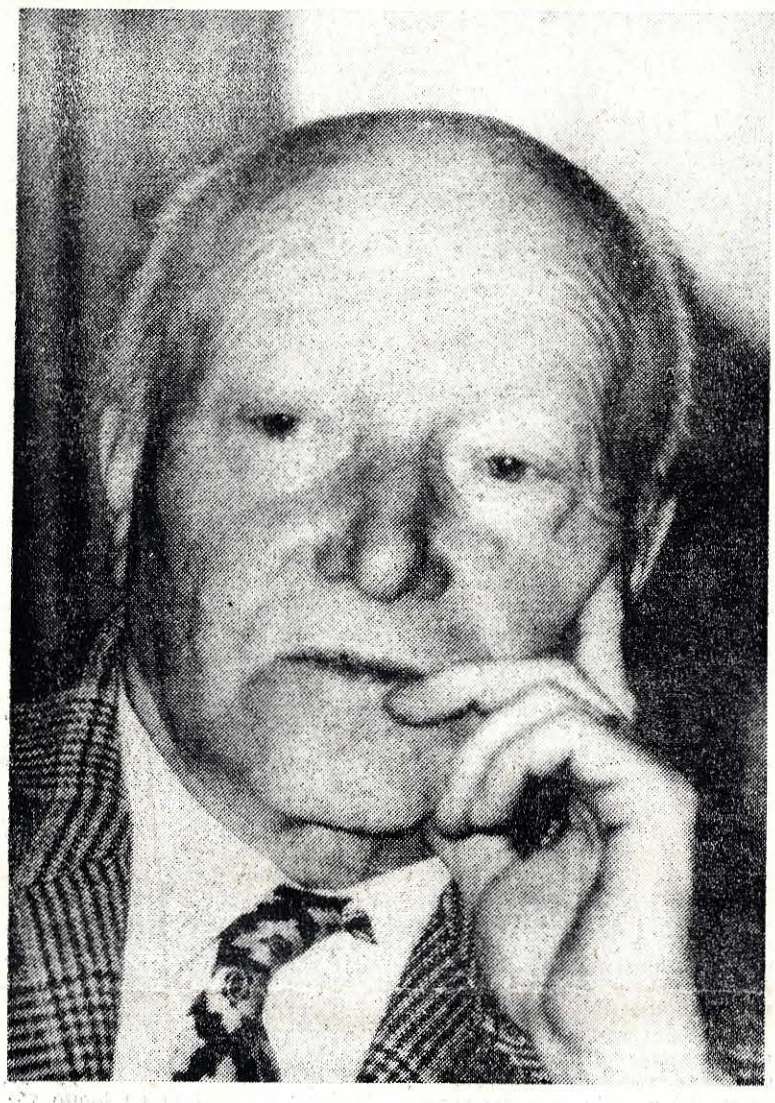
Hudobné informačné stredisko
Fučíkova 29
811 02 BRATISLAVA ČSSR

I

HUDOBNÝ ŽIVOT 81

Ročník XIII.
19. I. 1981
2,— Kčs

1



Národný umelec Andrej Očenáš, predseda Zväzu československých skladateľov, oslávil 8. januára svoje 70. narodeniny. Snímka: J. Vavro

Andrejovi Očenášovi k sedemdesiatke

Bolo to len akoby pred chvíľou, čo som sa na stránkach Slovenskej hudby prihovoril článkom Tvorba Andreja Očenáša k skladateľovej päťdesiatke a už mám opätovne milú povinnosť prihovoriť sa k sedemdesiatke dnes už národného umelca. Čas rýchlo ubehol, no u Andreja Očenáša v nijakom prípade nie naprázdno. Nemožno síce povedať, že by prišlo u neho k nejakým podstatným zlomom v štýlovej orientácii — nie je prípad Stravinského! — no nemožno ani len uvažovať o nejakom ustrnutí vo vývoji. Pri príležitosti vzácneho jubilea sa mi ponúka možnosť zamyslieť sa práve nad tým, čo nového priniesli posledných dvadsať rokov do Očenášovej tvorby.

Ukazuje sa, že Očenášove východiská a postupy sa iba vyhraňovali a rozširovali priberaním nových výrazových a technických prvkov, ale vždy v duchu jeho svojských konštánt. To nové totiž priberal cez filter svojho už vyhraneného naturelu — nepriberal čokoľvek a akokoľvek. V súvislosti s Očenášom sa potvrdzuje, že je potrebné venovať pozornosť celkovému rastu už aj osobnostných umeleckých orientácií. Zatiaľ čo sa mu spočiatku skutočnosť zračila akoby cez ľudovú rozprávkovosť a hrdinstvá typu Jerguša Lapina, sitnianskych rytierov či starých hradov, v druhej polovici päťdesiatych rokov už možno sledovať odklon z tohto sveta viac do reality a prítomnosti. Javí sa to zreteľne už v cykle 4 symfonických kantát **Proroctvá** na slová P. O. Hviezdoslava (Proroctvá, Žaloba, Oslobodená zem, O. práci všetka česť) z rokov 1949-53, kde sa stáva hrdinom sám národ, ľud, ktorý si prekliesňuje cestu k slobode a vlastnými silami si buduje lepšiu budúcnosť. V tomto duchu sa nesú aj niektoré zbory a ďalšie kantáty smerujúce k oslave nových hrdinov zrodených v Slovenskom národnom povstaní a v zápase o spravodlivejšiu spoločnosť odstraňujúcej vykorisťovanie (napr. **Radostná pieseň, Pieseň o mieri, Spev o Komunistickej strane, Môjmu pokoleniu,** 1950-59). V sedemdesiatych rokoch vyvrcholil tento vývoj vo veľkých dielach — v cykle miešaných zborov **O vlasti,** op. 48, na texty P. Koyša a predovšetkým v **Symfónii O zemi a človeku,** op. 43 s textami V. Mihálika, M. Válka a V. Majakovského, ktorá je hlbokou meditáciou nad osudmi ľudstva, nad utrpením mnohých nevinných, nad všetkými hrôzami a kataklizmami, z ktorých sa však v závere hlási oslobodzujúce východisko prostredníctvom Majakovského slov o potrebe milovať túto zem i človeka napriek všetkému złu. Búrlivá symfonická hudba predohry **Plamene mája,** op. 45 evokuje konkrétny revolučný program. Máj, s ktorým sa pôvodne spájali pocity lyrickej nehy, sa tu premieňa na máj nástupu do boja za práva pracujúcich. Z atmosféry Symfónie O zemi a človeku vyrastá aj klavírny cyklus **Zvony,** op. 44, prinášajúci obrazy zničenej obce Tokajík a utrpenia nevinných ľudí.

Podobne sa menil v posledných rokoch aj Očenášov vzťah k romantizujúcemu rustikalizmu. V roku 1957 symbolicky naznačil tento prerod tým, že suite **Ruralia slovaca,** op. 19 dal podtitul „Rozlúčka s mladosťou". V tejto skladbe, ktorá je rozlúčkou s mladosťou, s mládenecko-regrútskym „víťazstvom" sa však Očenáš zároveň prepracoval k zdravému vzťahu k rodnej zemi, k reálnemu životu v nových sociálno-spoločenských podmienkach. Konfrontovať to možno najmä v porovnaní s kantátou **Miloval som ťa,** op. 46 (z r. 1973) na básne A. Plávku. V závere kantáty zaznievajú aj slová vystihujúce tento nový očenášovský postoj: „Vidím vás prechádzať junáci nových čias, zo zeme na hviezdy, čo žijú vôkol nás. A nebo nie je tam, kam sa ty ponáhľaš, vieš, že je na zemi, tu všade vôkol nás. Prichádzam z doliny, spod Tatier zasnívaných..." Pritom práve v tejto kantáte (laudatóriu) je jedným z hlavných znakov tematizmu hudby nadväzovanie na folklórne intonácie — v porovnaní s inými skladbami z tejto doby až nápadne svojské. Radí sa k nej iba cyklus miešaných zborov O vlasti, op. 48 na texty P. Koyša.

Začiatky prerodu spadajú teda do druhej polovice päťdesiatych rokov. Zaiste to nič neuberie Očenášovi na jeho osobitosti, keď si tento prerod dáme do širších súvislostí s celkovým životným a umeleckým vývojom u nás. Rozprávková, romantizujúca a rustikalizujúca atmosféra bola u nás charakteristickou črtou myslenia v časoch prvej republiky, počas druhej svetovej vojny i po nej. V päťdesiatych rokoch sme spočiatku prežívali obzvlášť silnú vlnu ľudovosti. V druhej polovici sa však už silne a stále dôraznejšie prízvukoval kontakt s európskym a svetovým dianím. Prišli mladí, s ktorými mal Očenáš ako učiteľ bezprostredný kontakt a tak nie je prekvapujúce, že sa tieto vonkajšie podmienky a vplyvy odrazili aj v jeho tvorbe. Pritom je však zaujímavé sledovať, ako si z nich Očenáš vyberal. Aj k nám prenikol silný náraz dodekafónie serializmu, postwebernizmu. Z tohto všetkého si však Očenáš neosvojil nič, celkom cudzia mu ostala dokonca aj pozdnoromantická harmónia bohatá na chromatické a enharmonické modulácie. Očenáš nemoduluje veľa, u neho dochádza skôr k rôznym premenám rodu (transgeneráciám) za pomoci rozmanitého výberu z chromatickej stupnice. Takto si zachováva pomerne pevnú tonalizáciu tým, že krúži okolo stabilnejších tónov, i keď už nielen v diatonickom, ale i chromatickom materiáli (pekným príkladom je prvá časť Symfónie O zemi a človeku); inokedy si zachováva centralizáciu pomocou ostinátnych návratov melodických modelov. Rozchod s novoromantickou harmóniou je najviac badateľný v tom, že sa mu súzvuky z veľkej časti koordinujú pod vplyvom melodiky a nemajú teda význam funkčný, ale skôr sonoristický. K akordom vedú čiastočne aj heterofonické postupy hlasov, no ešte viac spomínané ostináta, ktoré koketujú s burdonovou technikou niekedy dokonca až ľudovo-muzikantského charakteru.

Vplyvom revolučných námetov (hlavne v Plameňoch mája), sa Očenášova hudba obo-

(Pokračovanie na 3. str.)

Hovoríme s riaditeľom Odboru umenia MK SSR Jozefom Kotom

Slovo do nového roku

Redakcia Hudobného života požiadala riaditeľa Odboru umenia MK SSR Jozefa Kota o novoročný rozhovor. Jeho obsah iste spresní mnohé úvahy nad estetickými problémami a podporí estetické myslenie v umeleckých zväzoch.

Čo považujete za hlavné poznatky z minulého roka v oblasti nášho umenia?

— Aj v uplynulom roku sa ďalej rozvíjali pozitívne trendy v jednotlivých oblastiach umenia. Najvýznamnejším poznatkom z tohto dynamického procesu je rozvoj povodnej tvorby. Tento rozvoj prináša nielen nepretržitý kvalitatívny rast — prichádzajú nové diela i noví tvorcovia — ale v určitých umeleckých disciplínach i jednoznačný nástup novej kvality. Mám na mysli napr. úspechy slovenskej prózy, ktorá sa vzopäla k významným projektom, ktoré odzrkadľujú genézu našej súčasnej spoločnosti. Ešte vždy nám však chýbajú diela, ktoré by priamo začierali — aj tematicky — do súčasných spoločenských problémov. Aj dramatické plány slovenských divadiel na túto sezónu napovedajú, že sa stretneme s novými dielami, inšpirovanými 60. výročím vzniku KSČ i nadchádzajúcimi rokovaniami našich straníckych orgánov.

Pravdaže, nemožno nepovedať, že v niektorých umeleckých disciplínach pretrvávajú problémy; mám na mysli podceňovanie ideovo-estetických nárokov už pri programovaní tvorby, sklon k rutinérstvu, remeselnosti, ale aj podceňovanie faktu, že umelecké dielo začína iba vtedy žiť svojím umeleckým životom, keď sa dostáva do spoločenského obehu. Nemôže nás uspokojiť isté prešľapovanie výtvarnej tvorby, najmä v jej komorných prejavoch, malá komunikatívnosť časti hudobnej produkcie i jednostranný pohľad niektorých filmov na našu prítomnosť. Na tieto problémy upozornilo aj 15. zasadnutie ÚV KSČ a zasadnutie ÚV KSS k ideologickým otázkam. Znova sa vynára otázka náročnej a zásadovej práce umeleckej kritiky, ktorá by mala triediť vytvorené hodnoty a určovať trasu budúceho umeleckého rozvoja. Táto nezameniteľná funkcia umeleckej kritiky má svoj osobitný význam práve v období zostreného ideologického boja, keď naša umelecká tvorba, najmä nastupujúcej generácie, je ovplyvňovaná tendenciami buržoázneho umenia. Vývin umeleckej tvorby v 60. rokoch je však dostatočným poučením, aby sa nepodceňoval ideologický aspekt tvorby a aby sme umeleckú tvorbu presadzovali v nerozlučnej jednote jej umeleckých a ideových kvalít.

Hovoríme všade o kvalite. Ako si tieto nové náročnejšie trendy predstavujete v umení?

— Spomenul som už potrebu dialektickej jednoty umeleckých a ideových kvalít. To znamená, že nemôže byť umeleckým dielo, ktoré rezignuje na svoj vzťah k spoločnosti, ktoré sa nezamýšľa nad problémami súčasného spoločenského vedomia a ktoré sa nepokúša ovplyvniť spoločenský vývin. Obdobne však nemôže byť ideovým dielo, ktoré napriek tvorcovmu zámeru neznásobuje svoje poznanie špecifickými prostriedkami umeleckého výrazu a ktoré nie je pretavené talentom a osobnosťou svojho tvorcu. Nová kvalita v umení úzko súvisí s kvalitou osobnosti tvorcu. Súčasný umelec nemôže byť ľahostajný voči tomu, čo sa deje v jeho okolí, nemôže si neuvedomovať, že je súčasťou dejinného zápasu síl pokroku a reakcie. Jeho dielo, obrazne povedané, je na bojisku a nie v úkryte z estetického pancieru. Preto aj do budúcnosti ostáva ako jedna zo základných úloh umeleckých zväzov ich politicko-výchovná práca, boj za vedomie tvorivého frontu, osobitne mladej umeleckej generácie, i boj za náročné ideovo-estetické kritériá a občiansku angažovanosť umelca. Preto si v súčasnom období ešte nástojčivejšie uvedomujeme funkciu umenia v spoločnosti a jej súlad s vedecko-technickým rozvojom. Umenie by malo prestupovať všetky druhy ľudskej aktivity práve svojím apelom na morálnu stránku vecí. Malo by urýchľovať ďalší rozvoj spoločnosti. To predpokladá, že si umenie práve svojou novou kvalitou získa prirodzenú spoločenskú autoritu a stane sa nerozlučným súputníkom i pri riešení náročných hospodárskych, vedecko-technických, spoločenských a morálnych problémov.

Čo z toho špecificky vyplýva pre oblasť hudby?

— V súčasnosti sa vypracovala výhľadová koncepcia ďalšieho rozvoja hudobnej kultúry v SSR na najbližšie päťročné obdobie. Jej základným východiskom je skutočnosť, že aj v oblasti hudobnej kultúry z extenzívneho rozvoja treba prejsť k prehĺbeniu jej spoločenskej funkcie. Z tohto vyplývajú náročné úlohy najmä pre tvorcov, ktorí si musia uvedomiť, že základným cieľom hudobnej kultúry je jej spoločenské pôsobenie. Inými slovami, ak chceme presadzovať demokratizáciu hudobného života, nová tvorba musí znieť v takých podobách, ktoré by mali likvidovať mýtus o tzv. nezrozumiteľnosti vážnej hudby. Rovnako náročné úlohy stoja však i pred organizátormi hudobného života. Uskutočňovanie hudobných podujatí budeme musieť chápať nielen ako koncertnú činnosť, ale ako významnú kultúrno-výchovnú činnosť. Z toho sa ukazuje potreba vypracovať ucelený systém estetickej výchovy, ktorá by mala vytvoriť predpoklady na to, **aby aj náročné formy hudobnej kultúry sa stali významným spoločenským činiteľom.**

staccato

● ŽILINSKÉ KONZERVATÓRIUM usporiadalo v novembri a decembri m. r. niekoľko podujatí v rámci Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva. Na Družobnom koncerte poslucháčov Konzervatórií v Ostrave, Kroměříži a Žiline predstavili sa vo Veľkej sále Domu odborov v Žiline (13. XI.) najlepší žiaci jednotlivých škôl, ktorí predniesli bohatý program zostavený zväčša z diel našich, ruských a sovietskych skladateľov. V programe vystúpili tiež žiaci baletného oddelenia ostravského konzervatória. Na podujatí v Malej sále Domu odborov (8. XII.) odznel pestrý program zostavený zo skladieb pre lesný roh, gitaru, husle, klavír a spev. V podaní žiakov a pedagógov žilinského konzervatória (J. Jánoška, J. Valta, J. Labant, M. Valent, E. Pittnerová, J. Hollý, A. Kubíček, M. Fiabáne) odzneli skladby L. v. Beethovena, V. Kučeru, J. Kubelíka, E. Suchoňa a T. Andrašovana. **(K. Cenková)**

● HUDBA PRE VŠETKÝCH — pod týmto názvom usporiadal 28. XI. 1980 hudobný odbor Ľudovej školy umenia v Martine v spolupráci so ZRPŠ koncert učiteľov v ZK ROH Vrútky. Po úvodnom slove riaditeľa školy Emila Zibolena odzneli v podaní učiteľov školy K. Lapšanskej (spev), K. Kočálkovej, M. Rištičovej, E. Škovránkovej, V. Vasiljevovej (klavír), B. Pavlíka ml. (husle) diela našich i svetových skladateľov. Program doplnili pohostinským vystúpením J. Tomka (flauta), M. Bathová a dr. M. Novák (ako klavírne trio) a poslucháči Konzervatória v Žiline, externe vyučujúci na ĽŠU v Martine — bývalí žiaci školy S. Hybela (klarinet), M. Pavlík (viola), G. Pavlík (violončelo) a K. Žukovičová (akordeón).

