

HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.
29. IV. 1985
2.— Kčs

8

PREHLIADKA SLOVENSKEHO KONCERTNEHO UMENIA '85 V ŽILINE



Tenorista Štefan Margita.

Snímka: Z. Mináčová

Žilina sa stala už po šiesty raz dejiskom **Prehliadky slovenského koncertného umenia** (25.—30. marca 1985), ktorej patrónmi sú Slovkoncert, ZSS, ŠKO a Dom odborov v Žiline. Predstavili sa najmä tí umelci, ktorí doposiaľ na prehliadke nevystúpili. Za úplnej absencie klaviristov (ako istého faktora náhodnosti, a nie dramatickej zámernosti) odzneli popri dominujúcej konfrontácii ansámblov rozličného obsadenia i spevákov aj menej frekventované nástroje (gitaru, akordeón, harfu). Po prvýkrát v histórii žilinskej prehliadky zaznel na koncertnom pódii aj hlas organa, a to vďaka novému elektronickému organu, ktorý Slovkoncert zakúpil za koncertným účelom. Zhodou okolností to najlepšie, čo na prehliadke odznelo, pochádzalo od najmladších účastníkov. Už tradične sa prezentovali aj laureáti z predchádzajúceho, posledného ročníka Interpretácie súťaže v Banskej Bystrici.

Dramaturgia venovala pomerne široký priestor tvorbe J. S. Bacha v súvislosti s jeho okrúhlym tohtoročným jubileom; týmto smerom sa orientoval najmä úvodný a záverečný koncert podujatia. Ako ďalší závažný fakt treba uviesť, že každý umelec rešpektoval požiadavku Slovkoncertu a zaradil do svojho programu slovenskú tvorbu. Všetkých osem podujatí PSKU sa uskutočnilo v žilinskom Dome odborov, z toho úvodný koncert a posledné dva koncerty vo veľkej sále, ostatných päť podujatí (dvojice komorných polorecitálov) v malej sále.

ŠKO Žilina v čase prehliadky odišiel na zahraničnú turné, a tak záverečný koncert patrila **Štátnej filharmónii Košice** pod taktovkou **Bystríka Režucha**. Teleso nezanechalo najpriaznivejší dojem, čo sa najmarkantnejšie prejavilo miestami v nesúrodnom zvuku jednotlivých nástrojových skupín i v menej vydarených sólových vstupoch. Menej kvalitný výkon profesionálneho telesa nemožno ospravedlňovať tým, že by sa snáď hráči nedokázali prispôsobiť zmeneným akusticko-priestorovým podmienkam. Napriek tomu Režucha odviedol kus poctivej práce a svojím názorovým gestom dával spoľahlivé nástupy. Príčiny interpretačných nedostatkov sú zrejme hlbšie a odstraňovať ich bude treba sústavnou prácou i stabilizáciou kádru. Najviac kazov pri sprevádzaní sme zaregistrovali v Bachovom Koncerte d mol, BWV 1052, kde sólový part predniesol I. Sokol.

Nemožno tiež povedať, že by nový elektronický organ inšpiroval k výrazným výkonom našich popredných organistov — zasl. um. prof. **Ferdinanda Klindu** i zasl. um. **Ivana Sokola**. Zrejme adaptovanie sa na tento nástroj si vyžaduje dlhší čas, pričom aj technické záležitosti (ako nevhodné umiestnenie reproduktorov) zohrávali svoju negatívnu úlohu v súvislosti s interpretáciou. Svedčí o tom aj fakt, že Sokolove prídavky (J. S. Bach: Toccata d mol, Chorálová predohra) mali už osobitú atmosféru, vyrovnanosť, pozoruhodnú registráciu

a najmä účinnú výstavbu. Vnútorňý nekľud vyžaroval najmä z prvej časti recitálu F. Klindu (L. N. Clérambault, G. Valeri, J. S. Bach). Technicky, výrazovo i koncepcie sa umelcovi lepšie vydarilo Prelúdium a fuga na meno BACH od F. Liszta i súčasná tvorba (I. Zeljenka, P. Eben).

Na prehliadkovom vystúpení odviedla výkon hlboko pod svoje možnosti aj **Elena Holíčková** — vlniť možno opäť zle umiestnené reproduktory organa, neumožňujúce sólistke správnu zvukovú orientáciu. V Bachovi (dve árie zo Svadobnej a Kávovej kantáty, BWV 210 a 211) spoluúčinkovala s Klindom a Holíčkovou aj prof. **Miloš Jurkovič**, no ani jeho podiel na kreácii diela nebol prívelmi inšpirujúci (v podobnom programe v Bratislave reagoval však citlivejšie a oveľa podnetnejšie).

Akoby v náhodnej nadväznosti na vlnajúcu Interpretáciu súťaže v Banskej Bystrici došlo i v Žiline ku konfrontácii komorných súborov. Prehliadku otváral pomaly 30-ročný súbor **Slovenských madrigalistov** na čele s **Ladislavom Holáskom**. Dďaka umeleckej činnosti predstavuje epochu vyše jednej generácie, preto snáď i moment „omladenia“ — rovnako ako každá zmena v telese — v prvom štádiu znamená istý retardačný prvok, ktorý možno prekonať iba po dlhšom čase. Rezervy súboru sa prejavili najmä v širokých plochách bachovskej faktúry, ktoré nemali potrebný ťah a účinnú výstavbu. Diskutabilné bolo aj zaradenie dvojzborovej skladby J. Šimbrackého *Plaudite mortales*. Súbor svojím naturelom inklinuje oveľa viac k romantickému vzletu (Dvořák) i súčasnej tvorbe (Hrušovský: Canti, Zeljenka: Hry).

So súborom **Pro arte musica** výnimočne vystúpila klaviristka **Ida Černecká** a presvedčila, že dokáže byť tak znamenitou sólistkou, ako aj citlivou a výbornou komornou hráčkou. Muzikantská priebornosť umeleckého vedúceho, huslistu **Alexandra Jabloka** sa prejavila i v celkovom zvukovom obraze súboru, v ktorom síce zaujala muzikantská impulzivnosť, no už menej nekontrolovanosť vzájomnej zvukovej súhry, ba i intonačné prehrešky.

V porovnaní s IS '84 v B. Bystrici, kde **Nové bratislavské trio** (Z. Paulechová, klavír, J. Čizmarovič, husle, E. Prochác, violončelo) získalo prvenstvo, na žilinskej PSKU súbor nepodal očakávaný výkon. Možno sa preto celkom logicky natiska otázka: Prečo? V čom hľadať príčinu? Veď všetci traja sú dnes už poprednými reprezentantmi svojho nástroja najmladšej interpretačnej generácie.

Husľové duo **Alžbeta Plaskurová — Viktor Šimčíško** presvedčilo, že duchovným otcom ansámbľu je V. Šimčíško. Výborná a spoľahlivá komorná hráčka našlo duo v znamenitej **H. Gáľforovej**, preto presvedčivejšie vyzneli skladby s klavírom (A. Vivaldi, D. Šostakovič), ako bez klavirného sprievodu (A. Honegger, I. Zeljenka).

Doménou sólistu opery SND v Bratislave, barytonistu **Pavla Mauréryho** je prirodzený a muzikálny hlasový prejav. Až na niektoré málo uvoľnené výšky spieva Mauréry ľahko, intonačne čisto a rytmicky presne. Povolanie operného speváka do istej miery poznačilo jeho interpretáciu piesní, ktoré by neraz zniesli komornejši a intímnejší prejav (Schubert: piesne z cyklu *Zimná cesta*). A tak čísla vyžadujúce temperamentnejší a zvukovo priebornejší tvar vyzneli presvedčivejšie (Carissimi, Brahms, Dibák). Sympatická bola koncentrácia, ktorá sprevádzala Mauréryho výkon už od prvej skladby (Händel). Jeho klavírny partner **J. Malik** hral príliš konkrétne a prizvukovo.

Akými profesionálnym klišé, ktoré zaručovalo istú úroveň podania celého repertoáru, sa vyznačoval výkon sólistky opery DJGT v Banskej Bystrici, sopranistky **Boženy Fresserovej** (A. Dvořák: *Písně milostné*, dve piesne z cyklu *Smaragd* J. Zimmera). Neveľký rozsah hlasu vyžaduje dôkladnejšie vypracovanie nuansí, aby jej prejav nevyzníval stereotypne a šedo. Klavírna partnerka **D. Turňová** tvorila viac remeselne, ako inšpirujúco.

V zaskoku za pôvodne uvedeného zasl. um. Františka Livoru sa predstavil košícky tenorista **Štefan Margita**. Podobne ako už niekoľkokrát predtým dokázal svojím príkladne komorným, do najmenších podrobností vzorne prepracovaným a premysleným, ale aj citlivo stváraným prejavom strhnúť poslucháča. Celý polorecitál (Wolf, R. Strauss, Kafenda, Messiaen) našťudoval spamiäti. Ak možno jeho hlasu vytknúť určité rezervy v timbre, spevák ich dokázal nahradiť príkladným modelovaním detailov i hlbokým emotívnym dotvaraním. Jeho výkon patrila k najsilnejším umeleckým zážitkom PSKU, a tým sa Margita súčasne zaradil medzi umelcov kategórie zahraničnej reprezentácie. Klaviristka **K. Bachmanová** sa nemalou mierou podieľala na nanajvyš priaznivom vystúpení umelca.

Akordeonista **Tibor Rác** patrila k tým, ktorí na PSKU dokázali najviac zaujať iskrou svojho umeleckého vkladu. Treba však poznamenať, že miestami prílišná dávka temperamentu narúšala celistvosť výstavby (I. Albeniz: [Pokračovanie na 4. str.]



Rudolf Gähler hrá vyklenutým sláčikom

JOHANN SEBASTIAN BACH - SEI SOLO

Pri príležitosti 300. výročia narodenia J. S. Bacha redakcia pripravila niekoľko článkov, ktoré sa zaoberajú bachovskou problematikou. Prvý z nich z pera dr. Ľ. Zavorského sme publikovali v HŽ č. 6/1985. Dnes prinášame ďalšie reflexie o tejto veľkej osobnosti, ktorej budeme venovať pozornosť i v nasledujúcich číslach HŽ.

Takýto nadpis dáva **Johann Sebastian Bach** svojim sonátam a partitám pre sólové husle (BWV 1001—1006): **Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato**, čiže šesť sóľ pre husle bez basového sprievodu. Patria k nim tri sonáty a tri partity pre sólové husle, ktoré sú podľa Günthera Hausswalda medzníkom vo vývoji európskej hry na husliach. To, čo tu Bach vytvoril v bohatstve invencie, v sile výrazu a v umnej architektúre, nemá obdoby. Osemnásť, ba aj devätnásť storočie nevedelo ešte zaujať správne stanovisko k týmto skladbám. Považovalo ich za študijný materiál, pričom ich obsah zostal úplne nepovšimnutý. Aj vynikajúci hudobníci ako Schumann a Mendelssohn neverili v ich životaschopnosť na koncertnom pódii a prikomponovali k nim klavírny sprievod. Až huslista Joseph Joachim ich začal pred sto rokmi uvádzať v koncertných sieňach.

Bach sa usiluje v týchto sonátach a partitách minimálnymi prostriedkami, aké poskytuje hra sólových huslí, vytvoriť diela po stránke kompozično-technickej i obsahovej či najdokonalejšie a celkom sebačiniteľne.

Technické ťažkosti pri interpretácii týchto skladieb sú enormné. Dnešným sláčikom, vytvoreným podľa vzoru Tourtea mladšieho, sa troj- a štvorhlasné akordy nedajú hrať tak, aby všetky tóny zneli naplno po celú dobu, ako ich Bach zrejme predpisuje. Moderným sláčikom sa hrajú tak, že spodné dva tóny znejú len krátko, akoby v príraze, kým horné dva tóny znejú približne (ale len približne) tak, ako ich Bach zapísal. Nikedy je to aj opačne, podľa návodu v tom-ktorom vydaní, ktorých počet sa dnes už neobčajne rozrástol. Krátko znejúce tóny si musíme v zvukovej predstavivosti „domyslieť“.

Existuje však aj iný spôsob reprodukcie (interpretáciu tu zatiaľ nechávame stranou) sólových sonát a partít, a to tzv. oblúkovým, či vyklenutým sláčikom (Rundbogen). Pri hre týmto sláčikom znejú všetky tóny troj- a štvorzvukov súčasne, rovnako dlho a sýto. Hru týmto sláčikom odporúča už Albert Schweitzer na začiatku nášho storočia a roku 1950 sa zaň znovu prihovára (Bach-Gedenkschrift, Zürich, 1950). Údajne sa v Bachovej dobe používal aj takýto sláčik, ktorý nemal žabku, držal sa asi ako sláčik kontrabas a vlas sa napínal, či uvoľňoval väčším alebo menším tlakom palca. Kobyľka bola menej vyklenutá, aby sa sláčik mohol dotýkať všetkých štyroch strún. Hru vyklenutým sláčikom považovali za vhodnú pre interpretáciu Bachových sonát a partít viacerí muzikológovia, ako napr. Arnold Schering, huslisti ako Georg Kulenkampf, Bronislaw Huberman, ba aj Carl Flesch, autor cenného vydania týchto skladieb pre hru moderným sláčikom. Schering však opatrne upustil od spomínaného tvrdenia, keď sa ozval názor, že vyklenutý sláčik v 17. a 18. storočí nejestvoval.

Samozrejme, že nás zaujímajú otázky, či jestvoval vyklenutý sláčik s voľným vlasom, či ho Bach poznal, či napísal svoje sólové skladby s takou zvukovou predstavivosťou [Pokračovanie na 8. str.]

● **NOVÁ KONCERTNÁ SIENĽ V PRAHE.** V blízkosti Čajkovského ulice (Praha 3) otvorili veľmi vyhľadávanú koncertnú sieň, architektonicky zaľadenú priamo medzi obytnými domami. Tento zaujímavý spoločenský objekt prítahuje mnohých návštevníkov. Riaditeľka dr. Eliška Pospíchalová, zabezpečujúca účinkujúcich, nadviazala kontakty aj s mnohými slovenskými koncertnými umelcami. Pre návštevníkov koncertov je počas prestávok prístupná aj výstavná sieň.

● **V PREDVEČER NEDOŽIŤCH 75. NARODENIN PROF. LADISLAVA HRDINU** položili bývalí spolupracovníci kytice kvetov na jeho hrob v Slávičom údolí. Prof. A. Vrteľ predniesol pri tejto príležitosti spomienkový prejav. Zdá sa, že najmä jeho zásluhy v oblasti umeleckého školstva a pri organizácii Slovenského kvarteta. Ladislav Hrdina venoval celý svoj život slovenskej hudobnej vzdelanosti a predčasná smrť mu nedovolila dokončiť svoje dielo.

● **PAMÄTNÝ MEDAILU K 40. VÝROČIU OSLOBODENIA** prevzal z rúk člena Predsedníctva ÚV KSS a tajomníka Zs KV KSS Ignácia Janáka šéfredaktor Hudobného života Z. Nováček. Táto udalosť sa uskutočnila v rámci spomienkového stretnutia krajských funkcionárov 3. apríla 1985.

● **BRATISLAVSKÉ KONZERVATÓRIUM** otvára prvýkrát v povojnovej histórii hudobno-dramatické oddelenie. Na základe pražských a brnenských skúseností a v zmysle celoštátneho zákona podrobili sa uchádzači talentovým skúškam. Komisia, ktorú predsedal zasl. um. Štefan Kvietik, navrhla prijať šiestich uchádzačov, ktorí majú talent pre túto špecializáciu.

● **ZASLÚŽILÉMU UMELCOVI SKLADATELOVI A DIRIGENTOV** TIBOROVÍ FREŠOVÍ udelili Cenu Národného výboru hlavného mesta SSR Bratislavy za významnú umeleckú činnosť. Odovzdali mu ju spolu s ostatnými vyznamenanými kolektívami a jednotlivcami predstavitelia mestských straníckych a štátnych orgánov na slávnosti v Primaciálnom paláci 4. apríla t. r., v deň 40. výročia oslobodenia Bratislavy Sovietskou armádou.

● **HOSTOVANIE ANNY STAROSTOVEJ.** V úlohe Leonory z Verdiho opery Trubadúr vystúpila na 11. ročníku celoštátneho Festivalu opery a baletu v rumunskej čiernomorskej Constanzi sólistka opery Slovenského národného divadla Anna Starostová. Festival, ktorý sa konal v dňoch 15. 3. — 19. 4. 1985, má bohatú tradíciu a okrem celej rumunskej vokálnej elity hostujú tu v operných predstaveniach aj poprední zahraniční sólisti. V dielach Mozarta, Rossiniho, Donizettiho, Verdiho, Pucciniho a Bizeta spievali tohto roku sólisti z Bulharska, Talianska, Československa a celá plejáda domácich prominentov, napr. Sandra Sandruová, Elena Černeová, Ľudovic Spiess, Nicolae Herlea, Vasile Martinou, Emil Iurascu, Nicolae Florei.

● **V NITRE SI UCTILÍ GÉNI**OV BAROKOVEJ HUDBY. Pri príležitosti 300. výročia narodenia G. F. Händla a J. S. Bacha usporiadal Kruh priateľov hudby pri PKO v Nitre slávnostný koncert — ktorý sa konal vďaka iniciatíve vedúcej hudobného odboru EŠU Gertrúde Langerovej. Účinkujúcimi boli učiteľka a žiaci EŠU. Na koncerte odzneli ukážky z tvorby oboch veľkých barokových majstrov v podaní žiakov EŠU (Euba Hanáková za klavírneho sprievodu učiteľky Alice Saubereovej; ďalej Peter Menšík) i učiteľov (Júlia Adamcová, Štefan Madari, Martina Kopčanová, ako aj novozaložené Nitrianske kvarteto v zložení J. Adamcová, S. Madari, Jana Spálová, František Březovský). Interpretácia skladieb bola na veľmi dobrej umeleckej úrovni a plne uspokojila obecenstvo zaplnenej sály PKO. —KV—

Hudobnopohybová výchova z aspektu rozvoja budúcnosti

Hlavnou úlohou prestavby vzdelanostnej sústavy je zefektívniť výchovnovzdel. proces z hľadiska potrieb socialistickej spoločnosti, s prihliadnutím na špecifické zvláštnosti detskej osobnosti, pri formovaní ktorej je potrebné uplatniť všetky výchovné zložky na zabezpečenie rovnováhy medzi telesným a duševným rozvojom.

