

HUDOBNÝ ŽIVOT 82

Ročník XIV.
29. III. 1982
2,- Kčs

6

250. výročie narodenia Josepha Haydna

Návraty k Haydnovi



Haydnov portrét — olejomaľba Johna Hoppnera z roku 1791.

Celý kultúrny svet oslavuje v tomto roku 250. výročie narodenia jedného z najväčších génov dejín hudby — Josepha Haydna (*31. III. 1732), tradične označovaného za otca klasicko-romantického inštrumentálneho štýlu. Okružie životného jubileá a výročia bývajú podnetom k oslavám, spomienkam, príležitostí na bilancovanie. Vo zvýšenej miere sa to vzťahuje na významné osobnosti, ktoré sa stávajú stredobodom záujmu.

Dalo by sa predpokladať, že veľký skladateľský odkaz Josepha Haydna, patriaci k trvalým kultúrnym hodnotám ľudstva, je dávno preverený, uznávaný a je integrálnou súčasťou kultúrneho povedomia a hudobného života dneška. No nie je tomu tak. Ak sa zamyslíme nad hodnotením a pestovaním Haydnovho diela v priebehu dejín, narazíme na rad prekvapujúcich a paradoxných skutočností, ako rôzne generácie nazerali na Haydna, koľkým metamorfózam, divergujúcim súdom, omylom i opomenutiu podliehal jeho odkaz. Tieto zvláštnosti sa začínajú už pri hodnotení Haydna za jeho života. Málokto z skladateľ bol vo svojej dobe taký známy, vážený, v neskorších rokoch života tak oslavovaný, zahrnutý poctami a vyznamenaniami ako Haydn. Jeho kompozície boli rozšírené v nespočetných opisoch po veľkej časti Európy, mnohé diela iných, menších skladateľov jeho doby boli zámerne podvrhnuté a označované za Haydnove, aby sa dožili ocenenia a predvedenia; početné jeho skladby už skoro vychádzali tlačou, prekvitala haydnovská biografika, Haydnova sláva bola nemalá. Karta sa však po jeho smrti obracala. Kým napríklad po smrti Mozartovej či Beethovenovej prejavovala sa starostlivosť o osvetlenie ich života a diela pomerne dosť skoro, C. F. Pohl až o dve generácie neskôr publikuje svoju (nedokončenú) prácu o Haydnovi. Až jedno storočie po vydaní Köchlovho zoznamu Mozartových skladieb H. v. Hoboken začína publikovať svoj katalóg Haydnovho diela. Zatiaľ čo napríklad Bach a Mozart dožívajú sa už druhého súborného kritického vydávania skladateľského odkazu, prvé súborné vydanie Haydnovho diela odohráva sa až v našej dobe. Pôvodná značná Haydnova popularita sa rýchle zúžila. Do akej miery sa obraz o Haydnovi v období po klasicizme zmenil a dochádzalo sa ku skreslenému hodnoteniu, je zrejmé napríklad zo slov R. Schumann, ktorý v istej kritike medzi iným napísal, že Haydn pôsobí únavne, že sa z jeho diel nedozvedáme už nič nového, že pre súčasnosť už nezbudzuje hlbší záujem. Ešte väčšími potom novoromantická epocha zvukovej hypertrofie, virtuozity, veľkorozmernosti, epocha Berlioz, Liszt, Wagnera, R. Straussa atď. vytvorila klíšé o „Papa“ Haydnovi — copatom, konzervatívnom, tradičnom, neškodnom a zastaralom skladateľovi. Jeho osobnosť videla sploštenú, okypťenú, známy bol iba minimálny výsek z jeho diela, aj to iba pre malý okruh znalcov a milovníkov, a ešte k tomu v štýlove neprimeranej interpretácii.

Ďalšou zvláštnosťou v súvislosti s Haydnovým odkazom je takmer úplné opomenutie jeho rozmernej opernej tvorby. Je síce pravda, že libretá nepatria k jej silnej stránke, ale nielen v tej dobe libretá vo všeobecnosti neprekročili istý priemer a stereotyp; máme početné doklady dnes veľmi populárnych oper z neskorších čias, ktorých textová príloha má taktiež značné sla-

biny. Haydnovo dramatické stvárnenie, schopnosť charakteristiky a nevšedné hudobné hodnoty robia nepochopiteľným fakt, že táto časť jeho tvorby sa dostala do takejho ústrania a zabudnutia. Obdobný paradox možno pozorovať aj v súvislosti s jeho veľkými vokálnymi dielami. Úmyselne nehovoríme o oboch oratóriách (Stvorenie, Ročné doby), ktoré sú dávno udomácnené v koncertnej praxi, ale máme na mysli jeho umelecky rovnocenné majstrovské omše. Nemožno robiť deliacu čiaru medzi jeho svetskou a cirkevnou tvorbou. V rámci osvietenstva a sekularizácie tieto skladby svojim hudobným idiómom nie sú koncipované ináč ako jeho symfonické a komorné diela. V svojej dobe touto tvorbou Haydn v kostole zasiahol väčší okruh poslucháčov a milovníkov hudby, ako v salónoch šľachtických sídiel. Dnes však svojím celkovým rázom patria v prvom rade do koncertnej siene, kde sa až naplno prejavuje ich účinnosť a umelecká hodnota. Jeho koncertné omše reprezentujú vokálny symfonizmus, syntézu zrelého symfonického štýlu so slovom. Haydn niekedy prevzal do omše aj áriu zo svojich oper. Cirkevnej vrchnosti bola jeho omšová tvorba ťťažná v oku, a to práve pre svoj svetský, radostný, ľudový ráz. V tejto súvislosti zachoval sa Haydnov výrok: „Keď myslím na Boha, moje srdce je také plné radosti, že mi noty len tak bežia ako riť z cievy. A keďže mi Boh dal veselé srdce, iste mi prepáči, keď mu aj veselo slúžim“.

Ďalšou zvláštnosťou je opomenutie alebo aspoň zanedbávanie jeho prebohatej komornej tvorby. Haydn je nielen považovaný za vynálezcu najušľachtilejšieho druhu komornej hudby, za tvorcov najvyvinutejšej hudobnej formy, sláčikového kvarteta, tohto rozhovoru štyroch nástrojov, ako ho charakterizoval J. W. v. Goethe, ale aj jeho umeleckým zavŕšením. Sporadický výber minimálneho počtu z jeho 83 kvartetov na úkor programovania neraz problematických produktov našej doby komornými súborami nie je vždy ľahko pochopiteľný, svedčí však o tom, ako treba túto tvorbu vlastne ešte dnes stále prebojovať. Pritom kvarteta tvoria len malý výsek z jeho komornej tvorby (sonáty, klavírne triá, dychové partity, piesne, skladby pre sláčikový nástroj barytón a mnohé iné).

Vo výpočte zvláštností v súvislosti s Haydnovým odkazom ďalšou paradoxnou skutočnosťou je, že Haydnova hudba, hoci znie tak transparentne, krištáľovo čisto, technicky i na poslech zdaniivo nie náročné, jednako patrí k najťažším interpretačným problémom. Nie ľahká bola cesta prepracovania sa k štýlove primeranej interpretácii Mozartovej hudby, deformovaná najmä v období romantizmu. No dnes máme celý rad vynikajúcich interpretov, ktorí razili cestu modernej mozartovskej interpretácii. V poslednom čase hnutie reprodukcie starej predklasickej hudby v originálnom zvukovom ráhu svojej doby začína sa uplatňovať už aj u Mozarta — myslíme na priam senzáciu vzbudzujúce mozartovské kreácie N. Harnoncourta. Je však zaujímavé a symptomatické, že niečo podobné o Haydnovi sotva možno povedať. Až na malé výnimky, ani v medzinárodnom meradle dodnes ešte nevyrástli naslovovzati špecialisti — reprodukční umelci, ktorí by sa vedeli s podstatou Haydnovej výpovede vyrovnáť a zmocniť sa ho tak, aby plne uspokojili nároky našej doby na štýlovo čistého, nám blízkeho Haydna. Ažda haydnovský rok v tomto smere priniesie určitý obrat.

Nie v poslednej miere je tu ešte jedna zvláštnosť, ktorá sa vzťahuje na nás, je to kritika do vlastných radov. Kým v celom kultúrnom svete sa pamätá na haydnovský rok množstvom hudobných podujatí, na Slovensku sa toto jubileum akosi obchádza a — až na vzácné výnimky — v podstate skoro ignoruje. Haydn, ktorý aj osobne navštívil územie dnešného Slovenska, ktorého dielo by malo byť zakotvené v kmeňovom repertoári našich súborov a umelcov, ktorý mal u nás určitú tradíciu v dávnejšej minulosti, ani v tomto roku akosi neokvívá. Svedčia o tom dramaturgické plány našich umeleckých telies a organizátori nášho hudobného života by mali hoci dodatočne na to pamätať a ešte meniť a čo-to podopíňať v svojom programe.

Je naliehavou úlohou dnešnej doby rozrušiť stále ešte neprekonaný skreslený obraz o večnom úsmevnom, neproblematickom, idylickom Haydnovi. Vo veci naprávania krivd minulosti sa dnes síce už robí nemalo. Popri zakladateľovi modernej haydnológie J. P. Larsenovi je to menovite popredný haydnológ H. C. R. Landon a Ústav Josepha Haydna v Kolíne n. R. pod vedením F. Fejdera, ktorí sa najviac zaslúhujú o renesanciu Haydnovej hudby v našej dobe, avšak v prebojovaní výsledkov muzikologickej práce do hudobnej praxe sú ešte značné rezervy. Pravda, zhodnotenie jeho odkazu naráža na

nemalé problémy napríklad pri otázkach určenia autentičnosti, chronológie a pod. Vývoj Haydnovho hudobného myslenia nebol vôbec priamočiary a jednoduchý. Istý čas sa venoval najmä jednému druhu tvorby, ktorú systematicky rozvinul, inokedy preferoval iný žáner, kým ostatné či už zanedbával alebo ďalej nerozvinul, aby sa zasa vracal a dobudoval to, čo predtým rozpracoval. Náorne to vidíme na jeho veľkom symfonickom odkaze (106 symfónií), kde postupný rast sa na čas zastavuje, ba ustupuje, aby v ďalšom prechádzal do obdobia „Búrky a vzdoru“, experimentovania a smeroval k dozrievaniu až po konečnú syntézu.

Haydn rozhodnejšie ako ktokoľvek iný tvorivo zasiahol do slohovej premeny, ktorú počítame medzi najväčšie obraty v dejinách hudby, stal sa hlavným zakladateľom a reprezentantom hudobného klasicizmu. Svojimi umeleckými a hudobnoestetickými kvalitami pritom vysoko prevyšuje svojich súčasníkov i nasledovníkov, hoci nie každé jednotlivé dielo má vždy rovnocennú úroveň. Skúšal, hľadal, nechal si však vzory, ale vždy bol originálny a sám dospel k individualizácii, ku „klasickému“ riešeniu až po vrcholnú syntézu svojej hudobnej reči.

Haydn v svojom diele maximálne splnil základné ideály osvietenstva na poli hudby. Jedinečným spôsobom spájal v sebe schopnosť uspokojiť svojim umením najvyššieho znalca i prostého amatéra. Zámerne a cielene sa obrátil na nové vrstvy poslucháčov bez stavovských, vzdelanostných a národnostných rozdielov, účinky jeho hudby mali byť všeludské, univerzálne. Hudba sa z dvorov, šľachtických salónov a kostola postupne presťahovala do verejných koncertných siení, do domov mešťanov a nové obecenstvo žiadalo hudbu, ktorá by odzrkadľovala ich idey a vkus. Z tohto aspektu Haydnov hudobný jazyk je sociologicky viacvrstvový. Zachoval sa aj jeho výrok: „Moja reč je zrozumiteľná celému svetu“. Haydn bol veľkým humanistom a demokratom a korunoval tvorbu svojej doby nielen vybraným spôsobom hudobného stvárnenia, výrazovou silou melódiky, dôsledným uplatnením tematickej práce, vtavením kontrastných a koncertantných prvkov do svojej hudobnej reči, teda eminentným ovládním hudobnej techniky, ale aj princípmi neobčejnej bezprostrednosti, ľudovosti, prirodzenosti citov, boдрého humoru i hlbavej vážnosti, dramatickosti, dôstojnosti a ušľachtilosti.

Haydn prenikala túžba hudbou konať dobro, rozdávať radosť a potešiť široké vrstvy ustarostených ľudí, ktorých chcel svojim umením povzniesť. Sám sa o tom v liste vyslovil takto: „Kedykoľvek som musel bojovať s prekážkami, kedykoľvek moje duševné a telesné sily ochabovali a ťažko mi bolo vydržať na svojej ceste, vždy mi niečo našepkávalo: Tak málo je šťastných a spokojných ľudí na svete, tak veľa je starostí a trápení! Možno práve tvoja práca sa stane tým prameňom, z ktorého ústaty, starosťami utrápený človek načerpá na niekoľko chvíľ pokoj a úľavu... Táto myšlienka ma pohánala vpred, a preto aj dnes s pocitom šťastia a radosti hľadím na svoju námahu, ktorú som po dlhé roky nepretržitou prácou vynakladal na toto umenie“. Toto svoje estetické, sociologické stanovisko inde ešte dopĺňa myšlienkou, z ktorej je zrejmý jeho etický postoj: „Nech sa svet dozvie, že som nebol neúžitelným členom spoločnosti a že aj hudbou možno konať dobro“. Haydn sa nedvojzmyselne viackrát vyslovil aj za slobodu umeleckej tvorby, napríklad výkonom: „Slobodné umenie a tak krásna kompozičná veda nestrpia žiadne remeselné putá. Srdce a duša musia byť slobodné...“.

Na sklonku svojho života 74-ročný Haydn, keď už svoje celoživotné dielo takmer ukončil, spoznal obrovské možnosti, budúcnosť novej hudby, ktorej práve on dal pevné základy: „Hudobné umenie nemá hranice... toho, čo sa ešte v hudbe môže vykonať, je oveľa viac a je oveľa väčšie ako to, čo sa urobilo dosiaľ...“ — vskutku prorocké slová večne mladého Haydna, ktorého kompozičný oblúk sa klenie od neskorého baroka až po samý prah romantizmu.

Haydn dnes je znova, vlastne stále jedinečným zjavom v dejinách hudby pôvodnosťou a kvalitou svojho umenia. Suverénne zavŕšil klasicistický symfonický a vokálno-inštrumentálny štýl. Našiel klasickú rovnováhu medzi stvárnením a inšpiráciou. Z reprezentačnej a zábavnej hudby spravil veľké výrazové umenie. V otázke pestovania a slohovej čistoty interpretácie jeho obrovského tvorivého odkazu sme aj v súčasnej dobe v nejakom smere dlžníkmi. Stále sme akosi vlašni, ľahostajní. Musíme aktívne bojovať o miesto, ktoré mu v dnešnej dobe právom prináleží, obohacovať sa o aktuálny estetický zážitok, ktorý nám dielo Josepha Haydna poskytuje práve dnes.

PAVOL POLÁK

staccato

Doc. dr. IVANOVI HRUŠOVSKÉMU, CSc., ktorý sa 28. februára dožil 55 rokov, udelili Cenu Antonína Zápotockého za angažovanú hudobnú tvorbu. Vyznamenanie mu 2. marca t. r. v Prahe odovzdal predseda ÚRO Karel Hoffmann.

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER V ŽILINE hostil v dňoch 15. a 16. marca umelcov z Prahy: dirigenta Eduarda Fischera, altistu Libušu Márovú, Pražský mužský zbor, ktorého zbornajstvom je Miroslav Košler. V programe odznela Serenáda pre dychy d mol, op. 44 Antonína Dvořáka, Rapsódia pre alt, mužský zbor a orchester op. 53 Johanna Brahmsa, súčasnú českú hudbu reprezentovalo Šesť skladieb pre sláčiky od Ivana Rezáča a Podzim — dva mužské zbory so sprievodom komorného orchestra od Eduarda Fischera, ktorý v rokoch 1974—1979 pôsobil vo funkcii šéfdirigenta Štátneho komorného orchestra v Žiline.

SLOVENSKÍ UMELCI V ZAHRANIČÍ. Huslista Jozef Toporcer koncertoval v dňoch 16.—22. II. v Kyjeve. — Jela Špitková (husle) a Tatiana Fraňová (klavír) absolvovali v dňoch 12.—27. II. turné v NDR s programom z diel Sibelia, Haydna, Mozarta, Dvořáka a Čajkovského. — Slovenský komorný orchester vystupoval v dňoch 13.—27. II. v Španielsku. — Dr. Ľudovít Rajter dirigoval v dňoch 8.—11. III. v MER v Debrečine, v Szolnoku a v Gyule Brahmsov Klavírny koncert a skladateľovu 4. symfóniu. — Slovenský filharmonický zbor vystupoval 24. a 25. III. v Szombathelyi na večere árií z Verdiho Aidy. — Gitarista Jozef Zsapka koncertoval v dňoch 1.—9. III. v ZSSR v mestách Kaluga, Tula, Belgorod a Moskva. — Jozef Podhoránsky (violončelo) a klaviristka Zlatica Poulová vystupovali v mestách NDR s programom zostaveným zo skladieb Sammartiniho, Beethovena, Dvořáka, Schumanna a Martinu. — Tenorista Peter Dvorský okrem hosťovania vo Viedenskej štátnej opere nahrával v dňoch 29. III. — 8. IV. v Mnichove na gramofónovú platňu Donizettiho Nápoj lásky (Nemorino) pre gramofónovú spoločnosť Ariola Eurodisc GmbH.

