „Deutsche Tänze“, op. 10, „Cinq piéces pittoresques“, op. 34, Burlesky, op. 58, „Sechs Stücke“ Z druhej polovice 20. storočia treba spomenúť Paula Hindemitha a jeho Sonátu pre štyri ruky.

Škoda, že štvorročná hra zmizla v 18. a 19. storočí skoro celkom z pódia. V posledných rokoch sa črtá akási renesancia tohto spôsobu hry aj na koncertných pódioch a postupne preniká názor, že štvorročnú hru treba považovať za komornú hru. Máme na to živé príklady aj u nás — Hurník, Štěpán, ktorí s veľkým umeleckým cítom pestujú štvorročnú klavírnú hru.

— Koniec

AGLAJA DUKA ZÓLYOMIOVÁ



Ľudová hudba v rozhlase

Pod týmto názvom vydal Čs. rozhlas v Bratislave svoju ďalšiu publikáciu. Obsahuje príspevky, ktoré odzneli na odbornom seminári v rámci každoročne realizovanej celoeurópskej súťaže Prix de musique de radio Bratislava.

Úvodnú štúdiu Zvukom a ľudová hudba napísal dr. Oskár Elschek, vedecký pracovník Umenovedného ústavu SAV v Bratislave pri príležitosti stého výročia vynálezu zvukového záznamu, ktorý patrí k neodmysliteľnej technickej pomôcke rozhlasu v štúdiu i pri autentických nahrávkach v teréne a zvukovom dokumentovaní všetkých foriem ľudovej hudobnej kultúry. Elschekova podnetná štúdia vychádza z dejín a vývoja zvukozázpisu. Veľkú pozornosť venuje jeho osobitnému významu pre ľudovú hudbu, zaoberá sa históriou etnomuzikologickej záznamovej techniky — elektroakustickými pomôckami a na záver vymenúva špecifika etnických hudobných prejavov, opisuje ich vplyv a vplyv na zvukové snímky. To všetko sú fenomény, ktorými sa pravdepodobne zaoberá aj Medzinárodná rada pre ľudovú hudbu a ktoré v plnej miere pomohli etnomuzikológii zaradiť sa k moderným, dynamicky rozvíjajúcim vedným disciplinám.

Štúdiu Moravská ľudová pieseň a hud-

ba napísal dr. Ján Trojan, odborný asistent JAMU. Autor prináša globálny pohľad na genetické korene ľudovej hudby z hľadiska súčasnej problematiky hudobno-folklorných žánrov. Skúma charakteristické javy moravskej ľudovej hudobnej kultúry v jej celistvosti. Svoju štúdiu rozčleňuje na štyri kľúčové časti: Rytmus a takt, Melodika, Harmonická zložka, Hudobné nástroje a súbory. Tento materiál iste podnieti pracovníkov na poli ľudového folklóru k zvýšenej kritičnosti a náročnosti, pretože folklór si zasluži systematickú starostlivosť najmä v rozhlasovom vysielaní, prostredníctvom ktorého sa denne obracia na široké vrstvy poslucháčov, cibí ich vkus či už jeho autentickými alebo odvodenými formami. Moravská ľudová pieseň a hudba — mnoho- vrstevná, variatívna, s neovšedným umelecko-emocionálnym dosahom — je stále živá a obľúbená.

Druhá časť obsahuje vyhodnotenie VIII. ročníka Prix Bratislava o najlepšiu rozhlasovú nahrávku a na záver príspevok O poznaní a smerovaní Prix Bratislava z pera predsedu Medzinárodnej poroty súťaže doc. dr. Ladislava Buríasa, CSc. Autor sa zamýšľa nad prínosom tohto a perspektívami budúceho ročníka. Všíma si úsilie rozhlasových dramaturgii, redaktorov i kompozičnú aktivitu skladateľov pri začleňovaní tradícií do súčasnej hudobnej tvorby. Dotýka sa aj tvorby režisérov a zvukových majstrov, ktorí majú nemalý podiel na citlivom zvukovom zázname ľudového folklórného prejavu.

Tento, v poradí už ôsmy zborník Ľudová hudba v rozhlase, určený najmä redaktorom, má prispieť k hľadaniu inovatívnych prvkov, nových foriem a prostriedkov pri zvyšovaní ideovo-umeleckej úrovne ľudovej hudby v rozhlase. Iste zaujme všetkých, ktorí sa usilujú o zachovanie klasického dedičstva, o umelecké domýšľanie a zveľaďovanie hudobno-folklorných žánrov a druhov pri formovaní socialistickej kultúry v kontexte súčasnej európskej hudby.

F. BRANIŠ

IV. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

Organový a zborový koncert IV. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby (21. II.) sa stal jedným z najpríťažlivejších pre bežné koncertné publikum, ale i pre bratislavskú hudobnú obec. Hlavné prvá polovica koncertu (organové skladby) sa niesla v očakávaní, že naši skladatelia vyjdú s niečím novým, že vytvoria diela vymykajúce sa z bežnej organovej literatúry. Fantasia quasi chromatique Františka Prášila, Sonáta pre organ Jána Zimmera, ale predovšetkým premiérové uvedenie Fantasia concertante pre organ Jaroslava Meiera však dali príležitosť interpretačnej ekvilibristike. Stávali predovšetkým na prúde silného zvuku nástroja a bohatej možnosti registrov, formovo boli však kompaktné. Naštudovanie a predvedenie organistami Evou Kamrlovou a Annou Záurikovou bolo skutočne vynikajúce, stále však čakáme diela, ktoré by vychádzali z nekonečných možností tohto nástroja, z jeho zvukovej a dynamikovej mnohorozmernosti. O nové momenty využitia sa pokúsil jedine Ilja Zeljenka vo svojich Šiestich štúdiách pre organ. Jeho zámerom bolo zrejme vytvoriť komorné organové dielko s odbúraním monumentalizačných momentov a s dôrazom na využitie zriedka počutých registrov. Avšak ani táto skladba v interpretácii J. M. Michaliku nezanechala presvedčivý obraz.

Oveľa invenčnejšie vyznela druhá polovica koncertu. Najmä skladby J. Hatrika a I. Hrušovského potvrdili, že zborová tvorba je jedným z najsilnejších článkov slovenskej hudobnej tvorby. Juraj Hatrik si k svojej hudobnej výpovedi zvolil autentický text z denníka neznámej ženy, tento sa stal prí-



Miloš Jurkovič s Helenou Gáforovou boli interpretmi Sonáty pre flautu a klavír od Milana Nováka



Alžbeta Bukovecká spievala Bokesov cyklus piesní na básne J. Mihalkoviča Na svoj spôsob

mým inšpirátorom vzniku Fragmentov z denníka pre ženskú zbor. Nebolo zrejme jednoduché zhudobňovať prózu, kde nie je možné opierať sa o zvukovú či rytmickú organizáciu veršov, bola to tiež odva- ha siahnuť po intímnej výpo-

vedí neznámej ženy a jej vnútorný život zhudobniť presvedčivo. Hatrik však zaujal azda práve tým, že k intímnej výpovedi pristúpil osobito, že vyjadrovacie prostriedky hudby ktoré sa stali silné práve vo svojej krehkosti, podriadil prostote textu, že optimálne spojil modernosť s prirodzenosťou ľudského hlasu. Tento posledný atribút patrí aj ďalšiemu zborovému dielu — Hrušovského Canti. Ivan Hrušovský nás už neraz presvedčil, že je popredným skladateľom zborových diel a túto svoju povest potvrdil aj týmto dielom (z piatich častí zazneli tri), v ktorom siahol po slávnych mytologických eposoch. Canti sa uviedli ako skladby neomvlnného profesionála, kde hudobná zložka naprosto presvedčivo konkretizuje sémantiku textov, siahla po využití fonických kvalít slov, slabík a hlások, presvedčila o potrebe jednoty poetiky slova a textu. Vynikajúce stvárnenie obidvoch diel si na konto svojich úspechov pripísali Slovenskí madrigalisti s Ladislavom Holáskom, ktorí, zdá sa, nabrali nový dych a patrí im vďaka za bohatý hudobný zážitok. V interpretácii uvedeného tímu zaznela aj jediná v pravom slova zmysle angažovaná skladba Týždňa tvorby — Zemanovského Verše hrdinom. Toto dielo už výberom textov poskytlo skladateľovi odlišný výber hudobných prostriedkov, postrádajúcich poetiku a takmer bez obmien pridržiavajúcich sa textovej predlohy.

Dramaturgicky zaujímavejší bol nepochybne komorný koncert zaradený na 23. februára t. r. Z kompozičnej dielne Vladimíra Bokesa odznel vo vynikajúcom stvárnení speváčky Alžbety Bukoveckej cyklus piesní na básne J. Mihalkoviča Na svoj spôsob. Triezva, dá sa povedať sídlisková poézia tohto básnika poskytuje, zdá sa, málo inšpirácie pre hudobné rozochvievanie. Bokes však z nej vytiahol maximum. Svoje nové dielo postavil na využívaní výškových a dynamických kontrastov v sólovom i klavírnom parte, vkusne načrel aj do hudobného humoru a zrejme v tomto diele našiel cestu.

ktorá mu je vlastná, ktorá má čo povedať svojmu posluchačovi. Giaccona Juraja Hatrika pre husle sólo napriek maximálnej zaujatej interpretácii Petra Michaliku nedosiahla kvality autorových posledných diel, in-venčne ani technicky nevynikla ničím novým, zaujímavým. Sólovému nástroju venoval svoju novinku aj Pavol Bagin. Jeho Pastorále (4 mikroštruktúry pre flautu sólo) pokračujú v skladateľom započatej línii, kde dominujúcou sa stáva lakoničnosť, neokázalosť, siahajúca po vnútornom bohatstve nástroja i po kvalitách interpreta, ktorým sa tentoraz stal Miloš Jurkovič. K najzaujímavejším dielam Týždňa patrili cyklus piesní na básne Christiana Morgensterna pre soprán, flautu, klavír, sláčikové kvarteto a klavír — Galgenlieder Ilju Zeljenku. Použitie básní Ch. Morgensterna evokuje hudobné uchopenie textu v zmysle Schönbergovho Pierrota. O čo prekvapivejšie bolo, ak sa skladateľ vyhol expresii II. viedenskej školy, do obsahovej neorganizovanosti vniesol kompozičnú striedmosť a asketizmus a tiež umelecký šarm. I keď dielo zaznelo v nemeckom origináli a vzbudilo veľký ohlas, azda by jeho presvedčivosť prospelo (i keď dielo venoval autor nemeckej speváčke R. Trexlerovej) siahnuť pre domáce potreby po Hirsalovom českom preklade (slovenský zatiaľ ne-

existuje), ktorý by sa stal zro- zumiteľným pre bežného posluchača. Galgenlieder by si to zaslužili najmä preto, že ich kvalitu môžeme priradiť k Zeljenkovej Elegii. Koncertu pre husle a sláčikový orchester a Dychovému kvintetu. V súvislosti s týmto dielom je potrebné vyzdvihnúť i jeho hlavnú interpretku Brigitu Šulcovú s jej príkladnými hlasovými, výrazovými a hereckými kvalitami. Svadobné tance Andreja Očenáša potvrdili skladateľov inštinkt pre tvorbu komorných žánrov. Toto klavírne dielo, ktoré zaznelo vo vynikajúcej interpretácii Tatiany Fraňovej má všetky šance stať sa súčasťou repertoáru našich klaviristov. Dezider Kardoš vytvoril vo svojom III. sláčikovom kvartete jeden z tých svojich opusov, v ktorých neobdivujeme iba perfektnosť instrumentácie a neomylnosť profesionála, ale i vnútorný zápal, hlbokú a úprimnú výpoveď tvorivých myšlienok. Najmä pomalé časti kvarteta zaujali meditatívnosťou pomerne zriedkavou v Kardošovej tvorbe. Perfektná interpretácia Trávníckovho kvarteta prispela k úspechu celého diela, a zároveň sa stala aj jedným z tých faktorov, na základe ktorých môžeme hovoriť o prehliadke tvorivých výsledkov našich skladateľov, ale aj o príznačnej vysokej úrovni nášho interpretačného umenia.

VLASTA ADAMČIAKOVÁ



Trávníckove kvarteto potvrdilo výkonom v III. sláčikovom kvartete D. Kardoša vysokú úroveň nášho interpretačného umenia. Snímky: R. Polák

Plenárne zasadnutie ZSS o hudobnej kritike

V pondelok 19. februára t. r. — na úvod Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby — usporiadal Zväz slovenských skladateľov plenárne zasadnutie venované aktuálnym otázkam marxistickej hudobnej kritiky a estetiky. Zúčastnili sa na ňom zástupca vedúceho oddelenia kultúry ÚV KSS Michal Masaryk, predseda ZSS nár. umelec prof. Eugen Suchoň, predseda ZČSS nár. umelec prof. Andrej Očenáš, nár. umelec Alexander Moyzes, vedúci tajomníka ZSS dr. Štefan Klimeš, tajomník ZČSS Zdenko Mikula, riaditeľ Slovenskej filharmónie dr. Ladislav Mokrá CSC., šéf opery SND a riaditeľ SHF Pavol Bagin, vedúci hudobného oddelenia MK SSR Alojz Luknár a mnohí ďalší významní predstavitelia slovenského tvorivého a teoreticko-kritického frontu. Plenárne zasadnutie otvoril predseda ZSS nár. umelec prof. Eugen Suchoň, ktorý zdôraznil, že predmetom tohto zasadnutia má byť marxistický pohľad na dnešný stav našej estetiky a kritiky.

