

HUDBOBNÝ ŽIVOT 84

Ročník XVI.
26. 3. 1984
2,— Kčs

6

Česká opera, rovnako ako opery iných slovanských a východoeurópskych kompozičných škôl, býva neraz cudzím posudzovateľom radená do kategórie opery s „folkloristickými alebo národnými rysmi“, ako znie jedna z mnohých charakteristík. Táto charakteristika však nevyjadruje ani žánrovú, ani štýlovú zaradenosť diel. Navodzuje iba fiktívnu predstavu o „folklorizme“ (nacionalizme) ako opernom smere, ktorý stojí mimo vlastný operný vývoj a najviac z nej len ťaží. Tvorcovia kategórie operného „folklorizmu“ si niekedy ani nepoložia otázku, do akej miery sú operné diela, o ktorých uvažujú, skutočne „folklorne“, či nie. Keby tak urobili, potom by museli dospieť k názoru, že Smetanova Predaná nevesta nie je napríklad o nič viac a takisto o nič menej „folklorná“ ako trebárs Weberov Čarostrelec. A obe diela sú pritom posudzované žánrovo i štýlovo úplne inak.

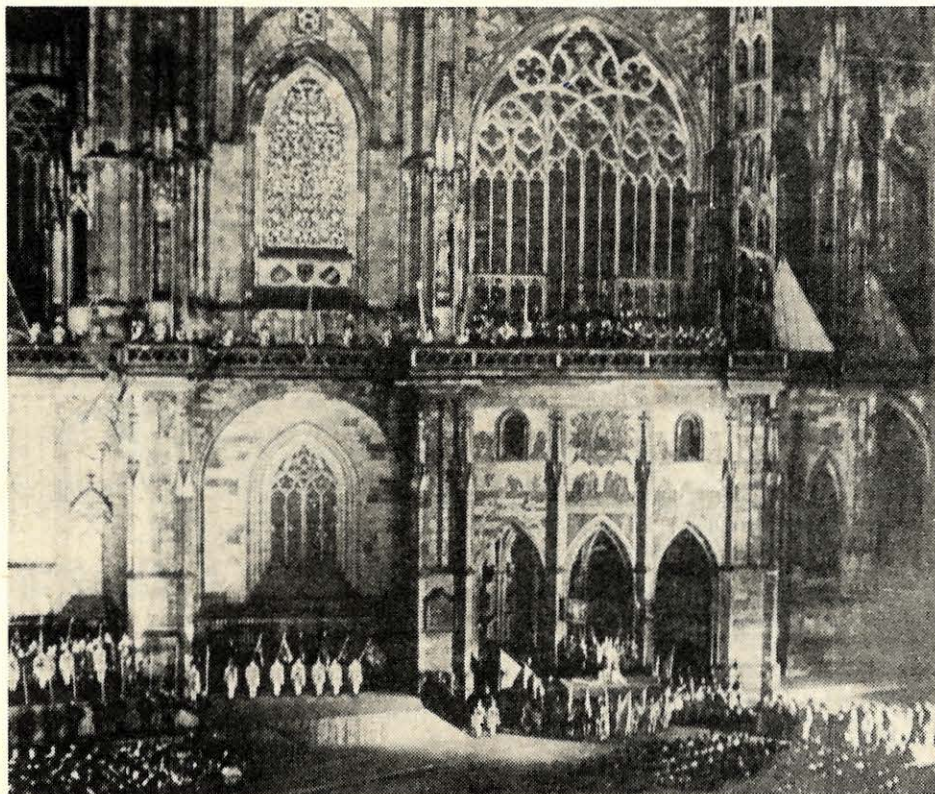
Je však pravda, že pre slovanské opery mal folklór prinajmenšom potenciálny význam. Niektoré ruské opery 19. storočia si bez folklóru nedokážeme predstaviť. Celkom špecifickým spôsobom mal folklór vstúpiť do formujúcej sa českej opery v šesťdesiatych rokoch 19. storočia. Česká operná produkcia, ktorá bola v národnostnom zmysle bez tradície, sa podľa teórie operného „folklorizmu“ mala obrodíť ľudovou piesňou. Ako ideál sa stavala za cieľ „opera na ľudové piesne“. Pritom vlastná podstata ľudových piesní nebola ešte dost známa a neexistovali ani jasné predstavy o tom, ako



vým, historickú romantickú operu Dalibor (1867). V opere sú majstrovsky vyjadrené všetky základné princípy „wagnerovského“ operného štýlu. Tradičný dualizmus recitativu a árie je prekonávaný deklamačným vedením vokálneho partu. Orchester sa nepoužíva ako sprievod, ale k hudobnej charakteristike postáv, situácií a výnimočne i pojmov príznačnými motívami. Absolútna melódia je dôsledne nahradzovaná výrazovou melódiou, ktorá sa viaže na sémantiku a prozódii básnicko-dramatického textu.

Pre orientáciu českej opery na „wagnerovskú“ opernú poetiku má Dalibor základný význam. Z neho ako východiska vedú cesty k všetkým ďalším „wagnerovským“ orientovaným reflexiám českej opery, nielen Smetanovým. Uvedenie Dalibora však malo pre český „wagnerianizmus“ význam ešte tým, že prispelo k širokej publicistickej a teoretickej reflexii smeru. Konzervatívne kruhy najskôr operný smer Dalibora pomenovali hanlivým mienovým označením „wagnerianizmus“. Onedlho na to však český estetik a prívrženec Smetanov O. Hostinský výraz „wagnerianizmus“ rehabilitoval ako termín a pojem, označujúci český variant „wagnerovského“ operného typu. Hostinského žiak V. Helfert, aby zdôraznil český smetanovský ráz operného smeru, označil ho termínom „smetanianizmus“.

Snaha vyložiť český variant „wagnerianizmu“ ako samostatný operný smer nijako neoslabuje význam vlastného „wagnerianizmu“. Nie je napokon vždy ľahké nájsť zásadné odlišnosti. Sú bezpochyby dané predovšetkým odlišnosťou prozodických systémov jazykov, látkou diel i naturelom tvorcov. Dramatický princíp, uplatnený vo všetkých Smetanových operách bez rozdielu (i „newagnerovských“), možno považovať za pre-



Národné divadlo v Prahe uviedlo v roku 1960 Smetanovho Dalibora na treťom nádvorí Pražského hradu, priestory ktorého znásobili monumentálny výraz diela.

opere predovšetkým ako hudobníka. V tom pripomína Brucknera. Má to aj svoje dôsledky: ak v niektorých raných operách Dvořákových zaznamenávame „wagnerovské“ tóny, nemôžeme v tom ešte vidieť známky „wagnerianizmu“, ale dôs-

nekompromisnú dramatizáciu operného žánru. Nový typ operného diela mal byť absolútnym poprením nadvlády hudobného princípu smerujúceho k obnove antického múzického ideálu. Wagner však nakoniec od svojho pôvodného zámeru

O VÝZNAME „WAGNERIANIZMU“ V ČESKEJ OPERE 19. STOROČIA

napijať folklór na tak zložitý a náročný umelecký organizmus, akým je operné dielo. Nanajvýš sa pripúšťalo, že by to bolo možné na báze staršej áriovej opernej poetiky talianskeho smeru.

Našťastie pre českú operu nenašiel sa tvorca, ktorý by sa odhodlal napísať operné dielo podľa receptu poetiky operného „folklorizmu“. Česká opera mala naopak veľké šťastie v tom, že hneď u začiatku diela sa postavil umelec Smetanovho umeleckého rozhradu. V literárnej pozostalosti Smetanovej z polovice šesťdesiatych rokov sa zachovali výskyty jednoznačne odmietajúce operu na ľudové piesne ako umelecky nepôvodný a dramaticky neúčinný koncept. Ako dramaticky účinná sa podľa Smetanu nejavila ani poetika virtuózneho belcanta. Dramaticky je len Wagner, ktorého dielo Smetana po prvýkrát poznáva z pražských koncertov v rokoch 1863-64.

Smetanove fragmentárne literárne výskyty naznačujú prenikanie Wagnerových reformných ideí do českého hudobného povedomia. Rozhodujúci moment však nastáva až v okamihu, keď Smetana predvedie svoje prvé operné dielo poznamenané výrazným vplyvom Wagnero-

jav prirodzených Smetanových sklonov, ktoré sa prejavili už v komorných a symfonických dielach v dobe, keď Smetana ešte opery nekomponoval a Wagnera vôbec nepoznal. Touto substancionálnou vlastnosťou si vysvetlíme, prečo Smetana prijal Wagnerovu zvrchovanú dramatickú opernú poetiku a nie fadetu opernej poetiky belcanta. Istú odlišnosť treba hľadať i v žánrovom zameraní diel. V Hubičke napríklad Smetana uskutočnil syntézu „wagnerianskeho“ princípu s „folklorizmom“, tzn. dvoch koncepcií, považovaných dovtedy za nezlučiteľné v jednom diele. K špecifickým rysom smetanovského variantu „wagnerianizmu“ patrí aj prirodzený a prostý vzťah k životu a ľuďom, vyjadrený adekvátnymi hudobnými prostriedkami a dramaturgiou diela. Mnohé lyrické inšpirácie napríklad pramenia zo Smetanovho erotického prežívania skutočnosti. Vášnivo zmyselný a subjektívne nalomený erotizmus „Tristana“ však Smetana nepozná. Ten sa stane vlastným až Smetanovmu bezprostrednému pokračovateľovi Z. Fibichovi.

Význam „wagnerianizmu“ v českej opere nie je obmedzený iba na Smetanovo dielo. Prísne vzaté, Smetana nie je ani vždy dôsledným „wagnerianom“ v štýlovom zmysle smeru. Po „wagnerianskej“ Libuši zloží konverzačnú salónnu operu Dve vdovy, ktorá má s „wagnerianizmom“ spoločný len obecný dramatický princíp.

Viacznačný je i Dvořákov vzťah k „wagnerianizmu“. Dvořákový vzťah, že Dvořák v rade diel „wagnerovský“ princíp vôbec neprijíma a že naopak ako jediný z veľkých zjavov českej hudby 19. storočia inovuje opernú poetiku predwagnerovskú, rozumie sa meyerbeerovskú (Jakobín, Dimitrij). Inokedy je Dvořák vo vzťahu k Wagnerovi obeťou svojho neoklasicizmu. Chápe Wagnera i v

ledok Wagnerovho čisto hudobného vplyvu. K Wagnerovej opernej poetike smeruje Dvořák v mytologickej Vande, ktorá by chcela byť slovanským pendantom českej Libuše. Rýdzim a dôsledným prejavom vrcholného „wagnerianizmu“ Dvořákovho sú až opery Čert a Káča a Rusalka, obe z posledného tvorivého obdobia majstra. Čert a Káča je komickou operou „wagnerovského“ smeru typu Hubičky v hudobnej reči výdatne uplatňujúcou české folklórne idiomu. V Rusálke Dvořák nadväzuje na lyrizmus a český deklamačný štýl Smetanov a v harmónii pracuje s predtým nevídanými „tristanovskými“ obratmi. Pre Dvořákov voľný vzťah k „wagnerianizmu“ je príznačné, že tento operný smer v poslednej opere Armida opúšťa.

Nielen v porovnaní s Dvořákom, ale i so Smetanom je Z. Fibich najdôležitejším „wagnerianom“ českej hudby. Jeho „wagnerianizmus“ nepozná výkyvov. Fibich sa hlási uvedomele k Smetanovi ako k svojmu predchodcovi a toto spojenie vyjadruje v ďalšej českej mytologickej opere Šárka, ktorá je aj hudbou dielom smetanovským. Podporovaný a nabaďaný O. Hostinským, rozhodol sa však Fibich nasledovať Wagnera s dôslednosťou, akú pred ním neprejavil žiadny skladateľ. Napísal operu Hedy, ktorá sa nazýva „českým Tristanom“, a to plným právom. Všetko, čo s týmto dielom súvisí, „Tristana“ skutočne pripomína. Dokonca i subjektivita vzniku diela svojím erotickým pozadím ako by bola odkopírovaná z Wagnerovho osobného príbehu. Inou a úplne zvláštnou oblasťou Fibichovho „wagnerianizmu“ je realizácia Wagnerovho neuskutočneného projektu, ktorý načrtol vo svojom reformnom spise Oper und Drama. Cieľom malo byť spojenie opery s činohrou, a to bez obvyklej libretistickej úpravy textu. Wagner si od tohto riešenia pôvodne sľuboval

ustúpiť. Jeho realizácie sa však ujal Fibich najskôr zhudobnením Schillerovho činoherného textu Nevesta messinská, z ktorého vytvoril monumentálnu, dejovo zovretú a psychologicky prekomponovanú drámu, operu-drámu. O stupeň vyššie k vytýčenému ideálu postúpil v scénickej melodramatickej trilógii Hippodámia na antickú látku zveršovanú v činoherne koncipovanom texte. Spojenie a podriadenie hudby básnický divadelnému textu je vyjadrené i melodramatickou, tzn. nijako nie spevnou výrazovou formou. Hudba pritom neprestáva plniť vo zvrchovanej miere estetickú a výrazovú funkciu. **Uskutočnená Fibichova syntéza znamená jeden z najprenikavejších umeleckých činov hudobno-divadelného žánru.**

V našej úvahe sme obmedzili výklad „wagnerianskych“ reflexií v českej opere na tri vedúce osobnosti — Smetanu, Dvořáka a Fibicha. Nech je nám pre úplnosť dovolené ešte konštatovať, že „wagnerianizmus“ ako operný smer preživa i v českej hudbe 20. storočia (v Novákových operách a jeho školy) a že ho vždy ani v tomto období nemôžeme posudzovať iba ako opozdený jav. Analógie „wagnerianizmu“ by sa iste našli i v opernej produkcii iných národných škôl 20. storočia. [E. Suchoň: Svätopluk, K. Szymanowski: Kráľ Roger atď.]. I náš reprezentatívny výber však, dúfame, postačil na demonštráciu dvojakeho hlavného významu „wagnerianizmu“ pre vznik a vývoj českej opery. V kritickom okamihu, keď sa mohla dostať na smýkľavú a málo produktívnu plochu „folklorizmu“ a eklekticizmu áriovej belcantovej opery, „wagnerianizmus“ pomohol akcelerovať uplatnenie dramatického princípu. Trvalejší význam mal „wagnerianizmus“ pre českú operu ako operný smer. Opery Smetanove a Dvořákov, hudobnodramatické diela Fibichove, znamenajú zúrodnenie smeru o hodnoty, ktoré neboli púhou pasívnou reflexiou geniálneho Wagnerovho diela.

JRÍ VYSLOUŽIL



Scéna z II. dejstva opery Z. Fibicha Šárka, ktorá v r. 1950 so súborom Národného divadla našťudoval dirigent Jaroslav Krombholc, režisér Karel Palouš a výtvarník Jan Sládek.

staccato

● **ZASLŮŽILÁ UMEĽKYŇA KLÁRA HAVLÍKOVÁ** patrí medzi tých slovenských umelcov, ktorí sa nevenujú českej hudbe len príležitostne, ale sústavne od začiatku svojej koncertnej cesty; neprekvapuje preto, že jej činnosť zintenzívnila v práve prebiehajúcim Roku českej hudby. V januári štyrikrát predviedla so štátnym komorným orchestrom Žilina Koncert pre klavír a orchestr g-mol Jiřího Antonína Bendu (v Žiline, v Bratislave 2-krát a v Piešťanoch). Začiatkom februára hrala s Moravskou filharmóniou v Olomouci Koncert pre klavír a orchestr českého skladateľa Josefa Boháča. Ešte v tomto roku sa Klára Havlíková vráti k dvom klavírnym koncertom Bohuslava Martinu. Výsledkom dlhodobého sústavného záujmu Kláry Havlíkovej o českú hudbu sú aj dve nové gramofónové platne. V Opuse jej práve vychádza profilová platňa so Sonátou eroicou od Vítězslava Nováka, v moskovskom vydavateľstve Melodija vychádza zasa platňa s Havlíkovej nahrávkami diel starých českých majstrov — Tomáška, Dusíka a Koželucha.

● **SLÁČIKOVÝ ORCHESTER DETÍ A MLÁDEŽE HL. MESTA SSR BRATISLAVY** pri Ústrednom dome pionierov a mládeže Klementa Gottwalda uskutočnil 27. januára t. r. v Zrkadlovej sieni ÚDPMKG koncert, na ktorom pod taktovkami E. Kvasnicu a J. Praganta zazneli diela A. Vivaldiho (Sinfonia č. 3), A. Corelliho (Sonáta e-mol, op. 3, č. 7), E. Rajtera (Suita pre štvoro huslí) a H. Purcella („King Arthur“).

● **ZLATÁ PLATŇA.** Zástupcovia Supraphonu a Artie prevzali na veľtrhu gramofónových platní MIDEM v Cannes od japonskej firmy Nippon Columbia prvú zlatú kompaktnú platňu na svete, a to za nahrávku Dvořákovvej 9. symfónie e-mol „Z Nového sveta“ v predvedení Českej filharmónie za dirigovania národného umelca Václava Neumanna. Táto nahrávka bola vlni vôbec najpredávanejšou platňou spoločnosti Nippon Columbia v Japonsku.

● **HUDOBNÉ INFORMAČNÉ STREDISKO SHF** v spolupráci s ČHF tak ako každoročne zostavilo a vydalo publikáciu Hudobné udalosti v Československu. Brožúra obsahuje prehľadný kalendár najvýznamnejších hudobných podujatí (festivaly, koncertné cykly, kurzy, semináre, skladateľské a interpretačné súťaže, prehliadky a pod.), ktoré sa uskutočnia v priebehu roka 1984 v Československých mestách. Publikácia je pre záujemcov k dispozícii v HIS SHF.

● **POČAS TÝŽDŇA NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY** (9.—17. 2. 1984) navštívili HIS SHF zahraniční hostia, pozorovatelia tohtoročnej prehliadky — členovia delegácii zo zväzov skladateľov ZSSR — skladateľ Vladimir Blok, NDR — dirigent Ulrich Faust, muzikológovia Joachim Gruner a Jürgen Golle a PLR — muzikológ Edward Pallasz. Zaujímali sa o kompozičné orientácie a najnovšiu tvorbu slovenských autorov. V prehrávke si vypočuli niekoľko skladieb z obdobia posledných dvoch rokov.

