HUDOBNÝ ŽIVOT 80

Ročník XII.
24. XI. 1980
2,— Kčs
22

Organizovanosťou k vyšším cieľom

Spomienky na začiatky ZSS

Tento rok slávi Zväz slovenských skladateľov 25 rokov svojej činnosti. Na prvé roky tejto, vtedy novej aktivity, spomína jeden z terajších funkcionárov dr. ZDENKO NOVÁČEK, CSc. Časopis Hudobný život sa bude príležitostne vracať k niektorým etapám z tejto štvrťstoročnej histórie.

Po II. zjazde sa začínal nápadne rozvíjať Zväz československých skladateľov; delil sa vtedy na českú a slovenskú sekciu. Túto organizačnú koncepciu zrejme ovplyvnili mnohé okolnosti, okrem iného i to, že po februárovom víťazstve 1948 sa intenzívne pociťovala potreba riešiť mnohé veci z celoštátneho nadhľadu, posudzovať viaceré problémy spoločne a spoločne i využívať víťazstvo československej robotníckej triedy. Naša slovenská sekcia sídlila vtedy v Živnodome a riaditeľ Gejza Dusík nám tu poskytol skromné, ale vtedy postačujúce miestnosti. Funkcionárske nadšenie bolo v tých rokoch nesmierne veľké. Pocit novej historickej zodpovednosti, mladistvá snaha, pomoc pokroku a vlastenecký záujem nedovolili nikomu z pokrokových ľudí zostať bokom, neplniť si povinnosti, nepomôcť každej dobrej veci. Nebolo nás veľa; jednak nás „roztriedila" vojna, jednak niekoľko povojnových rokov. Niektorí skladatelia, hudobní vedci a koncertní umelci medzi nás v tých rokoch nechodili, prevažne sa vo svojom osobnom vývoji nedostali dosť ďaleko, minulosť ich príliš zaťažila, neverili ešte novej ideológii, alebo osobná zdržanlivosť im bránila v nápadnejšom príklone k novým dobovým a spoločenským ideálom.

V Živnodome sa v tých rokoch vášnivo diskutovalo; takmer pravidelne chodili medzi nás pracovníci kultúrneho oddelenia ÚV KSS, dostávali sme závažné informácie z prvej ruky a netrvalo dlho, dostali sme prísun sovietskych estetických materiálov. Neraz sme mali pocit, že sovietska hudobná estetika je komplexnejšia, dáva nám viac uspokojivých otázok, umožňuje nám riešiť úlohy, ktoré pred mladých zväzových funkcionárov postavila vtedajšia doba.

K celej tejto atmosfére patrila zvláštna radosť z novej tvorby. Duch kolektívneho nadhľadu prestúpil našu prácu, zmiernil individualistické posudzovanie tvorby, povýšil do pozornosti pocit spoločného úspechu a spoločnej radosti. V tomto — možno povedať — radostnom ovzduší sme prijali a oslávili rad vtedajších našich premiér. Boli to prevažne piesne, kantáty a programové symfonické skladby, diela, ktoré sa rýchlo reprízovali, často skladby, ktoré sa chceli prihovárať ku konkrétnej situácii. Najmä vlna piesní bola neobyčajne bohatá a nikomu vtedy nenapadlo posudzovať pieseň ako čosi okrajové, alebo dokonca umelecky malicherné. Kruh rozhodujúcich funkcionárov — Š. Jurovský, D. Kardoš, A. Očenáš, Z. Nováček — zohral práve v tejto etape, ešte pred vznikom samostatného Zväzu slovenských skladateľov, závažnú historickú úlohu.

Postupne sa ukázalo, že národné špecifičnosti a špecifické národné problémy si vyžadujú väčšiu národnú kompetenciu. Diskutovali sme dva-tri roky v Prahe o založení samostatného Zväzu, pričom nikto nemal postranné úmysly oslabiť československú hudobnú vzájomnosť, nevidieť obrovský potenciál českej hudobnej vzdelanosti a prospešnosť česko-slovenského kontextu pre našu hudbu. Práve tieto roky boli ozajstnou školou česko-slovenského bratstva. Práve vtedy sme prepojili a prehĺbili desiatky kanálov pre poznanie hudby oboch národov a jej postupné docenenie. Slúžili sme týmto myšlienkam ochotne. Dodnes sa nazdávam, že tieto roky mimoriadne zblížili hudobných umelcov Čiech a Slovenska. Ak dnes pretrvávajú umelecké bratstvá, ich korene treba hľadať už tu.

V dobe, kedy sa osamostatnili oba skladateľské zväzy, mali sme už viac nových estetických kategórií vcelku ujasnených. Predovšetkým nás vtedy mimoriadne zaujímala problematika národnosti v hudbe a demokratizácia celého hudobného života. Neboli to pre nás prázdne alebo formálne pojmy. Zažili sme revolučný prerod našej spoločnosti, videli sme, čo môže pre umenie znamenať socializmus, dosť dobre sme poznali kapacitu tvorivých talentov. Naučili sme sa vážiť veľké realistické tradície a navyše, nechápali sme hudbu ako čosi pre chvíle mimoriadne, ale ako žánrovo diferencovaný talentovo rozvrstvený „sprievod a esenciu" života. Práve v týchto rokoch sme docenili význam Zdenka Nejedlého, vášnivo sme ho študovali a úprimne sa hlásili k jeho odkazu. To všetko splývalo do optimistickej harmónie doby, ktorej, pravda, nemohli rozumieť tí, ktorí s nami nešli, alebo ktorým príliš dlho trvalo osobné dozrievanie.

V januári 1955, vyzbrojení niekoľkoročnými poznatkami, sme založili Zväz slovenských skladateľov. Medzitým sa k nám pridali ďalší hudobní umelci, ktorých sme získavali vo viacerých osobných rozhovoroch, s inými sme diskutovali o uplatnení ich talentu v nových podmienkach. Práca bola radosťou a radosť sa často menila v prácu. Nikto si nerobil mimoriadne zásluhy, ale každý cítil, že slovenská národná hudba má rad rezerv, ešte nezobudené talenty, ale predovšetkým obrovské možnosti. Tento program spájal moju generačnú vlnu, naučil nás vzájomnej úcte a pochopeniu. Čím ďalej tým viac splýval s našimi názormi a uplatňoval sa v konkrétnom rozhodovaní i prof. Eugen Suchoň. Ako jeden z prvých pochopil zákonitosť tejto cesty, pridal sa k jej realizovaniu a pre svoj talent našiel si miesto v novej spoločnosti. Proces dotvárania nových estetických kritérií nebol však ukončený. Čítali sme sovietsku estetickú literatúru v origináli, odporúčali tieto knihy na preklady, niektoré sme v rámci svojej kompetencie i presadili do edičných plánov. V tomto procese sme sa museli vyrovnávať i s kultúrno-politickými názormi A. Ždanova, na ktorých sme obdivovali jeho smelú koncepciu sprostredkovať hudbu najširším vrstvám, urobiť estetický zážitok majetkom širších vrstiev, povzniesť hudobný dojem v spoločnosti na miesto, ktoré mu patrí. Tieto názory sa neskoršie nesprávne interpretovali, pričom pre mňa zostala táto časť Ždanovovej estetícko-politickej koncepcie cennou a dodnes platnou.

Hneď po vzniku samostatného Zväzu sme s radosťou privítali vtedy nastupujúcu mladú — či strednú generáciu, v ktorej sa objavilo niekoľko rýdzich talentov. Boli to nové tóny do osnovy našej hudby, nová zdravá krv do nášho zväzového organizmu, prevažne však ľudia, ktorí sa ľudsky a politicky ešte len dotvárali, či lepšie povedané, dozrievali na pochode životom. Sympatický nástup novej generácie nebol bez problémov; nie vždy sme boli dosť pripravení pochopiť ich názory, umelecké zámery a ciele. Jedno však bolo isté. Videli sme, že je to generácia pine profesionálne pripravená, ktorá má zdravú silu rozvinúť prácu svojich predchodcov a postupne posilniť naše rady.

Už rok po založení Zväzu slovenských skladateľov nikto nepochyboval, že táto inštitúcia má obrovský význam a autoritu. Spolurozhodovali sme pri dotváraní koncepcie dramaturgických plánov orchestrov a operných divadiel, boli v stálej konzultatívnej pohotovosti pri vydávaní notových materiálov a kníh o hudbe, ovplyvňovali začiatky gramofónového priemyslu, diskutovali s autormi pred veľkými tematickými akciami, radili sa, ako rozvíjať hudobnú vedu a kritiku a veľa pozornosti sme venovali mladým, začínajúcim. Všetko toto bolo súčasťou doby, náplňou prvej etapy rozvoja Zväzu.

Každý to chápal ako samozrejmosť, takmer každý sa tejto samozrejmosti podroboval a nejedna diskusia sa i po rokoch spomínala ako závažná, zaujímavá a v úsudkoch presná. Preto sme museli neskôr úplne odmietnuť názory, že túto dobu poznačil diktát, úzke formovanie osobnosti, prílišná autoritatívnosť zhora, ústup osobností od svojich ideálov. Bola to krajná nepravda, nakoľko v atmosfére prvých rokov budovania socializmu, povojnovom nadšení a v tak obrovskom ekonomickom rozbehu sa veci riešili samozrejmejšie, logickejšie a pre toho, kto pochopil dobu, i dobrovoľne.

Nebolo ľahké lúčiť sa v hudobnej vede s objektivizmom. Bol zakorenený v hlavách mnohých, zhromažďoval a radil k sebe fakty, tváril sa ako veda, hoci niektorým onedlho bolo jasné, že celý tento arzenál patril do minulej epochy, kde mal svoje korene a azda i právo na uplatnenie. Prechod k marxisticko-leninskej hudobnej vede nebol ľahký. Uplatnenie dialektickej metódy znamenalo pre každého prehrýzť sa desiatkami kníh, osvojiť si viaceré princípy tejto metódy a nájsť v sebe dosť talentu i odvahy aplikovať tieto princípy vo vlastnej práci. Bol to zložitý proces, v ktorom niektorí radšej odložili pero...

Na prvé kroky zväzovej práce spomínam rád. Nie sú dotedaz dostatočne zhodnotené. Všeličo zahmlili rôzne legendy, neskôr tu negatívne pôsobili i rôzne výklady, ktoré prevažne vznikali z neznalosti materiálu. Človek prežije len raz takú radostnú etapu, kedy sa spoločnosť revolučne pretvára obrovskými skokmi, chce siahnuť po hodnotách najvyšších, chce všetko akoby naraz vyriešiť, bojuje za vysoké ideály bez toho, že by mala pocit zbytočne vynaloženej práce. Tak sme tieto roky prežili, tak nám zostali v pamäti, tak by sme ich mali doložiť faktografickým materiálom.

ZDENKO NOVÁČEK

Ohliadnutie za XV. medzinárodným hudobným festivalom v Brne

N. Kniplová a J. Olejníček v brnenskej inscenácii Janáčkovej Jej pastorkyne. Snímka: V. Vaňák

Musica theatralis

XV. ročník medzinárodného hudobného festivalu v Brne (26. septembra — 5. októbra) niesol v svojom tematickom záhlaví názov **Operná hudba.** Prvý raz v histórii festivalu bol tento ročník zameraný výlučne na hudobné divadlo, resp. s menšími výnimkami len na operu. Festivalový program sa opieral predovšetkým o inscenácie operného súboru Štátneho divadla v Brne.

Dramaturgickú os festivalu tvorila vývojová línia českej i slovenskej opery od 18. storočia dodnes, ktorú dokumentovali diela Míču, Smetanu, Dvořáka, Fibicha, Janáčka, Martinů, Cikkera, Pauera a Zámečníka. Svetovú operný tvorbu reprezentovali **Verdi, R. Strauss a Prokofiev** a pridal sa k nim i **F. Goldmann** svojím **Hotom.** Pretože organizátori festivalu vychádzali zo správneho predpokladu, že opera je útvar, nachádzajúci sa v stálych vzájomných stykoch s inými divadelnými žánrami, ponúkli okrem veľkoopérnych titulov aj inscenácie z oblasti folklórnej opery, muzikálu a pod. Musím priznať, že tohtoročný festival práve v tomto ohľade veľa napravil. K dôslednému naplneniu privlastku „medzinárodný" nedošlo ani tohto roku (hoci v porovnaní s vlaňajškom sa podujatie zatraktívnilo). Azda existovala možnosť zoznámiť sa s opernými divadlami z Budapešti, Drážďan, Lipska, Varšavy či Kyjeva... Aj dramaturgická voľba jednotlivých titulov a inscenácií vzbudzovala neraz rozpaky. Prečo bola na programe práve vyslovene nevydarená brnenská inscenácia Aidy, bol Prokofievov odkaz dôstojne reprezentovaný práve Príbehom ozajstného človeka, urobilo sa skutočne všetko pre to, aby napríklad Míčovo dielko O pôvode Jaroměřic, Straussova Arabella, Dvořákova Rusalka a napokon i záverečná Jej pastorkyňa zazneli v daných možnostiach čo najreprezentatívnejšie?

Po slávnostnom otvorení v Rytierskej sále Novej radnice predseda festivalového výboru **prof. Jiří Vysloužil, DrSc.,** privítal medzi prítomnými **námestníka ministra kultúry ČSR Otakara Holana,** potom nasledoval vlastný festivalový vstup — **Predaná nevesta.** V Brne už toľko raz zbytočne avizovaná Gabriela Beňačková sa opäť neobjavila, s jej neprítomnosťou už organizátori počítali, a tak sa podarilo s predstihom zaistiť hosťovanie **Eveliny Solovjovovej, zaslúžilej umelkyne RSFSR z Voroneže.** Absencia Petra Dvorského bolela viac — jednak preto, že bola oznámená ako „čerstvejšia" informácia, jednak — a to je oveľa podstatnejšie — preto, že **Miroslav Švejda** z pražského Národného divadla sotva spĺňal požiadavky pre predstaviteľa Jeníka pred medzinárodným fórom tak spevácky, ako i herecky. Sop-

(Pokračovanie na 4. str.)

Džez v koncertnej sieni Československého rozhlasu

Vďaka vhodnému výberu účinkujúcich — **Emila Viklického a Gabriela Jonáša** koncert presvedčivo poukázal na umelecký potenciál džezu ako hudby, ktorá z pôvodnej účelovosti prerástla do špecifickej koncertnej podoby. Prevažne mladé a z hľadiska kapacity sály až príliš početné obecenstvo už bralo túto (ešte stále nie dosť doceňovanú) skutočnosť za samozrejmú a citlivo, poučene reagovalo na produkciu oboch klaviristov.

Prvú časť koncertu tvorili sólové výkony protagonistov. Emil Viklický opätovne ukázal, že disponuje rozsiahlym výrazovým arzenálom; dôkladne absorboval technické i emociálne polohy najvýznamnejších súčasných džezových klaviristov, ako sú napr. Chick Corea alebo McCoy Tyner. Samozrejme, už dávnejšie prekonal študijné roky priameho nasledovania vzorov a jeho terajší spôsob hry možno označiť za tvorivú eklektickú syntézu rôznorodých podnetov, do ktorých integrálne včleňuje aj svojbytné prvky (napr. názvuky moravského folklóru). Hudba Gabriela Jonáša má odlišný charakter. Vo svojej výrazovosti je tradičnejšia (zdroje inšpirácie možno hľadať v období 50. rokov) a kým Viklický hrá predovšetkým vlastné modálne kompozície, Jonáš interpretuje väčšinou svojskú štylizáciu evergreenových skladieb. Konvenčnejší rámec však bol naplnený nezvyčajne bohatým vnútorným hudobným obsahom. Jonášová improvizačná potencia je neobvyklá a tak jeho hudba je typickým naplnením džezovej špecifiky: hudby, ktorá vzniká v danom okamihu a ktorá v poslucháčovi vytvára sugestívny pocit spoluúčasti na dianí.

Záverečná časť koncertu priniesla spoločnú produkciu oboch klaviristov a tak sme boli svedkami zriedkavého zážitku hudobnej komunikácie, ktorá vyprovokovala oboch hudobníkov k sústredenejšiemu a strhujúcejšiemu výkonu ako tomu bolo v sólových častiach. Potlesk nemal konca a tak sme si opätovne uvedomili, že džez, ako organická súčasť nášho hudobného života, by patril častejšie na slovenské koncertné pódiá.

I. W.

Košické kvarteto

Vystúpenie Košického kvarteta na BHS potvrdilo vysoké interpretačné niveau tohto komorného telesa, ktoré už pomaly osem rokov pôsobí v metropole východného Slovenska. Svojím precíznym výkonom súbor rozhodne prevýšil zahraničné hosťujúce ensemble podobného obsadenia (Schubertovo kvarteto z Viedne, Holandské klavírne kvarteto). Členovia Košického kvarteta suverénne ovládajú základné požiadavky komornej hry, ako je technická pripravenosť, súhra, intonačná čistota, vypracovanosť detailov i jednotnosť koncepcie. Pre svoj bratislavský koncert si vybrali reprezentatívny program, zostavený z diel Bagina, Boccheriniho a Ravela. Ich veľký zmysel pre interpretáciu súčasnej hudby potvrdzuje aj rozsiahly repertoár z tvorby 20. storočia. Baginove Prelúdiá naštudovali a premiérovo uviedli na tohtoročnom Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby. Hoci sú to iba štyri miniatúrne kompozície, dielo ako celok, upútalo širokou paletou nálad, vycizelovanosťou a bohatosťou výrazovou i dynamicko-agogickou škálou. Nemalým zážitkom pre posluchársku obec sa stali aj dve Boccheriniho kvintetá pre sláčikové kvarteto a gitaru. Na 10-strunovej gitare hral známy španielsky umelec José Luis Lopategui. Ako základ zostala síce hra na šiestich strunách, no toto zmnožené ostrunenie zosilnilo tón nástroja a hoci gitara nebola chápaná sólovo, ale ako rovnocenná súčasť kvinteta, výsledný zvukový obraz pôsobil veľmi sviežim dojmom. Bolo to vtipné, duchaplné muzicírovanie s veľkou dávkou fantázie, hoci niekedy trochu akademické. Dlhoročným pôsobením maestra Boccheriniho v Madride vnikli do jeho diela aj španielske prvky, ako o tom svedčila predovšetkým finálna časť kvinteta Fandango, plná temperamentu a iskrivej ohnivosti.