Súčasná hudobná výchova využíva nové formy a metódy výchovnovzdelávacej práce, vychádzajúc z mentálnych zvláštností detí sa má podieľať na zabezpečení intenzívneho rozvoja hudobnosti mládeže zapájaním žiakov základných škôl do hudobnových procesov prostredníctvom všestrannej aktivizácie s uplatňovaním tvorivých hudobných schopností a záujmov. Novokoncepovaná hudobná výchova, ktorej neoddeliteľnou súčasťou je **spojenie hudby s pohybom, dáva veľké možnosti pri formovaní vedomia mládeže uplatňovaním hudobnopohybových činností vo výchovnovzdelávacej práci.**

Prostredníctvom rôznych prvkov a foriem pohybu v hudobnových procesoch sa žiaci prístupným spôsobom a efektívnejšie môžu naučiť množstvo elementárnych prvkov hudobnej štruktúry, ako aj výrazové prostriedky hudby. Pohyb je vhodným prostriedkom pri vysvetľovaní, vnímaní a uvedomovaní rôznych hudobných javov a pojmov, ako napr. začiatok, ukončenie skladby, otázka a odpoveď, pomlčka, totožnosť, podobnosť, rozdielnosť, opakovanie v hudbe a podobené. Prostredníctvom pohybu si môžu žiaci osvojiť a vyjadriť také hudobné prvky a ich vlastnosti, ktorých podstata a uvedomenie ešte presahujú vedomosti, spôsob myslenia a skúsenosti žiakov. Takými sú: výška tónu, farba tónu, hodnota tónu, prízvuková a neprízvuková doba, priestorové a časové vzťahy v hudbe a iné. Na fyzický pohyb pretvorený pojem vyvoláva kinestetický pocit, a to je dôležitý činiteľ vnímania, ktorý pomáha pri osvojení rôznych hudobných prvkov. Pohyb je teda aktivizujúcim činiteľom hudobnových procesov, vzbudzuje túžbu i po vlastnej tvorivosti.

S cieľom zistiť účinnosť hudobnopohybovej výchovy v novokoncepovanej hudobnej výchove sme v rokoch 1980—1984 uskutočnili prieskum, ktorý mal overiť stav jej uplatňovania na 1. stupni základných škôl. V skúmaní problematiky sme sa zamerali na formy a metódy práce učiteľov pri uplatňovaní hudobnopohybovej výchovy v hudobnových procesoch, v rámci medzipredmetových vzťahov a v mimovučovacom čase. Pozornosť sme venovali aj zisťovaniu hudobných a rytmickopohybových schopností a zručností žiakov, ako aj vplyvu hudobnopohybových činností na pohybový prejav žiakov. V poslednej etape skúmania sme použili aj dotazníkovú výskumnú metódu, prostredníctvom ktorej sa k realizácii hudobnopohybových činností podľa novej koncepcie, ako aj k hudobnopohybovým schopnostiam a úrovni pohybovej kultúry svojich žiakov vyjadrilo 134 učiteľov zo 41 ZŠ Slovenska. Učiteľia kladne hodnotili tú skutočnosť, že z hľadiska rozvoja všestranných hudobných schopností majú všetci žiaci možnosť plne sa realizovať podľa individuálnych schopností, uplatniť svoju hru, prejavíť sa spevom, rytmickým pohybom, inštrumentálnou činnosťou, a tak rozvíjať svoju **muzikálnosť.**

Napriek tomuto postoju učiteľov však výsledky prieskumu ukázali, že hudobnopohybová výchova v hudobnových procesoch uplatňuje iba 64,06 perc. učiteľov, čiastočne 33,17 perc. a 2,77 perc. učiteľov vôbec neuplatňuje. Nedostatočnú realizáciu hudobnopohybových činností zapríčiňuje najčastejšie neskúsenosť, neorientovanosť učiteľov v oblasti hudobnopohybovej prípravy a ešte stále nedostatok prístupnej odbornej literatúry, zbierok hudobnopohybových ľudových hier a tancov.

V pestrosti foriem a metód výchovnovzdelávacej práce učiteľov vzhľadom k predloženým výsledkom prieskumu badať zlepšenie v nadväznosti na medzipredmetové vzťahy, konkrétne v uplatňovaní rytmickopohybovej výchovy a hudobnopohybových hier. Hra ako jedna z najdôležitejších prostriedkov

výchovy je súčasťou vyučovacieho procesu a v roč. 1.—4. ZŠ 76,56 perc. učiteľov ju zaradilo takmer na každú vyučovaciu hodinu. V mimovučovacom čase sa hry uplatňujú na 67,96 perc. V skúmaných triedach ročníkov 1.—4. základných škôl sa pohyb v spojení s hudbou v rámci jednotlivých vyučovacích hodín najčastejšie realizuje na hodinách slovenského jazyka a literatúry — 71,87 perc., v predmete telesná výchova — 69,53 perc., vo výtvare a pracovnej výchove — 29,68 perc., na hodinách prvouky — 28,12 perc., matematiky — 20,21 perc. Rytmickopohybová výchova, detská a ľudová hudobnopohybová hra i tance sú motiváciou, oživením predmetov, využívajú sa v odychových chvíľach, pri únave žiakov, niekedy na doplnenie jednotlivých častí vyučovacej hodiny.

Novokoncepovaná hudobná výchova kladie veľký dôraz na rozvíjanie hudobnopohybových činností, tvorivosti a fantázie žiakov aj v mimoškolskej záujmovej činnosti. Tu sa majú možnosti prejavu a schopnosti žiakov v najvyššej miere podľa individuálnych schopností a záujmov. I keď na väčšine skúmaných škôl úspešne pracuje krúžok pohybových hier, gymnastiky, rytmiky, tanečný (alebo folklórny) krúžok, nespokojivá je návštevnosť ľudových škôl umení, kde v odbore tanečnom študuje iba 2,66 perc. z celkovej počtu 3678 skúmaných žiakov.

Prieskum ďalej venoval pozornosť vplyvu hudobnopohybových činností na úroveň pohybového prejavu a improvizácie žiakov. Zo skúmaných detí tempové, dynamické a výškové vzťahy v hudbe, členenie hudobných myšlienok vie vyjadriť pohybom svojho tela, prípadne tancom stvárniť hudobný zážitok, charakter hudby iba 25,78 perc. žiakov, čiastočne 68,75 perc. žiakov. Lepšie výsledky v hudobnopohybovom prejave žiakov, ako aj v kvalite a úrovni pohybovej improvizácie badať tam, kde učiteľia majú možnosť uplatniť aj individuálny prístup k žiakovi, ako aj využiť spojenie hudby s rytmickopohybo-

vou výchovou na ostatných vyučovacích hodinách.

Na základe uvedených výsledkov možno zhrnúť:

1. Hudobnopohybová výchova je v súčasnosti neodmysliteľnou súčasťou hudobnových výchovných procesov na základných školách. Z hodín hudobnej výchovy sa vytrátila statickosť, nahrádza ju živosť, nápaditosť a tvorivosť. Tam, kde učiteľia uplatňujú rôzne formy hudobnopohybových činností, hudobná výchova sa stala hrou, pre žiakov zaujímavou a prístupnou.

2. Sú tu však ešte určité rezervy v práci učiteľov, ako napríklad pri rozvíjaní hudobnopohybového prejavu a tvorivosti žiakov najmä pri pohybovej reakcii na počúvanú hudbu. Aby sa hudobnopohybová výchova stala účinnejšou na všetkých základných školách, je potrebné tie nedostatky, ktoré sa vyskytujú, odhaliť a zodpovedne riešiť. Preto navrhuje, aby sa v rámci metodických dní, letných kurzov a školení pre učiteľov základných škôl venovalo viac priestoru možnostiam uplatňovania rytmickopohybovej, hudobnopohybovej a tanečnej výchovy v hudobnových procesoch.

3. Za veľmi dôležité považujeme, aby s obsahom vyučovania hudobnopohybovej výchovy na základných školách boli vo väčšej miere oboznamovaní budúci učiteľia, poslucháči pedagogických fakúlt a aprobácie — základná škola. Hudobnopohybová výchova by tu mala byť integrálnou súčasťou vyučovacieho procesu nielen v rámci predmetu didaktika hudobnej výchovy, ako to predpisujú učebné osnovy, ale aj súčasťou praktických aktivných činností v predmete hudobná výchova.

Ďalšie rozpracovanie problému hudobnopohybovej výchovy považujeme za veľmi závažné z hľadiska komplexnej hudobnej výchovy a všestranného rozvoja hudobnosti a osobnosti žiakov. Preto skúmanie foriem a metód realizácie hudobnopohybových činností na základných školách bude predmetom riešenia výskumnej úlohy Katedry hudobnej výchovy PF v Nitre aj v 8. päťročnici.

KATARINA SZAKALLOVA

Klavírne duo SILVIA A RUDOLF MACUDZINSKI jubiluje



Dňa 23. apríla tohto roku bolo tomu 55 rokov odvtedy, čo po prvýkrát vystúpili ako klavírne duo dvaja absolventi pražskej Majstrovskej školy z triedy prof. V. Kurza — Silvia Halmošová a Rudolf Macudzinski. Ako manželia vytvorili čoskoro **Klavírne duo Macudzinski.** Vyše 5-ročnú prestávku v r. 1932-36 zapríčinili vojenská prezenčná služba R. Macudzinského a rodinné dôvody. Súbor existuje podnes a predstavuje tak v európskom a hľadom i celosvetovom kontexte komorný ansámbl, ktorý najdlhšie pôsobí v pôvodnom zložení. Paralelne s rozširovaním akčného rádia pôsobnosti obohacoval sa aj jeho repertoár. Svojou znamenitou umeleckou úrovňou inšpirovalo duo domácich autorov k pôvodnej tvorbe alebo k úpravám pre toto obsadenie (J. Cikker: Slovenská suita, op. 22, A. Moyzes: Jazzová sonáta, D. Kardoš: Tri skladby). Duo našťudovalo veľkú časť pôvodnej domácej i svetovej literatúry pre dva

klavíry. Obohatilo rozhlasovú fonotéku nielen v mieste svojej umeleckej činnosti — Bratislave, ale aj v zahraničí (Stuttgart). V r. 1967 udelil SHF Klavírnemu duo Macudzinski Cenu Frisca Kafendu za propagáciu slovenskej literatúry pre dva klavíry v zahraničí. Silvia a Rudolf Macudzinski ako duo vystupovali v Gazi, Sofii, Budapešti, Varšave, Viedni, Marseille, Lipsku, Berlíne, Drážďanoch, Meinigene, Wilmare i v Španielsku. Vyše polstoročia sústavnej spolupráce prinieslo bohaté ovocie v znamenítej súhre, v bohatom dynamickom registri, čo zhodne konštatovali kritici v domácej i zahraničnej tlači. V novembri 1984 nahralo duo pre Bratislavský rozhlas čs. premiérové naštudovanie Variácií na Schumannovu tému pre klavír na štyri ruky od J. Brahmsa. V tomto roku pripravujú pre vystúpenie s Dámskym komorným orchestrom Mozartov Dvojkoncert Es dur, KV 365 a v miestnosti výstavy Hudobné nástroje na Slovensku v SNM uvedú 10. novembra 1985 recitál z domácej i svetovej tvorby. —JK—

Literárno-hudobný program z poézie Jána Hollého

Program literárno-hudobného večera venovaného **200. výročiu narodenia slovenského básnika a národovca Jána Hollého** sa okrem marcovej bratislavskej premiéry v Štúdiu S reprízoval i na ďalších miestach, kde sa konali oslavy tohto jubilea. Organizačným garantom osláv bolo niekoľko inštitúcií: Ministerstvo kultúry SSR, Matica slovenská, Západoslovenský krajský národný výbor — odbor kultúry, Mestský národný výbor v Trnave, Miestny národný výbor Borský Mikuláš, Madunice, Dobrá Voda, Pobedim. V Divadle pre deti a mládež v Trnave (20. marca 1985) tento program korunoval dvojdné oslavy pozostávajúce z vedeckej konferencie, odhalenia pamätnej dosky s bustou J. Hollého (autor L. Snopek) na budove gymnázia spolu s aktom pomenovania na Gymnázium Jána Hollého a otvorenia stájej expozície Bernolákovci v národnom obrodeneí v Múzeu knižnej kultúry. Do tretice sa ozvali Hollého verše 22. marca v jeho rodisku — Borskom Mikuláši. Stretnutie pri Ságelskej studničke bolo okrem uctenia si obľúbeného miesta mladého básnika i akýmsi symbolickým jarným posolstvom k počiatkom slovenskej paralely s martinovským „otvorením studánok“.

Po slávnostnom otvorení renovovaného rodného domu básnika sa v miestnom kultúrnom dome za plnej účasti domáceho publika rozozvučali tóny nového diela národného umelca Eugena Suchoňa Vivolávání jara pre dvojzbor a sláčikový orchester. Text Hollého Sĺanky inšpiroval majstra k vzniku skladby predchutnej jarou, detskými hrami, ovzduším sloven-

skej prírody. Slvieži rytmus v exponovaných miestach podpreť malým bubnom sa v nasledujúcich melodických častiach „rozospieval“ do šantivého echa oboch detských zborov. Farba tónu zobcovej flauty dokresľujúca autentičnosť atmosféry jarných hier detí snáď až príliš zapadla do spleti sláčikov a detských hlasov. Ukľudňujúci zvuk kontrabasu v kadenciách dodával dielu veľkorysost symfonického obrazu. Tak ako sa prvou snežienkou prebúdí ráno jari do slnečného poľudnia leta, tak sa i úvodný sólový hlas huslí rozospieval do jasavej oslavy kvitnúcего života. Dámsky komorný orchester, Bratislavský detský zbor pri MDKO a Chlapčenský filharmonický zbor pod vedením Eleny Šarajovej-Kováčovej odmenilo publikum za interpretáciu krásnej skladby dlhotrvajúcim potleskom. Interpreti si odniesli uznanie i od samotného autora, ktorý sa osobne zúčastnil osláv tak v Trnave, ako i v Borskom Mikuláši. Ďalšiu časť programu tvorilo literárne pásmo z Hollého poézie podfarbené hudobnou kulisou súboru Pro arte musica. Spríevodné slovo v interpretácii Vladimíra Štefucu osviežili recitáciami národný umelec Ladislav Chudík, Hilda Michalíková, Ján Mistrík a Ida Rapalčová, ktorá i do klasického hexametru dokázala vložiť celé svoje herecké umenie.

Povznášajúci pocit zo zážitku tohto programu zároveň provokoval zamyslieť sa nad množstvom našich národných hodnôt, ktoré dokážu neustále inšpirovať a podnecovať k vytváraniu nových umeleckých kvalít. EDITA BUGALOVÁ

Dni kultúry ČSSR v ZSSR

V dňoch 25. II. až 6. III. 1985 uskutočnili sa Dni ČSSR v ZSSR, ktorých akčný rádius svojou pôsobnosťou zasiahol vyše stovku miest vo všetkých 15 zväzových republikách. Táto najvýznamnejšia kultúrno-politická akcia Československa v zahraničí sa konala na počesť 40. výročia oslobodenia ČSSR Sovietskou armádou. Na podujatí sa zúčastnili významní vládni a stranícki činitelia, ako aj ďalší predstavitelia československého politického a kultúrneho života. Naše umenie reprezentovali popredné české a slovenské telesá, sólisti i pražské Národné divadlo (s ktorým spievali o. i. G. Beňačková-Čapová a P. Dvorský). Slovenskú stranu zastupovali Slovenská filharmónia s dirigentmi B. Režuchom a O. Dohnányim, Slovenský filharmonický zbor so zbornajstrami Š. Klimom a P. Baxom, Chlapčenský filharmonický zbor so zbornajsterkou M. Rovňákovou, Slovenský komorný orchester na čele s B. Warchalom, sólisti O. Orolinová, D. Pecková, Š. Margita, S. Kopčák, J. Galla, P. Michalica, E. Michalícová, L. Kanta, ako aj súbory a sólisti populárnej a ľudovej hudby. Neobyčajná šírka záberu programov počas desiatich dní nedovoľovala jednému pozorovateľovi zhrnúť pohľad, preto redakcia požiadala dvoch účastníkov podujatia — dr. J. Danišovského a doc. I. Paríka — o niekoľko postrehov.

Tohtoročné Dni kultúry ČSSR v ZSSR sa niesli v znamení historického víťazstva nad fašizmom a 40. výročia oslobodenia Československa Sovietskou armádou. Slovenská filharmónia sa zúčastnila na týchto oslavách niekoľkými koncertami s dvoma celovečernými programami. V prvej zostave boli skladby: Ouvertura giocosa I. Zeljenku, Síta pre bas a orchester D. Šostakoviča — so sólistom Sergejom Kopčákom — a Kytice Bohuslava Martinu. Slovenskú filharmóniu, Slovenský filharmonický zbor (zbornajsterka P. Baxa) a Chlapčenský filharmonický zbor (zbornajsterka M. Rovňáková) dirigoval Oliver Dohnányi. V zostave druhého programu odznela Dramatická toccata J. Kubíka, Koncert pre violončelo a orchester A. Dvořáka, so sólistom Ludovítom Kantom, a vokálna symfónia „Stretnúť človeka“ L. Burlasa. Jej zborový part našťudoval so SFZ zasl. um. Štefan Klimo. Dirigoval Bystrík Režucha.

