

HUDOBNÝ ŽIVOT 79

Ročník XI.
2. V. 1979
2—, Kčs

9



S Idou Černeckou

O sovietskej a našej klavírnej pedagogike

Naša verejnosť vie, že ste po štúdiu v československých školách absolvovali aj postgraduálne štúdium na Čajkovského konzervatóriu v Moskve, čo nás iste oprávňuje k otázke v čom vidíte špecifickosť sovietskej klavírnej pedagogiky a ako ste ju pre seba zužitkovali?

Sovietska klavírna škola vychádza z bohatej hudobnej tradície a pedagogických skúseností, z vedecky rozpracovaných metodických princípov a ich pohotovej aplikácie v pedagogickej praxi. Myslím, že najzákladnejšou črtou je práca s tónom, jeho zmyslom, kvalitou a farebnou diferencovanosťou — a to hneď od počiatku klavírnej výučby. Týmto sa hra na klavíri stáva od prvého dotyku dieťaťa s klávesou tvorivým procesom.

Z ďalších typických znakov by som spomenula najmä ovládanie hracieho aparátu a psychickú i fyzickú uvoľnenosť ako hlavné predpoklady ovládania nástroja.

Veľmi dôležité je správne systematické vedenie talentu už od detstva na špeciálnej hudobnej škole pre mimoriadne nadané deti. 15—16-ročný klavirista zvládne hociktoré dielo z klavírnej literatúry, v ďalšom vývoji sa sústredu-

je na umeleckú zložku interpretácie, rozvíjanie individuality a schopnosti samostatne pracovať. Z toho vyplýva i výsostne umelecký prístup k pedagogickému procesu na konzervatóriách.

V Moskve som študovala v triede prof. V. Gornostajevovej. Okrem vlastných hodín sledovala som jej prácu s ostatnými žiakmi. Profesorka Gornostajevová, odchovankyňa G. G. Neigauza, nadväzuje na pedagogické majstrovstvo svojho učiteľa. Kladie dôraz na kvalitu tónu v celej oblasti dynamického škálu, na jeho farebnú rozmanitosť, plastické vedenie a vypracovanie jednotlivých hlasov, samostatný štýlový prístup ku každému skladateľovi. Vychádzajúc z perfektného ovládania nástroja zameriava sa predovšetkým na adekvátne tlmočenie obsahu, zmyslu interpretovaného diela. Počas štúdiu u nej sústreďila som sa na interpretáciu romantického repertoáru, na prirodzenejší a uvoľnenejší prístup k nástroju.

Kde ste mali v poslednom období najvýraznejšie umelecké úspechy a s čím?

Nedávno som absolvovala niekoľko koncertov v Bulharsku a v NDR pred nesmierne kultivovaným, inšpirujúcim a vďačným obecnstvom. Veľmi dobrý ohlas mal Schumannov Klavírny koncert, z recitálových vystúpení sa páčila najmä Beethovenova Sonáta d mol, op. 31, č. 2.

Zo skladieb, ktoré často hrávam, v posledných rokoch najúspešnejšie vyznievajú Tatranské potoky národného umelca J. Cikkeru. Uviedla som ich niekoľko ráz doma i v zahraničí, nahrala pre Čs. rozhlas a televíziu.

Sledovali ste slovenskú klavírnu pedagogiku — v čom by sa mohla ďalej dopĺňať, rozvíjať a dostávať ešte širšie európske a svetové parametre?

Získala som veľmi dobrý základ na EŠU (u A. Brezovej), ktorý všestranne rozvíjala na bratislavskom konzervatóriu P. Pokojná. Viedla svojich žiakov ku kultúrovnej hre a muzikálnemu prejavu. Profesor R. Macudziński na VŠMU vyžadoval čistú hru po každej stránke, presné respektovanie notového zápisu, samostatnosť a pohotovosť v práci. Zaoberala sa s nami aj jeho manželka Sylvia, ktorá značne prispievala k rozvíjaniu muzikálnej stránky interpretácie.

Slovenská klavírna pedagogika dosiahla už rad pozoruhodných výsledkov. Vychádzala z tradície českej, nemeckej a maďarskej školy, preto v praxi dočneme pozorujeme rozmanitý prístup k dosiahnutiu toho istého cieľa. Myslím, že väčšina pedagógov sa nepridržiava dogmaticky starých metodických postupov, ale dopĺňa ich novými progresívnymi. Ak sa chceme v budúcnosti výraznejšie presadiť na medzinárodnom fóre, mali by sme aj u nás založiť špeciálnu školu pre mimoriadne talenty a skvalitniť prácu na niektorých EŠU. Stáva sa totiž, že na konzervatóriu, kde by mal klavirista začať budovať repertoár, musí me sa zaoberať klavírnou abecedou, prípadne odstránením nesprávnych návykov (poznámka neplatí všeobecne). Napokon si myslím, že popri pestovaní spontánneho muzikantského prístupu mali by sme ešte viac dbať na zvukovú kultúru a rozvíjanie všestrannej hudobnosti.

Otázky: red.

Pražská jar

Tento májový hudobný festival symbolizuje každý rok slávnú hudobnú minulosť i rozkvet našej hudobnej prítomnosti. Festival sa zrodil v procese socialistickej demokratizácie kultúry a má každoročne dokazovať, že naša vzdelanost' je zákonite napojená na svetovú hudbu, že si vytvárala svoj národný profil v tesných kontaktoch s vrcholnými zjavmi svetovej hudby a že pri všetkej internacionálnosti si česká hudba vyhranila svoj nezastupiteľný profil a svoje najkvalitnejšie hodnoty. Navyše, Pražská jar býva symbolom hudobnej dokonalosti. České i československé interpretačné umenie neraz ovplyvňovalo najvyššie interpretačné ideály, v lone našej hudobnej kultúry sa rodili najvyššie interpretačné predstavy a mnohí naši špičkoví interpreti si upevňovali svoje umelecké kvality v silnej medzinárodnej konkurencii. Náš najväčší hudobný festival je vždy prehliadkou interpretačnej dokonalosti, previerkou našich interpretačných umelcov v zahraničnej konkurencii i bojom o novú interpretačnú kvalitu. Nie je nijakým tajomstvom, že najmä české kvarteta, menšie komorné súbory patria stále k svetovej špičke.

Pražská jar je už festivalom socialistickeho typu. Úmerne sa do jeho programu zaraďujú skladby, ktoré zrodil dnešok, najmä skladby, v ktorých sa už odráža veľkosť našej prítomnosti. Navyše je tento festival potvrdením vyspelého hudobného vkusu českého a slovenského ľudu. Podľa najnáročnejších kritérií stavia svoju dramaturgiu a vyberá domácich i zahraničných umelcov. Zvláštnou črtou je kontaktovanie pracovníkov pražských závodov s festiva-

lom, besedy umelcov priamo na pracoviskách, hromadné návštevy pracujúcich na jednotlivých koncertoch a napokon i vyspelý názor na jednotlivé koncerty a výkony. To prehlbuje demokratickosť festivalu a podstatne ho odlišuje napríklad od Salzburgu, ktorý počíta predovšetkým s návštevou finančne dobre situovaných vrstiev.

Ďalšou črtou Pražskej jari je zvláštna mladost'. Nielenže medzi účinkujúcimi je veľa mladých interpretov, ale i v štruktúre návštevníkov prevláda mládež, mladí esteticky vyspelí ľudia, nároční na umenie a bohatstvo zážitkov. Táto danosť si všimajú mnohí zahraniční účastníci, závidia ju Prahe a vidia v tomto fakte jednu z predností socialistickej spoločnosti.

Osobitnou a každoročnou črtou sú vystúpenia umelcov a telies zo socialistických štátov. Priamo na pochode životom sa tu v hudbe buduje socialisticke spoločenské a podčiarkujú sa črty, ktoré v kultúre spájajú socialisticke štáty. Na týchto koncertoch sa môže dobre uvažovať o umeleckej ceste jednotlivých socialistických štátov, niektorých hodnotách a spoločných črtách jednotlivých hudobných kultúr.

To všetko prekrýva nádhera Prahy, krásna pražských kultúrnych a koncertných siení, jedinečné pražské zákutia, terasy a koncertné záhrady. Májová Praha pritúli v tejto dobe stovky umelcov, a každoročne dokazuje svetu, že je to veľký medzinárodný festival, ktorý je súčasťou našej štátnej kultúrnej politiky, má svoj vyhranený kultúrno-politický profil a svoju popularitu v najširších vrstvách ľudu.

Z. N.

Národný umelec Ján Cikker o sebe a o iných

Pred niekoľkými týždňami besedoval nár. umelec Ján Cikker s poslucháčmi absolventských ročníkov bratislavského konzervatória. Na besede ich informoval o svojej najnovšej opere Rozsudok a vo svojich odpovediach na položené otázky vyslovil rad zaujímavých názorov na margo svojej tvorby i tvorby iných. Pre závažnosť vyslovených myšlienok publikujeme v Hudobnom živote takmer celú besedu.

Vaša nová opera Rozsudok je situovaná do Chile. Dej sa točí okolo zemetrasenia — pravda, hlavnú podstatu tvorí viacero ľudských osudov. Aká hudobná reč ste volili vo svojej poslednej opere a čo by ste chceli povedať k jej zameraniu?

Môj názor na hudbu, hudobnú tvorbu, je nasledovný: ísť neustále ďalej, dopredu, ale nie násilne a vopred vypočítanými skokmi — vždy iba tak, ako to človek v sebe pociťuje. Možno nebudete veriť, ale človek sa takto postupne dostáva k takým zvukovým kombináciám, ktoré by bol prípadne poznal iba teoreticky z tých všelijakých systémov... Hudobná reč mojej poslednej opery? — Je to normálna dvanásťtónová technika. Pravda, išiel som dôsledne len za tým, čo som potreboval, čo som chcel, aby v novej opere bolo. To je to najťažšie! Ide o nápaditosť..., ale aby tie nápady



Svoje rozprávanie o novej opere Rozsudok doplnal Ján Cikker hudobnými ukázkami... Snímka: ČSTK

boli také, aké ich chce a potrebuje skladateľ..., prispôbiť ich zámeru myšlienke. To je tak, ako keď maliar má k dispozícii určité farby a dýva sa na rozmaľovaný obraz... Aj to by bolo pekné, aj to by mu vyhovovalo, aj taká, aj onáka farba..., ale on to skúša ďalej, aby tá definitívna farebná kombinácia zodpovedala jeho predstavám. Tak je to aj s hudbou. Aj tu treba skúšať, hľadať. Samozrejme, v takej opere musí skladateľ riešiť mnohé ťažké problémy, napr. otázku formy, hudobovanie veľkých dramatických plôch, stavenie kontrastov atď. Takéto a podobné problémy som musel riešiť i vo svojej poslednej siedmej opere. Chcel by som ešte podotknúť, že v súvislosti s Rozsudkom som voľil trochu iný pracovný postup: najprv vznikla partitúra a až potom som urobil klavírny výťah. Práca na opere mi trvala presne dva roky a dva mesiace. (Pokračovanie na 3. str.)

Koncom mája skončil svoje ročné pôsobenie v Symfonickom orchestri Čs. rozhlasu v Bratislave dirigent Pavol Šemetov. Je odchovancom Kyjevského konzervatória, kde študoval hru na husle a dirigovanie (u známeho N. Rachlina). Po kratšej spolupráci s filmovým orchestrom sa Šemetov stal šéf-dirigentom Charkovskej štátnej filharmónie a zároveň pravidelne pohostinsky dirigoval prakticky všetky významnejšie zborové telesá ZSSR i orchestre. Jeho repertoár zahŕňa všetky štýlové obdobia, pričom mu najviac vyhovuje romantická hudba v celom rozsahu. Šemetov nahrával so SOČR-om do rozhlasového archívneho fondu v dvoch hlavných líniiach. V prvej sa veľmi záslužne sústreďil na žáner symfonického populáru, ktorý je poslucháčmi stále žiadaný a tým prínosne obohatil našu fonotéku. V druhej línii položil dôraz na dramatické javy obnovené veľkých symfonických titulov.

Z prvej skupiny treba spomenúť **1. rumunskú rapsódiu G. Enescu, Chopinovu Polonézu A dur, Brahmsove Uhorské tance č. 5, 6.** Vo všetkých Semetov preukázal zmysel pre charakter a výraz tohto typu hudby, pričom zvlášť treba oceniť jeho zvukovo jemnejší prístup ako je to obvykle zvykom. Snažil sa „urobiť“ z drobností ozaj hudbu a nie ohromovať efektami a orchestraírnou virtuozitou. Azda najlepšou nahrávkou Semetova v našom rozhlase vôbec sú vtipné, neobyčajne prifaizlivé **Štedrinove Nezhedné častušky**, do ktorých vložil veľkú dávku muzikantskej spontánnosti a priliehavo vystihol folklórne štylizovaný lesk predtôh.

Druhá skupina veľkých symfonických skladieb bola pre rozhlasových symfonikov dobrou príležitosťou zahrať si menej známe partitúry a overiť si svoju pohotovosť i štýlovú prispôboivosť. Ozajstným objavom aj pre znalcov ruskej hudby je **1. symfónia g mol od Vasilija Kalinikova** (1866—1901), kde sa stretávame s umelecky svojráznym nadviazaním na Borodinov epický štýl, oživený vlastnými riešeniami. V nahrávke tejto skladby sa sústredili všetky znaky Šemetovovho dirigistického naturelu a čítania: meditatívna zahľbenosť, pokojné, vládne rozvíjanie hudobného toku, jemné narábanie s dynamickými vrcholmi. Jeho podanie sa vždy snaží vystihnúť prirodzenú líniu k autorovi: dôsledne dodržiava všetky jeho pokyny. To isté by sa dalo povedať aj o nahrávkach **Scriabinovej Druhej symfonie** (hoci v nej by sa miestami žiadal väčšeniejšie diktus), **Griegovej suity Sigurd Josalfar**, **Čajkovského Ročných dôb**. Dramaturgicky objavná je **Rachmaninova 3. symfónia a mol**, keďže patrí s ostatnými medzi menej známe opusy autora (až nedávno sa o ňich renesanciu zaslúžil J. Svetlanov realizáciou 4-platiňového kompletu pre Melodiu, ktorý dostať kúpiť aj u nás). Šemetov sa sám venuje kompozícii — napísal niekoľko desiatok skladieb rôznych žánrov — a súčasna tvorba je mu taktiež blízka. Svedectvom toho sú nahrávky našich i sovietskych skladateľov: **Poula, Holoubka, Klebanova, Borisova**. Okrem spomenutých slovenských autorov sa sovietskych dirigent živo zaujímal aj o ďalšie diela, mnohé ho zaujali a je predpoklad, že niektoré z nich uvedie aj doma.

Hoci sme ani zďaleka nevymenovali všetko, čo P. Semetov so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu počas jedného roka urobil, už samotné kvantum práce vzbudzuje úctu. Orchester sa stretol s dirigentom chápujúcim svoju prácu na najvyššom zodpovedne a seriózne, ktorý navyiac imponoval aj svojimi ľudskými kvalitami. Preto mohol najmä v najlepších nahrávkach plne využiť všetku svoju muzikalitu a dirigentské schopnosti.

V súčasnosti sme svedkami realizácie projektu prestavby československej výchovno-vzdelávacej sústavy. Nové ponímanie estetické výchovy sa odrazilo i v sfére hudobnej výchovy ako predmetu, ktorý prispieva k integrácii osobnosti žiaka a k výchove harmonicky rozvinutej osobnosti. Jednou z dôležitých požiadaviek výchovy a vzdelania, ktoré vyplývajú z novej koncepcie estetické výchovy je i požiadavka aktivizácie žiakov vo výchovno-vzdelávacom procese ako prostriedku zvyšovania efektivity práce učiteľa. Pojem efektívnosti zodpovedá súčasným cieľom spoločnosti aj na úseku školstva. Úsilie, ktoré spoločnosť zameriava na výchovno-vzdelávací proces sa má odraziť v maximálnej účinnosti prostriedkov, v prehlbení vedomostnej úrovne a správnej orientácii žiakov.

