

HUDOBNÝ ŽIVOT

82

Ročník XIV.

25. X. 1982

2,- Kčs

20



Prvý námestník ministra kultúry SSR Pavol Koyš pri otváracom prejave.

Snímka: ČSTK

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI '82

SLÁVNOSTNÉ OTVORENIE

Prvého októbra, v deň, kedy sa na podnet UNESCO každoročne oslavuje Medzinárodný deň hudby, otvorili v hlavnom meste SSR Bratislavské hudobné slávnosti 1982, nad ktorými prevzala záštitu Vláda SSR. Na slávnostnom otváracom ceremoniáli 18. ročníka festivalu v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca privítal predseda festivalového výboru zaslúžilý umelec Juraj Haluzický člen Predsedníctva a tajomníka ÚV KSS Ľudovíta Pezlára, zaslúžilého umelca Pavla Koyša, prvého námestníka ministra kultúry SSR, predsedu Výboru SNR pre školstvo a kultúru zaslúžilého umelca Jána Soloviča, primátora Bratislavy Ľadislava Martináka, predstaviteľov konzulárnych úradov v Bratislave a ďalších hostí. Vo svojom otváracom prihovore pripomenul, že BHS sú festivalom otvoreným, ktorý, aj keď vychádza z klasickej štruktúry, nevyhýba sa ničomu novému, progresívnemu a vytvára primeraný priestor pre uplatnenie sa všetkých hudobných žánrov. Ďalej upozornil na dramaturgické zameranie tohtoročného festivalu, zohľadňujúceho predovšetkým 65. výročie VOSR a 60. výročie vzniku ZSSR, ako i jubileá niekoľkých významných svetových skladateľov (J. Haydn, I. Stravinskij, Z. Kodály, K. Szymanowski). Obe veľké politické jubileá budú v programe festivalu pripomenuté prezentáciou sovietskej hudobnej tvorby a sovietskeho interpretačného umenia prostredníctvom Moskvy ako ich centra a najvyššieho reprezentanta, výročia svetových skladateľov dôstojným zastúpením ich tvorby. Ako už tradične, výrazne budú na festivale zastúpené slovenská hudobná tvorba a slovenské interpretačné umenie, čím sa aj tohto roku bohato naplní jedno zo základných ideovoestetických východísk tohto najvýznamnejšieho slovenského hudobného festivalu. Demokratická črta BHS je opätovne zvýraznená skutočnosťou, že k festivalovým podujatiam v hlavnom meste SSR pribudnú v priebehu dvojtyždňového trvania festivalu aj koncertné podujatia v ďalších 29 mestách na Slovensku.

Slávnostný otvárací prejav predniesol prvý námestník ministra kultúry SSR, zaslúžilý umelec Pavol Koyš, ktorý okrem iného v ňom pripomenul, že v dnešnom svete, neustále ohrovanom prizrakom nukleárnej katastrofy, je potrebné bojovať za zachranu civilizácie i hudbou. Zdôraznil, že tohtoročný festival je významný a predchádzajúci mierom, priateľstvom a spoluprácou národov, humanizmom, že Bratislavské hudobné slávnosti významne prispievajú k medzinárodnej kultúrnej spolupráci.

Súčasťou slávnostného otvorenia BHS bolo odovzdanie výročných cien za hudbu.

Ceny Ústredného výboru Zväzu slovenských skladateľov za rok 1981 odovzdal jeho pred-

seda, zaslúžilý umelec Oto Ferenczy v oblasti umeleckých žánrov skladateľovi Miroslavovi Kořínkovi za Kantatínu pre detský zbor a cappella s prihliadnutím na jeho prínos v oblasti tvorby pre mládež a inštruktívnej tvorby;

v oblasti populárnych, zábavných a tanečných žánrov skladateľovi Mariánovi Vargovi za mimoriadny tvorivý prínos v skladbách na dlhohrajúcej platni Divergencie a za vynikajúce tvorivé výsledky v oblasti populárnej piesne;

v oblasti interpretačných výkonov klaviristovi Ľudovítovi Marcingerovi za vynikajúce naštudovanie kompletnej slovenskej literatúry pre spev a klavír a za sústavnú propagáciu súčasnej slovenskej tvorby doma i v zahraničí;

v oblasti muzikológie, kritiky a publicistiky muzikologičke Márii Potemrovej za prácu Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848—1918 s prihliadnutím na jej významnú publicistickú činnosť a životné jubileum.

Ceny Slovenského hudobného fondu za rok 1981 odovzdal predseda výboru SHF Pavol Bagin:

cenu Jána Levoslavu Bellu skladateľovi Dušanovi Martinčekovi za Concertino pre flautu a klavír s prihliadnutím na tvorbu z posledného obdobia;

cenu Frica Kafendu zbormajstrovi Mariánovi Vachovi za vynikajúce naštudovanie diel I. Hrušovského, M. Nováka a M. Kořínka, ktoré odzneli v rámci Prehliadky novej slovenskej hudobnej tvorby v roku 1981, s prihliadnutím na umeleckú záslužnú prácu s Detským zborom Čs. rozhlasu v Bratislave.

Za dlhoročnú organizáciu, propagáciu a mimoriadne všestrannú a užitočnú podporu pri realizácii kultúrno-politického poslania BHS udelil Festivalový výbor čestné plakety BHS:

prof. dr. Ľudovítovi Pezlárovi, CSC., tajomníkovi ÚV KSS,

zaslúžilému umelcovi Pavlovi Koyšovi, prvému námestníkovi ministra kultúry SSR,

zaslúžilému umelcovi prof. Otovi Ferenczemu, predsedovi ZSS,

doc. dr. Ľadislavovi Mokrému, CSC., riaditeľovi Slovenskej filharmónie.

Plakety BHS odovzdal predseda Festivalového výboru, zaslúžilý umelec Juraj Haluzický.

Československé hudobné vydavateľstvo OPUS udelilo Zlatý erb za rok 1981 zaslúžilému umelcovi dirigentovi Ondrejovi Lenárdovi a klaviristovi Petrovi Toperczerovi za interpretačné majstrovstvo, zaslúžilému umelcovi Gejzovi Dušikovi za jedinečný skladateľský prínos v oblasti slovenskej zábavnej hudby, Svetozárovi Stračinovi a Ing. Igorovi Madlenovi za autorskú a dramaturgickú prípravu titulu Pohronie. Výročnú cenu OPUS získal dr. Ondrej Demo za publikáciu Z klenotnice slovenských ľudových piesní.

Ceny vyznamenaným odovzdal riaditeľ OPUS dr. Ivan Stanislav.

V umeleckej časti slávnostného otváracieho ceremoniálu vystúpil Bratislavský detský zbor, ktorý za vedenia dirigentky Eleny Šarayovej-Kováčovej predniesol diela Ota Ferenczyho, Alfréda Zemanovského, Dmitrija Kabalevského, Lothara Voigtländera, Ivana Hrušovského, Zoltána Kodályho, Jaroslava Kříčku, Ľadislava Bur-lasa, Ilju Hurníka a Miroslava Kořínka.

VIAC HODNÔT DO NAŠHO ŽIVOTA

Nie je nijakou nadsádzkou, že československá hudobná vzdelanost disponuje veľkými hodnotami vo všetkých oblastiach a žánroch a hudobné umenie ozaj tvorí nezastupiteľnú súčasť nášho života. Má na tom podiel i tá okolnosť, že sme v minulosti mali mimoriadne veľké umelecké zjavy, ktorých význam spravodlivo a zaslúžene presahuje aj do prítomnosti. V socialistických podmienkach dostalo hudobné umenie nielen silné spoločenské impulzy a všestrannú ekonomickú podporu, ale zaslúhou mnohých výrazných talentov sme pokročili tak ďaleko, že máme dnes niekoľko desiatok nových súčasných opier, široko rozvetvenú symfonickú tvorbu, takmer neprehľadné množstvo komorných a sólistických skladieb, široké zázemie populárnej hudby atď.

Je len samozrejme, že dnešný hudobný jazyk našich skladateľov je už iný ako u našich predchodcov, i keď zdôrazňujeme určitú kontinuitu s hudobnou minulosťou a určitý ohľad na komunikatívnosť nášho hudobného myslenia. Keďže umelecká produkcia v hudobnej oblasti je pomerne veľká, zákonite vzniká problém ako túto tvorbu koncertne či javiskovo predviesť a dostať ju do širokého kultúrneho obehu, či lepšie povedané, do kultúrneho povedomia našich ľudí. Tento problém sa do istej miery rieši inštitučne, to znamená, že jednotlivé umelecké telesá venujú z vlastnej iniciatívy pozornosť našej súčasnej hudbe a uvádzajú ju. Ešte vždy však pretrvávajú dosť veľké rezervy a niektoré hodnotné skladby čakajú i niekoľko rokov na predvedenie. Snažíme sa, aby najkvalitnejšia tvorba mala i určitú reprízovosť, pravda, kapacita orchestrov a interpretov tu nie vždy stačí plniť naše predstavy. Hlavné rezervy však zostávajú v práci koncertných agentúr, kde ešte prevláda dosť náhody a vývoj zrejme bude i tu žiadať premyslenú dramaturgiu pri uvádzaní pôvodnej československej tvorby. Ďalšia veľká rezerva zostáva v nových kultúrnych domoch a osvetových zariadeniach, kde práve na tejto pôde sme vyslovili rad návrhov na ich komplexnejšie využívanie a k prejavu viac iniciatívy i vynaliezavosti pri uvádzaní novej tvorby do života. Zväz československých skladateľov vyvinie v tomto smere veľké úsilie na zlepšenie situácie.

Každý náš občan vie, že zábavná a tanečná hudba prenikajú do najvšednejších chvíľ a situácií každého človeka. Široký kvantitatívny rozvoj prináša so sebou i viaceré kvalitatívne otázky. Sme presvedčení, že jadro tvorcov a interpretov ozaj spĺňa príslušné esteticko-ideové požiadavky, pravda, vyskytujú sa aj skladby, texty i interpretačné výkony, ktoré vyvolávajú negatívne odozvy. Náš zväz začal pracovať na koncepcii, ako sa viac priblížiť k tejto problematike, ako viac vnášať estetické postoje do tejto oblasti a postupne odstraňovať neumelecké prejavy. Súčasne sa uvažuje o riešení tohto okruhu problémov aj na našom umeleckom školstve. Hoci máme viac teoretikov, predsa zatiaľ chýba ucelenejšia estetika zábavnej a tanečnej hudby, o ktorú by sa mohli oprieť nielen odborníci, ale aj organizátori týchto podujatí. Predpokladáme, že sa táto problematika bude častejšie vracáť na program nášho rokovania a spolu s inými zložkami sa nám podarí väčšmi oddeliť hodnotné prejavy od pseudoprejavov. Treba si, pravda, uvedomiť, že kvantum koncer-

tov populárnej hudby niekedy nútí organizátorov vracáť do obehu i také skladby, ktoré do života azda nepatria.

Keďže disponujeme v našej hudobnej vzdelanosti mnohými závažnými umeleckými dielami, musí nás viac zaujímať aj otázka ich zdravej propagácie a popularizácie. Niektoré formy propagácie sú už zastaralé a nemajú veľký dosah do života. V súvislosti s našou tvorbou vynára sa s novou aktuálnosťou otázka umeleckého majstrovstva. Píše sa veľa, no nie vždy sú skladby i pri poctivom úsilí domyslené a dotvorené. Vynasnažíme sa vplývať na autorov tak, aby svoje diela predkladali verejnosti až vtedy, keď budú stáť za nimi celým svojím svedomím a celou svojou umeleckou i občianskou zodpovednosťou. V tej súvislosti sa znova vynára otázka socialistického realizmu a predovšetkým problém hudobnej tvorby spojený s textom. Chceme v spolupráci s našimi spisovateľskými zväzmi vytipovať hodnotné súčasné texty a usmerniť pozornosť skladateľov na závažnú, filozoficky hlboko fundovanú a adresnú tvorbu kantát, oratórií, piesní a zborov. Doba mimoriadne naliehavo čaká na vysoko profesionálne diela hovoriace o súčasnom rozvoji socializmu, o premene človeka a veľkých ideáloch, ktoré do života nesú progresívni ľudia dneška.

Veľkú úlohu v tejto situácii má i naša hudobná kritika a publicistika. Dosiahli sa síce určité úspechy, ale na druhej strane nemáme potrebné monografie o popredných reprezentantoch československej hudby, ktoré by súčasne boli vhodným vodidlom pre prácu dramaturgov, ale i dirigentov, interpretov, koncertných manažerov a pod. Spolu s národnými zväzmi budeme musieť týmto otázkam venovať zvýšenú pozornosť. V tomto zmysle chceme rokovať s našou televíziou a rozhlasom, aby sme spoločne vytipovali najvýraznejšie hudobné hodnoty v celom československom kontexte a z týchto hodnôt odvíjali pozornosť nášho človeka a budovali kolektívne presvedčenie, že československá hudba ide správnym vývojom a vhodnými cestami. Hoci sa pomerne veľa vykonalo pri analýze niektorých západných estetických a kompozičných tendencií, táto práca pre nás nekončí, pretože niektoré západné smery ešte vždy ovplyvňujú myslenie niekoľkých, hoci ojedinelých tvorcov.

V neposlednej miere nás čakajú veľké úlohy pri budovaní celoštátneho kultúrneho kontextu. Obe národné kultúry prispievajú do tohto socialistického kultúrneho povedomia, je však našou povinnosťou ovplyvňovať tento proces, nachádzať nové a nové formy preliňania oboch národných hudobných kultúr, upozorňovať na to spoločné, pestovať pocit národnej hrdosti nad všetkým, čo je hodnotné, čo slúži kultúre, čo by mohlo slúžiť aj ako odrazové východisko pre celú tvorbu. V tomto zmysle chce náš celoštátny zväz vypracovať rad námetov, prekonzultovať ich s národnými zväzmi a uviesť tieto myšlienky do nášho vzájomného života.

Vstupujeme do najbližšej budúcnosti s optimizmom a vedomím, že naša práca má slúžiť rozvoju súčasnej hudobnej vzdelanosti a potreba ľutovať nijakej námahy, ktorá týmto ušľachtilým cieľom prospieje.

[Z vystúpenia predsedu ZČSS na stretnutí predstaviteľov umeleckých zväzov vo Federálnom zhromaždení dňa 14. IX. 1982.]

staccato

● **NOVÁ SEZÓNA V BRNE.** Hudobné súbory Štátneho divadla v Brne sa už dnes pripravujú vo svojich dramaturgických plánoch na významnú kultúrnu a spoločenskú udalosť, ktorou bude 100. výročie založenia štátneho českého divadla v Brne, otvoreného 6. decembra 1884. Vzhľadom na význam, ktorý si toto divadlo svojou činnosťou vydobylo na poli českej divadelnej kultúry, vzhľadom na osobitú úlohu, ktorú vždy v českých dejinách hralo a vzhľadom na tradíciu, ktorú takto vytvorilo, považujeme za prvoradé, aby sa tiež patričným spôsobom pri príležitosti 100. výročia svojho trvania aj pripomenulo a oslávilo. Pre sezónu 1982-83 pripravuje operný súbor v rámci Miniopery ako prvý titul známe dielo skladateľa Roberta Kurku Dobrý vojak Švejk. Čajkovského Eugen Onegin sa stane základom nového kmeňového repertoáru opery. Verdiho Simone Boccanegra doposiaľ v Brne nepredvedený, je ďalším z nových opusov pripravovaných pre scénu Janáčkovho divadla. Predvedenie Straussovho Gavaliera s ružou chce operná dramaturgia priblížiť divákovi odkaz svetového skladateľa. Michail Vajnerberg je autorom, ktorý dokončil operu Dmitrija Šostakoviča Portrét; skladateľ — Šostakovičov žiak — vychádza z koncepcie svojho učiteľa a z jeho princípov hudobno-dramatickej tvorby. Bude to prvé predvedenie nového diela v réžii popredného sovietského režiséra, národného umelca RSFSR Georgija P. Ansimova z Veľkého divadla v Moskve. Opernú sezónu uzavrie Fibichova romantická opera Búrka.

Na repertoári brnenského baletného súboru sa udržujú krátke balety vedľa rozľahlých skladieb celovečerných. Iste pritažlivou premiérou bude Popoluška Sergeja Prokofjeva, spoločné dielo choreografov Luboša Ogouna a Olgy Skálovej. Nasledovať bude triptych pozostávajúci zo slávneho Bartókoveho baletu Zázračný mandarín, z adagia Tomassa Albinoniho a z jednodujstvom baletu Francisa Poulence Les biches. Triptych sa uvedie v pohostinskej choreografii významného poľského umelca Conradu Drzewieckeho. Spevoherný súbor nasťuduje v novej sezóne klasickú operetu Franza Lehára Veselá vdova, k 65. výročiu VOSR moderné dielo sovietského skladateľa mladšej generácie Andreja Bogoslovského Ružové plachty. Klasickú tému faustovskej legendy spracováva nová hudobná hra z tvorivej dielne Semaforu — muzikál Dodatok k povesti o Faustovom dome. Na tý louce zelený populárneho skladateľa Járu Beneša bude ďalšia z nových inscenácií brnenskej spevohry — od jej posledného (a v Brne zároveň prvého) predvedenia uplynulo takmer pol storočia. Na záver sezóny pripraví brnenská spevohra klasickú Offenbachovu operetu Banditi.

