

HUDOBNÝ ŽIVOT 80

Ročník XII.

3. III. 1980

2.— Kčs

5



V dňoch 25. februára až 5. marca t. r. uskutočnili sa Dni kultúry ČSSR v ZSSR. Ich bohatý program zabezpečili Ministerstvá kultúry ČSR a SSR, tvorivé umelecké zväzy a ďalšie organizácie. Do programu Dní prispel i operný súbor SND, ktorý moskovskému a kyjevskému obecnstvu predstavil dve svoje profilové inscenácie — Suchobovu „Krátňavu“ a Janáčkovu „Vec Makropulos“.

Slovenská hudobná kritika, jej snaženia a ciele

Názory na hudobnú kritiku nebývajú jednoznačné. Obvykle ju vitajú a podporujú tí, ktorí si vytvárajú svoju prácu, vedľa spojité subjektívne názory a estetické presvedčenie s objektívnou vývojovou zákonitosťou, našli si miesto v osnove života a spojili svoj výrazný talent s účelovou prácou. Kritiku býva neprijemná netalentovaným, resp. málo tvorivým ľuďom, ľuďom vnútorné rozkolísaným, tým, ktorí majú viac tvárí, alebo si prisvojili väčší kus zástupu ako im patrí. Kritiku podceňujú i tí, ktorí sa nazdávajú, že treba predbehnúť dobu, ktorí sa cítia „poškodení“ tým, že ich súčasníci prevažne nechápu, ktorí si budujú imaginárne estetické systémy a každého, kto s nimi nesúhlasí, považujú za element konzervatívny, spiatocnícky.

Bez ohľadu na tieto názory ide umelecká kritika životom ako stály sprievodca umenia, raz ako korektor umeleckého vkusu, inokedy ako selektor umeleckých hodnôt či propagátor umeleckej hodnoty a zaujímavého a nosného vývojového trendu. Nikdy nemožno stanoviť pre všetky vývojové etapy rovnako platný kritický model. I najlepšia a najhodnotnejšia umelecká kritika si dotvára svoj profil na pochode životom, preberá a vstrebáva do seba najrozmanitejšie podnety, koriguje si mieru náročnosti a zdôrazňuje podľa potreby tú či onú stránku svojho kritického myslenia. Každý významnejší kritik však vychádza z nejakého svetového názoru, z nejakého východiskovej koncepcie. Dnes sa najlepší prúd našej kritiky — ten, ktorý môže mať najväčší význam — opiera o vedecký svetový názor, vychádza z jeho podstaty a aplikuje ho na svoju prácu. Nie je to fráza, najmä ak vidíme a sme schopní rozoznať kritické myslenie vychádzajúce napríklad z existencializmu, neotomizmu, pozitivizmu alebo maoizmu. Pri porovnávaní týchto koncepcií sa dobre odlišujú črty marxisticko-leninského estetického, jej pozitívneho, nadštrukturalistického pokroku a dôraz na tie kategórie, ktoré posilňujú moderný socialistický realizmus.

Svetový názor ovplyvňuje svedomie kritika, usmerňuje jeho spoločenské a kritické postoje, vyhranuje povahu a metódu prístupu k umeniu, ovplyvňuje slovník kritika i celkové ciele jeho kritického snaženia. Stačí si v tejto súvislosti

pripomenúť kritickú činnosť J. Fučíka, Z. Nejedlého, L. Novomeského, ale — pre kontrastnosť — i mnohých ich filozofických antipódov.

Súčasný náš vedecký svetový názor posilňuje cieľavedomosť kultúry a umenia. Vychádza z konkrétnych podmienok spoločnosti (na rozdiel od kritických tendencií, ktoré vychádzajú z abstraktného pojmu spoločnosti); preto súčasný kritik pripomína umelcovi dôležitosť poznania spoločenského rozvrstvenia, nutnosť poznania spoločenských ideálov, predstavu pokroku a pod.

Naša hudobná kritika si stačila už uvedomiť, že pozitivizmus a štrukturalizmus nestačia k dokonalému posúdeniu a hodnoteniu umeleckého diela. Obom týmto filozoficko-estetickým smerom, ktoré síce dielo podrobne rozptievajú, popisujú, ale nehodnotia, je cudzí pocit hľadania hodnoty, všimania si spoločenského dopadu diela, posúdenia jeho pravej funkčnosti, pokúsil sa — ak je to možné — zaradiť dielo triedne, sledovať prvek uvedomelosti a vidieť talent nie ako danosť všeobecnú, ale priam psychologicko-biologickú. Rozdielnosť týchto koncepcií vynikne o to viac, ak ich sledujeme na konkrétnych prípadoch. Podľa fenomenologického interpretácie umeleckého diela vzniká estetický zážitok spontánne v intuitívnom akte, ako súčasť čistého vedomia umenia. Podľa nášho názoru vzniká umelecký zážitok ako vedomý proces, ako jednota objektívneho umeleckého podnetu a subjektívneho očakávania (ovplyvňuje ju triedna a národná príslušnosť, hĺbka umeleckých a ľudských skúseností, výchova, talent pre umeleckú vnímavosť).

Uvedomelá kritika nechápe vznik diel, estetických názorov a koncepcií len ako výsledok nejakej náhody, za ktorú nie je tvorca zodpovedný. I najkrajnejšie, najnezodpovednejšie modernistické výboje nie sú obvykle náhodné; súvisia s malým pocitom nadväznosti na tradíciu, s nedostatkom vyvinutým národným povedomím, s jednostranným založením a preferovaním talentu (alebo netalentu), so subjektívnym preceňovaním svojho „ja“, s vyumelkovaným stávaním konfliktu medzi včerajškom a dneškom, s vplyvom filozofii zdôrazňujúcich len ľudské predispozície bez ohľadu na ich sociálne začlenenie. My veríme, že nové je kvalitatívnym pretváraním starého,

čiže všetko nové nie je absolútne nové, lebo inak by muselo vzniknúť z ničoho, teda zázrakom. Snahy o absolútnu novosť, krajnú novosť, nepochopiteľnú novosť, resp. chaotickú novosť balansujú často už kdesi mimo umenia a to i vtedy, keď tvorcovia ich vysvetľujú najrozmanitejšími termínmi.

Nemáme dojem, že nové socialistické umenie vzniká, alebo by malo vzniknúť, v bezkonfliktnom procese. Skutočný vývoj napreduje prekonávaním skostnatejších klíšé, upriamuje pozornosť k hodnotnejšiemu riešeniu, dáva prednosť silnejšiemu talentu, v každej etape nanovo preveruje hierarchiu hodnôt, posilňuje v umení prvok uvedomelosti, kodifikuje nové, zdravé vývojové prvky, dáva im v umení väčší priestor, opúšťa neplodné skúsenosti a jasnejšie a cieľavedomejšie hodnotí všetko, čo je v prospech novej socialistickej spoločnosti.

Patrí k najšťastnejším výdobytkom marxisticko-leninskej estetiky a kritiky, že chápe pojem majstrovstva ako schopnosť voľby adekvátneho umeleckého slovníka zo širokej palety nekonečných umeleckých skúseností a možností a dáva túto schopnosť do služieb závažných spoločenských zámerov. Majstrovstvo nie je len kompozičná technika, je to čosi viac, technika obohatená spoločenským zámerom a cieľom, uvedomelou predstavou funkčnosti a reálneho dopadu diela. Tým, ktorí len konštruujú noty v partitúre, bude sa zdať táto definícia smelá

až nereálna. Ak však chceme oddeliť nezávažné pohrávanie sa s tónmi, sešestami, sumami od skutočného umeleckého diela, musíme oddeliť hru s tónmi (a jej malú významnosť) od techniky a vyššieho pojmu majstrovstva. Je to jeden z kľúčových estetických zákonov, z ktorého sa dá odvodiť i ozajstný význam každej jednotlivé kompozície, spoločenská hodnota tvorcu, sila talentu a v neposlednej miere i svetový názor.

Zdalo by sa, že za 35 rokov od oslobodenia sa v našich podmienkach tieto veci ujasnili natoľko a nadobudli takú presvedčivosť, že nemôžu byť nijaké pochybnosti. Pravda, skutočnosť dokazuje, že cudzie filozoficko-estetické koncepcie ešte stále doliehajú na niektorých našich tvorcov, obranne prostriedky proti nim vo svetonázorovej hľadine nie sú vždy dost silné, psychologicko-sociálne delinovanie talentu i tzv. slobody umelca má ešte vždy rôznu podobu a to všetko má určitý dopad na umeleckú tvorbu.

Naša hudobná kritika urobila nesporné pokroky; vždy znovu a znovu to rád konštatujem, keď porovnávam uplynulých 60 rokov. Prvá poprevratová generácia hudobných kritikov (J. Květ, G. Koričanský, D. Orel) sa pustila s veľkým predsavzatím do objasňovania základných hudobných hodnôt stredným vrstvám, zapalovala sa za najhodnotnejšie diela a v zmysle vtedajších kritických potrieb a možností urobila kus propagačnej práce. Ako najsmelší z nich sa postupne prejavil Antonín Hořejš, výrazne orientovaný na Z. Nejedlého. Práve na jeho osobu a práci sa dá dobre demonštrovať vplyv svetového názoru na celkovú kritickú orientáciu a dôraz na progresívne a pokrokové diela. Najvýznamnejšou kritickou osobnosťou v tridsiatych rokoch bol Ivan Ballo. Vychádzal z českej estetiky, zvýšil u nás latku kritického náročnosti a vedome sa zaslúžil za prvé závažné diela modernej slovenskej hudby. I on však bol plný rozporov v dôsledku protikladností kapitalistickej spoločnosti a vtedajšej plurality filozofického myslenia. Koncom prvej republiky presadili sa v hudobnej kritike Ján Strelec a Zdenka Bokesová, obaja rozhladení, vo svojej dobe mimoriadne agilní kritici. Najmä Bokesovej kritická činnosť bola mimoriadne osožná. Obaja vychádzali z moderného racionalizmu, snažili sa dokazmi doložiť svoje názory, v dôsledku svojich zvýšených kritérií vystúpili voči epigonstvu, no dobový pozitivizmus nedovoľil im vidieť v tej dobe triednu štruktúru umenia.

V rokoch tzv. slovenského štátu klesla

časť hudobnej kritiky na povrchné komentátorstvo, časť najsilnejších kritikov okladala rôzne hudobné aktivity a časť radšej mlčala, než by sa spojila s klérofašistickou ideológiou. Keď sa skončila druhá svetová vojna zdalo sa, že sa kriticky presadia okrem Bokesovej ešte i J. Haluzický, J. Samko, K. Hudec, J. Kresánek (ktorý písal už i prv), aj niekoľko ďalších. Táto povojnová etapa sa kryla s prerastaním národno-demokratickej revolúcie do socialistickej, znamenala umocňovanie nových filozofických prvkov do socialistických koncepcií, až napokon februárovým víťazstvom pracujúceho ľudu v roku 1948 etapa končí. Žiaľ, očakávaná kritická ofenzíva sa nedostavila, niektorí zo spomínaných kritikov prešli na inú profesiu alebo nevydržali zložitosti tejto doby.

V päťdesiatych rokoch nastúpila ďalšia kritická vlna, v ktorej sa začali presadzovať noví kritici, vtedy prevažne 25—30-roční (Z. Bokesová, M. Palovčík, Z. Nováček, L. Burlas, J. Albrecht, A. Kovářová). Zásadná svetonázorová zmena, prvá kryštalizácia marxisticko-leninskej estetiky i novodefinované úlohy umenia spoluprotivili myslenie tejto kritického vlny. Osobitné zákonitosti prvej vlny socialistickej revolúcie sa odrážali v celkovej koncepcii týchto kritikov. Neraz vystúpili u nich do popredia funkcia propagačná, popularizačná a vysvetľovanie hlavných zákonitostí rozvoja socialistickej hudby.

Táto kritická generácia predznamenovala v šesťdesiatych rokoch nástup ďalšej generácie kritikov. Mnohí zo schopných kritikov, ktorí súčasne komponovali (I. Hrušovský), prestali onedlho zasahovať do hodnotiacej oblasti a tak vlastne nemohli rozvinúť svoju kritickú potenciu. Vývoj však onedlho vytesol do popredia spomínanú ďalšiu generáciu vlnu kritikov (dnes 38—48-ročných), ktorá bez toho, že by si to uvedomovala, nadviazala na priekopníkov socialistickej hudobnej kritiky a rozvinula ich podnety do často nových polôh (L. Čížek, M. Jurík, V. Čížik, S. Čurilla, I. Wasserberger, J. Blaho, I. Vajda, E. Chalupka, Z. Marczellová, N. Földváriová, T. Ursínyová, N. Hrčková, I. Berger, S. Bachleda, L. Urbančíková, E. Čárska). Táto generácia vlna sa kvalitatívne onedlho rozdielferencovala a dala i pocítiť svoju prítomnosť. Hoci ide v podstate o mladých ľudí, zdá sa, že ich názory — alebo aspoň najlepších príslušníkov tejto generácie vlny — treba akceptovať. V posledných rokoch začína sa výrazne presadzovať i najmladšia kritika (I. Podracký, M. Adamčík, I. Marton, V. Adamčíková, V. Žitná, L. Sustýkevičová, V. Režuchová, J. Šuhajdová, N. Kyselova, I. Ondrášek atď.), z ktorej časť niekedy síce ešte viac popisuje než hodnotí, viac komentuje ako posudzuje, avšak pozitívne tendencie jej práce sú v popredí a rozvoj k perspektívam nemožno podceňovať.

Slovenská hudobná kritika sa vyvíjala v súvislosti s dobou, prešla viacerými etapami až dospela k dnešku. Nemožno nevidieť, že medzi kritikmi vyrástlo viac rozhladených kritických osobností, viac ľudí, u ktorých badať pozitívne vyrovnávanie sa s marxisticko-leninskou estetikou, nemožno však súčasne nevidieť i to, že sa tento pozitívny trend vyvíja v boji s retardujúcimi názormi, prežívajúcimi najmä v podobe pozitivizmu a štrukturalizmu.

Bez ohľadu na skutočnosť, či si skladatelia a koncertní umelci uvedomujú alebo neuvedomujú prínos našej kritiky, v podstate to nič nemení na objektívnej pravde, že súčasná slovenská hudobná kritika vcelku si úspešne ujasňuje svoje problémy, má už v mnohých otázkach jasno, chce naplniť svoju historickú úlohu činní, vie čo chce a posilnila sa jej odvaha k pravde a k správnejmu kritickému posúdeniu celého historického vývoja v celku i v jednotlivostiach. Ak existujú nejaké rezervy, zdá sa, že ich možno odstrániť ešte väčším vedomostami kritikov, lepšou znalosťou marxistickej dialektiky a účelnejšou syntézou odborných, politických a ľudských pohľadov.

ZDENKO NOVÁČEK

staccato

● Z ČINNOSTI SLOVENSKEHO HU-
DOBNÉHO FONDU — Hudobno-informač-
né stredisko SHF uskutočnilo v januári
a februári 1980 nasledovné podujatia:

— Cyklus Vybrané kapitoly zo sloven-
skej hudby pokračoval prednáškami
„Eratrasta a súčasné hudobné dianie“
(10. I.) a „Osobnosti európskej hudby
a Slovensko“ (14. II.). Obe prednášky
pripravila Ingeborg Šišková.

— Prehrávku X. a XI. symfónie nár.
umelca Alexandra Moyzesa za prítomnos-
ti skladateľa (17. I.). Uvádzal Juraj Hat-
rík.

— Stretnutie so skladateľom Jozefom
Malovcom (24. I.). Osobnosť a tvorbu
skladateľa poslucháčom priblížila Lýdia
Sustýkevičová.

— Stretnutie so zasl. umelcom Bohda-
nom Warchalom pri príležitosti životné-
ho jubilea (31. I.). Besedu viedli: Juraj
Hatrik a Eva Čunderlíková.

— Beseda na tému „Zamyslenie nad
minulosťou a budúcnosťou súťaže Prix
de musique folklorique de Radio Brati-
slava“. Diskusnú besedu, pripravenú v
spolupráci s Národným ústavom SAV,
viedli V. Slujka, O. Demo a doc. dr. L.
Burlas, CSC.

● Z PRODUKCIE VYDAVATELSTVA
ROZMNOŽOVNE SHF za posledné ob-
dobie (komorná, zborová a inštruktívna
tvorba): Z. Mikula: Tá vojnica, tá voj-
na... a Šesť lužickosrbských piesní —
obe pre mužský zbor, D. Kardoš: Dychov-
é kvinteto, op. 6, I. Dibák: Malá suita
pre klavír, I. Zeljenka: Mutácie pre sop-
rán a bas sólo, husle sólo, bicie, sláči-
kové kvarteto a dychové kvinteto, S. Ho-
chel: Sonatina pre fagot a Sonatina pre
klarinet, M. Schneider-Trnavský: Sláči-
kové kvarteto, J. Meier: Mojm detom,
detské piesne pre jednohlas a klavír,
T. Frešo: Šesť pesničiek pre deti so
sprievodom huslí.

● ELÉGIU PRE HUSLE A ORCHESTER
Júliusa Kowalského uvedie v septembri
Staattliche Philharmonie v Gothe (NDR).