● III. KRAJSKÁ PREHLIADKA KOMORNÝCH SÚBOROV sa uskutočnila v dňoch 29.—30. novembra 1980 v Humennom. Na podujatí, opakujúcom sa každé dva roky, vystúpili zväčša tie súbory, ktoré sa na podujatí predstavili už na dvoch predchádzajúcich ročníkoch. Porota pod vedením prof. Jána Praganta z bratislavského konzervatória konštatovala stúpajúcu interpretačnú úroveň, cieľavedomejšie zameranú dramaturgiu i vznik nových netradičných súborov. Porota rozdelila ceny a diplomy usporiadateľov (Krajský národný výbor a Krajské osvetové stredisko v Košiciach) nasledovne: cenu a diplom za najlepšie predvedenie súčasnej slovenskej skladby získal Mládežnícky sláčikový orchester pri MV SZM v Košiciach (umelecký vedúci Artem Podhájeczký), cenu a diplom za dramaturgiu a najlepší umelecký prejav získal Komorný orchester učiteľov ĽŠU Košice (umelecký vedúci Kornel Gábor). Komorný orchester Konzervatória v Košiciach (umelecký vedúci Roman Skřepek) získal cenu za najlepšiu štýlovú interpretáciu programu. Ceny a diplomy za rozvoj komornej hudby získali Komorné duo ĽŠU Košice (Kováčska ul.) a Komorné združenie pri KaSS v Michalovciach. Súčasťou prehliadky bol i odborný seminár pre vedúcich a členov súborov, na ktorom odzneli zo strany členov poroty i súborov mnohé podnetné návrhy na zlepšenie úrovne tohto druhu ZUČ. Na večernom galakoncerte predstavili sa odmenené súbory s najúspešnejšie interpretovanými skladbami a ako hosť vystúpilo s veľkým úspechom Košické kvarteto (L. Janáček: II. sláčikové kvarteto). **(E. Gombitová)**

● KRUH MLADÝCH KONCERTNÝCH UMELCOV pri Zväze slovenských skladateľov uskutočnil v Bratislave dva interpretačné semináre: 28. XI. 1980 o organovej tvorbe Jána Zimmera (Prelúdium a dvojitá fúga cis mol, Fantázia a toccata, Concerto in D, Sonáta pre organ-jednočasťová) a 3. XII. 1980 o husľovej tvorbe Jozefa Malovca (Poéma pre sólové husle, Canto di speranza, Melancholická romanca pre husle a klavír). Účinkovali Anna Zúriková (organ), Peter Michalica, Jindřich Pazdera (husle), Elena Michalicová a Cyril Dianovský (klavír).

● SPOMIENKOVÝ KONCERT k 70. výročiu nedožitých narodenín významného slovenského hudobného pedagóga Ladislava Hrdinu, nositeľa titulu Za vynikajúcu prácu usporiadali 1. XII. 1980 Slovenská hudobná spoločnosť, odbočka Bratislava a ľudové školy umenia v Bratislave. Po úvodnom slove Antona Belana, ústredného inšpektora MŠ SSR, odzneli v podaní žiakov bratislavských ľudových škôl umenia skladby M. Vileca, L. Holoubka, E. Jankó, O. Francisciho, I. Paríka, V. Figuša-Bystrého, D. Kardoša, J. Kowalského, M. Schneidra-Trnavského a A. Dvořáka.

● SPOMIENKOVÝ VEČER NA DMITRIJA ŠOSTAKOVIČA pri príležitosti 5. výročia jeho úmrtia usporiadali 4. decembra 1980 v koncertnej sieni košického konzervatória Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov a Konzervatórium v Košiciach. Po úvodnom slove Ing. Márie Potemrovej zahralo Košické kvarteto 8. sláčikové kvarteto c mol, op. 110 a Jozef Kýška s prof. Pavlom Novotným skladateľovu Labutiu pieseň — Sonátu pre violu a klavír, op. 147. **(R. S.)**

● PREHLIADKU MLADÝCH SLOVENSKÝCH ORGANISTOV usporiadali v dňoch 8.—12. XII. 1980 Konzervatórium v Bratislave a Čs. umelecká agentúra Slovkoncert. V organovej sieni bratislavského konzervatória predstavili sa polorecitálmi Peter Naščák, Martin Hanzel (Konzervatórium Bratislava), Beáta Becherová, Zlatica Rebová (Konzervatórium Košice), Katarína Hanzelová, Imrich Szabó (VŠMU Bratislava), Mária Frkalová (JAMU Brno), a nedávni absolventi VŠMU — Zuzana Okresová, Zlatica Suchánková a Ján Vladimír Michalko.

● OZVENA — Spevácky zbor slovenských učiteliek (dir. Elena Kováčová-Šarayová) usporiadala 13. XII. 1980 v Zrkadlovej sieni ÚDPMKG v Bratislave v spolupráci s Pěveckým združením pražských učiteliek (dir. Jiří Vyskočil) zborový koncert, na ktorom odzneli diela starých i súčasných skladateľov.

● SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER s umeleckým vedúcim zaslúžilým umelcom B. Warchalom vystupoval v dňoch 5.—21. XII. 1980 s veľkým úspechom na Dňoch čs. kultúry v NSR. Na programe svojich koncertov (9) mali warchalovci diela J. Haydna, A. Vivaldiho, G. F. Händla, A. Corelliho, G. Torelliho, W. A. Mozarta, J. S. Bacha, F. Schuberta, A. Dvořáka a B. Bartóka. Dva razy vystúpil s orchestrom i huslista Václav Hudeček (J. S. Bach: Dvojkoncert).

● ONDREJ LENÁRD, šéfdirigent Symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave hosťoval v decembri m. r. v ZSSR. So Symfonickým orchestrom Leningradskej filharmónie (8.—9. XII.) predviedol Šostakovičov Husľový koncert so sólistkou L. Isakadzeovou a Dvořákovu VIII. symfóniu, v Moskve (16. XII.) so Štátnym symfonickým orchestrom ZSSR predviedol opäť Šostakovičov Husľový koncert s tou istou sólistkou a Dvořákovu IX. symfóniu. Vystúpenia nášho dirigenta sa stretli s mimoriadne vrelým prijatím zo strany oboch orchestrov, obecenstva a kritiky.

XII. kongres Asociácie európskych konzervatórií v Kolíne

Nová budova Vysokej školy v Kolíne, v ktorej sa konal kongres Asociácie.

Každé dva roky sa stretávajú riaditelia a rektori Asociácie európskych konzervatórií, akadémií a vysokých hudobných škôl, aby diskutovali na vopred určenú tému, vymenili si najnovšie skúsenosti a posúdili mnohé spoločné problémy. Pre tento kongres sa stanovili dve témy, ktoré sa snažili objasniť dva ústredné referáty: **„Profesionálne umelecké školy a ich uplatnenie v živote“** a **„Hudba v masmédiách — z hľadiska prípravy kvalifikovaných odborníkov“**. Oba referáty vychádzali zo skúseností, popisovali či rozoberali funkciu umeleckých škôl v jednotlivých krajinách, hodnotili úroveň vyučovacieho procesu, uplatnenie absolventov, kontakty škôl s praktickým životom a modernými potrebami spoločnosti. Mnohé poznatky z referátov zostali na úrovni dobrých informácií, viaceré (najmä západné) naznačili niektoré krízové situácie v kapitalistických štátoch, ktoré ovplyvňujú rozvoj umeleckého školstva (predimenzovanosť niektorých odborov, invázia zahraničných umelcov do niektorých štátov a pod.). Ukazuje sa, že celé hudobné školstvo má ešte veľké rezervy a treba v ňom ešte všeličo doriešiť (príprava niektorých nových profesií, hudobných režisérov, rozhlasových a televíznych hudobných redaktorov, hudobných kritikov a pod.).

Takmer každá škola cíti potrebu nových vývojových krokov; rieši to podľa svojich možností a dosahuje určité pozitívne výsledky. Náš systém výchovy hudobných režisérov v dvojročnom pomaturitnom cykle sa ukazuje ako jeden z prijateľných. Diskusie sa rozvinuli najmä okolo zavedenia nových predmetov, ktoré si vyžaduje priamo život (hudobná akustika, kompletné bicie nástroje, stavba a údržba hudobných nástrojov, výber z folklóru a pod.). Prítomní účastníci sa zhodli v tom, že moderné požiadavky života si aj vyžadujú mnohé nové riešenia a navrhli školám, aby sa týmito otázkami zaoberali. Tieto podnety sa napokon rozviedli v práci jednotlivých sekcií. Reprezentanti európskeho hudobného školstva hovorili v sekciách oveľa voľnejšie, pričom by som rád upozornil na to, že niektoré problémy západného umeleckého školstva sú nám cudzie (napr. nejednotné tituly absolventov, pod koho kompetenciu majú spadať školy a pod.). Cenné boli tie vystúpenia, ktoré znova akcentovali obrovskú funkciu hudby v súčasnom živote, jej možnosť vplývať na mierové usporiadanie sveta a jej internacionálnu schopnosť ľahkého prenosu cez hranice štátov. Najvýstižnejšie to formuloval hostiteľ — kolínsky rektor F. Müller-Heuser.

Oba referáty zamerané k úlohám hudby v rozhlase a televízii sa venovali praktickým otázkam, ako sú napr. počet vysielaných hodín hudby, zastúpenie hudby v celkovej štruktúre, zastúpenie jednotlivých žánrov, kvalifikovanosť redaktorov, niektoré extrémne prúdy vo svetovej hudbe, zvyšovanie honorárov umelcov, najmä umeleckých prominentov, niektoré otázky autorských práv, výmena hudobných materiálov a tiež hudbe, ako mimoriadnej komunikácii medzi národmi. V diskusii sa niektoré námety rozvíjali prevažne z hľadiska otázky čo robiť na umeleckých školách, aby sa prehĺbila väzba medzi týmito inštitúciami a školami. Ani jedna škola však doteraz nemá vybudovaný systém špecializovanej a fundovanej prípravy odborníkov pre televíziu a rozhlas. Výmena skúseností potvrdila, že sa už všeličo urobilo, ale že pretrvávajú ešte mnohé rôzne nedostatky.

Vo voľnej diskusii si vymenilo názory takmer 100 oficiálnych účastníkov kongresu. Ukázalo sa, že mnohé vyspelé štáty znova zvýšili dôraz na vyučovanie intonácie a kultiváciu hudobnej predstavivosti. Už tretí raz som počul na tejto pôde silné volanie po rozvíjaní hudobnej predstavivosti. Je to podľa názoru viacerých účastníkov — vedľa hlavného predmetu — najdôležitejší predmet na umeleckých školách. Súhlasím s týmto názorom, nakoľko moderné partitúry — a rozvoj modernej hudobnej kultúry vôbec — si vyžaduje, aby mal každý budúci umelec či pedagóg veľmi vyvinutý svoj vnútorný hudobný svet, pohotovo čítal notový zápis, cítil ho v znejúcej podobe a nemal problémy s intervalovými štruktúrami. Preto sa na viacerých špičkových školách kladie dôraz na tento predmet, obsadzuje sa autoritami a prísne sa kontroluje, ako sa vyvíja hudobná predstavivosť a cítenie študentov.

V rámci kongresu sme vypočuli orchestrálny koncert poslucháčov kolínskej Vysokej hudobnej školy (dosť priemernej úrovne) a v miestnej opere skvelé predstavenie Pendereckého „Diablov z Loudonu“. Táto moderná opera, ktorá pred časom vyvolala značný rozruch, prezentuje na javisku kritiku cirkvi v dobe vrcholného stredoveku. Penderecki tu používa všetky hudobné prostriedky, ktoré poznáme z jeho tvorby (zaujímavo štylizované šepoty, veľmi kultivované plačky i rôzne skĺbené slabiky, vyjadrujúce akúsi tieseň a pochybnosti).

XII. kongres Asociácie európskych konzervatórií splnil to, čo sa od neho očakávalo: ujasnil viaceré vytypizované problémy, dal účastníkom nové impulzy, konfrontoval viaceré názory, naznačil možné riešenia zavedenia nových predmetov a znova umožnil stovke vedúcich funkcionárov európskeho školstva stretnúť sa na tomto významnom odbornom i spoločenskom podujatí.

ZDENKO NOVÁČEK

Kto sú priatelia organa?

(Na okraj II. celoštátnej súťaže mladých organistov v Opave 24.—30. XI. 1980.)

Že organ je na poprednom mieste v rebríčku obľuby hudobných nástrojov, je všeobecne známe. Jozef Šamko vo svojej knihe „Hudba a hudobnosť v spoločnosti“ zistil, že hneď na treťom — za akordeónom a klavírom. Aj to, že návštevnosť na organových recitáloch prevyšuje iné a že gramoplatne s organovou hudbou sa najlepšie predávajú, hovorí výraznou rečou. Keď sa ma novinári pýtajú, v čom tkvie rastúca obľuba organa, viem, myslím, dosť konkrétne odpovedať. Ale najväčšie potešenie, najhlbší dojem o pôsobení organa a prekvapujúce poznanie o význame, spoločenskej hodnote a umeleckej sile organového amaterizmu som získal na opavskej súťaži! V prvej kategórii (amatérov) nastúpilo 23 mladých, zanietených priateľov organa, ktorí sa tomuto nástroju venujú popri normálnej, plnej a vyčerpávajúcej činnosti. Kto to boli? Študenti techniky, učiteľka, učeň odborného učilišťa ČSAD, programátorka, gymnazisti, fotografka, poslucháči lekárskych fakúlt, 13-ročný žiak ZDŠ, kontrabasistka, chemička — ľudia reprezentujúci celé spektrum občianskych povolaní, ktorí sa organu venujú síce okrajovo, avšak natoľko intenzívne, že ich výkony sú imponujúce, vo svojich špičkách merateľné s profesionálmi. Netreba si ich mýliť so samoukmi či „náturistami“; učili sa, alebo navštevujú ľudové školy umenia, ľudové konzervatóriá a hrajú normálny koncertný repertoár!

Zámer vypisovateľov a usporiadateľov súťaže, odboru kultúry Severomoravského KNV, MsNV v Opave a Ľudového konzervatória v Ostrave, ako i odborového podniku Čs. hudební nástroje v Hradci Králové bol ďaleko vyšší než iba podporovať záujmovú činnosť — vyplýva z aktuálnych, ba naliehavých spoločenských potrieb Zborov pre občianske záležitosti. V stovkách obradných siení po celej ČSSR sa týždenne konajú tisíce slávnostných aktov, ale iba v malom počte so zapojením kvalifikovaných hudobníkov. V snahe zvýšiť umeleckú úroveň týchto podujatí a zaangažovať do tejto činnosti aj schopných amatérov dosiahol už Severomoravský kraj úspechy a môže byť vzorom ostatným. Na druhej strane sa preukázalo opodstatnenie vyučovať organ aj na základnom stupni škôl, už aj vzhľadom na spomínané potreby. Do budúcna plánujú súťaž rozšíriť aj o skladateľskú zložku, s úmyslom získať vhodné skladby.

Víťazkou prvej kategórie sa stala **Michaela Schindlerová** z Olomouca, poslucháčka Lekárskej fakulty. Ona, ako i nositelia ďalších cien, sa prezentovali umelecky hodnotnými výkonmi vysokej úrovne.

V druhej kategórii súťažili poslucháči konzervatórií. Hoci sa na súťaž dostavili zo Slovenska, žiaľ, iba poslucháči bratislavského konzervatória, dosiahli pozoruhodný úspech. **Martin Hanzel**, poslucháč V. ročníka sa umiestnil na prvom mieste, vďaka muzikantsky perfektnému výkonu v oboch kolách. Získal aj cenu ČHF za najlepšiu interpretáciu českej hudby. Ďalší Bratislavčan **Peter Naščák** z III. ročníka získal čestné uznanie I. stupňa. Druhé a tretie miesto obsadili poslucháči brnenského konzervatória **Věra Trojanová** a **Ivo Bartoš**, obaja veľmi perspektívni, vyspelí hráči.

Pozitívny prínos opavskej súťaže, ktorá už ostane stálym, bienálnym podujatím, by mal konečne prelomiť ľady aj na Slovensku. Medzi účastníkmi prvej kategórie boli iba traja zo Slovenska. Nie div, lebo organ — oproti desiatkam škôl v českých krajoch — sa u nás učí iba na ĽŠU v Petržalke, aj to za nepriaznivých okolností vybavenia. Žilinskému konzervatóriu zatiaľ chýba organové oddelenie a tiež počty smerných čísiel pre prijímanie študentov na organ sú u nás nižšie než v českých krajoch. Prečo vlastne? Skutočnosť, že máme na Slovensku pekný počet mladých organistov — koncertných umelcov reprezentatívnej úrovne, nám nesmie zastrieť fakt, že úroveň ľudí (nemôžem ich nazvať organistami), ktorí účinkujú pri občianskych obradoch, je najčastejšie žalostná, hlboko pod úrovňou v iných krajinách a tiež v nepomere k tomu, koľko pozornosti a prostriedkov vynakladáme na celkové vyznenie týchto podujatí. O ideovom dopade zanášania cudzích prvkov a repertoáru do občianskych aktov ani nehovoriac.

Tu sa otvára široké a spoločensky vďačné pole pôsobnosti pre absolventov organových odborov konzervatórií, aj škôl nižšieho typu. Úlohy sú tak aktuálne, že dali vznik opavskej súťaži, ktorá sa po celý čas trvania tešila pozornosti verejnosti i vedúcich predstaviteľov kraja a mesta. O dva roky by som rád napísal, že mala kladný vplyv aj na slovenských organistov, učiteľov, riaditeľov a predstaviteľov Zborov pre občianske záležitosti. Veľmi si to prajem.

FERDINAND KLINDA

Branislav Kriška – režisér decentnej krásy

Branislav Kriška sa zaradil medzi päťdesiatnikov 7. januára tohto roku. Pochádza z Tisovca, kde na tamojšom gymnáziu zmaturoval. V rokoch 1950-54 študoval operný režiu na brnenskej JAMU u J. F. Munclingera a O. Zítka. V období 1954—1965 bol režisérom opery a operety Štátneho divadla v Košiciach (od roku 1962 aj ich dramaturgom), od r. 1966 je režisérom Opery SND (v rokoch 1966—1971 bol tiež jej dramaturgom, od roku 1972 zastáva post šéfrežiséra).

Kriška za 26 rokov pôsobenia na našich, a občas i zahraničných javiskách, naštudoval 88 predstavení — z toho 10 operetných a 2 činoherné. Ťažisko jeho práce je v stvárňovaní opier. Hoci sa ustavične vyvíja, predsa v jeho tvorbe možno pozorovať niekoľko konštantných čŕt.

