

HUDOBNÝ ŽIVOT 79

Ročník XI.
10. XII. 1979
2.— Kčs

23

Šesť úspešných desaťročí

JUBILEUM BRATISLAVSKÉHO KONZERVATÓRIA

Oslavy 60. výročia vzniku najstaršieho hudobného učilišta na Slovensku — Konzervatória v Bratislave, ktoré pripadá na 9. novembra, sa začali 12. novembra 1979 v koncertnej sieni školy Slávnostnou pedagogickou radou za účasti pedagógov, žiakov a absolventov školy ako i mnohých významných hostí.

Na Slávnostnej pedagogickej rade boli prítomní vedúci oddelenia ÚV KSS I. Litvaj, minister školstva SSR prof. Ing. J. Buša, CSc. a predstavitelia stranických a štátnych orgánov Bratislavy. Jubilujúcu školu pozdravili predseda ÚV ZSSS národný umelec A. Očenáš a predseda ZSS národný umelec E. Suchón. Slávnostné prejavy predniesli minister školstva SSR prof. Ing. J. Buša, CSc. a riaditeľ bratislavského konzervatória dr. Z. Nováček, CSc. (pozn. red.: oba prejavy publikujeme v plnom znení). V mene ÚV KSS blahoželal učiteľom, žiakom i absolventom školy I. Litvaj a zároveň im odovzdal pozdravný list člena Predsedníctva ÚV KSC, prvého tajomníka ÚV KSS J. Lenárt. Ocenením úspechov šiestich desaťročí školy boli pozdravné listy predsedu Slovenskej národnej rady V. Salgo-



Pohľad na účastníkov Slávnostnej pedagogickej rady, ktorá sa konala 12. novembra t. r. v koncertnej sieni konzervatória.

vča, ministra kultúry SSR národného umelca M. Válka ako i list MV KSS v Bratislave. Na Slávnostnej pedagogickej rade sa zúčastnili aj zástupcovia konzervatorií z Brna, Košíc a Žiliny.

Pri príležitosti jubilea prevzali niekoľkí pedagógovia štátne a rezortné vyznamenania.

(O ďalšom priebehu osláv jubilea Konzervatória píšeme na inom mieste.)

Bratislava, 12. novembra 1979

Vážení súdruhovia,

pri príležitosti 60. výročia založenia Vašej školy Vám úprimne a srdečne blahoželám v mene Ministerstva kultúry Slovenskej socialistickej republiky i v mene svojom.

Činnosť Vašej školy je zameraná na výchovu mladých adeptov hudobného a tanečného umenia, zasluhuje si plné uznanie a vďaku. Veď od odbornej a politickej pripravenosti mladej umeleckej generácie závisí ďalší rozvoj slovenského hudobného umenia, ktoré je významnou súčasťou našej socialistickej kultúry.

Dovoľte poďakovať sa všetkým pedagógom i pracovníkom, ktorí sa podieľali a podieľajú na úspešnej činnosti Vašej školy. Do ďalších rokov Vám všetkým želim veľa pracovných tvorivých i osobných úspechov.

So súdružským pozdravom
Národný umelec, Miroslav Válek
minister kultúry SSR

Bratislava, dňa 12. novembra 1979

Vážení súdruhovia,

dovoľte mi, aby som Vám a Vaším spolupracovníkom čo najsrdečnejšie zablahoželal k významnému jubileu Vašej školy — 60. výročiu jej založenia.

S radosťou využívam túto vzácnu a milú príležitosť, aby som Vám, pedagogickému zboru a celému kolektívu pracovníkov Štátneho konzervatória v Bratislave vyslovil uznanie a úprimné poďakovanie za vykonanú prácu v záujme rozvoja našej socialistickej hudobnej kultúry a umenia.

Do ďalších rokov Vašej činnosti Vám prajem nové úspechy a tvorivý zápal i veľa radosť a pohody v osobnom živote.

Váš
V. Salgovič,
predseda Slovenskej národnej rady



Minister školstva SSR prof. Ing. J. Buša, CSc. pri slávnostnom prejave.

Vážené súdružky a súdruhovia,
vážení hostia,
milí mladí priatelia,

dovoľte mi, aby som vás v mene nášho ministerstva i v mene svojho srdečne pozdravil pri príležitosti 60. výročia vzniku vašho konzervatória — prvej hudobnej a dramatickej školy na Slovensku: aby som vám s vďakou za vašu doterajšiu obetavú a úspešnú pedagogickú prácu zaželal nové úspechy v príprave socialistických umelcov a pri rozvoji socialistickej kultúry.

Stovky absolventov, ktorí sa stali tvorcami a nositeľmi slovenského novodobého a osobitne socialistického hudobného, tanečného a divadelného umenia, ba z ktorých mnohí patria k najprednejším predstaviteľom súčasného európskeho umenia a tvorby, sú najlepšími dôkazmi doterajšej cieľavedomej pedagogickej práce a vysokej úrovne umeleckej prípravy na bratislavskom konzervatóriu.

Uvedomujúc si tieto úspechy a skutočnosť, že dnes bratislavské konzervatórium patrí medzi najmodernejšie v Európe, v tento slávnostný deň nám, súčasne prichádza na um želanie obdivovateľa slovenskej ľudovej piesne a bojovníka za hudobnú školu na Slovensku Aloisa Kolísku, ktoré vyslovil v parlamentnej reči v revolučnom Národnom zhromaždení: „...aby i vláda i snemovňa, pravda, až budúca, mali čo najväčší záujem na povznesení hudobného života slovenského, na povznesení Hudobnej školy v Bratislave, aby, pomocou umeleckých činiteľov Hudobná škola v Bratislave čo najskôr sa rozvinula na ústav čo najväčší a najkrajšie zariadený a aby za hmotnej pomoci vlády bola premenená na slovenské konzervatórium.“

Pamätníci školy iste najlepšie vedia, aký ťažký bol boj za dosiahnutie tohto cieľa v buržoáznej republike. Aké veľké finančné, priestorové a materiálne ťažkosti v tomto období musela škola prekonávať v úsilí o kvalitné zabezpečenie umelecko-pedagogického procesu. Napriek týmto ťažkostiam, zásluhou vysokého umeleckého a pedagogického majstrovstva učiteľov, ich lásky k hudbe a slovenskej mládeži, na bratislavskom konzervatóriu sa začal rozvíjať talent a tvorivé schopnosti takých umelcov ako Eugen Suchón, Andrej Očenáš, Alexander Moyzes, Dezider Kardoš, Zdenko Mikula, Teodor Hirner, Stefan Hoza, Margita Česányiová, Tibor Andrašovan a ďalší, ktorí sa stali neodmysliteľnou súčasťou našej slovenskej hudobnej kultúry. V každom úspechu, ktorý dosiahli, v každom diele a umeleckom počine, ktorým obohatili život našich národov, treba vidieť aj výsledok práce školy.

Preto dnes s vďakou a úctou spomíname na všetkých tých riaditeľov a profesorov konzervatória, ktorí sa dnešného dňa nedožili alebo sú na zasluženom odpočinku a vyslovujeme slová vďaky vám, ktorí pokračujete v ich plodnej práci a úspešne ju rozvíjate v podmienkach života rozvinutej socialistickej spoločnosti.

Naša komunistická strana a socialistickej štát venovali a venujú sústavnú pozornosť a starostlivosť výchove a vzdelávaniu mladej generácie, a najmä v tomto desaťročí sústreďujú pozornosť školskej správy a pedagogických pracovníkov na podchytenie a cieľavedomý rozvoj nadaných a talentovaných žiakov. Vo vzťahu k vašej škole je táto starostlivosť dokumentovaná vyriešením všetkých základných problémov a nedostatkov, ktoré škola prežívala v predvojnovom období a svedčia o nej aj návštevy členov stranických a štátnych orgánov na vašej škole, ktorí sa nielen zaujímajú o podmienky jej práce, ale pomáhajú ich aj vytvárať. Dovoľte mi, aby som v tejto súvislosti osobitne po-

(Pokračovanie na 3. str.)

Vážení súdruhovia,

prijmite od Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska, pri príležitosti jubilea — 60. výročia založenia Konzervatória v Bratislave, úprimné súdružské pozdravy.

Jubileum vzniku Konzervatória, ktoré si dnes pripomíname, umožňuje, aby sme Vám, predstaviteľom tejto umeleckej výchovnej inštitúcie, vyslovili čo najsrdečnejšie poďakovanie za významný podiel Vašej školy v minulosti i súčasnosti, na rozvoji našej socialistickej kultúry, i na formovaní talentov na Slovensku v oblasti hudobného a tanečného umenia.

Veľmi si vážime obetavú prácu tých priekopníkov, ktorí pred šesťdesiatimi rokmi stáli pri zrode prvej hudobnej školy na Slovensku, i tých zaslužitých pracovníkov, ktorí po oslobodení Československa hrdinskou Sovietskou armádou v roku 1945 prispeli k ďalšiemu rozvoju slovenského umeleckého školstva.

Vysoko oceňujeme i prácu pedagógov a funkcionárov, ktorí dnes pokračujú v tejto tradícii a rozvíjajú činnosť Konzervatória v duchu kultúrnej politiky KSČ, na prospech súčasných i budúcich potrieb našej rozvinutej československej socialistickej spoločnosti.

Dovoľte, aby sme Konzervatóriu v Bratislave zaželeli ďalšie úspechy, aby bolo aj v budúcnosti vyhĺbenou umeleckých kádrov, kráčajúcich cestou tvorby pre pracujúci ľud našej vlasti, slúžiacim svojím umením ideám socializmu, našej národnej a československej kultúre i záujmom spoločenstva socialistických krajín.

Želáme Vám, aby absolventi Konzervatória svojím majstrovstvom a občianskym charakterom dôstojne reprezentovali Československú socialistickú republiku vo svete.

So súdružským pozdravom

V Bratislave 12. novembra 1979

J. Lenárt,
prvý tajomník ÚV KSS

Vážení súdruhovia, vážení hostia, milí kolegovia,

šesťdesiat rokov existencie bratislavského konzervatória znamená ucelenú kapitolu v dejinách

našej národnej vzdelanosti, plnú najrozsiahlejších snažení, zápasov o kvalitu i vybojovaných víťazstiev. Už v druhej polovici 19. storočia uvedomili si viacerí kultúrni dejatelia potrebu profesionalizácie

kultúrneho života, avšak nikomu sa nepodarilo doviesť tieto myšlienky k realizácii. Touto myšlienkou sa neskôr znova zapodievali niektorí najrozhladenejší hudobní (Pokračovanie na 3. str.)

● **TRADIČNÉ STRETNUTIE DRAMATURGOV** a zástupcov symfonických orchestrov a hudobných inštitúcií zo socialistických krajín (ČSSR, ZSSR, NDR, MLR a BER) sa uskutočnilo z iniciatívy Slovenského hudobného fondu počas tohtoročných BHS. V dňoch 8.—10. X. oboznámili sa jeho účastníci s novinkami slovenskej orchestrálnej tvorby. V priestoroch Klubu skladateľov a Domova slovenských skladateľov v Dolnej Krupé odzneli na prehrávkach zo zvukových záznamov skladby E. Suchoňa (Concertino pre klarinet a orchester), A. Moyzesa (X. a XI. symfónia), J. Greška (Panychída), T. Salvu (Musica in memoriam Arthur Honegger), I. Perika (Fragmenty), I. Zeljenku (Baletná symfónia), J. Beneša (Hudba pre trúbku, bicie a sláčiky), J. Pospíšila (Dve symfonické fresky), J. Malovca (Malá komorná hudba) a F. Poula (Symfonietta), ako i niekoľko starších skladieb D. Kardoša, A. Očenáša, M. Nováka, P. Bagina. Toto v poradí už VII. stretnutie dramaturgov vyvolalo náležitú odozvu, čoho dôkazom sú konkrétne požiadavky o notový materiál niektorých skladieb, ktoré chcú zástupcovia orchestrov zaradiť do dramaturgických plánov svojich symfonických telies v najbližších sezónach. (Št)

● **SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA DO NOVEJ SEZÓNY** — v deň otvorenia novej sezóny (25. októbra) uskutočnilo umelecké vedenie SF tlačovú besedu so zástupcami tlače, na ktorej riaditeľ ústavu dr. Ladislav Mokry, CSC, informoval o zámeroch SF v novej sezóne. Vysvetlil novú štruktúru abonentných cyklov, poukázal na ďalšie pracovné povinnosti orchestra vyplývajúce zo zavedenia nového abonentného cyklu Hudobná mládež a zabezpečovania koncertnej prevádzky v piešťanskom Dome umenia (definitívne otvorenie tohto stánku kultúry je plánované na 25. februára 1980!) a zdôvodnil dramaturgický plán nastávajúcej sezóny. Nová sezóna počíta predovšetkým s účinkovaním vlastných telies a ďalších domácich súborov a sólistov a bude v znamení početných zájazdov orchestra i zboru do zahraničia (Rakúsko, Japonsko, Taliansko, Bulharsko, Turecko, Holandsko). Náročná príprava repertoáru na tieto reprezentatívne zahraničné zájazdy determinuje v mnohých prípadoch i programovú skladbu abonentných cyklov.

● **SLÁVNOSTNÉ ZHROMAŽDENIE** pri príležitosti zavŕšenia jubilejnej sezóny Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave sa konalo 22. októbra 1979 v Bratislave. Polstoročnú činnosť orchestra, ktorý stojí od samého počiatku svojej existencie v popredí formovania slovenskej hudobnej kultúry, zhodnotil na zhromaždení jeho členov riaditeľ Čs. rozhlasu na Slovensku dr. Štefan Bachár, CSC. Pri tejto príležitosti udelil ústredný riaditeľ Čs. rozhlasu v Prahe dr. Jan Riško 6 členom vyznamenanie Zaslúžilý pracovník Čs. rozhlasu (Ján Pragant, František Janda, Zdeněk Zatloukal, Michal Aležar, Anton Janák, František Kurzweil), 11 členom vyznamenanie Vzorový pracovník Čs. rozhlasu a 14 členom čestné uznanie za úspešnú činnosť pri plnení úloh Čs. rozhlasu. Jubilejní orchestri pozdravili tiež predseda Zväzu československých skladateľov národný umelec Andrej Očenáš.



Piaty dirigenti, ktorí sa významnou mierou podieľali na interpretácii raste Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave. Zľava: O. Lenárd, zasl. um. O. Trhlík, zasl. um. I. Rajter, K. Schimpl a nár. um. L. Slovák. Snímka E. Janišovej ich zachytáva na Slávnostnom zhromaždení, ktoré sa uskutočnilo 22. X. t. r. na záver osláv 50. jubilea SOČRu.

● **SKLADATEĽ JOZEF GAHÉR Z BRATISLAVY** získal za kompozíciu „Dvanásť prelúdii“ pre klarinet a bicie nástroje delení druhú a tretiu cenu na skladateľskej súťaži „The Uharrie Clarinet — Percussion duo“ (USA). Do súťaže pre sólo, resp. duo klarinet a bicie nástroje sa prihlásilo celkom 63 skladieb a jej vyhodnotenie sa konalo 3. mája 1979 v New Yorku.

● **VÝZNAMNÉ ŽIVOTNÉ JUBILEUM** — 70 rokov oslávila 21. septembra t. r. profesorka košického konzervatória Gabriela Némethyová. Za viac ako 40-ročného pedagogického pôsobenia v Košiciach (výučba hudobno-teoretických predmetov a hra na klavír) vychovala niekoľko generácií hudobníkov, ktorým odovzdávala bohaté vedomosti získané štúdiom v Prahe, Budapešti, Paríži, Viedni a v Salzburgu. Celý svoj život zasvätila hudbe — sprevádzala ju nielen v práci, ale i vo chvíľach odpočinku. Málokedy chýbala na niektorom koncerte, nevynechala ani príležitosť zamuzicovať si v komornom obsadení, alebo sólisticky koncertovať či už pred verejnosťou alebo v rozhlasovom vysielaní. Patrí k tým šťastlivcom, ktorí počuli a videli hrať na koncertnom pódii v Košiciach o. i. aj S. Prokofieva a B. Bartóka.

Lásku k hudbe, umeniu neustále vštepovala svojim žiakom, ktorých učila chápať svet v širších súvislostiach cez vzájomnú úctu a porozumenie medzi ľuďmi, k čomu je práve hudba najvhodnejším prostriedkom. Oni všetci — hudobníci, umelci, teoretici i učiteľia jej vyslovujú vďaka za pevné a trvalé vedomosti, za trpezlivosť a vždy láskavé a milé slovo pedagoga-umelca-človeka. (L. Urbančíková)

● **ÚSPECH TRÁVNÍCKOVHO KVARTETA V TALIANSKU** — v dňoch 16.—21. X. sa vo Florencii konala medzinárodná súťaž komorných súborov pod názvom Premio Vittorio Gui, na ktorej československé interpretačné umenie zastupovalo Trávníckovo kvarteto pôsobiace pri PKO v Banskej Bystrici. Súťaž vypísaná pre 3 kategórie (komorné duo s klavírom, sláčikové kvarteto a klavírne kvinteto, kvarteto alebo trió) prebiehala v dvoch kolách, pričom súťažné výkony sledovala a posudzovala 7-členná medzinárodná komisia. Prvé kolo povinne predpisovalo jedno z Beethovenových diel a skladbu 20. storočia — Trávníckovci sa predstavili Kvartetom f mol, op. 95 a Janáčkovým I. kvartetom. V druhom, voľnom kole siľovali s Dvořákom (F dur, op. 96), Smetanom (d mol) a Janáčkom (2. kvarteto). V silnej konkurencii jedenástich súborov z Európy a USA dostali Trávníckovci výrazného úspechu — zvíťazili vo svojej kategórii a zároveň obsadili 2. miesto v celkovom hodnotení (za juhoslovenským duom Vernikov — Bogino). Toto víťazstvo prinieslo Trávníckovcom pozvanie na umelecké turné po talianskych mestách, ktoré by sa malo realizovať už v budúcom roku. (lp)

Z osláv Konzervatória

Každá škola si získava uznanie a ocenenie práce predovšetkým vedomostnou úrovňou svojich žiakov, ich uplatnením v praxi, zástojom v spoločenskom živote. Konzervatórium v Bratislave, vyznamenané Za vynikajúcu prácu a Za zásluhy o výstavbu, si pripomenulo 60 rokov svojej existencie práve prezentáciou umeleckej úrovne svojich žiakov súčasných i tých, ktorí opustili brány školy a úspešne ju reprezentujú doma i za hranicami.