Umelecká kritika je v poslednom období opäť stredobodom pozornosti. Je predmetom záujmu širokej verejnosti, ktorá v kritike vidí pomocníka pri riešení mnohých ideovo-estetických otázok, zvýšenú pozornosť jej venujú i stranícke orgány. Práve materiál Predsedníctva ÚV KSS o súčasnom stave a ďalších opatreniach a rozvoji umeleckej kritiky na Slovensku stal sa významným a podnetným dokumentom aj pre činnosť jednotlivých umeleckých zväzov združujúcich v radoch svojho členstva podstatnú časť umelecko-kritického potenciálu. Podrobnú informáciu o tomto materiáli, ktorý je rozpracovaný a aplikovaný uzáverou 11. zasadnutia ÚV KSS, (zdôraznilo veľký význam kritiky a sebakritiky v našom živote) pre oblasť umeleckej kritiky, ideologicky významnej a kultúrno-politicky exponovanej súčasť umeleckého diania plniacej závažnú úlohu pri prehľbovaní socialistického charakteru umenia a zvyšovaní jeho ideovo-estetické pôsobivosti, podal v úvode plenárneho zasadnutia ZSS zástupca vedúceho oddelenia kultúry ÚV KSS Michal Masaryk. Uvedol, že tento materiál akcentuje úzku spätosť sféry umenia so spoločenským životom, že marxistická umelecká kritika musí slúžiť človeku a spoločnosti, že umeleckej kritike pripadá v dnešnej dobe významná výchovná funkcia. To všetko žiada od dnešného kritika vysokú odbornú a ideovú ako i kultúrno-spoločenskú úroveň, vysoké publicistické majstrovstvo a zbavenie sa nežiadúceho subjektivismu. Preto aj úroveň dnešnej našej umeleckej kritiky je potrebné posudzovať z dvoch navzájom súvisiacich hľadísk, a to z hľadiska ideovo odbornej úrovne ako aj z hľadiska kultúrno-spoločenskej pôsobnosti a konkrétneho dosahu umelecko-kritickej aktivity. Súčasný stav umeleckej kritiky je odrazom toho, do akej miery sú tieto dve hľadiská preporené v činnosti našich kritikov.

Úlohy hudobnej vedy a kritiky pri hodnotení súčasnej slovenskej hudobnej tvorby načrtnú v obsiahnom kom-

plexnom referáte prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc. Upozornil na nedostatok kultúrneho povedomia a hudobnosti u najširších vrstiev nášho ľudu, čo prekáža prijímaniu náročnejšieho hudobného umenia. Zdôraznil, že úloha hudobného vedca a kritika spočíva v sústavnej cieľavedomej výchove mas k hudobnosti a vo vytváraní a upevňovaní kultúrneho povedomia. Hudobný vedec a kritik by mal nielen pevne stáť oboma nohami na pôde kultúrneho povedomia, ale pri jeho prebojovávaní do vedomia mas by mal uplatniť vysokú odbornú, ideovú a technicko-profesionálnu pripravenosť. Ďalej prof. Kresánek upozornil, že tak vedec ako i kritik musia cítiť maximálnu zodpovednosť nielen voči vytváranému hudobno-kultúrnemu povedomiu, ale i voči skladateľovi. Vo vzťahu skladateľ-kritik, ktorý treba neustále upevňovať, kultivovať, ale i upresňovať, má mať kritik úlohu kritického posudzovateľa diela (a nie dávať radu ako to robiť), má postrehnúť prínos diela z hľadiska vývoja a zaradiť ho do vývojového kontextu. Dr. Zdenko Nováček, CSC. v referáte Slovenská hudobná kritika, jej stav a problémy načrtnú v úvode krátky dejinný vývoj slovenskej hudobnej kritiky a pripomenul zástoj časopisov Slovenská hudba a Hudobný život pri výchove kritikov. V ďalšej časti referátu upozornil na skutočnosť, že počet písúcich kritikov vzhľadom k bohatosti nášho hudobného života a počtu novovzniklých diel je stále nedostatočný (na čo dopláca hlavne nová tvorba, ktorá zostáva nezhodnotená) a analyzoval príčiny, pre ktoré niet medzi absolventami škôl i medzi muzikológmi strednej a staršej generácie väčší záujem o kritickú činnosť. Ďalej zdôraznil, že súčasnej hudobnej kritike chýba väčšia odva- ha k pravde, schopnosť ju vysloviť a nekompromisne obhajovať. Poukázal i na problematiku rozdielných hodnotových systémov a nejasných kritérií uplatňovaných pri konkrétnom hodnotení tvorby i interpretačných výkonov, čím sa vnáša do kritickej činnosti škodlivý subjektivismus a nežiaduca živelnosť. Dr. Naďa Hrková v referáte Podiel analýzy na hodnotení v hudobnej kritike poukázala na nutnosť racionálneho nášho hudobnej kritiky, na nutnú potrebu prechodu od romantického, emocionálneho a spontánneho prístupu ku kritickému, čiste racionálnemu poznaniu. Ján Albrecht v referáte Komentár k vývoju hudobnej kritiky na Slovensku poukázal na niektoré charakteristické črty slovenskej hudobnej kritiky v minulosti, menovite na jej čiste oznamovaciu propagandnú funkciu. S väčšou dávkou kritického erudovanosti sa možno v slovenskej hudobnej kritike stretnúť až v druhej štvrtine 20. storočia. Albrecht vyzdvihol najväčšiu kritickú osobnosť tohto obdobia — Ivana Ballu, v ktorom vidí vzor a záväznú normu i pre dnešnú kritickú generáciu. O hudobnej kritike v mene kritizovaných prehovoril dr. Ladislav Mokrá, CSC., ktorý uviedol niekoľko najtypickejších a najaktuálnejších problémov našej hudobnej kritiky. Sú nimi — slabá

zaujatosť pre hudobné dianie, z čoho vyplýva značná diskrepancia medzi tvorbou, interpretáciou a kritikou, malá informovanosť a malý rozhľad kritikov, vyhýbanie sa osobnostnému súdu a vlastnému názoru, neopodstatnené preferovanie určitých žánrov (napr. džezu, z vážnej hudby záujem iba o „klasiku“), nedostatok pozornosti voči hudbe v masovokomunikačných prostriedkoch, konkrétne v rozhlase a v televízii, kde sa v súčasnosti sústreďuje najväčšia časť hudobného života. Ďalej upozornil na skutočnosť, že celková kvantita informácií o hudobnom živote je nedostatočná, že sa často v primeranej miere nepíše o významnejších hudobných udalostiach, že mnohé tvorivé skladateľské a interpretačné osobnosti by si zaslúžili väčšie uznanie a propagáciu. Niekoľko poznámok na margu hudobnej kritiky v oblasti hudobno-dramatického divadla predniesol prom. hist. Marián Jurík. Uvedol, že operná kritika a kritika hudobno-zábavných dramatických žánrov bola až donedávna v muzikológii a kritike na periférii záujmu. Jeho referát opretý o praktické poznanie a skúsenosti načrtnú dnešnú situáciu v tejto oblasti. Dr. Terézia Ursínyová v príspevku Hudobná kritika v praxi poukázala na problémy slovenskej hudobnej kritiky, na základe svojich bohatých novinárskych skúseností. Jej vystúpenie možno klasifikovať ako obranu slovenskej hudobnej kritiky. Predovšetkým vyvrátila názor, že by sa nepísalo dostatočne o najvýznamnejších hudobných udalostiach a o hudbe v televízii a rozhlase. Podotkla však, že dnešný hudobný život u nás je už veľmi bohatý, široko rozvetvený a že kritik má právo vybrať si z neho iba vrcholné veci — osobnosti, súbo- ry a podujatia, ktoré ho vzrušujú a priťahujú. V mene hudobných kritikov a publicistov vyslovila požiadavku častejšieho vysielania na medzinárodné festivaly, prehliadky a súťaže a vytvorenia takej spoločensko-hudobnej klímy, v ktorej by sa kritika mohla bez zábran uplatniť. K praxi hudobnej kritiky v oblasti amatérskeho hudobného hnutia mal pripomenky vo svojom referáte doc. dr. Ivan Hrušovský, CSC., ktorý uviedol, že nevšimavý a aprioristický postoj hudobnej kritiky voči amatérskeho hudobnému hnutiu je neopodstatnený, pretože aj na pôde amatérizmu sa dospelo k hodnotám, ktoré si zaslúžia pozornosť. Prom. hist. Igor Wasserberger v referáte Súčasný stav hudobnej kritiky v populárnej hudbe načrtnú nelichotivú situáciu v tejto oblasti. Upozornil na jestvujúce špecifické problémy kritiky populárnej hudby na Slovensku a uviedol, že kritici populárnej hudby — na rozdiel od svojich kolégov z oblasti vážnej hudby — nemajú možnosť sa oprieť o nijakú tradíciu a nijaký vedomostný systém. Príspevok Ewy Čunderlikovej Hudobná kritika v dennej tlači priniesol niekoľko zaujímavých postrehov z konkrétneho rozboru aktivity hudobnej kritiky a publicistiky v denníkoch Smena, Práca a Pravda v r. 1977.

Plenárne zasadnutie ZSS o hudobnej kritike zhodnotil na záver šéf opery SND a predseda SHF Pavol Bagin, ktorý uviedol, že prednesené referáty (odznelo všetkých jedenásť prihlásených referátov) len škoda, že bez záverečnej diskusie) sa stanú podnetom pre prácu Komisie muzikológov a celého Zväzu slovenských skladateľov. Pretože tvorivú, aktívnu prítomnosť našej hudobnej kritiky si vyžaduje samotný život, náš bohatý hudobný život, naši umelci, naša spoločnosť.

ALFRÉD GABAUER

IV. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

Z Piesne života

— programu, ktorý ešte len bude mať svoju premiéru pri okrúhlom jubileu SEUK-u, pripravil spevácky zbor tohto profesionálneho telesa koncert počas Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby (24. II. 1979). Ponúkli sa tak hneď dve možnosti: overiť si, ako sa postavia k folklórnemu materiálu skladatelia mladšej a strednej generácie, ktorí sa zatiaľ v podobnej umeleckej spolupráci stretávali iba zriedka; súčasne sme mohli sledovať momentálnu úroveň zborového telesa, ktoré žilo akosi v úzadí toho, o čo sa usilovali vyspelé a tradičné súbory tohto druhu u nás) z prostého dôvodu: činnosť slukárskeho zboru sa sústreďovala najmä do celostátnych programov — ako oživenie vcelku tanečných kompozícií. Pôsobenie dirigenta Pavla Procházku, ktorý — s hlasovým poradcom — kladie dôraz na vokálnu kultúru a odstránenie bariér medzi quasi ľudovým prejavom a ambíciami po vyššej náročnosti, je zboru SEUK-u prospešné a citelné. Pravda, je tu ešte veľa rezerv — na predbežné skontaktovanie sa predovšetkým v mužskom zbere, ktorý by sa mohol osviežiť aj mladšími hlasmi; zdá sa, že teleso nemá momentálne výrazné solistické zjavy, ktoré by zaujali farbou, veľkosťou materiálu (myslíme na ženské hlasy). Ale čo je záse pozitívom — veľký kus práce preukázal zbor pri uvedení náročných partitúr Salvu alebo Zeljenku. Výslednú podobu skladieb treba vidieť aj v súvislosti s prípravou javiskovou akciou, čo si asi uvedomili všetci skladatelia. Využili totiž [niekedy až nadmieru a opakovaním] isté efekty, vyplývajúce z hry „na telo“ (povedané orfovsky), ako je dupot, tieskanie — resp. hru na drumbu, ba i ozembuch, nehovoriac o sprievodných hlasoch lesného rohu, píšťalky, fujary, bicích nástrojov, cimbalu a píšťalky.

Ako hodnotiť samotný skladateľský prínos? Zdá sa, že ani stredná a mladšia generácia sa nezbavila v prístupe k folklórnemu základu prílišnej piety, ktorá je síce v správnej miere potrebná, no môže i zviazať ruky odvaha, je skutočne otázka ďalšieho vývoja (veľmi závažnou a ťažkou ju zľahčovať frázou o úcte k odkazu našich otcov), či zostanú naši profesionálni tvorcovia iba pri klasickom spôsobe úprav ľudových piesní (aj ten je potrebný a má svoju funkčnosť), alebo pretavia autentický základ do nových súvislostí. Je možné, že v druhom prípade vznikajú doslova autonómne kompozície, kde sa folklórny materiál dostáva do celkom nových súvislostí — ba stáva sa výsostne novým kompozičným útvarom s prevahou profesionálneho hľadania. Ale práve oblasť zborovej tvorby dáva širšie možnosti na takéto transformácie, hľadanie, ktoré by mohlo veľa povedať o pravom základe slovenskosti, ba národnosti. Možno viac, než prosto-



Pavol Procházka — dirigent SEUK-u Snímka: R. Polák

duché úpravy, aké sa v každej dobe ľahko predávajú i kupujú. Aby mi bolo správne porozumené — v týchto riadkoch nebrojím proti vydareným a obdivným klenotom ľudovej piesňovosti, ktoré našli svoje miesto v rukách pravých majstrov. Chcela som iba naznačiť, že z folklóru sa stal v istej dobe výnosný obchod. Pre strednú generáciu — i tých mladších — sa teda otvorila cesta k dokazaniu svojského vzťahu k folklórnemu pokladu. Dojem z premiéry bol ten, že tradícia prevládla nad osobitosťou. Z radu kompozičných zborových celkov sa snažili najviac povedať čosi iné, preniesť do hlavy ponúknutého materiálu [i jeho atmosféry, psychológie, náladovitosti] najmä túto skladatelia: Jozef Podprocký vo svojich *Dvoch uspdvankách pre soprán — sólo a husle*, kde [pri výraznejšej interpretácii] by bolo zaujímavé sledovať hlbšie súvislosti medzi kontrastom huslí a krehkej melodickéj línie.