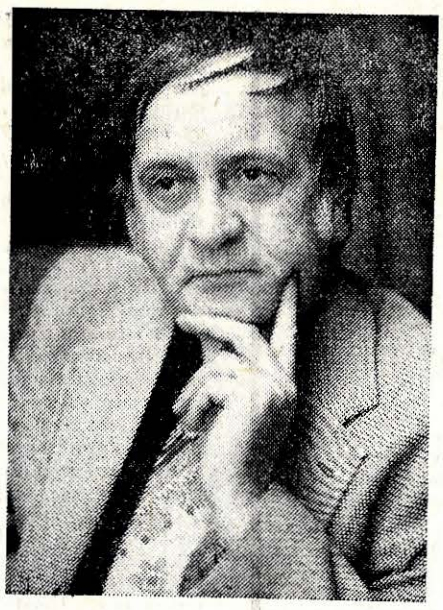
Na prvom mieste je to neomylný cit pre hodnotu príslušného diela a z neho vychádzajúci inscenačný prístup — pieta, rešpektovanie partitúry a dramaturgie, ak ide o výtvor nespornej úrovne, alebo jeho dramaturgická a neraz i libretistická úprava, ak ide o problematický, nezrelý či zastaralý výtvor (v prípade vhodnosti i vyslovená parodizácia). Ak inscenuje viac razy ten istý titul, vždy ho vizualizuje inak — bez toho, aby staval do popredia seba; pokorne, ale zároveň hľadačsky slúži dielu. Zásadne tvorí v teame osvedčených spolupracovníkov (i keď v odôvodnených prípadoch občas sa meniacich) — ide mu o čo najadekvátnejšie stanovenie základnej polohy predstavenia a potom o jej realizáciu vo vzájomnej inšpiratívnej spolupráci všetkých zúčastnených. Pritom vytvára pomerne široký priestor pre hercov-spevákov; neraz vyslovene podnecuje odlišné stvárnenia alternantov bez toho, že by narušil celostné smerovanie inscenácie.

Kriškove réžie sa vyznačujú ďalej citom pre mieru výrazových prostriedkov vhodných pre stvárnenie príslušného diela, bohatou nápaditosťou, ale i selektívnosťou, spojením fantazijnosti s racionálnou kontrolou. Jubilant sústavne sleduje všetko hodnotné, čo prináša rozvoj dramatického umenia v opere, činohre, hudobno-zábavnom divadle, balete, v malých javiskových formách, filme, televízii — i v ostatných umeleckých žánroch (v hudbe nedramatickej, literatúre, architektúre a maliarstve). Má zvlášť vytríbený výtvarný vkus — odtiaľ plynie sugestívnosť mnohých jeho inscenácií vrátane majstrovského využívania svetla. Neraz vyzdvihuje farbu na významotvorného činiteľa. Celkove prevláda v jeho ponímaní kolorov zmysel pre pastel do tej miery, že ho možno nazvať „majstrom decentnej krásy" (Terézia Ursínyová).

Kriška je i skúseným psychológom. To sa prejavuje vo výsledkoch jeho práce nielen so sólistami, ale i členmi zboru a niekedy i komparzu, no najviac v tom, ako dokáže aktivizovať a zároveň zdisciplinovať detských a mládežníckych hercov. Nielenže ich používa tam, kde si to žiada predloha, ale i tam, kde to síce nie je predpísané — ale možné a funkčné.

Pri všetkej rozmanitosti jubilantových réžií — podmienenej i samotnými dielami — možno v jeho doterajšej tvorbe vystopovať štyri vedúce línie:

1. Štylizovaný poetický realizmus. Do tohto prúdu patria napr. Kriškove košické stvárnenia Bega Bajazida, Jej pastorkyne, Vzkriesenia, Brkanovićovej Ekvinokcie, Krútňava v banskobystrickej opere a čiastočne i v Novom Sade, bratislavský Plášť a Tosca. V týchto predstaveniach sa kladie dôraz na výber spevákov-hercov podľa ich typovej vhodnosti s dôrazom na prežitý vzťah k ich postavám — no bez prehrávania, zbytočnej popisnosti a detailnej drobnokresby (pokiaľ si ju fabula priamo nevyžaduje); reflektory sa používajú ako spoluvytváratelia dramatizmu na scéne viac náznakovej než popisnej, kde spravidla detail zastupuje celok. Javisková pravdivosť, kontrasty, psychologický realizmus hercov-spevákov vyúsťujú do presvedčivého umeleckého tvaru.



Snímka: J. Vavro

2. Oratoriálno-výtvarné kompozície s dôrazom na účinnosť (niekedy i symbolizmus) farieb, architektonického členenia, využívanie bohatstva svetelných spektier. Celé aranžmán je prísne prekomponované — zbory sa pohybujú minimálne a ani sólisti nemajú veľa voľnosti v hereckej akcii. Akcentuje sa statičnosť širokých plôch. Do tohto „riečišťa" patrí Fibichova Búrka v košickej opere, Turandot, Orfeus a Eurydika, Udatný kráľ, Norma, Svätopluk a Modrofúzov zámok v opere SND, Zajcov Nikola Šubić Zrínsky v olomouckej opere a Skamenený Juraja Beneša v Opernom štúdiu VŠMU.

3. Komediálne stvárnenia komických opier alebo tých hudobno-dramatických výtvorov, ktoré si síce zachovali určitú hodnotu svojej hudobnej zložky, no ich libretá dnes už sotva možno brať vážne — a preto sa žiadajú oživiť nadsadením, parodizáciou, ba neraz až radikálnymi úpravami vrátane vyslovených prepracovaní. Takýmto spôsobom Kriška inscenoval napr. Pytliaka (v Košiciach i na VŠMU), Zbrojára (na VŠMU), Zásnuby v kláštore (v Košiciach) a Zmätok v Efeze (v Košiciach i Olomouci).

4. Špecifická scénická montáž — „na odkrytom javisku s použitím konkrétnych znakov prostredia, ba aj základného určenia doby v istom kolážovom videní a s podtrhnutím d i v a d e l n o s t i tohto pohľadu ... Historicko-muzeálne hranice zámerne ustupujú širšej platnosti vyznenia myšlienky". (B. Kriška) Zárodky tejto línie sa prejavili vo Veci Makropulos, Hre o láske a smrti a Vzkriesení, naplno sa rozvinula v Káti Kabanovovej, Krútňave 1978 a Rozsudku (všetko v SND).

Kriška je špecialistom na diela klasikov (Cimarosa, Gluck, Beethoven), Pucciniho a na opery 20. storočia — najmä na modernú slovenskú operný tvorbu. Presadenie originálneho záveru Krútňavy (pri jej prvom banskobystrickom uvedení roku 1963), jej tri rozmanité inscenačné podoby, stvárnenie Svätopluka, Vzkriesenia (v Košiciach a Bratislave), košického Bega Bajazida (víťazné predstavenie Divadelnej žatvy 1957), čs. premiéra Hry o láske a smrti, svetová premiéra Rozsudku, prvé uvedenie Petra a Lucie M. Bázlika, Udatného kráľa A. Moyzesa a Skameneného J. Beneša sa nezmazateľne zapísali do histórie nášho divadelníctva.

Branislav Kriška, najlepší slovenský operný režisér, nositeľ vyznamenania „Za vynikajúcu prácu" (1970) a titulu „Zaslúžilý umelec" (1979), je tiež autorom monografie o G. Puccinim (Supraphon 1970), štúdie o G. Bizetovi (vyšla s prekladom libreta opery Carmen v Štátnom hudobnom vydavateľstve 1965), spoluautorom libreta opery T. Frešu Martin a slnko, pôvodcom článkov a štúdií o problémoch opernej réžie a dramaturgie, televíznej inscenácie opery J. S. Kussera a J. Meiera Erindo a tvorcom televíznych portrétov nejednej významnej osobnosti slovenského operného sveta. V prvých rokoch svojho košického pôsobenia sa prejavoval aj ako bystrý kritik tamojšieho hudobného života. Uplatňuje sa aj ako hudobno-divadelný pedagóg. Na košickom konzervatóriu v rokoch 1959—1964 externe vyučoval náuku o divadle, prax v opernom štúdiu a operné herectvo. Od roku 1972 vedie Operné štúdio VŠMU a od školského roku 1979-80 vyučuje na VŠMU aj opernú réžiu. Patrí medzi vrcholné zjavy československej opernej réžie.

IGOR VAJDA

Zborovo-vokálna Jihlava '80

Ak sa hocktoré umelecké podujatie dožije vyšších ročníkov, zákonite dospeje do štádia, kedy sa pociťuje potreba zmeny — inovácie. Táto nevyhnutná skutočnosť — spolu so súčasným trendom racionalizácie, ktorý sa môže naplniť aj integráciou blízkych si podujatí — postihla aj Festival vokálnej tvorby v Jihlave. Z poverenia Ministerstva kultúry ČSR sa k tomuto podujatiu pripojila národná súťaž vyspelých miešaných speváckych zborov s názvom „Země zpívá". Tradičný prvý (piatočný) festivalový koncert (21. novembra) patril víťazom súťaže. Celá súťaž 13 telies, jej vyhodnotenie, včítane pohovorov poroty s dirigentmi o predvedených výkonoch, koncert víťazov — to všetko sa absolvovalo za jediný deň! Pred odbornou porotou prezentovali dosiahnutý stupeň zborového vokálneho umenia reprezentanti 7 krajov ČSR (chýbal iba zástupca Juhočeského kraja, ktorý nenaštudoval povinnú skladbu Bezpečnosť z cyklu Láska a smrť od Petra Ebena). Z dramaturgického hľadiska bolo v dvadsaťminútových blokoch pozoruhodné to, že viac ako v minulosti ich vypĺňala tvorba inšpirovaná ľudovou hudbou alebo poéziou. Takto zbory viac spĺňali ďalšie súťažné kritérium — prednes úpravy ľudovej piesne, čo bola črta nesporne veľmi sympatická. Slovenskú piesňovú provenienciu zastupovali úpravy E. Suchoňa (Ej, dziny, dziny dom a Bodaj by vás), J. Cikkera (Za horami za dolami a Vyletel sokol) a českého skladateľa M. Raichla (Tečie voda tečie a Už sa fašang kráci). Tak isto v pozoruhodnej miere zaraďovali české zbory tvorbu starých majstrov renesancie a baroka, samozrejme, najmä komorné telesá, ale aj mládežnícke a veľké zbory dospelých. Celková dramaturgia nepriniesla nič objavného, hoci skladateľ J. Matys vyslovil sympatickú myšlienku, že za objav považuje aj uvedenie starších českých majstrov, ak dirigenti „objavia" napríklad Foerstra, Nováka cez estetiku modernej interpretácie.

Pre každého, kto pozná ešte nedávnu minulosť českého amatérskeho zborového spevu, bol príjemným prekvapením omladzovací proces prebiehajúci najmä v mužských zložkách speváckych zborov, ale aj na dirigentských postoch. Ako svojrázna osobnosť sa v Jihlave predstavila študentka pražského konzervatória **Miriam Němcová.** Energickým gestom viedla na súťaži dokonca dve telesá (zrejme aj v Čechách sú schopní dirigenti „na roztrhání"). Ak sa táto 19-ročná študentka kompozície a dirigovania nedá strhnúť nezdravým obdivom, ktorý ju, prirodzene sprevádza a ak sa jej muzikantské nadanie a intelekt prehĺbi nenahraditeľnou múdrosťou pribúdajúcich rokov, jej meno bude v českej hudobnej kultúre čoskoro výrazne frekventované.

Po interpretačnej stránke sme mohli u českých speváckych zborov konštatovať obvyklé a všeobecne platné skutočnosti: výkony boli zrkadlom odborných schopností, muzikálnosti a mentality ich dirigentov, že nedodržiavanie „zákrytov" (artikulačných, vokálnych, nástupových, záverečných) je príčinou rôznych interpretačných nedostatkov, že nesprávne posadenie tónov okliešťuje aj u mladých hlasov dynamickú a výrazovú škálu a ničí estetické pôsobenie vokálneho prejavu, atď. Pri hodnotení výkonov porotou i obecenstvom zavládla (až na jeden prípad) názorová zhoda. Najvyšším kritériám najlepšie vyhoveli **Brnenský akademický zbor (dir. L. Mátl) a Brněnští madrigalisté (dir. J. Pančík)** i ďalší moravský zástupca súťažiaci v kategórii mládežníckych telies — **Zbor Pedagogickej fakulty v Ostrave (dir. L. Pivovarský).** Medzi ďalšie pozoruhodné zbory sa zaradilo **Komorné združenie Cynticorum iubilo z Prahy so slovenským dirigentom Oliverom Dohnányim.**

V rámci tradičnej prehliadkovej časti jihlavského festivalu (22. a 23. XI.) dominoval opäť zbor s dirigentom **L. Mátlom — Pěvecké združení moravských učitelů** — ktoré pod jeho vedením sa zaskvelo v skladbách Kl. Slavického (Lidice) a L. Janáčka (Klekánice, Deš víš a Potulný šílenec).

Ako je známe, ťažisko tradičnej prehliadkovej Jihlavy spočíva v uvádzaní ocenených skladieb autorskej súťaže, čo určuje aj výber účinkujúcich speváckych zborov. Interpretácia až dvoch noviniek moravskými učiteľmi zanechala však, naopak, rozpaky — a tak sa opäť núka myšlienka, či sa v autorských súťažiach niekedy príliš nezľavuje z umeleckých kritérií a z požiadavky reálnej životaschopnosti skladieb. Rozhodne však toto konštatovanie sa nevzťahuje napríklad na krásnu skladbu **O. Máchu Lašské halekačky** (interpretovali ju ostravské deti s dirigentom J. Richterom) alebo na pôsobivú skladbu **A. Zemanovského Tichá noc nad morom,** uvedenú v rámci reprezentácie SSR Ústredným speváckym zborom maďarských učiteľov v ČSSR. Dirigenti tohto zboru Ivan Janda a stály hosťujúci dirigent a hudobný skladateľ Lajos Vass z Budapešti predstavili v Jihlave popri skladbách maďarských autorov aj ďalšie slovenské diela — premiérovo uviedli Dva zbory I. Bázlika, ďalej dve zborové skladby I. Zeljenku, z tvorby českých skladateľov skladbu P. Ebena. Tí, ktorí poznajú tento spevácky zbor z minulosti, mohli v Jihlave zaznamenať jeho stúpajúcu interpretačnú úroveň.

Popri slušných výkonoch ostravských učiteliek (dir. Vl. Kovařík) a detí z LŠU a MDPM v Děčíne (dir. Sl. Princl — za-

(Pokračovanie na 8. str.)

Andrejovi Očenášovi k sedemdesiatke

(Dokončenie z 1. str.)

hatila oproti pôvodnej epičnosti, ktorou sa vyznačovali staršie diela, dramatičnosťou a gradáciami. Ani teraz však nebuduje Očenáš veľké gradácie (typu Šostakovičovej VII. symfónie), ale iba prechodné; zároveň ich nikdy nestavia za pomoci sekvencií (obzvlášť nie chromatických), ale len melodickým a rytmickým, prípadne dynamickým zahusťovaním, tematickým delením a zauzľovaním. Tematický materiál je mu prameňom a východiskom temer pri všetkom, dokonca v antinomických úlohách, kedy vystupuje ako prvok statický i ako prvok prinášajúci kontrasty. Ako statický sa prejavuje už v spomínaných ostinátach ako kontrastný prvok v invenčnom bohatstve — možno až nadbytočne rozšafným, resp. málo zviazaným „tematickou prácou" a celostným zaokrúhľovaním (v rondových, sonátových, resp. variačných formách). Očenášova tektonika je prevažne aditívna, čo (asi ako v renesančných motetách) súvisí s veľmi častým opieraním sa o texty. V Očenášovej tvorbe prevažujú vokálne alebo vokálno-inštrumentálne diela nad čisto inštrumentálnymi.

Malý exkurz do premien Očenášovej techniky tvárnych prostriedkov by bol samoúčelný, keby sme si ho nedoplnili dôležitým uvedomením si funkčnosti; že tieto boli a zostávajú u Očenáša nositeľmi výrazu. Ba ukazuje sa, že práve vzhľadom na prudký vývoj, ktorý nesie v tomto smere celkový trend, si Očenáš staval vzťahy medzi tvárnymi prostriedkami a výrazom za jednu z prvoradých úloh, ktoré chcel riešiť svojským spôsobom: predovšetkým formovaním tematickej zložky v zmysle expresívnosti melodiky, jej melosu a rytmiky. Tento trend hľadania sa zračí v prechode od monumentálnych orchestrálnych diel s veľkým nástrojovým obsadením (kde možno pôsobiť už samotným zvukom) ku komornosti, v ktorej sa na prvé miesto dostáva melodika — expresívna melodika vokálna alebo inštrumentálna. Začiatky možno opäť nájsť v suite Ruralia slovaca a to tak v jej komornom obsadení ako i dlhých monodických úsekoch (už na začiatku skladby). Podobné melodické tendencie možno sledovať v posledných rokoch v komorných dielach, inštrumentálnych koncertoch a piesňach.

Z komorných diel stelesňuje túto tendenciu **Poéma o srdci**, op. 38 pre sólové husle, menej **Trio pre klavír, husle a violončelo,** op. 36, no každopádne **Druhé sláčikové kvarteto,** op. 42 priamo označené ako etudové. V melodike týchto diel je intonačný materiál pomerne ďaleko od folklórnych zdrojov, je tu veľa modálnej chromatiky a zvláštneho výberu z 12-tónového materiálu, ale čo do expresívnosti neprestajne cítiť spojitosť s melodikou typu valašskej kultúry a podhalanskej melodiky (dôraz na malej septime). Z koncertov možno sledovať monodicko-expresívne tendencie predovšetkým v **Koncerte pre husle a orchester,** op. 47 (z r. 1974), v diele náročne virtuóznom, ale aj vo sviežom **Concertine pre flautu a orchester** (pôvodne klavír), op. 27. Kadencie v Koncerte pre husle i v Concertine umožňujú naplno uplatňovať monodickú expresívnosť, pričom nenájdeme takmer nikde miesta, v ktorých by sa vychutnávala farbitosť akordov. Komornosť sa prenáša aj do symfonickej hudby a preto možno v tejto súvislosti doplniť rad Očenášových diel aj o **Symfoniettu,** op. 35, kým **Československú predohru,** op. 53 už menej, pretože táto sleduje moment slávnostnosti.

V celom Očenášovom diele hrajú dôležitú úlohu vokálne skladby a medzi nimi aj piesne. V posledných rokoch hrajú zvláštnu úlohu cykly lyrických piesní **Ako padajú hviezdy** pre vysoký hlas a klavír na básne P. Koyša, op. 31 (z r. 1969) a **Listy sivovláske** pre nižší hlas a klavír na básne M. Lajčiaka, op. 51 (z r. 1976). V prvom cykle je spevný hlas ešte značne inštrumentálne široko intervalový, no v druhom už vládne intímne recitatívo accompagnato. Lyrický charakter má aj celovečerný balet, (javisková symfónia) **Román o ruži,** op. 41 s použitím básní J. Smreka, ktorý inscenovali v Košiciach s dejovou zápletkou ohrozeného a opäť zachráneného manželstva.

Výpočet iba niekoľkých diel z posledných rokov — zďaleka nie úplný — sledoval ako hlavný cieľ konkrétnosť. K jubileám sa zvyknú vravieť okrúhle slová — z úcty k veku. Tento, hoci neúplný výpočet diel však konkrétne ukazuje, že sa netreba utiekať k okrúhlym slovám, ale že je potrebné blahoželať s otvorenou úctou Andrejovi Očenášovi k jeho široko rozkošatenému dielu, treba vysoko hodnotiť prínos tohto diela do našej kultúry a z tohto uhla popriať skladateľovi do budúcna ešte veľa radosti z práce a ďalších tvorivých úspechov.