● **ZASLŮŽILÝ UMELEC ONDŘEJ LENÁRD** hosťoval koncom roka 1983 v Japonsku. So Shinsei Nihon Symphony Orchestra uviedol popri dielach Beethovena i Ouverturu Gioconsu od Ilju Zeljenku.

● **SPOLUPRÁCA SO ZVÄZOM SKLADATEĽOV ZSSR V ROKU 1984.** Začiatkom januára 1984 zišli za predstavitelia Zväzu československých skladateľov a Zväzu skladateľov ZSSR, aby spoločne zhodnotili doterajšiu spoluprácu a zároveň pripravili obojstranné pracovné programy pre rok 1984. Počas niekoľkoňdňovej diskusie, ktorá sa uskutočnila za prítomnosti tajomníkov vedenia Zväzu skladateľov ZSSR Alexandra Farkovského a Vladimira Pančenko a predsedu zahraničnej komisie Zväzu skladateľov ZSSR Vladimira Šerbaka, sa hovorilo o doterajšej úspešnej spolupráci v oblasti výmeny skúseností československých a sovietskych skladateľov i muzikológov oboch krajín. Veľká pozornosť sa pri týchto rozhovoroch venovala nastupujúcemu Roku českej hudby. Sovietski súdruhovia pripravujú v tejto súvislosti komorný koncert z tvorby českých a slovenských autorov, ktorý sa uskutoční v Dome skladateľov ZSSR. Všeobecne sa konštatovalo, že práve niektoré koncerty za účasti samotných autorov, sa stretávajú s úspechom u odborného publika a prispievajú vzájomne k propagácii súčasnej hudby druhej krajiny. V októbri 1984 počíta Zväz československých skladateľov s bilaterálnym stretnutím mladých československých a sovietskych skladateľov v ČSSR. Tieto stretnutia majú svoju tradíciu a nadväzujú na niekoľko predchádzajúcich akcií tohto typu, ktoré sa konali v Prahe, v Domove skladateľov v Dolnej Krupě a v Minsku. Stretnutie je venované posluchu rozhlasových a gramofónových nahrávok mladých skladateľov a jeho súčasťou sú nasledujúce besedy a tvorivá diskusia k odznej tvorbe. Zatiaľ čo sa v roku 1983 sovietski delegáti z jednotlivých národných republík ZSSR zúčastňovali už spomenutých autorských koncertov v ČSSR alebo festivalov a prehliadok celoštátneho charakteru s medzinárodnou účasťou, ráta sa s tým, že v roku 1984 prídu do ČSSR delegáti, ktorí obohatia svojou účasťou niektoré hudobné akcie venované Roku českej hudby, či už sa jedná o čisto skladateľské udalosti alebo aj o hudobnovedné konferencie a diskusie, ktoré sú často neoddeliteľnou súčasťou hudobných festivalov a prehliadok. Sovietski súdruhovia podali v priebehu jednaní informácie, akým spôsobom sa pripravila dramaturgia II. svetového hudobného festivalu v Moskve, ktorý sa uskutoční v Moskve v dňoch 15.—24. mája 1984 pod heslom „Hudbou za humanizmus, za mier a priateľstvo medzi národmi“.

JIRINA HŮLKOVÁ

● **VÝSTAVA O J. HAYDNOVI.** V piešťanskom Dome umenia SF bola v dňoch 7. 3. — 25. 3. 1984 prístupná výstava „Joseph Haydn a jeho doba“, ktorú pripravilo Ministerstvo kultúry SSR v spolupráci s Rakúskym generálnym konzulátom v Bratislave. Na 76 fotografiách sú zachytené rôzne dokumenty, viažuce sa k životu veľkého viedenského majstra. Portréty a autografy skladateľa pochádzajú z rakúskych, maďarských a anglických knižníc, archívov, múzeí a galérií. Menšia časť je zo súkromných zbierok. Reprodukcie dobových rytín ukazujú prostredie, v ktorom Haydn žil a tvoril; ďalšie materiály sú zamerané na ohlas jeho diela vo vtedajších kultúrnych centrách Európy. Primeraná pozornosť sa venuje aj skladateľovým mecenášom a ostatným priaznivcom jeho umenia. Výstava je víťaným príspevkom k 175. výročiu úmrtia Josepha Haydna, ktoré si pripomenieme v tomto roku.

—kdk—

Vysokoškolské učebné texty z Prešova CENNÝ PRÍSPEVOK K PRESTAVBE ŠTÚDIA

K základným podmienkam úspešnej prestavby učiteľského vzdelávania v odbore hudobná výchova na pedagogických fakultách v nadväznosti na nové poňatie hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách patrí aj inovácia a modernizácia jeho obsahu. To si nevyhnutne vyžaduje dostatok vhodnej študijnej literatúry, splňajúcej náročné odborné a ideové kritériá. Dôkazom toho, že riešenie daného problému považujú na **Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UPJŠ v Prešove** za jednu z prvoradých úloh sú dve publikácie **dr. Teodora Liptáka, CSc.**, vydané v Univerzitnom edičnom stredisku v Košiciach pre internú potrebu svojich poslucháčov.

HUDOBNÁ TEÓRIA (Učebné texty pre študentov študujúcich hudobnú výchovu odbor učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov, vydal Rektorát UPJŠ v Košiciach 1982, 132 s.) je študijnou príručkou pre poslucháčov 1. ročníka, ktorá poskytuje ucelený pohľad na štyri základné tematické okruhy hudobnej teórie: 1. vývoj notácie a časovej organizácie hudby od systémov gréckej notácie až po notáciu hudby 20. storočia, 2. vývoj tónových radov — mody — stupnice, 3. intervaly a 4. základy akordiky. Akcentovanou časťou prvého okruhu je dnešná tradičná notácia, ktorá je chápaná ako súčasť historického vývoja notového písma, čo je vhodné anticipáciou k predmetu dejiny hudby. Aj vysvetľovanie vývoja tónových radov vychádza z historického kontextu. Prehľadná a terminologicky jasne koncipovaná je aj problematika intervalov (používa aj menej frekvencované delenie na reálne a nominálne) a základy akordiky (z hľadiska terciovej štruktúry). Dôležitým znakom tohto edičného titulu je snaha o názornosť (notové príklady, kresby, tabuľky), avšak k stimulovaniu aktivity študentov by iste boli prispeli úlohy na semináre.

ZÁKLADY HARMÓNIE A POLYFÓNIE (Učebné texty pre študentov študujúcich hudobnú výchovu odboru učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov, Rektorát UPJŠ v Košiciach 1983, 368 s.) sú študijnou príručkou pre poslucháčov 1. a 2. ročníka odboru hudobná výchova (v rozsahu troch semestrov), vypracovanou v ob-

sahovej nadväznosti na predchádzajúci učebný text. V úvodnej kapitole autor dr. Teodor Lipták, CSc. nastoľuje otázky z hudobnej akustiky, s cieľom lepšie chápať zvukovú podstatu hudby. Pri vysvetľovaní základov harmónie vychádza z historického vývoja a každý teoretický problém ilustruje primeraným množstvom notových príkladov z hudobnej literatúry alebo ním vytvorených.

K riešeniu problémov harmónie a kontrapunktu pristupuje interdisciplinárne, základné pojmy vysvetľuje v historickom vývoji od najstarších foriem viachlasu po generálbasové. V nasledujúcej systematickej časti spracováva základy náuky o harmónii a základy polyfónie, pričom vychádza z uvažlivého výberu látky a z tradičného poňatia výkladu týchto disciplín. Osobitný význam má tu rozbor charakteristických harmonických javov na prelome 19. a 20. storočia a opis kompozičných princípov 20. storočia. Záverečná teoretická časť prináša prehľad písomných akordických značiek, používaných na vyjadrovanie harmonických funkcií v zábavnej hudbe. Nechýba tu ani z hľadiska budúcej praxe používateľa textu veľmi potrebný návod na úpravu piesní pre detský trojhlas a dvojhlas.

Kladom týchto učebných textov je, že sa autor neobmedzuje len na ťažkopádnu harmonizáciu, ale vedie študentov ku kompozične vyľahčeným úpravám. Výklad o harmónii a kontrapunkte nie je zameraný len na vlastnú tvorbu príkladov harmonizácie a polyfónnych cvičení, ale je spoľahlivým vodidlom i pre rozbor skladieb a pre rozlišovanie rôznych hudobných štýlov. Prínosom sú tiež harmonické cvičenia, príklady na sluchovú analýzu, zborovú harmóniu a najmä premyslené úlohy na semináre, v ktorých sa vyvážené spájajú požiadavky teórie a praxe.

Koncepcná, obsahová a realizačná stránka uvedených učebných textov prezrádza, že vyšli z pera skúseného odborníka, pedagóga a hudobníka a môžeme ich smelo označiť za hodnotný príspevok k prestavbe učiteľského štúdia na pedagogických fakultách. Kúpiť sa dajú v predajni skript Fakultnej knižnice UPJŠ v Prešove.

JANA MATUŠOVÁ

Výskumno-odborná činnosť na košickom konzervatóriu

Pri hľadaní a naplnení koncepcie Konzervatória v Košiciach, jedným z závažných problémov bolo aj riešenie otázky jeho spojenia so životom. Dá sa to robiť nielen štúdiom hry na jednotlivých hudobných nástrojoch, ktoré priamo umožňujú koncertné vystúpenia študentov na školských koncertoch i mimo školy vo forme kultúrnych brigád, ale aj poznávaním problematiky hudobno-umeleckého života na východnom Slovensku.

Vyskúšali sme viacero foriem takejto aktivizácie žiakov, no najväčšmi sa osvedčila **študentská výskumno-odborná činnosť**. Začali sme, pravda, od začiatku: najprv v predmete hudobno-estetický seminár. Keď sa pred rokmi nasýtla možnosť priamo usmerňovať tematické oblasti cez absolventské práce historicko-estetického zamerania, ktoré sa stali povinnou súčasťou absolutória, tieto sa stali základom, škola prešla priamo k usporadúvaniu školských kôl študentskej odbornej činnosti. Stali sa súčasťou života školy tak, ako ich presadzoval riaditeľ konzervatória dr. Štefan Merešš, CSc. spolu s profesorkou Ing. Máriou Potemrovou.

Pravda, spočiatku sa vyskytli isté prekážky — najlepšie práce postupili do krajského kola a tam prekvapená porota, zvyknutá na práce gymnaziálneho a

technického zamerania, nevedela hudobno-estetické práce posúdiť. To však už patrí minulosti a práce konzervatoristov patria k najlepším v kraji.

Úroveň prác graduje, o čom svedčí ostatné školské kolo SOČ (stredoškolskej odbornej činnosti — aj konzervatórium patrí, hoci to odporuje logike, medzi strednými školami). Práce obsiahli široké spektrum problematiky, pričom všetky budú rozhodným prínosom v bádateľskej práci, lebo zozbierali a zhrnuli materiál, z ktorého bude možné čerpať, pričom viaceré práce sú doslova objaviteľské. Posudzovaných bolo týchto 9 prác: **ĽŠU v Košiciach, Slovenská organová tvorba, Česká hudba na ĽŠU v Košiciach, Česká hudba na Konzervatóriu v Košiciach, Funkcia spevokolov v prvej ČSR s osobitným zreteľom na spevokol FOERSTER, České hudobno-dramatické umenie v Košiciach od roku 1945 po súčasnosť, Česká hudba na koncertnom pódii v Košiciach 1945—1983, Návštevnosť hudobných predstavení Štátneho divadla. Odborná porota prisúdila prvenstvo Jaroslavu Múdrej zo 6. ročníka za prácu **Svadobný obrad v Bytčanoch na Spiši**. Konzultantmi prác študentov boli profesori školy D. Marenčinová, R. Skřepek, M. Potemrová a Š. Merešš.**

PAVEL FÁBRY

Televízny zápisník

Po bohatom decembri uplynulého roka bol prvý tohtoročný mesiac z hľadiska hudobného programu chudobnejší.

Okrem niekoľkých českých programov, z ktorých upútal pútavý večer z prostredia plzeňskej Hudobnej mládeže (v jeho dramaturgii bolo najcennejšie vystúpenie súboru členov tohto klubu), zaznamenali sme dva koncerty, magazín Musica viva a jednu hudobnovýchovnú reláciu.

Hudobná rozprávka „Ako sa flauta s klarinetom pohnevali“ autorskej dvojice Pohronec — Došeková je staršieho dát a bola reprizovaná. Podľa hovoreného textu je určená mladším deťom, no výber väčšiny hudobných diel predpokladá už isté poslucháčske skúsenosti. Napriek tejto výhrade sme presvedčení, že relácie tohto typu sú pre výchovu k hudbe potrebné a nebudú ich nikdy dosť.

Koncert 22. 1. 1984 mal z bližšie neuvedených príčin zmenený program. Namiesto v časopise Televízia oznámeného Debussyho Mora s japonským dirigentom sme si vypočuli v podaní Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave s dirigentom Ondřejom Lenárdom Slávnostnú predohru J. N. Hummela a stábe sietu a pátať súitu A. Moyzesa Dolu Váhom. Teda program, ktorý by vlastne patrila do cyklu Hudba z Bratislavy, hoci nebol tak ohlásený.

Z tohto cyklu vybrali tvorcovia program na 29. 1. 1984. Bola to už niekoľkokrát reprizovaná nahrávka s dielami F. Schmidta, E. Dohnányiho a O. Ferenczyho so Slovenskou filharmóniou pod taktovkou Ľudovíta Rajtera. Prvé dve diela nepovažujeme za tak závažné, aby

koľkokrát zaznievali z obrazovky. A tak z uvedeného programu potešilo iba Findle O. Ferenczyho a pôvabne prednesený komentár dr. Luby Ballovej, CSc., ako i trocha násilne „prilepené“ Variácie na ľudovú pieseň J. Cikkera (snímka z verejného koncertu na BHS so Slovenskou filharmóniou a Zdeňkom Košlerom). Nemalo by mať prezentovanie hudby na obrazovke predsa len cieľavedomejšiu koncepciu?

Januárový magazín o hudbe a jej tvorcoch Musica viva bol venovaný Roku českej hudby. V úvode znela — ako ináč? — Smetanova Vltava, ale čo bolo výborné a symbolické — v interpretácii Slovenskej filharmónie s Ľadislavom Slovákem z koncertu na Pražskej jari. O význame Roku českej hudby prehovoril predseda Zväzu československých skladateľov dr. Zdenko Nováček, CSc., pričom zdôraznil najmä prepojenie tejto slávostnej akcie so slovenskou tvorbou a slovenským hudobným dianím. Ako symbol tejto idey prezentovala sa časť symfonickej básne V. Nováka v Tatrách v interpretácii bratislavského Symfonického orchestra Čs. rozhlasu s Ľudovítom Rajterom. Potom si veľmi spontánne a úprimne zaspomínal na svoje prvé dotyk s českou hudbou, na pražské štúdiá a zoznámenie s V. Novákom, V. Talichom a J. Sukom národný umelec Alexander Moyzes. Po úrytku z Moyzesovej 1. symfónie (v podaní SOČR-u a Slovák) hovoril prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc. o prvých kontaktoch s českou muzikológiou, ktoré vytvorili základný predpoklad pre vznik a rozvoj slovenskej muzikológie. Vydarený magazín uzavrela ukážka z programu Sto ruží pre Národné divadlo (Blahušáková, Líbora).

Ako rušivý a nesúrodý „dovetok“ pôsobilo rozprávanie o Donizettiho Nápoji lásky, doplnené ukážkami. Bolo by bývalo skutočne vhodnejšie odložiť túto časť do ďalšieho magazínu.

ANNA KOVÁŘOVÁ

● **SLÁVNOSTNÝ KONCERT** žiakov pri príležitosti 36. výročia februárových udalostí a Medzinárodného dňa žien uskutočnila **Ľudová škola umenia a Združenie rodičov a priateľov školy Bratislava I, Obrancov mieru 6**, dňa 8. marca v Ústrednom dome pionierov a mládeže Kl. Gottwalda. V dramaturgicky pestrom programe účinkovali žiaci literárnodramatického a hudobného odboru, ako aj žiacky sláčikový orchester vedený Mariánom Bandom. Z 18 číslíel dôkladne pripraveného vystúpenia zaujala interpretácia Koncertu J. B. de Boismortier v predvedení flautového kvinteta. Kultivovanosťou tvorenia tónu, kantilénou vystavaných fráz i rešpektovaním vzájomnej zosúladenosti tento komorný súbor presvedčil, že má kvalitné pedagogické zázemie (vedie ho Katarína Brejková) a i predpoklady k napredovaniu umelec-

kého vývoja a rastu. Mimoriadne nadanie prejavil i malý klavirista M. Tomek vo virtuózne podaných skladbičkách T. Frešu a K. Komárnického. V koncertných výkonných nezaostali ani strunové nástroje — huslisti a gitaristi primerane stvárňali diela F. Tarregu, F. Giulianiho, L. Anatolského, L. Holoubka, M. Gliera, A. Vivaldiho, A. Čičerina, J. Skladaného. Je obdivuhodné, že účinkujúci i početné publikum dokázali disciplinovanosťou, trpezlivosťou a pravým záujmom preklenúť a absolvovať temer 2-hodinový program v nevykúrenej Zrkadlovej sieni DPAMKG, hoci ostatné priestory tejto reprezentačnej budovy mali primeranú teplotu. Je namieste takéto priam „neľudské“ šetrenie energiou?

—BD—

Po úspešnom hostovaní SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE v NSR

Hneď začiatkom roka odcestovala Slovenská filharmónia na svoje prvé tohtoročné zahraničné turné do NSR (21. I. — 7. II.). Šesťnásť pobytových dní znamenalo súčasne šesťnásť koncertov v rozličných mestách a rôznych koncertných sieňach. Patrili medzi ne napr. Düsseldorf, Wiesbaden, Frankfurt am Main, Mannheim, Norimberg, Stuttgart... Dirigenti koncertov zasl. umelec Zdeněk Košler (v prvej časti zájazdu) a šéfdirigent SF Vladimír Verbičický (v druhej časti turné) uvádzali postupne na úvod Smetanovu Vltavu, Dvořákov Karneval a Glinkovu predohru k opere Ruslan a Lyudmila, v závere večera siedmu, resp. ôsmu Dvořákovu symfóniu a Čajkovského piatu symfóniu. Ako sólisti spoloúčinkovali: v prvej časti zájazdu Melos Quartett (NSR) v Spohrovom Koncerte pre sláčikové kvarteto a orchester a Marián Lapšanský v Prokofievovom 2. klavírnom koncerte.