Zvyšovanie efektivity výchovno-vzdelávacej práce sa javí ako problém zložitý a je spojený s celým radom ďalších problémov. Jeho realizácia nutne musí vychádzať zo znalosti perspektívnych potrieb vývoja socialistickej spoločnosti, ako aj znalosti svetových výsledkov a tendencií v tejto oblasti. V súvislosti s novou koncepciou hudobnej výchovy vynára sa otázka profilu absolventa EŠU a naň nadväzujúceho profilu absolventa konzervatória. Z toho vyplývajú vážne úlohy predovšetkým pre konzervatória, ktoré sa s uvedenou intenzifikáciou a racionalizáciou práce učiteľa musia vyrovnáť. Tento problém sa bude týkať nielen skvalitnenia výchovno-vzdelávacej práce v oblasti pedagogicko-psychologickej prípravy učiteľov na vyučovanie v EŠU, ale i jednotlivých predmetov, najmä hudobno-teoretických.

Jedným z predmetov, ktorý prispieva k integrácii osobnosti žiaka sú dejiny hudby. Štádium dejín hudby rozširuje okruh poznatkov žiaka o svete, je prostriedkom poznávania sveta, skutočnenia človeka. Každý pravidelný styk s umením, umož-

Špecifickosť hudobného rozhlasu ako moderného komunikačného prostriedku, posúva ho k najvýznamnejším kultúrno-tvorivým činiteľom dneška, ktorý prekonáva geografické vzdialenosti i jazykové bariéry. Medzi najsilnejšie faktory, predznamenujúce jeho cestu a prognostiku rozvoja, zaraďuje sa úsilie o realizovanie nových metód v tvorbe relácií. Ako základná čia v inovácii programov v oblasti hudobnej publicistiky začína dominovať tzv. „aktívny štýl“. Vzniká vládco nových hudobno-slovných útvarov [Z tvorivej dielne skladateľa, Umelecké impresie a i.), ktorých autori si uvedomujú veľké možnosti rozhlasu ako jedného z najdynamickejších fenoménov masovej informácie, vzdelávania i kultúrneho vyžitia. Svoje príspevky do slova „komponujú“ na vyššej úrovni, v súlade s vysokými rozhlasovými požiadavkami a v záujme citového obohacova-

nia poslucháčov. Vychádzajúc zo zásad marxisticko-leninskej umenovedy, snažia sa o zvyšovanie úrovne hudobných relácií, aby neživorili na periférii poslucháčskych záŕub, ale aby súčasnému poslucháčovi boli zriedlom hlbokého estetického a emocionálneho zážitku. Na základe poznatkov získaných v komisii Vedenia Československého rozhlasu pre hodnotenie vybraných relácií možno konštatovať, že analytický pohľad na hudobné programy vysielané rozhlasom odkryl medzi nimi ešte značný počet priemerných relácií. Akosi sa zabúda, že poslucháč nie je len „vnímateľom zvukov“, ale subjektom, ktorého zmysly a schopnosti sa prostredníctvom auditívneho vnímania „angážujú“ v takej miere ako sú stimulované. Hierarchia hodnôt vnímanej hudby sa viaže na poslucháča v jeho danej duševnej situácii, ktorú neurčuje len vek, vzdelanie a spoločenská situácia, ale aj „nálada“ a motivácia v určitom okamihu. Mnohotvárnosť socio-psychologických momentov u poslucháča poskytuje rozdielnu pripravenosť vnímať a hodnotiť hudbu rovnako ako rôzny postoj k vlastnému pestovaniu a počúvaniu hudby. Pozornosť, pamäť, vjemy, city, fantázia atď. zlievajú sa pri posluchu do spoločného hudobno-psychologického procesu vnímania, čo vyžaduje zvláštny zreteľ pri uplatňovaní syntetického a dialektického hľadiska v obsahu i forme relácií. Stvrdenie danej témy a funkčné využívanie rozhlasových výrazových prostriedkov (slovo, hudba a zvukové efekty) predpokladá skúsených pracovníkov, ktorí majú zmysel pre rozhlasonosť, pre objavovanie progresívnych foriem a nadovšetko predpokladajú rozhlasovému majstrovstvu.

Aby hudobný program pôsobil vždy podnetne, v tom pripadá nemalá úloha aj umelckej kritike. Pravda, na začiatku i na konci programovo-tvorivého úsilia musí stáť dôsledná autokritika rozhlasových redaktorov. Tá sa uplatňuje už pred hľadanim témy, pokračuje v spôsobe jej spracovania, vo výbere adekvátnej formy (obe sa navzájom podmieňujú, dialekticky určujú) a končí celkovým hodnotením finálneho

nený práve prostredníctvom štúdia tohto predmetu, vedie k rozvíjaniu estetických potrieb žiaka. Charakteristickou črtou dejín hudby ako predmetu je bohatstvo historického materiálu a faktografie. Táto skutočnosť kladie veľké nároky na zapamätanie a myšlienkové spracovanie nielen pri prvotnom osvojovaní si na vyučovacej hodine, ale i pri ďalšej samostatnej práci žiakov. Z tejto skutočnosti vyplývajú požiadavky na učiteľa didaktickú a metodickú pripravenosť, materiálnu vybavenosť školy učebnými pomôckami ako gramofón, magnetofón, notovým materiálom, platňami a pod., ako i samostatnú prácu žiakov, ktorá spočíva v opakovaní, upevňovaní a prehĺbovaní učiva.

Jedným z nedostatkov, s ktorým zápasi učiteľ dejín hudby, je absencia učebnice, ktorá by vyhovela pedagogicko-psychologickým požiadavkám. Tento stav trvá už niekoľko rokov a učitelia túto situáciu riešia rôznymi spôsobmi, ktoré však majú provizórný charakter.

Nazdávame sa, že pre skvalitnenie vyučovania tohto predmetu bude potrebné aj niečo iné. Na Školách (v Žiline a Kosičoch) dosiaľ prevládá taký spôsob výučby, pri ktorom sa poznatky odovzdávajú žiakom v hotovej podobe. Také postupy, ktorými by boli žiaci navádzaní do riešenia úloh, t. j. metódy pozorovania, porovnávania estetických javov sa vo výuke objavujú zriedkavejšie. Je zrejmé, že zmeny vyučovacích postupov v takomto zmysle budú vyžadovať efektívnejšie využitie znejúceho názoru, nahrávok a rozborov diel. No dôležitú úlohu má i organizácia domácej prípravy žiakov.

Domácu prípravu treba počítať k triedno-hodinovému systému a považovať ju za dôležitú organizačnú formu vyučovania dejín hudby, aj keď sa uskutočňuje mimo triedy. Domáca príprava žiakov na vyučovanie dejín hudby, predstavuje určitú formu individuálnej a samostatnej práce, na ktorú nemá učiteľ bezprostredný vplyv. Kládne nároky na žiakov v oblasti správnej organizácie práce, voľbu času a techniky učenia. Nestačí, keď učiteľ z času na čas žiakov informuje o požiadavkách a zásadách uplatňovaných v duševnej práci. Celá činnosť učiteľa musí smerovať k tomu, aby už počas vyučovania systematicky pripravoval žiakov na domácu prípravu, napr. aj formou otázok na zopakovanie, písomne vypracovanou otázkou, vypracovaním chronologických tabuliek, používaním textových pomôcok, kníh, nôt, platní. Z nich možno vypisovať hlavné myšlienky, dôležité mená, odborné pojmy, ktoré si možno zaznamenať v osobitnom historickom slovníku, alebo možu slúžiť na spracovanie charakteristiky významných osobností a pod. Uvedené triedenie domácich úloh nie je vyčerpávajúce, má orientačný charakter. Dôležitým prostriedkom prehlbovania učiva je i samostatná návšteva koncertov a divadelných predstavení, ktorú možno žiakom odporučiť. Len vedomelým štúdiom tohto predmetu možno zabezpečiť patričnú informovanosť v hudobnom dianí, ktorá je charakteristickým znakom socialistického učiteľa.

A. LIPTÁKOVÁ

vala sa zväčša na novinárske interview o pripravovaných hudobno-slovných cykloch, sporadicky zaznamenávala čo rozhlás odvysielal a pod. Nepovzbudzovala ko intenzívnemu domýšľaniu komunikatívnejších foriem i nezdolčených pracovných metód. A kto iný má podporiť dynamizujúce momenty, odhaľovať tvórivé úsilie rozhlasových pracovníkov ak nie hudobný kritik, ktorý umeleckým vzdelaním, skúsenosťami a patričnou škálou argumentov vie presvedčivo zdôvodniť svoj názor a nároky na kvalitu hudobno-rozhlasových relácií. Priateľskými publicistickými žánrami môže zainteresovať i poslucháčov na rozhlasovom procese a tak ich prizvať k tvorivej účasti. Smer rozvoja sa totiž uberať k cieľavedomejšiemu uplatňovaniu kurzu aktívneho poslucháča, povýšiť ho z pozície pasívneho spotrebiteľa na spoluprotcu rozhlasového programu. Už dnes stimuluje rozhlás účasť konzumentov na samotnej produkcii relácií, z ktorých nejedna je odrazom ich zaangažovania „Hudba je súčasťou môjho života“, najnovšie cyklus „HUDBA“ — ktorého ľudnotlivé bloky Hudobným svetom, Umelecké kontakty, Dotyky s históriou, Bleskové interview, Autori, diela, interpreti — získali pozitívny ohlas, a mnohé ďalšie. Tu môže kritika oveľa účelnejšie splniť svoje orientačné a výchovné poslanie, postupne odhryť neušedlé hodnoty a ovplyvniť spôsob, akým má byť tvorba rozhlasu distribuovaná. Vo vzrahu hudba — rozhlas — poslucháč (obojstranne pulzujúci dialóg vnímateľa s hudobným dielom) je umelecká kritika článkom nezastupiteľným.

Nazdávame sa však, že kritická analýza jednotlivých relácií nemá vyvíjať iba kladné stránky, resp. vystríhať pred určitými nedostatkami. Perspektívu má naznačiť možnosti ešte účinnejšieho, profesionálnejšieho stvárnenia patričnej témy. Je preto potrebné venovať pozornosť aj špecifickým rozhlasovým žánrom, aby sa hudba dostávala čo najhlbšie do sákromia a vedomia všetkých poslucháčov. Žiaľ, rozhlasovej žánrológií, najmä hudobnej, sa venuje málo teoretikov. („Hudba v rozhlase“ nie je predmetom výučby, ako je tomu napr. v oblasti žurnalistiky na FFUK. Budúci redaktor sa tam oboznamuje so správodajskými a publicistickými žánrami, prácou s mikrofónom, dikciou jazykového prejavu v rozhlase atď.) Teda aj tu môže kritik upozorniť na veci, ktoré si redaktor v praxi azda dostatočne nevšimol a nabádať k riešeniu rôznych metodologických problémov.

Objektívna nultnosť hudobnej kritiky ako spojovacieho článku medzi rozhlasom a poslucháčmi bude nesporné a narastá viac než kedykoľvek predtým. Preto vítame iniciatívu časopisu Hudobný život, ktorý venuje pozornosť aj nášmu vysielaniu. Domnievame sa totiž, že uverejňovanie odborných posudkov o ideovo-umeleckej kvalite hudobno-rozhlasových relácií patrí predsa len profesijné erudovanej kritike, ktorá nemôže obchádzať taký emocionálne hlboko pôsobiaci spoločensko-výchovný prostriedok, akým je hudba v rozhlase.

FRANTIŠEK BRANIŠ

(Dokončenie z 1. str.)

Na librete som pracoval asi 5–6 mesiacov. Zo 16 strán pôvodnej textovej predlohy (novela Zemetrasenie v Chile od Heinricha von Kleista) som napísal libreto k celovečernej opere, ktorej dej sa odohráva v rokoch 1646–47 v Santiagu de Chile. Pravda, na to som sa zase musel stať spisovateľom, musel som hľadať príliehavé slová. Prvý obraz je napríklad situovaný do izby Izabely, dcéry bohatého Dona Henrica Asterona. Končí sa pomaly noc, začína svitať... Izabela a jej milý, jej domáci učiteľ Lorenzo Rutgers sa tešia, že tajne ujdú a potom sa zoberú. Je to riešené podobne ako Rómea a Júlia — podobné slová, celková jemnosť výrazu... Predloha chcela, že som sa v úvode musel dať do komponovania nežnej lyrickej scény, v závere však i do scén plných najväčšej hrubosti, surovosti a násilnosti.

Ste známy ako veľký humanista. Ako sa vám písala scéna, kde je Izabela odsúdená na smrť?

Nerád o sebe rozprávam, ale keď sa tak pozerám späť na dozadu, vždy som mal súcit s ubolenými a ubiedenými, s tými, ktorí trpeli, hlavne s tými nevinými. Ťahá sa to mojím operným dielom ako červená niť. Tak napríklad Juraj Jánošík nebol pre mňa v podstate — ako o ňom hovoria — národným hrdinom, ale iba obyčajným mladým chlapcom, ktorý bol odsúdený na smrť strašným, potupným spôsobom. Alebo ten úbohý Beg Bajazid, ktorý si uvedomuje, čo robí. Ako poturčenec zabíjal vlastných ľudí a nevedel o tom — tiež trpel... Potom — Mister Scrooge, bol tiež trpiacou bytosťou, lebo svojou tvrdosťou, lakomosťou a chladom odpudil od seba ľudí. Alebo tá nevinná Kafuša zo Vzkriesenia, ktorá sa dostane do kolotoča bezprávia a odsúdiť ju bez milosti a pritom je nevinná! V nasledujúcej opere — Hra o láske a smrti — hlavný hrdinovia Jérôme de Courvoisier a jeho žena Sophia tiež umierajú, pretože už majú dosť krutej hrôzovlády. A napokon Coriolanus — je tiež tragickou osobnosťou hodnou poľutovania. Často sa ma pýtajú, prečo som vraj ešte nenapísal nejakú veľkú operu? Nuž mňa neustále ženie súcit, nemôžem si pomôcť... Možno ale, že raz predsa len napíšem komickú operu!

Ktorú zo svojich opier považujete za najsilnejšiu, najúčinnnejšiu? Je to pre každého operného skladateľa iste ťažká otázka...

Mal som vždy taký pocit, že v mojej opernej tvorbe je to Mister Scrooge. Podľa môjho názoru a vkusu tvorí vrchol mojej prvej opernej etapy. Rozhodla o tom do značnej miery predloha s mnohými výraznými, veľmi diferencovanými postavami, ktoré som sa snažil hudobne primerane vystihnúť, vymodelovať... Človek musí, ba priam ho to núti mať s ľuďmi krásnej Dickensovej Vianočnej novely súcit... Nazdávam sa, že môj Mister Scrooge je dobre hudobne pretlmočený Dickens.

A čo Vzkriesenie — najmä v televíznej podobe?

Na túto otázku by som odpovedal takto: Každá matka, i keď má viacero detí, má každé z nich rovnako rada. A tak nejako je to i s mojou láskou k vlastným operným dielam... Niektorí kritici považujú za moju najlepšiu operu Hru o láske a smrti, iní Mistera Scroogea, niektorí Coriolana, ďalší Vzkriesenie. Jednému vyhovuje to, druhému sa zase páči ono... Musím však povedať, že určitý vnútorný obrat začína v mojej opernej tvorbe Mistrom Scroogeom. Pred vyše 20 rokmi som bol veľmi ťažko chorý a nevedel som, či túto operu vôbec dokončím. Scrooge — to je vlastne kus môjho vtedajšieho denníka. Opera vôbec, je kusom života každého skladateľa. Je to ovocie niekoľkých rokov. Stáva sa aj to, že nové dielo nenájde pochopenie, ba stihne ho ešte i výsmech. Niektorí skladatelia to znášajú veľmi ťažko, iní nie. Taký Rossini..., nič si napríklad nerobil z toho, že jeho Barbier zo Seville prepadol. Vzkriesenie má v mojej opernej tvorbe osobitný význam tým, že som v nej doriešil tie vnútorné kompozično-štýlové problémy, ktoré som naznačil už v Scroogeovi.

Bude sa hrať vaša nová opera Rozsudok i v Slovenskom národnom divadle?

O túto operu bol veľký záujem v zahraničí už v čase, keď som na nej ešte pracoval. Opera v Kolíne n. Rýnom ju už zaradila do svojho dramaturgického plánu, s divadlom v Erfurte sme sa dohodli na uvedení Rozsudku v budúcej sezóne, o nové dielo sa zaujíma tiež Nemecká opera v západnom Berlíne, v poslednom čase prejavil záujem o klavírny výťah Rozsudku aj Frankfurt... Svetová premiéra mojej poslednej opery bude však v Slovenskom národnom divadle [6. X., na úvod tohoročných BHS].