Pre filharmonikov vlastný úvod Dni kultúry tvorilo položenie venov pred Mauzóleom V. I. Lenina na Červenom námestí a k pomníku Neznámeho vojaka s vládnu a straníckou delegáciou na čele s tajomníkom ÚV KSČ Josefom Havlíkom a za účasti všetkých účastníkov z Československa.

Prvý koncert Slovenskej filharmónie odznel v slávnostnej atmosfére veľkej sály moskovského Konzervatória P. I. Čajkovského, za prítomnosti ministrov kultúry SSR Miroslava Váľka, ČSR Milana Klusáka, členov straníckej a vládnej delegácie, tajomníka ÚV KSČ Josefa Havlíka, Mateja Lúčana, Rudolfa Juríka, čs. veľvyslanca v Moskve Miroslava Zavadila a ďalších oficiálnych osobností verejného života. Na koncerte odznela prvá zostava programu, ktorú dirigoval Oliver Dohnányi.

V Leningrade vo veľkej sále Leningradskej filharmónie odzneli na dvoch koncertoch obidve zostavy programov. Vrcholmi slávnostných koncertov boli skladby A. Dvořáka a D. Šostakoviča, v ktorých sa ako sólisti predstavili Ludovít Kanta a Sergej Kopčák. Leningradské publikum úprimne ocenilo interpretačné majstrovstvo a zasľúžené odchádzali z pódia ako umelci prvotriednej štátnej reprezentácie. Zahraničná premiéra vokálnej symfónie Ladislava Burlasa bola pokusom jej exportného štartu do sveta. Idea diela je obsahuplná, v kompozícii sa prejavujú prvky hudobnej poetiky slovenského autora. Ak aj zahraničný poslucháč porozumie jej formulácii, skladba by sa mohla dostať do zoznamu koncertných diel národnej proveniencie a mohla by zastupovať slovenskú hudobnú modernu na úrovni diel, akými sú v tomto žánri diela napr. B. Bartoka, I. Stravinského, S. Prokofieva, B. Martinu a pod. Jej umeleckú hodnotu však preverí publikum i čas. Čas jej previerky začal... Leningradské obecenstvo, v meste slávnej hudobnej tradície, sa prejavilo. Kým jednotlivci po jej skončení odchádzali, väčšina aplaudovala živo a vytrvalo až do odchodu účinkujúcich z pódia. Neboli to ovácie, ani zdvorilostný aplauz, bol to úspech. V programe odznela aj Kytica od Bohuslava Martinu.

Z Leningradu sa neodchádza bez prehliadky 4,8 miliónového mesta. Z hľadiska 40. výročia porážky fašizmu denne upútava tisíce návštevníkov Piskarevský pamätník cintorín, kde odpočívajú vyše pol milióna obetí, ktoré zahynuli za 900-dňovej leningradskej blokády. Večný oheň a večná hudba sú jeho symbolmi. Neustále ticho znejúca hudba, ktorú možno počuť, dojíma, hlavne v minútach ticha... Je to grandiózne tzv. Leningradské rekviem v slni preroďy pre mŕtvych poslucháčov. Drastické memento jednej z najväčších tragédií v dejinách ľudstva.

Vo Vilniuse sa uskutočnila rep-



Snímka približuje umelecký stánok Štátnej filharmónie Litovskej SSR vo Vilniuse.

riža programov leningradských koncertov. Vilnius, mesto s 480 tis. obyvateľmi, má modernú budovu divadla opery a baletu, filharmóniu a je mestom, kde sa každých päť rokov uskutočňujú slávnosti spevu a tance, so známym záverečným koncertom s 20 tisíc spevákmi, účastníkmi festivalu. Pravidelné cykly koncertov sa konajú vo veľkej sále litovskej filharmónie, v komornej sále, vo Vilnusej galérii v sále „Troch múz“ a v Kaplnke Kazimíra, kde bývali zväčša organové koncerty. Koncerty Slovenskej filharmónie odzneli v srdečnej atmosfére koncertného publika s prejavmi úcty a vďaky za hudobné umenie z bratského Československa.

JOZEF DANIŠOVSKÝ

Som rád, že sa mi dostalo cti zúčastniť sa ako člen zväzovej delegácie Dni československej kultúry v ZSSR. Veľkolepo koncipovaná prehliadka československého umenia sa nesporne stala kultúrnou udalosťou a aj v našej tlači odznelo už veľa pozitívnych súdov, ku ktorým sa iba pridávať, bolo by nosením vody do mora. Preto moje poznámky obmedzím ozaj iba na pár osobných dojmov a postrehov, ktoré som počas môjho pobytu v ZSSR nadobudol, respektíve, ktoré sa v následnosti stali pre mňa dôvodom na premýšľanie. Fragmentárnosť mojich dojmov považujem za potrebné ospravedlniť tým, že jednotlivci nebolo fyzicky možné túto prehliadku našej kultúry obsiahnuť; okrem Moskvy, kde bolo ťažisko hlavných podujatí, konala sa vo viacerých sovietskych mestách a pisateľ týchto riadkov navštívil pri tejto príležitosti hlavné mesto Bieloruskej SSR Minsk. Preto sme sa, zrejme každý z nás, pohybovali vo sfére svojich profesionálnych záujmov a na to ostatné nebolo už času.

Už samo zastúpenie českej a slovenskej hudby mohlo byť rozsahom samostatnou prehliadkou interpretačného i kompozičného potenciálu našej hudobnej súčasnosti. Výkony českých a slovenských umelcov určite boli v prevažnej miere na reprezentatívnej úrovni, pre mňa skôr sa stala otáznou dramaturgia, v niektorých prípadoch voľba správnych diel pre publikum, ktorého nároky predsa dobre poznáme.

Rád pripúšťam, že niektoré problémy spojené s optimálnou prezentáciou národnej kultúry sú priam neriešiteľné: reprezentovať ju iba súčasnou tvorbou, uvádzať túto v historických súvislostiach, do akej miery sa prezentovať tzv. overenými hodnotami (to sa mi veľmi nepáči, diela sa verifikujú permanentne, ak, pravda, ide o diela), alebo sa usilovať skôr podať obraz o šírke kultúry, o jej mnohovekosti. V oblasti interpretácie umenia je to nezanedbateľná otázka, ako v repertoári voliť podiel národnej hudby, tzv. svetového repertoáru (čo je v tomto prípade tiež národná kultúra) a, samozrejme, podiel tvorby hostiteľskej krajiny. Otázok a názorov je tu, pravda, viac, a to ťažké je, správne a pri-

merane daným okolnosťami rozhodnúť. Takéto a podobné otázky nie sú náhodné. Hoci mi neprislúcha kritizovať účasť našich českých kolegov, práve pri vystúpeniach pražského Národného divadla sme si uvedomili, že Predaná nevesta s Beňačkovou, Dvorským a pod Košlerovou taktovkou môže byť reprezentatívna na ktorejkoľvek veľkej scéne, že Liška Bystrouška patrí medzi klenoty nie iba českej opernej tvorby a očarúva vždy svojou poetičnosťou, to všetko však už ťažko povedať o Dali-borovi, ktorý sice má nesporné miesto v Smetanovej a českej opernej tvorbe, námetom, ani hudobne to však nie je „exportné“ dielo.

Čosi podobné — a konštatovali to aj naši hostitelia — prihodilo sa Slovenskej filharmónii zaradením Kytice Bohuslava Martinu, diela nesporne krásneho a poetického, no najmä pre nie domáceho poslucháča trochu hypertrofného tak obsadením, ako aj dĺžkou. Možno autorova šiesta symfónia (napríklad), bola by o skladateľovi a jeho tvorbe povedala sovietskym poslucháčom čosi viac. Treba však oceniť gesto Slovenskej filharmónie, ktorá do svojho programu zaradila dielo jedného z najväčších majstrov českej a aj európskej hudby 20. storočia. (K prezentácii českej tvorby v podaní SF treba prirátavať aj Kubíkovu Toccata dramaticu.)

Pokiaľ ide o tvorbu slovenskú, okrem „veľkých“ koncertov Slovenskej filharmónie (Moskva, Leningrad, Vilnius) a warchalovcov v Kyjeve, viaceré komorné skladby odzneli na zväzových koncertoch v Moskve a Minsku (ospravedlňujem sa za neúplné informácie, nemal som však k dispozícii bulletin celej akcie a ani som nepredpokladal, že budem vyzvaný k napísaniu týchto riadkov). Výber autorov a diel sa mi zdal tak trochu náhodný. Zámerne nemenujem, ostáva však pravdou, že až na jedného autora, ktorý mal to šťastie byť prezentovaný skladbami novšieho dátá, zazneli zväčša skladby staršie, síce veľmi dobré, ale neposkytujúce obraz dnešného stavu našej tvorby, ktorá je z hľadiska generáčnych pohľadov a štýlových orientácií podstatne rozmanitejšia, než aký obraz sme o sebe na sovietskych pódioch nechali. Povedľa toho, že je treba vyjadriť vďaka za výkony sovietskym umelcom, čo sa s plnou zodpovednosťou interpretácie našich diel ujali, treba si aj otvorene priznať, že sme sa nechopili šance, aby uvedené skladby mali nádej stať sa trvalejším repertoárom aspoň tých, ktorí im toľko času venovali.

Na pôde Zväzu sovietskych skladateľov sa uskutočnilo spoločné stretnutie predstaviteľov našich zväzov. Za predsedníctva Borisa Čajkovského odznelo tu viacero zaujímavých, vcelku dobre informovaných referátov a diskusií, príspevkov, ktorých tematický okruh bol daný nadchádzajúcim 40. výročím oslobodenia. Za českú stranu predniesol príspevok hudobný skladateľ P. Jerábek, za slo-

(Pokračovanie na 7. str.)

TVORBA

ILJA ZELJENKA

KONCERT PRE KLARINET A ORCHESTER

Koncert pre klarinet a orchester Ilju Zeljenku (vznikol v r. 1984), je vlastne mladším bratom Koncertu pre klavír a orchester. Tento príbuzenský vzťah pretkávajú toľké fyziognomické a mentálne podobnosti a väzby, aké ťažko nájsť v iných skladateľových prácach. Hoci Zeljenka sa od diela k dielu navracia ako si stále spáť k dôverne známym tvarom, u klarinetového a klavírneho koncertu ide predsa len o niečo viac ako o podobnosť v oblasti tvarov, či metro-rytmických pásiem. Ide tu o vedomé kontinuálne nadväzovanie v modelovaní dôverne blízkych, autorom nespočetnekrát nastolených archaických hudobných reliktov. Zeljenka opäť búši na svoju vlastnú tému, hnieť ju svojou fantáziou, narúša jej statickosť a zdanlivú nepoddajnosť.

Mnohí si snáď pri počúvaní klarinetového koncertu položili otázku, prečo vlastne autora sústavne znepokojujú návraty k týmto už vypovedaným reliktom, prečo sa znova púšťa do týchto hudobných skamenelín. Lenže takéto otázky sme si nekladli pri klavírnom koncerte — práve naopak, prijali sme jeho výpoveď ako dokonale spontánnu a presvedčivú. A práve voči klarinetovému koncertu, kde autor povedal o svojich tematických bremenách rozhodne viac než v klavírnom koncerte, stávame sa rezistentní a kritickí. V čom teda spočíva duchovný prínos tohto diela a kam smeruje celý skladateľov duchovný vývoj. Zdá sa byť čoraz jasnejšie, že skladateľ v už spomínaných návratoch vytušil akúsi večne pretrvávajúcu konštantu. Hoci sú to autorove témy a jeho hudobné nápady, bez obáv by sa dali nazvať ako možný variant po stáročia fungujúceho elementárneho modelu. Toto stretnutie tvorivého subjektu s dedičstvom času je špecifickým znakom takmer celej skladateľovej tvorby. Hovorím o tom len preto, že spomínaná myšlienka nebola ešte takto formulovaná. Zložka tvarová sa tu teda pripodobňuje čomusi, čo pretrváva, v čom je zakódované niečo večne platné, ba až nemenné. A v tejto línii autor zotráva i naďalej. V trojčasťovom Koncerte pre klarinet dominuje aktívne fungujúci monotematizmus, a to aj vtedy, keď sa v evolučných premenách a v permanentne fungujúcej variačnej práci autor zdanlivo vzdáva svojím myšlienkovým východiskám. V úvodnej časti Andante risoluto autor pracuje s dobre známym sekundovo-terciovým variantom a rozvádza ho vo vzrušených kantabilných premenách so spontánnym emocionálnym rozmachom, a to tak v klarinetovom parte, ako i v sláčikovom orchestri.

To je však len jedna poloha Zeljenkovej hudby. Tá druhá akcentuje hru metro-rytmickej pulzácie v horizontálnych a vertikálnych polohách. Na jednej strane teda veľký citový rozmach smeruje k veľkým tektonickým klenbám, na druhej strane nervne rozvíjajúci nepokoj v hudobnom organizme rozvrášňuje a vedome láme súvislosti do nových fantasticko-bizarných svetov. Mohli by sme to nazvať neustálym dobiedzanim kinetických a dynamicky pulzujúcich faktorov na centripetálne sily. Lenže pod touto spleťou odborných termínov sa skrýva priam faustovský nepokoj — zápas so silami, v ktorých vládne snáď demónický fluidum z Mannovho Doktora Faustusa. Samá nervne rozohraná asymetrickosť, expanzívna hra polyrytmických pásiem. Jednotlivé plochy sa do seba vkládajú tak, aby sa vzájomne znepokojovali, dynamizovali, miestami i s jemným ironickým úškľabkom, či decentne nastaveným krivým zrkadlom — karikatúrou. Pravda, i v klavírnom koncerte fungovali takéto asociácie. Tu však autor neustále odlupoval vo svojej fantazijnej práci z myšlienkových tvarov, ktoré nastolil. Chcel ich úplne obnažiť, pozrieť sa do ich útrobov. V klarinetovom koncerte cítiť poučenosť z klavírneho koncertu. Autor v ňom oveľa plastickejšie i konzekventnejšie pracuje s hudobnými myšlienkami — vytvára z nich bizarné obrazy, priam surrealistické vízie. V klavírnom koncerte to bola len kaukliarska nonšalantnosť, v klarinetovom koncerte však už dominuje satyr so svojou démonickou grimasou. Zjavuje sa v rôznom preoblečení, s rôznymi maskami, ale aj v prestrojení ho vždy spoznáваме, raz roztancovaného v extatickom vytržení, inokedy vážneho, zádušného, s pohľadom upretým kdesi do neznáma. Lenže túto črtu Zeljenkovej hudby, toto éterické čarovanie bizarné koncertantnej hry si naša kritika, žiaľ, nepovšimla.

V Koncerte pre klavír bol Zeljenka sochárom, ktorý exponovaný materiál cizeloval. V Koncerte pre klarinet sa myšlienkové tvary neustále rozrastajú a z rôznych hľadísk osvetľujú; tieto syntetizujúce tendencie však v tomto diele nespoznáваме po prvý raz, ony fungovali veľmi dôverne v takmer celej doterajšej skladateľovej tvorbe. Možno je v klarinetovom koncerte menej improvizátorskej voľnosti ako v jeho klavírnom menovcovi, no Zeljenka je majstrom premien, čarovania; jednu a tú istú myšlienku premení na zdanlivo celkom inú, a to i v niekoľkonásobnej variácii. Poslucháč spoznáva identitu tvarov, ale ich vyžarovanie je iné; z meditácie sa stane pôvabne roztancovaná hudba, z nej zase vzrušené kantabile, ezoterické vzplanutie, detská hra... V tejto hudbe dominuje predovšetkým hra fantázie. Cítime, že skladateľ nechce v jednom diele vyčerpať kaleidoskop svojich skladobno-technických riešení. Dokonca silou svojej fantázie prikrýva technickú časť kompozičnej práce, aby nestála evidentne obnažená. V prvej časti Koncertu pre klarinet počujeme vzrušené kantabilné pásma podložené veľkým emocionálnym rozmachom, a to tak v klarinetovom parte, ako i v sláčikovom orchestri. To je však len jedna poloha výpovede; tá druhá akcentuje bohatstvo metro-rytmickej mnohotvárnosti a obyčajne sa spája aj so silným dramatickým podtextom. Viacvýznamnosť hudby akoby človeka oslobodzovala od pripútanosti ku konvenciám. Druhá časť Andante sostenuto je peknou meditáciou — klasicky čistou hudbou, kde sa koncentrujú a prelínajú introvertné pásma, kde neustále varovanie a evolučná práca obnažujú utajené znaky exponovaných myšlienok. V tretej časti Vivo autor opäť akcentuje rytmickú pregnancnosť hudobných obrazov a nespútanú rozkoš z tvorenia: ide o balansovanie na napätej strune neopakovateľnej pestrosti. Samozrejme, to všetko pôsobí na zložku tvarovú, ktorá však chce na seba upozorniť len v súčinnosti s metrickou a rytmickou zložkou a napokon i s farebnosťou.

Priblížil som teda jeden z možných pohľadov na dielo, ktoré vyvolalo toľko nejednoznačných názorov.

IGOR BERGER

14. a 15. III. 1985. J. Haydn: Koncertantná symfónia pre hoboje, fagot, husle, violončelo a orchester B dur, Hob. I:105 (Concertante); P. I. Čajkovskij: Variácie na rokokovú tému pre violončelo a orchester, op. 33; J. S. Bach: Magnificat D dur, BWV 243. Slovenská filharmónia. Slovenský filharmonický zbor. Dirigent: Bystrík Režucha. Zbormajster: Štefan Klimo. Sólisti: Jozef Čejka (hoboj), Peter Hanzel (fagot), Pavel Bogacz (husle), Peter Baran (violončelo), Ľudovít Kanta (violončelo); Magdaléna Hajóssyová (soprán), Elena Holíčková (soprán), Dagmar Pecková (alt), Štefan Margita (tenor), Peter Mikuláš (bas), Daniela Rusóová (čembalo), Vladimír Rusó (organ).