Pomaly aj v komornej hudbe objavujeme onú dôverne blízku podobu impresionistických resp. impresionizmom ovplyvnených skladateľov, ktorým na koncertných pódiách „žijú" predovšetkým orchestrálne a klavírne kompozície. Ravelovo Kvarteto F dur, jediné dielo pre toto obsadenie v tvorivom odkaze majstra a jedno z najcennejších diel komornej literatúry 20. storočia, spája v sebe klasickú tektoniku s neobyčajnou farebnou nápaditosťou, harmonickou premenlivosťou a strhujúcou rytmickou pestrosťou. V interpretácii Košického kvarteta vynikli prekrásne zvukové kombinácie, impresionisticky nadľahčená kresba línií i dravé agitato rýchlych častí.

J. ŠUHAJDOVÁ

Recitál Petra Michalicu

Na BHS dostali značný priestor na prezentovanie aj domáci interpreti, ktorí sa k svojej úlohe postavili so všetkou zodpovednosťou. Peter Michalica je zrelým umelcom, u ktorého sa snúbi perfektná technika s hĺbkou výrazu, premyslená koncepcia je u neho vždy určovaná obsažnosťou výpovede toho-ktorého diela. Patrí k tomu typu interpreta, u ktorého v ideálnej rovnováhe participuje zložka intuitívna i racionálna. Na jeho vystúpení dominovala tvorba romantických skladateľov. Peter Michalica má blízky vzťah aj k súčasnej hudbe a inšpiroval nejedného slovenského skladateľa k napísaniu diela pre husle. Naštudovanie kompozície **Canto di speranza** s prekrásnymi lyrickými úsekmi potvrdilo, že rukopis **Jozefa Malovca** je mu dôverne známy. Peter Michalica interpretuje celý svoj repertoár spamäti, o to viac sme preto ocenili jeho vynikajúce premiérové uvedenie najnovšieho opusu tohto slovenského skladateľa.

Náročná **Sonáta F A E**, pochádzajúca z pera troch nemeckých autorov **A. Dietricha, R. Schumanna a J. Brahmsa**, ukázala technickú brilantnosť huslistu, jeho zmysel pre formovú koncentrovanosť, dramatickosť a pestrú zvukovú paletu. Brahmsovo Scherzo pôsobilo ako vrchol celej kompozície. Schumannovo výrazovo rovnako dramaticky silné a technicky ťažké, no po tektonickej stránke málo sľúbené Finále vyžaduje skutočne interpréta par excellence, aby dokázal uzavrieť veľký gradačný oblúk a udržať pritom tetivu vnútorného pulzu i napätia. A Michalicovi sa to podarilo. Podobnou ukážkou perfektnosti bola aj **Balada pre sólové husle E. Ysaya.** Diela tohto belgického skladateľa, huslistu a dirigenta v jednej osobe sú často skúšobným kameňom interpretačného majstrovstva huslistov; ukrývajú totiž množstvo ťažkých pasáží i rafinovaných huslistických fines. **Brahmsova Sonáta G dur, op. 78,** zvaná aj Regenliedsonate, pretože autor do jej finálnej časti zakomponoval tematické prvky piesne Regenliedes, je dielom intímnej vnútornej výpovede. Dôležitá úloha (podobne ako aj v Sonáte F A E) tu pripadá klavíru, ktorý často vstupuje do dialógu so sólovým nástrojom. Práve v Brahmsovi upútal umelec krásou tónu, jeho zaoblenosťou, hutnosťou, nosnosťou, ale aj prieraznosťou. Štýlové čistota a klasická vyrovnanosť, lyrická poetickosť a vyzdvihnutie meditatívneho podtextu — to boli určujúce prvky, ktoré akcentovala interpretácia. Spoľahlivou partnerkou pri klavíri bola umelcova manželka **Elena Michalicová.**

J. ŠUHAJDOVÁ

Hortus musicus

Cesta do záhrady hudby, ktorej kvety sú bežnému poslucháčovi, no nielen jemu, zatiaľ známe skôr z prác hudobných historikov, než z ich oživenej, znejúcej podoby, bola veľmi zaujímavou historickou exkurziou, poučnou a rozširujúcou náš hudobný obzor smerom do ďalekej minulosti. Koncert mladých estónskych umelcov, ktorí od roku 1972 pôsobia pri Estónskej filharmónii v Talline ako súbor pod názvom Hortus musicus, priniesol však návštevníkom podujatia v Hudobnej sieni Bratislavského hradu (5. októbra predpoludním) aj nevšedný umelecký zážitok. Súbor sa venuje interpretácii hudby stredoveku a renesancie, prednáša vokálne i inštrumentálne diela, hrá na dobových nástrojoch, sčasti pôvodných, sčasti rekonštruovaných podľa starých obrazov. Každý člen súboru hrá na niekoľkých starých hudobných nástrojoch a k súboru patria aj štyria speváci, ktorí dokonale ovládajú dobové interpretačné štýly. Základom produkcie ensemblu Hortus musicus je vynikajúca profesionálna pripravenosť, hráči virtuózne ovládajú svoje nástroje, hlasové kvality a technické dispozície vokalistov umožňujú plne sa sústrediť na výrazovú stránku prednášaných diel. K tomu pristupuje dôkladné poznanie starej interpretačnej praxe vrátane ovládania umenia improvizácie, ozdobovania daného hudobného textu dobovou ornamentikou. Súbor pod vedením Andresa Mustonena predniesol obsiahly a náročný program zostavený z tvorby autorov 16. a 17. storočia — A. von Brucka, L. Senfla, M. Praetoria, E. Widmanna, H. L. Hasslera, W. Bradea — v neobyčajne živej forme, ktorá pripomínala predstavenia stredovekých menestrelov, ktorí boli nielen hudobníkmi, ale aj hercami. Do interpretácie im tak vnikal prvok hry, scénická akcia. Dobové „kostýmovanie" ensemblu nebolo iba vonkajškovým efektom, rovnako ako aj herecké akcie účinkujúcich neboli iba korením vážnej, štýlovo precíznej hudobnej produkcie. Hortus musicus priniesol hudbu skutočne živú — vďaka neobyčajne vysokej interpretačnej úrovni i veľmi sviežej forme prezentácie. Ocenili to aj nadšené reakcie početných návštevníkov koncertu. Pozvanie týchto umelcov patrí medzi výhry usporiadateľov bratislavského festivalu.

Z. MARCZELLOVÁ

Jediný organový koncert

S mimoriadnym záujmom bol očakávaný koncert francúzskeho organistu **Jeana Guilloua** 12. októbra. Jednak preto, že vypočuť si také dielo, akým je **Hudobná obeť J. S. Bacha** (BWV 1079) je samo osebe nevšedným zážitkom a tiež preto, že umelec, ktorý je zároveň aj skladateľom a vynikajúcim improvizátorom, patrí k významným interpretačným osobnostiam v medzinárodných reláciách. Bachovu Hudobnú obeť, pozostávajúcu z dvoch ricercarov, 9 rôznych kánonov, kánonickej fúgy a triovej sonáty v poradí, tvoriacom symetricky vyklenutý oblúk, Jean Guillou sám upravil pre organ. Treba povedať, že to urobil veľmi citlivo, v podstate išlo len o presun jednotlivých hlasov, resp. ich určenie tomu manuálu, či pedálu, v ktorom v daných vzťahoch prísneho kontrapunktu optimálne a zrozumiteľne vyzneli. Zrejme tiež v záujme celkového vyznenia diela pozmenil pôvodné poradie jeho jednotlivých častí. — O týchto presunoch by bolo možné viesť polemiku z pozície dnes známych pohľadov na autorom danú stavbu diela, jej prípadné vzory či naopak, jej jedinečnosť, a na ich význam jednak pre architektúru skladby ako takej a jednak jej znejúcej podoby. — Táto časť realizácie Jeana Guilloua bola v živom predvedení uspokojivá a presvedčivá.

Nie tak jednoznačne to možno povedať o jednotlivých zložkách vlastnej interpretácie. Mnohé síce svedčili o hráčskej suverenite umelca — predovšetkým celkom **slobodné, priam hravé ovládanie** nástroja v artikulácii a agogike v danom priestore, bravúrna, ľahká pedálová technika, ale zároveň občas vyvolávali takmer zdravý nesúhlas: Tieto zložky spolu s rytmickou pulzáciou Guillouovej hry boli totiž aj prostriedkom k vyjadreniu hudobnej výpovede, ktorá nebola vždy práve „bachovská". Nebola svojvoľná v pravom význame tohto slova, ani sme nechceli počuť Bacha „na svoj obraz"; chceli sme proste počuť Bacha — a počuli sme Bacha francúzskeho či pofrancúzšteného. Boli to predovšetkým rytmus, často akési „inégal" (ako sa hráva v určitých úsekoch skladieb starej francúzskej hudby) a tempá, s ktorými Guillou narábal dosť voľne a nie vždy príslušne zvolenému zámeru, ktoré chvíľami takmer skreslili zvukový obraz niektorých častí diela (napr. druhý nekonečný kánon s kráľovou témou, Bachom tu pozmenenou; druhá (!) a štvrtá časť triovej sonáty). Odťahy boli občas takmer odtrhnuté (3-hlasný ricercar); nie vždy umelec dôsledne rešpektoval autorove originálne artikulačné znamienka, ba miestami nebol dosť dôsledný ani vo vlastnej artikulácii (prvá časť sonáty). — Nikto nemôže prekročiť vlastný tieň. Jean Guillou je Francúz, navyše žiak — a vynikajúci — nemenej vynikajúceho Marcela Duprého, skladateľa, organistu a improvizátora, ktorý vyšiel z romantickej interpretačnej tradície; tá všeličo chápala a podávala inak než je tomu dnes. Guillou je nepochybne veľmi rozhľadený umelec; právom treba predpokladať, že pozná súčasný stav bachovských výskumov a ich dôsledky pre živú interpretačnú prax, i rôzne súčasné interpretačné prúdy. Svoj interpretačný rukopis rozvinul vývojom do podoby, v akej sme ho mali možnosť poznať na hodnotenom koncerte. Treba povedať, že tento rukopis nie vždy konvenoval u nás bežným interpretačným kánonom, vkusu, ktorý vytvorili. Výrečne to potvrdili dva z troch predvedených prídavkov: časť Bachovej husľovej sonáty E dur (prepracovanej autorom do kantáty) a časť Händlovho organového koncertu, oboje upravené Guillouom pre organ sólo. Sonáta v jeho interpretácii sa rozrástla do záveru, pripomínajúceho finálne časti romantických francúzskych organových symfónií a najmä kadencia Händlovho koncertu bola rovnako neštýlová. Takéto úpravy sú v našich reláciách prinajmenšom nedobové. — O to príjemnejšie sa počúvala časť zo známej Clérambaultovej (1676—1740) organovej suity, v ktorej umelec prirodzene, bezproblémovo, najpriliehavejšie vyjadril svoju hudobnú a interpretačnú príslušnosť. Nechceme zamlčať, že tá sa prejavila pozitívne aj v rozsiahlejších, najmä pomalších častiach Bachovej Hudobnej obete, kde mal možnosti rozvinúť kantilénu — napr. v kruhovom kánone a predovšetkým v záverečnom 6-hlasnom ricercare.

Bolo nielen zaujímavé, ale rozhodne prínosné vypočuť si tohto výrazného, svojského umelca, predstaviteľa istého interpretačného trendu, ktorý pri sledovaní vývoja nemožno vynechať ani obísť, umelca, ktorého treba ceniť za to, ako dokáže tento trend hájiť silou svojej osobnosti.

—vn—

Deller Consort Londýn

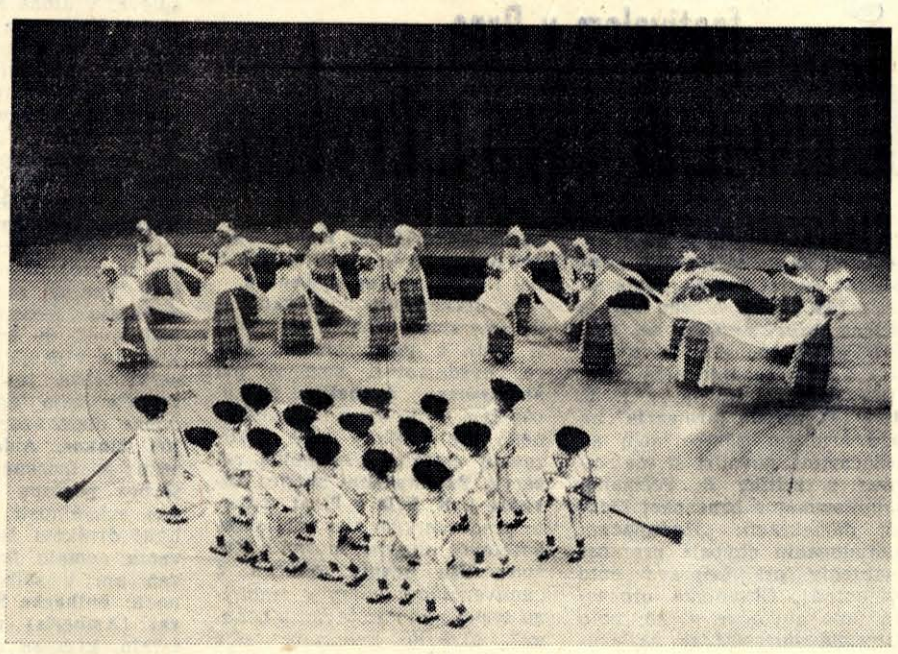
Angličania patria k dôsledným strážcom najväčšieho rozkvetu vokálnej polyfónie alžbetínskej doby. Hudobníci v nej uplatňovali svoje esteticko-kompozičné názory predovšetkým v umení madrigalu. Súčasníkom nejde iba o oživenie tejto hudby, ale i o jej dokonalú interpretačnú podobu, adekvátnu štýlu i autorovi. Sú to madrigalové ensembly prevažne sólistického 4-hlasného obsadenia so sprievodom lutny a neodmysliteľným kontratenorom, ktorého interpreti sa stávajú už raritou súčasného koncertného pódia. Po minuloročnom hosťovaní anglického vokálneho kvarteta Pro cantione antiqua, na tohtoročných BHS mali sme možnosť nielen vzájomnej konfrontácie s The Deller Consort London, ale i konfrontovať tento súbor — známy u nás už spred 12 rokov — s jeho vtedajšou úrovňou. Teraz prišiel súbor v inovovanom interpretačnom zložení. Kontratenorista Mark Deller prebral hlasové dispozície i umelecké žezlo od otca, zakladateľa súboru Alfréda Dellera. I keď čas zotrel čo-to z mimoriadneho umeleckého zážitku pred desaťročím, nahrávky oživujú zabudnuté a pomáhajú k súčasnej konfrontácii. Terajší súbor, aj keď prvotnému poslucháčovi poskytuje nezabudnuteľný zážitok čistou intonáciou, hlasovou vyrovnanosťou a muzikantským cítením (hlavne v anglických skladbách), jednako len nedá zabudnúť na interpretačnú úroveň predchodcov spred desiatich rokov. Aj akokoľvek distingvovaný a kultivovaný prejav Marka Dellera nedokáže nahradiť zvučný, farebne bohatý kontratenor Alfréda Dellera. Mladý ensemble preferuje prílišnú vyrovnanosť oproti predchodcom, ktorí výraznejšie diferencovali charakter každej skladby, boli interpretačne stmelenejší a sólisticky výraznejší. Vrcholným číslom bratislavského vystúpenia boli pesničky J. Dowlanda so sprievodom lutnistu R. Spencera. Tieto krehké 4-hlasné spevy predniesli so zvukovou kultúrou, plasticky vedenou polyfóniou jednotlivých hlasov, kde aj artikulácia tvorí dôležitý vokálno-stavebný prvok zosúladený s vytríbeným zmyslom pre slohovú čistotu. Dynamický, bohato diferencovaný, ale nepredimenzovaný vokálny štýl renesančnej hudby nasvedčoval o renomovaných hudobníkoch.

ETELA ČÁRSKA

BHS BHS BHS BHS BHS BHS

Scénická freska o ľude, podobách jeho citov, nálad, túžob a vzťahov. Námet: Ing. Viliam Gruska; scenár: zasl. umelec Juraj Kubánka, Ing. Viliam Gruska; hudobné kompozície: zasl. umelec Tibor Andrašovan, nár. umelec Alexander Moyzes, Tadeáš Salva, Svetozár Stračina, nár. umelec Eugen Suchoň, Jozef Štelzer, Ilja Zeljenka; výber hudobného materiálu: dr. Oskar Elschek, Svetozár Stračina; choreografie: zasl. umelec Juraj Kubánka, Ing. Jozef Lehotský, Drahomír Struhár; návrhy kostýmov: Šarlota Kišová, Irena Tonkovičová; fotografia: Otakar Nehera, Ing. Tomáš Nehera; prednes sprievodných textov: Ida Rapaičová, zasl. umelec Gustáv Valach; scénografia a audiovizuálna réžia: Ing. Viliam Gruska; dirigujú: Ján Matus, Pavel Procházka; réžia: zasl. umelec Juraj Kubánka.

Premiéra SĽUKu v rámci BHS patrila medzi podujatia očakávané so všeobecnou pozornosťou medzi divákmi i odborníkmi. S napätím sa očakávala sumarizácia práce nášho špičkového profesionálneho telesa, ktoré prešlo v sedemdesiatych rokoch zásadným procesom — procesom generačnej výmeny v širších umeleckých a spoločenských súvislostiach. Ďalším faktom bola otázka umeleckého smerovania SĽUKu v kontexte jeho umeleckých kvalít, z postu historického i z postu umeleckých smerovaní a trendov scénického spracovávania folklóru vo všeobecnosti u nás.



