HUDOBNÝ ŽIVOT 81

Ročník XIII.
16. II. 1981
2,— Kčs

3

INTERPRETAČNÁ SÚŤAŽ SSR '80

V dňoch 1.—6. decembra 1980 uskutočnil sa v Banskej Bystrici IV. ročník interpretačnej súťaže SSR, ktorú organizuje čs. umelecká agentúra Slovkoncert pod záštitou Ministerstva kultúry SSR.

Tohtoročna súťaž zahrnovala pestrý výber nástrojov. **Vyhlasovateľ dal možnosť zo sláčikovej skupiny opäť súťažiť huslistom, ktorých doplnil prezentáciou gitaristov, akordeonistov, flautistov a ostatných dychových nástrojov.** Táto široká nástrojová paleta si vyžiadala delenie súťaže na dve časti (teda aj dve poroty), vzájomne sa rozlišujúce súťažnými podmienkami. Sledovala sa predovšetkým možnosť podchytenia a zmapovania súčasných interpretačných kvalít mladých umelcov.

Súťaž bola rozvinutá na celý prvý decembrový týždeň s presným programom, ktorý narušilo kalamitné počasie: niektorí súťažiaci, korepetítori a porotci sa nedostavili. Huslisti súťažili v troch kolách s presne stanovenými súťažnými podmienkami: v prvom kole náročné skladby pre sólové husle (s možnosťou výberu skladateľa — J. S. Bach, N. Paganini, H. Wieniawski), v druhom kole povinne časť z niektorého Mozartovho husľového koncertu, ďalej skladbu zo slovenskej tvorby, virtuóznu skladbu zo svetovej tvorby a Prelúdium a toccatu sovietskeho skladateľa S. Slonimského. V treťom kole predniesli kandidáti husľový koncert (so sprievodom klavíra) podľa vlastného výberu.

Na súťaži huslistov sa zúčastnilo z 11 pôvodne prihlásených 6 kandidátov (absolventi AMU, poslucháč VŠMU a poslucháči konzervatórií). Nízky počet kandidátov bol príčinou slabej súťažnej rivality i absencie interpretačnej výrazovej zrelosti najmä u poslucháčov konzervatórií, ktorí boli v nevýhode vekom a umeleckým zrením voči starším kandidátom. Bolo možno u nich poznať snahu o dosahovanie vyspelej techniky a čistej intonácie (poslucháči košického konzervatória Ljubimov a Tokár, podobne ako zo Žiliny Harvan), no postrádali mäkký, tvárny, plasticky modelovaný muzikálny tón a presvedčivý výraz. Z hodnotenia poroty na čele so zasl. umelcom prof. Tiborom Gašparkom (členovia: Ján Skladaný, prorektor VŠMU, zasl. umelec Antonín Moravec, AMU Praha, Josef Sochor, prof. Konzervatória Ostrava) bolo poznať objektívnosť v posudzovaní výkonov. V drobných, ale o to viac poznateľných črtách hry súťažiacich bolo badať individuálnu vyspelosť hudobného intelektu každého kandidáta i konkrétne nedostatky. **Porota prvú a tretiu cenu neudelila. Druhú získal Bratislavčan Július Lakatoš, absolvent pražskej AMU.** Jeho výkon mal punc muzikality, výrazného prednesového poňatia, ktoré ale miestami postrádalo disciplinovanosť štýlovej interpretácie. Nemožno mu však v hre poprieť široku dynamickú škálu a techniku. **Čestné uznanie získal poslucháč IV. ročníka VŠMU v Bratislave Ewald Danel, osobitnú cenu SHF za najlepší prednes slovenskej husľovej skladby Július Lakatoš** (za Suchoňovu Sonatínu). **Za najlepší prednes skladby sovietskeho autora získal cenu SÚV ZČSSP Ewald Danel** (za Slonimského Prelúdium a toccatu). **Cenu mesta Banskej Bystrice udelili Vladimírovi Tokárovi.**

Druhá časť súťaže, vyhradená pre akordeón, gitaru a dychové nástroje, sa začala 5. 12. 1980 dopoludnia. Usporiadateľ vymenoval sedemčlennú porotu (Marián Juríк, predseda, členovia: M. Jurkovič, dekan HF VŠMU, F. Šolc, rektor JAMU, A. Sádlík a V. Winkler, profesori brnenského konzervatória, F. Machalíčková a E. Drahozal, profesori ostravského konzervatória, ktorá pri neúčasti súdr. Juríka, Jurkoviča a Winklera, za vedenia rektora JAMU F. Šolca zhodnotila vystúpenia zúčastnených kandidátov. Táto časť súťaže neprebiehala vo vylučovacích kolách. Účastníci boli povinní vystúpiť s reprezentatívnym programovým výberom z tvorby pre daný hudobný nástroj v rozsahu asi 40 minút. Toto riešenie umožnilo poznať úroveň interpretácie v jednotlivých hudobných nástrojoch i stupeň vyspelosti pedagogickej práce našich umeleckých škôl. Kvalitná interpretácia bola odmenená diplomom za vynikajúci výkon s možnosťou účinkovania na záverečnom koncerte IS '80.

Z piatich **akordeonistov**, poslucháčov slovenských konzervatórií (M. Binder, J. Kopalová a P. Niňaj zo Žiliny, V. Tokár z Košíc, E. Zovic z Bratislavy) porota udelila diplom za vynikajúci výkon poslucháčovi košického konzervatória **Valeriánovi Tokárovi** za ucelený, výrazovo adekvátny, technicky výborný, intonačne presný a spoľahlivý výkon. Podobný diplom získal aj **Ľubomír Žovic** za mäkký, tvárny prednes, bohatý v dynamickom, zrelý v technickom poňatí. Čestné uznanie v tejto nástrojovej skupine udelili **Petrovi Niňajovi** (svoj súťažný program, ktorý nepostrádal cieľavedomú koncepciu s akcentom na farebnosť výrazu, intonáciu, techniku a zvukový kolorit interpretoval na gombíkovom akordeóne).

V súťaži huslistov (pri neudelení prvej ceny) 2. cenu získal Július Lakatoš.

Odpoludnia 5. 12. 1980 sa prezentovali **gitaristi**. Hra na gitaru je v našom hudobnom školstve jednou z mladých nástrojových disciplín. V rámci súťaže ukázala zdravé pedagogické základy a dobré perspektívy. Z ôsmich prihlásených kandidátov sa na súťaži zúčastnili šiesti. Porotu zaujal výkon študenta III. ročníka bratislavského konzervatória **Vladimíra Tomčányho**, ktorý preukázal svoje interpretačné kvality, výrazné najmä v muzikalite, dynamickej výstavbe interpretovaného diela (zvlášť Giulianiho Variácie na Händlovu tému), mäkkosti tónu, plastickej dynamike, štýlovom chápaní. Získal diplom za vynikajúci výkon. **Igor Herzog** (Konzervatórium Bratislava) podobne ako **Ján Labant** zo Žiliny získali čestné uznanie.

Posledný deň IS' 80 (6. 12. 1980) bol programovo veľmi bohatý. Vystúpili kandidáti hry na flaute a ostatných dychových nástrojoch. Porota vypočula tri-

Rektor JAMU prof. F. Šolc vyhlasuje víťazov druhej časti súťaže — (zľava doprava) Valerián Tokár (akordeón), Vladimír Tomčány (gitara), Dagmar Šebestová-Chladná (flauta), František Šupín (lesný roh).

násť účastníkov (z toho 5 flautistov), z ktorých vybrala najpozoruhodnejšie výkony pre vystúpenie na záverečnom koncerte.

Medzi **flautistami** zaujali **Dagmar Šebestová-Chladná**, absolventka VŠMU a **Jozef Gurvai**, poslucháč V. ročníka VŠMU. Šebestovej vystúpenie nieslo v sebe pečať kvalitnej hudobnej interpretácie s dostatočnou dávkou muzikality, zmyslom pre výstavbu dynamiky skladby, ľahkosti a čistoty tónu, čo potvrdila najmä v 1. sonáte Bohuslava Martinů. Tiež J. Gurvai suverénnym prednesom Mozartovho Koncertu G dur a prvou časťou Sonáty B. Martinů potvrdil svoj talent mäkko tvoreným a tvarovaným tónom, čistou intonáciou, štýlovou hrou. Obaja získali diplom za vynikajúci výkon. Pozornosť poroty vzbudilo vystúpenie **hobojistu Petra Kosorína** (II. roč. VŠMU Bratislava) v Haydnovom koncerte C dur (2. a 3. časť) čistým ladením, mäkkým nasadzovaním tónu, citlivou intonáciou a štýlovou hrou. **Fagotista Jozef Rotter** (absolvent VŠMU) upútal zmyslom pre presnú intonačnú a rytmickú výstavbu diela (Pauerov Koncert pre fagot, časť Allegro giocoso) so zmyslom pre tónové pastely. Uvedení umelci spolu **s hornistom Františkom Šupínom** (citlivý a muzikálny prístup k interpretácii zvolených hudobných skladieb, vzácne presná intonácia) získali diplomy za vynikajúci výkon. Čestné uznanie udelila porota **trúbkárovi Ladislavovi Strešnákovi** (absolventovi VŠMU).

Osobitne je potrebné oceniť výkony korepetítorov, ktoré tvorili závažnú súčasť interpretácie, i keď nemali „bodovú" účasť na výkone. Slová uznania si zvlášť zaslúžia **klavírne sprievody Heleny Gáfforovej a Daniely Rusóovej.**

Nástrojová pestrosť, účasť 31 interpretov, práca dvoch poroť, bohatý hudobný program kládli nemalé nároky na organizačnú prácu všetkých, ktorí sa starali o hladký priebeh súťaže. Umeleckej agentúre Slovkoncert boli nápomocní predovšetkým pracovníci PKO, ďalej Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov a Mestského národného výboru v Banskej Bystrici. IV. ročník IS vzhľadom na svoj obsah bol oproti predchádzajúcim výnimočný; napriek zvýšeným nárokom sa organizátorom podarilo vytvoriť priaznivé podmienky súťažného ovzdušia po stránke propagácie, ubytovania, možností prípravy a cvičenia. Problémom ostal záverečný koncert, ktorý svojou hudobnou stránkou bol na vysokej úrovni, no umiestnenie Štátneho komorného orchestra Žilina na malom javisku sály Robotníckeho domu vyžadovalo od hráčov značné sebazaprenie.

Interpretačná súťaž SSR dostáva sa do povedomia nášho hudobného školstva ako akcia, ktorá je jednou z rozhodujúcich pri usmernení mimoriadneho hudobného talentu do koncertnej sféry. Vyžaduje dôkladnú prípravu, vysokú náročnosť na koncentráciu v kvalitnej interpretácii, no je jedinou možnosťou, **ktorá pre budúcnosť môže priniesť vysoké pozitíva pre zvyšovanie úrovne nášho umeleckého školstva, jeho pedagogických výsledkov, pre konfrontáciu jednotlivých hudobných nástrojov, zdravú konkurenciu s možnosťou výberu vysokej kvality. Ide tu aj o výber reprezentácie pre zahraničie, o podnietenie našich hudobných pedagógov k maximálnemu úsiliu pri práci s talentami.**

Nemožno však nespomenúť jednu skutočnosť — počet účastníkov súťaže. Ešte stále nie je dostatočný na to, aby ten-ktorý ročník IS mohol byť skutočne reprezentantívny. Absencia talentovaných hotových mladých umelcov, ktorí vekovo ešte patria do súťaže, znižuje jej úroveň. Máme však dôvody dúfať, že budúce ročníky vyriešia aj tento problém.

Interpretačná súťaž bude aj v budúcnosti prebiehať podľa nástrojových skupín, teda najbližšia klavírna bude roku 1982, sláčiková roku 1983. Na rok 1981 plánuje Slovkoncert uskutočniť ako dominujúci odbor prezentáciu slovenských komorných súborov, ktoré sa za posledné tri roky počtom rozrástli, takže aj tu sa žiada objektívna konfrontácia na spoločnom fóre.

EVA MICHALOVÁ

staccato

JUBILEJNÝ KONCERT Z TVORBY PhDr. JURAJA POSPÍŠILA pri príležitosti skladateľových 50. narodenín usporiadali dňa 26. I. t. r. Zväz slovenských skladateľov a Konzervatórium v Bratislave. Na programe boli skladateľove diela: Štyri etudy pre miešaný zbor a cappela, op. 45 (výber), Monológy pre klavír, op. 10, Štyri piesne na slová moravskej ľudovej piesne, op. 1, Klavírne trio, op. 38, Mikropoviedky pre nižší soprán a klavír na poéziu L. Zrubca, op. 20, č. 1, Bagately pre pozaunu a klavír, op. 30, č. 3, „Bratislave" — cyklus piesní pre barytón a klavír, op. 33 (výber) a Concertino pre čembalo a dychové kvinteto, op. 42. Na koncerte účinkovali poslucháči a absolventi konzervatória a Miešaný zbor školy.

K 60. VÝROČIU ZALOŽENIA SPEVÁCKEHO ZBORU SLOVENSKÝCH UČITEĽOV. Slávnostnými koncertami v mieste svojho založenia v Trenčíne a v mieste svojho prvého celovečerného koncertu v Novom Meste nad Váhom 27. a 28. februára začína svoj jubilejný 60. rok SZSU. V programe jubilejných koncertov pod vedením dirigenta Petra Hradila premiérovo odznejú i skladby súčasných slovenských autorov I. Hrušovského, L. Burlasa, J. Hatríka, A. Zemanovského a vypočujú si ich postupne v priebehu roka poslucháči v Banskej Bystrici, Brezne, Senici, Skalici, Dolnom Kubíne, Nižnej n. O., Trnave, Liptovskom Mikuláši, Ružomberku, Trenčianskych Tepliciach, Bratislave, Košiciach, Prešove i v Prahe. V zahraničí sa predstaví zbor talianskym divákom v auguste t. r.

DEJINY ESTETICKÉHO MYSLENIA vydalo Nakladateľstvo Pravda ako svoju 2280. publikáciu (prvé vydanie, Bratislava 1980). Je to preklad z ruského originálu Istoria estetičeskoj mysli, Moskva 1978. Monografická práca profesora Moskovskej štátnej univerzity M. F. Ovsiannikova patrí k prvým prehľadom dejín estetiky v slovenčine vôbec. Kniha podáva prehľad vzniku estetického myslenia od najstarších čias až po vznik marxistickej estetiky. Autor dôsledne analyzuje učenia jednotlivých období v súvislosti so spoločenskými podmienkami i umeleckým vývinom. V ôsmich kapitolách rozpracúva estetické koncepcie gréckej a rímskej otrokárskej spoločnosti, stredoveku, renesancie, klasicizmu, osvietenstva, zaoberá sa nemeckou klasickou estetikou, estetickým myslením vo Francúzsku, Anglicku a Taliansku do 19. storočia a napokon i vznikom marxistickej estetiky.

AKTÍVNY KRUH PRIATEĽOV HUDBY. V rámci koncertov Kruhu priateľov hudby vystúpili dňa 20. I. na Malej scéne Ivana Krasku v Piešťanoch klaviristi E. Dianovská-Virsíková a C. Dianovský. Program koncertu bol zostavený z diel W. A. Mozarta, F. Chopina, F. Liszta, A. Skriabina, S. Prokofieva a I. Zeljenku. Cyklus komorných koncertov KPH bude pokračovať hosťovaním súboru HARMONIA ANTIQUA dňa 17. II.

Husľová súťaž Jeana Sibeliusa

V poslednom mesiaci minulého roku sa konala v Helsinkách už po štvrtýkrát táto husľová súťaž. Vznikla v roku 1965 pri príležitosti stého výročia narodenia fínskeho skladateľa a hneď sa zaradila do federácie veľkých medzinárodných hudobných súťaží.

Vyplynula z bohatých tradícií fínskeho národa a záujmu podporiť súčasný hudobný rozkvet vo Fínsku. Veľká umelecká osobnosť J. Sibeliusa, spájajúca v sebe poéziu severských Kaleval, krásnu ľudovú melodiku, no i svetový rozhľad iste bola výrazným impulzom na veľkú medzinárodnú reprezentáciu. Je preto úplne prirodzené, že jeho Husľový koncert op. 47 sa stáva vrcholom fínskej súťaže.

Štvrtá medzinárodná husľová súťaž Jeana Sibeliusa, trvajúca od 23. XI. do 4. XII. 1980 sa konala v budove Akadémie, ktorá práve v budúcom roku oslávi svoje 100-ročné jubileum, finále sa uskutočnilo v sále slávnej Finlandie. Novoreštaurovaná, akusticky vynikajúca sála bola po celý čas súťaže plne navštívená pozorným a vnímavým obecenstvom.

O tom, akú príťažlivosť a význam má táto súťaž v medzinárodnom meradle svedčí 72 prihlášok zo všetkých štátov sveta. Napokon sa tu zišlo 46 adeptov vo veku 18—35 rokov, aby si v ušľachtilom zápolení zmeralo vlastné schopnosti. Okrem „nováčikov" stretli sa tu mnohí úspešní účastníci a laureáti zo súťaží v Montreale, Bruseli, Londýne, Moskve, Viedni atď. Podľa názoru poroty, zloženej z významných osobností huslistického sveta, štvrtá Sibeliusova súťaž mala neobyčajne vysokú a pritom veľmi vyrovnanú úroveň. Keďže dokonalé zvládnutie diela musí byť samozrejmé, perfektné a bez problémov, hlavná váha a pozornosť sa upriamuje napokon na hudobné stvárnenie, štýl, výraz a osobitosť interpreta a tu v nejednom smere zaváži najviac samotný nástroj, jeho nosnosť, farba, zvuk práve taký charakteristický, ako spevákov hlasový timbre.