Dramaturgicky príznačný a z hľadiska poskytnutia sólistických príležitostí unikátny koncert zaznamenal aj divácky úspech. Mohli sme si zároveň uvedomiť, akým kvalitným zázemím domácich interpretov disponuje slovenská hudobná kultúra.

Vďaka Režuchovi mal Haydn správne zvukové proporcie i vyváženosť sólistickej a orchestrálnych zložiek. Najmä v piatok predovšetkým sólisti podali výrazne kvalitnejší výkon. Hobojista J. Čejka hrá tónovo plasticky, so zvukovými finesami, intonačne spoľahlivo a muzikantsky presvedčivo. Fagotista P. Hanzel prekypoval technickou pohotovosťou v pasážach, krásou tónu i výraznou artikuláciou fráz. P. Bogacz je jedným z technicky dobre pripravených, jednak muzikantsky pribojných huslistom. Doménou čelistu P. Barana je zdravý, tvorivý temperament a vrúcny tón.

E. Kanta opätovne presvedčil, že patrí k našej čestlickej špičke. Na rozdiel od tónovo pribojných Podhoranského je Kanta skôr typom umelca introvertného, meditujúceho. Jeho hra sa vyznačuje prirodzenosťou, ušľachtilosťou, vyrovnaným citovým vkladom, pričom netreba zabúdať aj na znamenitú virtuózne dispozície interpreta. Súhra s orchestrom bola vyvážená, presná, navzájom korešpondujúca a inšpirujúca.

Magnificat môžeme posudzovať z dvoch zorných uhlov: z hľadiska celkovej dirigentovej koncepcie i z optiky technického predvedenia. Pre Režuchov prístup prírodná dôkladnosť prípravy nemohla byť pomerne malý počet skúšok dosiahnuť plný úspech. Náročná koloratúra napríklad v zbere, ale aj u niektorých sólistov, nemali dostatočnú konciznosť a potrebnú ľahkosť; i trúbky najmä vo vstupnej orchestrálnych časti neboli intonačne vždy spoľahlivé. V samostatných orchestrálnych úsekoch sa miestami dirigent mohol menej opierať intenzívnym zvukom; hoci Režucha ako prvotriedny sprevádzajú inde nechával takmer vždy vynievať vo káľne party tak sólistov, ako zboru. Spomedzi radu krásnych úsekov, či nástrojových sóľ spomeňme aspoň jedno — sugestívne hoboje sólo, ktoré prepletalo áriu soprán (E. Holíčková) v časti Quia respexit.

Kultivovaný a čistý štýlový výkon M. Hajóssyovej doplnil spoľahlivý prejav E. Holíčkovej. O pohotovosti a muzikalite nás zase presvedčila D. Pecková. Pre bratislavské publikum bol zaiste príjemným prekvapením vrúcny výkon košického sólistu Š. Margitu, ktorý svojím lyrickým tenorom krásne modeloval pianové polohy i pohyblivé koloratúry. P. Mikuláš štýlovým prejavom i technickou istotou — hoci na pomerne malom priestore — potvrdil svoju špičkovú úroveň a profesionalitu. O úspešné vyznenie diela sa zaslúžili aj spoľahlivé výkony hráčov na čembale (D. Rusóová) a na organe (V. Rusó).

Repríza Magnificatu odznie i na Pražskej jari '85. Časový odstup zaručuje istý zafixovanie diela a zrejme prispieje k zvýšeniu istoty pri zvládnutí chýlostivých partíí.

21. a 22. III. 1985. W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester Es dur, KV 271; Rekviem d mol pre sóla, zbor a orchester, KV 626. Slovenská filharmónia. Slovenský filharmonický zbor. Dirigent: Zdeněk Košler. Zbormajster: Štefan Klimo. Sólisti: Daniela Rusóová, klavír; Magdaléna Hajóssyová, soprán, Jaroslava Horská, alt, František Livora, tenor, Peter Mikuláš, bas.

Dramaturgicky monotematický koncert bol súčasne veľkým umeleckým zážitkom, o čo sa zaslúžili dôkladným nastudovaním diel a sugestívnym výkonom tak dirigent, ako všetci spoluúčinkujúci.

D. Rusóová si vybrala menej známy koncert viedenského majstra a zahrála ho na úrovni, akú sme od nej — poznajúc jej kvalitu a veľké výrazové možnosti — očakávali. Na pódium nastúpila vyzbrojená nielen perlovou technikou, noblesou, vysokou zvukovou kultúrou, ale rovnako vysokou mierou disciplíny, koncentrovanosti a zaangažovanosti. Mozartov svet jej naturelu veľmi blízky a pre jeho postihnutie disponuje arzenálom tých najadekvátnejších prostriedkov. Dielo preto zahrála s nadhľadom a suverenitou. Možno tiež konštatovať, že spolupráca nár. um. Z. Košlera a sólistky bola citlivá a navzájom inšpirujúca.

Ak D. Rusóová volila pre Mozarta zvukový šat inklinujúci k priezračnej ľahkosti, koncepcia Z. Košlera v Rekviem akcentovala pulzujúcu nájostivosť hudobného prúdu i jeho zvukovú pribojnosť a dramatický vzruch. Hoci dirigent precízne vypracoval aj detaily, predsa len sa viac orientoval na celok a globálny účinok. V takejto kreácii dielo nadobudlo skôr číry titanického vzduchu ako meditatívnej pokory, pretože monumentalita a dramatickosť vysoko prevažovali. Košler zmobilizoval celý veľký aparát účinkujúcich k vypätému výkonu a vyburcoval ich tvorivé sily k plnému nasadeniu.

SFZ interpretoval Mozartovo Rekviem už niekoľkokrát. Svoj part si zbor už dôkladne osvojil, a tak mohla vyniknúť obsahová stránka, emotívne prežiarenie hudobných fráz, ale aj jednotnosť hlasových skupín. M. Hajóssyová svojím výkonom opätovne presvedčila, že je ideálnou mozartovskou interpretkou. Vrúcny a vzácne vyrovnaný spevácky prejav, s ľahkosťou prekonávané technické úskalia, čistá intonácia umocňovali dojem z jej kreácie. Peknou farbou hlasu i zdatným technickým zázemím upútala altistka J. Horská. V kontexte svojich koncertných výkonov trochu kultivovanejšie ako predtým sa prezentoval tenorista F. Livora. Časť hosť pódia SF — basista P. Mikuláš zaujal prirodzeným, technicky i dynamicky dôkladne prepracovaným a citovo prežiaraným výkonom. Vďaka dirigentovmu úsiliu boli aj ansámblové úseky sólistov mimoriadne vyrovnané.

Orchester SF pod vedením Z. Košlera sa tak v jednotnosti a kvalite zvukového vypracovania, ako aj vo vrúcnoti vstupov sólových nástrojov výrazne podieľal na tomto nezabudnuteľnom, hoci osobitým oživením Mozartovej partitúry.

VLADIMÍR ČÍŽIK

JINDŘICH PAZDERA v kresle hosta



Umelecký životopis takmer tridsaťročného slovenského huslistu JINDŘICHA PAZDERU, koncertného umelca a pedagóga, prezrádza viacero úspechov na poli koncertného života i v oblasti súťažných previerok. Z tých najdôležitejších spomeňme opakované ceny z husľovej súťaže z Ústí nad Orlicí (1966, 1968, 1970 — titul laureáta a absolútneho víťaza a cena za najlepšiu interpretáciu skladieb Jaroslava Kociana), významné laureátstvo z medzinárodnej súťaže Pražskej jari, ako i laureátstvo z medzinárodnej rozhlasovej súťaže Concertino Praga a čestné uznanie zo súťaže Henryka Wieniawského v Poznani.

Táto bilancia ma inšpirovala k prvej otázke, ktorá sa týka problematiky súťaží. Mám totiž obavy, že sa v posledných rokoch až príliš berá do úvahy výsledky z hudobných zápolení doma i v zahraničí, pričom sa nimi nadlho ovplyvňuje verejný mienka. A predsa, všetci si musíme uvedomiť, že mnohokrát ide o veľmi skreslené hodnotenie poroty. Ako sa na to pozeráte vy, ako sólista a pedagóg v jednej osobe?

— V zásade som za to, aby sa mladí koncertní umelci pokúšali o účasť na akomkoľvek podujatí súťažného charakteru. Dnes je to totiž predovšetkým možnosť konfrontovať svoj interpretačný názor s názorom mladších, či starších a skúsenejších kolegov, ale nielen to; pre každého umelca by malo byť vzácnym impulzom osobné stretnutie, profesionálny kontakt. Neodsudzujem súťaže, naopak, i v prípade, že niekto viac-menej neprávom nepostúpi a neuspje, ostane v povedomí verejnosti, ba niekedy sa práve takto vzbudí patričná pozornosť. Spomínali ste Suka, ale on patril snáď k tým výnimkám, potvrdzujúcim pravidlo, a možno to súvisí i s obdobím, kedy začínal a kedy hudobné školstvo neprodukovalo ročne toľké talenty, alebo to bola zhoda priaznivých okolností.

Keď sa dobre obzrieme po poslucháčoch našich hudobných podujatí, trochu sme sklamaní, že tam zvykne chýbať naša študentská obec. Ako si možno vysvetliť takýto pokles záujmu o živú hudbu a kde by bolo možné nájsť jeho príčiny?

— Priznám sa, že túto skutočnosť si uvedomujem aj ja a že ju považujem za alarmujúcu z viacerých dôvodov. Úzko nadväzuje na problém veľkej vyťaženia našich študentov, a s tým súvisiacu úroveň absolventov. Ak sa opriem o skúsenosti z pozorovaní školského systému iných socialistických krajín, musím skonštatovať, že našim poslucháčom sotva ostáva čas na cvičenie, tak sú zavalení povinnosťami spojenými s výukou všeobecnovzdelávacích predmetov. A potom, zamyslieť sa treba i nad úrovňou, s akou k nám prichádzajú a štartujú. Namiesto, aby analyzovali napríklad dvojhlasy a jednoduchú polyfóniu, učia sa rozoznávať jednotlivé intervaly a jednoduchú melódiu. To je veľký problém. Stretol som sa s ním intenzívne pri mojich pedagogických začiatkoch na ľudovej škole umenia. Mäť ma poznatok, že nadmerne talentovaní žiaci nemajú možnosť individuálnej prípravy; rieši sa to tak, že sa im venuje viac pozornosti iba vtedy, keď predstihnú v normálnych pomeroch ostatných spolužiakov o celý ročník. Nie je ani možné nastúpiť konzervatóriálne štúdiá ešte pred ukončením základnej školy, tak, ako sme to urobili mnohí z mojej generácie tridsiatnikov a starších. A naopak, starší záujemci o odborné štúdium neprichádzajú vôbec do úvahy. Nedostatek kontaktu medzi EŠU a konzervatóriami má pôvod v zákone z roku 1979, ktorý roztriedil školstvo tak, že EŠU patria pod národné výbory a konzervatóriá pod stredné odborné školstvo. A kooperácia nižšieho a vyššieho stupňa školstva by bola ideálna. Ja sám mám ôsmich žiakov, z toho piatich vediem už od detského veku. Vytvoril som si teda ideál v malom.

V podstate sme sa dostali k problematike — jedného, či viacerých pedagógov. Považujete za dobré, keď jeden poslucháč skúsi pracovať metódami niekoľkých pedagógov?

— Vy máte asi na mysli zmenu z roka na rok, ale proti takémuto javu sa zásadne stavíme už na konzervatóriu, pretože to nepovažujeme za dobré a vhodné. Ale vo všeobecnosti, tak, ako som to vlastne zažil ja, že na Vysoké škole múzických umení som pracoval pod vedením prof. Tibora Gašparka a neskôr na aspirantúre na Konzervatóriu P. I. Čajkovského v Moskve som mal nového pedagóga — Leonida Kogana, to prospeje dobrú veci. Nejde len o získanie poznatkov inej interpretačnej školy, inej metódy, skôr ide o uchopenie podstaty hudobných diel, o nadobudnutie schopnosti samostatného tvorivého názoru, vlastnej výpovede a interpretačného ideálu.

Skôr, než sa odpútame od problémov, ktoré sú spojené s vašou pedagogickou činnosťou, rada by som vedela ešte jednu vec. Ako vediete svojich študentov; diferencujete od začiatku práce s nimi ich talent, odvážite sa zaškatuľkovať ich typ pre budúcnosť sólistu, orchestrálnemu hráčovi, či pedagógovi? A čo potom s tými, ktorí zasvietia neskôr, náhle, nečakane?

— Samozrejme, že práca s mladými ľuďmi si vyžaduje maximálne úsilie a diferencovaný prístup. Snažím sa klásť na všetkých vysoké kritériá, dvíhať úroveň nášho školstva, vychovávať ich k sólistickej odvaha, ale i ku komornému muzikantstvu a najmä k spoločnej hre v našom študentskom orchestri. Na margo tejto témy by som rád povedal, že máme na bratislavskom konzervatóriu veľmi nádejné komorné zoskupenie, pozostávajúce z poslucháčov sláčikových tried. Títo mladí ľudia majú všetky predpoklady, aby raz doplnili rady dnešných profesionálnych súborov.

Mám v čerstvej pamäti váš vynikajúci výkon na súťažnej prehliadke mladých koncertných umelcov Interpódium '82, kde ste sa predstavili s Huslovým koncertom č. 2 K. Szymanowského. Ako sa dá skĺbiť práca hudobného pedagóga s povinnosťami výkonného koncertného umelca, ktorý je častým hosťom bratislavských pódíí, ale rád využíva i možnosti praxe, nájajúc sa na slovenskom vidieku a nezriedka vystupuje v zahraničí. Vaša bilancia zahŕňa účinkovanie v NDR, PER, RSR, ZSSR, Španielsku...

— Nikdy som neodmietol koncert mimo Bratislavu, aj keď mi bolo jasné, že podmienky pre vystúpenie nebudú ideálne. Stále ešte nás koncertujúcich umelcov trápi, že okrem nie veľmi širokého okruhu pôsobísk, kde má koncertné dianie svoju tradíciu a kde sú preň už vytvorené podmienky skoro optimálne, máme viacero miest a mestečiek, kde sa prejavuje snaha zabezpečiť viac-menej plynulý koncertný život. Nie sú však zatiaľ materiálne podmienky — napríklad klavíry sú v zlom stave a pod., takže človek strávi väčšinu prípravného času na nápravu prevádzkových problémov, a nie na cvičenie. A pri takom počte akcií, ako máme — minulý rok to bolo asi 35 polorecitálov a recitálov — je to veľmi vyčerpávajúce. Rezervy pocítujem i pokiaľ ide o príležitosť zahraničnej prezentácie, ktorá by mala byť prirodzenou a samozrejmovou, avšak nie je. Poskytuje predsa toľko skúseností, je inšpirujúcou pre interpreta po každej stránke. Mňa osobne potešila priazeň zástupcu rumunskej agentúry Aria po mojom vystúpení na sklonku roku 1983. Veď, práve táto krajina sa môže pochváliť vynikajúcou úrovňou huslistov a husľovej školy. Keď ma zakrátko pozvali na rýchly záskok do Bukurešti, považoval som to za pekné ocenenie.

Rozhovor pripravila: VIERA POLAKOVIČOVÁ
Snímka: K. Dlugolinský

PREHLIADKA SLOVENSKÉHO KONCERTNÉHO UMENIA '85 V ŽILINE

[Dokončenie z 1. str.]

Sevilla; výber z Bartókovo cyklu Deťom), pretože — podľa nášho názoru — väčšie napätie v takýchto strhujúcich dielach vzniká práve zadržaním tempa, istým sostenutom. U Prelúdia a fúgy c mol J. S. Bacha sa zasa vnucovala otázka, nakoľko sa na neštýlovej interpretácii podieľala transkripcia skladby a nakoľko romantizujúce tendencie Ráčovej hry. Veľmi efektne a pre umelca nanajvýš priaznivo vyznela interpretácia avantgardnej skladby Aspetti P. Károlyiho i plnokrvné a príznačlivé oživenie Variáčného monológu J. Hatríka.

Dokonalý súlad medzi očakávaným a realizovaným umeleckým výkonom nastolil Vladimír Tomčányi. Hral so závideniahodnou ľahkosťou, intonačne temer bez kazov, suverénne a s pravým muzikantským nábojom, pričom budoval na starostlivo pripravených koncepcií. Obdivovali sme krásne vedenie kantilény, prirodzený, no zároveň pevný rytmus i zreteľnosť rýchlych pasáží. Tomčányi sa stal pýchou slovenského interpretačného umenia a exportným reprodukčným typom. Zaslúžene zožal obrovský úspech a musel sa zaň odmeniť obecnstvu celým radom prídavkov.

Výkon violončelistu Jozefa Sikoru sa vyznačoval istým profesionálnym štandardom. Hral však stereotypne, bez ohľadu na to, či interpretuje Hrušovského Sultu piccolo, Beethovenove Variácie na Mozartovu tému alebo Fallovu Španielsku suitu. Žiadalo by sa preto výraznejšie odlišenie štýlov, intonačná čistota i precíznejšie

tieňovanie nuansí. V tomto smere ho predčila klavírna partnerka V. Kellyová-Hrdinová.

Harfista Miloslav Vildner patrila k tým účastníkom PSKU, ktorí neveľmi prekročovali profesionálny štandard. Vo výbere repertoáru sa zamerával na páčlivé a na efekt zamerané skladby, ktoré navyše dostatočne nezvládol ani po technickej stránke. Najviac výhrad máme na margo Fantázie na motívy známej symfonickej básne B. Smetanu Vltava, kde nielen technicko-výrazová stránka interpretácie, ale aj umelecká úroveň samotnej skladby (v tejto úprave) je diskutabilná.