Symfonický orchester a Miešaný zbor Konzervatória sa predstavili dňa 12. XI. v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie slávnostným koncertom z diel V. Nováka (V Tatrách), E. Suchoňa (Symfónia rustica), D. Šostakoviča (časť z oratória Pieseň o lesoch) a A. Dvořáka (Symfónia d mol). Výkon oboch telies (orchester bol doplnený pedagógmi školy a ďalšími profesionálnymi hráčmi) svedčil o výbornej príprave žiakov, ktorí sa dávno vyrovnali s elementárnymi otázkami súhry, podriaďovania sa umeleckým požiadavkám dirigenta, ktorí dostávajú spolu s diplomom absolutoria pevné základy orchestrálnych hry a tým aj široké možnosti uplatnenia. Orchester bol dynamicky tvárny, rytmicky precízny, intonačne veľmi starostlivo prepracovaný. Náhodný návštevník by snád ani neveril, že počuje školský orchester, že mnohí z jeho členov vystupujú v takomto kolektive verejne prvý raz. Dirigent Adolf Vykydal

preukázal veľké pochopenie pre prácu s týmto mladým kolektívom a svedectvo, že umelecká osobnosť s vyhranenou predstavou o interpretačnej podobe skladieb dokáže maximálne zanietiť aj orchester a zbor (zbormajster Dušan Bill). Výsledkom bol interpretačný výkon hodný profesionálneho telesa.

Na koncerte „najlepších absolventov školy“ sa (13. XI.) predstavili profesori Konzervatória v Bratislave akordeonista Tibor Rácz (T. Lundquist, Metamorfózy pre akordeón, P. Fiala, Toccata burletta pre akordeón) a klaviristka Ida Černecká (J. Cikker, Tatranské potoky), čerstvý absolvent violončelista Ján Slávik a sólista opery SND Peter Dvorský, laureát štátnej ceny Klementa Gottwalda. Bola to prehliadka toho najlepšieho, čo v mladej interpretačnej generácii máme a na čo môže byť bratislavské konzervatórium hrdé. Hviezdou večera bol, pochopiteľne, P. Dvorský, ktorý spieval v malej sále Konzervatória, v ktorej kedysi začínal, práve tak zanietene, vložiac do každej frázy veľkosť svojho umenia, akoby stál na scéne Veľkého divadla v Moskve alebo v Metropolitan Opera.

Pri príležitosti 60. výročia Konzervatória v Bratislave boli udelené pedagógom školy vysoké vyznamenania oceňujúce ich dlhoročnú pedagogickú

prácu: A. Vrteľ — „Za vynikajúcu prácu“, P. Zíka a Z. Vincentová — „Vzorný učiteľ“, M. Korínek a T. Volosinovičová — „Budovateľ Bratislavy“ (od primátora hlavného mesta Bratislavy), F. Urbančík a M. Masaryková — „Medailón z retaze primátora“, H. Chladná a P. Vereš — „Budovateľ Bratislavy“ (od rady Obvodného národného výboru I).

Na pôde školy sa uskutočnil aj pracovný seminár Slovenská tvorba pre hudobné školstvo so zreteľom na jej využitie na konzervatóriách. Hlavnými referujúcimi boli doc. dr. L. Burlas, CSC, a J. Kowalski. L. Burlas sa zaoberal jednotlivými etapami vzniku slovenskej inštruktívnej tvorby a skladateľskými osobnosťami venujúcimi sa tejto tvorbe, poukázal na mnohé progresívne črty, no aj na nedostatky, ktoré máme dodnes hlavne v rovnomernosti tvorby pre určité nástroje, rôzne stupne vyspelosti, malej repertoárovej kapacity, atď. J. Kowalski vychádzal predovšetkým z interpretačnej praxe, ako ju pozná z práce s deťskými školskými orchestrami a poukázal na nedostatok rozmanitých materiálov vhodných pre tieto orchestre. S diskusnými príspevkami vystúpili vedúci jednotlivých nástrojových oddelení na konzervatóriu a zaoberali sa problematikou svojho odboru v súvislosti s využívaním slovenskej inštruktívnej tvorby.

V. ŽITNÁ

SNP a jeho odraz v hudobnej tvorbe

Na túto tému zorganizovali Zväz slovenských skladateľov — pobočka v B. Bystrici, Literárno-hudobné múzeum, Slovenská spoločnosť pre hudobnú výchovu a Katedra hudobnej výchovy PdF v B. Bystrici hodnotný a aktuálny seminár, ktorý sa uskutočnil dňa 29. októbra 1979 v aule Pedagogickej fakulty. Seminára sa zúčastnili okresní metodici hudobnej výchovy zo Stredoslovenského kraja, učiteľia EŠU a hudobnej výchovy základných škôl v B. Bystrici, poslucháči a učiteľia katedry hudobnej výchovy PdF a iní záujemci. Hostami seminára boli zástupcovia OV KSS a ONV — odboru kultúry, ako aj zástupcovia ZSS a SNM.

Seminár, ktorý sa konal pri príležitosti 35. výročia Slovenského národného povstania, mal dve časti: teoretickú (celkovo odznelo sedem referátov) a koncertnú, v ktorej odzneli ukážky hudobnej tvorby, venovanej SNP. Seminár viedol člen výboru KP ZSS Eman Muntág, odborný pracovník hudobného oddelenia Matice slovenskej v Martine.

O SNP — ako bohatom inšpiračnom zdroji v tvorbe hudobných skladateľov — hovoril v úvodnom referáte PhDr. Alexander Melicher, CSC., predseda krajskej pobočky ZSS. Vyzdvihol historický význam SNP a osobitne poukázal na odraz revolučných myšlienok SNP v hudobnom umení, ako aj na súvislosti SNP s ďalšími významnými historicko-politickými udalosťami u nás. Vyzdvihol angažovanosť hudobných skladateľov k jednotlivým výročiam SNP, ako aj úlohy a spoluprácu KP ZSS s ostatnými hudobnými inštitúciami Stredoslovenského kraja pre budúce obdobie v súvislosti s dokumentáciou tvorby s tematikou SNP.

Riaditeľ Literárno-hudobného múzea v B. Bystrici Dušan Dobřík informoval vo svojom referáte o výskume a dokumentácii v oblasti hudobnej tvorby, inšpirovanej alebo venovanej SNP, ktorá je jednou z pracovných náplní LHM. Zaoberal sa predmetom výskumu, jeho cieľom, zámerom a celkovou koncepciou prvej (1975—1980) i druhej etapy (1981—1984). Poukázal na doterajšie výsledky výskumu, na rozsah a účinnosť spolupráce s umeleckými zväzmi, hudobnými fondmi, resp. inými inštitúciami

a na využitie dokumentačného materiálu, pričom zdôraznil, že našou povinnosťou je odraz SNP v umeleckej hudobnej tvorbe nielen poznať, ale aj hodnotiť a zachovať budúcim generáciám.

Ďalšie referáty boli bližšie špecifikované a orientovali sa na odraz SNP v zborovej, komornej a symfonickej tvorbe. PhDr. Tibor Sedlický, CSC., rozdelil zborovú tvorbu do troch tematických celkov, a to: heroicko-baladické (hrdinský život partizánov, utrpenie národa a boj proti nenávidenému fašizmu), skladby ďakovno-pietne (obdiv, úcta, vďaka a nehynúca spomienka tým, ktorí položili za našu slobodu svoje životy) a skladby oslavné (túžba po mieri, viera v lepšiu budúcnosť, oslava víťazstva). Poukázal, že ideová základňa zborovej tvorby je umocnená i zrozumiteľnosťou obsahu a osobitne akcentoval jej pôsobenie a priamy vplyv na všetky vekové kategórie. Svoj referát doplnil vhodnými ukázkami zborových skladieb.

PhDr. Igor Tvrdoň, odborný asistent Katedry hudobnej výchovy PdF v B. Bystrici sa zaoberal špecifickosťou a možnosťami výrazových prostriedkov komornej hudby. Zdôraznil intimitu komorných skladieb, ktoré sú vždy v opozícii patetizmu a monumentálnosti diel symfonických a kantátových. Komornú tvorbu, venovanú SNP, rozdelil do dvoch etáp: prvú do roku 1960, druhú od roku 1960 až po súčasnosť. Zmenil sa o komornej tvorbe vokálnej a inštrumentálnej, ako aj o ideovom a estetickom význame tejto tvorby.

Na symfonickú tvorbu, inšpirovanú SNP, sa vo svojom referáte zaoberal PhDr. Boris Banár, odborný pracovník hudobného oddelenia Matice slovenskej v Martine. Z hudobného hľadiska rozdelil symfonickú tvorbu, venovanú SNP, do dvoch hlavných skupín, pričom diferencoval:

a) diela, ktoré svojím názvom, hudobným a mimohudobným programom, citáciami a použitým hudobným materiálom upriamujú bezprostrednú pozornosť na danú aktuálnu tému,

b) diela, ktoré vo forme „absolútnej hudby“ sprostredkujú menej konkrétny program, tektonicky a motívicky sa nevzťahujú na známe mimohudobné

predstavy, ale sú venované udalostiam SNP.

Pracovníčka LHM v B. Bystrici Marianna Bárdiová sa vo svojom referáte orientovala na tematiku SNP v tvorbe českých hudobných skladateľov a zaoberala sa hudobnými dielami, zaslanými do súťaže SHE a CHF k 30. výročiu SNP, hudobnými dielami s povstaleckou tematikou, dielami, ktoré boli venované obetiam a výročiam SNP. Svoj referát vhodne doplnila ukázkami z tvorby českých hudobných skladateľov.

Keďže spoluorganizátorom seminára bola Slovenská spoločnosť pre hudobnú výchovu a jeho účastníkmi poväčšine učiteľia hudobnej výchovy na EŠU a základných školách, veľmi vhodne zapadol medzi referáty aj príspevok PhDr. Jozefa Pantlíka, odb. asistenta Katedry hudobnej výchovy PdF v B. Bystrici — Odraz revolučnej tvorby s tematikou SNP v školskej a mimoškolskej hudobnej výchove.

V koncertnej časti seminára (popoludní) odzneli niektoré zborové skladby slovenských hudobných skladateľov v podaní speváckeho zboru Mladost pri PdF v B. Bystrici (zbormajster odb. asistent Milan Pazúrik) a Okresného učiteľského spevokolu Hron (Dušan Dobřík). Vyvrcholením celého seminára bolo vystúpenie zaslané umeleckyne Kláry Havlíkovej (E. Suchoň — Horalská sulta) a zasl. umeľkyne Evy Kristínovej, ktorá okrem úryvku z Jilemnického Kroniky nadchla účastníkov seminára spoločne s K. Havlíkovou sugestívnym predvedením Suchoňových Kontemplácií.

Priebeh seminára potvrdil, že počet skladieb rôznych žánrov s tematikou SNP je veľmi rozsiahly, zatiaľ však žiadna inštitúcia nemá zosumarizovaný ich úplný dokumentačno-archívny materiál. Iniciatíva LHM v B. Bystrici — srdci SNP — je isteže chválhodná, aby sa však všetky materiály zozbierali, skatalogizovali, roztriedili, analyzovali a vyhodnotili, to chce svoj čas, a zďaľ väčšie pochopenie samotných autorov, lepšie materiálne vybavenie LHM, spoluprácu s inými hudobnými inštitúciami a podporu straníckych a štátnych orgánov.

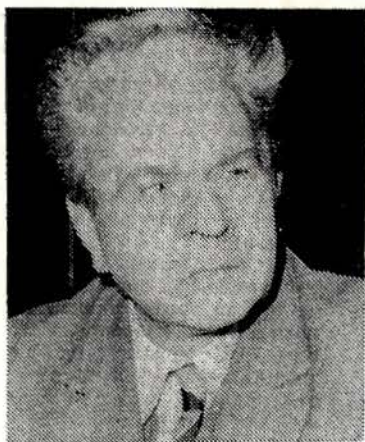
TIBOR SEDLICKÝ

JUBILEUM BRATISLAVSKÉHO KONZERVATÓRIA

(Pokračovanie z 1. str.)

ci, avšak presnejšie predstavy o založení školy a budúcom usporiadaní slovenského hudobného školstva mali len tí najvytrvalejší. Už v marci roku 1919 vyvinul Miloš Ruppeldt obrovskú iniciatívu, získal rad spolubojovníkov a v septembrovom memorande z roku 1919 je už presne nastolená myšlienka hudobnej školy pre Slovensko „...ktorá sa má v najkratšom čase vyvinúť v hudobné konzervatórium“. Dňa 14. septembra 1919 zoznámila sa slovenská verejnosť prostredníctvom tlaču so základnou koncepciou novej školy a začali sa viesť diskusie, ba priam zápasy o finančné zabezpečenie novej inštitúcie. Vedenie školy vo svojej nedočkavosti začalo už 10. novembra vyučovať, pričom sa Milošovi Ruppeldtovi podarilo získať rad výborných pedagógov. Okolo školy sa zgrupovali významné osobnosti i vplyvní ľudia vtedajšieho verejného života a spolu sa rýchlo postarali o stabilizáciu prvého pedagogického zboru, provizórne vyučovacie miestnosti, pomerne stabilné vyučovacie osnovy i prvé pedagogické výsledky. Dňa 22. júna 1922 prebral vedenie školy Friso Kafenda, ktorý doplnil predovšetkým dychové oddelenie, posilnil klavírny odbor a vytýčil pre školu nové pedagogické ideály. Od jeho nástupu zosilnil boj na získanie práva verejnosti pre školu, rozvinula sa intenzívna korešpondencia s pražským Ministerstvom školstva a do týchto bojov sa zapojili i viacerí poslanci vtedajších politických strán. Kuratórium i jednotlivci podávali rôzne memorandá, ale z oficiálnych miest buržoáznej republiky veľa ráz nepriehádzali očakávané kladné stanoviská. V týchto rokoch sa nápadne prejavil záujem o štúdium na dramatickom odbore a tak sa kuratórium rozhodlo 2. júla 1925 utvoriť dramatický odbor, aby sa mohli uspokojovať potreby „slovenského profesionálneho divadelníctva“. Napriek mladosti väčšiny pedagógov dostali sa rýchlo dobré pedagogické výsledky a dvíhala sa úroveň školy. V školskom roku 1925-26 ukončili svoje štúdiá na ústave prví absolventi, čoho si všimla aj bratislavská tlač a označila túto skutočnosť za udalosť v slovenskom kultúrnom živote. Kuratórium a vedenie školy prejavovali pozoruhodnú rozvahy a logiku pri budovaní jednotlivých odborov. V septembri 1925 zriadili pre kultúrne potreby Slovenska odbor organový a kompozitný. Pravidelný chod školy navonok neprezrádzal, že vedenie školy sústavne zápasi s finančnými problémami. Až v školskom roku 1927-28 dostala škola právo verejnosti, čím bola plne zrovnoprávnená s pražským konzervatóriom. Malo to obrovský vplyv na ďalší vývin školy. Prišli ďalší pedagógovia — väčšina z Čiech — i rad lektorov, medzi ktorými boli Andrej Bagar, Ján Borodáč, Olga Borodáčová, Alexander Moyzes, Bohuš Vilím, Josef Vincourek a inf. Detské roky školy boli prekonané a vtedajší riaditeľ zápisnične konštatoval, že „...v tomto roku boli prvýkrát už všetky predmety riadne obsadené. Pri desiatom výročí vzniku ČSR prezentovala sa škola viacerými koncertami a plne potvrdila úprimnú československú orientáciu, ktorá nebola podstatnejšie narušená ľudskými vplyvmi. Viaceré z akcií vyzneli ako manifestácie prihlásenie sa k spoločnej Československej republike. Vo vtedajšom Kafendovom prejave dominovala myšlienka nadšenia, s ktorou pracoval celý pedagogický zbor. Úspechy školy nezáviseli len od pedagógov. Zlepšili sa prísun talentov, avšak vo vtedajšej štátnej štruktúre sa nepodarilo získať talenty zo všetkých krajov Slovenska. Tento prísun ovplyvňoval aj skutočnosť, že chudobnejší žiaci nemohli platiť školné a žiavy na školnom sa udeľovali len výnimočne. Celková hospodárska kríza republiky začala sa prejavovať na škole od školského roku 1932-33, kedy sa urobila korektúra plátov a opravili sa „finančné schopnosti ústavu“. Koncertná produktivita školy však neklesala a zvlášť sa vyznamenávala pri rôznych veľkých jubileách skladateľov. Kritika často vysoko hodnotila školské koncerty a radila ich k najväčším umeleckým zážitkom. Vo februári 1934 rozbehlo kuratórium akciu na výstavbu vlastnej budovy, získalo pôžičky i rôzne garančné prísľuby, avšak zložitá problematika prerástla možnosťmi schopných iniciátorov a postupne sa táto myšlienka rozplynula. Nasledujúce roky sú za-

ujímavé prehĺbením kontaktov s pražským konzervatóriom, vzájomnou konfrontáciou vyučovacích osnov, pričom sa zdá, že najlepšie boli vtedy husľové triedy, ktoré sa podieľali na školských koncertoch a podujatiach 54 percentami. Vrchol tejto aktivity predstavovali podujatia spojené s rozlúčkou s nestorom slovenských skladateľov Jánom Levoslavom Bellom. Výrazný vývojový proces nachádzame i v programoch koncertov, kde sa už objavujú skladby Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa. Keď vláda vyhlásila žiadosť o pôžičkové príspevky na obranu viasli, pedagógovia ústavu upísali jednomešačný plat k tomuto účelu, dokonca skupina okolo Andreja Bagara a režiséra Viktora Šulca sa zúčastnila na akciách pri príležitosti 2. výročia trvania spolenectva medzi ČSR a Sovietskym zvä-



Dr. Z. Nováček, riaditeľ Konzervatória v Bratislave.

