HUDOBNÝ ŽIVOT 84

Ročník XVI.
18. VI. 1984
2,— Kčs

12

Zdenko Nováček

II. medzinárodný hudobný festival v Moskve

I.

Veľká sieň konzervatória — hlavná koncertná sieň moskovského Medzinárodného hudobného festivalu.

Znie to priam neuveriteľne, že v dňoch 15.—24. mája sa stretlo v Moskve takmer 260 hudobných odborníkov zo 60 štátov sveta. Organizátori a gestori tejto obrovskej kultúrnej akcie sa postarali o to, aby na 25 koncertoch defiloval prierez hudbou 20. storočia a tak sa mohlo uvažovať i diskutovať o rozmanitých trendoch hudby nášho storočia a neváham povedať, uvažovať i o tom, kam bude asi hudba smerovať v najbližších 30.—50. rokoch.

Festival má niekoľko aspektov, ktoré sú sympatické na prvý pohľad. Uvádza dnes už klasické diela žijúcich reprezentantov viacerých národných kultúr, poukazuje na rôzne tendencie a smery, ktoré postupovali Európou a často celým svetom, zdôrazňuje niektoré skladby, v ktorých akoby sa rysovali prvky budúceho vyhranenejšieho hudobného štýlu. Osobitne sa kladie dôraz na tvorbu socialistických štátov; nie že by početne prevyšovala, ale vyberajú sa skladby, v ktorých sa môže odraziť spektrum názorov a koncepcií jednotlivých socialistických hudobných kultúr. Je to obrovský znejúci materiál, ktorý provokuje k úvahám a zdá sa mi, že sa v tomto množstve hudby dobre zorientuje len ten, kto má dostatočný systém estetických názorov a presvedčenia. Pod pojmom orientácie rozumiem triedenie hodnôt, pevné stanoviská a príklon k tomu najpozitívnejšiemu.

Festival prebiehal pod heslom „Za humanizmus, mier a družbu medzi národmi". Heslo nebolo myslené formálne, len ako vonkajšia nálepka. Dramaturgovia festivalu neakceptovali v podstate „diela", ktoré absolutne atomizujú hudobnú reč, balancujú na pokraji pseudoumenia, stavajú experimenty do protikladu s umením, povyšujú subjekt bez ohľadu na objektívne možnosti a funkciu hudby. Tu sa totiž často nemôže o humanizme hovoriť. Sú to príliš izolované a extravagantné pokusy, miera osamelosti a bezvýchodiskovosti je tak veľká, že sa vymyká z logiky a skúsenosti aj najvyspelejšieho poslucháča. Na festivale tieto „skladby", ako i najrôznejšie rachoty, buchoty, antisymfónie a antiopery nezazneli a myslím, že ani nikomu nechýbali. Heslo festivalu sa naplnilo z viacerých zdrojov a podieľali sa na tom skladatelia najrozmanitejších národností a z rôznych svetadielov.

Jednu z dramaturgických línií festivalu tvorila tvorba niektorých žijúcich „klasikov" hudby 20. storočia. Myslím na klasikov jednotlivých národov, napr. **D. Kabalevského, J. Cikkera, L. Pipkova, A. Balandživadzeho, B. Brittena, H. Villu-Lobosa, L. Bernsteina, A. Rajčeva, T. Chrennikova** a ďalších. Sú to osobnosti, ktoré v domácich podmienkach vykonali zakladateľskú prácu, často pozitívne vplývali na hudobný vkus, pomáhali vyriešiť esteticko-ideové otázky v rámci svojej generácie, zasiahli do rôznych žánrov a vytvorili predpoklad pre ďalší rozvoj svojej národnej hudby. To všetko už naznačuje, že majú patričnú dôveru, že dosiahli primerané uznanie... a festival to len potvrdil! Súčasne však toto podujatie ukázalo, ako sa táto tvorba postupne rozširuje i prekonáva a v osobách nasledovníkov ďalej obohacuje.

Nebolo chybou, že na festivale boli zastúpení aj tvorcovia, ktorí idú v šlapajách týchto spomínaných klasikov; sú tradiční, v mnohom ešte účinní, i keď zrejme nezasiahnu do boja o pozitívny vývoj. Do tohto prúdu patria i viacerí skladatelia z rozvojových krajín, alebo tých oblastí, kde dochádza k prudkým sociálnym zmenám **(Juan Moreno — Nikaragua, Jakovos Halliassas — Grécko, Alicia Terzian — Argentína).** Impozantne pôsobia i prvé pokusy skladateľov z krajín, kde sa len konštituuje profesionálna národná hudba a kde sa zvádza základný zápas s materiálom, technikou a skôr sa kladú základy hudobnej budúcnosti **(Enrique Santos — Mexiko, Gamal Abdel Rahim — Egypt, Salah el Mahdi — Tunis, Salim Sarmast — Afganistan).** U týchto skladateľov sa skôr obdivuje snaha a húževnatosť.

Najsústredenejšia pozornosť sa venovala v Moskve skladbám, ktoré sa pokúšajú o kritickú syntézu rôznych tendencií hudby 20. storočia. Nikde predtým som nepociťoval tak aktuálne vyslovenú požiadavku roztriediť všetko to, čo zatiaľ vzniklo v hudbe nášho storočia a zhodnotiť to so zodpovednosťou človeka našej éry. Preto sa celkom prirodzene dostali do popredia tie skladby, kde sa prejavila nezaplatiteľná schopnosť talentu, zámerná snaha pretriediť rôzne tendencie z minulosti a použiť z toho niečo, čo môže znásobiť výpoveď človeka dneška. Inými slovami, najcennejšie boli tie skladby, ktoré prekročili hranicu súčasných národných klasikov (v zmysle ako o nich píšem vyššie), pričom talent a ľudská zodpovednosť tvorcu ich priviedli na takú estetickú bázu, ktorá sa predbežne nie ľahko definuje. Jedno je však isté: moderný a rozmýšľajúci skladateľ sa dnes už neprikloní k dôslednému serializmu, punktualizmu, alebo k dôslednej aleatorike či iným konštrukčným systémom. Svetová hudba prešla týmito smermi a tendenciami, všeličo si vyskúšala, overila, ba i odložila, ale hlavne získala mnohé skúsenosti — v zmysle pozitívnom i negatívnom. Do serióznejších zámerov sa často miešali chvíľkové módy, na Západe aj rôzne filozofické idealistické koncepcie, k talentom pristupovali mnohí antitalenti. Veci sa vyskúšali, takmer osem desaťročí sa to všetko sledovalo, no nikdy doteraz nebola taká túžba vybrať si z toho všetkého dačo pozitívne a pokúsiť sa o novú slohovú syntézu. Toto riešenie bude dostupné len najväčším duchom, určite však všeličo staré bude ešte dlho pretrvávať a viacerí sa naďalej upriamia na módne smery a tendencie, ktoré vlastne už dohrali svoju historickú úlohu.

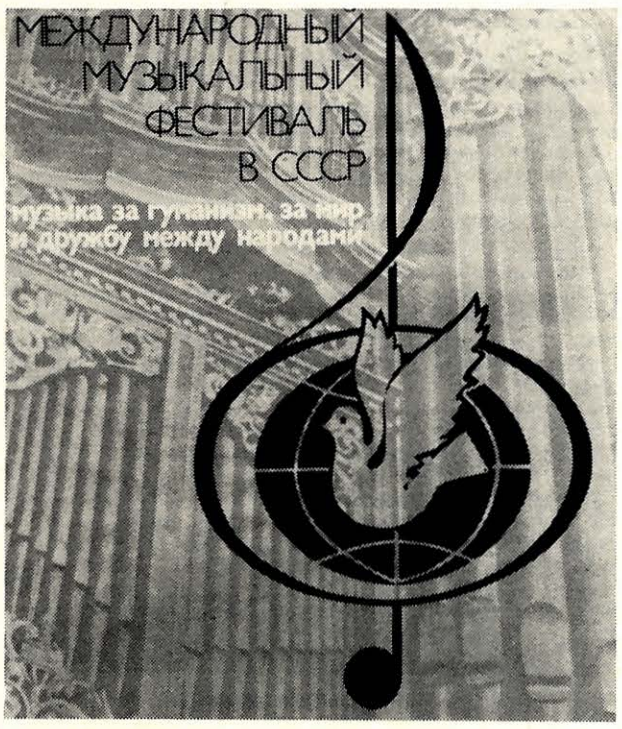
Je to možno smelé konštatovanie, ale moskovský festival naliehavejšie ako hocičo iné naznačil, že sa vytvárajú predpoklady pre štýlovú syntézu. Ťažko predpokladať, kde sa uskutoční skôr, ale s istotou ju už avizujú napr. **Tormisove a Gavrilinove zborové kompozície, Sculthorpovo VI. sláčikové kvarteto, Ščedrinov Autoportrét pre symfonický orchester, Koncert pre husle, violončelo a orchester Anatola Vieru, Trio nášho Ladislava Kubíka, Minčevov Symfonický prológ, Sviridovova Puškinská poéma** (menujem len skladby z prvej časti festivalu). Ich spoločným menovateľom je úzka väzba na tradíciu a predsa moderné myslenie, alebo netradičné využitie výrazných národných prvkov, prípadne použitie jedného elementu ako nápadného nositeľa obsahu, či nová virtuozita hlbokého zmyslu.

Nevymenúvam skladby, ktoré boli vcelku dobre urobené, ale pripomínali desiatky podobných, alebo skladby patriace k tzv. svetovej „konfekcii", ktorým sa nedá z technického hľadiska veľa vyčítať a predsa svojou všeobecnosťou pripomínajú veľa inej hudby a čo je podstatné, vytráca sa z nich stopa osobnosti.

Viac účastníkov festivalu si položilo otázku, čo podmieňuje túto historickú križovatku, kedy sa predchádzajúce tendencie a smery nášho storočia zdajú byť uzavreté a vehementne sa volá po slohovej syntéze. Príčiny môžeme hľadať všelikde, napr. v únave z nekomunikatívnej hudby, slabom záujme posluchačstva, ohraničenom akčnom rádiuse niektorých tendencií, slabom estetickom pozadí časti tejto hudby a pod. Zdá sa mi však, že hlavná príčina je inde. Znova sa — najmä zásluhou socialistického spoločenstva — ukazuje docenený význam človeka a jeho nárok na ozajstný umelecký zážitok. Neumenie, pseudohodnoty, nevykryštalizované činy a netalentované práce sa dostávajú do intenzívnejšej kritiky ako hocikedy predtým. Navyše doba volá po novom humanizme. Ľudstvo, znepokojené súčasným zbrojením, si priberá na pomoc všetko, čo mu dáva istoty. A tu nesmie absentovať ani hudba. Hoci nikto sa s nikým nedohovoril, predsa len viacerí skladatelia z rôznych končín sveta tu volali po návrate k človeku, jeho prirodzenosti, citom, kráse.

Bolo to tak intenzívne, že to nemohla byť náhoda. Volanie po návrate k človeku znamená v hudobnej terminológii kritický výber z toho, čo priniesla hudba 20. storočia, vhodné uplatnenie toho najlepšieho a to všetko postaviť do služieb výpovede o človeku dneška. Nie je v tom nič vykonštruované, nie je to len politické prianie. Cíti sa to všeobecne a závažné kroky sa v tomto smere už urobili. Možno, že to ťažko prijmú tí, ktorí v rozmarnom zahľadení sa do seba budú chcieť ďalej atomizovať hudobné myslenie, bez ohľadu na dobu a spoločenskú naliehavosť. Práca s hudobným materiálom sa im bude ešte vždy vidieť len ako nekonečná možnosť pohrávania sa s časom i talentom. Žiaľ, mnohí sa tak môžu utopiť v bezvýznamnosti a premrhať svoj talent. Koncepcia syntézy nevyhovuje ani epigónom.

Moskovský festival nikoho k ničomu nevyzýval, a predsa sa pociťovalo, že najrozhodnejší krok môžu urobiť tí, ktorí nájdu adekvátny výraz pre človeka vedecko-technickej epochy.



Emblém festivalu

Je to už človek iný ako ho vyjadril R. Wagner, R. Schumann, B. Smetana či A. Dvořák, v dekadentnej perióde R. Strauss, vo frivolnom francúzskom esprite D. Milhaud, v asketickej zdržanlivosti P. Hindemith, v osamelej rozpornosti A. Schönberg. Doba prináša zákonite nové požiadavky, nové bubnovanie na svedomie talentovaných umelcov, nové vidiny života budúcnosti. Tí z najlepších sa pravdepodobne dostanú až na platformu socializmu, kde pristupujú silnejšie optimistickejšie akcenty a svetonázorová istota. Moskovský festival tu pre vnímavého poslucháča všeličo naznačil; pre toho, čo len počúval a nerozmýšľal, mohlo zostať všeličo utajené.

Cesta k hlbšiemu humanizmu hudby nachádzala tu rýchlejšiu odozvu aj vďaka vynikajúcim interpretačným výkonom. Pozornosť, ktorú venovali sovietske orchestre, zbory, komorné súbory i jednotlivci hranej tvorbe bola prikladná vo všetkých smeroch. Dokonalosť interpretácie išla v niektorých prípadoch až tak ďaleko, že autori hovorili o novej podobe svojej skladby a nenachádzali slov pre ocenenie jej interpretov.

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

staccato

● **DOHOVOR medzi Zväzom československých skladateľov a Zväzom švédskych skladateľov podpísali 30. mája t. r. v Bratislave predseda ZČSS Zdenko Nováček a člen predsedníctva Zväzu švédskych skladateľov Arne Mellnäs. Oba zväzy si budú vymieňať informácie o svojej činnosti. Na snímke P. Mikuláška predstavitelia oboch zväzov po podpise dohovoru.**

● **PAMÄTNÚ PLAKETU ZOLTÁNA KODÁLYA odovzdal 22. mája t. r. generálny konzul MĽR v Bratislave S. Szapora predsedovi Zväzu československých skladateľov Z. Nováčkovi. Nášmu hudobnému vedcovi, pedagógovi a organizátorovi hudobného života ju udelil Vládny výbor MĽR pre oslavy Kodályovej storočnice ako ocenenie jeho záslužnej práce v oblasti čs.-maďarských hudobných vzťahov. Na slávnostnom akte odovzdania plakety boli prítomní predseda Výboru pre školstvo a kultúru SSR zasl. umelec Ján Solovič, riaditeľ Odboru umenia MK SSR zasl. umelec Jozef Kot a národný umelec prof. Eugen Suchoň.**

● **CENU MINISTRA KULTÚRY SSR za rok 1983 získal skladateľ Juraj Beneš za operu Hostina.**

● **SKLADATEĽ JOZEF GAHÉR z Bratislavy, získal I. cenu na XII. ročníku súťaže kompozícií pre zbory (Concurso de Composicion para Masas Corales), ktorá sa koná od roku 1972 v španielskom meste Tolosa, a to za kantátu pre miešaný zbor MEMENTO PACEM.**

● **STRETNUTIE. Predseda ZČSS Zdenko Nováček sa v priebehu festivalu Pražská jar stretol v Prahe s jeho zahraničnými účastníkmi — hosťami ZČSS. Na stretnutí sa zúčastnili skladatelia G. Minčev, V. Kazandjev, (BĽR), E. Ferrer, I. Nikola (Kuba), koncertný umelec A. Wierzbinski, (PĽR), muzikologička A. Brumaru a skladateľka C. Basacopolová (RSR), skladateľ J. Sicillianos a dirigent J. Ionnidis (Grécko), skladatelia A. Petrov, A. Agadjikov, S. Nasidze, P. Dambis, I. Gabišvadze (ZSSR), skladateľ A. Mellnäs (Švédsko), skladatelia Tranhuuphap a Cambic (Vietnam) a hosť MK ČSR, hudobný publicista dr. A. Fibeirisi (Nigéria).**

● **29. PIEŠŤANSKÝ HUDOBNÝ FESTIVAL slávnostne otvorili 4. júna t. r. v piešťanskom Dome umenia koncertom Akademického symfonického orchestra Moskovskej štátnej filharmónie s dirigentom D. Kitajenkom a huslistom V. Žukom. Tohtoročný ročník festivalu patrí k najdlhším v jeho doterajšej histórii — potrvá od 4. júna do 27. júla a jeho program ponúka celkom 28 podujatí, na ktorých sa predstavia umelci z 15 krajín Európy a Ameriky. Piešťanský hudobný festival sa nesie tohto roku v znamení 40. výročia SNP a Roku českej hudby. Ako každý rok aj tohto roku bude ťažisko festivalu spočívať na koncertoch Slovenskej filharmónie (celkom 7 vystúpení), s ktorou sa predstavia dirigenti J. Katlewicz (Poľsko), B. Režucha, B. Aprea (Taliansko), U. Nissen (NDR), Z. Košler, L. Pešek a F. Lozano (Mexiko) a sólisti D. Rusóová (klavír), V. Hudeček (husle), M. Hinterhäuser (Rakúsko — klavír), P. Michalica (husle), M. Ericsson (Švédsko — violončelo), B. Monoszon (ZSSR — husle), J. Podhoranský (violončelo) a B. Farmer (Švajčiarsko — klavír). Okrem SF vystúpia tiež Štátny komorný orchester Žilina s dirigentom D. Jakšičom (Juhoslávia) a Slovenský komorný orchester na čele s umeleckým vedúcim B. Warchalom. Samostatnými recitálmi sa predstavia klaviristka D. Biligová (Taliansko), gitarista P. Pieters (Belgicko), organista O. Cintiňš (ZSSR), barytonista F. König (Luxembursko) a Kyjevské klavírne trio. Zborové umenie budú v Piešťanoch reprezentovať Capella Bydgostiensis (Poľsko) a Coral Sant Jordi (Španielsko), hudobnodramatické umenie spevohra Novej scény v Bratislave (E. Kálmán: Čardášová princezná), opera SND (G. Donizetti: Nápoj lásky), opera Štátneho divadla v Košiciach (G. Donizetti: Don Pasquale, P. Burkhard: Ohňostroj), operný súbor bratislavského konzervatória (V. Novák: Zvíkovský rarášok) a tanečné umenie Armádny umelecky súbor Víta Nejedlého z Prahy, balet SND (S. Prokofiev: Márnotratný syn, I. Stravinskij: Svätenie jari) a Pražský komorný balet.**

● **OPERNÝ SÚBOR ŠTÁTNEHO DIVADLA V OSTRAVE je vedľa opery národného divadla v Prahe ďalším súborom u nás, ktorý v roku 100. výročia úmrtia Bedřicha Smetanu uviedol súborne celé Smetanovo operné dielo. Súčasťou smetanovského operného cyklu rozloženého do dvoch mesiacov (21. 4. — 26. 5. 1984) bola slávnostná premiéra Libuše, koncertné predvedenie operného fragmentu Viola, ako i vernisáž výstavy „Operná tvorba B. Smetanu na scéne Štátneho divadla v Ostrave" vo foyeri Divadla Zdenka Nejedlého.**

● **Z ČINNOSTI SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU. V 2. polovici apríla t. r. sa uskutočnili v Klube skladateľov v rámci pravidelných podujatí poriadaných HIS SHF v Bratislave:**

— 12. apríla prehrávka novej rozhlasovej satirickej opery KRÉM (premiéra 31. 12. 1983 na stanici Devín) spojená s hodnotiacou besedou za účasti autorov — skladateľa Igora Bázlika, libretistov Tomáša Janovica a Petra Petišku, účinkujúcich umelcov a realizátorov nahrávky,

— 25. apríla prehrávka ukážok z novej tvorby maďarských autorov.