Vedením zájazdu poverili dirigenta SF Bystríka Režucha — a jemu teda patrili po návrate otázky, týkajúce sa priebehu i umeleckých výsledkov tohto koncertného turné...

— Najskôr by som chcel vyzdvihnúť veľmi dobrú organizačnú prípravu zájazdu — presuny neboli ťažké a členovia orchestra mali vždy dost času na odych. Na pódium tak nastupovali v plnej kondícii. No a zaplnené koncertné sieni a srdečné ohlasy publika vedia vždy „naladiť“ hráčov do takej teploty, kedy každému záleží na dobrom výsledku. Šesťnásť koncertov v rámci turné bolo pre nich rovnakým počtom príležitostí „dobro si zahrať“. Ak sa po zájazdoch zvykne spomínať na niektorý „čierny deň“ — tentoraz k nim nepatrí ani jeden. Zájazd možno po každej stránke považovať za úspešný.

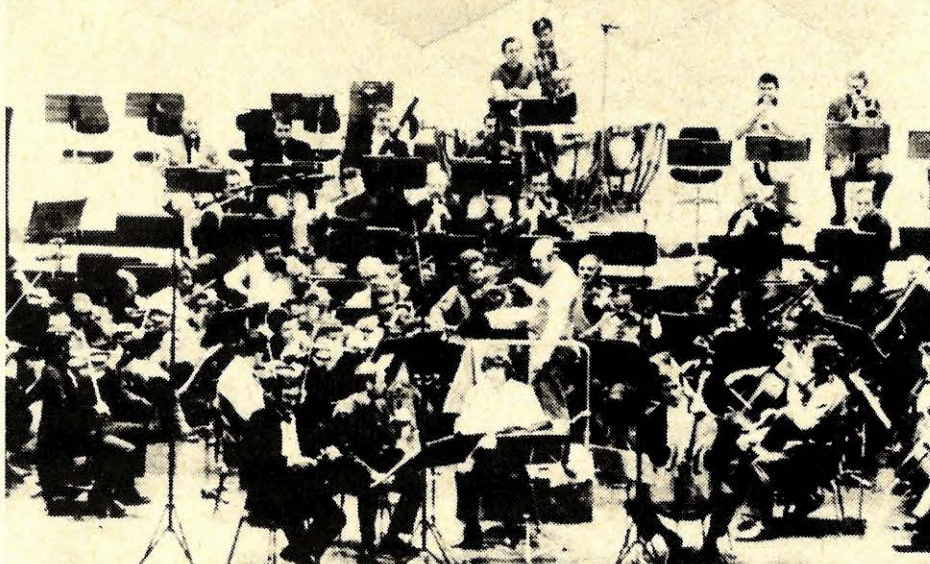
V priebehu januárových abonementných koncertov SF malo možnosť aj naše publikum vypočuť si časť programu, ktorý teleso pripravilo na svoje turné. Popri oboch dirigentoch — zasl. umelcovi Zdeněkovi Košlerovi a hlavnom dirigentovi SF Vladimírovi Verbičickom — vystúpili v Bratislave tak hostujúci Melos Quartett z NSR, ako aj náš Marián Lapšanský. Už pred odchodom do NSR sme konštatovali dobrú umeleckú formu SF a podobne zapôsobil na svojom návrate na následnom koncerte TNSHT. Zaujímá nás teda, ako vyznela umelecká stránka turné.

— Oboch dirigentov naše publikum pozná, ich spolupráca so SF je pravidelná a vzájomné kontakty i poznanie dôverné. Ich umelecké angažovanie sa podnietilo celý kolektív k sústredeným tvo-

rivým výkonom, ktoré tamojšia kritika hodnotila veľmi pozitívne. Melos Quartett patrí k špičkovým nemeckým komorným súborom, jeho kvality majú vysokú medzinárodnú úroveň, rovnako ako umenie nášho Mariána Lapšanského; aj podľa oficiálnych hodnotení v tlači boli obe sólistické zložky koncertov — kvarteto i klavirista — vysoko vyzdvihovalé. Pokiaľ ide o kondíciu orchestra — myslím si, že sa tu zúčastila jednak príprava, ale aj výsledky intenzívnej práce v príležitostiach, ktoré mala SF už od decembra minulého roku v nahrávaní pre OPUS a koprodukčných partnerov nášho hudobného vydavateľstva. Predzájzdové týždne boli tak vlastne jednolitou intenzívnou prácou s vysokými ná-

kom. Badali ste rozdiely v návštevnosti, resp. ohlasoch na vystúpenia?

— O rozdieloch sa vlastne nedá hovoriť. Všetky koncerty boli vypredané a okrem dvoch miest, kde filharmónia hrala vo viacúčelových sálach (iba tieto neboli akusticky na takej výške ako ostatné), všetky koncerty sa konali vo vynikajúcom prostredí, mnohé vo veľkých európskych koncertných sieňach. Koncerty SF boli začlenené do abonementných cyklov týchto miest a všetky boli plne navštívené. Publikum — ako som už spomínal — reagovalo veľmi srdečne a rezerva troch prídavkových skladieb sa niekedy využila naplno.



Snímka približuje atmosféru jednej zo skúšok Slovenskej filharmónie v NSR s dirigentom Zdeněkom Košlerom a súborom Melos Quartett.

rokmi. Okrem technickej stránky prejavu si kritiky všimli a pozitívne hodnotili interpretačný štýl SF. Oproti chladnejším, presnosť a technická profesionalita preferujúcim orchestrom sa naše teleso prejavuje vo väčšej slovenskej otvorenosti a bezprostrednosti. (My zasa, naopak, vieme obdivovať ako zmeľu toho, čo je nám samozrejme, práve tú presnosť a profesionálnu vycielenosť, napr. anglických alebo nemeckých či japonských orchestrov...) Všeobecne sa vo svete vytráca „muzicovanie“ a uplatňuje sa skôr mechanická presná hra — a tak koncerty SF kritici komentovali slovami: „... konečne zasa trochu staromódneho muzicovania...“.

Šesťnásť rôznych miest — to sú rôznorodé koncertné sály s vlastným publi-

Ktoré z koncertov pokladáte za obzvlášť významné?

— Patria medzi ne vystúpenia vo Frankfurte, Stuttgarte, Brémach, Düsseldorfe, Norimbergu... teda v tých centrách, v ktorých pôsobia jednak domáce orchestre a operné divadlá a zároveň pravidelne účinkujú hostujúce zahraničné telesá. V nich sa Slovenská filharmónia dostávala do medzinárodnej konfrontácie.

A výsledky takýchto konfrontácií?

— Kritiky analyzovali jednotlivé zložky orchestra — vyzdvihovali napr. niektorých hráčov v skupine drevených dychových nástrojov alebo celú skupinu sláčikov, resp. celú sekciu dychov — a

porovnávali ich s inými orchestrami. Po düsseldorfskom koncerte sa napr. v publikovaných kritikách vyskytli názory, že skupina sláčikov vo svojej ohybnosti a plasticite zatienila London Symphony Orchestra, ktorý hral v tomto meste pár dní pred Slovenskou filharmóniou... No nielen priaznivé kritiky, ale aj bezprostredné reakcie agentúry s opakovaním pozvania k podobnému turné (ktoré by sa malo realizovať o tri roky) svedčia o dobrých výsledkoch turné, a teda aj o dobrej reprezentácii. Postoj k SF bol všade prejavom jej poznania v dobrom svetle, teda ako orchestra, ktorý si vždy hodno vypočúť.

A napokon — ako sa hodnotil tento zájazd SF v slede jej pravidelných zahraničných príležitostí?

— Pri hodnotení, ktoré prebiehalo vo vedení SF krátko po skončení turné prevládol názor, že po stránke organizačnej, ale najmä z hľadiska umeleckých výsledkov, to bol druhý najlepší z doteraz absolvovaných zájazdov orchestra. Zarádzuje sa teda hneď za turné v Japonsku spred troch rokov.

Ako ilustráciu priaznivej odozvy hostovania Slovenskej filharmónie v NSR vyberáme niektoré z prvých ohlasov v tlači:

„Slovenská filharmónia je hostom, ktorého u nás vždy radi počujeme. Tento vyslovene sympatický orchester... hneď upúta svojimi muzikálnymi kvalitami a v súlade s týmito svojimi danosťami si aj vyberá repertoár... V dielach Smetanu i Dvořáka bol dostatok príležitostí a podnetov k prezentovaniu palety možností, ktoré teleso ovláda. Hudba týchto skladateľov je hraná citovo primerane takmer výlučne interpretmi z Československa — v podaní iných telies ju v takom príliehavom štáte nepočujeme... Začiatok Vltavy mohol byť rafinovanejší — ale nie presvedčivejší...“

(Wiesbadener Tagblatt, Wiesbaden 24. I. 1984)

... Zriedkakedy možno počuť orchestre technicky na takej vynikajúcej úrovni, ktorý reaguje na najjemnejšie pokyny dirigenta a jeho interpretačné umenie je jedinečne vycibrené k dokonalosti... Košler hral na tomto nástroji s veľkou virtuozitou a jeho interpretácia Dvořáka hola obľavne nová: bez profesionálnej sladkosti, či zaľúbenosti do detailov... pripravil poslucháčsky zážitok spôsobený citom...“

(Ulmer Kulturspiegel 30. I. 1984)

Zhovárala sa: VIERA REŽUCHOVÁ

RECENZUJEME

Hudobná kritika v Bratislave 1920—1980. Zborník prác z muzikologickej konferencie v rámci BHS 1980. Zv. 9. Bratislava, MDKO 1982.

Muzikologická konferencia v rámci BHS 1980, z ktorej vyšiel roku 1982 zborník 11 referátov, zaoberala sa širokým časovým obzorom bratislavskej hudobnej kritiky v rokoch 1920—1980. Šesťdesiat rokov cesty hudobnej kritiky na Slovensku predstavuje nielen veľké množstvo štúdií, článkov, referátov a replík, ktoré vznikli v úzkej väzbe s umeleckými snahami a hodnotami. Je to predovšetkým široká paleta hudobnokritického myslenia, uplatňujúca sa v niekoľkých etapách vývoja viacerými generáciami, či skupinami kritikov. Jednotlivými generáciami skupinami kritikov a ich prínosom zaoberal sa v úvodnom referáte vedecký tajomník konferencie dr. Z. Nováček, CSc., ktorý sa navyše snažil zovšeobecniť súčasné poslanie a úlohy hudobnej kritiky.

O Slovenských pohľadoch, v ktorých sa začala kryštalizácia hudobnej a umeleckej kritiky 20.—40. rokov, referoval J. Palkovič. V tomto vedeckom časopise sa publicisticky uplatňovali A. Kolísek, I. Ballo, Z. Bokesová, J. Kresánek, O. Ferenczy a ďalší, ktorí s určitou umeleckou a teoretickou rozhladenosťou formulovali prvé kritické názory na hudobné umenie. V. Čížik sa vo svojom referáte zamerával na odraz bratislavského hudobného života v tlači, najmä v Slovenských pohľadoch, Prúdoch, Slovenskom denníku a i. Z maďarských novín a časopisov medzivojnového obdobia významné miesto zaujíma denník Híradó, ktorý uverejňoval programy koncertov a divadelných predstavení, podujatia hudobných spolkov, rôzne fejtóny, biografické profile, kritiky zo zahraničných vystúpení, články o hudbe a hudobnej kritike. Obsahovej analýze tohto denníka sa venoval G. Vajda, čím prispel k celkovému obrazu hudobného života a kritiky na Slovensku v rokoch 1918—1938. Referát E. Muntágy je venovaný dielu V. Figaša-Bystrého v bratislavskej hudobnej kritike. Autor príspevku sa sústredil na skladateľovu operu Detvan, okolo ktorej sa rozprúdila polemika za i proti, ba dokonca i proces negácie hudobného diela, vychádzajúci z kritického postoja I. Ballu. T. Ursínyová analyzovala hudobnoredcenent-skú činnosť časopisu Elán, mesačníka pre literatúru a umenie, ktorý vychádzal v rokoch 1930—1947. Časopis postihuje osobitosť hudobnej kritiky v 30. a 40. rokoch, v období nástupu slovenskej skladateľskej moderny a vzostupu interpretačného umenia, pričom je obrazom boja o novú slovenskú hudbu.

O bratislavskom hudobnom živote a jeho odraze v českých časopisoch referovala J. Brabcová. Sústredila sa hlavne na časopisy Tempo a Hudební rozhledy, v kto-

rých publikovali o hudobnom dianí v Bratislave najčastejšie I. Ballo, J. Květ a A. Hořejš. Medzi najdiskutovanejšie otázky v českých časopisoch patrili podľa autorky otázky výberu operného a koncertného repertoáru a problémy výchovy slovenského obecného prostredníctvom bratislavského rozhlasu. E. Katová upriamila svoju pozornosť na kritickú činnosť J. Strelca, spoluzakladateľa slovenskej hudobnej kritiky. Naproti tomu J. Albrecht vo svojom teoreticky koncipovanom príspevku hodnotil úlohy hudobnej a umeleckej kritiky po roku 1948. Zatiaľ čo všetky predchádzajúce referáty hodnotili prevažne bratislavskú hudobnú kritiku za posledných 60 rokov, A. Kovářová sa venovala publicistike na východnom Slovensku a M. Bárdiová na strednom Slovensku. Obidva príspevky ukazujú, ako sa kritická, publicistická a recenzná činnosť rozmohla v týchto krajoch najmä po roku 1948, a to zásluhou mnohých kvalifikovaných publicistov.

Zborník prác o hudobnej kritike v rokoch 1920—1980 dáva čitateľovi solídny prehľad o problematike a je východiskom k samostatnému spracovaniu dejín hudobnej kritiky a publicistiky na Slovensku.

Robotnícke spevokoly a robotnícka kultúra na Slovensku. Zborník prác z muzikologickej konferencie v rámci BHS 1981. Zv. 10. Bratislava, MDKO 1983.

O robotníckych spevokoloch na Slovensku bolo napísaných množstvo závažných referátov, ale systematický výskum sa začal prakticky až od roku 1960, keď SAV vydala knižku dr. Z. Nováčka, CSc. „Robotnícke spevokoly na Slovensku“. Muzikologická konferencia v rámci BHS 1981 si vybrala túto tému cieľavedome, aby sa sústredili ďalšie výsledky výskumu a hodnotenia kultúrno-politickej aktivity v tejto oblasti. Dôkazom tohto zámeru je zborník z konferencie (mimočodom na dobrej polygrafickej úrovni), v ktorom je publikovaných 12 hodnotných referátov dotýkajúcich sa viacerých oblastí robotníckych spevokolov v minulosti i socialistickej prítomnosti. Treba však povedať, že „ak dnes existujú robotnícke spevokoly, majú už iné poslanie ako v rokoch 1870—1939, kedy robotnícky spevokol a robotnícka pieseň sa spájali s bojom robotníckej triedy za práva, sociálnu a národnú spravodlivosť“ (dr. Z. Nováček, CSc.).

Heuristický výskum robotníckych spevokolov pokročil predovšetkým na východnom Slovensku — v Prešove a Košiciach. V spoločenských pomeroch Šariša zaznamenávané už pred rokom 1870 činnosť hudobných spolkov medzi robotníctvom, ako aj postupné šírenie robotníckych a revolučných piesní, ktoré sa neskôr dostali na repertoár spevokolov (dr. F. Matúš, CSc.). Situáciu v Košiciach ovplyvnil vznik Všeobecného robotníckeho spolku v Budapešti (1867). Hoci najstaršia správa o jestvovaní robotníckeho spevokolu je až z roku 1882, vznik

spolkov a spevokolov možno predpokladať ešte pred týmto rokom. V dvadsiatych rokoch v Košiciach účinkovali známe spevokoly Guttenberg, Lýra a viaceré robotnícke dychovky. z ktorých robotnícka hudba I. Göbela sa po oslobodení rozrástla na Robotnícky kultúrny spolok (dr. L. Urbančíková). V Banskej Bystrici a na strednom Slovensku nositeľmi pokrokovej kultúrnej činnosti po roku 1921 boli Federatívne robotnícke telovýchovné jednoty pri KSČ, ktoré združovali spevokoly, ľudové kapely a rôzne hudobné krúžky. Okrem Banskej Bystrice významnú úlohu v organizovaní robotníckych spevokolov zohral Zvolen, kde pôsobilo Orchesterálne a spevácke združenie Pohronske, ako aj Podbrezová so speváckym zborom Slovan (L. Červená). V erárnych železniarňach v Podbrezovej účinkoval popri spevokole Slovan aj Robotnícky tamburášsky a spevácky zbor, ktorý uskutočňoval zájazdy takmer po celom Slovensku — roku 1928 do Ostravy — a roku 1930 sa zúčastnil pražského celoslovenského zjazdu tamburášov (A. Bienen). Na južnom Slovensku vznikol prvý maďarský spevokol roku 1860 v Lučenci, roku 1864 v Rožňave. Ďalšie robotnícke spevokoly pôsobili v Komárne, Leviciach, Košiciach, Fíľakove a v Nových Zámkoch, pričom svojím viacjazyčným repertoárom tieto spevokoly prispeli k šíreniu internacionálneho povedomia medzi národnostne miešaným obyvateľstvom (G. Vajda). Notový archív bratislavského robotníckeho speváckeho spolku Typografia je významným dokumentom umeleckej aktivity robotníckej triedy v rokoch 1872—1942 a obsahuje 800 nemeckých, maďarských a slovenských zborových skladieb (E. Muntágy). Popri speváckom spolku Typografia pôsobil v Bratislave od roku 1893 Bratislavský robotnícky spevokol, ktorý zakladatelia nazvali Liedesfreiheit. Tento spevokol dirigoval v rokoch 1950—1954 J. Kowalski a existoval až do polovice päťdesiatych rokov, kedy rozmach novej profesionálnej hudobnej kultúry zabral priestor pre ďalší rozvoj ochotníckej umeleckej činnosti v Bratislave (dr. M. Palovčík, CSc.). Do dejín robotníckeho kultúrneho a hudobného života sa zapísali viacerí politicky i odborne činní jednotlivci, akými boli napr. F. Furch, V. Dobrucký a J. Klimo. Posledný z nich — J. Klimo prejavil sa v robotníckom hnutí ako všestranná osobnosť: spieval, hral v súboroch, skladal a prekladal texty piesní a organizoval robotnícke spevokoly. Jeho zásluhou vzniklo Združenie robotníckych speváckych spolkov a dostalo sa na širokú internacionálnu platformu (J. Albrecht, dr. O. Šimová, CSc.).