Snímka: I. Grossmann

zom. Vo chvíli kedy malo prísť k prvej pedagogickej gradácii, prišla mobilizácia a riaditeľ Kafenda mohol už len konštatovať, že „...prekrotným tempom hna- la sa jedna udalosť za druhou“. Na valnom zhromaždení 17. mája 1939 sa zúčastnili ešte českí pedagógovia — špičkové osobnosti školy — Gustav Náhlavský, Norbert Kubát a Josef Egem, ktorí o krátky čas opustili ústav. Škola sa dostala do značných organizačných ťažkostí, citeľne trpelo vyučovanie, v niektorých predmetoch sa dostalo do dočasného provizória, uprázdnilo sa mnoho profesorských miest a počet žiakov sa zmenšil na dve tretiny. Neskoršie plné poštátnenie síce vyriešilo ekonomickú otázku avšak v dôsledku nových politických okolností i vojnových udalostí vznikli nové problémy. Zásluhou niektorých pedagógov, najmä ľudí nesympatizujúcich s tzv. slovenským štátom, udržala sa pedagogická kontinuita školy.

Výnos Poverenia za pre školsťvo a osvetu zo dňa 27. apríla 1945 znamená začiatok novej etapy. Ako kruto zasiahli vojnové udalosti do organizmu školy ukazuje fakt, že 22. mája 1945 mala škola zaevidovaných len 114 žiakov. Nové slobodné myšlienky nadobudli však onedlho praktickú podobu. Do popredia sa postupne dostávali pedagógovia, ktorí sa neskompromitovali s bývalým režimom, v krátkom čase sa dobudoval pedagogický zbor a najvýznamnejší pedagógovia dostali nový dekrét s titulom profesora. Už v školskom roku 1946-47 zorganizovala škola 25 koncertných produkcií, začalo sa pracovať na úprave učebného plánu, v jednotlivých odboroch zvýšili sa umelecké nároky, rozšíril sa počet hodín niektorých predmetov a členmi pedagogického zboru sa stali takmer všetky významné osobnosti nášho hudobného života. Veľa sa v tom čase uvažovalo a organizácie domýšľalo o dramatickom odbore a situácia si vynútila zriadenie dvoch divadelných štúdií Štátneho konzervatória pri Národnom divadle a Novej scéne. Povojnová aktivita spájajúca sa s obrovským množstvom vykonanej práce, neprestala ani vtedy, keď viacero pedagógov odišlo na novozaloženú VSMU a z riaditeľského miesta odišiel v decembri 1949 aj Friso Kafenda.

Februárové víťazstvo pracujúceho ľudu malo priamy dopad na školský systém, vyučovací program i výchovné ciele konzervatória. Celá naša spoločnosť prechádzala prerodom a tiež umelecké školy prispôbovali svoju prácu novej spoločenskej situácii. Do popredia vystupovala nielen otázka politickej orientácie, ale i prehodnotenie učebných osnov, učebných programov, profilu absolventa a celkového zástoja školy. V

dôsledku hlbšieho kontaktu so sovietskou hudbou doplnili a obohatili sa osnovy a učebné plány a v žiackych produkciách sa stále viac objavujú mená Šostakoviča, Prokofieva, Kabalevského, Čajkovského a iných. Škola začala úzko spolupracovať so Zväzom slovenských skladateľov a touto cestou si prehľbovala svoj národný profil. Posilnil sa pocit, že cez domácu tvorbu možno kladne vplývať na rozvoj technickej pripravenosti a muzikality žiaka. Radikálny nástup slovenských skladateľov do pedagogického procesu sa viaže s riaditeľskou etapou Andreja Očenáša. Päťdesiate roky priniesli i nové formy školskej práce. Rozvíjala sa forma umeleckých brigád, koncertov v závodoch, osobitné akcie pre mládež a pod. Bez výdatnej spolupráce konzervatoristov by sa nebola mohla rozbehnúť práca Lúčnice. V roku 1954 ukončili na škole štúdium prví absolventi tanečného oddelenia, čo bola predzvesť neskoršieho veľkého rozvoja tohto oddelenia. Slovensku bola zverená výchova profesionálnych tanečníkov, rad pedagógov uviedlo postupne do života celý výchovný systém a možno povedať, že bratislavské konzervatórium od tej doby sústavne saturevalo potreby našich profesionálnych tanečných súborov, predovšetkým baletu SND a spoluvytváralo ich profil. Marxisticko-leninská estetika sa stala od týchto čias trvalou súčasťou myslenia pedagógov i žiakov. Obrovská demokratizácia našej kultúry kladla zvýšené nároky na výchovu hudobných pedagógov. Ich potrebou je zdôvodnená aj niekoľkoročná existencia vyšších hudobných škôl, ktoré — ako dočasné riešenie — splnili onedlho s klasickým typom hudobného učilišťa — s konzervatóriom. Táto vývojová etapa mohla využiť veľké skúsenosti viacerých pedagógov, niektorí z nich vypracovali skriptá a učebné texty, iní skomponovali pre potreby školy inštruktívne a prednesové skladby. Tiež mnohí skladatelia zverovali Konzervatóriu premiéry svojich nových skladieb. Bol to znak dôvery, dôsledok posilnenej spoločenskej pozície školy a vizitka jej neustupiteľnej úlohy v našej socialistickej spoločnosti. Omladený pedagogický zbor, prílev viacerých výrazných talentov a vysoké pedagogické ideály spoluvytvárali profil a charakter školy. Riaditeľ Michal Vilec vniesol do práce systém a dosahoval výsledky predovšetkým tam, kde mal najlepšie skúsenosti.

Od jarných mesiacov roku 1962 začína sa posledná vývojová etapa školy. V zmysle stranických a vládnych uznesení začala sa škola orientovať na modernizáciu vyučovacieho procesu. Postupným zriaďovaním elektro-akustických a nahrávacích štúdií sa mohla radikálne ovplyvniť jednota teórie a praxe a vôbec systém vyučovacej hodiny. Jednotlivé odbory začali zdorazňovať výsledky niektorých vied (fyziológie, psychológie, kybernetiky), ktoré možno využiť v hudobnej pedagogike a pomocou týchto výsledkov chceli skvalitniť svoju pedagogickú prácu. V zhode s celkovými trendami našej spoločnosti rozšírilo sa poznanie a interpretácia hudby klasikov 20. storočia, ktorí dostali na škole trvalé domovské právo. Zákonitosť života ovplyvnila nové kontakty so životom. Vznikla nová forma koncertov priamo v závodoch a inštitúciách, ktorá sa vykrýšľovala v posledných rokoch do formy systematických koncertov pre učňovskú mládež. Systém koncertných brigád pokrýva viac ako hocikeď v minulosti potreby a žiadosti nášho života. Sme hrdí na to, že sa na škole tak rozvíjala práca komorných súborov na čele s našim Komorným orchestrom. V tomto zmysle sme v pravú chvíľu zachytili svetový trend, ktorý na umeleckých školách zdorazňuje rozvoj malých komorných telies typického a atypického obsadenia. Študenti sa v týchto súboroch veľa naučia. Získajú väčší prehľad o literatúre, nadobudnú väčšiu umeleckú istotu a napokon sa lepšie uplatnia v živote. V posledných rokoch zaznamenávame tiež nápadný vzostup úrovně Symfonického orchestra i Miešaného zboru konzervatória. Tiež rozvoj Operného štúdia je evidentný a veľmi radostný.

V spolupráci s nadriadenými orgánmi a za plnej podpory politických miest mohla škola rozvíňať živé kontakty so zahraničím. Všetky — či už so sovietskymi,

(Dokončenie z 1. str.)

ďakoval stranickým a štátnym orgánom mesta za pomoc a podporu, s ktorou vychádzali a vychádzajú škole v ústrety pri riešení otázok jej ďalšieho rozvoja.

Súdržky a súdruhovia,

v súčasnom období dynamického vedeckotechnického rozvoja alebo ako sa zvykne hovoriť, „pretechnizovaného života a sveta“ je úloha umeleckého školstva vôbec osobitne významná, a v obsahu, dosahu a šírke svojho pôsobenia má rozhodujúci význam nielen pri príprave nových umeleckých generácií a zvyšovaní úrovne nášho umenia, ale rozhodujúcim spôsobom vplýva aj na zvyšovanie kultúrnej úrovne a estetického čítania nášho pracujúceho ľudu. A toto poslanie je mimoriadne náročné a zodpovedné najmä v súčasnosti, kedy sa naše úsilie zameriava na prípravu všestranne a harmonicky rozvinutého človeka. Na výchovu človeka, ktorý svojím politickým presvedčením a konaním, úrovňou a tvorivým využívaním odborných vedomostí, morálnymi vlastnosťami i rozvinutým citom pre krásu hudby, slova a pohybu bude v jednote predstavovať osobnosť socialistickeho človeka.

Som úprimne rád, že práve pri dnešnej príležitosti môžem konštatovať, že vaša škola svoje poslanie pri formovaní takéhoto človeka, pri približovaní umenia širokým masám pracujúceho ľudu nielen správne pochopila, ale dokazuje to aj konkrétnymi činmi. Stovky vystúpení žiakov i profesorov Konzervatória na oslavách významných výročí, kultúrne brigády v závodoch a cykly výchovných koncertov pre učňovskú mládež v Chemických závodoch Juraja Dimitrova, v Dome lodníkov, v Bratislavských a Trnavských automobilových závodoch, v Chirane Stará Turá atď., to všetko je konkrétnym naplnením hesla „Umenie patrí ľudu“ i cieľavedomou a premyslenou formou výchovy vnímavého poslucháča. Nemožno tiež zabudnúť na politický význam týchto podujatí, ktoré sa na vašej škole stali už účinným prostriedkom komunistickej výchovy vašich žiakov a miestom ich zblížovania s terajšou a budúcou smenou robotníckej triedy, s ktorou ich spája jeden cieľ, čo najviac a najlepšie prispieť k ďalšiemu materálnemu i duchovnému rozvoju našej socialistickej spoločnosti.

V tejto súvislosti sa žiada osobitne vyzdvihnúť kvalitnú politicko-organizátorskú prácu riaditeľstva a pedagogického zboru vašej školy, ako aj stranickej, odborovej a zväzovej organizácie. Je správne, že v tomto smere, angažovaným prístupom k životu a úsilím o stále skvalitňovanie práce sú učiteľia pre svojich žiakov príkladom. Výrazom tejto skutočnosti je aj dlhodobý záväzok pedagógov k XV. zjazdu Komunistickej strany Československa, v rámci ktorého učiteľia Konzervatória poskytujú ľudovým školám umenia v Západoslovenskom kraji metodicko-pedagogickú pomoc, sledujúcu zefektívnenie výsledkov vo vyučovaní hlavného učebného predmetu a hudobnej teórie, Seminára, prednášky a najmä osobné návštevy profesorov v ľudových školách umenia, ktoré uskutočňujete v rámci tohto záväzku, považujeme nielen za výbornú formu zvyšovania úrovne ich práce a ďalšieho vzdelávania učiteľov v progresívnych metodických smeroch u nás a v zahraničí, ale aj za vynikajúci prostriedok overovania si uplatnenia absolventov konzervatória v praxi a teda aj efektívnosti svojej práce.

Súdržky a súdruhovia,

obsahová prestavba nášho školstva, ktorú postupne uskutočňujeme v súlade s Projektom ďalšieho rozvoja československej výchovnovzdelávacej sústavy, sa v plnej miere vzťahuje aj na konzervatóriá. Sme radi, že modernizácia a kvalita výchovnovzdelávacej či umelecko-pedagogickej práce, ktorá sa Projektom sleduje, preniká celou činnosťou vašej školy. Prejavuje sa vo vašom cieľavedomom úsilí vybrať do obsahu prípravy študentov to najhodnotnejšie a najsúčasnejšie, v náročnosti vyučovania prostredníctvom moderných akusticko-nahrávacích štúdií a laboratórií, v tvorbe a vydávaní nových metodík jednotlivých predmetov a pod. Práve vďaka takejto svedomitej a zanietennej práci prinášajúcej zaslúžené výsledky, a bezprostrednému kontaktu so všetkým progresívnym, čo sa v hudobnom školstve a svete deje, bratislavské konzervatórium má aj v Európskej asociácii konzervatórií, akademií a vysokých umeleckých škôl významné postavenie.

Keď hovoríme o úspešnom rozvoji vašej školy, o jej kontaktoch so svetom, treba predovšetkým povedať, že to boli a sú predovšetkým skúsenosti a spolupráca so sovietskymi hudobnými školami, ktoré výrazne ovplyvňovali a ovplyvňujú náš vývoj. A práve aj vďaka tejto úzkej spolupráci v umeleckom školstve majú socialistickej krajiny pred kapitalistickými štátmi viaceré prednosti. A to počnúc od ucelenosti profesionálneho vzdelania, starostlivosti štátu o rozvoj týchto škôl, cez stálu kontinuitu prísunu talentov, až po ich uplatnenie v živote a plnú zamestnanosť.

Sme hrdí na to, že Konzervatórium v Bratislave patrí medzi popredné aj v porovnaní s príbuznými školami v ostatných socialistických štátoch, že jeho absolventi šíria jeho dobré meno a úspešne reprezentujú našu socialistickú vlasť po celom svete, a úprimne povediac, sme hrdí aj na to, že dnes je už neomysliteľnou súčasťou aj kultúrneho a umeleckého života Bratislavy.

Milí študenti,

pokrokové umelecké tradície a súčasná vysoká úroveň vašej školy vás oprávňuje k hrdosti na príslušnosť k nej. Verím, že budete pokračovať po stopách svojich predchodcov a svoj talent, tvorivé umelecké schopnosti budete využívať pre ďalší rozkvet nášho socialistického umenia, v prospech zvyšovania kultúrnej úrovne nášho národa a vo výchove hudobne nadaných detí a mládeže. Želám vám vytrvalosť a dobré výsledky v štúdiu a prajem vám, aby ste čo najlepšie zvládli majstrovstvo svojho budúceho povolania a vykonávali ho s láskou pre radosť a potešenie nás všetkých.

Vážené súdržky a súdruhovia, dovoľte mi, aby som na záver ešte raz poďakoval riaditeľstvu a všetkým pedagógom školy za svedomitú a obetavú umeleckú, výchovnú i pedagogickú prácu a so želaním ďalších úspechov v nej súčasne vyslovil presvedčenie, že táto práca bude vždy vychádzať z potrieb nášho ľudu a k ľudu sa vracat.

Prof. Ing. Juraj Buša, CSC.
minister školstva SSR

Pred 30 rokmi, 10. XII. 1949, prišlo v slovenskej hudbe a celej slovenskej kultúre k udalosti priam historického významu. V tento pamätný deň uskutočnila sa v opere Slovenského národného divadla premiéra opery Krútnava od Eugena Suchan, ktorá svojím národným charakterom a modernou opernou formou prevýšila všetky predchádzajúce domáce pokusy a položila pevné základy slovenskej národnej opery. Jej zrodom splnil sa dlhoročný sen mnohých slovenských kultúrnych dejateľov a hudobníkov o slovenskej národnej opere — opere, ktorá by vystihla a vysoko umeleckými prostriedkami zobrazila ducha a mentalitu slovenského človeka, charakteristické črty jeho života i krásu slovenskej prírody. Krútnava od svojej premiéry dosiahla rad úspešných našťudovaní na domácich i zahraničných scénach. A niet vari krajšieho dôkazu o jej životnosti a úspešnosti ako to, že práve v jubilejných dňoch zaznamenáva víťazstvá na ďalších dvoch zahraničných scénach — v Mnichove a Saratove. Okráhľte jubileum Krútnavy pripomínajúc si i v našom časopise publikovaním príspevkov napísaných pri príležitosti tohto jubilea: prvý z pera šéfredaktora opery SND, trojnásobného inšcenátora Krútnavy, zasl. umelca Branislava Kríšku a druhý od spoluvytvorení libreta Krútnavy, zasl. umelca Štefana Hozu.



Záber z pôvodnej premiéry Krútnavy v SND z roku 1949. Snímka: Podhorský

Spomienky, úvahy a perspektívy

Opýtal som sa raz režiséra prvej Krútnavy, zaslužilého umelca Karola Jerneka, čomu pripisuje vtedajší jednoznačný úspech nielen nového diela, ale aj jeho inšcenácie. Zaujímalo ma to aj preto, lebo sám režisér nepatrí do „nášho“ prostredia, problematika námetu, prostredia, folklóru mu nemohli byť dôverne známe, a predsa výsledok bol výborný — tak si ho pamätajú vari všetci účastníci svetovej premiéry 10. XII. 1949 v SND. Odpoveď bola zaujímavá a i keď si dnes rekapitulujem spomienky na vlastnú premiéru Krútnavy (v Ban. Bystrici, juhoslovanskom Novom Sade či v SND), vlastne ani nie prekvapujúca. Jernek videl jednu z hlavných príčin úspechu — okrem kvality diela a interpretov — v mimoriadne šťastnej a tvorivej atmosfére spolupráce. Lebo naozaj — ani kvalita nie je vždy sama o sebe zárukou, ak nie je zjednotená a nesmeruje k jednému cieľu.