JOZEF KRESÁNEK

Slovenská filharmónia

27. a 28. XI. 1980

Ozajstným sviatkom interpretačného majstrovstva sa stalo vystúpenie **Slovenského komorného orchestra s umeleckým vedúcim Bohdanom Warchalom a huslistkou Wandou Wilkomirskou z Poľska.** Viem, že nepoviem nič nové, keď sa o výkone warchalovcov vyjadrím len v superlatívoch, veď dobre poznáme ich umelecké hodnoty a preto sa vždy tešíme na každé nové stretnutie s nimi. O interpretácii **Bachovej Suity pre sláčikový orchester G dur, o Albinoniho Sinfonii D dur, Purcellovej Abdelázer suite či Mozartovej Serenáde G dur — Malej nočnej hudbe (KZ 525)** — možno hovoriť len slovami uznania, nadšenia a obdivu. Položil si však niekto otázku, v čom spočíva to veľké interpretačné čaro a umelecké majstrovstvo warchalovcov? Lebo možno mať rozdielny názor na interpretáciu toho-ktorého diela, ale u warchalovcov máme vždy do činenia s hlbokou, zažitou a precítenou koncepciou, spontánnou a strhujúcou muzikalitou. A je to veľkoleposť interpretačnej koncepcie a nevšedná muzikalita, ktoré vyžarujú z tohto umeleckého telesa. Poslucháč, ktorý bol svedkom ich terajšieho, vskutku mimoriadneho umeleckého výkonu, veľmi nerád odchádzal z koncertnej siene a bol by si želal ešte veľmi dlho počúvať nevšedné umenie tohto nášho komorného orchestra.

Výrazným dramaturgickým prínosom v programe warchalovcov bolo predvedenie **Koncertu pre husle a sláčikový orchester od poľského skladateľa Andrzeja Panufnika so sólistkou Wandou Wilkomirskou.** Momentom, nad ktorým je hodné sa tiež zamyslieť, — je šťastná ruka pri výbere repertoáru! Warchalovci jednoducho nepridu s priemerom — ich repertoár je priam nabitý vynikajúcimi dielami. O Panufnikovom Husľovom koncerte možno stručne povedať, že je to dielo, ktoré po stránke kompozičnej je vybudované na princípe zvukovosti a elementárnej, v podstate diatonicky koncipovanej melodiky. Panufnik nastoľuje v každej časti špecifický kompozičný zámer. V prvej časti dominuje veľmi výrazne virtuozita husľového partu. Druhá časť je priam éterická svojou krehkou a vznetlivou rozospievanosťou. Tretia časť preferuje predovšetkým sarkazmus v polohách štylizovanej deklamácie. Výsledný estetický zážitok z celého diela bol mimoriadne pôsobivý a sólistka Wanda Wilkomirská opäť potvrdila, že patrí k najpovolanejším interpretkám hudby 20. storočia. I v tomto diele warchalovci dokázali, že nielen v starej hudbe je začarované ich umelecké majstrovstvo. Bol to teda prekrásny večer, na ktorom sme sa stretli s veľkým a nezabudnuteľným umením. V interpretácii warchalovcov došlo nesporne k významnému zvratu — nie je to už teleso, ktoré sa neraz v minulosti vyžívalo v preexponovaných, virtuózne zameraných exhibíciách. Technické majstrovstvo sa stalo prostriedkom a nie cieľom. A to je nesporne potešiteľná skutočnosť, hodná ďalšieho tvorivého rozvíjania.

***

4. a 5. XII. 1980

Na tomto koncerte dirigoval **Slovenskú filharmóniu zasłúžilý umelec Zdeněk Košler.** V prvej časti programu odznela pod jeho taktovkou **predohra k Smetanovej opere Tajomstvo a Dvořákova symfonická báseň Vodník, op. 107.** Po prestávke to bola slávna **Mozartova Symfónia C dur Linecká KZ 425.**

Zdeněk Košler pristupoval k Smetanovej opernej predohre Tajomstvo so zámerom dať dielu dramatický spád, pravé symfonické rozmery a podčiarknúť bohatstvo českých ľudových prvkov, ktoré sú zabudované jednak v náznakoch polkového rytmu — a tiež v samotnej melodike. Košlerovi sa skutočne podarilo premietnuť tento svoj interpretačný projekt v tvorivý čin. I orchester SF nesmierne citlivo reagoval na dirigentovu skvelú koncepciu; len, žiaľ, Smetanovo dielo, napriek značnej interpretačnej zaangažovanosti dirigenta i orchestra, samo osebe nepresvedčilo. Rozhodne predohra k opere Tajomstvo nepatrí k vrcholným Smetanovým dielam. Zato z dramaturgického hľadiska možno považovať predvedenie tohto diela za veľmi osožné.

Úplne iný estetický dojem zanechal Dvořákov Vodník; ide o dielo, ktoré patrí do zrelého a majstrovského obdobia skladateľovej tvorby. A treba podotknúť, že je to i mimoriadne hodnotné a umelecky závažné dielo, v ktorom sa spájajú programové prvky s národnými a ľudovými námetmi. Miestami priam cítiť ako Dvořákovi nedostačujú prostriedky romantickej hudobnej reči a ako sa tu ocitá na prahu nových, dovtedy netušených kompozičných a výrazových prostriedkov. Dramatické vrcholy diela nemajú už ďaleko k tým výrazovým prostriedkom, ktoré nastolil R. Strauss a generácie, ktoré prišli po Dvořákovi. Košlerovi sa v tomto diele podarilo plne vystihnúť charakter a atmosféru jednotlivých myšlienkových úsekov, ktoré zobrazujú nálady, scenérie a postavy námetu. Košlerova koncepcia zvýraznila tak rozprávkový svet skladateľovho diela, ako i jeho českosť v súlade s duchom básnickej zbierky K. J. Erbena „Kytice", ktorou bol Dvořák bezprostredne inšpirovaný. Orchester SF tvorivo realizoval interpretačný zámer Košlera a podal i v tomto diele presvedčivý výkon.

Osobitú zmienku si však zasluhuje predvedenie **Mozartovej Lineckej symfónie, pretože SF s dirigentom Košlerom podala práve v tomto diele mimoriadne hodnotný výkon.** Interpretácia bola tak presvedčivá a štýlove vyhranená, že možno hovoriť o výkone vrcholnej úrovne, ktorý je porovnateľný i v európskych reláciách. Košler tu so Slovenskou filharmóniou skutočne muzicíroval, bol jedným z jeho členov — spoluautorom a pritom hlavným inšpirátorom tohto prekrásneho umeleckého zážitku. A orchester bol mu rovnocenným partnerom v pravom slova zmysle. Z hry vyžarovala radosť, uvoľnenosť, pohoda a nevšedné zanietenie. Bol to opäť jeden z prekrásnych zážitkov tohtoročnej koncertnej sezóny. Škoda len, že návšteva tohto prekrásneho koncertu nebola úmerná jeho umeleckej úrovni.

IGOR BERGER

Jules Massenet: Manon. Opera v 5. dejstvách (6 obrazoch). Libreto: Henri Meilhac a Philippe Gille. Preklad: D. Suryová. Textová úprava: dramaturgia SND. Hudobné naštudovanie: Tibor Frešo. Dirigenti: Tibor Frešo a Adolf Vykydal. Režisér: Branislav Kriška. Scéna: Ladislav Vychodil. Kostýmy: Helena Bezáková. Choreografia: Karol Tóth. Zbormajster: Ladislav Holásek. Zbor a orchester SND. Sólisti: Sidónia Haljaková, Mária Turňová (Manon), Peter Dvorský, Peter Oswald, Oldřich Polášek (rytier Des Grieux), Pavol Mauréry, Peter Šubert (Lescaut), Ondrej Malachovský, Peter Mikuláš (gróf Des Grieux), Milan Kopačka, dr. Gustáv Papp (Guillot de Morfontaine), Štefan Hudec, Róbert Szücs (De Brétigny), Elena Holičková, Jarmila Smyčková (Pousette), Anna Czaková, Anna Kľuková (Javotte), Ľuba Baricová, Ida Kirilová (Rosette), Stanislav Beňačka, Stanislav Jančí (hostinský), Bronislava Dvořáková, Zuzana Tomašíková (slúžka), Ján Flögl, Peter Šubert, Emil Mernheim (vojaci). Premiéra: 14. a 15. novembra 1980.

Mária Turňová (Manon) a Oldřich Polášek (rytier Des Grieux).
Snímka: J. Vavro

Massenetova MANON na scéne SND

Habent sua fata libelli — knihy majú svoje osudy, vraví známe latinské príslovie. Možno ho zovšeobecniť na všetky umelecké diela — i hudobno-dramatické, vrátane druhého premiérového titulu Opery SND v sezóne 1980-81, Massenetovej Manon. Massenetov najznámejší výtvor naposledy uviedli v bratislavskej opere roku 1942.

Manon, reprezentatívne dielo francúzskej lyrickej opery konca minulého storočia, sa vyznačuje originálnym lokálnym koloritom — plným espritu, elegancie, virtuóznosti a najmä pestrosti: jeho romantický základ dopĺňa hudba imitujúca klasicizmus, ba i baroko — a v predposlednom obraze (herňa hotelu Transylvánia) miestami anticipuje i v rytmickú pulzáciu nejednej skladby 20. storočia. Jeho určité nedostatky — sentimentalitu, eklektičnosť a nedostatok hĺbky — je možné prekleniť scénickými prostriedkami.

Tie sú v bratislavskom naštudovaní skutočne pozoruhodné. Výzor scény L. Vychodila je primárne určený siluetou titulnej hrdinky — ešte aj s charakteristickým kvetinovým klobúkom na hlave. Táto dominanta určuje nekonvenčné tvarovanie javiska, no zároveň umožňuje využitie jeho šírky a hĺbky vrátane točni. Atmosféru dokresľujú i dve revuálky, biele závesy so zväčšenými čipkovými vzormi. Kostýmy — podľa návrhov H. Bezákovej v duchu zobrazovanej doby — sa vyznačujú eleganciou tvarov, decentnosťou farieb, detailným vypracovaním a zaujímavou štylizovanosťou.

Práca režiséra B. Krišku zaujme na prvý pohľad pomerne častým, ale funkčným použitím točni kvôli kinetizácii scénického obrazu a doplneniu hudobného posolstva — najpozoruhodnejšie je to vo veľkej árii Manon, kedy sa popri nej pohybuje celá plejáda starších i mladších gavalierov (analogickým, ale kontrastným výjavom, je scéna v herni, kedy strnulé pózy návštevníkov v pozadí tvoria v šerosvitovom nasvietení a pomalom otáčaní protiklad rozhovoru protagonistov v popredí). Tieňohra v pozadí účinne pointuje niektoré scény. No ešte dôležitejšia je poetizácia príbehu bohatým využívaním svetelného parku — zvlášť zaujme jeho impresionistická paleta: biela, žltá, pomarančová, modrá, červená i ružová farba dominujú a svojou rozmanitou intenzitou, ako aj premyslenými kombináciami s ďalšími kolormi dotvárajú individuálne ladenie každého výjavu. Najprínosnejšia je Krišková práca so sólistami i členmi zboru: s prvými precízna v zmysle dodržiavania základného aranžmánu, no zároveň podnecujúca k individuálnym kreáciám, s druhými pozoruhodná premyslenosťou zaradenia každého jednotlivca do komplexného obrazu s využitím jeho individuálnych dispozícií a schopností (vrátane u niektorých členov baletu). Uspokojivo sú zvládnuté i prózové, resp. melodramatické úseky.

Choreografia K. Tótha vhodne dotvára scénický obraz — škoda len, že z dramaturgických dôvodov baletu ostal pomerne neveľký časový interval.

Orchestrálne naštudovanie T. Frešu (o predbežnú prípravu sólistov sa postaral Svetozár Štúr) sa vyznačuje vystihnutím typických čŕt charakteru diela — partitúra znie plne vo svojom inštrumentačnom lesku i pestrosti (miestami však na úkor dominantnosti spevu). Občas by sa tiež žiadala väčšia precíznosť v nástupoch (vrátane niektorých speváko). Zbor je vcelku dobre pripravený — no chvíľami by mohol byť rytmicky pregnantnejší.

V Manon je exponovaná celá plejáda postáv i postavičiek. V opere SND ich obsadili dvojmo — persónu rytiera Des Grieux dokonca trojmo. Našťastie. Protagonista obsadenia, P. Dvorský dva dni pred premiérou ochorel a tak dostal príležitosť mladý sólista brnenskej opery (a od začiatku tejto sezóny na polovičný úväzok aj člen opery SND) Oldřich Polášek. Je to veľmi perspektívny spevák a talentovaný herec. Jeho mäkký, ale nosný tenor sa vyznačuje peknou farbou, pozoruhodnou technickou úrovňou a zrozumiteľnou artikuláciou. Účinkoval na oboch premiérach. Jeho výkony mali vzostupný trend. Titulnú persónu stelesňujú Sidónia Haljaková a Mária Turňová. Prvá je frivolnejšia, koketnejšia, v koloratúrach zvonivejšia, druhá subtílnejšia, decentnejšia, komornejšia. Guillot de Morfontaine v podaní Milana Kopačku je hlasovo sviežejší, v stvárnení dr. Gustáva Pappa záletnejší — ale i nebezpečnejší. Gróf Des Grieux v chápaní Ondreja Malachovského je tvrdší, dramatickejší; jeho alternant Peter Mikuláš, zdôrazňuje hĺbku a intelektuálny rozmer tejto osobnosti — počúvať ich je zážitkom. Lescaut i De Brétigny boli na premiérach reprezentovaní bez alternácií. Manoninho bratanca bravúrne spieval Pavol Mauréry svojím farbistým a sonórnym basbarytónom (leží citeľne nazálneho prídychu — súvisí to zrejme s jeho spôsobom tvorenia tónov), jedného zo životných partnerov „hriešnej svätice" stelesnil Róbert Szücs — s pravým aristokratickým šarmom a perfektným spevom. Trojica dám (Pousette, Javotte, Rosette) má dve rovnocenné, veľmi kvalitné obsadenia: prvé tvoria Jarmila Smyčková, Anna Kľuková a Ľuba Baricová, druhé Elena Holičková, Anna Czaková a Ida Kirilová.

IGOR VAJDA

Z koncertov MDKO

Flautový recitál Miloša Jurkoviča s klaviristkou Helenou Gáfforovou (18. XI. 1980 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca) sľuboval hodnotný umelecký zážitok. Veď s interpretačným umením M. Jurkoviča sú spojené naše početné úspechy na domácich a zahraničných koncertných pódiách ako i v nahrávacích štúdiách hudobného vydavateľstva OPUS.

V úvodnej časti programu odznela **Sonáta pre flautu a klavír op. 39 Carl Maria von Webera,** dielo výsostne romantické, koncipované v duchu brilantného štýlu. Jurkovič však vtlačil celému dielu pečať hlboko zažitej muzikálnej výpovede. Technická suverenita, intonačná čistota sa snúbila s prekrásnym tvarovaním Weberovej hudobnej reči. Určité výhrady však treba vysloviť na adresu H. Gáfforovej, ktorá technicky nevypracované úseky sa snažila zakryť neúmernou pedalizáciou, miestami značne prekrývala sólistu a k tvorivému muzicírovaniu sa v tomto diele akosi nedopracovala.

V prvej časti programu odznela i **Sonáta pre flautu a klavír op. 15 Julesa Mouqueta.** V romantickom duchu koncipovaná kompozičná sadzba preferovala predovšetkým kantabilnosť flautového partu. Jurkovič opäť veľmi presvedčivým spôsobom interpretoval Mouquetovo dielo a sústredil sa predovšetkým na senzitívne dotvorenie programových aspektov. Výraznú — takmer rovnocennú úlohu mal mať klavírny part. Žiaľ, komorné muzicírovanie — započúvanie sa do hry toho druhého, rozvíjanie dialógu — tu opäť chýbalo. Dielo tak do určitej miery stratilo pečať romantickej impresie a opojnej, priam hedonistickej hravosti, príznačnej pre francúzsku hudbu.

V druhej časti programu odznela **Sonáta pre flautu a klavír Edisona Denisova** — dielo, ktoré patrí k mimoriadnym hodnotám v oblasti súčasnej flautovej literatúry. Denisov akcentuje ťažiskové momenty svojej Sonáty do polôh kineticky rozohraných asymetrických pulzácií. Ide o metrorytmické elementy, ktoré sú zabudované v krehkých harmonických impresiách, čím sa ich hodnota ešte zmnožuje. U Denisova možno hovoriť o kompaktnom estetickom zážitku, nakoľko obaja sólisti muzicírovali spontánne a presvedčivo. Bol to azda najkrajší interpretačný zážitok večera.

Parikovu Sonátu pre sólovú flautu azda ani netreba osobitne predstavovať, pretože je okruhu zasvätených poslucháčov dôverne známa. Jurkovič zúročil maximálne v tomto diele svoje interpretačné majstrovstvo a potvrdil, že je povolaným interpretom súčasnej slovenskej flautovej tvorby.

V záverečnej časti koncertu odznela **Sonáta pre flautu a klavír Bohuslava Martinů.** A treba dodať, že z hľadiska dramaturgie nebolo toto dielo vhodne zvolené za záverečnú skladbu recitálu. Pri všetkej úcte k tvorbe B. Martinů Sonáta pre flautu a klavír nepatrí k jeho najvydarenejším dielam. Z invenčného hľadiska je dielo tvarované neoklasicky, so silným akcentom na francúzsku a českú melodiku. V evolučnej práci však vystupuje na povrch diskontinuita s nepresvedčivou náväznosťou myšlienok. Interpretačne však bolo dielo predvedené na vynikajúcej úrovni.

—IB—

***

Vokálny polorecitál M. Blahušiakovej a F. Cabana v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (25. XI. 1980) pokračoval v tradícii vokálnych koncertov usporadúvaných MDKO v Bratislave prinajmenšom v dvoch smeroch. V prvom rade opäť umožnil prezentovať sa umelcom, ktorí prevažnou časťou svojej činnosti pôsobia mimo našej hudobnej metropole a na tradíciu nadviazal aj rozdelením programu na piesňovú a operná časť. Aj keď sa táto druhá skutočnosť môže chápať ako určité nadbiehanie publiku (rádius priaznivcov operného spevu je predsa o čosi širší než milovníkov koncertného spevu), je primárne odvodená z

TVORBA

Premiéra: 18. 2. 1980
SF diriguje B. Režucha
Trvanie: asi 15 min.