E. DUKOVÁ

● **PRIJATIE ZAHRANIČNÝCH HOSTÍ BHS '82.** Predseda Zväzu československých skladateľov dr. Zdenko Nováček, CSc. prijal v prítomnosti tajomníka ZČSS zaslúžilého umelca Zdenka Mikulu a podpredsedu ZSS zaslúžilého umelca Milana Nováka zahraničných hostí, ktorí sa zúčastnili na Bratislavských hudobných slávnostiach 1982. Na priateľskej besede sa hovorilo predovšetkým o prehlbovaní kontaktov medzi hudobnými umelcami, súčasnej úlohe umeleckých zväzov, výmene notových materiálov a celkovom poslaní BHS. Zahraniční účastníci s uznaním hovorili o československej hudobnej vzdelanosti a navrhli niektoré možnosti ďalšej spolupráce. Na tomto významnom medzinárodnom pracovnom stretnutí sa zúčastnili: hudobný skladateľ, národný umelec ZSSR Karen Surenovič Chačaturian s manželkou a hudobná skladateľka Tatjana Smirnovová (ZSSR), muzikológ prof. dr. Constantin Karapetrov (Bulharsko), hudobný skladateľ a koncertný umelec Ivar Frounberg (Dánsko), pedagóg a dirigent prof. László Vig (Maďarsko), riaditeľ Musikhochschule v Bautzene Juri Winar a riaditeľ Hudobnej školy mesta Hoyerswerda Helmut Hammer (NDR), hudobný skladateľ Norbert Kužnik, pedagóg a hudobný skladateľ Jan Oleszkowicz, pedagóg a hudobný skladateľ Krzysztof Baculewski, vedúca hudobného oddelenia Poľského rozhlasu v Krakove Anna Woźniakowska, pedagogička Maria Saratová, pedagogička Zofia Janczyková a koncertný umelec Eugeniusz Waloszczyk (Poľsko), hudobný skladateľ Constantin Catrina (Rumunsko), hudobný skladateľ, muzikológ a pedagóg dr. Johannes D. Degen (Švédsko), hudobný skladateľ Huy-Du-Sous a Tranta-nloc (Vietnam), prvý a druhý podpredseda Zväzu umelcov ADR Aslam Akram a Mas-hour Jamal (Afganistan), hudobný skladateľ Mohamed Refaat Garan (Egypt), hudobný skladateľ, národný umelec prof. Isaac Nikola (Kuba).

● **SEMINÁR PLECHOVÝCH DYCHOVÝCH SÚBOROV** s medzinárodnou účasťou konal sa v dňoch 8.—25. júla 1982 v Baresi (MR). V jeho rámci sa konali aj dve súťaže účastníkov s programom barokovej a súčasnej maďarskej či svetovej tvorby. Na seminári i obidvoch súťažiach sa zúčastnilo 24 súborov, medzi nimi i súbor bratislavského konzervatória, ktorého členmi boli jeho šiesti žiaci — Vladimír Jaško, Vladimír Dianiška, Juraj Bartoš, Michal Jaško, Lubomír Horák, Štefan Gál. Po priemernom výsledku v prvej súťaži sa súbor vypoľ k výbornému výkonu v druhej súťaži, v ktorej obsadil 3. miesto — za dvoma maďarskými súbormi, zanechajúc za sebou súbory z NDR, Švédska, Poľska a Rakúska.

● **TRIO KOMENIUS**, ktorého členovia sú aj dvaja Bratislavčania — flautista M. Brunner a gitarista A. Menšik (huslista M. Kovařík), vystupovalo koncom augusta a začiatkom septembra tri týždne vo francúzskych kúpeľoch Vittel. Súbor sa zameriaval predovšetkým na koncertný repertoár, o ktorého interpretácii s uznaním písala aj miestna tlač.

● **IGOR HERZOG**, poslucháč bratislavského konzervatória, sa zúčastnil na letnom kurze hry na gitaru v španielskom meste Compostela. Terajší už 25. medzinárodný kurz Musica di Compostela viedol prof. José Luis Rodrigo Bravo. Igor Herzog absolvoval tento kurz ako najlepší žiak. Za svoje výkony a mimoriadne schopnosti na kurze získal španielsku cenu José Miguela Luis Moralesa. V miestnom časopise bol publikovaný rozhovor s Igorom Herzogom, v ktorom sa oceňujú jeho schopnosti i domáca príprava.

● **PETER KOSORIN A MICHAL ŠINTÁL**, poslucháči VŠMU z triedy Ing. Rudolfa Nováka, odcestovali 2. októbra t. r. na polročný študijný pobyt do Paríža, kam ich vyslalo Ministerstvo školstva SSR na návrh rektora VŠMU za výborné študijné výsledky na škole i dobré umiestnenia v medzinárodných súťažiach.



Chlapčenský zbor Škovránok z Prešova spieva skladbu W. A. Mozarta Skúška na koncert.

ŠKOVRÁNOK — chlapčenský zbor z Prešova

V 14. čísle Hudobného života sme sa dozvedeli o prvých úspechoch novozaloženého Chlapčenského filharmonického zboru v Bratislave, ktorý vedie Magdaléna Piláriková. Pre slovenskú hudobnú kultúru je potešiteľné, že môžeme zaznamenať zrod detského zboru pri takej významnej hudobnej inštitúcii, ako je Slovenská filharmonia.

V úvode článku, informujúceho o tejto udalosti, bola stručná zmienka aj o existencii iného chlapčenského súboru na Slovensku, a to v Prešove. Keďže umelecké úspechy tohto prvého chlapčenského zboru na Slovensku, vďaka masovokomunikačným prostriedkom (rozhlas, televízia), sú už známe nielen v úzkom regióne východného Slovenska, bude iste zaujímavé, keď v rozhovore s jeho umeleckým vedúcim a dirigentom dr. Danielom Šimčíkom sa čitateľi Hudobného života dozvedia niečo o zrode a doterajších úspechoch tohto prešovského chlapčenského zboru nazvaného Škovránok.

— Zbor bol založený v roku 1980. Vtedy som navštívil skoro všetky prešovské základné školy a vybral som 40 chlapcov, ktorí mali predpoklady v zbere pracovať. V mojej predchádzajúcej práci s Prešovským detským zborom ODPM boli skúsenosti s chlapčenskými hlasmi pomerne malé, pretože ich počet v zbere bol minimálny. Na moje prekvapenie však chlapci čoskoro získali pre spev náležitú oduševnenie a výsledky nedali na seba dlho čakať. Na doteraz vyše šesťdesiatich vystúpeniach v rámci mesta, okresu i kraja, publikum so záujmom a vďakou prijalo naše piesne, čo chlapcov ešte viac po-

vzbudzovalo do ďalšej usilovnej práce. Jej výsledkami sú aj doterajšie dva úspešné samostatné výročné koncerty v Prešove a prvé miesto s pochvalou poroty na okresnej súťaži detských speváckych zborov.

Základom činnosti každého speváckeho zboru je organizačná a materiálna pomoc zainteresovaných orgánov.

— Určite. Bez nej si neviem činnosť nášho chlapčenského zboru predstaviť. Zabezpečenie oblečenia, notového materiálu, možnosť skúšok v primeraných priestoroch, sústredenia, príležitosti na pravidelné vystúpenia, to všetko nám umožňuje Dom kultúry ROH v Prešove. Pochopiteľne, rozhodujúcu úlohu hrá osobná zainteresovanosť všetkých, ktorí majú zbor na starosti a zvlášť morálna pomoc rodičov.

Ako ovplyvňuje dramaturgiu zboru špecifickosť zvukovej farby chlapčenských hlasov?

— Kovový lesk a mnohé ďalšie zvláštnosti chlapčenských hlasov predurčujú takýto zbor k interpretácii skladieb starých majstrov. Neznamená to však, že zanedbávame tvorbu súčasných skladateľov, ktorá je práve akýmsi oživením, spestrením nášho repertoáru. V repertoári zboru sú práve zastúpené diela Bacha, Palestrinu, Pergolesiho, Mozarta, Haydna, Schuberta, ale aj Gershwinu, M. Nováka, I. Bázlika, Čičkova, Fullaylova, Zanienelliho, Agnestriga a ďalších.

Na obidvoch výročných koncertoch veľkú pozornosť vzbudili výkony chlapcov-solistov, ktorých hlasový prejav možno považovať za niečo ojedinelé v práci s deťmi v speváckom zbere.



Pri otvorení školy predviedli žiaci III.—V. ročníka hosťom polonézu. Snímka: ČSTK

Otvorili

HUDOBNÚ A TANEČNÚ ŠKOLU V BRATISLAVE

Tridsiaty september 1982 zostane pre Hudobnú a tanečnú školu v Bratislave historicky významným medzníkom. Vďaka pochopeniu straníckych a štátnych činiteľov podarilo sa zaviesť prevádzkovo dôležitú úpravu školskej budovy a pripraviť na tento deň oficiálne slávnostné otvorenie profesionálnej tanečnej školy v Bratislave, ktorá má celoslovenskú pôsobnosť.

Sen sa stal skutočnosťou. Nie zrazu. Len tak tíško, postupne, ako keď sa miadá tanečníčka učí kráčať na špičkách... Zabudnuté sú dlhé roky čakania, množstvo intervencií. Zostáva pocit vďačnosti príslušným straníckym a štátnym orgánom za pochopenie, všestrannú podporu a pomoc. Za to, že teraz „najkrajšie deti zo Slovenska“ stretávame na Gorazdovej ulici.

Po úvodných príhovoroch riaditeľa Hudobnej a tanečnej školy Ing. Jána Kyndla a zástupkyne riaditeľa tejto školy, zaslúžilej učiteľky Evy Jaczovej predniesli blahoprajné zdravice reprezentanti straníckych a štátnych inštitúcií: súdr. František Novák — vedúci oddelenia školstva a vedy ÚV KSS, Ing. Milan Tomáš — zástupca ministra školstva SSR a dr. Milan Chudovský — vedúci odboru školstva Národného výboru hlavného mesta SSR Bratislavy. List riaditeľa bratislavského konzervatória dr. Zdenka Nováčka, CSc. prečítal jeho zástupca, zaslúžilý učiteľ Ján Jančíkovič.

Umeleckú časť programu uviedli študenti viacerých ročníkov slávnostne aranžovanou polonézou. V rozkošnom Detskom tanci najmenších žiakov školy bola už badaateľná profesionálna disciplína, ktorá je základom tanečného umenia. V ďalších baletných duetách a variáciách interpretovaných reprezentantmi vyšších tried bola zrejme pripravenosť na divadelnú

— Práca so sólistami tvorí vlastne samostatnú kapitolu v mojej činnosti s chlapčenským zborom. Sú to hodiny práce navyše pre mňa i pre sólistov. V tomto prípade však ide o najtalentovanejších jedincov, takže táto práca je veľmi zaujímavá, mnohotvárná. Špeciálnymi hlasovými cvičeniami značne sa rozšíril u týchto sólistov hlasový rozsah (u niektorých je rozsah od a po c¹), naučili sa správne narábať s dychom a aj prechod medzi registrami je plynulejší. Vystúpenia sólistov budú i v budúcnosti tvoriť súčasť našich vystúpení, pretože sú dobrým spestrením programu a aj veľmi dobrou motiváciou pre všetkých chlapcov.

Cez prácu s detským speváckym zborom ako sa vám javí celkový stav školskej hudobnej výchovy?

— Stav školskej hudobnej výchovy môžem posúdiť nielen ako dirigent detského zboru, ale tiež ako vedúci kabinetu hudobnej výchovy na Krajskom pedagogickom ústave v Prešove. Pochopiteľne, v práci so zborom môžem veľmi konkrétne postihnúť kvalitu výchovno-vzdelávacej práce učiteľov hudobnej výchovy a tu musím, žiaľ, konštatovať, že táto kvalita je v mnohých prípadoch nedostačujúca. Spevnosť žiakov nám rapidne klesá, zvlášť u chlapcov, ktorých často učiteľia úplne bezdôvodne „odpisujú“ zo speváckych činností. Ak už mám možnosť na tomto mieste vyjadriť svoj názor, chcem povedať, že ani nová koncepcia hudobnej výchovy nepriniesla do vyučovacieho procesu to, čo sme od nej očakávali. Ak už sme sa museli uskromniť s jednou vyučovacou hodinou týždenne, aj to iba do 7. triedy základnej školy, nemôžeme chcieť, aby učivo bolo koncipované v takej fragmentárnej a rôznorodej podobe, ako je to v nových učebniciach hudobnej výchovy. Chyba však v nijakom prípade nie je iba v koncepcii hudobnej výchovy, pretože aj v nej je mnoho pozitívneho, moderného, efektívneho. Veľmi často je to však práve učiteľ, jeho prístup k práci, zanietenosť pre vec, ale to by sme už museli hovoriť aj o príprave týchto učiteľov na vysokých školách...

Doterajšie úspechy určite podmieňujú aj ďalšiu perspektívu činnosti zboru.

— Hlavnou náplňou činnosti v najbližšej budúcnosti bude príprava repertoáru na budúci rok, keď sa v Žiline uskutoční národná súťaž výberových detských speváckych zborov. Veľkou mojou túžbou, i túžbou všetkých chlapcov je, vyspievať si účasť na tomto podujatí.

TIBOR LIPTÁK

prax, takisto aj v pôvabnom tanci žiakov špecializovaného oddelenia ľudových tancov, kde školia dorast pre SLUK a ďalšie folklórne súbory. Hodiny náročnej a namáhavej pedagogickej práce vykazujú dobré výsledky...

A pretože slávnostné príležitosti nabádajú na zamyslenie a spätý pohľad na oblasť slovenského profesionálneho tanečného školstva, na dosiahnuté výsledky napriek krátkemu študijnému obdobiu a absolútne nevyhovujúcim priestorovým podmienkam, je predsa len uznaniahodná skutočnosť, že od založenia tanečného oddelenia bratislavského konzervatória v roku 1949 absolvovalo na tejto škole 120 tanečníč a tanečníkov, z ktorých väčšina je angažovaná v SND.

Medzi absolventov, ktorí v súčasnosti už pedagogicky pôsobia

na Hudobnej a tanečnej škole, patria aj protagonisti baletu Slovenského národného divadla zaslúžilá umelkyňa Gabriela Zahradníková, Zoltán Nagy, Jozef Dolinský, Mikuláš Vojtek i emeritný dlhoročný sólista SND Ján Haľama, významnaný za vynikajúcu prácu. Okrem skúsených zaslúžilých učiteľov a umelcov prijali pedagogické úväzky na novozriadenej HTŠ viacerí absolventi Vysokej školy múzických umení, ktorí spĺňajú dôležitý predpoklad pre úspešnú pedagogickú prácu — odozdvávajú metodické poznatky podložené vlastnými divadelnými skúsenosťami. Ukazuje sa, že sústavná propagácia tejto školy a opakovaný nábor na štádium spolu s fundovanou pedagogickou prácou v terajších priaznivých podmienkach sa čoskoro odráža na dosiahnutých aktivitách.

ALICA PASTOROVÁ

Malá galéria

husliarov amatérov

na Slovensku v 20. storočí

III.

Viliam HEINZ sa narodil 8. 9. 1908 v Pule, v rodine poddôstojníka rakúsko-uhorského vojnového námorníctva. Po prvej svetovej vojne sa presťahoval s rodičmi do novovzniknutej ČSR, kde sa najprv musel naučiť po česky. Súčasným hudobne nadaným, rozhodol sa pre dráhu hudobníka z povolania. Už ako chlapec sa dostal v Jičine do chýrnej husliarskej dielne Benjamína Patočku (1864—1931), kde v ňom skrsla láska aj k husliarstvu. Dlhé hodiny trávil v nedom obdve nad prácou husliarskeho majstra a jeho pomocníkov. Roku 1927 ho prijali do husľovej triedy prof. G. Náhlavského na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii, ktorú absolvoval roku 1934. Keďže pre nedostatok

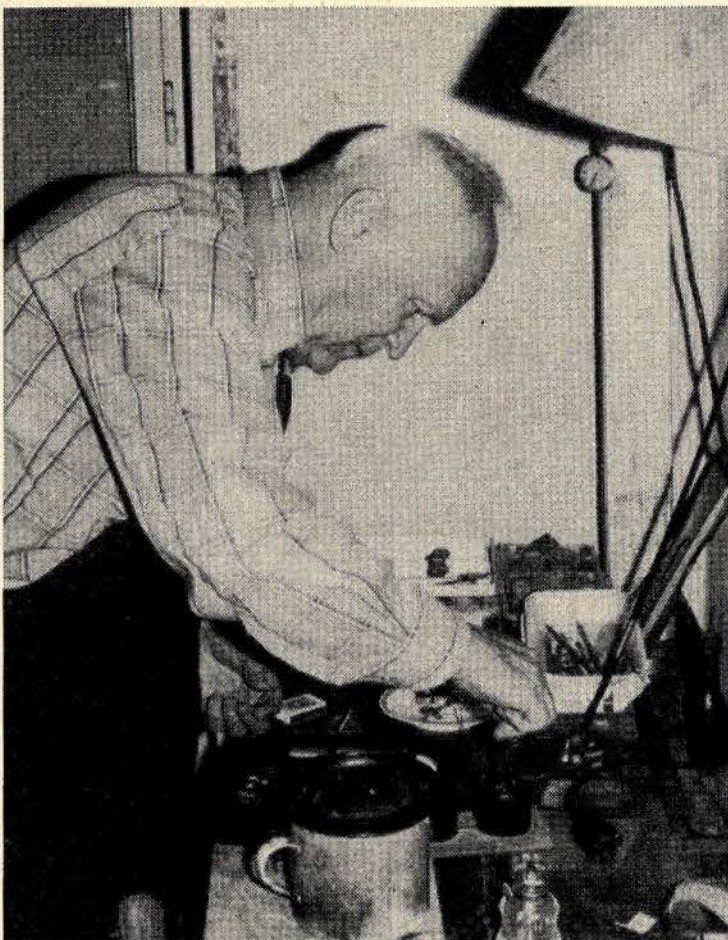


Jozef Huraj

miest v existujúcich orchestroch sa mu nepodarilo získať angažmán, účinkoval v rôznych bratislavských tanečných orchestroch, v ktorých hral na husliach i na trúbke. Roku 1938 sa ako Čech musel zo Slovenska vysťahovať a až do roku 1945 pôsobil ako učiteľ na hudobnej škole v Jičine. Tu sa zoznámil aj so svojou manželkou

a pokračoval v návštevách už dôverne známej husliarskej dielne.