Výskum v oblasti robotníckych spevokolov a robotníckej kultúry sa v poslednom období zamerával aj na niektoré detailné a špecifické otázky, ako aj textová problematika robotníckych piesní (Š. Drug) alebo sociologický výskum kultúrnych a umeleckých aktivít robotníkov (doc. P. Paška, CSc.). Tieto i predchádzajúce témy vedeckého bádania podáva zborník z konferencie o robotníckych spevokoloch a robotníckej kultúre na Slovensku.

BORIS BANÁRY

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

15. a 16. II. 1984. J. A. Benda: Sinfonia C dur; T. Albinoni: Concerto a cinque, op. 5, č. 5; G. Ph. Telemann: Koncerty pre dvoje husle a sláčiky C dur, g mol; A. Weber: Päť častí pre sláčikové kvarteto, op. 5 (verzia pre sláčikový orchester); B. Bartók: Divertimento. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal; sólisti: Anna Höblingová, Quido Höbling, husle.

Program vystúpenia warchalovcov pozostával z dvoch odlišných polovic; prvú vyplnili barokoví majstri a v rámci nej sa predstavilo aj huslové duo Höblingovcov. Úroveň interpretácie sa vyznačovala tými najvyššími parametrami — vychádzajú z veľkých možností SKO. Opätovne sme sa mohli nechať unášať krásou zvukového vypracovania, priezračnou čistotou faktúry a artikulácie, nástojčivým vnútorným pulzom, ktorý zjednocoval výstavbu veľkých plôch, sugestívnou plasticitou spevných línii i burcujúcou osobitou tanečnosťou, ktorá opuncovávala spád živých, temperamentných a iskrivých rýchlych častí.

S týmito tvorivým zanietením umeleckého vedúceho a jeho ansámblu korešpondovali aj výkony Höblingovcov. Ich dlhoročná prax v súbore (boli jeho členmi v r. 1974-80) sa odrážala — v súlade s interpretačným štýlom SKO — v zvukovej vyváženosti koncertu a v ripte, v tvorivom eláne a v neposlednom rade i v znamenitom technickom a intonačnom zvládnutí partov, čo tvorilo spoľahlivý odrazový mostík pre ich vynikajúci výkon.

Z hľadiska vývoja interpretačného štýlu SKO predstavuje naštudovanie Webera výrazný míľnik. Úroveň predvedenia ukázala, že tá drobná cizelárska práca, ktorá je trvalým oštinom práce B. Warchala, prináša bohaté ovocie aj pri reprodukcii čelného predstaviteľa nových kompozičných úsilí hudby 20. storočia. Mikroskopické zvukové vypracovanie najjemnejších detailov, anatomická precizita fraz a preziarenie každej stavebnej techniky iskru tvorivej inšpirácie — charakterizovali prístup SKO k Weberovmu opusu. Opätovne sme sa presvedčili, že citové dotváranie v paritúre servírovacích nôt je conditio sine qua non pre priblíženie hudobného diela poslucháčovi. U to viac toto pravidlo platí pre hudbu 20. storočia.

Znodou okolností pred týmto koncertom účinkoval súbor SKO so skladbou Ponorená hudba od J. Hatrika v rámci TNSHT. Podal aj tam zaangažovaný, vysoko presvedčivý výkon, ktorý oprávnené zabezpečil dielu vrele prijatie u obecnosti. Toto pôvodne neplánované psychické vypätie sa odrazilo na úrovni interpretácie záverečného Bartóka. Po stránke remeselného zvládnutia diela hráči splnili interpretačné nároky na úrovni, ale predsa len tvorivú emotívnu nadsavbu poznačila únavou. Čítali sme to v zníženej účasti tvorivého elánu, v istom vnútornom ochabovaní napätia i v zníženej pribojnosti rytmicky pregnantných úsekov. Z hľadiska vyššie uvedenej situácie je to ľudsky plne pochopiteľné a ospravedliteľné. Ale aj v tomto prípade dosiahnutý štandard mal imponujúce parametre a bol hodien mena i postavenia, ktoré si Slovenský komorný orchester v slovenskom koncertnom umení vydobyl.

...

24. II. 1984. C. Franck: Džinovia, symfonická báseň pre klavír a orchester; O. Messiaen: Symfónia Turangalila (výber: I., VI., II., IV., V. časť). Slovenská filharmónia, dirigent: Vladimír Verbičický; sólisti: Marián Lapšanský, klavír, Tigran Alichanov, klavír (ZSSR), Jeanne Lorie-dová, Martenotove vlny (Francúzsko).

Toto podujatie predstavovalo dramaturgický úspech a zaznamenalo veľký divácky ohlas. V prípade C. Franc-ka bol to podľa nášho názoru úspech plne opodstatne-ný. Lapšanského klavír krásne znel a z jeho hry doslova vyžarovala tvorivá iskra. Podal výkon zrelého, ustáleného umelca. Klavírny part bol jedinečne prepracovaný, technicky úplne suverénny, dynamicky bohatý. Súhra sólového nástroja s orchestrom bola vynikajúca a zvukovo — vďaka dirigentovi Verbičickému — príkladne vyvážená.

Nie som veľkým prívržencom hlučnej hudby a — úprimne povedané — v prípade Messiaenovej Symfónie bolo tých decibelov na mňa priveľa. Priznávam sa, že som tento opus počul po prvýkrát. Nemám teda dosta-točné zázemie, aby som mohol interpretácie porovnávať. Predsa však existujú isté zásady, že aj pri troch „f“ sa zachováva určitá plasticita línii a v dynamike sa začína o niečo slabšie, aby bolo možné „gradácie“ vystupňovať. V tomto prípade však Verbičickému mnohé gradácie vyšli zbytočne hrubo, pôsobili otupujúco, či šokujúco. Boli formované príliš veľkoryso, i keď svojím spôsobom — súdiac podľa reakcie publika — iste aj strhujúco. V hierarchii Messiaenovho tvorivého zámeru má rytmus významné, občas rozhodujúce postavenie. Ten zjavný, inokedy latentný rytmický pulz nedovoľuje ne-raz vychutnať prirodzenú spevnú krásu melódie. Uve-domili sme si to veľmi intenzívne napr. v VI. časti (Záhada ľubostného sna), kde by celková atmosféra bola vyžadovaná aj istú dávku zasnenia, zvýraznenia plas-tickej melódiky. Zatiaľ však spoliučujúci sovietsky klavirista T. Alichanov musel neustále sústreďovať počítat, aby jeho vstupy (mimochodom nanajvyššie impon-ujúco technicky stvárňované) zapadali presne do cel-kového tutti a dopĺňali ho. Náš poslucháč sa po prvý-krát stretol s Martenotovými vlnami, ktoré ozvlášťovali celkové vyznenie a dokresľovali — priznajme to — oso-bitú atmosféru Symfónie Turangalily.

Prístup Verbičického k interpretácii vychádzal z cha-rakteru Messiaenovej hudby. Zohľadňoval predovšetkým koncepciu celku, ktorej monumentalitu a veľkorysosť zdôrazňoval tiež tam, kde by sa bol mohol vychutnávať aj detail, melódia, či farba. Výrazný muzikantský pátos a strhujúci temperament zabezpečili dirigentovi srdečný ohlas u obecnosti, ktoré si vynútilo zopakovať úsek poslednej uvádzanej časti. Alichanov klavír fas-cinoval suverenitou svojho vypracovania technického zvládnutia a rytmickej pohotovosti. Bol to imponujúci, aj keď prevažne virtuózný výkon. Tento prístup mu však vnucoval samotný kompozičný štýl hudby francúzskeho skladateľa. V každom prípade zaslúži si obdiv, uznanie a vyzdvihnutie. Sotva by zvládol niekto z našich kla-viristov na prvýkrát tie krkolomnosti s takou suvereni-tou a vitalitou.

VLADIMÍR ČIŽIK

Skromnosť a poctivá práca sa spájajú s osobnosťou J. Sixtu. Neostáva nič dižný voči sebe ani voči druhým, byť náročný na seba a svoju prácu, objavovať nové na základe poznania starého a pri-hovárať sa len hudbou svojich skladieb — také je jeho umelecké i životné krédo. A napriek jeho osobnej skromnosti, prirodzenej neokázalosti a nenápadnosti jeho hudba vzbudila mnoho diskusií; spočiatku sa našli aj takí, ktorí pochybovali alebo nedocenili jeho spôsob kompozičnej práce, neodha-lili to, čo znamená prínos a uka-zuje smer vývoja. Sixta však to no-vé neobjavil nikde mimo už exis-tujúceho, nevytvoril to vývoja schopné negáciou všetkého pred-chádzajúceho, ale vyšiel už z po-znaného, z toho najlepšieho, čo priniesla dlhodobá tradícia hudby, súčasne však zohľadňujúc najnov-šie skladobné smery. A na báze toho všetkého sa vrátil k elemen-tárnym tónovým vzťahom, znovu objavil krásu spočívajúcu v jed-noduchosť a „čistote“ vyjadrova-cích prostriedkov, tvoriac tak v presvedčení, že jej tajomstvo spo-číva v samotnej hudbe a nie kde-si mimo nej. Sixta nie je filozo-fujúcim skladateľom ani poetom, či hudobným dramatikom, do svo-jích skladieb nekladá mimohu-dobný obsah alebo program, ani nerieši závažné problémy a situ-a-cie. Jeho tvorba je výrazom jeho vlastného životného postoja, úprimným sebaujedením a vie-rou v jedinečnú schopnosť hudby prihovárať sa ľuďom.

Skladateľský vývoj J. Sixtu, v ktorom možno vyčleniť tri tvoriv-é etapy, je charakteristický ori-ginálnym prístupom k stvárneniu hudobného materiálu i pozoruhod-ným spôsobom kompozičného mys-lenia. Štúdijné roky (prvá tvorivá etapa) predstavujú v Sixtovej tvor-be vyrovnávanie sa s tradíciou, ale aj nastolenie niektorých postupov, ktoré neskôr novým spôsobom vy-užil už vo svojej samostatnej skla-dateľskej činnosti. Už krátko po skončení štúdií (v domácom pros-tredí u A. Moyzesa, v zahraničí u O. Messiaena) sa úspešne uvie-dol skladbou Sláčikové kvarteto (1965), ktorá anticipuje tvorbu je-ho nasledujúcej vývojovej etapy. Už vtedy sa formovala autorova snaha nachádzať nové možnosti organizácie hudobného materiálu, vznikajúce ako výsledok syntézy tradičných i novodobých postupov. Výrazom týchto intencií je pre Six-tu charakteristické tónálne cítenie (v tom širšom slova zmysle, nie v jeho klasickom ponímaní). V skladbách z tohto obdobia — Va-riácie pre 13 nástrojov (1966-67), Asynchronia (1968), Noneto (1970) a Punctum contra punctum (1971) (avšak tónálne vzťahy sú eviden-tné aj v jeho nasledujúcej tvo-rivej etape) — sa to prejavuje upevňovaním tónálnych centier, a to viacnásobným opakovaním da-ného tónu, anticipáciou, smerova-ním citlivých tónov k centrálnemu tónu, využívaním hlavných funkčných vzťahov dominanty a toniky, ale aj tónálnou organizá-ciou stavebných plôch a pod. V oblasti kompozičných prostriedkov sa Sixta inšpiruje renesančnou vo-kálnou polyfóniou (intervalové cí-tenie, imitácie nástupov hlasov, technika kánonu a pod.), ktorá však neznamená, ako uvidíme ne-skôr, analógiu v oblasti sóničnos-ti (t. j. v zvukovo-výrazovej sfé-re). Výsledný výsledok diela, jeho konečná zvuková podoba, totiž vzniká na základe zložitých vzta-hov a operácií, pričom významnú úlohu v Sixtových skladbách zo-hráva práve vzácný rovnovážny vzťah princípu nevyhnutnosti a náhody vyskytujúcich sa hudob-ných javov a fenoménov. To emo-cionálne sa prejavuje viac v prvej fáze tvorivej činnosti (t. j. prí-prava materiálu na hudobné spracovanie), kedy autor overuje zvo-lené postupy, vznikajúce ako vý-sledok dlhodobého skúmania mož-ností realizácie základnej zvuko-vej predstavy, zamýšľa sa nad ich psychickou únosnosťou, schopnosťou ďalšieho motivicko-tematické-ho spracovania — tzn. v tejto fáze dominuje jeho tvorivá invencia. V

PORTRÉTY a REFLEXIE

Nad dielom

JOZEFA SIXTU



Snímka: R. Polák

druhej fáze pristupuje viac racio-nálny aspekt (aj keď sa tieto zlož-ky vždy prestupujú a nedajú sa od seba oddeliť), ktorý sa odráža v prísnej organizácii a determino-vanosti jednotlivých parametrov hudobnej výstavby už v samotnom procese výstavby skladby. Kon-krétné sa to prejavuje napr. v dôs-lednom využití techniky kánonu, princípu asynchronie (viď ďalej), v prísnej organizácii intervalových vzťahov, ich vzájomných výsko-vých kombinácií a pod. Princíp ne-vyhnutosti a náhody sa v Sixtovej tvorbe uplatňuje jednak v prís-nej organizácii v elementárnej tvarovej a morfolologickej oblasti (to, čo sme nazvali racionálnou zložkou) v podobe striktného vy-užitia určitých princípov, napr. in-tervalového spojenia (autor si vo-pred určí typ intervalu, napr. ma-lá sekunda a čistá kvarta v sklad-be Asynchronia a spôsob ich vzá-jomnej výskovej kombinácie, ale-bo od sekundy sa postupne zváž-šujú intervaly pri opakovaní zá-kladného tónu a pod.). Na druhej strane náhodnosť sa prejavuje vy-užitím riadenej aleatoriky v met-rrytmickej zložke, v ktorej do-chádza k najradikálnejšiemu zme-nám oproti tradičnému ponímaniu. Autor vyskúšal v spomínaných skladbách viac spôsobov zvukové-ho záznamu v chronometrickej no-tácii, v ktorých základ tvorí urči-tý limitovaný časový úsek, v rámci ktorého trvanie a rozmiestnenie tónov je len približné, čiže ale-atorické. Dialektika týchto vzta-hov zaručuje zvukovú pôsobivosť Sixtových skladieb, ktorým nechý-ba patričné zastúpenie citovo-vý-ra-zovej zložky, ako sa niekedy to-muto autorovi mylne vyčítalo; ten-to dojem mohol totiž vzniknúť len na základe jednostrannej vizuálnej analýzy jeho diela.

Spomínaný princíp asynchronie (pre Sixtu v tomto období prí-značný) sa spája nielen s rovno-mennou skladbou Asynchronia, ale princípiálne ho autor využil aj v ostatných skladbách z tohto ob-dobia, aj keď kulmináciu dosahuje až v tejto skladbe a v Punctum contra punctum. Z tohto hľadis-ka ho možno považovať za domi-nantný, pretože jeho použitím do-chádza k vzniku špecifického zv-u-kového výrazu. Ak sa pokúsime teoreticky opísať tento spôsob Six-tovho kompozičného myslenia, vy-stavíme sa nebezpečenstvu, že ne-bude dostatočne zrozumiteľný. Slo-vo nikdy nemôže nahradiť samot-ný sluchový a vnemový zážitok zo skladby, a preto sa odvolávame na

nutnosť živého styku s jednotli-vými dielami. V skutočnosti teda ide o využitie uvedených polyfón-nych techník, ktoré práve zámer-ným stieraním počuteľnosti nástu-pov jednotlivých hlasov (aleatori-ka v metrrytmickej zložke) v prospech narastania zvukovej hu-soty vo vertikálnom i horizontál-nom smere, vyvolávajú spomínaný špecifický zvukový výraz. K tomu-to pristupuje asynchronne, t. j. ne-súčasné zaznievanie jednotlivých hlasov, ktoré spôsobuje neustále chvenie a vlnenie hudobného pro-cesu. V Asynchronii dochádza k úplnej negácii pravidelnej tradič-nej metrrytmickej pulzácie, nie-len asynchronným znením medzi jednotlivými nástrojovými skupina-mi, ale aj polymetrickou organi-záciou samotných hlasov v rámci jednej skupiny (tzn. vedúci hráč skupiny hrá najrýchlejšie, posled-ný najpomalšie, medzi nimi sú tempové medzistupne). Ešte väčšiu zahustenosť možno pozorovať v skladbe Punctum contra punc-tum, ktorej základom je kánon v inverzii (t. j. obrátený smer in-tervalov v imitujúcom hlase ká-nonu) medzi nástrojovými skupi-nami a zároveň priamy kánon me-dzi jednotlivými hlasmi (hráčmi) týchto skupín. Každý hráč pritom nastupuje o sekundu neskôr, pri-bližne dodržiava časové údaje skladby a hrá nezávisle od iných nástrojov.