Pravda, úprave trochu poškodila i dĺžka tvaru. Ivan Hrušovský v ženskom zbere *Na lúke* využil svoje charakteristické kompozičné prvky, ktoré by sa dali krátko charakterizovať ako zmysel pre jemnosť a delikátnosť zborovej faktúry. Sólo-soprán (zrejme zámerne dievčenský — až detsky zafarbený) jemne krehne nad viachlasom čipku melódie. *Parikova Svačobná balada* z *Gemera* pre dva soprány a cimbal bola poškodená nedramatickou interpretáciou — ale najmä dĺžkou hudobnej výpovede, ktorá dramatický text veľmi nevariovala. Zaujímavý však bol nápad s kontrastným dokresľovaním nálady vokálu prostredníctvom jediného instrumentu — cimbalu. Nesporne zaujímavú úlohu si vybral Iľja Zeljenka — prostúcké riekanky detí (priam banálne známe) mu poslúžili na vybudovanie rytmicky zaujímavého riešeného miešaného zboru *Hry a riekanky*, kde rytmický element podporujú bicie nástroje a píšťalka cifruje. „Vstupy“ potlesku a nespievanej slova veľmi vzdialene pripomínali hravé a dravé obdobie skladateľa — úzky intervalový ambitus zase upozorňoval na obdobie, v ktorom Zeljenka sám seba uložil disciplínu. Je to vydarené, vtipné a detskými očami na svet pozierajúce dielo. *Ta*

deáš Salva sa predstavil dvoma rozsiahlejšími skladbami — *Pastierskymi z Liptova* (pre miešaný zbor, píšťalku a bicie nástroje) a *Krštinskými z Liptova* (miešaný zbor, sólo píšťalka, fujara, husle, zvonce a drumbie). Najmä v druhej kompozícii (ťažko tu hovoriť o úprave) ide o autonómny rukopis skladateľa, ktorý hlboko prenikol do zvykov regiónu, chápe psychiku ľudí, ktorí sa schádzajú pri istých príležitostiach, vykresluje náladu celým registrom kompozičných prostriedkov (tradične národných), pričom sa nebojí rovnako odvážne siahnuť ku koreňom autentického, ako toho moderného — hľadajúc možné súvislosti: napríklad v orgiastickom zvuku, zvlášť blízkom expresívite skladateľa.

Ak sme pripomenuli najmä mená uvedených skladateľov, nuž preto, lebo sa nám práve u nich zdalo, že sa neboja vkročiť na neobratnú zem, vyskúšať nové terény. *Vladimír Bokses*, *Igor Bázlik* a *Hanuš Domanský* boli tradičnejší, ľahšie (a vďačnejšie) spievanejší — ale do budúcnosti by sa s tým možno nemali uspokojiť...

T. URSÍNYOVÁ

Koncert dychovej hudby

V rámci 4. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby sa uskutočnil 20. 2. 1979 aj koncert dychovej hudby. Svojimi najnovšími skladbami do neho prispeli skladatelia všetkých vekových kategórií. Tým program získal nielen na žánrovej, ale najmä na štýlovej pestrosti. Práve táto rôznorodosť dodala programu pútavosť a zaujímavosť a je priradené, že vyvolala i mnohé diskusie, ktoré svedčia o tom, že táto hudobná oblasť nie je iba okrajovou záležitosťou skladateľského záujmu, ale že sa jej venuje a bude i v budúcnosti venovať rovnakú pozornosť ako iným žánrom zábavnej hudby.

Tak sme v pestrom slede počuli nové angažované pochody a prednesové piesne zo súťaží Piesne našich dní (Čs. rozhlas). Zlatý palcát (Vojsko). Takú mi zahraj (Čs. rozhlas) ako aj skladby na počúvanie najroznejšieho charakteru a štýlu. Charakteristickou črtou programu bola, až na malé výnimky, snaha skončovať s tradíciou v kompozícii a inštrumentácii a v maximálnej miere ukázať, čo všetko sa dá vytiažiť z tradičného obsadenia dychového orchestra. A tak mnohé partitúry mali veľmi zaujímavé farby a zvukové i dynamické efekty, používali melodické, rytmické i harmonické prvky súčasnej populárnej hudby, tvorivo spracované folkloristické úrvky alebo harmonické postupy a prácu s motívom, známe zo symfonickej hudby. Nižšia skladba však nevybočila z rámca žánru, všetky ostali v oblasti zábavného rekreatívneho charakteru.

Vokálne skladby predniesli Gizela Stachová, Helena Petraková, Miroslav Ličko, Noro Fiebig a Jaroslav Havran. Spolu s nimi účinkovala vokálna skupina Bratislava a pionierske zbory Zornička a Sniežko. Všetci podali dobré výkony. Zo sólistov-instrumentalistov zaujali Jozef Vilhelm a Milan Bartoň (klarinet), Peter Šimša a František Lebeda (trúbka) a Gabriel Koki (soprán saxofón).

Všetky skladby hrala Ústredná hudba ministerstva vnútra SSR, dirigoval major Michal Galovec a major Jozef Beták. Dnes toto teleso patrí medzi naše popredné dychové orchestre a je dôstojným reprezentantom slovenskej hudobnej kultúry v svojom žánri. Spofahlivým garantom ďalšieho umeleckého rastu tohto orchestra je jeho náčelník, major Michal Galovec — vynikajúca dirigentská osobnosť, ktorá zo svojho telesa nie dosť maxi-



Major Michal Galovec dirigoval Ústrednú hudbu ministerstva vnútra SSR

mum. Každé skladbe, či je to polka, valčík, pochod alebo náročná koncertná skladba, dáva nielen potrebnú zvukovú a dynamickú plastiku, ale zdorazňuje aj jej vnútornú výstavbu.

S týmito umeleckými zásadami pristúpil Michal Galovec spolu s druhým dirigentom Jozefom Betákom k našudovaniu nových partitúr. Hodnotiť predvedené skladby nechceme. Chceme iba upozorniť na niektoré, o ktorých si myslíme, že prinášajú niečo nové, prípadne môžu vyvolať diskusiu o ďalšom rozvoji tohto žánru u nás. Z piesní je to pieseň *Igora Bázlika Či je to chlieb* (1. cena Zlatý palcát 78) a *Pieseň úrody a slnka Bohumila Trnečka*. Z oddechových piesní to bol najmä svieži valčík *Aliho Brezovského Červené muškát*. Z orchestralných skladieb spomenieme *Kuruckú Miloša Berku* pre klarinet a orchestr, v ktorej autor zaujímavým spôsobom pretavuje folklórne prvky do vlastných výrazných motívov. Zaujali nás aj skladby mladých autorov — *Ľudové slávnosti Petra Bartovica* a dynamická skladba *Motorola Petra Cóna*. Osobitnú zmienku si zasluhujú dve časti zo suity *Istropolitana* od Jána Siváčka. Skladateľ tu predložil dychovému orchestru partitúru skladby, v ktorej dôsledne pracuje s melodickým, rytmickým i harmonickým materiálom súčasnej populárnej hudby, čím kladie nielen nové požiadavky na tradičnú interpretáciu, ale sa vlastne odptáva od tradície pri zachovaní tradičného obsadenia orchestra.

Koncert dychovej hudby teda ukázal, aký široký je register žánrov našich skladateľov v oblasti dychovej hudby a presvedčil, že takéto podujatie právom patrí do Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby. Ďalej ukázal, že mnohé skladby sa dajú uplatniť nielen v profesionálnych dychových orchestroch, ale sú schopné nájsť si cestu do veľkého počtu dychových súborov, ktoré túto hudbu pestujú v rámci záujmovej umeleckej činnosti. Bol to teda koncert nielen pre širokú poslucháčsku verejnosť, ale aj pre veľký okruh amatérskych hudobníkov. Je preto škoda, že sa pre túto prehliadku nezainteresoval Osvetový ústav a ďalšie osvetové zariadenia, u ktorých by sa azda bola našla možnosť, aby sa zainteresovaní kapeinici a hudobníci mohli na koncerte zúčastniť. Veríme, že pre budúce akcie tohto druhu sa táto možnosť nájde.

ZDENĚK CÓN

Nová inštruktívna tvorba

Koncert v Zrkadlovej sieni ÚDPM KG, zostavený z tvorby pre ľudové školy umenia, prilákal tých najpovolanejších záujemcov — žiakov a ich pedagógov. Mladí interpreti vo vyše hodinovom programe predniesli ukážky z inštruktívnej tvorby skladateľov, s ktorých menami sa pri týchto príležitostiach (týkajúcich sa prehliadok tvorby pre deti a mládež) najčastejšie stretávame (Kowalski, Magudziński) ale aj so skladbami ďalších autorov (I. Dibák, J. Hatríka, T. Andrašovana a St. Hochela). Hoci niektoré skladby neniesli pečat premiérovosti (odznali už na školských koncertoch), chcela by som sa o nich zmieniť. Na úvod koncertu odznala štvorčastová koncertantná skladba pre dvoje huslí a slá-

tkový orchestr „*Divertimento in stilo antico in D*“ skladateľa a hudobného pedagóga Jüliusa Kowalského. Vďaka osobnému zánieteniu autora, ktorý bol aj dirigentom diela, získala interpretovaná kompozícia správny švih a výrazovú vyváženosť jednotlivých častí. Kontrast dvoch sólových sláčikových nástrojov s orchestrom navodil v prvej časti „*Preludia*“ atmosféru starého predklasického sluchu, umožnil obom hráčom uplatniť sa solisticky, popasovať sa s plasticitou jednotlivých hlasov. Dielo, ktoré svojou interpretačnou náročnosťou zodpovedá technickým možnostiam žiackeho orchestra, zaujalo svojím charakterom, formovou prehľadnosťou a príťažlivosťou atmosférou. Aj ďalšia ukážka z tvorby J. Kowalského „*Šesť miniatúr pre dvoje huslí*“ sledovala jasný pedagogický cieľ: rovnocennosť dialógu oboch sláčikových nástrojov, vzájomnú súhru a rešpektovanie, v nemalej miere možnosť si „zamuzifikovať“ v skladbičkách moderniejšie hudobné výraziva. Z prehliadky novej hudobnej tvorby bolo zjavné, že predmetom najväčšieho záujmu skladateľov je tvorba pre klavír. K skladbám venovaným tomuto nástroju patrili cyklus *Rudolfa Macudzińskiego „Zo života pionierov“*, ktorý je pre nenáročnú melodicko-harmonickú štruktúru a jednoduchú formovú výstavbu predurčený pre žiakov nižších ročníkov. Náročnejší interpretačný prístup si vyžadovali dve časti z II. klavírnej suity *Igora Dibáka*. Klavírnou tvorbu *Tibora Andrašovana* reprezentovali dve ukážky inšpirované hudobnými pamiatkami zo slovenskej hudobnej histórie. V prvej ukážke skladateľ čerpal melodické nápady z jedného z najstarších zborníkov na Slovensku (Zborník Anny Szirmay Keczerovej), ktoré zaodel do jednoduchého harmonického rúcha v klavírnom diele „*Otto invenzioni per due cordi sul Melodiarium Annae Szirmay-Keczer*“.

Štyri skladby z tohto cyklu, ktoré na koncerte odznali, svojou formovou štruktúrou a proustou výrazu pripomínali charakter skladbičiek, určených domácomu „muzicovaniu“ zo starších štýlových epoch. Určitým nedostatkom interpretačného poňatia bola jednotvárnosť výrazová stránka všetkých skladieb cyklu, ktoré pri dlhšom počúvaní pôsobili dojmom fádnoty. Aj v druhej kompozícii pre klavír „*Variácie Salus pulcherimus posoniensis na tému zo Sanchrachovej zbierky*“ použil skladateľ melodický materiál zo staršieho hudobnohistorického prameňa. Klavíru bola venovaná aj ukážka z inštruktívnej tvorby skladateľa *Juraja Hatríka*. V interpretácii najmenších adeptov klavírnej hry zaznel výber krátkych skladbičiek s výstižnými poetickými názvami z cyklu „*Krajiny šťastného princa*“. Tieto krátke inštruktívne kusy sledovali jasný pedagogický zámer — naučiť žiakov vnímať a spoznávať melodickú, harmonickú, formovú štruktúru hudobného diela a zoznamovať ich so základmi hudobného myslenia (od jednoduchých tónových štruktúr k zložitejším tónovým radom). Jedinou ukážkou pre dychový nástroj bol „*Valčík pre klarinet a klavír*“ skladateľa *Stanislava Hochela*.

Program koncertu z tvorby pre žiakov ľudových škôl umenia potvrdil, že nie je veľa autorov, ktorí sa venujú inštruktívnej tvorbe, tvorbe obchádzavej, ale potrebnej. Diskusia, ktorá nasledovala po koncerte, poukázala na evidentnú skutočnosť nedostatku nových diel inštruktívneho charakteru pre rôzne, hlavne sláčikové a dychové nástroje a pre komorné väčšie i menšie obsadenie. Nie je ľahké písať pre deti, tu treba poznať technickú úroveň aj muzikálnu vyspelosť žiakov na určitom stupni a svoju kompozičnú reč priblížiť detskej mentalite tak, aby adresát — žiak, dokázal dielo interpretovať na patričnej úrovni.

Hudobní pedagógovia iste radi privítajú vznik nových kompozičných inštruktívneho charakteru, ktoré deťom priblížia súčasný výrazový a emocionálny svet hudby, zoznámia ich s hudobným myslením prostredníctvom vekovo vhodných, technicky kvalitných a emotívne pôsobiacich diel a tým najmladšej generácii umožnia spoznať našu hudobnú tvorbu súčasnosti.

NORA KYSELOVÁ



Spevácky zbor SEUK-u

Snímka: R. Polák

RECENZUJEME

Tisovec a jeho revolučné tradície. K 100. výročiu založenia tisovského spevokolu, nositeľa štátnych vyznamení. Za vynikajúcu prácu a za zásluhy o výstavbu. Zostavil Július Bolfík, Martin, Osveta 1978 284 + 36 strán.