Máte obvykle náročné požiadavky na dirigentov, režisérov, sólistické obsadenie jednotlivých postáv...

Každý skladateľ sa stará o svoje dielo, aby malo vhodné podmienky pre svoju premiéru. Treba dávať pozor, keď a za akých okolností sa premiéra koná. Keď premiéra zle dopadne, trvá obyčajne mnoho rokov, kým sa zmyje dojem, že opera je zlá. Čo sa týka pôvodných premiér mojích opier, veľmi rád si spo-



Snímka: ČSTK

Národný umelec Ján Cikker o sebe a o iných

mínam na premiéru Vzkriesenia v Prahe (1962) — bola to jedna z mojich najkrajších premiér. S vdakou spomínam na Alenu Míkovú, ktorá spievala Kafušu v životnej forme — s nevídanou hlasovou krásou a silou. Vynikajúce bolo i orchestrálne naštudovanie diela dirigentom Jaroslavom Krombholcom.

Mohli by ste nás oboznámiť s niektorými dominantnými scénami vašej novej opery?

Moja nová opera má v súlade so zákonnými klasickej drámy neustále stúpajúcu vnútornú gradáciu; cez dejové peripetie s čiastočnými vrcholmi v treťom a štvrtom obraze speje k záverečnému vyvrcholeniu — k surovému zavraždeniu milencov rozvášneným davom. Myšlienkové poslanstvo opery spočíva v záverečných slovách Peppy — Izabellej pestúnky, ktoré vyslovené nad mŕtvou Izabelou vyznievajú ako výstražné memento: „Ludia! Prečo vraždíte nevinných? Prekliam vás!“

Z toho, čo som naznačil vyplýva, že za dominantné považujem vo svojej opere tri posledné obrazy. Tretí obraz je prevažne snový. Izabelu vrhnutú do žalára za jej domnelý, ťažký hriech (narodilo sa jej dieťaťko v kláštore, čím údajne poškvrnila posvätné miesto) volá svoju matku na pomoc, až od vyčerpania zaspí. Začne sa jej snívať o súde vo väznici, o tom, ako zomiera jej otec, ako zblbl jej milého Lorenza, ako s ním tancuje, ako ich prenasledujú desivé príšery. Po prebudení znova volá matku a prosí ju o pomoc na poslednej ceste... Tu za scénou zaznieva zbor — utešuje ju, že nemusí mať strach, lebo tam..., je už iba ticho a len tá láska... Zbor používam za scénou a využívam ho vo funkcii hudobného nástroja. Pôvodne som uvažoval, že ho umiestnim dole od orchestrišta.

Štvrtý obraz sa odohráva na námestí v Santiagu de Chile. Všetko je pripravené k poprave „hriechnej“ Izabely. Námestie je plné zvedavcov, ktorí chcú byť svedkami krvavej divadla. Mnohí hlasito žiadajú „spravodlivý“ trest pre smilnícu. V momente, kedy má kat odseknuť Izabele hlavu, nastáva zemetrasenie... Námestie sa prepadáva, domy padajú, všade počuť kvílenie, plač umierajúcich. Izabel s hlavou na kláto zostáva uchránená — zachránil sa i jej milý Lorenzo i pestúnka Pepa, opatrujúca dieťaťko. Šťastnou náhodou zachránený, utekajú spoločne z hrôzostrašného mesta ďaleko do hôr...

K hudobnému znázorneniu zemetrasenia mi nestačí orchestr ani organ. Na vystihnutie dunenia zeme a padajúcich domov používam reálne zvuky. Aj takéto „maličkosť“ spoluvytvára charakter hudby.

Piaty obraz sa odohráva vysoko v horách. Tu na lesnej lúčke zachránení milenci snívajú o spoločnom šťastí bez strachu. Chcú odísť preč, ďaleko za more... V zástupe prichádzajúcich kajúcnikov, ktorí prežili katastrofu a hľadajú útechu v horách, sa však nájdu takí, ktorí spoznajú Izabel. Jeden z nich, Pedrillo, jarmočný komediant a uvádzač, volá po pomste: hriechna láska Izabely a Lorenza je na vine, že boží trest v po-

dobe zemetrasenia stihol ich nevinných... Rozvášnený dav sa vrhá na milencov a v hneve a zlobe ich ukameňováva. Vo chvíli, keď sa zdalo, že sú už zachránení...

Aký ste mali dojem po predstavení Jánošíka na Devíne?

Musím predovšetkým povedať, že bolo vtedy (7. 7. 1963) veľmi teplo, čo účinkujúcim značne sťažovalo podmienky prejavu. Napriek tomu sa držali statočne. Uznávam manifestačno-výchovný moment pri amfiteátrálnych predstaveniach opier, ale sa nazdávam, že opera ako určité, svojím spôsobom jedinečné špecifikum, patrí do uzavretej miestnosti. Pri predstaveniach vonku sa zvuk musí zosilňovať a už nie je taký kvalitný ako v miestnosti. Inak to bolo krásne predstavenie. Avšak zosilnený zvuk cez veľké amplióny ovplyvnil akustickú úroveň predstavenia.

Píšete si libreto sám?

Áno. Výnimku tvoria iba moje prvé dve opery. Libreto k Jurajovi Jánošíkovi napísal zasluhujúci umelec Štefan Hoza, k Begovi Bajazidovi národný umelec Ján Smrek. Smrekovo libreto je mimoriadne poetické, vyšlo samostatne aj tlačou. Smrek bol aj v inom ohľade výborný libretista. Keďže je veľkorysý človek, ne-protestoval, keď som musel jedno-dve slová vyhodit. Zákony hudby sa musia predsa kryť so zákonmi drámy. Forme drámy musí byť adekvátna hudobná forma. Preto, keď si píšem libretá sám, už dopredu viem, akú k tomu budem robiť hudbu. Tak si ako libretista pomáham k tomu skladateľovi.

Aká je inštrumentácia novej opery?

Treba vziať do úvahy, že žijeme epochu, ktorá je v mnohom už zvukovo zafixovaná. Skladateľ má však podľa technických a zvukových zákonov postupovať samostatne. Má hľadať taký námet, také scény a momenty, v ktorých môže orchestrálny zvuk byť prípadne odlišný od zvukov, ktoré ovládajú náš dnešný svet.

Ako príklad uvediem piaty obraz z Rozsudku. Prichádza tu k poslednému stretnutiu medzi Izabelou a Lorenzom. Dohovárajú sa, že odídu z Chile ďaleko za more, do Španielska. Robia si plány do budúcnosti, sú šťastní... Tieto miesta opery sú po hudobnej stránke čímsi novým v mojej tvorbe, niečím, čo som doteraz ešte nerobil. Mladé, čisté city — ktoré predstavujú ten najčistejší prameň — si žiadali aj primeraný hudobný výraz... Keď potom ten prameň začína tiecť, dostáva sa do doliny — voda sa kaľá, mŕti, ľudia nahádzajú do neho všeličo; šťastie pre ten prameň, ak ostane dlho čisté, tak, ako títo milenci, ktorí sa tešia, že budú konečne svojí. Končí sa to však smrťou... Všetko to, čo sa odohráva v dušiach oboch hrdinov, som sa snažil primerane zvý-

Všetko, čo som v Prahe počul i videl, malo na mňa silný vplyv. Preto som ja, i všetci Slováci, ktorí študovali v Prahe, zostali verní tejto tradícii a čerpať z nej snažíme sa ísť ďalej dopredu. Potom som mal šťastie, že som dostal štipendium na štúdium vo Viedni. Chodil som veľa do opery, kde som spoznal operné dielo Mozarta, Wagnera, R. Straussa, i na koncerty, na ktorých som spoznával dôvernejšie Beethovena, Brahmsa, proste celú nemeckú hudobnú klasiku. Najsilnejší vplyv na mňa mal však v mladosti predsa len Dvořák, česká a slovenská škola.

Aký máte názor na veristov?

Podľa môjho názoru opera musí mať „verizmus“, čiže musí hovoriť pravdu. Verizmus — to je taliansky spôsob vyslovovania pravdy. A tieto elementy sú večne platné. Ja s tým stopercentne súhlasím, preto mám rád i veristov.

Aký máte názor na Pucciniho?

Zbožňujem ho, najmä Bohému. Je tak geniálne urobená... hlasy, polyfónia, inštrumentácia... a všetko tak pravdivo a ľudsky hlboko!

A Madame Butterfly?

Je to báječná opera. Má techniku. Mnohí sa síce dnes na ňu dívajú pohľadovo — ako na hudbu súcu tak pre fláminet; podstata je však veľmi hodnotná! Ďalej je tu skvelá Tosca, najmä jej druhé dejstvo. Nevieť veru, či vôbec niekto napísal lepšiu hudobnú drámu.

Ako sa pozeráte na modernu — Lutoslavského, Pendereckého, Nona...?

Podľa môjho názoru — Lutoslavski je z nich najoriginálnejší a najcennejší. Za neho by som zaradil Pendereckého, hoci o ňom na Západe prevláda názor, že je určitým konjunkturalistom..., že vždy vie, čo sa od neho žiada, že vie dobre vyhovieť momentálnemu dopytu. Nono je v príbuzenskom vzťahu so Schönbergom — a to ho značne ovplyvnilo! Myslím si však, že Nono Lutoslavského kompozične a teda i umelecky nikdy neprevýši.

Ako dokážete vo svojom vedomí obšíchnuť napríklad Nona, Pucciniho a ďalších?

Povedzme, že mám kladný vzťah k obom týmto skladateľom. Mám však určité predstavy a určité estetické normy. Na základe svojich poznatkov som si vybudoval a vyhranil svoju estetiku.

Nazdávam sa však, že veľké osobnosti nemusia stáť v protiklade. Ak si obľúbime napríklad Bartóka a Bacha, dobre sa to vmestí do nášho povedomia. Práve moderný, vzdelaný a esteticky rozhladený človek dokáže toho veľa absorbovať. Osobne si nesmierne cením Bartóka, ale to neznamená, aby som si neobľúbil i Bacha!



Národný umelec Ján Cikker beseduje s poslucháčmi Konzervatória...

Snímka: ČSTK

razní i prostredníctvom vhodne volenej inštrumentácie. Posledné šťastné chvíle milencov zvyrazňujem napríklad i citáciou čilskej melódie.

Keď ste začali komponovať, mali ste dajaký skladateľský vzor?

Moje kompozičné začiatky siahajú do čias, keď som mal 5–6 rokov. Vtedy mojím vzorom boli Schumannove detské skladbičky pre klavír. Neskoršie som si obľúbil Dvořáka a Griega. Už v ľudovej škole som hral na klavír i lyrické skladbičky. Po odchode z Banskej Bystrice na štúdiá do Prahy sa mi v Prahe otvoril svet českej a ruskej hudby. Keď som v Prahe prvýkrát počul violončelový koncert A. Dvořáka, skladby J. Brahmsa, B. Martinů, I. Stravinského, koncerty Českej filharmónie — boli to pre mňa obrovské nezabudnuteľné zážitky... Alebo moji učitelia — V. Novák a J. Suk; stretnutia s nimi zanechávali vo mne silné dojmy... Navštevoval som i zborové festivaly, na ktorých spojené zbory (až 2000–2500 účinkujúcich) spievali zborové skladby Smetanu a Foerstla. Bolo pre mňa šťastím, že som mohol študovať v Prahe v tom najkrajšom a najvnmávavejšom veku.

Akú perspektívu má, podľa vášho názoru elektroakustická hudba?

To, čo dokáže elektronika, ja viem robiť normálnym orchestrom. Načo priberať do procesu tvorby ešte elektro-technikov? Je to určite veľmi zaujímavé, prináša to nové zvukové perspektívy, na základe ktorých môže skladateľ hľadať nové zvuky, nové veci..., je to však vec vkusu. Elektronika nás obohatala o určité nové zvuky — ja by som však do toho nikdy nešiel. Vo svete záujem o elektroakustickú hudbu už upadá. Naopak, do módy dnes prichádza jednoduchosť, väčšia než je diatonika — až je to primitívne.

Aké sú vaše plány do budúcnosti?

Som teraz trochu unavený..., ale pravdepodobne to bude zase opera. Som v štádiu hľadania novej témy, vhodného námetu na operné spracovanie. Pomáha mi v tom i moja manželka. Človek v mojich rokoch však už nie je taký zdravý a komponovanie opery vyžaduje veľké fyzické i psychické vypätie.

Zapísala: E. ORAVSKÁ
(spracovanie: redakcia)

Slovenská filharmónia

22. a 23. III. 1979

V poslednom období veľmi markantne poklesla návštevnosť na podujatiach SF. Je však paradoxné, že záujemci o vstupenky na jednotlivé koncerty nemôžu byť uspokojení — je vypredané... Majitelia abonementu je tou najsprávnejšou formou zaisťovania návštevnosti. Vedenie SF urobilo už aj dotazníkový prieskum medzi návštevníkmi, zameraný hlavne na otázku zastúpenia domácej i svetovej tvorby XX. storočia v programoch SF. Dochádza tak k rozporu medzi tým, čo sme v poslednom čase čoraz častejšie vyzdvihovali ako vynálezu dramatickú a medzi požiadavkami a záľubami návštevníkov. Z poznania tejto situácie akoby logicky vyplývala dramaturgia tohto podujatia, ktorá zohľadňovala nároky bežných koncertných návštevníkov.

Slovákovo umelecký náhľad svojou intenzívnou citovosťou a záľubou v sýtých farbách orchestralnej palety znamenite rezonoval s programovými skladbami koncertu. Jeho koncepcia úvodnej Čajkovského symfoniej fantázie Francesca da Rimini upútala množstvom krásne vypracovaných detailov (najmä sólo I. klarinetistu) a podčiarknutím novoromantickej faktúry skladby.

Vedenie SF často umožňuje predstaviť sa mladým domácim interpretom s orchestrom SF. Tentoraz dostal príležitosť odchovanec VSMU a stážista u D. Oistracha, teraz sólista Rýnskeho komorného orchestra, Jack-Martin Händler. Huslistovo chápanie Chačaturjanovho Koncertu upútalo dravým temperamentným spádom, akcentovaním rytmickej kresby a početných synkopických vybočení. Škoda, že Händlerov výkon mal určité rezervy v intonácii, v kvalite tónu (nezaškodilo by viac kultivovanosti) najmä v technicky exponovanejších úsekoch. K najpresvedčivejším parametrom Händlerovej hry patrila spevná, sýta kantilénna v pomalejšej strednej časti, ale aj vo vedľajších témach okrajových častí. Je radostné konštatovať, že Händler rastie, získava sebavedomie, väčšiu istotu, pribojnosť a intenzívnejší citový ponor.

Deviata symfónia e mol, op. 95 od Antonína Dvořáka „Z nového sveta“ je kmeňovou skladbou vari všetkých symfonických telies. Aj SF ju dôverne pozná a na pódiu odznela v koncepciách viacerých dirigentov. Slováckovo podanie nebolo teda brzdené technickou problematikou, naopak: mohlo sa opierať a využívať zvukové finisy jednotlivých skupín. Výborne bolo stvárnené sólo anglického rohu v Largu, ale v sólach vynikli aj ďalšie nástroje (klarinet, flauta, atď.).

Orchester citlivo reagoval na Slovákov zaangažovaný citový vklad.

V. ČÍŽIK

29. a 30. III.