Sedemdesiate roky predstavujú v Sixtovej tvorbe novú syntézu jeho kompozičných začiatkov počas štú-dia a nasledujúcej etapy, z kto-rej zachovaním pozitívnych črt a ďalším tvorivým rozvinutím budu-je svoj kompozičný prejav. Upúšťa od spomínaného spôsobu záznamu (aleatorika) v metrrytmickej ob-lasti a vracia sa k tradičnej no-tácii, v rámci ktorej však narúša pravidelnú metrickú pulzáciu, pri-čom taktové čiary sú väčšinou len vizuálnou pomôckou. Inými slova-mi možno povedať, že autor pro-blém záznamu hudobného diela, kto-ré chápe ako plynulý proces od-víjajúci sa na základe imanentné-ho hudobného času, rieši v tomto období len rozdielnym spôsobom. (Nie nepodstatnú úlohu v tom zo-hrali aj ťažkosti interpretácie no-vých notácií a aleatorických zá-znamov.) Túto do istej miery zme-nu štýlovej koncepcie predstavuje v Sixtovej tvorbe Kvarteto pre šty-ri flauty (1972), Sólo pre klavír (1972-73), Recitativ pre sólové husle (1974), Okteto pre 2 fla-uty, 2 hoboje, 2 klarinety a 2 fa-goty (1977), v ktorých dominuje princíp symetrie ako kompozič-ný prostriedok. Autor ho uplatňuje v oboch rovinách (priestorovej i ča-sovej), pričom opäť využíva kon-trapunktické techniky. Základ tvo-ria rôzne typy kánonu, najmä však inverzný, ktorý práve najlepšie vy-hovuje Sixtovmu zmyslu pre sym-etriu (napr. v skladbe Sólo pre klavír sa tento kánon buduje dôs-ledne od centrálného tónu d¹). Princíp symetrie však autor roz-širuje aj na ostatné parametre vý-stavby hudobného diela (metrryt-mika, dynamika, farba, faktúra, tektonika a pod.). Spomínané po-stupy Sixta použil aj v rovine or-chesternej — 4 orchesterne skladby (1979), v ktorých zložitá kontrapunktická práca vrcholí v 24-hlasovom kánone v III. sklad-be. Výrazná zmena v tejto tvo-rivej etape nastala najmä v oblasti sóničnosti (zvukovo-výrazovej sfé-re), v ktorej je evidentná záfu-ba v čistom a prehľadnom zvuku oproti spomínaným zvukovo zahu-seným skladbám (použitím asyn-chronného znenia hlasov).

Všetky tieto uvedené spôsoby kompozičnej práce J. Sixtu však nie sú výsledkom technicistických postupov v ich negatívnom výz-na-me slova, ale vychádzajú z primár-nej zvukovej podoby diela, z jej prirodzených, tradičiou overených hudobných zákonitostí, ktoré autor novými osobitými prostriedkami hudobného jazyka dokázal preta-viť v umelecké dielo vysoko účín-né a pôsobivé v sfére zažitia. A práve v tom spočíva tajomstvo u-menia, ktoré nás núti znovu sa vrátiť a zamyslieť...

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Z ČINNOSTI SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

PRVÝM z podujatí, ktoré SHF usporiadal pri prí-ležitosti Roku českej hudby, bola 1. februára v Klube skladateľov prednáška O podiele českých umelcov na budovaní slovenskej opernej kultúry. Divadelný teore-tik Jaroslav Blaho hovoril o speváckych osobnostiach, ktoré stáli pri zrode Slovenského národného divadla, o dirigentoch, režiséroch, scénografoch, ktorí priprav-ovali prvé predstavenia na slovenskej národnej scéne. Zvláštnu pozornosť venoval charakteristike prínosu Oskara a Karla Nedbalovcov, hodnotil dramaturgickú orientáciu za ich šéfovania, vyzdvihol zástoj Zdeňka Cha-labalu, jeho krátke, ale veľmi úrodné a podnecujúce pôsobenie v SND. Pripomenul aj umelcov, ktorí mali

český pôvod, ale rokmi svojho pôsobenia na Sloven-sku stali sa výsostne reprezentantmi slovenskej opernej interpretácie. Vyzdvihol pritom umenie nár. um. Heleny Bartošovej a Emila Schütza.

Z PODNETU SHF dosiaľ vznikli štyri orchesterálne a vokálno-inštrumentálne skladby, ktoré autori venujú 40. výročiu SNP: VII. symfónia „Balada o sne“ pre ba-rytón, zbor a orchester na texty Pavla Horova od De-zidera Kardoša, Poéma pre symfonický orchester od Igo-ra Dibáka, cyklus piesní pre tenor a orchester na poé-ziu Jána Smreka s titulom Nad ránom od Jána Zimme-ra a Symfonieta slovača pre komorný orchester od Pau-la Bagina.

Dni kubánskej kultúry v ČSSR

Dni kubánskej kultúry v ČSSR (10.—21. februára 1984) sa stali príležitosťou pre tých priaznivcov hudobnej múzy, ktorým učarili prudké a vibrujúce kubánske rytmy. Prehliadkové bloky typu Dni nebývajú monolitne koncipované, ale usilujú sa zachytiť širší rozptyl žánrov, aby ponúknutá výmena kultúrnych hodnôt poskytla poslucháčom možnosť utvoriť si čo najplastickejší obraz o kultúre tej-ktorej krajiny. Preto aj v rámci Dni kubánskej kultúry sa predstavilo na vyše 30 vystúpeniach v centrách i menších mestech našich vlastí niekoľko súborov a sólistov; boli to tak zástupcovia tzv. vážnej hudby, ako aj džezu, ľudovej hudby, či populáru. Kubánsky národný balet (v origináli Ballet Nacional de

Cuba) — recenziu z bratislavského vystúpenia prinášame — existuje už takmer štyri desaťročia a umelecky ho vedie jeho zakladateľka Alicia Alonso. Z ďalších hostov to bol Kubánsky národný folklórny súbor, ktorý má na svojom konte vystúpenia po celom svete. Vedúcim skupiny Cuercas Cubanas je Sergio Vitier a za cieľ si hudobníci vytýčili uvádzať autentickú kubánsku hudbu v súčasnej interpretácii. Galériu účinkujúcich v rámci Dni ďalej tvorili Orchester Aragon a na Slovensku nie po prvý raz vystupujúci gitarista Aldo Rodríguez; Arturo Sandoval a jeho skupinu hodnotí náš recenzent. Bodkou za úspešným vyznením Dni kubánskej kultúry v ČSSR bol záverečný koncert v Paláci kultúry v Prahe.

KUBÁNSKY NÁRODNÝ BALET



Záber z vystúpenia Kubánskeho národného baletu v Slovenskom národnom divadle v piatok 10. februára t. r. Snímka: ČSTK

Jedným z významných podujatí v rámci Dni kubánskej kultúry v ČSSR bolo vystúpenie Kubánskeho národného baletu. Tento súbor, ktorý sa po krátkom, ale prudkom vývoji — jestvuje necelých 40 rokov — zaradil medzi popredné svetové baletné telesá, vznikol z iniciatívy slávnej kubánskej baleriny Alicie Alonsovej. Súbor má vysokú technickú úroveň a osobitý interpretačný štýl, ktorý vyplýva z daností kubánskeho národného charakteru určeného syntézou zdedených španielskych a afrických povahových a pohybových vlastností. Bohatý program, ktorý v priebehu oboch bratislavských vystúpení ansámbl uviedol, sa vyznačoval rôznorodosťou štýlov a pestrou farebnosťou — nielen výtvarnou. Chýbali len tradičné choreografické diela svetového repertoáru, v ktorých sa pri predchádzajúcich vystúpeniach kubánskeho baletu u nás tak zreteľne ukázalo ich osobité interpretačné majstrovstvo.

Svoje pohostinské vystúpenie v SND otvorili kubánski hostia choreografickým extraktom zo Shakespearovho Hamleta. Choreograf Iván Tenorio a výtvarník Salvador Fernández vystihli ponurú atmosféru a základné obrysy deja známej tragédie. Choreograf Gustavo Herrera a obaja výtvarníci Ricardo Reymena a Julio Castaño vytvorili balet na počesť maliara René Portocarreru, nazvaný podľa jeho diela Floras. Pohybový štýl aj kostýmy ženských postáv pripomínali secesné krásy nášho Alfonsa Muchu. Záverečný balet prvého večera Divadelná hviezda venovali kubánski umelci spomienke na Máriu Callasovú. V choreografii Alberta Méndeza tancovala Diva Alicia Alonso. Úvod druhého večera — Prológ ku tragédii — bol opäť inšpirovaný Shakespeareom, tentoraz Othellom. V priebehu Othellových zasnub s Desdemonou načrtáva choreograf Brian McDonald náznaky budúcej tragédie. Zaujímavé a pôsobivé je tanečné využitie originálnych ženských kostýmov Salvadora Fernández, ktoré predlžuje tanečné pohyby, a tým zdôrazňuje ich eleganciu. Mytologický príbeh o titanovi Prometeovi spracoval choreograf Alberto Méndez v Poéme ohňa. Deziluzívne zapôsobila štúdia pre štyroch choreografov Ivána Tenoria na štyri tangá Astora Piazzolu. Nebola ani pre štyroch, ale pre sólistku a súbor a ani tanečne nemala s tangom nič spoločného. Bolo to akési pôle-měle v modernom štýle. Na záver tanečníci uviedli nariadenie pôvodne plánovanej scény Meyerbeerovej opery Robert Diabol ponášku na romantický balet Hold José Whiteovi.

Výber hudby k uvádzaným baletom sa riadil čisto potrebami choreografov, mal teda podradnú úlohu. Pre balet Divadelná hviezda bol to kompilát známych operných árií, pre Prológ ku tragédii fragmenty z Bachových suit, Poéma ohňa sa tancovala na Skriabinovu hudbu. Ostatné balety hudobne vyšli z dielne súčasných kubánskych skladateľov Alfreda Gomeza, Sergia Vitiera a Astora Piazzolu.

Sólisti Kubánskeho národného baletu disponujú nielen vysokou tanečnou technikou, ale aj silným dramatickým prejavom. Zvlášť vynikli Maria Elena Llorente (Ofélia), Aurora Boschová (Gertrúda) a Lázaro Carreño (Hamlet), Loipa Araujová a Rosario Suarezová ako Violeta a Roja vo Floras, Andres Williams ako takmer ideálny Othello a Jorge Esquivel, ktorý v Prometeovi navyše uplatnil aj svoje fyzické prednosti. Ani zakladateľka a uctievaná vedúca súboru, baletná hviezda 30-tych a 40-tych rokov Alicia Alonso nezaváhala predviesť svoje schopnosti v úlohe Marie Callasovej a pripomenúť svoje úspechy v romantických baletných úlohách ako protagonistka v baletе Hold José Whiteovi.

Inak starostlivo pripravený programový bulletin sa nevyhol chybám a pre zrejme zlý preklad miestami mylne — a v texte k baletu štúdia pre štyroch priam nezrozumiteľne — informoval početné obecenstvo.

OLGA MARKOVIČOVÁ

GRAMORECENZIE

DETSKÝ SPEVÁCKY ZBOR ČESKOSLOVENSKEHO ROZHlasu v BRATISLAVE. Dirigent: MARIÁN VACH Milan Novák: Náš deň, suita pre detský zbor; Ladislav Burlas: Tararam, tri skladby pre detský zbor; Miroslav Kořínek: Kantatina, pre detský zbor a cappella; Ivan Hrušovský: Obrázky z prírody, cyklus 4 zborov pre detský zbor © OPUS Stereo 9112 1029

K 30. výročiu založenia Detského speváckeho zboru Čs. rozhlasu v Bratislave vydal OPUS platňu, obsahujúcu výlučne diela súčasných slovenských skladateľov. Tento repertoár je ostatne pre jubilujúci zbor typický: veľkú časť svojej doterajšej činnosti venoval práve predvádzaniu slovenskej hudby.

O interpretačnej úrovni zboru sa toho už popísalo dosť — svoju dobrú umeleckú povest na tejto platni teleso opäť potvrdzuje. Program náročný na intonáciu, rytmus i prednes interpretuje s ľahkosťou, ktorú by poslucháč u detí ťažko predpokladal. Pod skúseným a veľmi muzikálnym vedením svojho dirigenta Mariána Vacha zbor uvoľnene muzicuje, pohráva sa s farebnosťou jednotlivých vokálov, ktoré sa najmä v skladbách bez textu (Burlas, Kořínek) dostávajú do popredia ako jeden zo stavebných prvkov. Všetky štyri skladby nahrané na tejto platni obohacujú našu detskú zborovú literatúru. Použité výrazové prostriedky sú blízke detskému interpretovi, pričom hovoria modernou hudobnou rečou a pestujú teda v detských spevákoch aj vzťah k súčasnej hudbe. Nároky na nich sú, pravda, vysoké a mám obavy, že budú na zábranu širšiemu rozšíreniu týchto zborov medzi menej vyspelé detské zbory, ktorých je veľa a naliehavo žiadajú nové skladby. Najsilnejší dojem si odnesie poslucháč z Hrušovského Obrázok z prírody (obohatených aj o elektroakustické efekty). Je to súčasne aj najslovenskejší cyklus platne, bez toho, aby zľavoval z požiadaviek na vyspelú súčasnú kompozičnú techniku. Nechýba mu poézia, ale ani detská hravosť.

Platňa široko využíva možnosti poskytované stereofónnou technikou; zvuková stránka nahrávky je vzorná — podpísali sa pod ňu Ján Backstuber a Ing. Ján Ďuriš. Design obálky (Tomáš Nehera) je azda trochu príliš konvenčný.

Celkovo je platňa umelecky veľmi hodnotná a dôstojne reprezentuje úroveň nášho popredného detského zborového telesa.

EVA KAMRLOVÁ — organový recitál Louis-Nicolas Clérambault: Suite du premier ton; Dietrich Buxtehude: Prelúdium a fuga fis mol; César Franck: Chorál h mol; Max Reger: Monológy, op. 63, Introdukcia a passacaglia f mol © OPUS Stereo 9111 1317

Eva Kamrlová prináša na svojej profilovej platni predovšetkým zaujímavú dramaturgiu: je to akási konfrontácia nemeckej a francúzskej organovej školy dvoch odlišných historických epoch. Nájde na nej vždy po dvoch skladbách z barokového a novoromantického obdobia. Na prvej strane je to Clérambault a Buxtehude, dve pozoruhodné osobnosti — prvá stavajúca skôr na kantabinosti a rytmickej mnohorakosti, druhá na bohatej polyfónii. Kamrlová si našla adekvátny prístup k obidvom týmto diametrálne odlišným štýlom. V Clérambaultovi zdôrazňuje bohaté farebné kontrasty jeho 7-častojej suity; neopája sa veľkým zvukom — jej registrácia vždy vynikajúco korešponduje s kompozičnou faktúrou diela. Volí prirodzené a plynulé tempá. Ak sa vyskytne niekoľko drobných rytmických nepresností, možno ich považovať za zanedbateľné. Buxtehude zaujme pevnou formovou zovretosťou, zreteľnou prepracovanosťou polyfónneho pradiava i vyrovnanosťou zvuku. Druhá strana platne s Chorálom h mol od Césara Francka a Introdukciou a passacagliou f mol z Monológov op. 63 od Maxa Regera odhaľuje ďalšiu dimenziu umenia Evy Kamrlovej. Okrem bravúrnej techniky, ktorú môže demonštrovať predovšetkým na Regerovi, uplatní sa tu aj jej schopnosť doceliť hlboký výraz. Ako skutočný monument, vytesaný do žuly, javí sa poslucháčovi Regerova Passacaglia, završujúca nahrávku, pôsobiaca ako jediná veľká gradácia.

Na dobrej úrovni je i práca realizačného tímu — M. Burlas, J. Krček, G. Šoral. Stručný, ale výstižný je sprievodný text dr. E. Čárskej a výtvarne primeraný design M. Šimkovej.

SCÉNY A ÁRIE VIEDENSKÝCH MAJSTROV EVA BLAHOVÁ — soprán Orchester SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE, dirigent LADISLAV SLOVÁK Joseph Haydn: Scéna Berenice, ária Lindory, ária Eriseny, ária Nanniny, ária Donny Stelly; Wolfgang Amadeus Mozart: Alma grande e nobil core, K. z. 578. A questo seno, deh, vieni!, K. z. 374; Ludwig van Beethoven: Soll ein Schuh nich drucken! © OPUS Stereo 9112 1205

Oddaná interpretka piesňovej a oratoriálnej tvorby Eva Blahová zvolila si pre svoju druhú profilovú platňu zaujímavý a netradičný repertoár. Z tvorby trojice veľkých viedenských klasikov nahrala neznáme scény a árie, ktoré napospol vznikli buď ako vločky do oper, či singspielov iných skladateľov alebo ako koncertné árie určené pre konkrétnych interpretov. Blahová má pre túto hudbu nielen cit a veľké praktické skúsenosti, ale i potrebné hlasové a technické dispozície. Dnes už mladodramatický soprán speváčky má príjemnú farbu, je nadostatoč pohyblivý v koloratúrach, jednotlivé hlasové registre sú vyrovnané. Chvíľami sa však Blahová nevyvaruje ostrejších tónov vo vyšších polohách. Isté rezervy nájdeme i v zrozumiteľnosti spevu, najmä v talianskom jazyku, v ktorom spieva prakticky (až na Beethovena) všetky čísla. Pri neprerušenom počúvaní platne si poslucháč nevedojak uvedomí pomerne úzky výrazový register sólistky a malú dynamickú oddiferencovanosť árií; tu a tam prekvapí aj drobná rytmická nevyrovnanosť. Pevnú oporu našla E. Blahová v sprevádzajúcom orchestri Slovenskej filharmónie, ktorú diriguje národný umelec Ladislav Slovák, v jednej z Haydnových árií veľmi pekne prednáša hobojoyé sólo Jozef Hrušovský.

Na vysokej profesionálnej úrovni je práca hudobnej réžie [L. Komárek] a zvukového majstra [G. Šoral]. Autorkou sprievodného textu je dr. T. Ursínyová, design vytvoril O. Nittnaus.

Napriek istým výhradám, ktoré nie sú zásadnejšieho charakteru, nájde diskofil na platni Evy Blahovej nielen dramaturgicky pozoruhodný výber diel, ale vychutná i mnohé umelecky hodnotné úseky. ROMAN SKŘEPEK

ARTURO SANDOVAL a jeho džezová trúbka

Privítali sme ďalšiu džezovú osobnosť. V rámci Dni kubánskej kultúry v ČSSR sa 13. februára 1984 predstavil v bratislavskom Štúdiu S zaplnenom do posledného miestečka majster džezovej trúbky Arturo Sandoval.