Gemerská vlastivedná spoločnosť v Rimavskej Sobote pripravila pri príležitosti storočnice Mužského robotníckeho spevokolu v Tisovci obsiahly zborník ako svoju publikáciu č. 45 v rámci edície Gemerské vlastivedné pohľady. Aj táto publikácia svedčí o nevednom zanietení regionálnych pracovníkov v Gemeri pri odhaľovaní a propagovaní pokrokových tradícií Gemera. Pre slovenskú hudobnú verejnosť je táto publikácia osobitne významná najmä preto, že jubileum hudobného telesa so začiatkami v roku 1877 je príležitosťou k zamysleniu sa nad pokrokovými tradíciami Tisovca so širokým politickým, hospodárskym a kultúrnym-osvetovým zázemím. Vo väčšine prípadov vlastivedných publikácií je tomu práve naopak. Činnosť hudobných inštitútov len dokrešuje hospodársko-politický vývoj príslušného regiónu.

Zborník obsahuje príspevky širšieho teoretického významu, ako je problematika dejín tisovského spevokolu a príspevky k politickým dejinám Tisovca a Gemera, a divadelno-historické príspevky majú tvorivý všeobecný rámec pre načrtnutie a zhodnotenie činnosti tisovského spevokolu. Zovšeobecňujúce príspevky o dejinách speváckych súborov a kultúrno-osvetových zariadení na Slovensku majú vymedziť miesto tisovského spevokolu v slovenských hudobno-kultúrnych dejinách. Dominantom celého zborníka sú dokumenty (pozdravné listy) k jubileu spevokolu, spomienky starých členov spevokolu, základné lexikografické a bibliografické informácie o dejinách a súčasnosti spevokolu, ale najmä príspevky o vlastných dejinách spevokolu. Publikáciu dopĺňa celý rad obrazových príloh a samostatná malá platňa Opus s nahrávkami Robotníckeho spevokolu v Tisovci v roku

1977. Publikácia má pravdepodobne aj reprezentačné poslanie v zahraničí, lebo je opatrená resumé v ruštine, maďarčine, nemčine, francúzštine a angličtine.

Recenzovaná publikácia je vonkajším vybavením, rozsahom a do určitej miery aj obsahom skutočne pekná. Málokto z profesionálnych speváckych súborov na Slovensku sa môže pochybiť takouto publikáciou o svojej minulosti a súčasnosti. Tisovecký spevokol zaujímal v slovenskej hudobnej kultúre v rozličných historických etapách rozličné miesta. Preto si zasluží, aby sa jeho problematike venovala zvýšená pozornosť, pretože do značnej miery pomôže vysledovať vývojové línie zborového spevu na Slovensku v jednotlivých oblastiach i konkrétnych mestách a obciach. Jeho ojedinelý zápas o možnosť pestovania slovenského spevu do roku 1918, jeho účinkovanie do roku 1945 i začlenenie do slovenskej zborovej kultúry po roku 1945 na báze robotníckych spevokolov je veľmi zaujímavé a poučné. Pri čítaní príspevkov o jeho dejinách dostávame plastickú predstavu o politickom, spoločenskom, ba aj o úzko rodinom prostredí, v ktorom tento spevokol pracoval.

Napriek nezastieranej radosťi, že tisovský spevokol dostal takú peknú jubilejnú publikáciu, nemôžeme neprejsť určitú túžbu z hľadiska výskumu dejín speváckych súborov na Slovensku nad tým, že v zborníku je pomerne málo nových informácií, že sa množstvo faktov, myšlienok, problémov a súvislostí zbytočne opakuje, ba miestami si aj protirečí. Prísnejší prístup redaktora k jednotlivým príspevkom mohol tomuto javu zabrániť. Gemerská vlastivedná spoločnosť prizvala k spolupráci na tomto zborníku autorov, od ktorých

právom možno očakávať širšie pohľady na činnosť hodnoteného spolku aj napriek tomu, že väčšina z nich z tisovského prostredia vyšla a že sa teda na jubiliu spolku pozerá z určitého lokálpatriotického postoja. Práve od týchto autorov sme očakávali, že rozšíria pramennú základňu ako dejinám tisovského spevokolu a tým aj k dejinám spevokolov na Slovensku. Za pramenný prínos možno považovať len skutočné alebo parafrázované spomienky. Preto sa podľa nášho názoru niektoré závažné problémy z dejín tohto spevokolu ešte vždy neobjasnili dostatočne, ba pre neustále viacnásobné opakovanie sa staromilské pohľady petrifikujú ako nedotknuteľná legendárna tradícia. Treba len ľutovať, že sa na niektorých miestach význam tisovského spevokolu nevzdvihol už známymi historickými faktami. Napríklad doteraz prvé známe gramofónové platne so slovenskými ľudovými piesňami (aj Hej, Slováci) ešte pred rokom 1914 naspievali členovia tisovského spevokolu. Ďalej treba ľutovať, že sa nesppracovali dejiny Čitateľského spolku v Tisovci, ktorý mal divadelný odbor už na prelome 19. a 20. storočia (píše sa o tom aj v zborníku na s. 128). Pred rokom 1914 sa na tisovských divadelných plagátoch a oznamoch v novinách uvádzalo ako usporiadateľ Tisovské divadelné ochotnícke družstvo (alebo len: Tisovskí ochotníci) a predsa sa bez výhrad uvádza tisovský spevokol ako usporiadateľ divadelných predstavení.

Napriek veľkému rozsahu zborníka sa veľmi málo pozornosti venuje dejinám spevokolu, ale aj politickým a kultúrnym dejinám Tisovca v rokoch 1919–1945. Redakcií treba pripísať aj nedostatok nekvalitné inorečové resumé (neadekvátna terminológia v príslušnej reči).

Recenzovaná publikácia v plnej nahote nastoľuje medzery v dejinách speváckych súborov na Slovensku. Preto treba vyčkať na konečné začlenenie tisovského spevokolu do celoslovenského kontextu.

MÁRIA POTEŇOVÁ

GRAMORECENZIE

OPUS

TOMMASO ALBINONI: Sonáta a mol pre husle a čembalo
GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI: Sonáta G dur pre husle a čembalo
ANTONIO VIVALDI: Sonáta g mol pre husle a čembalo
JOHANN SEBASTIAN BACH: Chaconne d mol z Partity č. 2
GEORG PHILIPP TELEMANN: Fantázia h mol č. 6
PETER MICHALICA — husle, ELENA MICHALICOVÁ — čembalo
© OPUS Stereo 9111 0366

Dramaturgia tohto titulu usiluje zabíť jednou ranou dve muchy. Pre OPUS je to výhodou, pre umelca však handicapom, pretože má príležitosť prezentovať sa v podstate iba ako interpret barokovej hudby. V tejto súvislosti čítame povinnosť vytknúť OPUS-u tiež to, že nechal s profilovou platňou umelca takého formátu, akým Michalica nesporné je, tak dlho čakať. Azda by stálo za uváženia, či by sa do dramaturgických plánov nemohla vsunúť aspoň jedna gramofonová nahrávka pre každoročného víťaza Interpretácie súťaže SSR. Nevypĺnilo by to síce všetky resty, ale iste by prinieslo aspoň čiastočnú nápravu.

I pri štýlovom zúžení dramaturgie na oblasť baroka umožňuje tento zvukový dokument demonštrovať Michalicovi relatívne široký rozsah jeho interpretačných parametrov — dominuje vyváženosť tvorivého intelektu s muzikantskou zaangażovanosťou (najmä v sonátach od talianskych majstrov), zdravej hudobnosti s disciplínou, so zmyslom pre mieru a s eleganciou, celkovej výstavby s vycizelovanými detailami.

Intenzita Michalicovho muzikantského prejavu zanecháva veľmi priaznivý dojem. Niekedy však pri väčších intervalových skokoch vyvráta interpret druhý tón a podobne i niektoré závery hudobných fráz vzbudzujú dojem až temer násilného odseknutia. Na druhej strane zas agogicky veľmi pôsobivo sú vybudované závery pomalých častí.

Pri celkovej výstavbe Michalica nedodržiava dôsledne princíp terasovitej dynamiky a uprednostňuje v období baroka málo používané crescendo a diminuendo. Blízky je mu barokový pátos, lesk, elegancia i živý pulz nástojčivých rýchlych častí, ktorých prirodzené agogické vlnenie je postupne vzdialené od metronomickej strojovosti. Vo väčšine prípadov môžeme súhlasiť s voľbou temp (azda Largo z Vivaldiho Sonáty bolo by znieť ešte zdržanlivejšie).

Jednou z dominant nahrávky je ušľachtilá sýtosť a svietivosť tónu Michalicovho nástroja, jeho tvarovanie a tieňovanie za súčasného delikátneho vibráta.

Zvukotechnická stránka (Leoš Komárek, Ing. Igor Bobáček) vyznačuje sa vysokými parametrami, jedine v Pergolesiho Sonáte pred nástupom 2. časti je malý technický nedostatok: predčasne je počut nástup huslí — zrejme ako dôsledok nedostatčného zmazania predchádzajúcej nahrávky na páse alebo chyby pri lisovaní.

Autenticnosť záznamu zosilňuje voľba čembala ako kontinua. E. Michalícová sa svojou hrou, citlivou súhrou a pozoruhodnou registráciou (so zaujímavým lutnovým odtieňom v 3. časti Vivaldiho Sonáty, ktorú hodnotíme z celého titulu najvyššie) výrazne podieľa na intenzívnom účinku, akým interpretácia pôsobí na poslucháča.

Druhá strana platne sa zameriava na majstrov nemeckého baroka a súčasne na ich tvorbu pre sólové husle. Stavebná problematika Bachovej Chaconne je pre huslistu príležitosťou k výraznejšiemu uplatneniu tvorivého intelektu. Dominuje tu umelecká rozvaha (s občasnými spomaleniami pred virtuózne exponovanými úsekmi) v snahe o čo najvyššiu technickú precizitu. Je to síce logické, pripravené, ale toto „naberanie dychu“ zapríčiňuje menšiu presvedčivosť a prirodzenosť.

Za dramaturgický objav môžeme pokladať málo známu Telemannovu Fantáziu č. 8, v ktorej využíva interpret širokú paletu svojich tvorivých možností s imponujúcim úspechom.

Veríme, že toto prelomenie bariéry nevšimavosti zo strany Opusu bude mať čoskoro ďalšie pokračovanie pri nahrávke najmä majstrov romantickej hudby v podaní manželskej dvojice Michalicovcov.

V. Čížik

FRANTIŠEK ZVARIK spieva slovenské ľudové piesne
Hrá ľudovú hudbu Ján Berkvho-Mrenicu
© OPUS Stereo 9117 0574

Na návrat zasl. umelca Františka Zvaríka do hudobného sveta sa čakalo dlho. Ale prišiel — s pripomienkou veľkých postáv, ktoré stvárnil počas speváckej kariéry na javisku opery SND. Tieskali sme nielen odvahu umelca, ktorý po dlhých rokoch činohernej práce neodolal lákaniu operného javiska a predviedol kus svojho senzitívneho herectva do hudobno-dramatickej štylizácie, niekedy hraničiacej s chladom. Pravda, konštatovali sme, roky mlčania a speváckeho „oddychu“ cítia na hlase umelca, ale nič nestratil na svojej komplexnej pôsobivosti a účinnosti. Televízia už dávnejšie — a pred divadlom — priblížila veľkú spevácku osobnosť Fr. Zvaríka: prostredníctvom ľudovej piesne. Napokon prichádza gramovydavateľstvo, aby podalo svedectvo o stále aktuálnom, živom a oduševnenom prejave umelca, ktorý mal v žánri ľudovej piesne u nás iba dvoch nedostupných predchodcov — Arnolda Flügla a dr. Janka Blahu.

František Zvarík sa nám z platne, nahratej v Divadle hudby v r. 1977 prihovára trinástimi piesňami: treba povedať, že väčšinou dobre známymi (Dobre tomu šuhajovi, Tou trenčianskou dolinou, Ja som bača, Povedzte vy dobrej žene, Išiel by ja do vás, Dobre mi dobre mi, Letí, letí roj, Zahučali hory, V našom malom potôčku, Víno, víno, Hojže, Bože, Ešte prídem k tebe raz, Darom ma mať moja). Sú naposledy piesne, aké sa zvyknú spievať v situáciách, kedy zlatý mok uvoľní jazyk a srdce. František Zvarík však našiel v týchto drobnostiach ukryté nové významy, citové hĺbky, ozaistené slzy — aj skutočnú, nefašovanú veselosť. Hoci jeho školený hlas v nijakom prípade neupadá do naturalnosti — neupína sa ani k druhému extrému: k štylizácii, ktorá dá cítiť, že za piesňou stojí spevák iného, umelého žánru. Zvarík našiel vynikajúcou intuíciou zlatú strednú cestu, ktorá — v jeho speváckom odbore — ho stavia hneď vedľa Arnolda Flügla. Ak porovnáme sporadické archívne snímky spomínaného speváka so živou interpretáciou Františka Zvaríka, vyjví sa nám podstatná pôsobivosť a genialita ich podania: spočíva v hlbokom citovosti, v tichom privrávaní sa srdcu poslucháča, bez patetizmu a násilného prizdobovania — v pokore k najjednoduchšiemu variantu. Veľké dynamické rozpätie robí Zvaríkov spev ohybným, mäkkým, ľudsky dojímavým. Veríme mu, ani na chvíľu si nemyslíme, že by sa pieseň dala zaspievať ináč. Je dobré, že sólistu sprevádza ľudová hudba Ján Berkvho-Mrenicu: ani tá sa neštylizuje do odstupu a quasi úprav — je prirodzená, podčiarkuje náladu, no nepôsobí ani autenticky drsno. Piesne, ktoré spieva Zvarík, sa v nijakom prípade nezaraďujú k folkloristickým (a dramaturgickým) objavom. A predsa sú realizované (aj po stránke jasnosti, čistoty zvuku) tak, že ich zaraďujeme do svojej diskotéky ako čosi mimoriadne, niečo, čo treba chrániť a uchovávať.