Ivan Hrušovský:

KONFRONTÁCIE

skladba pre veľký orchester

Azda ešte ani jedna symfonická novinka v doterajšej päťročnej histórii Týždňov novej slovenskej tvorby nebola prijatá tak jednoznačne a bezvýhradne, ako Konfrontácie Ivana Hrušovského. Každého sa vtedy zmocnil ten jasnozrivo blaživý pocit istoty, že práve počul výnimočné hudobné dielo, ktoré v človeka nadchýnajúcom rozpore s väčšou časťou súčasnej produkcie nepotrebuje slovný vysvetľujúci ekvivalent, ani prácne (a žiaľ, často bezvýsledné) lúštenie partitúry, aby na poslucháča zapôsobilo. Je tu teda k dispozícii skladba, o ktorej písať by malo byť potešením a predsa, pristupujúc ku konfrontácii s ňou, ocitám sa v zjavných rozpakoch. Vari preto, že mi svojou štruktúrno-technickou logikou i emotívno-obraznou podobou natoľko konvenuje, že už neostáva vôbec nijaký priestor na dialóg, že nemám k nej ani jedinú otázku? Možno by aj súčasní skladatelia potrebovali kritikov-básnikov, lebo nami používaný slovník a ešte viac spôsob nazerania na umelecké dielo vyhovuje len po určitú hranicu: pred nadpriemerným zjavne kapituluje. Koľko krásnych slov sa aj tu popísalo o — z najširšieho pohľadu — podružných veciach, no mnohé vrcholné počiny ostali zahalené cudným mlčaním, čakajú. Nenádejam sa, že v tomto krátkom článku sa aspoň jeden z týchto opusov prvoradého významu, Hrušovského Konfrontácie, v úplnosti dočká. Nezameriam sa totiž na ich analýzu či interpretáciu, ale skôr iba na niektoré z momentov, ktorými by mohli ovplyvniť vývin, zapôsobiť nielen ako hodnota faktická, ale tiež živá a inšpirujúca.

Ak sa zdá, že skladba nemá žiadne tajomstvo, čo by provokovalo zvedavosť, príčinou je kompozičný postup, kde v kontúrach zreteľný, do detailov premyslený projekt prechádza vlastný tvorivý akt a podstatne ho podmieňuje. Súčasný symfonizmus, pracujúci s novšími vyjadrovacími prostriedkami (aleatorika, timbrové plochy, pásmová kompozícia) sa bez tejto racionálnej fázy predprípravy zaobíde len vo výnimočných prípadoch. Starí majstri ju nepotrebovali, lebo mali po ruke celý inventár schém, noriem, vžitú sústavu vzorov: ľahko im bolo písať spontánne podľa citu, keď v podvedomí perfektne fungoval systém! Súčasný stav, i keď každý autor si pochopiteľne nutne vytvára vlastný úzus, neposkytuje podobnú oporu. Aj na Týždňoch mnohým orchestrálnym dielam chýbal práve pevný rámec, hierarchizácia podstatných zložiek a vzťahov, ktorá by ich zjavnú hudobnosť správne „spútala" a orientovala. To, pravda, vôbec neznamená, že projekt zamýšľaného umeleckého diela je totožný s ním samým. Nikto sa doposiaľ — pokiaľ viem — nepokúsil zvukovo realizovať jedinečné popisy neexistujúcej hudby z románu T. Manna Doktor Faustus: bolo by to možné, no nijako nezaručujúce úspešný výsledok. Tvorivý čin potrebuje v miere vrchovatej aj špecifickú a pre daný umelecký materiál priliehavú invenciu (v hudbe tónovo-zvukovú), aby presiahol zámer. Hrušovského Konfrontácie sú vzácne skĺbenou symbiózou racionálne vymysleného „vyhotoveného" projektu s emotívne ho presahujúcou, oživujúcou, ozmyseľňujúcou hudbou. Vďaka tomu na prvé počutie neodvolateľne infikujú svoju sebapotvrdzujúcu rovnováhu, až ostentatívne demonštrujú ideálne proporcie medzi tvarom a myšlienkou, formou a obsahom.

Hrušovského hudobná reč v Konfrontáciách má syntetizujúcu povahu, keďže zlučuje v sebe viaceré prvky, rozpäté od tematizmu (ako tento pojem používa prof. Kresánek) k aleatorike. Tematická práca je neobyčajne dômyselná, motívy až gesticky názorné. Za všetky stačí uviesť pohyblivú Esklarinetovú figúru a omračujúci prehovor trombónov s tubou na vrchole štvrtého dielu skladby. (Len kvôli lepšej predstave — asociuje Musorgského Samuela Goldenberga, jeho výstup v Obrázkoch z výstavy, ako ho geniálne zinštrumentoval Ravel.) Ak som na začiatku spomínal rozpaky, tak aj preto: ako slovami postihnúť nie tvar a kvalitu daných motívov, ale ich presvedčivé zapojenie do procesu? Veď ich jedinečnosť nespočíva v tom, aké sú samy o sebe, ale v spôsobe akým v súčinnosti s pozadím (väčšinou ho reprezentuje šumová, veľmi diferencovane prekomponovaná vrstva sláčikov) regulujú priebeh. Zdá sa, že kľúč poskytuje programový zámer autora: napísať symfonicko-dramatickú hudbu, kde ide o konfrontáciu symbolov, vyjadrujúcich protirečivé vzťahy, ostré konflikty medzi ľuďmi navzájom a medzi ľuďmi a životnou realitou. No ak aj nepoznáme toto obsahové pozadie, skladba, rozvinutá v piatich kontrastných dieloch plynúcich attacca má silu evokovať príbuzné predstavy. Veľmi dôležitú úlohu zohráva nástrojová, dalo by sa povedať, psychológia, napomáhajúca adekvátne vnímanie. Tak vo dvoch rýchlych častiach, ostrých a rytmicky pulzujúcich je využité plénum, ktorého sucho prskajúce zafarbenie zvýrazňuje klavír, xylofón a vibrafón. Tri pomalé diely, hoci materiál v nich použitý je rovnaký, majú diferencované, bohaté vnútorné tektonické členenie a každý tiež inú funkciu. V prvom dominuje zjavná expozičná úloha, druhý prináša výrazovo vypäté pozastavenie pred nasledujúcim dynamickým vrcholom a tretí, uzatvárajúci skladbu, je rozuzlením a obsahovou pointou. Predznamenáva ho dobre známy, posmešno-ironický motív Esklarinetu, prerušený úžasným unisonom sláčikov, v okamihu riešiacim všetky konflikty a rozpory: v tejto úľave (partitúra str. 88) je zmysel diela. Záverečné stišovanie a sémanticky nosná zmena nástrojov (kantiléna trúbky con sordino a úpenlivým zvolaním začínajúce sólo hoboja) ho pôsobivo dopovedajú: Konfrontácie vyznievajú v psychologicky veľmi účinnej katarzii.

Logika stavby, ucelenosť štýlu a obsahová závažnosť Konfrontácií majú podiel na tom, že ich možno vnímať plne a bezprostredne v komplexnej jednote, kým analyticky sa jej zmocniť nie je obťažné v detailoch a pri mikroskopickom rozložení, no vtedy sa vytráca oná jedinečnosť usúvzťažnenia a hierarchického prepojenia každej zložky, témy, farby, vrstvy, parametra, ktorá je ich tmelom i podstatou.

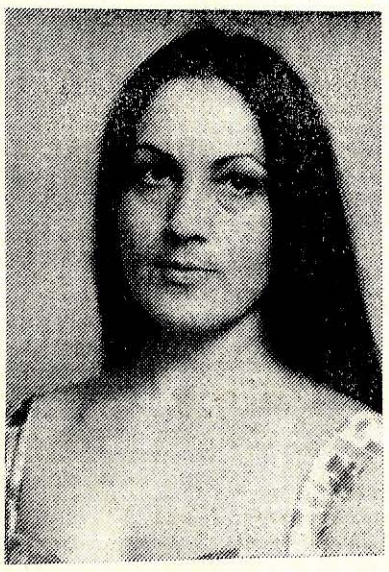
IGOR PODRÁCKY

v Bratislave

osobností účinkujúcich, venujúcich sa prednostne opernému spevu.

Recenzovaný koncert sa vyznačoval premyslenou dramaturgiou. Sopranistka sa v prvej časti predstavila až dvoma piesňovými cyklami **(Musorgskij: Detská izba; Suchoň: Nox et solitudo)**, čo je prípad nie každodenný, barytonistov piesňový repertoár zasa pôsobil pomerne pestrým dojmom **(piesne Schuberta, Ravela, Martinů)**. Celá operná časť bola venovaná talianskej opere od **Verdiho po Pucciniho**. Za prínos treba považovať, že tu odzneli árie od skladateľov vyplňujúcich obdobie medzi oboma veľkánmi talianskej opery druhej polovice 19. storočia **(Ponchielli, Boito, Catalani)**.

Magdaléna Blahušiaková, od septembra t. r. pôsobiaca popri brnenskej už aj v bratislavskej opere, sa predstavila v tom najlepšom svetle. V Musorgského cykle dokázala štylizovať svoj hlasový prejav až do detsky naivnej podoby (naivita nie ako prirodzená danosť hlasu, ale ako tvorivo-výrazový prostriedok), v árii Giocondy zasa do úplne opačných, démonicko-tragických polôh. K výrazovej mnohotvárnosti sa pridružuje neobyčajne široká dynamická škála jej vokálneho prejavu, bohatá na jemné, majstrovsky oddiferencované nuansy. Výnimkou je len trocha prudší prechod v hornej tretine dynamickej amplitúdy. U sopranistky sa naozaj vzácne snúbia expresivita hlasového prejavu s jeho vysokou kultivovanosťou (až na menšiu koncentrovanosť tónu pri dlhších dramaticky exponovaných pasážach vo vyššej polohe), čo sú vlastnosti, ktoré sa častejšie vylučujú než dopĺňajú. A popri všetkých týchto kladoch (a ďalej muzikalite, interpretačnej suverenite, emotívnosti prejavu atď.) je tu jej vokálny ideál postavený na preferencii tmavého vibračného tónu, ktorý „pasuje" Blahušiakovú na čelné miesto medzi československými speváčkami prinajmenšom v oblasti poverdiovskej talianskej opery, čo ostatne potvrdili aj jej vystúpenia v opere SND (Tosca, Butterfly). Pritom vieme, že speváčka zvládne na úrovni z hľadiska nárokov na štýlovú interpretáciu také protichodné party, aké ponúkajú spevákom Janáček a Verdi. V subretne ladenej árii **Lauretty z opery Gianni Schicchi**, zaradenej ako prídavok, Blahušiaková — ako už pred ňou Callasová a Obrazcovová — demonštrovala, že pri správnom školení ani hranice hlasových odborov, ani štýlových špecifík nie sú neprekonateľné.



Magdaléna Blahušiaková

Pri preukázanej dispozícii by Blahušiaková ťažko našla rovnocenného partnera. Nebol ním ani taký rutinovaný spevák, akým je **F. Caban**, vládnúci pomerne pohyblivým a vyrovnane znejúcom barytónom v celom hlasovom rozpätí (s výnimkou forsírovaných extrémnych výšok). Bývalého dlhoročného sólistu DJGT v B. Bystrici, teraz popredného sólistu Janáčkovej opery v Brne, charakterizuje prirodzene tvorený tón a dynamický prejav výrazovo pôsobiaci jednostrunnejšie. **Š. ALTÁN**

GRAMORECENZIE

IVAN PARÍK: HUDBA K BALETU (4 fragmenty pre orchester), MEDZI HORAMI (Balada pre komorný zbor), PIESNE O PADAJÚCOM LÍSTÍ (4 skladby pre klavír), SONÁTA PRE SÓLOVÉ VIOLONČELO, ČAS ODCHODOV (dve piesne na poéziu M. Rúfusa), EPITAF PRE FLAUTU A GITARU.
© OPUS, Stereo 9110 0706

Zostavovateľovi profilovej platne Ivana Paríka sa podarilo predstaviť skladateľa v pozoruhodnej komplexnosti — to, čo je pre Paríkov prejav typické, nájdeme na platni v dobrom a výstižnom výbere.

Paríkov rukopis je vyhranený — to je nesporné. Skladby, ktorými sa v tomto výbere prezentuje, ukazujú však ešte jednu dôležitú črtu jeho kompozičného myslenia, a to: záľubu v detaile a jeho precízne doriešenie na väčších formových plochách. Pravdepodobne s týmto konštrukčným princípom súvisí i výrazová sféra Paríkových skladieb, ktorá i pri všetkej pestrosti neznáša extrémne polohy, neznáša preexponované kontrasty či vybičovaný dramatizmus. Naopak, jeho hudba silne inklinuje ku komornosti prejavu a v súlade s tým k zdôrazňovaniu lyričnosti a meditatívnosti.

Tento lyricko-poetický sklon viditeľne poznačil už skladateľove rané diela, z ktorých poslucháčsky pôsobivé a interpretačne vďačné klavírne „Piesne o padajúcom lístí" nájdeme i na recenzovanej platni, v naštudovaní Stanislava Zamborského.

Už spomínaná autorova snaha po krajnom využití hudobného detailu, je azda najzreteľnejšia v otvorenom cykle sonát pre rôzne sólové nástroje, z ktorých bola pre tento profil vybraná „Sonáta pre sólové violončelo" (v podaní Josefa Sikoru). Je to kompozícia, ktorá podobne ako ostatné sonáty tohto cyklu, stavia na využití menej tradičných nástrojových možností, pričom Paríkovi sa to darí i bez toho, aby sa musel zriecť hráčskych špecifickostí zvoleného nástroja. Práve naopak — Parík rozohráva monológ violončela prirodzene, bez násilnosti, hoci, pravda, s istou zvýšenou dávkou interpretačnej, ale i poslucháčskej náročnosti.

Štyri fragmenty pre orchester s názvom „Hudba k baletu", boli zas príležitosťou pre Bystríka Režuchu, ktorý so Slovenskou filharmóniou dal Paríkovej partitúre potrebný lesk a plne potvrdil povesť dirigentskej autority pre súčasnú hudbu vôbec a Paríkovu tvorbu zvlášť. Je to dielo, ktoré treba počúvať predovšetkým z aspektu jeho zvukovosti, vystupňovanej do pôsobivej „hry farieb a rytmov".

Flauta patrí medzi Paríkove obľúbené nástroje — a iste nie náhodou. Aj preto nemohla chýbať v tomto autorskom profile. Tentoraz to je „Epitaf pre flautu a gitaru", skladba, ktorej vystrojenosť čo do virtuózneho nástrojového vypracovania nemožno síce porovnať napr. so sólovou flautovou sonátou (či s Hudbou k vernisáži pre sólovú flautu), avšak osobitú poetičnosť jej uprieť nemožno. V renomovanej dvojici — Miloš Jurkovič (flauta), Jozef Zsapka (gitara) — našla Paríkova skladba opäť zasvätených a spoľahlivých interpretov.

Osobitnú kapitolu doterajšej Paríkovej tvorby predstavuje jeho vokálna hudba. V nej rozvinul do ešte presvedčivejšej podoby svoj lyrický talent.

Balada pre komorný zbor s názvom „Medzi horami", odkrýva novú dimenziu skladateľovho poetického naturelu, v smere rozohrávania baladického tónu. Že to nie je násilné vtrhnutie na nové, neznáme územie, o tom podáva svedectvo skladba samotná: presvedčí i uchváti nás zároveň po prvom počutí svojou neľalšovanosťou a prirodzenosťou. A tieto atribúty sa plne vzťahujú i na jej realizátorov: Slovenských madrigalistov s dirigentom Ladislavom Holáskom.

Dvojčasťový piesňový cyklus na texty poézie Milana Rúfusa s názvom „Čas odchodov", zastupuje tvorbu posledného skladateľovho tvorivého obdobia. Z hudby oboch piesní cyklu — „Babie leto" a „Jesenné stádo" — je cítiť hlboký ponor hudobníka do významovej sféry zhudobňovaných textov, kde si hudba a slovo navzájom neprekážajú, ale naopak — tvoria vzácne koncíznu jednotku vyššieho rádu. Takú, u ktorej nie je dôležité rozlišovať, diferencovať, ale ktorú treba vnímať v jej komplexnej zážitkovej sile. Sopranistka Alžbeta Bukovecká s klaviristkou Zlaticou Poulovou-Majerskou, odviedli nielen spoľahlivý, ale i zaujímavý výkon, ktorý spolu s ostatnými sa zaslúžil o dobré celkové vyznenie skladateľovho profilu.

R. BREJKA

***

J. S. BACH: ČEMBALOVÉ KONCERTY D MOL (BWV 1052), G MOL (BWV 1058) A F MOL (BWV 1056).
ALEXANDER CATTARINO — ČEMBALO, SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER DIRIGUJE BOHDAN WARCHAL
© OPUS STEREO 9111 0844

Hoci čembalové koncerty nepatria k vrcholným duchovným plodom Bachovho génia, ba sú zjavne príležitostné, veď ich vlastne v pravom slova zmysle ani neskomponoval, ale len prepísal, majú bohatú diskografiu: spomeniem aspoň komplet firmy Erato s Komorným orchestrom J. F. Paillarda a poprednými francúzskymi sólistami. Príspevok OPUS-u je vcelku vydarený a poslucháčov platňa iste poteší. A. Cattarino hrá technicky bezchybne až brilantne, so zjavnou snahou precízne reprodukovať text. Jeho poňatie nič nekomplikuje ani nezahmlieva, kresba línie je čistá, zreteľná, miestami však azda až príliš motorická, čo má potom za dôsledok určitú ľadnosť rýchlych častí, kým prekrásne pomalé strácajú na kontemplatívnej preduchovnelosti. Vynára sa otázka, či sa pri tomto vcelku adekvátnom prístupe nezjednodušuje, nemechanizuje postulát štýlovej čistoty. Ozaj spočíva len v udržaní tempa, jednotnom frázovaní a „správnom" prečítaní nôt? Či nie je aj tento oddychový Bach bohatší na odtiene, striedanie hlasov, delikatesy v oblasti jemného agogického vlnenia a farebných zábleskov? Tieto otázky sa, pochopiteľne, rovnakou mierou týkajú sólistu, dirigenta i ensemblu a sú riešiteľné iba ich súhrou a spoločným pohľadom. Recenzentovi je ťažko poukázať na konkrétne miesta, kde povedzme R. Veyron-Lacroix a Paillardovci na spomínanej platni Erato dokazujú vskutku tvorivo-objavný prístup k partitúram, sú však posluchovo evidentné. Nahrávka (režisér J. Krček) je veľmi správne riešená v tých intenciách, ktoré rešpektujú reálne znenie a — v tomto prípade — nesnažia sa umelo vyzdvihovať čembalo: to by bolo ostatne aj proti duchu predlohy. Škoda, že ozajstné hodnoty hudby a záznamu možno posúdiť iba na gramofónových prístrojoch hi-fi, lebo na komerčnom sa obzvlášť pri počúvaní na nízkej dynamickej hladine, mnoho stráca.