Záber z programovaného čísla Biela plť na Váhu na hudbu S. Stračinu v choreografii J. Kubánku. Snímka: P. Šimončík

Premiéra Slovenského ľudového umeleckého kolektívu

SLOVENSKO

Šesť náladových celkov — **Spev o predkoch a zemi, Chvíle veselosti a roztopaše, Chvíle clivoty a žiaľu, Spev o zrastaní ľudu a zeme, Chvíle lásky a ľúbosti a Spev o tomto pokolení** — s 22 programovými číslami tvorí pestrú paletu pohľadov a umeleckých efektov, ktoré nie je možné analyzovať len z jedného hľadiska. Sporné je však aj ich hodnotenie z viacerých postov bez toho, aby sme porušili jednoznačnosť súdov jednotlivosti vo výslednom hierarchicky ladenom hodnotení, sumárnom umeleckom výsledku. Ktorý post je určujúci? Etnografický (etnochoreológia, etnomuzikológia atď.)? Muzikologický? Výtvarný? Tanečný, choreografický? Dramaturgický, režijný? Kultúrno-politický či spoločenský, resp. iný? Sumarizáciou absolútnosti týchto postov by sme mohli dostať akýsi konečný výsledok, ktorý by zniesol punc objektívnosti, relatívnej skutočnosti. Vzhľadom k praktickej nereálnosti tohto snaženia je potrebné určiť približnú polohu a líniu hodnotenia premiéry. Najprijateľnejším sa ukazuje percepcia premiéry z hľadiska sumarizácie práce SĽUKu v širšej súvislosti, otázka línie a možného smerovania súboru, vzťahové relácie jednotlivých zložiek podieľajúcich sa na programe, konkrétnejší pohľad na jednotlivé tanečné kompozície z hľadiska štýlu, dramaturgie i koncepcie atď.

Otázky kvality hudobno-vokálnych diel a ich interpretácie a otázku kvality audiovizuálnej zložky a scénografie ponechávam špecialistom.

Programové celky SĽUKu v druhej polovici sedemdesiatych rokov dokumentujú snahu umeleckého vedenia o cieľavedomý výber, o realizáciu dramaturgických celkov s rôznou funkciou uplatnenia. Či sú to menšie programové celky — praktické z hľadiska uplatnenia a pôsobenia tohto telesa — Na priedomí, S batôžkom a krošňou, či premiérový program speváckeho zboru Pieseň života. Vyvrcholením snáh o regeneráciu SĽUKu je program SLOVENSKO. Z tohto pohľadu je potrebné hľadieť na naše profesionálne teleso pozitívne. Vytváranie typického „rýdzeho sľukárskeho" charakteru programov či jednotlivých čísel sa, samozrejme, neobišlo bez problémov, resp. určenia umeleckej jednoznačnosti. Je to proces dlhodobý a zatiaľ neskončený. K ďalšiemu pozitívu týchto snáh treba rátať aj v novom programe prezentovanú „sľukársku omladinu", základ úspešnej činnosti súboru, ktorá ešte potrebuje trpezlivé technické i výrazové cizelovanie.

Voľba monumentálneho typu programu so snahou o ďalekosiahlosť umeleckého dopadu jasne určovala zámer a líniu súboru i vlastných tvorcov Kubánku — Stračinu — Grusku. Z tvorcov, ktorí sa nestretávajú pri práci po prvý raz, má hlavne dvojica Kubánka — Stračina svoje nezastupiteľné miesto v oblasti scénického spracovávania ľudového umenia. Prvky takéhoto typu programu už voľbou pojmu freska nám evokujú širšie akcentovaný výtvarný element, do rámca ktorého sú „zaprojektované" pohybové, hudobné, slovesné bohatstvá ľudového umenia s rôznou mierou štylizácie. Pojem „freska" mal byť integrujúcim faktorom premiéry, faktorom jednoty scénického tvaru. Výsledný tvar je synkretický, je v ňom zjavná snaha či úsilie o spojenie rôznorodých spôsobov umeleckého myslenia do jednotného, dynamického útvaru. Táto snaha nie vždy dosahuje potrebnú intenzitu, dramatizmus i dramaturgickú istotu a jednoznačnosť. Podľa môjho názoru je to podmienené v prvom rade nejednotnou mierou štylizácie použitého materiálu — od takmer autentickej citácie až po absolútnu štylizáciu, voľnú tvorbu.

Dominantou programu zostala tanečná zložka SĽUKu, hoci súbor intenzívne využíva v predstavení všetky tri zložky — miešaný spevácky zbor, orchester a tanec. Všímam si v nadväznosti na predchádzajúce riadky, v prvom rade efektivitu tanečných kompozícií, choreografických výpovedí, kde absolútne dominuje práca zasl. umelca J. Kubánku. Jednotlivé tanečné čísla možno rozdeliť do troch celkov. **Prvý celok** tvoria nové diela, špeciálne realizované pre tento program — **Jarné chorovody, Koňarské huncútstva, Čierna svadba Jánošíka, Stínka — Bahyňky — Úval, Záletnícky podvečer** J. Kubánku, **Krštenské roztopaše** J. Lehotského a **Horehronská pospolitosť** D. Struhára. **V druhom** celku sú diela ovenčené osvedčeným puncom kvality z minulosti — **Podpolianska mladť, Biela plť na Váhu** J. Kubánku. **Tretí, najmenší celok** tvoria zostrihy, resp. variácie na známe repertoárové čísla — **Ovčí zdych** D. Struhára, **Na koniec muziky a Fašiangové šalenie** J. Kubánku. Tieto tri celky nespája tvorivá jednota v zmysle štýlu a voľby miery štylizácie pohybových prostriedkov. Takmer citácia v Horehronskej pospolitosti, voľná transkripcia v Jarných chorovodoch, Krštenských roztopašiach, Ovčom zdychu, pokus o ľudové divadlo, minibalet v Čiernej svadbe Jánošíka, široko koncipované východné Slovensko v Koňarských huncútstvach, Záletníckom večere až po zatiaľ, maximálnu fantazijnú štylizáciu v Bielej plti na Váhu. Celkovo mám dojem, akoby choreograf podľahol „tlaku" scenára a tomu podriadil vytvorené kompozície bez jednotiaceho puta.

Ak obídem druhý celok z premiérového kosa s jasnými kvalitami, zostávajú ešte dva. Z prvého sú evidentné najúspešnejšie Koňarské huncútstva, svojím vnútorným nábojom, náladou, prvkovými variáciami a tanečnosťou. Záletnícky večer zo Zemplína a Stínka — Bahyňky — Úval sú „kubánkovským rukopisom", kde autor úspešne excerpoval zo svojej predchádzajúcej tvorby so zaujímavými, funkčnými doplnkami — ústnymi harmonikami v Záletníckom večere a takisto s vkusne akcentovaným i riešeným symbolizmom v Stínke v podaní ženského súboru. Jarné chorovody z Hrušova sú pokusom bez väčších ambícií. U Krštenských roztopaší stojí za úvahu potreba „vinšovníkov" a v závere tanca operujúcich „špeditérov". Inak toto číslo je známe z amatérskeho folklórneho súboru, kde ho autor úspešne realizoval. Horehronskú pospolitosť možno brať ako daň dramaturgii, resp. ako koncepčný omyl.

Čierna svadba Jánošíka je podľa môjho názoru najspornejšou tanečnou kompozíciou v zmysle dramatickom a dramaturgickom. Postráda zásadnú ideu, jej jasnosť a údernosť. Exkluzívna Smrť Jánošíkova J. Bottu bola príležitosťou pre širšie exploatovanie. Možností bolo niekoľko: — Idea nekonečnosti smrti, lásky. — Idea revolúcie a jej symbolizmus zakódovaný v postave Jánošíka. — Snenie, vízie a ilúzie hrdinu, či hlbšie ponorenie sa do psychológie hrdinu a i. Záverečné ballabile — smútočná hostina alebo nutný záver?

V treťom celku postrádal jasnú zmyslovosť a komunikáciu s divákom Ovčí zdych. Zhodou okolností poznám z autopsie pôvodný variant tohto čísla i jeho prvú javiskovú realizáciu (v amatérskom súbore) a je mi úprimne ľúto, že len toto zostalo z toho obradného až pohansky ladeného autentického materiálu, mraziaceho svojou pohybovou a myšlienkovou výraznosťou, výstižnosťou. Na konci muziky bolo obligátnym číslom do programu. Z ostatných programových čísel zostalo, na škodu veci, nevyužité Parobské preberanie heligonkárov. Núkalo sa množstvo režijných variantov s oboma majstrami nástrojov. Záverečný obraz či apotéza by potrebovala režijný škrt. Naznačená prehliadka tichej krásy mohla tvoriť dôstojnejší záver ako „obohacovanie" Piesne o kráse tanečnými vstupmi. Predchádzajúca Podpolianska mladť dostatočne rozihrala i gradovala program. Celkove chýbalo zastúpenie inštrumentálnej zložky — akoby Slovensko nemalo hudobníkov, inštrumentalistov, resp. táto freska ich neakceptovala.

Nasledujúce riadky by mali patriť pohľadu na vokálne programové čísla (**Ej, doliny, doliny..., Lúčne prekáračky, Regrútske rozlúčky, Posledné mitrovanie, Plačky, Ozveny hôr a dolín, Plávajúca chvojka a Mokrý povojník, Matkino kolenbanie**), ale tie rád ponechám muzikológom. Podľa môjho názoru, napriek tomu, že sú komponované špeciálne pre tento program, postrádajú z hľadiska jednoty dramaturgie pojivo v zmysle jednotiaceho tvorivého pulzu.

Charakter programu, syntetizmus viacerých vyjadrovacích prostriedkov evokuje niekoľko poznámok. Kostýmy, až na niekoľko výnimok, sa radia k úspešnej časti programu. Z výtvarných prvkov hľadáme zmysel množstva „prírodných drobností" v horizonte — doplnok výtvarný či zmyslový a doplnok prakticky náročného, ale retardujúceho audiovizuálneho systému. Podobná poznámka sa týka aj textu, nevieme prečo anonymného.

Do záverečných riadkov otázku z úvodu — otázku smerovania a línie SĽUKu, ktorú možno zhrnúť:

a) otázka praktickej použiteľnosti (technické a personálne potreby programu) tohto monumentálneho programu pro domo a per exterior. Ak by sa mal na základe praktických podmienok pre vystupovanie vyabstrahovať z fresky Slovensko bežný celosúborový program, musela by sa hľadať otázka zmyslu realizácie programu,

b) vzhľadom k charakteru SĽUKu — funkcia prvého reprezentanta v tejto oblasti so širokými možnosťami — je treba riešiť otázku dramaturgie určitejšie (program má charakter skanzenu, oslavy, retrospektívy, atď.), ujasniť si smerovania a perspektívy do budúcnosti;

c) otázka tvorivého procesu a jeho invenčnosti. Na IV. ČSFFS v Košiciach sa tieto otázky pertraktovali a určovala línia, objasňovala sa otázka hľadania a poctivosti vo vzťahu k ľudovému umeniu, snaha o štýlovú čistotu, sledovanie vyhranených oblastí, vytváranie účinných obrazov a spájanie do významových celkov s tými istými tvorcami, ktorí realizovali fresku!

Celkove priniesol program SĽUKu mnoho pozitív, zároveň ale priniesol mnoho otázok z oblasti tvorby. Tieto riadky nemajú byť jedinými. Dúfame, že otvoria diskusiu o kritériách a normách práce v oblasti scénického spracovávania ľudového umenia.

EMIL T. BARTKO

Pocta Krútňave

Tak ako vlani, aj v tomto ročníku BHS boli zahraniční hostujúci umelci v Opere Slovenského národného divadla zastúpení početne veľmi skromne. Vystúpenie Bulata Mendželkijeva (ZSSR) v titulnej postave Musorgského drámy sa neuskutočnilo, hosťom predstavenia Borisa Godunova (17. X.), dosť poznačeného skutočnosťou, že od ostatnej reprízy uplynulo hodne času, bol **Andrej Kucharský.** Postava Grigorija patrí k jeho profilovým a aj vďaka nemu patrili obrazy s exponovaným partom Ľžidimitrija medzi najvydarenejšie momenty večera. Festivalový Boris bol však aj príležitosťou stretnúť mladých umelcov SND, ktorí postavy v tejto opere doštudovali. **Sergej Kopčák** po osobite a veľmi úspešne predstavenom cárovi Borisovi mohol interpretovať ďalší záväzný part diela — mnícha Pimena, dal mu strhujúcu silu i dôstojnosť. Ziskom je aj **Marty Nitranovej** v hlase i geste hrdá, vznešená, ale aj vypočítavá Marína Mnišková (hoci v tento večer trochu zdevalvovaná intonačným lapsusom), úspešne prevzala neveľkú postavu Fiodora **Elena Holičková.**

Nebýva časté, aby v obsadení interpretov diela súčasného a domáceho autora figurovali mená zahraničných hostí. Krútňava národného umelca Eugena Suchoňa sa tejto pozornosti dočkala — a to v krátkom časovom odstupe po dvakrát za sebou. Festivalovú Krútňavu (15. X.) dirigoval mladý šéfdirigent Staatstheatru am Gärtnerplatz v Mníchove **Peter Falk,** ktorý pred rokom spoluvytváral podľa kritík i návštevníckeho ohlasu veľmi úspešnú mníchovskú inscenáciu Suchoňovho diela. Dobrá súhra s ensemblom SND umožnila Falkovi uplatniť aj vlastný názor na interpretáciu partitúry, z ktorého sme vycítili, že bližšie než vyhrocovanie dramatických konfliktov je mu sledovanie „muzikálnosti" diela, vyzdvihovanie jeho melodického náboja. Kľúčové party spievali protagonisti bratislavskej i mníchovskej inscenácie — Andrej Kucharský a Marta Nitranová, Štelinom bol ich mníchovský partner **Heinz Friedrich.** Predstavil sa veľmi detailne a čisto vypracovanou úlohou. Naši štelinovskí interpreti dávali tejto postave tmavšie, sonornejšie hlasy i mnohovrstevnejšiu výrazovú paletu. Friedrichov hlas je z rodu svetlých a ostrejšie znejúcich barytónov, jednostrunnejšie je aj vyznenie ním predstavovanej postavy: jeho Štelina je nervnejší, akoby nielen so svetom, ale i so sebou rozhnevaný starší človek: jeho osud nás zaujme, menej však dojíma.

Niekoľko dní po BHS (23. X.) objavila sa Krútňava v SND nanovo — a s hosťom. **Alexandra Huntová** bola prvou Katrenou v USA, v prvej inscenácii v zámorí, ktorá mala premiéru v Lansingu v štáte Michigan. Členka Metropolitan opery v New Yorku, umelkyňa s nosným a obsažným sopránom i so značnou speváckou kultúrou predstavila v Bratislave svoju Katrenu v origináli. Imponuje Huntovej precízne a spoľahlivé naštudovanie slovenského textu, no čo je oveľa viac, dokázala pochopiť význam každého slova, každej Katrenou vyslovenej myšlienky, precítiť ich a adekvátne hudobne tlmočiť. Huntovej Katrena je „pasívnejšia", krútňavou života a udalostí doráňaná mladá žena, pokorná a odovzdaná. Kulminačným bodom tejto umelecky cennej kreácie bol čistý a vrúcny prednes uspávanky v 4. obraze. Oporou Huntovej Katreny bol dirigent **Tibor Frešo,** vo vokálnej i hereckej disponovanosti interpretujúci **Milan Kopačka** a skvelý **Ondrej Malachovský,** ktorý si Štelinu z tohto predstavenia iste zapíše medzi umelecké úlohy, ktoré splnil optimálne.

Z. MARCZELLOVÁ

Obhliadnutie za XV. medzinárodným hudobným festivalom v Brne

Musica theatralis

(Dokončenie z 1. str.)

ranistka sa uviedla veľmi sympaticky — jej soprán nemá síce príliš veľký objem, no je zvučný predovšetkým vo vyšších polohách, tón je rovný, dikcia zreteľná, intonácia čistá.

Na predstavení opery **J. V. Míču „O pôvode Jaroměříc"** na jaroměřickom zámku som sa nezúčastnil, dovolím si však citovať z kritiky R. Pečmana, publikovanej v brnenskej Lidovej demokracii: „Hudobnému naštudovaniu chýbala presnosť (náhlenie pri príprave bolo evidentné). Obsadenie orchestra bolo zbytočne veľké; bolo potrebné sústrediť sa na jemné prepracovanie nástrojových partov, avšak sa tak nestalo. Cez náznakovosť predvedenia — najmä orchestrálnej zložky — mal poslucháč celkom jasný dojem o úrovni diela ... Škoda, že naštudovanie zostalo — všeobecne povediac — na pol ceste."

Uvedenie **Fibichovej Nevesty messinskej pražským** Národným divadlom predchádzali tie najznamenitejšie recenzie. Tragizmus diela bol podčiarknutý režijným poňatím **Karla Jerneka**, scéna **Josefa Svobodu** pôsobila stroho až chladne. Na takom ponurom pozadí adekvátne vynikla dráma, opradená až antikizujúcou osudovosťou, jednoliata, naliehavá, zdrcujúca. Obsadenie **Věry Soukupovej** do úlohy **Donny Isabelly** ponúkalo jednu z variant snahy o optimálne riešenie. Kvality **Jaroslava Součka (Don Manuel)** boli dostatočne známe, avšak výkon sólistu opery SND v Bratislave **Milana Kopačku** nepôsobil najlepším dojmom **(Don Cesar)**. V titulnej úlohe (Beatrice) príjemne prekvapila **Zora Jehličková** (znelé vysoké polohy, no matnejší stred). Sympatie publika si získali i **Karel Petr** (Diego, starý sluha), **Karel Průša** a ďalší. **Košlerovo hudobné naštudovanie**, kulminujúce v sugestívnom smútočnom pochode z III. dejstva, by mohlo byť viac než dostatočnou zárukou znamenitej gramofónovej snímky.