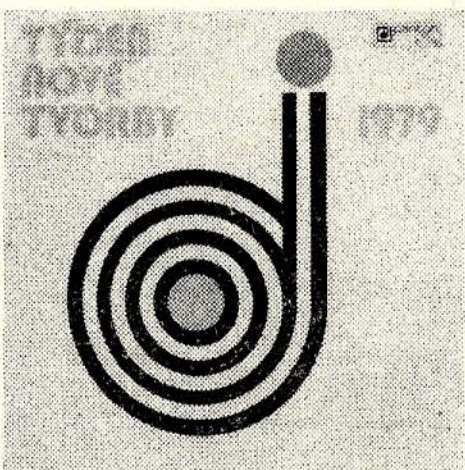
Posledná dvojica marcových abonementných koncertov patrila hostujúcejmu dirigentovi Paulovi Olmimu a sólistke Slovenskej filharmónie zaslúžilej umelkyni Kláre Havlikovej. Taliansky dirigent má napriek svojmu mladému veku (nar. 1955) na konte početný rad pohostinských vystúpení v Európe i v Amerike. V Československu bol po prvý raz a, žiaľ, jeho vystúpenie nepotvrdilo oprávnenosť zahraničnej reprezentácie. Jeho gesto bolo málo výrazné, neenergické, rytmicky nepresné, dynamická škála a tým i celkový výraz interpretovaných skladieb veľmi ploché. Márne sme hľadali umeleckú iskru, vzlet, fantáziu; no nenašli sme ani racionálne premyslenú koncepciu. Akási šedivosť zavládla nad celým koncertom. Taká bola úvodná Akademická slávnostná predohra, op. 80 od Johanna Brahmsa.



Jack-Martin Händler
Snímka: J. Linzbohl

sa i Čajkovského 5. symfónia e mol, op. 64 (v celej ploche symfónia sa dynamicky obmedzil na mf a f, no i tieto dve dynamické znamienka boli veľmi blízko pri sebe). Neinspirovaný postoj dirigenta sa odrazil na výkone orchestra (hoci technicky mu nemožno nič vyčítať) i sólistky 5. koncertu pre klavír a orchester (Fantasia concertante) od Bohuslava Martinu Kláry Havlikovej. Klaviristicky nemala prakticky väčšie problémy, i v poslednej virtuóznejšej časti bola technicky pohotová. Snáď sa trochu viac mohla pohrať s tónom, výrazovo ho oddiferencovať práve v tejto poslednej časti. U sólistky treba oceniť i dramaturgický prínos uvedením tohto menej známeho a u nás veľmi zriedka hrávaného koncertu. Dielo konvenovalo jej naturelu a silnejšiu umeleckú individualitu v osobe dirigenta by iste bola znamenala väčšiu vzájomnú tvorivú provokáciu, ktorej výsledkom mohol byť ešte presvedčivejší umelecký výkon, lebo rezervy u sólistky i v orchestri rozhodne boli.

V. ŽITNÁ



TÝŽDEŇ NOVEJ ČESKEJ TVORBY

Jedným z vrcholných podujatí SČSKU je každoročne usporiadaná prehliadka skladieb z najnovšej produkcie českých autorov. Ako už tradične i tohto roku — od 17. do 25. marca — pozornosť pražskej hudobnej society sa sústredila na toto podujatie, ktoré pod titulom Týždeň novej tvorby zavŕšilo svoj 23. ročník. V rámci 10 koncertov odzneli desiatky novínok, od žánrov populárnej a džezovej hudby cez skladby komorné, až k rozsiahlym symfonickým a vokálno-symfonickým kompozíciám, ktorými autori sumarizovali a bilancovali svoje umelecké snahy posledného obdobia. Výber skladieb Týždňa novej tvorby predstavuje (či skôr mal by predstavovať) to najreprezentatívnejšie, čo sa zrodilo v tvorivých dielňach a to už akosi mimovoľne určuje zorný uhol a stupeň zaostrenia objektívu pozorovateľa. Dvořáková sieň Domu umelcov sa stala dejiskom, s možnosťou potvrdzovať, utvárať a dotvárať dojmy a názory na tvorbu, tendencie a orientácie jednotlivých skladateľských generácií, osobností i en gros súčasnej českej kompozičnej obce.

V rámci orchestralných koncertov Týždňa odznelo 12 skladieb symfonických, vokálno-symfonických a koncertantných. Tak ako v minulých rokoch i tohtoročná prehliadka poodhliala bolestivé miesta českej orchestralnej hudby. Len sporé a sporadické výnimky pretínajú začarovaný kruh, v ktorom sa ocitli a ustrnuli skladatelia realizujúci sa na tomto poli. Väčšina zo skladieb prezentovaných v troch koncertoch znamenala krok vpred, skôr potvrdzovala rezignované zotrvávanie v „teple“ priemernosti. Tieto tendencie transparentne prehovorili zo zvukovo vyzbrojených, no pôvodnosťou nápadov a postupov nehyriacich celkov Josefa Ceremugy — v prevažnej miere rozospievanej a jasavej Pražskej symfonie či symfonického obrazu Miloša Vacka Osamelý močipavec, v ktorom sa autor, primárne sústredený na popis a ilustráciu vytýčeného programu príliš neobzerala za originalitou invencie. Citelnejšiu dávku individuálneho vkladu a zreteľnejšiu snahu po osobnostnom chápaní tradičných prostriedkov implikovali koncertantné skladby Oldřicha Flosmana — Concertino pre gitaru a sláčikové Dvojkoncert pre basklarinet, klavír a sláčikový orchester Václava Felixa.

Standardnejšou úrovňou pôsobila dramatická predohra Sloky odvahu Arnošta Košťála, fragment pre violu a komorný orchester Smutek sluší viete od Jany Obrovskéj (vari príliš proporčne preexponovaný), lyricky introverne orientované sláčikové Postludium Miroslava Hlaváčka a z folklóru vychádzajúca a na princípe štruktúrnych jednotiek ľudovej hudby vybudovaná fantázia pre dva sláčikové orchestre Poselsví od Arnošta Parscha. Folklórny element, traktovaný a pretavovaný do formy a organizmu autonómnych hudobných útvarov, je v súčasných trendových súvislostiach jav vyskytujúci sa nie zriedkavo. K zaujímavému prístupu inšpirovala ľudová pieseň Jiřího Válka, ktorý v kompozícii Concerto giocoso pre flautu, marimbu, harfu a orchester dosahuje účinné a konzekvetne zjednotenie a vzájomné preniknutie súčasne chápaných prostriedkov a parametrov orchestralnej hudby s duchovnou podstatou folklóru.

Je priam pravidlom stretávať sa na prehliadkach českej tvorby s rozsiahlymi kantátovými skladbami. I tentoraz prispeli svojím vkladom do tohto žánru traja autori — Zdeněk Jonák Kantátou o míru pre miešaný zbor, dychové a bicie nástroje, klavír a harfu na text V. Fischera, Jiří Dvořáček dielom Žiji a zpívám (s použitím mozaikovitých pospájaných textov viacerých básnikov) pre mezzosoprán, tenor, miešaný a detský zbor, recitátora a orchester a napokon reprezentant najmladšej skladateľskej generácie Otomar Kvěch lyrickou kantátou na verše Františka Hrubína Cesta světnici. Voľba mohutných reprodukčných aparátov a kompozičné angažovanie sa na veľkých, zložitých plochách nepodnietila autora k ich nápaditejšiemu využitiu. Konvenčné už-

vanie vymedzených výrazových prostriedkov bolo veľakrát zvýraznené exponovaním nadneseného deklamačného páťosu, predimenzovanou proporčnosťou, nedostatočným využívaním funkcií jednotlivých sekcii a sóla. Pozornosť autorov bola skôr koncentrovaná na dôsledné architektonické a instrumentálne koncipovanie celkov.

Väčší priestor kvalite poskytol okruh komornej a zborovej hudby. V tejto sfére možno pozorovať diferencovanejšiu škálu prístupov a realizačných ambícií. Autori siahajú nielen po rôznych obsadeniach — často atypických zoskupeniach a instrumentálnych kombináciách, ale i po rozsiahlejšom spektre techník — od tradičných a overených až po progresívne, syntetizujúce a veľakrát objavné pohľady. Uvedených 17 skladieb autorov postihlo generačný rozptyl od najstarších predstaviteľov (Emil Hlobil svojím 103. opusom, Sonátou pre klarinet a klavír) až po zástupcov najmladšieho pokolenia, čo tiež načrtlo komplexnejší, ucelenejší obraz.

Tvorbu Jiřího Matysa reprezentovala v prehliadke skladba Variácií monológov pre sólovú flautu. Prezradila nielen autorovu erudovanosť v zmysle stavania a kontrastného nuansovania päťčasového celku, ale i cit pre využívanie techniky a farieb nástroja. Dispozície toho istého nástroja, v znásobenej, duovej zostave tlmočili rad vtipných myšlienok a procesov v Dialógoch Karla Reinera. Pavel Jerábek, príslušník najmladšej generácie skladateľov sa predstavil tentoraz Sonátou pre violončelo a klavír, nesúcej podtitul Revoluční, ktorá vychádza (vari trochu v rozpore s podtitulom i s autorovou generačnou príslušnosťou) z tradičnejších kompozičných princípov. V Moravskom triu pre flautu, marimbu a harfu sa Alexej Fried snaží v intenciách svojej doterajšej tvorby o syntézu džezových prvkov s prvami vážnej hudby, tentoraz priberá však ďalší komponent — ľudový element. Proces sklbenia v skladbe nevzniká celkom konzekvetne a homogénne, citliv v nej nadmerný prienik džezového myslenia. Skladby Viktora Kalabisa na prehliadkovom íore minulých ročníkov boli vždy zárukou dobrej až vynikajúcej úrovne. Jeho nový opus II. noneto „Pocta prírode“ dokumentuje autora apartnej invencie, technologickej zručnosti, veľkého zmyslu pre muzikantský vtip a instrumentálnu vynálezu.

V neposlednom rade treba spomenúť Ivo Jiráka s impozantným II. sláčikovým kvartetom „Ludi con tre toni“, s doslovne k titulu ekvivalentným hudobným dianím v skladbe; ďalej mladého autora Ladislava Kubíka s jeho nekonvenčným pohľadom na škálu výrazových možností klavíra v náročnej Invencii, jeho rovesníka Milana Slavického s kultivovanou dikciou sláčikového kvarteta Dialógy s tichom, v ktorom na pozadí koncizného technologicky a dramaturgicky premysleného útvaru, vyrastá hudba značne emocionálneho účinku.

Nie prekvapením, ale potvrdením talentu a kompozičných kvalít Ivana Kurza bol cyklus detských zborov Letajúci koberec, so sprievodom malého sláčikového ensemble a zborovej flauty. Pôvabné texty J. Vodňanského sú vo výslednici umocnené hudbou spontánných nápadov plnou sviežosťou a neľahostavne prostoty a espritu, preniknuté schopnosťou skladateľa priblížiť a stotožniť sa s detským svetom.

I ďalšie dve zo zborových skladieb sa stretli s náležitým ohlasom: František Chann v elegicky ladennej Pocte E. F. Burianovi (text Fr. Branislav) pre ženský zbor sa tentoraz prikláňa ku klasickému riešeniu. František Emmert v Indiánskom lete (soprán, miešaný zbor tom-tomy — na nie príliš presvedčivú literárnu predlohu I. Odehnala) konfrontuje vlastnú myšlienkovú podstatu s melodickou štruktúrou autentického indiánskeho nápevu.

Namiesto záveru sa ponúka jednoducho konštatovanie: stalo sa pravidlom, že české gramofónové vydavateľstvá už niekoľko rokov pobotovo reagujú na prezentáciu novej tvorby. Návštevníci koncertov si majú možnosť priamo na „mieste činu“ zakúpiť platne s nahrávkami skladieb, ktoré vlastne len pred niekoľkými hodinami odzneli na koncertnom pódiu. Ako príklad tejto, priam obdivuhodnej pružnosti, je kolekcia štyroch plátň (s nahrávkami 14 skladieb) z produkcie vydavateľstva PANTON. A tak možno prostredníctvom technicky kvalitných zaznamov znovu rekapitulovať a tento edičný skutok kvitovať — s ťažko utajiteľnou dávkou závidi.

A. ŠUSTYKEVIČOVÁ

Bratislavské dychové kvinteto

Komorný koncert Bratislavského dychového kvinteta, ktorý sa uskutočnil v Zrkadlovej sieni ÚDPKMG 13. marca 1979 sľuboval pekný umelecký zážitok. Už tradičné vystúpenia tohto telesa na BHS demonštrovali jeho úzky vzťah k súčasnej slovenskej tvorbe a k hudbe 20. storočia. Preto nás zaujala prvá polovica programu, v ktorej boli zastúpené diela iných štýlových období: klasicistické Dychové kvinteto G. dar Antonína Rejcha a štýlovo dost príbuzné Dychové kvinteto G. mol Franza Danziho. Za vrcholný zážitok tohto komorného koncertu možno jednoznačne považovať interpretáciu Rejchovho Dychového kvinteta, ktoré bolo dotvorené so zmyslom pre štýlovú vyhranenosť. Dokonalá súhra a intonačná čistota boli tak strhujúce, že možno vysloviť len uznanie za krásny a prežitý prejav.

Dychové kvinteto G. mol F. Danziho je ovplyvnené Beethovenovou hudobnou rečou, avšak motívicko-tematická práca dáva už v mnohom tušiť blížiaci sa romantizmus. Interpreti sa spontánne vcitili do skladateľovej hudobnej reči a veľmi citlivo a uvážene interpretovali Danziho slohovú dvojakoť. Žiaľ, v záverečnom Allegre sa objavili drobné nepresnosti — ťzkostlivá sebakontrola a úsilie po technickej precíznosti bývajú vždy najväčším nepriateľom muzikovania.

V úvodnej časti druhej polovice programu odznelo Dychové kvinteto od Jiřího Bauera. Je to hravé vtipné dielo, využívajúce eklektickým spôsobom prvky charakteristické pre neoklasicizmus. Bauerovo dielo je náročné, najmä na precíznu súhrnu a na využitie širokých tónových a dynamických registrov. Interpretácia vý-

kon Bratislavského dychového kvinteta možno hodnotiť ako tvorivú a muzikálnu.

V záverečnej časti komorného koncertu odzneli ešte 2 časti pre flautu, hoboju, klarinet a fagot od Jacquesa Iberta a Malá komorná hudba pre 5 dychových nástrojov od Paula Hindemitha.

Jacques Ibert, ktorého francúzska kritika neraz hodnotila len ako Ravelovho epigona, javí sa v spomenuťom diele ešte ako reprezentant pozdnoromantickej francúzskej školy a zážitkovanie impresionistických prvkov je tu skôr fragmentárne. Interpretácia diela bola presiaknutá senzibilitou a detailnou prepracovanosťou. Individuálne muzikovanie bolo sklbené do celku, znásobené prekrásnou farebnosťou a širokým dynamickým registrom. Po Rejchovi bol to nesporne najväčší interpretačný zážitok večera.

Kritické výhrady je však potrebné vysloviť na adresu interpretácie Hindemithovej Malej komornej hudby. Výrazne neobaroková kompozičná sadzba, tak príbuzná i pre 3. a 4. sláčikové kvarteto, v žiadnom prípade neoprávňuje interpretov k akademickému prejavu a k absencii expresívneho vkladu. Hindemithov antiromantizmus ne- treba interpretačne utvrdzovať zádržanivosťou v prejave a okliešteným emocionálnym vkladom. Nazdávam sa, že nad interpretáciou Hindemitha sa bude potrebné znova zamyslieť a vybudovať ho do vyhranenejších dynamických a farebných dmenzú. Hindemithova Malá komorná hudba má v sebe nesmierny dynamický náboj a širokú emocionálnu škálu — je potrebné ju len interpretačne dotvoriť a vyjadriť.

IGOR BERGER

Nový slovenský muzikál

OHNIVÁK

Teodora Šeba-Martinského na scéne DJZ v Prešove

Divadlo Jónáša Záborského v Prešove po nedávnom uvedení poľského muzikálu Machiavelli zareagovalo opäť pohoto-vo, tentoraz na pôvodnú slovenskú tvorbu tohto žánru a uviedlo v celoštátnej premiére muzikál **Teodora Šeba-Martinského Ohnivák** (23. II. 1979).

Sympatickou a zdá sa, už aj príznačnou črtou prešovského divadla je skutočnosť, že v dramaturgickom pláne počítajú dielami, ktoré pomáhajú výrazne profilovať súbor. Muzikál Ohnivák patrí do radu týchto diel už aj preto, že je slovenskou pôvodinou, ale aj preto, že rozširuje obzor muzikálovej koncepcie.

Ohnivák T. Šeba-Martinského a libretistov **Gity Kopeliovicovej** a **Mira Šebu** je v skratke vlastne príbehom amerického spisovateľa **Jacka Londona**. Veľnú londonovskú túžbu po vzdelaní stelesňuje hlavná postava Jack Gardner, námorník-zlatokop, neskôr zbohatlík, ale predovšetkým básnik-spisovateľ, ktorý musí prejsť peripetiami tvrdého života, aby dospel k viere vo vlastné neochvejné zásady mravnosti a ľudskosti.