Heinzovci sa roku 1946 presťahovali do Bratislavy, kde sa Viliam Heinz stal členom symfonického orchestra bratislavského rozhlasu a začal sa aktívne venovať aj amatérskej husliarskej činnosti. Roku 1949 zhotovil pre svojho trojročného syna Pavla detské husličky a opravoval strunové hudobné nástroje pre rôznych bratislavských hudobníkov. Svoje teoretické i praktické vedomosti si značne prehĺbil po zoznámení a spriatelení sa s popredným lúbskym husliarskym majstrom G. J. Zuckerom (1907—1974). Zucker prišiel do Bratislavy kvôli rezonančnému drevu, no po dohovore s husliarom O. J. Willmannom (1911—1969) sa stal v rokoch 1958—1966 jeho trvalým externým spolupracovníkom. Odvtedy chodieval do Bratislavy pravidelne, bol neraz aj Heinzovým hosťom a zosoboval ho okrem cenných husliarskych rád aj kvalitným husliarskym materiálom a lakmi. Heinz tiež navštevoval Zuckera v Luboch a toto oboplné prospešné priateľstvo pokračovalo aj po vystahovaní sa husliara do NSR (r. 1966). Jeho výsledkom bola nielen znamenitá Heinzova husliarska erudícia, ale aj dobre vybavená husliarska dielňa, ktorú si Heinz zriadil vo vlastnom byte. Jeho opravárska reputácia rýchlo rástla a po Willmannovej smrti Heinz poskytoval cenné služby mnohým bratislavským i mimobratislavským hudobníkom. Stal sa aj zberateľom majstrovských sláčikových hudobných nástrojov, na ktorých sa tiež veľa učil. Od roku 1973 — po odchode na dôchodok — sa venoval výlučne svojej husliarskej vášni, takmer až do smrti. Opravil stovky najrozličnejších strunových nástrojov. Zomrel 21. 9. 1980 ako jeden z najuznávanejších amatérskehusliarov opravárov na Slovensku. Jeho husliarske náčinie i ním zhotov



Viliam Heinz vo svojej husliarskej dielni.

vené husličky s piätou opatruje jeho syn, huslista a nástupca svojho otca v Symfonickom orchestri Čs. rozhlasu v Bratislave.

Jozef HURAJ sa narodil 10. 3. 1919 v Spišskom Podhradí. Od detstva hral na husliach a mal ist študovať na pražskej konzervatóriu. Bol však aj technicky nadaný a preto si radšej vybral elektrotechnickú priemyslovku v Bratislave. Už ako 16-ročný sa začal zaujímať o husliarstvo a svoje prvé husle zhotovil o dva roky neskôr. V Bratislave sa usadil a trvalo a pôsobil tu ako súdny, neskoršie technický úradník. Husliarstvo ho ale natoľko opantalo, že už ako ženatý chcel ísť roku 1951 do Lubov a vyučiť sa za husliara. Jeho plány sa neuskutočnili a Huraj predbežne usilovne pracoval vo svojej dielničke v byte popri zamestnaní, ako husliar-samouk. Opravoval strunové hudobné nástroje bratislavským hudobníkom i žiakom ľudových škôl umenia a konzervatória. Zhotovoval aj vlastné husle, pričom využíval svoje bohaté technicko-odborné vedomosti. Roku 1958 prevzal po smrti Štefana Pihíka (s ktorým už predtým spolupracoval), vedenie husliarskej dielne Výrobných družstiev na Kapucínskej ulici č. 2 (už neexistuje), v ktorej opravoval strunové hudobné nástroje. Zomrel 26. 12. 1976 v Bratislave bez toho, že by bol mohol uskutočniť svoj sľubný husliarsky program.

Jozef Huraj zhotovil približne štrnásť huslí (niektoré — aj vyobrazené — iba dokončil z polotovarov), z nich posledné štyri mali podľa názoru odborníkov, pozoruhodné tónové i estetické vlastnosti. Žiaľ, o ich ďalších osudoch v súčasnosti nie je nič známe. Dvoje sa nachádzajú v cudzine. Pracoval hlavne podľa Guarneriho modelu a používal krásny poloolejový lak červeno-pomarančovej farby. Pracovné nástroje si vyrábala sám, javorové drevo si zaobstarával zo Železnej studničky v Bratislave, z Gielnice a z Braniska, smrekové a jedľové z bratislavských búra-

čiek. Popri usilovnom akustickom experimentovaní spolupracoval s V. Heinzom, F. J. Zuckerom i s Cremonou v Luboch. Do svojich nástrojov lepil ručne písané nálepky s označením miesta a roku vzniku.

Jozef JANOŠEC (narodený 24. 5. 1903 v Ostravici) si priniesol ako vrchársko-laznícky chlapec lásku k drevu už v kolíske. Mal ťažké detstvo, o ktorom spolu so svojimi husliarskymi začiatkami a osudmi píše:

„V roku 1934 sme postavili na Slovensku chalupu, roľníka mojich rodičov ležali na rozhraní Slovenska a Moravy. Chodil som len do ľudovej školy, pretože otec mi umrel, keď som mal trinásť rokov a musel som matke pomáhať pracovať na poli. Boli sme na prácu iba dvaja, starší brat bol na fronte. Lásku k hudbe som mal vrodennú, chcel som hrať na husliach. Keď bola raz u susedov svadba, stál som vonku pod oknom, a zbadal som, že sa primášovi roztrhla struna. Poprosil som

ho, aby mi ju dal, no on ma chcel najprv udiť, lebo si myslel, že si z neho robím blázna. Povedal som mu, že si ju natiahnem na doštičku a poprosím kamaráta, ktorého rodičia mali koňa, aby mu vyšklbol z chvosta trochu srsti. Priniesol mi ju a keď som pásoval kраву, ulomil som si zo stromu konárík. Prehnul som ho a priviazal srst na obidve strany. Natrel som ju živlicou zo smreka a skúšal som hrať na jednej strune. O niekoľko dní som už vedel pesničku, ktorú som zahral kamarátom. Aj oni sa pokúšali hrať, no nešlo im to. Odvtedy som začal zhotovovať husle spolu so svojím bratom Martinom. Jedny sme zanesli ukázať obchodníkovi s hudobnými nástrojmi. Veľmi sa mu páčil ich zvuk a preto nám dal nákresy rôznych husľových modelov. Podľa nich zhotovené husle sme potom poslali na výstavu do Místku, na ktorej sme za ne získali v roku 1928 prvú cenu a zlatú medailu. No brat zomrel mladý a ja som aj naďalej zhotovoval husle vo voľných chvíľach. Zhotovoval som husle, violy a violončela podľa Stainerovho, Stradivariho a Guarneriho modelu. V súčasnosti už nepracujem, husliarske náčinie som už dávno prepustil mladému nasledovníkovi.

Drevo, ktoré som používal, muselo byť ozvučené, bolo mu treba rozumieť. Búchal som po stromoch, prikladal som na ne ucho a počúval som, aký vydávajú tón. Všetko sa nedá opísať. Napríklad o lakovaní by sme museli hovoriť osobne.

Zhotovil som aj husle so šiestimi a ôsmimi strunami. Keď sa príslušne zladia, hrajú ako celá kapela. Hral som na nich v roku 1980 v Detve a získal som prvú cenu.“ (Cenu dr. L. Lenga, pozn. autora.)

Pekná celoživotná spoveď Jozefa Janošeca, maloroľníka, zariešteného husliara-amatéra i obchodníka s rezonančným drevom, ktorá sotva potrebuje ďalší komentár. Jeho husliarska práca prezrádza vynikajúce rezbárske schopnosti i znamenité znalosti dreva. Používal poloolejový, husto nanášaný lak zlatožltej farby a ručne písané nálepky s rokom vzniku. Vyobrazené husle, vyšperkované ozdobnými páskami a trojitou kvetinovou intarziou, sú majetkom Slovenského národného múzea v Bratislave.

MIKULÁŠ KRESÁK,

(Pokračovanie)



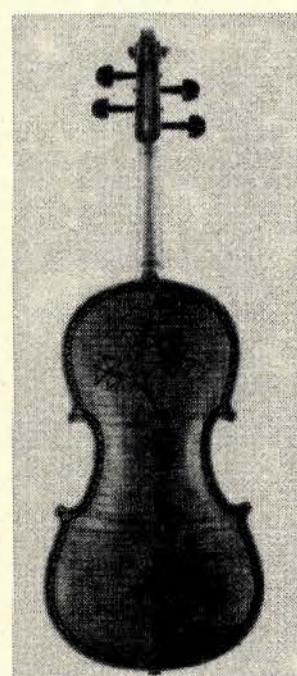
Detské husličky V. Heinza zhotovené v r. 1949.



Hurajove husle v roku 1966.



Janošecove husle z roku 1961.



Snímky: autor štúdie

RECENZUJEME

BERNARD SHAW: DOKONALÝ WAGNEROVEC. HUDBNÉ EŠEJE. KRITIKY. Vydal OPUS Bratislava 1981, str. 296. Preložil Otakar Kořínek, doslov napísal prof. dr. Ján Boor.

Hudobnokritická činnosť írskoho dramatika Bernarda Shawa, tvorcu desiatok hier (Pygmalion, Dom zlomených srdc, Svätá Jana, Pekelník a iné) je doposiaľ málo známa. Shaw, hoci amatér, bol nesmierne zanietený pre všetky druhy umenia. Jeho hudobné kritiky sú poznačené charakteristickým humorom a ironiou, sú živým dobovým dokumentom, odrazom spoločenského života a s ním úzko súvisiaceho kultúrneho diania v Anglicku koncom deväťdesiatych rokov 19. storočia.

Predostrená publikácia zahŕňa štyri samostatné, špeci- ficky orientované okruhy problematiky. Ako prvý figu-

ruje teoreticko-kritický spis Dokonalý wagnerovec, vydaný autorom v roku 1898, teda pätnásť rokov po smrti veľkého reformátora a tvorcu revolučnej hudobnej drámy Gesamtkunstwerku, Richarda Wagnera (1813—1883). Spis prináša Shawov originálny pohľad a dôkladnú analýzu hlavného diela skladateľa, tetralógie Prsteň Nibelungov — inscenovanej v štyroch po sebe nasledujúcich večeroch (1. Rýnske zlato, 2. Valkýra, 3. Siegfried, 4. Súmrak bohov). Detailným rozborom základného subjektu diela, charakteristikou a porovnávaním hudby príznačných motívov s hudbou uzavretej opery starého typu až po realizáciu premiéry v bayreuthskom Festivalovom divadle (s pohľadmi na výchovu wagnerovských spevákov), oboznamuje nadšených obdivovateľov Richarda Wagnera s jeho revolučnými myšlienkami. Druhý spis O hudbe a hudobníkoch zahŕňa memoáre a jubilejné spomienky, venované storočnici Mozartovho a Beethovenovho úmrtia, podáva svojrázny rozbor Verdiho Falstaffa, zaoberá sa rozmanitosťou hudobných žánrov v tvorbe Brahmsa, charakterizuje vývoj talianskej opery atď. V treťom spise O kritike a postavení kritika rozo-

berá prácu tohto zamerania všeobecne, pritom však z rôznych aspektov. „Len čo sa kritik podriadi daným okolnostiam, stratí aktivitu. Zastaví hodiny. Jeho prvordou povinnosťou je hľadať chyby, žiadať viac, ísť hlavou proti múru v presvedčení, že tri alebo štyri dobré hlavy prerazia každý múr, ktorý stojí svetu v ceste...“ — píše na margo poslanca kritika. Shaw svojimi kritikami vystúpil v období, keď hudobná veda sa ako vedná disciplína začínala definitívne formovať. Preto uňho prekvapuje neobyčajný vzťah a zmysel k posudzovaniu diela z pohľadu dialektickej jednoty umení. V nadväznosti na túto časť príkladný posledný spis Hudobné kritiky z rokov 1890—1894, zavedie čitateľa do dielne Shawových originálnych náhľadov na interpretáciu a interpretov tohto obdobia. V doslove prof. dr. Ján Boor podáva informáciu o činnosti Bernarda Shawa a jeho pokrokovom zmýšľaní a poslaní. Výber prác v slovenskom preklade má prispieť k popularizácii a bližšiemu poznaniu tohto dramatika ako hudobného kritika.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

TVORBA

Miro Bázlik:

Prelúdiá pre klavír

Každý cyklus, či už v prírode alebo v umení, je vlastne ako ľudský život — s detstvom, vekom dozrievania, zrelosťou a pomalým odchodom. Aj prvých šesť Prelúdií Mira Bázlika nasvedčovalo tomu, že ide o paletu reminiscencií s tajnou túžbou poobhliadnuť sa do nenávratných diaľok detstva a mladosti. Každý poetický obraz tu vystihoval tento tvorivý zámer, pričom som očakával, že dramatická i kompozičná krivka celého cyklu porastie vo všetkých dimenziách k novým, už načrtnutým životným míľnikom. Moje prvé stretnutie s druhou šesticou Prelúdií pre klavír ma priviedlo k takýmto úvahám. Hodnotil som však vtedy toto dielo jednoznačne kladne a azda som si ani neuvedomil, že sa veci nebadane dostávajú do slepej uličky, najmä čo sa týka autorovho komentára k tradičnej harmónii. Veci som chápal tak, že disonujúce účinky ventilované v rozmanitých konfrontáciách sú odvodené z celkového zmyslu zložky lineárnej, že vlastný autorov komentár hľadá ku kánonizovanému poriadku odvážnejšie cesty a križovatky. A skutočne, veci vyzerať na prvý pohľad tak, že na rozdiel od prvej šestice autor oveľa dôslednejšie preferuje rozohratosť klavírnej štylistiky, že harmonické súvislosti dostávajú v trblietavej hre technických elementov opar výsostne rojčivý a fantazijný. Nekompromisné križovanie harmonických dvojzáberov má v sebe určitú nezmieriteľnosť projektu a predsavzatia. Postupne som však začínal bližšie spoznávať tento druhý uzavretý celok a kládol som si otázky: do akej miery toto konfrontovanie harmonických dvojzáberov prináša niečo nové a osobité, do akej miery sa z tohto stretnutia rodí skutočný, tvorivý čin, či takéto konfrontácia nie je už prekonaným vyčerpaným pokusom o syntézu, či vôbec z takýchto pohľadov sa možno adekvátne prihovárať súčasnosti atď. Nemyslím si, že tvorivé využitie harmonických projektov je z takýchto aspektov vyčerpané. Pýtam sa len, či takéto komentár k tradícii, postavený na báze poetických obrazov, kde niet miesta na širšie ozrejmovanie exponovaných súvislostí, dáva dnes dostatočný priestor pre realizáciu určitých tvorivých cieľov. Či by vlastne nebolo lepšie demonštrovať takýto projekt na báze väčších celkov, kde by v procese veľkých, fantazijných a variacných obličiek bolo možné lepšie ozrejmiť niektoré vnútorné súvislosti, ktoré v type poetických obrázkov môžu byť len naskicované. Pravda, aj v skratke môže byť zachytený osobnostný pohľad rovnako sugestívne ako na veľkej ploche — Chopin, Debussy, Bartók to dokázali. I keď sa pohybujeme v reláciách slovenskej hudby, nemôžeme zabúdať na tieto príklady, pretože sú v nás zakorenené — ako veľké hodnoty, ako miera možnej dokonalosti. Problém druhej šestice Bázlikových Prelúdií pre klavír (Nepokojná rieka, Osamelý rytier, Strieborná hora, Tŕpký, Slnecnica, Rozdúchané pahreby) sa mi čoraz vypuklejšie javí v tom, že lineárna kresba je zvonku dosadená, a nie je teda výsledkom pohľadu na zložku vertikálnu. Melodický zmysel prichádza principiálne zvonku — ako prostý nápev, neraz veľmi príťažlivá téma, presvedčivá a pútavá. K nej potom pristupuje, resp. priraduje sa to ostatné v snahe komentovať a v nových súvislostiach ozrejmovať tradičné verifikované hodnoty. Problém je podľa môjho názoru v tom, že lineárna zložka nie je výsledkom tejto konfrontácie, že disonujúce účinky stretávania sa vertikálnych súvislostí nevynášajú na povrch také väzby, ku ktorým by sa už neziadalo zvonku nič dodať. To by bol konzekventný projekt, z ktorého by rezultovala určitá jednota zámeru. Lebo podobného činu by sa bol dopustil i Debussy či Bartók, keby si na báze romanticky transplantovaných tém chceli demonštrovať svoju imanentnú výpoveď. Možno budú proti takýmto argumentom mnohí namietat a obhajovať Bázlikove Prelúdiá v tom zmysle, že autor chce v nových súvislostiach ozrejmovať tak lineárne, ako i vertikálne súvislosti (teda i s elementom melodickým). Takéto ciele by sa azda podarilo realizovať len na báze evolučného typu hudby, pretože si vyžadujú priestor, čas a predovšetkým tvorivé súvislosti, v ktorých by sa obnažil ich nový zmysel. I z triviálnej smútočnej hudby, ktorá evokuje tradičný smútočný pochod, dokáže Mahler vyčariť priam sférickú hudbu, ale potrebuje na to rozmyšľaný symfonický toku a plochu, v ktorej sa ozrejmujú nové súvislosti. To len na margo problému. Azda prídu i takí, ktorí povedia, že autorov komentár k tradícii vyniká účinnejšie práve tu, kde je zachovaný pôdorys celku, kde je priestorový rozptyl širší a vytvorená možnosť viesť účinnejší dialóg. Je pravda, že kompozičné obrazy sú vždy inovované, že tradícia nikdy nestojí osamotená, ale vždy v dvojzáprahu s autorovým komentárom. Lenže z tohto dvojzáprahu sa nerodí taká výslednica, kde by sa mohlo hovoriť o homogénnom, špecificky vyhranenom celku. Veci nie sú uhnutené zo spoločného prázakladu, a tak dochádza k nesúrodým väzbám, ktoré majú len zdanie spolupatričnosti.