Prvé kolo sa zameriavalo na tzv. štandardné diela viac technického charakteru, v druhom kole (do ktorého sa dostalo 20 adeptov) bola súťažná latka posunutá o hodne vyššie a stávala sa problémom i pre tých najistejších. Na dvoch častiach Bartókovej sólovej sonáty — Ciaccony a Fúgy, alebo Honeggerovej Sonáty, ako i na Brahmsovom Adagiu d mol mali kandidáti možnosť ukázať celú šírku svojich interpretačných schopností.

Povinná skladba súčasného fínskeho autora Eisnera Englunda „Arioso interrotto", dodaná účastníkom len 2 mesiace pred súťažou, ešte znásobila náročnosť druhého kola.

Prebojovať sa do finále, znamenalo napokon presvedčiť porotu interpretáciou virtuóznej skladby, ktorú si kandidát zvolil sám. Ak bolo badať pri hre určených skladieb v prístupe istý rešpekt, voľne zvolenú skladbu hrali takmer všetci s plnokrvnou vervou a istotou. Technicky najťažšie diela husľovej literatúry hrali mladí umelci s úplnou samozrejmosťou, ba až hravosťou.

V konečnej fáze osem finalistov predstúpilo po jednodňovom oddychu pred orchester fínskej filharmónie a rozhlasu a prednieslo povinný Sibeliusov koncert a voľne vybraný ďalší koncert (striedali sa najviac Čajkovskij, Brahms, Mendelssohn a Prokofiev). Rozhodnutie poroty bolo takéto: 1. Viktoria Mullova (ZSSR), 2. Sergej Stadler (ZSSR), 3. Andres Cardenes (USA), ďalšie miesta obsadili Olivier Charlier z Francúzska, Hu Kun z Číny, Pyry Mikkola z Fínska, Kaije Saarikettu z Fínska a Lidia Shutko zo ZSSR.

Z Helsiniek vzišli nové nádeje, noví mladí umelci, o ktorých budeme iste často počuť a ktorí posunú zas o niečo dopredu súčasné husľové umenie.

Svoju prítomnosť v Helsinkách som využil aj na osobný styk s činiteľmi fínskej hudobnej kultúry, aby som hlbšie nazrel do ich široko rozvetveného súčasného hudobného života a aby som ich mohol poinformovať o našom hudobnom dianí. Na návšteve v Informačnom hudobnom stredisku som si vypočul viacero nahrávok, prezrel najnovšie diela, s ktorými sa budem môcť neskôr podrobnejšie zoznamovať pri svojej pedagogickej práci. V Akadémii Jeana Sibeliusa dostal som príležitosť zoznámiť kolegov so súčasným hudobným vývojom u nás — najmä v oblasti husľovej výuky. Viaceré diela našich skladateľov i gramofónové platne, ktoré som im pri tomto stretnutí odovzdal, iste zvýšia záujem o našu hudobnú tvorbu. V najbližšom čase navštívia mladí fínski umelci bratislavské konzervatórium.

ALBÍN VRTEĽ

Aktívny štart Spoločnosti Vítězslava Nováka

Novo založená sekcia Českej hudobnej spoločnosti vyvinula v duchu svojho programového vyhlásenia v rámci nedávno uplynulého 110. výročia skladateľovho narodenia (5. XII. 1980) konkrétne zameranú aktivitu k interpretácii a propagácii jeho odkazu.

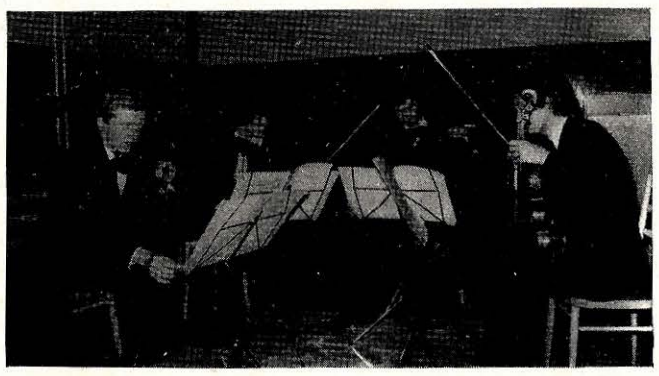
Svoje prvé pracovné zasadanie, ktoré sa uskutočnilo pre výhodnú geografickú polohu v Brne, doplnila Spoločnosť verejnou besedou — koncertom z Novákovho diela, na ktorom vystúpili poslucháči brnenského konzervatória a JAMU. Podobná akcia, ale za účasti symfonického orchestra pražského konzervatória, sa uskutočnila v Kamenici nad Lipou — Novákovom rodnom mestečku.

V spolupráci s Dvořákovým múzeom v Prahe vznikla tiež doplňujúca novákovská výstavka k stálej kamenickej expozícii v tamojšom múzeu (vernisáž v Kamenici bola 30. novembra).

V deň 110. narodenín V. Nováka sme počuli v sále pražského Divadla hudby Havlákovo kvarteto a uvedomili sme si, že v ňom rastie mimoriadne perspektívny súbor. V Prahe oboznámil prítomných prof. Alexander Moyzes, predseda Novákovej spoločnosti, so zámermi a povinnosťami spoločnosti.

Spoločnosť plánuje ďalšie koncerty v novákovských lokalitách — Znojme, v kúpeľoch Teplice nad Bečvou, v Českých Budějoviciach a i., o ktoré sa chce, aj mimo centra, oprieť vo svojej činnosti. Uvažuje sa o vydávaní bulletinu Spoločnosti, najmenej dva razy do roka, ktorý by nielen informoval, ale stimuloval naznačené druhy činností.

Okrem menovaných akcií novákovské výročie oslávili aj renomovaní interpreti. V Brne 25. XI. hral Pavel Štěpán objavným spôsobom Sonátu Eroicu a Spomienky, pražských poslucháčov 6. decembra zase obdaril prof. František Rauch svojím, dnes už „klasickým" predvedením Sonáty.



Havlákovo kvarteto interpretovalo pri zakladacom akte Novákovej spoločnosti 2. sláčikové kvarteto B dur, op. 35 V. Nováka.

Prvé aktíva Spoločnosti V. Nováka boli vyvolané predovšetkým 110. výročím narodenia skladateľa. Teraz nastupuje všedná, trpezlivá a dlhodobá práca.

MILOŠ SCHNIERER

***

Z iniciatívy predsedu Spoločnosti Vítězslava Nováka, národného umelca prof. Alexandra Moyzesa, uskutočnila sa 14. januára v Bratislave pracovná porada popredných odborníkov a Novákových žiakov, na ktorej posúdili možnosť vzniku pobočky Spoločnosti V. Nováka na Slovensku a jej hlavných úloh. Prítomní konštatovali, že tvorba V. Nováka sa neoprávnene obchádza a že vznik pobočky by mohol kladne vplývať na zvýšenie záujmu o jeho dielo. V širokej diskusii sa poukazovalo najmä na to, že V. Novák má zásadný podiel na rozvoji slovenskej národnej hudby a že viaceré jeho skladby majú dodnes silnú spoločenskú účinnosť. Na záver zasadnutia prijali prítomní niekoľko záväzných uznesení.

Tvorivá komisia muzikológov ZSS v bilancii

Činnosť Tvorivej komisie muzikológov Zväzu slovenských skladateľov vychádzala v uplynulom roku zo svojho plánu, ktorý úzko nadväzoval na potreby našej hudobnej kultúry, na závery XV. zjazdu KSČ, ako i XV. pléna ÚV KSČ a ÚV KSS. Z týchto dôvodov sme sa predovšetkým orientovali na oblasť hodnotenia súčasnej hudobnej tvorby v najširšom zmysle slova.

Tvorivá komisia muzikológov má vo svojej starostlivosti prípravu ideových školení členov Zväzu a Kruhov mladých. Pri výbere tém jednotlivých prednášok vychádzala z aktuálnych udalostí vývoja v súčasnom svete. Pre všetkých členov Zväzu sa uskutočnila prednáška rozhlasového politického komentátora Dušana Kerného o aktuálnych otázkach európskej bezpečnosti a problémov s ňou spojených. O podiele kultúry na zbližovaní národov a národností v ČSSR sme požiadali prednášať dr. Karola Rosenbauma. Na IX. seminári mladých muzikológov a kritikov prof. Vladimír Brožík hovoril o práci socialistického umelca a vedca, prom. ped. Anna Kovárová rozpracovala závery XV. pléna ÚV KSČ a ÚV KSS na problematiku našej hudobnej kultúry a špeciálne hudobnej tvorby a kritiky. Plenárna schôdza ZSS v rámci V. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby hodnotila aktivitu Zväzu za obdobie takmer od V. zjazdu ZSS.

Ďalším okruhom práce TKM bola príprava a uskutočňovanie odborných seminárov, prednášok a stretnutí. Už IX. ročník seminárov mladých muzikológov a kritikov navštívilo vyše 30 poslucháčov. Na tomto seminári vystúpili s analýzami diel z posledného Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby (P. Bagina, L. Burlasa, I. Dibáka, I. Hrušovského a Ľ. Rajtera) I. Šišková, Ľ. Chalupka, V. Žitná, Ľ. Michalková, E. Kyselová a Š. Vrteľ. Na uvedenom podujatí získali prítomní i obraz o súčasnom stave slovenskej etnomuzikológie z prednášky dr. Oskára Elscheka. O problémoch improvizácie zoznámil prítomných Ján Vladimír Michalko a napokon sovietska muzikologička Rima Kosačevová podala prehľad o tvorbe národov ZSSR. Toto podujatie bolo doplnené i dvoma koncertami, jedným z diel súčasnej slovenskej a českej tvorby, druhým z tvorby L. van Beethovena.

Medzi pravidelné podujatia patria i pracovné stretnutia slovenských a českých hudobných kritikov. Dňa 10. júna naši hudobní kritici predstavili v Prahe diela z V. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby — Baginove Prelúdiá, Burlasovu Sonatínu, Domanského Bagately, Dibákovo Moments musicaux II. a Paríkovo dielo Videné zblízka nad jazerom. Úvodné slovo k jednotlivým dielam pripravila V. Adamčiaková. Po odznení diel sa za prítomnosti súdr. A. Kovářovej, E. Čárskej, V. Čížika a V. Žitnej (za ZSS), súdr. J. Šedu, V. Bora, P. Skálu, J. Dehnera, J. Kříža (za SČSKU) a radu ďalších uskutočnila rozsiahla diskusia. Na tomto podujatí sa opäť rozdiskutovala i otázka udeľovania Čestného diplomu českej a slovenskej hudobnej kritiky za jedno české a jedno slovenské dielo z bežného kalendárneho roka. Spoločne s českými kolegami sme vypracovali návrh a štatút uvedeného diplomu, ktorý momentálne prerokúvajú orgány nášho a českého Zväzu.

Z iniciatívy TKM sa uskutočnili besedy o tvorbe v Slovenskom hudobnom fonde. A. Gabauer uvádzal muzikál T. Šeba-Martinského „Ohnivák", V. Adamčiaková pripravila hodnotenie Burlasovej Sonatíny a Domanského Bagatel. Pre Kruh mladých muzikológov odznela prednáška o zápise a realizácii barokovej hudby, ktorú predniesol Ján Albrecht.

Do činnosti TKM patrí spolupráca muzikológov s ostatnými komisiami a inými inštitúciami. S Tvorivou komisiou skladateľov sa podieľa na príprave Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby. Do programového bulletinu VI. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby prispeli svojimi analýzami súdr. A. Kovářová, I. Berger, Ľ. Michalková. Členovia TKM a KMM sa podieľali na hodnotení všetkých podujatí Zväzu i mimozväzových akcií v dennej tlači, muzikológovia sa tiež aktívne zúčastňujú na kolokviách skladateľov vážnej hudby. Na seminári o výučbe teoretických predmetov na stredných a vysokých hudobných školách, ktorý organizoval SČSKU, vystúpil s referátom Ľubomír Chalupka, na konferencii o hudobnej kritike (v rámci BHS) vystúpili súdr. Nováček, Mokrý, Čížik, Ursínyová, Kovářová a ďalší.

Vzhľadom na nové úlohy hudobnej kritiky sa v priebehu roka konštituovala nová komisia — Komisia pre teóriu a kritiku. Jej predsedom je dr. L. Mokrý, členmi súdr. A. Kovářová, Z. Nováček, V. Čížik, T. Ursínyová, I. Podracký, L. Burlas a A. Schindlerová. Táto komisia má vlastný plán svojej činnosti a okrem zväzových orgánov jej práca úzko nadväzuje na činnosť Slovenskej rady pre umeleckú kritiku pri MK SSR. Konštituovaním tejto komisie sa v priebehu roka 1981 oživí i činnosť Kruhu publicistov populárnej hudby, ktorý naďalej povedie prom. hist. Igor Wasserberger.

V roku 1980 bol vypracovaný nový štatút Kruhov mladých pri ZSS. Vedúcim Kruhu mladých muzikológov je s. Ján Albrecht, jeho tajomníčkou Tatiana Okapcová. V tomto roku vznikol podrobný plán činnosti TKM do roku 1985 a výhľadový plán na roky 1986—1990. K pravidelným podujatiam TKM pribudne každoročne uskutočňovaný muzikologický seminár viažúci sa na rôzne špecializácie našej hudobnej vedy a taktiež v pláne je uskutočňovať viac než doposiaľ jednorazové odborné prednášky a stretnutia za okrúhlym stolom. V roku 1981 uskutoční muzikologická komisia nasledovné rozsiahlejšie podujatia: V rámci VI. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby seminár O niektorých otázkach marxistickej hudobnej estetiky, v rámci celoslovenských osláv storočnice M. Schneidra-Trnavského, ako jedno z hlavných podujatí v spolupráci so SAV a Maticou slovenskou pripravuje TKM seminár hodnotiaci tvorbu a osobnosť skladateľa.

Jubilejný X. seminár mladých muzikológov a kritikov bude v dňoch 8.—10. júna v Dolnej Krupej, uskutočnia sa stretnutia českých a slovenských kritikov, stretnutie Komisie pre teóriu a kritiku so zástupcami kultúrnych rubrík našej tlače a rad ďalších akcií.

AGÁTA SCHINDLEROVÁ

Uplynulý rok bol pre Slovenský komorný orchester rokom jubileí. Okrem životného jubilea svojho zakladateľa a umeleckého vedúceho, zaslúžilého umelca Bohdana Warchala, oslávili členovia SKO aj dvadsiate výročie založenia svojho súboru, ktorý je dnes pojmom nielen v rámci československého, ale aj svetového interpretačného umenia.

Jubileum SKO – bilancia tvorivého hľadania štýlu

Pri našom stretnutí so zaslúžilým umelcom Bohdanom Warchalom neodolali sme pokušeniu vrátiť sa do minulosti.

Od prvých vystúpení SKO pred dvadsiatimi rokmi sa s menom vášho telesa spája predstava vysokej umeleckej náročnosti, precízneho naštudovania. Ako ste to dosiahli?

— Od začiatku sme uplatňovali na svoju prácu najvyššie kritériá. Každému detailu študovanej skladby sme venovali mnoho času a úsilia, a to napriek tomu, že sme nevedeli, aké bude mať súbor možnosti uplatniť sa v koncertnom živote. Mnohí sa divili, že sa mi ľudia nerozutekali. Tak sa mi vidí, že tajomstvo tohto nadšeného začiatku bolo v tom, že hráčov zaujala práca sama o sebe a nemali ani čas rozmýšľať nad jej praktickým využitím. Cítili, že sa tu rodí niečo, čo prekračuje rámec bežného muzikantského remesla... niečo jedinečné, o čo sa iné telesá buď nepokúšajú vôbec, alebo sa pokúšajú márne. Priznám sa, že občas som mal drastické pracovné metódy. Veď aj ja som len začínal... Vedel som, ako by náš ensemble mal znieť, ale spôsob, akým to dosiahnuť, som len hľadal. Nebol som ani dobrým psychológom... Neraz som sa nechal uniesť netrpezlivosťou, chcel som niečo dosiahnuť skôr, než to bolo objektívne možné. Svojim spolupracovníkom som nesmierne vďačný za ich trpezlivosť, ktorou mi umožnili prepracovať sa k dnešnému štýlu práce. Nie že by som dnes zľavoval zo svojich nárokov! Ale v určitej chvíli sa viem preniesť cez niektoré nedostatky. Viem lepšie odhadnúť možnosti hráčov. A tým, že pracujem v pokojnejšej atmosfére, neraz sa mi podarí doriešiť určitý interpretačný problém skôr alebo na vyššej úrovni, než som pôvodne predpokladal.

Spomenuli ste, že ste mali jasnú predstavu o tom, aký má byť zvuk vášho ensemblu. Kedy a ako sa formovala táto predstava? Viaže sa na nejaký vzor?

— Zásadne nepočúvam nahrávku diela, ktoré sa chystám naštudovať. Presnejšie — buď ju nepočúvam vôbec, alebo si vypočujem niekoľko nahrávok, aby som nadobudol plastickejší obraz o tom, aké možnosti poskytuje interpretovi dané dielo. Usilujem sa predovšetkým o vlastnú koncepciu. Pravda, človek sa vyvíja... Aj ja mám dnes zrelšie názory na interpretačné problémy, než aké som mal kedysi. No určité princípy osobnej výpovede ostávajú, alebo by mali ostať nezmenené.

Spomedzi mnohých znakov, ktorými sa vyznačuje vaša interpretácia, zaujme poslucháča predovšetkým výrazná rytmická pulzácia každého úseku skladby. Niekoľko rokov ste spolupracovali s Brnenským rozhlasovým orchestrom ľudových nástrojov, rok ste boli dokonca jeho koncertným majstrom... Nenadobudli ste tento prvok vášho interpretačného štýlu práve v styku s ľudovou hudbou?