Hudobný materiál muzikálu možno charakterizovať ako spevný a svieži. Hudobná zložka pozostáva väčšinou z uzavretých strofických piesní, ale aj zo spevných čísl a arióznych charakteru a klenutého recitativu, akým je napríklad vstupná pieseň Jacka. Typické sú leitmotivicky sa vracajúce melódie ako napr. vstupná pieseň Jenny, pieseň o priateľstve alebo pieseň o rodnom kraji. Orchesterálne medzihry vyrastajú z príbuzného tematického materiálu, sú spojovacími článkami v svojom kontextovom uplatnení a dostávajú vysvetľujúcu funkciu v choreografickom stvárnení (tu máme na mysli „zlaté nuggety“). Niektoré piesne spájajú aj požiadavku motivácie Jackovho konania vo význame sémanticko-hudobnej, teda Jackovu túžbu po dotyku s ideálom — vzdelaní, ale aj jeho etický princíp viery v priateľstvo a dobro (napr. ústredná pieseň Caroliny, pieseň o priateľstve). Muzikál je členený väčšinou sólovými piesňami jednotlivých postáv a okrem piesne Santa Fé nemá výraznej-

šieho dueta. Ensemblové výstupy majú punc sviežosti, ba až neviazanej radosti, ktorú zdôrazňuje aj réžia. Postava Jacka, stelesňujúca vlastne aj ideu, ktorej sa podriaďujú ostatné postavy, je koncipovaná viac-menej ako činoherná postava.

Texty piesní muzikálu sú príkladne späté s hudbou, ktorá podporuje ich význam a použitie. Hovorené slovo na druhej strane však využíva len v malej miere skratku a väčšiu údernosť dialógov.

Charakteristickou črtou inscenácie Ohniváka v DJZ je snaha o pravdivý výraz. Najpresvedčivejší je u hlavného predstaviteľa **Jacka — Slavomíra Benku**, ktorý virohodne predkladá divákovi Jackov naturál — jeho silu, odhodlanie, vôľové vlastnosti. Jackov neskrotný temperament, výbušnosť, formuje Benko miestami až expresívnymi výrazovými prostriedkami.

Spevohra DJZ disponuje sympatickými mladými tvármi. Takými sú **Eudmila Piptová (Jenny)**, **Anna Benková-Kramáriková** a **Elena Kušnierová (Caroline Hammondová)**, **Vladimír Timočko (Bill)** a ďalší. Tieto mladé tváre vniesli na javisko DJZ pohyb a šarm. Ich hlasový prejav nemal však všade a vždy primeranú nosnosť a neboli dôsledne využité ani ich herecké schopnosti. **Ezechiela**, citlivého a zraniteľného pod povrchom humoru a vtipu, kreoval **Emil Prieložný**.

Veľmi dobré orchesterálne aranžmány **Miroslava**

va Broža vtipne využíva jednotlivé nástroje i celé nástrojové skupiny. Pochvalne sa možno vyjadriť o hre orchestra vedeného **Tiborom Harakálym**, v ktorej sa vynímali precízne sláčiky, ale aj dychové nástroje (hlavne trúbky).

Hostujúci režisér **Peter J. Oravec** primerane vykreslil spoločenské prostredie, v ktorom sa kríži snobizmus s veľkými ideálmi a dal každej scéne vlastnú atmosféru. Oravec usmernil priebeh, vývoj a vrcholy muzikálu do vzájomnej dialektiky; výrazové prostriedky však režisér niekedy hromadí, opakuje ich, čo sa prejavuje hlavne pri práci s hercom (II. dejstvo). Režisérova práca je však presvedčivá v ensemblových scénach, rozohraných a detailne vypracovaných aj v drobných postavičkách.

Kostýmy a scénu navrhla **Alena Kobylková-Balejová a. h.** Pre scénu a jej ďalšie prestavby sú východiskom hrubé neopracované dosky z úvodnej scény prístavného móla a krčmičky — prístavného salónu. V choreografickej práci **Jozefa Starostu a. h.** strhávajú na seba pozornosť „zlaté nuggety“ využitím revolučných prvkov, umocnených výberom kostýmov.

Muzikál Ohnivák Teodora Šeba-Martinského rozšíril slovenské pôvodiny o svojrázne dielo a prispel k rozvoju muzikálového žánru na Slovensku.

DITA MARENCINOVÁ



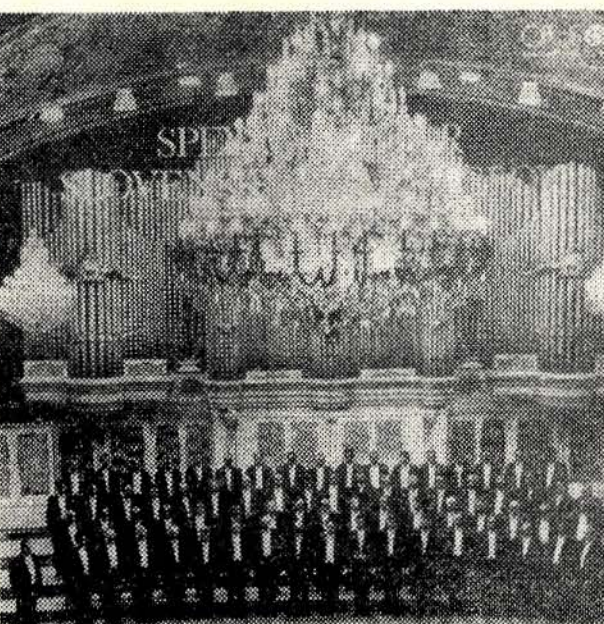
Scéna z prešovskej inscenácie muzikálu Ohnivák. V popredí Slavomír Benko (Jack Gardner) a Eudmila Piptová (Jenny). Snímka: V. Lichtig

SPĚVÁCKY ZBOR SLOVENSKÝCH UČITELOV
© OPUS Stereo 9112 0776

GRAMORECENZIE

Zborové umenie v kontexte nášho hudobného života zaujíma významné postavenie. Na rozdiel od mladších amatérskych zborových kolektívov, ktoré sa na Slovensku sformovali v prvých rokoch po oslobodení, Speváccky zbor slovenských učiteľov má už svoju bohatú históriu a tradíciu. Tento kolektív oslávil v roku 1976 už 55. výročie svojho založenia. Od svojich počiatkov sa Speváccky zbor slovenských učiteľov zapojil do širšieho hudobno-umeleckého života desiatkami výchovných a celovečerných koncertov a rôznych vystúpení. Dlhoročným dirigentom SZSU bol prof. dr. Juraj Haluzický (1954—1977), ktorého zásluhou zbor našťudoval a uviedol vrcholné diela slovenskej a českej zborovej literatúry.

Slovenskí skladatelia venovali tomuto umeleckému telesu viacero vynikajúcich zborových skladieb, ktoré už nespočítane-krát odzneli na domácich i zahraničných pódioch — niektoré z nich pri nás aj profilová platňa Spevácckeho zboru slovenských učiteľov, ktorá vyšla v OPUSe. Starostlivý a premyslený dramaturgický výber prináša na platni reprezentatívne zborové kompozície J. L. Bellu (Za vlasť, za ľud, za mier), Eugena Suchoňa (O horách), Otta Ferenčyho (Máje a Volanie — z cyklu Tri mužské zbory), Andreja Očenáša (Slovensko moje), Milana Nováka (Povedzte mi, povedzte), Zdenka Mikulu (Páseľ ja-



no sivé volky], Jána Cikkera [Staré reg-rútske] a Bohuslava Martinu (Stavajú, stavajú — z cyklu Moravské zbojnícke piesne).

Netreba príliš zdôrazňovať, že všetky tieto majstrovské zborové skladby pre mužský zbor interpretuje Speváccky zbor slovenských učiteľov vysokou hlasovou kultúrou, ktorá sa trúbila a rástla po dlhé roky. Táto platňa premysleným repertoárom a interpretačnou úrovňou prispieje k ešte lepšiemu uvedomeniu si vysokých interpretačných kvalít Spevácckeho zboru slovenských učiteľov a jeho záslužnej práce v slovenskej hudobnej kultúre.

NORA KYSELOVÁ

ISLI HUDECI HOROU
slovenské ľudové balady
© OPUS Stereo 9118 0572

Kto uvidí v gramopredajni túto platňu, v prvom rade je upútaný mimoriadne pôsobivou obálkou, na ktorej je reprodukcia diela výtvarníka Dušana Kállaya. Jeho nedávna výstava v Bratislavskej sieni C. Majerníka zanechala v nás pocit krásnej krásy, aka dýcha najmä z diel starých miniaturistov, kresliacich svoje obrázky na okraje misállov, biblií, starých tlačí (nie nadarmo je D. Kállay významným tvorcom exlibris), vytvárajúc tak nielen komentár k napísanému, ale i svojbytné vyjadrenie inšpirácie, vychádzajúcej z iného druhu umenia. Prvý šťastný krok — upútať vonkajšou úpravou platne — vydavateľa spravili teda výborne. Zostáva pozrieť sa na obsahový zámer a realizáciu slovenských ľudových balád. Sú zrejme vybraté z dávnejšej knihy Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry, dosvedčujúce to aspoň citát z tejto knihy, publikovanej aj na zadnej strane obalu gramoplatne. Jeho autorom v knihe i tu je prof. dr. Jiří Horák. Pri listovaní staršími ročníkmi časopisu Slovenská hudba som našla kritiku knihy Slovenské ľudové balady (SVKL, 1957, Bratislava), kde sa okrem záslužnosti edičného činu pripomína fakt, že vydavateľ a komentátor balád nebrali v úvahu hudobnú stránku vecí, a tak zostali na stanovisku romantických obdivovateľov ľudovej piesňovej „sloves-



nosti“. Akosi tak je to aj na gramoplatni, kde síce hudba zaznieva — jej autorom je pohotový a skúsený Milan Dubovský — no nie ako autentický klenot, dokresľujúci prostotu a čistotu recitovanej poézie. Skladateľ siahol po riešení transponovania melódie do stylizovaných súvislostí — dokonca tak stylizovaných, že sa kontúry pôvodných piesní celkom strácajú. Ich interpretácia profesionálnymi spevákmi je tiež umelá, stylizovaná, taká, ako ju vyžaduje hudobný podklad. Pýtame sa, či bolo dramaturgicky nutné spájať ľudové s umelým, resp. vytvárať z hudby ilustráciu textu? Možno je to vec názoru režijného, scenáristického, dramaturgického — pričom skladateľ vyhovel požiadavkám obdivovateľov. Myslím si, že ak sa u nás pestuje — rozhlasom počnúc — úcta k slovu poetickému, mala by byť zachovaná rovnaká pieta k hudbe: v oboch prípadoch máme na mysli umenie, vyvierajúce z ľudového základu. Na Slovensku je napokon vyspelá folkloristika, ktorej zástupcovia by iste radi a ochotne poradili s autentickými ukážkami, ktoré sa mohli nahráť ako jednoliaty a rovnocenný doplnok k výborne (i keď zaujímavovo diferencovane) recitovaným ukážkam slovenských ľudových balád. Nezaoberali by sme sa toľko platňou, na ktorej prevláda slovo, ak by sme nemali pocit, že mohla byť ešte lepšia, dokonalejšia — po domyslení hudobných ukážok z ozajstných spievaných balád. Niekoľko pieta môže byť väčším činom ako hľadanie nových ciest. Odkryla sa studnička krásneho slova na hudobnom prameni ľudovej balady však ešte nikto neodkryl pravé žriedlo. Zostalo utajené.

Zlý sen

FERDO MRAVEC, balet v štyroch obrazoch. Hudba **Jiří Pauer**. Libreto podľa **Oldřicha Sekoru** Jan Pirner. Choreografia a réžia **Jan Pirner**. Dirigent **Miroslav Šmíd**. Scéna **Pavol Herchl**. Kostýmy **Eduard Hofman a. h.** Premiéra 7. 4. 1979.

Určite nie je najideálnejším spôsobom začínať hodnotenie premiéry zásadným a negatívnym stanoviskom, hlavne keď sa jedná o žáner, ktorý má dosť problémov v celej svojej šírke existencie. Posledná premiéra baletného súboru DJGT v Banskej Bystrici má však náti k tejto ouvertúre. V minuloročnej recenzii predstavení baletov **Viktorka** a **Sinečnica** bolo konštatované, že najlepšie personálne obsadenie baletného súboru, ako i výhrady voči umeleckej realizácii uvedených titulov. Fakt, ktorým sa má zaoberať vedenie divadla. Čo však ukázala táto inscenácia?

Všeobecne známa a rozšírená rozprávka medzi našim detským publikom bola vďačným sústom pre dramaturgiu, choreografa i pre publikum. Výsledný inscenačný tvar však prekonal i to najskromnejšie očakávanie — ale v tom zápornom slove zmysle! Celá inscenácia chýba detská poézia, hravosť i bezprostrednosť. Režijná i dramaturgická línia nemá komunikatívnosť vo svojej pohybovej výpovedi. Choreograf vôbec

nerespektoval danosti súboru, resp. jeho terajšie možnosti a svoje choreografické vyjadrenie a tvaroslovie dokonale zašifroval. Pohybová charakterizácia postáv osciluje od všeobecnej klasky po pantomimu bez jednotlivoj a určujúcej polohy. Percepčia diváka je dezorientovaná zložitou výpoveďou. Choreograf mal voľiť menej náročný spôsob realizácie a selekciou abstrahovať prvky, ktoré súbor zvládne; príkladom je variácia **Lienky** v treťom obraze a všetky variácie **Ferdu Mravca**, ktoré sú akoby vystrihnuté z iného baletu. Stálo za úvahu realizovať inscenáciu s dôrazom na pantomimu.

Ďalším faktom je neúcta k hudobnej predlohe. Ak si neviem poradiť s hudbou pohybovo a dramaturgicky, tak z toho vzniká obyčajne nové libreto alebo „medzihra“, ktorá nedáva pôvodnému dielu patričný význam. Poznám, že výkon orchestra pod vedením **M. Šmída** patrí k najsvetlejšim stránkam predstavenia. Partitúra **Pauerovej** hudby je ideálna pre takýto orchester a dramaturgiu divadla, ale jej znejúca podoba zostala choreografom treštuhodne nevyužitá. Stačilo ju ilustrovať, vytvoriť vážbu jednotlivých obrazov.

V záverečnej sumarizácii považujem za vhodné dať na úvahy celkovú prácu baletného súboru DJGT s akcentom na perspektívu. Pracovať takto ďalej znamená skor postupnú likvidáciu ako existenciu. Treba začať prestavbou a hľadaním tanečníkov pre súbor (úloha dlhodobá) a zabezpečiť umelecké vedenie — choreografa i pedagóga s dostatočnou profesionálnou a umeleckým zázemím.

EMIL T. BARTKO

SIMON, SCALA, PARÍŽ...

Netreba veľa námahy, aby ste od námestia pred Théâtre-Français uzreli perspektívu avenue, ktorú majestátne uzatvára budova Opery. Byť v Paríži, neprejsť touto avenue a nevkráčať do Opery, mi prichádzalo takmer ako barbarstvo. Obchádzal som túto unikátnu budovu, obostretú závojom akiste pomyselného posvätného ticha a ako nadšenec opery a hudby vôbec hrúžil som sa v pamäti do atmosféry predstavení, ktoré mi utkveli z čítania alebo rozprávania. A tí, ktorí Paríž zažili a zažili najmä atmosféru premiér, opriali túto budovu legendou, ktorá má dodnes zvuk a iste nie náhodný. Nie sme však sprievodcovia operou a Operou a tak sa radšej uspokojme tým, čo tu zažil šťastnou náhodou prostý návštevník...

Operu v Paríži si na záver minulého roka vybrala milánska Scala desiatimi predstavami Verdiho opery Simon Boccanegra a jedným výnimočným koncertom scén a operných árií. Mená ako Freniová, Gjaurov, Cappuccilli, Luchetti, Schiavi a „benjaminci“ Scaly tenorista Benjamino Prior, altistka Elisabeth Connellová a fínsky basista Matti Salminen sľubovali pastvu predovšetkým pre sluch, ale i pre oči. Keď sa mi za mimoriadne šťastných okolností podarilo získať lístok na operu i koncert, uľahčene som si vydýchol. Vďaka šťastnej náhode mal som pred sebou dva večery v Opere so Scalou...