Ďalším, nie menej zaujímavým tematickým okruhom Prelúdií — nadväzujúc na vyslovené uzávery, je aspekt klaviristický. Neraz sa stretávame s názorom, kde sa vyzdvihuje to, keď je dielo klaviristicky dobre posadené, kde cítiť dôvernú znalosť klavírnej literatúry atď. V takýchto úvahách vidím mnohé nebezpečenstvá mechanických návratov po vychodených cestách, kde niet možnosti stúpiť vedľa, vyskúšať si niečo nové a svojské, prípadne dať sa na celkom nové cesty — i za cenu omylov. Tí, ktorí si to v minulosti dovolili (vrátane Brahmsa či Bartóka) boli neraz pranierovaní, ale každý takýto smelý krok bol priam omladzujúcim tvorivým činom. Keď sa z takýchto zorných uhlov zadívam na Bázlikove Prelúdiá, musím tiež vysloviť onú formulu, že klavír je tu dobre posadený. A v duchu si kacírsky hovorím, kľež by nebol — možno by to bolo i veľkým tvorivým šťastím. Písať pre klavír je nesmierne ťažké, pretože je to nástroj kompozične tak prepracovaný, že si netrúfam dať odpoveď na otázku, ako ďalej. Možno, že stačí väčšmi sa obhliadnuť do minulosti a preniesť zabudnutý zvonivý šum čembala na kladivkový klavír, jednoducho dať minulosti dať nové perspektívy. Návraty, z ktorých rezultujú nové východiská, sa nedajú verbálne naprojektovať. Odpoveď na otázku ako ďalej, môže prísť len od samotného autora. Krok, ktorý by posunul kompozičný i dramatický oblič celého cyklu kdesi ďalej, aby tento napokon nevyznel len ako konvolutný impresií a poetických nálad — i keď nesporne veľmi príťažlivý.

IGOR BERGER



Hovoríme s novým hlavným dirigentom Slovenskej filharmónie Vladimírom Verbickým

TVORIVÁ ISKRA V INTERPRETÁCII

Do tohtoročnej koncertnej sezóny nastúpil symfonický orchester Slovenskej filharmónie na čele s novým hlavným dirigentom Vladimírom Verbickým, mladým predstaviteľom sovietskej dirigentskej školy. Umelec absolvoval leningradské zborové učilište, na leningradskom konzervatóriu študoval klavír u V. Nilsena, zborové dirigovanie u A. Berezina a operné i symfonické dirigovanie u E. Grikurova. V roku 1972 sa stal hlavným dirigentom symfonického orchestra vo Voroneži. Zúčastnil sa troch významných medzinárodných súťaží. Na súťaži Herberta von Karajana v Západnom Berlíne získal diplom, na súťaži H. Villu-Lobosa v Rio de Janeiro sa stal laureátom a zo súťaže dirigentov v Budapešti, ktorú usporadúva Maďarská televízia, si odniesol 2. cenu (prvá nebola udelená). Istý čas bol asistentom vynikajúceho sovietskeho dirigenta J. Mravinského v Leningradskej filharmónii. V ostatnom čase okrem voronežského orchestra pôsobil aj ako druhý dirigent Štátneho symfonického orchestra ZSSR v Moskve. Toľko zo stručnej biografie, aby sme mohli prenechať slovo nášmu hostovi.

S akými očakávaniami ste prišli do Bratislavy a ako sa vám spolupracuje s orchestrom Slovenskej filharmónie?

Hoci som v Československu hosťoval už trikrát, vystúpil som napríklad v Prahe na Pražskej jari, Brne, Mariánskych Láznach, do Bratislavy som sa dostal až tohto roku. S orchestrom Slovenskej filharmónie som mal len niekoľko skúšok (pozn. red.: rozhovor sa konal ešte pred bratislavským debutom V. Verbického na otváracom koncerte BHS), môžem však povedať, že má výbornú úroveň a schopnosti veľkého rozpätia pri výrazovom stvárňovaní diel. Aby sa nám dobre spolupracovalo, musíme sa najprv bližšie zoznámiť. Úlohou dirigenta je neustále udržiavať umelecký štandard orchestra, vylepšovať tie stránky telesa, ktoré sú slabšie a zasa silné stránky nechať vyniknúť. Treba pritom brať do úvahy mnoho rôznych vecí, tak vyrovnanosť jednotlivých nástrojových skupín v orchestri, ako aj súhrn či dokonale zvládnutie partov.

Sovietska interpretačná škola má vo svete veľké meno. Čím sa táto škola líši od iných, resp. aké sú jej charakteristické črty v oblasti dirigovania?

Na túto otázku ťažko jednoznačne odpovedať, pretože každý veľký sovietsky dirigent je svojím spôsobom originálny, má svoje typické rysy, ktorými sa odlišuje od iných. Za spoločný znak by som však považoval vynikajúcu technickú prípravu, ktorá sa spája so serióznym hudobným prístupom. V tomto smere zohrala dôležitú úlohu leningradská škola, ktorá vychovávala mnohých skvelých dirigentov. Jej podstatný článok tvorí výchova na konzervatóriu, ktorá je síce prísna, ale poskytuje adekvátne dirigovania fundamentálny základ pre jeho budúce povolanie. Študenti musia výborne poznať hudobnú literatúru, pretože skúšky sú neobyčajne náročné. Okrem toho sa konajú spoločné kolokviá a každý má možnosť navštevovať okrem svojho pedagóga aj prednášky ďalších profe-

sorov. V čase môjho štúdia pôsobili na leningradskom konzervatóriu traja výborní pedagógovia — dirigenti. Prof. Rabinovič napríklad dbal na výuku v spätosti s tradíciou, preferoval pamäťovú zložku a výborne ovládal problémy orchestrálného dirigovania. Prof. Musin bol špecialistom na techniku rúk, čo je pre dirigenta vec veľmi podstatná a prof. Grikurov sa venoval najmä otázkam operného dirigovania. Takže poslucháčom — študentom sa dostalo veľmi všestranného vzdelania.

Každého umelca ďalej formujú skúsenosti a poznatky, ktoré získa v praktickom živote. Počas umeleckej činnosti dopieva k vlastnej predstave o interpretácii, o tom, akými metódami pracovať, ako koncepcie postaviť a stvárniť skladateľovu partitúru...

Istý čas, tesne po súťaži H. Villu-Lobosa, som pracoval ako asistent u Jevgenija Mravinského v Leningradskej filharmónii. Bola to pre mňa veľká škola v zmysle vedieť pracovať s orchestrom. Asi pred piatimi rokmi som sa osobne zoznámil s Jevgenijom Svetlanovom, hlavným dirigentom Štátneho symfonického orchestra ZSSR v Moskve, kde som neskôr začal pôsobiť ako druhý dirigent. U Svetlanova je imponujúca intenzivná a koncentrovaná práca, ktorou dosahuje veľké výsledky pri vedení orchestra. V interpretácii pokladám za najdôležitejší tvorivý moment. Na orchestrálnych skúškach treba, samozrejme, všetko dôkladne naštudovať, aby sa na koncerte mohol umelec inšpirovať momentálnou atmosférou, nápadom, reagovať na práve sa zrodené impulzy, podnety. To neznamená, že všetko hudobné dianie sa ponechá náhode, základnú koncepciu treba dodržať, hudobný tok však musí pulzovať, dýchať. Interpret oživuje partitúru podobným spôsobom, ako sochár vdychuje mŕtvemu materiálu nový život.

Uplynulo už pár rokov, čo ste sa zúčastnili troch významných medzinárodných súťaží. Dnešná doba viac ako kedýkoľvek predtým dáva tomuto mladistvému i dravému zápoleniu priestor; čím vás vyzbrojili tieto súťaže do ďalšieho umeleckého života a rastu?

Každý mladý dirigent sa tu v prvom rade môže zoznámiť s novými orchestrami a stretnúť sa s novými kolegami — dirigentmi. Nezanedbateľné je aj oboznámenie sa s novým repertoárom, napríklad na súťaži H. Villu-Lobosa som musel naštudovať dosť partitúr brazílskej hudby. Umelec má možnosť vzájomnej výmeny názorov, konfrontácie, možnosti spoznať nové koncepcie a pohľady na interpretáciu skladieb. A nakoniec, overenie si vlastných síl je tiež dobrou prípravou do života.

Váš rozsiahly a bohatý repertoár je naozaj pozoruhodný. Zahŕňa širokú škálu mien od raného klasicizmu až po súčasnosť. Ktorým skladateľom, hudobným štýlom či smerovaním dávate prednosť?

Mám rád ruskú romantickú hudbu, najmä P. I. Čajkovského. Môjmu naturelu je však blízky aj európsky romantizmus práve pre svoju schopnosť stavby širokých plôch i veľkú paletu syjadrovacích možností. Vždy so

záujmom siahnem po príťažlivých kompozičných klasičoch 20. storočia, či už je to Šostakovič, Prokofiev, Bartók, Stravinskij alebo Messiaen. Tou najnovšou hudbou som sa zaoberal v dirigentskej praxi akosi menej, hoci nemôžem povedať, že sa jej vyhýbam. Veľmi si vážim a obdivujem tvorbu G. Mahlera.

A čo tvorba českých a slovenských skladateľov?

Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů prináležia nielen k radu významných českých skladateľov, ale sú aj tvorcami, ktorí sa vo svete často hrajú a počúvajú. Zo slovenskej hudby som napríklad dirigoval diela Suchoňa a Cikkeru.

Specializujete sa výlučne na symfonické dirigovanie alebo ste už dirigovali, resp. naštudovali aj operu?

Prevažne sa venujem symfonickému dirigovaniu, no naštudoval som aj opernú inscenáciu a potešilo by ma, keby sa mi tejto príležitosti dostalo aj na Slovensku. Často totiž vokálno-symfonické diela, kantáty a oratóriá majú po hudobnej stránke veľmi blízko k dramatickému napätiu operných prác, chýba im len divadelno-hercká akcia. To však oba žánre aj podstatne odlišuje.

Kde všade ste už pohostinsky vystupovali a z čoho ste si odniesli najsilnejší dojem?

Okrem početných koncertov doma aj v zahraničí som vystupoval pomerne hodne. Dirigoval som v Maďarsku, Rumunsku, Bulharsku, Taliansku, Španielsku, Japonsku, Turecku, Grécku, Rakúsku, NDR, NSR, Poľsku, Švajčiarsku a ČSSR. Jeden z najväčších zážitkov som mal pri dirigovaní v koncertnej sieni Nového Gewandhausu v Lipsku, ktorý otvorili krátko pred mojím vystúpením v novembri minulého roku. Je to akusticky neobyčajne šťastne riešená sieň, ktorá pôsobí aj svojím vybavením a zariadením rovnako imponujúco.

Koncertovali ste s významnými sovietskymi orchestrami i solistami takého mena, ako je T. Chrennikov, R. Kerer, L. Isakadzeová, A. Gavrilo, V. Spivakov... Spolupracujete s rozhlasom a televíziou, ako vyzerá vaša diskografia?

Rád by som doplnil tento výpočet o meno E. Gilels, s ktorým sa spája môj moskovský debut dirigenta a s ktorým sme neskôr uviedli všetkých päť Beethovenových klavírných koncertov. Vrátim sa však k otázke. Zatiaľ som nahral pre firmu Melodija jedenásť dlhohrajúcich platní, na ktorých sa nachádzajú diela skladateľov ako Miaskovskij, Prokofiev, Liszt, Mozart, súčasná sovietska hudba a iné.

Aké sú vaše najbližšie plány do budúcnosti?

Okrem svojich povinností hlavného dirigenta Slovenskej filharmónie budem dirigovať v najbližšej sezóne aj päť koncertov v Moskve, pre ktoré som si napríklad pripravil Brahmsovo Nemecké rekviem, rovnako ako kompletne naštudovanie troch vokálno-symfonických diel S. Rachmaninova. Vo februári budúceho roku predvediem počas Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby koncert z kompozičii slovenských skladateľov...

JANA SUHAJDŔOVÁ

Jubilujúca zaslúžilá umelkyňa ANNA MARTVOŇOVÁ

Pokus začleniť do dejín slovenskej opernej interpretácie umelecký zjav zaslúžilej umelkyne Anny Martvoňovej nie je vec jednoduchá. Nepochybne bola jedinečnou Madame Butterfly — typovo, vokálne i koncepciou dramatickej postavy. Nadviazala na tradíciu inej veľkej predstaviteľky Pucciniho hrdinky na našom javisku — Heleny Bartošovej. Martvoňovej ľudsky prežitý javiskový obraz sklamanej japonkej gejšy stal sa idolom najmenej dvoch generácií návštevníkov opery SND. A súdiac podľa predstavenia, ktorým umelkyňa v týchto dňoch oslávila svoje životné jubileum, dostalo sa legende „Martvoňová = Butterfly“ novej, životodárnej injekcie. Bola aj veľkou, v ideálnej symbióze všetkých potrebných daností ťažko merateľnou Lúskou Bystroušskou. Pravda, ohlas tejto kreácie škodoval malým počtom repríz Janáčkovej opery na bratislavskej scéne, i tým, že dielo moravského skladateľa nemožno merať s diváckou popularitou verizmu.

Lenže Anna Martvoňová, ktorá sa po viaceročnej praxi v opernom zbere stala sólistkou opery Slovenského národného divadla v roku 1951, zasiahla mimoriadne tvorivo, hoci s menším vonkajším ohlasom, ktorý, pravda, nemôže byť kritériom umeleckej hodnoty, aj do ďalších repertoárových oblastí. Jej mäkký, guľatý soprán s nosnou vysokou polohou zostal v podstate celý čas lyrickým nástrojom. Vo výraze, v obsahu tónu, pretože v čiste zvukových parametroch dokázal svojou špičkou zvládnuť aj partie mladodramatické. Bol to soprán naivky, samozrejme, nie v tom pejoratívnom zmysle, ľahkovážnej subrety — hlas nevinný, prostý, oddane ľúbajúcej a zlo nechápajúcej ženy. Také boli jej najplastickšie operné hrdinky, s tými sa dokázala identifikovať oveľa mnohoobsažnejšie než s partami, prináležajúcimi dramatickým charakterom. Preto vynikajúcu interpretku našla v Martvoňovej česká a ruská klasika. Okrem klasických podôb kuchárky z Rusalky, Esmeraldy či skvele rozjasenej Barče bola jej mentálne blízka Paraska zo Soročinského jarmoku, Marienka z Predanej nevesty, Jenufa z Jej Pastorkyne. V Martvoňovej našli adekvátny obraz nežné, oddané, pastelové hrdinky francúzskej lyrickej opery — Micaela z Carmen a Gounodova Margaréta, zo širokej palety veristických postáv zasa krehké, neokázalo trpiace a obetujúce sa ženy — okrem Butterfly Mimi z Bohémy a Liu z Turandot. Tú veselšiu, šibalskejšiu strunu svojho umeleckého naturelu uplatnila Martvoňová v partiách nemeckej klasickej opery — od Papageny, cez Aničku z Čarostrelca až po Straussovu Sofiu.