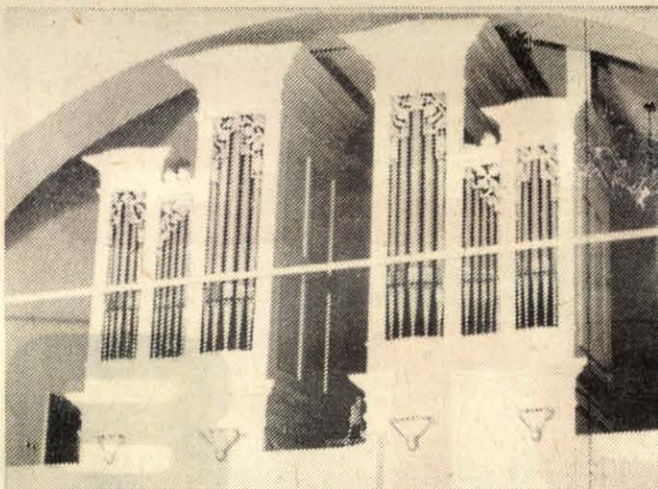
● NAŠI UMELCI V ZAHRANIČÍ —
Prostredníctvom čs. umeleckej agentúry
Slovkoncert budú v marci účinkovať v
zahraníčí títo naši umelci: zasl. umelec
E. Rajter bude dirigovať v Poznani kon-
cert z diel Brahmsa a Beethovena, orga-
nista V. Ruso sa predstaví v Kluzi, klavi-
ristka zasl. um. Klára Havlíková bude
koncertovať v niektorých mestách NDR.
Na umelecké turné po ZSSR odcestuje
akordeonista V. Čuchran, huslista A.
Sestáková sa predstaví v Budapešti a
Tatabányi. Sopranistka M. Hajóssyová
vystúpi vo viedenskej Štátnej opere v
Mozartovej Čarovnej flaute, zasl. umelec
V. Málek bude dirigovať vo viedenskej
Volksope. Do NSR odcestuje na umelec-
ké turné Slovenský komorný orchester,
organista zasl. um. I. Sokol a tenorista
P. Dvorský, ktorý v Stuttgardskej opere
vystúpi v Traviate a Rigolettovi. (Šu)

● MOLČANOV BALET „MACBETH“,
ktorý chystá baletný súbor Veľkého di-
vadla v Moskve k letným olympijským
hrám, mal 9. novembra m. r. svoju sve-
tovú premiéru na scéne Štátneho divadla
Zdenka Nejedlého v Ústí n. L. Úprava,
réžia a choreografia je dielom zasl.
umelca Jiřího Blažka.

● PRAŽSKÉ „HUDEBNÍ DIVADLO V
KARLINE“ uvedie ako novinku pôvodný
český muzikál KATERINA, ktorého ná-
metom sú veselé i vážne príbehy jed-
nej pracovnej party, ktorá budovala
pražské metro. Hudbu k tomuto muziká-
lu napísal Zdeněk Marat.

● PUBLIKÁCIU „HLASOVÁ VÝCHOVA
V SPEVÁCKYCH ZBOROCH“ od Oľgy Ši-
movej vydal Osvetový ústav v Bratisla-
ve. Práca, zaoberajúca sa problematikou
vokálnej interpretácie ako i praktickou
hlasovo-pedagogickou činnosťou, je ur-
čená zborovým dirigentom, hlasovým pe-
dagógom i všetkým ďalším záujemcom
o hlasovú problematiku. Nepredajnú pub-
likáciu si možno zaobstarat prostrední-
ctvom okresných osvetových stredísk.

● ÚSTAV PRE VÝSKUM KULTÚRY V
PRAHE vydal dva zborníky statí: „Mlá-
dež a zájmová umelecká činnosť“ a
„Hromadné sdelovacie prostriedky — mlá-
dež — kultúra“.



Prospekt organa v Dolnej Súči (1979). Snímka: O. Gergelyi

Šaškov organ v Dolnej Súči

„Žiadost mnohých pánon a sama povinnosť mňa k tomu do-
vedli, aby som znamenitýho umelca vo vihotúvaní organou,
p. Mar. Šašku, veľact. obecnstvu oznámil. Muž tento do 36-ho
roku svojho veku 16 organou vihotoviu a tje všetci, ako aj
ňemckje novini o tom svedčia, za vzor inšim organom slúžiť
množu. Aj u nás v Dolnej-Súči (v Trenčianskej stolici) dňa
17-ho mája 1846 on organ na 10 mutácií dochistau a pri ňom
oproti inšim organom takmer zázrační pokrok urobil. Organ
tento jak čistotou a lúbeznosťou hlasu, tak aj stálosťou roboti
všetki okolitje organi čo sú až raz tak veľkje (ako od ňe-
meckích umelcou zhotovenje) prevyšuje, a pre tjeťo svoje
vlasznosti organ ten ani čeni nemá... Páni mešťanja Tren-
čjanskí, ktorí kostol náš navštívili a organ ten obzreli, pri
všetkých dokonlostach aj ten noví vinálezok vidjac, že stroj
ten ani v suchom, ani vo vlhkom povelí sa ňemení, ije len
za dokonali uznali, ale aj hñed záväzok na noví organ s na-
šim umelcom urobili. Za hodnú teda vec držím tohoto muža
na tak veľkom stupni umelectva stojaceho našim milim rodá-
kom, nášho spoluvlastenca slovenskjeho v známost uvjesť,
dokladajúc i to, že je človek tento veľmi porjadní a cnostliví.
Jozef Filo, organista v Dolnej Súči“ (Slovenskje národñje no-
vini, 21. júla 1846).

Šaškov organ pozostáva z dvoch symetrických skríň, spoje-

Rozhlasový zápisník

Pri koncertnom či javiskovom pred-
vedení hudobného diela dominuje jeho
estetická, umelecká zložka. Každá roz-
hlasová nahrávka je špecifická v tom
zmysle, že v nej rovnocennú úlohu zo-
hráva aj konkrétny nositeľ estetickéj
informácie, teda, zložka technickej rea-
lizácie. Spôsob nasnímania zvuku, ko-
rekcije vzťahov medzi hlasmi, vytváranie
umelého priestoru, využitie playbackov
a iné prostriedky nadobúdajú značný
význam, hoci, pochopiteľne, nikdy nie
samostatne, lebo sú organicky viazané
na povahu a zmysel umeleckého posol-
stva. Možno si predstaviť slabé dielo,
dokonale „zamaskované“ technickou ad-
justáciou, rovnako ako prípad opačný,
oveľa škodlivejší, keď sa nepodarí pri
nahrávaní na pás tvorivo využiť všetky
možnosti ponúkané partitúrou.

V tejto poznámke si chcem všimnúť
práve stránku technickej realizácie
dvoch slovenských opier, ktoré obohatili
jnotótku bratislavského rozhlasu v mi-
nulom roku a zhodou okolností boli po
prvýkrát odvysielané v januári 1980: ide
o Plač Tadeáša Salva a Rozsudok nár.
umelca Jána Cikera.

Plač (na verše slovenských básnikov,
medzi ktorými viackrát sa opakujúci leit-
motiv tvorí Ráfusova báseň Smrť) reali-
zovali v štúdiu elektroakustickej hudby
J. Backstuber a Ing. P. Janík, réžiu
mal M. Vajdička. Jeden z dvanástich sú-
partitúru naspievali — vynikajúcim spô-
sobom — E. Hanzelová a S. Kopčák.
Možno povedať, že sebalepší zbor by ne-
dokázal tak precízne interpretovať noto-
vý zápis, ako sa to dosiahlo playbacko-
vou technikou, za spolupráce dirigenta
P. Procházku. Druhým efektom je zvlášť
na farba vertikálnych výslednic. Koneč-
ne veľmi účinne sa pomocou podrobné-
ho technického scenára P. Janíka po-
darilo realizovať štvorkanálový, kvadro-
fónny priestor, s ktorým Salva sklad-
ba, označená autorom ako „opera pre
rozhlas“, vedome počítala. Obdivuhodná je
čistota tvaru: tvorcovia nahrávky nešli
cestou hromadenia efektov. Naopak, ce-
lok upútava jasnosťou, prehľadnosťou,
účelnou eleganciou. Ničím nadbytočným

či zámerne artificijným realizátori Plač
nezatažili, snažili sa iba dôsledne vy-
užiť vnútorné predispozície skladby. Ich
úsilie — i napriek neobyčajnej prác-
nosti vzhľadom na to, že štúdio zatiaľ
nie je vybavené dvanáststopým magne-
tónom a tak sa muselo nahrávať odde-
lene šesť a šesť stop, čím ešte pribudla
jedna konečná mixáž naviac — prinies-
lo jedinečný výsledok, porovnateľný s
vrcholnými nahrávkami tohoto druhu vo
svetovom meradle. Podobné projekty sa
nedajú realizovať každý deň, sú však
nanejšk potrebné na overenie vlastných
schopností, spätne ovplyvňujú kritériá
a úroveň bežných nahrávok a tým sti-
mulujú pokrok v kvalite.

Réžisér L. Komárek a jeho tím (Z. Ha-
lamík, H. Geschwandtner) stáli pri na-
hrávaní Cikeroého Rozsudku pred dia-
metrálne odlišnou úlohou. Išlo o prevza-
tú nahradovanie z BHS '79 a zdalo by
sa, že tu je úloha technickej zložky ve-
ľmi malá, že všetko závisí od interpretov
a mikrofonov iba podľa možnosti čo
najvernejšie zachytiť ich prejav. To by
však bol pohľad zjednodušený, lebo už
samotný fakt samostatného nahrávania
orchestrálneho podkladu a sólistov vecí
relativizuje a otvára priestor zvukovo-
režijnej fantázií. Komárkovi — ako v
každej jeho práci — išlo o rozhlasovú
podobu opery, o dosiahnutie špecifické-
ho obrazu, aký v reáli divadla nie je
možný. Obzvlášť druhé, dynamické a zlo-
žité dejstvo, kde Cikker rozvinul prin-
cip simultánnej súhry reálneho a irredí-
neho, snového sveta i prvky prudkých,
akoby filmových strihov, mu poskytlo
dosť možností. Kombinácie dozvukov slú-
žia na odlíšenie obidvoch svetov a s
maximálnou silou vyznievajú zbory (naj-
mä „Ha, ha, rake, vere buku“, orgia be-
sov a bosoriek, strašidelný Isabellin sen
o posmrtných príserách), ktoré sa v cel-
ku opery stávajú miestami výrazných
dramatických vrcholov. Celkove je roz-
hlasová verzia Rozsudku pritažlivá, ume-
lecká a technická zložka sú v rovnováhe,
prídom technické prostriedky sú využité
v intenciách diela, decentne zvýrazňujú
estetickú informáciu a na niektorých
miestach spomínaného druhého dejstva
nezastupiteľne obohacujú predlohu o no-
vý, špecifický rozhlasový rozmer.

IGOR PODRACKÝ

ných nižším púťom s vzhľad vštavanou klávesnicou. Skríne
majú trojdielny prospekt — okrajové veže sú v pôdoryse seg-
menovité — pričom všetky predné píšťaly majú nohy rovnako
vysoké. Prelamované drapérie pod korunnými rímsami sú tu
už symetrické. Pôvodný modrozelený náter skríne častejšie
pretreli (v poslednom desaťročí aspoň tri razy!), vraj proti
črvotoči.

Dispozíciu uvediem v poradí registrov na vzdušniciach:

1. Princípál	8'	najväčšie drevené, od B pôvodný v prospekte, Ø 79, šírka lábia 60, výška lábia 15,5 mm, bez signa- túry
2. Oktáva	4'	C, D drevo, od E, pôvodná aj v pro- spekte, po dis
3. Kvinta-Oktáva	3+2'	= 2, 2/3+2'
4. Mixtúra	1, 1/3'	pôvodne 4-radová, dnes chýbajú ce- lé dva rady, od c len 1 rad, repe- tuje 3x
5. Kryt	8'+4'	dvojradový, drevený, 8-stopový rad od c', 4-radový od fis, cínový, kry- tý drevenými zátkami
6. Flauta	8'	drevená otvorená
7. Salicionál	8'	C — dis drevené kryté, od e otvo- rené, od fis cínové píšťaly
8. Kryt	16'	začína na c, veľká oktáva spoločná so Salicionálom, drevený
Pedál:		
9. Oktávbas	8'	správnejšie 8'+4', drevený otvore- ný
10. Subbas	16'	správnejšie 16'+8', drevený krytý

Rozsah manuálu: C — d³ s veľkou krátkou oktávou = 47
klávesov obrátenej farby, pedálu: C — a s krátkou veľkou
oktávou = 18 klávesov. Pedál je zdvojený tak, že každý regis-
ter pozostáva z 27 píšťal, teda repetícia je skoro nepoznateľ-
ná. Pod klávesnicou sú ešte dve manúbria: ľavým sa zapínala
oktávová spojka, pravým tremulant. Dnes nefungujú. Ináč všet-
ky ostatné registre sú pôvodné a až na mixtúru úplne zachov-
vané. Mechy vymenil Otokar Važanský (Nitra 1890—1979), in-
štaloval ich na povale kostola a pre dlhý a úzky vzducho-
vod organ sotva znie. Celý nástroj je napadnutý a silne po-
škodený črvotočou, vnútro organa plné prachu a pavučín.

Žiada sa zdať dodať, že nemecké noviny Pannonia, na ktoré
sa odvolával organista Jozef Filo, vychádzali v Bratislave od
1837 do roku 1848 ako kultúrna príloha Pressburger Zeitung.
V 2. čísle VI. ročníka (1842) na 8. str. je článok o Šaškovom
novom organe v ev. a. v. kostole v Skalici. Dolnosúčanský
organ bol skutočne vynikajúci a Šaško aj obdržal objednávku
od Trenčanov. Postavil tu dokonca tri organy (v oboch far-
ských: ev. a. v. a r. kat. a v kostolíku sv. Anny), žiaľ, ani
jeden z nich sa nezachoval. Na základe dokázaného prípadu
úmyselného poškodenia môžeme dedukovať, že ich zákerne
zničil miestny konkurent!

OTMAR GERGELYI

Spomienková slávnosť na Ernő Dohnányiho

Už v nedávnej minulosti sa z iniciatí-
vy riaditeľa Konzervatória v Bratislave
dr. Zdenka Nováčka konali prednášky
a koncerty pri príležitosti výročí význač-
ných hudobníkov, ktorých životy boli
späté s Bratislavou — J. N. Hummela,
F. Liszta a F. Schmidta.

V súčasnosti pozvalo bratislavské konz-
ervatórium profesora Alberta Sebesty-
na z Budapešti, aby prednášal 8. fe-
bruára t. r. v koncertnej sieni konzerva-
tória pri príležitosti 20. výročia smrti,
o živote a tvorbe skladateľa Ernő Doh-
nányiho. Dohnányi sa narodil v Bratisla-
ve na Klariskej ulici, kde chodil i do
klariského gymnázia súčasne so 4 roky
mladším Bartókom. Po svojom odchode
do Budapešti mnohokrát koncertoval v
Bratislave a na Slovensku.

Po úvodných slovách dr. Z. Nováčka,
prof. Sebestyén oboznámil poslucháčov
so životom a umeleckou dráhou Doh-
nányiho. Na náročnú úlohu simultánne-
ho prekladu z maďarčiny sa podujal
prof. J. Albrecht. Prednášateľ sa okrem
vykreslenia skladateľského profilu Doh-
nányiho zamerával aj na podrobnosti jeho
klavírneho interpretačného umenia a
hlavne jeho výučby hry na klavír, ktorá
tvorí významný komponent Dohnányiho
působenia. [Jeho prstové cvičenia sa ešte
dnes používajú na bratislavskom konz-
ervatóriu.] Prof. Sebestyén poukázal aj
na ľudskú stránku a pokrokovosť sklada-
teľa, menovite na jeho účasť v hudob-
nom direktóriu spolu s Bartókom a Ko-
dályom počas Maďarskej komúny. Na zá-
ver prednášky zahral prof. Sebestyén
technicky náročné a brilantné Capriccio
f mol pre klavír.

Nezodpovedaná zostáva otázka, prečo
nemá doteraz rodný dom Dohnányiho na
Klariskej ul. č. 10 pamätnú tabuľu. Die-
lo Dohnányiho nenese sice taký avant-
gardný náboj ako hudba Bartóka a Ko-
dály, ale ako svetovo uznávaný sklada-
ateľ, vynikajúci interpret a pedagóg,
by si tento bratislavský rodák túto pa-
mätnú tabuľu zaiste zaslúžil.

GABRIEL DUŠINSKÝ

6# durové sóla dura halušku PÍŠE A KRESLÍ Lubomír Kosička



STARÁ HUDBA STÁLE AKTUÁLNA

(Reflexie z podnetu Bachovho festivalu)

54. festival Novej Bachovej spoločnosti, ktorý sa konal v októbri m. r. v Bratislave, nahodil mnohé interpretačné, koncepcné, dramaturgické a iné otázky praktického a teoretického významu, ktoré sú z hľadiska starej hudby stále aktuálne a vhodné na zamyslenie a diskutovanie. Po názoroch interpretov, ktoré tlmočil dr. F. Klinda (HŽ 1979 č. 24) dávame teraz slovo nášmu poprednému hudobnému historikovi dr. P. Polákovi, CSc., vedeckému pracovníkovi Umenovedného ústavu SAV v Bratislave, aby sa vyjadril k daným otázkam.

Hudobný život našej doby je charakterizovaný zvláštnym paradoxom: kým v minulých storočiach bola aktuálna takmer výlučne nová tvorba, žiadali sa vždy len čerstvé skladby a záujem o staršie diela, hoci žijúceho skladateľa, bol minimálny — dnes je tomu skôr naopak. Súčasná hudba akosi žijorí na periférii hudobného diania a v prevahe je predovšetkým hudba minulosti. Je celý rad dôvodov prečo je tomu tak; to je však osobitá problematika, ktorá sa vymyká z rámca tejto úvahy. Pritom aj tu nastáva premena v tom zmysle, že hegemonia hudby 19. a začiatku 20. storočia je narušená v prospech starej hudby. Stupujúci záujem o starú hudbu sa sústreďuje nemovite na 18. storočie, na bohatú tvorbu barokovej epochy a predbeethovenovského klasicizmu.

Keď sa Bratislava dostalo tej cti, že 54. Bachov festival, ktorý každoročne usporadúva Nová Bachova spoločnosť v inej lokalite, konal sa práve tu, a to po prvý raz v histórii mimorámcu nemeckej jazykovej oblasti, je takáto udalosť azda vhodným podnetom na zamyslenie sa nad otázkami Bachovej hudby a starej hudby vôbec. Uvedomujeme si, že hudobný život u nás nemá v otázkach starej hudby ešte takú tradíciu a skúsenosti ako niektoré iné krajiny. Pritom stará hudba, ktorej práve Bach je akýmsi symbolom, stáva sa aj u nás pojmom s rastúcou aktualitou.