Od roku 1974 A. Sandoval upozorňoval na seba v súbore Irakere, s ktorým precestoval mnohé európske i zámoorské krajiny, zúčastnil sa na svetoznámych festivaloch vo švajčiarskom Montreux, americkom Newporte a v roku 1978 na varšavskom Jazz Jamboree. V Bratislave vystúpil so svojou skupinou (Arturo Sandoval — trúbka, klavír, percussion, Hilario Durán — klávesové nástroje, Ahmed Barroso — gitara, Reynaldo Verela — bicie nástroje, Narciso Reyes — kontrabas, basová gitara, Bernardo García — percussion), ktorú založil v roku 1981 a s ktorou účinkoval na džezovom festivale v Mexiku, navštívil Fínsko, Švajčiarsko, Francúzsko a v minulom roku USA. Že patrí v súčasnosti k technicky najlepšie vybaveným trúbkárom na svete, dokázal v ekvilibristických dynamických a expresívne ladených pasážach, potvrdzujúcich perfektné zvládnutie svojho nástroja. Mimoriadne pôsobivo vyznelo používanie výškových a basových registrov mimo bežného rozsahu nástroja, ktoré sú mnohým interpretom tabu, beznádejne ukrytým v trinástej komnate trúbkárskoho labyrintu. Súverénne nasadenie tónu ich posúva z oblasti samoučelnej prehliadky virtuozity a zvukovej zvláštnosti do prirodzenej logiky hudobného procesu, kde sa stávajú melodicko-rytmickou a výrazovou súčasťou predvážanej kompozície. Vplyv juhoamerického temperamentu však spôsoboval istú nevyrovnanosť a nevyváženosť melodickéj línie v lyrických úsekoch a mal za následok jej fragmentárne členenie zásluhou akejsi rytmickej „netrzeplivosti“. Bravúrne vyznelo dueto klavíra a kontrabasu parodizujúce swing, v ktorom sa A. Sandoval preukázal ako veľmi zručný klavirista, vkladajúci do hry (či už išlo o trúbku alebo klavír) celé srdce. Prvky hudobného humoru sa prejavili aj v ďalších Sandovalových a Duránových skladbách v podobe citácií tém z

iných hudobných oblastí alebo Sandovalových imitácií hudobných nástrojov pomocou mimiky rúk, drumble a vokálneho napodobenia. Nadšenému publiku nemohlo prekážať, že vinou bližšie neurčeného omylu zostali kostýmy hudobníkov niekde na koncertnej trase (dokonca aj nástroje si museli vypožičať od bratislavských kolegov). Veď atmosféru pravej kubánskej a latinskoamerickej hudobnosti plnú strhujúcich rytmov si so sebou na pódium nezabudli priniesť. Ako to dokázala aj záverečná La Malagueña, Arturo Sandoval ani v Bratislave nezostal nič dlžien svojej povesti džezového virtuóza.

BRANISLAV SLYŠKO



Arturo Sandoval so svojou skupinou.

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

Mezzosopranistka

CHRISTINA
ANGELAKOVA

Bulharská mezzosopranistka zaslúžila umelkyňa Christina Angelakova patrí v súčasnosti medzi významné osobnosti operného sveta. Jej meno poznajú okrem domácich — bulharských scén (tu najmä Národného akademického divadla opery a baletu v Sofii, kde je sólistkou sedem rokov) predovšetkým v Taliansku, kde hosťuje najčastejšie. Okrem milánskej Scaly je to Bologna, Palermo, Benátky, Parma a i. Vo Francúzsku má za sebou účinkovanie v Paríži, Nice, Bordeaux, bola však často i hosťom v Monte Carlo, v Mexiku, Španielsku, čaká ju Rio de Janeiro atď. Slovenskí poslucháči mali možnosť počuť krásny fond Christiny Angelakovej na Zvolenských hrách zámok roku 1980 (Azucena v Trubadúrovi) a roku 1981 (Ulrika v Maškarnom bále). Minulého roku pricestovala známa bulharská mezzosopranistka do Bratislavy, kde, žiaľ, účinkovala iba raz (16. IX. 1983) ako Amneris v Aide [v tej istej úlohe hosťovala 21. IX. tiež v ŠD Košice]. Jej druhé vystúpenie v úlohe Eboli sa neuskutočnilo pre zdravotnú indispozíciu. Materiál Christiny Angelakovej nesie výrazné znaky talianskeho vokálneho školenia, pevne postaveného na bulharskej výuke, ktorá má s talianskou veľa spoločného. Ch. Angelakova študovala na Konzervatóriu v Sofii u doc. S. Ivanovej, potom nasledovala trojročná stáž v opere La Scala, kde sa špecializovala na taliansky repertoár. Prirodzené danosti sa pod vplyvom kvalitného vedenia hlasu rozvinuli natoľko, že muzikálna umelkyňa získava prvý cenný úspech v polovici sedemdesiatych rokov — stáva sa víťazkou a laureátkou sofijskej opernej súťaže. Vzápätí nasledujú pozvania na významné európske operné javiská, kde spieva najmä mezzosopranové party v dielach talianskych autorov.

Aký je váš súčasný operný repertoár?
— Nevymenujem všetko — ale aspoň tie opery, ktoré sa mi pri rozhovore vynoria v pamäti: sú to Rossiniho diela Popoluška a Talianka v Alžíri, Belliniho Norma, Donizettiho Favoritka, Mária Stuartová, Anna Bolenová, Verdiho Aida, Don Carlos, Trubadúr a Maškarný bál,



Zaslúžila umelkyňa BER Christina Angelakova ako Eboli v opere Don Carlos.

Cileova Adriana Lecouvreur, Ponchielliho Gioconda, Bizetova Carmen, Massenetov Werther, Musorgského Boris Godunov, Čajkovského Piková dáma...

V júni t. r. (pozn. red. — interview sa konalo v r. 1983) som vás počula spievať v obdivuhodnej dispozícii part lokas ty v Stravinského opere-oratóriu Oedipus Rex. Bolo tu na Varnianskom hudobnom lete, kde spolu s vami účinkovali poprední sólisti sofijskej opery. Nehovoríte o tom, že túto zostavu spevákov by bolo výborné ponúknuť aj nášmu obecstvu v Slovenskej filharmónii, rada by som sa vás spýtala na diela, ktoré rada uvádzate na koncertnom pódii.

— Najčastejšie ma požívajú spievať sólové mezzosopranové party Vivaldiho Magnificat, resp. Glórie, či Triumfujúcej Judity od toho istého autora; potom Rossiniho Malej omše, Beethovenovej Missa solemnis, Händlovho Mesiáša, Verdiho Rekviem a už spomínaného oratória I. Stravinského. Pravda, mám aj rozsiahly tzv. „malý komorný repertoár“. Vymenovať ho však pri tejto príležitosti je ťažké. Radšej by som sa zmienila o plánoch do budúcnosti. Roku 1984 sa má po prvý raz uskutočniť v Sozopole festi-

val komornej hudby, kde by som chcela spievať nové čísla svojho repertoáru. Mali by to byť piesne Schumanna a Wagnera. Nimi by som vyvážíla pomerne silné zastúpenie taliansko-francúzskeho piesňového „sveta“ v mojej koncertnej ponuke. Festival v Sozopole vzniká zásluhou Dimo Dimova, zakladateľa sláčikového kvarteta rovnomeného mena. Na tomto podujatí by sa mali predstaviť najmä bulharskí umelci — ale nielen oni. Budúcnosť ukáže, ako sa tento „prímorský“ festival rozrastie, ako sa jeho pekná myšlienka naplní.

Aký je váš zájazdový kalendár v tejto sezóne?

— Október — Adalgisa v sofijskom našťudovaní Belliniho Normy; november — hosťovanie vo Verdiho Rekviem — Belehrad a spoluúčinkovanie v Brahmsovej Rapsódii pre alt a pre mužský zbor — Sofia a Belehrad. V decembri 1983 je to Spontiniho Vestálka, s ktorou budem hosťovať na talianskych operných scénach, kde ma požívajú pravidelne a často. V januári 1984 spievam v Bukurešti v dvoch predstaveniach — v Carmen a Aide a vo Francúzsku ma čaká sólový part v Berliozovom oratóriu Faustovo prekliatie. Vo februári bude v Sofii premiéra novej inscenácie Trubadúra, ktorú pripravil poľský režisér a dirigent. Opäť tu stvárňam Azucenu. V marci by som mala hosťovať v pražskom Národnom divadle. Na apríl sa plánuje nová inscenácia Carmen v sofijskej opere — s francúzskym dirigentom a režisérom a. h. Samozrejme — teším sa na titulnú postavu v novej koncepcii. V júni by som mala spievať Fiordiligi v Così fan tutte s E. Schwarzkopfovou ako režisérkou (!) — na sofijskej opernej scéne. Čaká ma tiež zatiaľ nespresnené hosťovanie v úlohe Ulriky z Maškarného bálu v Rio de Janeiro. Zatiaľ je toho — ako vidíte — dosť.

Christina Angelakova, jedna z reprezentantiek vynikajúceho bulharského vokálneho umenia, patrí k špičkám toho, čo dnes možno v jej odbore počuť na európskych operných scénach. Spolupracovala nielen so Sawallischom, Prétrom, Abbado, Madernom a inými pod dirigentskou taktovkou, ale i s G. C. Menottim v úlohe režiséra, nehovoriac o slávnom Zefirellim, ktorý ju režíroval do úlohy Ulriky v Maškarnom bále na talianskej opernej scéne. Je to však nielen umelkyňa impozantného hlasu, obdivuhodnej techniky a hlbokého citu v každej opernej úlohe. Súčasne patrí k najskromnejším osobnostiam, aké možno v súkromí stretnúť. Ale to sa vzťahuje aj na väčšinu jej sofijských kolegov z operného domu, ktorý púta čoraz väčšiu pozornosť fanúšikov tohto druhu hudobného umenia.

TERÉZIA URSINOVÁ

ZO ZAHRANIČIA

Prof. dr. Hans Pischner, dlhoročný intendant Nemeckej štátnej opery v Berlíne, u nás známy ako koncertný umelec, muzikológ i ako predseda medzinárodnej jury Medzinárodnej tribúny mladých interpretov UNESCO v rámci BHS, oslávil 20. februára t. r. sedemdesiate narodeniny. Ako kultúrno-politický a organizačný činiteľ zaslúžil sa o rozvoj hudobného života v NDR; je prezidentom Kultúrneho zväzu NDR a predsedom Novej Bachovej spoločnosti. Ako čembalista venuje sa najmä interpretácii diel J. S. Bacha, G. F. Händla, ale aj súčasných autorov. V zornom poli jeho muzikologického záujmu stojí problematika historická a kultúrna-spoločenská.

Vo februári t. r. si pripomenul osemdesiaty sovietsky muzikológ Igor Fedorovič Belza, ktorý časť svojho diela venoval problematike hudobnej sláviky. Zaoberal sa históriou poľskej a českej hudby; v roku 1961 vyšla v českom preklade jeho práca Česká klasická hudba. Pražská Karlova univerzita mu potom o šesť rokov neskôr udelila čestný doktorát. Okrem hudobných záujmov (práce o tvorbe W. A. Mozarta, A. P. Borodina, S. I. Tanejeva, S. V. Rachmaninova) prejavil I. F. Belza literárno-vedecké ambície v štúdiách o Dantem, Puškinovi a Bulgakovovi, ba aj skladateľské nadanie (5 symfónií, komorné a klavírne opusy, piesne, zbory).

Saint François d'Assise — je názov prvej a zatiaľ jedinej opery dnes už 75-ročného francúzskeho skladateľa Oliviera Messiaena. Vznik diela podnietil bývalý riaditeľ parížskej Opery Rolf Liebermann a jeho premiéra sa konala v Opere v Paríži 28. novembra 1983. Gigantický Opus summum v 3 dejstvách a 8 obrazoch má trvanie štyri a pol hodiny; je napísaný pre obrovský orchestrálny aparát (vyše sto hudobníkov, o. i. napr. 7 flaut a klarinetov, 10 bicích, 3 Martenotove vlny) a sedem sólových vokálnych partov (z toho len jediná ženská úloha). Skladateľ, ktorý je aj tvorcami libreta, začal s komponovaním opery r. 1975 a pracoval nad ňou ďalších osem rokov. Hudobného našťudovania diela sa ujal Seiji Ozawa, zbornajstrom bol Jean La Forge, réžiu mal Sandro Sequi, scénou navrhol Giuseppe Crisilini-Malatesta. Hlavnú úlohu Františka z Assisi spieval José van Dam. Ako vysvitá z ohlasov kritiky, ide skôr o mystérium ako o operu.

Už po 17-krát sa bude konať v dňoch 11.—15. apríla 1984 Medzinárodná súťaž súborov komornej hudby v Colmare, ktorú tentoraz vypísali pre odbor sláčikového kvarteta.

Nemecká opera v Západnom Berlíne uviedla 10. februára 1984 premiéru Beethovenovho Fidelia, réžiu mal Jean-Pierre Ponnelle, hudobne dielo našťudoval Daniel Barenboim.

Na 19. medzinárodnej klavírnej súťaži Margherity Longovej a Jacquesa Thibauda jednoznačne triumfovali sovietskí účastníci. Veľkú cenu, čiže 1. miesto si vybojoval najmladší z 34 súťažiacich — 17-ročný Stanislav Bunin z Moskvy, 2. cenu získala Janija Aubakirovová z Kazachstanu, 3. cenu udelili Francúzovi Hervé Billantovi, štvrtá a piata cena patrila sovietskym klaviristom — Alexandrovi Fomenkovi a Vladimirovi Vinnicému.

Trinást slávnostných koncertov, dvadsiť orchestrov a súborov (o. i. Viedenská filharmonia, Londýnsky symfonický orchester, RAI-Orchester Turin), za pulom dirigenti takých zvukových mien ako C. Abbado, P. Boulez, F. Cerha, Z. Mehta, rad sólistov, ktorých uviedli M. Pollini a H. Prey — to je stručná bilancia medzinárodného Webernovho festivalu, ktorý sa uskutočnil vo Viedni 27. XI. — 13. XII. 1983 pri príležitosti skladateľovej storočnice. Na festivale odznelo kompletne Weberovo dielo, ako aj tvorba ďalších autorov — Mahlera, Schönberga, Bouleza, Berga, Bartóka, Ravela a Varèseho. Pri tejto príležitosti sa konal vo Viedni aj webernovský kongres, na ktorom bol pozoruhodný už samotný počet účastníkov. Okolo sto hudobných vedcov z celého sveta sa zišlo, aby z rôznych aspektov prinieslo svoj pohľad na Weberovo dielo, prostredie, v ktorom žil, interpretáciu prax a ďalší komplex otázok.

Sovietske hudobné vydavateľstvo Muzyka prinieslo na knižný trh publikáciu, ktorá sa venuje problematike estetiky v každodennej interpretačnej praxi. Kniha má názov Kniha po estetike dfa muzikantov a napísal ju autorský kolektív sovietskych a bulharských expertov — K. Angelov, I. Konstantinov, A. Korolov, A. Ladigyna, S. Rappoport.

Vydavateľstvo Bärenreiter slávi zvlášť ne jubileum na prechode roka vyšiel už 100. zväzok Nového Mozartovho vydania s fragmentárne zachovanou veľkou Omšou c mol, K. z. 427. Týmto sa završila zhruba piata šestina projektovanej edície, ktorá bude mať asi 120 zväzkov. Nové kriticko-vedecké vydanie sa koncipovalo tak, aby jeho text sa mohol bezprostredne použiť v hudobnej praxi.

Rok českej hudby v zahraničí



Šéf Bavarskej štátnej opery v Mníchove Wolfgang Sawallisch predvedie na počesť Roku českej hudby so svojím orchestrom cyklus Smetanových symfonických básní.

V našej novodobej kultúrnej histórii sa málokedy stretávame s udalosťami, ktoré by v zahranično-politickom kultúrnom dianí zohrávali tak významnú úlohu ako Rok českej hudby. V jeho obsahu a zámeroch akoby sa zrkadlilo mnohoročné úsilie demonštrovať silu a bohatstvo plodného rozvoja v jednej z našich umeleckých oblastí, ktorá prechádza svojím významom domáci rámec a ovplyvňuje svetovú kultúru v rozmanitých súvislostiach.

Účasť zahraničného sveta na reprezentatívnom umeleckom defilé českej hudby je naozaj impozantná. Dotýka sa totiž celej vývojovej sféry našej hudobnej tvorby — od gotiky a renesancie až po súčasnosť — a zahrňuje tiež diela súčasných skladateľov českých i slovenských. Zvláštnym prínosom tejto kultúrnej manifestácie je predovšetkým skutočnosť, že elita zahraničných umelcov sa v rámci tejto akcie dostáva do bezprostredného kontaktu nielen s tvorbou našich známych a osvedčených skladateľov, ale objavuje i tých umelcov, ktorí neprávom stáli dosiaľ v pozadí, alebo boli vôbec pre cudzinu neznámou pevninou. A nebude to len hudba, ktorá odhalí rozsiahlu sféru našich hudobných pokladov. Okrem koncertov, operných predstavení a baletných produkcií so skladbami českých autorov uskutočnia sa v zahraničí aj medzinárodné sympóziá, semináre, prednášky a celé výchov-

né a vzdelávacie cykly, venované našej hudbe, napríklad v NSR, Maďarsku, Švajčiarsku, Taliansku, Holandsku, Fínsku, Japonsku, či USA.

Medzinárodný hudobný festival v Luzerne, najvýznamnejší v tejto oblasti po Salzburških letných hrách, realizuje sa úplne v znamení českej hudby so súbornou výstavou o jej vývoji v reprezentačných sálach luzerskej radnice. Česká filharmónia vycestuje na okružné turné po Sovietskom zväze, Maďarsku a európskych kultúrnych centrách. V Moskve našťuduje dirigent Gennadij Roždestvenskij, terajší šéf Viedenských symfonikov, s Moskovskou filharmóniou po prvý raz cyklus všetkých šiestich symfónií Bohuslava Martinů a uvedie ich na týždennom minifestivale. Brnenská Štátna filharmónia uskutoční turné v Japonsku a NDR, opera Janáčkovho divadla bude hosťovať v Luxembursku so Smetanovými Branibormi v Čechách, balet brnenského Štátneho divadla sa predstaví v NSR s Dvořákovými Slovanskými tancami. V New Yorku a Holandsku sa pripravuje koncertné našťudovanie Smetanovej Libuše s českými i slovenskými sólistami, v americkom San Antoniu Dvořákova Rusalka, v argentínskom Teatro Colón Janáčkov a Vec Makropulos. Naši dirigenti a sólisti sa na týchto produkciách predstavia tiež pohostinsky.