—

Cenný prínos k Ostrčilovmu jubileu

Ostrčilove diela sa dnes uvažujú iba výnimočne, či sú to opery alebo orchestrálne skladby. Pochopiteľne, Ostrčil stojí v tieni svojho veľkého súčasníka Leoša Janáčka, s ktorým sa čo do originality a svetovosti môže asi ťažko porovnávať. Avšak ani obchádzanie Ostrčilovej tvorby nie je na mieste ani z hľadiska poslucháčaovej komplexnej informovanosti o vývoji českej hudby, ani pre jej rýdzo umelecké kvality.

Je preto záslužné a z hľadiska dramaturgie až objavné, že olomoucké Státné divadlo Oldřicha Stibora zaradilo do svojho repertoáru operu Honzovo kráľovstvo. Titul by mohol neinformovaného návštevníka zvestovať k domnienke, že ide o dielo určené predovšetkým deťom. Libreto síce vychádza z rozprávky L. N. Tolstého, ktorej základnú ideu možno vyjadriť ako snahu „neodporovať zlu“, ale stavba opery, jej filozofické prádvo a celkové významenie ju stavia do radu tých, v ktorých sa hľadisko správne orientuje i náročnejší operný konzument. Ostrčil sám neakceptoval bez zvyšku tolstojovskú pasivitu, ale ako protipól zlu postavil dobro, víťaziaci prostriedok vo vzájomnom stretnutí týchto dvoch nezmieriteľných síl. Preto neprekvapuje, že prvé predvedenie diela na scéne Národného divadla — a to už bolo po našťudovaní v Brne a Olomouci — vzbudilo u vtedajšej pražskej reakcie tvrdý odpor. Ideová adresnosť opery nakoniec vynikla i zasadením diela do rýdzo českého prostredia a zámenou Ivana Hlupáka za dobrostredného Honzu. Olomouckí inscenátori, najmä režisér František Preisler, vychádzali zo správneho predpokladu, že zlo môže nadobúdať rôzne kon-

kretné tv., aktuálne sa prejavujúce aj dnes. Naozajdavejšia z nich je hrozba vojny, ktorú je treba odvrátiť, aby bol zachovaný „mier Honzovho kráľovstva.“ Preto ešte pred zdvihnutím taktovky sú diváci svedkami symbolického atome-

Jedným z najhmataťnejších kladov je hudobné našťudovanie Reginaida Kefera, ktorý správne podčiarkol postromantickú širokodýchosť partitúry bez toho, aby jej symfonizmus tlačil sólistov do pozadia.

Väčšina úloh je obsadená dvojmo. Leo Maria Vodička (Honzá) zaujme spevácky skôr vo vyšších polohách. Petruša Cimburková ako princezná má zvučný soprán, v horných polohách však neznie bez námahy a vždy ľahodne. Josef Su-



Leo Maria Vodička a Petruša Cimburková v Ostrčilovej opere Honzovo kráľovstvo. Snímka: I. Šimáček

vého výbuchu, ktorý zapôsobí možno príliš polopatisticky, ale na druhej strane pomôže publiku správne sa orientovať v rozprávkovvej alegórii.

Preisler sa usiloval predovšetkým o ideovú aktualizáciu vo vytváraní inscenácie sa mu sel vyrovnáť so skromnejším rozmermi javiska, s početnosťou zboru i hereckým zázemím jednotlivých predstaviteľov. Azda aj vďaka týmto, do určitej miery determinujúcim skutočnostiam pôsobilo predstavenie nakoniec o stupeň menej impozantne a aj trizvojšie i komornejšie. Scéna J. A. Šálka je skôr náznaková.

lista bol presvedčivým mefistovským diablom, démonicky kujúcim svoje pikle, ktorý si spevácky s partom poradil s úspechom. Dvojica Honzových bratov bola v spoľahlivých rukách Konráda Tučka a najmä Pavla Stejskala.

Inscenácia bola pripravená spoľahlivo a bolo by dobre, keby operné publikum i v iných mestách malo príležitosť pripomenúť si Ostrčilovo jubileum pohostinským uvedením Honzovho kráľovstva. Olomouckí umelci sa predstavili touto inscenáciou v Prahe v rámci Východnej jari.

VLADIMÍR ČECH

VII. berlínske hudobné bienále



Dirigent Mestského orchesteru Karl-Marx-Stadt Dieter Gerhardt Worm.

Medzinárodný festival novej hudby, ktorý sa uskutočnil v dňoch 16.—25. februára t. r. v hlavnom meste NDR v Berlíne (usporiadateľom bol Zväz skladateľov a hudobných vedcov NDR), ponúkol pestrý výber z tvorby súčasných skladateľov rozdielnych generácií a z mnohých krajín (predovšetkým zo socialistických), i overené hodnoty nedávnej minulosti. Bohatý žánrový záber dal príležitosť prezentovať súčasnú hudbu v jej najrozličnejších spoločenských funkciách. Znela tu vedľa tradičného žánru koncertnej a scénickej hudby aj hudba pre školákov a mládež, populárna, tanečná a zábavná hudba. Historickým ochranným úvazdom diela patrili, aby som sa vyjadrila príležitostne, boli skomponované v 20. storočí (pri niektorých dielach sme mali dojem, že ostali niekde na prahu storočia).

Skladateľským záberom i širkou interpretačnej prezentácie dominovala pochopiteľne usporiadateľská krajina. NDR využila príležitosť ukázať k 30. výročiu vzniku nového štátu svoje skladateľské i interpretačné zázemie — bohatú orchesterálnu, komornú i divadelnú tradíciu. Okrem Záhrebských symfonikov (dirigent Igor Kuljerić) a Moskovského štátneho symfonického orchesteru (dirigenta Veronika Dudarova) orchesterálne koncerty uvádzali domáce telesá. Bienále otvoril Berlínsky symfonický orchester so známym Güntherom Herbigom. Na prvom orchesterálnom koncerte, ktorý som mala možnosť počuť, vystúpil Mestský orchester z Karl-Marx-Stadt s dirigentom Dieterom Gerhardtom Wormom. Z jeho programu bol pre mňa zaujímavý Koncertný kus pre violu a orchester (1977) od Johanna Cilenseka, v ktorom sa autor snažil o výraznú výpoveď violy — jej prítomný zvuk vyzdvihol redukcovaním orchesteru na sláčiky, harfu a vibrafon. Orchester a dirigent sa zaskveli v VII. symfónii, op. 131 od Sergeja Prokofieva. Prakticky provinčný orchester — a kvalita — bez nadsadenia Slovenská filharmónia pri svojom vrcholnom prejave.

Dramaturgicky bohatý bol program Orchesteru Komickej opery s dirigentom Joachimom Willertom. S napätím očakávaný Koncert pre klavír a orchester mladého poľského skladateľa Zygmunta Krauzeho (z r. 1976) bol efektívny so širokou možnosťou uplatnenia sólového nástroja a využívaním princípu aleatoriky. Skladateľ bol súčasne interpretom diela. Okrem toho sme počuli dve skladby domácich skladateľov — Variácie pre orchester (1975) od Ariberta Reimanna a Koncert pre flautu a orchester (1978) od Siegfrieda Matthussa s výborným flautistom Wernerom Tastom, umeniu ktorého predovšetkým vďaka dielo za úspech.

Záhrebskí symfonici prišli na bienále výlučne s dielami domácich skladateľov, (Dubravko Detoni, Boris Ulrich, Stanko Horvat, Ivo Petrič a Branko Sakač), no ani jedno neznámalo výraznejší tvorivý prínos. Upútal najmladší Stanko Horvat svojím Chorálom — využitím gregoriánskej melódie, ktorej do kontrastu postavil modernými prostriedkami vybudované dielo, čím dosiahol neobyčajný dramatický výraz.

Moskovský štátny symfonický orchester zanechal trochu rozpačitý dojem interpretačnou úrovňou, a napokon i dramaturgiou. Možno oceniť, že dostal príležitosť mladý skladateľ Andrej Golovin (1950), no jeho Dvojkoncert pre violu,

violončelo a orchester niesol ešte znaky nedozretého skladateľského vývoja a prílišného lpenia na tradíciu dokonca až glazunovskej. Večer uviedli Tému a ôsmimi variáciami od Borisa Cajkovského, na záver zaznela Symfónia v troch častiach od Igora Stravinského. Prídavok Ravelovo Bolero akoby poprelo predchádzajúci program (navyše v problematike interpretácii), či dokonca dramaturgiu celého bienále.

Staatskapelle Berlin mala na programe tiež jedno klasické dielo 20. storočia — Tanečnú suitu od Bélu Bartóka. Premiéra Auftaktov od Reinera Bredermeyera s použitím orchestra rozmiestneného na troch miestach sály mala viac vizuálneho efektu než hlbokého umeleckého zámeru. Oba koncerty programu (Günther Kochan: Koncert pre violončelo a orchester č. 2 a Erich Urbanner: Koncert pre husle a orchester) boli príležitostou pre sólistov; obom dali autori výrazný priestor zohľadňujúc prirodzené nástrojové možnosti, využívajúc kantilenu i techniku nástroja.

Záverečný symfonický koncert patril Berlínskemu rozhlasovému symfonickému orchestru. Vo veľkej sále Paláca republiky sme počuli dve domáce symfonické diela, z ktorých nás zaujala — snahou o intenzívnu umeleckú výpoveď, myšlienkovú ucelenosť a stavebnú kompaktnosť — prvá symfónia 38-ročného Petra Herrmanna (hlavne jej prvé dve časti). Záverečné slovo celého bienále patrilo monumentálnej, zriedka hranej Prokofievovej Kantáte k 20. výročiu VOSR pre symfonický orchester, dychový orchester, akordeónový súbor, bicí orchester a dva zbor.

Najväčší zážitok z celého bienále som si odnášala z predstavenia Weimarského nemeckého národného divadla, ktoré hostovalo v Berlíne s operou Plášť podľa rovnomeného Gogolovho diela od Gerharda Rosenfelda (libreto Gerhard Hartmann). Bolo to po hudobnej, inscenačnej (režisér Ehrhard Warneke) i interpretačnej stránke príťažlivé predstavenie. Hudba niesla stopy sostakovičovskoprokofievovské, bola motívicky i rytmicky pregnantná, výborne dotvárala postavy i situácie. Sympatická bola autorova snaha o zrozumiteľnosť slova vo vokálnom prejave, korunovaná úspechom. Je to dielo, ktoré určite prejde mnohými scénami.



Gerhard Rosenfeld zožal veľký úspech s operou Plášť

S opačnými pocitmi som odchádzala z predstavenia opery Vincent od Rainera Kunada (Dražďanská opera). Už spôsob uchopenia tematicky — posledné roky života Vincenta van Gogha — bol tvrdým orieškom, ktorý nerozlúskol ani autor ani inscenátori.

Komorné a zborové koncerty priniesli tiež bohaté skladateľské a národnostné zastúpenie. Aktívna slovenská účasť bola skromná. Z interpretov to bola Magdaléna Hajóssyová, ktorá sa výborne zhostila krátkych Dessauových piesní, skladateľsky nás zastupoval Jozef Sixta dychovým Oktetom, ktoré sme počuli v Bratislave v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby. Jeho dielo malo i v Berlíne úspech. Škoda, že bolo jediné. V porovnaní s väčšinou komorných i symfonických koncertov po kompozičnej i interpretačnej stránke mohli by sme výberom zo slovenskej tvorby posledných rokov, ba dokonca zostavením koncertu z diel niektorého z Týždňov, obstať viac než česť.

VII. berlínske hudobné bienále neprinieslo výraznejšie umelecké výboje ani mimoriadne umelecké hodnoty, no jeho opodstatnenie spočívalo vo vytvorení priestoru pre konfrontáciu tak potrebnú pre ďalší vývoj hudby.

VIERA ŽITNÁ

Po tretí raz vo Vratislavi

Celopoľské stretnutia hudobných rodín vo Vratislavi sú svojho druhu neopakovateľným podujatím. Popri ľudových kolektívoch, zložených zo samoukov, predstavujú sa svetoznáme profesionálne kolektívy najvyššej úrovne. Popri pouličných kapelách komorné súbory hrajúce klasickú hudbu. Popri mládežníckych skupinách, predvážajúcich súčasnú zábavnú hudbu, súbory pestujúce najlepšie tradície poľskej národnej piesne a hudby.

Na prvé stretnutie v r. 1976 prišlo 32 rodín, na druhé 41 a v r. 1978 už vyše 60. Kolektívy predstavujú každý rok novú repertoár, vyššiu úroveň interpretácie, nové, neraz veľmi hodnotné folklórne hľadania.

Popri vynikajúcich ľudových kolektívoch veľkú skupinu tvoria pouličné kapely, ktoré s temperamentom a s humorm predstavením nielen modifikované staré pesničky, ale aj vlastné popievky tvoria dnes nový folklór periférnych častí miest. Veľmi hodnotný prídavok tvorili kolektívy pestujúce klasickú hudbu. Všetky tieto rodiny, ktoré v každodennom živote majú rozličné povolania, sa vo svojom hudobnom zaujatí vyznačujú obrovskou spontánnosťou. Vychádzajú na pódia bez trémy, bez akýchkoľvek úvodných príprav, bez programového plánu. Konzultálna rada profesionálov poskytuje pomoc a radu iba tým súborom, ktoré o to požiadať.

Stretnutiam dodalo lesk vystúpenie vynikajúcej poľskej rodiny profesionálnych hudobníkov Czerny-Stefanických-Lukowiczovcov.

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI
P. A. Interpress

ZO ZAHRANIČIA

Dirigent Karl Böhm bol menovaný čestným občanom mesta Viedne.