Ako v predchádzajúcich rokoch záver PSKU dopĺňalo stretnutie funkcionárov a organizátorov Kruhu priateľov hudby. Aktivita tohto hnutia i problematika organizovania koncertov stala sa predmetom pracovného zasadnutia, ktoré viedla predsedníčka Rady Kruhov priateľov hudby nár. umelkyňa prof. M. Hubová-Kišonová. V diskusií vystúpili viacerí zainteresovaní a referovali o počiatkoch hnutia Kruhov priateľov hudby (A. Kováčová), o činnosti KPH na celom Slovensku (M. Vrábelová), o činnosti hnutia Hudobnej mládeže (I. Parík), o zásluhách rozhlasu na rozvíjaní koncertného života (E. Čárska), ďalej sa hovorilo o skúsenostiach s hnutím KPH v českých krajinách (H. Holanová) i priamo o jednotlivých KPH na Slovensku (V. Čuchran a ďalší). Po koncerte sa uskutočnilo spoločenské stretnutie v miestnostiach Domu kultúry ROH.

VLADIMÍR ČÍŽIK

MŮJ BACH

Tristé výročie narodenia Johanna Sebastiana Bacha si pripomína celý kultúrny svet. Pri tejto príležitosti redakcia oslovila dvoch prominentných slovenských organistov — zasl. um. prof. Ferdinanda Klindu a zasl. um. Ivana Sokola, aby sa vyjadrili zo svojho vzťahu k tomuto veľkému zjvu svetovej hudby.

zaslúžilý umelec
FERDINAND KLINDA

zaslúžilý umelec
IVAN SOKOL

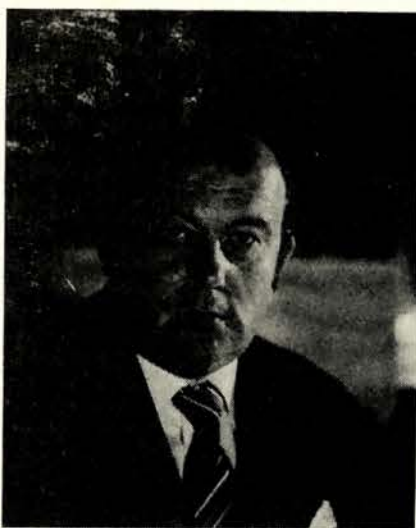


Môj vzťah k Bachovi sa pravdaže vyvíjal. Spočiatku to bolo nadšenie pre jeho hudbu, neskôr pribudol obdiv nad dokonalosťou a šírkou jeho diela, napokon presvedčenie o potrebe stáleho štúdia jeho života a tvorby. Rozpomínam sa na kľúčové body vo vzťahu k Bachovi: prvý reálne vnímaný dvojhlas na klavíri, čitateľský dojem z Malej kroniky, prvé stretnutie s organovou Toccatou d mol, zážitok z Matúšových paší u sv. Tomáša v Lipsku, dotyk s organmi, na ktorých Bach hral, štúdium jeho rukopisov, diskusia s odborníkmi i tými, čo veria, že sa možno obísť bez nich a podobne. Týmto bodmi možno viesť priamku, či skôr krivku od inštinktívnej náklonnosti, cez aktívne poznanie, až k úsilu o porozumenie a tlmočenie. Zastávam názor, že jeho akokoľvek obrovský organové dielo je iba zlomkom — asi osminou — celej tvorby, a preto ho možno, ba treba vidieť, chápať a interpretovať z celostného poňatia Bacha. Snažím sa o realistický pohľad, lebo v období hádam najintenzívnejšieho pestovania Bachovej hudby v dejinách netreba už nič idealizovať, ani „vylepšovať“.

Napísal veľa diel, hoci v zafatí malosti a bezútešnosti osobných pomerov ani leh netušil ich neskorší význam. Jeho diela sú pri vyučovaní hudby nepostrádateľnými a učia disciplínu, ktorú on so svojím temperamentom nevedel udržať ani u „časťtočne schopných“, ani u „pre hudbu vôbec nepoužiteľných“ svojich tomášskych speváčikov. Každý týždeň napísal obsiahlu kantátu, ale nerozpakoval sa prezentovať „novú“ tak, že jednoducho vymenil pôvodný svetský text za duchovný. Tvoril pre celkom konkrétnu potrebu svojich súčasníkov, ktorým sa však zdal staromódnym. Musel oplakať smrť desiatich svojich detí a priateľov a v liste sťažoval, že málo zarobil na pohreboch, lebo bol príliš „zdravý rok“ v Lipsku. Tak ako život, ani dielo nie je bez protirečení. Na jeho veľkosti neuberá, že medzi 1080 v BWV číslovanými skladbami nie sú všetky rovnako dokonalé, u niektorých sú pochybnosti o jeho autorstve, zatiaľ čo mnohé sa stratili. Taliansky koncert a Chromatickú fantáziu nazval Glen Gould skladbami pre tých, čo nemajú radi Bacha: ľúbivými, ale pre neho netypickými, vlastne okrajovými skladbami. Popri nich jestvujú diela neobčajnej hĺbky, ktoré poznávame postupne celý život. Niektoré sú poslucháčsky tak nevdačné, že ich najradšej hráme iba pre seba. A jestvujú tiež kompozične perfektné, „úžitkové“ skladby, ktoré ani nápadom, ani spracovaním neprinášajú novú črtu v jeho skladateľskom profile. Tak ako mnohé zo 104 symfónií Haydnových: iba profesionál by ich mal poznať všetky.

Ľudská podstata Bachovho života a diela je pre mňa pritažlivejšia, úprimnejšia i vierohodnejšia, než obvyklé zbožšťovanie. Pritom ani tu nie je ešte všetko dopovedané. Nedávno sa podarilo objaviť 32 neznámych Bachových skladieb pre organ, a pohľad do rukopisu známej Toccaty d mol, BWV 565 odhalil jedno (doteraz) veľmi dôležité, „d“ ako osminovú pomlčku, čo odrazu vrhá celkom nové svetlo na jednu z podstatných pasáží Toccaty.

V učení sa z Bacha a o Bachovi nevidím konca. Tak sa mi vzťah k nemu stal celoživotným programom.



Môj vzťah k Bachovi sa začal formovať zároveň so štúdiom hry na organe — najprv na bratislavskom konzervatóriu u prof. I. Skuhrovej, neskôr na pražskej AMU u prof. J. Reinbergera. Väčšinou ma fascinovali organové diela majstra, veľká renesancia jeho odkazu prišla k nám totiž až neskôršie. Po poznaní najmä jeho oratórnej tvorby ma Bach natoľko upútal, že sa mi stal takmer osudom. V jeho diele nachádzam všetko: prísnu logiku, veľkoleposť, pátos, veľkú citovosť, romantický šarm... Dejiny o Bachovi právom hovoria, že bol veľký syntetik, kontrapunktik, ale aj harmonik, romantik a veľký architekt. Je potešiteľné, že nie tohtoročné jubileum vyvolalo záujem o jeho tvorbu, táto už dlho stojí v centre pozornosti každého kultúrneho človeka. O vzťahu mladšej generácie k Bachovi ani nehovoriac.

Organová tvorba J. S. Bacha (asi 250 opusov) tvorí základný pilier celej organovej literatúry, je monumentom, z ktorého každý čerpá, učí sa a inšpiruje. Zvládnutí aspoň zlomok jeho organového diela je pre každého výkonného umelca — organistu — nevyhnutné. Len po jeho poznaní, osvojení si a zvládnutí pochopíme umelecký odkaz neskorších generácií, ktoré z Bacha — predovšetkým v organových kompozíciách — vychádzali.

Bachovská interpretácia prešla zložitým vývojom. Veď tak ako každá doba si vytvára svoju vlastnú predstavu, aj každá generácia usiluje sa prispieť vlastným vkladom a objaviť niečo nové, dosiaľ neznáme. U organa sa to prejavuje zvlášť markantne. Táto skutočnosť súvisela aj so stavbou nástroja, s dobou jeho úpadku a nasledujúcej renesancie. Pri organovej interpretácii je nutné si už konečne uvedomiť, že organ je hudobný nástroj tak ako každý iný, nie mechanicko-zložitý monštrum, ktorému ťažko rozumieť. Aj na organe sa dá hrať a musí sa hrať rytmicky. A keď sa často hovorí o ľudskom hlase ako o najdokonalejšom a najprirodzenejšom nástroji, musím poznamenať, že pri interpretovaní Bachových diel sa aj ja snažím o tieto dve základné veci: rytmickosť a spevnosť. Aj tie najzložitejšie kontrapunktické partitúry sa dajú a musia sa dať vyspievať, veď koľko krásy nájdeme len vo vnútorných hlasoch Bachových diel — to však znamená aspoň stopercentnú technickú pripravenosť interpreta. Pri nevedení si tejto základnej požiadavky, zvlášť v organovej interpretácii, dochádza k rôznym špekulatívnym, resp. „intelektuálnym“ názorom, ktoré sú mnohokrát v rozpore s duchom diela. Poznámie Bachove vzory, vieme z čoho čerpal a keď porovnávame niektoré bachovské organové interpretácie s interpretáciou jeho iných neorganových diel, táto špekulatívnosť sa javí ako anachronizmus. Samozrejme, dnešná interpretácia nutne vyžaduje vzdelaného, mysliaceho a široko rozhladeného hudobníka nielen vo svete hudby, ale aj v iných odboroch. Ideálnym typom je pre mňa osobne práve ten mysliaci interpret, ktorý sa tak dokonale zžil s obsahom interpretovaného diela, s autorovou výpoveďou, že sám nevystupuje do popredia, ale všetko podriadi službe dielu, aby až potom aj on vynikol.

Snímky: Z. Mináčová
a I. Grossmann

GRAMORECENZIE

PIOTR IEJČ ČAJKOVSKIJ: SYMFÓNIA
č. 5 E MOL, OP. 64
VEĽKÝ SYMFONICKÝ ORCHESTER VŠE-
ZVÁZOVÉHO ROZHĽASU A TELEVÍZIE
diriguje GENNADIJ ROŽDESTVENSKIJ
(MELODIJA) OPUS STEREO 9110 1373

Bez nadsadenia možno povedať, že stretnutie s umením sovietskeho dirigenta, národného umelca ZSSR Gennadija Roždestvenského je pre poslucháča vždy veľkým zážitkom, bez ohľadu na to, či ide o verejný koncert, rozhlasové alebo gramofónové nahrávky. Pri osobnosti takéhoto formátu sme obzvlášť vďační technike, prostredníctvom ktorej môžeme znova a znova počúvať ním nastudované diela, konfrontovať výsledky jeho práce s predlohou.

Roždestvenskij je dynamickou tvorivou osobnosťou, ktorá významne prispela k tvarovaniu umeleckého profilu viacerých sovietskych i zahraničných hudobných telies. Jeho spolupráca s veľkým symfonickým orchestrom Všetvzázového rozhlasu a televízie (1961-72) sa prejavila nielen na pôde materskej inštitúcie, ale jej výsledkom bolo aj zaznamenanie viacerých symfonických diel na platne hudobného vydavateľstva Melodija. Patrí medzi ne aj komplet Čajkovského symfónií, z ktorých Opus prevzal 5. symfóniu, Melodijou vydanú v roku 1974.

Roždestvenského charakteristika mimoriadne silnej tvorivej osobnosti, pre ktorú je hudobný text — realizovaný často novým spôsobom — predovšetkým východiskom k vlastnej tvorivej výpovedi, znamená v Čajkovského „Plate“ dielo hudobne plnšie, zvukovo sýtejšie, dynamicky tvárnejšie — no silné predovšetkým svojou pádnou argumentáciou logiky celku. Vnímame a vychutnávame však aj jednotlivosti motívov i melodic- kých línii, ktorým dirigent neupiera emotívnu, lyriku či dramatickosť — iba im dáva iné, z koncepcie celku pre poslucháča vyplývajúce „správne“ výrazové proporcie. Táto symfónia — „odrážajúca autorov vnútorný bôľ, zápas človeka s osudovými prekážkami i proces hľadania ľudského šťastia“ — nie je v Roždestvenského koncepcii nostalgickou pietou romantizujúceho patetizmu a sentimentu, ale predovšetkým vznešenou, so zrelým pohľadom tvarovanou pôsobivou hudobnou výpoveďou. Je dokumentom o sile, kráse a ušľachtlosti hudby, skladateľskom i interpretačnom majstrovstve, ale aj o obdivuhodnom orchestri, ktorý — či už v sólistických vstupoch alebo v kolektívnej hre — prispel veľkou mierou k naplneniu dirigen- tových zámerov.

MINIATÚRY PRE HUSLE A ORCHESTER
(Glazunov, Suk, Kreisler, Sarasate, Ger-
shwin-Helfetz); LEONID KOGAN, husle;
ŠTÁTNY AKADEMICKÝ SYMFONICKÝ OR-
CHESTER ZSSR diriguje JEVGENIJ SVET-
LANOV a PAVEL KOGAN.
(MELODIJA) OPUS STEREO 9110 1498

Po vyše desiatich rokoch od vydania tohto titulu v sovietskom vydavateľstve Melodija zaradilo ho do svojho katalógu Čs. hudobné vydavateľstvo Opus. Obohatilo tak svoju ponuku populárnych diel vážneho žánru a zároveň sprístupnilo našim diskofilom ďalší z dokumentov interpretačného umenia a všestran- nosti veľkej, dnes už historickej postavy spomedzi sovietskych huslistov — Leo- nida Kogana.

Uvádzané diela reprezentujú výber z najznámejších „populárnych drobností“ (v instrumentácii A. Glazunova, V. Barsova, G. Zingera, V. Vasilieva), a hoci sú „len“ miniatúrami, vyžadujú rovnako plné interpretačné zaangažovanie sólistu ako závažné opusy. Často sa práve v nich odhalí veľa z technických dispozícií, či muzikantského vkusu interpreta. Kogan ich hrá s príslovečnou vervou a plnou zaangažovanosťou. Celok tvaruje muzikálne, s hlbokým ponorom do interpretovaných diel a s veľkým vkusom, podčiarkujúc osobitosť melodickéj invencie i hudobného štýlu jednotlivých autorov. Kým v Meditácii, op. 32, Dvoch častiach z baletu Rajmonda od Alexandra Glazunova a Piesni lásky č. 1, op. 7 od Josefa Suka (prvá strana platne) sa sólista predstavuje viac v nostalgickej výrazovej polohe, v Radostiach, Strastiach lásky a Krásnom rozmarine Fritza Kreislera, Andalúzskej romanci č. 1, op. 22 Pabla de Sarasateho a Troch čas- tiach z opery Porgy od Georga Gershwi- na v transkripcii Jashu Helfetza (druhá strana platne) je vitálnejší, využíva priestor pre uplatnenie bohatšej palety výrazových kreácií — v súčinnosti s technickými dispozíciami.

VIERA REŽUCHOVÁ

Zlomky z Janáčkovej korešpondencie

Matica slovenská ako najstaršia kul- túrna inštitúcia na Slovensku orientova- la sa už od svojho vzniku (1863) na slovenskú ľudovú pieseň — jej systema- tický zber a vydávanie. V prvej etape tejto činnosti sa záujem o ľudovú pie- seň prejavil v komplexe iných národopisných aktivít (Zborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, pore- kadiel, hádok, hier, obyčajov a povier; I/1870 a II/1874), neskôr sa uplatnila koncepcia samostatného vydávania pies- ňového materiálu (Slovenské spevy I.— III., 1880—1926).

Keď roku 1920 vznikol Národopisný odbor MS, zoskupili sa sily na širší ná- rodopisný výskum Slovenska, predovšet- kým slovenskej ľudovej piesne. Národopisný odbor v spolupráci s hudobnou sekciou Umeleckého odboru začal uspo- radúvať Halašovu zbierku slovenských ľudových piesní a na jej skatalogizova- nie získal J. Horáka. V roku 1923 sa pripravoval na vydanie návod na zbier- ranie ľudových piesní a systematickým zbieraním piesní v teréne sa poveril K. Plicka. V súvislosti s týmto projek- tom zberateľskej a dokumentačnej prá- ce MS vystupuje do popredia osobnosť LEOŠA JANÁČKA, ktorý nepriamo, ale

pozitívne zasiahol do programových zá- merov Národopisného odboru MS. Za- chovaná korešpondencia medzi Janáč- kom a MS (v počte 6 jednotiek) doku- mentuje nielen krátku etapu matičnej zberateľskej činnosti (rok 1924), ale aj určitú spoluprácu inštitúcie s týmto čes- kým hudobným skladateľom.

V prvom liste z 22. 1. 1924 informuje tajomník MS Š. Krčméry Leoša Janáčka o zámeroch MS: „Dovoľujem si Vám po- dať správu o našej akcii pre zbieranie národných piesní slovenských. Ako už ráčite vedieť, prihlásil sa nám p. učiteľ Karol Plicka, že by zbierať národné pie- sne, a po Novom roku chytí sa do robo- ty. Ide mu to dobre a postupuje celkom podľa Vašej metódy. Na ukážku jeho prá- ce uvádzam, že si doniesol z Nadlaku na Dolnej zemi, kde bol o Vianociach, na 180 piesní, z Ondrašovej v Liptove za dva dni 80, z Párnice a Žaškova na Orave za dva týždne 250... Spolu Vám oznamujem i druhý náš plán. Chceme totiž zostaviť index slovenských národ- ných piesní, či už vydaných tlačou, či len zaznačených rukopisne. Myslíme, že by to bola dobrá pomôcka... Pokladal som si, Slovutný Pane, upovedomiť Vás o našej práci, lebo viem, že národná

pieseň a jej štúdium je Vašou najväčšou láskou.“ Janáček na túto informáciu mu- sel reagovať veľmi rýchlo, pretože Š. Krčméry v nasledujúcom liste 25. 1. 1924 píše: „Bol by som Vám vďačný, keby ste mi ony návody poslali čím najskôr. Upravil by som to po slovensky a ro- zoslal na všetkých jarárov, na správy všetkých škôl ľudových i stredných i na naše odbory“ (Miestne odbory MS). Na základe tejto požiadavky Janáček pri- pravil a odoslal návody na zbieranie ľudových piesní: „Přikládám 10 výřisků Dobrých rad zberatelům lid. písní. Bylo by dobré, kdyby se ujal“ (list z 9. 2. 1924). Janáčkove „rady zberateľom“ sta- li sa tak vzorom na vypracovanie vlast- ného návodu na zbieranie ľudových pie- sní, ktorý potom Národopisný odbor ro- zoslal školám, rôznym inštitúciám i jed- notlivcom na Slovensku. Výsledkom ak- cie bola zbierka s vyše 2200 zápismi ľudových piesní (prevažne textov), na ktorej sa podieľali predovšetkým učite- lia a školská mládež.