Stretnutie v Piešťanoch

Organizovanie celoslovenských stretávaní zástupcov klubov hudobnej mládeže sa stalo dôležitou súčasťou práce sekretariátu Slovenskej hudobnej mládeže (ďalej SHM). Svojím trvaním sú najstaršie letné pracovné sústredenia, zamerané na praktické štúdium hudobnej literatúry, či už v krúžkoch komornej hudby, speváckom zbore alebo komornom orchestri. Uskutočnili sa už desaťkrát a stali sa obľúbenou a dnes už neodmysliteľnou zložkou aktivít našej hudobnej mládeže a jej priaznivcov. Nie je však cieľom týchto riadkov zaoberať sa podrobnejšie koncepciou a realizáciou týchto podujatí, zameriame sa na dve novšie akcie sekretariátu — celoslovenské porady.

Po oživení hnutia hudobnej mládeže u nás a jej cieľavedomom organizovaní v kluboch sa ukázala potreba pracovných stretnutí. Preto od roku 1981 zvoláva sekretariát SHM vždy na jeseň porady vedúcich klubov so zjavným cieľom: referovať o doterajšej práci, pričom v spoločných diskusiách ide aj o výmenu skúseností. Užitočná je pre obe strany: sekretariát SHM dostáva úplnejšie informácie o práci jednotlivých klubov, než sú pravidelné hlásenia o akciách (tie sú totiž často strohé, resp. prichádzajú so značným časovým odstupom) — a naopak, zástupcovia klubov si môžu plnšie uvedomiť svoje možnosti, ako aj priamo osvetliť okolnosti programových ponúk, ktoré pravidelne a neúnavne pripravuje sekretariát.

Významnými a vzájomne inšpiratívnymi sa ukázali práve výmeny skúseností: rozvíjajúca sa klubová činnosť môže byť totiž centrálne usmerňovaná v zásadných — organizačných a koncepčných otázkach, no vlastná realizácia (miesto, čas, spôsob — ale aj obsah, či charakter programu) je už vlastne kompetenčnou záležitosťou klubov v spolupráci s ich zriaďovateľom. Takéto „rozdelenie" pôsobnosti je zámerné: nie je totiž cieľom vytvárať klubmi SHM unifikované združenia so schematickou „aktivitou", ale, naopak, využívať rôzne a osobité formy práce, dať zelenú podpore invenčnosti i fantázii nielen pri výbere námetov, ale aj pri ich realizácii. Do takejto atmosféry dobre zapadajú i odborné časti podujatí — či už prednášky na témy súvisiace s hudbou a vzbudzovaním záujmu o ňu, resp. praktické ukážky možností koncertov vážnej hudby v kluboch.

Z takýchto dôvodov sa ukázalo ako veľmi užitočné aj podujatie ďalšieho typu, ktoré pripravil sekretariát SHM v dňoch 16.—18. marca 1984 v Piešťanoch. Určené bolo predovšetkým zástupcom spomedzi členov klubov, no príležitosť využili aj vedúci — najmä novozaložených klubov. Prirodzene, ani tentoraz nechýbal priestor pre diskusie a výmeny skúseností, refe-

Skladateľ Hanuš Domanský
Snímka: R. Polák

rovanie o práci a podmienkach práce kluboy (otvorenou ostala napr. otázka ďalšej práce, resp. i existencie doposiaľ aktívnych klubov, ak v mieste ich pôsobnosti odišiel do dôchodku niekto zo zainteresovaných v zriaďovateľskej inštitúcii alebo doterajší vedúci spomedzi pedagógov a vedenie školy nemá záujem na ďalšej práci klubu . . .).

Ťažiskom marcového stretnutia však bola prehliadka troch rôznych typov programov, pripravených v spolupráci so sekretariátom, či samotnými klubmi. Koncert s vlastným uvádzaním skladieb (o tento typ programu je v kluboch veľký záujem) pripravili tentoraz huslisti A. Plaskurová (program aj uvádzala) a V. Šimčisko, tenorista M. Dvorský a klaviristka H. Gáforová. Hoci programu, venovanému Roku českej hudby, nechýbala invenčnosť v dramaturgii a variabilita v spôsoboch „predstavovania" skladieb (nápadité bolo napr. zvýraznenie odlišnosti dvoch hlasov a ich praktická ukážka v Dvořákovej Cavatine pre dvoje huslí), niektoré z pripomienok sa týkajú dodržania nahláseného programu, ale aj istých slovných vstupov.

Práve aktivizujúce sa kluby hudobnej mládeže nadviazali vo svojich programoch na niekdajšie pomerne rozšírené besedy s hudobnými skladateľmi. Ak sa však ešte pred desiatkou rokov obmedzovali takéto podujatia zväčša na odborné hudobné školy, resp. KPH, v súčasnosti sa zdá, že i ďalšia mládež zaujímajúca sa o hudbu sa pustila s vervou do spoznávania tak hudobnej poetiky, ako aj myšlienkového zázemia hudobných tvorcov — svojich súčasníkov. V Piešťanoch prišiel na rad Hanuš Domanský. Beseda s ním po odznení nahrávky jeho I. symfónie mala nielen výbornú atmosféru, vyplývajúcu z bezprostrednosti poslucháčov v kladení otázok všeobecne hudobných, ale aj úzko odborných (treba zdôrazniť, že Domanský bol výborným partnerom — odborne fundovaným, rozhľadeným, ľudsky bezprostredným), ale aj kognitívnu hodnotu pre vedenie SHM: odhalila, resp. potvrdila veľký záujem mladých ľudí o hudbu 20. storočia, jej korene, východiská a smerovania. Celkové vyznenie a dopad besedy umocnil aj následný dialóg H. Domanského a I. Paríka práve nad nastolenými témami z oblasti súčasnej hudby.

Členovia klubu hudobnej mládeže v Dubnici nad Váhom prispeli do programu stretnutia literárno-hudobným blokom vychádzajúcim z poézie zasl. umelca Milana Rúfusa. Bol to pekný program a v zanietenej interpretácii mladých pôsobivý, no navodil otázku, či práve dielo tohto básnika nemohlo byť východiskom aj pre hľadané literárno-hudobných súvislostí: zvýraznením hudobných diel, ktoré z prekrásnych myšlienok tohto nášho popredného poetu čerpajú alebo v zhudobnenej poézii na ne priamo nadväzujú. Pôsobil inšpiratívne — nielen ako prvý klubový program predvedený na ústrednom podujatí SHM, ale aj z hľadiska perspektív prehĺbenia kontaktov medzi klubmi: ponúkal k vzájomným návštevám a k výmenám takýchto programov schopných verejnej produkcie.

Marcové podujatie malo už teda prvky odborného seminára a stálo by za úvahu domyslieť takúto jeho koncepciu pre budúcnosť, pričom by sa práve uvádzané programy stali východiskom, resp. aplikáciou diskusií o metodike, dramaturgii, obsahovom zámere, či spôsoboch verbalizácie hudby.

VIERA REŽUCHOVÁ

Televízny zápisník

Sú hudobné diela, ktoré v poslucháčovom „vnútornom zraku" evokujú rozličné predstavy, nechávajú priestor na vlastné konkrétnejšie vizuálne dotvorenie.

So skladbou Denník Táne Savičevovej Juraja Hatríka od dáta jej premiéry (október 1976) sme mali príležitosť stretnúť sa nie zriedka. Kedykoľvek sa započúvame do jej znelého tvaru, vždy znova nás vracia k jej premiérovému uvedeniu, keď v prítmí bratislavských Klarisiek sme ju vnímali a preciťovali azda intenzívnejšie a úplnejšie než býva pri prvom stretnutí so skladbou zvykom. Bola v tom komplexnosť diela, s hudbou, vnútorným obsahovo myšlienkovým svetom, i interpretácia s náznakom vizuálneho a priestorového riešenia.

Táto Hatríkova skladba nepatrí k tým, ktoré vykresľujú fabulu, epizódy, dej. Jej ťažisko je skôr v symbolike lakonických motívov. Hudba nerozvádza v obšírnych následnostiach autentický, skratkovitý text zápiskov malej, trpiacej Táne. Len zdôrazní a prehĺbi jeho bezútešnú pravdu, dopovie ju vlastným komentárom, pôsobivým hudobným textom, ku ktorému sa už nie veľmi žiada ďalšia legenda . . .

Hatríkova kompozícia je „naplnená po okraj". Je popri tom skromná, asketická, hovorí to, čo chce, to, čo má. S naliehavou presnosťou, pádnosťou a prienikom. Je nesporne jednou z najvydarenejších autorových skladieb a zároveň v kontexte našej súčasnej hudby jedinečnou kvalitou. Jednou z tých, ktoré mysliacu a cítiacu bytosť nezanechajú bez trpkého echa, vnútorného doznievania.

V stredu 9. mája t. r. sme mali možnosť opäť sa stretnúť s Hatríkovou skladbou, tentoraz v rúchu televízneho filmového spracovania. Skupinu tvorcov, vedených autorom scenára a zároveň i režisérom Samuelom Ivaškom, hudobný tvar Hatríkovej kompozície očividne oslovil, uchvátil, až k hranici aktívneho tvorivého príspevku. Ivaška po Hatríkovej skladbe siahol ako ku zdroju — „prepísal" ju zo svojho videnia do svojej vizuálnej reči. Nechal sa inšpirovať tušeným rozmerom v organizme skladby, aby jej dal konkretizovanú podobu akcie, obrazu.

Vlastná časť adaptácie, orámcovaná pôsobivým úvodom a záverom vo forme dokumentujúceho komentára, prebieha v niekoľkých rovinách. Ivaška sa neuspokojuje so symbolikou, ktorú poskytuje (myslím, že v dostatočnej miere) skladba. Dopĺňa a rozširuje jej arzenál o ďalšie tvary, podoby, následnosti. A tak asketická tvár hudobnej skladby sa premení na „zhutnenú", o obrazové a nové prvky symbolov rozšírenú podobu. Sú v nej o. i. reminiscenčné „dejové" vsuvky, orientujúce sa na charakteristiku jednotlivých v texte zúčastnených osôb, predmety, symbolizujúce privátny život ľudí, vízie i zhmotnená podoba atmosféry . . . Do akcie pristupuje i strih na účinkujúcich interpretov — Bratislavské dychové kvinteto a sólistku Brigitu Šulcovú.

Z celej filmovej adaptácie sa dá vycítiť nadšenie tvorcov pre vec. Je v nej v plnej miere sila impulzu, očarenie, ktoré vedie k tvoreniu a dotváraniu . . .

Núka sa však otázka, či definitívny tvar — obrazová filmová podoba nemohla ešte chvíľu vo vedomí realizátorov dozrievať, kým by nadobudla striedmejšiu formu, ktorá by ešte viac synchronizovala s denníkovým príbehom Hatríkovej pozoruhodnej kompozície.

LÝDIA DOHNALOVÁ-ŠUSTYKEVIČOVÁ

A. Antalová — predstaviteľka postavy Táne Savičevovej.
Snímka: G. Gajdošová

ČECHY A KLASICIZMUS – téma nielen vedecká

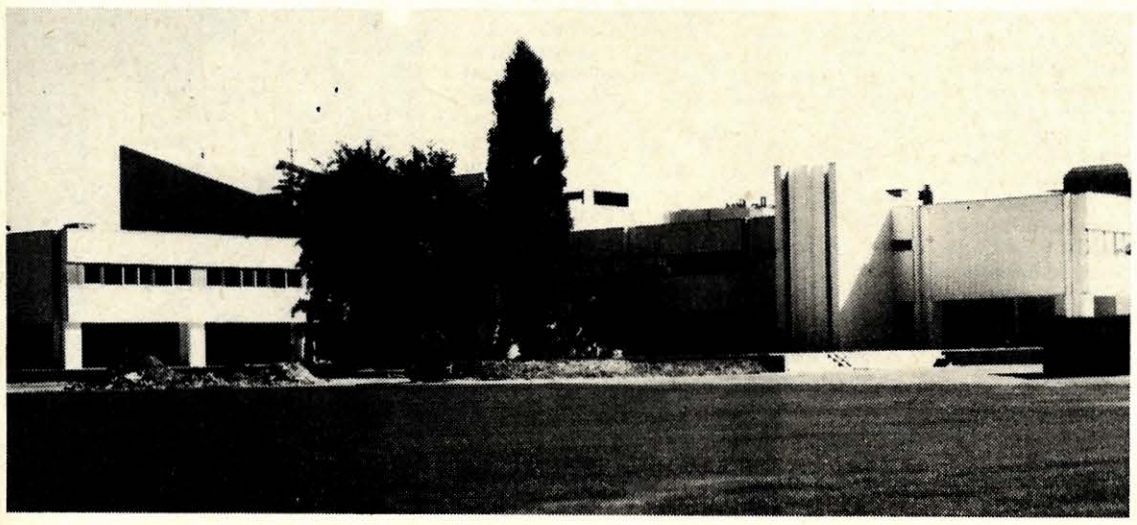
Vedecké konferencie poriadané v rámci festivalu Pražská jar sa zatiaľ nemôžu chváliť ani dlhoročnou tradíciou, ani vydanými protokolmi doterajších rokovaní, napriek tomu si však v Európe i zámorí získali už povesť významného muzikologického podujatia. Po ročníkoch zameraných na dielo B. Martinů, B. Smetanu a A. Dvořáka nebolo, pravda, v Roku českej hudby ľahké zvoliť vedecky rovnako nosnú a voči českej hudobnej tradícii podobne reprezentatívnu tému. Organizátorom podujatia — Spoločnosti pre starú hudbu (ide o novú formáciu Českej hudobnej spoločnosti), Českému hudobnému fondu, ZČSKU a, pochopiteľne, i festivalovému výboru Pražskej jari, išlo pritom práve o to, aby sa otázka domácich tradícií stala objektom širokého internacionálneho záujmu. K participácii na plánovanej konferencii bola preto prizvaná Medzinárodná spoločnosť pre hudobnú vedu a jej vedeniu bolo navrhnutých niekoľko tém. Voľba zahraničných partnerov padla potom jednoznačne na tému českého prínosu hudobného klasicizmu. Konečná formulácia názvu podujatia **(Českí hudobníci a ich vplyv na vývoj európskeho hudobného klasicizmu)** nebola síce práve najšťastnejšia, pretože nepoukazovala na všeobecné aspekty danej otázky, na nutnosť skúmať druhú stránku sledovanej interakcie, na multinacionálnu a regionálnu dimenziu vývozu kultúrnych podnetov z českých krajín, atď., jednako len aj tieto všetky, ako i mnohé ďalšie problémy sa celkom prirodzene stali predmetom rokovania.

Funkcionári spomínanej medzinárodnej spoločnosti zavítali do Prahy v reprezentatívnom zložení: bývalý predseda organizácie **L. Finscher** a terajší člen jej výboru **Ch.-H. Mahling** predsedali úvodnému i záverečnému zasadaniu, dôležitá bola prítomnosť sekretára spoločnosti **R. Häuslera** z Bazileja. Ak spočítame všetkých tých, ktorí v dňoch 15.—18. mája navštevovali konferenčnú sieň pražského Paláca kultúry, aby sa aktívne či „oficiálne pozorovateľsky" zúčastnili na rokovaní, prídeme k počtu asi 40 domácich odborníkov, pričom ďalšie krajiny boli zastúpené takto: NDR 4, ZSSR 1, Poľsko 1, Bulharsko 1, Rakúsko 3, NSR 4, Anglicko 1, USA 5, Švajčiarsko 2, Taliansko 1, Holandsko 2, Austrália 1. Pochopiteľne, prišli i ďalší záujemcovia z radov pražskej kultúrnej verejnosti, početní cudzí hostia Pražskej jari, študenti muzikológie v Brne (kde zostali naše ostatné vysoké školy?) a pod. Za číselnými údajmi sa neraz skrývajú určité kvalitatívne tendencie. Zastúpenie USA signalizuje, že česká hudba sa stala magnetom pre mnohých amerických hudobníkov i muzikológov. Vedeckú výkonnosť mnohých týchto mladých obhajcov veci našej hudby však dokázala plne vyvážiť jediná sovietska účastníčka, mladučká **M. Melnikovová** z Novosibírska, pôsobiaca v súčasnosti ako stážistka v Brne. Namiesto obligátnej chvály českej hudobnosti prišla totiž s triezvou rečou faktov a presvedčivo ukázala, že české sily spolu s ďalšími migrujúcimi i domácimi ruskými hudobníkmi formovali na báze klasického kánonu ďalekosiahlu interetnickú syntézu, z ktorej vzišla ruská národná hudba a ktorú možno chápať i ako predohru z neskoršie realizovaných syntéz, ako ich poznáme z iných kontinentov. Z amerických referentov zaujala vedľa precízneho stamicovského bádateľa **E. K. Wolfa** u nás dobre známa **B. Hampton Rentonová** svojím pokusom o systematickú, etnológiou a sociálnou psychológiou inšpirovanou, intepretáciu hudobnej kultúry českých krajín. Nemenej vďační môžeme byť i rakúskym bádateľom **W. Passovi** a **O. Bibovi** za podnetné sociologizujúce porovnávajúce sondy do českého a rakúskeho hudobného života daného obdobia, **I. Allihnovej** z NDR za brilantné osvetlenie hudobnosti českých komunít v berlínskom okolí, **D. Idaszakovej** za celostnú interpretáciu česko-poľských hudobných interakcií a **D. Múdrej** z Bratislavy, ktorá zabezpečila podobný servis pre sféru česko-slovenských vzťahov. Početní domáci bádatelia exponovali potom najmä rad čiastkových tém: zväčša išlo buď o nové objavy, alebo o akty prezentácie u nás známych a zobecnených výsledkov smerom k zahraničnej verejnosti. S informáciami tohto typu prichádzali prirodzene i monograficky orientovaní zahraniční muzikológovia. Kompletný výpočet tu podať nemôžeme: smerodatným je tu však Mahlingov výrok, že po pražskej konferencii sa javí obraz hudobnej kultúry nielen našich krajín 18. storočia, ale Európy vôbec omnoho plastickejším než predtým. A ak si početní hostia z Prahy odvážali naše práce, noty, platne i signatúry hudobných archívalií s rozhodnutím, že ich okamžite využijú vo svojej bádateľskej i pedagogickej činnosti, môžeme predpokladať, že štvordňová konferencia urobila pre propagáciu českej hudby, muzikológie, kultúry vôbec a celého Československa nemalý kus práce.