Vybral som sa na predstavenie takmer hodinu pred začiatkom, a ani som sa nenazdal, dostal som sa do obkľúčenia tých, na ktorých sa v tomto trojmiliónovom meste nedostalo. Na schodoch Opery sa hrčali skupiny ľudí všetkých vekových kategórií a žadonili o lístky. Mladí ľudia chodili s transparentmi nad hlavou, ponúkajúce ceny za vstupenky; roztočil sa kolotoč, aký nemá našinec možnosť vidieť. S istým zadosťučinením som sa zamiešal medzi vstupujúcich, vstúpil za refaze a preplietal sa budovou, fascinovaný drahými večernými toaletami, ktoré prifaľovali zrak akosi podvedome. Ale podvedome prifaľoval môj zrak aj skromnejšie oblečených návštevníkov, ba dokonca aj najskromnejšie — v texaskách a vo svetri. Tento paradox ma nijako neprekvapoval, ba uvedomoval som si, že pozastaviť sa nad ním nemá vlastne cenu: keď zhasnú svetlá, celé hľadisko sa stáva jedným organizmom, dychtívim a bažiacim po niečom úplne inom ako po oblečení. Zaujal som svoje miesto na tretom balkóne v lóži, na poslednom mieste...

Poznáam Verdiho opery niektoré viac, niektoré menej. Simon Boccanegra som dovtedy nepočul a nepoznal vôbec. Keď si ju opätovne prehrávam v sluchu a zraku, zistujem, že si

ma podmanila od prvého taktu a od prvého obrazu v temnom prítmí pred palácom, kde sa odohráva vzrušený dialóg o moci medzi janovskými patricijmi a plebejcami. Strehlerova réžia sa vyžívala predovšetkým v prudkých strihoch svetla a prítmí. Akoby ustavične chcela spritomňovať vnútorný jas Verdiho opery a prísne zachovať jej vnútorný dramatický pôdorys.

Prvá verzia opery Simon Boccanegra (1858-57) sa zrodila v období autorovho života, keď sa veľmi nástojčivejšie pokúšal uviesť do lyrického žánru moment psychologického rozvíjania postáv, teda moment, ktorý charakterizuje divadelnú drámu. Verdím v tom čase išlo predovšetkým o plynulejší a logickejší tok dialógov. S pribúdajúcimi postavami na scéne sa obohacuje Verdiho štýl hudobnej deklamácie: nepotláča pritom čistú vokaltu, ale ani ju zvlášť nevysúva do popredia, väčší dôraz kladie na umocnenie citového zafarbenia speváckych partov a na agresívnejší vplyv orchestrálného komentára. Opera Simon Boccanegra je zo všetkých Verdiho oper operou orchestrálnou najbohatšia. Jej prvé uvedenie (12. III. 1857) sklamlalo očakávanie. Až dôkladná revízia diela, ktorú urobili Verdi spoločne s libretistom Boitom r. 1881, priniesla autorovi vytúžený a dlho očakávaný úspech. Zrevidovaná opera zaznela 24. III. v Scale s dirigentom Francom Facciom.

V Paríži túto operu uvádzala Scala 25. XI. 1978 s dirigentom Nello Santi a sólistami Pierom Cappuccillim v úlohe Simona, Mirellou Freniovou v úlohe Marie Boccanegrovej (Amélie), Nikolajom Gjaurovom v úlohe Jacopa Fiesca a s Verianom Luchettim v úlohe Gabriela Adorna a zožala úspech, ktorý ovenčil Verdiho novým triumfom a vavrínom nevädúcim. Chvilami mi atmosféra predstavenia prichádzala neuveriteľná: pri vokálnych kreáciách Freniovej, Gjaurova a Cappuccilliho obecnstvo vstávalo z kresiel; výkony hviezd uvádzali obecnstvo do varu a vytrženia, na ktoré si našinec musí spočiatku zvyknúť, kým sa nevdojak sám neuvolní a nevpadne do prirodzene strhnutý spontánnosťou prostredia a nesplynie s organizmom, ktorého sa zmocňuje krása. Videl som mladých ľudí usmievať sa a plakať zároveň, videl som oči, ktoré sa nemohli dívať pred seba, hlboko zasnené, videl som oči, ktoré počúvali a tváre, ktoré žili chvíľkou dokonalej prítomnosti. Tá dokonalosť plynula z výkonu, ktorý znesie iba jedno prirovnanie — jedinečný.

Prirodzene, v každej veľkej opere sa čaká na príchod niektorých z charakteristických postáv, čaká sa na áriu. Nech je

to Carmen, Aida alebo Amélia v Simonovi Boccanegrov. V duchu tohto veľkého očakávania víťal som na scéne Améliu, ktorá prišla vyspievať svoj osud, svoju lásku. Mirella Freniová to nie je len fantastický hlas a zjav, ale aj hlas a zjav plný fantázie. Dominuje jej útlá postava a krásne veľké oči. Keď na scéne rozvíla celú škálu svojho speváckeho umenia — od hlbokých zvučných spodných tónov až po vysoké pľanové tóny tvorené s ľahkosťou a technickou dokonalosťou a s takmer neviditeľnými nádychmi — človek uveril jej krédu: „Nie kričať. Spievať, spievať predovšetkým“. Čo iné teda ako krédo francúzskeho básnika a najväčšieho hudobníka pēzie Paula Verlaina: „Avant tout la musique“. V mnohom mi umenie Mirelly Freniovej pripomínalo práve túto hudobne nesmierne krehkú a pritom citovo hlboko zafarbenú Verlainovu poéziu. So suverénosťou im vlastnou spievali a herecky stvárnili svoje úlohy aj Nikolaj Gjaurov, Veriano Luchetti a najmä barytonista Piero Cappuccilli. Výkony všetkých ocenilo publikum nevídanou temperamentnou odozvou. Predstavením sa ako červená niť ťahala klasická a nevnučujúca sa dokonalosť, režijné prepracovanie Giorgiom Strehlerom do najmenšieho detailu, scéna maximálne úsporná, ale funkčná, priestor ponechaný predovšetkým spevu a hudbe.

Výnimočným koncertom scén a operných árií sa 1. XII. Scala lúčila so svojimi parížskymi priaznivcami, ktorí ju za celý čas jej hostovania v Opere zahŕňovali poctami a srdečnosťou, pre Francúzov naozaj — málo vídanou. Ale Scala si nemohla nezískať ich srdcia. Odozda sa a odovzdala do posledného dychu a tónu. A to Francúzom imponovalo, bol v tom kus obapolnej úcty.

Miesto na tomto záverečnom koncerte sa mi ušlo takmer pod plátnom v amfiteátri. Výhľad som mal síce o niečo lepší (operu Simon Boccanegra som celú prakticky prestál), obával som sa iba vzdialenosti, ktorá delila amfiteáter a scénu. No moje pochybnosti a obavy rozptýlili hneď prvé tóny III. dejstva Verdiho opery Don Carlos. Koncert otvoril N. Gjaurov Filipovou áriou Ella giammai m'amo... (Nie, nemiluje ma, jej srdce je pre mňa zavreté...) a vynikajúca akustika Opery ho zbližila so všetkými jej miestami. Ba aj s tým, ktoré sú vyhradené len na počúvanie. Gjaurov vložil do tejto árie takmer celé svoje majstrovstvo: vycibrenú techniku s dynamikou farieb, mužnosť, vládcovstvo a zároveň smútok zmietajúci srdcom Filipa — to všetko sa zliato do úvodného triumfu, ktorý rozpútal v hľadisku hotovú búrku nadšenia. Búrku nadšenia hneď nato zložil nezabudnuteľný duel dvoch basistov — N. Gjaurova a mladého Matti Salminena — v duete Filipa II. a Veľkého Inkvizítora. Videl som pred sebou dvíhať sa ľudí do sedadiel, chytat sa za hlavu a nechápavo vyvracať oči k balustráde. Neuveriteľné! Davové nadšenie blízko frenezie. Vzápätí nasledoval nový duel medzi Mirellou Freniovou, v úlohe Elisabeth a altistkou Elisabeth Connellovou v úlohe Eboli. Hlasy oboch speváčok priamo tryskali zo scény ako farebné fontány a na konci Connellová zazila ovácie, ktoré akiste predčili všetky jej očakávania. Nová tvár, nový hlas a prízračne dokonale a čisté umenie tejto speváčky vzbudili zaslúžený



Nello Santi

prejav sympatií. Mohol by som menovať ďalšie spevácke kreácie: áriu Dona Basilia z I. dejstva Barbiera zo Sevilly „La calunio...“, ktorú interpretoval nevyčerpateľný Gjaurov; áriu Germonta z I. dejstva Traviaty, ktorú interpretoval Cappuccilli; áriu Cavaradossiho, ktorú spieval mladý sympatický, ale aj sebavedomý Benjamino Prior. A keď sme už pri ňom, Benjamino pri interpretácii árie z III. dejstva Verdiho Rigoletta sa prihodilo niečo, čím doslova „šokoval“ parížske publikum. Začal známou áriu Vojvodu až príliš sebavedome, jeho gestá nasvedčovali, že sa mieni vypnúť k vrcholnému výkonu. A navrhované obecnstvo, prirodzene, tiež. Znela „La donna e mobile“, na ktorej výškach Benjamino zhasol, a napokon aj zhasol... Ruky pripravené k potlesku klesli a celou operou sa vzniesol jeden spoločný, sklamaný vzdych. Šum, ktorý nastal, neprekvapil iba Priora, ale aj samotné publikum. No hviezdy operného neba znova vyšli a verne chránili renomé slávnej Scaly. Iba Benjamino Prior sa už zo svojej stoličky nepohol a smutne hľadel pred seba. Bolo mi ho ľúto a iste nie iba mne. V závere sa mu však ušlo dosť ovácií na to, aby naprádzno predsa len neodšiel. Vyriešil všetko skromným úsmevom...

Výnimočný koncert bol znova večerom hviezd: Freniovej, Gjaurova, Cappuccilliho, Luchettiho, ktorí akoby symbolicky priviedli na scénu svojich budúcich nástupcov — Salminena, Connellovú a Priora. Dali zaznieť nestárnucej sile spevu a hudby v plnej kráse a v plnom lesku nestárnucej Scaly. V parížskej Opere zažila opäť jeden zo svojich triumfov a Paríž znova zhlídal známych a vyhlídal si ďalších miláčikov.

Mám rád ten pocit, keď sa v opere tesne pred príchodom dirigenta intenzívne rozvíčujú orchestrálni hráči a v hľadisku vládne šum; keď sa rozdáva náhodné i nenáhodné úsmievy, neznámy sa prihovori neznámemu a priatelia si medzi sebou vymenia pár nesúvislých a známych viet. A potom tichnutie svetiel, jemné poklepanie paličkou o pult a prvé tóny, ktoré dobre poznáte, alebo aj nie, ale to nijako neprekáža, ste na chvíľu súčasťou čohosi zvláštne plného a posudzujúceho...

Také boli dva večery v parížskej Opere.

PETER ŠTILICHA

Zo zahraničia

Nový riaditeľom Veľkého divadla v Moskve sa stal 40-ročný Stanislav Lušin. Absolvoval moskovské konzervatórium a pôsobil ako violončelista. V posledných rokoch zastával vedúcu funkciu na Ministerstve kultúry ZSSR. Doterajší riaditeľ Georgij Ivanov prešiel do funkcie zástupcu ministra kultúry.

Na tohoročných Veľkonôrodných operných slávnostiach v Salzburgu tvorila dominantu Verdiho opera Don Carlos v hudobnom naštudovaní a inscenácii Herberta von Karajana.

Druhé tohoročné číslo švajčiarskeho hudobného časopisu „Schweizerische Musikzeitung“ je venované Edgardoovi Vareseovi. Niekoľko pozoruhodných článkov a štúdií zasvätené hodnotí jeho skladateľský odkaz.

Nedávna parížska premiéra dokončenej Bergovej opery Lulu (opera podľa poznámok o inštrumentácii dokomponoval rakúsky skladateľ Friedrich Cerha) vyvolala mimoriadnu pozornosť. Západoeurópska hudobná kritika vysoko hodnotí predstavenie a konštatuje, že režisér Patrice Chéreau, známy svojou progresívnosťou, tu opäť hŕi režijnou vynaliezavosťou a nezvyčajnou invenciou. V dokonalom sólistickom obsadení dominovala Teresa Stratas ako Lulu.

Nemecký tenorista Siegfried Jerusalem, ktorý svoju spevácku kariéru začal po predchádzajúcom pôsobení v divadelnom orchestri ako hráč na fagot, sa stále viac presadzuje na všetkých svetových operných scénach. Dňa 18. marca debutoval vo Viedenskej štátnej opere ako Wagnerov Parsifal. Túto úlohu má spievať aj na tohoročnom festivale v Bayreuthe, kde sa predstaví i ako Lohengrin.

Opera „Prísaha“ talianskeho skladateľa Saveria Mercadanteho (1795—1870) bude v budúcej sezóne koncertne predvedená vo Viedenskej štátnej opere. Mercadante je považovaný za Verdiho predchodcu, hoci nedosiahol jeho dramatickosti.

Americká sopranistka Margarethe Price spievala s veľkým úspechom titulnú úlohu Verdiho Aidy v Štátnej opere v Hamburgu. I keď ešte nedosiahla umeleckej úrovne svojej slávnej menovkyne Leontine Price, jej popularita má stále stúpajúcu tendenciu.

Peter Schreier spieval koncom marca vo Viedni málo uvádzaný cyklus 15 romancí op. 33 („Krášna Magalóna“) Johanna Brahmsa za sprievodu Irvina Gageho.

Monte Carlo oslávilo v januári storočnicu vzniku svojej Opery. Na programe slávnostného operného cyklu boli Pucciniho „Turandot“, Saint-Saënsa „Samson a Dalila“, Verdiho „Don Carlos“ a Wagnerova „Valkýra“.

Svetoznámy švédsky filmový a divadelný režisér Ingmar Bergman naštuduje r. 1980 v Bavorskej štátnej opere v Mníchove Offenbachovu „Hoffmanovu rozprávku“.

Letný operný festival vo Viedenskej aréne (12. júla až 2. septembra) ponúkne svojim návštevníkom v nových inscenáciách Pucciniho „Turandot“ s Hanou Jankú v titulnej postave a v režii známeho sovietskeho herca a filmového režiséra Sergeja Bondarčuka, Verdiho „Traviatu“, Boitovho „Metistofela“ so sovietskym basistom Jevgenijom Nesterenkom v titulnej postave a Čajkovského balet „Luskáčik“.

Opera v Kolíne nad Rýnom uviedla v západonemeckej premiére novú verziu opery „Omphale“ východonemeckého skladateľa Siegfrieda Matthusa. Libreto opery, ktoré spracováva námet z antiky, je dielom popredného východonemeckého dramatika Petra Haeksa.



Mirella Freniova



Nikolaj Gjaurov



Piero Cappuccilli



Veriano Luchetti

ZLATÝ VENIEC MESTA BRATISLAVY '79

Na počesť 35. výročia SNP, 34. výročia oslobodenia Bratislavy Sovietskou armádou a Medzinárodného roku dieťaťa uskutočnil sa v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie 1. apríla 1979 slávnostný koncert speváckych zborov o tohorodný Zlatý veniec mesta Bratislavy. Na slávnostnom koncerte sa predstavilo desať zborových telies, čo bolo z dramaturgického hľadiska rozhodne neúnosné. Pochopiteľne, že každé zborové teleso sa mohlo uviesť len dvoma, maximálne tromi skladbami, čo bolo zase primárne na objektívne posúdenie skutočných kvalít súťažiacich zborov. (V rozpätí necelých 10 minút sa vystriedal jeden spevácky zbor vrátane príchodu, odchodu, potlesku a konferovania...)

Slávnostný koncert speváckych zborov otvoril detský zbor Prvosienka pri ZDS Ružová dolina s dirigentkou T. Ružičkovou, ktorý sa predstavil skladbami V. Neumanna — Detský sviatok a I. Bázlika — 15 000 000. Pôsobivý a vtipný bol detský zbor I. Bázlika. Žiaľ, interpretácia oboch skladieb nebola na želateľnej úrovni.