Pri **Zámečníkovom Ferdovi Mravcovi** si mohli zahraniční návštevníci skonfrontovať svoje skúsenosti s detskými operami a reakciami tých najmenších na tento úspešný brnenský titul. **Pražský Semafor**, opäť pred preplneným hľadiskom, dva razy po sebe zopakoval svoju verziu **Kytice**. Uvedenie **Cikkerovho Rozsudku**, ktorým sa predstavilo **Slovenské národné divadlo**, nevyznelo jednoznačne, čo potvrdzovali i rednúce rady v priebehu predstavenia. Niektoré z hlasov po predstavení na tlačovke zdôrazňovali skutočnosť, že veľkoromantický Kleistov námet nebol najideálnejšie uchopený Cikkerom-libretistom, čo sa negatívne odrazilo i vo výsledku práce Cikkera-skladateľa. Z hľadiska hudobno-dramatickej výstavby možno potom v diele vystopovať celý rad hluchých miest, ktoré znižujú napätie. Menujme aspoň celý druhý obraz, po ktorom nasleduje prestávka, ktorá zmiešaný dojem ešte znásobila. Skladateľovo, v podstate postromantické vyjadrovanie, sa však k svojmu vrcholu vzápätí zdvihlo — hneď v treťom obraze pri snových sekvenciách hlavnej hrdinky. Celkove však možno povedať, že dej, kedy sme na javisku svedkami udalostí, tak na výsosť dramatických, ako sú poprava, zemetrasenie, vízia, kláštor a pod., nenašiel svoj ekvivalent v hudobnej sfére. — O to viac treba oceniť režisérske postupy **Branislava Krišku**, zemetrasenie v čílskom Lisabone sa mu síce nevydarilo, ale napríklad snové pasáže či priestorové riešenie prvého obrazu (interiér domu dona Henrica Asterona) si zaslúžia absolutórium. K pôsobivému vyzneniu týchto scén svojím neomylným divadelným citom prispel i scénograf **Ladislav Vychodil**. S veľkým uznaním možno hovoriť i o výkone **Marty Nitranovej, ktorá bola spevácky i herecky prvotriednou Isabel.** Viac než oddaným služobníkom dielu bol i dirigent **Ondrej Lenárd.**

Po Cikkerovom Rozsudku, kedy sme slová uznania smerovali skôr k interpretačnej sfére, uvedomovali sme si pri **Straussovej Arabelle** predovšetkým životnosť a silu samotného diela, ktoré zase vykazovalo zreteľné realizačné rezervy. Predstavenie súboru **Divadla J. K. Tyla v Plzni** vyznelo predovšetkým ako hold skladateľovej opojnej invencii. Režisér **Oto Ševčík** vytvoril z „konverzačnej opery s mnohými lyricko-kantabilnými plochami" divadlo nehýriace síce efektmi, ale v podstate nepostrádajúce napätie. Orchester pod vedením **Ivana Paříka** hral viac než spoľahlivo, k spevákom bol citlivý. Spevácky primát patril predstaviteľovi **Mandryka Vilémovi Míškovi.**

Režisérka **Alena Vaňáková** vytvorila so súborom **brnenskej opery** v podstate zaujímavé predstavenie Prokofievovho Príbehu ozajstného človeka. V spolupráci s výtvarníkom **Kvetoslavom Bubeníkom** „Príbeh" zhutnila, takže sa pred divákmi na prázdnej scéne (doplnenej iba najpotrebnejšími rekvizitami a na drobné diely deleným a „do harmoniky zvinutým" projekčným plátnom) rozvíja dráma typu reportážnej skratky. Svoju ďalšiu „životnú" úlohu v modernej opere dostal barytonista **František Caban** a zhostil sa jej po všetkých stránkach na výbornú. Príkladne vyznelo i vypracovanie orchestrálneho partu pod taktovkou **Jiřího Pinkasa**. Z ďalších spomeňme aspoň **Richarda Nováka (umierajúci komisár) a Jiřího Krejčíka (dedo Michajlo).**

Jediným zahraničným operným súborom, ktorý sa predstavil na festivale, bola **Komorná opera Schwerin (NDR)**. Predstavila sa „opernou fantáziou s viac než sto dramatickými, komickými, fantastickými pózami podľa hry Angličan od Jakuba Reinholda Lenza" z roku 1775, autorom libreta je **Th. Körner** (nar. 1942), hudbu skomponoval **Friedrich Goldmann** (nar. 1941). Dielo má názov **HOT** a o dojme z inscenácie najpriliehavejšie vypovedá vyššie citovaný jeho podtitul. Idea diela akcentuje anarchisticko-romantickú vzburu jedinca voči drilu, konvencii, násiliu. Mladý rojko prechádza „horúcimi chvíľami", aby si čiastočne pózou, čiastočne činom vydobyl lásku a život podľa jeho vlastných predstáv. Predovšetkým vďaka režijnému uchopeniu **Jürgena Königa** ocitáme sa v expresionistickom svete plnom bizarnosti, nadsádzky, skratky. Sedemčlenný orchestríčok hrá pod pódiom a občas sa prelína s magnetofónovým záznamom, dôležitá je práca so svetlami (i tá výrazne prispieva k expresionizmu inscenácie). Ak záverečný dlhý aplauz napriek tomu nevyznel celkom bezvýhradne, potom túto skutočnosť možno azda vysvetliť aj tým, že výsledok tímovej práce všetkých zúčastnených možno chápať skôr ako pokus, slovo do diskusie o modernej opere, než ako neoddiskutovateľnú hodnotu bez otáznikov.

Zatiaľ čo schwerinskí hostia sa predstavili v rovine experimentálnej, operný súbor **Štátneho divadla Oldřicha Stibora v Olomouci**, pracujúci zhruba v rovnakých podmienkach, uviedol titul rýdzo „tradicionalistický", **Zuzanu Vojířovú Jiřího Pauera.** Autor sa snažil v päťdesiatych rokoch vytvoriť dielo široko prístupné, zjavne „nadväzujúce" až na Smetanov odkaz. Pauerov pokus o znovuvzkriesenie veľkej historickej opery, súdiac podľa obľuby diela, jeho mnohých naštudovaní i jeho odozvy u brnenského festivalového publika, vyšiel, resp. že bol správne pochopený práve v kontexte doby, kedy vznikalo. Olomouckí hostia sa predstavili vo veľmi priaznivom svetle, dirigent **Reginald Kefer** viedol orchester k precíznemu a sústredenému výkonu, realistický námet našiel svoj ekvivalent v réžii **Karla Jerneka** i výtvarníka **Jiřího Procházku.** Zo sólistov si najväčšie ovácie — i na otvorenej scéne — vyspieval v úlohe **Petra Voka Jaroslav Majtner,** aj keď bolo poznať, že je indisponovaný.

Páter festivalového finále tvorili inscenácie **brnenského operného súboru,** v podstate bežné reprízy, ktorým k ich výnimočnosti neprispela ani účasť hostí. Najvyššie parametre z nich mali **Grécke pašie B. Martinů, Věžníkova inscenácia,** ktorú rad návštevníkov označil za svoj najsilnejší festivalový operný zážitok spolu s Nevestou messinskou. Treba podotknúť, že brnenské publikum má v pamäti „starú" Wasserbauerovu inscenáciu, ktorá vyznela ešte údernejšie. Hudobne dielo vzorne naštudoval **Jiří Pinkas. Aida v Páskovej** réžii je inscenácia zlá, režisérove postupy často pôsobia ako schválnosti a snaha „pohnúť divákovi žlčou". Predstavenie nemalo festivalovú úroveň ani v sólistických výkonoch: **Bulharke Štefke Minevovej (Amneris)** pomerne dlho trvalo, kým sa rozospievala a **Rumun Aktav Enigarescu ako Amonasro** málo presvedčil prieraznosťou svojho hlasu. Jediným kladom značne diskutabilného večera bol dirigent **Valentin Kožin zo ZSSR,** ktorý zvolil občas také svižné tempá, že sa s nimi baletná zložka ťažko vyrovnávala.

Scéna zo Zámečníkovho Ferdu Mravca. Na snímke M. Fussová a J. Holešovský.

Snímka: R. Sedláček

Aj keď **tallinský súbor Hortus musicus** mal pôvodne interpretovať dielo francúzskeho anonyma „Hra o Danielovi", čím by tematicky nevybočil z rámca festivalu, bolo nakoniec jeho **koncertné matiné** jedinečným zážitkom. Náhradný program pozostával z diel **Ludwiga Senfla a skladateľov jeho doby, zo skladieb Praetoriových, Widmannových, Hasslerových, Bradeho a pod.** Estónski hostia vystupovali v dobových kostýmoch, ich prejav bol štýlový, hrajú na „starých" nástrojoch. Z ich hry vyžaruje nielen zápal a zjavná chuť muzicírovať, ale i hlboká odborná poučenosť o interpretačnej a jazykovej problematike. Program zostavený ako dvojdielna suita natrvalo utkvel v mysliach poslucháčov nielen pre svoje parametre rýdzo hudobné, oživenie do desaťdňového festivalového ruchu vniesol aj tým, že ako jeden z mála pomohol naplniť ono dôležité slovíčko „medzinárodný".

Rozpačito vyznela **Dvořákova Rusalka.** Značne nesústredený a miestami i neistý výkon orchestra nedovolil plné uplatnenie kvalít hosťujúcich spevákov **Zd. Kroupu (Vodník) a L. Márovej (Ježibaba)** ... Početní poslucháči sa ponáhľali ešte pred ukončením Rusalky do Besedního domu, aby nezmeškali o 22,00 hodine (!) začiatok inscenácie **dvoch hanáckych opier z konca XVIII. storočia. Pekárkova Jora a Manda a Tučkov Opitý muž** boli obohatením festivalu. — Ani záverečná **Jej pastorkyňa** nebola bez problémov. Orchester pod **Pinkasovou** taktovkou hral mdlo, rušili príliš pomalé tempá a chýbal väčší dramatický nerv. Ani fenomenálna **Naděžda Kniplová ako Kostolníčka** nemohla vtlačiť predstaveniu sviatočnú atmosféru. Druhá hosťujúca umelkyňa **Elka Micevová z Bulharska** vlastní síce príjemný soprán neveľkého rozsahu, jej **Jenůfa** však pôsobí skôr studeno (a nie je to rozhodne len tým, že umelkyňa spievala po nemecky), herecky **až teatrálne.**

VLADIMÍR ČECH

Ako zmapovať hudobné divadlo

Tohtoročné 15. medzinárodné hudobnovedné kolokvium v Brne (29. IX. — 2. X.) tematicky úzko súviselo s náplňou festivalu. Názov kolokvia (Hudobné divadlo prítomnosti a minulosti) dokonca lepšie vyjadril ústrednú ideu samotného festivalu, než transparent slávností (Operná hudba — Musica theatralis): cieľom festivalu bolo predsa upozorniť na hudobné divadlo ako na umelecky špecificky komplexný jav a nie len na hudobné prejavy pripínajúce sa k divadelnu.

Rozpor v názvoch oboch súvisiacich akcií je však charakteristický: napriek tomu, že od časov O. Hostinského a O. Zicha vieme, že opera, opereta, balet, singspiel, muzikál atď. konštituujú špecifickú hudobno-divadelnú sféru, hovoríme zo zvyku o týchto žánroch ako o púhej hudbe. A urobiť koniec týmto redukciám bolo práve hlavným zámerom organizátorov brnenského kolokvia. Českí hudobní vedci historickými i teoreticko-estetickými argumentáciami dokazovali, že opera a ďalšie hudobno-scénické druhy primárne patria divadelnej sfére, i keď na druhej strane vytvárajú významnú oblasť hudobnej kultúry a môžu za určitých recepčných podmienok vystupovať svojimi hudobnými zložkami ako hudba na počúvanie. Okolo tejto ambivalencie hudobného divadla sa krútila bohatá diskusia round tablu „K pojmu hudobného divadla", ktorého východiskom sa stali referát J. Fukača a koreferát freiburského bádateľa W. Rufa. Jediným sporným bodom zostala otázka pomenovania javu hudobné divadlo: jazykové cítenie niektorých (hlavne nemeckých) bádateľov sa zavedeniu tohto termínu dosiaľ vzpiera. Dôležitejšie než táto jazyková problematika je však poznatok, že sféra hudobného divadla má svoje vlastné dejiny a vývojové zákonitosti, ktoré nemožno postihnúť tradičnými muzikologickými prístupmi. A k uznaniu tohto faktu bol v Brne na reprezentatívnom medzinárodnom fóre urobený významný krok.

Usporiadatelia kolokvia pripravili pod vedením chairmana J. Vysloužila rad tematicky ucelených zasadnutí, ktoré mali túto ústrednú myšlienku obšírne a rozmanito dokumentovať.

Úvodný deň priniesol dôležité pokusy o inováciu pohľadu na operu ako centrálnu kategóriu hudobného divadla. G. Knepler (NDR) hovoril o svojich nových výskumoch počiatkov tohto žánru, Ch. H. Mahling (NSR) metodologicky skorigoval pozitivisticky zaťažené bádanie o opernej histórii, M. Sabinina (ZSSR) informovala o sovietskych prístupoch k danej téme a J. Vysloužil na príklade českej opery demonštroval problémy spojené s výskumom národných operných kultúr. Svoje ciele však v ten deň úplne nesplnilo zasadanie venované otázkam libretistiky. Jiránkov superteoretický referát o možnostiach analýzy operného libreta i bystré aktualizácie S. Wiesmannovej z Bayreuthu („Existuje ešte libretistické remeslo?") znamenali síce dobrý teoretický štart, ale po odpadnutí radu referátov nemohli čiastkové príspevky brnenských historikov (R. Pečman, J. Brabcová) celistvo dokumentovať celú rozlohu problematiky.

Štyri ďalšie predpoludnia predstavovali potom rozmanitý, no tematicky málo profilovaný sled 40 referátov a diskusných príspevkov. R. Pečman zaujal zahraničných vedcov svojou rekapituláciou českého prínosu teórii hudobného divadla. Etnograf B. Beneš záslužne popularizoval Bogatyrevovo poňatie ľudového divadla. Nesporným prínosom bolo vyzdvihnutie problematiky historického i súčasného vývoja niektorých východoeurópskych operných kultúr, hlavne českej (Z. Pilková, T. Volek, J. Trojan, M. Ottlová, M. Pospíšil, P. Vít a ďalší), slovenskej (E. Ballová), maďarskej (J. Ujfallusy, T. Tallián), poľskej (A. Szweykowska, B. Dlugoňska), bulharskej (D. Zenginov), slovinskej (J. Sivec) a fínskej (T. Mäkinen, M. Karjalainen). Napriek tomu, že tradičný typ opery v referátoch dominoval, podarilo sa osvetliť i ďalšie vývojovo perspektívne hudobno-scénické či dramatické žánre (Poledňákov pohľad na malé divadlá využívajúce nonartificiálnu hudbu, Matznerova znamenitá klasifikácia hudobného filmu). Diskusiu vyvolal Dahlhausov podnetný pokus o objasnenie špecifičnosti časových štruktúr v opere. K problému scénickej platnosti hudobných prejavov a „hudobnosti" divadla priniesli mnoho nového dva západonemecké referáty, úvaha S. Villovej (vychádzajúca z Wagnerovho výroku o zviditeľnených činoch hudby) a pojednanie P. Andraschkeho o scéničnosti v novej hudobnej tvorbe. Záverečné popoludnie pripomenulo nutnosť štúdia scénickej realizácie hudobného divadla a to sériou pohľadov na dejiny modernej českej opernej réžie (referáty E. Vítovej, E. Herrmanovej, V. Věžníka a O. Janáčkovej). Živý charakter mala záverečná generálna diskusia vedená J. Fukačom.

Kolokvium bolo účastníkmi z 11 krajín hodnotené ako najkomplexnejšia vedecká akcia, aká bola dosiaľ problematike hudobného divadla venovaná. Jednanie prispelo k zjednoteniu muzikologických a teatrologických hľadísk i medzinárodnej terminológie hudobného divadla a ukázalo prísnosť marxistického bádania, ktoré už v rade socialistických krajín dokázalo prekonať tradičné úzke prístupy k historicky, esteticky i spoločensky závažnej tematike, akou je existencia divadelnej produkcie, v ktorej hudba hrá syntakticky i významovo určujúcu úlohu. **JIŘÍ FUKAČ**

Prix musical de Radio Brno

Táto medzinárodná rozhlasová súťaž, ktorá sa koná pravidelne v rámci brnenského hudobného festivalu — usporiadateľom bolo Krajské štúdio Čs. rozhlasu v Brne — je súťaž o najlepšiu slovom sprevádzanú hudobnú reláciu z oblasti symfonickej, vokálnej a komornej tvorby. Do 14. ročníka Prix Brno — tohto roku na tému „Hudba našej doby" — prihlásili 17 hudobno-slovných relácií. Ocenenie získali:

I. cenu Čs. rozhlas Brno za reláciu „Zpěv — fontána zrání" (O tvorivom hľadaní jednej generácie) — pripravili M. Štědroň a Zd. Cupák — ktorá výstižne charakterizovala moravskú skladateľskú generáciu od 50. rokov po súčasnosť.

II. cenu Čs. rozhlas Bratislava za reláciu „Čas života a čas hudby" — portrét skladateľa I. Zeljenku. Porota — okrem obsahovej stránky — hodnotila pozoruhodné spracovanie témy (o hudbe, živote a inšpirácii) formou bezprostredného rozhlasového dialógu. Autorkou relácie bola N. Földváriová, redaktorkou Zd. Bernátová a relácia vznikla v spolupráci s Elektroakustickým štúdiom Čs. rozhlasu v Bratislave.

III. cenu Belgický rozhlas za reláciu „30 rokov avantgardy". Bol to zaujímavý pohľad na problém syntézy, tradície a súčasnosti v oblasti Novej hudby. Autorom a redaktorom bol Léo Souris.

Cieľom Prix musical de Radio Brno je — okrem vlastnej súťaže vzájomné poznávanie metód práce so zvukovým materiálom, ako aj výmena kultúrnych hodnôt. Účastníci sú totiž povinní víťazné snímky odvysielať vo svojich rozhlasových staniciach. Jednotlivé nahrávky výstižne charakterizovali profesionálnu pripravenosť a dnešnú úroveň týchto — z hľadiska hudobno-estetickej výchovy poslucháčov — veľmi potrebných relácií. Badateľný však bol značný rozptyl pokiaľ ide o tvorivé hľadanie nových rozhlasových možností. Preto sa priam ponúka jedinečná príležitosť konfrontovať výsledky rozhlasovej činnosti v medzinárodnom meradle po stránke metodickej a hudobno-analytickej, napr. formou malého odborného seminára (v rámci súťaže), na ktorom by sa konkrétnejšie demonštrovali rôzne prístupy k programovej produkcii moderného rozhlasu.

FRANTIŠEK [illegible]

TVORBA

Stanislav Hochel – klavírne trio č. 1

Niet jednoduchšej úlohy, ako popisnou a nepolemickou metódou analyzovať umelecké dielo — prijať hodnoty bez výhrad a vylúčiť tak možnosti polemík a kritických postojov. Pri spoznávaní a počúvaní Hochelovho Klavírneho tria č. 1 som nechcel v sebe potlačiť možnosti iných riešení prijať nastolené hodnoty ako jedinú najoptimálnejšiu alternatívu.

Klavírne trio č. 1 Stanislava Hochela vzniklo v roku 1978 a po prvý raz odznelo v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby v roku 1980.