Pred 60 rokmi, v posledný deň roka 1918/1919, predviedol Arthur Nikisch s Gewandhausorchestrom prvý raz pre lipských pracujúcich Beethovenovu IX. symfóniu. Toto silvestrovské predvedenie sa odvtedy stalo tradíciou. Tohto roku dirigoval Beethovenovu IX. symfóniu Kurt Masur pred 8000 pracujúcimi, medzi ktorými boli stavbári, ktorí deň predtým slávili zastrešenie novej budovy lipského Gewandhausorchestra.

IV. medzinárodná klavírna súťaž Arnolda Schönberga bude od 19. do 24. apríla v Rotterdame.

Dni novej hudby v Bonne sú tohto roku venované Johnovi Cageovi. Okrem iného tu má byť uvedený jeho „Cirkus“.

Známy západonemecký teoretik harfového umenia Hans Joachim Zingel zomrel vo veku 74 rokov. Odborné kruhy ho považovali za jednu z najväčších osobností harfovej hry v Európe.

Milánska Scala uviedla na jednom večere dve opery o rytierovi Blaubartovi. Prvá od Bartóka, druhá od talianskeho skladateľa Camilla Togniho. Kritiky rozoznali rozdielnosť hodnôt, avšak napriek tomu privítali tento dramaturgický experiment.

Krzysztof Penderecki s veľkým uznaním hovoril v nedávnom rozhovore o vysokej úrovni norimberskej opery. Vzhľadom na kvalitné interpretačné sily chce jej zveriť ďalšie nasťudovanie novej opery Stratený raj.

Na nedávnom Paganiniho konkurze v Janove sa zúčastnilo 7 Japoncov, 7 Rumunov, 4 Francúzi, 4 Poliaci, 3 Nemci, 2 Američania, 2 Maďari a 1 Talian. Sovietski sa nezúčastnili, nakoľko termín kolidoval s ich domácou vnútroštátnou súťažou. Škoda, že sa na podobných akciách nezúčastňuje i ČSSR.

Bernsteínovo dielo Songfest malo európsku premiéru v Mníchove. Kritiky hovoria, že skladateľ tu servíruje rôzne techniky a spôsoby kompozície, avšak s naprostou samozrejmosťou a suverenitou.

V Eistenstadte bola veľká a pozoruhodná výstava k 200. výročiu narodenia J. N. Hummela. Súčasne k nej vydali i katalóg. Výstava mala úspech.

Dňa 22. februára bola vo Frankfurtě n. M. premiéra „Netopiera“ od Johanna Straussa. Tak ako v Mníchove a vo Viedni, bude aj tu predstavenie dirigoval slávny tenorista a dirigent Plácido Domingo. Hlavná úloha, pán Einstein, je obsadená Herrmannom Freyom.

Viedenská Volksoper bude hostovať v Tokiu s Lehárovou Veselou vdovou, ktorú si Japonci špeciálne objednali. Riaditeľ Karl Döbner si je vedomý ťažkých pracovných podmienok pre umelca než sú vo Viedni. Tokio totiž nemá vlastné operné divadlo. Okrem toho Japonci si nepravajú škrtý v próze, hoci bude v nemeckom origináli.

Známy rakúsky klavirista Jörg Demus povedie letný medzinárodný interpretačný kurz. Kurz sa bude konať v malom štajferskom meste Schlading.

Viedenská Volksoper predviedla operu S. Prokofieva „Láska ku trom pomarančom“. Dirigentom bol Jaroslav Krombholz. Sovietsky režisér Jorgij Ansimov koncipoval túto skoro „commedia dell'arte“ vo forme tzv. „otvoreného divadla“.

Popredný skladateľ NDR a dramaturg štátnej opery v Drážďanoch Udo Zimmermann, dobre známy aj za hranicami NDR — najmä svojou operou Levinov mlyn a rozprávkovou operou Schuhu a lietajúca princezná — pracuje na dvoch nových operách. Opera Podivná obuvníková žena vznikla podľa rovnomeného diela von Kleista a operná paródia Amphitryon podľa Moliéra. Premiéry oboch nových opier budú v máji 1981.

Operu Albana Berga Lulu dokončil podľa poznámok o inštrumentácii rakúsky skladateľ Friedrich Cerha. Pôvodne sa mal tejto práci ujať Pierre Boulez, ale poznámky vrátil. Skladateľova manželka pani Helena Bergová dlho váhala s povolením k dokončeniu opery z osobnej averzie k tomuto dielu. Teraz kompletnú Lulu študuje Grande Opera de Paris práve pod taktovkou Pierra Bouleza.

V Japonsku pracuje 50 symfonických orchestrov (v samotnom Tokiu 16), 22 komorných orchestrov, 13 profesionálnych zborov, 157 skladateľov, 83 dirigentov, 178 klaviristov, 119 huslistov a 107 spevákov. Kritikov sa zaoberá 179 muzikológov.

HVIEZDA JUBILUJE

K jubilantom operného roku 1979 pristupuje v týchto dňoch jeden z vedúcich talianskych sopranov päťdesiatych a šesťdesiatych rokov — Antonietta Stella (nar. 15. marca 1929 v Perugii), vynikajúca interpretka verdiovských postáv a partíí v dielach talianskeho operného verizmu. Do dejín opernej interpretácie nevchádza iba ako vynikajúca Violetta z Traviaty, Aida, či Alžbeta z Valois a Desdemona, ale aj ako hrdinka raných Verdiho opier — Elvira z Ernaniho, Odabella z Atilla, svojho času neprekonatelná Amélia-Mária zo Simona Boccanegra, Luisa Millerová, Lida z Bitky pri Legnane. V roku 1959 bola Stella na javisku rímskej opery prvou talianskou Ameliou „Svédskej“ verzie libreta Maskarného baletu. Najväčšie umelecké úspechy talianskej sopranistky viažu sa s postavami dvoch verdiovských Leonór — z Trubadúra a Sily osudu. Prvou debutovala v roku 1950 na Menottioho Festivale dvoch svetov v Spolete, druhou o rok neskôr v Ríme. S oboma sa predstavila v roku 1953 po prvý raz vo veronskej aréne v alternácii s absolútnymi primadonami tých rokov, Callasovou a Cerquetiovou. V tom istom roku triumfovala na florentskom májovom festivale v titulnom ženskom parte Verdiho Arola. Leonora z Trubadúra bola prvou úlohou umelkyne aj v Metropolitan opere v roku 1956.

Nemenej významné úspechy získala Stella na veľkých svetových scénach aj

vo veristickom repertoári — ako Manon Lescautová, Mimi, Tosca, Butterfly, Minnie, Angelika, ale aj Mascagniho Santuzza, Catalaniho Wally (v opere La Wally), Giordanova Maddaleine (s André Chéniera a Fedora, Cileova Adriana Lecouvreur. V repertoári Antonietty Stelly nechádzame, pravda, aj iné úlohy: Monteverdiho Poppeu, Spontiniho titulnú hrdinku vo veľkej opere Olympia, Margarétu z Boitovho Mefistofela, Seliku z Meyerbeerovej Afričanky. V prvých sezónach javiskovej činnosti spievala Stella na talianskych javiskách aj lyrické wagnerovské hrdinky — Alžbetu durynskú z Tannhäusera, Elsu z Lohengrina, Sieglindu z druhého dielu tetralógie. Apartný zjav umelkyne a interpretačné prvky modernej heroíny predurčili v prvej polovici sedemdesiatych rokov umelkyňu k veľkým operným postavám súčasnej talianskej opernej literatúry — Gargiuliovej Marii Antoinette (1972) a Vivianiho Marii Stuartovej (1974). — Možno Stella odišla z operného javiska privčas, ešte pred dovŕšením päťdesiatky. Ak si však uvedomíme, že na najväčších operných scénach začínala v dvaadvadsiatke, že plné dve desaťročia cestovala neustále medzi Rímom a Milánom, Parížom a New Yorkom, Buenos Aires a Viedňou, potom je jej odchod v plnom lesku hviezdny pochopiteľný i imponujúci.

BJ

JUBILANTI

Každý, kto sa venuje vývoju a problematike slovenskej vokálnej pedagogiky, stretáva sa s menom jubilujúcej (14. III. 1899) doc. Anny Korínskej-Kornhauserovej. Koncom štyridsiatych a v päťdesiatych rokoch vyučovala na Konzervatóriu v Bratislave. Nie je tomu tak dávno, čo sme ešte tleskali jej posledným absolventom VSMU, kde pôsobila 20 rokov (od roku 1955).

Ťažisko jej výchovnej metódy smerovalo od dôkladného ovládania fines vokálnej tech-



Anna Korínska-Kornhauserová

niky k vnútorne zaangažovanému, štýlovým požiadavkám príslušných autorov plne rešpektujúcemu prejavu. Opierala sa pritom o vlastné koncertné skúsenosti, ktoré kulminovali v tridsiatych rokoch. Popri klasickom speváckom repertoári, v ktorom uplatňovala tvorivú inteligenciu, živost, štýlovosť a v prvom rade krásny tón svojho sýteho sopránu, patrila aj k nadsťným interpretkám vtedajšej modernej (R. Strauss, Z. Kodály,

B. Bartók]. Budovala na pedagogických princípoch svojich početných učiteľov počínajúcich zárebskou speváčkou M. Pohlovou, ktorá pôsobila v Prahe, cez prof. dr. G. Lászlóa na Fodorovej škole v Budapešti, A. Gervayovú až po viedenského Th. Lierhammea a [v svojej dobe] slávnú K. Rantzaiovú. Pre jej prístup k žiakom bola príznačná požiadavka sústredenosti a mobilizácie všetkých síl. Tajomstvo jej pedagogických úspechov

pramenilo vo vytrvalosti a v húževnatosti, a akou žiakom pomáhala hľadať, nájsť a prekonávať zábrany i nedostatky. Udalosť druhej svetovej vojny a fašistická diskriminácia prerušili navždy jej nádeje tešiť sa a dočkať i rodinných radostí. Zmysel života našla v činnosti pedagogickej aktivity, v práci s mladými adeptami vokálneho umenia. Jej zasvätila svoje najlepšie roky, skúsenosti a všetku svoju nemalú energiu.

Viac ako 40 rokov žije a pôsobí v Bratislave, vychováva nových, sleduje, formuje a odstraňuje nedostatky svojich bývalých žiakov, pomáha im rásť a tešiť sa z ich úspechov. Vďaka syntéze vlastnej vokálnej praxe s pedagogickými skúsenosťami a vynikajúcou intuíciou dosiahla svojou prácou bohaté ovocie, ktorého plody žneme dodnes na koncertných pódioch, v masmédiách, na scénach domácich i zahraničných opier, vo vokálnych súboroch, na pedagogických fakultách, na ESU a v pokračovateľoch jej pedagogického odkazu na VSMU (odborná asistentka Viktória Stracenská, nár. umelkyňa prof. Mária Kišonová-Hubová).

Veľké sú zásluhy doc. A. Korínskej pre slovenskú i česko-

slovenskú hudbu. Boli roky, keď bola hlasovým poradcom takmer všetkých členov bratislavskej opery a o vysokých parametroch jej pedagogického umenia sa vyslovovali s uznávaním aj popredné osobnosti hudobného života ako Oskar Nedbal, Alois Hába a ďalší. Pri

okráňlom jubileu v roku 1969 obhodnotil jej záslužnú prácu ZSS udelením čestného diplomu. Pri príležitosti jubilea VSMU udelilo jej Ministerstvo školstva SSR zlatú medailu a prezident republiky vyznamenanie Za vynikajúcu prácu

JK

Drahá pani profesorka,

dovoľte, aby som sa i ja v tento význačný deň pripojila k dlhému radu gratulantov a zapriala Vám k Vášmu životnému jubileu veľa zdravia, spokojnosti, sil a pohody. Nech sa Vám splnia všetky túžby, ktoré skrývate v kútiku srdca. Chceme Vám týmito skromnými slovami vyjadriť veľkú oďačnosť za to, že ste mne i mnohým sôistom našich divadiel boli skvelým pedagógom, dobrým priateľom i láskavou „mamou“. Tak Vás totiž všetci v súkromí voláme...

Starali ste sa vždy veľmi energicky o svojich žiakov, nedávali ste nám len vedomosti, ale pomáhali ste nám do všetkých síl, aby sme sa v živote dobre uplatnili. Prihovárali ste sa za nás, kliesnili ste nám cestu a potom na javisku ste denne sledovali naše výkony i naše osudy. Boli ste vždy kritická a úprimná — ale práve to máme na Vás radi!

Drahá naša „mamuška“ — toľki Vám vďačíme za svoj vzostup a rast, za posilňovanie vo chvíľach divadelných depresí, za rady, za pomoc — za lásku!

Chceme Vám dnes za seba i za všetkých Vašich poďakovať za túto starostlivosť, za prácu, ktorú ste si s nami dali, za priazeň, ktorú ste nám venovali. Prosím Vás zároveň, aby ste nám radami i skúsenosťami pomáhali ďalej — lebo Vaša pomoc z každej chvíli znamená mnoho!

Ešte raz Vám prajem veľa zdravia a spokojnosti a mnoho ďalších pekných jubileí uprostred nás — všetkých Vašich žiakov!

Vaša ELENA KITTNAROVÁ

Antonín Špelda



Dňa 12. marca 1979 sa v Plzni dožil sedemdesiatpäť rokov hudobný vedec RNDr. Antonín Špelda Dr.Sc. (nie je teda správny údaj Československého hudobného slovníku osôb a inštitúcií o dátume narodenia 12. marca 1903), ktorý je známy hlavne svojimi štúdiami z oblasti hudobnej akustiky.

Profesor A. Špelda vyštudoval na Karlovej univerzite v Prahe fyziku a matematiku, pritom sa od detstva venoval hudbe. V Plzni, ktorá sa stala jeho celoživotným pôsobiskom a kde viedol katedru fyziky na pedagogickej fakulte, pôsobil ako hudobný kritik a organizátor hudobného života. Systematicky sa zaoberal hudobnou históriou Plzne a Plzenska (za všetky diela pripomeňme dve

knihy o skladateľovi J. Jindřichovi a rozsiahlu rukopisnú monografiu o H. Pállovi).