XXIII. ROČNÍK FESTIVALU NITRIANSKA HUDBNÁ JAR otvoril koncert kubánskeho gitaristu Alda Rodrigueza (26. III.). Koncertný cyklus, ktorý v spolupráci so Slovkoncertom pripravuje Kruh priateľov hudby pri PKO v Nitre, ráta v tomto roku s účasťou Štátnej filharmónie Košice, ktorú bude dirigovať dr. Ľudovít Rajter, sólistom bude akordeonista Vladimír Čuchran — s programom z diel W. A. Mozarta, N. Čajkina a L. van Beethovena (7. IV.). V Nitre ďalej vystúpi španielsky mužský zbor Cooro Santa Maria de Solvay, klaviristka Tatiana Fraňová s recitálom z diel J. N. Hummela, R. Schumanna, M. P. Musorgského (28. IV.), Filharmonické kvarteto v zložení: J. Skořepa, A. Lehotský, J. Petrovič, P. Šochmann sa predstaví v skladbách B. Martinu, M. Burlasa a F. Schuberta (18. V.), s veľkým záujmom sa očakáva vystúpenie Záhrebských sólistov — komorného združenia z Juhooslávie. Na záver Nitrianskej hudobnej jari 1982 vystúpi 26. V. operný súbor DJGT v Banskej Bystrici, ktorý predstaví svoju inscenáciu Mozartovej Figarovej svadby. (L. Martinček)

SKLADATEĽA JÚLIUSA KOWALSKÉHO pri príležitosti jeho 70. narodenia vyznamenalo Ministerstvo kultúry a umenia Poľskej ľudovej republiky radom „Merite Cultural“, mesto Bratislava mu udelilo za jeho aktivitu Zlatú medailu a Zlatou medailou ho ocenil aj Osvetový ústav. Vyznamenania jubilant prevzal dňa 24. februára t. r. v Poľskom kultúrnom stredisku v Bratislave z rúk zástupcov PĽR a funkcionárov hlavného mesta SSR Bratislavy.

SLÁVNOSTNÝ KONCERT UČITEĽOV na počesť X. vŕodborového zjazdu ROH a pri príležitosti Dňa učiteľov pripravili pedagógovia Ľudovej školy umenia, Bratislava II na Exnárovej ulici v Obvodnom dome ČSSP na Herlianskej ulici dňa 18. marca t. r.



V HLOHOVCI — v meste „ruží“ hudobný život začal prenikať do širokej verejnosti založením Kruhu priateľov hudby pri Mestskom dome osvetu. V prekrásnom kultúrnom stánku empírového divadla sa v minulom roku uskutočnilo viacero koncertov vážnej hudby. Pre vďačných a vnímavých poslucháčov odzneli skladby svetoznámych majstrov a mali možnosť vypočuť si aj umenie zasl. umelca Václava Hudečka. Vzťah k vážnej hudbe mládež prejavuje aj založením Divadla hudby pri svojom mládežníckom klube AXA. Zaujímavé podujatie pod názvom „Posedenie pri akordeóne“ sa uskutočnilo 5. februára t. r.: jeho cieľom bolo oboznámiť širokú verejnosť s históriou a interpretačnými možnosťami akordeónu. Člen Divadla hudby Miroslav Váry zástupca riaditeľa EŠU pútavým slovom sprevádzal poslucháčov od vzniku až po súčasnosť tohto nástroja. Ukážky odobrali žiaci akordeónového oddelenia EŠU, ktorých — spolu so zástupcom školy — vidíme na snímke Ladislava Hrogu. (E. Kovářová)

ŠKOLA A HUDBA

Súťaže slovenských konzervatórií

V sólovom speve a v hre na husliach

Na pôde košického konzervatória sa uskutočnili v dňoch 5.—8. a 11.—13. februára t. r. Otvorenia oboch súťaží sa v zastúpení MŠ SSR a OŠ Vsl. KNV ujali krajskí školskí inšpektori A. Žarnayová a J. Sádél. Predsedníčkou poroty v sólovom speve bola zasl. umelkyňa Marie Budíková-Jeremiášová, členmi Vlasta Hudecová, Alojz Kubíček, Ján Hadraba a Ladislav Kukko. Predsedom poroty v hre na husliach bol doc. Jiří Tomásek, podpredsedom Hubert Šimáček, členmi Andrea Šestáková, Bohumil Urban a Milan Kyjovský. Obidve súťaže (dvojkoľové), umelecky náročné, boli oboslané kvalitnými adeptmi z troch slovenských konzervatórií. Zatiaľ čo spevácka súťaž bola pomerne vyrovnaná v oboch kategóriách (I. kat. — 1.—3. ročník, II. kat. — 4.—6. ročník), v husľovej hre vyšla z interpretačného zápolenia úspešnejšie I. kategória, a to vďaka výraznejším výkonom a osobnostnému vkladu mladých talentov. Umelec najucelenejší výkon podal Štefan Filas (1. cena I. kat.) z bratislavského Konzervatória, za ktorým sa na 2. mieste umiestnil veľmi nádejný Jaroslav Čopák z Košíc, 3. cenu v I. kat. udelili Gustávi Illésovi (Košice) a Róbertovi Zemenemu (Bratislava). Čestné uznanie si do Žiliny odniesla Beáta Gregušová a do Bratislavy Milan Roško.

V prvom kole I. kat. boli takmer všetci súťažiaci najzraniteľnejší v povinne predpísanej Beethovenovej Romanci F dur, op. 50, a to predovšetkým v orientovaní sa v jej forme a v neposlednom rade aj v interpretačnej výpovedi obsahu diela, ktorá súvisela s tvorbou nie vždy hodnotného tónu. Štylová a technická pripravenosť si súťažiaci overovali vo Variáciách na Corelliho tému (Tartini-Kreisler). V II. kat. postúpili do 2. kola tí, ktorí zvládli prvú časť jedného z Mozartových koncertov (A dur, KZ 219, alebo D dur, KZ 218) a prvú časť Beethovenovej Sonáty G dur, op. 3, č. 3. Prvú cenu v tejto kategórii udelili technicky precíznemu Bohdanovi Warchalovi ml. a výrazovo priebojnějšímu Róbertovi Puškárovi (oba

z Bratislavy), 2. cenu získal vitálny Miloš Valent a 3. cenu Martin Slezíak (Žilina), čestné uznanie udelili Bratislavčanke Zuzane Kopasovej a Žilinanovi Miloslavovi Skukalíkovi.

Výkony súťažiacich v II. kategórii a napokon i jej víťazov inklinovali v prejavie viac k obozretnosti, preto v konečnom dôsledku skutočná tvorivá interpretačná iskra a hráčska verva boli typickejšie pre víťazov I. kategórie. V oboch kategóriách sa vyskytovali najmä problémy s intonačnou čistotou, tvorbou vyrovnaného, plnohodnotného tónu vo všetkých polohách, v technickej pripravenosti hráčov a vo formovej výstavbe.

Súťaž spevákov poodkryla momentálny stav v oblasti speváckych talentov. Pri pomerne vyrovnanej umeleckej úrovni i hlasovej pripravenosti evidovali sme aj pretrvávajúcu absenciu niektorých preferovaných, či nedostatkových hlasových odborov. Pozornosť upútala najmä sopranistka Jana Valášková z bratislavského Konzervatória, víťazka II. kategórie — nenúteným, muzikálnym výkonom, mimoriadnym v oblasti výrazového spevu. Druhá cena v tej istej kategórii pripadla Erike Šporerovej zo Žiliny a bola ocenením jej farebného mezzosopránu, 3. cenu si do Bratislavy odniesla Eva Antolíčová. Prvú cenu v II. kategórii u mužov získal Ján Pászmar z Bratislavy, 2. cenu tenorista košického konzervatória Peter Schneider. V I. kategórii zasvietila priezračným sopránom Mária Kobielska (Košice) a právom sa umiestnila ako prvá. Druhá cenu porota prisúdila sopranistke Zuzane Hudecovej (Bratislava) a 3. cenu sopranistke Kataríne Bielčíkovej zo Žiliny. Čestné uznanie patrí Svetlane Tomovej z Košíc. U mužov v I. kat. získal prvú cenu barytonista Peter Šimáček zo Žiliny, Košičan Zoltán Vongrey, barytonista s farebným spektrom i únosným výrazom si vyspieval 2. cenu.

Kvantita zúčastnených mladých spevákov, ale aj kvalita hovoriť jednoznačne o zdraví vlny a v istom zmysle i o obrodení speváckeho umenia na Slovensku. Výrazom preniknutý, kultivovaný a hudobným obsahom naplnený prejav si však ešte väčšina súťažiacich potrebuje prisvojiť.

DITA MARENČINOVÁ

V hre na violončele

Súťaž violončelistov — žiakov slovenských konzervatórií, organizáciou ktorej MŠ SSR poverilo riaditeľstvo Konzervatória v Žiline, sa konala v dňoch 26.—27. februára v Malej sále Domu odborov v Žiline. Výkony 15 účastníkov hodnotila odborná porota: doc. R. Lojda — AMU Praha, predseda, prof. B. Havlík — JAMU Brno, prof. K. Filipovič, M. Červenák a K. Glasnáková — konzervatória v Bratislave, v Košiciach a v Žiline. Porota sa zhodla v kládnom hodnotení pravidelnosti konania tejto súťaže, jej pripravenosti i priebehu. Výkony a výsledky víťazov dokumentovali kvalitnú prácu vyučujúcich s talentovanými žiakmi.

I. kategória (žiaci 1.—3. ročník) mala 7 účastníkov:

K. Trubač (Bratislava) — 1. miesto, M. Olšanský (Košice) — 2. miesto,

J. Kováč (Bratislava) — 2. miesto, I. Vlachynská (Bratislava) — 3. miesto, čestné uznanie získala Žilínčanka K. Salaiová.

II. kategória (žiaci 4.—6. roč.) mala 8 účastníkov, z nich 1. miesto patrí E. Procháčkovi z bratislavského Konzervatória, 2. miesto získal M. Pavlík (Žilina), 3. miesta udelili P. Frkalovi (Bratislava), J. Jurčákovéj (Žilina) a I. Tvrđíkovi (Žilina), čestné uznanie udelili R. Mehlymu (Žilina).

Porota navrhla udeliť Cenu Slovenského hudobného fondu víťazovi II. kategórie Eugenovi Procháčkovi za interpretačnú súčasnej slovenskej skladby (I. Hrušovský: Suita piccola) a rozhodla požiadať Ministerstvo školstva SSR o ťakovný list za príkladnú korepeficiu pre Z. Hudecovú a A. Berthovú (Konzervatórium v Bratislave).

Záver tejto úspešnej súťaže tvoril interpretačný seminár pre súťažiacich a ich pedagógov a koncert víťazov, na ktorom odzneli skladby L. van Beethovena — Variácie D dur (K. Trubač), J. Haydna — prvá časť Koncertu C dur (M. Pavlík) a S. Prokofieva — druhá časť Sonáty C dur op. 119 (E. Prohác).

MÁRIA LEHOTSKÁ

Rozhlasový zápisník

nie, ako aj chápaný vzťah k poslucháčom. Nie div, že tieto relácie mali svojho času najväčší listový ohlas.

Keď v roku 1962 vedenie rozhlasu vybralo skupinu skúsených vedúcich redaktorov, ktorí sa mali zaoberať metodickým usmerňovaním tvorby relácií, zaradilo do nej aj Františka Braniša. Naskytla sa možnosť na kvalitatívne vyššej úrovni zužitkovať odborné znalosti, redaktorské skúsenosti a poznatky získané zo styku s poslucháčmi. K novým úlohám pristúpil s jemu vlastnou svedomitou, úprimnou snahou prispieť k zdokonaleniu rozhlasového vysielania.

Predpokladom na upevňovanie nových prístupov aj k tvorbe hudobných relácií sa stalo obštrné a presné poznanie poslucháčov, ich záľub, želaní a potrieb. Priekopníckym činom v tejto oblasti bol rozsiahly Výskum hudobných záujmov poslucháčov, uskutočnený od r. 1966 v kooperácii so Slovenskou akadémiou vied. František Braniš pripravil projekt tejto práce, ktorá u nás po prvý raz vôbec poskytila reprezentatívny pohľad na vzťah verejnosti k hudbe. Neskôr mal na starosti ďalšie sociologické výskumy, dotýkajúce sa hudobného vysielania (Výskum hudobnosti, 1970, Vážna hudba v rozhlase, 1977, a i.). Predstavovali dôležité východiská pre potencionálne účinné zásahy do organizovania tvorby relácií.

V metodickej činnosti sa hádam najviac zaoberal hľadáním možností efektívneho sprostredkovávania symfonickej a komornej hudby rozhlasom, problémom skvalitňovania výberu tanečnej a zábavnej hudby pre hudobné aj publicistické relácie, ďalej vysielaním Novej hudby, využívaním moderných

technických zariadení pri tvorbe hudobných relácií a hudobným folklórom.

O problémoch hudby v rozhlase prednášal na domácich aj medzinárodných seminároch a konferenciách. V tejto súvislosti pozorost si zasluhuje Branišova organizátorská práca pri odborných seminároch v rámci festivalov Prix Bratislava a redigovanie publikácií s materiálmi z týchto seminárov. Bol členom viacerých súťažných porôt domácich i zahraničných (Amsterdam, Paríž a i.).

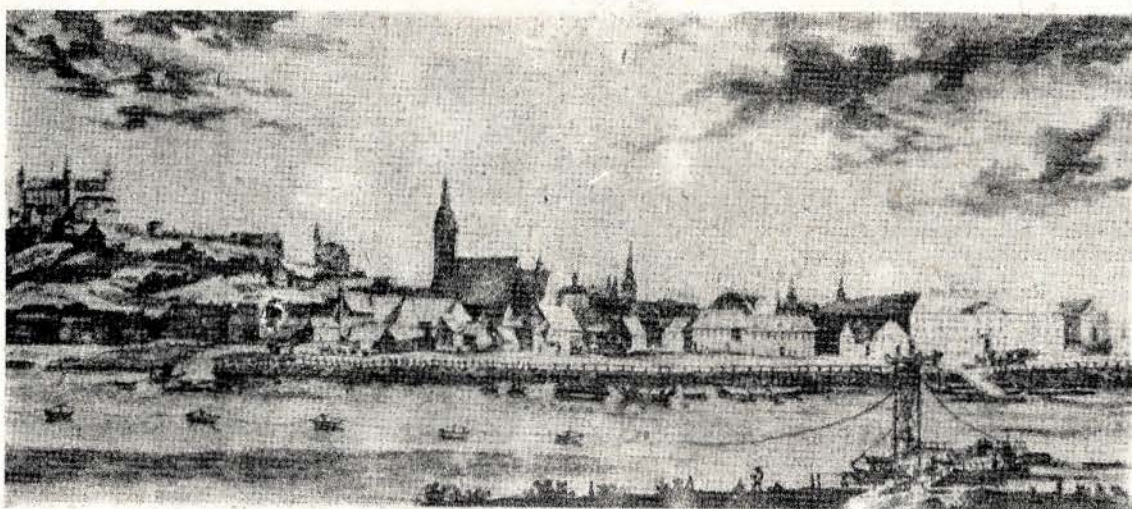
Tak ako v iných oblastiach metodickej činnosti v rozhlase, aj pri hudobnom vysielaní sa často vynára problém základného teoretického výskumu rozhlasu u nás. Braniš sa nielen staral o pohotovú šírenie zahraničných poznatkov v recenziách a článkoch, ale sám je autorom mnohých príspevkov teoretického charakteru. Zaoberá sa v nich hlavne otázkami funkcie hudby, miestom jednotlivých žánrov a foriem v rozhlasovom vysielaní, scénickou hudbou, rozhlasovou operou, hudobno-estetickými a teoretickými otázkami sociológie hudobného vysielania. K tomu sa priradujú ďalšie zainteresované napísané články o rozhlase, ako aj hudobno-kritické články a recenzie publikované v rôznych odborných časopisoch, zborníkoch a novinách. Pre Encyklopédiu Slovenska vypracoval takmer všetky heslá o hudbe v rozhlase.

V obsiahlom kolektívnom diele, akým je rozhlasové vysielanie, skrýva sa aj nemalý diel práce jubilanta. Prispel ním k poučeniu aj k potešeniu rozhlasových poslucháčov, k zveladeniu rozhlasovej tvorby a k účinnejšiemu šíreniu hudobného umenia rozhlasom.