V prvej časti, ktorá má názov Predstavy, vyrastá celá kompozičná i emotívna fabula z expresívne tvarovanej sadzby, v ktorej dominujú septimové, kvartové, kvintové a sekundové korelácie. V rámci metro-rytmického členenia sa zachováva tak v expozícii, ako i v ďalšom evolučnom úseku určitá zdržanlivosť — dokonca až v takej miere a v takom rozsahu, že možno vysloviť absenciu metrorymickej rôznotvárnosti. Nedostatok, resp. neadekvátne využitie jedného komponentu nemožno vykompenzovať iným. Ak v úvodnom Vivace a napokon i v nasledujúcom Animato objaví posluchač nezastretý a veľmi autentický prejav vtipných myšlienkových formulácií, potom, pochopiteľne, očakáva množstvo premien, zvratov, kontrastov — vo všetkých zložkách hudobnej reči.

Adekvátneho rozvedenia, ani ozrejmenia vtipných myšlienkových formulácií sa posluchač v prvej časti tohto komorného diela nedočká. Celok je skĺbený zo strohých a lapidárnych prvkov, ktoré do seba zapadajú na princípe priraďovania podobných, vzájomne si neprotirečiacich prvkov myšlienkový spád postráda napätie a preto niet ani ozajstného kontrastu, vnútorného dramatického spádu. Nemožno síce nespomenúť veľmi osobité a umelecky presvedčivé detaily v prvej časti, pravda, v kontinuite zákonite takéto fragmenty zanikajú.

V druhej časti „Elégia" sa v úvodnom Grave tvaruje pôsobivé cantabile v husliach veľmi decentne pripravené drobnou, poetickou líniou v klavírnom parte. Tento zdanlivý detail je dôležitý preto, lebo v ďalšom odvíjaní sa myšlienkovej línie tvorí stýčný bod návratov v neustálej konfrontácii dominujúceho husľového partu s ostatnými nástrojmi. Tento viacvýznamový detail je tvorivým spôsobom využitý a transformovaný do umeleckej výpovede. Takýto náboj však postráda stredný diel druhej časti, v ktorom je opäť málo kontrastu, nových prekvapivých zvratov, aby potom Grave vyústilo do návratu, reminiscencie, ozaj očakávaného vnútorného vyrovnania. Spoločným problémom oboch častí je princíp rozvíjania, tvarovania materiálu a jeho premien. Možno i v úzkostlivej obave mnohovravnosti či eklekticizmu sa v tomto diele ešte naplno neroztvára talent mladého skladateľa. Nazdávam sa, že tak v Elégii, ako i v Predstavách, možno s mnohým nesúhlasiť, žiada sa však podotknúť, že Hochel v tomto dielen úporne hľadá svoje vlastné kompozičné „ja".

Dokazuje to i tretia, azda najvydarenejšia časť celého komorného diela — Tanec. Hochelova fabulačná schopnosť ťaží predovšetkým z modelovania horizontálnych línií. Autor disponuje veľmi sviežou invenciou — to napokon dokazuje v celom diele. I vertikálne väzby vykazujú plasticitu — timbrovú a expresívnu kompaktnosť, najmä tam, kde sa myšlienka nastoľuje, kde jedna kreácia prerastá do druhej, ako napr. v záverečnom Tanci. Napriek určitým výhradám, ktoré sú azda nie celkom zanedbateľné, ide o dielo úprimné, invenčne sviežе, komponované bez falošného pátosu či nadnesenej zložitosti. Dôležité je, aby sa hudobná reč a jej výrazový potenciál v tvorbe Stanislava Hochela naďalej rozrastali. Aby v evolučnej i variačnej práci smerovalo tvorivé úsilie skladateľa k väčšej rozmanitosti, k schopnosti transformovať hudobné myšlienky do nových súvislostí v rámci rozľahlejších, expresívnych oblúkov. Nevedno akými cestami sa bude uberať Hochelova kompozičná tvorba. Klavírne Trio však dáva tušiť prirodzené sklony pohybujúce sa vo sfére miniatúry, myšlienkovej drobnokresby a intelektuálnej skratky. To však neznamená, že v spomenutých tvorivých sférach je už vyhranený. Možno si azda na záver položiť otázku, prečo treba venovať pozornosť Hochelovmu Klavírnemu triu, kde sú v tomto diele tie hodnoty, ktoré stoja za pozornosť? Nazdávam sa, že Hochel veľmi nástojčivo podčiarkuje hodnotu a význam spontánnej hudobnej myšlienky. Priam s klasickou ľahkosťou a samozrejmosťou dokáže tvarovať svoju hudobnú reč. V harmonickej sadzbe uprednostňuje expresívne vyhrotené väzby, ktoré sú odvodené z lineárnych vzťahov, čím vzniká výsledný dojem koherencie.

IGOR BERGER

GRAMORECENZIE

FRYDERYK CHOPIN: Etudy op. 10 — cis mol č. 4, Ges dur č. 5, es mol č. 6, C dur č. 7, c mol č. 12.
Etudy op. 25 — As dur č. 1, f mol č. 2, a mol č. 11, c mol č. 12.

FRANZ LISZT: Grandes Études de Paganini č. 1 g mol, č. 6 a mol.

SERGEJ RACHMANINOV: Etudy — g mol op. 33, č. 8; cis mol op. 33, č. 9; f mol op. 39, č. 1.

ALEXANDER SKRIABIN: Etudy — cis mol op. 2, č. 1, dis mol, op. 8, č. 12.

TATIANA FRAŇOVÁ — klavír
OPUS Stereo 9111 0823

Umelecký vývoj Tatiany Fraňovej sa v posledných rokoch značne urýchlil, čo dokazuje vynikajúcou úrovňou svojich posledných vystúpení. Podarilo sa jej dosiahnuť vnútorné psychické a s tým súvisiace fyziologické uvoľnenie hracieho aparátu. Jej prejav sa postupne zdisciplinováva — stáva sa úprimnejším, presvedčivejším, zrelším.

Recenzovaná gramonahrávka romantickej etudovej literatúry je dokumentom tohto — ešte nie celkom ukončeného — procesu. Fascinuje suverenitou s akou sa táto mladá umelkyňa vyrovnáva s tými najväčšími záludnosťami klavíristickej techniky. V jej podaní zaznieva pravá omračujúca romantická virtuozita daná len vyvoleným — bez barličiek, bez prípravy skokov, s gradačnou líniou a zvukovou brilanciou bez „naberania dychu". Poslucháč chtiac-nechtiac musí sa nechať unášať jej zdravou bezprostrednou vervnosťou, iskrivým spádom jej hry.

Fraňová vystihuje v týchto koncertných etudách dvojaké momenty. V prvej skupine etúd dravý spád, pregnantné rytmy, prevahu virtuóznej exhibície. Sem môžeme zaradiť Chopinove etudy cis mol op. 10, č. 4, Ges dur op. 10, č. 5, c mol op. 10, č. 12, a mol op. 25, č. 11 a c mol op. 25, č. 12, z Lisztových väčšinu variácií Paganinskej etudy a mol. Druhá skupina je zas zameraná predovšetkým na kantilénu (Chopin: etuda es mol op. 10, č. 6, Liszt: Paganinská etuda č. 1 g mol, Rachmaninov: Etuda-obraz g mol a Skriabin: cis mol op. 2, č. 1). Citová úprimnosť zatláča v nich do úzadia jednotnú tempovú líniu, prevláda tu rubato, fantazijný vklad. Na prechode medzi týmito vyhranenými typmi sú koncertné etudy typu poetickej virtuozity a s ňou spojený uvoľnenejší princíp tempovej tetivy (Chopin: etudy C dur op. 10 a As dur op. 25). Práve v týchto etudách dostáva sa pod Fraňovej prstami k slovu jej vlastné ja: prevažujúci subjektívny vklad.

Najviac možno polemizovať o Rachmaninovových etudách cis mol op. 33, č. 9, a f mol op. 39, č. 1. Problém vidíme v neujasnenosti racionálneho zvládnutia ich celkovej výstavby. Pri dynamickom narastaní hudobného prúdu totiž príliš prevláda nad pevnejšou tempovou líniou mladistvý vzrušený elán, a to natoľko, že sa temer stráca zreteľnejšia rytmická kresba. V etude f mol dominujúcou zložkou je demonštrácia techniky, prílišná dravosť, ktorá kráča ruka v ruke so zníženou kvalitou tónu. Zrejme sa na tejto vlastnosti podieľa i zvuková kvalita nástroja a pravdepodobne aj zvuková réžia (dr. M. Slavický — Ing. I. Boháček). Jednotnejšiu líniu zniesla by aj zasnená lyrika Skriabinovej etudy cis mol op. 2, č. 1.

Etuda cis mol op. 10, č. 4 Fr. Chopina vyznačuje sa brilantnou perlivou technikou, živosťou, využitím zdravého temperamentu a veľkých gradačných schopností aj tých najširších, dosť ťažko hrateľných polôh. Voči etude es mol (op. 10, č. 6) možno poznamenať, že v sostenutovom výraze sú niektoré a najmä šestnástinové noty príliš zadržiavané, takže sa narušuje celková rytmická kresba. Revolučná etuda c mol (op. 10, č. 12) zniesla by miestami pregnantnejšiu rytmickú kresbu (najmä v jemnej céde sú príliš veľké cezúry). Harfová etuda As dur (op. 25, č. 1) i napriek rubátam má veľmi sugestívny výrazový dopad. V etude f mol (op. 25, č. 2) interpretka veľmi správne vyzdvihuje polyrytmiu medzi malými triolami v pravej a veľkými triolami v ľavej ruke. Aj celková výstavba tejto etudy má pravý chopinovský charakter. Výbornú s hviezdičkou zaslúži si jedinečné podanie Revolučnej etudy c mol (op. 25, č. 12).

Fraňovej podanie Lisztovej etudy g mol je dokumentom znamenitej techniky ľavej ruky, zvukovo vyvážené sú aj náročné prechody tremola medzi ľavou a pravou rukou. Väčší kľud a narastanie dynamiky bez zrýchlenia boli by ujednotili líniu a celkovej koncepcii dodali výraznejšie stavebné napätie. Fascinujúce zvládnutie Lisztových variácií (Paganinská etuda a mol, č. 6) je najeklatantnejším dokumentom neobmedzených možností Fraňovej rúk. Široké rozlohy (napr. úvodné arpeggio v exponovaní témy) stvárňuje naprosto bezpečne, bez prípravy. Vo všeobecnosti používa v tejto etude Fraňová striedmejší pedál, takže výsledný zvuk bez doznievania je bližší husľovému tónu (5. variácia).

Slávna Skriabinova etuda dis mol (op. 8, č. 12) nesie znaky znamenitého technického zvládnutia skokov, priam mužsky narastajúcich gradácií. Vzrušený dramatizmus premieta sa však do zníženej kvality tónu vrcholov.

Vo Fraňovej rastie veľká klaviristka. Dosiahla už doteraz veľa. Má však ešte rezervy, potrebuje neustále naďalej na sebe pracovať, lebo len to je cesta k dosiahnutiu tých najvyšších mét.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Šaškov organ vo Vrbovciach

O vzniku pamiatkového organa v evanjelickom kostole vo Vrbovciach nás najlepšie informuje zmluva, zachovaná v originále vo farskom archíve, ktorú pre jej závažnosť predkladáme v plnom znení.

Contract.

Mocy kterého podpísaný obyvatel mestečka Brezovej a kunštu organárskeho mistr, slavnej cirkvi evang. aug. vyznaní Vrbovčanskej zavazujem, ode dne 20. Maja roku 1850tého ratajíce terminu do první nedele adventní v roku 1851em, celkem znovoty, z suchého dobrého a staleho dreva, z dobrého cínu, z dvanásti mutatii a z jednej Tremuly, nejinačej z pedálu záležející organ hotový vystavit; tak že v roku 1851em na první nedelu adventnú služby boží pri něm predepsaná cirkev odbavovat může. Jestliže by ale organ takový skrz mně slavnej cirkvi Evang. Vrbovčanskej vyhotovený se porušil, cokolvěk a jakúkolvek chybu ratajíce od vystavení Organu za deset rokú bezplatně a darmo na své vlastní útraty popravit, podobne bars i za dvacet rokú by takový organ štemmung potreboval, též darmo tejto žádosti cirkevní a potrebe organu za dosti učinit se zavazujem; s tym doložením, aby mně slavná cirkev Vrbovčanská evangelická za mú prácu a mé unování od jednej každej mutatii jedno-sto zlatych Stribra po vystavení organu vyplatila.

Nejinačej i my slav. cirkvi evang. aug. vyz. Vrbovčanskej cirkevníci a starší údové se zavazujeme predmenovanému a výborne váženému panovi Martinovy Šaškovy, obyvatelovy městečka Brezovej a kunštu organárského mistrovy, jestli nám on celkom nový, ze suchého dreva a dobrého nového cínu z dvanásti mutatii a z jednej Tremuly záležající organ, v roku 1851em, do první adventní nedele rátajíce termínu vyhotový a vystavý, in solidum, to jest v celkovej summe za jeho práce jeden tisíc a dvě-ste zlatých stribra, t. e. 1200 fl na hotově vyplatit. Dokládajíce, aby predepsaný pán mistr za deset rokú od vystavená organu rátajíce termínu, všetky chyby a potreby takového organu darmo a bezplatne napravil a učinil. Štemmung pak jestliže by viš spomenutý organ potreboval, první bárs i za dvacet rokú, též aby darmo a bezplatne uspořádal a učinil. A protož pro lepší veci hodnovernost a stálost tejto zmluvy, přítomny contract pro bezpečnost oběch stranek ze sebe vydáváme a našich měn podpisy, jako i cirkevnú pečeti potvrdený ze sebe vydáváme. Ve Vrbovcách dně 20. Maja 1850.

Jaroměr Matička, cirkve Ev. a. v. Vrbovčanské řádný kněz a farář

Martin Šaško Organar

Zo „Závazku Rudolfa Fugerta" z Trnavy, ktorý maľoval a pozlacoval organovú skriňu, zo dňa 23. októbra 1853 vysvitá, že Šaško aj tu pretiahol dohodnutú lehotu o dva roky. Nazdávame sa, že aj v tomto prípade sa snažil odčiniť meškanie dobrovoľným pridaním jednej mutácie.

Je zaujímavé, že v citovanom kontrakte nie sú špecifikované jednotlivé registre. Vrbovčania to prenechali múdro na majstra. Šaškovu dispozíciu uvediem v slede registrov na vzdušniciach:

MANUÁL C — f^3

1. Principal	3'	C — A drevené, od B aj v prospekte pôvodné cínové píšťaly
2. Oktáva	4'	C — Dis drevo, od E po B v prospekte, pôvodná
3. Quinta	2 2/3'	
4. Superoktáva	2'	
5. Mixtura	1 1/3'	C = 1 1/3' 1' 2/3' 1/2' štvorradová, repetuje na c^1, c^2
6. Dulciana	4'	veľká oktáva drevená krytá, od c kovová, špicatá!
7. Fugara	4'	veľká oktáva drevená, od c kovová
8. Flauta Major	8'	priebežný drevený kryt
9. Salicional	8'	C — fis drevený, od g cínový

PEDÁL C — H, repetuje po f

1. Violin	4'	cínový, pravdepodobne prídavok
2. Oktávbas	8'	drevený, otvorený
3. Quinta Bas	6'	= 5 1/3' drevený kryt
4. Sub Bas	16'	drevený kryt

Oktávová spojka: po h Sub, od c^1 Super

Tremulant ojedinelej konštrukcie.

Principálový zbor manuálu, korunovaný štvorradovou mixtúrou, predstavuje spolu s pedálom zvukovú pyramídu, s impozantným, striebristojasným plénom. Menzurácia principálového zboru je úplne jednotná.

Celý píšťalový fond organa je pôvodný, vrátane prospektu a pôvodné sú aj mechy, inštalované vedľa organa v samostatnej skrini, opatrené t. č. trochu hlučným elektrickým čerpadlom. Organová skriňa, štafírovaná koncom roku 1853 Fugertom z Trnavy, si zachovala podnes pôvodný hráškovozelený náter.

Dokončenie organa sa datuje k roku 1853. Podľa Ladislava Paulínyho „nadobudla cirkev nový organ roku 1853 s 12 registrami za 4260— zl. viedenského čísla" (Dejepis superintendencie nitrianskej, 3. zv., 1893, str. 79). Podľa farskej kroniky „Organ je prácou niekdajšieho organára Šašku, dielo dokonalé, ktoré však by potrebovalo vyčistenie a naladenie. Postavený bol nákladom 4260— zl. rak. čísla, veľkosti kostola zodpovedá, je symetrický, má 12 mutácií a umiestnený je na pavlačoch oproti oltáru. Zbudovaný bol roku 1853, pri renovácii kostola (1877) bol však rozobraný a pozdejšie v novopostavenom chráme umiestený". Pôvodne zdobil organ maľovaný štít s nápisom: „Malovano za knázstvi

Prospekt organa z ľavej strany empory.
Snímka: O. Gergelyi

D. C. H. a vys. uč. pána Jaromíra Matičku a učitelství p. Jiřího Kulíšek roku 1853 za 4260— zl. vied. čísla".

O prestavbe kostola sme našli v súčasnej tlači správu, podľa ktorej „V nedeľu 19. po sv. Trojici (16. októbra 1887) svätili Vrbovce slávnosť radostnú, slávnosť posvätenia chrámu božieho, ktorý nákladne temer od samého základu prepravený a novými železnými chórusmi ozdobený je" (Cirkevné listy 1., 1887).

Krásny a cenný organ, ktorý posledný raz opravovali a ladili Juřík a Kolek 3. decembra 1959 (záznam na kryte hracieho stola) súrne potrebuje konzervovanie, lebo červotoč v ňom vykonala svoje zhubné dielo. Pri tej príležitosti bude potrebné konzervovať aj drevené pavlače.

OTMAR GERGELYI

X. ročník Medzinárodnej klavírnej súťaže F. Chopina

Zdravými prehliadkami síl mladých interpretov sú kolbištia medzinárodných súťaží dnes už zvučných mien — pre klaviristov sú to Medzinárodná klavírna súťaž P. Čajkovského v Moskve, súťaž F. Busoniho v Bolzane, súťaž Liszta — Bartóka v Budapešti a pod. Najviac populárna zdá sa byť Medzinárodná klavírna súťaž F. Chopina vo Varšave, konaná od roku 1927 každých päť rokov. Rok 1980 priniesol už jej X. ročník.