Od svetovej premiéry sa Krútnava hrá v opere SND vo štvrtých inšcenáciách, v Košiciach ju inšcenovali trikrát a v Banskej Bystrici dva razy. Keď k tomu prirátame doterajších 35 premiér v českých a zahraničných operných divadlách, potom tieto fakty hovoria dosť o kvalite a životnosti diela. Iste, nie všetky inšcenácie boli vydatné, nie všetky reprízy kvalitné a nie vždy a všade hľadiská plné. To je v divadelnom svete nemožné, ale práve tieto faktory nesmú ujsť pozornosti divadelníkov. Aj v nich treba hľadať odpovede na otázky a problémy ďalšieho vývoja žánru i jeho interpretácie.

Vytvorila sa za tých tridsať rokov tradícia v inšcenovaní Krútnavy? Môžeme hovoriť o istej tradícii (ak má tento pojem vôbec oprávnenie v rámci tridsiatich rokov?) v oblasti hudobno-dramatického výrazu, v určení predstaviteľských typov v spôsobe aranžovania niektorých scén a situácií i v riešení zborových a tanečných výstupov. Ale bolo by treba veľmi presne rozlišovať medzi tradíciou v tomto zmysle a inšcenačným stereotypom. Za slová o tradícii sa môže neraz skrývať aj nedostatok fantázie a tvorivej schopnosti vidieť nové v poznanom.

Prítom je všeobecne známe,

že práve kvalitné a životné umelecké diela si vyžadujú, provokujú, ba aj diskutujú nové zorné uhly inšcenačných pohľadov. Mení sa súbor umelcov, aj ich názory na dielo a jeho interpretáciu, striedajú sa generácie obecnstva v hľadisku. Najväčšie nebezpečenstvo hrozí dobrej opere od nekvalitnej interpretácie, ale aj od „skameneliny“ reprezentačnej formy.



Zasl. um. F. Zvarík (Štelina) a M. Nitranová (Katrena) v inšcenácii Krútnavy v SND z roku 1978. Snímka: J. Vavro

Aby sme si rozumeli — nechcem vyvolávať duchov režisérsko-inšcenačných schválností a nevátorstva „za každú cenu“, len aby sa ukázalo, že divadlo režiséra XY je zaujímavejšie, ako dielo dobrého autora. Dôvera v dobrého skladateľa a jeho dielo a vernosť jeho základným umeleckým i etickým polohám by mala byť podmienkou serióznej reprodukcie. Ale rovnako ako tradícia, aj dôvera a vernosť nesmú zväzovať a brzdiť. V tejto súvislosti si nemôžem odpustiť jedno konštatovanie. Zo všetkých kritik a recenzii, ktoré som čítal po našej poslednej premiére Krútnavy v r. 1978 zdala sa mi najpodnetnejšia záverečná poznámka v kritike dr. T. Ursinyovej (Nové slovo 19. X. 1978), ktorá polemizuje s našim výkladom, keď konštatuje: „prídom si však predsa len v du-

chu hovoríme, či sa nemalo viac slúžiť autorovi a dielu, než osobitnej realizačnej predstave“. Skoda, že túto polemickú výčitku uviedla len akoby na okraj, hoci sa dotýka možno najpálčivejšieho problému a ešte väčšia škoda, že sa neuskutočnilo to, v čo som tajne dúfal, že sa totiž rozvinie po dlhom čase debata a polemika okolo problému opernej inšcenácie... Ale zavládlo ticho. A predsa — je tridsať rokov od premiéry Krútnavy! Všetko by bolo oveľa pohodlnejšie bez rizika — aj slúžiť dielu.

Etika Krútnavy! Pamätám sa, ako som bol šťastný pri inšcenácii Krútnavy v Banskej Bystrici (1963), že autor sám prejavil záujem a podporil ma pri dramaturgickom návrate k pôvodnej verzii (tiež bez postáv Básnika a Dvojníka). Inak by som Krútnavu vari ani nebol režíroval, lebo vo vyriešení záveru som vždy videl a vidím kľúč k etike celého diela. Návrat k pôvodnej verzii diela sa „ujal“ aj v iných divadlách a inšcenáciách. Dovoľm si citovať zo svojho článku k premiére Krútnavy v r. 1978: „Dramaturgicky používame originálnu verzii diela z roku 1949 — s výnimkou postáv Básnika a jeho Dvojníka (Alter ego), lebo hlavné postavy príbehu sú nielen nositeľmi hlavného problému (svedomie prostého slovenského človeka), ale v dejí vlastne všetko vyriešia. O vyznení záveru nebolo pochybností. Pôvodná verzii — syn je Ondrejov a Štelina daruje koníka nie svojmu vnukovi, ale „cudzincovi“ — je neprekonateľná v etickom i divadelnom zmysle a povyšuje samotný príbeh do poloh veľkej ľudskej tragiky — a predsa nie do bezútešnosti — práve pre dobrý čin prostého, nešťastného človeka“.

Ale už o rok po citovanom článku a premiére rozmýšľam o tom, že len (napríklad) nové inšcenovanie postáv Básnika a Dvojníka by možno rozhodlo či ozať „hlavné postavy... v dejí všetko vyriešia“! Či by

práve eticko-filozofická stránka pôvodného libreta nebola obohatená o výraznejšie podčiarknutie vplyvu umenia (v tomto prípade ľudového umenia — pieseň, motív, ktorý sa zrodil v Ondrejovi) na život človeka?

Do ktorejkoľvek oblasti interpretovaného diela sa hlbšie zahľadíme, všade nájdeme možnosti výberu, triedenia, hierarchie. Už samotný príbeh možno napríklad inšcenovať s prízvukom na jeho baladickosť alebo opačne, na strohejšiu rekonštrukciu „kriminálneho“ prípadu (prídom vieme, že Suchanovo dielo nie je a nemôže byť ani v žiadnom výklade kriminálkou, pretože tu ide o viac). A zasadenie príbehu do prostredia? Aj tu sa nuka poetická slovenská krajina, ktorá spieva, trpí a raduje sa s ľuďmi, rovnako ako scénický postup, ktorý sa jej vzdá (viď posledné dve bratislavské inšcenácie!), aby uprednostnil a sústredil pozornosť diváka na to podstatné, čo Krútnava hovorí. Rovnako je to s folklórom. Väčšina inšcenácií u nás stavala práve na tomto faktore, na rozdiel od zahraničných scén, ktoré nemali preň dostatok znalostí, ale ani obecnstva s ľudskou k tomuto znaku nášho života. Svadba a púť — v týchto scénach má aj folklór svoje najväčšie oprávnenie. V tých ostatných už poznáť aj v niektorých domácich inšcenáciách snahu režisérov a výtvarníkov „odfolklorizovať“ scénou, kostým. Zbaviť prostredie či javiskovú postavu ornamentu. Nemyslím, že už niekto v tomto smere povedal zásadnejšie „posledné slovo“. Preto v úvodzovkách, lebo si ozať myslím, že žiadne posledné slovo v inšcenačných otázkach neexistuje. Pri jednej debáte so sólistami o našej poslednej Krútnave — ešte v čase aranžovaných skúšok — povedal zaslužilý umelec Ondrej Malachovský, že si vie celkom živo predstaviť Krútnavu zasadenú do dnešného života. Vznikla veľmi zaujímavá diskusia o po-

drobnostiach takéhoto riešenia: ako by sa motivovali niektoré tance, kroje (alebo už vôbec žiadne?) a či by v dnešnom živote našich ľudí v horách boli na tú či inú situáciu rovnaké, alebo celkom iné reakcie... Zatiaľ to bolo v polohe teoretickej. Nevidel som, prirodzene, všetky zahraničné inšcenácie Krútnavy a neviem či už takto Krútnavu niekde ne-realizovali. Ale nepokladám za nemožné, že ju v tomto rúchu uvidíme niekedy aj v našich divadlách.

Rovnako otvorenou a nezodpovedanou otázkou ostáva zostoj zboru v tejto opere. Už skladateľ mu pridelil dvojitú úlohu. Na jednej strane živí, konkrétni ľudia, ktorí sa tesia i plačú s protagonistami príbehu, na druhej strane zase slová a tóny znejúce „za scénou“ (úvodný zbor, V. obraz). Tu záleží na výklade inšcenátorov, ako motivujú tieto scénicky „nekonkrétne“ zbory. Či budú znieť ako autorova oslava prírody a človeka, ako komentár k príbehu alebo ako hlas svedomia. Niekedy môže koncepcia naraziť aj na problémy technicko-zvukové, ktoré nedovolia presadiť zámer na želaný úrovni. Inokedy vzniknú ťažko riešiteľné problémy s menším priestorom a množstvom účinkujúcich (sólisti, veľký zbor, balet). Ale v tomto probléme nie je Krútnava výnimkou. Otázka inšcenovania zboru v operách sa stáva jednou z hlavných pri riešení interpretačných problémov hudobno-dramatického diela v súčasnosti. V skutočnosti je tento problém už dávnejšie pálčivý, ale ešte pred pár desiatkami rokov zrejme všetky tie nelogičnosti reprodukcie veľkej skupiny ľudí, ktorí sa vyjadrujú spevom naraz (aj keď „po hlasoch“) nerušili natoľko ako dnes. Aby som bol konkrétny — keď v VI. obraze Krútnavy spieva mužský zbor veselú pieseň pred krčmou alebo v nasledujúcej scéne dramatický výjav Ondrejovho priznania, má to svoju scénickú logiku a partitúra poskytuje režisérovi všetko čo potrebuje. Inak však vidím krásny záverečný spev zboru. Nemôžem javiskovo uveriť, že tí istí ľudia, ktorých som pred chvíľou videl a počul, zrazu spievajú tento zbor a tento text! Tu už spieva svedomie — a pre mňa je Krútnava operou o svedomí!

Ale vzrušujúce na Krútnave — ako na každej dobrej opere — a na jej inšcenovaní je práve jej inšpiratívnosť, životnosť a podnecujúca sila. Viem, že divák prichádza do hľadiska, aby videl Krútnavu v našom inšcenačnom pohľade a názore a nie na naše divadelné postupy, pri ktorých sa hrá „nejaká“ opera. Pokiaľ sme však verní dielu v tom hlavnom, potom nesmieme ani my, ktorí ho reprodukuje, ustrnúť a uspokojiť sa s dosiahnutým. A že píšem tieto riadky pri príležitosti tridsiateho výročia od premiéry Krútnavy — v tom vidím dôkaz o životnosti autorovho diela.

BRANISLAV KRÍŠKA

Mníchovská „Krútnava“

Uvedenie každého slovenského diela za hranicami našej vlasti je vždy sviatkom pre celú našu národnú kultúru. Je to reprezentácia nášho umenia, konfrontácia kultúrneho bohatstva nášho národa so svetovými umeleckými tendenciami. Hoci Krútnava zaznamenala tento sviatok už vyše 20-krát na rôznych scénach Európy i USA, predsa je vždy mimoriadne vzrušujúce a dojímavé počuť jej tóny v inonárodnom divadle. Naposledy sa naskýtila takáto možnosť 17. novembra t. r. v Mnichove, kde Krútnavu uviedol mníchovský Gärtnerplatztheater.

Prvé, čo nás prekvapilo po príchode do Mnichova, bola veľká publicita v dennej tlači už pred premiérou. Tak napríklad mníchovský „Abend Zeitung“ v deň premiéry priniesol rozhovor s generálnym intendantom a zároveň režisérom Krútnavy Kurtom Pschererom a dirigentom Petrom Falkom pod titulom „Kto je otec, kto je vrah?“ Keď k tomu pripočítame už zďiaľky upútávajúce zaujímavé výtvary riešené plagáty ako aj to, že ZDF (druhý televízny program NSR) odvysielala zábery z generálky a v rozhlasе odznel rozhovor s K. Pschererom a našim Andrejom Kucharským, pochopíme, prečo záujem o vstupenky na premiérové predstavenie bol taký veľký. Pre nezainteresovaného pozorovateľa sa zdalo priam prekvapujúce obsadenie jednotlivých úloh, ktoré bolo doslova

medzinárodné. Malú úlohu slovenského pastierika stvárnila japonská speváčka Keiko Hibi, Marku — Američanku Susan Banksovú, Hrína — anglický barytonista Thomas Tipton, hlavné úlohy stvárnilí naši sólisti — Katrenu Marta Nitranová a Ondreja Andrej Kucharský, ktorých doplnil Heinz Friedrich v úlohe Štelinu. Celý tento pestrý ensemble spojila tvorivá snaha čo najpresvedčivejšie pretímitočii dielo nemeckému divákovi.

Atmosféra v hľadisku bola pre hŕstku bratislavských účastníkov premiéry skutočne nezvyčajná. Po skončení záverečných tónov vypukol skandovaný potlesk, výkriky „bravo!“ a pre nás nezvyklý dupot publika. Nadšenie vyvrcholilo po príchode autora na scénu, keď ďakoval účinkujúcim za ich výkony. Bolo ozať veľmi ťažké sa ubrániť dojatiu nad takým veľkým prijatím našej národnej opery v nemeckom prostredí.

Aj keď na odborné hodnotenie diela a jeho inšcenácie si budeme musieť ešte nejaký čas počkať, predsa niektoré mníchovské denníky priniesli s príkladnou pohotovosťou prvé recenzie už dva dni po premiére. Tak napríklad Eckart Fricke v „Donau Kurier“ (19. XI.) hodnotil Krútnavu takto: „Večer premiéry vojdie nielen do dejín divadla, ale sa dá označiť ako pamätihodná udalosť kultúrneho života Mnichova. Táto opera je národným klenotom, repertoárovým slá-



M. Nitranová (Katrena) a A. Kucharský (Ondrej) v mníchovskej inšcenácii Krútnavy. Snímka: H. Steinmetz

rom, práve tak lyrickým ako životným, vysokej umeleckej hodnoty, dielo, ktoré svojim fascinujúcim pôsobením možno porovnať s takými úspešnými dielami predchádzajúcich čias akými sú „Nížina“, „Jenúfa“ alebo „Sedliacka česť“, s ktorými ju možno porovnávať, hoci je každá komponovaná iným štýlom. Dielo bude pokračovať vo svojom víťaznom ťažení operným svetom a na dlhý čas zaujme nielen široké publikum, ale aj intendantov operných divadiel, ktorí bu-

dú mať možnosť uviesť modernú operu bez rizika, že ju po treťom predstavení budú musieť stiahnuť z repertoáru“. K režijnému a hudobnému našťudovaniu ďalej poznamenáva: „Intendant K. Pscherer, ktorý Krútnavu sám režíroval a to jednoduchými a nekomplikovanými prostriedkami, bez excentrických ambícií, slávil svoj veľký deň. Za dirigentským pultom stojaci P. Falk, mladý šéf orchestra, vypracoval partitúru čo najpôsobivejšie. Na tomto predstavení bolo všetko pekné, od obsadenia sólistov, scénny až po posledného člena zboru“.

Helmut Schmidt-Garre v Münchner Merkur (19. XI.) v súvislosti s réžiou a hereckými výkonmi konštatuje: „Réžia Kurta Pscherera bola vyslovene realistická, účinkujúci hrajú tak, ako si predstavujeme slovenských sedliakov — bezprostredne podliehajú citom, nechajú sa unášať silou osudu. Je kladom Pschererovej inšcenácie, že sa mu podarilo herecky schopných spevákov usmerniť často až k turbulentnej hereckej akcii. V titulnej úlohe sa predstavila veľmi autentická Marta Nitranová, ktorá ostatne spieva túto úlohu i v SND v Bratislave. Podarilo sa jej stvárniť premeny od vášnivej túžby zmeniť svoj nešťastný osud až k pasívne znejúcemu tónu žaloby a sebazaprenia. Réžije bol dobre vedený Andrej Kucharský, ktorého impozantný zjav podčiarkuje náslonost postavy a svojím, najmä vo výškach sýto znejúcim dramatickým tenorom, dáva postavu mimoriadne presvedčivosť“.