— Z ľudovej hudby čerpám mnoho inšpirácie. Dodnes... No svoje rytmické cítenie som si vybrúsil ako hráč na bicích nástrojoch v džezovej kapele ešte za študentských čias. — Dnes, keď hrám nejaký dlhý tón, neustále cítim, ako pod ním pulzujú drobné rytmické hodnoty. Mohol by som ho držať neviem ako dlho — vždy sa mi bude žiadať modulovať ho v závislosti od určitého vnútorného a vonkajšieho rytmu skladby. Viem si predstaviť skladbu, pozostávajúcu z jediného tónu. Aj v takejto skladbe by sa museli dať vyjadriť rôzne nálady, rôzne stupne napätia.

Snímka: I. Grossmann

Ktorej ďalšej zložke interpretácie venujete zvýšenú pozornosť?

— Zvuku, zvukovosti... Mám osobitú predstavu zvuku. Hľadám zvuk, ktorý má schopnosť „trblietať sa", chvieť sa ako vzduch nad rozpálenou cestou. Je to priebojný zvuk, ktorý pôsobí, akoby znel veľký orchester. Zvukovosť veľmi závisí od súhry. Najlepšie to môžeme pozorovať pri interpretácii jediného akcentu: ak ho všetci hráči zahrajú v tom istom okamžiku, má výsledný zvuk veľkú priebojnosť. Ak ho nezahrajú naraz, bez ohľadu na silu jednotlivých nástrojov bude výsledný zvuk pôsobiť mdlo, nepresvedčivo. Podobný je aj problém „doťahovania" tónov u sláčikových nástrojov, plynulosť výmeny sláčika. Mnohí ani netušia, aké „priepastné" pauzy im zaznievajú medzi jednotlivými tónmi, hoci sa krvopotne usilujú o jednoliatu melódiu. Inokedy tóny strácajú napätie, „vädnú", pretože hráč už myslí na nasledujúci tón a nie na ten, ktorý práve zaznieva. Vedel by som napísať celú knihu o chybách, ktorých sa interpreti podvedome dopúšťajú, ktoré sú podmnienené psychofyziologickými a psychomotorickými danosťami ľudského organizmu. Jediný spôsob, ako sa ich zbaviť, je „vzbúriť" sa proti tejto časti svojej prirodzenosti... Je to časovo náročný proces, ktorý sa nedá napochytro zvládnuť ani u jednotlivca, ani u súboru.

Niekoľko ráz ste zamenili svoje husle za dirigentskú taktovku. Táto zmena sa výrazne prejavila na zvuku orchestra, v ktorom každý postrádal hlas vášho nástroja. Čo vás viedlo k zmene, ktorá pôsobí ako prestavba koncepcie SKO i vašej osobnej funkcie v tomto ensembli?

— Málokto sa zamyslí nad tým, čo to znamená byť umeleckým vedúcim súboru, ktorý v ňom zároveň hrá. S husľami v ruke môžem, povedzme, svojich kolegov inšpirovať, strhnúť skupinu prvých husieľ, no už veľmi ťažko môžem ovplyvniť ostatné nástrojové skupiny. Najviac sa to prejaví na miestach, ktoré sú náročné na súhru všetkých skupín. Predstavte si, že v parte prvých huslí máme písaný dlhý tón, a v continuu by sa mal zvýrazniť nejaký akcent, či nástup a pod. S nástrojom v rukách som v takejto situácii bezmocný. Nemôžem sa začať chorobne mykať — bol by som všetkým na smiech a navyše, pokazil by som tón, ktorý práve hrám. Doposiaľ sme podobné problémy riešili tým, že dôsledným štúdiom diel sme reakciu skupín zautomatizovali do takej miery, že sa zaobišli bez dirigentského gesta. Tento pracovný štýl je však časovo náročný, neefektívny. Získaný čas by sme mohli venovať rozšíreniu repertoáru a riešeniu iných interpretačných problémov. — Zmenu zvuku, ktorú ste spomenuli, podmienilo niekoľko činiteľov. Jednou z nich je okolnosť, že na miesto koncertného majstra postupuje v čase, keď ja nehrám, kolega Kopeľman. Keďže vyrástol z inej interpretačnej školy, trvalo určitú dobu, kým sa prispôsobil najmä zvukovej stránke našej hry. Dnes by ste už neregistrovali nijakú zmenu zvuku... — Pravda, istú úlohu tu zohrala aj okolnosť, že kolegovia sa po mnohé roky orientovali podľa zvuku mojich huslí. Keď ich nepočuli, zľakli sa zvuku svojho nástroja a stiahli sa do úzadia. Závažný bol aj ďalší psychologický moment: hráči cítili, že výsledky týchto pokusov nezodpovedajú nášmu štandardu, začali k nim pociťovať averziu, a to opäť zvyšovalo riziko nepresvedčivého výsledku... Preto som opäť siahol po husliach a opäť hrám. To však neznamená, že nemienim dirigovať.

V rámci osláv 10. výročia čs. hudobného vydavateľstva OPUS udelili vám, ako ocenenie výsledkov vašej práce v nahrávacích štúdiách OPUSu, vydavateľskú cenu Zlatý erb. Preto je aktuálna otázka, v čom vidíte rozdiel medzi prácou na koncertnom pódiu a prácou v nahrávacom štúdiu?

— I keď mnohé z našich projektov s OPUSom boli úzko prepojené s našou koncertnou činnosťou, nemôže to zotrieť zásadné rozdiely medzi interpretačnou tvorbou v rámci koncertu a počas nahrávky. Publikum, ako inšpiračný moment je významný činiteľ, vďaka ktorému sa dielo na pódiu dotvorí, doštuduje. Okolnosť, nevyhnutnosť, že naštudované dielo musí interpret zahrať práve teraz, v tejto chvíli, v čo najdokonalejšom a najbezchybnejšom predvedení, bez možnosti opraviť prípadnú chybu, neopakovateľným spôsobom zvyšuje jeho sústredenie sa na vytýčený interpretačný cieľ. Nahrávacie štúdio s jeho osobitou akustikou a inou pracovnou atmosférou znamená pre koncertného umelca psychickú záťaž iného druhu.

Na ktorú gramofónovú nahrávku najradšej spomínate?

— Na mnohé... Z posledných sú to najmä nahrávky Händlových diel — Hudba k ohňostroju a Slávnosti na vode, ktoré sa uskutočnili vo vynikajúcej tvorivej atmosfére.

A zo starších nahrávok?

— Händel — Concerti grossi, Corelli — Concerti grossi, Vivaldi — Štvoro ročných období...

Plány v tejto sezóne?

— Okrem početných koncertov doma a v zahraničí najmä nahrávky diel Bacha, Tartiniho, Torelliho, ale aj Bartóka a Martinů pre OPUS.

Zaznamenal: jsz

TVORBA

FRANTIŠEK POUL:

SYMFONIETTA PRE VEĽKÝ ORCHESTER

Partitúrou 3-časťovej Symfonietty pre veľký orchester (Allegro impetuoso — Andante — Allegro), dokončil v r. 1976 František POUL svoje štúdiá v kompozičnej triede národného umelca Dezidera Kardoša na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Touto svojou diplomovou prácou sa po prvýkrát predstavil verejnosti na poslednom (piatom) ročníku Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby (február 1980), ak, pravda, obídeme rozhlasovú nahrávku Symfonietty (SOČR s P. Šemetevom, 1979), ktorá bola už viackrát zaradená do vysielacieho programu Čs. rozhlasu v Bratislave. Prvá i druhá okolnosť iste nie sú náhodné, a ten, kto Symfoniettu počul — najmä vo „festivalovom" naštudovaní O. Lenárdom — mal možnosť presvedčiť sa o tom, že i diplomový výkon môže prerásť úroveň bežnej študijnej povinnosti, čo je konštatovanie zaiste nie každodenné.

Tak predovšetkým: čím zaujme na prvom mieste hudba Poulovej partitúry? Myslím, že šťastným vybalansovaním svojej konštrukčnej (syntaktickej), významovej (sémantickej) i komunikatívnej vrstvy. V kontexte jeho dovtedajšej tvorby (Dychové kvinteto — počuli sme ho už na jednej z predchádzajúcich prehliadok súčasnej slovenskej hudobnej tvorby, Klavírna suita a pod.), je Symfonietta najzrelšia, a to práve v zmysle vyššie uvažovanej vyváženosti základných funkcií hudobnej kompozície. Zaiste, i samotná okolnosť vzniku zapríčinila, že napr. z hľadiska tektonického riešenia je Symfonietta v celku i v jednotlivostiach bližšie k pólu klaritívnych, evidentnejších postupov, než k pólu heuristických, za každú cenu objaviteľských a tým i pre vnímateľa zložitejších dešifrovateľných konštrukčných, a za nimi stojacích sémantických a komunikatívnych významov. To však v tomto prípade nie je na škodu veci, najmä ak zvážime evidentný kompozičný zámer — maximálne skĺbiť a koncentrovať účinok celej kompozície, napríklad aj v sfére materiálového východiska: tematické rady (ale aj vertikála) sú vystavené s preferenciou najmä dvoch intervalov (veľkej a malej sekundy), čím je u percipienta posilňovaný dojem monotematického spracovania všetkých troch častí.

Každá kompozícia, ale monotematická zvlášť, kladie na svojho tvorcu nemalé nároky aj v oblasti fluktuácie hudobného procesu, alebo ak chcete — v oblasti významovo-komunikatívnej dramaturgie. Poulovi sa presvedčivo podarilo diferencovať nielen jednotlivé časti, ale ich aj vnútorne vybaviť zaujímavou dynamickou krivkou so svojimi gradáciami, konfliktným vyhrotením, uvoľnením, peripetiami...

V I. časti (Allegro impetuoso) exponuje Poul, po krátkom škálovom zostupe celého tutti, ústredný myšlienkový materiál kompozície, s ktorým narába veľmi plasticky, vedúc poslucháča jeho mnohorakými metamorfózami od prvej až k záverečnej časti. I keď rozsahom nie veľké dielo (má trvanie asi 15 min.), prekvapí nás Symfonietta svojou vnútornou pestrosťou, ktorá predovšetkým rezultuje z naozaj precíznej kompozičnej práce. Je pritom obdivuhodné, že Poul nepodľahol iba nejakej remeselnej dokonalosti, rutinérstvu, ale dokázal oživiť svoju partitúru hudbou, ktorá dýcha, ktorá je muzikantsky prirodzená, ktorá sa nesilí do gesta. A tak i dramatizmus prvej časti, stretnutie dvoch protikladných princípov nesených hlavnou a vedľajšou sonátovou myšlienkou, nepôsobí vyumelkovane, prázdno, ale má svoj reálny akvivalent v intuitívnej zážitkovej sfére percipienta, ktorý ho preto prijíma s tou prirodzenosťou, s akou ho do partitúry zašifroval sám autor. Poul pracuje striedmo nielen s tónovým materiálom, ale aj s orchestrálnym zvukom. Iste, nechýbajú ani konfliktovo vyhrotené úseky, pravda, prostriedky — najmä inštrumentačné — ktoré pre ich charakterizovanie Poul volí, nie sú premrštené, ale logicky zapadajú do zvoleného zvukového priestoru, ktorého špecifičnosťou je skôr istá sonoristická brilantnosť, než zvuková opojnosť.

V II. časti (Andante) predstavil Poul svoj lyrický talent, ktorým ukázal tendenciu k impresionistickým zdrojom, nie však v intenciách prvej, debussyovskej vlny, ale skôr smerom k „vecnejšie" poňatému ideálu impresionistickej zvukovosti a celkovej atmosféry. Tento dojem je posilnený aj vrstvením zvukových pásiem, ktoré majú blízko k heterofonicky poňatému kontrapunktu bartókovského razenia. V hudbe druhej časti Poul ešte vo väčšej miere než v prvej rozvinul svoje inštrumentačné poňatie, inklinujúce na niektorých miestach ak nie priamo ku koncertnosti nástrojového využitia, tak zaiste k určitej zvukovej apartnosti (napr. kontrafagotové sólo), ktorá však neruší, skôr oživuje proces.

Melancholické rozjímanie druhej časti vystrieda živá, nepredstieraným optimizmom predchnutá hudba tretej, záverečnej časti (Allegro). Výrazová diferenciácia tematického materiálu, napriek už konštatovanej pestrosti, nie je protirečivá, a aj to umožnilo nenásilne zaokrúhliť celok reminiscenčnými návratmi k hudbe predchádzajúcich dvoch častí.

Symfonietta pre veľký orchester je Poulova prvá orchestrálna kompozícia, o to viac prekvapuje svojou zrelosťou. Aj v porovnaní so svojimi generačnými druhmi, ktorí sa na podujatiach prehliadky novej domácej tvorby už tiež predstavili, sa Poul vymyká priemeru. I keď o vyhranenosti a osobitosti rukopisu ešte hovoriť nemožno, má k nemu nesporne blízko. **RUDOLF BREJKA**

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

8. a 9. I. 1981

Pri posudzovaní interpretačných výkonov možno používať rozlične odstupňované kritériá. Tieto dve podujatia, zaradené do rámca Československej hudobnej žatvy, oprávňujú nás použiť meradlá najprísnejšie. I samotná dramaturgická skladba tohto programu, vyváženosť moderny s klasikou, obstojí na výbornú i pred tým najprísnejším perom.

Špičkový predstaviteľ strednej generácie českých interpretov **Libor Pešek** je typom sebaistého, energického, na pódiu výborne pôsobiaceho dirigenta. Sympatický zjav, pružnosť, elegantné vystupovanie sú síce vonkajškovými vlastnosťami. V syntéze s nemalými tvorivomuzikantskými črtami spoluvytvárajú veľmi priaznivý dojem o Peškových schopnostiach.

Úvodná **Cikkerova Meditácia na tému moteta Heinricha Schütza Seelig sind die Toten** v Peškovej interpretácii dostala náležitú kontemplatívnu atmosféru, kultivované dávkovanie dynamicko-farebného registra i potrebný kontrast dramatického vzruchu v strednej časti. Vedenie hlasov v polyfónii malo potrebnú plastickosť v rovine lineárnej i zvukovú vyrovnanosť vo vertikálnej harmónii.

Sólista Opery SND **Sergej Kopčák** bol Peškovi znamenitým spoluhráčom pri interpretácii výberu zo **Suity pre bas a symfonický orchester na Michelangelove básne, op. 145 od Dmitrija Šostakoviča.** V Kopčákovom výkone dominovala krása timbru jeho zvučného hlasu, muzikantská presvedčivosť a v časti Noc aj kultivované tieňovanie sólového partu. Orchestrálnym hlasom neraz priam asketicky opriadajúcim spevný part dokázal vtlačiť pečať intenzívneho zažitia, dramatického nervu i vzrušenia (Nesmrteľnosť).

Ak sme prvou časťou koncertu mohli doložiť znamenité tvorivo-koncepčné schopnosti hosťujúceho dirigenta, záverečné **Mozartovo Rekviem d mol pre sóla, zbor a orchester (KV 626)** si zaslúži najvyššie slová uznania. Málokedy si dirigenti trúfnu stvárniť rozsiahlejšiu vokálno-orchestrálnu literatúru na pódiu bez partitúry. Pešek sa odvážil, jednoznačne presvedčil, že Rekviem nielen suverénne ovláda, ale má k nemu aj jasnú a vyhranenú koncepciu. Dominoval v nej predovšetkým slávnostný pátos, monumentalita, napätie veľkých oblúkov i vypracovanosť detailov. Poslucháč mal dojem, ako by sa stal svedkom zriedkavej šťastnej náhody, keď sa stretnú znamenitý dirigent (a aj ten v najlepšej kondícii), nadšení a istí speváci, zanietený zbor a maximálne sústredený orchester. Aj medzinárodné sólistické kvarteto spievalo uvoľnene, v tvorivej pohode, čisto, v znamenitej súhre (so sprievodom i navzájom medzi sebou) a zásluhou dirigenta sólové party vždy dominovali nad orchestrom. Sopránový part stvárnila popredná maďarská sopranistka **Júlia Pászthyová** štýlovo, priezračne čisto, vrúcne. Sólistka Bukurešťskej filharmónie **Martha Kesslerová** má znamenite vyškolený, v registroch vyrovnaný, zamatovo zafarbený hlas svetlejšieho odtieňa. Aj maďarský tenorista (u nás už dobre známy) **Attila Fülöp** mäkkým, príjemným timbrom i muzikálnym prejavom vhodne participoval na celkovom hlbokom výkone. Domácu vokálnu školu zastupoval mladý, ale už osvedčený, pohotový, štýlovo cítiaci a výrazovo presvedčivý basista **Peter Mikuláš**, sólista Opery SND.

Ak zhodou okolností výkon Slovenského filharmonického zboru spomíname nakoniec, neznamená to, že by tvorivým elánom, vysokými technickými parametrami, pružnosťou a vypracovanosťou hlasov (pripravil ho poctivo pracujúci, vysoko talentovaný zbormajster Pavol Baxa) zaostával za najnáročnejším kritériám vyhovujúcim výkonom ostatných zložiek. Peškovo Rekviem patrí k veľkým zážitkom sezóny. Ťažko pochopiť, prečo bola návštevnosť na koncerte pomerne slabá.