Aby však tento dojem vznikol, bolo potrebné vykonať pri predbežnej príprave, ako i v priebehu samotného podujatia mnoho „nadpráce", týkajúcej sa najmä koncepčných otázok. Dokumentácia mnohých príspevkov hudobnými ukážkami i špeciálne hudobné programy (prednáška **Z. Šestáka** o citolibských majstroch, prezentácia skladieb F. X. Richtera, J. V. H. Voříška a J. L. Dusíka vo vzorovej interpretácii súboru Ars rediviva, a pod.) prepožičala mnohým vysloveným hodnotiacim súdom závažnosť a vieryhodnosť. Hudobno-heuristický panel naznačil stav rozpracovanosti a možnosti internacionálnej spolupráce (z cudzincov tu **W. Rehm** a **D. Berke** dokumentovali, že bez našich prameňov nemožno doriešiť ani niektoré minuciózne otázky mozartovských edícií). Nemenší význam mali i metodologicky poňaté základné referáty domácich muzikológov: **J. Fukač** a **M. Havlová** zdôvodňovali zmysluplnosť rozdielov v terminologickej praxi českej a nemeckej, pričom polemizovali s axiologickou zaťaženosťou nemeckého chápania „klasiky", **M. K. Černý** a **J. Vysloužil** pripomenuli originalitu Helfertovho prístupu k problematike, **M. Poštolka** sa pokúsil o syntézu našich súčasných stanovísk, **P. Polák** preukázal metodologickú vyspelosť našej reflexie dobových estetických kategórií, **Z. Pilková** novo osvetlila špecifičnosť javu migrácie hudobníkov pochádzajúcich z našich krajín a pod. Vytvorila sa tak potrebná ofenzívna platforma, bol podaný dôkaz o tom, že naše bádanie nijako nezaostáva za štádiom klasicizmu v najvyspelejších európskych muzikologických školách, a vznikli podmienky pre adekvátne pochopenie prezentovaných čiastkových otázok. Že i čiastkové témy môžu priniesť všeobecný prospech a otriasť hociktorou vžitou interpretáciou, či dezinterpretáciou, potvrdili okrem iných **L. Přibylová** svojím vynikajúcim výkladom sinfonií moravskej proveniencie, **J. Smolka** svojím expozé o našej organovej tvorbe, **V. Novák** presvedčivou dokumentáciou individuálneho štýlového vývoja F. X. Brixiho, **J. Markl** expertízou o vzťahu umelej a ľudovej hudby, **J. Berkovec** celostným pohľadom na pražskú hudobnú publicistiku 18. storočia, **K. Boženek** citlivým výkladom interetnických vzťahov v sliezskom teréne, **E. Mikanová** poukazom na špecifičnosť našich literárnych a hudobných bratstiev, atď. K úspechu konferencie prispela i bohatá diskusia, venovaná takmer všetkým príspevkom: chairmani **L. Finscher, Z. Pilková, T. Volek, J. Fukač, J. Vysloužil, E. Thom** a **Ch.-H. Mahling** (generálne diskusie) nedali vyhasnúť diskusnému zápalu ani na chvíľu, takže ani preplnený program a minúty navyše nevyvolávali pocit nervozity a nespokojnosti.

Posledný deň konferencie bol v znamení zásadnej polemiky **T. Volka** s oným ignorovaním hudby i muzikológie menších kultúr, s ktorým sa stretávame u niektorých muzikológov NSR. Volek tu domyslel svoje argumentácie z minulých rokov, vystúpil však vo chvíli, kedy priebeh konferencie viaceré tradované dezinterpretácie fakticky dezaktualizoval. Právom podotkol **J. Bajer**, že internacionálne kontakty pražskej a brnenskej muzikológie v posledných 10—20 rokoch fakticky nastolili novú kvalitu spolupráce. Ale i tak sa ešte v závere podarilo pripomenúť rad ďalších kľúčových otázok, napr. problém, či niektoré sociálne danosti, pokladané za české špecifiká, nemajú svoj pendant i v nemeckom teréne 18. storočia, ďalej otázku stimulujúcej úlohy inštitucionálnej sféry, atď. Bohaté polemiky preto nevniesli do rokovania disharmonický tón. Vytvorili naopak nutný ideologický presah vedeckého podujatia, ktoré i na domácej téme demonštrovalo vysokú úroveň našej hudobnej historiografie, nevyhnutnosť permanentnej medzinárodnej komunikácie a v neposlednom rade i skutočnosť, že hudobné dejiny epochy klasicizmu skutočne nemožno písať bez plného poznania a docenenia českej hudby, pre ktorej propagáciu vykonala konferencia veľmi mnoho a ktorá tu vystupovala ako vzorový prototyp mnohých ďalších európskych kultúr 18. storočia.

JIŘÍ FUKAČ



Dokladom cieľavedomej kultúrnej politiky štátu je tiež výstavba nových stánkov kultúry. Jedným z nich je aj nový Dom kultúry v Bratislave-Ružinove, čím sa zvýši možnosť kultúrneho vyžitia sa obyvateľov najmä bratislavských štvrtí Štrkovec, Trávniky, Ostredky a Pošeň. Ružinovský Dom kultúry disponujúci o. i. malou divadelnou sálou s kapacitou 156 miest a viacúčelovou sálou s 330 sedadlami bude vhodným miestom aj pre usporiadanie najrozmanitejších hudobných podujatí. Snímka: ČSTK

TVORBA

JÁN CIKKER: OBLIEHANIE BYSTRICE (Dokončenie z predchádzajúceho čísla.)

V Obliehaní Bystrice badať však nesporne imponujúcu redukciu tvárnych prostriedkov, novo nastolené prvky sarkazmu, grotesky, parafrázy a pod. Cikkerovu hudbu to nesporne obohacuje o nové výrazové polohy, ale do rovín komickej opery sa — podľa môjho názoru — autor nedostáva. To by vlastne nekorešpondovalo s tvorivým duchom skladateľa, u ktorého bolo vždy to komické, groteskné a úsmevné len fragmentárne. Tieto polohy nikdy nevstupovali u J. Cikkera do celostnej kompozičnej sféry, ale fungovali vždy len ako duchovný kontrapunkt, či opozícia voči vážnosti. Povedzme, ako princíp kontrastu k čomusi. I keby sme inak nasmerovali pohyb figúrok na javisku, bola by to vždy jedna a tá istá tragikomická freska. V Cikkerovej opere totiž niet postavy, ktorá by vykríkla to, čo visí vo vzduchu: že — obrazne povedané — kráľ je nahý. Niet postavy, čo by vrhla grófovi do očí pravdu a nastavila mu zrkadlo, v ktorom by uvidel svoju vlastnú ubiedenosť. Je tu však Apolka, ako posol čistej lásky, krásy a mladosti; jediná svetlá postava tejto tragikomickej fresky. A zdá sa, že práve cez ňu a pre ňu gróf Pongrácz nachádza seba. Tým všetkým, čo som tu naznačil, chcem povedať len toľko, že už dnes existuje množstvo výkladov na celú dejovú osnovu. Zdá sa, že spoločným menovateľom akýchkoľvek možných výkladov je tragikomičnosť deja s prvkami paródie a sarkazmu. A taká je i hudba. Nasýtená miešaním harmonických súvislostí, poprerývaná bohato prepracovanými horizontálnymi líniami v neustálom plynutí rôznohlasu, pričom vokálna zložka tvorí neoddeliteľnú súčasť tejto heterogénnej kompaktnosti. Jej nadradenosť spočíva azda len v tom, že je nositeľom slova. Veristicky orientovaný divák by snáď mohol takto koncipovaný vokálny prejav nazvať i antispevom. U Cikkera má však ľudský hlas úplne iné poslanie. Je to intonovaná expresívna deklamácia, objavovanie a odkrývanie latentnej hudobnosti slova, neraz bez nárokov na rešpektovanie slovného prednesu. Slovo teda treba chápať vo vonkoncom rovnocennom komplexe s inštrumentálnou zložkou.

Pri štúdiu partitúry som si čoraz viac uvedomoval, že vokálne party v Cikkerovej opere Obliehanie Bystrice nie sú vždy esenciou toho, čo sa odohráva v inštrumentálnej sfére. Lebo princíp heterofónie a polyrytmických premien postupuje v súvislých pásmach a vokálny part sa bytostne viaže na túto štruktúru. Nie je teda v tradičnom zmysle slova tou nadradenou kantabilnou veličinou, ktorá dominuje a jednoznačne vládne. Jediné, čo vytrhuje vokálnu zložku z komplexu celého hudobného organizmu je expresívna údernosť a väzba na slovo; pravda, tiež nie vždy v zmysle deklamačných fenoménov, ale skôr z výrazového predurčenia. Keďže však Cikker predsa len chcel písať hudbu ku komickejšie ladenej literárnej predlohe, musel hľadať nové tvárne prostriedky, aby adekvátne dotvoril celú dejovú fabulu. Už som konštatoval, že autor sa nevzdal ani svojej príslovečnej heterofónnej sadzby, ani zahustených bitonálnych, či polytonálnych pásiem. Cikker teda jednoznačne nadväzuje na všetko to, čo v minulosti priniesol a dal slovenskej hudbe svojou hudobnodramatickou tvorbou. Nebudem poukazovať na evidentné súvislosti, bolo by ich veľa. Skôr by som sa i naďalej venoval tomu, čo je pre toto dielo špecifické. Je zrejmé, že skladateľ bol postavený nielen pred nové libreto, ale pred celkom novú úlohu — popasovať sa s príbehom úsmevnejšie ladeným. Treba však povedať, že na príbehu grófa Pongrácza nedráždila Cikkera len komičnosť, či tragikomičnosť deja, ale i jeho večná aktuálnosť. Na tomto zdanlivo banálnom a bláznivom príbehu je predsa veľa vecí večne aktuálnych. Rôzne výklady ponechajme našej fantázii. Isté je jedno, že Cikker potreboval vytvoriť hudbu, ktorá neprislúchala ani jednej z jeho predchádzajúcich opier. Myslím si, že túto úlohu splnil. V polypersonalite svojej tvorivej osobnosti rozozvučal nové struny, v ohraničených pásmach rozohral niekoľko nových typologických pásiem hudby a tak tu zarezonovalo čosi, čo doposiaľ — obrazne povedané — len driemalo. Všimnime si len, ako skladateľ traktuje vlastnú hudobnú reč, ako doslova paroduje vlastnú kompozičnú sadzbu. Sú to momenty, keď po doznení určitej figúry vo vokálnom parte zaznie ten istý myšlienkový prvok v inštrumentálnej podobe — akoby do ticha. Tu sa prelína výraz s afektom — transformuje sa pôvodný zmysel. Niekedy v dialógu dochádza i k zámernej hypertrofii expresivity, k zámernému patetizovaniu situácie. U dvoranov k akcentovaniu prehnanej úslužnosti, k poklonkovaniu, k zámerným štylizáciám do polôh neprirodzeného pózovania. Čiže — paroduje sa expresívna škála a na jej klaviatúre sa hypertrofuje, zosmiešňuje a karikuje. Tým, že sa skladateľ nevzdáva svojej vertikálnej i horizontálnej hutnosti, komičnosť sa odohráva a vybíja len na hrote — to znamená v práci s motivicko-tematickými a metro-rytmickými figuráciami. Ale o tom som už hovoril, keď som opisoval sýtu farebnosť, do ktorej nemôže vstúpiť v plnej miere humor, či ľahká komičnosť. O špecificky komických polohách možno hovoriť i na väčších plochách. Nezabudnuteľný je napríklad príchod grófa Pongrácza a jeho družiny do Žiliny. To je po stránke kompozičnej skutočne jeden z najgrotesknejších obrazov — priam nasýtený komičnosťou. Ako som spomenul — i prieniky k prvkom slovenskej ľudovej melodiky sú vtipné, hravé a pôsobivé.

Na záver možno povedať azda toľko, že komické prvky vystupujú v novej Cikkerovej opere výlučne v súvislostiach a súvzťažnostiach s inými javmi. Komično tak v hudbe, ako i na javisku vystupuje z kontextov tragikomična ako antinómia istého typu, ako produkt istého špecifického rozporu, spočívajúceho v neudržateľnosti starého, falošného, maskovaného, klamlivého. Nie je to komičnosť gogoľovského katarzického šoku; ide tu skôr o protiklad medzi tým, čím daný jav naozaj je a tým, čím sa snaží byť, resp. čím sa nám chce zdať. Smiech tu teda trestá zaostalé javy života a na strane druhej obnažuje ľudskú osamotenosť. No Cikkerovi nejde o výsmech z prežitku, ale skôr o spätosť protirečení, z ktorých vyviera ono tragikomické ako fenomén spájajúci prvok komický s dramatickým. V Obliehaní Bystrice však platí jedna zásada, že nie každá veselá hra je komická, že teda nejde o hudobnodramatické dielo, ktoré by jednoznačne vyvolávalo smiech, ale skôr o dramatické zobrazenie sociálneho a psychologického konfliktu. Keby sme išli dôslednejšie po tejto stope, mohli by sme dokonca povedať, že smiech nemôže byť jediným ukazovateľom komediálneho charakteru diela. U Chaplina vidíme, že každá skutočná komédia je podľa najhlbšieho a najvlastnejšieho zmyslu smutná a trpká. Je to vlastne paradox komédie, a to je i moment, kedy sa komédia vo svojich tragikomických polohách blíži k tragédii. Všimnime si ešte raz, že hrdinom tejto tragikomickej fresky nie je záporná postava. Gróf Pongrácz je družný vo svojej osamotenosti. V tejto súvislosti platí známy aforizmus, že „komédia je paródiou tragédie". Tragikomédia — a v tomto prípade myslím na Obliehanie Bystrice — je akýsi medzitvar, skoro ako osobitný žáner, povedzme, ako vážna komédia. Lebo paradox tejto tragikomédie spočíva v tom, že práve to je na povrchu veselé, čo je pod pokrývkou smutné a trpké.

IGOR BERGER

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

12. a 13. IV. 1984. A. Dvořák: Svatební košile, oratórium pre sóla, miešaný zbor a orchester podľa balady Karola Jaromíra Erbena, op. 69. Slovenská filharmónia, dirigent Wolfgang Gönnenwein (NSR). Slovenský filharmonický zbor, zbormajster Pavol Procházka a. h. Sólisti: Magdaléna Hajóssyová (soprán), Vladimír Doležal (tenor), Jozef Špaček (bas).

Rok českej hudby sa stal príležitosťou k uvádzaniu aj viacerých takých opusov, ktoré nezazneli z pódia SF už po niekoľko rokov. Toto konštatovanie sa týka aj prekrásneho Dvořákovho oratória — diela vďačného tak interpretačne, ako i poslucháčsky.

Ako dirigenta pre toto oratórium pozvalo vedenie SF profesora Vysokej hudobnej školy v Stuttgarte Wolfganga Gönnenweina. Jeho výkon v Dvořákovi vyznačoval sa výraznou tvorivou iskrou, prirodzenou uvoľnenou muzikalitou, ktorá ho spoľahlivo viedla k vystihnutiu rozličných typov nálad — od pochmúrnej cez vrúcnu, meditatívnu až po dramatické vyhrotenia. Gönnenwein nie je typom, ktorý sa usiluje za každú cenu o nový, originálny pohľad na hudbu zašifrovanú v partitúre. Vychádzal z partitúry, ale nechal Dvořákovu hudbu zaznieť v jej prirodzenej kráse, ilustratívnosti a dramatickom napätí. Vďaka dlhoročnej skúsenosti s vokálnymi telesami (je profesorom zborového dirigovania a spolupracoval o. i. aj so Stuttgartským madrigalovým zborom) dokázal viesť zbor i sólistov s porozumením, v správnom zvukovom pomere s orchestrálnym pozadím. Azda len únava účinkujúcich (v poslednej tretine) zapríčinila sotva poznateľné menšie zakolísanie v č. 13 (štvrtok), č. 15 a č. 17.

Pokiaľ hodnotíme to podstatné — muzikantskú stránku Gönnenweinovho dirigentského výkonu, nemáme výraznejšie pripomienky. Dokázal správne rozvíjať melodické línie a na základe vnútornej hudobnej logiky primerane metamorfovať ich priebeh, vychutnať krásu farieb nástrojov a zapojiť ich do podmaľovávania baladického dejového obsahu. Počuli sme rad krásnych sól, najmä v skupine drevených dychových nástrojov, ale aj z výkonu ostatných účinkujúcich vyžarovala pohoda a radosť z tvorivého muzicírovania.