L. GRINEVOVÁ

TVORBA

„No, tak začneme. Az bude me na konci tohto príbehu, budeme vedieť viac, než vieme teraz.“ vraví Andersen na začiatku jednej svojej rozprávky. Nemôžem byť na začiatku svojich poznámok podobne optimistický. Nie som vo vzťahu k svojmu predmetu ani básnikom ani vedcom. Rád by som preto vymedzil „žáner“, v ktorom chcem zotrvať: poskytujem veľmi skromné, osobné svedectvo o tom, ako som prijal hudbu Mozesaových posledných (last but not least) symfónií — X., op. 77 a XI., op. 79. Poskytujem ho s rozpákami — verbalizovanie zážitku visí vo vzduchoprázdne rovnako bezfarebne a neuchopiteľne ako hocako metodický a svedomitý popis štruktúry. Iba ich uvádzanie do vzťahov pod tlakom intuitívne pocíťovaných možností dáva azda aký-taký ana-

štruktúru, ktorá je smrťou a dekompozíciou, čo štruktúru oživuje, vracia jej teplo. V oboch zložkách vládne u Mozesa umiernenosť a vyváženosť; ani v jednej nie je vtieravý, nápadný. Preto má jeho hudba výrazne romantickú atmosféru, ale bez páťosu a exhibicionizmu. Možno v nej ľahko sledovať vzťahy a súvislosti, tie však vznikajú tak hravo, s ľahkosťou, že niet tu ani škrobenosti ani křčovitosti. Preto je celkom normálne, ak človeka miestami napadne Brahms, Čajkovskij či Dvořák; tieto filiacie by čarodějnicke zrkadlo určite naservírovalo s úsmeškom: to všetko tu už bolo, Mozses iba opakuje. Nemyslím si to. Mozses sa skutočne vracia, ale je to v medziach jeho stábilizovanej a vyzretej osobnosti návrat k prameňu, podstate. Celé jeho sústavné, pracovité a plodné obdobie sedemdesiatych rokov je poznačené procesom očisťovania, vyhrusovania — taký zrejme vždy v jad-

zesovho návratu k prameňu (nechcem povedať, že je to prameň jediný) — nepotrebuje k tvarovaniu emocionálneho gesta či významového symbolu komplikované pole fakturálnych súvislostí: vládne hierarchia, a na jej čele je melódia, dokonale integrovaná do použitého harmonického systému (povedzme modálne-funkčného). Farba je držaná na uzde ako činiteľ podriadený základnému významovému členeniu a nikdy na seba neupozorňuje, čo ako rafinované je nanášané. Simultánnosť tvarov, zložitejšie kontrapunktické situácie sa vyskytujú sriedmo. Súvisí to azda s náladovým spektrom oboch symfónií. No tam, kde k nim dochádza, majú hlboký, potláčaním len vystupňovaný účinok, účinok, ktorý vyvoláva spomienku na skvelé Finále Mozsesovej Partity (Chorál a veľká fuga). Perlivý pohyb hlasov, rudimentárny allegrový prejav hudobného temperamentu sa odrazu mátko a poslušne stavia pod majestátny krok chorálu či iného, väčšinou podobne vznešeného prvku. Táto situácia má medzištupne — ten rozvážne kráčajúci hlas získava len postupne na významnosti, aby čoraz nekompromisnejšie dominoval. V Partite tak chorálový prvok „naberá na váhu“ počas celej cyklickej skladby až k záveru — v X. symfónii napr. sa podobný proces odohrá „v malom“, na ploche jednej časti cyklu — v Allegre ma non troppo. Nakoniec aj takéto „dvojčímerné“ účinky, ak majú vyznieť presvedčivo, dynamicky a hlavne neoklázovo, predpokladajú onú naznačenú jednotnosť materiálu, jeho kontrolovateľnosť v celom spektre možnosti až do najmenšej stavebnej buňky. U Mozsesa je tónový priestor skutočne homogénny, ovládaný prísnuou selekciou v horizontále i vertikále. V tom vidím príčinu, prečo od významovo ostro profilovaných tvarov až k množstvu pomocných sledov, floskulí, figurácií, ap. („ktorými sa každá hudba len tak hemží“, ako vraví Th. Mann, keď ho už toľko citujem) je všetko akoby typizované na spôsob obrovskej stavebnice, hľadko do seba zapadá a dokonca do seba zapadajú i pomocné konštrukčné prvky rozličných skladieb — akoby sa navzájom dopĺňali a s prímernou invenciou nepôsobila vôbec ako stereotypné opakovanie sa.

Spôsobu práce s primárnou tvarovosťou som sa na začiatku svojich poznámok dotkol len letmo, lebo som uprednostnil problém vzťahu medzi štruktúrovaním a dekompozíciou, ako sa zrkadlí v Mozsesovom spôsobe vyjadrovania. Rád by som záverečne pasáže svojich nesúvislých marginálií venoval práve tomuto momentu. Nechcem „lúštiť krížovky“ — odhaľovať manipulačné pozadie premien, ktorými v týchto dvoch dielach prechádza základná invencia: to je v podstate „kuchyňa“ a nie je azda pre širšie, obecnnejšie zacielený záujem tak podstatná. Čo ma od začiatku núti k úvahám, je spôsob akým Mozses „fabuluje“ symfonické celky — akú cestu ukladá svojím myšlienkam, čo všetko im na nej dá zakúsiť a k akým cieľom po nej dospieva. Termín „fabulácia“ nespomínam náhodne — vyhranenosť hudobných obrazov v týchto dvoch skladbách spolu s neochabujúcim pocitom identity základného nápadu („hrdinu“) na spôsob „idee fixe“ i s rozmanitosťou jeho projekcie do najrozšírejších významových súvislostí umožňuje porovnanie (ktoré, samozrejme, kríva ako všetky ostatné) s príbehom; nie však s príbehom psychologicky drobnokresebným, neopakovateľným, ale s príbehom, ktorého zákonitostí sú silnejšie, obecnnejšie ako rozlišujúca náhodnosť či jedinečnosť. Takýto typ „príbehovosti“ nachádzame v rozprávkach, legendách, mýtoch. Touto cestou, dúfam, dospejem aspoň k naznačeniu príčiny, prečo sa môžu dve skladby tak veľmi podobáť ako Mozsesova X. a XI., a predsa to vôbec nevádi, lebo príbeh, ktorý hľadá, možno a treba rozprávať vždy znovu, hoci by sa aj Andersenovmu čarodějnicke mu zrkadlu zdalo, že to tu už predsa bolo a dajte nám už s tým pokoj.

JURA HATRIK

(Dokončenie v bud. čísle.)

JUBILEUM BRATISLAVSKÉHO KONZERVATÓRIA

(Dokončenie z 3. str.)

finskými, holandskými a maďarskými školami — prispievajú k prehĺbeniu našich vedomostí, pomáhajú nám dotvárať náš vyučovací proces, prinášajú nové poznatky, najmä mladým pedagógom, a uľahčujú plniť vytýčené ciele. Osobitne významné je naše členstvo v Európskej asociácii konzervatórií, akademií a vysokých hudobných škôl. Cez túto medzinárodnú inštitúciu, ktorej sme veľmi aktívnym členom, máme možnosť konfrontovať osnovy jednotlivých predmetov, sledovať dosiahnutú úroveň iných členských štátov, vymieňať si učebnice i skladby, pričom našou spätnou úlohou je v Asociácii dokazovať prednosti socialistického umeleckého školstva.

Nijaká škola nevyžije zo svojej podstaty, nijakú školu neprotifikuje len práca pedagóga; na umeleckých školách je zvlášť závažný talent žiaka. V dôsledku silne rozvinutého systému ľudových škôl umenia udržiava sa pravidelný prísun talentov, pričom naša stála inštruktážna a hospitačná pomoc ľudovým školám umenia v Zápa-

doslovenskom kraji je na úžitok obom partnerom — Konzervatóriu i ľudovým školám umenia. Stála podpora našej strany a vlády, schopný pedagogický zbor, uspokojivé priestorové a materiálne podmienky (napr. 84 klavírov) tvoria trvalé predpoklady rozvoja bratislavského konzervatória. Naše ciele v súčasnosti sú jasné. Máme vypracovaný podrobný plán ako tieto pedagogicko-ideové ciele dosiahnuť. Zaslúhou nášho ZV ROH máme podrobný spoločný plán aktivity, ktorý nemá formálny charakter, ale pomáha rozvíjať mnohé pozitívne snahy. Zaslúhou našej stránickej organizácie, na škole a viacerých jej agilitných členov i nestraníkov môžeme sústavne prepájať odborné a ideové závery, naplňovať uznesenia XV. zjazdu KSČ a neochabovať v našej ceste ku komunistickej škole. Na záver ďakujem všetkým, ktorí nám pomáhajú v práci, úprimne chápú naše snahy a oceňujú závažné miesto školy v celej socialistickej spoločnosti.

Dr. ZDENKO NOVÁČEK, CSC., riaditeľ bratislavského konzervatória



Minister školstva SSR prof. Ing. J. Buša, CSc. odovzdáva profesorovi Konzervatória A. Vrtelovi vyznamenanie „Za vynikajúcu prácu“.

NAVRAŤY VESELEJ VDOVY

Franz Lehár: VESELE VDOVA. Opereta v 3 dejstvách. Libreto podľa veselohry „Vyslanec“ H. Meilhaca napísali V. L. a J. H. Prehľad a úprava: Dalibor Heger. Dirigent: Stefan Gajdoš. Réžia: Milan Bobula. Scéna: Ján Hanák. Kostýmy: Jarmila Opletalová, a. h. Choreografia a pohybová spolupráca: Bedřich Fúseger, a. h. Zbornajsterka: Júlia Ráčová. účinkuje zbor, orchester a balet ŠD Košice. Sólisti: K. Marešková, E. Smáliková, L. Pačaj, B. Hanáková, A. Mrázová, J. Regec, G. Szakál, K. Mareček, J. Klein, L. Neshyba, G. Spisák, P. Kasarda, O. Golovková, M. Černoková. Premiéra 28. a 30. septembra 1979 v ŠD v Košiciach.

Opereta Veselá vdova od F. Lehára prežila v košickom štátnom divadle svoju renesanciu. Túto operetu uviedli na jeho javisku už krátko po oslobodení — v roku 1946, potom v roku 1962 a v súčasnom období ju tu uvádzajú už po tretí raz. Ak dramaturgia ŠD znovu stiahla po tomto osvedčenom operetnom titule zaiste vzala do úvahy jeho veľkú obľubu u košického milovníka operetnej múzy, ale i skutočnosť, že každé nové uvedenie klasických operet sa stretáva v Košiciach s veľkým záujmom publika.

Zvoľené režijné prostriedky v novej inscenácii Veselej vdovy vyznačujú sa striedmejším výberom i výrazom — predovšetkým sa vyhýbajú veľkooberetnému manierizmu. Režisér zasl. umelec M. Bobula viedol operetných hrdinov k nepateckému a nehyperbolizovanému konaniu a usmernil ich vzájomné vzťahy do triezvejšej, scivilizovanej polohy.

Jednoduchosťou sa vyznačuje aj choreografia B. Fúsegera, ktorý miestami až stroho redukoval rozmanitosť a dynamiku tanečného prvku ako privilegovaného činiteľa pri scénickej fabuli. Okrem živého kankánu v záverečnom obraze operety, kde exceluje medzi grizetkami „Maxim baru“ Božena Hanáková ako Valencia, má svoje zvláštne fluidum ešte sexteto mužov v 2. dejstve, ktoré zároveň patrí medzi najvydarenej-

šie hudobno-pohybové kreácie predstavenia. Tanečná vložka („kolo“) v 2. dejstve bola poznamenaná nefunkčnosťou, neúčinnosťou, čiže tanečnými prvkami, použitými v tanečnej stylizácii. Krojové oblečenie tanečných párov pri tomto tanci v dôsledku až prílišnej jednoduchosti nemalo požadovaný náboj farebnej prskavky a značnou mierou sa podieľalo na rozpačitom dojme z tohto tanca.

Scéna J. Hanáka inklinuje viac k statickej než k dynamike polohy hracieho priestoru. Dirigent S. Gajdoš zvolil pre hudobno-výrazové prostriedky vkusnú mieru únosnosti, ktorá bola charakteristická pre celé hudobné nastudovanie. Orchester i sólisti, rovnako aj zbor tlučili Lehárovu melódiu zmysluplnou a espritom naplnenou interpretáciou.

V hlavných úlohách vystúpili K. Marešková (Hana Glavariová — alias Veselá vdova) a L. Pačaj (Danilo). Ich prejav zaujal hlavne kultivovanosťou. Príznačná bola pre oboch miera decentne volených prostriedkov operetného klíše s vhodným preskupovaním. E. Smáliková v alternácii hlavnej postavy inklinovala viac k efektnejšiemu operetnému prejavu. Valencia B. Hanákovovej uplatila vyspelosť hereckého prejavu, suverénosťou, sviežosťou a atraktivitou svojho výkonu, kým alternujúca A. Mrázová vyvážila Valenciu viac vo káňnou interpretáciou. V úlohe Camille de Rosillon sa striedajú J. Regec a G. Szakál. Kým Regec vtisol postavu počas širšej nosnosti a veľkorysosti vo káňnou prejavu, Szakál sa viac sústredil na lyrizujúce prvky. Z typických operetných figúrok rozohrala veľmi dobre svoje výstupy dvojica K. Mareček — J. Klein, ale aj L. Neshyba, ktorý ako nový sólista opery v Košiciach obzvlášť upozornil na seba hereckým nadaním. Vyslanec Zetu primeranými hereckými prostriedkami stvárnil J. Pasiar.

V košickej inscenácii Veselej vdovy nás tentoraz najviac upokojilo jej hudobné nastudovanie. Problematickou zostala však interpretácia textovej zložky, ktorá nás nijako neuspokojila.

DITA MAREČKOVÁ

X. a XI. SYMFÓNIA ALEXANDRA MOYZESA

(marginálie k vlastným zážitkom)

lytický výsledok. To však človek nemôže robiť na stránkach časopisu. Nech je táto moja nedôslednosť, s ktorou riskujem, že na konci, naopak ako u Andersena, budeme mať ja i všetci mnou k pozornosti vyhlásení, ešte menej jasno, než je predovšetkým znamením toho, že sa mi táto Mozsesova hudba páči a súčasne ma dráždi uvažovať, v čom je jej pôsobivosť.

V onej Andersenovej rozprávke sa možno dočítať o zvláštnom, zlým duchom zoštiepenom zrkadle, v ktorom „všetko dobré a krásne, čo sa v ňom zrkadlí, takmer úplne zmizlo; ale čo za nič nestálo, čo bolo, obzvlášť to, v čom dôkladne vystupilo a stalo sa ešte obávanejšim“. Nie je ťažké, ak má človek o niekoľko desiatok menej skúseností v živote i v tvorbe, inú povahu, temperament, životný postoj, atď. podľahnúť tejto škriatkovej optike. Hľadám s ešte väčším dôrazom, s akým som vo pred vyjadril skepsu ohľadne vyustenia svojich marginálií, odkladám, ba zahadzujem situáciu poza chráť podávané (príliš kritiku do odborného časopisu!) kritické okuliare osadené črepinami z tamtoho zrkadla. Prasklo totiž v zachvate pýchy a jeho úlomky zaplavili svet. Nikto z nás si nemôže byť úplne istý, že nemá kúsok skla zapichnutý v mozgu či v srdci.

No, ale už skutočne začneme.

Na začiatku bol u mňa zážitok celistvosti, plynulosti, s ktorou je hudba oboch symfónií tvarovaná. Popritom ale nechýba dojem pestrosti, členitosti. Bez tohto ďalšieho znaku by asi bola čo ako homogénna štruktúra vnímaná ako jednotvárná. Oceňujeme práve to napätie, iskrenie medzi stabilizujúcimi, zjednocujúcimi faktormi a odstredivou silou rozmanitosti, zdaniľového „porušovania“ štruktúry nekontrolovanými či nekontrolovateľnými intuitívnymi krokmi. Vrávím zdaniľového. Nie je totiž jasné, akou mierou sa oba tieto protiklady zasluhujú o komplexnosť poslucháčskeho zážitku; mám pocit, že intuitívna zložka je v zmysle vyššieho typu jednoty rozhodujúcim faktorom. Je veľa skladieb, ktoré rovnako ako Mozsesove dve symfónie vychádzajú z jedného myšlienkového jadra a jeho variáciami a transformáciami sú uvádzané do pohybu i pospíetane v svojej členitosti. Nemusia byť preto vždy dobré a celistvé. V X. a XI. symfónii nevnímam túto črtu ako scénu, nie som nútený sledovať špekulatívnu zložku, ale s pocitom uspokojenia, takmer apriórnej samozrejmosti následností vnímam bohatstvo situácií, premenlivosť krajiny, fabulu. Th. Mann v „Lote vo Weimare“ ústami Goetheho rozvíja myšlienku o

re bol, len sa Partitou na počtu Majstra Pavla a poslednými symfóniám dostal k nemu celkom blízko. Zeiste možno stále oceňovať brilantný design, virtuozitu technológa v danom materiáli: obe symfónie, ako vpravieva Ladislav Burlas, sú opäť „opera perfecta“. To by však nemuselo postačovať — mne sa na tejto hudbe viac ako jej remeselná dokonalosť páči akási nehľadaná, nepredstieraná, ničím nepodopieraná alebo zahmlievaná dôvera v základné hudobné afektivity, zreteľná, čistá, diferencovaná emocionálna. Osudové vstupné gesta oboch symfónií sa všade, kde treba, plnia len stručne, nerozkráľajú sa do bojesť-

pokoje poetické náklady sa povyšované kludnou rukou, ktorá skutočne odpočívajú; gradácie a nad nimi tróniace vrcholujú veľmi stručne, nie sú obsedantne vybičované, nedrtia; scherzozné plochy majú pôvab a ich jemný reliéf sa neláme ani nehrubne. Ak niečo prevláda, je to pokoj, meditácia, ale bez úzkostných stavov — meditácia ako splynutie, spočinitie. V oboch symfóniách sú najmä pomalé časti skutočne krásne, založené na neomylných účinkoch melosu, harmónie, čistými fahmi nanášané pastelovej farebnosti. Môžem i ako skladateľ len potvrdiť, že sa hudobnému krásnu, okúzleniu cez „afektové“, znakové schematizované, fylogeneticky, akousi „druhovú skúsenosť“ nahromadené prostriedky súčasného umeleca vyhýba z obavy pred nepravdivosťou či gýčom. Myslí, že Mozsesa od takého [v podstate reálneho] nebezpečenstva oddeľuje na jednej strane práve tá spomínaná nehľadaná dôvera vo vyhranení afektu a na druhej strane istý vedomý, pestovaný tradícionalizmus v línii tých hudobných prejavov, ktoré všetko potrebovali servírovať s eleganciou, odstupom, ktoré sa prílišnému teplu emócii (neraz narušujúcu tvar) vyhýbali tým, že ho držali „na diaľku“ bravým šermiarskym gestom intelektu či špekulácie cez objektívizujúce schémy. Veľmi výrazným dojmom pri počúvaní týchto symfónií (mal som ho už pri Partite na počtu Majstra Pavla i v IX. symfónii) je jednotnosť materiálu. Nemyslím tým teraz variačnou prácou utkanú pavučinu významových súvislostí, ani už tiež spomínanú vyváženosť architektonických celkov. Pod hrou invencie a špekulatívnej fantázie človek cíti pôdu, z ktorej to všetko vyrastá. Dokonca mám dojem, že Mozses dosiahol vzácné štádium, keď má mikroštruktúrne, ale i makroštruktúrne znaky svojej matérie (najmä harmonických jednotiek a vzťahov) tak ustálené, že invencia sa tvorí akousi sublimáciou z danej podstaty. Je to azda jeden z dôsledkov Moy-

KOMPLETNÁ „LULU“

Pracovná správa Friedricha Cerhu o doplnení tretieho dejstva

V dejných opery sotva kedy začalo nejaké dielo reálne existovať za takých pozoruhodných okolností ako Friedrichom Cerhom doplnená opera Lulu, ktorej skladateľ Alban Berg zomrel skôr, než dokončil tretie dejstvo. Tento zrod sprádzalo množstvo právnych, umeleckých, morálnych a komerčných problémov. Aj keď sa niektoré z nich v Paríži vyriešili, iné zostávajú nevyriešené, takže o budúcom osude opery Lulu v troch dejstvách nemožno povedať ešte nič definitívne. Pravdepodobne sa bude rozhodovať z právnej pozície, pričom rozhodujúcu úlohu môže mať, samozrejme, umelecký efekt parížskej premiéry.