Ak má súťaž na programe diela venované výhradne jednému autorovi, je pravdepodobné, že ťažisko záujmu a pozornosti sa presunie do roviny prínosu z hľadiska osobitého poňatia. Objaví sa pochybnosť, či je možné, aby po toľkých vynikajúcich a relatívne vrcholných interpretáciách Chopinovho diela (Rubinstein, Indjič, Argerichová, Ohlssohn, Zimerman a iní) prišli mladí klaviristi zasa s niečím novým, neokopírovaným od veľkých majstrov? Tohtoročné varšavské zápolenie odpovedá na tieto nedôverčivé otázky kladne.

Jeden z nemeckých hudobných historikov povedal, že Chopinove dielo nepotrebuje reprodukčnú tradíciu, lebo bude vždy znieť ako prvý raz. Práve v tomto zmysle je nutné tolerovať veľké množstvo rôznych interpretácií (pokiaľ odpovedajú umelecko-estetickým kritériám). Dominujú tie interpretačné prístupy, ktoré odpovedajú aktuálnym ľudským potrebám. Dnešný recipient túži po niečom novom, očakáva od súťažiaceho vyzdvihnutie jemu vlastných prvkov. Nesmieme však zasa toto hľadisko absolutizovať, nie každý originálny výkon môžme totiž prijať, a na druhej strane, nie každý po stránke individuálneho prínosu umiernený výkon zavrhnúť.

Na tohtoročnej súťaži sa zúčastnilo 150 z prihlásených 180 umelcov. Oproti predchádzajúcim ročníkom bol zastúpený v nebývalej miere Ďaleký východ (Japonsko, Vietnam, Čína). V prvom kole upútali najmä Vietnamec Thaj Son Dang, Číňania Hung-Kuan Chen, Su-Chen Chen, Yi-Fan Liu a Japonky Akiko Ebi a Hitoko Yamada.

Medzi špičkami, ktoré zákonite na každej súťaži „vyplávu" na povrch, udržali krok z vymenovaných ázijských účastníkov len **Vietnamec Dang (držiteľ 1. ceny)** a Japonka Ebi.

Zastavme sa teraz u účastníkov ostatných národností. Od prvého kola upútali pozornosť Francúzi Erik Berchot, Bernard D'Ascoli, Dan Atanasiu (Rumunsko), Alexander Lonquich (NSR, zverenec P. Baduru-Skodu), Arutiun Papazian, Irina Pietrowa, Tatiana Szebanova zo ZSSR, Poľka Ewa Poblocka a vynikajúci Juhoslovan „dívácka hviezda" Ivo Pogorelič, z amerického kontinentu stojí za povšimnutie Kevin P. Kenner (najmladší účastník, 17 rokov) a afektovaný William Wolfram, ďalej nádejná Brazílčanka Eliane Rodriguesová a Kanaďanka Angela Hewittová.

Opäť sa potvrdila vynikajúca úroveň moskovského Konzervatória P. I. Čajkovského (kde tiež študuje víťaz Vietnamec Dang). Najlepšie z troch sovietskych kandidátov sa darilo **Szebanovej.** Jej osobité a zaujímavé poňatie Koncertu f mol a Polonézy fis mol dostalo zvláštne ocenenie. Celkovo skončila táto vekovo najstaršia laureátka (1953) medzi finalistami ako **druhá.** Extravagantný a sebavedomý **Papazian** upútal síce brilantnou technikou a smelou suverenitou, jeho výkon však bol po umeleckej stránke poznamenaný určitou dávkou strojenosti **(získal 3. miesto).**

Poľka E. Poblocka inklinuje k typu „poľského" tradičného poníma nia Chopina. Ako jediná z poľských účastníkov sa prebojovala do 3. kola, aj do finále. Bola jej udelená spolu s Japonkou Ebi 5. cena a cena za interpretáciu mazuriek spolu s Dangom. Diplom a zlatú medailu od kritiky získali Lonquich, Kenner a Hewittová.

Za Československo boli vyslaní do Varšavy štyria účastníci: T. Víšek a E. Kroutilová z Prahy, J. Klepáč z Ostravy a D. Velebová z Brna. Najnádejnejší kandidát J. Klepáč, ktorý bol za Československo pre chopinovskú porotu a varšavské publikum akýmsi magnetom, sa zásahom životnej tragédie na súťaž nedostavil. Ostatní svojimi priemernými výkonmi sa nedostali ani do druhého kola.

YVETA KOLÁČKOVÁ

BYSTRÍK REŽUCHA V MEXIKU

Šéfdirigent Štátnej filharmónie Košice Bystrík Režucha hosťoval v dňoch 15.—29. augusta t. r. na koncertných pódiách v Mexiku, krajine pre nás tak vzdialenej, exotickej a neznámej hlavne po stránke hudobného života. Režucha navštívil túto krajinu už po druhý raz ako dirigent a reprezentant čs. interpretačného umenia. Preto nás najprv zaujímalo, ako bol prijatý mexickým obecenstvom a hudobnou kritikou.

— V Mexiku som dirigoval Orchestra sinfonico del estado de Mexiko — symfonický orchester štátu Mexiko na dvoch koncertoch v mestách Toluca a Mexiko City. Mesto Toluca má asi 600 000 obyvateľov, na koncerte bolo asi 1700—1800 divákov. Kritiky sa v celom Mexiku „nekonajú". Vraveli mi, že existujú iba dvaja žijúci kritici, ktorí sem-tam navštívia koncert (hlavne ten, ktorý navštívi aj pani prezidentová), ale tiež tomu vraj príliš nerozumejú, takže o ohlasoch kritiky nemôžem hovoriť. O sebe som sa dozvedel iba to, že som bol „ohromný", ale keď sa zíde publikum v takom počte, človek má naozaj dojem, že to bolo dobré a že sa to páčilo.

Ako by ste charakterizovali tamojšie publikum, je skutočne tak temperamentné a oduševnené aj pri počúvaní symfonickej hudby?

— Mexické publikum je niečo medzi chladným Stredoeurópanom a talianskym fanúšikom. Skôr by som to vyjadril ako prejav mexického národného charakteru, že sú tu ľudia v zásade veľmi vážni, hlboko zamyslení — pripomínajú namaľovaných Indios. Samozrejme, ten výbuch južného temperamentu tu je, výkriky „bravo", hluk a pod. taktiež, ale zase nie až v takej miere ako trebárs v Taliansku alebo Španielsku.

S akým programom ste sa predstavili v Mexiku tentoraz?

— Mexičania sa v celej šírke snažia pestovať patriotizmus, čo v hudobnej oblasti znamená, že uvedomele presadzujú vlastnú tvorbu. Preto aj mňa požiadali, aby som uviedol premiéru skladby mladého mexického autora Daniela Catana „Strom života" — variácie pre symfonický orchester. Catana je skladateľ, ktorý stavia na druhej viedenskej škole, snaží sa vychádzať z Albana Berga. V skutočnosti je Bergovo dielo oproti Stromu života až hypermoderné, v čom je určitý paradox.

Ak hudobné dianie v Mexiku poznáme len veľmi málo, hudobnú tvorbu môžeme spoznávať práve prostredníctvom diel skladateľov. Poznáte aj diela ďalších skladateľov, alebo uvediete spomínanú skladbu na koncertoch u nás?

— Partitúru skladby D. Catana mám so sebou, bolo by zaiste zaujímavé uviesť ju u nás, zatiaľ som sa ešte nerozhodol. O úrovni mexickej skladateľskej tvorby môžem povedať hádam iba toľko, že najmä tvorba mladých skladateľov je pozoruhodná a rozhľadená, samozrejme, v porovnaní, povedzme, s našou skladateľskou kultúrou, predsa je len provinčná. Pravda, poznáme klasikov mexickej hudby, Chaveza a Riberia, z novších už spomínaného Catana.

Ktoré skladby ste ešte dirigovali?

— Bol to Šostakovičov 1. husľový koncert so sólistkou Joriko Kuronumo, Japonkou, ktorá študovala v Prahe a teraz žije v Mexiku, kde je vydatá. Už uvedené dve skladby z nášho storočia samy o sebe ovplyvnili skladbu ďalšieho programu — z mojich návrhov si vybrali Weberovu predohru k Čarostrelcovi a Schumannovu IV. symfóniu d mol.

Mohli by ste povedať niekoľko slov o orchestri, s ktorým ste sa tu stretli?

— Symfonický orchester štátu Mexiko, ktorý som tam dirigoval, je štátom riadeným a plateným orchestrom na rozdiel od napr. Orchestra de la Minerias, ktorý pracuje a existuje iba počas dovolenkového obdobia, je platený skupinou 40 kapitalistov, ktorá na ten čas angažuje najlepších hudobníkov z ostatných orchestrov a myslí si, že má najlepší orchester na svete, čo nemôže byť pravda, pretože nemajú potrebný čas na zohratie, zažitie diela a pod. Orchester, ktorý som ja dirigoval (štátny) má výborných hudobníkov, grupujúcich sa z Mexičanov, príslušníkov štátov Južnej Ameriky a USA, ktorí sa buď nemôžu dostať do veľkých orchestrov vo svojej vlasti, alebo chcú vidieť svet. Je to orchester technicky veľmi vyspelý, jeho šéfom je dirigent Enrique Batiz, ktorý bude hostom Štátnej filharmónie v januári budúceho roku.

Zatiaľ sme spomínali iba váš koncert v meste Toluca. V akom prostredí sa konal váš druhý koncert?

— V Mexiko City som dirigoval opäť ten istý orchester s tým istým programom, zaujímavé však bolo, že koncert prebiehal v sále Netzahualcoyotl, ktorá sa rozmermi blíži budove Berlínskej filharmónie majúcej kapacitu 3500 divákov. Tu sídli orchester univerzity (organ tam zatiaľ nie je), skoro každý deň sa tam konajú koncerty. Videl som napr. plagát augustových koncertov, kde iba 2—3 dni boli voľné. Hrali tu napr. Pittsburg Symphony Orchestra, amsterdamský Concertgebouw orkest, komorný orchester z Juhoslávie a, samozrejme, všetky mexické orchestre, teda Národná filharmónia, namiesto univerzitného hral Orchester de la Minerias, Guadalajara Orchestra a ten štátny mexický orchester, ktorý som dirigoval ja

Podľa toho, čo vravíte, by sme mohli Mexičanom takmer závidieť bohatosť hudobného života. Ako by ste na záver hodnotili tamojší hudobný život?

— I keď majú všetky podmienky pre vyspelý hudobný život, v porovnaní s nami sú tieto podmienky i každodenný chlieb hudobníka neisté, veď existencia hudobných inštitúcií, orchestrov koncertných sál a pod. závisí vlastne na dobrej vôli, resp. záľube tamojších vládnúcich kruhov, presnejšie ich ženskej časti, ktorá dáva práve teraz prednosť hudbe. Nikde nie je však záruka, že tomu tak bude i v budúcnosti.

Zhovárala sa:
LÝDIA URBANČIKOVÁ

ZO ZAHRANIČIA

Odvážnu, ale úspešnú, akciu uskutočnila Vysoká hudobná škola v Krakove. Usporiadala sympózium, venované tvorbe súčasného poľského skladateľa W. Lutoslawského. Teoretické a estetické analýzy za aktívnej účasti samotného skladateľa vyústili do širšieho zamyslenia nad problémami súčasnej hudby.

Tohtoročné Kasselské hudobné dni konali sa v dňoch 31. X. — 2. XI. a boli venované dielu Josepha Haydna. Na šiestich koncertoch zazneli väčšinou menej známe Haydnove diela. Koncertne bola predvedená jeho opera „Orfeo ed Euridice".

Počas tohtoročného dvojmesačného „operného leta" v americkom meste Santa Fé uviedli v priebehu jedného večera tri dramatické diela Arnolda Schönberga: scénickú monodrámu „Očakávanie", hudobný skeč „Z dneška na zajtrajšok" a oratórium „Jakubov rebrík".

Novou riaditeľkou druhej opernej scény v New Yorku — New York City Opera — sa stala známa severoamerická koloratúrna sopranistka Beverly Sillsová, ktorá sa nedávno rozlúčila s aktívnou speváckou kariérou. Nová riaditeľka chce sa plne venovať umeleckému vedeniu tejto newyorskej opernej scény, chce z nej urobiť „vážnu konkurenciu" svetoznámej Metropolitan Opery. V súčasnosti, keď Metropolitan Opera pre nezhody s orchestrom odriekla celú opernú sezónu 1980-81, má New York City Opera vítanú príležitosť dostať sa do popredia.

Sté výročie narodenia maďarského skladateľa Bélu Bartóka si pripomenie tiež milánska operná scéna La Scala. Na budúci rok pozvala k pohostinským vystúpeniam orchester a balet Maďarskej štátnej opery, ktorí na jej scéne uvedú Bartókove dramatické diela. Súčasne otvoria v La Scale aj dokumentárnu výstavu o živote a diele Bélu Bartóka. Spomienkové oslavy doplnia niekoľkými koncertami Bartókových diel.

Opera „Levinov mlyn" východonemeckého skladateľa Uda Zimmermanna, skomponovaná podľa románu Johannesa Bobrowského, dosiahla od svojej premiéry v Drážďanoch v r. 1973 viacero ďalších úspešných naštudovaní v NDR i za hranicami. Naposledy ju uviedli v Karl-Marx-Stadte v réžii Carla Rihu.

Pri príležitosti 125. výročia úmrtia usporiadala Spoločnosť Roberta Schumanna v spolupráci s mestom Düsseldorf prvé Schumannove hudobné slávnosti. Vystúpila na nich o. i. aj Berlínska filharmónia pod vedením Wolfganga Sawalischa a so sólistami Danielom Barenboimom a Hermanom Preyom.

Klavírne duo sestier Güher a Süher Pekinelových (NSR) získalo prvú cenu na medzinárodnej klavírnej súťaži „Alessandro Casagrande 1980".

Na medzinárodnej klavírnej súťaži v španielskom meste Santander nebola udelená prvá cena. Druhú cenu získal Barry Douglas (Írsko), tretiu cenu ex aequo Francesco Nicolosi (Taliansko) a Dan Anastasiu (Rumunsko).

V drážďanskej medzinárodnej súťaži C. M. von Webera o novú detskú operu nebola udelená prvá cena. Druhú cenu získali ex aequo holandský skladateľ Peter Schat za operu s bizarným názvom „Opica víťazí nad démonom s bielymi kosťami" (premiérovo ju uviedli na tohtoročnom Holland-Festivale) a švajčiarsky skladateľ Constantin Regamey za operu „Mio, môj Mio". Tretiu cenu získal rakúsky skladateľ Gerhard Schedl za operu „Pastierik".

Vynikajúcej austrálskej sopranistke Joan Sutherlandovej udelila Právnická fakulta Univerzity v Canberre „za jej mimoriadne zásluhy" čestný doktorát. Slávna speváčka je majiteľkou aj ďalších austrálskych vyznamenaní a ocenení.

Na programe budúcoročných Bayreuthských hier, ktoré sa začnú 25. júla 1981, budú aj dve nové inscenácie Wagnerových opier. Operu „Tristan a Izolda" naštudujú dirigent Daniel Barenboim a režisér Jean-Pierre Ponnelle, ktorí sa v Bayreuthe predstavia po prvý raz. Ďalšiu Wagnerovu operu „Majstri speváci norimberskí" režijne pripraví Wolfgang Wagner, hudobné naštudovanie prevezme Mark Elder z anglickej Národnej opery.

Dirigent Klaus Tennstedt získal cenu viedenskej Spoločnosti Gustáva Mahlera za najlepšiu mahlerovskú interpretáciu v roku 1979 a síce za nahrávku V. symfónie s Londýnskou filharmóniou pre EMI/Electrola.

„Love, love, love" je názov opery Eskila Hemberga, skomponovaná na libreto Marie Louise Ramneľalkovej, ktorú zaradila do plánu novej sezóny východoberlínska Štátna opera. Dielo švédskeho skladateľa bude mať premiéru v rámci VIII. hudobného bienále vo februári 1981.

Smetanovu Moju vlasť nahral najnovšie Izraelský filharmonický orchester s dirigentom Walterom Wellerom pre spoločnosť Decca. Kritiky s uznaním hovoria o tejto nahrávke.

Drážďanský skladateľ Rainer Kunad komponuje na objednávku Národného divadla vo Weimare operu podľa Bulgakovho románu Majster a Margaréta. Libreto píše Hainz Czechowski.

Známa interpretka súčasnej vokálnej tvorby, lipská sopranistka Roswitha Trexlerová, uskutočnila viacero koncertov z tvorby A. Schönberga vo Švédsku, Švajčiarsku a USA. V inštitúte A. Schönberga v Los Angeles vystúpila s programom zostaveným výlučne z diel novej vokálnej tvorby. Rozhlasové nahrávky realizovala v Stuttgarte a v Zürichu.

Beethovenov Fidelio v inscenácii Joachima Herza a v hudobnom naštudovaní Marka Eldera mal mimoriadny úspech v anglickej Národnej opere v Londýne. Úlohu Leonory spievala Josephine Barstowová, scénu navrhol Reinhart Zimmermann, kostýmy Eleonore Kleiberová.

„Štyri ročné doby" — tak nazval východonemecký skladateľ Paul Kurzbach svoj nový štvorčasťový zborový cyklus skomponovaný na texty Friedricha Hölderlina.

Tohtoročné 5. číslo časopisu Schweizerische Musikzeitung sa takmer celé venuje osobnosti Jana Dismasa Zelenku. Viac švajčiarskych autorov veľmi pozitívne hodnotí jeho zjav a dokazuje, že to bola osobnosť mimoriadneho významu.

V Berlíne sa konali dni Maxa Regera. Rad popredných inštitúcií a orchestrov urobilo dokonalý prierez jeho tvorbou. Uviedli i doteraz neznámu verziu jeho Husľovej sonáty, op. 139.

Balet Hansa Henzeho Orfeus prechádza veľmi úspešne viacerými svetovými scénami. Kritika hovorí, že to je balet o zrodení nového človeka, čosi, čo vnímame ako balet a symfonickú báseň súčasne.

JUBILANTI

Ondrej Francisci

Životné jubileum dáva vždy príležitosť bilancovať, spomínať, hodnotiť. Skladateľ, dirigent a pedagóg Ondrej Francisci sa v týchto dňoch dožíva šesťdesiatpäť rokov. Jeho životná púť od začiatku smerovala k najmladšej generácii — deťom a im zasvätil svoju celoživotnú prácu, viedol ich ako dirigent, pre ne komponoval a všemožne rozvíjal ich hudobné cítenie. Odmenou mu boli dosiahnuté výsledky — nielen úspechy detského speváckeho zboru Čs. rozhlasu v Bratislave, ktorý založil a dlhé roky viedol, ale i ďalekosiahly vplyv prostredníctvom rozhlasových nahrávok na rozvoj amatérskej hudobnej činnosti vo všetkých kútoch našej vlasti.