Popri orchestri sa významnou mierou podieľal na priaznivom vyznení diela Slovenský filharmonický zbor, ktorý tentokrát výnimočne pripravil hosťujúci zbormajster, jeden z najvýraznejších predstaviteľov svojho odboru v radoch mladšej generácie, Pavol Procházka, dirigent speváckeho zboru SĽUK-u, ale známy aj z veľmi úspešnej spolupráce so súborom Technik. Svojím prístupom dokázal zbor inšpirovať a vydolovať z jeho prejavu tie najkrajšie interpretačné stránky. Využil jeho hudobno-tvorivý potenciál drobnokresbou modeloval frázy veľmi plasticky, kultivovane, kládol dôraz na zrozumiteľnosť textu, na čo najbohatšie dynamické vypracovanie. SFZ zažiaril pri interpretácii Dvořákovho oratória opätovne v celej šírke svojich nemalých možností.

Zaslúžilá umelkyňa Magdaléna Hajóssyová v sopránovom parte dokumentovala svoje nevšedné vokálno-technické kvality, vďaka ktorým získava čoraz väčšie medzinárodné úspechy. Zvlášť potešila vrúcnosť jej prejavu, ale i pochopenie s akým stvárňovala rôzne náladové momenty svojho partu. Jej krásny svietivý soprán dominoval aj nad intenzívnejšími dynamickými polohami orchestra. Nesporne inteligentný hosťujúci český tenorista Vladimír Doležal (spieval part mŕtveho milenca) zaujal ani nie tak priebojnosťou hlasu, či kvalitou všetkých registrov, ale skôr schopnosťou formovať výrazové odtienky svojho partu podľa rozvíjajúcej sa dejovej situácie. V dramaticky vyhrotených polohách bolo cítiť, že príliš forsíruje tón a to mu čiastočne uberalo na kvalite prejavu. Spieval však z hľadiska svojich hlasových možností na plnej výške a najmä zúčastnene a s maximálnym pochopením.

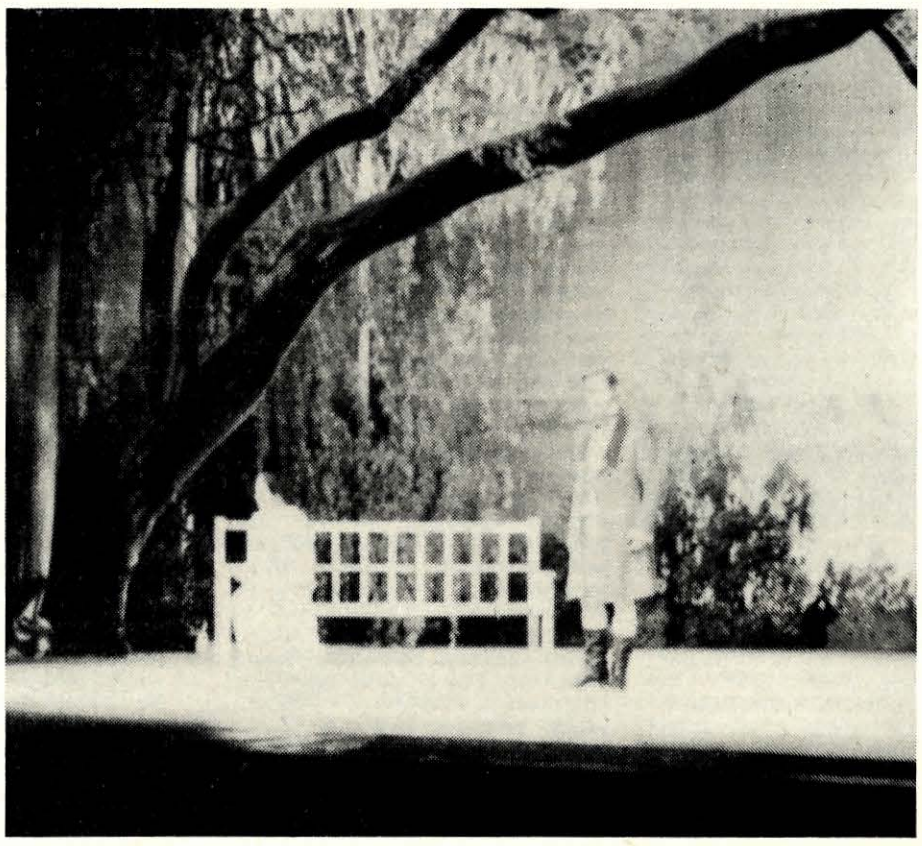
Komentátor deja — basista Jozef Špaček, sólista opery SND, sa osvedčil ako muzikálny, spoľahlivý, aj keď intonačne — najmä na konci fráz — nie vždy celkom stopercentný spevák.

Dvořákovo oratórium v kontexte celej sezóny môžeme pokladať nielen za dramaturgický, ale aj za umelecký úspech v rámci podujatí SF.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Onegin v predvedení Leningradčanov

Čajkovského Eugena Onegina som doposiaľ videl len na scéne opery SND. Pravda, štyri bratislavské inscenácie v rozpätí tridsiatich rokov predstavujú napriek istej zákonitej príbuznosti predsa aj určité modely možného prístupu ku geniálne zhudobnenému Puškinovmu romantickému eposu o zbytočnom človeku Eugenovi Oneginovi. Je to diapazón od klasicky realistickej Dombrovského inscenácie z päťdesiatych rokov cez nádychom impresionizmu poznačenú Hájkovu réžiu z nasledujúceho desaťročia až po programovo neokázalú, provincionalizmus príbehu podčiarkujúcu, ale scénograficky neveľmi vydarenú inscenáciu Fischerovu i jej mierne poopravenú verziu z rokov sedemdesiatych.



T. V. Novikovová (Taťjana) a S. Lejferkus (Eugen Onegin). Záber z predstavenia 18. mája 1984 v SND. Snímka: I. Grossmann

Ak k týmto podobám Eugena Onegina prirovnáme predstavenie, s ktorým sa v našom hlavnom meste prezentoval súbor **Štátneho akademického divadla opery a baletu S. M. Kirova,** azda najviac styčných bodov nájdeme medzi ním a prvou zo spomínaných bratislavských podôb, diele to hosťujúceho ruského režiséra, pričom ide najmä o podobnosť v scénickej zložke (obzvlášť v scénografii prvého a šiesteho obrazu). A predsa je vyznenie Leningradčanov podstatne iné. Kým Dombrovského inscenáciu sme viacej chápali ako veľké historické plátno z ruského života s dôrazom na epičnosť a veľkoopernosť, leningradský dirigent **J. Temirkanov** režíruje Onegina ako lyrickú komornú drámu, vychádzajúc z toho, že aj skladateľ tejto opery bol predovšetkým veľkým lyrikom a symfonikom. V podaní Leningradčanov je režijná zložka dôsledne podriadená Čajkovského partitúre, a to do tej miery, že aranžovanie prvých obrazov navonok pôsobí trocha strohým dojmom a viacej režijných nápadov sa objavuje až počnúc štvrtým obrazom. Toto je však len povrchný, vizuálny dojem, pretože o príbehu, citoch a duševných stavoch jeho aktérov dostávame od samého začiatku predstavenia dokonalú výpoveď. Máme na mysli výpoveď inštrumentálno-vokálnu, príčom chvíľami sa zdá, ani čo by dirigent jednotlivé nástroje orchestra, ba celé nástrojové skupiny povýšil na úroveň vokálnych partov a vzápätí zasa týmto prisúdil rýdzo inštrumentálnu funkciu. Tak dokonale sa všetko zlieva do jedného uceleného akustického dojmu. Dirigentov prístup nie je jednoznačne prejavom intuitívno-citového romantika, naopak, mnohé postupy vyvolávajú predstavu dômyselnej, do detailov prepracovanej racionálnej konštrukcie. Výsledok je potom vyváženou ukážkou emotívnosti a precíznosti, úcty k tradícii a objavnosti, jednoduchosti a hlbokého ponoru do podstaty diela. Osobitú pozornosť vzbudili niektoré detaily, napríklad spôsob, akým dirigent „zasekne" spoveď Onegina v treťom obraze, čo nie je len pokus o estetické ozvláštnenie, ale tiež snaha o psychologické dokreslenie situácie. Zvlášť originálne je z hľadiska tempa i výrazu vystavaný Triquetov kuplet. No podstatnejším než tieto výrazné detaily, ktoré ostatne nemusia vzbudiť jednohlasný súhlas, je celok. V práci s orchestrom Temirkanov dokáže pretlmočiť všetko lyrické bohatstvo partitúry, zvýrazniť pri tom zástoj jednotlivých hudobných myšlienok, motívov, fráz a ich akcentovaním v nadväznosti na psychológiu situácie dodať hudobnej výpovedi novú dramatickú dimenziu.

Pre celé, vzácne vyrovnané speváckе obsadenie je typická vokálna disciplína, precíznosť, muzikalita a zmysel pre frázu. Opäť sme mohli oceniť, ako krásne znie vokálna fráza pri spievaní v jazyku originálu. Ani u jedného zo speváckov sme sa nestretli s tým, že by sa opájal krásou vlastného materiálu, naopak, v službe vokálnemu výrazu zavše obetovali aj plnosť a farebnosť tónu. Evidentným príkladom takéhoto prístupu bol **Onegin S. Lejferkusa,** ktorý až v závere šiesteho a siedmeho obrazu dokázal, že má bezpečné, široké a sýto znejúce výšky, kým dovtedy stvárňoval úlohu vokálne striedmo, vyslovene lyricky, väčšmi s dôrazom na artikuláciu a na výrazové ozvláštnenie prejavu. Aj herecky bol jeho Onegin koncipovaný skôr ako nešťastný človek, než ako antihrdina. **Lenskij** bol zasa v interpretácii **J. Marusina** v porovnaní s interpretačnou tradíciou vykreslený trocha tvrdšími ťahmi, miestami (aj v hereckej charakteristike) tak trocha na spôsob Hermana z Pikovej dámy. Nebolo to však tým, že by spevák úlohu nežiadúco predramatizovával, výsledný dojem trocha menšej mäkkosti vyplynul z charakteru hlasu speváka (spinto tenor a nie tenor lyrický) a z jeho vokálneho ideálu s dôsledne krytými vysokými tónmi podmanivej krásy. V úlohe **Taťjany** si **L. Ševčenkovová** počínala suverénne a jasným, miestami trocha ostrým, typickým ruským sopránom dokázala vyjadriť podstatne viac výrazových odtieňov, než by sme vzhľadom na charakter jej tónu čakali. Bola to Taťjana zároveň plachá i vznetlivá, lyrická i dramatická. Na príklade medzinárodne úplne neznámej **L. Djadkovovej** sme sa presvedčili, že v Sovietskom zväze na rozdiel od strednej Európy sa rodí stále dosť talentovaných altistiek. Mladá speváčka upútala v úlohe **Oľgy** tak farbou hlasu, ako aj hravosťou interpretácie. Interpretáciou jedinej árie zažiaril aj vysoký bas **N. Ochotnikova (Gremin)** a charakterový tenor **K. Plužnikova,** rafinovane sa pohrávajúci s kupletom **Triqueta.** Predstaviteľky **Lariny** a **Filipievny — E. Perlasovová** a **L. Filatovová** ilustrovali, že v leningradskej inscenácii niet veľkých a malých úloh. Málokedy sa stretávame na javisku s takým v pravom slova zmysle kolektívnym operným predstavením, aké nám ponúkol súbor Kirovovho divadla.

VLADIMÍR BLAHO

ČERT NA DEDINE — áno, či nie?

Atmosféra premiéry juhoslovanského národného baletu **Čert na dedine** v **Slovenskom národnom divadle** (11. mája 1984) bola od samého začiatku poznačená rozpakmi, ktoré v priebehu večera narastali. Bratislavské baletné obecenstvo vždy vítalo novinky v repertoári nášho baletného súboru, rovnako ako hosťujúcich zahraničných umelcov. S každým predstavením a pohostinským vystúpením sa rozširoval jeho obzor a zvyšovala náročnosť na kvalitu baletných inscenácií. Jeho vkus vychovávali nielen vystúpenia vynikajúcich sovietskych, kubánskych, anglických, maďarských a iných baletných súborov, ale aj baletné relácie v televíznych programoch, usmerňujúce jeho požiadavky na umeleckú úroveň baletných predstavení.

Uvedený titul už vopred vzbudzoval pochybnosti, ale aj zvedavé očakávanie. Meno skladateľa **Frana Lhotku,** ako aj jeho hudobné dielo, je u nás prakticky neznáme. Jeho balety — medzi nimi aj Čert na dedine, ktorý jediný bol uvedený aj mimo Juhoslávie — vznikali v tridsiatych rokoch a majú zväčša len lokálny význam. Zato predstava temperamentných juhoslovanských tancov lákala, tiež meno hosťujúceho choreografa **dr. Henrika Neubauera,** šéfa ľubľanského baletu, je v baletnom svete známe. Prvý dojem bol dobrý. Čarovné, žiarivé farby scény **Pavla Máriu Gábora,** ako i pôvabné, hravé i keď technicky nenáročné dueto hlavných postáv **Jelky (Viera Zlochová)** a **Mirka (Peter Dubravík)** vytvorili idylickú náladu. Počínajúc druhým obrazom sa pochybnosti obnovili. Nie najšťastnejšie pozmenené libreto, neujasnená režijná koncepcia a naivné náznaky vzťahov hlavných postáv zapríčinili nezrozumiteľnosť deja tejto inak prostej rozprávky. Zbytočné a zastaralé technické efekty len zdôrazňovali naivitu inscenácie. Prostota režijnej koncepcie mohla byť pre interpretáciu ľudovej rozprávky zvolená aj úmyselne, lenže mnohé scény hovorili o opaku (Jelkino zúfalstvo, peklo), a tak sme videli pêlemêle na spôsob Valpurginej noci v ovzduší Drdovej rozprávkovej hry Na posiedke s čertom. Navyše siedmy obraz — nahováračky — sa nevyhol zaužívanému klišé na spôsob Predanej nevesty. Choreografický text bol tiež veľmi prostý, technicky nenáročný a dokonca ani záverečná zborová scéna sa nijako neponášala na temperamentné juhoslovanské „kolo". Tanečné schopnosti nášho baletného súboru poskytovali choreografovi oveľa väčšie možnosti, než v uvedenej inscenácii využil. Dojem z premiéry zachraňovali len brilantné umelecké výkony **Libora Vaculíka** v titulnej postave **Čerta** a zvodnej **Čertice** v podaní zaslúžilej umelkyne **Gabriely Zahradníkovej.** Kostýmy **Ľudmily Purkyňovej** pôsobili dosť nesúrodo. Štylizované kroje boli vkusné a primerané, zatiaľ čo oblečenie čerta a jeho suity nemalo vôbec ľudový charakter, bolo v danom prostredí nevhodné a pripomínalo skôr antické podsvetie. Kostým čertice by pristal skôr kráľovnej Mechmene Banu z Legendy o láske.

Morálne ponaučenie, ktoré z pôvodného libreta vyplýva, sa úplne rozplynulo. Jelkina láska je bezmocná, Mirko zvíťazí nad pokušeniami pekla tým, že čertovi ukradne akýsi plášť a Jelkini rodičia, ktorí ju prinútili k sobášu s iným, zrazu spokojne oslavujú jej spojenie s Mirkom.

Uvedenie Čerta na dedine ako rozprávkového žánru v repertoári je navyše problematické aj z toho dôvodu, že baletný súbor SND vzápätí uvedie Špalíčka od Bohuslava Martinů. Bolo teda vhodnejšie pouvažovať o uvedení niektorého veľkého klasického baletu, ktorý by naplno ukázal kvality nášho baletného ansámblu a umožnil mu ďalší technický a umelecký rast. Najväčším kladom inscenácie baletu Čert na dedine zostávajú výkony hlavných predstaviteľov a poznanie, že oni a celý náš baletný súbor dokážu oveľa viac.

OĽGA MARKOVIČOVÁ

V. Zlochová (Jelka) a P. Dubravík (Mirko) v inscenácii baletu Čert na dedine. Snímka: J. Vavro

Podujatie Zväzu slovenských skladateľov

Komorný koncert k Roku českej hudby

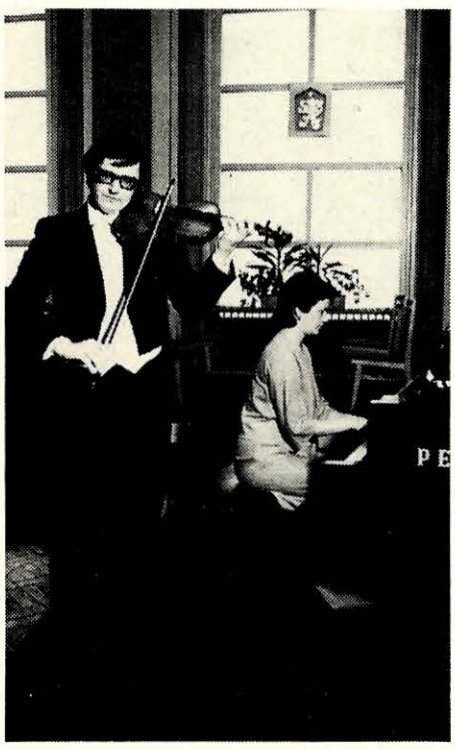
Škoda, že slávnostný koncert k Roku českej hudby, ktorý sa konal 25. apríla 1984 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca, bol poznamenaný takým nezáujmom zo strany bratislavských poslucháčov. Veď program tohto komorného koncertu bol tak príťažlivý a hodnotný, že nemohol nikoho nechať na pochybách, najmä čo sa týka vysokej dramaturgickej a interpretačnej úrovne. Tých niekoľko poslucháčov, čo prišlo na tento koncert, malo možnosť vypočuť si v skvelej interpretácii vskutku reprezentatívny výber diel z tvorby českých skladateľov.

V úvodnej časti komorného koncertu zaznela od **V. Nováka Sonáta eroica, op. 24 (výber)** v podaní zaslúžilej umelkyne **K. Havlíkovej.** Je zrejmé, že jednou z interpretačných domén tejto slovenskej klaviristky je i skladateľská tvorba V. Nováka — dalo sa to dobre „vyčítať" z tejto interpretácie. Škoda len, že v auditóriu Zrkadlovej siene Primaciálneho paláca vyzneli v Havlíkovej podaní niektoré úseky pomerne nejasne; tým sa do určitej miery otupilo i ono eroico. Lyricko-rapsodický duch dominoval potom v tomto diele celkom jednoznačne.