-ip-

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

Dmitrij Kitajenko

Sovietsky dirigent strednej generácie Dmitrij Kitajenko patrí v súčasnosti k dirigentom, ktorých mená vyslovujeme s obdivom. Od r. 1976 pôsobí ako hlavný dirigent a umelecký vedúci v poprednom sovietskom telese, v Akademickom symfonickom orchestri Moskovskej štátnej filharmónie, predtým niekoľko rokov bol činný ako umelecký vedúci Moskovského akademického hudobného divadla K. S. Stanislavského a V. Nemiroviča-Dančenka.

Niekoľko rokov ste boli činný v opere. Čo vám prinieslo toto obdobie?

— Je to pre mňa nezabudnuteľné obdobie, obdobie stretnutia s vynikajúcim režisérom Walterom Felsensteinom. Styk s ním a práca nad operným predstavením — konkrétne išlo o Carmen — mi ukázali nový pohľad na prácu dirigenta. Za roky strávené v opere som realizoval niekoľko inscenácií, ktoré ma nadchli svojou náročnosťou i dramaturgiou. Môžem tu uviesť Šostakovičovu Katarínu Izmajlovovú, Stravinského Mavru, Prokofievove balety i Pucciniho Bohému, ktorú sme potom uvádzali aj v NSR. Práca v hudobnom divadle — to nie je len operné či baletné predstavenie, je to predovšetkým práca s veľkým kolektívom. A tomu som sa v opere naučil. Teraz pri práci so symfonickým telesom vyžadujem, aby mi orchester takpovediac spieval. Aj do programu koncertov zaraďujem kantáty a oratóriá, aby sa orchester „nekonzervoval" len v symfonickej hudbe. pozývam nových a nových spevákov a ja sám účinkujem v operách doma aj v zahraničí. Nie, zväzky s operou nemôžem pretrhnúť. Tak to asi býva u každého, kto raz už do seba nasal divadelníctvo. Na opere sa mi páči ohromný zvukový a scénický priestor, možnosti svetla, tvorivé debaty s umelcami a režisérom, páči sa mi tá postupná výstavba, na konci ktorej je predstavenie.

Hovoríte s takým zanietením o opere, že je na mieste otázka: cítite sa viac operným, či symfonickým dirigentom?

— V súčasnosti by sa azda nemali dirigenti rozdeľovať na operných a symfonických. Dnes je potrebné, aby hudobník, dirigent, umelecký vedúci hľadal možnosti, ako prejaviť svoje schopnosti a vlohy v rôznorodom hudobnom prúde. To obohatí napokon aj samotného dirigenta, dáva mu to možnosť, aby našiel aj v symfonickom orchestri spevnosť a veľkú formu.

Pokiaľ ide o vzťah k obecenstvu prítomnému na koncertoch, každý dirigent má svoj osobitý názor na to, či hrá pre seba alebo pre publikum. Ako je to u vás? Ako sa cítite na koncertoch?

— To je naozaj u každého individuálne. Ale mne je bližšia kvalitná a maximálne sústredená práca na skúškach. Na konci poslednej však poprosím hráčov orchestra, aby si uvedomili, že večer na koncerte, bude obecenstvo, pre ktoré budeme hrať. Prosím ich, aby sa naladili sviatočne, čo sa potom prejaví ich zvýšenou emocionálnou vnímavosťou. Zakaždým si ale aj vyhradzujem určité percento pre momentálnu improvizáciu. Samozrejme, že interpretácia by bola aj tak dobrá a bezchybná, ale keby v nej nebol priestor aj pre improvizáciu, bola by čímsi suchým, bola by rastlinou v herbári. Nechcem obecenstvu na koncerte demonštrovať len púhy výsledok absolventských skúšok, ale čosi viac, čo sa nazýva umením, talentom orchestra a interpretov.

Ktorá hudobná epocha je vám najbližšia?

— Mne sa páči hudba, v ktorej sú dramatické momenty, momenty tragédie, ale aj ľahkosti a komickosti. Nemám rád hudbu, ktorá je síce melodická, pekná, dobre napísaná, ale pustá a prázdna. Preto sú mi bližší skladatelia ako Brahms, Šostakovič, Čajkovskij, Bach, Händel. Ťažko sa mi dirigujú napríklad niektoré skladby Liszta či Mendelssohna, hoci na druhej strane — tým, že ich uvádzam, orchester rastie a obohacuje sa. Ja osobne tiež. Lenže pri takýchto dielach sa cítim akosi menej isto. Nie z hľadiska profesionalizmu, ale skôr z hľadiska toho, nakoľko dokážem, či nedokážem tlmočiť emocionálny obsah skladby hráčom a poslucháčom.

Nie je azda tento váš vzťah k dramatizmu podmienený tým, že ste niekoľko rokov strávili v opere?

— Súčasne s tým, ako som pracoval v opere , dirigoval som aj na koncertných pódiách. Takto som si mohol overiť, ktoré skladby sú mi blízke a ktoré nie. Jednoducho sú skladby, ktoré som doteraz ešte „nerozlúštil". Asi som na ne ešte nedozrel. Tak ako nemožno za jeden deň objaviť celú krásu nejakého slávneho múzea, tak ani nie je možné prežiť nejakú skladbu odrazu. Aby sa dirigent umelecky rozvíjal, musí sa rozvíjať aj po stránke osobnostnej. Prekvapuje ma napríklad, s akou ľahkosťou sa pustia mladí dirigenti do Beethovenovej 9. symfónie. Ja osobne sa jej obávam, hoci dúfam, že to správne obdobie raz príde. K takému dielu sa totiž musí pristupovať s naplnením. Samozrejme, orchester dokáže skladbu zahrať perfektne, zbor ju zaspieva, lenže to by bola iba povrchná interpretácia, akýsi vonkajší obal 9. symfónie a nie dielo prežité a precítené dirigentom. Ak som presvedčený o tom, že môžem už svoje poňatie dať orchestru, dirigujem, ak mi toto presvedčenie chýba, skladby žijúcich ako aj nežijúcich skladateľov odkladám na neskôr.

Posledná otázka: vaše plány do budúcnosti?

— Plánov mám veľa. Budú to koncerty doma i v zahraničí, stretnutia s dobre známymi orchestrami v Amerike, Londýne, Rakúsku, Nemecku, Japonsku, Francúzsku, Taliansku, ČSSR. Vždy som chcel do programu svojich koncertov zaraďovať diela navýsosť odlišné a teraz to budem realizovať. Budem aj nahrávať na gramofónové platne, hoci to nemám rád a preto sa venujem tejto činnosti naozaj len veľmi, veľmi zriedkavo.

Zhovárala sa: **ANNA GROSSMANNOVÁ**

Autorský večer Tibora Sáraia

V spolupráci so Slovenskou filharmóniou usporiadalo pražské centrum Maďarskej kultúry v Divadelnom štúdiu VŠMU v Bratislave autorský večer z diel maďarského skladateľa Tibora Sáraiho (2. XII. 1980). **Interpretmi skladieb boli tenorista Dénes Gulyás, basista László Polgár (členovia budapeštianskej opery), huslistka Eszter Perényiová, klavirista László Almási ako aj Bratislavské dychové kvinteto v zložení Vojtech Samec (flauta), Vladimír Malý (hoboj), Jozef Luptáčik (klarinet), František Machats (fagot) a Jozef Illés (lesný roh).**

Tibor Sárai (1919) má k našej hudobnej kultúre blízky vzťah, výsledkom čoho bol aj tento autorský večer reprízovaný aj v Prahe. Bol to totiž on, ktorý v roku 1959 napísal knihu pod názvom Dejiny českej hudby, neskôr pod dojmom hry Slovenského komorného orchestra v Budapešti napísal pre warchalovcov skladbu pod názvom Hudba pre 45 strún, ktorá mala svoju premiéru v Bratislave a potom ju uviedli warchalovci aj v Budapešti, ako aj na svojich zahraničných zájazdoch. Skladateľovu 2. symfóniu zaradila do svojho repertoáru Slovenská filharmónia, pričom jeho ďalšia skladba Dramma per fiati (1978) venovaná Bratislavskému dychovému kvintetu, bola premiérovo uvedená na BHS '80.

Najmarkantnejšou a najsvoráznejšou črtou umeleckého profilu Tibora Sáraiho je jeho mnohotvárnosť a mnohostrannosť. Ako pedagóg Vysokej školy múzických umení Ferenca Liszta vychováva novú skladateľskú generáciu, ako funkcionár bol dlhé roky vedúcim hudobného vysielania Maďarského rozhlasu, do roku 1978 bol tajomníkom Odborového zväzu maďarských hudobníkov, bol členom, potom aj predsedom Medzinárodnej hudobnej rady a pritom ako skladateľ bohatej invencie píše svoje početné skladby, za ktoré mu bola udelená najprv Erkelova — a potom ako najvyššie uznanie — Kossuthova cena.

Štylistický rukopis jeho skladieb prezrádza — a to bolo jednoznačne cítiť aj zo skladieb prezentovaných na žánrovo bohatom autorskom večierku — že svojimi koreňmi vyrastá z dedičstva Bartóka a Kodálya a je vynaliezavo pretavený tendenciami a myslením modernej hudobnej reči.

Úvodnou a súčasne aj najstaršou skladbou večera bola **Sonatína pre klavír** (1959), v ktorej László Almási účinne vyzdvihol jej z folklóru prameniacu rytmickú mnohostrannosť. Ďalšou klavírnou skladbou bolo dielo nazvané **Distances pour le piano** (1974), ktorého výrazovo bohatý a technicky náročný part zahral sólista s mimoriadnou ľahkosťou a citom pre kontrasty a dramatické vrcholy.

Interpretácia zaujímavej, ale pre poslucháča najmenej príťažlivej skladby, pre sólové husle, **Birthday music**, prezrádzala zrelú techniku a zručnosť Eszter Perényiovej. Skladba pre dychové kvinteto **Dramma per fiati** sa vyznačuje bohatou invenčnosťou a vtipnou kombináciou jednotlivých nástrojov dychového kvinteta, pričom kladie na interpretov nemalé nároky. Z interpretácie Bratislavského dychového kvinteta bolo cítiť, že technické nároky diela nerobia jeho členom nijaké problémy, že sa zžili s touto hudbou a tlmočia ju so spontánnou samozrejmosťou.

Nosným pilierom večera bolo premiérové predvedenie piesňového cyklu pre tenor a bas **Vzdychy a uškľabky** (1979) na vybrané verše tragicky zahynulého básnika Miklósa Radnótiho (1907—1944). Je to reťaz ôsmich básní náladovo striedavo postavených do dvojíc, v ktorých elegicky naladené vzdychy spieva tenorista, zatiaľ čo jemný humor a ironiu „úškľabkov" tlmočí basista. Toto pôsobivé a strhujúce dielo, ktoré svojím výstižným hudobným obsahovo-náladovým stvárnením tvorí dôstojný rámec krásnym myšlienkam a veršom Miklóša Radnótiho, sugestívne tlmočili Dénes Gulyás a László Polgár za klavírneho sprievodu László Almásiho, pričom osobitne treba vyzdvihnúť charakterizujúcu drobnokresbu v prednese znamenitého basistu. Jednotlivé páry tohto piesňového cyklu boli samostatne včlenené medzi inštrumentálne skladby, odznievajúce počas večera, čo síce spestrilo jeho celkovú štruktúru, ale podľa môjho názoru interpretácia v jednom slede bola by štýlovejšia a účinnejšia.

Mali sme teda nekaždodennú príležitosť spoznať časť tvorby súčasného maďarského skladateľa v autentickom podaní a preto len s ľútosťou možno konštatovať, že v dôsledku slabej propagácie bola návštevnosť tohto osožného a príkladného podujatia len veľmi skromná.

JOZEF MARGA

Zo zahraničia

Bachov archív v Lipsku oslávil 30. výročie svojho založenia. V tomto študijnom stredisku sústredili doteraz vyše 3000 diel o Bachovi a jeho tvorbe, 5600 partitúr, 1700 gramofónových platní a ďalšie dokumenty o J. S. Bachovi.

Taliansky hudobný skladateľ Franco Mannino skomponoval kantátu na básne sovietskych poetiek. Svetová premiéra novej kantáty bude na jar roku 1981 v Moskve.

Rok 1985 má sa stať „Európskym rokom hudby". Navrhol to nedávno v Strassburgu tzv. Európsky parlament. V tomto roku bude sa oslavovať 300. výročie narodenia troch veľkých európskych skladateľov — G. F. Händla, J. S. Bacha a D. Scarlatiho.

Verdiho ranú operu „Attila" uviedli 21. decembra m. r. vo viedenskej Štátnej opere. V titulnej úlohe sa predstavil Nikolaj Gjaurov, v ďalších úlohách Pierro Cappuccilli, Maria Zampieriová, Piero Visconti, Josef Hopferwieser a Alfred Sramek. Hudobné dielo naštudoval Giulio Chazalettes, réžiu mal Giuseppe Sinopoli. Obaja umelci naštudovaním tejto opery debutovali na javisku prvej rakúskej operuej scény.

Japonka Yoshie Tanaka (mezzosoprán) a Maďar László Polgár (bas) zvíťazili vo Viedni na 4. medzinárodnej speváckej súťaži Huga Wolfa, na ktorej sa zúčastnilo 75 umelcov zo 16 krajín. Prvá cena bola dotovaná 30 000 rakúskymi šilingami. Druhá cena u žien nebola udelená. Tretiu cenu získali Hedwiga Fassbenderová (NSR, mezzosoprán), a Gabriela Sima (Rakúsko, soprán). U mužov druhú cenu získali Anton Scharinger (Rakúsko, bas) a Chigusa Tomita (Japonsko, barytón), tretiu cenu získali Michael Kraus (Rakúsko, barytón) a Sauli Tiilikainen (Fínsko, barytón).

Cenu pre duá (no 10 000 rak. šilingov) získali Američania Gauntt Edward (barytón) a Teresa Turnerová-Jonesová (klavír) a Maďari László Polgár (bas) a Susane Garamová (klavír).

Stravinského balet „Pulcinella" uviedli v decembri m. r. v Paríži v novej choreografii, ktorej autorom je Američan Douglas Dunn. Na premiére sa podieľal balet pariižskej opery na čele s primabalerínou Wilfride Piolletovou a prvým tanečníkom Divadla na Champs Elysees, Jeanom Guizerixom.

Lipský Thomanenchor absolvoval takmer trojtýždňové umelecké turné po severnom Taliansku. Svetoznáme zborové teleso pod vedením dirigenta Hansa Joachima Rotzscha vystúpilo s veľkým úspechom v Ravene, Miláne, Padove, Verone, Ferrare, Florencii, Mantove a iných severotalianskych mestách.

Alfred Schnittke, jeden z najvýraznejších talentov súčasnej mladej sovietskej skladateľskej generácie, predniesol vo Viedni v rámci aktivity Spoločnosti Rakúsko — ZSSR informatívny referát o mladej sovietskej skladateľskej generácii. Svoj referát doplnil ukážkami z tvorby V. Lobanova, A. Terteriana, S. Gubaydulinasovej a vlastnej tvorby.

Opera „Jesu Hochzeit" Gottfrieda von Einema uvedená v svetovej premiére v rámci minuloročných Viedenských slávnostných týždňov, mala svoju ďalšiu, tentoraz nemeckú premiéru, 28. novembra m. r. v Hannoveri. Hudobné naštudovanie opery je dielom Georga Alexandra Albrechta.

Na dvoch mimoriadnych koncertoch Orchestra mestských scén v Erfurte mala pod dirigentskou taktovkou Uda Nissena východonemeckú premiéru skladba švajčiarskeho skladateľa Heinricha Suttermeistra „Consolatio philosophiae". Sólový part v tomto orchestrálnom diele spieval Peter Schreier.

Berlínsky komorný orchester uskutočnil koncom minulého roku už tretí zájazd do Japonska. Súbor zložený z členov berlínskeho Symfonického rozhlasového orchestra vystúpil v priebehu piatich týždňov v 22 japonských mestách, m. i. tiež v Tokiu, Osake, Hirošime, Nagoye a Fukuyame.

JUBILEUM SUZANNE DANCOOVEJ

Mozartovské operné hrdinky a priestor koncertného pódia s literatúrou oratoriálnou i piesňovou tvorili, práve tak ako u Schwarzkopfovej, či Staderovej, najprofilujúcejšiu časť umeleckej činnosti jubilujúcej belgickej sopranistky Suzanne Dancoovej, ktorá 22. januára oslávila svoje sedemdesiatiny. Začiatky jej speváckej dráhy z konca tridsiatych rokov sa nepriamo spájajú aj s Prahou, kde vtedy istý čas študovala u vychýreného talianskeho pedagóga Franca Capriho. Na opernom javisku debutovala v roku 1941 v talianskom Janove ako Mozartova Fiordiligi a talianske staggiony sa na dlhú dobu stali miestom jej najväčších umeleckých úspechov. Tu predstavila svoje ďalšie vzorové mozartovské hrdinky — donnu Elvíru, grófku z Figarovej svadby, ale aj „nohavičkového" Cherubína, vytvárala hlavné ženské postavy v svetovej premiére Dallapiccollovho Nočného letu a talianskych premiérach Brittenovho Petra Grimesa (Scala, 1947) a Bergovho Vojceka (Neapol, 1949). Po vojne rozozvučala svoj jemný soprán pred publikom festivalov v Glyndebourne, Edinburghu i Aix en Provence, v Londýne, vo Viedni i na americkom kontinente. Keď Gluckovu Eurydiku, Mozartovu Viteliu, Berliozovu Margarétu z Faustovho prekliatia, Pucciniho Mimi, Debussyho Mélisandu a Ravelovu Concepción v Španielskej hodinke čoraz častejšie striedala za vystúpenia na koncertnom pódiu, počulo Dancoovú v druhej polovici päťdesiatych rokov aj festivalové obecenstvo Pražskej jari.

—ka

JUBILANTI

Vladislav Brunner

Každý, kto sleduje rozvoj slovenského interpretačného umenia v oblasti dychových nástrojov, stretáva sa tu už mnoho rokov s menom jubilujúceho sedemdesiatnika — Vladislava Brunnera (31. XII.), najvýznamnejšieho predstaviteľa povojnového slovenského flautového reprodukčného umenia. Narodil sa v Mladej Boleslavi a pochádza z hudobníckej rodiny člena speváckeho zboru opery v Brne, kde aj na tamojšom konzervatóriu študoval v rokoch 1929—1936 flautu v triede J. Boka.