Právna situácia v podstate nemá nič spoločné s doplnením tretieho dejstva Friedrichom Cerhom, ani s obchodnými záujmami Universal Edition, ktorej komerčné zmysľovanie rozhodne nemožno poprieť, ale s ochranou osobných autorských práv. Ochrana autorských práv, pokiaľ ide o dielo Albana Berga, prešla z autora na vdovu po ňom Helene Bergovú a z nej podľa zvätku na základu Albana Berga. Obžalovanej strane, totiž Universal Edition sa vyčíta, že dala podnet k dokončeniu tretieho dejstva bez toho, že by mala na to oprávnenie, čo však táto popiera.

Dôvod, prečo Helene Bergová zakázala doplniť tretie dejstvo, vyplýva jednoznačne z jej testamentu: „Keď Arnold Schönberg, Anton Webern a Alexander Zemlinsky po nahliadnutí do rukopisu vyhlásili, že ho nemôžu dokončiť, názor troch najbližších Albanových priateľov bol rozhodujúci pre moje rozhodnutie nevydávať rukopis“. O tomto rozhodnutí nemožno teda pochybovať, pochybuje sa však o opodstatnenosti dôvodov, ktoré k nemu viedli. Friedrich Cerha to rozoberá v dodatku k Pracovnej správe o doplnení tretieho dejstva opery Lulu od Albana Berga, ktorá vyšla v Universal Edition ešte pred parížskou premiérou. Schönbergovo odmietnutie (verejnením jeho listu Ervinovi Steinovi v Österreichischen Musikzeitschrift, týkajúceho sa tejto otázky, stalo sa tak objektívnou skutočnosťou) bolo v podstate motivované antisemiticky ladenou poznámkou v texte tretieho dejstva, pričom Cerha poukazuje na nedorozumenie,

ktoré viedlo Schönberga k tejto úvahe: urážka „Saujud“ nemala charakterizovať Žida, ale nežidovského príživníka, ktorý ju vyslovil. Pokiaľ ide o Webernovo odmietnutie, jeho dôvod sa nikdy jednoznačne neobjasnil. Takisto nie je jasný dôvod Zemlinského odmietnutia (Cerha ho nespomína), o ktorom sa v liste Ervina Steina z 30. IV. 1936 (Schönbergovi) píše: „Spočiatku sa zdalo, že Zemlinsky ako divadelný praktik má na to veľkú chuť. Po dvoch dňoch štúdia odmietol a radil predviesť len to, čo Berg dokončil“.

PRESVEDČIVÁ PRACOVNÁ SPRÁVA FRIEDRICH CERHA

Ako sa zdá, skutočnosť je taká, že ani jeden z troch skladateľov sa vážne a dlhší čas nezaoberal problematikou doplnenia diela a ani neprikrčil k štúdiu potrebného materiálu. Urobil to však Friedrich Cerha, a to počnúc rokom 1962. Na tomto základe ho vedenie Universal Edition koncom roku 1963 povolilo napísať tretie dejstvo. Pred Helene Bergovou túto skutočnosť zatajili. Aj k tomu uvádza Cerha dôvody: „Jednak som pri štúdiu vždy jasnejšie videl nevyhnutnosť a možnosť doplniť toto dejstvo, jednak v rozhovoroch som viackrát zbadal, že Helene Bergová v tejto veci vôbec nie je prístupná vecným argumentom... Napokon som pokladal za správne v práci, ktorá... sa mi stala akousi povinnosťou, bez jej vedomia pokračovať“.

Vedeckú presnosť a umelecký jemnosť, s akým Cerha k práci pristupoval, ukáže v najbližšej budúcnosti vydanie partitúry (vo faksimilovom vydaní). Cerhova pracovná správa je zatiaľ veľmi presvedčivým riešením. Opera sa o existenciu partitúry pre tretie dejstvo, ktorá je okrem šiestich menších miest úplná: z celkového počtu 1326 taktov tohto dejstva objavujú sa neistoty okolo notového zápisu rozličného stupňa v 88 taktov. Na ilustráciu rozsahu neistôt sa stručne opisuje charakter a rozsah týchto medzier. V prvej ide o fakultatívne, ale ako Cerha dokazuje, dramaticky potrebné vsunutie 22 taktov v 2. ensembli parížskeho obrazu, jediné miesto, kde sa hovorí o vzťahoch obli-

dvoch žien, Lulu a Geschwitz. Berg tu verbálne zaznamenal, že citovaním predchádzajúcej 11-taktovej pasáže možno túto medzeru zaplniť. Na základe poznania Bergovej rekapitulácie techniky sa to aj mohlo urobiť. V 3. ensembli toho istého obrazu je cez 17 taktov vinovkou naznačené mrmľanie spoločnosti. Toto miesto predstavuje analógiu k tzv. „Rhabarber“ súboru, k akési fólii v pozadí, ktorú možno otvoril neustálym opakovaním slova „Rhabarber“. Exaktný notový zápis má tu pre množstvo zvukových dojmov iba podradný význam: hlasy však predsa len prevzali Cerha z orchestrálnej časti partitúry.



T. Stratas (Lulu) a F. Mazura (dr. Schön) v tohtoročnej parížskej kompletnej inscenácii Lulu.

Ďalej nie je na začiatku scény v londýnskej podkrovnej izbičke úplne zhromozdnená Wedekindova lútnová pieseň, z ktorej štyri taktov sa zjavujú ako (prilepená) téma v 4. časti suity Lulu: tu sa napodobňuje kolovrátkosť s prirodzenými tonálnymi akordami. Analogicky k suite Lulu sa namiesto toho volila školsky tonálna harmonizácia. Najväčšia medzera je v kvartete posledného obrazu, tam, kde Lulu, Geschwitz, Alwa a Schigolch, zahľbení do spomienok, stoja pred portrétom Lulu. Berg tu zo štyroch hlasov rozviedol len jeden (Alwa), u ostatných troch iba uviedol, kedy majú nastúpiť, a úryvok zaznamenal text. Cerha v 25 tak-

toch doplnil tri ďalšie hlasy, čo na základe orchestrálneho partu v partitúre bolo možné bez dodatkov. Jedine text bolo treba regresne na dve vety z Wedekindovho Ducha Zeme doplniť. Ďalej bolo treba rozvíjať miesto, kde černocho zabije Alwu, na základe poznámky „džezové bicie“; dva taktov v parte Lulu (v scéne s Jackom) bolo treba fixovať podľa výšky tónu.

MINIMÁLNE DOPLNKY

To všetko sú minimálne doplnky, ktoré sotva možno hodnotiť ako „skladateľský zásah“. Závažnejšia je otázka, či by bol Berg pri prepísaní partitúry do partitúry pridal aj sekundárne hlasy, alebo či by bol jestvujúce formulácie menil. Cerha na základe štúdia spätosti partitúry a partitúry v obidvoch úplných dejstvách prichádza k analogickému uzáveru, že Berg by sotva bol čosi zmenil, alebo doplnil v trefom dejstve (odhliadnuc od spomenutých miest, ktoré bolo treba doplniť). Tento záver možno preskúmať a bezpochyby aj bude preskúmaný. Zatiaľ však možno vedeckému pracovníkovi Cerhovi, ktorý sa problémom dlhé roky zaoberal, plne dôverovať.

Otázka instrumentácie priniesla, samozrejme, problémy, ktoré od zostavovateľa materiálu vyžadovali väčšie rozhodnutia. Cerha ich rozpisuje takto: približne zo 64 minút celkového trvania tretieho dejstva instrumentoval Berg asi 19 minút ešte sám. Ďalších 17 minút bolo možné „priamym alebo veľmi voľným prebratím jestvujúceho materiálu bez pochyb“ naplniť, 20 minút bolo možné vyplniť na základe bohatého korešpondenčného materiálu instrumentáciou v Bergovom duchu, a len v 8 minútach sú obsiahnuté neistoty. Táto priaznivá bilancia zlepšuje ešte skutočnosť, že Cerha jasne spoznal nebezpečenstvo „doslovného“ preberania a z toho vyplývajúcu schematizáciu.

Cerha zvlášť podčiarkuje, že dramaturgia celého diela si neodkladne vyžaduje vyváženú. Psychiku smutnej hrdinky bude možné úplne pochopiť naozaj iba vtedy, keď divák bude spolu s ňou prežívať jej zostup cez prostredie parížskych herní až po londýnsku podkrovnú izbičku, pričom doteraz zvyčajnú pantomímu k obidvom posledným časťam suity Lulu mohla byť iba náhradkou. Pravda, obsahová dokonalosť torza však často vyvážila formálnu nedokonalosť.

RUDOLF KLEIN

(Opernwelt, 4/1979)

Preklad: E. Brániková

Wilhelm Furtwängler (1886 - 1954)

a jeho tvorivý odkaz



Wilhelm Furtwängler, od ktorého smrti uplynulo 30. novembra t. r. 25 rokov.

Bolo to v lete roku 1954, keď raz vo večerných hodinách som zachytil na rádioprijímači priamy prenos Weberovho „Čarostrelca“ zo Salzburgu. Predstavenie, ktoré zanechalo vo mne nezabudnuteľný zážitok, dirigoval stály účastník Salzburških slávnostných hier Wilhelm Furtwängler. Teraz prednedávnom podarilo sa mi získať pre svoj archív jednu ďalšiu gramoplatňu z Furtwänglerových nahrávok, na ktorej je zachytená práve interpretácia predohry k Weberovmu „Čarostrelcovi“. A tým akoby sa symbolicky uzavrel kruh mojích štvrtstoročných spomienok na Wilhelma Furtwänglera, lebo čoskoro po spomínanom salzburskom „Čarostrelcovi“ prišla smutná správa, že dňa 30. novembra smrť navždy vytrhla taktovku z jeho rúk.

Wilhelm Furtwängler narodil sa 25. januára 1886 v Berlíne ako prvý syn profesora archeológie, ktorého predkovia od konca 14. storočia žili ako sedliaci na rodinnom majetku „Furtwängle“ v oblasti Čierneho lesa. Hudobné nadanie malého Wilhelma sa prejavilo veľmi skoro a tak bolo samozrejmosťou, že sa učil hrať na klavíri, od raného detstva začal aj komponovať a neskôr si zaujímal, že sa stane skladateľom. Chcel ale poznať aj život v divadle a preto nastúpil funkciu korepetitóra vo Wroclawe, kde, mimochodom, uviedli aj jeho I. symfóniu D dur. Potom sám uviedol jednu zo svojich skladieb v r. 1906 v Mnichove, a úspech tohto koncertu znamenal postupnú orientáciu na dirigentskú dráhu.

Jeho dirigentská dráha viedla cez Zürich, Mnichov, Straussbourg do Lübecku, kde od roku 1911 ako nástupca Hermanna Abendrotha pôsobil štyri roky. Potom nasledoval v dejinách hudby tak slávny Mannheim, kde sa Furtwängler vypracoval už na ozaštného majstra taktovky. Jeho meno sa stalo pojmom, otvorilo mu cestu do sveta a nastúpil dráhu

cestujúceho dirigenta. Stál na čele Wiener Tonkünstler — Orchester, po Richardovi Straussovi dirigoval symfonické koncerty v Berlínskej opere, stal sa nástupcom W. Mengelberga vo Frankfurte, po smrti Arthura Nikischu prebral vedenie Gewandhausorchestra v Lipsku, od roku 1922 stál na čele Berlínskych filharmonikov a od roku 1926 aj na čele Viedenských filharmonikov. A týmto dvom orchestrom, ktoré pod jeho vedením dosiahli priam legendárnu interpretačnú dokonalosť a jedinečnú zvukovú kultúru, zostal prakticky verný až do konca života, pričom počas svojej 40-ročnej kariéry ako hosť stál za dirigentským pultom každého významnejšieho orchestra a dirigoval vo všetkých popredných stánkoch operného umenia.

Z interpretačného hľadiska ideálom mladému Furtwänglerovi sa stali dvaja veľkí umenia taktovky — najprv Felix Weingartner, zástanca presného notového tlmocenia partitúry a potom poetický Arthur Nikisch, ktorý sa svojimi jednoduchými gestami stal stelesnením obľúbeného, spevného a okúzľujúceho krásnozvuku.

Pod vplyvom týchto dvoch odlišných dirigentských osobností Furtwänglerovým životným cieľom — ako to sám píše vo svojich štúdiách o podstate a majstrovstve dirigovania, ktoré vyšli pod zhrňujúcim názvom „Vermächtnis“ a „Ton und Wort“ — sa stala snaha vytvoriť akúsi ich symbiózu. Z tejto snahy pramení potom aj jeho svojrázna dirigentská technika. Kurt Blaukopf vo svojej knihe „Veľkí dirigenti“ píše o Furtwänglerovi: „... Nebolo v ňom žiadnej „schulmeisterskej“ precizity. Dirigoval celou svojou bytosťou. Pohybom svojho tela, svojim vážnym a prísnyim pohľadom, letným úsmevom práve tak, ako tými nečlenenými, krúžiacimi pohybmi, ktoré najplnšie charakterizovali jeho techniku“. A práve o tejto jeho technike sa veľa napísalo v kritikách, ale najvýstižnejšie charakterizuje ju on sám vo svojej štúdii „O majstrovstve dirigovania“ (1937), kde o. i. píše: „... Tento nejasný spôsob dirigovania predsa len nie je nejasný, veď kolektív pracuje s dokonalou precíziou. Môžem len opakovať, že dirigentské gesto nie je samočelné, ale slúži iba jednému praktickému cieľu a to jednote orchestra. Z tohto hľadiska, vychádzajúc teda zo samotnej hudby, treba posudzovať dirigentské gestá a ten, kto vychádza z hudby, to budú zrozumiteľné aj moje gestá, čomu nasvedčujú aj reakcie orchestrov, nech ich dirigujem hoci kde“.

Do akej miery posudzovať Furtwängler správne svoj dirigentský prejav, môžeme sa o tom presvedčiť aj my a s nami nasledujúce generácie, ktoré už nemali to šťastie byť prítomné na jeho hudobných „bohoslužbách“ a vidieť jeho elegantnú, impozantnú, „titanskú“ postavu pred orchestrami (ktoré dirigoval zásadne bez partitúry), pretože vďaka vymoženostiam techniky je zvečnené na zvukových pásoch jeho neopakovateľné a fascinujú-

ce umenie. A môžeme byť opravdu šťastní, lebo máme k dispozícii slušné množstvo zvukových dokumentov, ktoré aj keď nie sú na rovnakej kvalitatívnej úrovni, reprezentujú jeho bohatý tvorivý odkaz.

Podľa výskumov Friedricha Herzfelda tvoril Beethoven interpretačnú ťažiskovú Furtwänglerovej dirigentskej činnosti. Tento fakt sa odzrkadľuje aj v jeho gramonahrávkach, pretože skoro všetky symfonie bonnského titana sú nahrané s Berlínskou ako aj s Viedenskou filharmóniou, pričom Deviatu je dokonca známa v troch rôznych interpretáciách, práve tak ako sólistami Huslového koncertu pod jeho vedením sú Yehudi Menuhin, Wolfgang Schneiderhan a koncertný majster Berlínskych filharmonikov Erich Röhn. Po vypočutí všetkých Beethovenových symfónií sa dajú neomylné zistiť styčné body medzi charakteristickým osobitým rukopisom Beethovena a emocionálnou-obsahovou svojráznosťou Furtwänglerovej interpretácie. Hrdinský pátos, dramatická sila, titanská vášeň, jadrnosť, apokalyptické vízie, ale aj splynutie s prírodou sú iba tie najcharakteristickejšie črty Beethovenovej hudby, ktoré vedel Furtwängler tak jedinečne vycítiť a interpretačne tlmочиť.

Druhým pilierom Furtwänglerovho odkazu je Johannes Brahms. Početné príklady dokonalej duševnej afinity a vzácného porozumenia možno nájsť v nahrávkach všetkých Brahmsových symfónií i ostatných symfonických skladbách, no obzvlášť je zreteľná napríklad v tej nesmierne smutnej atmosfére Dies irae z Nemecského requiem, ktorého výraz, dynamické rozpätie a dramatická sila prevyšuje aj najzvuhavejšiu nahrávku Otta Klemperera.