V Johannovi Sebastianovi Bachovi akoby sa všetky prúdy starej hudby zlievali, všetky výdobytky stáročného vývoja hudby akoby sa sústredili a stmelili vo vyššiu syntézu. Expanzia Bachovej hudby rozšírila sa na všetky kontinenty, vlna pestovania jeho odkazu — a s ním starej hudby vôbec — globálne poznačila kultúrne dianie našej epochy. Bach dnes stal sa jedným z najživších skladateľov.

Vývoj záujmu o skladateľský odkaz Bacha a metamorfózy jeho interpretácie sú zaujímavým a symptomatickým fenoménom. Súčasníci Bacha nemali o ňom inú mienku ako o deťatku iných skladateľov svojej doby. Vážili si ho najviac ako virtuózneho organistu a improvizátora; o jeho skladateľskej spôsobilosti nemali veľa tušení, o jeho veľkosti už ani nehovorili. Nasledujúca



Dirigent Helmuth Rilling

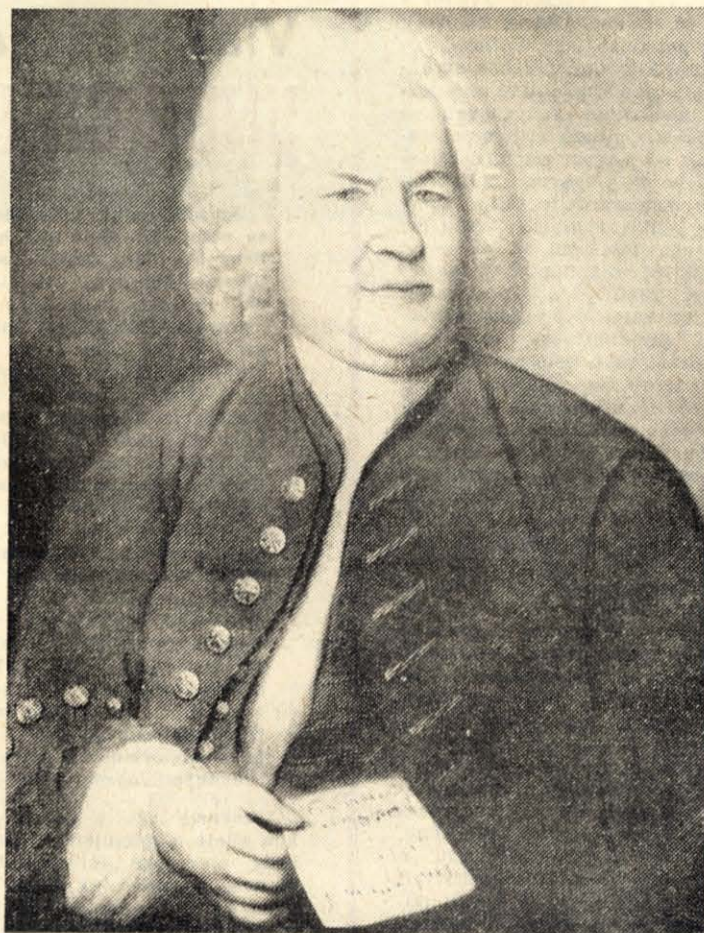
epocha klasicizmu si ho takmer nevšímala, hoci niektorí skladatelia — napríklad Mozart, Beethoven — jeho diela s úctou študovali. Ale umelecké predstavy a ideály klasicizmu stáli v protiklade k nazeraniu a mysleniu barokovej éry, proti ktorej všemožne bojovali. Bach preto vtedy nemohol byť aktuálnym autorom. Nie náhodou od jeho smrti až do

začiatkov 19. storočia ani jediné Bachovo skladba nevyšla tlačou. Až v 19. storočí, ktoré sa nazýva romantickým, vzrástol záujem o jeho dielo v širšom meradle. Romantická epocha videla určité analógie a príbuzné črty v jeho odkaze, napríklad v rovine hermeneutickej a harmonickej. F. Mendelssohn-Bartholdy znova uvedením Bachových Matúšových paší sto rokov po ich vzniku zaslúžil sa o objavný umelecký čin historického dosahu, ktorým sa začal prelom v pestovaní jeho diela. Tiež hudobná veda sa významne zapájala do týchto snažení najmä súborným vydaním jeho obrovského diela v rámci za týmto účelom založenej Bachovej spoločnosti v minulom storočí. Po jej zániku Nová Bachova spoločnosť v našich časoch sa podujala k novému vydaniu jeho odkazu na základe moderných filologických metód textovej kritiky a edično-technickej praxe, aby sa odstránili rozsiahle romantické nánosy, nepresnosti a nedôslednosti a pripravil sa autentický text zodpovedajúci skladateľovej vôli i dnešným potrebám predvážajúcej praxe. Táto má tiež svoje dejiny a prekonala už značný vývoj, stala sa bojovým poľom extrémov.

V súvislosti so starou hudbou sa používajú rôzne označenia na charakteristiku jej interpretácie ako napr.: romantická, objektívna, dielu primeraná, vecná, historická, aktualizovaná, verná, dobová, autentická, štýlová a ktovie ešte aká, ktorých význam a aplikácia bývajú často hmlisté. Každopádne rozdiel medzi notografickým textom a jeho zvukovým oživením je tým väčší, čím ideme ďalej dozadu. Tiež u Bacha a v barokovej epoche žiadny, ani filologicky korektný grafický text, presne odzrkadľujúci pôvodný autorov zápis, nie je viac ako iba podkladom pre interpretáciu. Noty tu sú iba znakom a symbolom, za ktorým je ukrytý význam, ktorý má interpret dešifrovať. Tým je ponechané voľné pole pre rôzny, aj protikladný výklad. Práve v starej hudbe, kde spravidla nie sú vyznačené dynamické, artikulačné, frázovacie, tempové a iné prednesové označenia, kde ani nástrojové obsadenie nie je vždy jednoznačne fixované, kde treba vypracovať generálny bas a takisto ozdoby, je daný dost voľný priestor pre

improvizáciu. Každá doba má svoj interpretačný ideál, v rámci ktorého sa realizuje oživenie hudby, alebo aj dva rozdielne ideály a tieto podliehajú v priebehu doby ďalekosiahlym premenám, najmä v starej hudbe.

Už pamätné predvedenie Matúšových paší a nasledujúca renesancia Bachovej hudby dala sa za značných retuší, zása-



Portrét J. S. Bacha od G. Haussmanna (Lipsko, 1746).

hov do textu, škrťov, dobových prídavkov do partitúr. Bachovo dielo sa akosi ponáralo do romantického a pozdnoromantického zvukového a výrazového sveta. Veľký reprodukčný aparát s hutným zvukom veľkého orchestra s modernými nástrojmi, koncertným kridlom, mohutným organom, masovými zbormi, s emfatickým pátosom, virtuóznymi efektami, kontrastnými, preexponovanými tempami, agogickými zmenami charakterizujú tento hypertrofickej interpretačný prístup, ktorý sa v podstate tradoval do polovice nášho storočia a ojedinele sa vyskytuje aj dnes. Nech sa však hocjako skreslene javila Bachova hudba v takomto rúchu, predsa len mala istú koncepciu, prijateľnejšiu ako tú, ktorá vyšla z protiromantickej opozície, akoby objektívizovaná, zvecnená, a ktorá vznikla v období medzi oboma svetovými vojnami. Zástancovia tejto interpretačnej praxe sa nazdávali, že jedine otrocky presným reprodukováním holého notového textu, bez prednesových označení, bez emócií a iných atribútov, treba postupovať pri predvedení starej hudby. Neuvedomili si, alebo nechceli vidieť, že grafický zápis znamená iba šliku a nie živý umelecký organizmus; pritom im nevadilo, že trebárs renesančnú alebo gotickú hudbu hrali na dnešných nástrojoch, ktoré vtedy neexistovali. Konečným efektom takejto antiromantickej mechanickej reprodukcie bola monotónna zvuková vrstva, prezentácia hudobnej múmie, akéhosi pamätníka dávno zašlých čias, hudby, ktorá zomrela.

Po druhej svetovej vojne, najmä za posledných 15–20 rokov, začal sa rozvoj nového interpretačného ideálu, ktorý je napájaný rastúcim historickým povedomím dnešného človeka a zásluhou hudobnej vedy a niektorých hudobníkov. Sprístupnením odkazu minulosti početnými edíciami, umožňujúcim poznanie veľkého množstva predtým neznámych skladieb, reedíciou dobových teoretických spisov, analýzami a v neposlednom rade výskumom a rekonštrukciou originál-

nej zvukovej podoby starej hudby i historických nástrojov urobili veľký krok dopredu pri modernej koncepcii interpretácie starej hudby. Mnohé nové, neraz objavné poznatky o starej hudbe obohatili naše doterajšie znalosti. Toto hnutie v posledných rokoch explózívne vzrástlo, jeho vývoj v súčasnosti nie je ukončený.

V podstate môžeme dnes rozoznať dva typy, opäť dva protichodné modely ako oživovať starú hudbu, teda i Bacha. Zo širokého spektra predvážajúcej praxe menujme dvoch umelcov ako reprezentantov dvoch extrémne sa líšiacich, pritom moderných koncepcií, okolo ktorých sa grupujú mnohí ďalší umelci: Karl Richter na jednej,

tiež veľkosť koncertných siení často prekračuje limity. Avšak každopádne je tento nový reprodukčný štýl neobvyčajne fascinaujúci, presvedčivý svojou dôslednosťou, pritom bezprostredne pôsobivý elementárnou väzbou k znovaoživenej historickej praxi, čím otvoril nové obzory pre pôsobnosť starej hudby.

Obom uvedeným koncepciám súčasnej predvážajúcej praxe je napriek ich skoro diametrálnym rozdielom spoločné dôsledné oddúranie všetkých skresľujúcich a falšujúcich nánosov minulosti a snaha o výrazovo, zvukovo a slohovo primeranú autentickú reprodukciu, kde výsledky historicko-teoretickej aktivity sa snúbia so živým, spontánnym ponímaním starej hudby a teda aj Bacha.

Na margo uvedeného venujme zopár poznámok k niektorým aspektom Bachovho festivalu v Bratislave, jeho prínosom i nedostatkom. Nesporne najvýznamnejšou udalosťou bolo uvedenie Bachových Matúšových paší s Bach Collegium a Gächinger Kantorei Stuttgart pod vedením H. Rillinga. Rillingova koncepcia so suverénou istotou a bezprostrednosťou vlastnou veľkým osobnostiam, prenikla k jadru veci. Neodznalo dielo, mozaikovitě sa skladajúce z jednotlivých krásnych uzavretých čísiel, zbórov, árií a recitátívov, ktoré pôsobi napokon únavne, ale pred nami odvíjala sa vzrušujúca dráma, plná vášnivého napätia i lyrickej nehy, stmelená v jednoliaty celok, kde jedna myšlienka akoby vyrastala z druhej vo vzájomnej podmienenosti a súvisi, kde žiadna nota neostala neživá, žiaden takt nebol fádny, žiaden úsek nebol samoučelný. Dielo vyznelo s mladíckym elánom, v sviežom pohybe, s jasne členenými frázami, správnymi akcentami, zmyslom pre proporcie, primeraným emotívnym zanietením, s osobitým dôrazom na zrozumiteľnosť textu. Jediným slabým bodom bol nesúrodý súbor sólistov-spevákov, kde najviac uspokojili slohovo školené mužské hlasy. Vysoko nad ostatnými dominoval P. Schreier, ktorý ako nenapodobiteľný Evanjelista vložil celú dušu, cit, techniku a inteligenciu do služieb svojho hlboko prežívaného partu a tiež nemalou mierou sa zaslúžil o úspech predvedenia.

Rilling, ktorého treba považovať za jedného z popredných reprezentantov súčasnej interpretácie Bachovej hudby, svojím prístupom mohol by sa zaradiť asi uprostred medzi koncepciou Richtera a Harnoncourta, pričom stojí o niečo bližšie k prvému z nich. Jeho súbor pozostáva zo slohovo dokonale vyšškoleného komorného orchestra počtom nie väčšieho ako za Bachových čias, ktorý hrá na dnešných nástrojoch s doplnením predpísaných historických nástrojov (viola da gamba, oboe da caccia, clarin, čembalo, obsadenie generálneho basu) a z takisto špeciálne cvičeného nevelkého miešaného zboru.

Odlíšnú, plnozvučnú podobu vokálnej hudby Bacha prezentoval slávny Thomanerchor z Lipska, veľký chlapčenský a mužský miešaný zbor (teda bez žien) z Bachovho pôsobiska, so stáročnou tradíciou, ktorý viedol terajší tomášsky kantor H. J. Rotzsch. Bachove Motety, ktoré sú svojim kontrapunktickým umením, kontrastmi a architektonickou výstavbou také náročné na interpretáciu, boli prednesené s oduševnelou oddanosťou, pritom zvukovo veľmi kultivovane, plasticky stvorenou polyfóniou, so zreteľnou artikuláciou a vytríbeným zmyslom pre slohovú čistotu.

Na Bachovom festivale bola možnosť počuť aj predvedenie starej hudby v originálnom zvuku, na historickom inštrumentári a v historicky vernej vokálnej interpretácii na koncertoch poľského a anglického súboru. V Poľsku, krajine s veľkou tradíciou starej hudby európskeho významu, dnešná hudobná veda a praktická hudobníci venujú týmto otázkam veľa starostlivosti, o čom svedčí o. i. bohatá edičná činnosť, teoretické práce, výroba starých hudobných nástrojov ako aj existencia telies zameraných na oživenie tejto hudby. V Bratislave vystupoval vokálno-inštrumentálny špecializovaný súbor z Bydgoszczy, mesta, kde (Pokračovanie na 8. str.)

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

17. I. 1980

Väčšina súčasných slovenských interpretov smeruje k repertoárovej univerzálnosti. Každý z nich má však štýlovú či provenienčnú oblasť, ktorá je mu bytostne bližšia, v ktorej sa najúspešnejšie sebarealizuje. Zaslúžilý umelec dr. Ľudovít Rajter dostal na tomto koncerte ideálnu príležitosť zaskvieť sa v skladbách nemeckého klasicizmu a romantizmu. Oporu mal v sústreďenom výkone orchestra, v ktorom dominovala technická vyspelosť, zvuková kultúra, rad krásnych sólistických výkonov najmä zo skupiny dychových nástrojov. Dirigent budoval u dieťa živú, účinnú a presvedčivú koncepciu, pričom výdatne ťažil zo svojho bohatého a vyhraného citového zázemia.

Schubertova predohra k opere *Alfonzo a Estrella* zaujala noblesnou eleganciou, zvukovou ušľachtilosťou, nenásilným vnútorným dynamizmom, ktorý práve svojím napätím konvenoval štýlu raného, ešte klasicistickými črtami poznačeného romantizmu.

Z Medzinárodnej tribúny mladých interpretov 1977 máme ešte v živé pamäti vynikajúci sólistický výkon dvojčiek z NSR — sestier Pekinelových v *Mozartovom Dvojkoncerte pre klavíry a orchester Es dur (KV 365)*. Svojím vysoko štýlovým, citovým i perfektným technickým zvládnutím bude ešte dlho slúžiť ako východisko pre porovnávanie ďalších výkonov. Dvojica talianskych klaviristov *Folco Perrino a Elena Bollatová* pri interpretácii tohto diela sklamala. Najmä výkon Perrina môžeme charakterizovať ako vyložené umelecké fiasko. Toľko nevyhratých a falošných nôt a takú nervozitu sme už roky nepočuli na bratislavskom koncertnom pódii! O štýle či koncepcii tu vôbec ťažko hovoriť. Miestami sme mali dojem, že klavirista hrá priamo z listu. Napriek neadekvátnemu vlneniu tempovej hladiny dokázal dirigent pohotovo a elegantne sprevádzať aj takúto sólistickú dvojicu.

Je všeobecne známe, že Rajter patrí k našim najlepším brahmsovským interpretom. Pomaly sa dočkáme skompletizovania celého brahmsovského symfonického odkazu v Rajterovom naštudovaní na gramofónových platniach vydavateľstva OPUS. Že je Rajter s Brahmsom dokonale zžitý, opätovne potvrdil vynikajúcim podaním jeho *3. symfónie F dur, op. 80*, ktorú dirigoval spomiat. Zažiaril tu opäť Rajterov zmysel pre vyváženosť, schopnosť naplniť priestor hudobných tém primeraným výrazom. Jeho cit pre ušľachtilosť kantilény — najmä v pomalom Andante — opieral sa o vysokú technickú kvalitu hráčov SF. V tejto súvislosti treba vyzdvihnúť vynikajúce výkony napr. klarinetistu J. Laptáčika, flautistu V. Samcu, hoboistu J. Hanušovského, trúbkára K. Lušpaia, ale i ďalších. Počuli sme pravého rajterovského Brahmsa, plastického, kultivovaného a výrazovo presvedčivého.

...

24. a 25. I. 1980

Pri zostavovaní dramaturgie abonentných koncertov SF vyskytne sa neraz problém ako zosúladiť snahu priniesť niečo nové, objavné, neznáme a sú-

časne vyhovieť vkusu a nárokom priemerného návštevníka. Programová zostava tejto dvojice koncertov túto dilemu ideálne odstránila a tak všetky uvedené diela boli zaujímavé a navyše aj umelecky na vyške stvorené.