VLADIMÍR DRAXLER



Muzikológ František Braniš, odborný redaktor Československého rozhlasu v Bratislave, dožil sa 25. marca t. r. 60 rokov. K spolupráci s rozhlasom ho priviedol záujem o minulosť hudby a o životné osudy predstaviteľov hudobného umenia. Už ako poslucháč hudobnej vedy a estetiky na Filozofickej fakulte v Bratislave, stal sa v roku 1953 redaktorom hudobného vysielania bratislavského rozhlasu. Početné relácie, predovšetkým rozhlasové pásma, ktoré sám napísal, relácie redakcie hudobného vzdelávania, ktorú do roku 1962 viedol, umožnili poslucháčom zoznámiť sa s významnými hudobnými dielami a s ich tvorcami, mnohým pomohli chápať tzv. vážnu hudbu, vytvárali si k nej pozitívny vzťah. Na príspevkoch pravidelných relácií Ako žili a tvorili, Dejiny opery, Ľudové konzervatórium, Rozhovory o hudbe a ďalších z produkcie Branišovej redakcie badateľne zladličky i naplnené úsilie o jej primerané a pútavé sprostredková-



Bratislava Haydnových čias.

Joseph Haydn a Bratislava jeho čias



Haydnov portrét z roku 1794, kresba Georga Dancea.

Tvorba a život Josepha Haydna boli v nie bezvýznamnej miere späté s Bratislavou. Jeho dlhodobé pôsobenie (1761 až 1790) na dvore Eszterházyovcov vo vtedajšom Eisenstadte (Kismarton) a hlavne v Eszterháze (dnešnom Fertőde) spadalo zväčša do doby, keď sa Bratislava za podpory cisárovnej Márie Terézie stala prakticky kultúrnym a administratívnym centrom vtedajšieho Uhorska. Obnovu hradu, na ktorom sídlil miestodržiteľ Albert Sasko-teský s manželkou Máriou Kristínou, dcérou cisárovnej, sprevádzala palácová výstavba a bohatý kultúrny život. Knieža Mikuláš Eszterházy, tzv. „Nádhermilovný“, ktorého kapelu a operu Haydn dirigoval, mal v Bratislave zata Antona Grassalkovicha, ktorý si dal postaviť impozantný palác (dnešný Dom pionierov a mládeže KG). Ďalším spojovacím článkom s Bratislavou bola rodina Erdődyovcov, spríbuznená s Eszterházyovcami. K tomu prispievali aj osobné príčiny. V raskúskom mestečku Hainburg, vzdialenom od Bratislavy len 15 km, kde Haydn prežil roky mladosti a hudobného školenia, žil ešte Haydnov prvý učiteľ hudby J. M. Franck (1708–1783). Franckova manželka, rodená Seefranzová, bola dcérou nevlastného otca a vychovávateľa otca Josepha Haydna a členovia rodiny Seefranzovcov žili v Bratislave, vykonávajúce, ako aj Haydnov otec, kolársku remeslo. (Seefranzovci mali v 19. storočí kolársku dielňu na dnešnej ul. Červenej armády.) Ďalšie putá viazali Haydna s bratislavskou rodinou Apponyiovcov, u ktorých bola komorníčkou Nanette Peyerová, s ktorou udržiaval Haydn nežné priateľstvo. Hadn so svojou kapelou, ale i sám, niekoľkokrát navštívil Bratislavu, nie všetky jeho návštevy sú však písomne doložené.

Prvý vážny doklad o Haydnovom bratislavskom pobyte poskytuje denník hlavného dvorného majstra na cisárskom dvore J. J. Khevenhüllera-Metscha z februára 1767, v ktorom uvádza, že v záhrade arcibiskupa primasa (pozn. autora: funkcia nebola r. 1765–1777 obsadená) sa v tamojšom divadielku cez fašiangy pred kráľovskými veľičenstvami „hrala opera buffa slávneho skladateľa a kapelníka kniežata Eszterházyho, pána Haydna, produkovaná aj jeho hudobníkmi“. Bola to nenáročná Haydnova opera pre 4 hlasy *La Canterina*, ktorej libreto vyšlo v r. 1767 v Bratislave tlačou u J. M. Landerera. Predstavenie sa konalo pred cisárovnu a jej synom a spoluvládcom Jozefom II. v areáli dnešného Oradu vlády SSR na Gottwaldovom námestí.

V číslach Pressburger Zeitung z r. 1767 som si overil, že vo februári Mária Terézia a Jozef II. pobudli po tri večery v Bratislave, a to 20., 21. a 22. februára, takže spomínané predstavenie pripadne na jeden z týchto dátumov. Išlo najpravdepodobnejšie o svetovú premiéru, ktorej snáď predchádzalo len súkromné predstavenie v Eisenstadtskom zámku (stavba divadla v Eszterháze ešte nebola dokončená).

Viedenské pramene prinášali správy o veľkolepom plese, ktorý usporiadal Grassalkovich vo svojom bratislavskom paláci, za prítomnosti miestodržiteľa a jeho manželky. V este dnes nepozmenenej Španielskej sále hrala 18. novembra 1772 celá noc Eszterházyho kapela v slávnostných uniformách pod vedením „slávneho Haydna“. Haydn sedel za čembalom, zaiste vo svojom svetlomodrom fraku s vestou so striebornými gombíkmi a strieborným lemovaním, ako ho znázorňuje olejomaľba z r. 1768, ktorá sa v r. 1945 z Fertődu stratila.

Rok tejto okázale Haydnovej prítomnosti v Bratislave bol rokom vzniku významných „molvých“ symfónií — „Na rozlúčku“ a „Smútočne“, ale i cyklu sláčikových kvartet op. 20, dodatočne venovaných J. Zmeškovi, viedenskému priateľovi nielen Beethovena, ale i Haydna. Na tomto bále mohol Haydn dirigovať aj svoje, dovtedy komponované menuety a alleman-

dy. Koncertným majstrom bol Talian Luigi Tomasini starší (1741–1808), ktorý mal aj rodné vzťahy s Bratislavou, keďže manželka Antona Grassalkovicha bola krstnou matkou jeho prvorođeného dieťaťa...

Už dva roky na to Bratislava zažila významnú udalosť vo svojej bohatej hudobnej histórii. V malom divadle, ktoré sa nachádzalo v zadnom trakte „Zeleného domu“ na Sedlárskej ulici, bola 22. novembra 1774 predvedená veselohra Roztržitý od francúzskeho autora Regnarda, ku ktorej pre bratislavskú premiéru Haydn zložil predohru, orchestrálne medzihry a finále (a nie spevohru alebo operu, ako sa to často mylne uvádza). Riaditeľom tohto bratislavského divadla bol vtedy Karl Wahr, ktorý pôsobil aj v Eszterháze a pre ktorého Haydn z priateľstva túto orchestrálnu hudbu napísal. Haydnova hudba humorne paroduje dej, v ktorom „roztržitý“ si musí urobiť uzol na vreckovke, aby nezašiel ani na svoj sobáš. Vo finále ladi orchestr niekoľko taktov na prázdnych strunách, až si „uvedomuje“, že struna „g“ je omylom ladená na „f“... Táto hudba, ktorá sa stretla v Bratislave s veľkým úspechom, je v skutočnosti Haydnovou symfóniou „Il distratto“ (Roztržitý) Hoboken I/80, ktorá mala vlastne v Bratislave svetovú premiéru. Neuvádza sa hudobný súbor, ktorý mohol byť azda zo súkromnej Grassalkovichovej kapely, posilnenej z Eszterházy.

Noviny Pressburger Zeitung 24. novembra 1799 podrobne referovali o veľkom požiari v zámku v Eszterháze z 18. novembra, pri ktorom zohorelo divadlo a „krásne krídlo slávneho kapelníka Haydna“ (pozn.:

takto bratislavská tlač zväčša písala skladateľovo meno) i husle Luigiho Tomasiniho. Haydnov byt v Eisenstadte okrem toho viackrát vyhorel — s mnohými písomnosťami, čo je azda aj jedna z príčin neúplných prameňov o Haydnových pobytoch v Bratislave.

Z príležitosti narodenia Josefa II. bola v Bratislave 13. marca 1784 veľká hudobná slávnosť, na ktorej účinkovala Grassalkovichova súkromná kapela. „Symfónie nesmrteľného Haydna sa vyznačovali takou nádherou, že to môže posúdiť len nežné ucho a pero len matne popísať. Vznesená vo výrazne, nevyčerpateľná vo vynaliezavosti, nová v každej myšlienke, neočakávane prekvapujúca v každom obraze — jemná harmónia roztápa city znalca i nezalca“ (Pressb. Ztg. 17. 3. 1784). Je to jediný písomný záznam o predvedení Haydnových symfónií v Bratislave za Haydnovho života (okrem hudby k „Roztržitému“, žiaľ, neuvádza sa, o ktoré symfónie išlo).

Roku 1785 gróf Ján Nepomuk Erdődy (1723–1789) po návrate z Viedne, kde bol prezidentom cisárskej komory, založil v Bratislave súkromnú opernú spoločnosť. Bol synom a univerzálnym dedičom kráľovského sudcu Juraja Erdődyho (1680–1759), ktorý začal prestavbu domov na rohu Jiráskovej a Nálepkevej ulice na ešte dnes stojacej veľkolepý palác. Riaditeľom opernej spoločnosti bol spevák Herbert Kumpf a dirigentom Bratislavčan Jozef Chudý (1751–1813). V tejto súkromnej opere sa hralo týždenne dvakrát, pokiaľ Erdődy nebol nemocný. Spevácky súbor, angažovaný z Nemecka a Rakúska, uviedol okrem opier Paisiella, Mozarta (Únos), Salieriho, Grétryho, Cimarosu, Dit-

tersdorfa a i. aj 4 opery Josepha Haydna, ktorých text bol preložený z taliančiny do nemčiny. Z týchto Haydnových opier sa 3 uvádzali na druhom mieste vo svete (pred Viedňou). Z Haydnových opier sa hrali:

„La fedeltà premiata“ (1. bratislavské predvedenie 3. 6. 1785, v Eszterháze 1781, vo Viedni 18. 12. 1784).

„La vera costanza“ (1. bratislavské predvedenie 30. 1. 1786, v Eszterháze 1779, vo Viedni 1790).

„Orlando Paladino“ (1. bratislavské predvedenie 22. 5. 1786, v Eszterháze 1782, vo Viedni 1792).

„Armida“ (1. bratislavské predvedenie 3. 11. 1786, v Eszterháze 1784).

Tieto Haydnove opery sa viackrát opakovali a z nich aj „Orlando Paladino“ 10. 2. 1787 a „La vera costanza“ 17. 1. 1787 v prospech chudobných obyvateľov vo vtedajšom mestskom divadle (na mieste dnešnej opery SND), postavenom r. 1785 z podnetu Juraja Czákyho. Pressburger Zeitung r. 1785 referuje o založení Erdődyho opernej spoločnosti, spomína Haydna ako „uhorského Orlea, ktorého budú aj v budúcnosti obdivovať všetci priatelia hudby“. Operu „Orlando Paladino“ označujú tieto bratislavské noviny r. 1787 za „pravý, majstrovský kus“.

Podľa názoru maďarských haydnológov, jediný súdobý autograf opery „La fedeltà premiata“, objavený až r. 1879 v Paríži, datovaný r. 1785, pochádza z bratislavských predstavení, kým pôvodný už nejstvieje.

Haydn bol v úzkom spojení s Erdődyovcami. Synovi Jána Nepomuka Erdődyho Jozefovi Erdődy (1752–1824), kancelárovi-ministrovi Uhorskej komory vo Viedni, ktorý v hlohoveckom kaštieli postavil divadielko, venoval svoj významný cyklus sláčikových kvartet op. 76.

V súvislosti s Haydnom sa uvádza ďalší člen tejto rodiny — Ladislav Erdődy (1746–1786), ktorý v r. 1772 poslal 15-ročného, hudobne nadaného Rakúšana Ignáca J. Pleyela na 4-ročné štúdium k Haydnovi. Tento oddaný žiak Haydna, neskôr skladateľ, sa dostal k Erdődyovcom prostredníctvom vo Viedni žijúceho českého skladateľa J. K. Vaňhala. Ladislav Erdődy, ktorého som v Bratislave nemohol topograficky lokalizovať (je pomerne vzdialeným príbuzným už uvedenej rodiny), zaslal z vďaky Haydnovi r. 1776 koč s dvoma koňmi, čo Haydn azda aj využíval pri cestách do Bratislavy. Zachoval sa list z r. 1786, v ktorom oznamuje Nanette Peyerovej, že príde v piatok 12. mája medzi jednou a druhou hodinou do Bratislavy, kde zostane len 24 hodín. Prosí ju, aby mu jej pán, gróf Apponyi zaslal do pol cesty naproti svoj koč. Anton Apponyi st. (1751–1817) bol jedným z najvzdelanejších aristokratov vtedajšej doby, za-

ložil vo Viedni tzv. Apponyiovskú knižnicu, ktorú jeho syn preniesol do Bratislavy, a bol i v priateľskom styku s Beethovenom (ktorý ho azda r. 1796 v Bratislave navštívil). Haydn (bez najmenších pochybností) býval v uvedený deň v ešte dnes stojacej budove býv. Apponyiovského paláca na Radničnej ul. č. 1. Haydn venoval neskôr Antonovi Apponyimu st. dva cykly sláčikových kvartet op. 71 a op. 74. Dátum tohto Haydnovho pobytu je presne 10 dní pred prvým uvedením opery „Orlando Paladino“ u grófa Erdődyho a táto návšteva pravdepodobne súvisela s prípravou tohto predstavenia.

Keď po smrti kniežata Mikuláša Eszterházyho r. 1790 jeho syn Anton rozpustil kapelu a divadlo v Eszterháze, naskytla sa Bratislave možnosť získať si Haydna na niekoľko rokov. Anton Grassalkovich mu ponúkol miesto dirigenta svojej domácej kapely. Haydn túto ponuku neprijal a zvolil možnosť dočasného odchodu do Anglicka.

Bratislavská súdobá tlač, keď aj sporadicky, zato s entuziazmom referovala o úspechoch Haydnovej tvorby. Okrem premiér Haydnových opier v Eszterháze zaznamenala napr. už v r. 1784 veľkú popularitu Haydna v Anglicku, dlho pred jeho prvou anglickou cestou. V tom istom roku písala podrobnejšie o opernej činnosti v Eszterháze pod vedením „takého veľkého hudobníka, samozrejme, pána kapelníka Haydna“. Významný je oznam z r. 1799, niekoľkokrát opakovaný v Pressburger Zeitung, o subskripcii súborného diela v lipskom vydavateľstve Breitkopf a Härtel, ktoré sa plánovalo vydávať v priebehu 6 rokov. Toto vydanie bolo možné získať v bratislavskom kníhkupectve K. G. Lipperta. Ako prvá séria vyšli Haydnove skladby pre klavír, takže aj jeho komorná hudba sa dostala do bratislavských hudbomilovných domov ešte za skladateľovho života.

Roku 1801 oznámila podrobnejšie bratislavská tlač, že Francúzska republika udelila Haydnovi zlatú čestnú medailu pri príležitosti predvedenia „Stvorenia“ v Paríži, citovala aj Haydnov skromný ďakovný list, v ktorom sa o. i. píše: „...často som pochyboval, či ma moje meno, prežije... ale pamiatka, ktorou ste ma poctili, oprávňuje ma azda veriť, že nebudem úplne smrteľný...“.

„Stvorenie“ odznelo v Bratislave už 6. júna 1802, štyri roky po premiére vo Viedni. Predviedli ho pri príležitosti narodenia manželky Františka I. v mestskom divadle, vstup bol bezplatný. Mená dirigenti a účinkujúcich, žiaľ, nepoznáme.

Roku 1809, so šesťtyždňovým oneskorením (pričom musíme vziať do úvahy, že Viedeň bola už dva mesiace obsadená Napoleonovou armádou a Bratislava práve len jeden deň) vyšla správa v Pressburger Zeitung, že „už niet nezabudnuteľného Josepha Haydna“, uverejnili aj krátky skladateľov životopis (s nesprávne udaným rokom narodenia).

Osud Haydnovho diela v Bratislave sa po skladateľovej smrti vyvíjal rozmanito. To už však nepatrí do rámca tohto príspevku, ktorý si pre nedostatok a nedostupnosť ďalších prameňov nenárokujú úplnosť zobrazovania vzťahov Haydna a Bratislavy za jeho života, ale i tak načrtáva ich šírku. Niekoľko Haydnových osobných návštev, dve pravdepodobne svetové premiéry, ako aj viaceré skladateľove osobné kontakty a priateľstvá — to všetko určuje Bratislavu v Haydnovej biografii miesto, ktoré nemožno podceňovať.