Rad príležitostí ponúkla Martvoňovej pôvodná slovenská operná tvorba vo svojej konjunktúre päťde-



Snímka: J. Vavro

slatých a šesťdesiatych rokov. Spievala v operách Andrašovana, Holoubka, v detskej Kořínkovej opere Ako šlo vajce na vandrošku, do histórie slovenskej opery prešla však najmä ako vzorový pastierik z Krúthavy, prvý študent z Jura Jánošíka a, samozrejme, ako premiérová interpretka hlavných ženských úloh v cikkerovských premiérach Vzkriesenia a Mistra Scroogea. — Martvoňová je typicky dramatickou umelkyňou, ktorá nepovyšuje vokálne nad charakterové. Aj z epizódy sa vždy snažila vykresliť živú postavu. V tomto smere jej vďačnú pôdu ponúkla zahraničná operná tvorba 20. storočia, predovšetkým dva gogolovské charaktery — Maša v Egkovom Revízorovi a Agafia Tichonovna v Martinůvej Ženbe. V týchto postavách sa navyše prejavil Martvoňovej výzračný zmysel pre hereckú nadsádzku a opernú grotesku.

V plnej umeleckej sviežosti dožíva sa životného jubilea. Aj ten, kto si pamätá jej Butterfly ešte v obkláčení Pinkertonom dr. Janka Blahu, konzulom Emila Schützla, Suzuki Janky Gabčovej a Gorom Františka Hájka, uveril na chvíľku na septembrovom benefičnom predstavení, že malá gejša z Nagasaki má „práve pätnásť“.

JAROSLAV BLAHO



Snímka: J. Vavro

Choreograf KAROL TÓTH

Začiatkom októbra vstúpil do radov päťdesiatnikov šéf baletu Slovenského národného divadla, choreograf Karol Tóth. Toto prvé bilančné životné jubileum je vhodnou príležitosťou k tomu, aby sme pripomenuli zástoj tohto umelca v našom baletnom umení. Karol Tóth, bratislavský rodák (2. 10. 1932) sa po krátkej aktívnej činnosti tanečníka SND a Vojenského umeleckého súboru kpt. Jána Nálepku, kde pôsobil už aj pedagogicky, rozhodol pre špecializovanú štúdiu choreografie, réžie a tanečnej pedagogiky na moskovskom GITISE. Po jeho absolvovaní v roku 1961 pôsobil dvanásť rokov vo funkcii šéfa baletu SND. V tomto období sústredil svoju tvorivú pozornosť na vrcholné diela sovietskej a svetovej baletnej literatúry, no stredobodom jeho umeleckých ambícií bola predovšetkým pôvodná tvorba domácich — českých i slovenských skladateľov. Ako choreograf sa podpísal pod inscenácie Bukového baletu Rozkaz, ostro prancierujúceho použitie atómovej bomby, Odstrčilovej Deviatej vlny, obrazu ľudského života a jeho peripetií, Andrašovanovho baletného orató-

ria Slnovrat zobrazujúceho tanečným pohybom staroslovanské zvyklosti (toto dielo choreograf pohostinsky naštudoval v pražskom Národnom divadle), Burghauserov komický balet Sluha dvoch pánov (podľa Goldoniho), ako i Vostřákov balet Snehuilienka a sedem trpaslíkov, príbeh obzvlášť blízky a prístupný detskému divákovi. Zvlášť výrazne boli v choreografickej tvorbe Karola Tótha zastúpené diela Sergeja Prokofieva — Romeo a Júlia, Peter a vlk a v československej premiére naštudovaná Skýtska suita. Ďalšiu tvorbu skladateľov nášho storočia výstižne reprezentovali de Fallova Čarodejná láska, Gershwinov Američan v Paríži, mimoriadne úspešné Stravinského Svätenie jari, za ktoré získal Cenu Ministerstva kultúry ČSSR, jeho koncepciu Karajevovho baletu Pút v búrke odmenili zase 1. cenou v celoštátnej baletnej súťaži ČSSR. Nechýbali ani inscenácie klasických diel starých majstrov reprezentovaných Fadetou na Delibesovu hudbu a Minkusov Don Quijote inšpirovaný Cervantesom. V tomto období pôsobil Tóth aj na VSMU, kde školiť choreografický dorast.

Počas svojho zahraničného angažmánu (1972—1975) bol Karol Tóth umeleckým šéfom, dramaturgom a pedagógom Divadla opery a baletu v Lublane a súčasne aj pedagógom tamojšej Štátnej baletnej školy. V ďalších rokoch (1975—1978) umelecky pôsobil v Štátnej opere v Záhrebe, kde spolupracoval s vynikajúcimi tvorivými a interpretačnými umeleckými osobnosťami. Od roku 1978 pôsobí opäť v Slovenskom národnom divadle ako choreograf, kde o dva roky neskôr znovu prevzal funkciu umeleckého šéfa baletu SND.

Jeho súčasná umelecká tvorba preukazuje nielen dokonalú znalosť klasického baletného slovníka, ale aj novodobých, tzv. progresívnych tanečných techník a štýlov, prostredníctvom ktorých choreograf s úspechom komunikuje s divákmi na rozmanité témy. Rímske fontány Ottorina Respighiho, Čarodejná noc a Poème macabre Eugena Suchoňa i Zeljenkove Zaklínadlá sú toho názorným dokladom. Kontrastnými dielami a použitím širokej pohybovej škály sleduje Tóth určitý cieľ: chce všestranne vplývať na interpretačný rast súboru, ktorý umelecky vedie.

Vo svojom ostatnom celovečernom diele Zvonár z Notre Dame zúročil Karol Tóth všestranné skúsenosti divadelného umelca. Logickou, detailne premyslenou výstavbou podstatných výjavov z románu Victora Huga Notre Dame de Paris podarilo sa mu tancom rozvíriať a dramaticky vyhrotiť jednotlivé scény, spojiť ich v ucelené predstavenie a vytvoriť veľké historické plátno, — divadelne pôsobivé a presvedčivé.

V prístupe k práci so sólistami použil tu choreograf moderné metódy. Individuálnym skúšobným procesom s jednotlivcom, s príhľadnutím na jeho osobné danosti, vytlačil maximum z ich optimálnej výkonnosti, podobne aj zborové scény vykazujú výsledky mimoriadne intenzívnej, cieľavedomej predprípravy. Výrazným pozitívom Tóthovej úpravy je naznačená možnosť chápať romantický príbeh ako predpoklad pre deje širších spoločenských súvislostí, a aj v tomto zmysle možno toto predstavenie označiť ako pozoruhodný prínos v oblasti slovenského profesionálneho tanečného umenia.

ALICA PASTOROVÁ

GRAMORECENZIE

J. S. BACH — Huslové koncerty a mol — BWV 1041, E dur — BWV 1042, g mol — BWV 1056a. Hrá Bohdan Warchal a Slovenský komorný orchester.

© OPUS Stereo 9111 1139

Slohový tvar interpretovaného diela nevzniká iba rekonštrukciou dobového zvuku a podania, ale je zároveň výsledkom kompromisu medzi tradíciou a očakávaniami súčasného poslucháča. Toto konštatovanie by mohlo viesť k mylnému záveru, že interpreta staviame do pozície nezúčastneného sudcu, ktorý hľadá „najspravodlivejšie“ riešenia. Interpretova osobnosť je v tomto procese prítomná ako východzia podmienka: každé hľadanie tvaru sa opiera jednak o jeho poznanie, jednak o jeho výrazovo-technické schopnosti.

Na Warchalovej interpretácii troch Bachových huslových koncertov je poznať, že ho vzrušuje skôr dialóg súčasníka s Bachom, než pokusy o rekonštrukciu dobového zvuku a výrazu. Napokon — k tejto nezávislosti huslistov na dobových modeloch núti aj zmena techniky pravej ruky, ku ktorej došlo v dôsledku novej konštrukcie sláčika. Domnievame sa, že táto zmena zásadne ovplyvnila pobarokový zvukový ideál (najmä pokiaľ ide o nasadenie a priebeh tónu, nehovoriac o nových možnostiach jeho artikulácie), a preto Warchal právom hľadá skôr aktualizovaný, než dobový zvuk. Výsledkom tohto hľadania je dynamicky bohato klenutý tón a expresívny výraz, ktorý má skôr romantickú naliehavosť, než klasickú zdržanlivosť. Warchalov interpretačný rukopis od počiatku charakterizuje zdôrazňovanie metroritmického priebehu skladby, neustále vyzdvihovanie pulzu hudobného toku. To spôsobuje, že jeho kantiléna vyrastá skôr z logiky a zvuku sláčikového nástroja a menej z fyziológie vokálneho prejavu, ktorá sa odzrkadľovala na melodike barokovej inštrumentálnej hudby. Pokiaľ ide o dialóg sólového a orchestrálného partu, Warchal necháva dominovať svoj nástroj aj na tých miestach, kde sa ťažisko motívickej práce presúva do orchestrálnych zložky.

Warchal je voči poslucháčovi v nepreustajnej ofenzíve: oslovuje ho, núti k spolupráci, nedovoľí mu vybočiť z cesty, na ktorú sa vydal spolu s interpretom. Preto v celej nahrávke nenájdeme možno jediné miesto, ktoré by sa nieslo v dynamicky ustálenej rovine. Prúd Bachovej hudby v interpretácii B. Warchala nepozná jedinej tóne a nepreustajne a dravo sa vinie bohato členeným riečištom. Je to niečo živelné, nespútaná energia alebo otlačky prstov nervózne a neustále sa náhliacej doby? — Anamnéza interpretačného tvaru hudobného diela je nesmierne ťažká a možno z hľadiska výsledného dojmu ani nie tak dôležitá, pretože laika i odborníka zaujme táto nahrávka ako ďalšia časť osobnej výpovede tohto vynikajúceho umelca, v ktorej stál v popredí skôr interpretujúci subjekt, než interpretovaný objekt.

Keď sa nad tým hlbšie zamyslíme, zistíme, že vlastne kvôli takejto sebauviedke boli barokové inštrumentálne koncerty písané...

L. van BEETHOVEN — Okteto Es dur, op. 103

J. HAYDN — Okteto F dur, Hob. II/7

Hrá Bratislavská komorná harmónia, umelecký vedúci Justus Pavlík.

© OPUS — Stereo — 9111 1239

Prí počúvaní niektorých komorných skladieb starších slohových období si málokto z poslucháčov spomenie na ich pôvodnú spoločenskú úlohu — tvorí zvukovú kulisu noblesnej spoločenskej zábavy. Serenády, divertimentá, kasácie alebo prosto kvartetá až nonetá pre rozmanité sláčikové a dychové obsadenia patria v povedomí dnešného poslucháča skôr k náročnejšej duchovnej strave, plnej rozmanitých a z pozícií dnešného človeka ťažko dešifrovateľných výrazových fines. No práve tieto jemnôtiky, ktoré kedysi tvorili každodenný chlieb profesionálnych hudobníkov, robia túto hudbu pre súčasných interpretov jednou z najnáročnejších previerok ich technických a výrazových schopností.

Menšia spoločenská objednávka, alebo — menej kulantne povedané — nezáujem usporiadateľov a publika o hudbu tohto typu spôsobuje, že sa interpretačná tvorba v tejto oblasti rozvíja skôr na periférii hudobného života, kdesi v spoločenskom „závetri“ umeleckých škôl a nahrávacích štúdií. Keďže príležitosti na koncertovanie je málo, komorné združenia pre interpretáciu tejto hudby existujú spravidla popri väčších profesionálnych inštitúciách, pretože členovia jednotlivých nástrojových skupín sa štúdiom a uvádzaním takejto literatúry kultivujú v súhre, zvuku, ladení i vo výraze.

To je aj situácia Bratislavskej komornej harmónie, ktorá pre Opus nahrala okteta L. van Beethovena a J. Haydna. Bratislavská komorná harmónia vznikla pred desiatimi rokmi. I keď sa v priebehu tohto času časť členov súboru vymenila, platia je dokumentom doterajšieho dozrievania tohto súboru na štýlovo a technicky vyzreté teleso. Najpresvedčivejšia je nahrávka Beethovenovho okteta, z ktorej poslucháč rýchlo vycíti osobité sólistické kvality jednotlivých členov súboru, ako aj ich schopnosť podriaďovať sa spoločnému zvukovému alebo výrazovému zámeru. Mnohé detaily súhry dávajú tušiť mimoriadnu scelenosť kolektívu, zlitie s interpretovaným dielom. Nahrávka Beethovenovho okteta je dynamicky plastickejšia a prezrádza väčšie úsilie o farebnú kompaktnosť súzvuku ako nahrávka Haydnovho okteta, ktoré je menej prepracované a menej spontánne vo výraze, a to napriek jeho prehľadnejšej faktúre a akejsi „bezstarostnejšej“ polohe. V Haydnovi nám neraz chýba zvukovo priaznivejšie zastúpenie farby klarinetov a fagotov. Možno to bola menej interpretačná koncepcia, ako úmysel hudobnej réžie „zjednotiť“ zvuk na intonačne alebo farebne chladostivejších miestach.

Vzhľadom na provenienciu členov Bratislavskej komornej harmónie reprezentuje táto zrelá nahrávka súčasne aj úroveň niektorých nástrojových skupín Slovenskej filharmónie, ktoré majú pre interpretačný profil tohto orchestra určujúci význam.

JÁN SZELEPCSENYI

Tohtoročná, v poradí už šiesta Musica Antiqua Europae Orientalis, ktorá sa z iniciatívy Filharmonie Pomorskej a pod patronátom UNESCO konala v Bydgoszczy v septembri, pozostávala — podobne ako predchádzajúce — z časti kongresovej a festivalovej. Na vedeckom kongrese, na ktorom sa zúčastnilo vyše 50 bádateľov z troch kontinentov, sa diskutovalo k dvom témam. Jedna z nich sa dotýkala problematiky osobitých čŕt vo vývoji hudobných kultúr strednej a východnej Európy, druhá zasa bilancovala najnovšie výskumy v oblasti hudobnej kultúry stredovekého Byzantska a jej priameho i nepriameho „ohlasu“ u iných národov. Hoci tu nepochoybne dominovali muzikológovia z Bulharska a Rumunska, zastúpení silnou a profesionálne dobre pripravenou garnitúrou strednej a mladšej generácie byzantinológov, bolo dobré, že sa táto téma chápala a koncipovala širšie, a že sa tu dostali k slovu aj neobyčajne zaujímavé a priekopnícke príspevky sovietskych muzikológov o ukrajinskej, arménskej a gruzínskej liturgickej hudbe a speve.

Tému prvú reprezentovali predovšetkým hostitelia, ktorých záujem sa upriamili na referovanie o výsledkoch skúmania poľskej stredovekej hudby, najmä latinského chorálu a predrenesancnej polyfónie. Snázili sa ju prezentovať v širšom medzinárodnom kontexte, najmä v súvislostiach s vývojom hudobnej vzdelanosti susedných národov. Do tejto témy organicky zapadli aj štyri príspevky z Československa [Jana Fojtková z Prahy hovorila o husitskom speve, Jitka Snížková analyzovala novoobjavený fragment staroslovanského spevu, Zdenka Pilková hovorila o hudobných inštitúciách v Čechách v 18. storočí a Richard Rybář o barokovej slovenskej pastoreli].

Okrem referátov, ktoré si účastníci mohli prečítať už vytlačené v pohotovito vydanom kongresovom zborníku [ich in extenso prednes v pléne išiel, žiaľ, často na úkor diskusie], boli zhromaždení muzikológovia účastníkmi dvoch, resp. troch panelových diskusií. Prvá, ktorú viedol prof. Willem Elders z Utrechtu, približovala na tému „Číslo — symbol — hudba“ a mala dve časti. V prvej sa hovorilo o probléme winchesterského organa, t. j. či tento bizarný nástroj obrovských rozmerov, známy iba z jediného prameňa [veršovaná legenda o živote sv. Swithuna od mnícha Wulfstana z 10. storočia] skutočne v opísanej podobe existoval, alebo či správu o ňom chápať ako filozoficko-teologický symbol (čo sa prirodzene nedoriedilo); v druhej o úlohe čísla v tvorbe J. Okeghema — tu sa úspešným koreferátom zapojil do diskusie aj náš doc. Jaromír Černý. Druhá panelová diskusia, ktorú veľmi temperamentne a za všeobecnej sympatie auditória viedol prof. Karl-Heinz Viertel z Lipska, nastolila edično-technickú problematiku a otázky týkajúce sa modernej interpretácie starej hudby.

Kongresová časť Musica Antiqua Europae Orientalis opäť dokázala, že problematika hudobných kultúr tzv. stredo- a východoeurópskych národov a krajín je objektom intenzívneho záujmu nielen priamo zainteresovaných, ale aj oveľa širšieho okruhu bádateľov, menovite z krajín s veľkou muzikologickou tradíciou, resp. zo štátov v súčasnosti s rozvinutým bádaním. Nie je možné obísť fakt, že bydgoszczský kongres je nateraz prakticky jedinou príležitosťou, kde najmä historici hudby zo socialistických krajín môžu pravidelne konfrontovať výsledky výskumov a kde sa priamo môžu dozvedieť veľa zaujímavého, faktograficky i metodologicky neobyčajne podnetného z dielni špecialistov zaoberajúcich sa starou hudbou ukrajinskou, ruskou, arménskou, gruzínskou, bulharskou a pod. Hoci bydgoszczská Musica Antiqua má aj na Slovensku svojich „skalných“, bola tentoraz slovenská hudobná historiografia zastúpená iba jediným predstaviteľom, čo je vzhľadom na reputáciu bydgoszczského podujatia i na nájacujúcu príležitosť prezentovať sa pred svetom žalostne málo!