K najsilnejšiemu zážitku večera patrilo azda vystúpenie **P. Michalicu** (husle) a **E. Michalicovej** (klavír); v ich podaní sme si vypočuli výber z **Aforizmov pre husle a klavír V. Kučeru, Dvořákove Tri romantické kusy pre husle a klavír** a od **B. Smetanu Z domoviny II pre husle a klavír.** Nebudem sa na tomto mieste podrobnejšie zaoberať interpretáciou týchto diel, veď patria do ich kmeňového repertoáru; navyše o Kučerových Aforizmoch som už podrobnejšie písal v recenziách Michalicových husľových recitálov. I dnes však musím znova konštatovať, že ide o dielo mimoriadne pôsobivé, nástrojove vďačné a presvedčivé. V súvislosti s celkovým vyznením tohto interpretačného bloku treba povedať, že P. Michalica stále umelecky rastie, jeho prejav dozrieva, stáva sa introvertnejším, komornejším a duchovne bohatším.

Druhú časť koncertu otvoril **Ebenov** cyklus piesní **Písně neláskavé pre alt a violu** v podaní **H. Štolfovej-Bandovej** (spev) a **M. Bandu** (viola). I v tomto prípade Ebenova hudba plne presvedčila, pretože má čaro neopakovateľnosti a strhujúcej atmosféry. Navyše kultivovaný a výsostne muzikálny prejav sólistky v plnej miere korešpondoval so sugestívnymi náladovými polohami jednotlivých piesní. Obaja partneri výdatne prispeli k oživeniu bohatou fantázijnosťou nabitého Ebenovho duchovného sveta.

Na záver zaznelo **Sláčikové kvarteto č. 3 B. Martinů** v podaní **Slovenského kvarteta.** Je to utešená hudba, plná výbušnej spontánnosti a hravosti, odosobnenej klasickej ľahkosti, pritom hýriaca veľkou myšlienkovou silou. Slovenské kvarteto zvládlo svoju úlohu znamenite. Všetko bolo v tejto interpretácii samozrejmé a zažité. Nad celým dielom sa vznášala ľahkosť a muzikantská zanietenosť. Slovom, skvelá interpretácia i dramaturgia tohto večera uspokojila i toho najnáročnejšieho poslucháča. I tu sa potvrdila vysoká úroveň slovenského interpretačného umenia a večne príťažlivá krása hudby českých majstrov.



P. Michalica (husle) a E. Michalicová (klavír) predniesli diela V. Kučeru, A. Dvořáka a B. Smetanu.

Snímka: P. Procházka

MLÁDEŽ SPIEVA '84

Miešaný zbor bratislavského konzervatória.

Snímka: archív Osvetového ústavu Bratislava

Už po 15. raz sa zišla naša spievajúca mládež v Žiline na festivale zborového spevu, ktorý bol v tomto roku venovaný 40. výročiu SNP a Roku českej hudby. V dňoch 11.—13. mája 1984 sa v Žiline súťažilo v oblasti mládežníckych speváckych zborov, pričom samostatnú kategóriu tvorila i mládež zo stredoškolských odborných učilíšť, čo je konštatovanie nanajvýš potešiteľné. Veď za touto stroho formulovanou skutočnosťou treba vidieť frontálny prielom smerom k estetickej a hudobnej výchove tých najširších más. To nie je len súťažné vystúpenie dievčenských speváckych zborov z Humenného, Trebišova, Vrbového, či Prešova, ale je to predovšetkým dlhoročná koncepčná práca všetkých zainteresovaných zložiek smerom k burcovaniu kultúrneho povedomia našej učňovskej mládeže. Napriek tomu, že odborná porota (L. Holásek, O. Šimová, M. Vach, P. Hradil, B. Vargic, B. Velat, I. Berger) prisúdila v tejto kategórii I. pásmo Dievčenskému speváckemu zboru SOV odevné — Vrbové s dirigentom I. Kleinom, víťazom boli všetky zúčastnené zbory a všetci tí pracovníci, ktorí pre tvorivý rozkvet učňovskej mládeže niečo dobré a hodnotné vykonali.

V podstate to isté možno povedať aj o ďalších jedenástich mládežníckych súťažiacich zboroch, ktoré vystúpili na pódiu Domu odborov v Žiline. Ani tu neboli na konte prehry i keď I. pásmo s pochvalou poroty získali len dva konzervatoriálne zbory, a to Dievčenský spevácky zbor Konzervatória v Žiline s dirigentom A. Kállayom, ktorý navyše získal i hlavnú cenu za najlepší výkon na súťaži a Miešaný spevácky zbor Konzervatória v Bratislave s dirigentom D. Billom. Prirodzene, že ani u týchto zborov nevyšlo po technickej stránke všetko najlepšie, ale strhujúca muzikalita a spontánny umelecký prejav jednoznačne vyniesli tieto dva zbory na najvyššiu priečku.

V I. pásme sa umiestnili Dievčenský spevácky zbor Harmónia SPgŠ Modra s dirigentom J. Ozábalom, ktorý získal Cenu Osvetového ústavu za najlepšiu hlasovú kultúru. V tom istom pásme sa umiestnil i Dievčenský spevácky zbor Mladosť SPgŠ Levoča s dirigentom M. Pitoňákom, ktorý získal Cenu SHF za interpretáciu Urbancovho diela Oslavná a Breinerovho vtipom sršiaceho diela — A muj ocec. Odborná porota prisúdila I. pásmo Dievčenskému speváckemu zboru Konzervatória Košice s dirigentom R. Skřepkom, pričom tento zbor získal i Cenu SÚV SZM za najlepší prednes povinnej skladby, a to Letňanovho zborového diela Sokolíku vítaj. U miešaných speváckych zborov bola v tomto roku taktiež povinná sklalba J. Letňana, ktorá mala názov — Dolinou. Je zrejmé, že organizátori tohto podujatia na čele s Osvetovým ústavom v Bratislave pamätali takýmto spôsobom na nedožité sedemdesiatiny skladateľa. Navyše spomenuté Letňanove zborové diela sú nielen interpretačne náročné, ale i kompozične pôsobivé a plne presvedčivé. V I. pásme sa umiestnil aj Miešaný spevácky zbor Konzervatória v Žiline s dirigentom A. Kállayom, ktorý upútal peknými hlasmi a náročným súťažným programom, na ktorom by sa však dalo určite ešte veľa vecí vylepšiť.

Už len pre informáciu uvediem, že v II. pásme sa umiestnila Cantica nova — miešaný spevácky zbor Gymnázia v Trnave s mladým a talentovaným dirigentom G. Kalapošom, ďalej Komorný dievčenský spevácky zbor Domu ČSSP Komárno s dirigentkou K. Milecovou, Juventus pedagogica, dievčenský spevácky zbor SPgŠ Levoča s dirigentmi M. Šafárom a I. Gregom a Svitanok — dievčenský spevácky zbor SPgŠ K. Gottwalda Prešov s dirigentom P. Vasiľom. V III. pásme sa umiestnil Dievčenský spevácky zbor MsDKO Dunajská Streda s dirigentom T. Ághom.

Osobitnú zmienku si zasluhuje dramaturgická koncepcia jednotlivých súťažiacich zborov s výrazným akcentom na slovenskú a českú tvorbu (T. Andrašovan: Domovina moja; P. Eben: Tancovala a neznala; Z. Mikula: Pieseň o hrdinovi; A. Dvořák: Zajatá; E. Suchoň: Ešte sa nevydám, Bodaj by vás; J. B. Foerster: Lesní studánka; D. Kardoš: Tri západoslovenské; Z. Lukáč: Zpěv zpěvů; I. Hrušovský: Rytmus; A. Zemanovský: Lúčne spevy z Čičmian, atď.).

V tomto duchu sa nieslo i vystúpenie dvoch hosťujúcich zborov, a to Miešaného speváckeho zboru učňov SOV z Vítkovíc a Dievčenského speváckeho zboru SPŠ Praha 6.

Vyvrcholením tohtoročného zborového festivalu Mládež spieva bol večerný koncert, na ktorom odznela Smetanova Česká pieseň a Cikkerov Pochod povstalcov v podaní Symfonického orchestra a Miešaného speváckeho zboru Konzervatória v Žiline s dirigentom A. Kállayom. Tradičný záverečný koncert dal príležitosť každému zo zúčastnených zborov prezentovať sa na pódiu Domu odborov v Žiline. Zdá sa mi však, že príťažlivosť celého festivalu bola v nadšení a v oduševnení mládeže, v spontánnosti, v citlivom a povzbudivom reagovaní na výkony súťažiacich i hosťujúcich zborov. Jednoducho, mládež žila spevom, unášala sa ním, i keď nervozita na pódiu neraz vykonala svoje. To už však patrí k atmosfére súťaže, ktorá rok čo rok dokazuje svoju životaschopnosť a vzrastajúcu úroveň. Verím, že prekrásne tri dni v Žiline zapustia hlboké korene do kultúrneho povedomia našej mládeže, že spomienky na toto stretnutie sa zúročia v práci každého, kto bol prítomný na týchto prekrásnych sviatkoch zborového spevu.

IGOR BERGER

GRAMORECENZIE

ANTONÍN DVOŘÁK: SYMPHONIC POEMS — SYMPHONIC VARIATIONS
Slovenská filharmónia, dirigent Zdeněk Košler
© OPUS Stereo 9110 1431-33

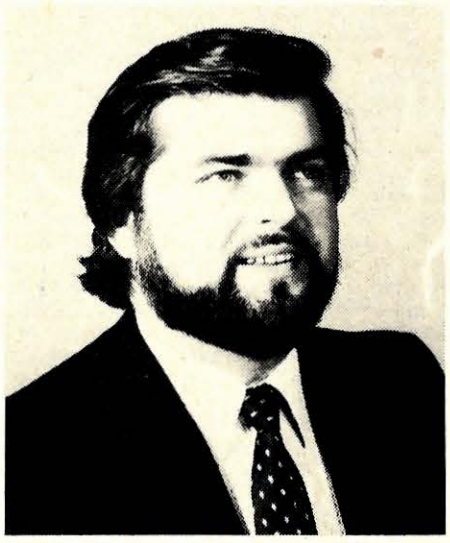
Tri veľké gramoplatne tvoria album vydavateľstva OPUS, ktorý záujemcovi predkladá 5 symfonických básní A. Dvořáka (Vodník, op. 107; Poludnica, op. 108; Zlatý kolovrat, op. 109; Holúbok op. 110; Bohatierska pieseň, op. 111) a Symfonické variácie, op. 78. Najmä symfonické básne tvoria na tomto projekte ucelený dramaturgický celok — variácie dopĺňajú posluchácky dojem z dvořákovsky lahodnej, dobre sa počúvajúcej, romanticky vzrušivej hudby. O genéze skladieb podáva veľmi podrobný výklad priložený slovensko-nemecko-anglický text z pera doc. dr. Jaroslava Smolku, CSc. Škoda, že výpravnú textovú prílohu nedopĺňajú aj básne K. J. Erbena, ktoré boli A. Dvořákovi podkladom k napísaniu symfonických básní. Aj keď sa väčšina priemerne vzdelaných poslucháčov iste stretla v školských laviciach so zbierkou Kytica, nezaškodilo by oživiť pamäť, pripomenúť detaily priam hudobne znejúcich veršov, ktoré možno v dvořákovskom symfonickom toku sledovať takmer obrazne. Ak by už vydavatelia nepovažovali tento dôvod za dostačujúci, iste by mohla zavážiť okolnosť, že zahraničný poslucháč nič nevie o Erbenovej Kytici, neučil sa Vodníka ani Poludnicu, a teda zaslúži si, aby pretlmočenie veršov, alebo ich obsahu vyplnilo veľký počet strán textového sprievodcu. Prečo zdôrazňujeme zdanlivo vedľajšie komponenty tohto edičného činu? Práve preto, že je to umelecký čin, ktorý má šancu, aby zaujal i zahraničného záujemcu, aby sa stal vhodným darčekom (napriek svojej nie nízkej cene), peknému grafickému vybaveniu albumu, ale najmä hudobnej interpretácii orchestra a koncepcii dirigenta. Autentickosť, ktorú hudobnému zážitku dáva Slovenská filharmónia, je veľkou mierou spôsobená Košlerovým vedením a naštudovaním.

Vynikajúce podanie, strhujúca obsahovosť, z ktorej sa vynárajú obrazy drámy i poetické zastavenia — presne v zmysle Dvořákovej hudobnej reči, ako aj prostota, národná rytmická pulzácia, to všetko robí z tohto titulu vskutku krásne, estetičnom nasýtené zastavenie. Málokedy počujeme symfonické básne tohto typu za sebou, ba prestali sme i dôverovať ich aktuálnosti. A tu sa ukázalo že ich živosť je stále prítomná cez hudobné hodnoty, jasnosť a priamočiarosť videnia témy, čo sú v dnešnom zložitom svete hodnoty aj v hudbe čoraz vyhľadávanejšie. Košler túto prostotu hudobnej reči podčiarkuje, ale nezotiera ani peľ básnivosti, ktorým je poznačená každá melodická fráza Dvořákovej hudobnej reči, všetky dynamické vzopnutia a romantické vzruchy. Je to príjemné počúvanie aj vďaka vynikajúcemu a vo všetkých skupinách vyrovnanému zvuku orchestra Slovenskej filharmónie, ktorý tu zanechal jednu z výrazných pečatí svojho umenia. Je pravdou, že umelecky najvyššie stoja symfonické básne, trochu šedivejšie (aj zásluhou samotnej skladby) pôsobia Symfonické variácie, op. 78. Rozhodne gramoplatňový album negradujú. Umelecký dopad nahrávok je podčiarknutý vynikajúcou prácou zvukovo-technickou (Leoš Komárek a Gustáv Šoral). Mimochodom, nemalo byť výtvarné stvárnenie v opačnom poradí, než nám ho ponúka vydavateľ? Teda na vrchnom obale albumu by mal byť ten dizajn, ktorý je teraz na vrchnom obale textovej prílohy. Iste by to bolo nielen menej pošmúrne, ale aj lákavejšie pre kupujúceho a najmä čosi aj hovoriace o erbenovských inšpiráciách A. Dvořáka v zbierke Kytica...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

Za výrazný edičný čin vydavateľstva PANTON možno označiť gramonahrávku baletu Špalíček od Bohuslava Martinů. Nahrávka tohto skvostu českej baletnej tvorby je cenným príspevkom vydavateľstva k práve prebiehajúcemu Roku českej hudby.

Piesňový recitál Petra Dvorského v milánskej Scale



Národný umelec Peter Dvorský.
Snímka: archív SND

Operná sezóna milánskej Scaly zahrňuje okrem operných a baletných predstavení i zaujímavý cyklus samostatných piesňových recitálov. Piesňová tvorba nie je však doménou talianskeho hudobného publika navyknutého na večery operných árií, a to predovšetkým tradičného talianskeho repertoáru. V rámci spomínaného cyklu vystúpi vždy jeden zo súčasných, v opernom svete uznávaných spevákov ako intepret piesňovej tvorby. Návštevníci Scaly mali možnosť doteraz v tomto smere obdivovať také umelecké osobnosti ako Luciano Pavarotti, Carlo Bergonzi, José Carreras, Montserrat Caballéová, Jevgenij Nesterenko, Jelena Obrazcovová, Renato Bruson, Peter Schreier, Theo Adam, Marylin Horneová, ak spomínam iba niekoľkých.

V tejto sezóne jeden z koncertných večerov patril sólistovi opery Slovenského národného divadla **Petrovi Dvorskému.** Je to zaiste významný moment v umeleckej dráhe nášho prvého tenoristu, ktorého slávne divadlo chcelo predstaviť svojmu publiku tentoraz nie ako vynikajúceho predstaviteľa Rudolfa z Pucciniho Bohémy a Edgarda z Donizettiho Lucie z Lammermooru, ale aj ako pozoruhodného interpreta piesňovej tvorby.

Recitál Petra Dvorského bol zostavený výlučne z tvorby slovanských skladateľov, ktorých diela odzneli v pôvodnom jazyku. Úvodom si návštevníci vypočuli **štyri talianske arietty Leopolda Koželuha,** ďalej **Večerní písně Bedřicha Smetanu** (5 piesní), **Cigánske melodie Antonína Dvořáka** (7 piesní), **štyri piesne Mikuláša Schneidra-Trnavského** z cyklu **Slzy a úsmevy a päť romancí P. I. Čajkovského.** Mnohé z týchto diel odzneli pred talianskym poslucháčom po prvý raz a určite po prvý raz zaznela z javiska slávneho divadla slovenčína. Veľmi pozitívne treba hodnotiť úsilie divadla priblížiť poslucháčovi aj obsahovú stránku uvádzaných diel formou talianskeho prekladu textov piesní v zaujímavom a vkusnom bulletine vytlačenom pri príležitosti koncertu.

Peter Dvorský za klavírneho doprovodu **Ľudovíta Marcingera** dokázal presvedčiť náročné hudobné publikum, že je vynikajúcim interpretom nielen obľúbených operných hrdinov, ale i piesní. V jeho podaní clivá slovanská melodika vyznela veľmi pôsobivo. Spievajúc vo veľmi dobrej forme zaujal najmä interpretáciou Dvořákových piesní a Čajkovského romancí a hlboko zapôsobil na poslucháčov i hudobnú kritiku, ktorí nešetrili v prejavoch uznania. Nadšenie vrcholilo vo výkrikoch bravo a bis. Tentoraz Peter Dvorský vyhovel aj obľúbenej forme operných árií. Zaspieval **áriu Janíka** zo **Smetanovej Predanej nevesty** a v Taliansku takmer zľudovenú **áriu vojvodu „La donna é mobile“** z **Verdiho Rigoletta.** Úspešný koncert našiel odozvu i v mnohých významných talianskych denníkoch. Hádam stojí za zmienku citovať aspoň z niektorých.