Napriek súbežnosti s podujatiami Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby dramaturgia týchto koncertov s magnetom mena **zaslúžilý umelkyne Zuzana Růžickovej** dokázala po obidva dni rekordne naplniť Koncertnú sieň SF. Program odznel v rámci Čs. hudobnej žatvy a prednesol ho **Slovenský komorný orchester** na čele so zaslúžilým umelcom Bohdanom Warchalom. **Sonáta pre sláčiky** od **Mira Bázlika** už svojím názvom prezrádza autorov zámer naplniť klasický sonátový pôdorys koncízny hudobným prúdom, vytváraným na princípoch dodekafonickej techniky. Výsledok takéhoto vymedzenia priestoru pre rozvinutie tvorivej fantázie žiadal od interpretov sústredenie sa predovšetkým na zvyrazňovanie detailov pred celkovou líniou, plochou. Aj keď išlo už o reprízu diela (premiérovaneho na vlaňajších BHS) a hoci bol k dispozícii aj čas na „uležanie“, ešte stále máme z interpretácie dojem, ako by celkový „fah“, koncepcia výstavby mali ešte isté rezervy, ochudobňujúce intenzívnejšiu rezonanciu diela u obecnstvá.

Concerto grosso, op. 6, č. 4 D dur Arcangela Corelliho patrí do štýlovej oblasti interpretačného prejavu warchalovcov najvlastnejšej. Nástočivosť tvorivého zanietenia, nezlyhávajúca virtuosita, zvuková priebornosť, radosť z muzicírovania, dôsledné rešpektovanie barokovej terasovitej dynamiky tvorili základ, z ktorého vyrastal presvedčivý, poslucháčsky plne spútavajúci tok hudby.

V kmeňovom repertoári SKO figuruje aj výrazový svet **Mozartovej** hudby, nebýva však najsilnejším tromfom telesa. Interpretácia **Symfónie A dur (KZ 201)** vyžadovala popri sláčikovej skupine rozšíriť obsadenie o ďalšie — dychové nástroje. Zväčšenie reprodukčného aparátu celkový dojem z výkonu súboru neoslaboval, skôr naopak. Vysoký štandard dychovej skupiny, živosť koncepcie, snaha vyspievať každú najmenšiu frázu a pritom nič nezľaviť z vysokých nárokov na technické vypracovanie, priniesli zaslúžené ovocie: Mozarta žiarivého, s intenzívnym citovým nábojom, ktorý presvedčil najviac v široko rozospievanom Andante. Muzikantsky veľmi sugestívna interpretácia mala však aj chybu krásy — tendenciu po príliš prieraznom zvuku, ktorá akoby pramenila z — neopodstatneného — komplexu malého obsadenia. Najmä v prípade tvorby W. A. Mozarta by si mal súbor uvedomiť pri svojej príťažlivej práci nad detailom, že menej vo zvuku býva v celkovom dojme neraz viac! Ináč sa potom zbytočne nanucuje poslucháčovi dojem snahy po exhibícii virtuosity, aj keď v práci warchalovcov ide predovšetkým o stvárnenie muzikantské. Vo zvukovom vypracovaní sa k ideálu blížili skôr časti stredné, najviac rezerv prisudzujeme časti vstupnej.

V **Koncerte pre čembalo a orchester E dur (BWV 1053) od J. S. Bacha** sprievod SKO nemal vždy tú prirodzenú suverenitu, s akou (s výnimkou Bázlika) stvárňoval ostatný program. Treba tu však vyzdvihnúť jednu podstatnú črtu a tendenciu: úspešne realizovanú snahu, zvukovú vyváženosť s krehkým, aj keď prostredníctvom zosilňovača mierne vyzdvihnutým, zvukom čembala. Sólistka Zuzana Růžicková opätovne potvrdila svoju svetovú triedu. Cítili sme ju v ideálnom tvorivom nadhľade, v dokonalej istote technického vypracovania, ktoré slúžilo ako odrazový mostík na účinné zvládnutie koncepcie výstavby, na priam mužský pevné držanie tempa v rýchlych okrajových častiach. V Bachovi dominovala vysoká tvorivá disciplína, vzorová vyváženosť hudobnej inteligencie a emocionálneho ponoru. V **Koncerte pre čembalo a orchester od B. Martinu** sa Růžickovej veľká tvorivá potencia vzopala diametrálne odlišným spôsobom, charakterizovala ho prirodzené muzicovanie, zvýšená účasť emocionality, rozšírená paleta výrazu. Na rozdielne traktovanie sólového partu umelkyňa reagovala aj odlišným spôsobom vyludzovania tónu — bližším uvoľnenému hraniu z ramena, typického pre klaviristov. Dvojnásobné sólistické exponovanie veľkého umenia českej čembalistky bolo príležitosťou na porovnanie prístupov, odlišných spôsobov hráčskej techniky, agogického vlnenia a citového dotvárania. Výsledky Růžickovej enormného pracovného vypätia a nezabudnuteľnej perfektности na koncertnom pódii ováciami ocenilo aj obecnstvá.

18. a 19. II. 1982

Libor Pešek majstrovstvom svojej taktovky získava si postupne nielen orchester, kritikov, ale aj obecnstvá. Každé stretnutie s ním na pódii SF nanovo potvrdzuje oprávnenosť jeho angažovania na post šefa prvého slovenského telesa.

Tentoraz pripravil premiéru cyklu **Štyri orchestrálna skladby** od slovenského autora **Jozefa Sixtu** (dokončené r. 1979). Sadzbou svojho diela sa skladateľ hlási medzi tých, ktorí sa usilujú paletu slovenskej orchestrálny hudby rozšíriť o nové riešenia prostredníctvom využívania nových kompozičných trendov. Dielo však svojou výpoveďou presahuje charakter štúdie — i keď si Sixta nevytýčil za cieľ výraznejšiu emocionálnu výpoveď. Účinnok skladby pramení v autorovom uprednostňovaní budovania pôsobivého dynamického oblúka, a to formou kontrapunktickej sadzby. Oblúková forma sa rozvíja dvojakým smerom: v rámci každej časti zvlášť a súčasne aj v priebehu celého cyklu. Jednotlivé časti si náladou i použitou sadzbou náležite kontrastujú. Pešek pri budovaní koncepcie musel zohľadňovať možnosť hrateľnosti a postupovať od detailov k budovaniu celkovej línie. Skvelé rytmické cítenie pomohlo mu zdolať úskalia najchúlostivejšej druhej, rytmicky traktovanej pizzicatovej časti, aleatoricky vystavaná nasledujúca časť svojím „poloorganizovaným chaosom“ poslucháča azda prekvapila — dokázal však postrehnúť a sledovať aj gradačnú oblúk. Zásluhou Peškovej schopnosti udržať napätie a zmobilitovať koncentráciu hráčov, premiéra Sixtovho diela — napriek dojmu prevahy racionálnej zložky — vyznela účinne a presvedčivo.

Rakúsky umelec japonského pôvodu **Hiro Kurosaki** v **Koncerte pre husle a orchester D dur, op. 77 Johanna Brahmsa** demonštroval enormnú pracovnú energiu, húževnatosť, technickú zdatnosť, vitalitu a aj intenzívny tvorivý vklad. Kurosakiho emocionálny ponor sa opieral o široké zázemie umeleckej rozvahy: nie je typom citovo ventilujúci, ale typom tvorivým s maximálnou vnútornou koncentráciou, ktorá jedinečne korešpondovala s charakterom Brahmsovej hudobnej reči. Znamenitý taliansky nástroj umožnil umelcovi dosiahnuť krásny nosný a svetlý tón. Peškova spolupráca bola pohotová, nemožno však povedať, že by sprievod bol zvukovo priam najideálnejšie vypracovaný.

Vrcholom programu bola interpretácia **prvej a druhej suity z baletu Dafnis a Chloé od Mauricea Ravela** — Peškovo majstrovstvo i jeho dlhšia spolupráca s orchestrom odhalili sa v najlepšom svetle. Azda od čias nezabudnuteľného výkonu S. Celibidacheho so SF nepočuli sme hrať náš orchester s takým bohatým registrom farieb, pohrávať si s jemnými zvukovými nuansami a vychutnávať ich, a súčasne tak precízne ladiť v skupinách i harmóniách. Takýto stupeň interpretácie sa nedosahuje náhodnou inšpiráciou tvorivej osobnosti dirigenta, ale vytrvalou a sústavnou prácou... Členovia **Slovenského filharmonického zboru** boli **Pavlom Baxom** výborne pripravení na citlivé sledovanie dirigentových požiadaviek. Slovom — všetko sa ocitlo v ideálnej, slovami ťažko postihnuteľnej tvorivej rovine — poslucháči sa dočkali výnimočného zážitku.

VLADIMÍR ČÍŽIK



Snímka: J. Vavro

Cesta za piesňou

K 75. narodeninám zaslúžilého umelca Gejzu Dusíka

V spevavej slovenskej zemi to skladateľ piesní nemal a nemá ľahké. V tejto zemi sa rodia ľudia s rozvinutým zmyslom pre melódiu a rytmus. Piesne nášho jubilanta, zaslúžilého umelca Gejzu Dusíka publikum aj kritiky prijali pre ich novosť, melodicnú nápaditosť a zaujímavé rytmické stvárnenie. Aj preto patria k Dusíkovmu základnému vkladu, ktorým obohatil slovenskú kultúru poklad. Prednesom jeho piesní sa speváci niekoľkých generácií zapísali do povedomia poslucháčov rozhlasu, televízie aj divadelných predstavení. Dusíkova tvorba osviežila aj obohatila program zábavných orchestrov.

Z dlhého zoznamu interpretov Dusíkových piesní pripomeňme národné umelkyne Margitu Česányiovú, Máriu Kišonovú-Hubovú a Elenú Kittarovú, národného umelca Janka Blahu, zaslúžilú umelkyňu Gizelu Veclovú, zaslúžilých umelcov F. Krištofa-Veselého, Jozefa Kuchára, Karola Vlacha a vo yratúvaní by sa dalo pokračovať ešte dlho, pretože Dusíkova pieseň sa objavuje aj v repertoári najmladších spevákov slovenskej populárnej piesne. Mnohé z jeho piesní zľudoveli tak, že si ich mnoho ľudí spieva a ani nevedia, kto im tieto piesne daroval.

Gejza Dusík sa narodil v Závare pri Trnave 1. apríla 1907. Diela aprílovej jari a príslušnej generácie, ktorá mnoho znamená pre kladenie základných kameňov mladej oslobodenej slovenskej kultúry, zem jeho rodiska rodila bohaté úrody obilia i vína — a ľudia s darom vnímať skôr radostné, než smutné chvíle života — aj s darom radosti rozdávať. Chod života má svoju skrytú logiku, a podľa nej mi pripadá logickým, že Gejza Dusík musel nedokončiť štúdium medicíny a venovať sa štúdiu hudby. Liečenie ľudí hudbou mu akosi viac prišlo, než liečenie skalpelom (no keď sa naňho ukradomky pozerám, má ruky i exteriér skúseného primára).

Hudbu študoval vo Viedni, v ktorej v tridsiatych rokoch opereta žila úspešnú a bohatú éru. Boli to časy slávnych predstavení operiet Lehára, Benatzkého, Nica Dostala, Kálmána s Richardom Taubermom i ďalšími hviezdami operetného neba. Boli to časy prvých zvukových filmov, doba tzv. prvých svetových šlágrov, hitov, evergreenov. To všetko vplývalo na rozhodovanie Gejzu Dusíka. kam nasmerovať svoju realizáciu v umení. Rozhodol sa pre nezoranú rolu, na Slovensku bolo treba novej zábavnej hudby pre rozhlas, pre divadlo, pre koncertné programy. Dusík komponoval takúto hudbu už v čase štúdií a keďže sa jeho hudba páčila, bolo rozhodnuté. Potreba novej tvorby v zábavnom žánri sústredila aj celý kruh talentovaných spolupracovníkov. Patril k nim dr. Juraj Haluzický, Oto Kaušitz a dlhoročná bola spolupráca s dr. Pavlom Braxatorisom. Bolo aj divadlo, ktoré potrebovalo nové tituly, a tak sa práca

začala. Ešte — či už rok pred zakončením štúdia vo Viedni skladateľ debutoval 5. decembra 1935 premiérovou operetou **Tisíc metrov lásky** na javisku SND. Týmto dňom Dusík vstupuje do povedomia — aj do dejín slovenského kultúrneho života, svojou tvorbou ho obohacuje o novú fasetu.

Keď sledujeme dátumy premiér Dusíkových operiet — v roku 1936 v rozhlase **Odyseov návrat**, v roku 1938 **Keď rozkvitne máj**, v roku 1939 **Modrá ruža**, v roku 1940 **Pod cudzou vlajkou**, v roku 1941 **Turecký tabak**, v roku 1943 **Osudný prsteň**, v r. 1944 **Tajomný prsteň** — vidí sa mi, že divadlo mu fahalo tituly horúce — priam zo skladateľskej dielne. V roku 1954 mala premiéru **Zlatá rybka** a v roku 1955 v Košiciach uviedli Dusíkovo najprekomponovanejšie — profilové dielo **Hrnčiarsky bál**. Potom nasledovali premiéry **Karnevalu na Rio Grande**, **Dvornej lóže**, operety **To by bola láska** a s pražskými spolupracovníkmi upravenej operety **Tajomstvo modrej ruže** — a nakoniec **Vino pre Marínu**.

Dusíkova operetná tvorba stala sa vítanou súčasťou repertoáru všetkých spevoherných divadiel v Československu a dostala sa aj na javiská v zahraničí — hrali ju v Kyjeve, v Lublane a vo Wittenbergu.

U publika aj u kritiky sa s najväčším ohlasom, počtom premiér aj repríz stretla **Modrá ruža**. V tejto operete sa mladistvý elán snúbil s profesionálnym zvládnutím všetkých problémov operetnej tvorby a v nej došlo k tej základnej symbióze medzi tým, čo umelec chce — a čo vie. Ďalší vrchol dosiahol Dusíkova tvorba premiérou **Hrnčiarskeho bálu**, ktorý si možno ceníť za najkompaktnejšiu stavbu libreta, aká sa dr. P. Braxatorisovi vydarila. Autori **Hrnčiarskeho bálu** sa vrátili vo svojej predlohe do čias rašenia slovenskej národnej jari — ich dielo sa nestalo iba oslavnou piesňou na tradíciu bohaté hrnčiarske a džbánkárske remeslo; načrtním do čias, v ktorých sa rodili začiatky dnešného bohatého kultúrneho života, snaží sa umeleckým obrazom povedať, že čím je každému rodná zem.

My, ktorí žijeme, trápime sa i bavíme snahou o umeleckú tvorbu, na podklade predlôh našich súčasníkov v zápase o dnešné divadlo, vďačíme a sme aj úctou zaviazaní zaslúžilému umelcovi Gejzovi Dusíkovi za všetko, čo pre slovenskú operetu vykonal. Jeho práca nás inšpirovala a umožnila nám často nadviazať úzky kontakt s tými, na ktorých nám najviac záleží — s našimi návštevníkmi. Podľa potleskov, ktoré sme zožali po predstaveniach jeho operiet vieme, aká blízka je jeho hudba poslucháčom. Pri nej sa celé generácie pokúšali o prvé tanečné kroky, ona znela na ich sobášoch, aj pri sliebných a úspešných dňoch v ich živote. Právom ho preto považujú za človeka, ktorý im svo-

jou tvorbou skrášlil a spríjemnil život. A významne sa zaslúžil aj o naše národné umenie.

BEDŘICH KRAMOSIL

K tvorbe Gejzu Dusíka som pristupoval vždy s náležitou vážnosťou. Videl som, ako v Dusíkovej tvorivej dielni pieseň vzniká. Počul som jeho nové piesne často ešte skôr, ako ich definitívne napísal do nôt. Pozoruhodné sú už Dusíkove umelecké začiatky, lebo už v nich ďaleko prekonal našu domácu skúsenosť, ktorá v oblasti populárnej piesne nebola dosť veľká a pojem hudobnej zábavy sa kryl skôr s cigánskou hudbou, alebo importovaným šlágram. Dusík sa už v tridsiatych rokoch začína hlásiť k novej zábavnej piesni. Dôverná znalosť klasickej viedenskej operety a európskej tangovej vlny, i kontakt so slovenskou ľudovou spevavosťou mu pomohli vytvoriť svojský typ slovenskej populárnej piesne. Svojím talentom spojil tieto tri zdroje do príbuzenského zväzku. Tak vlastne jeho tvorba niesla v sebe minulosť, ale získavala si záujem prítomnosti. Jeho piesne začali vytláčať cigánsku náladovú hudbu; najmä tú, ktorú interpretovali umelecky nevyšpeľé kapely a skôr budovala na vonkajšom kliše a povrchnej móde.