Národný umelec Ľadislav Slovák má z viedenských klasikov vari najbližšie k Haydnovi. Z jeho symfonického odkazu zaradil tentoraz do programu svojho koncertu *Symfoniou č. 48, C dur (Mária Terézia)*. Jej patetický lesk, optimistický postoj k životu, zvuková expanzia a pomerne príkre kontrasty znamenite konvenovali so Slovákovým umeleckým naturelom. Vo svojom prístupe zameriaval sa na pínokrvné muzikantské podčiarknutie elánu, spevnej lyriky, zemitosti výrazu. Pri svojom zameraní sa na celok obetoval sem-tam i priezračnosť faktúry a vybrúsenosť technického vypracovania. Svojím presvedčivým prístupom posunul však tieto menšie chyby krásy na perifériu poslucháčovho vnímania a tým u neho plne a zaslúžene zvíťazil.

Po fiasku talianskej klaviristickej dvojice na predchádzajúcom koncerte sme s o to väčšou radosťou privítali vynikajúci výkon skromného, technicky i tvorivo vynikajúceho člena orchestra SF *Jozefa Gasparoviča*, ktorý sa predstavil ako sólista v *Balade pre pozauňu a orchester od švajčiarskeho skladateľa Franka Martina*. Zaujal nielen suverénou ovládnutím svojho nástroja, ale aj vnútornou disciplínou, inteligenciou a nadhľadom. Obdivovali sme istotu s akou zdolávala skoky dodekafonickej sadzby, plastikú a kultivovanosť kantilény, tvárnosť i okružnosť tónu a vzájomné viazanie jednotlivých tónov. Bol to ďalší dôkaz potešiteľného a súčasne i zarmocujúceho faktu, že veľa domácich talentov, vynikajúcich hudobníkov na európskej úrovni sedí sólisticky nevyužitých v našich telesách.

I keď sa Slovák dirigentsky výborne prezentoval interpretáciou pomerne robustného Haydna a úspešne viedol orchester pri sprievode v Martini, ešte viac si ceníme jeho prístup k lyricky meditatívnejmu, farebne jemne oddiferencovanému *Rekviem pre sóla, zbor a orchester, op. 48 od Gabriela Faurého*. Tu totiž dirigentova koncepcia nemohla sa opierať o zvukovo vypäté gradácie, ale musela tieňovať a modelovať v delikátnejších náladách. Toto poznanie akoby novej kvality Slovákovho dirigentského umenia bolo príjemným prekvapením. Na hlbokom umeleckom zážitku sa podieľali popri orchestri SF aj sólisti: *ka ND z Prahy sopranistka Jana Jonášová*, ktorá v pomerne skromnom parte dokázala kultivovane, s pochopením a s imponujúcou technickou istotou korešpondovať so základným náladovým ladením skladby. Nemenej kvalitného partnera našla v slovenskom basistovi *Jozefovi Spačkovi*, ktorý zaujal krásnym hlasovým timbrom, kultivovaným a muzikálnym prístupom. Ešte lepšie než bežným, i keď vysokým štandardom, predstavil sa výborne pripravený, muzikálne tvárny a technicky istý Slovenský filharmonický zbor (zbormajster Lubomír Mátl).

V. ČIŽIK



Viac než nádej... JINDŘICH PAZDERA

Narodil sa 25. VII. 1954 v Ziline. Po štvrtom ročníku ĽSU sa začal súkromne učiť hru na husle u profesora Bohumila Urbana (1964), krátko na to začal externe študovať na žilinskom konzervatóriu (1966), neskôr sa stal riadnym poslucháčom tohto hudobného učilišťa (1968). Po štyroch ročníkoch maturoval (1972). Od roku 1968 pravidelne konzultoval u prof. T. Gašparka — na návrh vtedajšieho dekana Hudobnej fakulty VŠMU prof. Juraja Haluzického. Riadnym poslucháčom VSMU sa stal v r. 1972. Ale už v roku 1974 odišiel do Moskvy na Čajkovského konzervatórium — do triedy Leonida Kogana, národného umelca ZSSR, laureáta Leninovej ceny. Päťročné štúdium absolvoval s červeným diplomom v r. 1979. Jindřich Pazdera už v čase konzervatóriálnych štúdií zvíťazil na Kociánovej husľovej súťaži v Ústí nad Orlicí (1966 a 1970 a v roku 1968 tu získal II. cenu). V roku 1971 sa stal laureátom súťaže Concertino Praha, II. cenu s titulom laureáta získal na medzinárodnej husľovej súťaži Pražská jar 1972. Doposiaľ vystúpil v Poľsku, ZSSR, NDR a Rumunsku, päťkrát účinkoval na Prehliadke mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach, v roku 1973 a 1979 tiež na karlovarskom Mladom pódii. Tento 25-ročný huslista patrí k veľkým nádejám nášho koncertného pódia. Jeho prejav je obdarený nielen technickou perfektnosťou, ale aj mimoriadnym vkladom osobnostným a zrelosťou ľudskou. Pritom všetkom je to mimoriadne skromný, no cieľavedomý mladý človek s vyhranenými názormi na svoje smerovanie ľudské aj umelecké.

Vidavame vás v Bratislave, kde žijete a pracujete. V čase, kedy slovenské interpretačné umenie a koncertný život by dokázali dobre umiestniť váš vynikajúci talent — na čestnom a poprednom mieste — vybrali ste si úlohu slobodného umelca s menším ávzkom na jednej bratislavskej ĽSU. Preto toto rozhodnutie?

— Práca s deťmi ma zaujíma a samostatným štúdiom v Moskve som sa na ňu špeciálne pripravil. Navyše ju budem môcť vykonávať aj počas plnenia vojenskej prezenčnej služby, ktorá ma onedlho čaká. Stabínejšie pedagogické miesto alebo angažmán by som s nástupom na vojennú službu prerušil. Preto som sa rozhodol takto. Voľný čas bohatu vyžívam na štúdiu repertoáru — a dúfam, že okrem zopár zaujímavých koncertných príležitostí dostanem aj ďalšie...

A čo ďalej?

— Je predčasné hovoriť o tom, čo bude po „vojenčine“. Chcel by som predovšetkým veľa hrať — a možno i pracovať na aspirantúre v Moskve.

Co vás láka k návratu na miesta svojich študentských rokov?

— Predovšetkým nezapadnúť do atmosféry hudobnej Moskvy, jej bohatý koncertný život, akýsi priebežný festival počas celého roku. Potom možnosť bohatých kontaktov s hudobnou literatúrou — v obchodoch, ale aj v obšajnej knižnici konzervatória, vybavenej odbornou literatúrou, nielen ruskou, aj prekladovou. Je tu diskotéka, fonotéka s unikátnymi záznamami, možnosťou odposluchu vynikajúcich výkonov, osobností, diel. A potom systém štúdia...

Čím sa predovšetkým vyznačuje?

— Najsympatickejší je mi spôsob vyučovacích hodín s „otvorenými dverami“, kde kaž-

dý záujemca môže prísť bez toho, že by sa nahlásil vopred, alebo pýtal si na to povolenie.

Boli ste žiakom Leonida Kogana, vynikajúceho svetoznámeho huslistu, ktorý pedagogickú prax kombinuje s početnými výjazdmi na koncertné turné. Nehrozí pri takomto spôsobe štúdia menší kontakt s pedagogom?

— Pravdou je, že profesor L. Kogan viac nebýva ako býva v Moskve. Ale nevidím v tom prekážku pri štúdiu. Kogan je neobvyčajne silná ľudská aj umelecká osobnosť. Hodiny strávené s ním dajú mladému huslistovi podnety na premýšľanie nie na týždeň — ale na mesiac. Doposiaľ čerpám z jeho osobnosti — aj keď vzdialenej, no neobvyčajne vyžarujúcej, ba uhrančivej. Profesor, ktorý vedie istú triedu, je na Čajkovského konzervatóriu skôr umeleckým vedúcim. O pravidelnú prácu so študentami sa starajú jeho asistenti.

Akú úroveň predstavuje práca s nimi?

— Zďaleka nejde o nejaké bezvýznamné osobnosti. Každý z nich by mohol byť umelcom — sólistom. Spomeniem tu napríklad docenta Bronina, 51-ročného pedagóga, ktorý, žiaľ, zomrel pred dvoma rokmi. Bol prvým asistentom Leonida Kogana. Alebo docentka Glezarovová — bola prvou asistentkou profesora Jankeleviča. Po smrti tohto pedagóga odišla do triedy profesora Kogana. Okrem skúsených starších pedagógov pôsobili u Kogana — ako asistenti — aj mladší huslisti: Kravčenko, Korsakov... Ja som bol jeden rok u Glezarovovej, od II. ročníka u Bronina a po jeho smrti som pracoval s asistentom Kravčenkou.

Pocítili ste v pedagogickom a metodickom vedení spomínaných Koganových asistentov nejaké diametrálne rozdiely vo vyučovacom procese?

— Najväčší rozdiel bol medzi Glezarovovou a Broninom. Ani by som nehovoril o metodických rozdieloch, ale o vplyve osobnostnom. Docent Bronin dal žiakovi zdravú sebadôveru, iskru, bol to človek, ktorý veľmi miloval husle ako prostriedok hudobného vyjadrenia svojho „ja“. Vedel pracovať nielen so staršími konzervatoristami, ale aj so 4—5-ročnými deťmi na Centrálnej hudobnej škole pre mimoriadne nadané deti v Moskve. V Moskve som sa dostal do spoločnosti priam fanatikov, ktorí sa hudbou dokázali spaľovať — a to bolo najzaujímavejšie. Týždenne som mal na konzervatóriu 2—3 hodiny. Pracoval som na programe, ktorý mi zadal Leonid Kogan. Bol to pomerne veľký repertoár a bolo výlučne na huslistovi, kedy ho nastuďuje. V rôznych štádiách vypracovania diel sme chodili ku nemu na konzultácie a hodiny. Pozval si študenta vtedy, keď bol v Moskve — a vtedy s ním pracoval podľa potreby, bez ohľadu na svoj vzácny čas.

Táto neobvyčajná obetavosť a láska k svojmu poslaniu iste nebola príznačná iba pre Kogana a jeho asistentov.

— Určite. Podobným štýlom sa pracuje v Moskve vo všetkých triedach, v rôznych odboroch. S entuziazmom pristupujú k svojej práci aj korepetítori. Ja som pracoval napríklad s Margaretou Kravčenkovou a Jelizavetou Ginzburgovou. Sú to nielen profesionálne vyspelé klaviristky (klaviristi), ale ľudia, ktorí vám dokážu dokonca poradiť v huslistických veciach. Nestalo sa mi, že by korepetítor odmietol skúšku, ak som ho o ňu požiadal.

V Moskve ste uviedli aj niekoľko slovenských husľových diel, ktoré sa vo vašej interpretácii stretli aj u nás, doma, s neobvyčajným ohlasom — práve pre spôsob, akým ste ich stvárňali a pochopili v takrečeno novom spôsobe videnia.

— Naštudoval som Suchoňov *Poéme macabre* — dielo som hral aj na diplomovom recitale v Moskve. Osobnú premiéru suchoňovského opusu som však mal v Trenčianskych Tepliciach na Prehliadke mladých koncertných umelcov v r. 1978. Okrem toho som *Poéme macabre* nahral pre televíziu a v auguste 1979 som ho uviedol na Mladom pódii v Karlových Varoch. Fresky A. Očenáša som naštudoval asi v 3. ročníku Čajkovského konzervatória. Rád by som využil svoj čas „čakania“ na vojenskú prezenčnú službu tým, že by som si doplnil repertoár z diela E. Suchoňa, ale aj ďalších slovenských autorov. Nové pôvodné dielo mi sľúbil Jozef Malovec — mal by som ho premiérovať v Trenčianskych Tepliciach r. 1980. Podrobnejšie si študujem husľovú literatúru v Slovenskom hudobnom fonde, plánov i úloh mám veľa — a pritom nesmiem zabudnúť ani na široký repertoár všetkých štýlových oblastí.

Ukážku z neho sme počuli aj na decembrovom koncerte v SF, kde ste hrali *Dvořákov Husľový koncert* a mol. Okrem toho ZSS vám ponúkol — spolu s čembalistkou Maricou Dobášovou-Kopeckou — zaujímavý koncert z bachovskej literatúry pre husle a čembalo (máj 1980).

— Ku koncertu v SF toľko. Už pred rokom mi ponúkol dr. L. Mokry spolupracovník so SF. Veľmi som si to vážil, ale nemal som kvalitný nástroj, a tak som váhal. Nie tak riaditeľ SF, ktorý jednoducho zariadi, že som sa objavil na plagáte... K Bachovým sonátam pre husle a čembalo: dve zo šiestich sme už nahrali pre bratislavský rozhlas. V Mirbachu by mali zaznieť tri sonáty. Okrem toho mám mať v máji t. r. recitál s klaviristom C. Dianovským.

Prípravila: T. URSINYOVA

Klavírne kvarteto v Mirbachu

Klavírne kvarteto patrí, žiaľ, nielen u nás, ale na celom svete k málo pestovaným komorným žánrom, ktorému neslúži takmer žiadne stabilné zoskupenie výkonných hráčov. Z toho by človek na prvý pohľad usudzoval, že toto osadenie nie je obdarené dostatočným množstvom hodnotných diel. Kto však pozná komornú literatúru podrobnejšie, vie dobre, že existuje veľké množstvo priam vynikajúcich skladieb od klasi-

cizmu až po súčasnosť venovaných tejto formácii. Sú to predovšetkým klavírne kvarteta Mozarta, Beethovena, Mendelssohna, Brahmsa, Dvořáka ako i mimoriadne vydaté kvarteto Schumanna. Mohli by sme pokračovať k Faurému, Regerovi ba až k Suchoňovi. Chýbanie špecializovaných súborov má však za následok, že tieto mimoriadne hodnotné diela sú našej širšej verejnosti ne-

O to viac možno privítať každý pokus, ktorý sleduje vyplniť túto medzeru, hlavne vtedy, keď sa tejto úlohy ujmú skúsení a mimoriadne schopní umelci, akými sú Viktor Šimčík, Milan Telecký, Juraj Alexander a Helena Gáforová. Umelci si vybrali *Mozartovo Kvarteto g mol*, ktoré patrí k štandardným dielam tohto žánru, využívajúc ho ako najskúsenejšiu introdukcii do skladobného i zvukového sveta klavírneho kvarteta. Druhým dielom, ktoré si vybrali ako záverečné číslo koncertu v Mirbachovom paláci dňa 6. I. 1980 bolo ča-

rovné kvarteto G. Fauréa, ktorého umelecké východisko sa opiera o stabilné hodnoty Brahmsom tlmočenej tradície, pričom sa dotýka nových ideí novoromantik, ako i pozícií, ktoré možno chápať ako predzvesť impresionizmu. Štýlovo verná interpretácia, vyváženosť sláčikových nástrojov s virtuózne využívaným klavírom vyvolali veľký zážitok. Bravúry a muzikantsky precízny prejav stupňoval jasnosť podania a zreteľnosť krásne kreslených kontúr skladby.

IAN ALBRECHT

COPPÉLIA

opäť na scéne SND

Léo Delibes: Coppélia. Libreto: Charles Nutter a Arthur Saint-Léon (podľa E. T. Hoffmanna). Choreografia a režia: Jozef Zajko. Dirigent: Adolf Vykydal. Scéna: Pavol M. Gábor. Kostýmy: Ľudmila Purkyňová. Premiéra: 5. I. 1980 v SND v Bratislave.

Coppélia je jedným z mála komediálnych baletov, ktoré sa udržujú vo svetovom repertoári. Hádám i to vysvetľuje skutočnosť, prečo sa toto dielo z konca 19. stor. objavuje v baletе SND počas jeho 60-ročnej histórie už po šiesty raz. Zaradenie Coppélie do jubilejnej sezóny má svoj sviatočný nádych s dvoma „ornamentami“ — tento balet, uvedený 19. mája 1920, bol úvodom do pomerne krátkej histórie slovenského profesionálneho tanečného divadelníctva i prvým samostatným baletným predstavením.

Balet je vybudovaný na tradičnej schéme romantizmu — tajuplnosť, mágia, bábký, meno ženy v titule, množstvo pantomimických scén a národných tancov a iné. Svieža hudobná predloha je pretkaná množstvom poľských motívov. Táto charakteristická črta partitúry Coppélie vyplýva z dvoch faktov — manželstva skladateľa s Poľkou a pôsobením autora poviedky E. T. Hoffmanna v Poľsku. Tento balet je postavený obecné na dvoch dejstvách, — 2. obraz II. dejstva, resp. ako III. dejstvo je voľne priradené typicky baletné divertissement nie vždy realizované. Posledná premiéra nám dala konečne možnosť po prvý raz vidieť celú verziu tohto baletu.

Ak je plne zdôvodniteľný dramaturgický výber tohto titulu, menej jednoznačná je efektívnosť inscenačného výsledku. Jednoduchým transponovaním pôvodnej verzie s nutnými drobnými „retušami“ a kolážou známeho materiálu si choreograf uľahčil úlohu a značne redukoval nový tvorivý podiel na diele. Prosím, proti gustu žiadny dišputát! Podľa môjho názoru sa však žiadala veľkorysejšia tvorivá konfrontácia šesťdesiatročného rozvoja tohto žánru v SSR, z hľadiska réžie i choreografie. Nechcem tým uberať choreografii právo na pokus o vlastnú tvorbu: III. dejstvo, — miesto Slávnosti vysviacky zvona — nejaké náhodné dožinky so vstupmi detičiek i humorným „rodičovským entré“ pripomínajú však všetci! „Entre nous“ — i to sa dialo v pôvodnej variante — divertissement s nutným pas de deux a veľkými zborovými scénami. Neviem či nestálo za námahu dielko zhuťnúť, dať mu väčší rytmus, gradáciu i zaujímavosť. Režijne sa núkala možnosť práve prv menované fakty zaregistrovať a realizovať. Ale to je všetko len úvaha.