V rámci festivalu si účastníci kongresu mohli vypočuť niekoľko zaujímavých koncertov: štyri tzv. „veľké“ (konali sa v sále Filharmonie Pomorskej) a niekoľko „malých“ (ktoré odzneli vo foyeri). Pretože sa kongres konal v dňoch 7.—10. septembra, no festival pokračoval až do 18. septembra, môžeme stručne referovať iba o tých, ktoré sa uskutočnili v čase trvania vedeckého kongresu. Domnievam sa však — bez toho, že by som podceňoval ostatné — že práve tieto tvorili ťažisko festivalu. Prvý večer (7. 9.) vystúpilo vo káľne kvarteto Tomás Luis da Victoria z Madridu s reprezentatívnym výberom zo stredovekej a renesancnej polyfónie. Dramaturgia koncertu i výkony spevákov nenechali nikoho na pochybnostiach, že vystupujú štyria profesionáli s vynikajúcou hlasovou technikou, ne-

obyčajnou kultúrou prejavu a znalosťou slohových osobností predvedených diel, čo ukázali najmä v strhujúcom podaní Impromptu T. L. da Victoriu.

Ďalšie tri „veľké“ koncerty — vystúpenie zboru Angeloglasniat zo Sofie, Byzantského zboru z Atén a Glinkovho akademického zboru z Leningradu sa vyznačovali tým, že na nich odznela hudba bežnému záujemcovi, ba i hudobnému historikovi v živom koncertnom podaní dosť ťažko dostupná. Všetky tri súbory sa sústredili predovšetkým na starú vokálnu jednoducho i viachlasnú liturgickú hudbu svojich národov z 9.—19. storočia, a hoci tri večery za sebou (8.—10. 9.) znela hudba druhovo dosť blízka, záujem obecnstva neklesal. Pripisujem to jednak skutočnosti, že všetky tri koncerty priniesli skladby neobyčajne krásne, vo svojej originalite absolútne neopakovateľné, i tomu, že všetky tri súbory patria medzi svetové špičky. Ich výkony treba zaradiť medzi vicholý interpretačné umenia vo káľnej hudbe, a preto je len samozrejme, že i bydgoszczské publikum, navyknuté na vysoký štandard, prijalo všetky tri súbory s úprimným nadšením.

Z „malých“ koncertov nemožno obísť vystúpenie Capelly Bydgoszczensis pri príležitosti recepcie pre účastníkov festivalu (8. 9.) a koncert súboru Musica Antiqua z Kluže (10. 9.). Capella Bydgoszczensis je dnes už európskym pojmom, poslucháč tu dostal, čo právom očakával. Jednako závidím poľským kolegom nielen množstvo a umeleckohistorickú hodnotu objavovaných diel, ale najmä dobrú spoluprácu hudobných historikov s výkonnými umelcami, ktorí ich objavy sú ochotní a schopní kvalitne predviesť. Kým Capella Bydgoszczensis sa upriamila na musika artificialis, na náročnú polyfonickú hudbu domácej, poľskej proveniencie, umelci z Kluže mali v repertoári prevažne menšie tanečno-piesňové útvary. Okrem iného sme počuli aj skladby z nášho Viktorisovho rukopisu, z Uhroveckej zbierky piesní a tancov a malú kantátu od Gabriela Reilicha, v Transylvánii pôsobiaceho rodáka zo Spišského Štvrtka (1632—1677). Keďže sa spievalo aj maďarsky a nemecky, mal tento koncert viac sedmohradský než rumunský ráz. Kongres i festival Musica Antiqua Europae Orientalis sa tohto roku konal v zložitých podmienkach. Vďaka predošlým skúsenostiam, hlavne však veľkému záujmu usporiadateľov všetko prebiehalo hladko, bez zádrhelov. Slávnostný ráz podujatia podčiarkla prítomnosť predstaviteľov poľského štátu, ako i skutočnosť, že sa konali pod patronátom UNESCO.

RICHARD RYBÁŘ

príklad v ľudovej kultúre umožňovala pretrvávajúce dôležité elementy duchovných kvalít, ktoré doteraz unikali nášmu výskumu. Evidovali sme ich iba v celkovom výraze kultúry. Zároveň civilizovaných premien vzniká teda nebezpečenie, že stratou týchto jemných vlastností sa kultúra ochudobní o znaky, ktorých hodnotu zatiaľ nevieme odhadnúť. V prípade ľudových piesní by tu bola istá nádej, že deti pri styku s ústne tradovanou podobou ľudových piesní by sa mohli oboznámiť aj s niektorými vlastnosťami týchto cenných mechanizmov kultúry.

Na nastolený problém však existuje viacero pohľadov. Teoreticky by sa dalo predpokladať, že podnety, ktoré generujú osobitosť prejavov artikulácie a iné jemnosti štruktúry ľudovej piesne, nie sú špecificky viazané iba na hudobné prejav, ale sú obsiahnuté v podstate kultúry a nachádzame ich aj v iných jej prejavoch. Inými slovami, podstatné znaky ktorejkoľvek kultúry vyrastajú z akéhosi genetického kódu a pretrvávajú aj v novších formách jej prejavov. Z takejto premisy vychádzajú návrhy na aplikáciu melódii ľudových piesní v súčasnej pedagogickej praxi aj v instrumentálnej oblasti. Igor Dekleva z Lublany predniesol napr. na konferencii návrhy etud zostavených zo slovinských ľudových piesní, ktoré sú vhodné ako príprava pre štúdium kontrastných diel J. S. Bacha.

Cieľom týchto poznámok bolo naznačiť problém aplikácie ľudovej hudby v pedagogickom procese. Nazdávam sa, že táto téma, ktorá ma upútala na konferencii v Gorizii, je veľmi závažná a aktuálna aj pre nás.

IVAN MAČÁK

K významným podujatiam 36. ročníka festivalu v škótskom Edinburghu (22. VIII. — 11. IX. 1982) patrilo naštudovanie Musorgského opery Svadba v režií Petra Ustinova, hostovanie Drážďanskej štátnej opery (Ariadna na Naxe a Unos zo serailu), talianskeho komorného súboru I Musici di Roma a celého radu prominentných spevákych osobností (Helen Donáthová, Hermann Prey, Margaret Priceová, Jessye Normanová). Na otváracom podujatí festivalu zaznelo Verdiho Rekviem v podaní Londýnskeho symfonického orchestra vedeného Claudiom Abbacom.

Koncert pre organ, orchester Gottfrieda von Einem bude mať premiéru 1. februára 1983 v Linzi. Nové dielo popredného rakúskeho skladateľa zaznie v predvedení organistky Elisabeth Ullmannovej, Brucknerovho orchestra a dirigenta Theodora Guschlbauera.

Významný taliansky režisér Giorgio Strehler prevzeme od sezóny 1983-84 funkciu šéfa tzv. Európskeho divadla v Paríži, pričom naďalej povedie milánske Piccolo Teatro. Parížske európske divadlo má za úlohu pozvať k hosťovaniu do Paríža divadelné súbory z celej Európy.

Komická opera v Berlíne uvedie 15. januára 1983 jednu z najúspešnejších operných novínok súčasnosti — „Leana“ Ariberta Reimanna. O inscenačnej náročnosti a dôkladnosti prípravy svedčí skutočnosť, že je naplánovaných celkom 36 orchestrálnych skúšok a trojmesačná spolupráca režiséra H. Kupfera so spevákmi.

Metropolitan Opera v New Yorku pripravuje na september budúceho roku premiéru v súčasnosti čoraz viac uvádzanej Berliozovej opery Trójanja. Hudobne dielo naštuduje James Levine, titulné postavy vytvorí Jessye Normanová (Dido) a Plácido Domingo (Aeneas).

K 10. výročiu úmrtia talianskeho skladateľa Bruna Maderna bude venovaný spomienkový koncert z jeho tvorby, ktorý v rámci Holland-Festivalu 1983 bude v Amsterdame dirigovať Giuseppe Sinopoli.

Vo francúzskom Besançone sa konal v dňoch 15.—24. októbra 1982 10. medzinárodný festival hudobných a tanečných filmov. Mal dve kategórie: v prvej súťažili filmy, v ktorých kamera bola v službách hudby, v druhej zasa filmy, kde hudba zosilňovala obraz, vizuálnu stránku filmu.

Balet moskovského Veľkého divadla bude v máji budúceho roku hosťovať v Dortmunde v rámci Dortmundských zahraničných kultúrnych dní. Budúcoročné májové Kultúrne dni budú venované ZSSR.

Sárske štátne divadlo v Saarbrückene vyhlásilo na dni 3.—9. júla 1983 Týždeň Eugena d'Alberta, v rámci ktorého operný súbor naštuduje jeho zabudnutú operu Golem.

Známy taliansky husľový virtuóz Salvatore Accardo viedol seminár venovaný interpretácii Paganiniho hudby. Konal sa v dňoch 4.—6. októbra t. r. v Janove, rodisku Paganiniho.

Freiburské majstrovské kurzy, ktoré budú prebiehať od decembra 1982 až do apríla 1983, sú venované českej komornej hudbe. Vedúcimi kurzov sú o. i. Milan Škampa, Per Messiereur a členovia Smetanovho kvarteta. Na pracovnom programe kurzov sú diela B. Smetanu, A. Dvořáka, L. Janáčka a B. Martinu.

Wolfgang Fortner, jeden z najvýznamnejších západonemeckých skladateľov súčasnosti, dožil sa 12. októbra 75 rokov.

Popredný ukrajinský skladateľ Andrej Stogarenko, národný umelec ZSSR, oslávil 15. októbra t. r. svoje osemdesiate narodeniny. Dlhé roky pôsobil ako profesor kompozície na kyjevskom konzervatóriu, kde vchoval niekoľko generácií ukrajinských skladateľov. Z jeho rozsiahlej tvorby vzbudili pozornosť kantáta Ukrajina moja, Kyjevská symfónia, Partizánske obrazy — koncertantná suita pre klavír a orchester, zborová suita Družba národov a iné.

V moskovskom Detskom hudobnom divadle mala premiéru opera Džungle od dagestanského skladateľa Š. Čalajeva, ktorá vznikla na motív Kiplingovho románu Kniha džungle.

Viedenská štátna opera uvedie v sezóne 1982-83 spolu 36 oper a 18 celovečerných baletov. V 299 predstaveniach vystúpia najznámejší speváci a speváčky operného sveta.

Franz Grothe, západonemecký skladateľ tanečnej hudby a tvorca javiskových diel, zomrel koncom septembra v Kolíne nad Rýnom vo veku 73 rokov. U nás bol známy najmä ako autor hudby k hudobnej komédii Hostinec v Speesarte, uvedenej v jeseni 1979 spevohrou Divadla Jonáša Záborského v Prešove.

Termín otvorenia zrekonštruovanej historickej budovy Drážďanskej opery (postavenej Gottfriedom Semperom v roku 1878) bol definitívne stanovený na 13. februára 1985, na deň, kedy pred 40 rokmi bola pri ťažkom bombardovaní Drážďan úplne zničená.

Moskovské divadlo operety uviedlo na začiatku novej divadelnej sezóny úspešnú operetu Gróf Monte Christo od popredného francúzskeho skladateľa Michela Legrand, ktorý skomponoval hudbu na libreto podľa rovnomeného románu A. Dumasa.

Spevohra Hány János od Zoltána Kodályja mala svoju anglickú premiéru v rámci letného festivalu v Buxtone. Hudobne dielo naštudoval Anthony Hose, réžiu mal Malcolm Fraser. Účinkoval orchester Manchester Camerata a zbor buxtonského operného súboru.

V Londýne uviedli s veľkým úspechom voľakedy veľmi často hranú Donizettiho operu Rímsky utečenec z roku 1828, ktorá však od roku 1869 nezaznamenala už ďalšie naštudovanie ani v Taliansku, ani v zahraničí.

Štyri týždne bude trvať festival anglického skladateľa Michaela Tippetta v Londýne. Na programe bude 34 koncertov, pričom vrcholom má byť 80-minútové Tippettovo dielo Maska času.

Skladateľ Rolf Liebermann založil nadáciu pre vznik nových operných diel, ktorá je dotovaná výškou 75 000 DM. Súťaž bude prebiehať v trojročných turnusoch. Prvý sa vyhodnotí v roku 1983.

Beethovenovho Fidelia uviedli s úspechom v Salzburskom prírodnom divadle. Medzinárodné sólistické obsadenie spievalo pod taktovkou Lorina Maazela.

Na margo konferencie v talianskej Gorizii

Koncom augusta tohto roku konala sa v talianskej Gorizii konferencia, na ktorej sa rozkovalo o možnosti aplikácie prejavov ľudovej kultúry v školách. Pripravené referáty sa nečítali a ťažisko konferencie spočívalo v diskusiách. Vytvoril sa tak priestor pre živú konfrontáciu názorov zástupcov rôznych vedných odborov i praktikov — pedagógov. Spomedzi rôznych okruhov problémov ma zaujali pokusy chcejúce zodpovedať na otázku — prečo sa vôbec deti majú oboznavovať s ľudovou hudbou? Iné podoby tejto otázky zneli — prečo chceme, aby deti na školách spievali najmä ľudové piesne a nie iné, napr. populárne, tanečné, alebo klasické piesne? Chceme ľudovými piesňami u detí rozvíjať len hudobné schopnosti, alebo im touto cestou chceme sprostredkovať aj niečo iné?

Ľudová pieseň má syntetický charakter a medzi prejavmi ľudovej kultúry má zvláštne postavenie. Jednak preto, že vo vzťahu k jazyku vytvára jeden z hlavných znakov špecifikácie príslušnej kultúry [myslí sa pritom na slovnú zásobu, poetiku, charakter vokálov a zvukového spektra vôbec], ale charakter osobitosti danej kultúry vyjadruje v piesňach aj využívanie rôznych hudobných štruktúr. Dá sa teda predpokladať, že ak sa deti učia spievať ľudové piesne, oboznamujú sa s duchovnou podstatou celej kultúry, v ktorej vyrastajú.

Takáto predstava o význame ľudovej piesne nie je nová. V sú-

vislosti s nastolenou otázkou by sa však bolo potrebné zamyslieť nad reprezentatívnosťou ľudových piesní vo vzťahu k ich autentickej podobe. Vieme, že ich zápisy vynechávajú významné prvky živjej interpretácie a je teda otázne, či aj takáto podoba piesne prenáša informácie, o ktorých sme sa zmienili. Na margo zápisu vyslovil na konferencii kritické výhrady Bálint Sárosi z Maďarska. Upozorňoval najmä na skomoleniny, ktoré napr. nepochopením rytmického bohatstva deformujú štruktúru piesne. Zápis ľudovej piesne z viacerých príčin nemôže zodpovedať jej reálnemu výzoru. Jeden z problémov aplikácie ľudových piesní na školách súvisí teda s tým, že v posledných rokoch sa deti dostávajú do styku s ľudovou hudbou len prostredníctvom týchto zápisov. Pretože zatiaľ nie je objasnené, nakoľko aj samotné zápisy odrážajú hĺbku duchovnej podstaty príslušnej kultúry, malo by sa asi pri ich zavádzaní v školách uvažovať viac o využívaní autentických nahrávok ľudovej hudby.

Príčiny, ktoré vedú k zdôrazneniu autentickej formy prejavu ľudovej hudby, súvisia s podstatou ústnej tradície. Nemusíme sa vari podrobnejšie rozpisovať o tom, že ťažisko našich informácií v súčasnosti prechádza na písomné záznaky. Aj keď písomná forma sa stáva typickou pre všetky oblasti ľudského poznávania, je známe, že forma ústnej tradície mala oproti nej určité výhody. Na-



Eva a Peter Čermanovci pri spoločnom vystúpení.

S EVOU ČERMANOVOU – HRABOVSKOU o hudbe v Mexiku

Pre väčšinu z nás je Mexiko exotickou krajinou. Vieme čo-to z jeho minulosti i prítomnosti, ale naše predstavy sú predsa len značne medzerovité. Dvojnásobne to platí o hudobnom živote tejto krajiny. V spojitosti s mexickou hudbou sa najčastejšie vynára pred nami postava bielo oblečeného fúzkateho gitaristu s objemným slameným klobúkom. Pozadie tvoria mohutné šule kaktusov. Takýto obraz, ktorý sa rovnako dobre hodí pre hociktorú krajinu Latinskej Ameriky, máme zafixovaný z turistických próspektov.

Naša mladá violončelistka Eva Čermanová-Hrabovská mala možnosť počas 16-mesačného pôsobenia v Mexiku bližšie sa skontaktovať s tamojšou hudobnou kultúrou. Teraz, po návrate domov, podelila sa s nami so svojimi dojmami, skúsenosťami a poznatkami.

Aké bolo vaše poslanie v Mexiku?