15. a 16. I. 1981

Gruzínsky dirigent **Džansug Kachidze**, ktorý sa predstavil bratislavskému publiku za pultom SF pred jej zájazdom do NSR (čiastočne aj s exportným programom), má u bratislavského publika dobrú povesť predovšetkým z nezabudnuteľného stvárnenia Berliozovej Fantastickej symfónie. Nahradzujúc t. č. chorého L. Slováka prevzal sovietsky hosť aj pôvodnú dramaturgiu tejto dvojice koncertov a v **10. symfónii e mol, op. 93 Dmitrija Šostakoviča** dostal príležitosť odhaliť ďalšie črty svojho umeleckého profilu. Monumentálne dielo — môžeme povedať: autobiografický portrét svojho tvorcu začiatkom 50. rokov, stavia pred dirigenta rad problémov. Musí vystihnúť široké spektrum nálad, vyriešiť nadväznosť ich striedania do logicky a presvedčivo vyznievajúceho prúdu širokých plôch. Okrem toho skladateľ kladie veľké nároky na orchester. Exponuje rad drevených dychových nástrojov v sólach a skupinách — v kantiléne i v rýchlych pasážach, ktorých jednotná súhra i istota je previerkou tak hráčov, ako i pohotovosti dirigenta. Kachidze má schopnosť vzbudiť pozornosť orchestra a inšpirovať ho k sústredenému výkonu. Táto vlastnosť sa prejavila v technickom parametri i v oblasti súhry, kde interpreti odviedli úctyhodný výkon, svedčiaci o vysokom štandarde nášho prvého telesa. Vyzdvihneme aspoň prekrásne sólo klarinetistu J. Luptáčika, brilantný spád skupiny fláut, plastickosť a zvukovú vyrovnanosť hlbokých sláčikov v nástupe I. časti. Kachidze je typom na jednej strane intenzívne meditujúceho, na druhej zas dravého romantika. V kľudnejšom póle svojho založenia má tendenciu nezvážiť dostatočne výrazovú nosnosť meditatívnej plochy, ktorá potom stráca napätie celkového oblúka. Akonáhle však dochádza k narastaniu dynamiky, k zmene pohybu, dirigent dokáže už podstatnejšie zmobilizovať vnímaciu schopnosť poslucháča. Rýchlym úsekom, v ktorých je najpresvedčivejší, vtláča pulz pevnej nástojčivosti, ktorá je výdatnou oporou pre hráčov, a priam suverénne bezpečne preklenie úseky chúlostivé na súhru. Kachidzeho Šostakovič bol predovšetkým exhibíciou vysokých parametrov jednotlivých hráčov i celých skupín orchestra SF. V úsekoch prinášajúcich vzruch a spád bol aj zážitkom. Mal však ešte rezervy v sklbení a v prirodzenosti prechodov, v udržaní napätia celkovej výstavby.

Prvý koncert pre klavír a orchester d mol, op. 15 Johannesa Brahmsa poznáme zo živého posluchu a predovšetkým z vynikajúcej Toperczerovej gramonahrávky. Tento fakt pokladáme za východisko k porovnávaniu s výkonom hosťujúcej uruguajskej klaviristky **Dinorah Varsi**, ktorý bol súčasne aj generálkou pred jej odchodom na turné s orchestrom SF. Varsiovej technický arzenál je v každom prípade úctyhodný. Hrá ideálne uvoľneným ramenom, využíva váhu horných partií tela, sedí kľudne. Umožňuje jej to s ľahkosťou preklenúť nielen technicky chúlostivé, ale aj na vygradovanie a na zvukovú nosnosť (vzhľadom na intenzitu orchestrálneho pozadia) náročné partie. Jej klavírny tón vyznačuje sa zamatovosťou, pružnosťou, sýtosťou, bohatstvom farieb, pasáže brilantným leskom. Varsiová nie je však oslnivou virtuózkou. S prevahou takýchto vlastností by konečne ani na výrazové bohatstvo a hĺbku Brahmsovej hudby nevystačila; je tvorivým a zanieteným hudobníkom. Jej výraz nesie osobitosť ženského prístupu. Je to pohľad odlišný od monolitnosti Toperczerovej, ale nie je mozaikovým. Varsiová dôsledne odvíja tvorivú niť, a hoci aj nie vždy rovnako úspešne (najmä v porovnaní s vyváženým výkonom Toperczerovým) sa jej aj darí držať napätie.

Vzhľadom na primárnosť orchestrálneho partu v Brahmsovi predstavovala Kachidzeho spolupráca so sólistkou intenzívnu muzikantskú korešpondenciu: u dirigenta s pevnejšími ťahmi a kontúrami, u Varsiovej s citlivejšie dávkovanými, jemnejšími, ale pomerne zreteľne ohraničenými. Kontemplatívna kantabilita Adagia — i keď jej nemôžeme uprieť úprimný muzikantský vklad, postrádala však u obidvoch vedúcich interpertov miestami napätie a pevnejšie vedenie hudobného toku. Z hľadiska celostnej výstavby sa im k ideálu požadovanej koncepcie najviac podarilo priblížiť v 1. časti.

VLADIMÍR ČÍŽIK

***

OPRAVA — V minulom čísle v rubrike Slovenská filharmónia pri hodnotení koncertu Smetanovho kvarteta je chybne vytlačené nasledujúce konštatovanie: „Zdá sa, že slovenský interpretačný živel ..." Správne má znieť „... slovanský interpretačný živel ...!" Ospravedlňujeme sa týmto Smetanovmu kvartetu i autorovi recenzie.

REDAKCIA

Z koncertov MDKO v Bratislave

Pro arte musica už pomaly sedem rokov žije v povedomí hudobnej verejnosti ako súbor, ktorý interpretuje predovšetkým hudbu starých majstrov. Na recenzovanom koncerte (16. XII. 1980) v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca sme sa opäť presvedčili, že tento druh hudby je pre poslucháča vždy príťažlivý a pútavý.

Ensemble vďaka svojmu zaujímavému zloženiu a v jednotlivých skladbách meniacemu sa inštrumentálnemu zoskupeniu pôsobí zvukovo sviežo a lahodiaco sluchu. Kvalitu ich hry podmieňuje aj tá skutočnosť, že sa jedná o hudobníkov s bohatou komornou i sólistickou praxou. Ich interpretáciu charakterizuje presná súhra, vyrovnanosť hlasov, štýlovosť, precíznosť a predovšetkým cit pre správne volené tempá. Už úvodná skladba Poliaka **Wojciecha Dlugoraja** navodila základnú atmosféru koncertu: všetko dýchalo bezprostrednosťou, decentnosťou a snahou vytvoriť podobu hudby, približujúcu sa čo najviac ideálu doby, v ktorej skladba vznikla. V **Quantzovej** Triovej sonáte sme postrehli ešte intonačné kazy, dielo však vyznelo en gros vydarene, s pekným vyzdvihnutím imitačných nástupov hlasov (Allegro).

Takmer polovicu programu tvorili opusy málo známych slovenských skladateľov 18. storočia, ktoré súbor naštudoval a uviedol vďaka spolupráci s Hudobným oddelením Slovenského národného múzea. Kompozície **Jána Ignáca Daníka** (tri árie pre dvoje huslí, violončelo a čembalo, resp. basso continuo) mali melizmatickejšiu a kolorovanejšiu stavbu vokálnej línie, kým Tedeschi pre priečnu flautu a basso continuo **Antona Júliusa Héraya** sa približovali skôr k typu dobovej salónnej hudby. Sólistkou koncertu v dielach J. I. Daníka bola Ľubica Orgonášová. Jej svetlý, viac koloratúrny ako lyrický soprán je vyslovene vhodný pre koncertnú produkciu komorného charakteru. Stavba prvej árie Alma ex snáď nemala takú vnútornú pulzáciu i ťah, ako by sa žiadalo, ostatné dve čísla však zazneli s presvedčivou istotou. Ďalšiu časť koncertu zaplnili inštrumentálne skladby známych barokových majstrov **(Händel, Leclair, Telemann)**, ktoré niesli punc zrelej vybrúsenosti, technickej vypracovanosti a výbornej tónovej kultúry. Súbor Pro arte musica pod inšpirujúcim vedením svojej umeleckej vedúcej Márie Karlíkovej opäť potvrdil svoju štandardnú interpretačnú úroveň.

—na—

***

Treba oceniť nielen existenciu, ale i aktivitu komorného telesa, ktorého pôsobenie je u nás tak žiadúce a potrebné. Veď hudobná literatúra, určená pre klavírne kvartetá a kvintetá, je nesmierne hodnotná a závažná, čo potvrdil i komorný koncert **Bratislavského klavírneho kvarteta (H. Gáfforová, V. Šimčisko, M. Telecký, J. Alexander)**, ktoré systematicky spolupracuje od r. 1975. Poloprázdne auditórium Zrkadlovej siene ÚDPMKG dňa 13. I. 1981 však rozhodne nepotešilo ani interpretov, ani organizátora.

Program koncertu bol zostavený z **Hummelovho Klavírneho kvarteta, op. posth., Mozartovho Klavírneho kvarteta g mol, KV 478 a Schubertovho Klavírneho kvinteta A dur, op. 114 „Pstruhového"**.

Stvárnenie Hummelovho diela korešpondovalo s duchom skladateľovej hudobnej reči i s jeho miestom akéhosi medzičlánku hudby klasicizmu a romantizmu. Určitý expresívny zástoj — narúšanie klasickej rovnováhy bolo zvýraznené i v poňatí. To však diktuje samotná hudba a citlivý muzikálny prístup priam navodí interpreta vložiť do stvárnenia celého diela čosi subjektívne, miestami až romantické. Určitým protipólom brilantne ladenej hudobnej reči je v Hummelovej tvorbe poetičnosť. Tá však v interpretácii čiastočne chýbala, resp. bolo jej veľmi málo. Veď Hummelova melodika rozbíja klasicky tvarovanú pravidelnosť a možno ju preto modelovať voľnejšie s jemným náznakom rubátových výkyvov.

Závažnejšie výhrady treba vysloviť na adresu Mozartovho Klavírneho kvarteta g mol. Tu už veľmi citeľne chýbala neha, vrúcnosť, mozartovská ľahkosť a hravosť. Všetko bolo v rovine výrazovej hypertrofie. To, čo bolo u Hummela správne, ba dokonca žiadúce, vyznelo u Mozarta štýlovo nečisto.

Azda najkrajším interpretačným zážitkom komorného koncertu bolo predvedenie Schubertovho Klavírneho kvinteta A dur (s kontrabasistom A. Schöfferom). Tu už skutočne vznikala bezprostredná vzájomná komunikácia, citlivé reagovanie na veľké myšlienkové bohatstvo, započúvanie sa do celku. Predovšetkým sa tu treba zmieniť o výkone klaviristky H. Gáfforovej, ktorá vynikajúcim spôsobom komunikovala so svojimi partnermi a bola nesporne stmeľujúcim elementom celého interpretačného poňatia. Bratislavské klavírne kvarteto, spolu s účinkujúcim hosťom, stvárnilo Schuberta výsostne romanticky — so širokým výrazovým rozptylom, s presvedčivým a pravdivým zanietením.

IGOR BERGER

Keď publikum neinšpiruje...

Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy a Slovenský hudobný fond usporiadali na záver Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva dňa 15. decembra m. r. komorný koncert v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Hodnotný program v podaní našich prominentných koncertných umelcov neprilákal, žiaľ, väčší počet poslucháčov. Je zrejme nad ľudské sily organizátorov zabezpečiť dôstojnú účasť — príčiny bude treba hľadať inde...

Tatiana Fraňová sa prezentovala dvoma dielami **Dmitrija Šostakoviča — Prelúdiom a fúgou a mol, č. 24, op. 34** a **Sonátou h mol č. 2, op. 64.** Koncepčne dôkladne premyslená interpretácia dovolila jej obe skladby naplniť výrazovým svetom skladateľa. Obdivovali sme jej mohutné plné forte (v ktorom je vždy ešte tá zdravá zvuková rezerva), dynamicky výborne zvládnutý oblúk fúgy s menšími dynamickými vrcholmi, ktoré pripravili záverečné vygradovanie (na začiatku fúgy trochu rušil nevyrovnaný rytmus). V Šostakovičovej Sonáte zdôraznila tak typickú autorovu motoričnosť. Napriek tomu, že nevolila príliš veľké zvukové kontrasty, vzácne sa jej darilo udržať napätie poslucháča.

Jozef Podhoranský si už vybudoval medzi slovenskými violončelistami svoje pevné miesto a túto pozíciu si posilňuje každým ďalším koncertom. Jeho **Beethoven (Sonáty F dur, op. 5, č. 1 a A dur, op. 69)** niesol pečať osobnosti, interpretačného nadhľadu nad dielom, čo je základom interpretácie, ktorej už hovoríme umenie. S klaviristom Mariánom Lapšanským si výborne rozumejú, hoci predsa sa u tohto klaviristu prejavila v stretnutí s Beethovenom väčšia skúsenosť a schopnosť preniknúť do hĺbky interpretovaného diela.

V. LIPPOLDOVÁ

Musica aeterna v Mirbachovom paláci

Každý koncert tohto súboru pod vedením J. Albrechta znamená tvorivý čin objavenia, pretvorenia a realizácie takej hudby, ktorú náš poslucháč nemá možnosť počúvať z koncertného pódia a sotva i z reprodukcie. Platí to v plnej miere aj pre koncertné matiné dňa 3. I. t. r. v Mirbachovom paláci v Bratislave, na ktorom odznela pestrá paleta 14 skladieb z hudobnej minulosti. Vzácnu, neznámu krásu raného talianskeho baroka objavili na tomto koncerte árie z opery **„Il Giasone"** (1649) **Francesca Cavalliho** a z opier **„La Dori"** (1661) a **„Il pomo d'oro"** (1668) **Marc' Antonia Cestiho.** Zazneli v suverénnom podaní basistu opery SND Petra Mikuláša a plnozvučného mezzosopránu Dany Maggioni-Luknišovej a. h., bývalej členky súboru. (Iste by sme privítali koncertné naštudovanie niektorej kompletnej opery z tohto obdobia.) Zaznamenať treba aj ukážku basového recitálu z opery **„Euridice"** (1600) od **Jacopo Periho.**

Z barokovej opery **„Castor a Pollux"** (1743), ktorej notový materiál objavila dr. Ľ. Ballová v archíve Matice slovenskej (pôvod a životopis autora **Jána Patzelta** nie sú ešte objasnené), zaspievala Miroslava Marčeková a. h. mezzosopránovú áriu so zaujímavým hlasovým zafarbením.

Na tomto koncerte odznela prvý raz skladba **Vladimíra Godára,** minuloročného absolventa VŠMU v triede nár. umelca D. Kardoša, ktorá spracúva Tance zo zbierky Anny Szirmay-Keczerovej pre 5-hlasný sláčikový súbor s continuom podľa modelu Daniela Georga Speera, autora Tureckého Eulenspiegla.

Sviatočnému koncertu poskytovala zvláštny lesk trúbka Kamila Roška, člena SF, v sonátach predstaviteľov vrcholného českého a anglického baroka **Pavla Josefa Vejvanovského** a **Henryho Purcella** pre trúbku a sláčiky.

GABRIEL DUŠINSKÝ

RECENZUJEME

MUZYKA SOCIALISTIČESKOJ ČECHOSLOVAKIJI 1945-1975

Muzyka, Moskva 1980, 588 s.

Nebolo ľahké ani pre 10 českých a slovenských muzikológov načrtnúť ucelený obraz našej hudobnej kultúry na nových cestách po roku 1945, najmä keď dejinná existencia troch povojnových desaťročí našej hudobnej kultúry má charakter otvoreného procesu a podlieha vplyvu dobových historických názorov a hodnotení. Tento vývojový proces bol v znamení individualizácie tradičných hudobných idiómov folklórneho pôvodu a snahy tvorcov byť národný, ľudový, novátorský, svetový a socialistický. Tak z dialógu domova a sveta tvorivé umenie smerovalo k realizmu, dopracovalo sa k technickotvorivému majstrovstvu až k hraniciam intelektualizmu a artizmu. Nie je to vyčerpávajúca charakteristika dejinného kvasu a budovania socialistického umenia v našom štáte. Hudobné umenie v recenzovanej knihe vystupuje ako genetická a typologická jednotka česko-slovenská, teda spoločne a súčasne každá samostatne. Domnievam sa, že česko-slovenský kontext mal obsahovať ešte markantnejšie zdôraznenie.

Sovietski občania boli síce informovaní o našej hudbe z publikácií L. Polakovovej, I. Belzu, S. Pavlišina, V. Jegorovovej, N. Gavrilova a i., tentoraz má však sovietska hudobná verejnosť dosť reprezentatívne kvantum poznatkov o našej hudbe z pera našich muzikológov v uspokojivom ruskom preklade. Zásluhou niektorých vedcov statičnosť faktov nadobúda dynamický charakter bez vynášania odsudkov a rozsudkov ako kedysi v etape kultu osobnosti a znova v kritických rokoch. Kniha s vopred vytýčeným zámerom, koncipovaná metodologicky odlišne podľa hudobnovedného naturelu jednotlivcov, mala by byť vítaná aj našou verejnosťou. Totiž po staršej obsiahlej analýze slovenskej hudby z pera Z. Nováčka („Súčasná slovenská hudobná tvorba", Bratislava 1955) a po spoločnej publikácii J. Jiránka a B. Karáska („Tradice a současnost v české hudbě", Praha 1964) i po Hrušovského publikácii Slovenská hudba (Bratislava 1964) chýbajú nám muzikologické knihy aj pre účely pedagogické.