UNITÀ — denník komunistickej strany Talianska: **„Čechoslovák, ale už dôverne známy v La Scale, predniesol svoj program so striedmosťou a veľmi štýlovo — i keď jeho hlas, ako to potvrdili dva prídavky operných árií, sa viac zaskvie v opere“.**

LA NOTTE — milánsky večerník: **„Peter Dvorský sa znovu predstavil milánskemu publiku v priebehu veľmi pekného recitálu zostaveného z hudby krajiny odkiaľ pochádza a ktorú skutočne dobre interpretuje. Predviedol náročný program bez ľahších oddychových čísiel, ktorý vyžadoval až do konca precíznosť, s niekoľkými vzletnými miestami tak veľmi ocenenými publikom“.**

CORRIERE DELLA SERA: „Dvorského recitál sa končil áriou La donna é mobile. Mnohí tvrdia, že už dávno nepočuli túto áriu tak dobre zaspievanú z koncertného pódia. Celý recitál sa niesol v duchu precíznosti a umiernenosti. Dvorský dal vyniknúť elegancii frázovania, peknej farbe hlasu a výrazovej intenzite. Publikum bolo nadšené ako málokedy“.

IL GIORNALE: „Keď sa Dvorský pred piatimi rokmi po prvý raz predstavil na scéne La Scaly v úlohe Rudolfa po boku zbožňovanej Mirelly Freniovej, pre obecenstvo to bol vzrušujúci objav. Tenorista ‚pavarottiovského‘ charakteru s tou mimoriadne krásnou farbou hlasu, ktorú múza spevu uštedrí iba niekoľkým. Tentoraz mal 32-ročný tenorista z Bratislavy javisko iba pre seba. Jeho koncertné vystúpenie zostane pre nás výnimočné a nezabudnuteľné“.

ANNA PODOLSKÁ, Miláno

Päť pohľadníc z mesta Umea

1. PÁN Z LETISKA

Mal som šťastie hneď prvý deň. Vo chvíli najvyššej cestovateľskej úzkosti, keď úradník na štokholmskom letisku pre domáce lety čosi povedal po švédsky a cestujúci do Umey sa od východu k lietadlu zrazu rozpŕchli, som oslovil po nemecky práve onoho drobného, usmievavého muža a on mi výbornou nemčinou všetko potrebné preložil. Meškanie. Zmena nástupišťa. Tento lístok vás oprávňuje na bezplatné občerstvenie. V mase ľudí som ho stále evidoval, pre istotu. Tesne pred definitívnym odletom si predo mnou ako pred starým známym povzdychol, že to už nestihne. A držal v rukách akési noviny. Bola v nich okrem iných aj moja fotografia. Ukázal na ňu, usmial sa a povedal: „To ste vy! Ideme teda obaja na Švédsku hudobnú jar...“ Bol to pán Sandberg zo Švédskeho hudobného informačného centra. Zmeškal síce tlačovku popoludní, ale večerný koncert sme stihli. O Bratislave vedel málo, no s Prahou má jeho inštitúcia pravidelné kontakty. Veľa mi povedal o festivale, na ktorý som pricestoval, nastrašil ma, že veru nevie, kto mi teraz tú organovú skladbu bude hrať, keď Torsten Nilsson dostal infarkt, zapálene hovoril o tom, ako publicistickými prostriedkami bojuje o vyššie dotácie pre švédsku súčasnú hudbu, jej propagáciu, o jej dôstojnejšie miesto v koncertnom živote, v hudobnej výchove na školách, upozornil ma na významné mená interpretov, ktorí sa podujali v Umei hrať švédsku hudbu, po prílete ma predstavil ďalším ľuďom, na záver pobytu ma vybavil reprezentačnou kolekciou gramoplatní so súčasnými švédskymi skladbami. Na neustále činného pána Sandberga si odnášam milú a vďačnú spomienku. Možno boli jeho večný úsmev a ochota časťou jeho profesionálneho vybavenia, ale aj tak som sa vďaka nim nie raz za týždeň v trocha studenej klíme festivalu zohrial a pookrial...

2. MIESTNY ORGANISTA

Mal som vlastne šťastie i naďalej. Torsten Nilsson síce naozaj ochorel, ale moju skladbu pohotovo naštudoval miestny organista z „Tegs kyrka“ — Stig Lindgren. S trochou sebairónie som sa skláňal nad svoju partitúru, poctivo počarbanú prstokladmi a registračnými znakmi, položenú na pult pekného, dobre znejúceho, hoci svojou pneumatikou azda trocha zastaralého nástroja v modernom, betónovom chráme so suchým dozvukom — na tom som ťa, ty potvorské Prelúdium s dedikáciou v sedemdesiatomdruhom napísal, aby si ma o dvanásť rokov staršieho vyvlieklo z Bratislavy, až sem, na ďaleký Sever a dalo sa mi prvý raz poznať v situácii, kedy som s hudbou už kdesi celkom inde?! A v takej priemernej interpretácii? Nepreháňam — z tých letmých úryvkov, ktoré pán Lindgren placho a dosť neisto nadhadzoval, aby som mohol posúdiť registráciu (dolu navyše hrmela skúška na Katharzis Ruth Zechlinovej), som mal skľučujúci dojem a nepoznával som sa na tej starej fotografii. Precenil som trocha rýchlosť svojho vývoja: za dvanásť rokov som sa až tak zásadne nezmenil. Podcenil som, a dosť, pána Lindgrena — na koncerte mi toto „nemilované dieťa“ naservíroval pekne, dramaticky, dostalo sa do iného kontextu, mal s ním úspech. Celý ten čas, čo som mu po koncerte vďačne triasol rukou a koktal v rozrušení, že sa ešte zajtra a pozajtra zdržím a mohli by sme hádam... sa milo a dievčensky placho usmieval. No nereagoval — tretí raz sme sa už nevideli...

3. „MLADÝ MARX“

S kolegami zo socialistických krajín, čo na festivale, rovnako ako ja, čakali na „svoju chvíľku“ uprostred mora švédskej hudby (či hudobnej švédštiny) sme sa denne stretávali v hotelovej hale, pedantne striehli na termíny koncertov, diskusií, vzájomne si ozrejmovali trasy k miestam ich konania inak veľmi prehľadným a úhľadným mestečkom, preverovali kúpnu silu svojich diét vo svetle miestnych cien, odporúčali jeden druhému čo najlacnejšie príležitosti na stravovanie, do úmoru debatovali o počutom. Pri všetkých týchto družných, dakedy celkom obyčajných, no v neosobnej atmosfére festivalu dvojnásobne milých „dotykoch“, sme si o ňom neraz spiklenecky šepli, že vyzerá ako „mladý Marx“. Sten Hanson je predsedom Zväzu švédskych skladateľov. Bol po celý čas našim vzorným hostiteľom a spoločníkom. Zaujímavé, že svojou robustnou figúrou a čiernou hrivou vôbec nezodpovedal bežnej predstave o „štíhlom Švédovi — blonďákovi“. Aj spôsob jeho diskutovania presahoval mieru zdvorilej, ale rezervovanej slušnosti väčšiny ostatných. Vedel byť tvrdý, hoci sa pritom stále usmieval do hustej brady. Vy z Východu nám pripadáte príliš tradiční. Ste zrejme málo informovaní o vývoji vo svete. Škoda, že som mu nemohol okrem habkavého argumentovania o potrebe syntézy, hľadaní národného charakteru, akademičnosti puritánsky poňatého serializmu či statického sonorizmu bez dynamiky harmonickej konvergencie (ako ťažko sa takéto veci myslia už len v materskej reči, ešte ich potom prekladajte do nemecko-anglickej zmiešaniny!) predstaviť oveľa lepší argument: živú hudbu. Ukázať, ako Beneš v Monódiách dotiahol ideu Jana Sandströma z jeho „Formant Mirrors“. Aké „pokrvné bratstvo“ spája Cenou Kráľovskej hudobnej akadémie ovenčenú skladbu „Ombra“ Andersa Eliassona s Triom Jozefa Sixtu. O čo jemnejšia, poetickejšia a osobitejšia je cesta Ivana Paríka od postwebernizmu k sebe samému, než u množstva švédskych skladieb, ktoré sa pohybujú v týchto štýlových súradniciach. Ako blízko má hudba našej mladšej a najmladšej generácie k tomu, čo robia Olov Franzén, Mikael Edlund, či Andreas Nilsson. A propos — týchto najmladších berú aj vo Švédsku trochu ako „zblúdilé ovečky“, ktoré opustili avantgardou šesťdesiatych rokov vyšľachtenú „pašu“ a obhrýzajú čosi celkom iné... Švédska „klasika“ (šesťdesiatnici a sedemdesiatnici), pokiaľ som stačil zistiť, nevyvíja normotvorný tlak na súčasný vývoj, hoci je uznávaná. Akokoľvek nonšalantne však Sten Hanson rozdával názorové „údery“, predsa len bol gavalier a diplomat. Bez napätia, taktizovania, veľmi spontánne vedel z hroziacich názorových „skratov“ prejsť v pravý čas na pôdu, ktorá nám všetkým (myslím, hosťom zo zahraničia) sedela. A tak sme hovorili o Strindbergových drámach, Bergmannových filmoch, o Šostakovičovi (tu sa zaskvel Andrej Ešpaj), o Lutoslawskom a Henzem (Ruth Zechlin má s nimi rozsiahlu dlhoročnú korešpondenciu), o sile ľudového a intuitívneho v Radičkovovi (kolega Pironkov akoby čosi z toho z Bulharska priniesol a vyriešil si problém umejskej „izolácie“ po svojom — požičal si bicykel a po celé dni brúsil po okolitej nádhernej, trochu ešte zimou ospalej, no po jari už siahajúcej prírode). Lojze Lebič z Ľubľany bol väčšinou tichý a smutný — jeho skladba pre chorobu klaviristu odpadla. Ale v posledný večer sme si sami dvaja krásne pohovorili o tom, ako sa umenie musí varovať konzumnosti, oportunizmu, ako musí bojovať o pravdu a vychovávať človeka mravnou perspektívou...

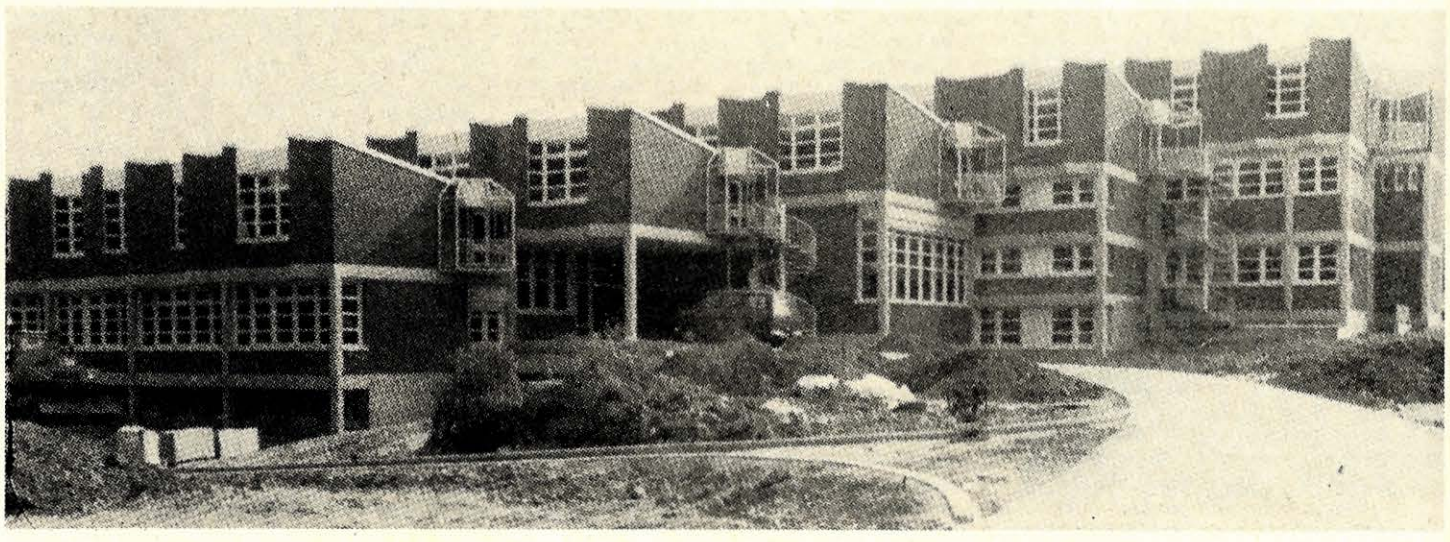
4. VEĽKÝ DRAMATIK

Bol by som sa rád s ním zoznámil, čosi v jeho dikcii sa prihováralo mojim vlastným zámerom — ale nemal som to šťastie. Jeho Monológ Júlie na Shakespearov text pre soprán a klavír ma strhol dramatickým spádom a prekvapil tým, ako neosobné prvky, akési „hudobné piliny“ — pasáže, trilky, údery, senzualistické záchvevy skomprimoval do úctyhodnej, dynamickej architektoniky. Veľký dramatik Sven-David Sandström. Azda sa mi zasmejete, ale ako autor Denníka Táne Savičevovej viem svoje: nielen Sandströmovo dielo, ale aj ďalšie komorné diela a produkcie (Forsellov „Hönskit“ — monológ politického väzňa pre bas a klavír, celovečerná improvizácia „Transsibírsky expres“, ktorú so skvelým džezovým triom sopránsaxofón-klavír-gitara k veršom Blaise Cendrarsa zrežíroval opäť S.-D. Sandström, mnohé ďalšie, napríklad gitarové skladby) veľa získali citlivou dramaturgiou celkového programu a jeho „divadelným poňatím“ — svietením, reostatovými efektami, zvláštnym prizvučovaním, ktoré menilo akustický priestor, priam hereckou disciplínou, ale aj invenciou účinkujúcich inštrumentalistov. Azda jedna z ciest ako vykročiť zo šedi, akademizmu a poslucháčskej vlažnosti, ktoré u nás nezriedka prenasledujú komorné produkcie (všimol som si, že podobnú skúsenosť a podnet priniesol z Varšavskej jesene 1983 recenzent Hudebních rozhledů).

5. ZÁVEREČNÁ DISKUSIA

Po rieke, čo sa široká, ale seversky pokojná valí Umeou do neďalekého mora, plávali ešte kusy snehu a ľadu. Semtam padal i sneh. No Umejčania sú zrejme zvyknutí na iné veci. Chodili v tej zime ľahko oblečení, výklady prekypovali letným, dovolenkovým aranžmán. Na nábreží i v krásnom lesoparku uprostred mesta sa venovalo joggingu určite viac ľudí, než ich chodilo na koncerty. Nebolo ich veľa ani na rozkošne inscenovanej detskej opere „Pojken a vtáčiky“ Bo Hülphersa; jediné masové podujatie sa konalo vo Východnom gymnáziu, kde amatérsky orchester zložený zo študentov pod taktovkou mladého miestneho dirigenta uvádzal švédsku „klasiku“. Keď sa v záverečnej diskusii švédski kolegovia (poväčšine skladatelia, interpreti, muzikológovia a publicisti zo Štokholmu) pozastavovali nad nezáujmom, slabými návštevami, absenciou mladých v publiku (v meste Umeå je predsa humanitne orientovaná veľká univerzita!), nie bez hrdosti som si zaspomínal na dobré a mladé návštevy na väčšine našich Týždňov novej tvorby. Zasmušilo hľadali zodpovedných garantov propagácie a ja som si uvedomil, že náš systém často tak s nedôverou braných patronátov je niekedy lepší, prirodzenejší, ako platenie súkromnej agentúry za vylepenie plagátov a vyvesenie pútačov. Zaujímavé, že v diskusii sa ani raz neprehovorilo na margo uvedených skladieb a nik nenastolil problém, čo vlastne súčasná (nielen švédska) hudba ponúka milovníkovi hudby, čo, všeobecnejšie povedané, ponúka súčasný vývoj tým, ktorí by chceli a mohli porozumieť, rezonovať. Lenže to je sakramentská otázka a máme z nej ťažkú hlavu aj u nás. Mňa, úprimne povedané, predsa len trocha utešilo, keď som sa v tejto „kaši“ ocitol tak ďaleko od domova. Hneď mi boli tí rezervovaní Švédi bližší! Kto by si koniec-koncov trúfol predpovedať ako by sme s publicitou našej súčasnej hudby dopadli, keby sme sa podujali zorganizovať TNSHT celý a iba, povedzme — v Žiline...

JURAJ HATRÍK



NSR patrí ku krajinám so širokou sieťou hudobných škôl najrôznejšieho stupňa. Nedávno k nim pribudla Štátna vysoká hudobná škola vo Freiburgu. Reprodukujeme snímku s pohľadom na priečelie novej školy.

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

V rámci komorných podujatí MDKO predstavila sa 17. apríla t. r. v Mozartovej sieni výrazná reprezentantka slovenských klaviristov **Silvia Čápová-Vizváriová.**

Štádium umeleckého vývoja každého interpreta môžeme posudzovať z niekoľkých zorných uhlov. Optika kritikovho pohľadu sa zvyčajne zameriava na ten parameter, ktorý je najproblematickejší, alebo v ktorom vývoj umelca najviac pokročil. U Čápovej takýmto kľúčovým momentom bola v minulosti otázka umeleckej disciplíny, sebakontroly — zosúladenie vzťahu prekypujúcej hudobnosti s umeleckou rozvahou.

Najväčšou príležitosťou na demonštráciu toho, ako v tomto smere postúpila dopredu bola v jej recitáli **Sonáta D dur, KZ 311, W. A. Mozarta.** S potešením sme mohli konštatovať, že klaviristka ju zahrala disciplinovane, dokázala pevne uchopiť a držať líniu, modelovať kultivovane frázy a najmä v prvých dvoch častiach i čistotu faktúry a rytmické kontúry. Popri zohľadňovaní týchto parametrov dokázala však Čápová zostať sama sebou a veľmi sa priblížiť tomu, čo zvykneme označovať ako stotožnenie sa s autorom.

Ostatná časť programu bola bližšia psychofyzickým danostiam umelkyne. V **Debussyho** cykle **Pour le piano** výdatne ťažila zo svojho vyspelého technického zázemia, ako aj z výraznej tvorivej muzikantskej iskry. Suverenita s akou zdolávala výrazovo-technickú problematiku diela bola ozaj obdivuhodná. Zdravá hudobnosť ako by jej bola pomáhala prekonávať určité retardujúce momenty v oblasti tvorenia tónu, vynášania farebných nuansov. Hrala uvoľnene, správne držala líniu, príliš ju nerozdrobovala, ale sa ani neuchyľovala k strojovej presnosti, ktorá by bola mohla poslucháča prípadne unavovať.