Dusík prišiel rovnou cestou tam, kde sa iní dostávali okľukou a neskoro, cestou, na ktorú viac jeho generáčnych kolegov z nedostatku talentu — odpadlo. Ročne priniesol niekoľko piesní a autoritu si budoval najmä operetami, kde sa dala sila jeho invencie najlepšie postrehnúť. Dusíkove piesne pôsobia svojou melodicnou prirodzenosťou, návratmi k idyllickej minulosti a prejavujú sa v nich zákutia rôznych podobô lásky a vernosti. Ak sa mu pieseň vydarila, alebo si prehlihl jemné odtienky svojho umeleckého myslenia, či v triezvosti melódie dosiahol nový účinok, vedel to zúčtovať i pre svoj ďalší vývoj. Preto si udržal toľko rokov umeleckú rovnováhu, pracoval kontinuálne a udržal si tempo umeleckej práce vlastne dodnes. Tak pribúdali na jeho ceste desiatky piesní, z ktorých mnohé sa stali slovenskými evergreenmi, poznáme ich vo viacerých interpretačných podobách a ich účinnosť nám mnohonásobne overila doba. V podstate zostal Gejza Dusík na jednej strane piesňovým lyrikom, na strane druhej optimisticky zameraným pesničkárom v najlepšom zmysle slova. Nepoznal umeleckú rozpoltenosť ani vtedy, keď importovaná moderná pieseň nadobúdala u nás široké zázemie. Ba naopak, v tejto konfrontácii vychádzali jeho najcennejšie piesne neotrasené a ich hodnota sa plne potvrdila. Jeho umelecký vývoj i proces prehlbovania osobnosti sú zaujímavé i tam, kde sa jeho pieseň primkla k socialistickým potrebám. Dusíkove piesne si už nehrajú so životom, skonkrétňli sa ich obsah, rozkvitajú z tej istej podstaty ako socialistické literárne poviedky a novely; citíť z nich logiku prítomnosti, preťmočenú do špecifickéj podoby piesne. Všetko to posväcuje Dusíkova poctivosť v práci, snaha neľahčovať si prácu, ale spieť k umeleckej definitívnosti a každej svojej piesni dať punc svojho talentu a umeleckej skúsenosti. Dnes každý pozná Dusíkovu pieseň hneď po niekoľkých taktach. Má svoje neopakovateľné črty, svoju atmosféru, „svoj štýl“. A tu sa najlepšie ukazuje hĺbka talentu tohto umelca. Nezablúdiť v dobe, keď moderná populárna pieseň k nám doliehala z mnohých strán, nestratil vlastnú umeleckú tvár, keď sa umelecké šablóny tvrdo vrývali do vedomia iných tvorcov. Zostal verný sebe, zdrojom, z ktorých jeho hudba vyrástla, i svojmu poslucháčovi, ktorý ho už niekoľko desaťročí významneva pozorostou, i keď hlavná vrstva jeho obdivovateľov dospela už do veku zrelosti. Pre všetky tieto kvality si získal Gejza Dusík už pred mnohými rokmi moju pozornosť a úctu, z ktorej som nič nezľaviť, i keď svetová a domáca populárna hudba vrstvi do nášho vedomia nové impulzy, riešenia a azda i hodnoty.

ZDENKO NOVÁČEK

(Text z obalu Dusíkovej autorskej platne vydanej Opusom.)

Vrchol Stravinského neoklasicizmu

IGOR STRAVINSKIJ: OSUD ZHÝRALCA. Opera v dvoch častiach. Libreto: W. A. Auden a Chester Kallman. Preklad: Alexandra Braxatorisová. Dirigent: Tihor Frešo. Režisér: Branislav Kriška. Zbormajster: Ladislav Holásek. Scéna: Ladislav Vychodil. Kostýmy: Helena Bezáková. Zbor a orchester Opery SND. Sólisti: Ondrej Malachovský (Trulove), Anna Kluková (Anne), Peter Oswald (Tom Rakewell), Juraj Hrubant (Nick Shadow), Jaroslava Sedlářová (Matka Goose), Ida Kirilová (Baba Turek), MUDr. Gustáv Papp (Sellem), Ján Galla (dozorca blázňov). Premiéra 20. februára 1982 v Opere SND.

Centenáriom od narodenia Igora Stravinského sa rozhodlo umelecké vedenie Opery SND osláviť nanajvýš odvážne — slovenskou premiérou najrozsiahlejšieho diela jeho neoklasickej periódy, opery *The Rake's Progress* (z dvoch slovenských prekladov názvu — *Osud zhýralca*, *Život roztopašníka* — rozhodlo sa pre prvý). Odvážne, ale i zodpovedne: poskytnúť dost času pre dôkladné zvládnutie tohto náročného diela (študovalo sa od jesene minulého roku), ktoré si to aj plne zaslúži: je to virtuózný opus, prekomponovaný až do rafinovanosti. Za základ má operu klasicizmu 18. storočia (sám autor hovorí o modele Mozartovej opery *Così fan tutte* a buffy tých čias vôbec), ale jeho štýlový ambitus je širší — siaha až po romantizmus. Rozmanité podnety, hudobné inšpiračné zdroje sú pretavené originálnou osobnosťou „čára Igora“, ako Stravinského nazval Arthur Honegger. Hudobný prúd pulzuje jeho synkopickou metrikou, osciluje medzi durovou a molovou tonalitou, čisté trojzvuky sú schváľne „zahusťované“ disonanciami... Nevšedné nároky belcanta sú miestami ešte umocnené ne-tradičnými intervalmi, priezračná inštrumentácia znie jedinečne, vždy skvele dokresluje príslušnú situáciu (no kladie nemalé požiadavky na presnosť intonácie), formová organizácia je premyslená do najmenších detailov. Ako sa píše v prvej slovenskej monografii o Stravinskom: „Každá nota i pomlčka tejto partitúry má svoju funkciu. Konštrukcia diela je preffikaná, ale rovnako šikovne ukrytá. Všetko je typizované a štylizované... Pripomína to najkrajšie a najmelodickejšie od Mozarta cez Offenbacha až po Rossiniho a Verdiho. Ale každá z týchto melódii je pôvodná... V tom zmysle znamená toto dielo vrchol. Je vrcholom umenia štylizácie a remesla.“

Noblesná elegancia partitúry predurčila v SND nielen jej zvukové oživenie, ale i vizuálne „zhmotnenie“ — scénickú realizáciu. Vyprovokovala opäť vzornú tímovú spoluprácu nielen vedúcich umeleckých pracovníkov, ale vari všetkých zúčastnených. Naša hudobnodramatická kultúra má ďalší sviatočný večer — každý milovník divadelného „kumštu“ (nie len operného) by sa mal naň poponať!

Úroveň hudobného naštudovania je imponujúca. Orchester hrá precízne, kultivovane — a primárne sprievodne: vždy necháva dominovať vokálne línie. V ústach sólistov i zboru sú ony nielen pozoruhodne zvládnuté (zvlášť treba vy-



Predstavitel Nicka — Juraj Hrubant. Snímky: J. Vavro

zdvihnúť úroveň početných náročných ensemblov), ale i pozoruhodne artikulované — preto i občasné prechody do prózy, zvyčajné kamene úrazu na operných javiskách, sú plynulé. Na celkovom výsledku poznať serióznu prípravu. (Zaujímavosťou je umiestnenie čembala citeľne nad úrovňou orchesteriska: tým, ako aj elektroakustickým nazvučováním, je jeho tón silnejší než in natura; to nemalo napomáhať spevákov i poslucháčov v bezpečnejšej zvukovej orientácii. Mimochodom: je to presne v skladateľových intenciách, ako o nich hovorí Robert Craft v Denníku zo spoločných ciest s manželmi Stravinskými.)

Scéna je v podstate biela kocka zložená z početných štvorcov — s výrezom blízko rampy naľavo a zväčša aj na strope, ako aj vchodom na pravej strane; zadná stena je podľa potreby súvislá alebo variovaná vstupným otvorom, prípadne ďalšími funkčnými dokresľujúcimi doplnkami (napr. fragmentom dvojkrídlového lietadla v závere scény dražby, výrezmi v podobe vztyčených rúk v poslednom obraze, oknami v poslednom obraze prvej časti — sú doplnené ďalšími v ľavej stene a dverami napravo). Napokon i občasný zadný vstupný otvor (na zadnom horizonte presnejšie lokalizovaný kresbou charakteristickej architektúry) je v posledných dvoch obrazoch (cintorín, blázinec) nahradený škľabiacou sa lebkou. Na vlastnej scéne sú rozostavané kulisť a rekvizity, občas spestrené maketami v secesnom slohu ilustrácií Verneho kníh (trúbkár v ob-

raze nevestínca, kameraman na balkóne v obraze svadby hlavného hrdinu). Secesia určila i výzor väčšiny mimoriadne decentných oblečení, zvlášť treba spomenúť hotovú módnú prehliadku vo filmálnom obraze prvej časti. Farebná paleta rozmnožujú svetlá — poväčšine v čistých, sýtych farbách.

Posuv z 18. storočia predlohy do obdobia secesie, ba až do ďalších desaťročí 20. storočia má pravdepodobne na svedomí režisér — v každom prípade zaň zodpovedá (bola to výborná myšlienka). Akcentoval divadelnosť diela — predovšetkým postavami rokokovo odených lokajov, ktorí nielen otvárajú a uzatvárajú predstavenie, ale sú logicky zakomponovaní do deja. Premyslené aranžmány túto hru na divadlo v divadle umocňujú — a zároveň dajú naplno vyníeť remeselnú dokonalosť predlohy: je plné jemných nadsádzok a štylizácií, gestá a mimické prejavy sú občas s mierou a vkusom hyperbolizované, neraz nasmerované do hľadiska. Použitie svetelného parku strieda sugestívne „čarovanie“ so statickým nasvietením celkových výjavov; nemalá časť zboru a komparzu má naličené tváre na spôsob mímov a klaunov (zboristi sú zásadne individualizovaní a zoskupovaní do vzácných prekomponovaných komplexov). Vrcholom režisérovej práce je posledný obraz: v ňom štylizovanosť miestami prechádza v mento, aby v epilógu použítím prezliekania protagonistov do civilných oblekov — za asistencie gardierobierov — podčiarkla artistnosť tohto jedinečného diela (nemôže byť napodobované bez nebezpečenstva epigónstva).

Vcelku je *Osud zhýralca* v Opere SND reprezentatívnym predstavením, kolektívnym výtvorom v tom najlepšom zmysle — pričom nemožno nevidieť určujúcu úlohu vedúcich tvorivých pracovníkov: Krišku, Vychodila, Bezákovu, Frešu a Holásku. Ak zo sólistov vyzdvihneme výkony Oswald, Hrubanta, Kirilovej a Klukovej, tak preto, lebo ich úlohy sú rozsahom i náplňou najnáročnejšie; tým nijako nechcem znížiť dôležitý prínos ostatných — najmä jedinečné stelesnenie figúrky aukcionára dr. Pappom. Výsokú úroveň má aj preklad Alexandry Braxatorisovej.

IGOR VAJDA



Peter Oswald a Anna Kluková v inscenácii *Osudu zhýralca*.

Z piatich árií z ruských oper, odspievaných v prvej časti koncertu, majstrovsky vynikli najmä dva monológy Borisa Godunova, svojím charakterom nevelmi vhodné pre koncertné predvedenie s klavírnym sprievodom (E. Marcinger), no podané naozaj strhujúco. Účinkom sa im blížila ária Galického z opery *Knieža Igor*, svojou rozšafnosťou blízka naturelu speváka, kým obe lyrickejšie árie (Gremín z Eugena Onegina a Ivan Susanin) boli kreované v príliš pomalom tempe, hoci nie bez pôsobivých lyrických i dramatických detailov.

Nemenej pozoruhodnú úroveň mala aj druhá časť koncertu. V nej len ária Colina z Bohémy vyžadujúca si jednoduchosť a prostotu výrazu pôsobila interpretácie (opäť v extrémnom pomalom tempe) prešpekulovane a menej štýlovo, zato ostatné ukážky ideálne korešpondovali s citením speváka. Či už v podstate lyricky koncipovanej smrti Dona Quijota z Massenetovej opery, v kultivovane odspievanej árii Filipa z Dona Carlosa alebo v oboch áriách Mefista z Gounodovej opery (pričom serenáde dávame prednosť pred rondom) preukázal Zvarík hlbokú znalosť interpretačnej tradície, no neuspokojil sa s jej reprodukovaním, ale ju opäť pretavil cez prizmu vlastnej osobnosti.

Taký bol teda operný recitál spievajúceho herca F. Zvaríka. Pre staršie publikum mal nádech nostalgickej spomienky. Pre mladých milovníkov a adeptov spevu nebol pedagogickým návodom, skôr svedectvom (azda aj prekvapujúcim) o vyzretom umelcovi. Svedectvom o osobnosti, ktorá — zaiste na škodu slovenského operného umenia — dozrieva la bez kontaktov s opernou verejnosťou, a tak zostala na pomedzí medzi potenciálitou a realitou.

S. ALTÁN

GRAMORECENZIE

J. B. FOERSTER — L. VYCPÁLEK — J. JEREMIAS: **ČESKÝ MELODRAM 3**, recitujú: M. NEDBAL, V. VOSKA, V. FIALOVÁ, E. CUPÁK, pri klavíri ALFRED HOLEČEK.

Supraphon — Stereo 1112 3161-62 G

Do kultúrneho života vstupuje už tretí komplet Českých melodram. Je zásluhou prácou vydávateľ diela, ktoré v českej vzdelanosti kedysi čosi znamenali. Český melodram, predznamenávajúci ešte J. A. Bendom a vygradovaný Z. Fiblchom, si vytvoril nielen určitú kontinuitu, ale zastával i závažné miesto v celej českej hudbe. Bol to útvar, ktorý vedelo vhodne využívať mladé obrodné mestianstvo. Takmer kontinuitne pokračoval tento útvar i po vzniku samostatného štátu a nejdzen z najvýznamnejších tvorcov volil túto formu vtedy, keď chcel bezprostredne vysloviť a adresovať určité poslanstvo. Táto oblasť sa však neubránila aj istým improvizátorským sklonom, takže niekedy hudobná faktúra pôsobí skôr ako momentálna improvizácia, než ako premyslená „podľa pravidiel“ ucelená skladba. V tomto komplete ma najviac zaujali tri melodramy J. B. Foerstra — *Mše biskupa Turpina*, *Kejklir* a *Z tritileté války*. Sú to Foerstrove pomerne vysoké opusy a nezaprá, že ich tvorí skladateľ zodpovedný, k sebe náročný a pre tento žáner zvlášť disponovaný. Každá skladba predstavuje samostatnú hodnotu a súčasný poslucháč celkom prirodzene vníma rôzne, dosť vzdialené príbehy, podložené, doplnené a umocnené hudbou. Kto sa chce zorientovať vo vývoji českej hudby, musí tento komplet zobrať na vedomie a pozorne si skladby vypočuť.

JOSEF MYSLIVEČEK, **SINFONIAS**, hrá PRAŽSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER, našťudoval BŘETISLAV NOVOTNÝ.

Supraphon — Stereo 1110 2836 G

Supraphon prináša 6 symfónii tohto pražského rodáka a nepochybne sa mu darí vydavateľský zámer, rozšíriť naše vedomosti o umelcovi, ktorý kedysi očaril kus sveta, vrátane Talianska. Zdá sa, že symfónie vznikali v určitej časovej blízkosti. Je to čosi z produkcie, ktorá vznikala kedysi rýchlo, má rad spoločných čít a dokonca vychádza z akéhosi spoločného kľíše. Na druhej strane sú to skladby plné zdravej muzikality, nápadnej sviežosti, s výrazným sklonom k optimizmu. Myslivečkovu umeleckú fantáziu ohraničujú dobové zvyklosti, avšak niektoré časti symfónii signalizujú príklon k českej ľudovej spevnosti. Sú to skladby vďačné a Pražský komorný orchester si tu naozaj „zamuzicíruje“. Nevieime veľa o tom, v akých podmienkach sa premiéry uviedli, ale možno predpokladať, že patrili k onej každodennej produkcii, keď skladatelia uspokojovali rýchly dopyt o novú tvorbu, nemali čas na dozrievanie diela, žili zo svojej primárnej muzikality — a tak trochu i zo svojej kompozičnej rutiny. Sú to skladby, ktoré môžu zaplniť naše historické medzery, ale i vniesť kus nefalšovaného optimizmu do nášho života.

F. HINDEMITH — MALIAR MATHIS, S. PROKOFIEV — **MÁRNOTRATNÝ SYN**; hrá ČESKÁ FILHARMÓNIA, diriguje OSKAR DANON.

Supraphon — Stereo 1110 2638

Zo známej Hindemithovej opery existuje aj osobitná symfónia, ktorá sa hráva častejšie. Je zložená z predohier a medzihier a reprezentuje majstrovu umelecké myslenie z 30. rokov. Akoby sme sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v tejto dobe, kedy Hindemith ide samostatne umeleckou cestou, nevšíma si ani dodekafóniu, ani džezové vplyvy. Ide dôsledne za svojím programom, kladúc dôraz na modernú polyfóniu a vtedy moderné chápanie inštrumentácie. Je to proste manifest Hindemithových názorov z čias, keď sa v Nemecku dostáva k moci fašizmus a stať sa chvíľu zastavili v

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

klavirista David Lively



S dvadsaťsedemročným Američanom, žijúcim vo francúzskej metropole, sme sa stretli v Bratislave už dvakrát. Dvaja cieni zo súťaže kráľovnej Alžbety v Bruseli, Margueritty Longovej v Paríži, ženevskej súťaže a súťaže Dina Cianiho vo Florencii sa nášmu obecstvu predstavili oba razy na orchestrálnych koncertoch.