Ešte bezradnejšie pôsobil Dievčenský spevácky zbor Mladost s dirigentom I. Hrdinom, ktorý sa predstavil skladbami B. Urbanca — Svadba a M. Nováka — Autostopárka. V oboch prípadoch išlo o veľmi pôsobivé zborové skladby, ktoré pri dobrej interpretácii môžu plne vyniknúť. Žiaľ, technicky a výrazovo nedotvorený prejav najmä v Urbanovej Svadbe značne oklieštil skladateľov tvorivý zámer.

O poznanie hodnotnejší bol výkon zboru Úsmev pri ZDS

Schiffelova s dirigentkou E. Martinkovičovou, ktorý sa predstavil skladbami M. Nováka — Naša budúcnosť a P. Siniavského — N. Peskova — Probužennaja pesenka. Možno jednoznačne konštatovať, že detské zborové skladbičky M. Nováka boli najväčším prínosom koncertu speváckych zborov. Invenčnosť a kompozičná zrelosť vtláča každej skladbe pôsobivú neopakovateľnosť a presvedčivosť. Pri hodnotení interpretácie výkonu zboru Úsmev musíme opäť konštatovať, že bez dôkladnej hlasovej prípravy sa nemožno dopracovať k výraznejším umeleckým výkonom.

Zbor Slniečko s dirigentom J. Svitekom sa predstavil skladbami M. Nováka — Bratislava, A. Zemanovského — Mlyn a I. Žakoviča — Vlak. Skladba M. Nováka bola opäť dramaturgickým prínosom a po interpretácii stránke vyznela najpresvedčivejšie. J. Svitek je typom dirigenta, ktorý dokáže tvoriť pristupovať k interpretácii a zmocniť sa každého diela muzikálne. Práca s detailom a jeho dotvorením ostáva však neraz nepovšimnutá, čo sa markantne prejavilo najmä v Zemanovského skladbičke Mlyn a v kompozične nie veľmi presvedčivej Žakovičovej skladbe Vlak.

V poradí piatym účinkujúcim bol Miešaný zbor Konzervatória v Bratislave s dirigentom D. Billom, ktorý sa poslucháčom predstavil Dvořákovou skladbou — Napadly písne a dvoma skladbami I. Zeljenkoviča — Sladké mlyny klepocí a Nežná, krehká, krásna. S interpretáciou Dvořáka možno súhlasiť tak po stránke výrazovej ako i technickej. Invenč-

né bohatstvo tohto diela strhlo miešaný zbor Konzervatória k peknému výkonu. Žiaľ, toto konštatovanie sa nevzťahuje na interpretáciu dvoch Zeljenkovských zborových skladieb, v ktorých technická nepresvedčivosť, ako i timbrová nesúrodosť boli prekážkou obsahového zmocnenia sa diela.

Obdiv a uznanie možno vysloviť Akademickému zboru pri PKO v Bratislave s dirigentom J. Potočiarom, ktorý sa predstavil skladbami A. Agofonikova — Dorožnaja, I. Hrušovského — Nebanova by a V. Felixa — Matka a vlast. Každá z interpretovaných skladieb mala svoju špecifickú atmosféru a vyhranenosť. Do detailu prepracovaná koncepcia jednotlivých diel bola podložená spontánnym muzikálnym prejavom.

Na slávnostnom koncerte speváckych zborov sa predstavil i Miešaný zbor bratislavských učiteľov s dirigentmi A. Vykudalom a E. Gálikom. V podaní bratislavských učiteľov sme si mali možnosť vypočuť Dvořákov miešaný zbor — Žitné pole a prekásne dielo D. Šostakoviča — Popravený. Vykudalova koncepcia Dvořáka bola výrazovo i dynamicky predimenzovaná, Gálíkova koncepcia Šostakoviča bola zase po výrazovej stránke nedotvorená; chýbala predchovnosť pre Šostakoviča tak príznačná a v interpretácii jeho diel nepostrádateľná.

Kritické slová je potrebné vysloviť i na adresu mládežníckeho speváckeho zboru Carmina Juventae s dirigentkou N. Rakovou. V podaní tohto vokálneho telesa sme si mali možnosť vypočuť Burlasovu skladbu Mamka a Zeljenkovu Riekanku. V oboch prípadoch bola interpretácia technicky a výrazovo nedotvorená a bezfarebná. Burlasova skladba bola stroho odspievaná, bez výrazu a vnútorného zanietenia; v Zeljenkovských Riekankách poslucháčovi chýbala zasa hlasová kultúra, teda hlavne to, čo robí zborový spev krásny a príťažlivý.

Po dramaturgickej i interpretácii stránke bolo veľmi hod-



Bratislavský detský zbor pri MDKO s dirigentkou E. Šarayovou-Kováčovou pri svojom vystúpení. Snímka: M. Brtva

notné vystúpenie Bratislavského komorného zboru pri MDKO s dirigentom L. Holáskom. Na programe odzneli dve diela I. Hrušovského — Keď sa pôjdem a Dithyramb a Častušky O. Kolovského. Interpretácie najpôsobivejšie vyznel Hrušovského Dithyramb, skladba vyznačujúca sa hudobnou krásou a kompozičným majstrovstvom.

Skutočným vyvrcholením slávnostného koncertu bolo vystúpenie Bratislavského detského zboru pri MDKO s dirigentkou E. Šarayovou-Kováčovou. Na koncerte odzneli diela D. Kabalevského — Dobrá noc, A. Zemanovského — Sen partizána a M. Zedníka — Písničko, pojd si s námi hrať. Intonačná čistota, pekná artikulácia a hlasová kultúra pôsobili jedinečne. Šarayová-Kováčová jednoducho vie s ľudským hlasom pracovať a formovať ho do prirodzenej krásy. Kabalevského skladba bola interpretačne umocnená detailným, dynamickým a muzikálnym dotvorením. Expresívne vyhranená Zemanovského skladba kiadla dôraz na farebnú a dynamickú diferenciáciu a záverečnú Zedníkovu skladbu plnú optimizmu zvýraznil spontánnym interpretáciou prejav a príkladnú muzikalitu tohto detského zboru.

Právom bola preto cena za najlepší ideovo-umelecký program a jeho interpretáciu udeľená Bratislavskému detskému zboru pri MDKO. Cenu za štýlovú interpretáciu zborovej tvorby 20. storočia udelila porota Akademickému zboru pri MDKO. Ceny za hodnotnú umeleckú interpretáciu zborovej tvorby získali Bratislavský komorný zbor pri MDKO a Carmina Juventae. Spevácky zbor súboru Slniečko získal cenu za najlepší prednes angažovanej skladby k výročiu oslobodenia Bratislavy. Diplom za aktívny prínos pre rozvoj zborového spevu v Bratislave udelila porota Miešanému zboru Konzervatória a Dievčenskému speváckemu zboru Mladost. Miešaný zbor bratislavských učiteľov získal cenu za interpretáciu sovietskej skladby. Zlatý veniec porota v tomto roku udeľila.

Udeľovanie cien „plným priehrdím“ však nástojčivo vyvoláva otázku či umelecká kvalita jednotlivých zborov bola náležite oddiferencovaná. Veď ceny by mali patriť len tým najlepším. Ak teda voláme po kvalite oceňujeme a dištancujeme ju od priemeru, aby sme jej neubližili a nevzali jej vietor z plachiet. IGOR BERGER

Cesty k našim severným susedom



JUDr. B. Demo, riaditeľ Slovkoncertu (vľavo) a E. Werther, riaditeľ zábavného úseku KA-DDR pri podpísaní protokolu. Snímka: M. Brtva

Koncom februára t. r. uskutočnilo sa v Bratislave medzištátne protokolárne rokovanie medzi československými umeleckými agentúrami Pragokoncert, Slovkoncert a umeleckou agentúrou Nemeckej demokratickej republiky Künstler-Agentur der DDR o vzájomnej výmene umelcov a umeleckých telies medzi našimi dvoma spriatelnenými socialistickými krajinami. Toto rokovanie nadviazalo na doterajšie mimoriadne dobré skúsenosti pri vzájomnej výmene umelcov a telies, čoho dôsledkom je nielen plodná konfrontácia, ale predovšetkým obojstranný úžitok pri rozvoji a skvalitňovaní koncertného života v oboch krajinách. K tomu treba dodať, že NDR je zo socialistických krajín na prvom mieste, pokiaľ ide o počet umelcov a telies vystávaných našimi umeleckými agentúrami do zahraničia. Do NDR odchádzajú českí a slovenskí interpretáci umelci nielen na krátkodobé umelecké turné, či jednotlivé vystúpenia, ale prijímajú tu aj dlhodobé angažmány či už ako orchestrálni hráči alebo členovia spevoherných divadiel.

Na programe tohtoročných protokolárnych rokovaní bolo aj zabezpečenie veľkolepeho koncipovaného podujatia, pripravovaného pri príležitosti 30. výročia vzniku NDR, ktoré sa uskutoční v júni t. r. v tomto mesiaci (približne v čase od 15.—23. júna 1979) uskutočnia sa totiž na území oboch krajín Dni priateľstva a kultúry. (Do NDR na tento týždeň odcestujú o. i. Peter Toperczer, Jozef

Chuchro, František Jilek, Brigita Sulcová a ďalší.) Na našich koncertných podujatiach v tom istom čase privítame prominentných umelcov z NDR — bude to napríklad dirigent Volker Rohde, klaviristka Annerose Schmidtová, sopranistka Renate Frank-Reineckeová. Nesporne najväčšou kultúrnou udalosťou počas Dní priateľstva a kultúry bude u nás vystúpenie berlínskej Komickej opery (pravdepodobne v Prahe a Bratislave) a u našich priateľov zasa účinkovanie opery pražského Národného divadla.

Umelecké agentúry oboch krajín organizujú zabezpečujú vystúpenia umeleckých telies, ktoré sú do zahraničia vysielané v rámci plnenia článkov kultúrnej dohody. Medzi akcie tohto druhu bude patriť ešte tohto roku vystúpenie Rozhlasového symfonického orchestra Berlín, tiež Thomanerchoru na Bachových slávnostiach v Bratislave, ktoré budú tohto roku súčasťou BHS. Ešte v tomto roku má k nám z NDR prísť Symfonický orchester Berlín. Z plánu na rok 1980 spomeňme aspoň účinkovanie dvoch najvýznamnejších telies — bude to Státna kapela z Drážďan a Balet Nemeckej štátnej opery z Berlína.

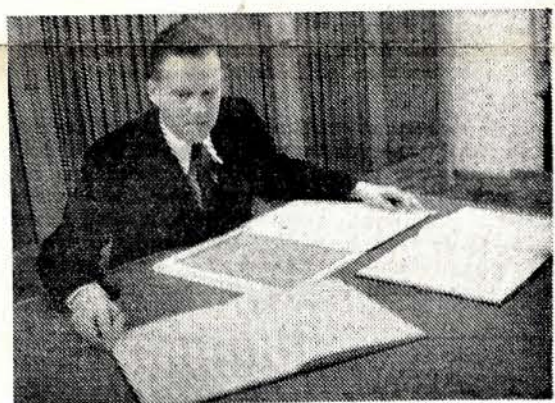
Z Československa v roku 1979 odíde na umelecký zájazd Symfonický orchester hl. mesta Prahy FOK, Pražskí madrigalisti, naša Lúčna a z divadelných súborov Cínoberní klub, pražské Kreslené divadlo a Kapesní divadlo. V roku 1980 plánuje sa zájazd Českej filharmónie s dirigentom Václavom Neumannom a niekoľko predstavení pražského Divadla na Vinohradech. Väčšina našich telies bude účinkovať v rámci Berliner Festtage.

Bohatá a obsiahla je tá časť protokolu, ktorá sa zaoberá vystúpeniami instrumentalistov, vokálnych umelcov a dirigentov v NDR a naopak interpretáciou umelcov a menších komorných telies z NDR u nás. Z CSSR do NDR vycestuje do prvej polovice roku 1981 asi 120 koncertných umelcov a z NDR u nás vystúpi asi 70 umelcov.

Pokiaľ ide o našich umelcov, o ktorých majú v NDR záujem, spomeňme aspoň niekoľkých zo Slovenska: (zreteľne väčšiu časť tvoria českí umelci) Ida Cernecká, Magdaléna Hajóssyová, Peter Michalica, Vladislav Brunner, Marián Lapšanský, Ľuba Baričová, Klára Havlíková, J. M. Händler a P. Kováč, Ferdinand Klinda, Ladislav Slovák, Zdeněk Bílek, Andrea Šestáková. Pokiaľ ide o umelcov z NDR zaznamenajme aspoň mená niektorých dirigentov: Günther Herbig, Peter Schreier, Herbert Kogel, Thomas Sanderling, Hans-Peter Frank.

M. P.

IVAN BALLO — najvýznamnejší slovenský hudobný kritik medzivojnových rokov bol by sa 7. apríla t. r. dožil svojich sedemdesiatich narodenín. Svoje bohaté muzikologické a filologické vedomosti, estetické cítěnie, vysokú umeleckú náročnosť a nekompromisnosť dal do služieb boja za modernú a pokrokovú orientovanú slovenskú hudobnú kultúru, ktorá sa práve v tridsiatych rokoch začala utvárať. Ako erudovaný a rozhladený kritik stal sa dôstojným kritickým partnerom novonastupujúcej generácie slovenských skladateľov, ktorá i jeho pričinami položila základy modernej slovenskej národnej hudby. Poznal sa osobne s najvýznamnejšími osobnosťami vtedajšej slovenskej a českej hudobnej kultúry — J. L. Bellom, F. Kafendom, A. Albrechtom, A. Moyzesom, E. Suchom, O. a K. Nedbalom, V. Novákom, J. Sukom, V. Tichom — ich dielo sú-



tavne prebojoval do povedomia slovenskej kultúrnej verejnosti. Ako hudobný referent Slovenských pohľadov, Slovenskej politiky, Slovenského denníka, revue Tempo, ako spolupracovník Lidových novín a pražského týždenníka Jednota napísal v rokoch 1926-38 vyše tisíc kritických článkov a recenzií, ktoré sú nielen verným obrazom vtedajšieho operného a koncertného života Bratislavy, ale i dokla-

dom jeho estetických názorov, kritickéj erudovanosti a náročnosti. Bol prvým slovenským hudobným kritikom, pre ktorého sa stala kritika nie doplnkovým zamestnaním, ale životným povolaním. Za dvanásť rokov kritického vykonávaní v slovenskej hudobnej kultúre kus záslužnej, priekopníckej práce, ktorú v dňoch jeho nedožitých jubilejných narodenín opäť s vďakou oceňujeme.

Konkurz

Vedenie Státnej filharmónie v Košiciach vypisuje konkurz na obsadenie volných miest v skupine trúbok, hobojev, 1. huslí, 2. huslí.

Podmienka prijatia: absolútium konzervatória alebo VŠ umeleckého smeru. V priebehu 2—3 rokov možnosť získania rodinného hytu.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník 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. Bazin, E. Čížak, prom. hist. L. Dóša, M. Jurkovič, A. Luknár, prom. ped., Z. Mikula, PhDr. M. Palovič, MUDr. G. Papp, M. Šulc, Bohumil Trnečka, Bartolomej Urbanec. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 893 36 Bratislava, telefón 338 234. Administrácia: vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13, 893 36 Bratislava. Tlačňa Nitranské tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Oštré expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV., 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART, úč. spol., Leningradská ul. č. 11/I., 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2,— Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

Čo dal Antonín Dvořák svetovej hudbe

V Čechách sa len veľmi pomaly udomácňuje vedomie skutočnosti, že Antonín Dvořák nie je len najhranejším českým skladateľom za hranicami, ale že je vôbec najznámejším českým umelcom všetkých odborov a všetkých čias vo svete.

Málo sme sa doteraz zaoberali otázkou, prečo je tomu tak; skutočnosť, že napríklad v r. 1978 uvádza svetová štatistika gramofónových nahrávok Dvořáka — ako najfrekventovanejšieho českého skladateľa — na 10. mieste medzi skladateľmi vážnej hudby, že britská štatistika z r. 1963 ukazuje, že Dvořák bol na koncertných programoch Festival Hall na 3. mieste za Beethovenom a Mozartom, že vo svete je k dispozícii už niekoľko úplných nahrávok všetkých jeho deviatich symfónií a dva komplety jeho sláčikových kvartetov atď. — to všetko by bolo naivné vysvetľovať tým, že mal šťastie na dobrého zahraničného vydavateľa (vyvracia to už púhy pohľad na Simrockove vydavateľské katalógy, ktoré dokazujú, že tak ako o propagáciu Dvořáka, snažil sa aj o propagáciu iných skladateľov, z ktorých okrem Brahmsa už dnes prakticky nikoho nepoznáme).