Tvaroslovie choreografie predstavenia vychádzalo z technickej základne klasického slovníka bez viditeľnejšieho espritu, individualnosti pohybového vyjadrenia. Myslím si, že nie je až tak vyčerpaná zásobárňa tohto štýlu tanečného umenia, zostáva tu evidentná rezervy v osobitosti rukopisu choreografa i jeho variability — napr. I. dejstvo — č. 6 (slovanská téma), č. 7 — čardáš, III. dejstvo — v č. 20 s už spomínaným „autorským zásahom“. Choreografia ide v tradícii všeobecne platného, univerzálneho štýlu, v ktorom existujú spoločné hranice, záväzný sloh s nádychom nostalgie.

Toto predstavenie poskytlo možnosť tanečnej prezentácie celého súboru i sólistov. K pozitívam patria niektoré výkony interpretov hlavných postáv. Coppélius v alternácii J. Dolinského a J. Hafamu vynel akceptabilnejšie v podaní J. Dolinského — herecky presnejší, tanečne a charakterovo bližší k predpokladanému zámeru choreografa. Táto postava určite bude patriť k popredným kreáciam tohto dlhoročného protagonistu súboru. J. Hafama stvárnil postavu „cou dolore“, chýbala tu však ľahkosť i potrebná nadne-



Juraj Pavlovič Plavnik (Franz) a Viera Zlochová (Swanilda). Snímka: J. Vavro

senosť. Myslím si, že to nie je jeho najvlastnejší odbor.

Swanildu sme videli hneď v troch alternáciách. V rámci dobrého zvyku obsadenú primabalerínami — G. Zahradníkovou, V. Zlochovou a v treťom variante s nádejnou E. Senkyříkovou. Možno je odvážne vysloviť myšlienku, že najbližšie k postave, vzhľadom k jej charakteru a pohybovému partu je práve Senkyříková. Samozrejme, Zahradníková a Zlochová oplyvajú danosťami širších rozmerov pre technicky náročnejšie úlohy. U Zlochovej nám chýbala jej zvyčajná ľahkosť a herecká istota najmä v II. dejstve, ktoré bolo kameňom úrazu aj pre Zahradníkovú, ktorá nás však odškodnila za niektoré slabšie momenty technickou istotou a partnerskou dôraznosťou v III. dejstve.

Franza sme videli takisto v troch alternáciách. Tu úplne jasne domjnovaný L. Vaculík, ktorý symbiózou hereckých a technických kvalít riešil všetko ľahko a s úsmevom. J. P. Plavnik prekvapil neistotou v rotácii, nízkym skokom, ale zato grand reverance. Neviem ovšem, kde mizne Plavnikova technická istota i suverenita. Pre P. Dubravíka platí podobné konštatovanie ako pre Hafamu, prípadne i pre primabaleríny — nie je to jeho kreatívny odbor!

Samozrejme, že nemožno obísť postavičky, charakterovo prepracované a množstvo práce zboru, doplneného o mladých nádejných adeptov umenia Terpsichory.

Z výtvarného hľadiska funkčnejšie a štýlovejšie pôsobila scéna, hádam až na ateliér v II. dejstve rozšírený o ďalšie figuríny. Kostýmom chýbala farebná i štýlová striedmosť (čardáš, zborový).

Orchester prekvapil tým, že už na druhej premiére bol výsledný zvukový efekt dosť rozpačitý i pre nie príliš školené ucho bežného diváka. Kvality takéhoto telesa by nemali poskytovať takéto „zaujímavé“ zistenia.

Čo záverom povedať k poslednej premiére? Akcentovanie historického aspektu? Prosím. Tento aspekt nedáva ovšem pre vytváranie súčasného hodnotového rebríčka silné impulzy; hierarchizácia kvality tkvie v prvom rade v historizujúcom zoradení faktov, prezentovaní kultúrnej hodnoty i tradície. **Tom Rom**

tuačnú komiku sa vo veľkej miere prejavili najmä v druhom dejstve. Oproti prvému dejstvu v stavbe monológov a dialógov, v kulminácii a rozuzlení je však menej úderné a hutné. Javisková reč by si žiadala sústredenejšiu cizeláciu v deklamácii a v dĺžke slovenských slov.

Scéna B. Bartáka zvýrazňuje nadsádzku príbehu závesmi imaginárneho lesa. Komédiu v „komédii“ druhého dejstva zdôrazňuje nielen boj „neskutočného“ vojska s imaginárnym nepriateľom, ale aj scénické riešenie zbrojníckych „lzbíc“, pripomínajúcich divadielko v divadle. J. Bedřich, ktorý hudobne komédiu našťudoval, spoľahlivo integroval v interpretácii typické znaky hudobných čísiel — ich ľahkosť, ľubozvučnosť a rytmickú nekomplikovanosť.

S. Benko a H. Horváthová v hlavných postavách vytvorili vyrovnanú dvojicu. Zbrojnícky odvážny Benkov kapitán (alias gróf) a Horváthová — rovnako pohyblivá v úlohe mladíka ako aj kontesy Františky, zosobnili typologicky vierohodne spravodlivosť a česťnosť. Komická dvojica J. Piusi — E. Prieložný budovali postavy zbrojníkov Tuťmáka a Chlapáka na hypertrofií gagov plynúcich zo životnej filozofie týchto postáv. Aj ďalší sólisti — S. Randík (gróf zo Sandau), J. Koršo (barón z Vrabcov), V. Lešková (Betka), R. Grega (farár Haug), E. Kušnierová (Barborka) a iní — využili s úspechom možnosť veselohernej nadsádzky.

Dramaturgia spevohry DJZ v Prešove dokumentovala výberom a realizáciou Hostince v Spessarte. Že dobre pozná funkciu zábavného divadla aj v zmysle esteticko-výchovného poslania. **DITA MARECINOVA**

TVORBA

Ján Cikker: Rozsudok

Na minuloročných BMS mala svetovú premiéru siedma Cikkerova opera — niekoľko dní po tom, ako jej autor dostal cenu UNESCO za hudbu. Domnievame sa, že si zaslúži podrobnejší rozbor.

LIBRETO

Cikkerova siedma opera vznikla na podklade dramatické novely Heinricha von Kleista (1777—1811) Zemetrasenie v Chile. Libreto je dielom skladateľovými — s výnimkou jednej piesne Indiánky Pípity, ktorej text napísal Milan Rúfus.

Kleistova stručná novela (v českom preklade Evy Formanovej) vydaná Odeonom r. 1977, má iba 13 strán) postavila Cikkeru-libretistu pred najnáročnejšiu úlohu v jeho tvorivej hudobnodramatickej praxi: musel rekonštruovať a domyslieť dej predchádzajúci zemetraseniu — lebo ním sa Kleistova novela začína; nechýba v nej síce retrospekcia predchádzajúcich udalostí, ale tá je veľmi stručná a neraz len náznaková. Ako hovorí sám skladateľ v premiérovom bulletin, v novele „Ide v podstate o lásku chudobného učiteľa Jeronima Rugera a dcéry bohatého šľachtica Josephy Asteronovej (mená som kvôli spevnosti vo svojej opere pozmenil). Obaja sa napriek zákazom a zákonom svetským i cirkevným zídu, ale pre viditeľný dôkaz svojej lásky sú odsúdení na smrť. Prekonajú inferno príprav na popravu i samovraždu, no prírodná katastrofa ich vyslobodí a pomôže im utiecť...“ Kleist robí zodpovedným za prezradenie milencov brata Josephy (Cikker ju premenoval na Isabelu, Jeronima na Lorenza), no libreto túto postavu vynecháva a necháva otca Isabely, dona Henrica, najšťdru zavčas rána po noci strávenej s Lorenzom. V opere hrá dôležitú úlohu skladateľom-libretistom vymyslená postava indiánskej pestúcky Pepity-Peppy, vernej sprievodkyne Isabely až po jej smrť a vyslovovateľky ústrednej ideovej myšlienky diela: „Ludia, prečo vraždíte nevinných?“ V kláštornej obraze má dôležitý zástož abatyša-predstavená (spomínaná na niekoľkých miestach Kleistom ako veľmi súcitná osoba), no ešte väčší prislúcha Cikkerom pridanej postave starej vrátničky, sestry Laetitie — ona sprostredkuje kľúčové stretnutie milencov po dlhom odlúčení, z ktorého sa narodí dieťa, dôvod odsúdenia Josephy-Isabely na smrť. Cikker — v protiklade k novele — necháva otca Isabely dona Henrica prosiť vicekráľa o milosť pre svoju dcéru, ba dokonca ponúknuť sa za ňu zomrieť — a keď je odmietnutý, čoskoro zomiera; pred smrťou don Henrico ustanovuje vnuka za svojho dediča, prosí Pepitu, aby ho chránila (na rozdiel od novely, kde dieťa vychováva v kláštore pod abatyšinou ochranou, v opere sa predpokladá jeho odovzdanie starému otcovi). Postava dona Henrica je v celej opere najdynamickejšia a tým i najživitejšia (postreh Igora Podrackého). Cikker ďalej pridal postavy sudcov, notára a anonymných svedkov Henricovej prosby pred vicekráľom i jeho smrti, riaditeľa väzenia (do ktorého sa podľa skladateľovej predstavy vliamal Lorenzo, aby bol blízko svojej milovanej, kým podľa Kleista bol do neho privedený a obžalovaný z blížšie neurčeného zločinu). Kým Kleist vo chvíli zemetrasenia situoval milencov na dve rozdielne miesta, Cikker nechá prísť Lorenza na námestie, kde majú stať Isabelu, ale zachováva jeho samovražedný úmysel, ibaže ho funkčne mení z pokusu obesiť sa na prípravu otráviť sa hadím jedom. Skladateľ tiež vynecháva postavy Dona Fernanda a jeho príbuzných, s ktorými sa milenci zbližujú po svojom stretnutí — vtedy, keď sa utišilo zemetrasenie, ktoré im obom zachránilo život —, no ponecháva postavu Pedrilla. Ten je u Kleista obuvníkom, dodávajúcim tovar Asteronovcom a preto dobre pozná dcéru dona Henrica; v opere je uvádzaným na námestí, kde sa má konať poprava (tj. oživené ďalšími pripísanými figúrami, výtvarní skladateľa-libretistu), no ostávajú mu jeho krvižizníve črty, umocnené ešte zvýraznením jeho lásky k peniazom (Cikkerom prídavok). Pedrillo je v novele i opere bezprostredným pôvodcom lynčovania milencov (u Kleista situovaného do chrámu a nádvorja pred ním, v opere na pahorok za mestom). V opere dochádza i k zavraždeniu ich dieťaťa (v novele zavraždia miesto neho dieťa dona Fernanda — spolu so svojou ženou adoptuje dieťa milencov).

Na otázku, prečo si vybral Kleistovu novelu — hoci predtým uvažoval o Sofoklovej Antigone (stane sa snáď predlohou jeho deviatej opery) —, skladateľ nepriamo odpovedal v bulletin: „Kleist v novele, ktorú napísal medzi rokmi 1804—1806, kritizuje neľudskosť písaných zákonov spoločnosti — a najmä tých nepísaných, ktoré človeka privádzajú do skazy. Ďalej Kleist kriticky poukazuje na skutočnosť, že ľudstvo do tých čias nenašlo iný spôsob riešenia konfliktov, ako vraždami, násiliami a vojnami.“

Kleistu zrejme sklamalo i poznanie, že vnútorná očista, ktorou ľudia prechádzajú vo chvíľach katastrofy, trvá iba krátko a netýka sa všetkých. To všetko boli i pre mňa otázky a dôvody, pre ktoré som siahol po tejto tematike. Opera vznikla presne v čase od 22. V. 1976 do 22. VII. 1978 — i v partitúre. Rozdelil som ju do piatich obrazov. Prvý som zasadiť do domáceho prostredia Isabely, druhý obraz do ženského kláštora, tretí do žalára v noci pred popravou, štvrtý na námestie s popravisom a platy sa odohráva v lese, neďaleko mesta Santiago. Niektoré obrazy, menovite prvý a druhý, štvrtý a piaty, som spojil medzihrou.“

Celkovým formovým rozvrhom pripomína Rozsudok (Zemetrasenie v Chile — tento názov sa bude používať pre operu v nemeckej jazykovej oblasti) pôdorys Coriolana v skratke; podobne ako v ňom je zjavná symetričnosť: dva obrazy krajných dejstiev — obklopujú stredné druhé dejstvo, plné spomienok a vízií. Možno ho chápať aj ako rozšírený pôdorys jedného dejstva Vzkriesenia (s tzv. intermezzom uprostred).

A ešte jeden citát z Cikkerových poznámok v bulletin svetovej premiéry jeho siedmej opery — lebo tvorí prechod k hudobnému rozboru: „Lyrické momenty majú u mňa oveľa širšie miesto ako v Kleistovej novele. Veľkú ťubostnú scénu mám na začiatku opery, ako aj na začiatku záverečného obrazu. Ďalšie lyrické momenty som zachytil v nočnej nálade ženského kláštora, v piesni pestúcky..., aj inde.“

IGOR VAJDA
(Dokončenie v budúcom čísle.)

HOSTINEC V SPESSARTE

na scéne DJZ v Prešove

HOSTINEC V SPESSARTE — hudobná zbrojnícka pistoliáda podľa Kurta Hoffmanna. Hudba: Franz Grothe. Libreto: Curt Hanno Gutkrod. Texty piesní: Günther Schwenn a Willy Dehmel. Preklad a texty piesní: J. Strasser a P. Zajac. Režisér: M. Doulík a h. Dirigent: J. Bedřich. Scéna a kostýmy: B. Barták a h. Choreografia: J. Skoda a h. Zbornajster: J. Sitter. Účinkujúci sólisti: A. Benková, H. Horváthová, J. Korpášová, S. Randík, J. Koršo, E. Kušnierová, L. Piptová, S. Benko, J. Piusi, E. Prieložný, E. Jurčíková, V. Lešková, J. Horký, P. Eliáš, C. Mihok, Z. Leskovec, R. Grega, S. Jeník, V. Tiemočko, M. Gerjak, C. Kapeš, S. Senko a A. Lörenčíková. Zbor, balet a orchester DJZ. Celostátna premiéra v DJZ Prešov dňa 16. 11. 1979 (recenzované predstavenie: 29. 11. 1979).

Hudobno-zábavné divadlo si v súčasnosti všade vo svete uplatňuje nárok na svojbytnosť a nie je ani podstatné, akú žánrovú formu si volí k realizácii ústredného motívu. Aj Hostinec v Spessarte hyperbolickou nadsádzkou prototypov pripomína hudobnú crazy komédiu. Staro-nový zbrojnícky motív, rozšírený o motív únosu a motív výkupného bol východiskovou predlohou a tiež metamorfózou rovnomeného filmu pre hudobnú komédiu.

Neschopnosť žgrolského grófa zo Sandau, barón z Vrabcov, obmedzenosť plukovníka, zbrojnícky element, drobní vypočítaví zlodziejčkovia, zámena osôb a nakoniec happy-end kapitána, zbrojnícky alias strateného grófa a kontesy Františky — to všetko tvorí náplň mimoriadne vďačnej fabuly. Rytmus časového priebehu hovoreného slova určuje aj jeho priestorový gradáciu, uvoľnenie a spád dialógov. Hudobné čísla logicky, so zmyslom pre efekt nadväzujú na

hovorené slovo. Skladateľ F. Grothe pozná zasvätené účinnosť nenúteného vstupu piesní do inak čínoherne stavanej architektúry diela a dbá presne o rytmus a priebeh celku. Spevné a hudobné čísla využívajú možnosti starších tanečných rytmov (tango, biquine, valček) a navracajú niekedy nostalgii evergreenov. Miestami však využívajú aj štýlovú rovinu klasického muzikálu (typu West Side Story). Ich rytmická a melodická nenútenosť, ba až vteravosť, vytvárajú z nich percepčne vďačné „šlágre“.

Hlavní inscenátori diela sledovali v predstavení predovšetkým hyperbolickú grotesku a paródiu ako leitmotív komédie. Režisér účinnými prostriedkami duchaplné parodizoval stavovskú príslušnosť jednotlivých postáv. V zosmiešnenej spoločnosti, ktorou hybu peniaze, zdravé jadro reprezentovala iba ústredná dvojica (kontesa a kapitán). Režisérova nápaditosť a vynaliezavosť, ako i zmysel pre si-

Skladateľ

Michail Alexejevič Osokin

Koncom jesene navštívil Bratislavu nám málo známy sovietsky skladateľ M. Osokin. Prezentoval sa viacerými vydanými skladbami, ktoré nás zaujali. Požiadali sme ho o malý rozhovor.

Nazdávame sa, že ako väčšina sovietskych skladateľov ste študovali v Moskve...

Mai som to šťastie, že som na moskovskom konzervatóriu študoval u S. N. Vasilenka. Bola tu prísna kompozičná metóda, ale súčasne veľká snaha pomôcť mladým talentom. Vasilenko dobre poznal potreby nášho štátu a viedol nás k tomu, aby sme rozvíjali realistickú podstatu našej hudby a obohacovali ju novými prvkami.

Dozvedeli sme sa, že ste časť svojho tvorivého rozvoja prežili v Turkménii.

Bol som v tejto krásnej oblasti, v tejto našej zväzovej republike v rokoch 1941-46. Miestne intonačné zdroje značne ovplyvnili moju melódickú invenciu, takže napr. v niektorých mojich dielach cítite zvláštne intonačné prvky, tvary a iné lokálne zaujímavosti. Pochoptiteľne, že som ich asimiloval s kompozičnými zvyklosťami Európy. Mnohé skladby z tejto mojej etapy sú v CSSR neznáme.

Ktoré skladby si osobitne vážite a ktoré by ste chceli odporučiť do našej pozornosti?

Mám štyri symfónie a veľa skladieb pre rôzne sólové nástroje či komorné obsadenie. Ako vidíte z predložených partitúr, rád sa venujem i harfe alebo sólovému hlasu. Režiséri a herci vysoko oceňujú moje scénické hudby. Nechávam tu niekoľko mojich skladieb, pozrite sa na ne a budem vďačný, keď zaznejú na bratislavskom konzervatóriu a inde.