Je o vás známe, že máte v repertoári vyše 30 klavírných koncertov. Ktorá hudobná epocha tu prevažuje?

— Doteraz som sa nikdy nepokúšal o nejaký prejav špecializácie na niektorú hudobnú epochu. Existuje veľké množstvo koncertov klasických, romantických, moderných, a ja sa snažím o to, aby som sa zaoberal čo možno najviac každým z týchto období. Naozaj nemôžem povedať, že by som niektorému z nich dával prednosť. Každá epocha si vyžaduje iný prístup a ja práve rád objavujem a nachádzam tieto odlišnosti. Napríklad i. Beethovenov klavírný koncert charakterizuje vyváženosť a neobyčajný mladícky duch, má romantický nádych a má v sebe aj čosi nové. Beethoven v ňom prejavil veľkú odvahu pri použití glissanda a pedálu. A to sú predsa veľmi moderné prostriedky.

Nemyslite si, že dnes, keď sa špecializuje azda každý, treba sa o to snažiť aj pri interpretácii?

— Áno, sú dôvody pre i dôvody proti. Ale ja sa napokon špecializujem už aj tým, že som klavirista, že hram s orchestrom a hram aj na recitálloch. Myslí si však, že je celkom prirodzené, aby sa interpret v priebehu svojej kariéry identifikoval s tým či oným hudobným skladateľom. Ale to tiež nesmie byť čosi násilné, čosi chcené. Naopak, ak sa interpret špecializuje príliš skoro, nikdy už nezíska možnosť a príležitosť, aby si prehliadol určité aspekty svojho repertoáru. Napríklad: nie je dosť dobre možné hrať Prokofieva, ak predtým človek nehral Chopina. Alebo tiež si neviem predstaviť Ravelove koncerty bez toho, že by som nebol hral predtým Mozartove koncerty. Lenže platí postupnosť aj opačná — aby som bol úplný.

Ako sa pripravujete na štúdium nového koncertu?

— Nazdávam sa, že najlepšou prípravou, či skôr predprípravou, je zoznámenie sa so všeobecnou kultúrou. To je podľa môjho názoru najpotrebnejšie. Lebo ak dokážem určitú skladbu situovať do príslušného kultúrneho diania, už týmto sa veľmi priblížim k jej pochopeniu i k pochopeniu epochy, v ktorej skladba vznikla. Tiež vidím, akú dôležitosť malo toto dielo pre samotného skladateľa, akú hodnotu mu v rámci svojej celej tvorby prisúdil. Napríklad — zoberme si opäť Beethovenov i. klavírný koncert — skladateľ toto svoje dielo nepovažoval za veľmi vydarené. A tu je potrebné hľadať a nájsť dôvod, prečo Beethoven toto dielo nemal rád a v čom nachádzal jeho slabiny. Tento celkový kontext je pre interpreta, v tomto prípade pre mňa samotného, nesmierne dôležitý.

Máte teda vždy precízne vypracovanú koncepciu skladby. Stalo sa vám, že dirigent mal predstavu celkom inú?

— Samozrejme. Veľmi zriedkavo sa totiž stane, aby sme boli s dirigentom úplne zajedno, aby dirigent povedal: som presne toho istého názoru ako vy. Je však úlohou dirigenta, aby sa snažil pochopiť koncepciu interpreta a aby v tomto zmysle viedol aj orchestra. Takto to vidím a takto si to — možno príliš ideálne — predstavujem.

Dlhšie obdobie ste pracovali pod vedením Claudia Arraua. Pokračuje táto spolupráca aj v súčasnosti?

— Žiaľ, nie. Claudio Arrau je časovo veľmi zaneprázdnený a vyčerpaný neustálym koncertovaním. V každom prípade mi však dal takú „výzbroj“, s ktorou môžem pracovať každý deň. Tento jeho prínos nikdy nestatím.

Na École normale de musique v Paríži ste študovali u pedagóga Julesa Géttillea. Čo vám zanechal?

— Veľmi solidnú technickú bázu, ktorá mi umožnila, aby som na klavíri vedel realizovať to, čo odo mňa neskôr žiadal Arrau. Bolo to zvládnutie možností, ako z tohto nástroja vydolovať

maximálnu farebnosť a zvukovú diferencovanosť, ako zdôrazniť ľahkosť a všetky tie charakteristiky, ktorých je klavír ako hudobný nástroj schopný.

Vo Francúzsku žijete od svojich päťnástich rokov. Ako vás táto krajina ovplyvnila po hudobnej stránke?

— Ovplyvnila ma v koncepcii, čo mi však nebráni, aby som ako Američan nevidel aj iné možnosti.

Konkrétne?

— Je to najmä nemecká škola, škola Arrauova (on pochádza síce z Chile, ale je odchovancom nemeckej školy), ktorá mi vyhovuje azda najviac. Sám by som sa zaradil kdesi na pomedzie nemeckej a francúzskej školy.

Kto z klaviristov je vašim vzorom?

— Na túto otázku nemôžem presne odpovedať. Spomedzi veľkých pianistov by som vedel menovať hneď viacerých, ale čo si rovnako cením u nich všetkých, je to, že prepracovali svoju osobnosť hudobníka do najmenších detailov, do maximálnej hĺbky a že túto osobnosť vedia vyjadriť hudbou na pôdiu. Že sa hudbe odovzdali bez zvyšku.

ANNA GROSSMANOVÁ

Nová tvorba v NDR

DDR — Musiktage 1982 v dňoch 18.—23. februára boli prehliadkou novej tvorby skladateľov NDR; v rámci šiestich dní tu odznelo 17 koncertných podujatí a jedno baletné predstavenie. Prehliadka predstavila novú umeleckú tvorbu v celej žánrovej i generáčnej šírke. Mal som možnosť navštíviť asi polovicu koncertov a balet.

Obraz, ktorý som o nemeckej tvorbe získal, v mnohom dosť prekvapuje. Prebieha tu totiž overovanie možnosti nových postupov a očarenie racionálnymi kompozičnými technikami či aleatorikou, proces, ktorým naša tvorba prechádzala zhruba pred päťdesiatimi až desiatimi rokmi. Tomuto očareniu novým zvukom a novými možnosťami podliehajú nielen skladatelia mladší, ako Ralf Hoyer (1950) či Jürgen Kies (1951), ale i skladatelia oveľa starší, ako Ruth Zechlinová (1926) či dokonca Wilhelm Hübner (1915), ktorý veľmi osobito nadväzuje na webnovské tradície. Poukazuje tu na skutočnosť, že podobná etapa je celkom zákonitá pri hľadaní svetového kontextu jednotlivých národných kultúr. Zdalo sa mi pritom, že v nemeckej hudbe v tejto súvislosti badať menej výstrelkov samoočelného experimentovania, než vtedy u nás, no treba mať na zreteli, že som sa stretol iba s reprezentatívnu vzorkou, a nie s každodenným hudobným dňaním. Prítom je v NDR veľký záujem o koncerty novej tvorby; zdá sa, že obecstvo zaujíma hľadanie súčasných skladateľov, i objavovanie medzivojnovej tvorby Hannsa Eislera, plnej nezvyčajnej fantázie a technickej odvahy — i v svojom domácom prostredí doposiaľ málo známej.

Nie je možné podrobne hovoriť o všetkých skladbách, ktoré som v rámci prehliadky počul. Ich problematiku by som zhrnul do niekoľkých okruhov.

Jedným z nich sú skladby relatívne tradičného či syntetizujúceho zamerania. Túto dobrú tradíciu tvoria nesporné skladby Hannsa Eislera (odznali na koncerte 19. 2. s heslom „Eisler à-m’y“) — Malá symfónia op. 29 a Komorná symfónia pre 15 nástrojov op. 69; práve tak, ako vokálno-orchestrálna kompozícia „Les voix“ pre soprán a orchestra Paula Dessaua. Na túto dobrú tradíciu nadväzujú jenské piesne Johanna Cilenšeka pre barytón a orchestra, dokonale vystavané a zvukovo nápadité, vo vokálnom parte však skôr recitatívne, než spevné. Decentným vtupom zaujali najmä rýchle časti Berlínskeho divertimenta pre orchestra Ernsta Hermanna Meyera (jeho pomalé časti robili matnejší dojem), premiérovaneho na otváracom koncerte 18. 2. Pomerne dobrý príemer v tomto okruhu predstavovali i skladby tzv. ľahšieho žánru, uvedené na koncerte „Hellers ernst genommen“ 22. 2.: mnohé z nich, hoci predstavovali (ako by sme u nás povedali) vyšší populár, ako napr. Concertino pre violončelo a orchestra Fritza Geisslera, či Koncert pre bicie nástroje a orchestra Jens-Uwe Günthera, môžu sa smelo postaviť vedľa obdobných koncertných skladieb, predvedených v rámci našej prehliadky v oblasti vážnej hudby. Pravda, i tu sa našli slabšie skladby, ako napr. Koncert pre klavír, altový saxofón, bicie nástroje, kontrabas a orchestra Kurta Schäfera, v ktorom na pozadí priemerne myslenej populárne ladeného orchestra sa sólistická skupina presadzovala iba krátkymi pasážovými ladenými vstupmi (hoci jej obsadenie napovedalo možnosť širšieho využitia ako malej džezovej skupiny), či I. symfónia Erharda Ragwitz (na koncerte 21. 2.), bez väčšej fantázie sa pohybujúca hlavne v sekvenciách.

Druhý okruh v orchestrálnej hudbe predstavovali skladby smerujúce k tzv. novej hudbe. I tu sa objavilo niekoľko koncertných skladieb (Koncert pre klavír a orchestra Friedricha Goldmanna, Dvojkoncert pre violončelo, harfu a orchestra Georga Katzera), väčšinou trpeli nedostatkom uplatnenia sólových nástrojov, ktorým v hľadaní nezvyklých možností sa v podstate prisúdila iba okrajová úloha. Proti nim dobre pôsobil syntetizujúci Koncert pre husle a orchestra Güntera Kochana, skladba plná zvukovej fantázie a ušľachtlosti, s perfektným rozvíjaním procesu formy a plnokrvným sólovým partom huslí; tento koncert považujem za jednu z vrcholných skladieb prehliadky.

Množstvo skladieb tohto okruhu vychádzalo z postupov aleatoriky. I tu sa ukázali niektoré úskalia tohto poňatia formovania skladby, najmä v častom opojení zvukovými kombináciami — bez ohľadu na časové proporcie (ktoré boli často preexponované). Na druhej strane sa tu aleatorika javila zväčša ako nosná kompozičná technika, schopná plnej komunikatívnosti. Goldmannov Koncert pre klavír a orchestra vo svojom aleatorickom založení mi živo pripomenul obdobnú skladbu nášho Vladimíra Bokesa. Aleatorika nechýbala ani v baletе Georga Katzera „Nový sen noci svätéhojanskej“, s moderne poňatou choreografiou; išlo v ňom o kombináciu a konfrontáciu obrazov života súčasného veľkomesta so shakespearovskými rozprávkovými ladenými motívmi. Napriek svojej pôsobivosti sa mi koncepcia baletu javila autorsky dosť nedotiahnutá.

V oblasti komornej hudby sa prejavovalo hľadanie nových možností takisto so striedavým úspechom. Objavujú sa tu netradičné interpretačné postupy (niekoľko zvukové ohniská v koncertnej sále a pohyb po nej — Thomas Hertel: Hölderlin-Report pre recitátora a komorný orchestra; napriek nezvyklým, až extravagantným prostriedkom jedna z najsilnejších skladieb) a spôsoby hry. Stretávame sa tu i s abstraktným či geometrickým programom (Ralf Hoyer: Skulptúry pre husle a klavír s časťami ako napr.: „Rovné a pravouhlé“, „Čosi tenkostenné“ a pod.) s netradičnou či prepracovanou hrou nástrojov (najmä klavíra). V zásade tu badať úsilie o dobrú, realistickú a komunikatívnu hudbu. Tam však, kde skladateľovi chýbala sviežšia fantázia, ani pri tradičnejších prostriedkoch táto snaha plne nevyšla (Günter Neubert: Komorná symfónia pre noneto a iné).

Prekvapením bol koncert zborovej tvorby; účinkovali výhradne amatérske telesá, dokumentujúce vysokú kultúru amatérskeho zborového spevu v NDR. Boli to: Zbor FDJ z Neuruppinu, Miešaný zbor odborového zväzu Železničiarov z Berlína, ženský a miešaný zbor Humboldtovej univerzity. Repertoár bol rozmanitý: od vyslovených masových piesní cez dobré a vtipné úpravy ľudových piesní až po náročné zborové kompozície. Najvtipnejšiu a v prostriedkoch najodvážnejšiu skladbu Günthera Erdmanna („Sommernächtenküssetauscheselächelbeichte“) predniesol práve najmladší zbor — zbor FDJ s veľkým nadšením a úspechom.

V interpretácii komorných skladieb sa nepredstavili stabilné komorné telesá; väčšinou vystupovali ensembly, zostavené z hráčov účinkujúcich orchestrov. Orchestre, či už renomované, ako orchestra Komickéj opery Berlín s dirigentom Rolfom Reuterom, Staatskapelle Berlín (Friedrich Goldmann), Rozhlasový symfonický orchestra Berlín (Heinz Rögner), Berliner Sinfonie-Orchestra (Hans-Peter Frank), alebo orchestre s menšou tradíciou — Philharmonisches Orchestra Karl-Marx-Stadt (Dieter-Gerhard Worm), Philharmonisches Orchestra Erfurt (Udo Nilssen) — sa zhostili svojej úlohy s mimoriadnou precíznosťou, ktorá viedla k obdivuhodným výsledkom.

JURAJ POSPÍŠIL

ZO ZAHRANIČIA

Novým generálnym tajomníkom Medzinárodnej hudobnej rady sa stal švédsky hudobný vedec Nils L. Wallin, ktorý v tejto funkcii vystrieda Jacka Bornoffa.

Dirigent Lovro von Matačić dostal za svoje zásluhy u Viedenských symfonikov tzv. Brucknerov prsteň. Toto vyznamenanie sa udeľuje významným osobnostiam, ktoré spolupracovali s týmto telesom.

Fond Egona J. Wellesza, uložený v hudobných zbierkach Rakúskej národnej knižnice, obohatil o 40 rukopisov a skici z posledných rokov skladateľa.

Na gramofónovom trhu vyvolala mimoriadnu pozornosť nahrávka Bartókovho Koncertu pre orchestra v podaní Chicagského orchestra a dirigenta G. Soltiho. Platňu vydala firma Decca.

Leonarda Bernsteina menovali za člena americkej Akadémie umení a vied. Nastúpil na uprázdnené miesto po zomrelom skladateľovi Samuelovi Barberovi.

Drážďanská štátna opera po prvý raz vystúpi na festivale v Edinburgu. Uvedie Straussovu Ariadnu na Naxe.

Pri príležitosti storočnice významného nástrojára Theobalda Böhma (zdokonalil systém flauty) otvorili v Mníchove výstavu „Revolúcia vo flaute“.

Známy klavirista Nikita Magaloff, vynikajúci interpret Brahmsa a Beethovena, dožil sa vo februári 70 rokov. Patrí ku generácii protagonistov modernej klavírnej hry.

Estónsky dirigent Neeme Järvi preberá od budúcej sezóny vedenie Göteborgského symfonického orchestra.

V Mníchove koncertne predviedli Wagnerovho Tristana. Dirigent Leonard Bernstein si vybral do titulných úloh Petra Hoffmanna a Hildegardu Behrensovú.

Wolfram Schwinger vydal v Stuttgarte monografiu o živote a diele K. Pendereckého. Recenzie chvália prehľadné usporiadanie materiálu a zasvätený autorov výklad.

Medzinárodná speváčka súťaž Enrica Carusa sa uskutoční koncom júna v Miláne. Je určená len pre tenoristov a prvá cena je vo výške milión lír.

Hermann Prey prevzal vedenie vokálnej triedy na Vysokej hudobnej škole v Hamburgu.

V NSR sa rozvíja diskusia o hudobnej a estetickej výchove na gymnáziách. Odborníci argumentujú, ako zvýšiť úroveň a prehliadku zaujímavosti tohto predmetu.

V rámci osláv stého výročia smrti Richarda Wagnera v roku 1983 plánuje budapešťská štátna opera inscenáciu Parsifala pod taktovkou Jánosa Ferencsika.

„Budapešťiansky jarný festival“ sa uskutoční po druhýkrát v období od 20.—28. marca. V rámci festivalu vystúpia Roberto Benzi, György Cziffra, Hortense Vartier-Bressonová, víťazka klavírnej súťaže Liszt-Bartók '81, János Ferencsik diriguje Haydnove symfónie, „Schola Hungarica“ predvedie gregoriány z maďarského stredoveku, Budapešťianski madrigalisti uvedú Rossiniho „Petite messe solennelle“ a Symfonický Orchestra MÁV uvedie trikrát Korunovačnú Omšu Ferencza Liszta, ako aj „Budínske Te Deum“ Zoltána Kodályu.

Nositelom francúzskej Štátnej ceny za hudbu stal sa v tomto roku francúzsky skladateľ Jean-Claude Eloy.