L. Janáček zaujímal sa o zberateľskú činnosť MS aj v nasledujúcom období. Vyplýva to z obsahu posledných dvoch listov, keď Janáček hodnotí prvé výsled- ky v tejto oblasti: „Přečetl jsem si bed- livě stať p. K. Plickovu o sbírání lid. písní. (Išlo o prácu uverejnenú v Zborníku MS roku 1924.) Mám radost z notova- ných příkladů; soudím z nich, že jeho práce bude z nejllepších. Že Matice slo- venská ujala se práce sběratelské — a snad i vydavateľské, věru byl nejvyšší čas. Já osobně mám z toho velkou ra- dost“ (list z 14. 12. 1924).

BORIS BANÁRY

POCTA J. S. BACHOVI V LIPSKU

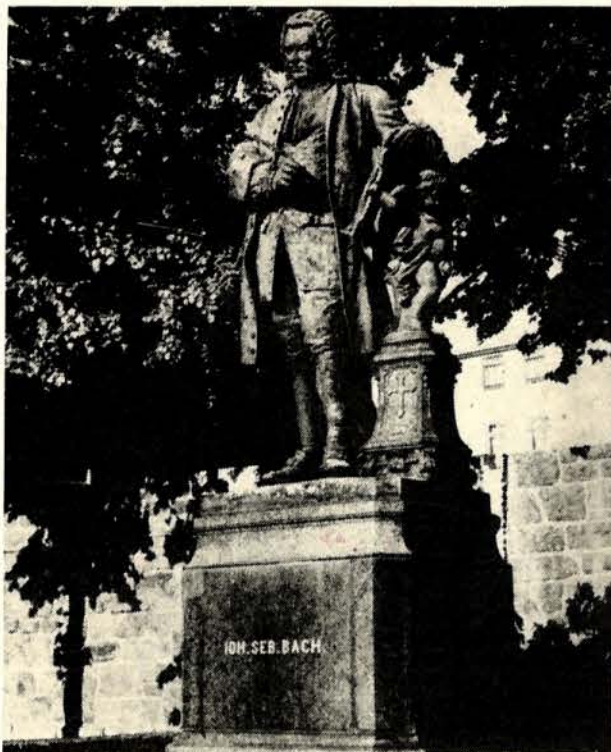
Celý hudobný a kultúrny svet, ktorý oslavuje tohto roku 300-ročné výročie narodenia ústrednej osobnosti svetového hudobného vývoja **Johanna Sebastiana Bacha**, nerobí to iba z príležitosti jeho narodenia a predovšetkým sa toto pripomenutie v žiadnom prípade netýka len Nemecka. Azda žiadna postava hudobného umenia nezastupuje medzinárodný duch hudby v takej miere, ako ho reprezentuje práve J. S. Bach. Jeho všadeprítomnosť tkvie iste v mnohých momentoch. Bachov význam musíme však v prvom rade vidieť v univerzalite jeho hudobnej reči, v náročnosti jeho umeleckých cieľov, v rovnováhe medzi racionálnou a emocionálnou zložitou. Čím ďalej vývoj postupuje, tým viac vyhovuje mentalita tohto lipského veľikána rastúcim nárokom duchovného života súčasnosti.

Isté je, že kultúrni činitelia NDR si v plnej šírke uvedomujú význam diela J. S. Bacha pre kultúru v najširšom slova zmysle a jeho schopnosť vytvoriť vzájomné porozumenie medzi ľuďmi, čo je najväčšou a najnaliehavejšou potrebou našej prítomnosti.

Oslavy jubilea J. S. Bacha sprevádzali nielen bohaté a početné akcie v rámci úzko vymedzených koncertných vystúpení a vedeckých rozprav, konferencie o Bachovi a jeho diele, ale aj iné akcie, ako napríklad rôzne výstavy — „Veľká výstava umenia doby J. S. Bacha“ a pod. Koncertné podujatia ukázali snahu potvrdiť a dotvoriť obraz o živote a tvorbe J. S. Bacha z najširšieho uhla pohľadu. Nechýbali ani zborové, komorné, orchestrálné a oratoriálne koncerty, v rámci ktorých vystupovali významní domáci i zahraniční umelci.

Vedecká konferencia, ktorá sa konala v dňoch 25. až 27. marca 1985 si kládla za cieľ osvetliť obraz o svete, človeku, o jeho diele, notovom zápise a zvuku. Ako z toho rámca usudzujeme, konferencia mala prispieť k pohľadu na J. S. Bacha z najširšieho zreteľa, vidieť ho jednak v jeho dobe ako človeka čiastočne determinovaného, ktorého činy a idey, i keď sú zakorenené v určujúcich rozmeroch vlastného času, dokázali predsa, alebo práve preto, preraziť do rovin obecných platných, ba nadčasových. Pohľad na človeka a umelca mal odhaliť súlad medzi umelcom a človekom, dokázať jednotu niekedy i rozporných polarít, určených súdobým praktickým životom človeka a jeho ideovým svetom. Takisto mal odhaliť dielo v jeho štylovej a dobovej determinovanosti a vďaka zvukovému výsledku, ktorým sa dielo dokáže dotknúť človeka v najširšom slova zmysle, aj jeho schopnosť preklenúť úzkosť rámca, v ktorej pramení, a šíriť sa vo svojej znejúcej podobe ďaleko nad hranice doby jednotlivca a konvencie.

Konferenciu otvoril dr. Hans Pischner v posluchárni Univerzity Karla Marxa v Lipsku. Po tomto úvode odznel hlavný referát Wernera Felixa, dotýkajúci sa spomínaných rámcových tém konferencie. K významným hosťom konferencie patrili i dr. Michal Druskin (autor známej monografie o I. Stravinskovi a ďalšej publikácie O západoeurópskej hudbe 20. storočia). Potom referovali prof. Christof Wolff, Martin Petzoldt a Armin Schneiderheinze, ktorého Bratislava pozná ešte z roku 1979, kedy sa v rámci BHS konal aj Bachov festival. Konferencia sa delila na päť sekcií: prvú sekciu o živote a tvorbe viedol prof. dr. Alfred Brockhaus a dr. Hubert Henkel; druhú sekciu o diele s analýzami tvorby — v rámci ktorej vystúpili aj referenti z našej republiky Jiří Fukač (Brno) a Ján Albrecht (Bratislava) — viedli Reinhard Szeskus a Nikolai Kopotschewski; konkrétnym dielom sa venovala tretia sekcia pod vedením Walthera Siegmunda-Schultzeho a Georga von Dalsena; štvrtá sekcia sa zaoberala prameňným výskumom, edíciami a interpretačnou praxou pod vedením Hansa Joachima Schultzeho a L. Marschala; piata sekcia bola venovaná vyžarovaniu Bachovej hudby, viedol ju Karl-Heinz Köhler a Jaroslav Bužga z Prahy. Bolo by ťažké hovoriť o integrujúcim význame tejto konferen-



Bachov pomník v rodnom Eisenachu

cie, lebo rozdelenie priebehu do rôznych sekcií bolo priamo nutnosťou, ale neumožnilo nadobudnúť prehľad o práci všetkých sekcií. Tento nedostatok sa však v dohľadnom čase odstráni, keďže sa príspevky zverejnia v osobitnom zborníku. Isté je, že možno počítať s veľmi pestrým obrazom, ktorý rezultuje zo spoločného rokovania, keďže sa dostávajú reprezentanti takmer z celého sveta, ako napríklad zo Sovietskeho zväzu, z Československa, NSR, USA, Kanady, Izraela, Fínska, Veľkej Británie, Japonska, Rumunska, Maďarska atď.

Koncertné podujatia, ktoré sprevádzali celý festival, nebolo možné sledovať v celom rozsahu, keďže trvanie konferencie bolo kratšie ako priebeh osláv. Krátko pred otvorením konferencie vystúpil Slovenský komorný orchester, ktorý zožal veľký ohlas u obecnstva. Bolo možné vypočuť si inak zriedkavo predvádzané dielo Jánove pašie, čo patrilo k reprezentatívnym podujatiam osláv. Spomenul by som ešte záverečný koncert, na ktorom odznelo v novej budove Gewandhausu Bachovo posledné dielo Umenie fúgy v Graiserovom orchestrálnom prepise. Mal som možnosť zúčastniť sa na komornom koncerte z diel J. S. Bacha, ktorý sa konal v reštaurovanej Semperovej opere v Drážďanoch. Azda Bratislavčanov bude zaujímať, že staré divadlo, ktoré stálo v Bratislave ešte pred koncom 19. storočia, bolo takisto dielom architekta a staviteľa Gottfrieda Sempera. Rekonštrukcia sa vydarila naozaj veľkolepo, ak by som mal uviesť metaforu, povedal by som, že sa táto historická budova priam znovu narodila. Nenapodobnili sa len vonkajšie slohové znaky, ale oživil sa takmer už zabudnuté technológie a remeslá, takže novosť budovy výnimočne nenaruša pocit historičnosti, človeku nechýba ani patina, ktorú môže vytvoriť len čas.

Lipsko privítalo svojich hostí v slávnostnom ráhu a poskytlo tak aktívnym, ako aj pasívnym prispievateľom onú pohodu, ktorá stupňuje prijatie náročných duchovných hodnôt a radosti z hlbokého umeleckého diela.

JÁN ALBRECHT

In memoriam EUGÈNE ORMANDY

Veľké osobnosti svetového reprodukčného umenia páľmy odchádzajú z koncertného pódiu. K posledným odchodom patrí nedávne úmrtie Eugèna Ormandyho, 85 rokov žil plodný, neuveriteľnou vitalitou a energiou naplnený život koncertného umelca, pričom takmer polovicu svojho života spojil s Philadelphským orchestrom, ktorý priviedol k absolútnej svetovej špičke.

Eugène Ormandy (vlastným menom Eugène Ormandy Blau) sa narodil v Budapešti 18. XI. 1899 ako syn Benjamína a Rosálie Berger Blauovcov. Hoci jeho otec bol dentom, veľmi dobre hral na husliach a žiad si, aby sa jeho syn stal huslistom. Na budapeštianskej Hudobnej akadémii bol mladý Ormandy žiakom slávneho pedagóga Jenő Hubaya a v skladbe Zoltána Kodályja. V roku 1917 absolvoval štúdium a získal diplom profesora husľovej hry. V Berlíne debutoval ako sólista s husťovými koncertmi Brahmsa, Mendelssohna a Vieuxtempsa, potom nasledovali koncerty po európskych hudobných metropolách. Keď v roku 1919 Hubay rezignoval na post vedúceho majstrovskej triedy, Ormandy sa stal jeho nástupcom. Ormandyho pedagogická činnosť prerušil viedenský recitál v roku 1921, na základe ktorého dostáva lákavú ponuku na turné do USA. Z amerického impresária sa vyklúbe podvodník, no Ormandy je už v New Yorku, a bez prostriedkov. Na svoj newyorský debut Ormandy spomína: „Počuli ma tu mnohí manažéri a všetci sa zhodovali v tom, že som dobrý huslista, no potrebujem reklamu a aspoň jeden koncert v Carnegie Hall. Toto všetko stálo veľa peňazí, ktoré som nemal, a preto som zasadol za posledný pult Divadelného symfonického orchestra, za ktorým som presedel päť dní. Po piatich dňoch sa na mňa usmialo šťastie: urobili ma koncertným majstrom. A zase prešlo osem mesiacov, až ma raz poverili dirigovaním. Dirigoval som — pritom bez partitúry. Hrali sme štvrtú symfóniu P. I. Čajkovského. Zaradili ma za štvrtého dirigenta-asistenta, a tak sa začala moja dirigentská kariéra.“

Dirigentská taktovka vyvolávala v Ormandym nové ambície. Pozorne sledoval koncerty a učil sa od takých osobností, ako boli Mengelberger, Furtwängler, Klemperer, Toscanini a iní. Rozhodujúci obrat v Ormandyho umeleckej biografii nastáva v roku 1931, keď Toscanini nemohol prísť z Európy do Philadelphie. Hudobný riaditeľ tohto telesa L. Stokowski po dlhších preťahoch súhlasil so zaskokom mladého Ormandyho. Jeho účinkovanie s Philadelphským orchestrom 30. októbra 1931 bolo obrovskou udalosťou a prevrpením sezóny, ktoré

mladému umelcovi vynieslo vzápätí 5-ročnú zmluvu na miesto šéfa Mineapolského symfonického orchestra. A od tohto obdobia sa datuje Ormandyho veľkolepá kariéra — dirigenta. Umelec navyše udivuje obrovskými organizačnými schopnosťami pri rozvíjaní hudobného života, v usporadúvaní netradičných koncertov a pod. Odchod Stokowského z Philadelphského orchestra je už len logickým dovŕšením prudko sa rozvíjajúcej Ormandyho kariéry dirigenta. Doporučenie Ormandyho Rachmaninovom a Kreislerom za nástupcu Stokowského uzatvára prvú kapitolu jeho života, pretože tá druhá patrí už len Philadelphskému orchestru.

Ormandy a Philadelphský orchester je osobitá, veľká kapitola orchestra, jeho dirigenta i amerického hudobného života. Ormandy priviedol Philadelphský orchester k maximálnej technickej dokonalosti. Obdivovala sa máknosť a farebná zvukovosť orchestra, zvlášť nádherné mákko a šľavnato zneli sláčiky, čo sa pripisovalo Ormandyho huslistickému nadaniu. No nie všetci sa nadochýľali hrou tohto orchestra. Vyskytli sa názory, že krása zvuku sa dosahuje na konto hlbky výrazu a obsahu hraných skladieb, že Ormandy sa vyžíva v orchestrálnych efektoch a pod. To však nie je podstatné, rozhodujúce je miesto a autorita, aké Philadelphský orchester získal vo svetovom rebríčku pod Ormandyho taktovkou.

Eugène Ormandy sa však do histórie Philadelphského orchestra a amerického hudobného života zapísal ako neúnnavný propagátor súčasnej hudby. Bol prvým dirigentom stoviek skladieb významných súčasných amerických skladateľov. V jeho naštudovaní zazneli svetové premiéry takých diel, ako sú Bartókova 3. klavírný koncert (1946), Hindemithov Klarinetový koncert (1950), Martinů Koncert pre 2 klavíry (1943) a 4. symfónia (1945), Milhaudova Sita pre husle a orchester (1945), Rachmaninovov 4. klavírný koncert (1941) a Symfonické tance (1941), Villa-Lobosova 9. symfónia (1966), Webernova Im Sommerwind (1962), americké premiéry diel Mahlera, Šostakoviča, Prokofjeva a iných. To všetko svedčí o Ormandyho rozšírenosti po svetovom hudobnom dianí a o jeho širokých kontaktoch so skladateľmi Európy i Ameriky.

K ďalším aktivitám Ormandyho pôsobnosti na čele tohto orchestra patrí zájazdová činnosť telesa nielen v Amerike, ale aj v Európe, Ázii a Japonsku.

Ormandyho dirigentská činnosť je neobyčajne rozľahlá a množstvo gramofónových nahrávok, pod ktoré sa podpísal, dodnes svedčí — a bude svedčiť i v budúcnosti — o jeho skvelej umeleckej reprodukčnej sile a presvedčivosti.

MARIÁN JURÍK

ZO ZAHRANIČIA

Koncom leta t. r. povedie v Goslare známy huslista prof. André Gertler v rámci II. medzinárodných koncertných týždňov majstrovské kurzy pre huslistov, violistov a hráčov sláčikových kvartetov.

Pendereckého Poľské rekviem pre štyroch sólistov, miešaný zbor a orchester, ktoré malo premiéru minulého roku, uvádzajú na talianskych koncertných pódioch, kde bude mať niekoľko repríz. Predvedenie diriguje autor.

Začiatkom júna t. r. sa uskutoční vo Viedni VII. Beethovenova medzinárodná klavírna súťaž. Pod čestným patronátom rakúskeho prezidenta dr. R. Kirchschlägera sa predstavia kandidáti so širokým výberom Beethovenových sonát. V závere podujatia majú súťažiaci možnosť zahrať niektorý zo skladateľových klavírných koncertov. Prvá cena je 60 tisíc šilingov.

Rakúska verejnosť si pripomenula 40. výročie náletu na Viedeň, pri ktorom bola značne poškodená štátna opera, o. i. zhorlo napr. 120 kompletných operných výprav a 160 kostýmov. Obnovu a renováciu budovy dokončili v roku 1955 a na jeseň 5. novembra tohto istého roku ju sprístupnili pre verejnosť uvedením Beethovenovho Fidelia pod taktovkou šéfdirigenta Karla Böhma.

Javisková kreáciu diela Ariberta Reimanna Sonáta duchov, ktorá vznikla na text Augusta Strindberga, uvedú tohto roku vo viacerých divadlách (Viedeň, Kopenhagen, Štokholm, Helsinki). Podľa informácií z tlače ide o veľmi zaujímavé umelecké dielo.