Mozartova hudba vo Furtwänglerovom odkaze je zastúpená pomerne skromne čo prezrádza, že ich vzťah nebol doriešený. Hlavne tú olympskú jasnosť a pohodu, ktorú Bruno Walter vedel tak jedinečne vydvihnúť, bola Furtwänglerovi predsa len dosť vzdialená. Rezignácia, sklесlost, bolesť a smútok g molovej symfónie,

alebo hrdinskejší pátos Es dur symfónie sú mu bližším svetom práve tak, ako démonické črty Dona Giovanniho, ktorého strhujúca nahrávka pochádza zo Salzburgu (1954) a perfektne tlmочиť všetky kľady živého predstavenia. Takisto v Salzburgu bola zaznamenaná jeho interpretácia „Figarovej svadby“ (1953) a „Čarovnej flauty“ (1951), ktoré predovšetkým po spevackej stránke sú nedoceneným dokumentom.

Zo symfonickej tvorby rôznej proveniencie treba aspoň letmo spomenúť Schubertovu Veľkú C dur symfóniu, v ktorej Furtwängler „zdrazňuje“ predovšetkým melancholické stránky, Čajkovského Patetickú symfóniu, v ktorej strhujúcim spôsobom vyzdvihol jej tragizmus, skladby Richarda Straussa ako sú „Symfonia domestica“, „Don Juan“, „Til Eulenspiegel“, ďalej pulzujúci cval d molovej symfónie Roberta Schumanna, alebo fascinujúcu romantickú Brucknerovu Siedmu a Deviatu symfónie.

Ako tretí nosný pilier tohto cenného odkazu treba spomenúť ešte Richarda Wagnera. Furtwängler popri predohrách a orchestrálnych úryvkoch zanechal nám dve kompletne nahrávky „Prsteňa Niebelungov“ a to „live“ nahrávku zo Scaly (1950) a rímsku nahrávku (1953) pre taliansky rozhlas, potom štúdiovú nahrávku „Valéry“ z Viedenskou filharmóniou z jesene 1954, ktorá je súčasne poslednou jeho nahrávkou. „Majstrov spevákov norimberských“ zo salzburského predstavenia v roku 1943 a konečne „Tristana a Isoldu“.

Po ukončení nahrávky poslednej časti tetralógie — „Súmraku bohov“ pre RAI, cestou domov — ako to spomína Elisabeth Furtwänglerová, vďova po dirigentovi — po dlhom mlčaní Furtwängler poznával: „Myslím si, že dnes by bol býval so mnou spokojný“. Keď si vypočujeme dnes Wagnerove diela v rôznych novších interpretáciách, uvedomíme si význam tohto výroku a oceníme hodnotu Furtwänglerovho výkladu Wagnera, ktorý tak jednoznačne vyvíral z bayreuthskej tradície.

JOZEF VARGA

Doyen českých husliarov

Dňa 30. októbra t. r. sa dožil v plnom zdraví a pracovnej svezosti krásneho životného jubilea jeden z najvýznamnejších českých majstrov husliarov 20. storočia, znalec a reštaurátor starých sládkových nástrojov svetovej povesti — Karel Pilař.

Rodák zo Starej Paky sa vždy s hrdosťou hlásil k podkrkonošskej husliarskej tradícii, ktorá síce v porovnaní s ostatnými českými husliarskymi školami je najmladšia, no už v priebehu dvoch generácií stihla vychovať niekoľko husliarov európskeho významu. Menovite Františka Špidlena, Evžena Vitáčka, Antona Pilařa a Josefa Jáchyma Vedrala.

Syn krajčira a amatérského hudobníka si už v detstve natoľko obľúbil husľové nástroje, s ktorými sa často stretával u hudbymilovného obyvateľstva chudobného rodného kraja, že sa ich rozhodol, podobne ako jeho mladší brat Bedřich, zhotovovať po celý život. Ujal sa ho vážny kutnohorský majster-husliar a obchodník Josef A. Čermák, ktorý vyučil tomuto úctyhodnému remeslu aj dcéru Martu. Nie je bez zaujímavosti, že všetky tri prvé české husliarky — Johanna Metelková (1843—1868), Věnceslava Vlková (1889—1972) i Marta Čermáková (nar. 1902) boli odchovankyňami práve podkrkonošskej husliarskej školy. Podobne vyučil husliarstvu neskoršie Karel Pilař aj svoju dcéru Vieru. Po vydaní sa tomuto povolaniu viac nevenovala.

Mladý Karel po vyučení odišiel najprv k bratom Šamalovcom do Prahy, no už po roku (1917) sa rozhodol prehlbiť si svoje odborné vedomosti. Naskytla sa mu príležitosť pracovať u svojho už vtedy slávneho strýka, berlínskeho majstra Antona Pilařa (1881—1958). Roky strá-

80-ročný

vené v Berlíne (1920-21) a v Haagu (1922-24) u nemeckého slávneho rodáka Josefa Vedrala sa stali jedinečnou vysokou školou mladého ambiciózneho husliara. Teraz už vyzbrojený znalosťami i skúsenosťami v tom najlepšom zmysle slova sa vrátil roku 1924 do Československa, kde sa osamostatnil, oženil a založil si rodinu v Hradci Králové, v meste, ktorému ostal verný podnes.

Jeho manželka Vlasta bola od prvého dňa ideálnou, trpezlivou i obetavou partnerkou nevšedne usilovného, cieľavedomého a skromného majstra. Z jeho rúk vychádzali desiatky pozoruhodných, esteticky krásnych a výborne znejúcich husľových nástrojov. Vynikali najmä nádhernou spracovanosťou dreva a znamenitým olejovým lakom oranžovočiernej farby. No husliar práve tak dobre opravoval a stačil viesť prosperujúci obchod s hudobnými nástrojmi na jednej z hlavných ulíc v centre mesta.

Keď sa mu roku 1926 narodil syn Vladimír, zaumienil si vychovať z neho husliara európskeho významu. Na túto úlohu sa totiž podujal s jemu vlastnou húževnatosťou, konzekventnosťou a nie v poslednom rade príslovečnou prísnosťou. Uvedomil si závažnosť svojho zámeru, ktorému čoraz viac podriaďoval vlastné husliarske plány a ambície. „Mira“ bol nadovšetko poslušným, trpezlivým, vnímavým a mimoriadne nadaným žiakom svojho otca, ktorý mu s láskou vštepoval všetky bohaté husliarske schopnosti a vedomosti. V pilařovskej dielni sa od rána do večera pracovalo

a po večeroch aj muzicírovalo. Vladimír sa od detstva učil hrať na husliach, neskoršie aj na flaute. Otec bol vášnivým čelistou a keďže v Hradci nikdy nebola núdza o dobrých amatérskych hudobníkov, komorná hudba zaznievala z husliarskej dielne neraz dlho do noci. Spolu hrávali aj v mestskom ochotníckom orchestri.

Prvé Vladimírove majstrovské husle niesli, pochopiteľne, znaky otcových nástrojov a keďže ešte nemal vlastné, používal aj otcove nálepky doplnené vlastným menom. Mladý Pilař sa však čoskoro zoznámil so svojím o niekoľko rokov starším pražským kolegom, tiež po-



Tri generácie Pilařovcov pri večernom muzicírovaní v husliarskej dielni.

Snímka: archív autora

tomkom slávnej podkrkonošskej husliarskej rodiny, Přemyslov Špidlenom. Tento ho zaslúžil do tajomstiev ladenia husľových dosák podľa — medzi husliarmi — podnes veľa diskutovanej i odmietanej — akustickej metódy. Pilařovci si ju však dôkladne osvojili a ďalšia prax onedlho ukázala jej blahodarné výsledky.

Karel Pilař v snahe čo najviac odbre-

meniť syna od iných husliarskych povinností takmer celkom prestal zhotovovať vlastné majstrovské nástroje a okrem vedenia obchodu, pri ktorom mu obetavo pomáhala manželka, venoval sa opravám starých majstrovských nástrojov. Pracoval pomaly, no s neuveriteľnou akurátnosťou a precíznosťou: Aj tie najbeznámejšie trhliny spájali tak dokonale, že po oprave sa stali voľným okom neviditeľné. Práve tak dobre nastavoval krky, upravoval menzúry, volil lakové retuše, strúhal kobylky a duše. Celú reštaurátorskú činnosť starostlivo kontroloval navrhnutou dutou sklenenou trubičkou, svojím neomylným husliarskym „lonendoskopom“, ktorá mu spoľahlivo signalizovala „choroby pacienta“. Podľa nich potom volil vhodný husliarsky materiál — kde bolo potrebné pridával alebo uberal drevo rezonančnej skrine. Po týchto zásahoch zneli takmer všetky nástroje oveľa lepšie ako kedkoľvek predtým. Nie div, že chýr o zázračnej „husliarskej klinike“ v Hradci Králové sa rýchlo rozšíril po celej republike a kľučko na obchode v Pražskom predmestí si podávali čoraz viacerí hudobníci zo všetkých kútov našej vlasti, mnohí aj zo zahraničia.

Roky plynuli, Vladimír postupne získaval najvyššie počty na svetových husliarskych festivaloch za vlastné nástroje. Vnuč Tomáš sa medzičasom taktiež stal dôstojným členom pilařovskej husliarskej dynastie, ktorá sa pomaly stáva legendou. Napriek svojmu mladému veku tiež už získal prvenstvá na viacerých svetových husliarskych súťažiach. V súčasnosti možno bez nadsádzky tvrdiť, že všetci traja Pilařovci sa v podstatnej miere pričínili o to, že ČSSR je v súčasnosti považovaná po kvalitatívnej stránke za husliarsku veľmoc. Nemalú zásluhu na tomto fakte má náš jubilant, vynikajúci husliar, reštaurátor, znalec i pedagóg.

MIKULÁŠ KRESÁK

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA G. ENESCU

V dňoch 22. až 26. októbra t. r. prebiehali v celej našej vlasti **Dni rumunskej kultúry**. Tak ako po iné roky, i tentoraz prišli rumunskí umelci, aby nás oboznámili s najcennejšími klenotami svojej národnej kultúry, a to v zastúpení takmer všetkých rezortov — vystúpili tri umelecké telesá: **Štátna filharmónia G. Enescu**, **folklórny súbor Braduleti z Horezu**, **bábkové divadlo Tandara**; v Bratislave otvorili tiež výstavu Krajina v rumunskom maliarstve, ako aj výstavu rumunských kníh.

Najvýznamnejším z uvedených podujatí bolo vystúpenie **Štátnej filharmónie G. Enescu** dňa 24. X. v koncertnej sieni SF. Teleso známe vo viac ako dvoch desiatkach európskych krajín uviedlo pod taktovkou **zaslúžilého umelca Mircea Băsanaba**, stáleho dirigenta filharmonickeho orchestra, **baladu „Pintea Viteazul“ od Lilii Glodeanu**, **I. koncert g-mol pre husle a orchester, op. 26 Maxa Bruch** a **symfonickú báseň Život hrdinu od Richarda Straussa**. Zo samotnej dramaturgie programu vyplýva, že išlo skôr o prezentáciu interpretačného umenia, ako o oboznámenie poslucháča s pôvodnou rumunskou hudbou. Nemyslíme však, že príčina celkového rozčarovania z koncertu vyplývala z tohto faktu. Uznávam, že poloprázdna koncertná sieň SF musela pôsobiť na účinkujúcich nesmierne deprimujúco. Avšak profesionálna hrdosť diktuje (alebo by mala diktovať) každému výkonnému umelcovi odvieť čo najlepší výkon nezávisle na „počte“ v radoch auditióra. Zdá sa, že rumunskí filharmonici podcenili túto skutočnosť. I napriek vysokým uznaniam za vynikajúce výsledky v interpretačnej oblasti, nemožno hovoriť o bratislavskom vystúpení tohto telesa v nijakom prípade v superlatívoch. Počas celého večera orchester reagoval nesústreďene, pomaly, akosi ospalivo na pomerne výrazné dirigetovo gesto. (Najmarkantnejšie sa to odrazilo v úvodnej a záverečnej skladbe.) Balada „Pintea Viteazul“, kompozične vyrastajúca z rumunského folklóru, pôsobila skôr rozbito ako ucelene. Tak isto Straussova symfonická báseň Život hrdinu odznela v šedivej jednotvárnej podobe, bez vypíchnutia dramaticky budovaných epických nositeľov v melodickom línií. Situácia sa čiastočne obrátila k lepšiemu po príchode huslistu **Iona Voicu**, sólistu večera. Jeho suverénne, strhujúcemu temperamentu a zrelému muzikantskému citeniu však chýbala precíznosť (nešlo, žiaľ, iba o drobné intonačné prehrešky) v technicky náročnejších pasážach. Túto skutočnosť možno čiastočne pripísať skľučujúcej atmosfére, ktorá vznikla už pred samotným koncertom... Hrať v poloprázdnej koncertnej sieni nie je pre nikoho pôžitkom! Usporiadatelia vari mohli pouvažovať nad vhodnejším termínom. Ťažko možno počítať s väčším počtom záujemcov o koncert po dvojtýždňovom „hudobnom maratone“, akým sú každoročne BHS!

VIOLA FEDOROVÁ

Stretnutie mladých skladateľov ČSSR a Rumunska



Skladateľ Vladimír Bokes pri rozhovore s rumunskými kolegami.

Snímka: I. Dibák

Pomaly sa už stane tradíciou, že každoročne sa budú stretávať mladí českí a slovenskí skladatelia so svojimi kolegami z partnerských skladateľských zväzov socialistických štátov, aby spolu strávil niekoľko dní naplnených vlastnou tvorbou, diskusiami a priateľskými stretnutiami. Po niekoľkých takýchto akciách uskutočnených v Prahe, Moskve a Dolnej Krupej so skladateľmi ZSSR sa naša najmladšia skladateľská generácia mala možnosť zoznámiť so svojimi kolegami z Rumunska. Miestom podujatia sa stali tentoraz Košice, kde sa v dňoch 5.—9. novembra zišlo takmer tridsať skladateľov z Prahy, Brna, Bratislavy a Bukurešti. Uvedené stretnutie sa konalo z poverenia Zväzu československých skladateľov, pripravil ho Zväz slovenských skladateľov v spolupráci s krajskou pobočkou v Košiciach a preto nechýbali na ňom ani najvyšší zástupcovia uvedených organizácií — národný umelec Andrej Očenáš, zasľúžilý umelec Zdenko Mikula a doc. dr. Ladislav Burlas, CSC.

Samotné stretnutie bolo rozčlenené do troch samostatných blokov patriacich

Ladislav KICKO

9. VI. 1929 — 4. X. 1979

Začiatkom októbra rozlúčili sme sa s dlhoročným popredným sólistom spevohry Divadla Jonáša Záhorského v Prešove **Ladislavom Kickom**, ktorému neúprosná smrť uzavrela životnú púť.

Ladislav Kicko už od mladosti cieľavedome rozvíjal záľuby, ktoré sa mu neskor stali prácou i zmyslom života. Bol to predovšetkým nevšedný záujem o ľudovú pieseň a o divadlo. V roku 1949 po maturite na levočskom gymnáziu prihlásil sa medzi prvými do SEUKU. Tvorivé prostredie a roky pôsobenia v tomto kolektíve vychovali z neho profesionálneho interpreta ľudových piesní. V roku 1956 nastúpil do spevoherného súboru DJZ v Prešove. Jeho spevácky talent, láska k divadlu a hlavne svedomitý prístup ku každej novej úlohe — umožňovali mu posúvať sa na popredné miesto v spevohre DJZ. Rozmanitá bola aj Kickova mimodivadelná činnosť. Osobitný význam majú jeho rozhlasové nahrávky, najmä s populárnymi Farkašovcami. A práve tieto rozhlasové snímky budú aj naďalej svedčiť o umelecky zrelosti interpretovi východoslovenského hudobného folklóru.

LUBO BELEŠ

KONKURZ

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v opernom súbore:

- Korepetitor opery (muž) — absolvent VSMU, alebo konzervatória, veková hranica 35 rokov, prax vítaná.
- Inšpicient opery (muž) — absolvent školy hudobného smeru, divadelná prax vítaná, veková hranica 40 rokov.
- Člen operného zboru do skupiny tenorov — absolvent VSMU, alebo konzervatória, veková hranica 35 rokov.

Prihlášky posielajte na adresu: Správa opery Slovenského národného divadla, Gorkého č. 2, 89138 Bratislava.

Cestovné sa hradí len prijatým uchádzačom.

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR n. p. ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček CSC., zást. ved. redaktora: Viera Žitná, redaktor Alfréd Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: Pavol Bagin, Jaroslav Blaho PhDr. Lubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dáša Alojz Lukáš, prom. ped., Jaroslav Meier, Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. 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. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p. 949 01 Nitra Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV, 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART, ač. spol., Leninhradská 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

V tvorivej práci s Eugenom Suchoňom sme sa stretli o pár rokov po našom absolutoriu Hudobnej a dramatickej akadémie, vtedy, keď sa rozhodol komponovať svoju prvú operu KRÚTŇAVA. Sústreďím sa na genézu tohto diela podľa pamäti a kusých zápiskov, ktoré som si vtedy sem-tam robieval o svojej práci v divadle.

V Bratislave vychádzalo niekoľko denníkov, ktoré zväčša boli majetkom politických strán. V roku 1925 pribudol k nim nový denník — Slovenský národ. Pružná redakcia nového časopisu začala vydávať roku 1926 knihy Slovenského národa. V tejto edícii vyšla, po predložení uverejňovaní v časopise, rozsiahlejšia novela Milana Urbana „Za výšným mlynom“. V tom čase — ako začínajúci učiteľ v Cíferi — písal som hojne nielen do denníkov, ale i do kultúrnych časopisov recenzie o vyšších knihách. Najčastejšie som ich písal do mesačníka Kultúra. Podľa svojich vtedajších nevzretých etických princípov a úzkou pohľadu na spoločensko-kultúrny život, písal som recenzie zväčša na princípoch idealistického pohľadu na

ňovanie monológov autora alebo jednotlivca, vklínené do zhusteného prostredia prírody, ktorá v Urbanovom opise má svojú lyrickú a dramatickú úlohu. Nedá sa doslovne preniesť do libreta. Vychádzajúc z tohto faktu, musel som libretto stavať na inom princípe, než bola napísaná novela. išlo o zhustenie pôvodne rozstrúpaných Urbanových monológov na dialógy. Zväčša sa žiadalo vyplniť a pridať nové, ale tak, aby sa nenarušil Urbanov sloh.