Sovietska publikácia je prínosom: niektorí autori prinášajú pozoruhodné state z aspektu vecného i zo zorného uhla zovšeobecňujúcich estetických a ideových záverov (napr. J. Vysloužil a Z. Nováček), iní sa pokúšajú o výklad evolúcie jednotlivých žánrov (s pokusom o periodizáciu), mnohí sa prejavujú ako výborní analytici štýlovej a výrazovej podoby hudobnej reči (napr. M. Štědroň, P. Zapletal a i.). Antifašistická etapa vo vývoji českej hudby bola mostom, po ktorom prechádzali známi skladatelia — a za nimi, ako sa v knihe naznačuje, dorastali mladšie generácie k leninským národnostným ideám i k internacionalizmu, k socialistickému realizmu, k princípom, ktoré diferencovali vývojový proces troch desaťročí.

J. Vysloužil sa sústredil práve na ideovú stránku českej hudby, M. Štědroň na štýlovú osobitosť českej hudby na teritóriu Moravy, P. Zapletal podrobil rozboru symfonickú a komornú tvorbu, P. Vít kantátovú, J. Bajer dramatickú, J. Ledeč zborovú a piesňovú. Autormi analogických slovenských tém boli Z. Nováček, M. Adamčiak, I. Vajda a Z. Bernátová. Teda autori intímne zasvätení do tvorivých procesov jednotlivých skladateľov. Analýza javov možno bude v ZSSR predmetom úvah, pretože niektoré postoje našich vedcov sa navzájom líšia (napr. na tvorivý odkaz A. Hábu) a niektoré termíny u nás vžité (napr. slovanský expresionizmus) sovietska muzikológia nepoužíva.

Predpokladám, že sovietskym čitateľom bude imponovať objektívnosť argumentácie J. Bajera a Nováčkov pohľad na výklad spätosti slovenskej hudby s kultúrnou politikou KSČ i s dokumentami straníckych zjazdov. Sympatické je priznanie veľkého významu tvorby B. Martinů, ktorému neupierame ani veľkosť, svetovosť, ba ani českú nôtu jeho hudobnej reči, alebo vplyv na rast povojnovej generácie našich skladateľov. Analyticky zasvätene vysvetlil M. Štědroň modálnosť Janáčkovho myslenia a dokázal na tvorbe moravských skladateľov význam a dosah janáčkovskej kontinuity. Štúdia I. Vajdu šťastne informuje aj o najmladších operných dielach, slovenskej verejnosti menej alebo celkom neznámych.

Kniha by si zaslúžila vydanie v češtine a slovenčine (podľa originálu príspevkov), ale v rozšírenej verzii o dve, tri nové kapitoly: napr. o muzikologickom myslení, etnomuzikológii a interpretačnom umení.

JOZEF TVRDOŇ

SVĚTEM HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ

Panton, Praha 1979, 225 s.

Publikácia „Světem hudebních nástrojů" — zostavená J. E. Jiránkom a T. Hejzlarom — vedie čitateľa do svojráznej oblasti umeleckých remesiel, hudobného nástrojárstva v našej vlasti. Dielo je vypracované na vysokej odbornej úrovni a podáva ucelený prehľad nielen o histórii, ale aj o súčasnom stave výroby hudobných nástrojov. Kolektív popredných československých odborníkov (T. Hejzlar, dr. V. Holas, dr. V. Holzknecht, J. Horčička, dr. V. Korbel, CSc., Ing. dr. M. Kostohryz, dr. J. Kříž, dr. M. Malý, doc. Jar. Motlík, V. Riedelbauch, doc. M. Šlechta) pristupoval k problematike erudovane a zodpovedne.

Kniha rozvrhnutá do kapitol „sláčikové nástroje", „dychové nástroje", „klavír", „organ", „akordeón", je bohato vybavená hodnotným obrazovým materiálom Petra Sirotku.

Tradícia výroby hudobných nástrojov zapustila v našich krajinách, predovšetkým v Čechách, hlboké korene. Bohaté zbierky v múzeách a oživená minulosť hudby, reprodukovaná na historických nástrojoch, to nezvratne dokumentujú. Už v XVI. storočí existuje v Prahe niekoľko samostatných cechov, zaoberajúcich sa výrobou huslí, ale zakladateľom pražskej školy husľového staviteľstva sa stal Tomáš Edlinger (1662—1729). K popredným predstaviteľom husľového staviteľstva patrila aj rodina Homolkovcov, z ktorej Ferdinand Aug. Čeněk Homolka bol nazvaný „pražským Stradivarim". Tiež nástroje z dielní iných majstrov plne vyhovujú aj tým najnáročnejším požiadavkám. Medzi vynikajúcich staviteľov huslí patrí v minulom storočí i popredný huslista a violista, profesor pražského konzervatória Jiří Herold. A súčasnosť? Alfons, Karel a Josef Vávra, Otakar a Přemysl Otakar Špindlenovci, Jos. Pötzl sú okrem iných mená, ktoré našim sláčikovým nástrojom zabezpečujú svetové uznanie.

Je zaujímavé, že v minulosti bol dychár v jednej osobe súčasne skladateľom, interpretom a nástrojárom. Veľmi zložitú vývojovú cestu, plnú prekážok a prekvapení, majú za sebou plechové, správnejšie nátrubné dychové nástroje. Tradícia hry na lesný roh u nás je spojená s priam legendárnym hornistom 18. stor. Janom Stichom-Puntom, autorom známej školy hry na lesný roh.

Značný priestor venujú autori klavíru, čitateľ sa oboznamuje s jeho výrobou vo svetoznámej českej firme Petroff i s jeho stáročnou históriou.

Ešte komplikovanejšia je výroba organa — z hudobných nástrojov, ozajstného giganta, ktorý sa vyvíja už úctyhodných 2300 rokov. Bohatým obrazovým materiálom je dokumentovaný proces výroby nástroja v krnovskom závode.

Záverečná stať knihy je venovaná akordeónu. Aj keď harmonikové nástroje majú svojich rôznych dávnych predchodcov, doba ich faktického zrodu sa datuje až od začiatku 19. storočia. Kapitola o akordeóne nás stručne oboznamuje s históriou výroby a uplatnenia nástroja a s jeho súčasnými problémami i perspektívami. V závode Harmonika v Hořoviciach sa vyrábajú nástroje svetovej kvality a do tajomstva výroby zasväcuje čitateľa obrazová časť.

S prihliadnutím na rozsah publikácie sa jej zostavovatelia mohli zamerať len na niektoré skupiny hudobných nástrojov. Ďalšiu dimenziu pre čitateľa otvára priložená gramofónová platňa, ktorá vhodne akusticky umocňuje text. Knihou sa u nás vyplnila medzera v dosť zanedbanej oblasti. Oprávnene si zasluhuje pozornosť nielen odborníka, ale i hudbu milujúceho laika.

MIROSLAV PEJHOVSKÝ

GRAMORECENZIE

J. K. VAŇHAL: Koncert C dur pre violu a orchester;
J. A. BENDA: Koncert pre violu, sláčikové nástroje, čembalo, dva lesné rohy
Hrá ĽUBOMÍR MALÝ — viola, PRAŽSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER BEZ DIRIGENTA
SUPRAPHON — Stereo 1110 2674 G

Predovšetkým zaujme Malého výkon, jeho spoľahlivá kantiléna a zvlášť zaujímavý mäkký tón. Krásne mu znejú výšky, sonorné stredy a zamatovo „čelové" hĺbky. Jeho poctivé muzicírovanie sa uplatní vo všetkých častiach, najmä v zaujímavej časti pomalej. Tretia allegrová časť priam dokazuje, ako vtedajší tvorcovia mali radosť zo zvoleného motívu, spoľahlivých dvojhmatových behov, opakovaných hravých figúr. Vaňhal pôsobí sviežo a zúčastneným umelcom vychádza príjemná platňa, vyčerpávajúca zvyklosti a zásady viedenského klasicizmu.

Bendov koncert je ešte zaujímavejší. Prvá časť už v mnohom anticipuje budúcu romantickú virtuozitu. Largo je jedno z najkrajších v tejto dobe. Je to vlastne lamentoso so značným nádychom vtedajších výpovedí o smrti (píše ho v dobe, kedy tvorí opery Ariadnu a Medeu). Sonornosť violy krúžiacej okolo jedného melodického centra vyvoláva pocit bolesti, znásobenej ešte na svoju dobu neobvykle delenými sláčikmi. Záverečné rondo je tanečné a rozvíja tému jednoduchým spôsobom a s jednoduchým sprievodom.

Oba koncerty svojou interpretačnou dokonalosťou iste vhodne doplnia archívy diskofilov a najmä profil hudby, na ktorej vtedy výrazne participovali viedenskí Česi.

* * *

H. BERLIOZ: Romeo a Júlia — dramatická symfónia pre sóla, zbor a orchester, op. 17.
Sólisti: M. MRÁZOVÁ, F. LIVORA, R. NOVÁK, PRAŽSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR (zbormajster J. VESELKA), ČESKÁ FILHARMÓNIA, dirigent Z. KOŠLER
SUPRAPHON — Stereo 1112 284142 ZA

Poslucháči sú predovšetkým zvedaví, ako bude dnes pôsobiť Berlioz vcelku, čo zostalo z jeho estetiky, ako mu pomáha výborná interpretácia. Ukazuje sa, že Košlerovo naštudovanie nápadne zjemňuje celý hudobný tok a dramatickú adresnosť hudby. Je to však zážitok, ktorý ďaleko prekračuje bežný koncert. Prekrásne vychádzajú partie láskyplných vzťahov, bohato diferencovaná stupnica roztúžení i mnohé najčistejšie miesta citovej adresnosti.

Berlioz už v 30-tych rokoch minulého storočia predznamenal veľa z romantickej programovej hudby. Vie dokonale sklbovať inštrumentálne a vokálne myslenie, ktoré funkčne viaže na určité situácie, city a postavy. Zvlášť účinná je jeho silne emocionálna lyrika, v pravú chvíľu volené gradácie i na svoju dobu ozaj nápadne vynaliezavá inštrumentácia. V prirovnaní s Berliozovými predchodcami sú jeho zbory novátorsky koncipované, členia i vrstvia sa novým spôsobom a udivujú poslucháča veľkou stupnicou výrazu najmä v lyrických partiách.

Z. Košler, zbormajster J. Veselka i sólisti na jednej strane nezostávajú nič dlžní Berliozovmu epochálnemu novátorstvu, na strane druhej cítia hudbu súčasne, cez prizma našej vzdelanosti, našej humanitnej kultivácie. Ťažké dielo — spievané vo francúzštine — vychádza ako skvost a ozaj všade opakovaná reč o Berliozovom legendárnom prínose sa tu potvrdzuje bez zvyšku a na úrovni interpretov, ktorých meno, popularita a umenie znesú najvyššie kritériá.

Z. N.

Z VYDAVATEĽSTVA PANTON do redakcie došli tieto gramofónové platne: Bedřich Smetana — Má vlast (Českú filharmóniu diriguje Václav Neumann); Moravská filharmonie Olomouc (B. Martinů: VI. symfónia, I. Krejčí: 14 variácií na národnú pieseň); profilová platňa Orchestra Konzervatória Kroměříž (J. Mysliveček, A. Dvořák, M. Harašta, Č. Gregor); profilová platňa klaviristu Zdenka Hnáta (Chopin, Liszt, Szymanowski, Dobiáš, Ceremuga); profilová platňa sólistu Janáčkovej opery Štátneho divadla v Brne Richarda Nováka (Dvořák, Janáček, Mozart, Verdi, Musorgskij, Wagner); profilová platňa Heleny Tattermuschovej — sólistky opery ND v Prahe — (Smetana, Dvořák, Glinka, Rimskij-Korsakov, Mozart, Rossini, Bizet, Gounod, Verdi); profilová platňa Nadi Šormovej — sólistky opery ND v Prahe — (Smetana, Dvořák, Janáček, Pauer, Mozart, Gounod, Čajkovskij, Charpentier, Puccini); profilová platňa Oldřicha Spisara — sólistu opery ND v Prahe — (Smetana, Fibich, Beethoven, Wagner, Verdi, Čajkovskij, Bizet); dvojplatňa Ženy v hudbe — o. i.: kompozície Jarmily Mazourovej, Ivany Loudovej a Eleny Petrovej; Miloš Konvalinka — dirigent a skladateľ (I. Krejčí: II. symfónia in Cis, M. Konvalinka: Symfonická báseň pre husle a orchester)); J. Slimáček — Dramatický obraz, M. Kubička — Písně o skryté lásce, J. Teml — Fantasia appassionata, V. Tichý — Nonet.

Banskobystrický GRÓF LUXEMBURG

Nestarnúce a večne svieže melódie hudobnej tvorby Franza Lehára našli svoje oživenie v premiérovom uvedení jeho operety **Gróf z Luxemburgu** na scéne banskobystrickej opery krátko pred vianočnými sviatkami (21. a 22. decembra 1980).

Uvedenie operety na scéne operného súboru DJGT je vždy orieškom na lúskanie, ak interpretácia diela má zodpovedať presným požiadavkám autora, doby a nestratiť na sviežosti a vtipnosti.

Posledná premiéra operety postavila súbor do inej interpretačnej roviny, než by sme mohli od diela takého autora, akým je Franz Lehár, očakávať. Vzdušnosť deja operety, ktorý nemá nejakú podstatnú závažnosť, postavenú na protikladoch postáv a groteske ich konania (postava kniežaťa Basila Basileva), či prázdnej noblese (René, gróf z Luxemburgu) a kokete (postava Angely Didierovej) je veľmi citlivo popretkávaná ľúbivými a stále sviežimi melódiami Lehárovej hudby.

Inscenácia oprety Gróf z Luxemburgu bola režijne pripravená hosťujúcim **Daliborom Hegerom** (Divadelný ústav, Bratislava). Tri dejstvá operety škrtmi zostručnené na niť fabuly tvoria vtipnú zápletku z parížskej spoločnosti na začiatku tohto storočia. A tu kdesi ostala inscenácia predlohe dlžná. Režisér ostal na hraniciach medzi operou a operetou, neviedol postavy a ich konanie do väčších rozmerov charakterovej kresby s nadsázkou ľahkosti, viac ich zaodel do rúcha operného výrazu, čím celá operета získala ťažkopádnosť. Priestorové využitie javiska značne sústredil do jeho zadnej, kulisovej časti, čím vznikol v popredí scény mŕtvy priestor (najmä začiatok prvého dejstva). Napomohlo k tomu aj samotné riešenie tvaru javiska — výtvarník **Oto Šujan**, a. h. (Nová scéna Bratislava) — schodmi členené na dva priestory, ktoré boli voči sebe neúmerne vysoko (vzhľadom na celú divácku sálu). Jednoduchosť scény a jej účelnosť i farebná tvárnosť má však svoju opodstatnenosť vzhľadom k pravidelnému zájazdovému predvádzaniu. Niektoré výstupy s hlavnými postavami postrádali prepojenie na celý spoluúčinkujúci zbor, režisér ich neprirodzene vydeľoval, čím uberal na pohybovej i obrazovej akčnosti celej operety (zvlášť v druhom dejstve, kde je valčíková scéna uvádzaná spevom sólistov).

Tamara Suková ako Stázi Kokozovová.
Snímka: K. Miklóši

Ak dnes poznáme podobné formy ako muzikál, tiež spevohru alebo hru so spevmi, môžeme si s plným priehrštím iskrivých nápadov, ležérnosti až koketérie dovoliť inscenovať práve v klasickom duchu Lehárove operety, ktoré k tomu najviac nabádajú. Ich melodičnosť a populárnosť spolu so sujetom dáva všetky predpoklady k tomu, aby vyzneli v duchu svojich, i keď bezproblémových, ale vždy sviežich režijných a hudobných farieb. Banskobystrická inscenácia ostala od tohto prístupu ďaleko.

Jediné, čo zaujalo svojím leskom boli kostýmy **Agáty Greššovej**, vytvorené s mimoriadnym vkusom a hýriace pestrofarebnosťou. Orchestru pod taktovkou **Jána Šrubaňa** v presnom technickom naštudovaní chýbala ľahkosť, väčšia tvárnosť, rozlet pri tvorení kantilény.

Z postáv charakterovou drobnokresbou a typom vynikli najmä **Štefan Babjak** ako knieža Basil Basilev, **Michaela Cibuľová** ako Julietta Vermontová a **Tamara Suková** v postave grófky Stáze Kokozovovej.

EVA MICHALOVÁ

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

CHOREOGRAF

OTAR MICHAJLOVIČ DADIŠKILIANI

Zaslúžilý umelec RSFSR Otar Michajlovič Dadiškiliani je absolventom odboru choreografie a réžie moskovského Štátneho inštitútu divadelných umení. Počas svojej bohatej umeleckej činnosti viedol baletné súbory v Novosibirsku, Čeljabinsku a Minsku, v súčasnosti je šéfom baletu, choreografom a šéfrežisérom Divadla A. S. Puškina v Gorkom. K jeho najvýznamnejším choreografickým kompozíciám patrí Chačaturianova Maškaráda, Glebovove balety Alpská balada a Till Eulenspiegel a ďalšie nové dielo bieloruského skladateľa H. Wagnera Po plese. Z Prokofievových baletov inscenoval Romea a Júliu a Kamenný kvietok. Popri umelcovej práci v oblasti baletu sa majster Dadiškiliani sústavne venuje aj opernej réžii. Doteraz scénicky a choreograficky stvárnil Chovančinu, Pikovú dámu, Dona Juana, Jolantu, Démona, Carmen a Aidu.

So súborom Slovenského národného divadla naštudoval známy balet Arama Chačaturiana Spartakus.