Z hudobno akustických prác menujme aspoň Úvod do akustiky pre hudobníkov. Akustické základy orchestrácie (spolu s J. Burghauserom) a nedávno vydanú vysokoškolskú učebnicu Hudobná akustika (SPN 1978, 351 strán).

Jubilant mal vždy vrelý vzťah k Slovensku, jeho ľudu a kultúre. Ako predseda (teraz podpredseda) západočeskej organizácie SČSKU propagoval prof. Špelda sústavne slovenskú hudbu a bol zakladateľom dnes už vžitej tradície — pobočka pozýva do Plzne slovenských umelcov (v súčasnosti má druž-

bu s Banskou Bystricou), uvádza večery súčasnej slovenskej hudby v podaní západočeských umelcov so sprievodným slovom dr. Špeldu, v Plzni prednášali slovenskí hudobní vedci (napr. prof. Z. Nováček). V mnohých mestách kraja boli v rámci Hudobnej žatvy usporiadané krajskou organizáciou SČSKU úspešné večery, ktoré prezentovali reprezentatívne skladby českých, moravských a slovenských autorov.

Dr. Špelda spolupracoval so slovenskými fyzikmi a hudobnými akustikmi; pamiatke doc. dr. Miroslava Filipa, CSc. je venované jeho najnovšie dielo — Hudobná akustika.

V. BOKŮVKOVÁ

Daniel Bulla

Tohto roku (19. II.) sa dožil Daniel Bulla, priekopník zborového spevu a kultúrno-osvetovej práce na slovenskom vidieku sedemdesiatky. Na jeho pôsobenie ako dirigenta sa iste pamätajú odchovanci detského speváckeho zboru v Trnave, členovia Bradlanu, Okresného učiteľského spevokolu i Dómskeho zboru v Trnave, kde ešte pôsobí. Ale najvýraznejšie sa zapísal do histórie amatérského zborového spevu na Slovensku ako zakladateľ miešaného speváckeho zboru v Cíferi [1935 — 1957], ktorý pod jeho vedením dosiahol aj métu celoslovenského prvenstva na VI. celoslovenských speváckych pretekoch v Leviciach. Na čestnom mieste v kronike životných úspechov jubilanta sa vyníma národná cena za ľudovýchovu, ktorú mu pri príležitosti 5. výročia SNP udelil povereník informácií a osvetu Ladislav Novomeský.

-Schz-

Rozhlasová žatva 1978

Rozhlasová produkcia sa každoročne bilancuje formou súťaže o najlepšiu reláciu roka. Každá redakcia vyberie do Rozhlasovej žatvy najlepšie relácie svojich redaktorov, z ktorých potom odborná porota dá hlas štyrom najúspešnejším. V IV. kategórii súťažila hudobná tvorba a zmiešané hudobno-slovné relácie.

I. cena: Milica Zvarová za stereonahrávku opery G. Pucciniho Bohéma (réžia L. Komárek, dirigent O. Lenárd, techn. spolupráca V. Marko a P. Hanzel);

II. cena: Igor Podracký za reláciu Umelecké impresie (techn. spolupráca Ing. S. Čechvalová);

III. cena (prvá): Ľuboš Zeman za reláciu Tokio 1978 (techn. spolupráca P. Hanzel a Ing. S. Čechvalová);

III. cena (druhá): Darina Laščiaková za reláciu Hory, ľudia a pieseň (techn. spolupráca F. Bombík).



Ondrej Lenárd, Ľoš Komárek, Milica Zvarová, Ľuboš Domanský a Igor Podracký pri vyhlasovaní výsledkov. Snímka: J. Vrlík

Konkurz

Umelecký šéf opery Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri opery a baletu SND:

- tutti hráčov do skupiny huslí
- zástupcu vedúceho do skupiny violončel
- vedúceho skupiny a tutti hráčov do skupiny kontrabasov
- hráča na I. lesný roh
- hráčov na lesný roh
- hráča na I. trúbku

Podmienkou prijatia je absolútorium VSMU, AMU, JAMU alebo konzervatória. Veková hranica je 35 rokov. Konkurz sa koná dňa 26. IV. 1979 o 13.00 hod. v budove opery SND.

Pisomné žiadosti s krátkym životopisom a popisom praxe zasielajte najneskôr do 15. IV. 1979 na Umeleckú správu opery SND, 891 38 Bratislava, Gorkého č. 2.

Cestovné sa hradí len prijatým uchádzačom.

SLOVKONCERT, ČS. UMELECKÁ AGENTÚRA

vypisuje

INTERPRETAČNÚ SÚŤAŽ SSR '79

v odbore klavír,

ktorá bude v Banskej Bystrici v dňoch 22.—28. októbra 1979

PODMIENKY SÚŤAŽE

- Súťaž sa môžu zúčastniť občania SSR, alebo tí občania ČSR, ktorí žijú na území SSR. Veková hranica nie je stanovená. Podmienkou prijatia je ukončené alebo prebiehajúce štúdium na konzervatóriu alebo vysokej hudobnej škole.
- Poslucháči slovenských konzervatórií a VSMU sa môžu prihlásiť len na základe rozhodnutia vedenia školy (katedry), o ktorom bude Slovkoncert písomne informovaný. Všetci záujemci i uvedené školy dostanú tlačivá prihlášky spolu so zloženkami na zaplatenie zápisného (absolventi Kčs 300, poslucháči Kčs 150). Tento poplatok má charakter zálohy a vráti sa kandidátom po absolvovaní I. kola súťaže.
- Prihlášky treba poslať doporučené na adresu: SLOVKONCERT Sekretariát Interpretáčnej súťaže SSR Leningradská 5 890 36 Bratislava. Termín: do 30. IV. 1979
- Súťaž bude mať tri kolá. I. kolo súťaže a) Bach: Prelúdiu a fúga z Temperovaného klavíra b) Sonáta (Beethoven, Haydn alebo Mozart) c) Chopin: Etuda z op. 10 alebo op. 25 d) ľubovoľná koncertná etuda II. kolo súťaže a) výber zo svetovej romantickej tvorby b) skladba z tvorby 20. storočia (počnúc Debussym; prednostne Janáček, Martinů, V. Novák c) skladba zo súčasnej slovenskej tvorby Vystúpenie v I. resp. II. kole má trvať maximálne 40 minút.

III. kolo súťaže

Kandidáti predvedú s orchestrom jeden z týchto koncertov:

Bach: d mol, Beethoven: 3., 4., 5., Cikker: Concertino, Čajkovskij: b mol, Chopin: e mol, f mol, Liszt: Es dur, Mozart: d mol, Es dur, Rachmaninov: 4., Schumann

5. Porota má právo žiadať predvedenie niektorých častí namiesto kompletných cyklických skladieb (týka sa I. a II. kola).

6. Hra spamäti je podmienkou.

7. Pre interpretačnú súťaž SSR '79 sú určené tieto ceny:

I. cena Kčs 5000

II. cena Kčs 3000

III. cena Kčs 2000

Počíta sa aj s udelením osobitných cien, resp. čestných uznaní

Porota má právo zlúčiť I. a II., alebo II. a III. cenu a rozdeliť ich rovným dielom, prípadne niektorú z cien neudelíť.

Rozhodnutie poroty je konečné.

8. Najúspešnejší účastníci súťaže budú uprednostnení vo všetkých oblastiach umeleckého pôsobenia, vrátane vysielania na medzinárodné súťaže, zaradovanie do exportných plánov, odporúčania na udelenie štipendií, na vystúpenia s orchestrom, v rozhlase a televízii.

9. V porote budú zastúpení slovenskí a českí umelci a odborníci. Zloženie poroty sa oznámi pred otvorením súťaže.

10. Cestovné a pobyt účastníkom sa uhradí za dni ich aktívnej účasti na súťaži podľa platnej vyhlášky o náhrade cestovných nákladov.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR n. p. ul. Čs. armády 35 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček CSc., redaktori: V. Žitná a A. Gabauer. Redakčná rada: P. Bagin, E. Čížek, prom. hist. L. Dóša, M. Jurkovič, A. Luknár, prom. ped., Z. Mikuláš, PhDr. M. Palovčík, MUDr. G. Papp, M. 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 príjm. PNS — Oštrédna expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldov nám. 48/IV., 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí príjm. 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: SOTI 8/11

Chcel by som na stránkach časopisu Hudobný život oboznámiť jeho čitateľov s geniálnym sovietskym režisérom Vsevolodom Emilievičom Mejerchoľdom. Jeho meno veľmi dobre pozná celý divadelný svet. Ja som si však vytýčil úlohu rozobrať Mejerchoľdovu muzikálnosť, rozviesť, čo urobil pre umenie hudobného divadla, ako a ktoré operné predstavenia inscenoval. My, Mejerchoľdovi súčasníci, jeho žiaci a umelci, s ktorými sa Mejerchoľd stýkal v posledných rokoch svojej činnosti nielenže máme právo hovoriť o ňom, ale sme povinní oboznámiť čitateľov s tvorbou jedného z najzaujímavejších dejateľov sovietskeho divadelného umenia. Pri písaní tejto štúdie som použil výroky význačných divadelných teoretikov, historikov sovietskeho divadla osobné poznámky a denníky.

Keď hovorím o Mejerchoľdovi ako opernom režisérovi a chcem ho aspoň stručne charakterizovať ako umelca, režiséra dramatického divadla, nevynutne musím hovoriť o jeho vzťahoch k jeho geniálnemu učiteľovi Stanislavskému.

O kolo Mejerchoľda boli vždy spory: pred Októbrovou revolúciou a aj vyše dvadsať rokov po nej. Spory boli záruvé. Obviňovali ho zo „všetkých smrteľných hriechov“ alebo vynášali do nebies jeho genialitu. Jedni negovali všetko — aj dobré, druhí žiadali, aby sa skúmali výsledky jeho tvorby. Mejerchoľd bol pre mnohých sfingou, ktorej tajuplnosť bolo ťažko rozlúštiť. Známý divadelný teoretik P. A. Markov napísal: „Zdalo sa, že sa práve našiel kľúč k jeho umeniu, keď zrazu náhly obrát v Mejerchoľdovej režii zahnal do závozu tých, čo už ochotne prijali a vysvetľovali metódy jeho



V. E. Mejerchoľd — portrét asi z r. 1902.

A. I. ORFIONOV

Mejerchoľdovo hudobné divadlo

tvorby. A keď jeho nasledovníci boli ochotní znova potvrdiť tú-ktorú metódu ako pevnú zásadu, Mejerchoľd mal nové divadelné riešenia.

O interesantnú, niekedy diskutabilnú, no nesmierne tvorivú Mejerchoľdovu individualitu sa vždy zaujímal celý divadelný svet.

Tento roku uplynie stopäť rokov od narodenia V. E. Mejerchoľda. Študoval na dramatickom odbore hudobnej školy pri filharmonikej spoločnosti v Moskve u Vladimíra Ivanoviča Nemiroviča-Dančenku. Keď roku 1898 vzniklo Moskovské umelecké divadlo, Mejerchoľd sa stal jeho členom a do roku 1902 v ňom pôsobil ako herec. Stvárnil tu 18 úloh (Ivan Hrozný, Šujskij, Trepjev, Tuzenbach, princ Aragonský a i.). Po celý čas svojho pôsobenia v tomto divadle hral so Stanislavským tie isté úlohy — so svojou tvorivou činnosťou bol však nespokojný. Roku 1902 napísal: „Chcem byť silou-mocou životaschopný, domáham sa zdravej práce. Chce sa mi vriec, prekypovať, aby som tvoril, nielen ničil, chcem ničiť tvoril!“ Nepokojný duch umelca ho nabádal k novým činom. Lákala ho režisérská činnosť a už roku 1902 odišiel z Moskovského umeleckého divadla. V Mejerchoľdovom živote sa začalo obdobie hľadania. Nenadarmo mu jeho učiteľ Stanislavskij napísal na fotografiu: „Vsevolod Emilievič je môj starý priateľ. Videl som ho pri všetkých momentoch hľadania, zmietania sa, omylov a úspechov. Mám na ňom rád to, že vo všetkých týchto momentoch bol zapálený pre to, čo robil, a úprimne veril v to, o čo sa usiloval“ (26. 9. 1926).