K sústavnému poznaniu našej hudby a českých skladateľov prispievajú malé festivaly na počesť Roku českej hudby v Rakúsku, Taliansku, Dánsku, Švajčiarsku, Francúzsku, Holandsku, Belgicku, USA a Japonsku. Naša hudba výrazne obohätí väčšinu európskych hudobných slávností, ako sú Salzburšké letné hry, Sofijské hudobné týždne, Varnianske leto, Medzinárodný festival v Bregenzi, Koruntánske leto, Budapeštianske hudobné týždne, Berlínske slávnostné dni, španielsky festival v Santanderi a Istanbulský medzinárodný festival. Okrem našich popredných orchestrov z Prahy, Brna, Ostravy, Olomouca a Bratislavy vycestuje do zahraničia aj súbor pražského Národného divadla s Predanou nevestou. Táto opera bude tohto roku vôbec najhranejším scénickým dielom na európskych i zámorských scénach — vo Viedni, Linzi, Záhrebe, Turíne, Mníchove, Strasbourgu, Varne, Segedíne, Paríži, Tokiu, Osake, Nagaji a Jokohame. Okrem nej zaznejú v nových našťudovaniach najmä Janáčkovy opery Jej pas-

torkyňa, Príbehy Lišky Bystroušky, Z mŕtveho domu, Káta Kabanovová, Vec Makropulos.

Mimoriadnu pozornosť venuje v budúcnosti dve sezóny českej a slovenskej hudbe Japonsko. Po niekoľkých zájazdoch našich orchestrov, zborov, komorných súborov a sólistov do krajiny vychádzajúcej slnka, vyvrcholí hold českému hudobnému umeniu na jar 1985 zájazdom opery pražského Národného divadla do Japonska spolu s ďalšími umeleckými telesami, ktoré usporiadajú reprezentačné koncerty v niekoľkých japonských mestách celej ostrovnej ríše.

Je veľkou poutou pre naše umenie, že prijali ako osobný záväzok našťudovať české koncertné diela so svetovými orchestrami umelci tak zvukových mien, ako je Claudio Abbado, Wolfgang Sawallisch, Serge Baudo, Gennadij Roždestvenskij, Jurij Simonov, Giuseppe Sinopoli, Bernard Haitink, Charles Mackerras, Gerd Albrecht a ďalší.

Náš hudobný život sa výrazne obohätí o nové hodnoty hosťovaním významných zahraničných umelcov — súborov, dirigenti a sólistov —, ktorí prijali do svojich plánov tvorbu českých skladateľov. To bude znamenať, samozrejme, zaujímavú konfrontáciu s našimi interpretmi. Túto iniciatívu podporí zvlášť zreteľne medzinárodný festival Pražská jar, spolu s brnenským Medzinárodným hudobným festivalom a Bratislavskými hudobnými slávnosťami. Hneď úvodný koncert Pražskej jari — Smetanova Moja vlast — bude po prvýkrát v histórii festivalu dirigovať zahraničný umelec, juhoslovanský dirigent Lovro von Matačić. S Dvořákovým dielom sa v Prahe predstaví Angličan Dennis Russel Davies na čele londýnskeho orchestra BBC. Rakúsky dirigent Gustav Kuhn našťuduje s Českou filharmóniou Janáčkovu Symfoniету, Filharmonický orchester z Tokia Dvořákovu 8. symfóniu, Varšavská filharmónia Koncert pre orchester Bohuslava Martinů a Hlobilov Koncert pre marimbu a orchester atď. Záujem o českú tvorbu u zahraničných súborov a umelcov predčil všetky očakávania. Pozornosť sa bude venovať aj súčasnej hudbe: na Pražskej jari zaznie 38 skladieb mladších českých a slovenských autorov v programoch zahraničných dirigenti a telies. Rok českej hudby tak plní jeden zo svojich aktuálnych príslušov — neustrnúť na historizovaní a bežných programoch, ale zaoberať sa tiež posunom hudobného tvorenia dopredu so všetkými aspektami jeho spoločenského uplatnenia.

JIRÍ VITULA

CIGÁNSKY BARÓN na pokračovanie

JOHANN STRAUSS: CIGÁNSKY BARÓN. Opereta v dvoch častiach. Libreto podľa novely M. Jókaya napísal J. Schnitzer. Prebásnil: Marián Kováčik. Texty piesní: Ľubomír Feldek. Úprava: Bedřich Kramosil. Choreografia: Boris Slovák a. h. Hudobné nastudovanie: Zdeněk Macháček. Dirigenti: Zdeněk Macháček a Bohuš Slezák. Zbormajsterka: Naďa Raková. Scéna: Ladislav Vychodil a. h. Kostýmy: Judita Kováčová. Réžia: Bedřich Kramosil a. h. Účinkujú: Jozef Benedik, Ján Konstanty (Barinkay), Oľga Gallová, Darina Markovičová, Jaroslava Sedlářová a. h. (Čipra), Eva Plesníková, Bo-

žena Polónyiová (Žofia), Jozef Kuchár, Jaroslav Rozsival (Koloman Župan), Eliška Macháčková, Mária Schweighoferová, Gréta Švercelová (Arzena), Ladislav Miškovič, Igor Rymarenko (Otokar), Anton Baláž, Karol Čalik (Karnero), Oľga Gallová, Zuzana Maďarová, Gizela Veclová (Mirabella), Dušan Jarjabek, Ivo Heller (Homonay), ďalej Igor Šimeg, Juraj Romančík, Stanislav Hodoš, Pavol Boňko, Eugen Kianička, Zolo Lenský a Štefan Tkáč.

Obnovené premiéry 21. a 22. januára 1984 na Novej scéne v Bratislave.



Cigánsky barón na Novej scéne priťahuje milovníkov „ľahkonohej múzy“ naďalej. V popredí na snímke Dušan Jarjabek ako Homonay a Jozef Benedik ako Barinkay. Snímka: I. Teluch

Straussova opereta **Cigánsky barón** sa od svojej premiéry (október 1972) držala v repertoári **spevohry Novej scény** s malými, či väčšími prestávkami až do mája 1980 (teda plných 8 sezón) a dosiahla úctyhodný počet repríz. Súbor hral Baróna pred plnými hľadiskami doma, na domáciach i na veľkých zahraničných zájazdoch (napr. NSR, Holandsko, apríl – máj 1980). Azda spomienka na tieto skutočnosti a vidina ďalšieho pokračujúceho úspechu s touto operetou spôsobili, že súbor sa po vyše 11 rokoch opäť vrátil k Cigánskemu barónovi a uviedol ho v obnovení premiéry. Na jeho terajšej, len minimálne inovovanej podobe sa podieľa pôvodný tím inscenátorov i veľká väčšina spevákov. Niektorí z nich zostali naďalej vo svojich úlohách (Kuchár, Sedlářová, Gallová, Schweighoferová, Baláž), iní prešli do nových postáv (Rozsival, Markovičová), viacerí našťastie svoje terajšie úlohy a vstúpili do inscenácie koncom 70-tych rokov (Benedik, Polónyiová, Švercelová, Heller), takže vskutku novými tvármi v obnovenom Barónovi sú vlastne iba J. Konstanty, E. Plesníková a E. Macháčková. Všetci zúčastnení aktéri – tí pôvodní i tí terajší – dokázali zopakovať úspech z predchádzajúcich rokov a vdychnúť tomuto jedinečnému operetnému skvostu pravý javiskový život. Obnovená inscenácia Baróna je predovšetkým pripomenutím umenia našich dvoch protagonistov hudobno-zábavného divadla – režiséra **B. Kramosila** a choreografa **B. Slováka** a ich vzájomnej, tesnej spolupráce. Ich zásluhou získava inscenácia najväčšmi na neklesajúcej príťažlivosti – na ich schopnosti pútavo rozohrať príbeh, účinne budovať mizanscény, zoživotniť každú postavu i postavičku a začleniť ju logicky do celku, zaplniť javisko pôsobivo aranžovanými baletnými i komparzovými scénami, na ktorých s pôžitkom spočívne diváckovo oko... Aj po rokoch stále duchapne pôsobí Kováčikov prebásnený preklad a Feldekove vtipné texty piesní, stále výborná je hudobná interpretácia tejto vskutku geniálnej partitúry v podaní oboch dirigentov. Nedostatkom obnovení premiéry zostáva to, čo sa javilo málo už v pôvodnej inscenácii – skromné, požiadavkám klasickej operety málo v ústrety vychádzajúce **Vychodilovo** scénické riešenie, zbytočne podliehajúce novoscénickým javiskovým danostiam a akoby predvídavo počítajúce s jeho uplatnením v akomkoľvek javiskovom priestore.

K potešiteľnej úrovni terajšej inscenácie prispievajú aj vcelku spoľahlivé, i

keď nie vždy perfektne spevácke výkony všetkých zúčastnených sólistov. Najväčšmi spevácky uspokojili tí, čo s úlohami žijú dlhé roky (**Kuchár, Sedlářová, Veclová**), zjavným elánom a značným interpretáčnym vkladom zaujala tiež dnes najväčšmi obsadzovaná skupina sólistov (**Benedik, Polónyiová, Švercelová, Heller**). Z najmladších sólistov upútal predovšetkým **J. Konstanty** príjemnou farbou svojho hlasu, solidným technickým zvládnutím partu i kultivovaným hereckým stvárnením postavy. Nesklamala ani **E. Plesníková** v náročnej postave Žofie. V jej intonačne čistom a precíznom vokálnom prejave by sa nám len žiadalo viac uvoľnenosti a vokálnej farebnosti.

Zámer s Cigánskym barónom teda vyšiel do bodky. Jeho obnovená premiéra má opäť znaky úspešnej inscenácie a záujem o Baróna, ako ukázali premiéry i prvé reprízy, je i naďalej obrovský... Opäť plný dom, opäť vypredané hľadisko (podobne ako pri predstaveniach Orfea v podsvetí a Čardášovej princeznej), mohli by sme byť teda maximálne spokojní... A predsa sa žiada na magro obnovení premiéry Cigánskeho baróna malá poznámka. Dnes, keď chýbajú v repertoári spevohry Novej scény špičkové inscenácie kvalitných muzikálových predlôh (dosť sa rozširuje fáma, že ich niet!), udomáčkuje sa v súbore v čoraz väčšej miere klasickej opereta. Tri klasickej operety oproti siedmim muzikálom a hudobným komédiám v súčasnosti hranom repertoári jasne dominujú, ba zdá sa, že moderné hudobnodramatické formy dnešného spevohrneho divadla sú oproti klasickej operete nateraz iba v akejsi dopĺňajúcej funkcii. Nemožno povedať, že by súbor vedome opúšťal „muzikálový terén“, na ktorom dosiahol svoje najväčšie úspechy, skôr niekoľko bolestných prehier a priemerných výsledkov v poslednom období v tejto oblasti spôsobujú terajšiu situáciu, kedy na pládoate – nie čo do počtu titulov, ale čo do frekvencie – zjavne prevláda opereta. Nie sme proti operete, mnohí si ju radi pozrieme, ale jej dominantnosť na súčasnom plagáte bratislavskej spevohry nie je zdravou tendenciou. Najmä ak sa ona prejavuje v súbore, ktorý mal oveľa, oveľa väčšie ambície, ktorého dramaturgia mala „oči“, zohľadňovala vývoj, všetok progres v oblasti hudobno-zábavného divadla a v ktorom práve klasickej operete a operete vôbec v posledných dvadsiatich rokoch sa oproti modernému muzikálu, hudobnej komédii, či hudobnej hre nachádzala v opačnej situácii, než v súčasnosti.

ALFRÉD GABAUER

SF - Koncerty pre závody

24. a 25. I. 1984. Koncert v rámci Roku českej hudby. L. Burlas: Svadobné spevy z Horehronia; K. Stamie: Koncert pre violončelo a orchester G dur; J. A. Benda: Koncert pre klavír a orchester g mol, F. X. Brix: Missa pastoralis. Štátny komorný orchester Žilina, dir. Ján Valta. Slovenský filharmonický zbor, zbormajster Štefan Klimo. Sólisti: Klára Havlíková (klavír), Richard Vandra (violončelo), Eva Blahová (soprán), Dagmar Pecková (alt), Pavol Baxa (tenor), Jozef Špaček (bas).

Program koncertu žilinského Štátneho komorného orchestra bol tematicky zameraný na hudbu českej proveniencie, na obdobie 18. storočia. Celý program bol koncipovaný výrazne sólisticky, jednotlivé skladby priam prekypovali vokálnymi a nástrojovými kreáciami.

Valtovo poňatie Burlasových Svadobných spevov z Horehronia prekvapilo sviežosťou a pôsobivosťou zborovej i orchestrálnnej zložky. Hoci Valtov dirigentský ideál často dospieva k výraznej monumentalizácii (aj v Brixioh omši), v prípade Burlasovho diela prispela táto vlastnosť k obsahovej plnosti, presvedčivosti a prirodzenosti. Najmä po stránke dynamiky – v zbere i v orchestri – zaujalo predvedenie hojnosťou a sýtosťou zvuku. Inak bola hra veľmi disciplinovaná, bez chvatu, prostá v kontrastoch i celkovej atmosfére.

Z dvoch koncertantných skladieb českej hudby 18. storočia zaznel známy Bendov čembalový koncert, ktorý v klavírnej verzii stvárnila zasl. umelkyňa Klára Havlíková. Podobne ako Bendov čembalový je i Stamieov violončelový koncert pravým hudobným skvostom – napokon Vandra, ktorý preukázal v tomto pomerne náročnom diele dostatok jemnosti a dôkladnosti, túto skutočnosť dôstojne potvrdil. Aj keď trochu rozpačité vstup sa prejavil na intonačnej kvalite, Vandrova hra zanechala dojem vyhranenej interpretáčnej koncepcie, v ktorej doprial všetkým kľúčovým momentom skladby dosť pokoja a rozvahy, ale aj umeleckej pôsobivosti. Najmä jeho výkon v druhej časti koncertu si zaslúži obdiv. Bola to Romanca priam romantickej podoby, naplnená až freneticky krehkým tónom violončela.

Pri uvedení Brixioh omše sa nedostala vokálna zložka do popredia záujmu náhodou. Už od počiatku bolo zrejme, že sa tu konštituoval schopný vokálny aparát povelaný k tomu, aby bol dôstojným interpretom kompozične vyspelej omše obľúbeného českého skladateľa. Ťažko je v tomto prípade prejavíť kritický postoj – v Brixioh omši zásluhou sólistov ožil maximalistický ideál akejsi interpretáčnej plnosti, definitívnosti. Bolo zrejme, že sólové vokálne kvarteto sa vypálo k veľkému výkonu. Zvukový svet Brixioh omše bol neobyčajne čistý a bezprostredný. Všetkých šesť častí tvorilo dokonalý celok nielen po výrazovej, ale i po technickej stránke. K jej kvalite prispel najmä spevácky výkon Evy Blahovej a Pavla Baxu.

...

21. a 22. II. 1984. H. Albicastro: Concerto op. 7, č. 6; C. Ph. E. Bach: Sinfonia č. 3; A. Vivaldi: Koncert pre gitaru a sláčiky D dur; M. Giuliani: Koncert pre gitaru a sláčiky A dur, op. 30; J. Suk: Senenáda pre sláčikový orchester. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal. Sólista: Göran Soëllscher, gitara (Švédsko).

Koncert Slovenského komorného orchestra otvorila novinka. Dielo Henrica Albicastro zaznelo na bratislavskom pôdiu vari po prvýkrát. Súčasník Corellioho a Vivaldiho, skladateľ veľmi málo známy nielen u nás, ale i v zahraničí, vytvoril Concerti grossi, z ktorých warchalovci uviedli jedno Concerto – rozhodne zaujímavé a obsahovo pútavé. I napriek talianskemu vzoru má Albicastrovo Concerto svojský typ kontrastov a najmä harmonický priebeh plný prekvapivosti. Slovenský komorný orchester však neuplatňoval v tomto prípade súbor svojich, pre taliansky barok typických interpretačných prostriedkov. Albicastrovo dielo zaznelo v zdržanlivej, akoby ostýchavej podobe – zreteľne sa odlišovalo od žánru talianskeho concerta. Každopádne malo Albicastrovo Concerto z interpretačného hľadiska bližšie k Händlovmu typu, než Corellioho. Warchalovci zvolili uhladenú händlovskú atmosféru i napriek zreteľnému talianskemu formovému pôdorysu a treba povedať, že predvedenie potvrdilo logiku a odôvodnenosť tejto voľby. Predvedenie Sinfonie Bachovho druhého syna Carla Philippa Emanuela pôsobilo ešte zovretejšie a na niektorých miestach trochu úzkostlivým dojmom. Malo však obdivuhodný súlad kontrastov a dostatočný dramatický konflikt. Pozornosť interpretov sa upriamovala na všetko to organizované napätie, ktorým sa skladby druhého Bachovho syna všeobecne vyznačujú. Predzvest klasickeho „symfonického“ rozvedenia a prúdke zmeny koncipovali warchalovci s výrazným akcentom a zjavnou mohutnosťou, na akú sme u nich zvyknutí. Napriek všetkej dramatickosti vyznela Bachova Sinfonia vkusne a zanechala dojem pôsobivo dávkovanej dynamiky.

Centrom záujmu sa stalo vystúpenie švédskeho gitaristu, ktorého hru možno vcelku charakterizovať ako neobyčajne technicky vyspelú a pedantnú. Soëllscher zrejme máločo ponechá na náhodu, hoci u Vivaldiho sa objavili prirodzené a vhodné interpretačné variety. Boli jemné a nenápadné, ako celý prejav tohto mladého umelca. Prejavil sa však ako veľmi disciplinovaný technický typ, pre ktorého zvuková a tónová čistota je nevyhnutnou samozrejmosťou. Soëllscher prekvapil obdivuhodnou schopnosťou potlačiť akékoľvek nežiaduce vedľajšie rušivé zvuky, ktoré robia mnohým hráčom na gitare nemalé starosti, a aj po stránke ladenia, ktoré je také chúlостivé pre tento krehký strunový nástroj, bol perfektným sólistom. V globále mu lepšie vyšiel Vivaldi než Giuliani. A to i napriek tomu, že podanie strednej časti Giulianiho koncertu si skutočne zaslúži veľmi vysoké slová uznania.

EGON KRÁK

KONKURZ

Dekan Pedagogickej fakulty v Nitre vypisuje konkurz na obsadenie

1 miesta odborného asistenta pre hudobnoteoretické predmety. Požaduje sa absolútúrium vysokej školy – VŠMU alebo FFUK, odbor hudobná technia alebo hudobná veda,

1 miesta odborného asistenta pre hru na klavíri. Požadované vzdelanie – VŠMU.