V rozhovore o tomto diele a prípravnom študijnom období nám hosťujúci umelec povedal:

— Balet Spartakus patrí do kategórie populárnych baletov v tom zmysle, že má heroicko-patetický dej a výsostne emocionálnu hudbu. Výnimočne výrazné sú aj charakteristiky vedúcich postáv deja — predstaviteľov rímskeho impéria a jeho rozkladu, protipólom ktorých sú predstavitelia utláčaných, Spartakus a Frýgia, ktorí bojujú za svoje ľudské práva. To sú podnety, ktoré vždy znova vábia tvorcov k novému inscenačnému prístupu. V súčasnosti je vo vzťahu k tomuto predstaveniu výrazná snaha realizovať toto dielo pomocou úsporných prostriedkov, zatiaľ čo v minulosti prevládal názor, že pre uvedenie baletu Spartakus treba mať k dispozícii početných zborových tanečníkov. V danom prípade si bratislavský balet vytýčil úlohu zahĺbiť sa do myšlienkového sveta hrdinov deja, do ich citov lásky a utrpenia. Napriek tomu, že Spartakus v boji zahynul, zohral významnú úlohu vo vzťahu k nasledujúcim generáciám v tom zmysle, že poukázal na možnosť utláčaných biť sa za svoje práva, vystúpiť na ochranu ľudskosti. Práve túto črtu sme sa v bratislavskej inscenácii snažili najväčšmi zvýrazniť.

Základným vyjadrovacím prostriedkom v mojej inscenácii je klasický tanec v spojení s plastickou výtvarnosťou pohybov známou z oblasti moderných tanečných techník. Tanečne som zvýraznil Spartakovu heroickosť, lyrickosť scénického prejavu u Frýgie, zatiaľ čo Harmódiova scénická podoba je koncipovaná tragicky. Búrlivo expresionistická je pohybová charakteristika vojvodcu Crassa a emocionálno-erotická je úloha Eginy.

Bratislavská verzia Spartaka sa v mnohom líši od známych úprav tohto predstavenia, napr. od verzie Jurija Grigoroviča, ktorú uviedli v moskovskom Veľkom divadle. Naša verzia je bližšia k pôvodnému zámeru skladateľa A. I. Chačaturiana i autora libreta N. Volkova — v spolupráci s nimi vznikla táto koncepcia. Ako základ pre choreografické stvárnenie som použil svoju fínsku verziu, ktorú som naštudoval s baletným súborom Národnej opery v Helsinkách, niečo som použil aj z mojej inscenácie Spartaka v Divadle A. S. Puškina v Gorkom. V Bratislave som niektoré tance prispôsobil špecifickým danostiam sólistov a súboru. Verím, že pracovné nadšenie všetkých zúčastnených, snaha vyťažiť maximum z každej úlohy a súčasne uplatniť aj vlastnú umeleckú individualitu, pomohli dvíhať tanečné majstrovstvo každého z účinkujúcich. Hlavne tanečníci, vzhľadom na moje požiadavky, museli prekonať nejeden problém. Slovenské národné divadlo „vlastní" veľmi dobrý ženský baletný zbor, schopný zvládnuť aj nezvyčajné umelecké požiadavky, rozhodne treba posilniť mužskú zložku. Som vďačný za dobrú pracovnú atmosféru počas skúšobného obdobia, celý kolektív prejavil veľkú snahu o čo najlepšiu prípravu tohto diela. Scénickému výtvarníkovi Pavlovi M. Gáborovi, vyznamenanému „Za vynikajúcu prácu" a kostymárke zaslúžilej umelkyni Ľudmile Purkyňovej sa významnou mierou podarilo umocniť celkový dojem z predstavenia. Myslím si, že spolupráca s umelcami bratislavského baletu bola obojstranne užitočná.

Ďakujem vám za vaše vyjadrenie k premiére, ale nás zaujíma aj váš náhľad na širšiu baletnú problematiku, ktorá sa netýka výlučne „Spartaka". Aký je napríklad váš názor na celovečerné balety s tzv. hmatateľným dejom. Považujete ich pre dnešných divákov ako optimálne, alebo sa skôr prikláňate k „zhustenej" forme umeleckej výpovede prostredníctvom krátkych tanečných diel?

— Myslím si, že právo na umelecký život rozhodne majú „veľké umelecké plátna", ako napr. Legenda o láske, Romeo a Júlia, Spiaca krásavica, Luskáčik atď. a som zástancom tohto typu baletných diel. Pravda, kompozície kratšieho rozsahu dávajú oveľa väčšie možnosti pre choreografický experiment, pre použitie symfonických kompozícií význačných skladateľov a v neposlednom rade aj zriedkavé interpretačné príležitosti.

Snímka: J. Vavro

Čo si myslíte o pretváraní tzv. klenotov klasického odkazu — napr. Labutieho jazera, Spiacej krásavice atď.? Vidíte v snahe o nový prístup k inscenáciám tohto druhu jednu z možných ciest vývoja baletného umenia?

— Som zásadne za dodržanie pôvodných koncepčných čŕt — v opačnom prípade totiž dochádza k narušeniu celkovej atmosféry diela. V starých klasických baletoch treba uchrániť nielen technickú štruktúru tancov, ale aj určitú harmonickosť a výtvarno-estetické cítenie doby, v ktorej dielo vzniklo. Veď každá z minulých epoch nám zanechala niečo neopakovateľné... Iba pantomimické scény považujem ako zastarané a to najmä preto, že dnešné obecenstvo už nepozná významovosť jednotlivých gest. Klasické baletné dedičstvo je jedinečnou školou najmä pre mladých adeptov — doprajme im šťastie môcť tancovať pôvodné verzie tradičných diel.

Čo si myslíte o klasickej baletnej technike vo vzťahu k novým tendenciám v tanečnom umení?

— Považujem ju za bezpodmienečne nutný základ už aj z toho dôvodu, že jej prvoradou črtou je estetickosť a výraznosť pohybov kultivovaného ľudského tela. Na klasickej základni ani dnes netreba nič meniť — ide o dlhodobo vyskúšaný systém a parížska Tanečná akadémia, kde tento tanečný druh profesionalizovali, prevzala do pohybového kódexu nielen cenné prvky z dvorských tancov, ale aj z oblasti ľudových tancov. Tanečník, ktorý bezpečne ovláda klasický tanec, vie bez väčších ťažkostí interpretovať rôzne tanečné techniky a štýly, aj keď je pravda, že moderné tanečné žánre majú svoj vlastný, špecificky vyhranený tanečný prejav.

Zhovárala sa: **ALICA PASTOROVÁ**

CARUSO SEVERU

Švédsky tenorista Jussi Björling bol by sa 2. februára dožil sedemdesiatin. Spomienka pri nedožitom jubileu nemá len piétny charakter — je vedomým upozornením na čisté žriedla operného spevu v situácii, keď sa na opernom nebi objavuje stále viac a viac komét s leskom „mačacieho zlata", miesto stálic s jasom diamantov. Keď v roku 1939 spieval Björling v MET jedného zo svojich prvých Manricov, napísal kritik Musical America, že už dávno nepočul v týchto priestoroch tak perfektne zaspievané „Ah, si ben mio". Na javisku, kde do tých čias kraľoval v tenorovej oblasti prakticky iba výkvet talianskej vokálnej kultúry, udelil „chladný" Škandinávec partnerom, kritike i publike lekciu veľkého verdiovského spevu.

Technika tvorenia tónu, ale aj jeho výsledným zvukom pripomínal Björling v mnohom Carusa, aj keď legendárny Enrico vlastnil predsa len ešte dokonalejší a zrelší nástroj, pričom vokálnymi — hlasovými danosťami predstavoval o čosi dramatickejší typ. S Carusom mal Björling spoločnú aj neuveriteľnú rezonančnosť materiálu, jeho výrazne vibrujúcu farebnú kovovosť (vibrácia nie je vibrato — prvé je klad, druhé defekt!), mimoriadnu koncentrovanosť tónu vo všetkých polohách, obdivuhodnú jednoliatosť materiálu. Výrazovo temperamentného Neapolitána nikdy neimitoval, a predsa v mnohých aspektoch docielil rovnaký efekt! Nikdy sa nestal hviezdou širokých más ako Gigli, Tauber, Schmidt, Kiepura, Lanza, di Stefano, jeho vokálne umenie nebolo totiž v ničom vonkajškové a lacné. O to viac sa dnes, dvadsať rokov po jeho smrti, vracajú k Björlingovým kvalitám znalci, ako k jednému z posledných prameňov pravého belkanta. Björlingov tenor nemal Monacovu žulovosť a „atak", nemal Corelliho uhrančivý náboj, ani Bergonziho striedmosť a prosťotu výrazu. Nemal Domingovo „cítenie hudby srdcom", s Pavarottim mal spoločný rozsah a žiarivé, zvukovo ešte nástojčivejšie výšky — nemal však Lucianove stredomorské „slnko v hlase". A predsa, keď počúvame jeho najlepšie nahrávky, zdá sa nám Monaco zvukovo exhibionistický a v ohlušujúcnosti masy jednotvárny, Corelli nevyrovnaný, Bergonzi až priveľmi akademicky chladný a „umelý", Domingo ťažkopádny a bez lesku v hlase, Stefano plytký a lacno vtieravý.

Nemal pred menom del, ani di. Zriekol sa lacných efektov prežívania Gigliho (maniére vzlykov) a jeho oveľa menej disponovaných epigónov, odmietal „sladké", otvorené, ale aj neestetické a navyše fyziologicky škodlivé tóny z rodu di Stefana. Zďaleka neobsiahol tzv. belkantový repertoár spinto-tenorového odboru. Školil sa na Mozartovi, spieval Verdiho a veristov, ale aj francúzske opery 19. storočia. Zato v súpise jeho úloh takmer chýba ortodoxná belkantová klasika — Rossini, Bellini, Donizetti. A predsa je po roku 1945 najväčším z najväčších, najdokonalejším z najdokonalejších, najčistejším z najčistejších. Vedome nadviazal na Carusa — v technike, ako fundamente všetkého predovšetkým — a keď v roku 1960 nečakane zomrel, odovzdal pomyselne štafetu začínajúcemu Pavarottimu.

Preto treba vysoko hodnotiť dramaturgickú prezieravosť — edičný čin OPUSu, ktorý pred časom, popri historickom zjave Callasovej — hoci v oneskorených licenčných reedíciách — vydal kompletnú nahrávku Sedliackej cti s Björlingom v parte Turidda. Vďaka nej žije medzi nami kus Björlingovho umenia. Kto pozorne a zasvätene počúva, nachádza v jeho speve toľko krásy a dokonalosti, že všetky súčasné tenorové hviezdy (s výnimkou „klasika" Pavarottiho) pôsobia popri ňom ako kašírované napodobeniny.

JAROSLAV BLAHO

Hodnotenie a dohodnotenie

Na tento rok pripadajúcich 190 rokov od narodenia Karla Czerneho (20. 2. 1791 — 15. 7. 1857) znova priviedlo teoretikov k hlbším a uznanlivejším pohľadom na jeho význam. Znova sa pripomína, že mal v sebe kus slávnej českej muzikality (otec sa narodil v Nymburku a získal vzdelanie u pražských benediktínov). Služobne ho preložili do Viedne a tu sa narodil syn Karl. Rodina sa vo Viedni stýkala takmer so všetkými českými skladateľmi. Karl sa húževnato venoval Mozartovi, neskôr Beethovenovi a veľa času venoval i analýzam Bacha a Scarlatiho. V roku 1810 osobne poznáva M. Clementiho a Ch. W. Glucka, kriticky si vyberá z umenia všetkých spomínaných a dostáva sa i do metodického dosahu F. Liszta. Tiež J. N. Hummel a J. Moscheles zobúdzajú v mladíkovi mnohé úvahy, prehlbujú jeho prácu s detailom, rozvíjajú jeho fantáziu a pomáhajú zdokonaliť jeho majstrovstvo. Píše stovky pedagogických kusov a plných 43 rokov vydrží pracovať denne 12 hodín. Upevňuje výdobytky vývoja, avizuje budúce tendencie romantickej harmónie. Všade okolo seba oduševňoval za klavír, využíval nové možnosti zdokonaleného klavíra, uprednostňoval viedenskú mechaniku pre jej tónovú krásu. Hodnotili ho ako všestranného hudobného pedagóga, ktorý vniesol do hudobného života nevšedný pedagogický optimizmus. Z jeho príkladu sa odvodzoval ideál vzdelaného hudobníka, ktorý veril, že ak je talent, dá sa všetko naučiť. Jeho mnohé podnety žijú aj dnes, keď už klavírna pedagogika ďalej rozpracovala mnohé svoje zásady. **N.**

Zo zahraničia

Slávny americký skladateľ Samuel Barber zomrel 23. januára vo veku 70 rokov v New Yorku. Barberovo dielo a životné osudy boli úzko späté s Toscaninim a Brunom Walterom, neskôr s Menottim.

Po mnohoročnom zbieraní a štúdiu protestných básní a piesní súčasných obyvateľov Sardínie vydal tamojší učiteľ Giuseppe Dettori z tohto materiálu antológiu, ktorá predstavuje jedinečný hudobnosociologický materiál.

Berlínski filharmonici (Západný Berlín) pod vedením Herberta von Karajana uskutočnili koncert, ktorého výťažok milión šilingov venovali obetiam veľkého zemetrasenia v Taliansku.

K 80. výročiu úmrtia Giuseppe Verdiho uskutočnili v Miláne veľkú slávnosť. Zúčastnili sa na nej tisíce ľudí, ktorí počúvali na voľnom priestranstve pred Scalou, a videozariadením aj opticky boli prítomní na prenose z opery.

V Komickej opere v Berlíne bola 11. januára premiéra Brittenovho Petra Grimesa v inscenácii Joachima Herza a hudobnom naštudovaní Richarda Armstronga.

Stodevätnásť Lisztových dokumentov z Ríma je názov novej knihy, ktorú vydalo maďarské hudobné vydavateľstvo. Hudobný historik László Eösze uvereňuje v tejto knihe rukopisy, poznámky, listy a fotografie týkajúce sa Ferenca Liszta, ktoré objavil pri výskumoch v Ríme.

Sovietsky skladateľ Vagram Babajan dokončil operu s názvom „Beethovenove listy". Novú operu uvedú v tomto roku v NDR.

Viedenské vydavateľstvo Universal pokračuje vo vydávaní kompletného kritického vydania tvorby Karola Szymanowského. V súčasnosti sa dostáva na trh IV. zväzok „A" série, ktorý má podporiť tendenciu častejšieho uvádzania tvorby tohto poľského skladateľa na koncertné pódiá.

Na minuloročnej 34. medzinárodnej klavírnej súťaži Ferrucia-Busoniho v talianskom Bozene nebola udelená prvá cena. Druhú cenu rovnakým podielom rozdelili medzi troch finalistov, ktorí podali rovnocenné výkony — získali ju Rolf Plagge (NSR), Suh Hai Kyung (Južná Kórea) a Ruriko Kikuchi (Japonsko). Na súťaži sa zúčastnilo 109 klaviristov z 24 krajín.

Popredný francúzsky hudobný kritik Antoine Goléa zomrel v októbri m. r. v Paríži vo veku 74 rokov. Bol dlhoročným spolupracovníkom viacerých francúzskych a nemeckých hudobných časopisov a napísal viacero kníh o súčasných skladateľoch a interpretoch.

Významný švajčiarsky muzikológ a hudobný spisovateľ Willi Schuh oslávil 12. novembra m. r. svoje 80. narodeniny.

Pravdepodobne neznáme Mozartovo dielo objavili leningradskí hudobní vedci na valčeku nedávno reštaurovaného hudobného automatu, nachádzajúceho sa v umeleckých zbierkach štátneho leningradského múzea Ermitáž. V mahagonovom písacom stole, vyhotovenom slávnym umeleckým stolárom Davidom Roentgenom z Neuwiedu nad Rýnom, objavili zabudovaný hudobný automat, ktorý sa po dlhom mlčaní zásluhou reštaurátorov opäť rozozvučal. Melódia v štýle viedenského klasicizmu umožnila znalcom vysloviť názor, že je pravdepodobne kompozíciou Mozarta, ktorý svojho času komponoval melódie aj pre takéto hracie automaty. Objavený písací stolík so vzácnym hudobným pokladom bude v dohľadnej dobe vystavený spolu s ostatnými zreštaurovanými kusmi nábytku pochádzajúceho z dielne Davida Roentgena.

V máji t. r. bude v Drážďanoch už IV. ročník veľkých medzinárodných hudobných slávností. Na predchádzajúcich troch ročníkoch uviedli 70 diel zo 17 krajín sveta, pričom 35 diel malo v Drážďanoch svoju premiéru. Pripravovaný májový festival 1981 bude v znamení 225. výročia narodenia Wolfganga Amadea Mozarta a jeho heslom bude: Wolfgang Amadeus Mozart ako hudobno-dramatický skladateľ. Na programe festivalu bude o. i. 8 Mozartových opier. Na 110 divadelných a koncertných podujatiach vystúpi v Drážďanoch takmer 3000 výkonných umelcov zo 17 krajín sveta.

Niečo o výslovnosti v opere

Redakcia uverejňuje názor Stanislava Mjartana s vedomím, že existujú aj iné prístupové cesty k riešeniu vokálnej výchovy. Nie so všetkým sa stotožňujeme, najmä sa nazdávame, že vo všetkých národných speváckych školách sú zaujímavé podnety. Jeho názory však môžu poslúžiť ako východisko k diskusii, na ktorú týmto článkom nepriamo vyzývame.

Je u nás temer pravidlom, že sa v hodnoteniach operných inscenácií objavujú výčitky slabej zrozumiteľnosti slova. Do akej miery sú oprávnené, môže nám ukázať bližší a súhrnnejší pohľad, aby sa spevákom nevyčítalo to, čo prináša žáner, ktorý si nárokuje na syntézu viacerých druhov umenia, a z ktorých každý má tendenciu bojovať o prioritu.