V Spojených štátoch vyšla obrazová publikácia o živote a práci černošského speváka a herca Paula Robesona, ktorú pre tlač pripravila umelcová vnučka.

Drážďanský skladateľ Udo Zimmermann napísal pre tohtoročný salzburský festival skladbu nazvanú Songerie pour Orchestre 1982. Dielo je venované pamiatke dirigenta Karla Böhma a premiéru sa má uskutočniť v deň prvého výročia Böhmovej smrti.

Medzinárodná letná akadémia Mozarteá v Salzburgu ohlasuje na 19. VII.—7. VIII. t. r. majstrovský kurz pre hráčov na lesnom rohu, ktorý povedie Michael Hölzel. Inštitút pre štúdiá v Salzburgu pripravuje v čase od 25. júla — 7. augusta dva kurzy, a to džezový s Johnom Lewisom a Donaldom Byrdom, a kurz barokovej interpretačnej praxe — čembalo, fortepiano a sláčiky v 18. storočí.

Pamätnú medailu Bélu Bartóka z príležitosti osláv skladateľovej storočnice udelili aj viacerým sovietskym umelcom: kolektívu Veľkého divadla v Moskve, Estónskemu komornému zboru, J. Rjavinskému, S. Richterovi, J. Obrazcovovej, J. Nesterenkovi A. Ešpajovi, I. Martynovovi a ďalším popredným predstaviteľom sovietskej hudobnej kultúry.

V berlínskom vydavateľstve Henschel-verlag vyšla kniha Wolfganga Thiela o histórii a súčasnosti filmovej hudby.

K 200. jubileu lipského Gewandhaus-orchestra vydala Eterna gramofónová platňu s historickými nahrávkami tohto telesa, na ktorých sa podieľajú významní dirigentské a interpretačné osobnosti.

Spomienka na prof. Konštantína Hudcu



V týchto dňoch uplynulo tridsať rokov od smrti univ. prof. Konštantína Hudca (23. III. 1952), významného slovenského muzikológa a prvého slovenského ordinára hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave.

Keď sa dnes, po toľkých rokoch touto spomienkou vraciame k jeho životu a dielu, nemôžeme si neuvedomiť hlboko rozdielne podmienky, v ktorých sa hudba, ale najmä hudobná veda vytvárala vtedy a teraz. Prof. Hudec študoval, rástol i pôsobil v časoch, kedy sa hudbe sice proklamatívne priznával význam pre národnú kultúru, ale v skutočnosti nebolo pre ňu ani dost síl, ani dost prostriedkov. Kapitalistické zriadenie jej nedalo to, čo by potrebovala — školy, sú-

bory, vedecké ústavy, publikačné možnosti. Skrátka, nedalo jej fundamenty pre inštitucionálny rozvoj. Nebolo to možné ani za prvej republiky, kedy Hudec študoval a začínal, a tým menej neskôr, za vojny. Hudobná veda bola vtedy naozaj len rodiacou sa, nerozvinutou disciplínou, pestovanou takmer amatérsky — ako trochu exkluzívna záľuba jednotlivcov, ktorí akosi mali čas na zapisovanie („ručné“, bez nahrávacích aparátov) ľudových piesní v teréne, na „hrabanie sa“ v starých notách na kostolnom chóre a — dakedy v noci — ešte aj na napísanie kritiky či referátu o poslednom koncerte vo Vládnjej budove. Toto všetko popri dennom zamestnaní, medzi prednáškami, skúškami, poradami...

Hoci to, čo dnes robia organizované kolektívy špecializovaných bádateľov, pred polstoročím prof. Hudec robil viac-menej sám, na prvom mieste jeho bádateľských záujmov stála história slovenskej hudby a slovenská ľudová pieseň. Pravda, nie všetko, čo napísal, možno dnes z hľadiska faktografického i z metodologicko-svetonázorového do litery prijať. Nedá sa však odškriepiť, že prof. Hudec vydal prvé syntetické dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až po vtedajšiu súčasnosť (*Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*, 1949) a niekoľko zaujímavých a pôvodných monografií o hudobnej minulosti Slovenska, z ktorých sú ešte stále cenné *Kremnickí trubači* (1937) a najmä *Hudba v Banskej Bystrici do XIX. storočia* (1941). Na príklade týchto dvoch miest sa mu podarilo ukázať mnohotvárnosť a bohatstvo hudobného života starého Slovenska. Nazdávam sa, že dobré slovo ocenenia si zaslúži aj činnosť — aj keď len krátkodobá — Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň, ktorý Hudec viedol.

Prof. Konštantín Hudec zomrel 51-ročný (narodil sa 11. III. 1901), nepochybne predčasne, vo veku, kedy je profesor a vedecký pracovník na vrchole tvorivých síl a ambícií. Odišiel nečakane, náhle — v čase, kedy rodiaca sa slovenská socialistická hudobná kultúra potrebovala každého čestného pracovníka a okrem odhodlania mladších, prirodzene, aj skúsenosti strednej a staršej generácie. Nie je úlohou tejto osobnej spomienky zhodnotiť Hudcovo postavenie v slovenskom duchovnom živote, ani kombinovať, ako by sa jeho životná dráha bola vyvíjala ďalej, keby mu osud bol doprial roky života a práce. Ako jeho bývalý žiak som mu vďačný, že nás viedol k láske k slovenskej hudbe — bez rozdielu, či je to hudba komponovaná dnes, alebo pred dvesto rokmi.

RICHARD RYBARIČ

Koncerty MDKO v Bratislave

Jean Claude Francon

interpretácia organových skladieb i keď rovnako podlieha dobe, charakteru a typu interpreta, škole, v zásadných princípoch zostáva jedinečná, zviazaná so samotnou podstatou organu ako nástroja. Organ ako najkomplikovanejší z hudobných nástrojov vyžaduje akúsi výnimočnosť aj od hráčov-organistov. Predovšetkým je to istá skromnosť (Schweitzer hovorí o pokore), ktorou v podstate organista víťazí nad týmto obrovským kolosom. Nevedie s ním súboj, nezápasí o prvenstvo, ale iba silou muzikality dostáva sa nad „noty“, tvorí hudbu a stáva sa osobnosťou. S tým súvisí i fakt, že organista musí citlivejšie pracovať s výrazovými prostriedkami (agogikou), pretože ako hovorí Ivan Sokol „niektorí organisti narábajú s týmto výrazovými prostriedkami tak neukusne, ľubovoľne, že základný tempový tok je často otázný, ba dokonca i rytmus býva znetvorený“. Tieto spiritus movens organistov predpokladajú dar muzikality a vzdelanie z histórie i súčasnosti, pretože iba cez prizmu týchto vedomostí môžu pristupovať k vlastnej interpretácii

diela, nech sa týka ktoréhokoľvek obdobia kultúrnych dejín. Módny pojem „osobný štýl“ tiež môže existovať iba za predpokladu, že umelec dokáže cez analýzu dospieť k syntéze okorenenej darom istej tvorivej iskry, výsokej intelektuálnej potencie, alebo oboch súčasne, čo je najideálnejším predpokladom k vytvoreniu dokonalého umeleckého tvaru.

Každým koncertom by mal interpret vypovedať čosi o diele, autorovi. Aká bude táto výpoveď — o tom rozhodnú jeho osobné dispozície. Naposledy (22. 2. 1982) sa o to pokúsil v Koncertnej sieni SF Francúz Jean Claude Francon, pôvodom klavirista a komponista. Oslnený veľkosťou organu chcel sa stať jedným z jeho „krotiteľov“. Zatiaľ nie s veľkým úspechom, lebo organ ovláda jeho a nie opačne. Na repertoári, zvolenom s dost širokým rozмахom — od známych i menej frekvencovaných mien autorov baroka v kontrastnej väzbe na súčasnosť — podal dôkaz poctivej práce, ktorej však chýba invencia, umelecká fantázia, zmysel pre mieru. Klavírna technika mu zostala prvoradá, čo organ nepripúšťa a hudba Buxtehudeho, Pachelbela, Grignyho, Bacha netoleruje. Skladby súčasných francúzskych skladateľov Alaina a Messiaena zahrál s technickou vypracovanosťou, s poctivo pripravenou koncepciou. Od organistu-profesionála je to málo. Nedokázal presvedčiť publikum o užitočnosti namáhavej, stovky kilometrov dlhej cesty z Francúzska. Slovenská organová škola má v súčasnosti veľmi silné a kvalitné združenie. Koncert ktoréhokoľvek z jej absolventov by zanechal určite silnejší dojem, alebo zážitok. U Francona sa opäť potvrdili skúsenosti z minulosti, že zahraničie ešte nezabezpečuje kvalitu.

E. ČÁRSKA

SLOVKONCERT

vypisuje

INTERPRETAČNÚ SÚŤAŽ SSR '82

(odbor klavír)

na počesť 65. výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie
Banská Bystrica, 12. — 16. novembra 1982

Podmienky súťaže

- Súťaže sa môžu zúčastniť občania SSR, alebo tí občania ČSR, ktorí žijú na území SSR. Prvoradým poslaním súťaže je rozvíjať a upevňovať reprezentatívnu základňu slovenského koncertného umenia podľa najnáročnejších kritérií. Súťaž je preto určená predovšetkým profesionálnym umelcom — absolventom s najvyššími sólistickými ambíciami. Súťaže sa ďalej môžu zúčastniť poslucháči konzervatórií a vysokých hudobných škôl na základe odporúčania tej-ktorej školy.
- Zúčemcovia dostanú tlačivú prihlášku spolu so zloženkami na zaplatenie zápisného Kčs 300 (poslucháči 150 Kčs). Tento poplatok má charakter zálohy a vráti sa kandidátom po absolvovaní I. kola.
- Prihlášky treba poslať doporučené na adresu: SLOVKONCERT, Sekretariát Interpretáčnej súťaže SSR, Leningradská 5, 815 36 Bratislava
- Termín: do 31. V. 1982
- Súťaž bude mať tri kolá:

I. kolo

- Bach: Prelúdium a fúga z Temperovaného klavíra
- Klasická sonáta (Haydn, Mozart, Beethoven)
- Chopin: Etuda z op. 10 alebo op. 25
- Ľubovoľná koncertná etuda
- Suchon: IV. časť z cyklu Metamorfózy

II. kolo

- závažné dielo (diela) zo svetovej romantickej tvorby,
- závažné dielo (diela) z tvorby 20. storočia (počnúc Debussym), vrátane slovenskej a českej tvorby,
- R. Šchedrin: V štýle Albeniza (rozsah asi 40 minút)

III. kolo

Vystúpenie s orchestrom. Kandidáti sa môžu rozhodnúť pre jeden z nasledujúcich koncertov: Beethoven: 3., 4., 5., Čikler: Concertino, Čajkovskij: b mol, Chopin: e mol, f mol, Liszt: Es dur, Mozart: d mol, Es dur, Prokofiev: 2., 3., Rachmaninov: 2., Schumann.

- Hra spamäti je podmienkou.

- Pre Interpretáčnú súťaž SSR sú určené tieto ceny:

- cena Kčs 5000
- cena Kčs 3000
- cena Kčs 2000

Porota má právo zľúčiť 1. a 2. cenu, alebo 2. a 3. cenu a rozdeliť ich rovným dielom, ďalej má právo niektorú z cien nedeliť, pokiaľ by kandidáti nedosiahli požadovanú úroveň. Počíta sa aj s udelením osobitných cien za najlepší prednes povinnej slovenskej a sovietskej skladby. Porota môže udeliť aj čestné uznanie. Rozhodnutie poroty je konečné.

- Najúspešnejší účastníci súťaže budú uprednostnení vo všetkých oblastiach umeleckého pôsobenia, vrátane vysielania na medzinárodné súťaže, zaradovania do exportných plánov, odporúčania na udelenie štipendií, na vystúpenia s orchestrami, v rozhlase a televízii.

- V porote budú zastúpení poprední umelci a odborníci. Zloženie poroty bude oznámené pred otvorením súťaže.

- Cestovné a pobyt účastníkom sa uhradí za dni ich aktívnej účasti podľa platnej vyhlášky o náhrade cestovných nákladov. Použitie lietadla sa nepovoľuje.

KONKURZ

Riaditeľstvo Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz do orchestra na nasledovné miesta:

- violino I,
- violino II,
- viola,
- II. flauta,
- III. trombón,
- III. corna,
- bicie.

Vyžaduje sa absolútórium konzervatória. Prihlášky sa prijímajú do 31. III. 1982. Zúčemcovia budú na konkurz pozvaní písomne. Ubytovanie pre prijatých poskytneme. Cestovné hradíme iba prijatým uchádzačom.

KONKURZ

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri opery a baletu SND:

- hráčov na husliach,
- hráča na violu,
- hráčov na violončele,
- hráča na kontrabase,
- zástupcu vedúceho skupiny kontra basov,
- hráča na I. flaute,
- hráča na fagote s povinnosťou kontrafagotu,
- hráča na I. trúbke,
- hráča na bicích.

Podmienkou prijatia je absolútórium VŠMU, AMU, JAMU alebo konzervatória, veková hranica je 35 rokov. Prihlásiť sa môžu aj absolventi, ktorí v školskom roku 1981-82 končia na VŠMU, AMU, JAMU alebo konzervatóriu. Konkurz sa koná dňa 19. 4. 1982 o 13,00 hodine v budove opery SND Bratislava, Gorkého ul. č. 2.

Písomné žiadosti s krátkym životopisom a popisom praxe zasielajte najneskôr do 10. 4. 1982 na Umeleckú správu opery SND, 815 86 Bratislava, Gorkého č. 2.

Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: Alfréd Gabauer, promovovaný historik. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Eubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p. 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novínová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 817 59 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10



Haydnova hudba v Košiciach

Hudba Josepha Haydna ako vôbec celá hudba viedenského predklasicizmu a klasicizmu i diela českých skladateľov tohto štýlového obdobia našli svoje uplatnenie v Košiciach ešte za života svojich autorov.

Košice koncom 18. a začiatkom 19. storočia boli druhým najväčším mestom slovenského územia a súčasne hospodársko-politickým strediskom celého vtedajšieho severovýchodného Uhorska. Význam Košíc po stránke kultúrnej zväčšovalo najmä to, že boli univerzitným mestom, sídlom dištriktuálnych vrchnostenských úradov, od roku 1789 mali na svoju dobu modernú divadelnú budovu s celoročnou prevádzkou a význam košického Dómu stúpol od roku 1804 tým, že sa stal katedrálou chrámu novovzniklého katolíckeho biskupstva. K tomu všetkému si treba domyslieť staré kultúrne tradície nemeckého meštianstva, ktoré tvorili väčšinu vládúcich tried v Košiciach i v ostatných slobodných a banských mestách vtedajšieho severovýchodného Slovenska. Košice boli dôležitou križovatkou nielen hospodársko-politického prúdenia, ale i prúdenia umeleckého. Archívny materiál mesta ako aj dobová tlač zo spomínaného obdobia dokumentárne dokazujú pestovanie Haydnovej hudby v Košiciach nielen v cirkevnom živote mesta, ale aj na koncertnom pódii, v hudobnej škole, ba i v domácnostiach.

O prítomnosti Haydnovej hudby na chóre košického Dómu svedčia dva inventáre hudobní: zo 6. júna 1786 a 9. augusta 1787. V oboch prípadoch ide o jednoduchý súpis všetkých predmetov, ktoré sa nachádzali v čase súpisu v košickom Dóme a tvorili majetok mesta Košíc ako patróna košickej katolíckej fary. Súpis však obsahuje v osobitných kapitolách aj zoznam hudobných nástrojov a hudobní na chóre. V obidvoch súpisoch sa uvádza 275 hudobní s jednoduchým autorským názvom popisom a s označením tónin jednotlivých skladieb. Mená skladateľov sú často písané s laickou nepresnosťou. Notový materiál sa v inventároch člení na omše, offertória, árie, nešpory, litánie, antifóny, pastoritiae a symfónie. Väčšina z inventarizovaných skladieb sú rukopisné opisy, čo usudzujeme z toho, že pri tlaču vydaných skladieb sa dôsledne uvádza poznámka „impressa“. Z hľadiska slohovej príslušnosti z inventarizovaných skladieb treba konštatovať určitú slohovú jednotnosť. Väčšina skladieb totiž patrí predstavitelom viedenského predklasicizmu a klasicizmu, ako aj českým skladateľom tohto obdobia. Usudzujeme, že repertoár sa zostavoval podľa vkusu regentov chori, ktorí skôr poznali skladby súčasníkov, než staršie skladby. — Z J. Haydnových skladieb sa v týchto inventároch uvádza Sacrum C. Vespera pro toto anno in C, Litaniae C, Salve regina F, Symphonia ex D, Symphonia ex G, Symphonia ex C. Z týchto skladieb sa nám do dnešného dňa zachovala symfónia D, symfónia G a symfónia C. Haydnova symfonická hudba a vôbec symfonická hudba viedenských preklasicov (Wagenseil, Dittersdorf), symfonická hudba českých skladateľov (Dušek, F. X. Richter) zvyšuje historický význam košického Dómu pri pestovaní instrumentálnych žánrov svetovej hudby. V tom čase sa symfonická hudba používala v katolíckych kostoloch ako vstupná, záverečná a medzičasová instrumentálna hudba po celý cirkevný rok (Symphoniae pro toto anno). Zo zachovaného hudobného materiálu podľa rukopisných poznámok regenta chori Jozefa Janiga v rokoch 1824–1837 zisťujeme, že do roku 1823 sa dostali na košický chór od J. Haydna Symphonia F, Symphonia As, Symphonia D. Od druhej tretiny 19. storočia sa symfonická hudba z našich chrámov vylučovala, a tak sa mohla uplatňovať len na sústavne sa rozvíjajúcich koncertných pódiiach v našich mestách. Symfonická hudba romantizmu sa už v takej miere do chrámov nedostala, no o to väčšmi vytláčala z koncertných pódii symfonickú hudbu klasicizmu.