Prihlášky doložené dotazníkom, životopisom, dokladom o doterajšej praxi, odpisom diplomu sa podávajú do 28 dní po uverejnení konkurzu na oddelenie kadrovej a personálnej práce Pedagogickej fakulty v Nitre, Lomonosovova 1, 949 01 Nitra.

KONKURZ

Ministerstvo kultúry SSR a Slovenský hudobný fond v snahe vytvoriť priaznivé podmienky pre všestranný rast mladej generácie koncertných a spevoherných umelcov a komorných súborov (do 5 členov) vypisujú konkurz na poskytnutie štipendia pre absolventov konzervatórií a vysokých hudobných škôl (skladateľom, koncertným umelcom a hudobným teoretikom).

Záujemcovia sa môžu prihlásiť do konca apríla 1984 v Slovenskom hudobnom fonde, referát fondovej starostlivosti, Fučíkova 29, Bratislava.

MINISTERSTVO KULTÚRY SSR
SLOVENSKÝ HUDBNÝ FOND

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatiana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 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 novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vzbavuje 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

KONKURZ

Riadiateľstvo Divadla Jozefa Gregora-Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz do orchestra opery na miesta

- vedúci 2. huslí,
- tutti hráči 1. huslí,
- tutti hráči 2. huslí,
- a do mužskej časti operného speváckeho zboru.

Ponuky na konkurz posielajte na adresu: Divadlo Jozefa Gregora-Tajovského, Banská Bystrica, Nábr. Duklianskych bojovníkov 3. Termín konkurzu oznámime záujemcom dodatočne.

Osemnásťte storočie, znamenajúce pre krajiny strednej Európy koniec tristočného pustošenia Turkov, zmierenie konfesijných rozporov, koniec stavovského odboja proti Habsburgovcom a nástup osvieteniského absolutizmu Márie Terézie a Jozefa II., prinieslo aj u nás mnohé zmeny v oblasti myšlienkového zázemia, kultúry i umenia. Pre stručné načrtnutie obrazu o ňom stačí si uvedomiť, že to bolo storočie Mateja Bela, Adama Františka Kollára, ale aj Hugolína Gavloviča a na samom konci — samozrejme len časovo — Antona Bernoláka.

K rozvoju hudobnej kultúry na Slovensku v 18. storočí prispela značnou mierou hudba pestovaná v prostredí františkánskych kláštorov. Pre františkánov bolo obdobie do jozefinských reforiem dobou pokojného rozvoja. Boli postavené alebo obnovené viaceré kláštory južnej, tzv. Mariánskej provincie, najväčšími postihnutéj tureckou okupáciou (1672 Komárno, 1705 Eisenstadt, 1720 Alba Regalis, 1725 Andocs, 1727 obnovený kláštor v Ostrihome, 1730 v Budíne atď.), na program dňa sa popri iných otázkach čoraz viac dostávala i hudba. Zaslúhou dr. Jany Terrayovej a dr. Vsevlada Gajdoša vynorila sa jedna z centrálnych postáv tejto provincie v oblasti hudby — **Pantaleon Rošovský**. V literatúre nebol neznámy ani predtým, už v 19. storočí ho spolu s M. Repkovičom, G. Dettelbachom a C. Plihalom spomína františkánsky historik S. Farkas. V tridsiatych rokoch písali o Rošovskom Dobroslav Orel a František Zagiba, neskôr Ladislav Burlas v Dejínach slovenskej hudby (1957); malé, niekoľkoriadkové heslo sa zjavilo v Zenei-lexikóne. Viaceré diela ožili v poslednej dobe dokonca v zvukovej podobe, no až Richard Rybář v pripravovanej štúdiu do nových Dejín slovenskej hudby priznáva Rošovskému postavenie, ktoré mu prislúcha v celej hudobnej kultúre 18. storočia, nielen františkánskej. **250 rokov od narodenia tohto skladateľa slovenského pôvodu je príležitosťou na zhrebnutie doterajších vedomostí a na pokus o načrtnutie jeho významu v uvedenom meradle.**

Rošovský — vlastným menom Jozef — sa narodil 10. marca 1734 v Starej Ľubovni. V mladosti získal — pravdepodobne v rodine — rozsiahle hudobné vzdelanie. Keď vstúpil po dovŕšení 21 rokov do františkánskej

františkánov. Z hľadiska objektívneho zaradenia Rošovského do slovenskej hudobnej kultúry najzávažnejším, no vzhľadom na celkový postoj k hudobnému dielu v podmienkach františkánskej rehole dosť nefahkým problémom, je vyčlenenie jeho vlastnej tvorby z tejto obrovskej produkcie. Väčšina vokálno-inštrumentálnych skladieb zapísaných vo forme organového partičela je totiž uvedená anonymne, čo však nie je celkom správne uvažovanie o tomto probléme. V týchto podmienkach nebola prvoradá osoba autora, ale konkrétne dielo, ktoré ako „opus franciscanorum“ bolo majetkom rehole. Vidíme to napokon aj u samotného Rošovského, najmä v postoji k vlastnej tvorbe. Pri vokálno-inštrumentálnych dielach sú len výnimočne uvedení autori (Salve



Hudobná produkcia na františkánskom chóre — iniciála zo zborníka Harmonia Seraphica (1755) P. Bajana. (LAMS Martin)

Celkom osobitné miesto nielen v Rošovského tvorbe, ale v oveľa širšom kontexte hudby na Slovensku v 18. storočí majú „**fašiangové nešpory**“, pôvabná paródia nešporov na sviatky apoštolov, ktorá podľa V. Gajdoša mohla vzniknúť okolo r. 1771 v Trnave. **Vesperae Bachanales** sú od úvodnej invokácie Bakcha až po záverečné „gratias gvardiano“ plné vtipných úprav liturgických textov, doxológií, narážok na predstavených provincií a kláštorov spolu s ich adekvátnym zhudobnením. Príležitostná uvoľnenosť pomerov v kláštore sa prejavuje nielen v takých evidentných postupoch ako je imitovanie spevu „vínom presýteného“ predspeváka, ktorý sa v závere pokúša „trafiť do tóniny“ pri prednese textu „benedicamus Bacho“, ale aj vo voľnejšie ponímaných recitatívoch, neočakávaných vstupoch zboru a pod. Takéto postupy by sme pochopiteľne sotva našli v oficiálnych nešporoch. Aj tu sa páter Pantaleon prejavuje ako dobrý muzikant.

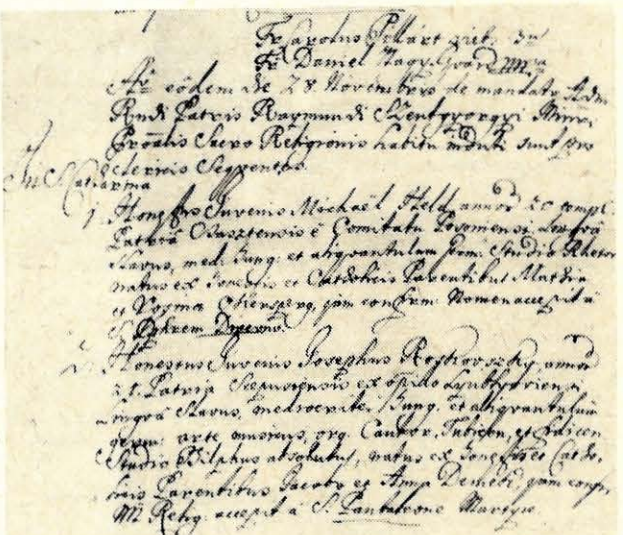
Cirkevná hudba, ktorú Rošovský zapísal v svojich zborníkoch, ako aj jeho vlastné skladby, štýlovo zapadajú do obdobia neskorého baroka a raného klasicizmu. Rošovskému slúžili za vzor najmä talianski skladatelia prvej polovice 18. stor. (Leo, Pergolesi, Galuppi, Durante) a hudba pestovaná v susedných františkánskych provinciách. Nemožno ho však považovať za epigóna a eklektika, naopak, **ovládal veľmi dobre systém dobových formúl, ako aj skladateľské remeslo a vytvoril hudbu nielen na profesionálnej úrovni, ale aj hudbu výrazovo účinnú, zaujímavú a svojškú** — najmä v meditatívnych polohách. Vidno na nej suverénne ovládanie harmónie, prepracovanú výrazovú stránku melódie v súvislosti s afektovou teóriou, funkčne využité, v tejto oblasti ešte stále platný dobový kontrpunkt. Väčšinu motet, árií, ofertórií, antifón charakterizuje veľká virtuozita v spevom parte (ozdoby, koloratúry, doslova inštrumentálne kadencie), omše, litánie a pod. sú v tomto ohľade miernejšie a oveľa menej sa tu využíva recitativ. Virtuózný charakter majú zväčša aj predohry, medzihry obligátnych organa, a tak poskytujú široký priestor na rozvinutie hráčskych schopností.

Zvlášť silné a presvedčivé sú skladby, resp. časti s meditatívnym alebo veľmi expresívnym textom. V takých

250 rokov od narodenia PANTALEONA ROŠOVSKÉHO

rehole, vedel totiž hrať na organe, husliach, trúbke a spievať. Okrem toho mal ukončené štúdium filozofie. Možno predpokladať, že ho absolvoval na trnavskej univerzite, o čom by mohli svedčiť o. i. vzťahy k viacerým slovenským študentom-hudobníkmi z tohto kolégia (Vachovský, Čermák a i.). Tu mohol aj vstúpiť do františkánskej rehole, keďže r. 1755 sa stal novicom v blízkom kláštore sv. Kataríny. Prijal rádové meno Pantaleon a po roku — v novembri 1756 — skladal sľub. Štúdium teológie absolvoval v Budíne, resp. v Pešti a r. 1759 bol v Trnave vysvätený za kňaza.

Potom sa začína „zvyčajná púť“ františkánskeho pátra Pantaleona po kláštoroch Mariánskej provincie. Možno ju sledovať od r. 1761 prakticky až do konca života. V r. 1761—1764 pôsobil v Nových Zámkoch, 1765—1769 v Bratislave, 1769—1770 v Trnave, 1771—1773 opäť v Bratislave, r. 1773 sa vrátil do Trnavy, kde bol až do r. 1776. Ďalšie dva roky pôsobil v Pešti a rok 1778 ho opäť zastihol v Trnave. Údaje z r. 1781-83 chýbajú, od r. 1784 až do smrti bol opäť príslušníkom peštianskeho kláštoru. Tu aj 27. marca 1789 ako 55-ročný zomrel. **Rádové matriky udávajú pri jeho mene na prvom mieste funkcie hudobníka: magister chori alebo director chori, organista, v niektorých rokoch aj instructor in cantu a instructor in organia.** Hoci Rošovský väčšinou zastával aj funkciu spovedníka a počas druhého pobytu v Trnave a posledný rok v Pešti bol dokonca vikárom, t. j. zástupcom predstaveného kláštoru, zdôrazňuje sa v nich, že nemal žiadnu inú prax okrem hudobnej. Rozchádzajú sa údaje o jazykových znalostiach Rošovského, zhodujú sa len v tom, že jeho materinská reč bola slovenčina. Vedel však aj maďarsky a nemecky.



Záznam o prijatí P. Rošovského do františkánskej rehole (matrika, LAMS Martin).

Tak ako bol Rošovský obdarený hudobným nadaním, usilovnosťou, skromnosťou, obetavosťou, na druhej strane nemal asi silnú telesnú konštitúciu. Na konci života dlhší čas trpel na pľúca, napriek tomu vykonával duchovnú správu u chorých vojakov, a tu podľa všetkého ochorel na zápal pľúcnej žľazy a zomrel.

Zo životných osudov Rošovského je potrebné ešte spomenúť blízky vzťah ku Kajetánovi Hruškovičovi, jednej z najvýznamnejších osobností Mariánskej provincie v 18. stor., ktorý bol zrejme od začiatku jeho priaznivcom a ochrancom.

Obraz o Rošovskom dokresľuje, samozrejme, v podstatnej miere jeho činnosť v oblasti hudby. Aj pri súčasnom stave vedomostí možno povedať, že bol najslávnejším hudobníkom provincie. Ako už dávnejšie upozornila dr. Terrayová, zanechal 9 úhľadne napísaných rozsiahlych zborníkov. Obsahujú viac ako 500 skladieb na jednotlivé príležitosti duchovného a iného života

regina B. Galuppiho, Lytaniae lauretanae pátra Engelberta Katzera zo susednej rakúskej provincie sv. Bernarda). V tejto súvislosti je zaujímavá záhadná postava Jozefa Kremnického, od ktorého Rošovský podľa vlastného vyjadrenia čerpal väčšinu diel pre zborník Jubilus Seraphicus. Avšak aj spôsob odpisovania v zborníkoch čembalových a organových skladieb svedčí o tom, že s Kremnickým mal úzke kontakty.

Dva rozsiahle zborníky inštrumentálnej hudby pre klávesové nástroje Cymbalum Jubilationis a Musaeum Pantaleonianum svedčia o Rošovskom ako o vzdelanom a rozhladenom hudobníkovi, ktorý kráčal s dobou a ktorý pripisoval hudobnému vzdelaniu františkánov dôležité miesto. Oba zborníky boli zrejme určené aj na výchovu organistov. Musaeum Pantaleonianum obsahuje napríklad v závere Praxis Authentica Pulsandi Organum — základy hudobnej teórie a hry generálneho basu. Tento zborník, ako aj staršie Cymbalum Jubilationis (vznikol už v päťdesiatych rokoch 18. stor.) majú význam aj z hľadiska medzinárodného výskumu. H. Scholzová-Michelitschová ich zaraďuje medzi najvýznamnejšie pramene klavírnej tvorby G. Ch. Wagenseila (je v nich pritom zapísaných oveľa viac Wagenseilových skladieb ako uvádza). Repertoár siaha od odpisov — i z dobových tlačí — významných predstaviteľov neskorého baroka, resp. raného klasicizmu — Händel, Fux, Gottlieb Muffat, Wagenseil, cez dobovú módnú hudbu talianskeho a rakúskeho pôvodu (Ruge, Platti, Palladini, Rutini, Umstatt, Ehrenhardt a mnohí iní) až k domácej produkcii (Vachovský, Rošovský, Čermák, Kremnický). Nezanedbateľný je podiel českých skladateľov pôsobiacich vo Viedni (Štěpán, Tůma, K. Kohout, Pírc). Rošovský mal celkom iste najväčšiu zásluhu na zvýšení úrovne organovej hry u františkánov v 2. polovici 18. stor., ako to požadovali viaceré nariadenia. Niektorých by sme v tomto zmysle mohli považovať za jeho žiakov. Veľa skladieb zo zbierky Cymbalum Jubilationis sa napríklad zachovalo i v odpise Thelesphora Hoffmanna z r. 1776.

Otázka vokálnej hudby, ktorú obsahujú zborníky Jubilus Seraphicus, Hesperus Choralis, Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica a Harmonia Seraphica (z väčšej časti vznikli pred r. 1771), a jej miesta v živote františkánskej rehole, je vo vzťahu k Rošovskému nemenej zaujímavá a dôležitá. Už dnes možno tvoriť, že na rozdiel od tradicionalistov typu G. Dettelbacha, ktorý kodifikoval v Missale Musicum (1770) základný omšový repertoár spísaním prevažne starších skladieb zo 17. storočia, Rošovský zastával aj v tejto oblasti progresívne stanovisko. Zrejme ho ani tak ako Dettelbacha nezaujímal otázky ustavične upadajúceho chorálneho spevu a pravdepodobne ani viaceré nariadenia zakazujúce „vycifrované spevy“ a „kadejaké koncerty, praeambula a symfónie“ a venoval sa spisovaniu, resp. tvorbe nového repertoáru zodpovedajúceho dobovým kritériám. Aj keď sa musel podriaďovať oficiálnym príkazom, ktoré povoľovali väčšinu roka len využitie organa v tejto hudbe, jeho zborníky v mnohom odporujú názorom a nariadeniam predstavenstva provincie. Napriek tomu bol zrejme veľkou autoritou, o čom svedčia mnohé odpisy z jeho zborníkov — vlastné skladby nevynímajúc — z rúk G. Kruzyho, T. Hoffmanna, W. Vozára a ďalších. Dve Rošovského antifóny Regina Coeli laetare sa zachovali ako anonymné skladby aj v odpise Dettelbachovho mladšieho brata Hilaria.

Rozsah Rošovského tvorby doteraz presne nepoznáme. Jeho menom sú označené tri omše (Missa Annuntiationis B. M. V., Misa B. M. V. in Coelo Assumptae a Misa solemnissima a Soprano col Organo concertis), Motetto de Resurrectione, 2 antifóny Regina Coeli, známe Vesperae Bachanales a rozkošné Divertimento affettuoso pre čembalo. Je pravdepodobné, že aj celá zbierka 10 omší Harmonia Seraphica pochádza od Rošovského, naopak, najznámejší zborník motet a árií Cantica Dulcisona, viažúci sa vznikom k Bratislave (1771—1773) a K. Hruškovičovi, napriek istej štýlovej jednotnote nie je celý dielom Rošovského. Sú tu napríklad anonymne zaznamenané skladby spomínaného E. Katzera.



Rošovského autograf — Divertimento affettuoso pre čembalo.

avšak tento zborník nedokončil a odpísal ho sám Dettelbach. Sotva možno predpokladať, že by mu to pri jeho usilovnosti a pracovnom tempe robilo zvláštne problémy.

Celkove hudba z Rošovského zborníkov patrí k progresívnemu európskemu prúdu 18. storočia, vychádza z talianskej neskorobarokovej monódie, miestami sa v nej o slovo smelo hlási klasicizmus. Hoci sa Rošovský nevyjadroval rečou takou blízkou ľudu ako hudobníci susednej severnej Salvatoriánskej provincie (Bajan, Pascha), hoci sa nám jeho pôsobenie z časového odstupu môže zdať lokálne obmedzené, už dnes je jasné, že to bol nielen vyspelý, vzdelaný františkánsky hudobník, ale popri Paulinovi Bajanovi bol najvýznamnejším hudobníkom slovenského pôvodu a vôbec jedným z najvýznamnejších reprezentantov hudby na Slovensku v 18. storočí. I napriek tomu, že mnohé otázky zostávajú otvorené, zaslúži si jeho hudba — koncom 20. storočia pochopiteľne funkčne prehodnotená — našu pozornosť.