V Novom slove (23. X. 1980) pod titulom „V experimentálnom duchu" hodnotí dr. T. Ursínyová inscenáciu Straussovej Elektry v SND. Kritický názor na umelecké dielo celkom prirodzene obsahuje určitú mieru subjektívnej tolerancie. Z toho dôvodu by nebolo užitočné polemizovať s názorom na výkony jednotlivých zložiek i celku. Iná vec je však, keď sa hovorí (častejšie nehovorí) o otázkach remeselnej, vecnej, hmotnej skutočnosti, kde vládnu objektívne platné zákony a nemenné kritériá ako podmienky tvorby. V klasickom speve je takouto realitou tiež otázka výslovnosti textu, zrozumiteľnosti artikulácie vokálov a konzonantov. Autorka v spomínanom článku píše: „Ak sme u žien postrádali — celkove — zrozumiteľnosť slova, istú ľahostajnosť k deklamácii, akokoľvek chápeme mohutnosť symfonického prúdu orchestra, nehovoríme o počuteľnosti, ale o jasnosti artikulácie..."

Nesplniteľné požiadavky nemôžu byť nikdy splnené. Nároky na výslovnosť slova v opere nemožno uplatňovať a chápať inak, ako v syntetickom spoluznení s hudbou, s vlastnosťami tónu, ktorý má svoje časové, priestorové a kvalitatívne dimenzie, rozporné s artikulačnou modifikáciou textu. Technika spájania, spoluzaznievania textu s hudobným zvukom musí citlivo rešpektovať prioritu významu v danom úseku skladby. Odchýlky od štrukturálnych zákonitostí týchto väzieb vedú nielen k oslabeniu účinku spevu, ale i k deštrukcii a fyziologicko-hygienickej deformácii hrdla. Výčitka autorky článku speváčkam SND — dodajme, že v tomto prípade dobrým a u nás nadpriemerným — vychádza z nerešpektovania hierarchie výrazových prostriedkov a ich možností. Hudobná skladba je prejav vyjadrený nie slovami, ale zvukmi. Vokálna hudba obsahuje aj slovný materiál, aj tento sa podieľa na obsahu a forme diela. Slová sa tu však musia podriadiť zákonom melódie, rytmu a tempa. Opera je štylizovaná forma programovej hudby, text malej knižôčky, libreta naznačuje, ktorým smerom sa má orientovať pozornosť a fantázia poslucháča na hudobnými prostriedkami zobrazovaný dej. Abstraktné umenie hudby bohatou syntézou farieb inštrumentácie orchestra a ľudského hlasu dominuje tu zvukovou krásou, zvukový živel tónu prikryje šepot múzy Polyhymnie, bohyne lyrického básnictva. Wagnerovský ideál spojenia básnictva s hudbou ostal a ostane nesplnený, poézia a hudba hovoria rôznymi jazykmi, jeden je druhým nenahraditeľný a špecifický. Do opery nechodíme počúvať básnika, ale hudobníka, nie slabiky, ale ich vyššiu formu, tóny, nie dej, ale spôsob zobrazenia.

Wagnerov Sprachgesang viedol k hlasovému a vokálnemu naturalizmu, ukázal, že je pre umenie spevu cestou neschodnou.

Dosiahnuť úplnú zrozumiteľnosť slova v opere je nemožné, rozsah melódie by nesmel presahovať približne rozpätie sexty v strednej polohe, kde hlas môže artikulovať bez prepínania krčných svalov. V týchto otázkach teoreticky i esteticky nesprávne orientovaný spevák v snahe o textový výraz pokúša sa vytvoriť tón i článkovanie reči tými istými prostriedkami — a to je nemožné. Artikulačné svaly zvuk nevytvárajú, len členia.

Okrem zvukových hudobných prostriedkov má spev k dispozícii ešte artikulačnú bázu statickú a pohyblivú (variabilnú). Pohyblivá artikulačná báza sa dominantne aktivizuje v častiach recitatívnych, kde autorovi záleží na texte z hľadiska posunutia deja. Tu však volí výlučne strednú polohu hlasu a podloží ju spravidla len akordickým sprievodom, aby nekryl speváka. V áriách a ensembloch však znova nadobudne nadvládu tón a tu sa okrem artikulačnej bázy statickej maximálne aktivizujú oblasti zvukotvorné, aby sa dominantne akcentovala hudobná reč. Ženské hlasy majú v artikulácii podstatnú nevýhodu v tom, že znejú o oktávu vyššie ako mužské. Muži, zvlášť nižšie hlasy, spievajú v prirodzenej, strednej polohe. V nadprechodových, „umelých" polohách, pri vysokom počte kmitov a intenzívnej vibrácii zaznievajú nástrojové a virtuózne prvky spevu a artikulácia sa temer neutralizuje. Vo vokálnej komornej hudbe — v piesňach — sa rovnováha slova a hudby môže a musí zachovať. Myšlienková a poetická hodnota básnických útvarov sa tu nekryje ani veľkým aparátom (spravidla sprevádza klavír, čembalo) ani sa melódie neposúvajú mimo prirodzeného rozsahu strednej polohy, kde ešte možno zachovať artikulačnú modifikáciu reči. Teda nielen z estetických a výrazových, ale i z prakticko-technických príčin nie je možné očakávať v opere dôslednú, obnaženú a akcentovanú artikuláciu. Takáto dôslednosť musela by znehodnotiť krásu kantilény a ponechať len konkrétne vyjadrenú realitu tam, kde má zaznieť poézia hudby. Kritika preto nemá viniť speváka z toho, čo prináša druh umenia a jeho zákonitosti.

Stojí za zmienku, že v kultúrach (Čechy, NDR), kde sa zdôrazňuje artikulácia a deklamácia na úkor tónu, len zriedka a bez úspechu sa objavujú na scéne diela najkrajších kantilén, a navyše, speváci dosahujú katastrofálne nízku umeleckú životnosť. Naproti tomu v ZSSR, Bulharsku, Rumunsku, kde sa trvale už pred stáročiami vasimiloval klasický, legatový hudobný princíp spevu, hrá sa najnáročnejší repertoár a speváci sa dožívajú vysokého produktívneho veku a tým aj majstrovskej úrovne.

Toto sú teda príčiny, pre ktoré sa bez hlbšej znalosti veci dospieva k opačnému výsledku, k znehodnoteniu významu spevu i zdravia hlasu. Tá kritika, ktorá ešte stále kladie na artikuláciu slova nespiniteľné nároky, mala by brať na vedomie práve tieto zákonité skutočnosti a rešpektovať fakt, že hrdlo speváka je primárne funkčným mechanizmom aktívne zameraným na tvorbu melódie, tónu, hudobného výrazu. Text libreta ako podklad pre tvorbu opery poskytuje len myšlienkový, nie zvukový obraz. Prehnané, nereálne požiadavky na výslovnosť, či už hlasových pedagógov, dirigentov v opere alebo hudobných režisérov v rozhlase pri nahrávaní znehodnocujú umelecký výsledok. Spev je tým umelecky cennejší, čím je menej rečou a viac hudbou.

Viac ako nedostatok výslovnosti mala by kritiku trápiť absencia takých prvkov, ktoré sú skutočnou rečou spevu, sú internacionálne zrozumiteľné a tým prekonávajú bariéry jazykové, geografické i sociálne. Tieto tvoria podstatu vokálneho umenia, pretrvávajú stáročia vývoja spevu a ostávajú hlavným výrazovým prostriedkom, či sa dielo spieva v origináli, alebo v preklade.

V kritikách vrcholného obdobia rozkvetu spevu (okolo r. 1800) sa zdôrazňujú štyri prvky, ako technický a výrazový základ spevu: portamento, patetický (dramatický) prednes recitatívu, ariózny (kantabilný) štýl a trilok. Ich súčasťou sú ďalšie zvukové afekty, ktoré doplňujú sústavu výrazového a virtuózneho systému — messa di voce (dávkovanie hlasu), filatúra (pradenie tónu), ponticello (mostík) — bez nich je umelecká interpretácia vokálnej skladby nemysliteľná. Vokalizácia a výslovnosť sa musí realizovať v týchto dimenziách, prijať ich formu a hudobnosť a stať sa tak len jedným z mnohých variabilných prvkov spevu.

Znie to paradoxne, no v opere najmenej rozumieť tomu, kto sa o to najviac snaží... Dôvod spočíva v tom, že artikulačné svaly blokujú energiu, ktorá zanáša zvuk ponad orchester do priestoru. Jediným východiskom je kompromis. V áriách, ensembloch, vo vysokých polohách a sýtejšie inštrumentalizovaných úsekoch musia slová prenechať vládu zvuku — zato sa ale zaodejú do mnohofarebného šatu hudby, ktorá potom svojou pulzujúcou rozmanitosťou fantázie i prísnou disciplínou symetrie kreslí zvukové obrazy. Neúmerným zdôrazňovaním artikulácie akcentuje sa rozpor syntézy slova a tónu, narúša a pretŕha vnímanie spevnosti, spôsobuje rozdvojovanie pozornosti a prebúdza poslucháča z ilúzií umeleckej skutočnosti. Sila spevu spočíva v racionálne nepreskúmanej oblasti účinku hudobných frekvencií i ich melodickom striedaní, ktoré vo vyváženej intenzite a harmónii ladenia hlasu s nástrojmi orchestra spôsobujú kladné ladenie emócií. Hlas sa tu stáva hudobným nástrojom, ktorý — na rozdiel od iných — tvorí súčasne slovo i tón a tak vyjadruje aj svoju programovosť.

Hodnotenie speváckych výkonov by malo vychádzať z rešpektovania týchto realít. V opačnom prípade sa osobný vkus a subjektívny názor povyšuje na objektívnu zákonitosť. Kritika, ktorá bdie nad etickými hodnotami diela, musí zároveň úzkostlivo strážiť profesionálnu úroveň výrazových prostriedkov. Nadstavbová stránka umenia — ideovosť, obsah bez nich stráca účinok a zmysel.

Ak by bolo potrebné položiť dilematickú otázku: „vyslovovať či nevyslovovať v opere", správna odpoveď by mala znieť: áno, ale len do tej miery, aby spev ostal hudbou, aby sa ponechal priestor aj pre ostatné podstatné výrazové prostriedky — legato a vibráciu — bez ktorých niet hudby. Krása národnej reči, jej čistota, rozmanitosť a umelecká ušľachtilosť sa pestuje v činohre SND.

S. MJARTAN

Viliam Dobrucký jubiluje

Pri obchôdzkach starou Bratislavou, pri poobhliadnutí sa po pamätihodných skvostoch architektúry iba zasväteného znalca napadne, že istý podiel na ich rekonštrukcii pripadá tiež mimoriadne skromnému a ušľachtilému človeku — umeleckému reštaurátorovi Viliamovi Dobruckému, ktorý sa začiatkom tohto roku dožil v dobrom zdraví vzácnych osemdesiatin.

Zložité životné peripetie bratislavského rodáka, poznačené nepriazňou sociálno-politických a hospodárskych pomerov Slovenska v medzivojnovom období, predznamenali formovanie vyhraneného politického a estetického dozrievania mladého robotníka primknutého k rozletom robotníckeho speváckeho hnutia. Činorodá práca, nadanie a usilovnosť, súvisiace s ustavičným sebavzdelávaním, hlboko podnietili ono citlivé prenikanie do krás a tajov krehkých linajov piesňového bohatstva, ktoré sa stalo súčasťou jeho mnohotvárneho života. Na počiatku to bol obdiv k robotníckej piesni, k jej vzletnej a nefalšovanej prostote — patril k významným činiteľom robotníckeho spolku Napred a neskôr k organizačným pracovníkom a zbormajstrom Slobodnej piesne — aby ovocie dozrievania umeleckého cibrenia a vkusu ho doprofilovalo k rozletom podstatne vyšším. Viac ako polstoročie podieľal sa ako aktívny spevák na kultúrnych dianiach Bratislavy súbežne so svojím povolaním (patril k vzácnym odborníkom v oblasti štukatérstva), striedajúc pôdu robotníckych spevokolov, Kirchenmusikvereinu, Miešaného zboru Čs. rozhlasu až po Slovenský filharmonický zbor.

Nezabudnuteľným ostáva vklad, ktorým jubilant určitým spôsobom prispel k rozvoju nášho interpretačného umenia ako sólista v oblasti vokálno-inštrumentálnych a oratoriálnych foriem v spolupráci s viacerými renomovanými dirigentmi v povojnovom období. Doposiaľ v ňom rezonuje obdiv a láska k nehynúcim prameňom inšpirujúceho pokoja, vášne a blahodárnej sily dotykov poetiky Schuberta, Schumanna či Loeweho alebo Wolfa, ale tiež Brahmsa a Dvořáka. Aj cez prizmu týchto tvorivých vkladov mohol ako ilegálny stranícky pracovník prekonávať zložitosť pohnutých metamorfóz doby od fašistických perzekúcií až po vyrovnanie sa s nežiadúcimi vplyvmi obdobia deformácií.

Dobruckého dlhodobá umelecká aktivita je pretavená žiarivým príkladom remeselej poctivosti, angažovaného postoja a v neposlednom prípade aj zodpovednej sebadisciplíny. Radosť a životadarný elán — tieto pravzácne vlastnosti rozdáva naširoko svojim blízkym a okoliu prostriedkami jemu tak prirodzenými — ušľachtilým postojom k svetu, ktorý ho obopína.

M. BULLA

KONKURZ

Štátne divadlo v Ostrave vypisuje konkurz na miesta hráča
I. huslí,
ľagotu,
I. trúbky,
lesného rohu (s povinnosťou II. a IV. nástroja) do operného orchestra,
ďalej hráča lesného rohu do operetného orchestra,
na uvoľnené miesta do operného zboru:
I. bas,
II. tenor,
na uvoľnené miesta do baletného súboru:
tanečníkov,
tanečnice.

Prihlášky pošlite čo najskôr na riaditeľstvo Štátneho divadla v Ostrave, PSČ 701 04.

Nástup podľa dohody.

List čitateľa: DOBRE UTAJENÝ PROGRAM

Keď poslucháči, zaujímajúci sa o umeleckú hudbu, otvorili prvé číslo nového ročníka časopisu ROZHLAS, čakalo ich nepríjemné prekvapenie. Tá časť časopisu, ktorá informuje o jednotlivých reláciách, sa stenčila natoľko, že teraz už vôbec neuvádza podrobnejšie programy hudobného vysielania. Čitateľ sa síce dozvie, kedy sa vysiela relácia „Skladatelia — diela — interpreti", „Z komornej tvorby" či „Symfonický koncert", ale **čo** to bude skutočne počuť, to mu zostane utajené. Nazdávajú sa súdruhovia v redakcii časopisu, že si poslucháči hádam púšťajú tieto relácie ako zvukovú kulisu a je im úplne jedno, či sa hrá Bach alebo Penderecki? Časopis je predovšetkým na to, aby **informoval** a to čo najpodrobnejšie, aby si poslucháč vedel **vybrať** z ponúkaných programov to, čo ho zaujíma a má tomu tak byť, hoci aj na úkor vcelku málo zaujímavej „omáčky" na zvyšných deviatich stranách časopisu.

Dôsledok tejto „inovácie" môže byť len jediný: budeme ešte menej ako doteraz počúvať vysielanie nášho rozhlasu. **R. SKREPEK**

Za Jozefom Petrom...

Keď sme sa dozvedeli, že srdce Jozefa Petra 2. januára v Pardubiciach dotíklo, objavila sa nám jeho milá, stále usmiata tvár, objavil sa nám v našich mysliach taký, akého sme ho v čase jeho pôsobenia v SND poznali.

Narodil sa 20. januára 1903 v Opočne ako syn učiteľa hudby. Študoval na konzervatóriu v Prahe, kde absolvoval hudobno-pedagogický odbor a hru na organe, v roku 1924 sa podrobil štátnej skúške zo zborového spevu. Jeho prvé pôsobisko bolo miesto riaditeľa hudobnej školy v Břeclavi. Jeho túžba dostať sa na Slovensko sa veľmi rýchlo splnila, lebo v rokoch 1926—1930 bol dirigentom Východoslovenského divadla v Košiciach a do roku 1933 potom pracoval v Stredoslovenskom divadle. Po niekoľkoročnom účinkovaní v Českých Budějoviciach a Prahe, vracia sa na Slovensko a stáva sa 1. septembra 1946 zbormajstrom Slovenského národného divadla, kde pôsobil až do odchodu na zaslúžený odpočinok. Ako vedúci zbormajster vynikal pracovitosťou, usilovnosťou a hlbokým pocitom zodpovednosti k umeleckej práci. Vážime si záslužnú činnosť Jozefa Petra pri budovaní nášho operného zboru, ktorý viedol a usmerňoval plných 20 rokov. Naštudoval s ním desiatky opier klasického, romantického i veristického repertoáru, s vervou sa pustil do naštudovania každej moderny, všetko svoje umenie a lásku však venoval naštudovaniu našich prvých národných opier na javisku SND. Úspechy SND s operami Juro Jánošík, Beg Bajazid, Krútňava atď. boli aj úspechmi zbormajstra Jozefa Petra. Rád sa venoval i výchove nových kádrov pre zborový spev. Dlhé roky vykonával pedagogickú činnosť na Konzervatóriu a VŠMU v Bratislave.