Už jedno z prvých Brunnerových angažmán (v sezóne 1937-38) spojilo ho so Slovenskom (pôsobil v orchestri košického divadla). Po oslobodení v roku 1945 presídlil V. Brunner opäť na Slovensko a natrvalo sa usadil v Bratislave. Tu sa plne oddal hudbe a bohatou mnohostrannou činnosťou sa natrvalo zapísal do histórie slovenského interpretačného umenia predovšetkým svojou činnosťou v orchestroch a komorných súboroch. Pôsobil ako 1. flautista v opere SND. Potom nachádzame jeho meno medzi zakladajúcimi členmi Slovenskej filharmónie, v ktorej účinkoval až do odchodu do dôchodku v roku 1973. Počas pôsobenia v Slovenskej filharmónii presadil sa tiež ako citlivý, spoľahlivý a vyhľadávaný komorný hráč. Krátko po svojom príchode stal sa členom Bratislavského dychového kvinteta vyvíjajúceho koncertnú činnosť do roku 1953. Podieľal sa na založení a stal sa umeleckým vedúcim viacerých ensemblov, ktoré sa vytvorili z členov prvého slovenského symfonického telesa — Komorného združenia SF a Noneta slovenských filharmonikov, koncertne činného až do polovice šesťdesiatych rokov. Naštudoval a hrával flautové party početných komorných skladieb najrozličnejšieho nástrojového obsadenia. S tromi synmi, ktorí všetci nasledovali otca, i jeho žiarivý príklad umeleckej poctivosti a angažovanosti, založil Brunner aj v európskom kontexte unikátne teleso — Flautové kvarteto Brunnerovcov. Existencia ensemblu i jeho vynikajúca umelecká úroveň prispeli výdatne k inšpirácii domácich skladateľov komponovať pre toto obsadenie (Vilec, Sixta a ďalší).

Nemálo úsilia venoval jubilant aj bohato rozvinutej sólistickej činnosti. V rokoch svojej umeleckej aktivity vybudoval si rozsiahly sólistický repertoár flautových koncertov, sonát i menších samostatných skladieb vrátane pôvodnej slovenskej flautovej literatúry. Popri komorných recitáloch a vystúpeniach prezentoval svoje umenie aj s orchestrom SF. Rozhlas dodnes vysiela zvukové záznamy Brunnerovho vynikajúceho majstrovstva.

Kritiky zhodne vyzdvihovali mäkkosť, tvárnosť a plastickú spevnosť Brunnerovho vedenia kantilény, spoľahlivú intonáciu, eleganciu pasáží. Jeho výraz sa vyznačoval skvelou syntézou disciplinovanej, ale vždy tvorivej muzikality, vysokej štýlovosti a brilantnej techniky.

Trvalú hodnotu má Brunnerova pedagogická činnosť. V rokoch 1946-73 pôsobil na bratislavskom konzervatóriu i na VŠMU, kde vybudoval flautovú triedu a pre slovenský profesionálny hudobný život vychoval rad znamenitých pedagógov, vynikajúcich hráčov viacerých telies (M. Kráľ, J. Plecitý, L. Šoka, P. Vajda, M. Senická-Kolková, L. Dudláková, L. Grinerová, H. Ďurčanská) i sólistov, spomedzi ktorých doc. Miloslav Jurkovič prevzal po svojom profesorovi aj štafetu na VŠMU a je tu pokračovateľom a rozvíjateľom Brunnerových pedagogických i umeleckých zásad Ad multos annos!

V. ČÍŽIK

František Havlíček

František Havlíček sa narodil 3. 1. 1921 v Karlových Varoch. Už od detstva sa učil hrať na klavíri. Prvou učiteľkou mu bola matka, ktorá mu vštepila lásku k tomuto nástroju. Ako 16-ročný začína seriózne hudobné štúdium na Hudobnej akadémii vo Viedni, kde paralelne navštevoval aj gymnázium. Po maturite v roku 1938 odchádza Havlíček do Prahy, kde pokračoval v štúdiu u prof. Fidelia Finkeho. Absolvoval v roku 1940. Na absolventskom koncerte, ako klavirista, hral okrem Chopina, Debussyho a iných majstrov aj niektoré svoje rané skladby. Pa absolutóriu cestoval po Európe. Z tohto koncertného zájazdu sa vrátil v roku 1946, najprv do Karlových Varov, neskoršie do Prahy, kde hrával v rozhlase, vo Filmovom symfonickom orchestri a na koncertoch v Lucerne. V roku 1949 prichádza František Havlíček na Slovensko. Stal sa koncertným klaviristom v Piešťanoch, no nie nadlho. Náhle ochorenie ľavej ruky si vyžiadalo intenzívne liečenie v Tatrách. A tento pobyt vlastne rozhodol o ďalšom jeho živote. Rozhodol sa ostať na Slovensku a začal tu rozvíjať i svoje kompozičné schopnosti. Tatranské obdobie, počas ktorého ho obklopovala nielen nádherná príroda, ale aj kľud a dobrá pohoda, ho inšpirovalo k napísaniu celého radu skladieb najrôznejšieho charakteru, od piesní cez skladby pre klavír a orchestrálne skladby až po komornú hudbu. Z veľkej časti ich uplatnil až po roku 1956, kedy sa presťahoval do Bratislavy a nadviazal umelecké kontakty s rozhlasom, televíziou a hudobným vydavateľstvom. Tu písal potom svoje skladby nielen pre veľký tanečný orchester, ale sám si vytvoril malý komorný súbor, pre ktorý začal upravovať svoje skladby i skladby svojich kolegov.

Z Havlíčkovej tvorby k najvýznamnejším skladbám patria koncertné valčíky Amorose a Poézia, Bratislavský koncert pre klavír a orchester, ďalej fantázia Catalania pre klavír a orchester, Weekend v Sanreme, Romantická novela. Tieto presahujú koncepciou i rozsahom rámec malých foriem. Ďalej si pozornosť zaslúžia aj niektoré menšie orchestrálne skladby: Francúzska metropola, Tak spieva moje srdce, Vietor na Sierra Madre, Videl som Taliansko, Jedinečná chvíľa, Jarné sláčiky. Tento rad dopĺňa veľké množstvo tanečných piesní a šansónov.

Dnes sa František Havlíček venuje už iba kompozícii. Ako skladateľ a interpret je prevažne lyrikom a romantikom. Má rád široko klenuté melódie, podložené bohatou harmóniou a svojráznym rytmom. Aj keď sa v tvorbe venoval aj vážnejším žánrom, napr. komornej hudbe, jeho význam pre slovenské hudobné umenie tkvie predovšetkým v malých žánroch, ktoré obohatil o celý rad koncertných i tanečných skladieb. Jeho nástrojom je klavír. Hovorí o ňom: „Klavír sa stal súčasťou môjho hudobného myslenia. Komponovať pre mňa znamená cítiť a myslieť v tónoch, interpretácia zasa rozprávať v tónoch..."

ZDENĚK CÓN

Juraj Pospíšil

Vždy prísny a náročný voči sebe i druhým. Napriek tomu (alebo práve pre to) vážený a obľúbený. Takého ho poznajú jeho žiaci a kolegovia bratislavského konzervatória, kde pôsobí ako profesor kompozície a hudobno-teoretických disciplín už štvrťstoročie, presnejšie od roku 1955. V týchto dňoch sa dožíva päťdesiatky — a to je nesporne dôvod bilancovať a hodnotiť jeho tvorbu a nemalé pedagogické zásluhy. Veď žiakov, ktorí urobili prvé kroky na zložitej a neľahkej ceste za umením pod jeho vedením, možno dnes už počítať na desiatky.

Juraj Pospíšil (nar. 14. januára 1931 v Olomouci), študoval najskôr na JAMU v Brne (v triede V. Petrželku) a svoje vysokoškolské štúdiá ukončil v roku 1955 na VŠMU v Bratislave (v triede nár. umelca J. Cikkera). V jeho tvorbe možno sledovať rýchly kvalitatívny vývin od pozdnoromanticky orientovanej hudby (balada Margita a Besná, symfonická báseň Hory a ľudia, I. symfónia) až k 12-tónovým kompozíciám. Je veľmi ťažké robiť v jeho skladbách hierarchiu ich významovosti už i preto, že ide o kompozície z oblasti rôznych druhov a žánrov, rôzneho zamerania a nástrojového obsadenia od skladieb sólistických (2 sonáty pre husle sólo, Monológy pre klavír, Päť štúdií pre čembalo, Recitativo ed aria pre akordeón) cez skladby komorné (Glosy pre dychové kvinteto, Protirečenia pre klarinet a sláčikové kvarteto, Hudba pre 12 sláčikových nástrojov, Concertino pre čembalo a dychové kvinteto, V zasnení pre sláčikový orchester, Sláčikové kvarteto a i.) až k orchestrálnym (symfonické variácie Pieseň o človeku, v slovenskej hudobnej literatúre ojedinelý Koncert pre pozaunu a orchester, Dve symfonické fresky, 4 symfónie). Neobišiel ani žáner piesňový (cykly Bratislave, Štyri piesne na slová moravskej ľudovej poézie, Mikropoviedky pre soprán a trio, Dve knihy piesňových miniatúr „Dná hladín"), hudobno-dramatický (melodrámy Oslnenie, Noc na Ďumbieri, tri operné jednoaktovky s ústredným názvom Inter arma) a zborový (Novembrový triptych pre zbor a dychové kvinteto). Publikoval i viacero hudobno-teoretických diel, najmä učebníc pre potreby konzervatórií.

Všetky uvedené — i nemenované — Pospíšilove skladby napriek často dosť odlišným výrazovým prostriedkom, súvisiacim i s jeho vlastným prirodzeným skladateľským vývojom, majú jeden spoločný znak: snahu o vyváženosť zložky racionálnej s emocionálnou. Nikdy nechcel byť za každú cenu avantgardný, vždy sa snažil odhadnúť správnu mieru proporcionality experimentu s komunikatívnosťou svojich diel. Jeho hudba je vo všeobecnosti nová, často svieža a podnetná. Mnohí z jeho žiakov si už získali pomerne význačné pozície v našom hudobnom dianí a zapísali sa do povedomia odborníkov i publika.

Poobhliadnutie sa za vlastným doterajším životom a prácou iste právom dáva Pospíšilovi pocit jeho užitočnej náplne, no rozhodne ho nevedie k pocitom škodlivého sebauspokojenia.

S. HOCHEL

Hudba a poézia v Mirbachu

Vzájomnú symbiózu a spolupôsobenie dvoch odlišných a predsa tak tesne sa k sebe primkýnajúcich druhov umenia, akými sú hudba a poézia, už niekoľko rokov úspešne demonštrujú nedeľné Stretnutia múz — hudobno-poetické matiné v Mirbachovom paláci v Bratislave, ktoré pravidelne v novembri a v máji pripravuje ako hlavný usporiadateľ Zväz slovenských skladateľov a Zväz slovenských dramatických umelcov v spolupráci s MDKO a Galériou hl. mesta SSR Bratislavy. Opäť a opäť sa presvedčame o tom, že útulná intimita tejto starej rezidencie znásobuje umelecké zážitky, ktoré nám ponúkajú predovšetkým mladí umelci, ba i tí, za ktorými sa len nedávno zavreli brány školy. Presvedčili sme sa, že rady profesionálnych hudobníkov sa rozširujú o nové tváre, čo iste len osoží slovenskej interpretačnej kultúre.

Z technicko-prevádzkových príčin nemohol svoje vystúpenie uskutočniť nádejný basbarytonista ŠD Košice L. Neshyba (vystúpil v rámci matiné v decembri). Veľmi pohotovo a takpovediac na poslednú chvíľu ho zastúpil jeden z našich najlepších majstrov klavírneho umenia, sólista Slovenskej filharmónie **Marián Lapšanský** (2. XI.), ktorý aj tentoraz potvrdil povesť pripraveného, neúnavného a v štúdiu repertoáru nepoľavujúceho interpreta. S dramatickým nábojom predniesol Beethovenovu Sonátu F dur, op. 27, svoju brilantnú techniku demonštroval v Rachmaninovových Etudách-Kartinkách. Náročný program zavŕšil Prokofievovou Sonátou d mol, druhou v rade skladateľových diel v tejto forme, ktorú predniesol s veľkým zmyslom pre gradáciu a „tah" skladby, s akcentovaním onoho typicky prokofievovského rukopisu, plného invenčnej nápaditosti a vitálnej sily. Dielo hýrilo ohňostrojom farieb, burlesknosťou, vtipom a rytmickou údernosťou. Kvalitná hudobná časť sa striedala s rovnako kvalitnou časťou poézie. Mladý recitátor **Peter Rúfus**, od tejto sezóny čerstvá posila činoherného súboru SND, neobyčajne sugestívne podal filozoficky ladené verše českého básnika Františka Hrubína Premena s ich alegoricko-symbolickým podtextom i mementom pre súčasné dni. Iný ponor mala Jeseninova báseň List žene, z ktorej, podobne ako z predchádzajúcej, priam sálala umelecká presvedčivosť interpretácie.

J. ŠUHAJDOVÁ

***

Druhé matiné (9. XI.) patrilo poslucháčovi VŠMU — violončelistovi **Jánovi Slávikovi.** S menom tohto violončelistu sa naše interpretačné umenie stretáva čoraz častejšie. Že výrazný talent dozrieva na umeleckú osobnosť, potvrdilo aj jeho posledné vystúpenie. Od prvého dotyku so strunami zaujal čistou intonáciou, krásnym tónom, mladíckym umeleckým nábojom, fantáziou kontrolovanou muzikantským vkusom.

Koncentrovaný, vôbec nie len „povinne vstupný" bol jeho Dvořákov Klid. O Dvořákovom koncerte pre violončelo a orchester h mol, op. 104 (I. a II. časť) napriek tomu, že ho interpretoval na úrovni, akú často nepočujeme na koncertných pódiách ani od renomovaných umelcov, si myslíme, že dramaturgicky na toto vystúpenie — komorné prostredím i umeleckou náplňou — nepatril. V českom repertoári pokračoval Sukovou Baladou pre violončelo a klavír a Páleníčkovým Koncertným rondom pre violončelo a klavír — v oboch sa výborne vyrovnal s technickou i výrazovou stránkou. Spoľahlivou partnerkou mu bola Gabriela Csörgöová (posluchárka VŠMU), z ich spoločného vystúpenia bolo zrejmé, že umelecky si dvojica výborne rozumie. Je potešiteľné konštatovať, že interpretačný dorast, o ktorom sa u nás často hovorí dosť skepticky, dokazuje svojimi činmi opak.

Výber z poézie českých básnikov (K. H. Mácha, F. Hrubín, S. K. Neumann, V. Závada) predniesol **František Kovár** — člen Novej scény v Bratislave, vekovo podstatne starší kolega mladých nadšených hostí hudobnej časti predpoludnia — odrazilo sa to na rutine, no aj na menšej zainteresovanosti a zodpovednosti k svojmu vystúpeniu.

V. LIPPOLDOVÁ

***

Ďalšie matiné (16. XI.) zostalo iba čisto hudobným podujatím. **Jozef Ďurdina**, mladý hobojista s pekne zaobleným, nosným tónom, s vyspelou technikou (miestami sme však zachytili „nezaznelé tóny") zahral zaujímavý program, zložený z diel J. Ph. Kirnbergera, G. Grovleza, G. Ph. Telemanna, Kl. Slavického. Hoci skladby starých majstrov interpretoval presvedčivo, väčší výrazový účinok dosiahol v dielach skladateľov 20. storočia. Bola to impresionizmom i archaickými prvkami poznačená Sarabanda a Allegro Francúza G. Grovleza, ktorý sa v hojnej miere venoval komponovaniu diel pre dychové nástroje, najmä pre klarinet. Vynikla však predovšetkým Suita pre hoboj a klavír českého autora Kl. Slavického, kde široké spektrum nálad zasahovalo od bukolicko-pastorálneho výrazu cez roztomilú rozmarnosť až po pochmúrnu vážnosť. Spoľahlivou partnerkou sólistu bola pri klavíri H. Gáfforová.

Ani najstarostlivejšie pripravované podujatia sa nevyhnú zmenám. Na štvrtom matiné (23. XI.) namiesto Cyrila Dianovského (pre úraz prsta) vystúpila jeho manželka **Eva Dianovská-Virsíková.** Mladá umelkyňa je typom technicky perfektnej interpretky so sklonom k dramatickému chápaniu a podaniu skladieb zameranému k zvukovej mohutnosti a hutnosti. Výborná technická pripravenosť jej umožňuje orientovať sa na diela náročné i brilantné súčasne. Schumannova Kreisleriana, op. 16 dýchala zvukovou excentričnosťou, dravosťou a aj v lyrických miestach prevládal mladistvý elán a temperament. Kým Schumannovo dielo umožňuje takéto poňatie, Chopinov zvukový ideál viac ráta s noblesnosťou a vnútornou introvertnosťou. Hoci Sonáta b mol pripúšťa aj iný hudobný výklad, veď o jej finále práve R. Schumann napísal: „Smrť sa tu objavuje v krutom realizme svojej brutálnej sily, ktorá niči a ruinuje všetky veci". Preto tie búrlivé pasáže, preto tá veľká dramatickosť. Interpretácii E. Dianovskej-Virsíkovej napriek veľkej presvedčivosti predsa len chýbali polohy subtílnejšieho výrazu i lyriky, čo sa napokon prejavilo i v menej plastickom tóne. Krehké ľúbostné verše Máše Haľamovej, náročné na prednes práve pre svoju krehkosť a intimitu, recitovala mladá **Nataša Gräffingerová.**

Na záverečnom matiné (30. XI.) sa predstavila v monotematickom suchoňovskom bloku hudby ďalšia mladá slovenská klaviristka **Mária Mireková.** Bol to vlastne po absolvovaní VŠMU v roku 1979 jej prvý samostatný recitál v Bratislave. Suchoňovu klavírnu tvorbu poznáme predovšetkým z podania renomovanej interpretky a propagátorky jeho diel, zasl. umelkyne Kláry Havlíkovej. Mirekovej je hudba 20. storočia blízka, cíti jej údernosť, vnútorný pulz i rozorvanosť kantilén. Aj jej prístup k Suchoňovi svedčil o čistom a dôkladnom naštudovaní partitúry, o premyslenom vnútornom i vonkajšom tvare, hoci sa v ňom nezaprel jej výsostne romantický naturel. V Malej suite s passacagliou, v jednom z prvých skladateľových opusov, sme postrehli istý vnútorný nepokoj, dokázala ho však preklenúť a už Sonata rustica zaznela vyrovnane a presvedčivo. Mireková zdôraznila predovšetkým farebný kolorit diela, jednotlivé plochy kreovala s výrazným zmyslom pre kontrast, strednú časť diela — Adagio vystavala na výraznom dynamickom oblúku. Z Metamorfóz interpretovala poslednú, V. časť, ináč najrozsiahlejšiu a najvypätejšiu časť celej kompozície. Pod jej prstami sa ozývala vzrušujúca melodika s romantickou exaltovanosťou v niekoľkokrát sa dvíhajúcich gradačných vlnách. Poézia Miroslava Válka hovorí k súčasníkom rečou svojej doby. **Eva Žilineková** imponujúcim spôsobom prednesu predostrela poslucháčom básnikove mottá z ľúbostnej poézie i Skazu Titanicu.

J. ŠUHAJDOVÁ

Súťaž

na pôvodné hudobné dielo o CENU MESTA PIEŠŤAN pre rok 1981.