Z. N.

Zo zahraničných kritik

KVARTETO VIRTUÓZOV

(Úspech Košického kvarteta v Polsku)

Na jeseň minulého roku uskutočnilo Košické kvarteto umelecké turné do Poľska. V rámci siedmej Dekády československej kultúry vystúpil mladý košický súbor i v Stettine, kde svojím vystúpením zanechal mimoriadne priaznivý dojem. Denník „KURIER SZCZECIŃSKI“ (1. októbra 1979) priniesol o ich vystúpení nasledovnú recenziu.

„...V rámci siedmej Dekády československej kultúry zavítal k nám hudobný súbor, zaoberajúci sa vážnou hudbou — Košické kvarteto v zložení: Andrej Levit a Milan Jirout — husle, Jozef Kýška — viola a Juraj Jánošík — violončelo. Včerašieho otváracieho komorného koncertu „Pri sviečkach a káve“ v sále Anny Jagiellonskej sa zúčastnil výnimočne veľký počet poslucháčov. Nie div, keď hlboko zakorenené tradície komorného muzikovania u našich susedov sú všeobecne známe. Tieto tradície majú tiež zásluhu na výnimočne vysokej úrovni československých komorných súborov.

Poslucháči preto dúfali, že počujú dobrú hudbu. Bola to hudba nielen dobrá, ale i skvelá. Keď hodnotíme vystúpenie Komorného kvarteta z Košíc, nemôžeme nespomenúť zohratosť týchto hudobníkov, ktorí spolu hrajú iba sedem rokov, ale sa zdá, ako keby spolu „muzikovali“ od detstva. Pre nich nejestvuje problém intonácie, a takmer ideálna čistota súzvukov je pre umelcov v CSSR vecou úplne samozrejmovou, hoci pre mnoho sládkových kvartet je to niečo nedosiahnuteľné.

Hostia zahrli dve klasické sládkové kvartety: D dur (Skovránčí) Jozefa Haydna a f mol L. v. Beethovena, op. 95 (Quartetto serioso), ako aj dve moderné diela — Tri skladby pre sládkové kvarteto (1941) Igora Stravinského, skladbu, ktorá sa hráva iba zriedkavo a Prelúdiá (1978) československého skladateľa z Bratislavy Pavla Baginu.

V Haydnovom kvartete sa súbor prejavil najmä po technickej stránke ako štvorica virtuózov. Nemám tu na mysli technickú virtuóznosť, hoci štvrtá časť Kvarteta si vyžaduje veľké violončelisticke umenie. Majstrovská bola tiež nielen súhra, ale hlavne jednota hudobného myslenia, vďaka ktorému hrali hostia Haydnovo kvarteto interpretácie jednolito. Ku kladom ich interpretačnej techniky patrí obrovská diferencovanosť dynamiky, ktorej sa nebáli v druhej časti Kvarteta. Miestami vznikol dojem, že nehrali sládkové kvarteto, ale celý sládkový orchester. Pekne znejúce forte a ako búrka narastajúce crescendo frapovali obzvlášť v Beethovenovom Kvartete — skladbe v podstate romantickej. Dramatickú tému jeho tretej časti interpretovali hostia s veľkým rozbehom a Largo vo štvrtej časti bolo vzorom plastickej fráz.

Nezvyčajné kvality zvukovej súhry dosiahlo Košické kvarteto v Stravinského Tanci, Excentricke a Zálme. Pred poslucháčmi sa rozohrala obrovská paleta farieb — celá škála odtieňov — od Tanca imitujúceho bicie nástroje s ostro-exponovanou partiou violončela, až po mäkké tóny výrazovo mystického Zalmu, v ktorom skladateľ využil slávnú sekvenciu Dies Irae. Podobnú diferenciaciu zvuku bolo možné počuť aj v Prelúdiách Pavla Baginu. S určitými obavami som počúval, keď konferenciér Marian Zarzycki peknými slovami ohlásil dielo súčasného československého skladateľa, pretože v poslednom čase sa modernosť v hudbe zvykla obmedzovať na ľacné experimentovanie a nezmyselné zvuky. Moje obavy však boli zbytočné. Prelúdiá P. Baginu sa vyznačujú expresionistickou stavbou a náplňou viet a jeho hudba miestami pripomína raného Schönberga, miestami Hindemitha, pričom nestráca originálny „slovan-ský“ ráz, ktorý je najzreteľnejší v tanečnej druhej časti Prelúdií. Treťou časťou — Largo — skladateľ skvele rozviedol a doplnil živou štvrtou časťou (Allegro). Pre modernú hudbu typické „lámánie“ fráz použil Bagin s mierou.

Celkove možno povedať, že Košické kvarteto hrá tak majstrovsky, že dokáže hudobný jazyk hádam každej skladby pretlmočiť do reči zrozumiteľnej pre každého. Teda ďalšia umelecká udalosť mesiaca — príchod Francúzskeho symfonického orchestra do Štetína nezostala tak jedinou. Senzáciou sa stalo aj vystúpenie Košického kvarteta“.

(g1)

Preklad: H. Lerchová



Národný umelec Eugen Suchon s členmi Filharmonického kvarteta pri štúdiu jeho Sládkového kvarteta op. 2.

Filharmonické kvarteto v ZSSR

V dňoch 11.—23. novembra 1979 usporiadal sovietsky Goskoncert v spolupráci so Slovkoncertom turné Filharmonického kvarteta v ZSSR. Nebolo to prvý raz, čo tento súbor vystupoval v Sovietskom zväze. V roku 1978 pri zájazde SF mali ho možnosť počuť poslucháči a pedagógovia Konzervatória v Tbilisi a v roku 1979 poslucháči Saratovskej oblasti.

O poslednom zájazde Filharmonického kvarteta do ZSSR hovorí violista J. Petrovič:

„Priятие bolo mimoriadne vrelé a poslucháči úžasne vnímali. Hrali sme Suchonovo Sládkové kvarteto, op. 2, „Neniu“ Martina Burlasa, Mozartovo Sládkové kvarteto KV 387, Schubertovo Sládkové kvarteto „Smrť a dievča“ a Prvé kvarteto L. Janáčka. Ako prídavok 2. a 3. časť op. 32 č. 3 Leopolda Koželuha. Program bol náročný, ale všade sme sa stretli so vzdelaným, pozorným a srdečným publikom. Či už to bolo v Moskve na Konzervatóriu P. I. Čajkovského, kde je to samozrejme (hrať na tejto pôde bolo pre nás významné spojenie s patričnou štatovnou horúčkou) a kde nám po koncerte prof. L. S. Ginsburg vyjadril svoje presvedčenie, že nás bude určite skoro znova počuť na moskovskom pódii, alebo v Orenburgu, kde sme pre gratulácie nemohli z našej šatne ani odísť. Toľko poslucháčov v Ufe chcelo s nami po koncerte hovoriť (znovu boli medzi nimi aj poslucháči a profesori Konzervatória), že ich po nejakom čase musel náš sprievodca z Goskoncertu poprosiť, aby nás nechali ísť si odpočinúť. Medzi mimoriadne zážitky patrí napr. stretnutie s poslucháčom, ktorý kvôli nám cestoval zo Sverdlovsk do Orenburgu, alebo stretnutie so 74-ročným prof.

M. I. Balginom z Hudobného učilišťa v Ivanove, žiakom slávneho českého huslistu F. Ondříčka.

Aká veľká a mocná zem je ZSSR si človek uvedomí aj vtedy, keď absolvuje tie tisíce kilometrov a stále sa ešte len dostane po Ural. Uvedomí si bohatstvo tejto zeme a jej ľudí. A stretne sa ako umelec s veľkou úctou a prejavmi pozornosti, ktoré svedčia o cieľavedomej výchove vzťahu ku kultúre a jej hodnotám.

Mali sme možnosť, okrem predolympijskej Moskvy, ktorá už nám začína byť dôverne známa, vidieť staroruské kniežacie mesto Vladimir s bohato zachovanou a reštaurovanou pôvodnou architektúrou, priemyslové Ivanovo, veľkolepú Ufu — mesto v strede kolchozov a tovární, plné zelene a rozvíjajúci sa Orenburg. Goskoncert nám umožnil aj návštevu turistického Suzdal'a a aj inak sa o nás vzorne staral. Za to patrí jeho pracovníkom naša srdečná vďaka.

Dúfame, že rovnako vnímavé a pozorné publikum nájdeme aj na našom pripravovanom februárovom-marcovom dvojtyždňovom zájazde do Španielska. Tešíme sa na štúdium nového, nám venovaného 3. kvarteta I. Zeljenku a jedno z diel B. Martiního.

Stanislav Genrichovič Nejgauz



soko vážili Stanislava Nejgauza. Veď aj bol jedným z tých nemnohých naozaj šťastných umelcov, ktorých publikum odane milovalo. Koncertné sály počas jeho vystúpení boli vždy preplnené či už hral Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumann, Liszt, Prokofieva. Bol mimoriadne inšpirovaný pri interpretácii nesmrteľných diel Chopina, Skriabina. V tom bol neopakovateľný. Nejgauz hral Chopina a Skriabina ako hlboko blízku, jemu veľa hovoriacu hudbu, a preto znela v jeho podaní tak zriedkavo organicky, pravdivo, dokonale a nenútené.

V hre Stanislava Nejgauza nebolo zámernej komornosti, ale nebolo v nej ani „koncertantnosti“ s nárokom na osobitné poňatie všeobecne známej hudby. Do každého diela, ktoré interpretoval, vnášal svoj osobný umelecký svet, ale nevnucoval ho poslucháčom. Cit pre mieru, prirodzený umelecký vkus a ozaštá, nepredstieraná skromnosť dovoľovali Stanislavovi Nejgauzovi prinášať poslucháčom vnútorný svet skladateľa, pričom neprestal byť sebou samým.

Veľa duševných síl, talentu, lásky odovzdával prof. Stanislav Nejgauz svojim žiakom na Moskovskom konzervatóriu.

Osobnosť a dielo Stanislava Nejgauza sa včlehuje do histórie ako vysoký a samobytný prejav ruského romantického klavírneho umenia a navždy ostane v našej vďačnej pamäti.

Stanislav Nejgauz má trvalé miesto v našom umení popri menách V. I. Sofronického, G. Nejgauza, K. Igumnova, L. Oborina a iných nezabudnuteľných sovietskych umelcov.

(Prevzaté zo „Sovietskej kultúry“ č. 9, 29. januára 1980)

Poslucháči a kolegovia si vy-

Österreichische Musik Zeitschrift pri naša prehľad diskografie Lorina Maaze-la v súvislosti s jeho nástupom do vedúcich dirigentských funkcií vo Viedni. Kladné recenzie jeho gramofónových nahrávok chcú dokázať, že tento dirigent patrí k súčasným interpretačným špic-kám.

Ten istý časopis oznamuje, že od zimného semestra 1979-80 bude pôsobiť ako hosťujúci profesor vo Viedni český huslista Josef Suk.

O vzťahoch a variabilite vzťahov medzi básnikmi a skladateľmi pojednáva Helmut Schmidt-Garre v knihe Od Shakespeara k Brechtovi. Podľa kladných recenzií prináša táto kniha, ktorá vyšla vo Wilhelmshavene, rad zaujímavých postrehov a poznatkov.

Z pozostalosti dirigenta Hansa Swarowského i z jeho publikovaných článkov a štúdií vyšla vo viedenskej Universal Edition zaujímavá kniha, ktorú rakúski recenzenti prijali so značným pochopením.

Takmer neznáma opera bratislavského rodáka Franzu Schmidta „Fredigundis“ mala v jeseni m. r. premiéru v Linzi. Kritika pozitívne hodnotí snahu, že sa nezabúda na niektoré staršie diela a hovorí s mimoriadnym uznaním o Dunie Vejzovicovej, ktorá spievala hlavnú úlohu.

Anglický skladateľ Michael Tippett oslávil v januári 75. narodeniny. U nás, žiaľ, obchádzaný autor je známy najmä viacerými javiskovými dielami, medzi ktorými dominuje opera „Kráľ Priamos“.

V auguste si hudobná Európa pripomenie nedožitú 75. narodeninu Karla Amadeusa Hartmanna. Vydavateľstvo Schott už teraz upozorňuje na jeho hodnotný kompozičný odkaz. Tento umelec mal pozitívny vplyv na rozvoj moderného hudobného realizmu.

Bavorský rozhlas našťudoval málo známou Korngoldovu operu „Violanta“. Titulnú postavu vytvorila Eva Martonová.

V zborníku nazvanom „Človek a hudba“, ktorý je venovaný Herbertovi von Karajanovi, publikujú viacerí renomovaní vedci štúdie z modernej fyziológie, psychológie, filozofie a estetiky.

Päťdesiatročné jubileum Symfonického rozhlasového orchestra vo Frankfurte n. M. si pripomenuli viaceré západonemecké časopisy. V článkoch hodnotia najmä zásluhy jednotlivých dirigentov, rozhlasovú nahrávku prax, veľkú tvorivú aktivitu a osobitý interpretačný profil telesa.

V Jaroslavli (ZSSR) odovzdali do užívania umeleckú školu pre deti s oddeleniami hudby, všeobecnej estetickej výchovy a choreografie. K odborom, ktoré sa tu vyučujú, patria výtvarné a užité umenie, klasické a spoločenské tance, recitácie, dejiny umenia a hudba. Školu začalo navštevovať 270 dievčat a chlapcov mesta.

Poľské hudobné nakladateľstvo v Krakove pripravuje vydanie desaťzväzkového Lexikónu hudby s vyše 10 000 heslami. Zaujímavosťou Lexikónu, pripraveného veľkým štábom odborníkov bude, že v biografickej časti nebudú spracované len mená hudobných skladateľov, teoretikov, historikov a hudobníkov, ale aj libretistov, operných režisierov, baletných majstrov a spisovateľov inšpirovaných hudbou. Pripravné práce trvali takmer desať rokov. Prvé vydanie Lexikóna vyjde v náklade 50 000 výtlačkov.

Trojtyždňový festival s premiérami diel amerických skladateľov, dramatikov a choreografov chystá Miami Opera na rok 1982. Vedenie nového festivalu prevezme sir Rudolf Bing. Okrem oper, baletov, muzikálov, činoherných predstavení a početných koncertov má tu byť súčasne i veľká výstava diel súčasných amerických maliarov a sochárov.

Lorin Maazel našťuduje Mozartovu operu „Únos zo Serailu“ pre tohtoročné „Salzburské slávnostný hry“. Réžiu bude mať Filippo Sanjust, Belmonta bude spievať Peter Schreier, Osmina Martti Talvela.

Pri príležitosti 80. narodenín Carla Orffa uvedie Štátna opera v Drážďanoch v dňoch 22. mája a 1. júna jeho operu „Antigona“ v koncertnom predvedení. Hudobné našťudovanie zveril Siegfriedovi Kurzovi.

„Mníchovský operný festival 1980“ bude otvorený 9. júla ranou Straussovou operou „Ohňa zmar“ („Feuersnot“). Réžiu bude mať Giancarlo del Monaco, hudobné dielo našťuduje Gustav Kuhn, scénou navrhne Günther Schneider-Siemssen.

Z koncertov MDKO v Bratislave

Každý mladý interpret usiluje sa svojimi výkonmi vybudovať si určitú pozíciu a snaží sa začleniť do kontextu či rebríčka svojich generačných i skúsenejších starších kolegov. Medzi početnými klaviristami je táto situácia ešte ťažšia. Silná konkurencia zvyšuje pocit zodpovednosti. Keď sa v rámci komorných podujatí MDKO 15. januára predstavil v bratislavskej Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca s celovečerným recitálom **Cyril Dianovský**, uvedomovali sme si, že v jeho prípade ide ešte o viac. Je známe, že svojou mladíckou priamočiarosťou narobil si veľa nepriateľov a svoje skúsenosti z moskovských štúdií uplatňuje a rozdáva i teoreticky. Preto musel vlastným umeleckým výkonom navyše demonštrovať nielen svoje schopnosti, ale súčasne i praktické výsledky sovietskej klavírnej pedagogiky.

Ak by sme, vychádzajúc z Dianovského výkonu, konfrontovali estetický ideál, ktorý si osvojil v rámci svojich štúdií [po absolútoriu je aspirantom moskovského konzervatória], dospeli by sme ku značným rozporom s u nás prevládajúcimi názormi. Evokovali by ich napr. Dianovského prístup k **Bachovi (Partita č. 3 e mol)**. Hrá ho totiž mimoriadne krehko, priam s impresionistickým nádychom. Až prehnane jemný tón dosahuje ideálnym nadfahčením rúk a osobitým spôsobom tvorenia kantilény čo najširšou plochou (s uplatnením maximálneho množstva hmatových telesiek) prstov. Tvorivý nadhľad, rozvaha, ale súčasne i pre Dianovského hru príznačný emocionálny vklad, mimoriadna citlivosť v tieňovaní tónu niekedy až vnucovali dojem, že primárny zreteľ mladého umelca smeruje na delikátnosť úderu, na presubjektívizovanie výrazu a nie na objektívny prístup ku štýlu, ktorý by napr. u Bacha bol býval viac na mieste. Nemožno mu však uprieť výnimočný zmysel pre jemné farebné nuansy, v čom je v kontexte slovenských klaviristov bez konkurencie. Nie je to fakt zanedbateľný. Musíme však priznať, že Dianovského spôsob hry vyznieval napr. pri odiferencovávaní jemnej kantilény v Sarabande od lutnovite vyznievajúceho sprievodu v basoch priam majstrovsky. V tejto súvislosti treba nám aj pripomenúť, že koncertné krídlo v Zrkadlovej sieni znelo tak bohato na farby a odienky zatiaľ iba sovietskym klaviristkám T. Nikolajevovej a V. Gornostajevovej.