Podobne možno charakterizovať aj jej interpretáciu **Troch skladieb pre klavír od Klementa Slavického.** Klavír sa stal Čápovej prostriedkom na vyjadrenie ohňostroja bravúry, záplavy zvuku, techniky, rytmického prívalu, v Intermezze aj vrúcneho modelovania meditatívnych polôh a v Toccate priam fascinujúceho demonštrovania mimoriadnych schopností tak tvorivých, ako i virtuóznych.

Koncepcia **Lisztovej Sonáty h mol** býva vždy vhodným priestorom na diskusiu o tom, do akej miery je interpret oprávnený nechať sa unášať tvorivým rozletom, aby sa mu hudobná línia nerozdrobila v mozaikovité priraďovanie zaujímavých detailov a neunikla mu koncepcia celkovej výstavby. V tejto súvislosti musíme však priznať, že Čápová zdolala viaceré technické nároky diela na imponujúcej úrovni, pravda, pre prílišné zrýchľovanie závery niektorých úsekov jej už nevychádzali bez kazov a nasledujúci úsek čo do tempa nenadväzoval vždy logicky na predchádzajúci. Škoda tiež, že niekedy zásluhou zakolísania pamäti, alebo nedotiahnutého naštudovania počuli sme najmä v ľavej ruke tóny, ktoré v notovej predlohe evidentne nie sú! Ale pri tom všetkom sme cítili, že toho spontánneho je v Čápovej výkone už menej a toho uvedomelého — vo voľbe tempa, v intenzite tónu, v rozložení síl — je čoraz viacej. A to je práve to podstatné, k čomu Čápová vo svojom umeleckom vývoji dospela a na čo má aj v budúcnosti nadväzovať. Právom zožala úspech obecenstva a odmenila sa mu prídavkom v podobe veľmi poeticky, kultivovane a hlboko emocionálne stvárnenej **Lisztovej** skladby **Consolation Des dur.**

VLADIMÍR ČÍŽIK

SF - Koncerty pre závody

13. a 14. III. 1984. L. v. Beethoven: Prometeus, predohra, op. 43; A. Dvořák: Koncert pre husle a orchester a mol, op. 53; K. Szymanowski: 3. symfónia (Pieseň o noci) pre tenor, miešaný zbor a orchester. Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor, dirigent Tomasz Bugaj (Poľsko). Sólisti: Jindřich Pazdera, husle; Andrej Kucharský, tenor.

Koncert priniesol jeden pútavý moment hneď na začiatku, kedy po odznení Prometea bolo jasné, že na pódiu Slovenskej filharmónie stojí zrelá (hoci ešte mladá) dirigentská osobnosť, disponujúca ráznymi a citeľnými gestami, navidomoči meniacimi zvukový obraz podľa svojich jasných predstáv. Beethovenova predohra získala veľmi veľa tým, že Bugaj je nielen dôkladný a poriadkumilovný dirigent, ale že pozdvihol jej pomerne vyrovnanú klasickú polohu do energickejších súvislostí, kde vynikla ako čistá a kompaktná zvuková plocha. Zaujímavé bolo sledovať poľského dirigenta pri vedení Dvořákovho koncertu, v ktorom bola Bugajova presnosť taktiež typická, ale ak v Beethovenovi a Szymanovskom naplno nechal vyniknúť svojej energickejšej predstave, jeho Dvořák sa vyznačoval miernosťou a prostým zovňajškom. Pazdera dal Dvořákovi náležitú jemnosť a sústredenosť, hral s pokojom najmä v strednej časti, na veci nič nemení ani skutočnosť, že trochu ochabol vo finále. Bugajova spolupráca s Pazderom sa prejavovala v dôslednom vypracovaní orchestrálnej faktúry, čím vytvoril sólistovi skutočne veľmi pekne znejúce, inšpirujúce hudobné prostredie, plné pôsobivých melodických a rytmických detailov. Po odznení Szymanovského jedinečného vokálno-inštrumentálneho diela prichodí nám dvojnásobne si blahoželať k jeho uvedeniu — Szymanovského nemáme možnosť počuť tak často na koncertoch, ako by si to zaslúžil a určite nie v takej pôsobivej podobe, akú mu vtisol mladý poľský dirigent. Mimochodom Pieseň noci sa objavila u nás na gramofónovom trhu v nahrávke s dirigentom Witoldom Rowickim — no treba pripomenúť, že patrí k tým skladbám, ktorým živé predvedenie nezastupiteľne dodá na napätí a ohromujúcom dojme. Bugajovo vedenie obklopilo Szymanovského hudbu výraznými protikladmi, znamenite sa doplňujúcimi navzájom, no najväčšmi si dal záležať na neustále kontrolovanej a citeľne premyslenej diferencovanej zvukovej mohutnosti, ktorá hudbe 3. symfónie patrí i so všetkou exaltovanosťou vokálnej zložky. Dokonca i Kucharského prejav niesol v sebe patričnú dávku akejsi zvukovej vyhrotenosti ako logický odraz evidentnej, pritom príťažlivej romantickej fantastičnosti, poeovského desu a rozpoltenosti. Dôslednosť v intonačnej sfére a rytmická pedantnosť v tejto súvislosti nie je najdôležitejšou vecou. O tom napokon svedčil aj Kucharského výstup — uplatnil v ňom silu gesta a hlasovej extrémnosti do tej miery, aby čo najväčšmi vystihol mysteriózu, ale i nanajvýš vzrušujúcu myšlienkovú podstatu, naplňujúcu hudobný proces. Bugajovo predvedenie Szymanovského 3. symfónie sa tak stalo výrazovo i myšlienkovo jednotné, očarujúce a pritom otriasajúce. Patrí zaručene k najlepším interpretáciám vokálno-inštrumentálnych skladieb, aké v tejto sezóne na pôde Slovenskej filharmónie zazneli.

...

17. a 18. IV. A. Dvořák: Rekviem b mol pre sóla, zbor, orchester a organ, op. 89. Slovenská filharmónia, dirigent Ladislav Slovák. Slovenský filharmonický zbor, zbormajster Pavol Baxa. Sólisti: Magdaléna Blahušiaková (soprán), Věra Soukupová (alt, 18. apríla miesto nej Dagmar Pecková), František Livora (tenor) a Peter Mikuláš (bas).

Bezprostredne po Dvořákovom oratóriu Svadební košile (zaznelo v cykle abonentných koncertov A a B, o jeho predvedení píšeme v tomto čísle na inom mieste), uviedol národný umelec Ladislav Slovák Dvořákovo Rekviem. Možno povedať, že tomuto obdivuhodnému dielu sa v podaní orchestra a zboru SF pod vedením majstra Slováka dostalo vynikajúceho predvedenia. Slovákova koncepcia dýchala prostotou a vyrovnanosťou, presnosťou a perfektnou technickou hrou najmä hráčov na dychové nástroje. Pomerne členitý a pestrý sled častí je svedectvom úprimného a ľudsky prostého obdivu Antonína Dvořáka k rímskemu misálu omše za zomrelých, ktorý je vystavaný z nádherných a vzájomne súvisiacich modlitieb. Dvořák vlastne ako máloktorý skladateľ zhudobnil takmer celú textovú predlohu misálu, okrem tzv. Traktu, ktorý nebýva komponovaný. Tým vznikol pomerne zložitý celok, ktorému dal Dvořák priliehavé a nie zrovna jednoduché hudobné tvary. A práve ich interpretačná podoba, jemné odtiene kontrastov, striedajúcich sa sólových árií i inštrumentálnych pasáží vydávalo svedectvo o sústredenej práci (hoci bolo na ňu málo času), technicky perfektnej hre orchestra, výborne pripravenom zbore i s plnou vážnosťou spievajúcich sólistoch. Jednotlivé hudobné obrazy boli natoľko výrazné a sólistické výstupy v nich do takej miery adekvátne, že absencia Věry Soukupovej na koncerte druhého večera nezasiahla zvlášť úroveň celku. V tomto ohľade si členka zboru Dagmar Pecková (pôsobiaca taktiež pohostinsky v súbore Musica aeterna) zaslúži hlboké uznanie za splnenie úlohy, kladúcej vysoké nároky psychické, fyzické i špecificky umelecké. Inak bolo kvarteto sólistov dostatočne vyrovnané, rozhodne však viac vynikli individuálne v jednotlivých pasážach omše disponujúcich sólovými ariózami. Slovákovo podanie Dvořákovej veľkej omšovej skladby sa nevyznačovalo pochmúrnosťou a tiesnivou atmosférou, tak bežnou a vlastne typickou pre Rekviem. Slovák ako dirigent sa usiloval o maximálnu presnosť, jednoduchosť, vyváženosť kontrastov a výrazovú prostotu, čím dosiahol skôr akúsi pokojnú vážnosť. Ani kvázi najdramatickejší úsek diela „Dies irae" (vyznievajúci u Brittena skôr ako kráľovská poľovačka, u Mozarta ako obsahu zodpovedajúca živelná pohroma) nevyznel ako hrozba, či lamento, ale nanajvýš ako vzrušené konštatovanie strastiplnej skutočnosti — tak klasickou vyrovnanosťou naplnil dirigent najvypätejšie úseky! Čím ďalej tým viac vystupovala do popredia slávnostnosť a obradnosť — polyfonické úseky boli stvárnené s logickou dôslednosťou a vypočítanou gradáciou. Nič nebolo dielom náhody a predsa nebolo možné vopred s takou dôkladnosťou vypracovať všetky úskalia skladby. Dovŕšila to sústredenosť, ktorú Slovák preniesol nielen na orchester a zbor, ale i na publikum. Úspech Rekviem svedčil o tom, že zďaleka nie je všetko vecou rutiny, ale predovšetkým skutočne hlbokého vžitia sa do podstaty umeleckej praxe, vážnosti a úprimnosti, ktoré sú hybnou silou poctivo vykonávanej muzikantskej práce každého člena orchestra.

EGON KRÁK

Jubilant ROBERT HREBENÁR 65-ročný

Generácia, ktorá dospievala v krutých rokoch druhej svetovej vojny a od nej staršie, pamätajú všeličo. Vedia, ako pod tlakom víťazstiev hrdinskej Sovietskej armády menila sa nielen medzinárodná situácia, ale tiež rýchlo zhasínala európska popularita nemeckej Lili Marlen a rapídne sa šírila sláva sovietskych frontových pesničiek. Z nich dlhoročnú svetovú popularitu mala Blanterova a Isakovského Kaťuša. U nás už pred oslobodením, ale najmä v mimoriadne optimistickej atmosfére prvých mierových mesiacov, bola sovietska pesnička ako doma.

Od druhej polovice 1945 roku sa u nás často a masovo spievalo veľmi mnoho. Medzi najpopulárnejšie sa zaradili aj dve slovenské tangá: Čo srdce nečušíš a Cesta domov. Obidve v dejinách našej populárnej hudby sú v istom zmysle prvé a predstavujú nástup novej epochy. Čo srdce nečušíš, ako prvá v našej populárnej hudbe navodzuje náš vzťah k „zemi ďalekej, kde je tichý Don", teda v tomto smere je to naša prvá, po novom angažovaná populárna pesnička — vznikla 10. marca 1945. Druhá pesnička, Cesta domov, je zo septembra 1945 a s realistickým optimizmom ospevuje cestu domov, lásku k domovu. Obidve pesničky dlhé roky po oslobodení patrili medzi najhranejšie hity našej populárnej hudby v takom rozsahu, že zatláčali do úzadia najhranejšie šlágre západnej proveniencie. Obidve sa natrvalo zapísali do dejín slovenskej populárnej piesne, lebo verne vyjadrili časť pocitov svojej generácie v istom konkrétnom čase. Obidve napísal dr. Robert Hrebenár.

Hudobný skladateľ dr. Robert Hrebenár sa narodil 25. mája 1919 v Novom Meste nad Váhom. Lásku k hudbe mu vštepovala matka a výborný učiteľ na husle ho zasvätil do jej základov. Až natoľko, že keď po maturite odišiel študovať do Prahy, popri práve študoval na konzervatóriu i hru na husle. Život v Prahe mu otvoril dvere aj k zábavnej hudbe, pretože sa dostal do kontaktu s Jaroslavom Ježkom a s vedúcim vtedy najpopulárnejšieho tanečného orchestra R. A. Dvorským. Najmä títo dvaja vzbudili v ňom vážnejší záujem o pesničkovú tvorbu. Až taký, že po uzavretí českých vysokých škôl a po pokračovaní v štúdiu v Bratislave začal hrať na saxofóne a klarinet, v Novom Meste nad Váhom založil tanečný orchester, pre ktorý najprv upravoval populárne šlágre rôznych autorov a v roku 1943 (predtým v roku 1939 urobil prvý kompozičný pokus Dolu Váhom) preň napísal i svoju prvú tanečnú pieseň Blúdi moja loď.

Oslobodenie našej vlasti Sovietskou armádou aj v hudobnej oblasti ukončilo éru národnej uzavretosti, otvorilo cestu rôznym svetovým vplyvom, ale tiež nastolilo problémy vlastnej novej tvorby vo všetkých žánroch. V tomto zmysle v našej zábavnej hudbe medzi prvých priekopníkov sa zaradil Robert Hrebenár. A to nielen svojimi dvoma mimoriadne úspešnými tangami z roku 1945. Z tohto roku široký popularitu získala tiež jeho pesnička Svet verí vidinám, z roku 1946 tango Najkrajšie prianie, či slowfox Kroky vo vetre, alebo valčík Lipa košatá, ale tiež swing Nepokojné srdce, či Minúty sekundy. Týmito a viacerými ďalšími sa stal typickým predstaviteľom éry swingu a sweetu u nás. Lenže svoj aktívny postoj k životu, túžbu pomáhať pri premene sveta vyjadroval nielen v tvorbe tanečných, ale tiež v jednoznačne a úprimne angažovaných pesničkách. Medzi ne patrí pochod Mierom a prácou z roku 1946, Pozdrav pracujúcim z roku 1952, alebo pochodová pesnička z toho istého roku Kráčaj s nami a mnohé ďalšie.

S nástupom beatovej vlny sa kompozičný záujem dr. Róberta Hrebenára sústredil na pódiové piesne. Napísal množstvo šansónov, ale tiež skladby pre dychové súbory. V ich repertoári trvalo zakotvili také Hrebenárove skladby ako Poštárik, Keď ma sladko pobozkáš, Margaréty pre mamu, Mama, Mám rád ľudí, Májová polka, Vial vetrík májový a mnohé ďalšie. Svedectvom aktívneho postoja skladateľa Hrebenára k svetovému dianiu sú jeho príspevky do súťaže o politickú pieseň v Martine, lebo jeho životným krédom stále zostáva, že „hudba je dôležitou súčasťou jeho života, ale iba súčasťou a nie jedinou", pretože jeho hlavná profesionálna životná cesta išla iným smerom, ale o to viac sa vždy usiloval komponovať „niečo také, čo by poslucháčom nielen dačo povedalo, ale na nich i pozitívne zapôsobilo". A to sa mu vo viacerých pesničkách skutočne podarilo.

LACO ŠOLTÝS

KONKURZ

Riaditeľ Novej scény v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie miesta hráča do skupiny huslí v orchestri spevohry.

Podmienkou je absolvovanie VŠMU, resp. konzervatória. Žiadosti so životopisom zasielajte na adresu Nová scéna, Živnostenská 2, 812 84 Mratislava, Termín konkurzu bude uchádzačom oznámený písomne.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. 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. Inzertné 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 vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15 Registračné číslo: SÚTI 6/10

EDUARD HANSLICK a jeho styky s Bratislavou

(k 80. výročiu jeho smrti)

Dňa 7. novembra roku 1885 priniesli bratislavské noviny oznam, že *„dnes dopoludnia prichádza do Bratislavy vzácny hosť, aby čo najochotnejšie a nezištne prednášal v prospech základiny Hummelovho pomníka. Je ním c. k. vládny radca dr. Eduard Hanslick, profesor viedenskej univerzity a hudobný spisovateľ svetového chýru"*.