Rada Mestského národného výboru v Piešťanoch vypisuje pre rok 1981 pri príležitosti XVI. zjazdu KSČ a 60. výročia vzniku KSČ na pôvodné hudobné dielo takto:

a) komorné skladby všetkého druhu (nie príliš rozsiahle),
b) sólistické diela všetkých druhov.

Súťaž je neanonymná a môže sa jej zúčastniť občan ČSSR. Dielo do súťaže treba zaslať na adresu: Kultúrne a spoločenské stredisko, 921 01 Piešťany, Park pasáž 1721/3 a to do 30. apríla 1981.

Víťazné dielo obdrží CENU MESTA PIEŠŤAN, ktorá pozostáva z diplomu a peňažnej odmeny.

1. cena vo výške Kčs 7000,—
2. cena vo výške Kčs 5000,—
3. cena vo výške Kčs 3000,—

Vypisovateľ súťaže si vyhradzuje podmienku, že víťazné dielo zo súťaže sa premiérovo uvedie v rámci Piešťanského festivalu.

Diela, zaslané do súťaže, nesmú byť verejne predvedené, ani nahraté v rozhlase, televízii, na gramofónovej platni, ani iným spôsobom zverejnené do vyhodnotenia súťaže o CENU MESTA PIEŠŤAN.

Mestský národný výbor v Piešťanoch si vyhradzuje právo ponechať rukopis diela, ktoré obdrží CENU MESTA PIEŠŤAN. Ostatné autorské práva zostávajú účastou v súťaži neobmedzené.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR n. p., nl. 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. Lubomír 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., nl. 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**

ČRIEPKY Z ODKAZU

(K päťdesiatemu výročiu úmrtia Oskara Nedbala)

Ľudská i umelecká osobnosť Oskara Nedbala sa nedá vtesnať do rozsahu príležitostných niekoľko desiatok riadkov. Tento priestor nedáva možnosť ani spoľahlivo analyzovať organizačný a umelecký vklad Nedbalových ôsmich bratislavských rokov, pokúsiť sa rozbúrať legendy — tie nekriticky oslavné, ktoré dávno uzavretému umeleckému dielu sotva čo podstatné dodajú, i tie kriticky exponované, ktoré v Nedbalovom trpkom bratislavskom osude vidia div nie krach neúspešného biznismana.

Nedbalovo pôsobenie v Bratislave a organizačné a umelecké výsledky Slovenského národného divadla v dvadsiatych rokoch, predovšetkým jeho operného súboru, je potrebné v prvom rade posudzovať v historicko-politickom a historicko-kultúrnom kontexte. Znamená to do dôsledkov uvedomovať si všetky spoločenské a najmä ekonomické aspekty politiky buržoázneho štátu, ale aj konkrétny fakt súkromného divadelného podnikania smelých cieľov v malomeste so zložitou sociálnou a národnostnou štruktúrou v rokoch prvých symptómov celosvetovej hospodárskej krízy. Nemožno ignorovať ani dokázateľné negatívne prejavy vtedajšej národnostnej politiky buržoázneho štátu a v umeleckej sfére národného kontextu ani chronicky pretrvávajúce, natíska sa povedať, že hádam až nevykynožiteľné formy konkurenčného boja, vedeného všetkými dostupnými prostriedkami. Napokon treba lakonicky konštatovať, že veľký umelec jednoducho nebol šikovným a prezieravým podnikateľom — obchodníkom.

V rokoch permanentnej existenčnej neistoty, obzvlášť tvrdo pociťovanej a hrozivej v háklivej profesii umeleckej, bola migrácia členstva v opere SND, najmä v jeho sólistickom ensembli takmer zákonitým zjavom. Nedbalovi sa predovšetkým zvukom svojho umeleckého mena podarilo ako-tak stabilizovať súbor, vymazať biele miesta na jeho mape. Veľkoryso ponúkol priestor mladým, ktorí zväčša splnili vkladané nádeje a v protiklade k lokálnym kvalitám sólistického ensemblu prvých sezón SND pozdvihli súbor na pozoruhodnú úroveň, aby sa neskôr stali prominentmi našej opernej interpretácie. V tomto smere môžeme hovoriť práve tak o tých, ktorým bola Bratislava iba prestupnou stanicou (Krásová, Šponarová, Otava), ako o zakladateľskej dvojici slovenskej opernej profesionality (Bartošová, Blaho). Obklopil sa mladými dirigentmi — Dědečkom, Vincourkom, Folprechtom, z ktorých poslední dvaja vyzreli na osobnosti práve v Bratislave. A keď pociťoval čoraz väčšiu vyčerpanosť z narastajúcich ekonomických problémov a s nimi súvisiacich intríg a bolestných nepochopení, zveril šéfovské žezlo v opere do rúk naozaj povolaných — svojho synovca Karla Nedbala, ktorý potom v tridsiatych rokoch narysoval, iste tiež v mnohom polemické, ale v miere dramaturgických a sčasti aj režijných podnetov azda najprogresívnejšie obdobie bratislavskej opery v celej jej dnes už šesťdesiatročnej histórii.

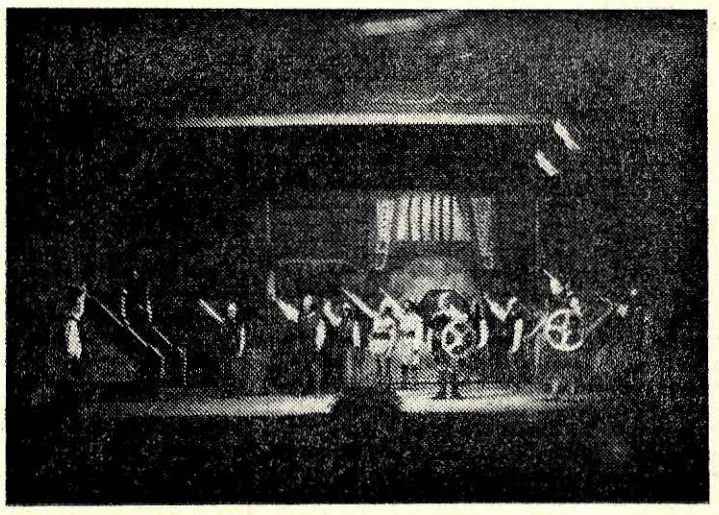
V rokoch, keď prví z generácie skladateľov slovenskej hudobnej moderny ešte len začínali svoje štúdiá, uviedol dve historicky prvé premiéry slovenskej opernej tvorby — podnetnejšieho Bellovho Kováča Wielanda i rozpornejšieho Detvana Viliama Figuša-Bystrého. Robil to, najmä v prvom prípade, s patričnou dávkou svojského entuziazmu, pričom pod oboma činmi bol podpísaný nielen Oskar Nedbal — dirigent, ale aj Nedbal — skladateľ. A možno dnes povýšenecky odsúdiť Nedbalovu dramaturgiu tzv. svetového populáru, keď v diametrálne odlišných, nepomerne priaznivejších ekonomických podmienkach a spoločenskom zriadení, v ktorom vzdelanie nie je už výsadou niektorých, siahajú ešte aj dnes naše operné divadlá (aby nezývali prázdnotou) po Traviate a Madame Butterfly ako zaručenom repertoárovom tromfe? Možno prehliadnuť Nedbalov smetanovský cyklus (s výnimkou Braniborov)? A neoddalo by sa znova preskúmať a prehodnotiť priam hypertrofické zastúpenie francúzskej opery XIX. storočia v Nedbalovej dramaturgii, tvorba autorov, z ktorých väčšina žije čulým životom na svetových javiskách, kým u nás spí v archívoch z titulu dávnych negatívnych súdov historicky prekonanej estetiky?

Nebol kozmopolitom, ani nechcel robiť „kulinárnu" operu. Ale cítil tento žáner v širokom kontexte, potrebnom pre fixovanie noriem profesionality a umeleckých kritérií. Aj preto, a nielen pre zvýšenie slávy svojho mena a vidinu túžených ziskov podnikal s operou SND veľkorysé zájazdy (Španielsko, Viedeň, Praha) a pozýval do Bratislavy prominentných českých a zahraničných interpretov. Predstavenia s hviezdami pražského ND boli vtedy pre Bratislavu skutočným umeleckým sviatkom — Morfová, Veselá, Emil Burian, Teodor Schütz, dokonca Mařák, Ludikar, Zítek... Mená, ktoré sa dodnes objavujú, najmä posledné tri, vo všetkých zahraničných lexikónoch, aj tých, ktoré nám z politických dôvodov neprajú. A večery s poľskou svetoznámou koloratúrkou Adou Sariovou, primadonnou viedenskej Štátnej opery Máriou Némethovou, so stárnúcim Leo Slezákom i v plnej forme spievajúcim Kolomanom Patakym, legendou opradené stretnutia s nesmrteľným umením Fjodora Šaľjapina... Je Nedbalovou zásluhou, že naši otcovia a dedovia počuli v mnohom neprekonateľne autentickú Sedliacku česť a Gavaliera s ružou, pretože za pultom nestál nikto iný ako Pietro Mascagni a Richard Strauss. Megalománia? Môžeme takto nazvať inšpirujúce stretnutia s absolútnymi vrcholmi? — Skôr trpko-smutný zápas jedinca donquijotovského zápalu o naplnenie ideálu na vratkej pôde kapitalistickej ekonomiky.

Dnes by už svoju bratislavskú kanceláriu nenašiel. Stará budova na Hviezdoslavovom námestí sa zmenila skoro na nepoznanie. Chodíme okolo pomníkov a skláňame hlavy na znak úcty a vďaky. Keď prechádzame okoľo busty do foyeri, akosi nám to pripadá nenáležité. Ponáhľame sa do hľadiska sledovať to, čo žije a v čom je aj malý kúsoček z neho. Oskara Nedbala, budovateľa.

JAROSLAV BLAHO

Členovia opery SND v Bratislave pred cestou do Španielska r. 1924.



Záber z inscenácie opery Kováč Wieland od Jána Levoslava Bellu (SND, 1926). Snímky: archív Divadelného ústavu

---

Namiesto nekrológu

Spomienky na Zdenka Otavu

(1902-1980)

Bolestne sa ma dotkla správa o úmrtí národného umelca Zdenka Otavu. Boli sme starí priatelia, pretože práve v Bratislave sme spolu začínali našu speváckú kariéru, aj keď on o rok skoršie než ja. V dobe, keď Otava bol už riadnym členom Opery SND (sezóna 1925-26), ja som v nej vystupoval zatiaľ iba ako hosť (Janík — Predaná nevesta, Vojtech — V studni, Vítek — Dalibor).

Zdeněk Otava bol žiakom slávneho pražského pedagóga Bohumila Benoniho, ktorý koncom minulého storočia slávil veľké úspechy na scéne Národného divadla v Prahe, ako vynikajúci spevák a skvelý herec. O jeho kreácii Jaga vo Verdiho opere Otello vedela celá hudobno-divadelná Európa. Benoni bol talianskeho pôvodu, ale vychovaný v Prahe, spojil v sebe talianske bel canto s českou citovou výrazovosťou. Nepatril k tzv. rampovým speváckom, ale reprezentoval typ spievajúceho herca. Benoni sa ujal výchovy mladého Otavu pre operné javisko a s Otavom naštudoval i úlohu Jaga vo vlastnej koncepcii. Po príchode do Bratislavy a angažovaní do SND Otava očakával, že práve s touto postavou bude v bratislavskej opere aj debutovať. Otavove očakávania sa rýchlo splnili, pretože už 10. septembra 1925 sa uskutočnila premiéra Verdiho Otella, v ktorej mal príležitosť stvárniť postavu Jaga. V nej demonštroval okrem precízneho speváckeho výkonu aj svoje mimoriadne herecké nadanie. Obzvlášť dueto s Otellom (R. Hübnerom) vyznelo strhujúco a úspech bol na bratislavské pomery skutočne neobyčajný. Po tomto úspechu nasledovala jedna postava za druhou.

Svoju ďalšiu postavu vytvoril Z. Otava prekvapujúco v operete. Hoci Oskar Nedbal, vtedajší riaditeľ SND, bol zmluvou zaviazaný nehrať na javisku SND operetu, jednako len Družstvo SND mu povolilo hrať dve klasické operety (Straussovho Cigánskeho barónа a Netopiera) a mimo nich ešte dve operety samotného Oskara Nedbala — úspešnú Poľsku krv a Vinobranie. Tá prvá bola známa a slávila úspech v celom svete, no o tej druhej sa vedelo, že má geniálnu hudbu (hlavne predohra), no slabšie libreto. Nedbal s redaktorom F. A. Sedlákom upravili libreto tak, že celý dej sa odohrával v Bratislave počas vinobrania a nie v pôvodnom Záhrebe. Všetko bolo pripravené, len hlavná mužská úloha milovníka (Milan) nebola obsadená. Je to postava, vyžadujúca najmä hereckú rutinu, fyzické predpoklady (mladosť) a dobrý spev. Na úspešné stvárnenie tejto postavy bol ako stvorený mladý Zdeněk Otava. Nedbal neváhal a obsadil Otavu do tejto postavy. Otava zverenú úlohu prijal, v postave Milana exceloval a razom sa stal magnetom pre obecenstvo. Videl som toto predstavenie za dirigovania samotného autora. Túto operetu som videl aj v Luhačoviciach v lete r. 1918. Vtedy postavu Milana hral pražský pesničkár Karel Hašler. No Zd. Otava ho svojou mladosťou a noblesou jasne prevýšil.

Prvou operou, v ktorej Zd. Otava vytvoril titulnú postavu, bola opera chorvátskeho autora Ivana Zajca Nikola Šubič-Zrínsky. V jeho podaní bol to taký udatný Zrínsky, že pri bojovej piesni „U boj" obecenstvo až stíplo a obávalo sa, že Zrínsky v zápale boja a hĺbke hereckého prežitia vtrhne z javiska do hľadiska.

Chýr o výborných výkonoch mladého speváka sa rýchlo šíril po celej republike. Ponuky na angažovanie prichádzali Otavovi jedna za druhou. Oskar Nedbal si bol vedomý, že Otavu v Bratislave dlho neudrží. Prv než by ho však stratil, želal si, aby Otava vytvoril hlavnú postavu v slovenskej opere Kováč Wieland od Jána Levoslava Bellu, ktorej preklad práve dokončil básnik Vladimír Roy. Otava ponúknutú úlohu prijal, usilovne drel denno-denne slovenčinu a vytvoril nakoniec nezabudnuteľnú postavu kováča Wielanda, ktorou sa natrvalo zapísal do dejín slovenskej opernej kultúry. Premiéra Bellovej opery sa stala významným národným sviatkom v slovenskej kultúre, veď zaznelo v slovenčine operné dielo nestora slovenských skladateľov. V opere Kováč Wieland účinkovali aj iní vynikajúci speváci ako napr. M. Krásová, D. Šimáňová, R. Hübner, B. Chorovič a Z. Ruth-Markov.

Od budúcej sezóny (1926-27) pôsobil už Otava v brnenskej opere, odkiaľ po troch sezónach odišiel do Prahy. V Prahe okrem účinkovania v Opere Národného divadla sa Otava okamžite zapojil i do koncertného života. Vzal si dobrovoľne za úlohu uviesť každoročne piesňový cyklus českého skladateľa. Vďaka jeho húževnatosti spoznal postupne český hudobný svet, aj také diela, ktoré dovtedy na koncertnom pódiu ešte nezazneli. Tak postupne oboznámil koncertné obecenstvo s piesňovou tvorbou Myslivečka, Koželuha, Bendla, neskôr s tvorbou Ostrčila, Karla, Jiráka, Jeremiáša, nehovoriac o populárnych piesňových cykloch Smetanu, Fibicha, Dvořáka, Janáčka a Martinů. Bola to neobyčajná tvorivá energia, ktorou tento umelec disponoval i obdivuhodná činnosť, ktorú sústavne vyvíjal. Ak k tomu pripočítame ešte sústavnú propagáciu ľudových piesní českých i slovenských, náš obdiv i úcta k tomuto veľkému priebojnému umelcovi-speváckovi ešte vzrastá.

Napokon by som rád vyzdvihol jednu dôležitú, ba charakteristickú črtu Zdeňka Otavu. Spieval a tvoril vždy predovšetkým pre vlastné uspokojenie, pre potešenie širokého okruhu domáceho publika. Nikdy ho nelákala cudzina, vidina úspechov v zahraničí, pokorne slúžil a oddane tvoril po dlhé roky pre vlastný národ. V tom je svetlým príkladom i pre dnešných mladých speváckov. Bol skutočným národným umelcom svojho národa.

Dr. JANKO BLAHO, národný umelec

Zborovo-vokálna Jihlava '80

(Dokončenie z 3. str.)

radil do programu aj skladbu A. Moyzesa „Na Jána" z cyklu Niže veľkej lúky), zaujali pozornosť na 23. ročníku festivalu aj semináre a vystúpenie zahraničného hosťa. Pre prax detských speváckych zborov bolo prínosom demonštrovanie vývoja českej detskej zborovej tvorby dirigentom Čestmírom Staškom a pre prax dirigentov všetkých typov zborov prednáška J. M. Dobrodinského a poľského hosťa, dirigenta J. Boka z Vysokej hudobnej školy z Varšavy o moderných kompozičných prostriedkoch a ich interpretačných problémoch vo vokálnej hudbe (J. Bok premiéroval skladby Lutoslawského, Pendereckého a ďalších poľských skladateľov).

Ak sa zvykneme tešiť na výkony bulharských speváckych zborov, najmä pre ich vysokú hlasovú kultúru, žiaľ, tentoraz nám túto radosť bulharský hosť neposkytol. Mnohopočetný miešaný zbor Rodna peseň zo Sofie viedla síce dirigentskou technikou dobre vyzbrojená zbormajsterka Vileta Dimitrova, upútal i jej muzikantský temperament, ale vo zvuku strhávala zbor k rušivému forte, naturálnemu prejavu, k mohutnosti bez vnútorného prežitku a prostoty ľudového prejavu tak charakteristického pre väčšinu uvádzaných skladieb výlučne bulharských autorov (s výnimkou zboru z Predanej nevesty).

Spoluusporiadateľmi jihlavského zborového festivalu sú aj Zväz slovenských skladateľov a Slovenský hudobný fond. Škoda, že SHF nevyužíva túto príležitosť na propagovanie tvorby slovenských autorov nielen výstavkami, ale aj poskytovaním notových materiálov tak, ako to robí ČHF. Dirigentom českých amatérskych zborov sa ich núkal plný stôl, brali z neho aj slovenskí zbormajstri. Možno, že aj takýto spôsob by bol hybnou pákou k tomu, aby české zbory siahli po slovenskej literatúre viac ako doteraz. Mnohé, slovenskými zbormi v Jihlave uvádzané domáce diela na predchádzajúcich ročníkoch mali veľký ohlas a iste by po nich so záujmom siahli aj českí dirigenti.

MARCELA MÉSÁROŠOVÁ