K polemike zvädza aj Dianovského prístup k **Janáčkov** (**Sonáta es mol 1. X. 1905**). Príliš kultivované chápanie nekoresponduje s pinokrvnejším janáčkovským výrazom. Ak by sme ho azda aj akceptovali ako osobitý, nemohli by sme si však nepovšimnúť rezervy v protifanlom póle výrazovo-farebnej palety — v dosahovaní dravosti a presvedčivosti gradácií (najmä v 2. časti) — ako dôsledku slabšieho fyzického fondu mladého klaviristu. Navyše, Dianovského dynamické spektrum by si vyžadovalo ešte trochu práce na prechodoch medzi tónmi krajných registrov — medzi zamato-vo-krehkými pianami a sýtejším zvukom tvrdsieho forte.

Klaviristovmu spôsobu hry a jeho prístupu k hudobným plochám znamenite konvenoval cyklus **Sarkazmy, op. 17 od S. Prokofieva**. Fascinoval delikátnou vybrúsenosťou faktúry, vysokou hudobnou inteligenciou, skvelým vystihnúťm nálad, presvedčivou istotou i stotožnením sa s autorovým zámerom.

Pre umelcov, ktorí pri reprodukcii výdatne uplatňujú citovú sféru, je svet Skriabinovej fantázie, melodicko-harmonickej invencie, jeho širokých plôch s vlniacim sa privalom nálad veľmi príliehavým priestorom pre odhalenie emocionálne bohato rozvinutého vnútra. Aj Dianovský patrí k tomuto typu umelcov a zo **Skriabinovej Fantázie h mol, op. 28** a zo **Sonáty č. 4 Fis dur, op. 30** dokázal veľa vyťažiť a upozornil v nich na svoje široké citové zázemie.

Dianovskému tvorivému naturelu sú zatiaľ zrejme bližšie miniatúrne plochy. Dokáže ich dokonale vychutnať, prežiarť tvorivou silou, ťažiac pritom zo svojej bohatej úderovej palety a nemalého fantazijného arzenálu. Potvrdil to vzorovým podaním klavírneho cyklu **Bagately od Ilju Zeljenku**.

Dianovského možno charakterizovať ako výraznú individualitu, ktorá i keď dáva podnet k výhradám svojou osobitosťou provokuje vždy ku zvedavosti a prešahuje rámec priemeru.

VLADO ČÍŽIK

Barytonistu **Stefana Babjaka** z opery **DjGT** v Banskej Bystrici poznáme už dlhé roky ako popredného operného sólistu, ktorý, žiaľ, počas dlhoročnej spe-

váckej kariéry dostal iba málo príležitostí prezentovať svoje zrelé umenie na javisku Slovenského národného divadla. Recenzenti ho však dlhé roky sledujú na jeho domácej scéne, kde vytvoril celú galériu postáv barytónového repertoáru. Má — okrem vzácneho daru: dobre školeného hlasu — aj veľkú javiskovú skúsenosť, je profesionálom prvej triedy, múzy ho obdarovali nielen hudobnosťou, ale aj schopnosťou herecky tvoriť v rámci zákonitostí operného umenia. Jeho vernosť bansko-bystrickému divadlu je príkladná, no možno práve kvôli nej sa o jeho umení dozvedáme nepravdivé, sporadicky, nedostačujúco. Tak to bolo v minulosti, tak je tomu i dnes. Koncert **Stefana Babjaka**, ktorý bol 22. januára t. r. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave, sa tak stal iba malou splátkou účty k spevákoví nie vidieckeho významu, ale úroveň hodnej prvej profesionálnej scény. **Stefan Babjak** mal svoje vystúpenie pripravené spolu so sopranistkou **Elenou Kittnarovou**, zaslúžilou umelkyňou, sólistkou opery SND, čo iba podčiarkuje vážnosť podujatia, žiaľ, navštíveného iba nepočetným obecnstvom, medzi ktorým sme nevideli ani jediného aktívneho speváka (!) Lahostajnosť voči práci kolegov je prekvapujúca — vždy znovu a znovu a nijako sa na ňu nedá zvyknúť, aj keď sa to nestalo po prvý raz...

V prvej polovici koncertu zazneli piesne a romancy: **Babjak** spieval ukážky z **Čajkovského (Len kto zná tuhý bôľ)**, **Schumann** (**Básnikova láska**) a **Suchobáň** (**Čarokrásne piesne**). Na tomto repertoári sme s radosťou konštatovali stále svieži hlas dnes zreleho speváka, jeho zreteľnú artikuláciu každého slova, zmysel nielen pre temperament a typický slovenský kolorit suchobáňského cyklu, ale aj delikátnosť prežitia romantického piesňového repertoáru, kde tri **Schumannove piesne (Keď čarokrásny prišiel máj, Keď v tvojich očiach žiari jas, Ten zradný klam, ten ti ja odpúšťam)** mali v sebe intimitu komorného muzikovania, podporenú i dôstojnosťou voakajšieho prejavu umelca. Klavírny sprievod **Dariny Surovej** — umiernený a držiaci sa trochu skromne v úzadí — podporil náladu tejto prvej polovice Babjakovho vystúpenia. **Elena Kittnarová** sa predstavila piesňami **Mikuláša Schneidra-Trnavského (Daleko, široko, Keď sa drobné piesienky, Naším malým obličkom, Nesedaj sláviček, Ružičky)**. Znamna schopnosť tejto dramatickej umelkyne — podať i tú najmenšiu frázu zmysluplne — tu našla vhodnú pôdu. Hoci Schneidrove piesňové klenoty nie sú operné platna, Kittnarová ich vystavala na podobu uzavretých obrazkov duše, ako pastely, ktoré niekedy povedia o svete viac, ako rozmerne olejové plochy maliarov. Jej hlas, od prírody rozcuchaný kovovými zvonmi, je aj v komornom muzikovaní objemný, ale to nevylučuje pohrúvanie si s poetickou strunou veršov a tomu zodpovedajúcich hudobných črt. V druhej polovici večera však **Elena Kittnarová** naplno demonštrovala svoj dravý prejav na poli jej najvlastejšom: v **árii Leonory z Beethovenovho Fidelia**, v **Pucciniho Toske (modlitba Tosky)**, v **árii Aidy** a najmä vo vzorovo podanej **árii Lady Macbeth z rovnomennej Verdiho opery**. Pri počúvaní tejto ukážky je recenzentovi smutno, že **Macbeth** ako operný opus sa u nás obchádza — lebo je to nielen námet kráľovský, ale aj hudba strhujúcej sily, na ktorú vari máme i predstaviteľov... **Stefan Babjak** v „opernej“ časti recitálu strhol svojím charakterovým barytónom najmä v **árii Igora z Borodinovej opery Knieža Igor**, ukážke spievanej v originálnom jazyku, kde sme si priam sugestívne predstavili postavu, ktorej part spevák zaspieval bez zakolísania, rozospievanej, vyrovnaný vo všetkých hlasových polohách. **Monológ Falstaffa z rovnomennej Verdiho opery** bol zase dokumentom o buffóznom nadaní Babjakovho talentu, pričom následný **part Jaga z Otella (krédo Jaga)** dokumentoval charakterotvorné črty jeho hlasu. Dostatočne široký rozptyl barytónového zamerania, ktorým sa môže pochváliť iba málokterý spevák — nesporne je to i zásluha dlhoročnej praxe, povinnosť v zájazdovom divadle, kde niet možnosti na užšiu špecializáciu. Na druhej strane však vieme, že bez predpokladov by akékoľvek využívanie a „zneužívanie“ hlasu bolo márne. **Stefan Babjak** a **Elena Kittnarová** pripravili záujemcom vokálneho umenia zážitok, pri ktorom dominovala obsahová umelecká zrelosť oboch partnerov, ich profesionálna a správne dávkovanie výrazu. Sólistku opery SND na klavír sprevádzal **Ján Salay** (oproti **Dariny Surovej**) bolo rozšafnejšie, rapsodickjšie, osobnejšie podčiarknuté, najmä v Schneidrových piesňach.

T. URSINOVÁ



Jubilant

Dňa 27. februára t. r. oslávil **Milan Telecký**, náš známy violista, koncertný majster violovej skupiny SOCRu, člen Slovenského kvarteta, komorný hráč a sólista svoje päťdesiatiny, vekovú hranicu, ktorá pre dobrého umelca neznamená ešte žiadnu kulmináciu umeleckej dráhy, ale skôr akýsi začiatok najvlastejšej umeleckej cesty, ku ktorej dospel svojou obsažnou prácou, ktorá mu poskytla potrebné umelecké skúsenosti k tomu, aby mohol byť skutočne sám sebou.

Všetinský rodák **Milan Telecký** vyrastal v hudobnom prostredí, na ktorom ma zásluhu v nemalej miere i jeho otec, huslista, **Hubayov žiak**, ktorý vyučoval na **Hudobnej škole** v **Třebíči**. Mladý **Milan** mal takto možnosť hrať už ako desaťročný v rôznych domáciach i školských komorných súboroch i v oduševnenom amatérskom orchestri školy. V štúdiu pokračoval na **Státnom konzervatóriu** v **Brne** v husľovej triede **V. Noppa** [1945—1949], neskôr [1949—1952] u **J. Remesa**, ktorého žiakom bol aj **Bohdan Warchal**. **Telecký** pôsobil i vo vynikajúcom, vtedy ešte amatérskom **Moravskom komornom orchestri** ako huslista. Svoje konzervatoriálne štúdiá ukončil

náročným dielom — **Brahmovým Dvojkoncertom**.

Na brnenskú **JAMU** bol komisiou prijatý so zámerom zaradenia do violovej triedy **Antonína Hyksu**, keďže komisia dobre poznala **Teleckého** ako všestranného hudobníka, ktorý vedel bez námahy čítať altový kľúč. Počas štúdií pôsobil v rôznych súboroch ako i v estrádnom orchestri, zaskakoval pri predvedení mnohých komorných diel ako violista. Už vtedy mu venovali skladatelia mnohé skladby v nádeji, že ich **Milan Telecký** uvedie na verejnom koncerte. V roku 1954 prišiel do Bratislavy a pôsobil tri roky vo **Vojenskom umeleckom súbore** ešte ako huslista — koncertný majster. Donkonca aj svoje ďalšie umelecké účinkovanie v Slovenskej filharmónii začal stále ešte ako huslista. Až jeho členstvo v **Slovenskom kvartete** (od r. 1957) rozhodlo definitívne o voľbe hlavného nástroja violy.

V rámci svojej činnosti v **Slovenskom kvartete** absolvoval množstvo vynikajúcich koncertov doma i v zahraničí, čím vo vysokej miere prispel k dobrému menu tohto popredného súboru.

Už desať rokov vystupuje **Telecký** aj ako sólista. Nahral v **Čs. rozhlas** takmer všetky významné skladby violového repertoáru všetkých štýlových období vrátane vrcholných diel 20. storočia, ku ktorým patria napr. sonáty **P. Hindemitha**, **D. Milhauda**, **A. Honneggera**, **B. Martinu** a ďalších. Svoju oddanú službu slovenskej hudbe preukázal najviac tým, že našťudoval takmer všetky existujúce skladby slovenskej violovej literatúry [**Albrecht**, **Holubek**, **Zimmer**, **Berger**, **Martinček**, **Parík**, **Dibák** a iní]. Ako koncertný só-

lista s veľkým úspechom uviedol **Dvojkoncert** pre organ, violu a sláčiky **C dur** od **Michaela Haydna** (spolu s **F. Klindom**), **Koncertnú rapsódiu** **Bohuslava Martinu** a viaceré diela baroka a klasicizmu. Veľkej pozornosti diskofilov sa tešia i jeho gramoplatňové nahrávky — **Bachove** a **Händlove** sonáty s **H. Gáfforovou**, obzvlášť vyniká jeho interpretácia posledného diela **Dimitrija Sostakoviča**, **Sonáty op. 147** s **L. Majlingovou**. Túto nahrávku možno pokladať za jeden z vrcholných interpretačných prejavov **Milana Teleckého**, ktorý znesie aj najprísnejšie kritériá a porovnanie s nahrávkou **G. S. Družinina** a **J. Suka**. Popri kladoch tejto nahrávky upútava **Teleckého** nahrávka hlbokým prienikom do podstaty tohto jedinečného diela.

Na základe svojich mimoriadnych hudobných schopností vypracoval sa **Milan Telecký** na popredné miesto v rade našich interpretov a patrí dnes k najvýznamnejším reprezentantom violovej hry nielen u nás, ale v celej republike. Jeho umenie má znaky muzikantskej citlivosti a nervnosti, ktoré sa neustále zdokonaľuje intenzívnym kontaktom s hudbou a novými dielami. Uplatňuje sa u neho stále živá snaha vystihnúť obsahovú náplň v čo najhlbšej podobe.

Želáme nášmu najmladšiemu päťdesiatnikovi, jemnému a dobrosrdečnému človekovi a kolegovi, aby jeho čistá oddanosť hudbe a nezištný umelecký fanatizmus obdarili ho ešte mnohými radostnými chvíľami, ktoré pramenia z tvorivej činnosti a aby tlmochil i naďalej na tejto úrovni mnohé svojrázne diela bohaté, ale málo známej violovej literatúry.

JÁN ALBRECHT

MUSICA AETERNA V MIRBACHU

Nedeľné matiné v **Mirbachovom** paláci majú už dlhšiu tradíciu a do povedomia hudbymilovných Bratislavčanov sa zapísali ako trvalá súčasť kultúrneho života mesta. Dňa 27. januára sa tu pred prepĺneným auditoriom zaskvela svojím umením **Musica aeterna**, súbor, ktorý už pomaly završí prvú desiatku svojej existencie. Výborná akustika tejto starej rezidence umocnila interpretáciu ensembu, ktorého ťažisko repertoáru spočíva v hudbe renesačnej a ranobarokovej. Co nás zaujalo na ich koncerte? Vyrovnanosť hlasov, priradenosť sláčikov a predovšetkým štýlotvorný pohľad na dielo, za čo patrí zvlášť vďaka umeleckému vedúcemu **prof. Jánovi Albrechtovi**, znalci a milovníci tejto tzv. starej hudby. Krehká krásna skladieb, ich majestátnosť, no i priam novátorská priebnosť madrigalu **L. Marenzia** upútali o to viac, že šlo väčšinou o opusy, ktoré nie sú tak ľahko dostupné, či už v predvedení „naživo“ alebo na zvukovom

zázname ako — povedzme — ďaleko známejšie diela klasikov či romantikov. Osobitne treba vyzdvihnúť výkon sólistov, a to tak sopranistku **Kamili Vyskočilovú**, ktorá urobila vo svojom vývoji veľký krok dopredu, ako aj **Petra Mikuláša (bas)**, v ktorom vyrastá nový veľký zjav nášho vokálneho umenia. Jeho objemný hlas krásneho zafarbenia sa niesol nad komorným zvukom orchestra, žiadajúc si azda aj trochu väčší priestor, no ukážka z **Capricornovho Opus musicum** bola výborným príkladom jeho prispôbenia sa partnerke i ensembu. V **Telemannovej Suite F dur** sa predstavila flautistka **D. Sebestová-Chladná, a. b.** Skoda, že **Musica aeterna** nemá štatút samostatného súboru — jej členovia sa musia v prvom rade venovať svojej profesii v iných telesách a až potom prihádzať rad na muzikovanie a ponorenie sa do „dávno zabudnutých“ partitúr.

J. SUHAJDOVÁ

KONKURZ

NOVÁ SCÉNA, nositeľka Radu práce vypisuje konkurz do orchestra spevohry na miesta:

- hráč violončela,
 - hráč III. trúbky (zástupca I. trúbky),
- do sólistického súboru spevohry na miesta:
- tenor,
 - soprán,
- do baletného súboru spevohry:
- ženy,
 - mužov.

Podmienkou je ukončené štúdium na **VSMU** alebo absolútorium konzervatória, pri prijatí do baletného súboru veková hranica 25 rokov.

Prihlášky na konkurz s krátkym životopisom o doterajšej praxi posielať na adresu:

Nová scéna, Kollárovo nám. 20, 880 14 Bratislava.
Na konkurz budú uchádzači pozvaní písomne.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva **Slovkoncert** vo Vydavateľstve **OBZOR**, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: **PhDr. Zdenko Nováček, CSc.**, zást. ved. redaktora: **Viera Zitná**, redaktor **Alfred Gabauer**, prom. hist. Redakčná rada: **Pavol Bagin**, **Jaroslav Blaho**, **PhDr. Lubomír Čížek**, **PhDr. Vladimír Čížik**, **Ladislav Dósa**, **Alojz Luknár**, prom. ped., **Jaroslav Meier**, **Zdenko Mikula**, **PhDr. Michal Palovčík**, **Igor Podracký**, **PhDr. Terézia Mešinyová**. 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**, úč. 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

STARÁ HUDBA STÁLE AKTUÁLNA

(Reflexie z podnetu Bachovho festivalu)

[Dokončenie z 3. str.]

sa pravidelne usporadávajú festivaly starej hudby. Capella Bydgostiensis pod vedením W. Szymańskiego preukázala vytrhnutý zmysel a cit pre autentické znenie starej hudby; jediným problémom pre jemný zvuk malého ensembu bola predimenzovaná koncertná sieň SF. Naproti tomu Koncertná sieň Čs. rozhlasu, kde sa konal nočný koncert súboru štyroch spevákov a lutnistu Pro cantione antiqua z Veľkej Británie bola akusticky — i keď nie architektonicky — priam predurčená ako rámec fascinujúceho, až magicky pôsobivého oživenia anglickej vokálnej a lutnovej hudby z troch storočí pod vedením kontratenora Ch. Bretta. V Anglicku má interpretácia najmä renesančnej madrigalovej hudby dávnu, takmer nepretržitú tradíciu. Transparentný, dynamicky bohatý diferencovaný, rytmicky exaktný vokálny štýl takmer bez vibráta a lesku, obnažujúci štruktúru ranej vokálnej hudby, charakterizovali vzácné umenie súboru.