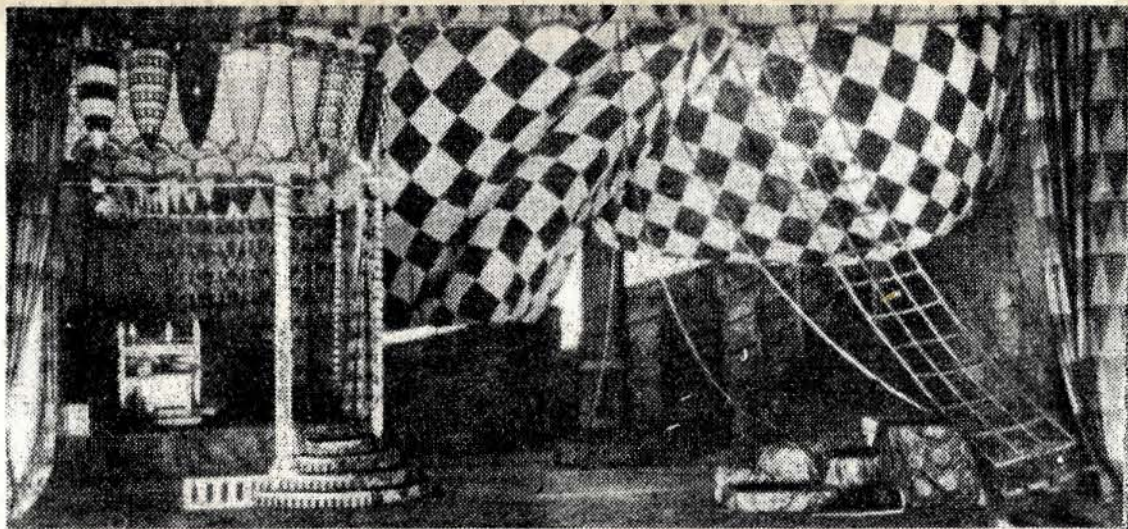
V Mejerchoľdovej tvorbe osobitné miesto má hudba. Nemožno sa tomu ani diviť! Na svoje detstvo spomína takto: „Pochádzam z hudobníckej rodiny. Pôvodne som sa musel venovať hudbe, potom som ju zanechal a prešiel som k divadlu. Svoje hudobné vzdelanie pokladám za základ svojej režisérskej práce.“ Ľudia, ktorí sa pamätajú na Mejerchoľda, dosvedčujú, že si nenechal ujsť ani jednu čo len trochu významnú udalosť v hudobnom svete, či už to bola premiéra novej opery alebo symfonický koncert. Mejerchoľd, priateľ a privrženec mnohých význačných hudobníkov (A. N. Skriabina, S. S. Prokofieva, D. D. Šostakoviča), zainteresoval do divadelných hier, ktoré inscenoval, najvýznamnejších hudobníkov od A. K. Glazunova po V. J. Sebalina. A keď pracoval na klasických dielach v dráme, vždy sa usiloval o to, aby v týchto hrách znela hudba tej epochy, v ktorej sa dráma odohráva. V Moliérovom Don Juanovi znela Rameauova hudba, v Lermontovej Maškaráde Glazunova hudba.

Hudba v divadelných hrách inscenovaných Mejerchoľdom vôbec nemala druhoradý význam. Ako vzdelaný hudobník poznal hudbu do najmenších podrobností a pre svoje dramatické hry si od súčasných skladateľov objednával hudbu, ktorú pre danú hru práve potreboval. Nielenže si tú-ktorú hudbu objednal, ale priamo nadiktoval, ako hudbu, v akom štýle, v akom rozsahu a koľko taktov potrebuje pre svoje hry. Hudba v Mejerchoľdových divadelných hrách nevyjadrovala len ducha epochy, ale doslova diktovala rytmus a vnútornú náladu hercov, utvárala pátos epochy a heroizmus hry. A tak divadelné hry inscenované Mejerchoľdom v dramatickom divadle, ako napríklad Útrapy z rozumu (v Mejerchoľdovom divadle sa hrala pod názvom Útrapy rozumu), sú predovšetkým hudobné divadelné hry, pre ktoré režisér zostavoval špeciálnu partitúru hry. Ako príklad uvediem Mejerchoľdov list skladateľovi Vissarionovi Jakovlevičovi Sebalinovi o hre A. Dumasa Dáma s kaméliami, ktorá mala v tridsiatych rokoch obrovský úspech v Mejerchoľdovom divadle. Mejerchoľd napísal, že on nepotrebuje Weberovu hudbu. Vyzvanie do tanca, ani Rosellenove fantázie, ale „zjavnú dekadenciu“, pretože dej hry preniesol do sedemdesiatych rokov minulého storočia. Napísal: „V exemplári hry, ktorý Vám posielam, sú zaznačené všetky mometny prvého dejstva, kde sa nachádza hudba a kde sa uvádza chronometráž...“ Bolo by možné uviesť veľa príkladov o hudobnosti dramatických diel inscenovaných Mejerchoľdom. V popredí stojí však naša hlavná téma — Mejerchoľd ako operný režisér. A preto k nej ai prikráčame.

Ako operný režisér začal Mejerchoľd pracovať v Mariiňskom divadle v Petrohrade. Bolo to oficiálne štátne, „imperiátske“ divadlo, ktorého vedenie sa v tom čase podriaďovalo predovšetkým vkusu a chutkam pánovského domu. Umelci boli zväčša konzervatívneho

zmysľania a v nijakom prípade netúžili po reformách v opere. Pravda, medzi najlepšmi sólistami dvorného operného divadla boli aj vynikajúci divadelní činitelia, ako F. I. Šaljapin, J. V. Jeršov, M. B. Čerkaská, J. I. Zbruejevová. Napriek tomu aj vedenie divadla aj väčšina spevákov venovala veľmi malú pozornosť otázke utvárania pravdivých hudobno-scénických obrazov v operných predstaveniach. Hlavné pre nich bolo ešte vždy to, aby dobre a správne zaspievali svoje party. V tom čase sa však popri Mariiňskom divadle konali v Petrohrade už i predstavenia v ďalších divadlách. Spomeňme len triumf moskovskej súkromnej opery S. I. Mamontova, neskôr vznik Divadla hudobnej drámy v Petrohrade. To si nemohlo nevšímnuť vedenie štátnych divadiel a cieľom pozvala Mejerchoľda do Mariiňského divadla bolo pravdepodobne to, aby sa zvýšila umelecká úroveň divadelných predstavení v porovnaní s minulosťou.

Mejerchoľd sa v Petrohrade už uviedol divadelnými hrami v hlavnom dramatickom štátnom divadle — v bývalom Alexandriňskom divadle, kde mal obrovský úspech



Operu Tristan a Izolda inscenoval Mejerchoľd v r. 1909 v Mariiňskom divadle.

ním inscenovaný Moliérov Don Juan a Lermontovova Maškaráda. Keď Mejerchoľd prišiel do operného divadla, vyhlásil, že tak ako Stanislavskij, aj on za hlavnú pokladá v opere hudbu, partitúru skladateľa, že pri riešení operného predstavenia treba vždy vychádzať z hudby. Ako však uvidíme neskôr, Mejerchoľdovi to neprekážalo odchýliť sa od tohto pravidla.

Prvou operou, na ktorej Mejerchoľd pracoval v Mariiňskom divadle v Petrohrade (teraz sa divadlo nazýva Leningradské divadlo opery a baletu S. M. Kirova), bola opera Richarda Wagnera Tristan a Izolda (premiéra 30. októbra 1909).

Ako je známe, pri inscenáciách Wagnerových oper sa režisér i dirigent predtým prísne pridržiavali Wagnerových autorských poznámok alebo sa riadili názormi skladateľa v jeho knihe Opera a dráma. Tradícia inscenácií Wagnerových oper prišla do Ruska z Bayreuthu a odchýlenie sa od tejto tradície sa pokladalo za bohorúhačstvo. Mejerchoľd chápal svoju inscenáciu Tristana a Izoldy v tom zmysle, že sa netreba pridržiavať autorských pokynov, odkiaľ a na akú hudbu má herec chodiť na scénu, ale po prvý raz odporúčal hlboko sa započúvať do samotného charakteru hudby, a potom podľa nej konať.

Mejerchoľd tvrdil, že Wagner patrí ku skladateľom u ktorých libreto a hudba sú vo vzájomnom vzťahu. Inscenáciou Tristana v Mariiňskej scéne chcel Mejerchoľd ukázať, že v opere sa hudba a scénický dej rozvíjajú na rovnako dôležitých princípoch. Mejerchoľd uvažoval takto: „Hudobná dráma sa musí predviesť tak aby si poslucháč-divák ani na sekundu nemohol položiť otázku, prečo herci túto drámu spievajú, a nehovorí.“ Zdôvodňujúc prvenstvo hudby Mejerchoľd povedal, že práve hudba utvára na scéne život, udáva rytmus, tento život však nie je životom každodenným, naturalistickým, ale celkom iným, scénickým.

Čisto nemecké detaily stvárňovania Tristana a Izoldy boli Mejerchoľdovi cudzie. Všetky tie kovové prílbky a štíty, koľčavy, ktoré si umelci obliekali, kože zabíjajúcich zvierat, obligátne holé ruky hercov a herečiek — režisér bol presvedčený, že v modernom predstavení táto šablóna nie je potrebná. Tradicionalisti, samozrejme, obviňovali Mejerchoľda, že sa odklonil od „posvätných tradícií“, hoci čas ukázal, že Mejerchoľd mal pravdu. Ako novátor v tom čase predvídali to, k čomu dospeli súčasní interpreti Wagnerových oper dokonca aj v Bayreute. Spomeňme si, že Wagnerov vnuk Wieland Wagner v 50.—60. rokoch nášho storočia vo veľkej miere obnovil scénický prístup k riešeniu scénických úloh v operách svojho starého otca. V tých časoch však naši konzervatívni kritici nijako nemohli pochopiť, že Mejerchoľd chcel realizovať Tristana a Izoldu v súlade s geniálnou hudbou Wagnera, a nie s tradičnými pokynmi v partitúre, ktoré v podobe poznámok napísal skladateľ a do istej miery boli odrazom názorov na operu v časoch, ktoré sú nám teraz veľmi vzdialené. V masových scénach predviedal režisér život celých skupín, neindividualizoval jednotlivých umelcov zboru a štatistov. Zmenil obdobie, v ktorom sa dej odohrával, udalosti Tristana a Izoldy vsadil do 13. storočia, t. j. do storočia, keď žil a tvoril básnik Gottfried von Strassburg, autor básne Tristan a Izolda, na námet ktorej opera vznikla. Detaily kostýmov boli prebraté zo stredovekých miniatúr. Pohyb, konanie hercov boli zladené s hudbou, plynulé a trochu spomalené. Keď niektorí kritici žiadali, aby pohyby hercov boli prudké, ráznejšie, Mejerchoľd im na to odpovedal, že naturalizmus v opernom predstavení, ba dokonca v Tristano-vovi a Izolde je neprijateľný. Znova hlásal svoje krédo: „Herec hudobnej drámy musí vystihnúť podstatu partitúry a všetky nuansy orchestrálneho stvárnenia preli-močiť do jazyka plastického stvárnenia.“ A tu vychádza Mejerchoľd ako víťaz. Inscenácia z roku 1909 znamenala obrovský Mejerchoľdov úspech.

Mejerchoľd našiel pri inscenácii Tristana a Izoldy divadelnú pravdu, ktorú neustále hlásal v opernom umení. Známý dirigent Felix Mottl, ktorý dirigoval Tristana v Petrohrade v Mejerchoľdovej inscenácii, povedal, že „po prvý raz vidí inscenáciu tak zosúladenú s partitúrou“.

K úspechu predstavenia prispeli vynikajúci speváci. Tristana stvárnil Ivan Vasilevič Jeršov, Izoldu Mariana Borisovna Čerkaská. Po tomto predstavení ich pozvali na európske scény interpretovať wagnerovský repertoár.

Pravda, o úspechoch predstavenia sa v nemalej miere pričínili aj dirigenti, pričom všetky predstavenia n-dirigoval ten istý dirigent. Na čele hudobného odboru Mariiňského divadla stál v tých rokoch Eduar Francevič Napravnik. O príprave Tristana a Izoldy Mejerchoľd napísal: „Veľa a dlho som sa radil s našim dirigentom Napravnikom. Myslím, že dramatická stránka inscenácie u nás celkom splyva s hudobnou.“

BORIS GODUNOV

Mejerchoľd napísal: „Pre mňa je nesmierne zaujímavé... inscenovať súčasne Borisa Godunova ako drámu i ako operu bez ohľadu na to, že nevyhnutne vzniknú dve varianty inscenácie, a to celkom odlišné.“ Inscenácia opery Boris Godunov sa roku 1911 „obnovila“ pre Šaljapina. Mejerchoľd bol odmietnutý predovšetkým už hotovými dekoráciami A. Golovina. Je prirodzené, že pri obnovení predstavenia v už hotových dekoráciách a v podmienkach dvorného Mariiňského divadla bola

vôľa režiséra-inscenátora obmedzená. Mejerchoľd napísal: „Celý dej prólogu sa priblížil čo najviac k rampe. Dekorácia je krajne zjednodušená. Predstavuje oponu, na ktorej je zobrazený Novodevičský kláštor, trochu napravo od stredu je brána. Cez bránu vidno lesnú čistinku a veľmi ďaleko obrysy kostola.“ V druhom obraze v „korunovačnej“ scéne bolo všetko verne zobrazené, ale mŕtvi neboli vyvedení — cenzúra to nedovoľila. Mnohí teoretici tvrdili, že pri inscenácii Borisa vznikol medzi Šaljapinom a Mejerchoľdom konflikt. Mejerchoľd chcel Borisa oddeliť od ľudu. Preto medzi ľud a „cestičku“, ktorou mal Boris Godunov ísť v „korunovačnej“ scéne postavil nevysokú ohradu. Na generálke Šaljapin povedal, aby ohradu odstránili. Mejerchoľd sám vybehol na scénu a odstránil ju. Tým sa „konflikt“ skončil. Avšak reakčné Novoje vreme podalo túto epizódu tak, akoby Šaljapin nebol prijal celú inscenáciu opery.

Historici pokladajú Mejerchoľdovu inscenáciu Borisa Godunova za „nie celkom vydarenú“. Vplyvalo to z toho, že inscenácií chýbala ucelenosť a štýlistická jednota.

Mejerchoľda a jeho stáleho priateľa a stúpenca výtvarného umenia Golovina vždy znepokojovala otázka adekvátnosti inscenácie hier a oper v divadle. Jednou z prvých bola ich práca na Moliérovom Don Juanovi, kde v dramatickom divadle režisér i výtvarník po prvý raz upustili od opony. Mejerchoľd bol nadšený týmto svojím predstavením a pred premiérou povedal: „Ak táto inscenácia nebude mať obrovský úspech, som pripravený zanechať divadlo.“ Úspech bol naozaj veľký. Všetko bolo nezvyčajné! Mejerchoľd dosiahol, čo chcel — aby hľadisko tvorilo celok so scénou. Chcel tiež, ako tvrdili kritici, dosiahnuť syntézu spevu, tanca a maľby.

(Pokračovanie v budúcom čísle)