— Na základe dohody medzi mexickým Národným inštitútom krásnych umení (INBA) a Ministerstvom kultúry SSR vyučovala som hru na violončelo na Vysokej škole hudby a tanca (Escuela superior de musica y danza) v Monterrey. Toto veľké, dnes už dvaapodmilionové mesto leží na severe krajiny v štáte Nuevo Leon. Škola má krátku históriu. Vznikla pred šiestimi rokmi z podnetu manželky prezidenta pani Carmen Romano de López Portillo, veľkej čitateľky hudby, ktorá je sama klaviristkou. Vysoká škola hudby a tanca poskytuje komplexné odborné vzdelanie. Štúdium je rozdelené na tri stupne a trvá 10 rokov. Na prípravný stupeň pripadajú dva roky, na základný štyri roky a na vyšší tiež štyri roky. V Mexiku sú iba dve školy tohto typu — v hlavnom meste Mexico City a v Monterrey. Základ pedagogického zboru tvoria domáci Mexičania, ale na každom oddelení pôsobia aj prizvaní odborníci z cudziny. Boli tam napríklad profesori z Argentíny, USA, NSR a Poľska. Na najvyššej úrovni je klavírne oddelenie. Naproti tomu sláčikové oddelenie je iba v začiatkoch. Prak-

ticky sme ho začali budovať až teraz spolu s huslistom Pravo-slavom Kohoutom z Prahy.

Zažili ste po svojom príchode do Mexika nejaké prevkape-nie?

— Snažila som sa pripraviť na túto svoju prvú väčšiu zahraničnú cestu tak, aby ma nič nezaskočilo. Veľmi mi pomohli poznatky môjho profesora, zaslúžilého umelca doc. Alexandra Večtomova, ktorý pravidelne chodí koncertovať do Mexika a dobre pozná tamojší hudobný život. Veľmi príjemne som bola prevkapaná pružnou propagáciou. Týždeň po mojom príchode sa objavil v miestnych novinách rozhovor so mnou. Zároveň mi ponúkli aj vystúpenie v televízii. Spätne sa to odrazilo v počte záujemcov o hru na violončelo, takže potom bolo z čoho vyberať. Mexické deti sú hudobne veľmi nadané, ale treba ich popoháňať do cvičenia rovnako ako naše. Navyše horúce podnebie dôkladne preveruje vôľové rezervy mladých instrumentalistov.

V Mexiku ste strávili aj jedny prázdniny...

— Áno. Škola zorganizovala letné kurzy, ktoré trvali 3 týždne. Mala som na starosti 15 violončelistov z celého severného Mexika. Do letných kurzov sa zapojili aj huslisti, gitaristi, klarinetisti, trúbkari a klaviristi.

Mali ste možnosť predstaviť sa aj na koncertnom pódii?

— Škola požaduje od pedagógov, aby verejne koncertovali. Tam musí byť každý pripravený na vystúpenie, lebo hocikeď môže zazvoniť telefón, a ide sa hrať. Účinkovala som priemerne na troch koncertoch mesačne. Klavírny sprievod mi zabezpečoval môj manžel Peter Čerman, ktorý v Monterrey učil dva semestre klavír a komornú hru. (Pripravil aj jednu zložku na medzinárodnú klavírnú súťaž v Laredo v štáte Texas, kde obsadila 4. miesto). Hrali sme v rôznych koncertných sieňach. Najviac na nás zapôsobilala sála Luis Elizondo v Monterrey pre 3000 návštevníkov. O koncertoch sa v novinách píše

veľmi pohotovo a väčšina kritikov je skutočne erudovaná. — V rámci záväzku školy pomôcť rozvoju základných hudobných zručností mexickej mládeže zapojili sme sa aj do výchovných koncertov. Hrali sme na šesťdesiatich takýchto podujatiach. Zúčastnilo sa ich 27 000 detí.

Ako na vás zapôsobil súčasná mexická hudobná tvorba?

— Mexická hudba je veľmi expresívna a nedá sa na ňu zabudnúť. Využíva tam činnosť skupina avantgardných skladateľov. Väčšina z nich vyštudovala na popredných európskych umeleckých školách. Mladí skladatelia často čerpajú z predhispánskych hudobných prameňov. Etnomuzikológovia veľmi intenzívne pracujú na zhodnotení folklóru pôvodných indiánskych kmeňov. Za najmuzikálnejší sa považuje kmeň Tarahumara, ktorý žije v štáte Chihuahua.

Organizujú sa v Mexiku aj hudobné festivaly?

— V Mexiku sú tri veľké hudobné festivaly. V jarných mesiacoch prebieha súbežne v hlavnom meste Mexico City a v starobylom divadle Juarez v Guanajuate festival pod názvom Cervantínium. V Monterrey býva hudobný festival na jeseň — v októbri. Hostujú tam také súbory ako napr. Viedenská štátna opera; zo sólistov spomeniem aspoň Yehudi Menuhina, Claudia Arraua, Martu Argerichovú, Zábrebských sólistov a Henrika Szeringa, ktorého považujú za „svojho“, lebo má mexické štátne občianstvo. Tieto mená zároveň naznačujú umeleckú úroveň mexických hudobných festivalov. Musím ešte dodať, že aj interpreti z Československa majú v Mexiku veľmi dobrý zvuk.

Na záver jedna osobná otázka: s akými pocitmi ste odchádzali z Mexika?

— Predovšetkým s pocitom dobre vykonanej práce. Nazdávam sa, že sme splnili cieľ našej cesty. Svedčí o tom aj kladné hodnotenie, ktoré sme dostali na rozlúčku od riaditeľstva školy. Ponúkli nám aj predĺženie pracovnej zmluvy, nás však čakali záväzky doma. Okrem iného som už v septembri vystúpila ako sólistka v Haydnovom koncerte D dur s orchestrom Slovenskej filharmónie v Piešťanoch a pripravujem sa aj na diplomový koncert.

KORNEL DUFFEK

Zaslúžilý umelec

OTMAR MÁCHA

60-ročný



V uplynulých dňoch sa dožil 60 rokov zaslúžilý umelec Otmar Mácha, popredný reprezentant dnešnej českej skladateľskej generácie. Verejnosti ho pozná ako skladateľa po dlhé roky významne prispievajúceho do pokladnice modernej českej hudobnej tvorby.

Otmar Mácha (2. X. 1922 v Ostrave), absolvent kompozície na pražskom konzervatóriu a jeho majstrovskej škole v triede prof. Jaroslava Řídkého, upozornil na seba už v druhej polovici päťdesiatych rokov, kedy malo premiéru jeho oratórium „Odkaz J. A. Komenského“ pre mezzosoprán, miešaný zbor, organ a orchester (1955), v ktorom sa výrazne prejavila autorova schopnosť naplniť hudobný obraz silnou myšlienkovou aktuálnosťou. Ďalším dôležitým dokumentujúcim Máchov vypočet je kompozičný sloh bola symfonická báseň „Noc a nádej“ (1959) zaznejúca v desiatkach predvedení doma i v cudzine. Mácha — symfonik s vyhraneným zmyslom pre zvukovosť a vyváženú výstavbu celku sa najvýraznejšie prejavil vo Variáciách na tému a smrť Jana Rychlíka pre orchester (1964), ktoré sugestivnou hudobnou rečou vzdávajú úctu predčasne zomrelému osobnému priateľovi a umeleckému vrstovníkovi. Toto zrelé Máchovo dielo zaraďuje česká hudobná kritika právom ku klenotom súdoby českej symfonickej tvorby. Popri symfonickej tvorbe reprezentovanej Symfóniou pre veľký orchester, Symfonickými intermezzami pre orchester (obe 1958) a I. a II. symfoniou pre orchester (1971, 1980), zvlášť významná je Máchova hudobno-dramatická tvorba. Po opernej fraške „Polapená nevěra“ (1957) dosiahol Mácha pozoruhodný úspech operou „Jezero Ukereve“ (podľa rovnomennej hry V. Vančuru) premiérovu uvedenú v pražskom Národnom divadle (1966). V tomto diele, ako i v hudobnej dráme „Růže pro Johanka“ (premiéra v Státnom divadle Brno, 1982) tematicky zameranej do rokov nacistickej okupácie Československa v rokoch druhej svetovej vojny, siaha Mácha po súčasných témach, aby ich prostredníctvom sa vyjadril k pretrvávajúcim, stále aktuálnym problémom dnešného sveta, ohrozujúcich najzákladnejšie záujmy človeka. Z takejto ideovej platformy vyrastá aj jeho pôvodná televízna dráma „Proměny Proměthovy“ (1981), skomponovaná na objednávku Čs. televízie a premiérovu uvedenú v dňoch skladateľovho životného jubilea.

Bohatá kompozičná tvorba Otmaru Máchu dokresľujú početné skladby pre deti, vokálne a komorné diela, z ktorých popri husľovej, violončelovej a fagotovej sonáte pozornosť si zasluhujú najmä Variácie na vlastnú tému zo scénickej hudby k divadelnej adaptácii románu E. Hemingwaya Komu zvoní do hrobu pre flautu a klavír (1977) a interpretácie príťažlivé tri točnaty pre organ — Smútočná (1963), Svadobná (1974) a Vianočná (1979) tvoriace ucelený triptych.

(ag)

Úspech košického DONA PASQUALA

GAETANO DONIZETTI: DON PASQUALE. Komická opera v dvoch dejstvách a piatich obrazoch. Libreto: Giovanni Ruffini a Gaetano Donizetti. Preklad: Jela Krémery. Dirigent: Boris Velat. Réžia: Drahomíra Bargárová. Scéna: Ladislav Štebina. Kostýmy: Jarmila Opletalová a. h. Zbormajsterka: Júlia Ráczová. Účinkujú sólisti, zbor a orchester ŠD v Košiciach. Premiéra 1. a 2. októbra 1982.

Momentálne zloženie sólistického ensembu v Košiciach ponúka dramaturgiu viacero alternatív využitia. Jednu z nich dramaturgia úspešne realizovala inscenáciou Dona Pasquala, ktorý sa tak dostáva na scénu košického Státneho divadla po druhý raz. Aj z odstupu 26 rokov nuka sa istá paralela: v hlavných úlohách Pasquale — toho z roku 1956 i dnešného — sa prezentovali viacerí mladí sólisti.

Ak som pri nedávnej inscenácii Dona Quijotta konštatovala, že obaja predstavitelia titulnej postavy boli prosto „typmi“, prichodí mi túto konštataciu zopakovať a rozšíriť i na odbor buffy. Košický ensemble v súčasnosti disponuje nielen rovnocennými predstaviteľmi Dona Pasquala (L. Neshyba, E. Kovács), ale aj pre ostatné postavy. Ladislav Neshyba má vzácny dar — neomylný divadelný inštinkt, ktorý kontrolovane dáva do služieb výrazu. Buffózný charakter Pasquale nuka neprebernú paletu interpretačných prostriedkov. Neshyba ich prehodnotil vo výkuse, divadelne pritažlivej buffónskej nápadov. Na jeho Pasqualovi je pozoruhodné i to, že rastie z ezotérickej Donizettiho hudby, že prival hudobných nápadov skladateľa je „invenčne“ premietnutý do účinného gestického stvárnenia. Don Pasquale **Ludovít Kovács** je odlišný, no cenný práve možnosťou i schopnosťou jeho predstavitelja prezentovať svoju postavu z iného pohľadu. Odlišné sú predovšetkým vonkajšie

obrysy oboch Pasqualov: jeden — Neshybov — objemný brucháč, druhý — Kováčsov — vycivený stavec. Kováčsov Pasquale strháva pozornosť farbou svojho sytého basu i stvárnením, ktoré prezrádza širokú škálu jeho hereckého prejavu. Doktora Malatestu vytvorili **Karol Mareček** a **František Malatínek** v svojbitej alternácii. Mareček vykreslil Malatestu minuciózne, so šarmom, s náležite vypočítanou a rozloženou mierou v hereckom a speváckom prejave, odzrkadľujúcim nielen dlhoročnú skúsenosť, ale i zmysel pre formu. Výkon Malatínca bol „donizettiovským“ par excellence. Mákkym a predsa výrazným spevom maximálne vyhovel požiadavkám Donizettiho bel canta, kantilény i ozdobnej virtuozyte v intenciách postavy, ktorú mladý sólista oživil nenúteným a živým hereckým prejavom. Diskutabilná je rozdielna koncepcia Ernesta v podaní **Gabriela Szakála** a **Stefana Margitu**. Ernesto, ktorý rýchle pochopí „hru“ Noriny a Malatestu, vie sa i do novej, ním vytvorenej situácie rýchle adaptovať. Nie je sníkom, skôr reálnym milovníkom. Preto Ernestovi príliš nesvedčia „vážne“ farby, akými ho obdaril Szakál. Z kreácie mladého Margitu vyžaruje bezprostredná kontinuita speváckeho i hereckého prejavu vyrastajúceho z atmosféry Noriny a Malatestu, zo zmyslu pre humor a situačnú komiku. Sviežim prejavom zaujala veselá, šantivá Norina **Aľžbety Mrázovej**, i keď použité herecké prostriedky stoja niekedy už na hranici žánru buffy. Norina **Évy Malatínovej** je viac „operne“, herecky i spevácky vkusne a esteticky prepracovaná postava.

Réžia Drahomíry Bargárovej rešpektuje zákonitosti buffy. Necháva dosť priestoru aj hereckej sebarealizácii, no v réžijne predpokladaných intenciách a akciách. Šťastná je i kombinácia s prvkami comedie dell'arte. Cennou devízou réžie je úmerne stupňovaná komika, vrcho-

liaca refazcom nápadov v záverečnom dejstve. Otvorená scéna Ladislava Štebina prispieva k rozjasenej atmosfére opery. Vyčlenený stredový priestor javiske vytvára „scénu“ na scéne. Umožňuje koncentrovať herecké akcie bez nebezpečia ich rozptýlu a zabezpečuje i komunikatívnosť javiska s hľadiskom — hercov s obecenstvom. Kompozíciu scény vhodne dopĺňajú pastelové farby kostýmov návrhárky Jarmily Opletalovej. Hudobné naštudovanie Borisa Velata rešpektuje príznačnú črtu Donizettiho opernej partitúry — dominujúcu funkciu spevu, ktorej podriaďuje funkciu orchestra. Ensemble, duet a niektoré árie sú pravdepodobne v požiadavkách rytmického súznenia s orchestrom v živom divadelnom predstavení neuskutočniteľné. V košickom naštudovaní ostali na oboch premiérach (na druhej ešte výraznejšie) iba ideálom najlepších štúdiových nahrávok. Zbor v kultivovanom hudobnom naštudovaní Júlie Ráczovej bol živým článkom scénického ruchu. Charakteristickou črtou košického Dona Pasquala je smiech a humor, ktorý vanie nielen z hudby Donizettiho, ale i z jej transformovaného scénického tvaru.

DITA MARENČINOVÁ

• HUDOBŇÝ 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, prom. hist. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Ľubomír 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. Inzerčné 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, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

Čaro huslí NICCOLA PAGANINIHO

Niccolò Paganini — meno umelca opradené legendami už počas jeho života, hodnotené najvyšším uznaním, ale aj odsudzované. Ako uplatniť jeho odkaz v súčasnosti, presýtené nielen sólistami, ale aj virtuóznymi ansámbľami každého druhu? Dnes vychádzajú ako na bežiacom páse zo škôl celého sveta špecializovaní reprodukční a len reprodukční umelci, pripravení najlepšimi pedagógmi, ktorí ich talent vybrúšili metodickými poznatkami generácií. Nastala doba špecializácie reprodukčnej činnosti so všetkými kladnými, ale i negatívnymi črtami. Dávno minula doba veľkých individuálnych typov Paganiniho. Napriek tomu a azda práve preto by bolo treba orientovať sa na takéto individuality, ktoré svojím odkazom majú aj dnešku čo povedať. Každá umelecká kreácia, čin, odolávajú čas, dajú sa v každej dobe znova prehodnotiť, dajú sa z nich čerpať nové idey i poučenia a získať krásu a zážitok. Paganiniho kritizovali najmä preto, že svoje skladby stavali na samoúčelnej virtuozite. To, že virtuozita nemá iba záporné vlastnosti cudzie umeleckému výkonu, nemôže snáď nik poprieť, možno iba ten, kto sa k dokonalkej virtuozite nikdy neprepracoval. Chcel by som preto pri príležitosti 200. výročia narodenia N. Paganiniho spomenúť, čo nás s jeho odkazom spája a dodnes spája.

Taliansko, vlast Paganiniho, bolo častým cieľom koncertných zájazdov Slovenskej filharmónie. Tak aj v roku 1968 koncertoval orchester v Janove, rodisku Paganiniho. Pri ceste tam sa prechádzalo Parmou, kde na tamojšom cintoríne našiel slávny huslista po dlhšom, ale už posmrtnom putovaní miesto posledného odpočinku. V Parme sa preto zastalo, leno vedenie, ako aj členovia orchestra chceli využiť príležitosť a uctiť si jeho pamiatku. Ako vtedajší člen orchestra som spolu s Vojtechom Gabrielom položil veniec na Paganiniho krásnu kamennú hrobku, čím sme vyjadrili kolektívne našu vďaku a náš obdiv veľkému huslistovi. V úvode chcem iba v krátkosti poukázať na niektoré úspechy našich umelcov v krajine tohto geniálneho huslistu.