Poľská spoločnosť Henryka Wieniawského pripravuje pre rok 1986 medzinárodnú husľovú súťaž. Účastníci súťaže musia ovládať veľmi náročný repertoár, v ktorom dominujú najmä diela Wieniawského.

„Mahler, Viedeň a 20. storočie“ — zníže motto slávnosti, ktoré sa uskutočnia v Londýne v dvoch termínoch — najprv od marca do júna a potom v septembri a októbri tohto roku. V rámci podujatia sa uvedú kompletne skladateľove symfónie a piesne, takmer výlučne v podaní Londýnskeho symfonického orchestra pod vedením dirigentov Colina Davisa a Pierra Bouleza. Podobná téma stojí tiež v záhlaví niekoľkých výstav v uvedenom čase a na jeseň sa plánuje sympóziu, ktoré sa bude týkať problematiky filozofie v 20. storočí a kultúry Viedne.

V hlavnom meste Arménskej SSR Jerevane sa konal už 11. ročník Všeľváživej spevackej súťaže M. I. Glinku, na ktorú sa prihlásilo okolo dvesto účastníkov (dievčat i chlapcov) z celého ZSSR. Predsedkyňou poroty bola nár. um. ZSSR I. Archipovová. Prvá cenu udelili trom súťažiacim: sopranistke Mariji Muradjanovej z Minska, barytonistom Grigorijovi Griciukovi z Kyjeva a Dmitrijovi Charitonovi z Odesy. Víťazkou súťaže v kategórii komorného spevu sa stala Olga Ajurovová, ktorá získala aj osobitnú cenu za najlepšiu interpretáciu romancí M. I. Glinku.

Partitúru neznámeho zborového diela Georga Friedricha Händla objavili v pozostalosti istej speváčky v britskom Manchestri. Ide pravdepodobne o časť raného diela, ktoré vzniklo počas skladateľovho pobytu v Ríme v roku 1707. Objavené dielo sa má v júli t. r. uviesť v manchesterskej katedrále.

Händlovský bádateľ Walther Siegmund-Schultze sa pokúša v svojej práci Georg Friedrich Händel Sein Leben, sein Werk (List-Verlag, Mníchov 1984) vyličiť plnokrvný a plastický obraz života skladateľa i jeho diela. Autor ďalej rozpracováva problematiku vzťahu slova a hudby, otázky interpretačnej praxe, tvorivej metódy i estetiky skladateľa a venuje sa aj analýzam jednotlivých diel.

V poľskom meste Wroclaw vznikol začiatkom tohto roku nový orchester s názvom Sinfonietta Wroclawska, ktorého členovia pochádzajú z tamjšej filharmónie. Šéfom tohto 40-členného telesa je Jan Šlek. Orchester sa chce špecializovať na populárnejší repertoár, ako to dokázalo aj jeho prvé vystúpenie na verejnosti, kde hrali o. i. diela muzikantskej rodiny Straussovcov.

Witold Lutoslawski dirigoval 18. a 19. januára t. r. v Saint Paul (štát Minnesota, USA) koncerty, na ktorých zazneli jeho diela.

Obchod s hudobníkmi M. Oelsner v Lipsku si pripomenul vo februári t. r. 125-ročné jubileum. Pôvodne vznikol ako knižný antikvariát v centre mesta a mal veľký okruh zákazníkov doma i v zahraničí. O jeho vývoji bude záujemcov informovať pripravovaná brožúra.

Rodné mesto Giuseppe Verdiho Busseto zažilo po 13-ročnej prestávke opätovné otvorenie Divadla Giuseppe Verdiho — so skladateľovou operou Lombardania. Umelecké vedenie zverili tenoristovi Carlovi Bergonzimu, ktorý sa už roky angažoval pri reštaurovaní tohto operného domu.

Novým predsedom Zväzu skladateľov a muzikológov NDR, krajskej odbočky v Drážďanoch sa stal skladateľ prof. Udo Zimmermann. Jeho predchodcom bol prof. dr. Gerd Schönfelder, ktorý prevzal funkciu intendenta štátnej opery v Drážďanoch.

Medzinárodná Schönbergova spoločnosť usporiada v druhej polovici augusta t. r. vo Viedni klavírný interpretačný kurz, ktorý bude viesť Else Crossová, klaviristka, ktorá študovala v r. 1936-38 u A. Webera, spolu s dr. Reinhardom Kappom, ktorý sa bude venovať analýzam vybraných diel (Schubert, Webern, Schönberg).

Eterna pripíesla na gramofónový trh nahrávky málo známych diel Louisa Spohra, ktoré do edícií ných plánovaných zaradili minulého roku pri príležitosti skladateľovej dvestoročnice.

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

V Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave vystúpil 26. februára 1985 mladý maďarský klavirista **Péter Nagy**, jeden z ďalších reprezentantov skvelej umeleckej generácie, na čele ktorej stoja také osobnosti, ako Zoltán Kocsis a Dezső Ránki.

Dvadsaťpäťročný P. Nagy je typom senzitivity a do seba zahľadeného umelca, prežívajúceho interpretovanú hudbu veľmi svojsky, no inšpirujúco. Má široký dynamický register a svojráznu pedalizáciu, pričom spolu s diferencovanosťou úderu dokáže navodiť bizarné zvukové obrazy. Originálne realizuje najmä dynamické krivky, napríklad tam, kde poslucháč očakáva retardujúce momenty, P. Nagy náhle akcentuje vzostup dynamickej hladiny. Akosi nanovo prehodnocuje každú ustálenú predstavu diela, a tak možno takmer hovoriť o interpretačnom rukopise, neraz idúcom veľmi odvážne i proti tradícii. Svoje hľadacie dispozície potvrdil Nagy už vo **Variáciách f mol J. Haydna**. Ak by chcel niekto argumentovať, že šlo o neštýlovú interpretáciu, rád by som sa spýtal, čo to vlastne tá štýlová čistota je. Je pravda, že nás učili hrať Haydna oveľa asketickšie, s úspornejšie dávkovanou pedalizáciou. Ale to ešte neznamená, že sme ho skutočne takto cítili a prežívali. Nagy však dáva najavo svoj názor, čo svedčí o veľkosti jeho učiteľov, ktorí mu to dovolili. Akceptoval som jeho Haydna, i keď sa priznávam, že ho čítim trochu inak. Nagyova interpretácia znamená však pre mňa niečo nové a objavné.

Ani **Mozartovu Sonátu F dur, op. 6 č. 3, KV 332**, som ešte nepočul hrať s toľkou vervou. Bolo to priam beethovenovské poňatie, výbušné, dramaticky silné, prežité — strhujúce. Poslucháč tu mohol vycítiť to neustále dynamické vlnobitie — tak príznačné pre hru tohto umelca.

V druhej časti programu zazneli krásne **Tri klavírne kusy F. Schuberta**, kde P. Nagy naplno odkryl svoju introvertnosť a vôbec zmysel pre tú hudbu, ktorú nazývame romantickou. Nagy vie presvedčivo ozvláštniť hudbu, ktorú hrá, je neustále tvorivý, nedôveruje nijakej interpretačnej schéme alebo ustálenému názoru. Nejde však za každú cenu proti tradícii, čiastočne na nej buduje a dotvára ju svojím vlastným názorom. Podnetná bola i interpretácia **Beethovenovej Sonáty c mol, op. 111**, kde sa interpret nevzdal majestátneho zvuku klavíra, ale ani poetickej drobnokresby. Vniesol do Beethovenovej Sonáty množstvo zvukomalebých prvkov, pastelových farieb, ponások na zvonkohru — so svojky čitnou pedalizáciou. Napriek týmto prienikom k detailu mu však celok „neušiel“ — nerozpadol sa.

Na záver azda len toľko, že P. Nagy je hľadačom nových predstáv. Je podnetný a technicky perfektne disponovaný, i keď nie je ešte tou osobnosťou, ktorú možno radiť k európskej interpretačnej špičke. Čas však rozhodne ukáže, ako bude dozrievať tento veľký interpretačný talent.

—IB—

SLOVKONCERT, čs. umelecká agentúra vypisuje

INTERPRETAČNÚ SÚŤAŽ SSR '85

(odbor klavír)

Banská Bystrica, 28. XI. — 2. XII. 1985

Podmienky súťaže:

- Súťaže sa môžu zúčastniť občania SSR alebo tí občania ČSR, ktorí žijú na území SSR. Veková hranica: do 30 rokov (t. j. narodení po 1. 1. 1955). Prvoradým poslaním súťaže je rozvíjať a upevňovať reprezentatívnu základňu slovenského koncertného umenia podľa najnáročnejších kritérií. Súťaž je preto určená predovšetkým profesionálnym umelcom — absolventom s najvyššími sólistickými ambíciami. Súťaže sa ďalej môžu zúčastniť poslucháči konzervatórií a vysokých hudobných škôl na základe odporúčania tej-ktorej školy.
- Záujemcovia dostanú tlačivú prihlášku spolu so zloženkami na zaplatenie zápisného Kčs 200 (poslucháči 100). Tento poplatok má charakter zálohy a vráti sa kandidátom po absolvaní I. kola.
- Prihlášky treba poslať doporučené na adresu: SLOVKONCERT, Sekretariát Interpretácie súťaže SSR, Leningradská 5, 815 36 Bratislava. Termín: do 31. V. 1985.
- Súťaž bude mať tri kolá:

I. kolo

- Bach: Prelúdium a fúga z Temperovaného klavíra
- Klasická sonáta (Haydn, Mozart, Beethoven)
- Chopin: Etuda z op. 10 alebo op. 25
- Ľubovoľná koncertná etuda autorov: Liszt, Skriabin, Debussy, Rachmaninov, Smetana

II. kolo

- závažné dielo (diela) zo svetovej romantickej tvorby
- závažné dielo (diela) z tvorby 20. storočia (počnúc Debussym), vrátane slovenskej a českej tvorby
- jedna z nasledujúcich skladieb:

- Mozes: Prelúdium zo Sonáty e mol
- Cikker: 2 časti z Tatranských potokov
- Berger: Toccata
- Zeljenka: Capriccio (rozsah asi 40 minút)

III. kolo

- Vystúpenie s orchestrom. Kandidáti sa môžu rozhodnúť pre jeden z nasledujúcich koncertov: Beethoven: 3., 4., 5., Cikker: Concertino, Čajkovskij: b mol, Chopin: e mol, f mol, Haydn: D dur, Liszt: Es dur, Mozart: KV 271, 446, 491, 537, Schumann.
- Hra spamäti je podmienkou.
 - Pre interpretačnú súťaž SSR sú určité tieto ceny:
 - cena Kčs 6000
 - cena Kčs 4000
 - cena Kčs 3000
 Porota má právo zľučiť 1. a 2. cenu alebo 2. a 3. cenu a rozdeliť ich rovným dielom, ďalej má právo niektorú z cien neudelíť, pokiaľ by kandidáti nedosiahli požadovanú úroveň. Počíta sa aj s udelením osobitnej ceny za najlepší prednes povinnej slovenskej skladby. Porota môže udeliť aj čestné uznanie. Rozhodnutie poroty je konečné.
 - Najúspešnejší účastníci súťaže budú uprednostnení vo všetkých oblastiach umeleckého pôsobenia, vrátane vysielania na medzinárodné súťaže, zaraďovania do exportných plánov, odporúčania na udelenie štipendií, na vystúpenia s orchestrami, v rozhlase a televízii.
 - V porote budú zastúpení poprední umelci a odborníci. Zloženie poroty bude oznámené pred otvorením súťaže.
 - Cestovné a pobyt účastníkom sa uhradí za dni ich aktívnej účasti podľa platnej vyhlášky o náhrade cestovných nákladov.

Dni kultúry ČSSR v ZSSR

(Dokončenie z 3. str.)

venskú stranu pisateľ týchto riadkov. Po odznení referátov nasledovala zaujímavá debata, ktorá pri spoločnom obede vyústila vo veľmi pútavý, skutočne neformálny rozhovor. Vzájomne sme sa zhodli v tom, že početné možnosti vzájomných informácií nevyužívame v dostatočnej miere. Konštatovali sme, že aj na tomto stretnutí viac sme hovorili o hudbe a neponechali sme si čas na demonštrovanie povedaného, že nás „povinná“ výmena hudobní a nahrávok nemôže uspokojiť, ak sa s ňou nespájajú častejšie, neformálnejšie pracovné a ľudské kontakty. Na to všetko — a povedali sme si toho otvorene a veľa — netažkáme si po prvýkrát, avšak dobrá vôľa na zlepšenie kontaktov tu isto na všetkých stranách existuje. Za seba (ne)trúfam si povedať za nás, by som dodal, že sa každá kultúra navonok pre-

zentuje tak, ako funguje doma. Pokiaľ ide o hudbu a jej účasť na našom kultúrnom dianí, akoby sa uzatvárala do seba, uspokojovala sa „domácimi úspechmi“ a nenachádzala potrebu konfrontovať sa s hudobnými kultúrami iných národov, počnúc kultúrou českou. Ubudlo spontánnych umeleckých a ľudských priateľstiev, kontaktov a porozumenia. Vinu za to však nehľadáme u iných, nanajvýš ak v sebe, v našom chcení a v miere našej vlastnej iniciatívy a v úsilí niekam to dopracovať. Aj to ma napadlo počas môjho moskovského pobytu, myslím, mohli sme predsa len dokázať čosi viac.

Československá kultúra ako celok sa nesporne prezentovala dôstojným spôsobom a túto prehliadku českého a slovenského umenia treba označiť za veľkú kultúrnu a politickú udalosť. Treba si

JUBILEUM DIRIGENTA

Už 37 rokov možno takmer denno-denne stretnúť v priestoroch budovy SND vysokú urastenú postavu dirigenta **GERHARDA AUERA**, ktorý do týchto priestorov vkročil s čerstvým diplomom absolventa štúdia dirigovania na bratislavskom konzervatóriu (z triedy prof. Kornela Schimpla) a zotrval v nich nepretržite až do dnešných dní, kedy ho nebadane zaskočila šesťdesiatka (9. apríla) a v tichosti mu pripomenula ono známe — ako ten čas rýchlo letí...

Rodák z českého Náchoda vstúpil do služieb SND v roku 1948 ako korepetítor opery, no neskôr sa stáva dirigentom baletu a od roku 1951 sa postupne predstavuje prvými samostatnými nastudovaniami baletných diel — Prokofievovej Popolušky, Asafievových baletov Plameň Paríža a Bachčisarajská fontána, Glierovým Červeným makom, Čajkovského Labutím jazerom a Luskáčikom a ďalšími. Po predchádzajúcich sporadických dotykoch s operou (Smetanova Hubička, 1952) dostáva sa k nej ako dirigent až v roku 1955, kedy sa podpisuje pod nastudovania Mozartovej Figarovej svadby a Verdiho Traviaty. Po nasledujúcom Donovi Juanovi, Auberovom Fra Diavolovi a dvoch tituloch, ktoré sú najvyšším presvedčivým dôkazmi Auerovho dirigentského talentu — Wagnerovom Blúdiacom Holandanovi a Smetanovom Daliborovi (oba z roku 1957 a k obojmu sa vrátil v prvej polovici 80-tych rokov) —, začína prudko narastať rad Auerových operných nastudovaní, najmä po tom, keď koncom 50-tych rokov prešiel definitívne od baletu k opere. Auer vhodne zapadá do dirigentského súkolia opery SND vymedzeného menami L. Holoubka, T. Freša a J. Schöffera a stáva sa typom pohotového dirigenta, ktorý v zložitej prevádzke repertoárového divadla dokáže na požadovanej umeleckej úrovni nastudovať operné diela najrôznejšieho štýlového zamerania a národnej proveniencie. Diela si pritom nevyberá, ale pociťovo nastudováva to, čo žiada dramaturgický plán a po dlhé roky patrí k tým, na pleciach ktorých leží ťarcha každodennej prevádzky. Rok po roku, od sezóny k sezóne rozrastá sa zoznam Auerových operných premiér — pribúdajú diela Pucciniho (Manon Lescaut), Rossiniho (Barbier zo Sevilly, Talianka v Alžíri), Rímskeho-Korsakova (Sadko), Mascagniho (Sedliacka česť), Offenbacha (Hoffmannove rozprávky), Verdiho (Nabucco, Macbeth, Aida), Smetanu (Predaná nevesta), Händla (Xerxes), Čajkovského (Eugen Onegin), Donizettiho (Don Pasquale, Lucia di Lammermoor), Mozarta (Così fan tutte), medzi ktorými osobitné miesto zaujímajú operné diela nemeckých skladateľov, ku ktorým má najvrlší vzťah a ktorým, zdá sa, najlepšie rozumie. S maximálnym vnútorným stotožnením sa a zaangažovaním nastudováva Beethovenovho Fidelia (1960), Weberovho Čarostrelca (1963), Gluckovu Ifigéniu v Aulide (1970), Straussovu Salome (1976), Wagnerovho Lohengrina (1976), d'Albertovu Nízinu (1979). V ich hudobnom nastudovaní — najmä v Salome a Lohengrinovi, varí dvoch vrcholných Auerových kreáciách — sa najplnšie prejavili typic-



ké a charakteristické stránky jubilantovho dirigentského rukopisu: záľuba v sýtom orchestrálnom zvuku, zmysel pre dramaticky účinné budovanie veľkých hudobných plôch, dôraz viac na celok než na presnosť detailu. Inou oblasťou, v ktorej Auer dosahoval pozoruhodné, neraz i nadpriemerné výsledky, bola súčasť opera. Pamätáme sa na jeho prekvapujúco účinné podanie Orffovej Múdrej ženy (1961), precízne nastudovanie Dessauovej opery Odsúdenie Luculla (1972), či na dramaticko-expressívnu interpretáciu Suchoňových opier Svätopluk (1970, 1972) a Kráľovna (1978), ako i iných diel. Auerovu širokú znalosť operného repertoáru a jeho praktické ovládanie dokumentovali i mnohé pohotové záskoky na poslednú chvíľu, ako i dirigovanie opier nastudovaných a koncepčne pripravených inými dirigentmi. Boli to pre divadlo cenné a užitočné služby.