Narodil sa 10. novembra 1915 v Tótkomlósi a po skončení učiteľského ústavu v Miskolci tu i pôsobil. Rozospieval detský, mužský i miešaný zbor a založil inštrumentálnu skupinu. V tomto období sa začína venovať kompozícii — úpravám ľudových piesní. V roku 1941 začal študovať kompozíciu na Hudobnej akadémii v Budapešti, pre vojnové udalosti však nemohol štúdium dokončiť. V roku 1947 prichádza na Slovensko, kde sa aktívne zapája do povojnovej výstavby — v brigáde na Trati mládeže. V Bratislave sa mu podarilo dokončiť štúdium — po trojročnom štúdiu dirigovania a skladby na bratislavskom konzervatóriu pokračuje na VŠMU u profesora Alexandra Moyzesa (špecializácia na zborovú a inštruktívnu skladbu), kde absolvoval v roku 1955.

Cennými devízami, s ktorými Ondrej Francisci vchádzal do nášho hudobného diania, boli vyzbrojenie teoretickými i praktickými vedomosťami, cieľavedomosť, ambicióznosť a uvedomenie si svojho poslania. Do Čs. rozhlasu v Bratislave nastupoval v roku 1953 najprv ako externista so zámerom založiť rozhlasový detský zbor, potom ako interný pracovník ho viedol až do roku 1978.

Skladateľ, dirigent a pedagóg — tri okruhy činností, ktoré však nemožno oddeliť, lebo sú navzájom úzko prepojené. Smerovali k jednému — deťom. Ich výchove k citu pre estetično, hodnotu umenia. Poznal ich záujmy a schopnosti, vedel, ako chápu svet okolo seba. Kompozičnou prácou sa snažil vyplniť určité medzery v piesňovej a zborovej literatúre pre deti. Nie je to ľahká úloha — písať tak, aby spievanie pochopili, aby im bolo blízke a vyjadrovalo ich svet, myšlienky, pocity. Dnes môžeme s radosťou konštatovať, že úspechy, ktoré dosiahol doma i v cudzine sú adekvátne vynaloženému úsiliu. Detský zbor Československého rozhlasu patrí medzi naše najvýznamnejšie telesá a i mnohé skladby, úpravy ľudových piesní, pochodové, príležitostné, lyrické skladby a piesňové cykly so závažným ideovým obsahom, a capella i so sprievodom hudobného nástroja či orchestra našli široké uplatnenie. Mnohé z nich boli ocenené v rôznych skladateľských súťažiach. Za svoju obetavú prácu získal Ondrej Francisci odznak Vzorný pracovník Čs. rozhlasu a Ministerstvo kultúry mu v roku 1973 udelilo titul Zaslúžilý pracovník kultúry.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

Alica Elscheková

V týchto dňoch slávi PhDr. Alica Elscheková, CSc., vedecká pracovníčka sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied okrúhle životné jubileum. Táto skutočnosť trochu prekvapila aj jej blízkych spolupracovníkov a priateľov, hoci dobre poznajú jej nacionálie, aj rozsah a zrelosť vykonanej práce; stále ju pokladajú ešte za príslušníčku mladšej generácie. To pre jej úsmevnú, optimistickú povahu, živý záujem o všetko dianie, aj zdanlivo bezstarostný postoj k času. Ona totiž na rozdiel od väčšiny päťdesiatnikov, ktorí sa ustavične s čímsi alebo kamsi ponáhľajú, akoby vždy mala času dosť: na všetko a pre každého. Na náročnú vedecko-výskumnú prácu, na svoju rodinu, na kultúru, na prácu v ZV ROH, najmä v komisii pre starostlivosť o ženy, mládež a deti, ktorej je predsedníčkou, na priateľov...

Bratislavská rodáčka (21. 11. 1930) sa už v ranom detstve zoznamovala a zbližovala s ľudovou kultúrou na prázdninových pobytoch u starých rodičov na Horehroní. Nadanie a záujem o hudbu a spev ju priviedli na štúdium klavírnej hry a spevu na Štátnom konzervatóriu, neskôr hudobnej vedy a národopisu na Filozofickej fakulte UK. Popritom bola členkou Miešaného zboru Československého rozhlasu a zborovou i sólovou speváčkou LÚČNICE. To všetko, násobené ovládaním niekoľkých cudzích jazykov a mladým nadšením pre krásu ukrytú v ľudovom umení, vytvorilo priam ideálne predpoklady, aby sa Alica Stankovičová stala úspešnou bádateľkou v oblasti hudobného folklóru. Ešte pred ukončením vysokoškolského štúdia nastúpila do Ústavu hudobnej vedy SAV najprv ako externá, od novembra 1953 ako riadna pracovníčka a pôsobí tu nepretržite dodnes (po reorganizácii sa pracovisko stalo súčasťou Umenovedného ústavu SAV). S elánom sa zapojila do terénnych výskumov, do zbierania a zapisovania ľudových piesní, v súlade s potrebami rozvíjajúceho sa vedeckého pracoviska a s vlastnými vedecko-výskumnými plánmi.

Po oblastnom prieskume a tematickom výskume najstarších piesňových vrstiev na západnom a južnom Slovensku sa sústredila na regionálne výskumy Spiša, Gemera a najnovšie Záhoria. Výsledky týchto výskumov sprístupnila v početných štúdiách, z ktorých najmä v rozsiahlejšej práci Vynášanie zimy a prinášanie leta (Gemer, Národopisné štúdie 2, 1976) uplatnila v plnej miere nielen svoje muzikologické, ale aj národopisné vzdelanie a podala vyčerpávajúci obraz tohto starobylého zvyku nielen v Gemeri, ale aj v širších celoslovenských súvislostiach.

Rozrastajúci sa archív ľudových piesní a potreba vybudovania katalógov uľahčujúcich orientáciu v množstve nazhromaždeného materiálu boli prvým podnetom pre jubilantku a jej najbližšieho spolupracovníka a manžela PhDr. Oskára Elscheka, aby hľadali čo najvhodnejší spôsob analýzy a klasifikácie, ktorý by umožnil vydelenie homogénnych žánrových, štrukturálnych a iných piesňových skupín zovšeobecnenie ich charakteristických znakov. Teoretickým a metodickým otázkam etnomuzikologickej analýzy a klasifikácie venovala potom A. Elscheková niekoľko rokov intenzívnej práce. Vychádzajúc z domáceho základu, najmä z práce prof. J. Kresánka Slovenská pieseň zo stanoviska hudobného (Bratislava 1951) a z pokrokových európskych tradícií, vypracovala niekoľko analytických systémov, zohľadňujúcich rôzne bádateľské programy, od niekoľkoznakových až po tzv. komplexný systém, zachytávajúci všetky údaje o hudobnej a čiastočne aj textovej stavbe piesní. Paralelne sa začala zaoberať aj problematikou systemizácie a klasifikácie ľudových piesní a nezľakla sa ani hľadania možností použiť pre spracovávanie dát samočinný počítač. Pod jej vedením bolo vytvorených niekoľko špeciálnych katalógov, zahrňujúcich nielen slovenské piesne, ale aj stredoeurópsky porovnávací materiál. Z oblasti analýzy a klasifikácie publikovala celý rad štúdií v našich i zahraničných odborných časopisoch a zborníkoch; tieto otázky boli aj ťažiskom jej kandidátskej dizertačnej práce (1972).

Na základe detailne analyzovaného a utriedeného celoslovenského materiálu mohla potom A. Elscheková podrobnejšie diferencovať a charakterizovať štýlové vrstvy slovenského hudobného folklóru, ako aj bližšie vymedziť oblasti slovenských hudobných nárečí. Mimoriadnu pozornosť venovala analýze a klasifikácii nestrofických piesní nielen slovenských, ale aj inonárodných, študovala rané štrukturálne formy slovanskej hudby, vokálny viachlas v Karpatoch a na Balkáne, zaujal ju princíp časovej asymetrie v slovenských ľudových piesňach. V spolupráci a spoluautorstve so svojím manželom vydala niekoľko syntetických prác o slovenskej ľudovej hudbe, redigovala zbierku slovenských ľudových piesní B. Bartóka, bola neúnavnou, obetavou organizátorkou tradičných, vysokou úrovňou sa vyznačujúcich Etnomuzikologických seminárov.

Nemohli sme tu uviesť celý okruh vedeckých záujmov A. Elschekovej, ani široký záber jej aktivít v rôznych odborných komisiách doma i v zahraničí, prednáškovú a pedagogicko-výchovnú činnosť; chceli sme aspoň v hlavných obrysoch načrtnúť profil vedeckej pracovníčky, ktorá značnou mierou prispieva k poznávaniu hodnôt našej ľudovej hudby a má nemalý podiel na tom, že slovenskú etnomuzikológiu prijímajú s uznaním a rešpektom aj v krajinách, kde sa táto vedecká disciplína začala rozvíjať oveľa skôr ako u nás.

JULIANA KOVÁČOVÁ

staccato

● **NOVÉ VÝSKUMY O HISTÓRII A SÚČASNOSTI ROBOTNÍCKYCH SPEVOKOLOV budú témou budúcej, už 10. muzikologickej konferencie v rámci cyklu „Bratislavské hudobné tradície a ich tvorcovia", ktorá sa bude venovať robotníckym spevokolom v Bratislave a na Slovensku. Predpokladá sa, že na konferencii odznejú referáty a muzikologické výsledky z posledných rokov a to nielen z oblasti Bratislavy, ale i stredného a východného Slovenska. Podľa predbežných správ venujú sa tejto problematike niektorí absolventi vysokých škôl a niektorí muzikológovia.**

● **MIKULÁŠ PONGRÁC — známy bratislavský učiteľ hudby zomrel vo veku 83 rokov. Bol ešte pamätníkom hudobného života starej Bratislavy, poznal osobne staré bratislavské rodiny, v ktorých sa pestovala hudba i posledných príslušníkov starých šľachtických rodín. Sám sa aktívne zúčastnil na rozvoji tanečnej hudby v Bratislave po roku 1918, bol výborným klarinetistom a saxofonistom. Neskôr pôsobil ako učiteľ hudby. V hudobných kruhoch ho niekedy volali „posledný bratislavský grófi".**

● **NA ZÁVER BHS navštívil Bratislavu ekonomický námestník riaditeľa n. p. Petrof, inž. J. Chalupa. Navštívil viac bratislavských inštitúcií. Sledoval zásobovanie slovenského trhu hudobnými nástrojmi a besedoval na riaditeľstve bratislavského konzervatória o možnosti budúcej spolupráce. Pri tej príležitosti sa prijal návrh na usporiadanie výstavy hudobných nástrojov v Bratislave v budúcom roku.**

● **HUDBA SOCIALISTICKEJ ČSSR (1945-75) — nová kniha vyšla práve teraz v Moskve. Zo slovenských autorov prispeli do zborníka Zdenko Nováček, Milan Adamčiak, Igor Vajda a Zdenka Bernátová. Redaktorkou tohto diela je známa znalkyňa českej a slovenskej hudby V. I. Jegorovová.**

● **KLUB FERENCA LISZTA v rámci CSEMADOKU bol slávnostne založený dňa 21. septembra 1980 v Zrkadlovej sieni bratislavského Primaciálneho paláca. Jeho cieľom bude pripomínať osobnosť maďarského skladateľa a svetoznámeho klavírneho umelca, objavovať a skúmať jeho neznáme alebo menej známe a doteraz ešte nevydané diela, oboznamovať s jeho novátorsko-umeleckým odkazom, navštevovať a usporadúvať koncerty z jeho diel, organizovať prednášky a diskusie o jeho živote a mnohostrannej činnosti.**

● **PETER MARTINČEK, žiak III. ročníka Konzervatória v Bratislave, sa zúčastnil na Medzinárodnej súťaži A. Honeggera v Paríži. Porota z 500 zaslaných diel z 30 štátov vybrala 192 diel na udelenie ceny. V tomto výbere bolo aj slákové kvarteto P. Martinčeka. Cena A. Honeggera bola udelená hudobnému skladateľovi R. Murray Schafferovi z Kanady.**

DVA KONCERTY V MIRBACHU

K bratislavskej hudobnej tradícii patriace nedeľné matinálne koncerty si získavajú čoraz väčšiu obľúbenosť, ktorá je podmienená i tým, že často prinášajú málo známe diela, ktoré sa vymykajú z periodických tradičných cyklov našich koncertných telies.

Okrem širšej verejnosti málo známych komorných a sólových skladieb umožňujú koncerty v Mirbachu kontakt mladých umelcov s bratislavským obecenstvom, čo je iste výhodné tak pre umelcov ako aj pre prijímateľov, lebo cesta mladých umelcov na bratislavské koncertné pódiá je, žiaľ, často až pridlhá.

Koncert, ktorý bol dňa 7. septembra 1980, mal príťažlivý program komorno-sólistického charakteru: **Vivaldiho áriu z oratória Juditha triumphans, dve komorné árie s obligátnymi husľami G. F. Händla, Mendelssohnove Variations Serieuses op. 54 pre klavír, Ravelovu klavírnu skladbu vo forme Habanery a záverom árie z Gounodovho Fausta ako i Rossiniho áriu Rosiny z Barbiera zo Sevilly.** V sólových úlohách sa predstavili **Kamila Vyskočilová** (soprán) a **Valéria Hrdinová** (klavír), v komorných úlohách pôsobili **Peter Zajíček** (husle) a **Mária Onderíková** (violončelo).

Prekrásne Händlove komorné árie vyzneli v kultivovanej súhre všetkých účinkujúcich. Vyskočilovej a Zajíčkovi sa podarilo plasticky rozuzliť koncertantne do seba zapletené hlasy a dať im ladný spoločný melodický oblúk.

Podanie Mendelssohnových Variácií Valériou Hrdinovou nepotešil prítomných len dramaturgiou, ale predovšetkým vynikajúcim umeleckým a klaviristickým **výkonom, čo sa prejavovalo v citlivom** štýlovom ponímaní a diferencovaní jednotlivých variácií ako súvislý tektonický celok.

Kamila Vyskočilová dosvedčila svojím výkonom perfektnú techniku, ktorú dokázala využiť v plnom rozsahu k hudobnému a virtuóznemu stvárňovaniu náročných árií.

***

Koncert dňa 21. septembra 1980 mal na programe jediné číslo: známe **Klavírne kvinteto A dur op. 114 „Pstruh" F. Schuberta v podaní Bratislavského klavírneho kvinteta — Viktora Šimčisku, Milana Teleckého, Juraja Alexandra, Antona Schöffera a Heleny Gáfforovej.**

Bol to naozaj záslužný čin programovať túto nádherne sviežu a bohatú skladbu F. Schuberta nazvanú podľa jeho vlastnej rovnomennej piesne, ktorá v tejto skladbe slúži ako téma k variáciám.

Tým, že skladba nie je napísaná pre štandardné obsadenie klavírneho kvinteta (namiesto dvoch huslí sú obsadené len jedny, okrem violončela predpísal Schubert ešte kontrabas), neobjavuje sa táto mimoriadne vydarená skladba napriek jej intonáciám prístupným širším vrstvám na koncertných pódiách. O to vrelšie bolo toto dielo prijaté obecenstvom. O úspech sa však nezaslúžilo len samotné dielo, ale v rovnakej miere všetci hráči, ktorí sprostredkovali Schubertove farbisté nápady s veľkou muzikantskou vervou a majstrovstvom.

JÁN ALBRECHT

Diplomový recitál Márie Blesákovej-Šuchovej

Dňa 26. septembra v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca ukončila diplomovým recitálom svoje štúdium na VŠMU klaviristka Mária Blesáková-Šuchová. Jej predchádzajúce úspechy a úspešné štúdium na VŠMU v triede doc. M. Starostu vzbudzovali oprávnenú zvedavosť. Spomeňme aspoň účasť na Chopinovej súťaži (ešte počas štúdia na Konzervatóriu v Žiline), kde získala III. cenu; v roku 1977 to bolo čestné uznanie v medzinárodnej kategórii Smetanovej súťaže.

Už úvodnou frázou v Andante F dur od L. v. Beethovena naznačila nepočetnému publiku, že očakávania nielenže neskláme, ale ich vysoko prevýši. V programe ďalej odzneli: Sonáta fis mol. op. 11 Roberta Schumanna, Etude pour les arpeges composés od Clauda Debussyho a na záver Metamorfózy nár. umelca Eugena Suchoňa.

Interpretácia všetkých skladieb sa vyznačovala logickou výstavbou diela, tvorivou invenciou (Schumann, Suchoň), napriek nie veľmi kvalitnému nástroju v Zrkadlovej sieni zvonivým, perlivým tónom (Beethoven) a veľkou farebnosťou (Debussy).

Predvedený program na ženu fyzicky namáhavý, predniesla s udivujúcou ľahkosťou a precíznosťou. Prezentovaným výkonom si mladá umelkyňa položila pevné základy, na ktorých je veľký predpoklad budovať pyramídu ďalších interpretačných úspechov.

B. MEDELSKÝ

KONKURZ

Riaditeľstvo Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz na miesto
dirigenta opery
v Banskej Bystrici. Vyžaduje sa ukončené vysokoškolské vzdelanie príslušného smeru alebo dlhoročná operná dirigentská prax. Prihlášky na konkurz posielajte na adresu riaditeľstva DJGT, Nábrežie Duklianskych hrdinov, Banská Bystrica do 31. januára 1981. Termín konkurzu sa oznámi uchádzačom po uzávierke prihlášok.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zást. ved. red.: Viera Lippoldová, redaktor Alfréd Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Ľubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI, 893 36 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13, 893 36 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV., 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART, úč. spol., Leningradská ul. č. 11/I., 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15
Registračné číslo: SÚTI 6/10

Jean Baptiste VUILLAUME

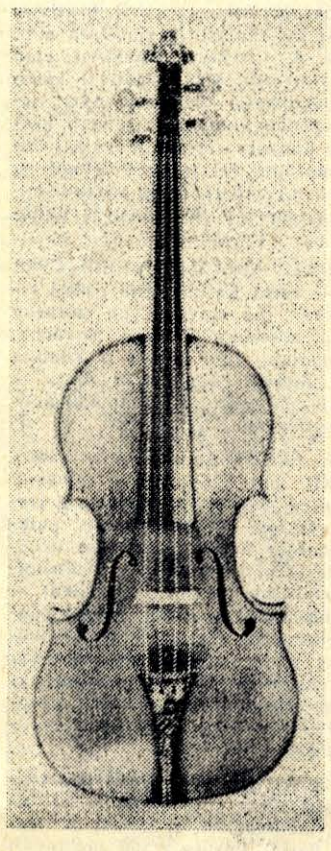
geniálny francúzsky husliar

(Dokončenie z min. čísla.)