Slovenská kultúra stratila v Jozefovi Petrovi dobrého, ušľachtilého človeka a seriózneho odborníka, umelca. Jeho odborné znalosti, schopnosti, tvorivý zápal, veľká láska k umeniu a z nej prameniaci pracovný elán, boli príkladom všetkým. MICHAL PLŠKO

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

Nesmrteľný Mysliveček

Život slávneho českého skladateľa Josefa Myslivečka (1737—1781), od smrti ktorého uplynulo 4. februára 200 rokov, je doteraz trochu zahalený závojom. „Il Boemo" — tak nazývali Myslivečka v Taliansku — bol literárnou postavou v novele Jakuba Arbesa, opernou figúrou v diele slepého skladateľa Stanislava Sudu a hlavným predstaviteľom radu bulvárnych literárnych spracovaní. Myslivečkov život bol opísaný podľa jednoduchej schémy: Český mládenec odchádza do Talianska, získa tam najvyššiu slávu, básnici naňho píšu sonety; žije však nerestným životom, svoj majetok prehýri, ochorie „chorobou storočia", stratí svoj palác na Piazza del Popolo v Ríme a zomrie celkom opustený na otiepke slamy.

Keby takto prebiehal Myslivečkov život, nemohol by napísať toľko diel — pre samé pominuteľné radovánky by nemohol vytvoriť okolo 30 opier, rad oratórií, sinfonie a neprehľadný sled árií, komorné diela, niekoľko významných nástrojových koncertov (pre husle, violončelo, čembalo) atď.

Naše posledné výskumy v Taliansku v rokoch 1973-74 ukazujú, že do Myslivečkovej biografie sa dostal celý rad nepresností a vymyslenín. Všimnime si aspoň niektoré.

Josef Mysliveček sa narodil 3. III. 1737 v Prahe a nie v Hornej Šárke pri Prahe, ako tvrdia niektoré heslá v hudobných encyklopédiách. Študuje u dominikánov a jezuitov, hrá na husle na pražských chóroch, od r. 1760 sa stáva žiakom Václava Habermanna a Josefa Segera. Ako mladík napísal 6 sinfonií s názvami mesiacov. V roku 1763 odchádza do Benátok, aby tam prehĺbil svoje skladateľské vzdelanie u kapelníka G. B. Pescettiho. Svoju vlasť opúšťa vo veľmi neutešených hospodársko-spoločenských pomeroch českých krajín.

Josef Mysliveček — dobová rytina A. Niderhofera.

Mladý skladateľ vraj napísal svoju prvú operu-kantátu „Il Parnaso confuso" („Zmätok na Parnase") už v Prahe. Omyl! Listoval som v tomto Myslivečkovom diele, ktoré je uložené v knižnici konzervatória Sv. Cecílie v Ríme, a preštudoval som súvislosti historického rázu. Je písané na libreto Pietra Metastasia, ktoré vzniklo až r. 1764 a po prvý raz ho zhudobnil Ch. W. Gluck. Mysliveček komponoval „Il Parnaso confuso" pre Parmu až r. 1765. Druhá skladateľova opera je tiež zahalená tajomstvom. Libretistom Médey nemohol byť Gotter, ako sa tvrdieva, ale nejaký iný neznámy autor (hudba k Médey sa nezachovala). Až tretia opera Bellerofonte otvorila Myslivečkovi cestu na talianske operné javisko. Bola predvedená v Neápole v Teatro S. Carlo r. 1767. Mysliveček zvíťazil, získal slávu a začal písať pre Neapol, Turín, Benátky, Miláno, Padovu, Paviu, Luccu, Rím atď. O jeho umení sa vyjadrovali s obdivom jeho súčasníci (zmieňuje sa o ňom tiež Burney vo svojom Hudobnom cestopise). Po rokoch (1911) o Myslivečkovi napísal Arnold Schering vo svojich Geschichte des Oratoriums (Dejiny oratória): „Paisiellovi sa môže smelo postaviť Gius. Misliwecek svojimi Passione. Jednotlivé inštrumentačné efekty pripomínajú Hasseho, niektoré sentimentálne melodické obraty Naumanna, ktorého však predstihol mužnosťou a rytmickou zovretosťou, a vôbec českej krvi vďačil za nejednu vlastnú netaliansku črtu". Scheringov názor možno plne prijať aj teraz, kedy Myslivečkovo dielo poznáme z nových predvedení (opera „Medonte" v Opave, opera „Tamerlano" v Brne, Prahe, Reggio Emilia a v Teatro Piccolo milánskej Scaly, opery „Ipermestra" a „Demofoonte" koncertne v Brne). Postupne sa nám darí odhaľovať tajomstvo inscenačných pokynov k Myslivečkovým operám napr. v libretách. Podstatne sa mení náš názor na jeho hudobno-dramatickú tvorbu. Nepatril k úpadkovému krídlu neapolskej školy, ale chcel ju reformovať vnútorne tým, že do opier zavádzal početné zbory a balety v závere svojho života (predpisoval veľkolepé premeny scén). Supraphon, n. p. prispel nahrávkou oratória „Abramo ed Isacco" k hlbšiemu poznaniu tejto skladby, ktorá bola do r. 1928 považovaná za Haydnovo alebo Mozartovo dielo.

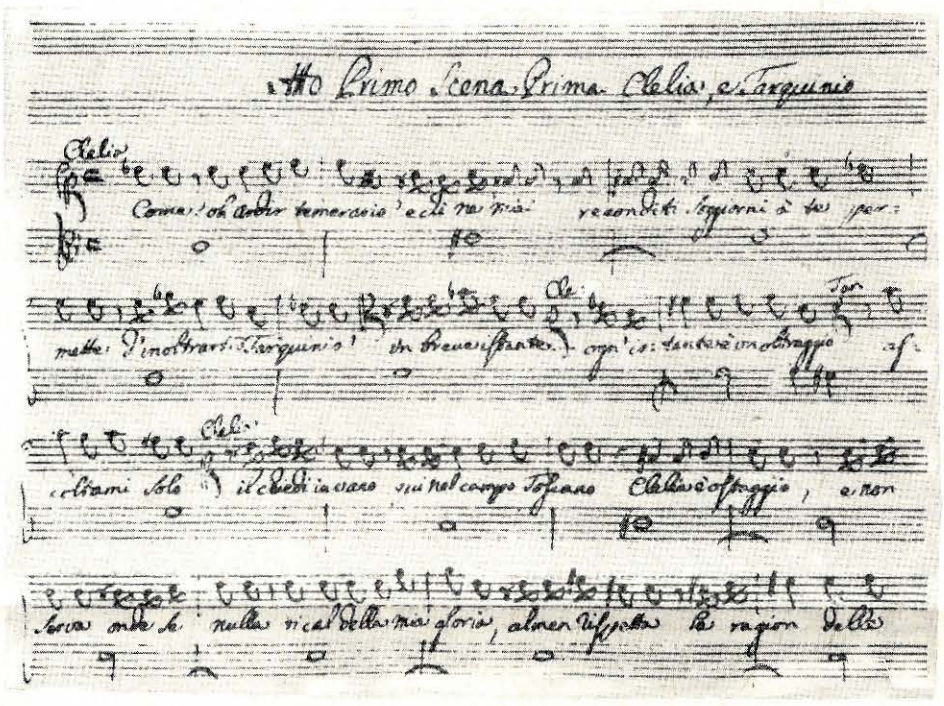
Mozartov priateľ Josef Mysliveček, akademik boloňskej akadémie, žil bohatým umeleckým životom. Zo zápisu o skúške k získaniu titulu „accademico filarmonico" (15. V. 1771) vysvitá, že ju robil spoločne s ruským skladateľom Maksimom Berezovským. V Bolonl sú takisto uložené Myslivečkove listy Padre Martinimu, ktorý patril v svojej dobe k popredným osobnostiam hudobného života (Myslivečkovi venoval priateľskú náklonnosť).

Stále je však potrebné odstraňovať nános neprávd, ktorý lpí na Josefovi Myslivečkovi. Jeho pracovitosť a dobové svedectvo o jeho usporiadanom živote (napr. mestské správy v Neapoli) odporujú názoru, že Mysliveček žil neusporiadane. O svojej „tajomnej chorobe" hovorí v tom zmysle, že utrpel na ceste úraz, pri ktorom si ťažko poranil nos; liečil sa, ale bezvýhradne; nákaza zhubne postihla nosnú dutinu. V Mníchove sa podrobil nevydarnej operácii, ochorel na zápal nosnej kosti (karies) — a na následky tejto choroby potom v Ríme zomiera.

Podľa povesti postavil Myslivečkovi pomník jeho žiak Sir Edward Barry, a to v rímskom kostole S. Lorenzo. Márne som ho tam hľadal. Nenašla ho pred rokmi ani Marietta Šagiňanová, ktorá však objavila v zozname pochovaných, že v tomto kostole bol Mysliveček skutočne pochovaný. V zápise duchovného P. Niccolu Occhioniho čítame, že Mysliveček býval v Ríme na námestí Ôsmich kantonov (Otto Cantoni, dnes asanované), a teda nie na Piazza del Popolo, kde márne hľadáme stopy po jeho paláci.

Ďalšie bádanie iste poodhalí všeličo pozoruhodné vo výskume života a diela Josefa Myslivečka. Aj dnes však je jasné, že Mysliveček bol najväčším českým operným skladateľom pred Bedřichom Smetanom. Jeho biografii i tvorivému odkazu budeme venovať i naďalej sústredenú pozornosť.

RUDOLF PEČMAN



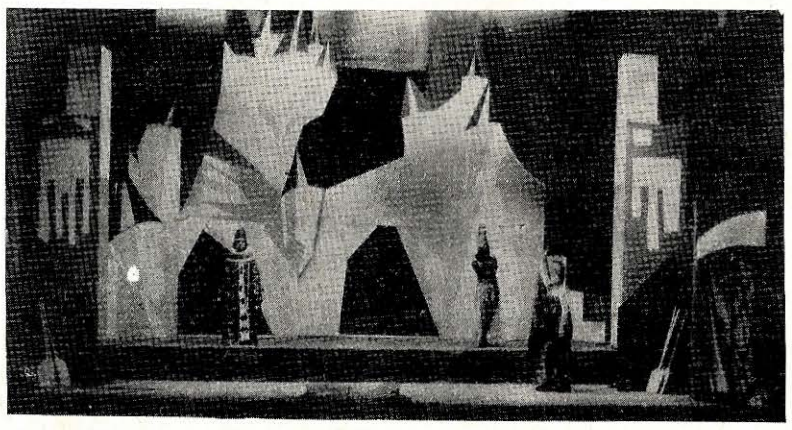
Myslivečkov autograf. Opera Il Trinfo di Clelia (Triumf Klélie). Premiéra sa konala v Turíne 26. XII. 1767.

Láska ku trom pomarančom 1931

Bolo by potrebné z odstupu rokov detailne a seriózne prehodnotiť legendami opradenú, pritom nepochybne progresívnu, dramaturgiu opery Slovenského národného divadla v tridsiatych rokoch, a to nielen z hľadiska dnešného pohľadu na kvality uvádzaných diel, ale aj v zrkadle konfrontácie s repertoárom vtedajšieho pražského ND, opery Nemeckého divadla v Prahe, Viedne a Budapešti. Hlavným tromfom vo sfére súčasnej opery zostáva pre dramaturgiu Karla Nedbala prvé zahraničné javiskové uvedenie Šostakovičovej Katarínyl Izmajlovovej v roku 1935. Druhý vrchol repertoárových snažení súboru SND predstavuje československá premiéra Prokofievovej Lásky ku trom pomarančom z januára roku 1931. Dielo, ktoré malo premiéru v roku 1921 v Chicagu, pod taktovkou skladateľa a ktoré po prvý raz na európskom kontinente naštudoval v Kolíne nad Rýnom dirigent maďarského pôvodu Eugen Szenkar (1928) preložil do češtiny Bohuš Vilím. Inscenáciu v SND podpísal dirigent Karel Nedbal, režisér B. Vilím, scénograf Ján Ladvenica a choreograf Achille Viscusi.

Na námet Gozziho fantastickej komédie vytvoril Prokofiev moderný, nekonvenčný hudobnodivadelný tvar, v ktorom sa vedome a zámerne prelínajú divadelné poetiky; pôdorys, na ktorom zo súčinu rozprávkových reálií a výrazových prostriedkov grotesky vyrastá adresná satira, šľahajúca večné ľudské neduhy mentálne a navyše aj zatuchnutý divadelný vkus. Rozprávka, s prvkami komédie de l'arte (postavy Truffaldina a Pantaloneho) je vo svojom aktuálnom vyznení umocňovaná prvkami divadla na divadle a autorovho recesistického prístupu k odvíjaniu príbehu — zradný Leander sa napríklad pokúša otráviť princa čítaním nezrozumiteľnej, špekulatívnej, formalistickej poézie. Prokofievova hudba, iskriaca humorom a zámernými schválnosťami, v melodike a inštrumentácii siahajúca po nezvyklých farbách, musela na romanticky orientované bratislavské obecenstvo (v predchádzajúcom období presila diel francúzskej Veľkej i lyrickej opery) pôsobiť novátorsky. Jej skutočné miesto v kontexte súčasnej hudby odhadol vtedy vari len Antonín Hořejš, ktorý na stránkach Slovenského denníka klasifikuje Prokofieva so Stravinským ako „moderných klasikov".

Kritiky hovoria o inscenácii málo plasticky. Takmer jednohlasne však oceňujú v práci režiséra „dobrú súhru", z čoho možno vyčítať, že Vilímovi sa podarilo skĺbiť do pevného tvaru epizodickosť jednotlivých výstupov, mozaikovitosť kompozície a hádam aj odstrániť určité disproporcie medzi dramatickými výstupmi a súvislejšími orchestrálnymi pasážami. Nášho súčasníka najväčšmi zaujíma realizácia „divadla na divadle", ktorú ostatne veľmi presne predpisuje už skladateľ. „Divadelné obecenstvo" vstupuje do deja, komentuje ho, ba aj ovplyvňuje podľa svojho vkusu a želaní. Už prológ privádza na javisko skupiny zástancov komédie, tragédie, lyriky a obmedzencov — pokrivené malomeštiacke publikum. Každá zo skupín si želá, aby sa dej odvíjal podľa jej predstáv. Sporu urobí koniec príchod podivínov — skutočného, spontánneho, nepokazeného a nesnobského divadelného obecenstva, ktoré všetkých jednoducho z javiska vymetie a vyhádže lopatami. Podivíni, tak ako aj ostatné skupiny, vstupujú na javisko z lóží a neváhajú zasiahnuť do deja tam, kde hrozí zo situácie neprijateľné — tragické riešenie. Tak napríklad keď princeznej Ninette hrozí na púšti zahynutie smädom, prinesú jej jednoducho z hľadiska nádobu s vodou. Zrejme bolo režijnou nedomyslenosťou, znejasňujúcou recesný zámer divadla na divadle, že predstaviteľov divákov obliekol režisér do kostýmov, podobných rozprávkovým postavám, miesto požadovaného civilného oblečenia. Osobitnou kapitolou bola Ladvenicova farebne hýrivá výprava, ktorá však postihla iba jednu žánrovú polohu diela — rozprávkovú. Sýtosť olejovo hustých farieb bola v rozpore s autorským odstupom od predlohy, ale aj s pastelovosťou, vzdušnosťou a radostným jasom Prokofievovej hudby.



Záber z inscenácie Prokofievovej opery Láska ku trom pomarančom na scéne SND v Bratislave roku 1931.

Snímka: Divadelný ústav

Nedbalovo hudobné naštudovanie, aj napriek malému orchestru, zodpovedalo požiadavkám prokofievovského symfonizmu a postihlo farebnú kaleidoskopickosť partitúry. Vyznačovalo sa zovretou stavbou celku a jasnosťou tvaru. Ťažko oceniť Nedbalovu prácu so sólistami nad partami nezvyklých intonácií a rytmov. Kráľa vytváral Zdenko Ruth-Markov, princa Jaroslav Sobota, zlú princeznú Clarisu Marie Rezníčková, jej spojenca Leandra Karel Zavřel, dobrého kúzelníka Celia Arnold Flögl, zlovestnú Fata Morganu Dobřena Šimaňová.

Premiéra Lásky ku trom pomarančom sa odohrala v nežičlivej atmosfére. Presne mesiac pred premiérou zomrel tragicky Oskar Nedbal, divadlo sa nachádzalo vo veľmi zlej ekonomickej situácii. Publikum, aprioristicky odmietavé k súčasným dielam odrádzal navyše fakt sovietskej príslušnosti skladateľa, zmätená bola aj ľavicovo orientovaná časť divadelnej verejnosti, pretože Prokofiev v tom čase žil mimo územia ZSSR. Predovšetkým však moderná hudobná reč a nekonvenčná divadelná forma boli väčšine publika cudzie a nečitateľné. Recenzent Slováka dokonca konštatoval, že sa Prokofiev „zadúša západnou technikou a zvlášť jeho slaviansky koreň je hodne zoslabený". Oveľa výstižnejšie vystihla prijatie premiéry iná recenzia: „Že na naše hudobné pomery je Prokofievovo dielo ešte vždy príliš silným a novým umeleckým prejavom, ukazovali zjavné rozpaky nášho obecenstva, ktoré nevedelo, či sa má smiať, alebo sa hnevať, alebo či má múdro mlčať. Ovšem obecenstvo si vie vždy pomôcť! Než by sa úprimne priznalo, že je taká opera naňho primnoho, našlo si radšej východisko: Búrlivo odmeňovalo potleskom všetkých účinkujúcich, ktorí si uznanie plne zaslúžili". Napriek týmto konštatovaniam dosiahlo naštudovanie Lásky ku trom pomarančom päť repríz, čo pri naštudovaniach súčasných diel v tých rokoch znamenalo skôr veľa, než málo. Tak, či onak, zostáva inscenácia Prokofievovej opery jedným z najpozitívnejších činov opery SND v tridsiatych rokoch.

JAROSLAV BLAHO