Prvý z našich huslistov, ktorý sa jeho nenapodobiteľným umením dal nadchnúť, bol Josef Slavík, ktorý už v mladom veku udivoval nevšedným technickým talentom. Skorá smrť mu však znemožnila rozvinúť a prehĺbiť jeho veľký talent. Po určitom časovom odstupe rodí



sa ďalší majster tohto nástroja: František Ondříček. Bol to on, ktorý svojím umením tak hlboko zapôsobil na Paganiniho syna Achilla, že na Ondříčekovu počesť nechal otvoriť hrobku svojho otca. Netrvalo dlho a už prichádza na svetové koncertné pódium nový veľký zjav — Jan Kubelik, ktorého v zenite jeho umenia označovali za nasledovníka Paganiniho. Ako ďalej nespomenúť počtu, ktorej sa dostalo ďalšiemu nášmu veľkému huslistovi Jaroslavovi Kociánovi. Ako prvý huslista po Paganiniho jedinom žiakovi Sivorim usporiadal koncert na Paganiniho husliach, vzácnom nástroji z dielne Guarneriho del Gesù. Jaroslav Kocián mi onú udalosť svojím jasným a humorným spôsobom vyrozprával. Geniálnou husľovou technikou bol obdarený ďalší náš veľký huslista Váňa Pířhoda, ktorému k svetovej kariére pomohol samotný Arturo Toscanini. Naši najväčší huslisti neobchádzali veľké umenie Paganiniho, ale dokazovali svetu i seba jeho opodstatnené miesto, jeho, ale i svoje veľké umenie.

Nielen huslisti podľahli čaru hry alebo čaru jeho skladieb. Dokazujú to spracovania jeho diel skladateľmi počnúc Lisztom, cez Rachmaninova až k Lutoslawskému. Husľový pedagógovia sa nemenej usilovne a s plnou vážnosťou snažili vypátrať tajomstvo dokonalého ovládania paganinihovej techniky. Hoci sa ich práce a analýzy dotýkajú dedukčným spôsobom myslenia a konania majstra, je potrebné uznať, že aj to prinieslo pre husľovú hru niektoré dôležité poznatky. Myslím pritom konkrétne na využí-

vanie tzv. prirodzeného uvoľneného dopadu prstov, ktorého prstokladovo správne využitie má významné miesto v prstovej technike.

Paganini vlastne nepriniesol vo svojej tvorbe prevratné novinky. Napriek tomu, že bol takmer autodidaktom, vedel priviesť všetku dovtedy známú technickú výzbroj k dokonalému funkčnému uplatneniu. V čom teda spočíva sila a jedinečnosť jeho prínosu? Rozhodne nie v nahromadení technických problémov, ale naopak, v kvalitatívnom využití každej kantilény, každej pasáže. Jeho technika vychádza z klasickej prostoty a jednoduchosti. Preto by mala byť zvládnutá prezračne, ale s celou dramatickou palétou a s jej účinkom podľa vzoru Mozarta. Okrem niekoľkých frapantných efektov, ktoré účinne docielil napr. skordatúrou, preladením strún vyššie, lacné efekty robí nepotrebovať. Preladovanie nebolovyrátané iba na efekt, veď v skladbe hraje na jednej strune, napr. vo fantázii Mojžiš, bola struna g preladená z g na b, t. j. o malú terciu vyššie. Tým, že sa preládila aj struna a1 na b1, vzniká veľmi pôsobivý pedálový efekt, ktorý najmä pri súzvukných tónoch prekvapí zvučnosťou aj farbou. Preladovanie bolo funkčne opodstatnené, lebo zvyšovalo tónovú kvalitu vtedy použíwanej črevovej struny. Zmenilo farbu nástroja voči sprievodu a najmä farbu celej skladby, lebo odznela v inej tónine. Farebnosť zohráva vôbec podstatnú úlohu pri reprodukcii jeho skladieb. Nie rýchlosť, nie sila, ale ideálne využitie všetkých vlastností tónu, danosti nástroja, teda zafarbenie, dokonalosť predvedenia, všeobšasná virtuozita hry sú predpokladmi pre ich dokonalú interpretáciu.

Paganini stavia proti sebe priam geniálne kontrastné nálady, napr. kludnú, ale výraznú kantilénu vedľa stupnicového radu, ktorý mieri zdaniivo do závratnej výšky. Hovorím úmyselne „zdaniivo“, lebo sa takým javí iba zoskupením. Necháva zaznieť napríklad tému na flautovo zafarbenej, zvukovo mäkkej a poetickú strunu a1, neskôr na temnej, démonicky zafarbenej strune g. Keď si k tomu prímyslíme dokonalý taliansky nástroj, ktorému farebnosť dal majster husliar, musí byť konečný výsledok priam obdivuhodný.

Ak by bol chcel Paganini napísať technicky najnáročnejšie pasáže, bol by ich písal prípadne zhora dolu, teda v opačnom smere, ako to robil huslista Ernst. Jeho cit pre estetický účinok a teda pre prirodzený postup mu takýmto spôsobom nedal konať. Opodstatnené. Preto je technická náročnosť jeho skladieb zvládnuteľná, nie je prínosom iba pre technickú zručnosť s využitím nástrojových možností, ale — čo je hlavné — spĺňajú sa takto podstatné estetické kritériá. Pri-

najmenšom necitlivým a rušivým zásahom do jeho tvorby je napríklad predmenzovanie kadencie čo do rozlohy a náplne. Narúša to formovú ucelenosť koncertu, v ktorom je kadencia dlhšia ako celá prvá časť. Navrhovanie jedného technického problému na iný narúša ono vzrušujúce prekvapenie proti sebe stavajúcich kontrastov. Využitie kontrastov je jeho najvlastnejšou doménou. Ak chcel zvýrazniť výšku, postavil ju proti hĺbke. Kontrasty sa uplatňujú najmä vo forme variačnej, a preto je jeho tvorba tak úzko spätá s variáciou. Vedel vo svojej hudbe uplatniť a akoby úmyselne konfrontovať všetku mnohorakosť ľudského charakteru od naivitu po rafinovanosť. Práve tak v dynamike, kde staval forte voči pianu, strunu e2 voči strune g, pričom prevládajúcim stavebným prvkom je opäť farebnosť. Nepotreboval sa preto zaoberať experimentmi, mal predsa k dispozícii nevyčerpatelný výrazový arzenál, ktorý si dovtedy iní tvorcovia takmer nepovšimli. Nevymýšľal technické ťažkosti, tie takpovediac prirodzene vyplývali z jeho tvorby a danosti. Tu je dôvod, prečo je jeho technika tak účinná aj na počúvanie. Prirodzené rozpätie prstov, ich svalové dispozície mu dovolili hrať a tým aj písať všetko, trebárs exponované štvorhmaty, z ktorých sa tvoria napr. väčšinou ťažko sa ozývajúce dvojhlase flazolety. Hral aj komponoval to, čo mu duševné i telesné danosti bez námahy poskytovali. Stál vysoko nad technickými problémami husľovej techniky a vďaka svojej nevyčerpatelnej fantázii a tvorivým silám oživoval každú skladbu svojimi vlastnými prednosťami. To je pravdepodobne príčinou, prečo skladby iných autorov takmer nehral a keď ich hral, tak ich prispôbil svojmu naturelu, čo, žiaľ, nemôžme — najmä dnes — považovať za správne konanie. Bol akoby v zajatí svojej technickej suverenity, bol ňou staby oslepený.

Na záver niekoľko viet o azda najdokonalejšom diele majstra, o jeho 24 capricciách. Možno ich s dobrým svedomím postaviť ako protipól k sonátam a partitám pre sólové husle J. S. Bacha. Capricciá sú jedinečným spracovaním závažných a podstatných technických problémov, ale hudobne a obsahovo sú skĺbené do dokonalých formy. Každá je sama o sebe koncertnou skladbou. Niektoré capricciá majú úvod, pripravujúci nielen kontrastnú náladu, ale aj tóninu, v ktorej potom samotné capriccio odznie. Ak by aj Niccolò Paganini okrem spomenutých capriccií nenapísal nič iné, tieto mu zaručujú nesmrteľnosť dovtedy, kým husle zostanú husľami, kým tento ušľachtilý a dokonalý nástroj bude znieť v rukách umelca.

VILIAM KORINEK

EMERICH KÁLMAN a jeho svet operety

Opereta — neprírodný hybrid činohry a opery, sentimentálno-sladkastý skreslený pohľad na skutočnosť, umenie nadbiehajúce primitívnemu vkusu, dekadentný malomeštiacky žáner — to sú prívlastky, ktorými častovali a podnes operetu častujú. Príznačne, že nezriedka aj právom... Od svojich progresívnych Offenbachovských počiatkov sa veru veľa ráz stala doménou tretoradých komponistov, čo sa lacnými efektmi votreli do priazne nenáročných poslucháčov, až ich celkom ovládli... Hoci pre väčšinu muzikológov operetný žáner neznamená vôbec nič, nazdávam sa (aj keď — priznávam, tiež nie som jeho priaznivcom), že ho treba brať na vedomie už preto, že mal a ešte stále má nesmierne veľké poslucháčske zázemie. Chciac-nechtiac musíme uznať, že sa opereta stala neoddeliteľnou súčasťou novších hudobných dejín a zohráva nemalú úlohu pri formovaní všeobecného hudobného vkusu. Rovnako treba brať na vedomie, že aj opereta mala svojich veľkánov — počnajúc jej tvorcom J. Offenbachom, cez Hervého, Suppého, Straussa, Leháru — aby som menoval len tých najvýznamnejších. V tomto zozname, pravda, v nijakom prípade nesmie chýbať ani Emerich Kálmán, a to nielen pre nesmiernu popularitu niektorých svojich operiet, ale i pre nesporný vklad k jej vývinu, pre obohatenie jej výrazových prostriedkov.

Storočnica Emericha Kálmána je iste vhodnou príležitosťou na krátke zamyslenie sa nad tvorbou skladateľa, ktorý za svojho života dosiahol tie najvyššie uznania a popularitu naozaj nevšednú...

Narodil sa 24. októbra 1882 v Siófoku pri Balatone, ako tretie dieťa obchodníka a podnikateľa. Po otcovom obchodnom neúspechu presídlila sa roku 1897 rodina Kálmánovcov do Budapešti. Tu navštevoval Emerich evanjelické gymnázium, no súčasne sa usilovne učil aj hru na klavír, keďže od detstva prejavoval silný vzťah k hudbe. Zamýšľal stať sa koncertným pianistom, no pre zdravotné



ťažkosti sa tohto projektu musel vzdať. Zapísal si práva na univerzite, ale v rovnakom čase študoval aj kompozíciu na budapeštianskej Hudobnej akadémii. Po skončení štúdiá sa okrem komponovania venoval aj kritike: písal pre známy list Pesti napló. Ako skladateľ debutoval v r. 1904 orchestrálnou kompozíciou Saturnalia, ktorú mu predviedli v budapeštianskej opere. Podobne ako mnohí iní významní operetní skladatelia, aj Kálmán sa chcel venovať vážnejším hudobným žánrom. Všetko sa však zmenilo, keď mu ešte pod pseudonymom Koloman Imrey uviedli v Budapešti r. 1908 s prenikavým úspechom jeho operetu Táťarska pohroma. Kálmán si uvedomuje svoje predpoklady a talent pre oblasť ľahšieho žánru a zakrátko odchádza do Viedne — do vtedajšej operetnej Mekky. Tu si srdnato meria sily so žiariacimi hviezdami operetného neba — so Straussom a Lehárom. Prvú Kálmánovu operetu uviedli vo Viedni pod titulom Jesenné manévry a podobne ako v Budapešti aj tu zvíťazila a onedlho sa dostala i na zahraničné scény: do New Yorku, Londýna, Štokholmu a Kodane. Takýto úspech pochopiteľne posilnil sebavedomie mladého skladateľa a púšťa sa do

ďalších operiet. Po niekoľkých menej vďarených operetách prichádza nový veľký úspech: Cigánsky primáš (1912). Všetky rekordy operetných triumfov — vrátane azda aj slávnej Lehárovej Veselej vdovy — však prekonáva Čardášová princezná, uvedená vo Viedni roku 1915. Z čoho pramenil veľký ohlas tejto operety, ktorá napokon nevyniká obzvlášť originálnym libretom? Čo privádzalo vtedajšie (a veruže nezriedka aj dnešné) publikum takmer do vytrženia? Nazdávam sa, že predovšetkým vplyv maďarského a cigánskeho folklóru, ktorý v tých časoch pôsobil veľmi exoticky. Temperament a živosť čardášového rytmu priam zdvíhali návštevníkov divadiel zo sedadiel. Ďalej: Kálmán bol nesporným majstrom inštrumentácie a vedel svoje vtieravé melódie zaodieť do hýriaceho orchestrálneho rúcha. A v neposlednom rade: naplno využíva možnosti ľudského hlasu — Kálmánove operety si napospol vyžadujú vynikajúcich spevákov a kladú na nich aj operné nároky. Ako prijímal súčasníci vtedy veľmi originálne pôsobiacu Kálmánovu hudbu, nech nám osvetlí zopár citátov z dobových kritik: „... (Kálmán) stojí stále jednou nohou v maďarskej stupnici, druhou na pôde, z ktorej prýští viedenský valčík. Podarilo sa mu tentoraz vytvoriť mimoriadne vynaliezavú, jemnú, túžebnú a pritom hodnotnú hudbu, v ktorej sa prejavuje príjemná nevšednosť...“ (Neue Wiener Tagblatt). Neue Wiener Journal napísal: „... Kálmán napísal pútavú ilustratívnu hudbu. Poznáme silný zvukový a náladový pôvab jeho melódii, ktoré radi hýria lyrikou. Jeho tu jemná — tu trpká melanchólia je originálna.“ Vo Fremdenblatte zasa čítame: „... Ako jemne a bohatost sa tieto melódie vynárajú v orchestri! Všetko má dobre zvolenú farbu a je prílehlavé k scéne i k slovám...“

Čardášovou princeznou sa však Kálmánove zásoby nápadov a novôt, obohacujúcich operetný žáner, prakticky vyčerpal. Nasledujúce operety — a je ich nemálo (Fašiangová víla, Holandská ženíčka, Bajadéra, Gróčka Marica, Cirkusová princezná, Vojvodkyňa z Chicaga, Fialka z Montmartru, Diabol jazdec, Císárová Jozefína) si síce zachovávajú vysoký kompozično-technický štandard, no iba varírujú a možno povedať rozmeľujú pôsobivé prvky a efekty z Čardášovej princezny... Libretá týchto operiet často sklzávajú do nasladých, prehnane sentimentálnych polôh a aj Kálmánovým

najväčším obdivovateľom začína čoskoro byť jasné, že tvorivá potencia oslavovaného skladateľa je na konci. Nič na tom nezmenil ani veľký úspech Kálmánových umeleckých ciest, vyznamenanie francúzskym radom Čestnej légie (1934), ani okázalý kálmánovský festival v Opatiji.

Z obavy pred fašizmom Kálmán odchádza v roku 1938 najprv do Švajčiarska, potom do Paríža a napokon do New Yorku. V Spojených štátoch sa pokúša o spoluprácu s Hollywoodom, no táto nevychádza celkom podľa skladateľových predstáv. Kálmán však nezostáva nečinný: podniká početné turné po Amerike, dokončuje operetu Marinka, spracováva juco tému zo života habsburského korrúného princa Rudolfa. Táto opereta sa však ani po rokoch na európskych scénach neuchytila. Úcta a obdiv, akému sa Kálmán v Spojených štátoch tešil, vyjadruje aj čestný doktorát, ktorým ho tu poctili v roku 1941.

Zakrátko po skončení 2. svetovej vojny — v roku 1949 sa Kálmán vracia do Viedne — čaká ho tu prekrásne sídlo, postavené už v roku 1934. Vo Viedni sa zdržal však iba 2 roky; stahuje sa do Paríža a tu v roku 1953 zomiera, obklopený slávou a nevšedným bohatstvom. Rok po smrti uviedli ešte jeho ostatnú operetu Arizona Lady, avšak ani tá už na Kálmánovom skladateľskom profile nič nezmenila.

Napriek vskutku svetovým úspechom zostal Kálmán v podstate prostým a skromným človekom, čo dosvedčuje aj jeho známy výrok: „Viem, že pol strany Lisztovej partitúry preváža všetky operety, ktoré som napísal, alebo ešte napíšem...“

Kálmánom odišiel jeden z posledných veľkých zjavov tohto rozporného žánru, ním sa vlastne končí jeho ďalší vývoj. Po Kálmánovi sa už opereta nevzopla k nijakým zásadným tvorivým činom a začala pomaly ustupovať novému poňatiu hudobného divadla, ako ho prezentuje muzikál. Či sa opereta dožije svojej renesancie — na to odpovie budúcnosť. Ak áno — vtedy nevyhnutne bude musieť reagovať aj na kálmánovské chápanie tohto divadelného druhu. V súčasnosti je úlohou inšcenátorov, aby zdôrazňovali v Kálmánovej tvorbe zdravé a pozitívne stránky a nepodliehali lacným efektom a sentimentálnym náladám, ktoré v jeho prácach nesporne tiež nájdeme.

ROMAN SKŘEPEK