Na festivale sa bohato uplatnilo aj čembalo. Ba mohli by sme hovoriť priam o čembalových orgiách, keď v priebehu štyroch dní sa vystriedala viac ako desiatka čembalistov (spolu s continuo-hráčmi), z toho šesť renomovaných sólistov so sólovými skladbami a koncertami pre jeden a dve čembalá.

Bolo zaujímavé porovnávať rozdiely v interpretačnom prístupe k čembalovej tvorbe, ktorá sa — ak vôbec — ešte nie pred tak dlhou dobou hrala na moderných klaviroch. Pravda, samotné nástroje, ktoré boli k dispozícii, zvukovou kvalitou nestačili všetkým nárokom — ako continuo-nástroje niekedy neboli vôbec počuteľné; mechanické zosilnenie zvuku taktiež nie je najšťastnejším riešením.

Aj iný nástroj, Bachovi najvlastnejší — organ — bol zastúpený vystúpením švajčiarskeho L. Rogga a H. Kästnera z Lipska, ktorí predniesli Bachove diela na organe Koncertnej siene SF. Tento ozrtný, ťažkopádny nástroj, ktorého najpozitívnejšou stránkou je azda jeho vzhľadný prospekt, je možno vhodný pre romantickú a modernú hudbu, nie však pre štýlový prednes Bacha. Hoci sa obaja umelci snažili i tak vyťažiť z neho čo sa len dalo, akiste nie je nemiernou otázkou, prečo sa nevyužil kvalitný nástroj v Hudobnej sieni, Bratislavského hradu pre verejný koncert?

Prichodí nám ešte zhodnotiť umelecký prínos a podiel na Bachovom festivale z našej strany ako hostiteľskej krajiny. Z českej strany bola stará hudba zastúpená tvorbou, sólistami i súborom. Pokiaľ však ide o Slovensko, kde sa festival vlastne konal, sme v rozpa-

koch. Eš slovo umelecký prínos je vlastne na mieste. Nie preto, že by tu neboli možnosti i hodnoty, lež tieto akosi neboli patrične využité a prezentované. Je známe, že v Bachovej dobe i v predchádzajúcich obdobiach na Slovensku vzniklo množstvo vzácných a zaujímavých vokálnych i inštrumentálnych hudby, máme z nej aj nahrávky a gramoplatne, no počas festivalu nepočuli sme ani jedinú ukážku. Nie oveľa lepšie vyzerala reprezentácia nášho interpretačného umenia vo vzťahu k Bachovi a jeho dobe. Máme výbornú organovú školu a známenitých umelcov, na festivale však neodznali organový koncert z diel Bacha v podaní niektorého nášho organistu. Slovenská filharmónia, náš špičkový orchester v tomto rámci tiež nevystupovala, takisto ako Slovenskí madrigalisti alebo inf solisti a ensemble, zaoberajúce sa so starou hudbou (napr. Musica aeterna). Pravda, počuli sme Slovenský filharmonický zbor spolu so Státnym komorným orchestrom Žilina síce so zaujímavým programom (Zelenka, Bach, Carissimi), avšak koncert vyznel vcelku nevýrazne. Pritom náš reprezentačný zbor, známy z početných vystúpení s dielami najrovnostojnejších slohových období, vždy podáva svoj už skoro samozrejmy vysoký štandardný výkon; vzťahuje sa to i na samotného Bacha (napr. s hosťujúcim K. Richterom ako dirigentom v minulosti). Vystúpenie na Bachovom festivale však nebolo veľmi šťastné. Zbor akosi nemal svoj deň; všetko podľa not síce správne odpieval, no ako celok pôsobil málo a jednotvárne, chýbala iskra, zanietenie, ktoré z koncertu robí zážitok.

Mali sme však ešte jeden tromf, ak to tak možno nazvať: Slovenský komorný orchester s jeho vedúcim B. Warchalom.

Netreba tu vari rozvádzať, že tento náš, v celej Európe i v zámorí známy špičkový súbor, patrí v dnešnej dobe k najlepším svojho druhu a preto právom sa očakávalo, že na tomto medzinárodnom podujatí sa budeme pyšiť v prvom rade práve ním. A vskutku: SKO vystupoval, lenže v absolútne nedostatočnej podobe, keď poklesol na úroveň púheho sprievodného súboru štyroch čembalových koncertov, síce pozoruhodných, ale zhodou okolností takých, kde funkcia orchestra je podradná. Že sa warchalovci pri takejto významnej príležitosti nedostali k slovu samostatným koncertom, ba ani jediným samostatným dielom z ich tak bohatého repertoáru barokovej hudby, ktorá je práve ich doménou, nedá sa pochopiť ani kompenzovať, pretože Bachov festival v Bratislave sa konal iba raz.

Naše obecenstvo takto nemalo možnosť konfrontovať domácu dobovú tvorbu s európskou, ani predvážajúcu prax slovenskú so zahraničnou. V očiach početného zahraničného obecenstva, hostí a členov Novej Bachovej spoločnosti, ktorí na Bachov festival do Bratislavy osobitne pricestovali, mohlo sa Slovensko z hľadiska hudby Bacha a jeho doby javiť ako rozvojová krajina.

Konečne ani záverečný koncert, ktorý uskutočnil Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave pod vedením svojho šéfdirigenta O. Lenárda, nestal sa dôstojným záverom festivalu kvôli málo presvedčivej interpretácii Bachovej Overtury č. 3, ale nie kvôli ostatnému programu. U Bacha neprekážalo ani tak veľké obsadenie orchestra, čo by sa vzhľadom na veľkosť koncertnej siene SF dalo ešte tolerovať ako jedna z možných ciest oživenia Bacha v takom prostredí; nedostatky

však boli vo zvukovej vyrovnanosti, vo frázovaní a artikulácii, v niektorých tempách a celkovej koncepcii diela. Ukázalo sa, že orchester sa s osobitými požiadavkami takejto hudby dostal doteraz málo do styku a chýbajú preto potrebné skúsenosti. Úspech koncertu zaručili ďalšie skladby večera, kde sa súbor i dirigent cítili vo svojom živle. Excelovali v brilantnej a virtuóznym perfekcionizmom predvedením Hindemithovi (Symfónia Malier Mathis); tak isto interpretačným a dramaturgickým prínosom bolo predvedenie Symfonického fantázie na B-A-C-H od nár. umelca E. Suchoňa, ktorým náš majster netriviálnym a svojráznym spôsobom vzdal hold Bachovi. Sólistom organového partu bol dr. F. Klinda. Napriek niektorým menším kazom zaznelo toto dramaticky drásajúce, vzrušujúce, divoko krásne, eruptívne i lyricky meditatívne, zvukovo, farebne, harmonicky i formovo originálne riešenie, technicky náročné a napriek zložitej faktúre bezprostredne sa prihovárajúce dielo pôsobivejšie a elementárnejšie ako kedykoľvek predtým. Interpretácia Suchoňovho diela potvrdila kvalitu tohto reprezentačného diela našej rozvinutej hudobnej kultúry i samotného autora a tak patrilo k nášmu najlepšiemu príspevku k Bachovmu festivalu.

Jedným z cieľov každoročných Bachových slávností Novej Bachovej spoločnosti je dávať impulzy k prístupu a pestovaniu Bacha a jeho súčasníkov. Budúcnosť ukáže, či aj v Bratislave tento festival podnieti organizátorov i umelcov k ďalším výbojom v tomto smere, pretože aj spoločenský záujem o starú hudbu vykazuje vzrastajúcu tendenciu a prispievanie kritérií.

PAVOL POLÁK

Bratislavské pôsobenie J. M. Spergera

Nie je pravdou — ako sa to doteraz s obľubou tvrdilo — že hudobné dianie slovenského teritória v období klasicizmu malo bezvýznamný provinčný ráz. Najnovšie výskumy dokázali pravý opak, a to intenzívny hudobný život našich miest, mestiečok a dedín, v rámci ktorého Slovensko nielen prijímalo hudobné výdobytky centra klasicizmu — neďalekej Viedne, ale v intenciách svojich ekonomicko-politicko-kultúrnych daností tiež aktívne participovalo na rozvoji klasicistického hudobného štýlu. Primát mala v každom smere Bratislava, ktorá v druhej polovici 18. storočia dokázala vytvoriť pre rozvoj hudby také priaznivé podmienky, ktoré prilákali a potom prechodne alebo natrvalo zviazali s mestom mnohé vynikajúce osobnosti (skladateľov, interpretov, pedagógov, organizátorov a pod.) európskeho hudobného klasicizmu. Jedným z nich bol tiež skladateľ a kontrabasista Johann Mathias Sperger, ktorého osobnosť a dielo sa stali neoddeliteľnou súčasťou hudobných dejín Slovenska, najmä však Bratislavy v období klasicizmu. Dvestotridsať rokov, ktoré uplynú dňa 23. marca 1980 od narodenia J. M. Spergera, pokladám za vhodnú príležitosť na to, aby sme sprístupnili verejnosti viaceré nové údaje z dosiaľ pomerne málo prebádaných biografie a diela tohto skladateľa.

Johann Mathias Sperger (*23. III. 1750) pochádzal z pohraničnej rakúsko-moravskej obce Feldsberg (dnes Valtice). Prvé poznatky o hudbe (jednak výuku hry na hudobné nástroje ako aj školenie v oblasti hudobnej teórie a kompozície) sa dostali Spergerovi iste ešte počas jeho pobytu v rodisku, kde hudobné umenie prevládalo tak na zámku ako aj v kláštore. Ďalšie systematické hudobné vzdelanie získal potom vo Viedni — v teoretických disciplínach ako Žiak J. G. Albrechtsbergera, v hre na kontrabas pravdepodobne u F. A. Pichlbergera. Tradiuje sa, že už ako 18-ročný sa predstavil viedenskému publiku vlastnou kompozíciou. Aké boli životné osudy Spergera do roku 1777 — v priebehu ktorého prišiel do Bratislavy, aby tu prijal miesto kontrabasistu v kapele kardinála a primasa Uhorska grófa Jozefa Batthyányiho (1727—1799) — nie sú zatiaľ známe. Prijatie J. M. Spergera za člena kapely spadá práve do obdobia budovania batthyányovského orchestra, ktoré uskutočňoval v rokoch 1776—1777 dómsky organista a neskorší kapelník tohto inštrumentálneho združenia Anton Zimmermann (nie teda C. Ditters von Dittersdorf ako sa to v niektorých prácach nesprávne uvádza). Funkciu kontrabasistu primasovho orchestra zastával Sperger potom až do rozpustenia súboru v roku 1783. Podľa ročných príjmov Spergera (500 fl.) možno usudzovať, že patril k popredným interpretom batthyányovskej kapely s vynikajúcimi nielen sólistickými, ale aj orchestrárnymi skúsenosťami, ktoré získal v bližšie nezistených kapele so sídlom vo Viedni alebo Linzi, resp. v jeho okolí.

Je známe, že sídlo kardinála-primasa Uhorska J. Batthyányiho patrilo vo svojej dobe k najvýznamnejším strediskám hudobného diania Bratislavy. Zásluhu na európskej úrovni hudobnej reprodukcie, ale práve tak i produkcie, mal rad vynikajúcich hudobníkov, ktorých Batthyányi zamestnával vo svojom orchestri. Mnohí z členov kapely — tvorilo ju spolu 21—23 hudobníkov —

boli totiž nielen skvelými inštrumentalistami, ale súčasne boli činní aj kompozitóri. Okrem J. M. Spergera, označovaného v dobových dokumentoch ako „Virtuos auf dem Violon-Bass“, patrili k nim napríklad Anton Zistler — husista, skladateľ a administratívny riaditeľ orchestra, ďalej možno menovať už spomenutého skladateľa, kapelníka, organistu a husistu Antona Zimmermanna, violoncelistov Jozefa Kemplera a Frantiska Xavera Hammera, ako i známeho klarinetistu Theodora Lotza.

Umelecky vysoko kultivované prostredie primasovho orchestra tvorilo vhodné zázemie pre plnú umeleckú realizáciu J. M. Spergera, a to nielen ako kontrabasistu, ale súčasne podnecovalo, provokovalo a formovalo Spergera aj ako skladateľa. Bezprostredným odrazom toho je skutočnosť, že práve bratislavský pobyt Spergera predstavuje jeho skladateľsky najproduktívnejšie obdobie. Z celkového počtu 45 sinfónií pripadá na toto obdobie až 18 kompozícií (kým v rokoch 1789—1812 napísal len 8 sinfónií), prvých šesť zo 17 koncertov pre kontrabas (siedmy tu začal komponovať), ďalších najmenej 9 inštrumentálnych koncertov (Koncertantnú sinfóniu pre sólovú flautu, husle a kontrabas, 2 koncerty pre trúbku a hornu, 1 koncert pre flautu, violončelo a fagot, koncert pre hornu, koncert pre fagot a ďalšie) a rôzne iné menšie skladby. Vplyv bratislavského umeleckého prostredia, v ktorom Sperger pôsobil, sa prejavil nielen v rozsahu tvorivej aktivity a interpretačnej náročnosti diel, ale poznamenal aj štruktúru jeho kompozícií. Spergerove sinfónie, vytvorené v čase bratislavského pôsobenia, charakterizuje napríklad silné zastúpenie dychových nástrojov, hlavne klarinetov; na dotváraní ich technicky obťažných partov zrejme participoval a ich aj interpretoval už spomenutý klarinetista európskeho formátu — Theodor Lotz. Za zmienku stojí skutočnosť — a to plne dokrešuje vysoké interpretačné kvality členov batthyányovského orchestra — že v týchto istých dielach, ktoré odznali najprv v Bratislave a ktoré neskôr dal k dispozícii aj inému súboru alebo ich venoval niektorému z predpokladaných budúcich chlebobáčov, Sperger buď zjednodušoval party dychových nástrojov alebo ich úplne vynechal.

Zvláštny význam, a to nielen v Spergerovom skladateľskom odkaze, ale v hudobnej literatúre obdobia klasicizmu vôbec, majú jeho kontrabasové koncerty; náležite ich zhodnotil Adolf Meier v práci o koncertantnej hudbe pre kontrabas viedenského hudobného klasicizmu. Sólové party kontrabasových koncertov uvádzal premiérovu správidla sám J. M. Sperger. Bolo tomu tak bezpochyby i v období Spergerovej sólistickej koncertnej činnosti v Bratislave, o ktorej nám chýbajú zatiaľ priame doklady. Vieme len, že v období bratislavského pôsobenia podnikol Sperger viaceré koncertné cesty: v roku 1778 to bola cesta do Viedne, kde dňa 20. decembra účinkoval na hudobnej akadémii poriadanej viedenskou „Tonkünstler-Sozietät“. Sperger tu predviedol pravdepodobne 3. koncert pre kontrabas skomponovaný krátko predtým v Bratislave. O tri roky neskôr hral Sperger v brnenskom mestskom divadle. Zatiaľ nepotvrdenou ostala cesta do Eisenstadtu, ktorej sa mal zúčastniť v auguste 1780 ako člen batthyányovskej kapely.

Z novín Pressburger Zeitung vieme, že v samotnej Bratislave sa hudobné podujatia primasa Batthyányiho uskutočňovali najprv v starej, po roku 1781 v jeho novej rezidencii a počas leta v záhrade primasovho letného sídla.

Bratislavské pôsobenie J. M. Spergera, ktoré (hoci trvalo iba 6 rokov) malo pre neho nielen ako skladateľa, ale i ako kontrabasistu mimoriadny význam, sa skončilo v roku 1783 násilným rozpustením orchestra. Bol to jeden z neblahých dôsledkov reforiem cisára Jozefa II.

Na príhovor samotného kardinála našiel Sperger svoje nové pôsobisko [pravdepodobne od mája 1783] v orchestri grófa Ludwiga Erdődyho (1749—1794) vo Fidischi pri Eberau. Zdá sa veľmi pravdepodobným, že ako sprostredkovateľka, pre dosiahnutie nového miesta, bola za-



J. M. Sperger: Aria „Himmels Freund“. SNM, Bratislava, MUS VII. 335. Snímka: archív autora

angažovaná aj grófka Ursula Erdődyová, príbuzná Ludwiga Erdődyho, ktorá bola členkou rádu ursuliek v Bratislave, teda rádu, v ktorého kostole dokázateľne zaznievali Spergerove chrámové (a snáď aj svetské) kompozície.

V rokoch 1786—1789, ktoré boli naplnené bohatou koncertnou činnosťou v európskych hudobných centrách, záročil J. M. Sperger všetko to, čo si osvojil a rozvinul v predchádzajúcich obdobiach, hlavne však v dobe bratislavského účinkovania. Po roku 1789 žil Sperger, a to až do smrti dňa 13. mája 1812, v Ludwigsluste ako skladateľ a kontrabasista mecklenbursko-schwerinskej kapely kniežata Friedricha Franza I. Je iste paradoxné, že skladateľova schwerinská tvorivá perióda, ktorá hoci trvala takmer 23 rokov, nedosiahla v žiadnom smere tvorbu Spergerovho bratislavského pôsobenia.

Dielo J. M. Spergera neostalo obmedzené len na Bratislavu — i keď pre toto mesto malo najväčší význam — ale rozšírilo sa ešte počas života skladateľa aj do ostatných, hlavne západoslovenských oblastí. Z inštrumentálnych skladieb J. M. Spergera sa zachovali u nás z obdobia druhej polovice 18. storočia a z prelomu 18. a 19. storočia viaceré sinfónie, symfónia a 6 trií, z ktorých tri sa nachádzajú len u nás. Zo Spergerovej vokálno-inštrumentálnej tvorby archivujeme zatiaľ opäť výlučne na Slovensku jeho tri chrámové diela (Omšu, Ariu „Himmels Freund“ a Antifónu „Ave Regina“).

Hodnota kompozícií Johanna Mathiasa Spergera nie je iba historicko-dokumentačná. Diela tohto skladateľa majú čo povedať aj dnešnému poslucháčovi. Škoda preto, že Spergerove skladby zaznievajú u nás tak zriedkavo.

DARINA MÜDRA