Napriek tomu, že Dvořák je toľko hraný, stále ešte medzi muzikológmi, predovšetkým zahraničnými, preživa názor, že tu ide iba o nesmierne talentovaného, nacionálne a exoticky zafarbeného primitíva, ktorý nebol schopný umeleckej reflexie a jednoducho spieval „tak, ako mu zobák narástol“. Vinu na tomto názore majú práve tí muzikológovia a estéti, ktorí vnímajú hudbu len intelektuálne a predovšetkým prostredníctvom nejakého sprievodného slova. Pretože Dvořák — dobre vediac, že mu chýba dar slova a ostatne pohŕdajúci špekulatívnym „povídaním“ o hudbe — im sám nechal komentujúci kľúč, nepropagoval svoje umelecké závery, nekomentoval slovami všetku hĺbku a bohatstvo svojho umeleckého a ľudského sveta, domnievali sa, že tento svet neexistuje, alebo že je veľmi prostý. Tento nedostatok autorských výkladov a odhaľovania zámerov však vôbec neprekáža tomu, aby Dvořák pochopil hudobníci a srdcom vnímajúci poslucháči; odlišť prameni taký nepomer medzi láskou a záujmom skutočných záujemcov a konzumentov hudby a prezieravým postojom väčšiny zahraničných (a kedysi i niektorých českých) muzikológov.

A predsa cenu umeleckého diela určuje predovšetkým jeho rýdza uskutočnená umelecká podstata a nie proklamované závery; preto prežívajú i niektoré diela, ktorých — kedysi vedcami tak oceňovaná — pseudofilozofická mimohudobná konštrukcia vyprchala a odumrela. Platí to napríklad o veľkých novoromantikoch, u ktorých si dnes ceníme plnosť hudobného substrátu ich diela a nad ich mystickým, symbolistickým, či iným literárnym modelom sa dnes už len zhovievavo usmievame.

Až v poslednom štvrtstoročí sa začínajú množiť vedecky fundované hlbšie pokusy splatiť tento dlh, vyrovnat nepomer najmä čo sa týka zahraničnej hudobnej vedy — nepochybne tu vedú Angličania, zatiaľ čo Nemci a Američania začínajú svoje manko likvidovať iba teraz. Je však paradoxné, že nakoniec je to Gerald Abraham, ktorý — po Johnovi Claphamovi venujúcomu sa analýze vzniku hlavných Dvořákových diel na zá-



klade porovnávaní skíc — opäť činí krôčik dopredu a ukazuje českým muzikológom ďalšiu, i keď len čiastočnú, cestu, ktorú by bolo treba spracovať: inšpiráciu básnickým slovom v ďalšom Dvořákovom zdanlivo „absolútnom“, neprogramovom cykle, Legendách, op. 59. A tak tiež samotný názov novej štúdie mladého amerického muzikológa, Davida Beveridgeho, je veľmi výrečný a charakteristický: Rafinovaný primitivizmus — význam pentatoniky v Dvořákovom Americkom kvartete.

Dvořákov význam a jeho sila v kontexte svetovej hudby 19. storočia spočíva predovšetkým v tom, ako sa vedel — vedľa Johanna Brahmsa, a strhujúcou vitalitou svojej hudby vlastne ešte viac než on — postaviť za samostatné, nezastupiteľné poslanie „čistej“ hudby, hudby plnej a rýdzej, nenatahovanej na apriorne kopytá estetických a pseudofilozofických teórií alebo literárnych predloh, ale pritom samozrejme nesmierne obsažnej svojou výpoveďou o vnútornom a vonkajšom svete skladateľa (pretože bez takejto výpovede niet žiadneho skutočného umeleckého diela). Až po dvojacom poznaní — jednak pozoruhodného skladateľovho vývoja od úplného uchvátenia lisztovským a wagnerovským novoromantizmom (o ktorom svedčia i jeho rané kvartety a symfónie a prvé operné diela) k tvorbe v duchu národného a klasicisticky vyrovnanom, v ktorej ešte pred Brahmsom mal na neho najväčší vplyv Bedřich Smetana, a — v inom rozmere — po poznaní jeho úpornej sebakritickej práce na diele od prvých skíc až k partitúre, v ktorej opäť neváha znovu a znovu prepracovávať (nebojíme sa tu viesť paralelu s tvorivým procesom Beethovenovým) — až po tomto poznaní môže i muzikológ pochopiť, čo je citlivému uchu nezataženému predsudkami jasné okamžité: že tu ide o zjav prvoradého významu, osobnosť zásadnú a mocnú, tvorca, ktorého dielo si samo vytvára svoj existenčný priestor už zaznením prvého tónu, svoju zákonitosť celým rozvojom svojej stavby, svojou hlbokou ľudskou platnosťou, celým myšlienkovým zázemím človeka, ktorého tvorba vyvierá z toľkých prameňov široko a intenzívne žitého života. Dvořák — a tu je väčší než

Brahms, skladateľ nepochybne vyhrúsenejší a sústredenejší, avšak nazierajúci na svet skôr ako filozofujúci pustovník — sústredil v sebe bohatstvo kontrastných životných zážitkov práve vďaka tomu, že bol schopný ich trpkú chuť a poddať sa im; nesmie nás tu mýliť hradba mlčanlivosti, zdánlivá uzavretosť, nedostatok slovných komentárov, ostýchavosť pred slovom, ktoré dokáže odhaliť najvzácnejšie stránky ľudského vnútra.

Život, ktorý tak dychtivo prežíval rovnako v lesoch a luhoch svojej vlasti ako i v spoločenských salónoch (nesmieme zabúdať, že sa horlivo zúčastňoval na pražskom spolkovom a spoločenskom živote, napokon bol svagrom významného príslušníka starej českej šľachty grófa Václava Kounica, ktorý bol súčasne sociálno-demokratickým predbojovníkom českého robotníckeho hnutia), rovnako tak v milovanej Prahe, v ktorej prežil viac než 40 rokov, v zátíši svojho letného domu na Vysoké, ako i na početných a ďalekých cestách cudziny, to všetko sa objavuje ako „nájdenny čas“ v jeho diele (aby sme sa vyjadrili Marcelom Proustom), ktoré je vlastne jeho spovedou, denníkom, životom v najvlastnejšom zmysle slova.

Ved i tá jeho záľuba vo vtedajšej najmodernejšej technike, lokomotívach a lodiach, nad ktorou sa nechápavci zhovievavo usmievali, ukazuje šírku jeho ľudských záujmov a má svoj pendant i v jeho hudobnej tvorbe, v ktorej — hoci si to súčasníci nepovšimli, pretože im to skladateľ nezavesil na nos — si všimol a využíval všetko to najmodernejšie, čo odpovedalo umeleckému konceptu jeho diel (kontrabasový klarinet v opere Čert a Káča je, pokiaľ viem, zatiaľ jediným využitím tohto nástroja v českej hudbe, päťstrunový kontrabas v Karnevale a iné). O tom, s akým záujmom sledoval tiež súčasnú svetovú tvorbu svedčí trebárs klavírny výťah Charpantierovej Louisy s jeho vlastnými poznámkami (1903), o neustálom prehľbovaní vzdelania svedčí jeho štádium latinčiny, s ktorým začal v šesťdesiatich rokoch, kedy pocítil, že mu nestačí len zbežné rozumiť liturgickým textom, o jeho vnímavosti pre myšlienkovú abstrakciu svedčí napríklad okomentovaný zápis výrokov prof. Krejčího (1899).

Najväčším omylom, vyplývajúcim z chybného zorného uhla, bolo považovanie Dvořáka za „protivývojový“, „konzervatívny“ zjav. Naopak, v dobe kedy sa poddanstvo hudby v diktatúre literatúry, mýtu, prechodných filozofických koncepcií pokladalo za konečný vrcholný stav vývoja, mal odvahu (pravda opäť podporená príkladom Brahmsa) poukazať ďalej, k ďalším štádiám vývoja, k novoklasicizmu Stravinského a Martinů, ale i k „hudbe života“ Leoša Janáčka, inak veľkého Dvořákovho obdivovateľa a prvého analytika jeho symfonických básní.

Ale i veľký tvorca žijúci v inom myšlienkovom svete, Gustav Mahler dobre cítil ten prameň živej vody zuriaci v Dvořákovom diele; pokladal si za česť premiérovu uviesť jeho Písne bohatýrské a usiloval sa — žiaľ, márne — predviesť vo Viedni Rusalku. Ale predovšetkým počujeme ozvenu Dvořákovho diela i v niektorých jeho symfóniách, či už v tónoch dramatických a baladických, alebo v tých, ktoré evokujú vôňu rodnej zeme.

Dvořákov odkaz sa stáva čoraz vo väčšom meradle majetkom celého sveta. Už nielen posledné tri symfónie, ale i niektoré z predchádzajúcich, a obdobne tu platí aj o jeho dielach komorných; už nielen jeho mohutné kantátové fresky — Stabat mater a Requiem — ale i voľakedy tak podceňované operné dielo, aspoň to libretisticky najživotejšie z neho. Už nielen jeho violončelový koncert, ale i husľový a v poslednom čase i klavírny, a i diela intímne, piesňové či klavírne, nachádzajú čoraz širší ohlas a uplatnenie. Pochopenie, že táto tak bezprostredne pôsobiaca (i keď mnohokrát úpornou prácou vznikajúca) hudba, výraz umelca tak ľudsky bohatého a úplného, a súčasne i evokácia života, plného krás a múdrosti, vytvára most medzi veľkými Majstrami klasicizmu a dneškom, ale taktiež medzi národmi tým, že ukazuje všepjatnosť základných ľudských nádejí, šťastia a bolesti — toto pochopenie upevňuje ďalej a ďalej Dvořákovu postavu v celom kontexte hudobných dejín. JARMIL BURGHAEUSER

Návšteva Antona Brucknera v Bratislave

V nedeľu ráno, 27. apríla 1890, o 8. hodine 25. minúte odcestoval Anton Bruckner rýchlikom z Viedne do Bratislavy, aby sa tu zúčastnil predvedenia svojej Siedmej symfónie E dur. Sprejádzali ho štyria členovia viedenskej Spoločnosti R. Wagnera s jeho predsedom Jozefom Schalkom (1857—1900), profesorom hudby, ktorý patril spolu so svojím bratom, neskôr významným dirigentom Franzom Schalkom a s Ferdinandom Löweom medzi mladých propagátorov Brucknerovej hudby. Bruckner a jeho priatelia prišli do Bratislavy na pozvanie Jozefa Thiard-Laforesta, vynikajúceho dirigenta bratislavského cirkevného hudobného spolku (ďalej CHS), na čele ktorého stál v r. 1881 až 1897. J. Thiard-Laforest, rodák z Podunajských Biskupíc, bol v rokoch 1878—1881 dirigentom hudobného spolku v hornotakúskom Linči a bol v priateľskom vzťahu s Brucknerom. V korešpondencii z roku 1890, uverejnenej J. N. Batkom po smrti Thiard-Laforesta v bratislavskej tlačí, si 66-ročný Bruckner so 49-ročným Thiard-Laforestom tykal. Z tejto korešpondencie i z uverejnených telegramov som čerpal presné časové údaje o Brucknerovej ceste do Bratislavy.

V Československém hudebním slovníku (Praha 1965, 2. zväzok), sa pod heslom Thiard-Laforest (šifra autora Z. H.) nesprávne uvádza, že v Bratislave predviedol za prítomnosti Brucknera jeho Štvrtú symfóniu. Chyba vznikla zrejme na základe niektorých ročeniek CHS, v ktorých sa píše o uvedení Brucknerovej

symfónie Es dur v Bratislave, namiesto správneho E dur. Tento chybný údaj sa vyskytuje aj v zaujímavom článku J. Točfousa, basistu a bývalého archivára CHS, v Pressburger Zeitung z r. 1927, kde písal o histórii CHS.

Koncert sa konal 27. apríla 1890 o jedenástej hodine dopoludnia v koncertnej sieni Zupného domu (v dnešnej budove SNR na Októbrovom námestí). Vlak došiel podľa údajov vtedajšieho cestovného poriadku o 9. hod. 57. min.

Koncertu predchádzala spomenutá korešpondencia, v ktorej Bruckner o. i. písal o probléme tzv. Wagnerových túb v siedmej symfónii. Bruckner odporučil objednať výborných hráčov z viedenskej opery ako to spravili v Štajerskom Hradci alebo nahradiť Wagnerove tuby lesnými rohmi, ovšem s potrebou transponovania hlasov, ako postupoval pri premiére tejto symfónie mladý Artur Nikisch r. 1884 v Lipsku...

Pri preštudovaní hlasov tejto symfónie v archívnej pozostalosti CHS uloženej v Archíve mesta Bratislavy som zistil, že na rozdiel od ostatných hlasov zostali hlasy kvarteta Wagnerových túb bezručne písaných poznámok a miesto nich sú vložené, rukou písané transponované hlasy pre basové krídlovky, ktoré zrejme hrali členovia posádkovej hudby. Thiard-Laforest teda zvolil druhú alternatívu, navrhnutú skladateľom.

Predvedenie tejto závažnej Brucknerovej symfónie, ktorej Adagio Bruckner dokomponoval pod dojomom správy o smrti R. Wagnera v Benátkach, bolo



Anton Bruckner

druhé na území bývalého Uhorska (po Budapešti r. 1888 pod taktovkou Sándora Erkelu) a druhé na území dnešnej ČSSR (po Prahe r. 1889 pod taktovkou Karla Mucka). Bratislavské predvedenie Brucknerovej Siedmej sa neuvádza v žiadnej monografii o Brucknerovi, ani v podrobnom zozname predvedení všetkých Brucknerových skladieb do r. 1911, uverejnenom v mnohozväzkovom diele A. Göllericha, doplnenom M. Auerom.

V deň koncertu bol v bratislavských

novinách uverejnený obsahlivý životopis Antona Brucknera a potrebný komentár k jeho Siedmej symfónii.

Koncert otvorila Berliozova predhra k opere „Benvenuto Cellini“. Ďalej nasledovala kantáta Thiard-Laforestu „Ozvena“, ktorej sopranové sólo zaspievala známa bratislavská speváčka Fanny Kovátsová a potom už nasledovala Siedma symfónia Brucknera. Thiard-Laforest dirigoval celý koncert spamäti.

Kritika, ktorá vyšla už deň po koncerte, píše o strhujúcom výkone a o búrlivých ováciach pre skladateľa. Používa o. i. pre vtedajšiu dobu typické vzletné slová ako „na jeho tvári (t. j. Brucknera) žiarí zora šťastia a slobody a toto je svetlom a teplom, ktorými vyžarujú luče jeho hudby do srdca poslucháčov...“

J. Točfous si pamätal na komicko-dojímavú scénu, príznačnú pre Brucknerovu plachú a skromnú povahu. Pri odovzdávaní vavrínového venca na koncertnom pódiu, sa Bruckner zdráhal tento prijať a podal ho dirigentovi, ten, pochopiteľne, vrátil veniec skladateľovi, čo sa ešte niekoľkokrát za smiechu obecenstva opakovalo.

Bruckner sa pravdepodobne ešte toho dňa vrátil do Viedne, o jeho prípadných ďalších návštevách v Bratislave nemáme správy.

Podľa Brucknerovho listu zo 7. mája 1890, adresovaného Thiard-Laforestovi, v ktorom ho Bruckner oslavuje ako „najlepšieho priateľa a najšťastnejšieho priaznivca“, mala sa v Bratislave ešte toho roku uvádzať jedna z Brucknerových omší. Skladateľ zaslal partitúru Thiard-Laforestovi, avšak predvedenie sa neuskutočnilo.

Osobná prítomnosť Antona Brucknera na predvedení jeho Siedmej symfónie v bratislavskom Zupnom dome patrí medzi významné epizódy hudobnej histórie Bratislavy.

GABRIEL DUŠINSKÝ