Haydnova cirkevná hudba je v spomínaných inventároch zastúpená len štyrmi skladbami. Neskôr, pravdepodobne ešte do roku 1823, sa na košický chór dostali ďalšie jeho cirkevné kompozície, a to: Messe d mol „Nelson-Messe“, Nešpory, Requiem, Salve Regina a od Michaela Haydna Offertorium. Za regenschorho Františka Augusta v rokoch 1837–1850, dostali sa na košický chór tieto skladby J. Haydna: Missa solennis, Missa brevis, Missa C, Missa B dur, dve Te Deum, Offertória a od M. Haydna dve Graduale a tlačou vydané Deutsches Hochamt. Haydnove cirkevné skladby prenikali teda na

košický chór len postupne, najmä po roku 1820. Cirkevná hudba viedenských klasicov suverénne ovládla košický chór až v druhej tretine 19. storočia, najmä za účinkovania regenta chori Františka Augusta. V spomínaných inventároch sa nenachádza ešte ani jedna cirkevná skladba W. A. Mozarta. Prvá zmienka o Mozartovej cirkevnej skladbe máme až z roku 1819, keď lipský časopis Allgemeines musikalische Zeitung z roku 1819 spomína veľmi dobré uvedenie Mozartovho Requiem v košickom Dóme za spoluúčinkovania košických umelcov, speváckeho zboru a vojenského orchestra v Košiciach pod vedením kapelníka Franza. Pomerne oneskorené prenikanie Mozartovej cirkevnej hudby do Košíc prekvapuje o to väčšmi, že košické obecnstvo malo možnosť poznať Mozartove opery už v roku 1788, teda len rok po datovaní spomínaných inventárov.

Rozmernejšie cirkevné skladby viedenských klasicov v košickom Dóme znamenali vždy umeleckú udalosť v každodennom cirkevno-hudobnom živote chrámu. Z polovice 19. storočia uvedme aspoň Mozartovo Requiem v januári 1857 a Haydnovo oratórium Sedem slov Vykupiteľových na veľkonočné sviatky 1865. Účinkoval spevokul Hudobného spolku rozšírený o žiakov Hudobnej školy, sólové party spievalo kvarteto sólistov Dómu. Orchester košických amatérov doplnili členovia vojenského orchestra. Dielo naštudoval a dirigoval Anton Huska, hudobný skladateľ, regenschor a riaditeľ Hudobnej školy. Oratórium potom znova zaznelo v košickom Dóme v júni roku 1900. Naštudoval ho Oldřich Hemerka; bol to jeho prvý triumfálny úspech v novej funkcii regenschorho košického Dómu.

Koncertný život v Košiciach do roku 1860 sa rozvíjal zväčša na interpretačnej základni domácich hudobných umelcov. Až v roku 1860 sa Košice zapojili do železničnej siete, a tým sa otvorila možnosť koncertného vystúpenia mimokošických interpretov. Do Košíc prichádzali európski špičkoví umelci, ktorí zarabovali do svojich vystúpení aj skladby J. Haydna, najmä jeho komornú tvorbu. Viedenské sláčikové kvarteto Josefa Hellmesbergera vystúpilo v Košiciach na koncerte 25. a 27. januára 1873 a neskôr 6. apríla 1873. Je samozrejmé, že na svojich koncertoch uviedlo aj Haydnove kvarteta, z nich najmä Kvarteto D dur. Pod vplyvom vystúpenia Hellmesbergerovho kvarteta v Košiciach zorganizoval košický mášiar a údenár Karol Elischer (ktorý na svojich štúdiách vo Viedni a v Lipsku si nielen osvojil hru na violončele, ale nadviazal aj styky so špičkovými umelcami) Košické kvarteto. Jeho členmi boli Elischerovi synovia Baltazar a Henrik, Július Novák a Július Sopronyi. Toto kvarteto 2. 3. 1873 prednieslo na koncerte v Košiciach Andante cantabile z Haydnovho kvarteta C dur a členovia tohto súboru si Haydnovu skladbu zahráli spolu s Hellmesbergerovým kvartetom na jeho druhom koncertnom vystúpení v Košiciach v apríli 1873. Aj slávne Florentinske kvarteto na svojom koncerte v Košiciach 22. apríla 1875 zahrlo Haydnovo Kvarteto g mol op. 74 č. 4. Začiatkom 20. storočia vzniklo v Košiciach Kvarteto v novom zložení a 25. októbra 1903 prednieslo Haydnovo kvarteto d mol (Kvintin-kvartet). K pozoruhodnostiam košického koncertného života patrilo vystúpenie Pabla Casals 7. decembra 1912, ktorý do svojho koncertného programu zaradil aj Haydnov Menuet (bližšie neidentifikovaný).

Na prelome 19. a 20. storočia sa o koncerty symfonickej hudby zaslúžili najmä vojenské orchestre a miestne amatérske symfonické združenia. Český dirigent a skladateľ Karel Šebor, ktorý v Košiciach pôsobil ako vojenský kapelník v rokoch 1872–1879 na koncerte 21. marca 1874 s vojenským orchestrom 34. peš. pluku uviedol Haydnovu Symfóniu „S úderom kotlov“. Vojenský orchester 85. peš. pluku s dirigentom Adalbertom Prettlom

na koncerte 27. marca 1886 predniesol Haydnovu Symfóniu „Detskú“. V novembri 1891 amatérska Košická filharmonia doplnená členmi vojenského orchestra s českým dirigentom Tomášom Obhlídalom predniesla Haydnovu Symfóniu „Hodiny“. Haydnove symfónie v klavírných úpravách boli súčasťou pedagogického procesu v košickej Hudobnej škole. Napríklad na koncerte z Haydnovej symfónie C dur v úprave pre harmónium a klavír, na koncerte 10. marca 1913 sláčikový orchester školy predniesol Haydnove kvarteta.

Haydnove skladby zneli v Košiciach v tomto období aj na rozličných kultúrnych večierkoch študujúcej mládeže v podaní rôznych amatérskych interpretov.

Koncom 19. a začiatkom 20. storočia sa obnovilo v Košiciach pestovanie aj Haydnových veľkých vokálno-instrumentálnych skladieb. Skladateľ, regenschor a učiteľ Hudobnej školy Jozef Kerner pri príležitosti vysviacky spolkovej zástavy Košického spevokolu naštudoval Haydnovo oratórium Stvorenie a predniesol ho v košickom Dóme 24. mája 1884. Spoluúčinkoval Ženský spevokul (zbornajsterka Aurélia Hermannová) a vojenský orchester 85. peš. pluku s dirigentom A. Prettlom. Odbornú spoluprácu pri naštudovaní tohto oratória poskytol skladateľ, hudobný teoretik a dirigent, profesor hudby na nižšej vojenskej reálke v Košiciach Johann Imrich Hasel, vo Viedni uznávaný profesor harmónie (tam vyšli jeho učebnice harmónie) a dirigent, ktorý sa popri svojej pedagogickej práci v Košiciach uplatnil aj ako zbornajster Košického spevokolu, spolupracoval so Ženským spevokolom a do hudobnej kritiky v Košiciach vnášal vysoké umelecké kritériá viedenského hudobného života. Uvedenie Haydnovho oratória v Košiciach malo veľký úspech. K jeho popularite prispela aj propagácia Haydnovho diela v miestnej tlači. Prof. gymnázia A. Schlatter vydal pri tejto príležitosti nielen text oratória, ale aj jeho rozbor.

V roku 1886 žiačky Učiteľského ústavu uršulínok uviedli na Veľkú noc Haydnovu omšu (neidentifikovanú) v spolupráci s vojenským orchestrom pod vedením dirigenta A. Prettla. V roku 1887 na Turíce vo františkánskom kostole uviedli Haydnovu omšu D dur. Medzi najväčšie udalosti patrilo však uvedenie Haydnovej „Nelsonovej“ omše 4. októbra 1902 v naštudovaní Oldřich-Hemerka a v spolupráci s vojenským orchestrom 34. peš. pluku s dirigentom Alojzom Neidhardtom. Pre veľký úspech omšu uviedli v košickom Dóme opätovne 17. októbra 1903. Bola to obdobie, keď Hemerka obnovoval tradíciu veľkých chrámových koncertov. Popri veľkých Haydnových vokálno-instrumentálnych skladbách uvádzal aj skladby W. A. Mozarta a L. v. Beethovena. Napríklad roku 1903 so stočlenným miešaným zborom a s vojenským orchestrom 34. peš. pluku naštudoval Beethovenovo oratórium Kristus na hore Olivovej.

Haydnova hudba znela v Košiciach prakticky od svojho vzniku až po našu súčasnosť. V každom historickom období sa uprednostňovala tá časť jeho diela, ktorú vedúce vrstvy spoločnosti vedeli pochopiť a mali dostatok prostriedkov na jej naštudovanie a koncertné uvedenie. V dobe svojho vzniku vplyvala na hudobné myslenie košických skladateľov. Amatérski muzikanti pristupovali k naštudovaniu jeho komorných i vokálno-instrumentálnych diel v presvedčení, že je to hudba prístupná ich interpretačným schopnostiam. Profesionálni špičkoví umelci a umelecké telesá prinášali do Košíc vyššie interpretačné kritériá a postupne sa Haydnova hudba stávala skúšobným kameňom vysokej profesionálnej úrovne jednotlivých interpretov a hudobných telies.

MÁRIA POTEMROVÁ

Haydnove vokálne diela a ich interpretácia

Hlavnou požiadavkou klasicizmu bolo, aby sa hudba stala univerzálnou rečou osvietenej ľudstva, aby bola plná ľudskosti, jednoduchosti, jasnosti, harmónie a krásy, pričom sa vedome orientuje na ľudovú hudbu stredoeurópskych národov. Základnou zložkou hudby tohto štýlu bola spevná melódika a jej spracovanie.

Haydn, ktorý bol desiatku rokov členom cirkevného speváckeho zboru, neskôr Porporom školeným spevákom, mal k spevu veľmi blízko. Vyslovil ideál spevnej melódiky v hudbe. S lástosťou konštatuje: „Škoda, že v dnešnej dobe sa spev tak zanedbáva — takí skladatelia komponujú, ktorí sa nenaučili spevať...“, „Keď chceš vedieť, či je nejaká melódia krásna, zaspievaj si ju bez sprievodu“. Aj tu je zrejmý jeho celoživotný ideál krásnej, prostej a predovšetkým kantabilnej melódiky v hudbe, teda aj inštrumentálnej, ktorá podľa dobových požiadaviek mala napodobniť spev.

Haydnova vokálna tvorba obsahla všetky vtedy známe žánre, opery, duchovné skladby, oratória, sólové kantáty, duetá, tercetá i kvarteta a piesne. Skomponoval vyše 20 oper. Popri operách vážneho charakteru vytvoril mnohé opery nového štýlu: opera buffa sa stala v tom čase veľmi módnou a dôležitou formou. Pri komponovaní oper sa Haydn dosť spoľahal na osobnosti interpretov,

dané prostredie, dekorácie a pod., ktoré sa rozhadujúcou mierou zaslúžili o úspech jednotlivých oper. Sám autor však už začiatkom 19. storočia považoval väčšinu týchto diel za anachronizmus.

Nie zanedbateľná je Haydnova tvorba v oblasti cirkevnej hudby. Jej spoločnou črtou je jasný, prostý, optimistický, naozaj svetský charakter. Haydnovými majstrovskými dielami sú oratória Stvorenie a Ročné doby. Skladateľ v nich uplatnil všetky vymoženosti vtedajšieho hudobného i svojho osobného vývinu. Tieto diela vyrastajú do plnej výšky estetického ideálu klasicizmu.

Sólové kantáty (Arianna a Naxos, Ah come il core, La mia pace, Lines from the Battle of the Nile, Scena di Berenice) voľne nadväzujú na majstrovu opernú tvorbu. Majú dramatickú šírku sólových výstupov v Haydnových operách a pripomínajú fragmenty operných diel. Hlavnou črtou kantáty je často nie ária, ale recitativ, ktorý dokonca prerušuje áriu. Najväčší význam tu má predovšetkým cieľavedomé naplnenie požiadaviek dramatickosti.

K tvorbe piesní Haydn pristupuje až v neskorom tvorivom období, ale aj na tomto poli posúva vývoj vpred. Jeho piesne boli dlhý čas nedocenené, ba zazdvané. Vtedajšie názory na podstatu piesne sa nekryli so zámerom skladateľa. Oceňovala sa v prvom rade textová zlož-

ka. Jeden z priekopníkov nemeckej piesne J. P. Schulz napríklad hovorí: „Konečným cieľom skladateľa piesní má byť všeobecné rozšírenie dobrých textov. Nie ich melódia, ale skrz ňu text dobrého básnika má vzbudiť zvýšenú pozornosť, nájsť ľahší prístup k pamäti a k srdcu“. Haydn sa zmocnil komponovania piesní z celkom inej strany. V detstve a ani neskôr v odlúčenosti Eszterházu nemal veľa príležitostí vzdelávať sa v literatúre. Cítil však potrebu tvoriť menšie vokálne skladby. Upotrebil na to básne rozličného obsahu podľa značne náhodilého výberu. Celkové dielo a básnikova osobnosť ho nezaujímali, vo svojich zbierkach dokonca newádzal ani mená autorov textu. Naopak, cítil sa oprávnený kladť si nároky na básnika podľa zákonov a potrieb hudby. Jemu, ktorý vzišiel z ľudu a až do neskorého staroby mu v ušiach zneli piesne rodičovského domu, javil sa pojem piesne zhodný so strofickou piesňou. Toto ho do značnej miery ovplyvňovalo pri zhubňovaní básni. Vychádza z vtedajšej rytmickej a harmonicky jednoduchšej seleskej singspielovej piesne, dáva jej ľahko arizné podfarbenie. Zavádza chromatické postupy, malé koloratúry a spevnú melódiku. V sentimentálnych a vážnych piesňach je zjavný vplyv árie. V neskorších piesňach Haydn upúšťa od prísnej viazanosti spevného partu s vrchným hlasom klavírneho sprievodu (časť zapísaná iba v dvoch osnovách). Sprievod sa väčšmi rozvíja, pripadá mu viac významu, rozvádza i završuje myšlienky spevného partu. Piesne sú častejšie prekomponované a väčšmi sa približujú k árii. Dokazujú to koloratúry, chromatika a veľké hlasové rozpätie. V

iných piesňach je vplyv árie menej badaateľný — tieto sú už predzvestou schubertovskej piesne. Veľká časť piesňovej tvorby Josepha Haydna je komponovaná na anglické texty.

Interpret musí k týmto skladbám pristupovať ináč, než k dielam napríklad baroka. Tieto diela sú, na rozdiel od strnulej nabubrelosti skladieb baroka — s jeho ustálené zaužívanými afektami, hudbou živou, plnou jas a optimizmu, pravdivou, humanistickou. Sú založené na kantabilnej melódike, komponované v prostej harmónii.

Dnes už zastaral názor, že Haydnova a Mozartova hudba je vhodná pre spevákov so subtilnými, lyrickými hlasmi. Aj tzv. ťažké hlasy môžu veľmi prilehavo stvárňovať Haydnove diela, musia však usilovať o ušľachtilý, elastický, odľahčený tón, dokonalé frázovanie, maximálnu kantilénu s dobrou artikuláciou, skladbe primeranú dynamickú škálu — vrátane crescendo a decrescendo, pravdivý, oduševnený výraz bez zbytočného pátosu a vyumelkovanosti. Dôležitá je citlivá voľba tempa s ohľadom na celkový charakter diela a pritom nemožno zabúdať, že klasicizmus bol hojne ovplyvnený tanečnou dobou hudbou. Haydn predpisuje tempá a častokrát aj dynamické odteňovanie. Tu však treba pripomenúť, že v strofických piesňach platia dynamické znamienka pre originálny text a iba pre prvú strofu piesne.

Interpretácia vokálnych skladieb klasicizmu umožňuje umelcovi oddať sa jasnej, optimistickej hudbe, nechať sa unášať lahodou krásnej melódiky a prispievať pritom k vytváraní krásna. Pre speváka je to obzvlášť povznášajúci zážitok.

VIKTÓRIA STRACENSKÁ