Dialógy som nerozpísal bez úzkostlivého uváženia spôsobu vyjadrovania dedinských osôb. Postavil som si ich do dedinského prostredia, ale súčasne aj medzi kulisami scény SND. V tomto dualistickom prostredí dostával som ich pravú podobu. išlo tiež o to, aby som mal text libreta rozvrhnutý podľa Suchoňom určenej hudobnej formy. Náčrt bol taký, že opera začínala úvodnou predhrou, v ktorej vystupovali na jednej strane básnik, očarený spevom zboru za scénou, ktorého myšlienky doplnal — akoby v pokračovaní, recitatívne. Na druhej strane scény stál jeho dvojnásobný pochybnosti či sa v umení môže

chým hlasom — a potom si... Margitka... spolu zahráme... potrestáme toho tvojho zlého milenca... Ondreja... a vnuka si vychováme...

Ležal bez pohybu, iba čo si stačil zbierať myšlienky. Mútné oči predpovedali, že si nikdy nezabrá starého Šteľinu. Ošetrojúci lekár nás požiadal o odchod... Na chodbe nám potvrdil, že už iba Flöglovo silné srdce bojuje... Taký je osud človeka... Pri našťudovaní zastúpil Flögla znamenitý František Zvarík.

Často sa spomína, že Krúťava sa rodila dlho. Suchoň nie je z rodu tých skladateľov, ktorí odovzdávajú nedokonanú prácu. V hudobno-dramatickom odbore to bola jeho prvá práca, na ktorej mu veľmi záležalo. Čas, v ktorom Krúťava vznikala, bol krutý. Besniaca vraga II. svetovej vojny doliehala na každého. V roku 1944 Suchoň býval prechodne u svojho brata Imricha v Rojkovej pasáži, lebo rodinu mal odťahovanú na vidieku. V istý pekný slnečný deň ma pozval počúvať ďalšie časti opery, ktoré mal už v klavírnom výfahu hotové. Nesmierne som sa tešil i keď plný

V deji naozaj išlo o krúťavu duševných strastí a telesných vášní... Keď som ho zdelil Suchoňovi — súhlasil. I jemu sa zdal výstižný a krátky.

Keď Suchoň v pokojných povojnových rokoch pokračoval v práci na dokončení opery, v Slovenskom národnom divadle sme netrpezlivo očakávali, kedy sa Krúťava objaví v dramaturgickom pláne opery. Stalo sa tak niekoľko málo rokov po vojne a to za úplne nových politicko-spoločenských pomerov, ktoré významne prispeli aj k rozvoju slovenskej opernej kultúry.

Keď sa začala Krúťava študovať, zavládla v divadle radostná nálada. Už počas korepetícií sa zväčša s dverami skúšobných miestností, ale i dnu vyskvipli poslucháči — operní i činoherní — ktorí s napätím sledovali skúšky a hodnotili sólistické, zborové a tanečné melódie. I keď sa viacerým pozdávali Suchoňove melódie neznáme a tým aj ťažké, všetci zúčastnení interpreti ich študovali s neobvyklým zaujatom.

Vedenie divadla — so Suchoňovým súhlasom — zverilo hudobné našťudovanie opery Ladislavovi Holoubkovi, zbor mal na starosti Jozef Petr, režiu Karol Jernek z Prahy, výtvarnú stránku hostujúci Václav Vích a choreografiu Elena Holéczyová. Naštudovanie a inscenácia pôvodného diela býva v divadle vždy veľkou udalosťou a sú očakávané s nesmiernym záujmom. Tak to bolo aj v prípade Krúťavy. Museli sme však vynaložiť veľa práce a síl, kým sme zdolali a osvojili si tzv. suchoňovský sloh s jeho mnohými zvláštnosťami či už išlo o intonáciu, rytmus a ďalšie autorove interpretačné požiadavky. Každý výstup, ba každý takt si žiadal veľkú pozornosť a sústredenie nielen na vlastnú úlohu, ale i na spoluúčinkujúcich a na hereckú akciu. Suchoňove melodické zvraty súvisia s psychologickým určením hereckej akcie — mimiky a gestikulácie s hudbou. išlo tu o zreteľnú slovenskú opernú artikuláciu, aby každé zaspievané slovo malo potrebnú váhu a význam v slede deja. Spevák v Krúťave je nielen spevák, ale súčasne i hercom, ba vlastne musí byť tiež tanečníkom ľudového rázu. Sólista alebo člen operného zboru nemá tu vynikať ako rutinovanejší profesionál operného súboru, ale v prvom rade má zostať typom živého slovenského človeka so všetkými jeho po-



Nár. um. M. Česányiová (Katrena) a zasl. um. S. Hoza (Ondrej) v premiérovej inscenácii Krúťavy v SND z roku 1949. Snímka: Podhorský

svet. Tak som hľadel i na slovenskú dedinu, ktorú som chcel mať nedotknutú, ba priam panenskú. v akomsi nedeľňajšom svetle. A ona bola inakšia, taká, akú ju videl Milo Urban, hoci len o pár rokov starší odo mňa, ale so skúsenejším a realistejším pohľadom. Urbanovu novelu som v Kultúre zle-nedobro skritizoval a, tuším, tiež v časopise Slovák, viac-menej „pre jej naturalistický obsah, pre silné, vášnivé prepujúce emócie, neprislúchajúce do našej súčasnej dediny, tobôž nie do budúcej“. Jednoducho — sloh, akým bola novela napísaná, sa mi páčil, ba priam som sa za ňu oduševňoval. Nachýňal som sa najmä obrazmi z prírody a krásnou, bohatou rečou, aká sa vo vtedajších knihách tak často neobjavovala.

Pred uverejnením recenzie som v rozpakoch dlhšie dúmal, že ju prepracujem. Ale v redakcii rozhodli, že je to správne. Takéto knihy treba odsúdiť, aby „neotrúvili nás peknoduchým ľudom“. Recenzia vyšla v odsudzujúcom znení. Ešte šťastie, že Milo Urban bral moje posudky s úsmevom, s tým istým úsmevom sa na mňa pozeral, keď sa podľa jeho „zpracovanej novely“ zrodilo — libretto Krúťavy.

Tento úvod sa mi žiadalo napísať ako poznámku k tomu, že človek si vždy musí dokonale rozmyslieť, čo podpisuje, lebo raz sa mu jeho mýlka môže vypomstíť.

Eugen Suchoň sa roku 1941 rozhodol skomponovať operu. Úporne hľadal libretto. Na radu hudobného referenta prof. J. Hlavatého sa rozhodol pre mnou odsúdenú Urbanovu novelu. Keď urobil prvé náčrty scenára k opere v podobe cyklickej hudobnej skladby, hľadal medzi divadelníkmi spolupracovníka na libretto.

„Nebola to maličkosť“ — spomína v bulletine ku premiére Krúťavy — „lebo prácu som si skomplikoval prízvukovaním folklóru a utvorením ideového rámca. Pomáhali mi viaceri... no za definitívnu štylizáciu libreta vďačím svojmu priateľovi, dramaturgovi opery Štefanovi Hozovi, ktorý trpezlivo znášal všetky rozmery a vrtochy ideou posadlého skladateľa aj v najnemožnejších situáciách.“

Prvý raz sme sa stretli na rozhovor v roku 1942 v kaviarni Berlínka (teraz Dom čs.-sovietskeho priateľstva). A spolupráca trvala do roku 1949, kedy Suchoň operu dokončil.

Možno sa nájde čitateľ opery, ktorý si povie, že napísať operné libretto podľa už hotového literárneho diela, nemôže byť ťažká vec. Horšie je písať podľa vlastnej témy... Jedno i druhé je komplikované, lebo písanie spevoherného libreta je vonkoncom odlišná a — nedocenená — literárna práca.

Urbanova novela má striktné volené a veľmi krátke dialógy. Viac sa opera o ťušešpýtné rozporenie osôb a zdôraz-

Zrod opery KRÚTŇAVA

nojsť úplná pravda a život... Básnik sa rozhodol napísať hru a v nej dokázať, že má pravdu on a nie jeho alter ego. Po tomto lyricko-dramatickom súboji začal sa dej trojdejstvevej opery, rozdelenej do šiestich obrazov. V medzibre pred 5. obrazom sa opäť objaví básnik, ale podľa logicky sa rozvíjajúceho deja pochybuje, že sa mu pôvodný zámer podari, preto nechá, aby dej hry plynul tak, ako ho píše život.

Zo začiatku sa mi tento Suchoň rozvrh páčil, ako zvláštnosť, ale z divadelného hľadiska pozdával sa mi zdĺhavý. Suchoň však mal svoje zdôvodnenie, čo vysvetlil v bulletine: „Ideový rámec hry chce riešiť otázku oprávnenosti umenia v dobe, keď ono bolo najviac problematické — po I. svetovej vojne. Problém vyriešil človek z ľudu, v ktorom nastáva prelom pod dojmom ľudovej melódie. Takto presvedčí skeptického básnika-intelektuála o sile a etickej hodnote ľudovej tvorivosti a vráti mu vieru v jeho umenie“.

Suchoň pri našej spolupráci vedel každú myšlienku a čin zdôvodniť silnými argumentmi. Nikdy nebol a v ničom neostal skladateľom bez hlbavosti. I tu sme sa dohodli. Uznal som jeho postoj. Suchoňovi išlo skôr o vnútorné ideové riešenie, kým ja som na veci pozeral zo stanoviska divadelno-inscenačného. Takto sme sa navzájom dopĺňali — s jemným porozumením a citom.

Podľa predbežnej kostry libreta pracoval som cez prázdniny v Smižanoch — svojom rodisku — na textovej stránke. Najradšej som sa túlal sám po známych lesných chodníkoch s poznámkovým blokom a sňoval som obraz za obrazom. Písal i prepisoval som a vynechával to, čo sa mi nepozdávalo. Pozna-jujú Suchoňovu presnosť, hľadal som dlho tie najstručnejšie, najplnšie slová a vety pre jednotlivé osoby, ale také, ktoré boli plnozvučné a mohli skladateľa inšpirovať k melodickému výrazu. Bolo to o to ťažšie, že išlo o text v próze. Ku koncu prázdnin mal som hlavné črty textu natoľko hotové, že som mohol v Bratislave pokračovať v presnejších korektúrach, po ktorých nasledoval čistopis. Pravda, i tu som sa dosť natrápil s presnosťou. Zväčša som urobil viacero textových variant, lebo Suchoň bol priberlivý. Do prozodického textu zapadali prirodzeným spôsobom varianty ľudových piesní — najmä v 3. a v 6. obraze. Niektoré mal Suchoň naporiadziť v origináli, k iným — starším textom — skomponoval nové melódie.

Už pri písaní libreta myslel som — pri postave Ondreja — na seba, aby zodpovedala môjmu hereckému naturelu a pokiaľ viem, Suchoň myslel pri hudobno-melodickom základe na moje spevácke danosti. Pri písaní úlohy Katreny mal som predstavu svojej dlhoročnej partnerky Margity Česányiovej, veľmi tvárnej na scéne po každej stránke. Pri úlohe starého Šteľinu bol mi vzorom Arnold Flögl, s ktorým sme boli veľmi často javiskovými partnermi. Suchoň sa nám odmeňoval prílehlavými lyricko-dramatickými melódiami. Žiaľ, priateľ Flögl sa nedomohol chystanej úlohy. Veľmi vážne ochorel. Často som ho navštevoval v Piešťanoch, kde bol väčšinou pripútaný na lôžko. V susednej izbe ležal môj brat. Zväčša sme s Flögлом hovorili o úlohe, ktorú mal po uzdravení spievať. Tešil sa na ňu priam detsky. Keď sa však choroba zhoršovala, previezli ho do bratislavskej štátnej nemocnice. I tu sme ho viacerí z divadla navštevovali. Niekoľko dní pred smrťou, keď ležal priam nevládnu, ešte si robil nádej na uzdravenie. Stáli sme pri jeho posteli — dirigent J. Vincourek, režisér B. Vilím, pani Česányiová a ja.

— Ja vyzdravím — namáhal sa su-

obáv pred zvukom sirén, ktoré ohlasovali nebezpečie náletu na Bratislavu. Radostne rozjasený som počúval jeho hru na klavíri a zväčša aj spev. Hrali a vyspevovali sme, debatujúc pritom o možnostiach a doplnkoch hereckého prejavu vari dobrú hodinu, keď sa odrazu ozvalo z niekoľkých strán zavýtie sirén. Pretože tak bývalo skoro denne, nebežali sme hneď do krytu, ale ďalej sme prehrávali a spievali pri privretých očiach. Dávali sme, že lietadlá preletia ponad Bratislavu ako inokedy... Odrazu však v tesnej blízkosti domu sa ozval strašlivý treskot. V náhlivosti sme stihli zhrabnúť noty a papiere ležiace rozložené na klavíri, pribuchnúť dvere



Záber z pôvodnej premiéry Krúťavy v SND z roku 1949. Snímka: Podhorský

na byte a ozlomkrky sme bežali dolu schodmi k úkrytu. Nedobehli sme. Ešte v pasáži nás stihol druhý treskot s príšerným zvukom zaliehajúcim do uší. Po ňom sa vinovite valil tlak vzduchu do pasáže, kým na okolitých domoch rinali rozbité obloky. Podnes neviem, ako sme sa ocitli na diaľbe, či nás tá zho-dil prievan, alebo sme sami spadli. Naj-skôr bolo to druhé. Noty a papiere sme stískali pod sebou. Tvrdý prievan vyletel na Uhorskú (Obchodnú) ulicu a odrazu nastalo ticho, naplnené prachom, papiermi plávajúcimi vzduchom a na zemi sa blyštali kústiky i kusky skla z výkladov a oblokov. Bola to iba chvíľka pekelného strachu, ale zdala sa nám ukrutne dlhá. Ostali sme nezranení, ani z notového papiera nič nechýbalo. Opera bola zachránená.

Keď začali vstávať občania okolo nás, zdvihli sme sa tiež a vrátili sa do bytu. Nebolo nám do hrania, najmä nie mne, lebo som nevedel, čo je s rodinou na Klemensovej ulici. Bežal som, napokon nebol som v tom čase sám, ako spľasnený po uliciach Bratislavy, kým som uspokojene nezistil, že manželka, tísňuca kočík s dcérkou, pribehli domov včas...

Vojnový des nás plašil a strašil čím ďalej častejšie. Front sa blížil k Bratislave. Divadlo i kiná prestali hrať, obyvatelia Bratislavy sa hufne vystahovávali na vidiek.

Pokračovať v ďalšej práci na opere sa nedalo. Ak sa nemýlim, priateľ Suchoň sa odsťahoval za rodinou do Piešťan... Radostný život sa vrátil do Bratislavy až po jej oslobodení 4. apríla 1945. Nevieť, kedy začal Suchoň pokračovať na dokončení a napokon na inštrumentácii opery — zatiaľ ešte vždy bez pevnejšieho názvu. Hľadalí sme a navrhovali všetjaké tituly, ale ani jeden sa nám nepozdával. Raz nad ráno mi utkvél v pamäti názov: KRÚTŇAVA.

vahovými a charakterovými vlastnosťami, radostnými, ale tiež i strastiplnými zážitkami a poznatkami. Na ne sa musí bezprostredne sústrediť interpretova pozornosť počas scénického diania, v ktorom sa nesmie vyšmyknúť z celkového psychologického pochodu deja, aby ani náhodou nenastalo neželateľné vybočenie, vákuum, ktoré by divák v hľadisku mohol pocíťovať ako cudzí element nepatriaci do deja. Patrí k radostným poznatkám, že Suchoňova hudba v dôsledku svojej sústrednosti a zovretosti neumožňuje zúčastneným postavám na scéne čas na tzv. oddych, ako to zväčša býva v romantických operách napr. talianskej proveniencie. Pravda, už samotné libretto svojou dramatickou stavbou a skĺbenosťou nedáva možnosť na samostatné uzavreté čísla (arie), ktoré často vytvárajú akoby osobitý, samostatný obraz v tej-ktorej scéne. Je však predovšetkým Suchoňovou zásluhou, zásluhou jeho hudby, že Krúťava bola umocnená a pozdvižená na úroveň jedinečnej realistickéj hudobnej drámy.

Premiéra Krúťavy sa konala v slávnostnom ovzduší 10. decembra 1949. Oduševnene jej tleskalo zaplnené hľadisko, v ktorom sedeli i stáli nielen bratislavskí milovníci operných predstavení, ale i mnohí hostia z vidieka a umelecká elita. Bola to mimoriadne úspešná premiéra. Pred Krúťavou bolo niekoľko premiér slovenských oper, ale ani jednej sa nedostalo takého vreľého a spontánneho prijatia ako jej. Hudobná kritika písala o Krúťave v superlatívach a radostne konštatovala, že sa zrodila slovenská národná opera! Prijatá bola ako „...dieťa slovenského ľudu, jeho potu a práce. Je kvetom a vôňou slovenskej zeme. Je oslavnou ódou jej životnej sily i optimistickou vierou vo večnú a nehybnú silu jej piesne“ (národný umelec M. Schneider Trnavský).

STEFAN HOZA