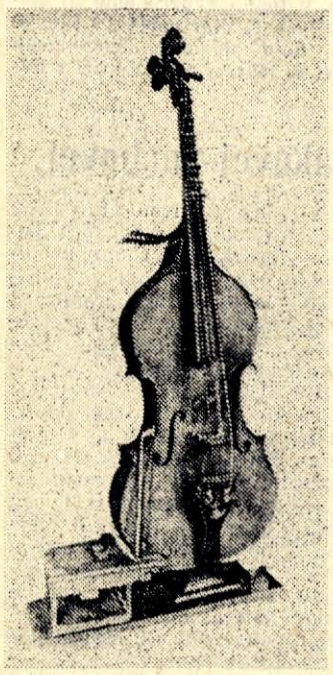
Mesiáš

Mesiášom sa nazývajú najkrajšie Stradivariho husle z roku 1716. Nástroj má jemné obrysy a vyžaruje eleganciu, ktorou bol nadšený aj slávny cremonský majster. Husle starostlivo opatroval až do svojej smrti, no nikdy na nich nehral. Spodná doska je polená, z dvoch kusov prvotriedneho javorového dreva. Model je značne plochý, ozvučené otvory sú trochu šikmejšie, luby o niečo vyššie ako zvyčajne, dĺžka rezonančnej skrine je normálna (356 mm). Oranžovočervený lak má dobré vlastnosti a je úplne zachovaný.

Po Antoniovej smrti sa stali husle vlastníctvom jeho syna Francesca, potom druhého syna Paola, ktorý ich mal do roku 1775. Predal ich grófovi Coziovi di Salabue spolu s ďalšími deviatimi Stradivariho husľami, so všetkými husľovými formami, šablónami a pracovnými nástrojmi svojho otca. Pri inventarizácii svojej zbierky r. 1808 cenil si gróf tieto



Kópia „Mesiáša" z roku 1884



Oktobas

husle na 150 louisdorov a ponechal si ich po celý život. Po jeho smrti r. 1827 ich dedičia znovu predali podomovému obchodníkovi Tarisiovi.

Tento zaujímavý človek sa narodil okolo r. 1790 pri Novare (Piemont) a pochádzal z veľmi chudobnej roľníckej rodiny. Vyučil sa za tesára a pretože mal hudobné nadanie, sám sa naučil aj hrať na husliach. Ako 20-ročný cez deň opravoval starý nábytok a večer hrával po hostinciach, pričom precestoval celé Taliansko. Neúnavne pátral po starých husliach, aj po takých, ktoré sa nachádzali v žalostnom stave. Bolo ich veľa najmä v severnom Taliansku. V tom čase nebol dopyt po starých husliach veľký, v odľahlých dedinách už vôbec nijaký, preto mu nerobilo ťažkosti robiť s priemernými novými husľami dobré výmenné obchody.

Tarisio nemal nijaké vzdelanie, no mal výborný postreh a vedel rozoznať hodnotu nástroja na prvý pohľad. Kupoval aj celkom polámané husle, z ktorých si odkladal použiteľné časti. Po ukončení každej vandrovačky prinášal celú korisť do Milána, kde spával v podkroví chudobnej nocľahárne. Časom sa vypracoval na neomylného znalca a po pätnástich rokoch bol majiteľom jedinečnej zbierky starých nástrojov, pochádzajúcich hlavne z Cremony. Aby vyťažil pokiaľ možno čo najviac, vybral z nej šestoro husieľ, samozrejme, nie najlepších, s ktorými na chrbte sa vybral peši do Paríža.

Najprv sa zastavil u husliara Aldrica, ktorý, spočiatku dezorientovaný jeho vonkajším výzorom — Tarisio vyzeral ako tulák — lacno odkúpil všetky prinesené nástroje. Aldric urobil veľkú chybu, keď posudzoval svojho návštevníka len podľa zovňajšku, pod dojmom čoho mu vyplatil len malý obnos. Tarisio bol veľmi sklamaný a rozhodol sa v budúcnosti postupovať inak. O dva mesiace prišiel do Paríža s ďalšími nástrojmi, teraz už oblečený ako zámožný muž. Nešiel iba k jednému, ale ku všetkým husliarom: Vuillaumeovi, Chanotovi, Thibautovi, Aldricovi i ďalším, lebo chcel svoje nástroje čo najlepšie predať. Takto obchodoval dlhé roky. Priniesol z Talianska vyše 1000 husieľ. Chodieval aj do Londýna a tamojší husliari sa nikdy nevedeli dočkať jeho nového príchodu.

Počas svojich obchodných ciest sa bližšie zoznámil s J. B. Vuillaumeom. Predal mu viac Guarneriho i Stradivariho husieľ a vždy spomínal jedny stradivárky, ktoré sú vraj dokonale zachované a sú „zázrakom zázrakov". Dvadsať rokov hovoril o týchto husliach, no nikdy ich nikomu neukázal, hoci ich všetci husliari túžili vidieť. Tak dostali tieto husle, tak dlho sľubované, ale nikdy neukázané, meno „Le Messie" — „Mesiáš".

V Paríži Tarisio vystupoval ako boháč, zatiaľ čo v Miláne žil v najväčšej skromnosti.

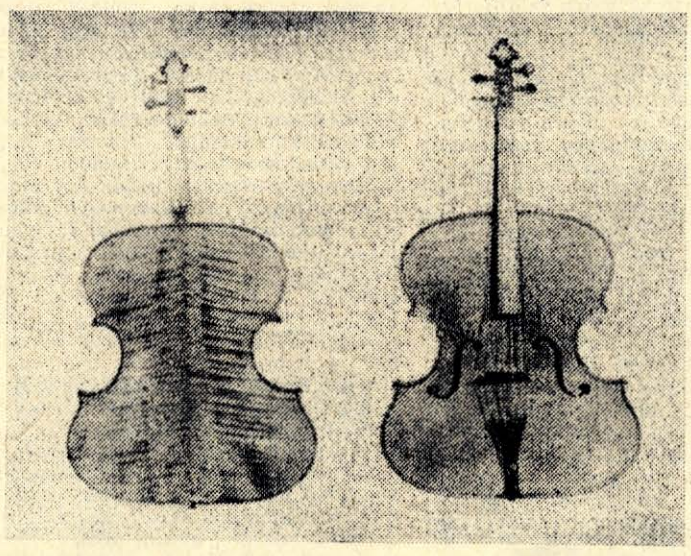
Jedného decembrového dňa r. 1854 si Tarisiovi susedia všimli, že ho už dlhší čas nevideli. Zavolali políciu, ktorá otvorila dvere násilím a našla Tarisia mŕtveho, objímajúceho v rukách dvoje huslí. Všade v izbe boli samé nástroje, viseli na strope, boli poukladané v púzdrach, ležali na dlážke. Bolo tu aj šesť čiel a jeden kontrabas. Všetko zdedili dvaja synovci, ktorí pracovali na malom Tarisiovom gazdovstve vo Fontanette. Ako jednoduchí roľníci sa márne pokúšali nástroje v Miláne predať.

O niekoľko dní, v januári 1855, sa dozvedel J. B. Vuillaume o Tarisiovej smrti. Bez váhania sa ihneď vybral s veľkým obnosom do Fontanetta, kde zastihol obidvoch synovcov pri večeri so svojimi rodinami. „Kde sú nástroje?", bola jeho prvá otázka. „V Miláne, ale šesť je tu...", znela odpoveď. V púzdrach, ležiacich na dlážke, našiel jedny stradivárky, dvoje husieľ od Guadagniniho a jedny od Carla Bergonziho. Nakoniec v jednej okovanej skrinke, ktorú dlho nevedel otvoriť, guarnerky z roku 1742 (pomenované neskoršie „Alard"), a tak dlho vysnívaného „Mesiáša".

Potom sa dali odviesť do Milána, kde v Tarisiovej izbe našli 144 husieľ, viol a violončiel, medzi nimi 24 Stradivariho husieľ. Vuillaume vytiahol peňaženku a povedal: „Mám u seba 80 000 frankov, chcete ich za celú zbierku?" Synovci neočakávali taký vysoký obnos, preto radi súhlasili a obchod bol uzavretý.

Keď sa Vuillaume vrátil do Francúzska, zarobil postupným predajom Tarisiovej zbierky obrovskú sumu.

Pravda, „Mesiáša" nikdy nebol ochotný predať. Opatroval ho v sklenenej skrinke a nedovolil nikomu, aby sa husieľ dotkol. To viedlo napokon k domnienke, že husle sú jeho vlastnou prácou. (Vuillaume totiž zhotovil viac verných kópií „Mesiáša".) Neskoršie ich



Kontraalt

otvoril a vymenil basový trámec. Vtedy napísal na vnútornú stranu vrchnej dosky:

Kúpil Tarisio od grófa Cozia di Salabue r. 1827

Kúpil Vuillaume 12. januára 1855

„Mesiáš"

Pekné Guarneriho husle z roku 1742, ktoré našiel spolu s „Mesiášom", daroval svojmu zaťovi Alardovi. Po jeho smrti r. 1888 ich venovala Alardova vdova parížskemu konzervatóriu, ktoré ich vlastní podnes.

Vuillaume požičal „Mesiáša" r. 1872 na výstavu starých nástrojov Kensingtonskému múzeu v Londýne. Husle cenili v tom čase v Anglicku na 15 000 frankov.

Na konci svojho života určil J. B. Vuillaume „Mesiášovi" čestné miesto vo svojom saló-ne v Rue Demours. Zhotovil veľkú sklenenú skrinku, do ktorej postavil troje husieľ tak, že sa dalo na ne pozerať zblízka i zo všetkých strán. Najčastejšie v nej opatroval okrem „Mesiáša" jednu amatiovskú kópiu zdobenú ornamentami s kvetinovou intarziou a jednu magginiovskú kópiu. Niekedy však postavil vedľa Mesiáša, len tak pre zábavu, dva vlastné nástroje podobného vzhľadu, aby priviedol svojich návštevníkov do rozpakov. Na obligátnu otázku: „Ktorý je pravý?", zriedkakedy dával pravdivú odpoveď, lebo medzi jeho návštevníkmi bolo veľmi málo odborníkov. Na ich ľahkovernosti sa starý pán dobre zabával.

Po Vuillaumovej smrti chcela rodina predať husle majstrovmu mladšiemu bratovi Françoisovi v Bruseli za 12 000 frankov, ten však ponuku neprijal. O dva roky neskoršie za ne ponúkol zberateľ David Laurie 25 000 frankov. Vuillaumeove dcéry, ako univerzálne dedičky, súhlasili, no napokon sa rozhodol Alard vyplatiť svoju švagrinú a nástroj opatroval až do smrti. Roku 1889 zomrela Alardova žena a dedičia predali „Mesiáša" slávnej husliarskej firme W. E. Hill and Sons v Londýne za 50 000 frankov. Hillovská rodina darovala husle Ashmoleanskému múzeu v Oxforde, kde sú vystavené podnes.

Tieto jedinečné husle natoľko fascinovali všetkých predchádzajúcich majiteľov, že len smrť ich od nich odlúčila.

Vynálezca

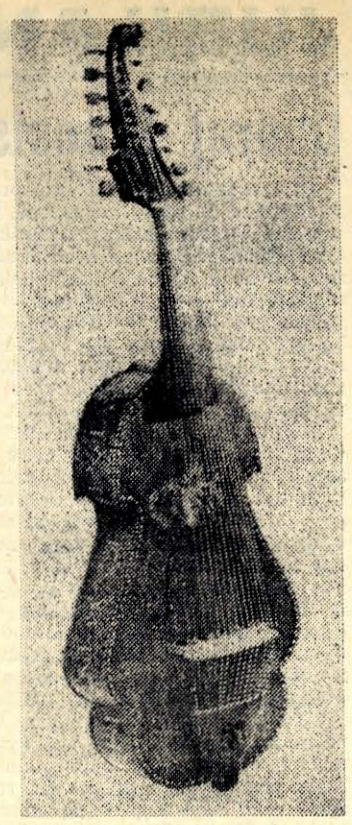
Experimentátorskej povahe slávneho francúzskeho husliara vďačíme aj za niekoľko pozoruhodných vynálezov. Bol to v prvom rade objav matematickej analýzy zákonitostí postupného stenčovania Tourtových sláčikových prútov, na základe ktorej vyrástla celá slávna tradícia francúzskeho sláčikárskeho umenia. No J. B. Vuillaume skonštruoval aj niekoľko nových hudobných nástrojov.

Oktobas bol druh obrieho kontrabasu určený pre obrovské berliozovské orchestre. Bol 3,45 m vysoký a mal tri struny ladené v kvartách a kvintách (CGC). Jeho najhlbší tón bol o terciu hlbší ako pri tradičnom kontrabase (E). Aby sa dalo hrať na takomto veľmi nástroji, Vuillaume k nemu zhotovil klapkový mechanizmus. Klapky pevne stláčali struny a vytvárali kontakt s pražcami. Umožňovali hranie celých tónov i poltónov. Klapky uvádzala do pohybu páka, ktorú dvíhala a stláčala ľavá ruka na zadnej strane krku. Pre ostatné tóny používal hráč sedem pedálov. Nedali sa na ňom hrať rýchlo za sebou rôzne tóny a musel sa preň písať zvláštny part. Mal rozsah len jednej oktávy a kvinty, no neobyčajne hutný a silný zvuk. Podľa Vuillaumeovho názoru sa mal uplatniť len v orchestroch s najmenej 500 hudobníkmi, kde mali byť zastúpené najmenej tri oktobasy.

Nástroj sa úspešne uviedol, no neujal a dnes existujú už len dva známe exempláre. Jeden sa nachádza v múzeu Národného konzervatória v Paríži a druhý, vyhotovený pôvodne pre moskovskú operu, odkiaľ sa dostal do zbierky posledného ruského cára, je vo viedenskom múzeu.

Kontraalt (Contr'alto) zhotovil Vuillaume pre parížsku výstavu. Bola to viola nového a mohutného tvaru. Husliar chcel vytvoriť pre sláčikové kvarteto nástroj, ktorý by mal krajšiu farbu zvuku. Vychádzal z názoru, že v sláčikovom kvartete zvuk violy obvyklej veľkosti takmer zaniká. Tónové zafarbenie nástroja bolo veľmi pekné, no bolo v protiklade s jej ťažkopádnym tvarom. Veľkosť nástroja nepriaznivo vplývala na hru. Korpus mal síce primeranú dĺžku 413 mm, aj dĺžka strún medzi sedielkom a kobylkou bola úmerná, no horná šírka dosák merala 292 mm, spodná 360 mm a výška lubov 50 mm. Držať nástroj pod bradou bolo vylúčené a vzdialenosť výkrojkov rezonančnej skrine neposkytovala dostatočný priestor pre hranie sláčikom. Z toho dôvodu sa nástroj čoskoro prestal používať, napriek svojej zvukovej kráse. Jeden kontraalt sa nachádza v múzeu Národného konzervatória v Paríži.

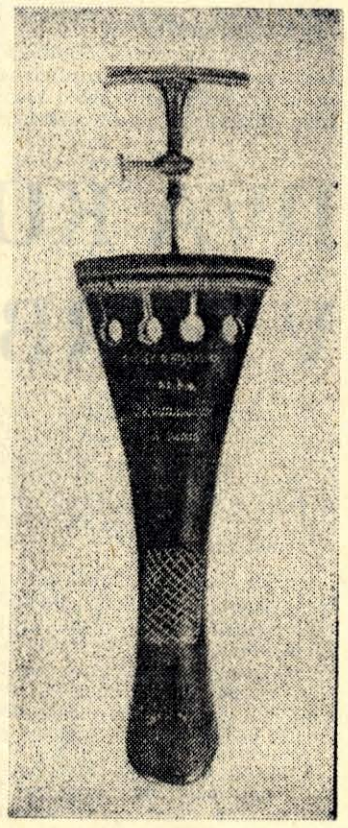
Bohatstvo nápadov privádzalo Vuillaumea k vytváraniu ďalších nástrojov. Patrí k nim krásna lýra, kópia originálu zo 17. storočia a malé husličky, známe pod menom „Jullienove husle". (Jullien bol dirigent, ktorý ich navrhol.) Boli veľmi široké, mali tie isté obrysy ako kontraalt. No dĺžka korpusu bola len 282 mm a dĺžka strún medzi sedielkom a kobylkou mala len 250 mm. Nástroj znel



Kópia lýry zo 17. storočia.

o kvartu vyššie ako obyčajné husle, čo úmerne zvyšovalo jeho rozsah. Konečne skonštruoval jednu rubebu (rebec). Všetky opísané nástroje sa nachádzajú v múzeu v Paríži.

Vuillaume vynašiel aj automatické tlmidlo — sordinku. Malo slúžiť na tlmenie zvuku husieľ bez použitia ruky pri jeho zasúvaní. Vyrobil strunník s platničkou, ktorá sa pritláčala bradou. Pod strunníkom sa nachádzala páčka s pružinou, tú pohybovala stláčaná platnička a posúvala dopredu doštičku s plsteným vankúšikom. Skrutkovým mechanizmom sa plstený vankúšik pripevnil pod kobylku, takže tlakom brady na strunník bolo možné tlmiť silu tónu. Tento dômyselný, no nie celkom dômyslený mechanizmus, tiež nedosiahol veľký úspech, lebo sa ťažko ovládal. Brada musela pri tlmení tónu neustále pritláčať strunník.



Automatické tlmidlo.

Snímky: archív autora

Na záver spomenieme ešte tri stroje, ktoré vynašiel Vuillaume, hoci sa na ne po jeho smrti zabudlo: strojové zariadenie na vyrezávanie vrchných a spodných dosiek, ktoré pracovalo s veľkou presnosťou; stroj na rezanie sláčikových prútov (odkázal ho svojmu synovcovi Sebastienovi); stroj na korigovanie hrúbky črevových strún, ktorý aj osobne vyskúšal v továrni na struny v Neapole.

MIKULÁŠ KRESÁK,
podľa najnovších zahraničných prameňov

Snímky: archív autora