Ako došlo k tejto prednáške, zaoberajúcej sa vývojom opery a aké boli vzťahy tejto zaujímavej osobnosti hudobného života 19. storočia k Bratislave? Hodnotenie Hanslickovej osobnosti v muzikológii nie je doteraz ustálené a často je dosť jednostranné. Hanslick sa narodil roku 1825 v Prahe. Svojich prvých 21 rokov života prežil v rodičovskom dome na dnešnom Václavskom námestí. Jeho otca, knihovníka pražskej univerzity, často navštevovali F. Palacký, J. E. Purkyně a iné osobnosti českého národného obrodenia. Eduard Hanslick však po česky už len málo vedel. Štyri roky sa učil u vtedajšieho „hudobného pápeža" Prahy, Jána Václava Tomáška, učiteľa Smetanu, hre na klavíri, študoval teóriu a kompozíciu. Z Hanslickovej pútavej, dnes už polozabudnutej autobiografie sa dozvedáme ako roku 1846 zaviedol Hectora Berlioza cez Karlov most do Tomáškovho starobylého bytu oproti Valdštejnskému palácu. Hanslick študoval v Prahe právo. Svoje štúdiá ukončil doktorátom práv vo Viedni. Už na začiatku svojho celoživotného pôsobenia vo Viedni roku 1846 sa začal venovať hudobnej kritike a to vo významnom denníku Presse, premenovanom neskoršie na Neue freie Presse. Počas svojho života a početných ciest sa zoznámil skoro so všetkými významnými hudobníkmi Európy. Už ako dvadsaťročný sa spoznal s R. Wagnerom v Mariánskych Lázňach. Na jeho pozvanie prišiel o rok na predstavenie Tannhäusera do Drážďan, v spoločnosti Roberta a Kláry Schumanovcov (ktorí o Wagnerovom diele urputne mlčali). Hanslick bol vtedy ešte Wagnerovou hudbou nadchnutý a viedenské hudobné obecenstvo informoval o tejto opere celou sériou článkov. Hanslickove vzťahy k Wagnerovi sa však postupne menili a vyústili až do úplného odmietania. Negatívne hodnotil aj skladby F. Liszta, neskoršie aj A. Brucknera a R. Straussa. S Lisztom, s ktorým sa ihneď po príchode do Viedne zoznámil, udržiaval však dobré osobné kontakty, ba raz s ním v spoločnosti aj štvorručne hral na klavíri. V roku 1854 vyšiel jeho polemický dodnes diskutovaný estetický spis Vom Musikalisch Schönen, z ktorého teoreticky vychádzal pri odmietaní tzv. programovej hudby. Od roku 1856 do roku 1894 prednášal ako prvý na viedenskej univerzite estetiku a dejiny hudby. Senzáciu vzbudili jeho prednášky ilustrované hrou na klavíri. Vážil si, že mohol ešte zovrieť vrásčitú ruku starého skladateľa Vojtecha Jírovca, priateľa J. Haydna a W. A. Mozarta. Cenil si spoločne strávený večer v spoločnosti mladého P. Mascagniho pri príležitosti stého predstavenia Sedliackej cti vo Viedni, na ktorom sa zúčastnil dokonca aj R. Leoncavallo. Poznal osobne G. Rossiniho, Ch. Gounoda, H. Berlioza, G. Meyerbeera, G. Verdiho, J. Offenbacha, D. F. E. Aubera a mnoho iných, bol prítomný na svetových premiérach Wagnerových Majstrov spevákov norimberských, tetralógie Prsteň Nibelungov a Parsifala, Verdiho Othella a Falstaffa a iných významných hudobných diel. Najvýznamnejšie však bolo jeho celoživotné priateľstvo s J. Brahmsom. Stal sa zápalistým propagátorom jeho tvorby, ktorú považoval za vrchol hudby 19. storočia. Veľké sympatie prechovával aj k A. Dvořákovi, ktorého mu ako začínajúceho skladateľa predstavil v Karlových Varoch nakladateľ F. A. Simrock. Dvořák potom venoval Hanslickovi svoju štvorručnú verziu Legend op. 59. Hanslick spolu s Brahmsom kliesnili Dvořákovi cestu k európskej sláve. Ešte v roku 1900 písal R. Strauss v dennej tlači, že vo Viedni platia stále *„tajné a neznáme zákony hudobnej krásy, ktoré driemajú len v prsiach pána Hanslicka a jeho spoločníkov"* na čo mu Hanslick odpovedal, že tieto zákony *„každý hudobník si môže prečítať v partitúrach Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Mendelssohna a Dvořáka"*. V tom istom roku však pri recenzii Mahlerových orchestrálnych piesní prejavuje už 75-ročný Hanslick veľkú predvídavosť, keď píše, že *„na začiatku nového storočia sa odporúča hovoriť o každej novinke hudobnej ‚secesie', (G. Mahler, R. Strauss, H. Wolf a i.), že im azda patrí budúcnosť"*. Už v nekrológu pri príležitosti Wagnerovej smrti, popri výhradách voči Wagnerovi ako človekovi a umelcovi napísal, že *„pred smelosťou a konzekvenciami tohto nového umenia kladieme klobúk dolu, bez toho, aby sme sa hoci len na jeden okamžik spreneverili umeniu Mozarta, Beethovena a Webera"*. Vo svojej autobiografii sa Hanslick vyznáva aj zo svojich „hriechov mladosti" v kritikách voči dielam mladšieho Verdiho. Hanslick zomrel 6. augusta 1904 v Badene pri Viedni.

Hlavnú zásluhu na kontaktoch Hanslicka s Bratislavou mala veľká osobnosť hudobného a kultúrneho života Bratislavy 19. storočia, mestský archivár Ján N. Batka. V Batkovej pozostalosti, uloženej v archíve mesta Bratislavy, sa nachádza aj 16 listov a korešpondenčných lístkov, z ktorých 15 napísal Hanslick Batkovi a jeden Lisztovmu žiakovi a priateľovi klaviristovi Gézovi Zichymu. Hanslick sa 16. októbra 1880 obrátil na Batku po tom, čo sa z francúzskych hudobných novín dozvedel, že vyjde tlačou korunovačná omša francúzskeho skladateľa Étienne Méhula (1763—1817), ktorej partitúra sa nachádzala u Batku v Bratislave. Hanslick sa pýtal na autentičnosť rukopisu a na ďalšie podrobnosti. O niekoľko mesiacov oznámil Batkovi, že príde do Bratislavy na predstavenie Gounodovej opery Faust a Margaréta so svojou mladou manželkou. Na tomto predstavení 7. februára 1881 spievali totiž titulné úlohy slávny tenorista viedenskej opery Gustav Walter a jeho dcéra Minna, priateľka Hanslickovej manželky, rodenej Wohlmuthovej, absolventky viedenského konzervatória. Batka obstaral Hanslickovcom ubytovanie v hoteli U zeleného stromu, nachádzajúcom sa na mieste dnešného Carltonu. Po predstavení pozvali Hanslickovci a hosťujúci sólisti Batku s manželkou na večeru. Písomný styk Batku s Hanslickom pokračoval. Z neho sa dozvedáme, že mal veľkú snahu presvedčiť Hanslicka, aby prišiel prednášať do Bratislavy, čo tento najprv odmietol s tým, že *„dôvody mu povie osobne"*. Azda to súviselo so sympatiami pre Wagnerovu hudbu v Bratislave. Konečne však súhlasil a 7. novembra 1885 prišiel. Večer v preplnenej sále Mestských reprezentantov (stála na dnešnom nadvorí Starej radnice, v roku 1911 bola zbúraná), prednášal o počiatkoch opery v Taliansku (J. Peri, C. Monteverdi, A. Scarlatti) a v Hamburgu, pričom vyzdvihol bratislavský pôvod Jána S. Kussera (1660—1727) a priniesol vtedy pre Bratislavu *„nové a veľmi zaujímavé"* údaje o tomto barokovom opernom skladateľovi. Keďže sa táto prednáška usporiadala v prospech postavenia Hummelovho pomníka, vo svojej prednáške spomenul aj druhého slávneho rodáka z Bratislavy — Jána N. Hummela. Hanslick hovoril aj o bratislavskom pôvode rodiny J. S. Bacha. Už predtým v roku 1878 pri stom výročí Hummelových narodenín sa sťažoval vo viedenskej tlači, že Viedeň, na rozdiel od Bratislavy a Weimaru, nevzala na vedomie výročie tohto „Mozartovho žiaka" a nezaradila na program koncertov nijakú Hummelovu skladbu. Pritom vyzdvihuje Hummelove koncerty pre klavír, jeho Veľké septeto a Sonátu pre klavír fis mol.

Hanslick prednášal, ako to mal vo zvyku, posediačky za malým stolčekom na pódiu. Pred prednáškou si vždy dôkladne prezrel miestnosť a skúšal jej akustické podmienky. Jeho manželka pre prechladnutie nemohla predniesť plánované vokálne ukážky s Hanslickovým klavírnym sprievodom. Po prednáške výbor pre postavenie Hummelovho pomníka na čele s mestským lekárom Jurajom Kovátsom usporiadal na Hanslickovu počesť slávnostnú večeru v hoteli U zeleného stromu.

Po návrate do Viedne sa Hanslick písomne poďakoval manželom Batkovcom za milé prijatie a za spoločnosť mestského lekára Kovátsa a jeho manželky Fanny, známej koncertnej speváčky. *„Toto milé kvarteto nás určite zvábi za krajšieho ročného obdobia na výlet do Bratislavy, bez toho, aby som Vás potrápil prednáškou"*. Inokedy sa Hanslick poďakoval Batkovi za zásielku dvoch fliaš *„vzácneho octu"* a žiadal súčasne *„trochu papriky z tohto dobrého bratislavského prameňa"*. Keď Batka zasa poslal Hanslickovcom med, žartovne sa podpísal ako *„dodávateľ octu vo výslužbe"*.

Hanslick sa roku 1889 v liste Batkovi pýta, či sa informácia od skladateľa R. Heubergera, že sa Batka zúčastnil na scénickom predvedení Lisztovho oratória Svätá Alžbeta vo Weimare a že Liszt vyjadril svoj absolútny nesúhlas s touto dramatizáciou, zakladá na pravde. Batkove odpovede Hanslickovi sú nám, žiaľ, neznáme a azda ležia v rakúskych archívoch. Liszt však viackrát nesúhlasil so scénickým uvedením oratória ani vo Weimare ani v Pešti.

Hanslickove kontakty s Bratislavou a Batkom sú zaujímavým príkladom nestrannosti bratislavského hudobného života z konca 19. storočia, nepostihnutého vtedajším delením na tábory — Wagnera, Liszta a Brucknera na jednej strane a Brahmsa a Hanslicka na strane druhej. Bratislava prijímala návštevy Brahmsa, Hanslicka i Brucknera s rovnakou srdečnosťou, nehovoriac o pevných putách s Lisztom a o stálom záujme o Wagnerovo dielo.

GABRIEL DUŠINSKÝ

RECENZUJEME

LADISLAV BURLAS: SLOVENSKÁ HUDOBNÁ MODERNA. Obzor Bratislava, 1983.

Pre dôkladné poznanie našej súčasnej hudobnej kultúry je užitočné analyzovať nielen jej prítomnosť, ale vracať sa i k historicky závažným obdobiam, ktoré ju zásadným spôsobom determinovali, určovali jej prvotnú špecifitu a vytvárali základy povedomia vývinovej kontinuity a tradície. Naša muzikológia už viac razy poukázala na epochálny význam medzivojnového obdobia, kedy sa v podmienkach nového štátoprávneho usporiadania vytvárali priaznivé predpoklady pre nástup generácie rozhodnutej nekompromisne bojovať za kodifikovanie nového štýlovo-estetického konceptu národnej hudby. Interpretácie tejto iniciatívy v rámci doterajších publikácií sa sústreďovali buď na tvorbu jednotlivých osobností viac-menej partikulárnymi prienikmi, alebo zužujúc vývojovú, estetickú polyfónnosť a divergentnosť daného obdobia sledovali len jednu líniu a orientáciu. Ladislav Burlas vo svojej najnovšej práci mohol nadviazať na mnohé poznatky a podnety uložené v Kresánkových reflexiách Suchoňovej osobnosti, Hrušovského cikkerovských štúdiách a využiť i stále platné postrehy z vlastnej monografie o A. Moyzesovi. Koncepcia knihy Slovenská hudobná moderna však nevyrastá z púheho súhrnu tých faktov, ktoré už boli o danom období a jeho stvárňovateľoch napísané — začlenenie titulu do edičného radu Malej modernej encyklopédie vydavateľstva Obzor by k tomu určitým spôsobom aj oprávňovalo — ale cítiť z nej potrebu vedca nanovo sa vyrovnávať nielen s faktografickým objemom spadajúcim do okruhu danej problematiky, ale najmä tvorivo reinterpretovať postoj súčasníka k vlastnej histórii a odmietať rekvizity zdanlivo uzavretých vedomostných pohľadov.

Členenie knihy do troch kapitol vyplýva z autorovho chápania nových tendencií, ktoré sa objavili v prvej polovici nášho storočia v slovenskej hudbe v zaradení do vývojového komplexu, nepostihujúceho len pár rokov a osobností, ale vyžadujúceho potrebu hľadať genézu nového, zisťovať príčiny a inšpiračné žriedla voľby osobitých prvkov schopných nielen stabilizovať dosiahnutú úroveň, ale i podnecovať k jej obohacovaniu. Úvodná kapitola — Vznik profesionálnej hudobnej kultúry — sa sústreďuje na prvé tri decéniá 20. storočia, sledujúc vývinové podnety a kultúrno-spoločenské podmienky, ktoré pozitívnym spôsobom ovplyvňovali prvé prejavy hlásenia sa k novej orientácii slovenskej hudby. Rozpätie rokov 1928—1939 je ústredným priestorom druhej kapitoly — Zrod novej slovenskej hudby — kde autor uskutočňuje prieskum dynamiky uplatňovania ideových východísk v konkrétnej tvorbe Alexandra Moyzesa, Eugena Suchoňa a Jána Cikkera. Záverečná kapitola — Kvalitatívne a kvantitatívne upevňovanie nového smeru — potvrdzuje konzekventnosť a pevnosť nastúpenej orientácie.

Termín „moderna" preberá Burlas z oblasti literárnej vedy, kde sa ním označovala iniciatíva básnikov už pred rokom 1918 hľadajúca možnosti prepojenia typicky slovenských obzorov s európskym literárnym myslením, ktorá neskôr v diferenciácii do umeleckých skupín kládla do svojho programu akcent na sociálnu problematiku so subjektívne zaangažovaným postojom. Analógie s týmito tendenciami v oblasti hudobnej tvorby oprávňujú zbaviť pojem „moderna", či z neho odvodený prívlastok „moderný" pejoratívnej príchuti a používať ho v kontexte knihy ako synonymum nového a novátorského, označujúc tak všetky progresívne nositele vývoja. Autor zdôrazňuje, že novozacielená orientácia nerástla zo snahy jedného či niekoľkých jednotlivcov, ale opierala sa o zákonitý vývojový proces kultúrneho rozvoja, zrodu a vzrastu celej umeleckej generácie, ktorá dokázala reagovať na vývojový dynamizmus európskej i českej hudby a mala pritom vnútorné schopnosti transplantovať všetky podnety do slovenského prostredia a tak si vytvárať ideovú os svojej programovej platformy — na báze profesionality uskutočniť svojráznu syntézu domácich inšpiračných zdrojov s výdobytkami európskej hudby 20. storočia. Z hľadiska tejto orientácie pristupuje Burlas aj k prehodnocovaniu postavenia trojice skladateľov Viliam Figuš-Bystrý, Mikuláš Schneider-Trnavský a Mikuláš Moyzes, ktorým síce neupiera význam a postavenie v kontexte formovania sa modernej podoby slovenskej hudby, ale poukazuje aj na obmedzenia, tkvejúce nielen v dislokácii od centrálnej a inšpirujúcej atmosféry, ale i v nedostatočnej miere koncepčnej rozhľadenosti a vnútornej schopnosti participovať na prebojovávaní tých požiadaviek, ktoré sa neskôr stali rozhodujúcimi pre ďalší vývoj. Pri charakteristike významného stimulačného priestoru daného rozvojom poprevratového hudobného života Bratislavy autor opúšťa tie výklady, ktoré sa opierali o nacionálnu diferenciáciu, nedialekticky vyzdvihujúc, alebo naopak, prehliadajúc niektoré osobnosti, pričom nebrali do úvahy triednu analýzu pomerov a možnosť integrity progresívnych umeleckých snáh. Často sa tak oddeľovali dejiny slovenskej hudby od dejín hudby na Slovensku. Preto Burlas oprávnene začleňuje do kontextu umeleckej orientácie slovenskej hudobnej moderny i osobnosť a tvorbu Alexandra Albrechta. Oveľa skromnejšia pozornosť sa venuje v tejto súvislosti postave Frica Kafendu, ktorého vplyv na formovanie a rozvíjanie ambícií slovenskej hudobnej moderny je nesporný a mnohostranný.

Za jeden z rozhodujúcich momentov pre voľbu konceptu modernej orientácie slovenskej hudby považuje autor vplyv pražského hudobného života a najmä pedagogicko-umelecký vzor Vítězslava Nováka (nezabúda pritom upozorniť na manká v skúmaní sukovských podnetov), ktorý vo svojej tvorbe anticipoval podstatné vrstvy syntézy národných prvkov s európskym hudobným myslením, určujúcej vývoj slovenskej hudby v 30. rokoch.

Povedomie dialektickej povahy skúmaného procesu vedie Burlasa od zdôrazňovania individuálnych čŕt formovania sa jednotlivých osobností k definovaniu podstaty kompozičnej orientácie slovenskej hudobnej moderny, ktorá vykazuje vykryštalizovaný komplex, rastúci síce na umeleckých požiadavkách a štýlových problémoch, ale v konečnom dôsledku predstavujúci závažný kultúrno-vývojový a spoločenský fenomén. Rozčlenenie tvorby A. Moyzesa a E. Suchoňa do dvoch vývojových etáp a v rámci druhej z nich diferenciácia na tvorbu úžitkovú a koncertnú je napriek zdanlivému štýlovému a žánrovému rozptylu odrazom pochopenia charakteru spomenutého komplexu v štádiách dozrievania i v jednote národne a sociálne motivovaných námetových okruhov. Syntetizačné tendencie presvedčivo potvrdzuje i vývoj hudobno-výrazových prostriedkov smerom k vytvoreniu spoločného harmonicko-tonálneho jazyka na báze modálne chápanej diatoniky. Stabilizácia tohto systému bola dynamizovaná nástupmi ďalších skladateľských osobností, z ktorých najmä tvorivý vývoj Jána Cikkera sa stáva závažným dokumentom jednoty cítenia a myslenia slovenskej hudobnej moderny.

Práca Ladislava Burlasa prináša prostredníctvom sledovania zrodu umeleckej iniciatívy príslušníkov slovenskej hudobnej moderny zasvätený pohľad na vývoj hudby na Slovensku v prvej polovici nášho storočia. Podnety, ktoré táto iniciatíva priniesla, viedli k utvoreniu koncepcie národnej hudby schopnej sa organicky začleniť do kontextu východoeurópskych kultúr významne prispievajúcich do štýlovej plurality európskej hudby. Bola to koncepcia, nevznikajúca náhodne, ako výsledok individualistických hľadaní, ale organicky zúžitkujúca priaznivosť podmienok, ktoré sa pre slovenskú hudbu vytvorili. Neznamenala len naplnenie skladateľských ambícií, ale rástla priam z programovo postulovaných ideových požiadaviek, ktoré teoreticky spresňoval a korigoval kritik a muzikológ Ivan Ballo (jeho činnosť Burlas vysoko hodnotí a začleňuje ju rovnocenne so skladateľskými aktivitami k slovenskej hudobnej moderne), kladúc si za úlohu spĺňať dôležitú spoločenskú funciu umenia — saturovať potreby svojho poslucháča a kultivovať jeho úroveň. Aktuálnosť, životaschopnosť a inšpiratívnosť takto vytýčenej koncepcie sa stala určujúcou pre vývoj slovenskej hudobnej kultúry aj v podmienkach socialistickej spoločnosti. Kniha Slovenská hudobná moderna poskytuje k tomu výstižné svedectvo.

ĽUBOMÍR CHALÚPKA