Pri príležitosti Auerovho významného životného jubilea nemožno nespomenúť a neoceňiť jeho dlhoročné obetavé pedagogické práce na bratislavskom konzervatóriu a osobitne na VŠMU, kde sa v Divadelnom a opernom štúdiu podieľal na príprave niekoľkých desiatok absolventských operných predstavení jednak ako dirigent, jednak ako pedagóg, odovzdávajúci svoje dlhoročné bohaté skúsenosti mladým adeptom operného dirigovania. Tu mala pred dvoma rokmi v podaní poslucháčov školy premiéru i jeho komická miniopera Sľúbená dona Juana.

Z ďalších oblastí Auerovej umeleckej činnosti pripomeňme jeho dlhoročnú spoluprácu s Čs. televíziou v Bratislave, kde sa hudobnými nastudovaniami podieľal na realizácii televízno-filmového prepisu Bellovej opery Kováč Wieland (1971) a viacerých pôvodných operných i operetných televíznych inscenáciách, ako i jeho širšej verejnosti takmer neznámu kompozičnú tvorbu (skladby pre klavír, piesne, scénická hudba, nepredvedený balet Mária a iné).

ALFRED GABAUER

Snímka: J. Vavro

KONKURZ

Riaditeľ EŠU v Zlatých Moravciach oznamuje, že v šk. roku 1985-86 sa na škole uvoľňujú 3 miesta učiteľov pre predmet klavír. Záujemcovia prihlásia sa na ONV — odbor školstva v Nitre alebo priamo na EŠU v Zlatých Moravciach, tel. 35 58. Slobodným ubytovanie zabezpečíme.

KONKURZ

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz do hlasov operného zboru

- soprán,
- alt,
- tenor,
- bas.

Konkurz sa uskutoční dňa 20. 5. 1985 o 13. h v skúšobni zboru na Gorkého ul. č. 4, Bratislava. Podmienky: ukončené odborné vzdelanie, zaspievanie jednej árie, umelej alebo ľudovej piesne.

však povedať pre seba, že v budúcnosti by sa slovenská hudobná kultúra a najmä skladateľská produkcia mala viac a premyslenejšie podieľať na účasti celej

slovenskej a československej kultúry na budúcich „Dňoch“, ktoré, dúfajme, nedajú na seba dlho čakať.

IVAN PARÍK

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfred Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbanová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia 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

JOHANN SEBASTIAN BACH — SEI SOLO

(Dokončenie z 1. str.)

stavou, či ich sám takýmto spôsobom hral a či ich dnešní umelci môžu tiež takto hrať.

V Bachovej pozostalosti sa síce zachovalo päťro hu sieľ, dokonca jedny steinerky, ale v zozname pozos ta losti sa nezaznamenáva ani jediný sláčik. O vyklu nutom sláčiku sa nezmiňuje ani David D. Boyden v svo jej znamenitej práci „Die Geschichte des Violinspiele von seinen Anfängen bis 1761 (B. Schotts' Söhne, Mainz 1971). Bach sa poznal s niekoľkými vynikajúcimi hu sli stami, ako napr. Johannom Paulom Westhoffom vo Weimare a Johannom Georgom Pisendelom, a podľa všetkého prijal ne jeden cenný podnet z ich hry, avšak nevieme, akým sláčikom — či azda aj vykľutým — Westhoff a Pisendel hrali.



Pier Francesco Mola: Homér (Drážďanská galéria)

Pri riešení muzikologicko-historických problémov je nutné rozšíriť výskum aj na oblasť výtvarného umenia, predovšetkým na maliarstvo a sochárstvo, najmä ak ide o zisťovanie tvaru, veľkosti i iných otázok, týkajúcich sa hudobných nástrojov. Na starších vyobrazeniach — počnajúc aspoň Jan van Eyckom a Gentským oltárom — vidíme, že sláčikové nástroje, najmä violy rozličných veľkostí, majú mierne vykľuté sláčiky. Oblúk sláčika nebýva veľký, ale manipulovať s napínaním a uvoľňovaním vlasu sa dalo, ako to vidíme napr. na držaní ruky Homéra na obraze Pier Francesco Mola v Drážďanskej galérii (viď obr.). Homér tu hrá na viole da gamba viachlasne, ako o tom svedčí prstoklad na strunách a aj zvláštne držanie sláčika, ktoré umožňuje napínanie a uvoľňovanie jeho ovlasenia. Takýto sláčik bol bežný pri hre na viole — a myšlienka použiť ho aj pri hre na husliach sa priamo núka, ak ide o viachlasnú hru, ako je to pri Bachových sólových skladbách pre husle.

Avšak najkrajší — zatiaľ iba jediný — príklad na to, že takýto silno vykľutý sláčik jestvoval aj pre hru na husliach, nachádzame v Lubľane v kostole sv. Jakuba, kde Francesco Robba vytvoril sochu anjela, hrajúceho na husliach vykľutým sláčikom (vyobrazenie v knihe prof. dr. Dragotina Cvetku: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, Ljubljana 1958, zv. 1). Snímka približuje veľmi dobre tvar sláčika so zvlášť

ným oválnym a veľmi účelným držadlom, ktoré umožňuje manipuláciu s vlasom pomocou palca. Sochár tak realisticky modeloval sláčik a jeho držanie, že nemožno pochybovať o tom, že tvoril podľa skutočnosti.

Čo sa dá vyvodiť z toho, že takýto sláčik skutočne jestvoval a že sa ním na husliach hralo — i keď to bol asi len zriedkavý prípad?

Bach mohol poznať hru takýmto vykľutým sláčikom, a nie je vylúčené, že ním aj sám hral. Z toho ďalej vyplýva, že mohol mať v predstave zvuk husieľ, aký z nich možno vylúdiť vykľutým sláčikom. Poukazoval by na to aj spôsob, akým v týchto sonátach a partiách písal troj- a štvorhlasné akordy. Voči dnešnej reprodukčnej praxi uvedených skladieb musíme byť aspoň natoľko tolerantní, že nepovažujeme ich reprodukciu moderným sláčikom za jedine možnú a správnu, ale treba pripustiť aj hru vykľutým sláčikom ako ďalší spôsob reprodukcie a interpretácie.

Zvukový výsledok hry vykľutým sláčikom je nesporne oveľa lepší, než pri hre moderným sláčikom. Polyfónna hra je veľmi pekná. Proti názoru Scheringa a Schweitzera tvrdí Andreas Moser [Bach-Jahrbuch 1920], že pri rýchlych sledoch jedného hlasu, ktorý sa musí hrať napnutým vlasom, a akordov, nie je možné rýchlo napínať a uvoľňovať vlas sláčika. Sláčik vraj skáče, dlhšie melodické úseky sa vraj nedajú dobre viazať a prstoklad je pri viachlasnej hre veľmi zložitý. Tieto námietky sa zdajú byť odôvodnené, avšak huslisti, hrajúci vykľutým sláčikom ich praktickou hrou vyvracajú. Už asi v polovici dvadsiaty rokov hrával takto Hermann Berkowski a o niekoľko rokov neskôr aj Rolf Schröder a viaceri ďalších huslistov. Schröder usporiadal dokonca v roku 1939 v Berlíne kurz tejto hry a neskôr vyučoval v Kasseli. Problémom hry vykľutým sláčikom sa zaoberá aj Emil Telmányi, maďarský huslista, žijúci v Dánsku. (S ním polemizuje niekoľko autorov, ako Denis Stevens, Sol Babits v The Musical Times, 1955 a Eduard Melkus, 1956.) Všetci spomenutí huslisti hrali v orchestroch a vyučovali hru na husliach moderným sláčikom, a prechod z tohto spôsobu hry na hru vykľutým sláčikom im vôbec nerobil ťažkosti. Toto mi potvrdil na Bachových slávnostiach roku 1982 vo Würzburgu aj prof. Rudolf Gähler (žiak Schrödera). Veľmi zaujímavá tu bola konfrontácia hry troch vynikajúcich huslistov: Eduarda Melkusa, Dmitrija Sitkowského a Gählera. Melkus hral na starom nástroji s črevovými strunami, Sitkowskí na modernom nástroji moderným sláčikom a Gähler na modernom nástroji vykľutým sláčikom. Všetci traja hrali Chaconnu z Partity d mol (BWV 1004). Zvuk Melkusovho nástroja bol mäkký, ušľachtilý, dynamika (tektonická) nemala veľké rozpätie, interpretácia bola čistá, reprodukcia bez pazvukov, nenásilná, pre hru moderným sláčikom priamo ideálna. Sitkowskí je povaha impulzívna, čo sa javilo aj v jeho interpretácii, poznačenej značnými dynamickými, agogickými i výrazovými výkyvmi. Jeho technicky vynikajúca hra navodila dojem nepokoja. Napokon hral Rudolf Gähler. Napínanie a uvoľňovanie ovlasenia robil pomocou nevelkej pohyblivej vidlice, či páčky, umiestnenej asi 10 cm od spodného upevnenia vlasu sláčika. Sláčik držal tromi prstami zhora, palcom manipuloval s páčkou a malíčkom podopieral prút sláčika zospodu najmä pri napnutom vlasu. Jeho hra vy-

nikala neobyčajným pokojom, akordy zneli čisto a plno, bez kazov a pazvukov, podobne ako aj jedného hlasu. Prechody medzi akordickou a jedného hlasu hrou umelec zvládol dokonale. Terasovitá dynamika sa pohybovala približne v tých medziach ako u Melkusa. Vďaka obecnému odmenilo účinkujúcich srdečným potleskom, avšak pokojná a zvukovo sýta hra Gählera vyvolala priamo nadšenie.

Je nesporné, že hra oblúkovým sláčikom má svoje ťažkosti, avšak výsledok je neobyčajne cenný: získavame na sólové sonáty a partity nový pohľad a ohodnotenie. Albert Schweitzer hovorí o tejto hre v svojej knihe: „Kto raz počul hrať akordy Chaconny bez akéhokoľvek nepokoja a bez akéhokoľvek arpeggiovania, nebude viac pochybovať, že toto je jedine správny a umelecky plne uspokojujúci spôsob realizácie“ (str. 343). A napokon: ak dnes hráme na modernom klavíri Bachove diela, ktoré písal pre čembalo, rovnako môžeme hrať jeho sonáty a partity pre sólové husle vykľutým sláčikom, a to s nespornou väčším uspokojením z ich hudby.

ERNEST ZAVARSKÝ



Francesco Robba: Anjel, hrajúci vykľutým sláčikom. (Lubľana, kostol sv. Jakuba, z knihy D. Cvetku: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem).

Snímka: autor článku

K problematike interpretácie motet J. S. Bacha

V rozsiahlom skladateľskom odkaze **Johanna Sebastiana Bacha** tvoria vokálne motetá len malý zlomok a hoci sa s nimi iba sporadicky stretávame, dokážu poskytnúť plnohodnotné umelecké zážitky práve tak, ako iné diela veľkého majstra. Ich účinok hádam tkvie v opravdivej hĺbke a mnohostrannosti hudobného prejavu, ktorý umocňuje práve estetický zážitok, iste znásobený podielom interpretov. Nevieime presne, koľko motet Bach napísal, zachovalo sa ich ponajviac iba sedem, a to prevažne z prvého desaťročia jeho lipského pobytu. K technicky náročným patria dvojzborové motetá Singet dem Herrn ein neues Lied (BWV 225) a Komm, Jesu, komm! (BWV 229). Štyri motetá, z celkovo zachovaného počtu, svojím charakterom naznačujú, že boli predurčené k smútočným obradom za zosnulých.

Sonda do minulosti odhaľuje niekoľko zaujímavých skutočností, ale aj problémov v súvislosti s ich interpretáciou i historickou interpretačnou praxou. Svojou podmanivosťou prenikli do povedomia Haydna, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, ale tiež mnohých príslušníkov vyhranených národných kompozičných okruhov a moderných prúdov. Ich interpretačnú tradíciu budoval v Lipsku po Bachovej smrti Johann Friedrich Doles a prostredníctvom berlínskej Singakademie neskôr Carl Fasch a Carl Friedrich Zelter. U nás sa v priebehu času prakticky ujali predbežne iba dve motetá: rozmernejšie majestátne päťhlasné moteto Jesu, meine Freude (BWV 227) z roku 1723 a jeho útlejší pendant — 117. žalm komponovaný v radostnom vzlete — Lobet den Herrn, alle Heiden (BWV 230), ktorého vznik možno približne určiť rokmi 1723 a 1734. Práve tieto dve frekventovanejšie diela spočívajú pravdepodobne v neobyčajnej náročnosti — tak pre interpretov, ako aj publikum —, preto sa stávajú dostupnejšími skôr pre okruh hudobníkov-profesionálov a pre hudobne školených poslucháčov.

Pri reflexii o podstate bachovskej interpretácie sa bezpochyby nemôžeme vyhnúť úvahe o štýle, ktorý spolu určujú aj príslušné dobové faktory. Vzhľadom k poznatku, že „štýl doby“ sa v priebehu času mení v určitých znakoch, treba vo vhodnom ohraničení využívať široký záber skúseností, pocitov a patričných súvislostí, ktoré sa v dostatočnej miere odrazili vo vývojom procese človeka — umelca. Friedrich Blume (v Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zv. I) v tejto súvislosti v štáti o J. S. Bachovi poznamenáva, že „to, čo je štýlu vlastnejšie, zostáva predsa len nedefinovateľné, lebo predstavuje iracionálnu silu osobnosti“. K úlohám schopného interpreta, samozrejme, patrí poctivá snaha po tvorivej realizácii hudobného textu, zafixovaného skladateľom. A to aj v tých prípadoch, keď záznam partitúry neposkytuje detailnejšie pokyny pre interpreta. K tomu je nevyhnutné poznať dané štýlové hranice, ktoré nemožno samoúčelne posúvať.

V Bachových dielach vyvstáva problematika vhodnej voľby terasovitej dynamiky, a to „tektonickej“. Ku špecifickým zvláštnostiam účinku jeho hudby patrí bezpochyby aj „jednotnosť rytmického priebehu“. Ak sa ona spája navyše s jednotou motivickou, prípadne melodických útvarov, dostáva dielo ťah ucelenejšej formy, vzhľadnej štruktúry — aj v nadčasových účinkoch. Diskutabilnou ostáva otázka tempa a agogiky, súvisiacich so zvukovou stránkou. Zrýchľovaním tempa s prípadnými agogickými zmenami vnáša sa do Bachovej hudby neúmeraná snaha po dramatickosti, ktorá v takomto romantickom opojení smeruje k nadsadenému patosu. Rozhodne každá časť (to platí aj pre motetá i napriek tomu, že sa v nich stierajú postupne hranice vokálnej a inštrumentálnej proveniencie), proporčne vyvážená výrazom, agogikou, či timbrom, musí byť utvorená aj v primeranom tempe. A ono závisí od istej miery od konkrétneho polyfonického, resp. harmonického formovania diela. Pretože jeho pulz môže ovplyvňovať rytmické členenie a naopak, rôznymi prednesovými nuanсами tempo môže zasahovať tiež obsahovú náplň diela. Pomalšie plochy a chorály by sa mali vzdať určitej statickosti a zasa pohybové úseky by mali zohľadňovať artikuláciu, frázovanie a primeranosť technických možností. Tempo sa menilo a časom prispôbovalo neraz aj na úkor účelnosti, krásy a zrozumiteľnosti. A snáď aj z toho dôvodu sa motetám tak v okruhu interpretov, ale i percipientov dávali epitetá — náročné, resp. problémové v zmysle vnímania. Artikulácia (podľa H. Kellera ako funkcia melódie) má spestrovať prednes a zvyrazňovať členenie zmysluplných vzťahov; prakticky aj zachovaním alebo rozdrobovaním melodického línie od najprísnejšieho legata až po odťahové staccato v rozličnej dynamickej škále. Týmto spôsobom možno tiež vokálnu štruktúru ponímať inštrumentálne. No Bach požadoval „spevnosť“ (Cantabile Art) a zároveň v oblasti frázovania nepoužíval oblúky. Preto pristupujeme z nášho hľadiska k prednesovej zložke v zmysle požadovanej „spevnosti“, odhliadnuc od toho, či sa realizuje vokálne alebo inštrumentálne. V motetách ide teda o vyrovnanie sa s ideálom zvukovej intenzity, akú poskytuje organ. U vokalistov sa nedoporučuje legatový prednes s talianskym nádychom (s výnimkou určitých pasáží), ale skôr princíp skracovania notových hodnôt (t. j. ovplyvňovanie technikou čembalovej hry). Je to aj spoľahlivejší spôsob pri dikcii koloratúr a všetkých polyfonických úsekoch. K dôležitým interpretačným prvkom patrí, samozrejme, aj zrozumiteľnosť frázovania so zohľadňovaním vybudovania hudobných a slovných prízvukov, ďalej formovanie motívov a tém, s podstatným akcentom na správne tvorenie tónu, a to v jeho ideálnom prejave „voce bianca“, bez zvláštneho intonačného a dynamického vibrata.

Funkčnosť ideálneho splynutia slova a hudby (kvázi

zvokalizovanie) nastolila cez stile antico už renesancia v epoche Palestrinu. A táto cesta prostredníctvom Bacha smerovala cez ilustrujúce a symbolizujúce motívy k výrazovému prvkom, k prehľbovaniu a psychologizovaniu obsahu. V Bachovej hudbe objavujeme veľa spoločných atribútov najmä vo vokálno-inštrumentálnych dielach. Z kompozičného hľadiska ich najmarkantnejšie nachádzame v celých partiách medzi motetami a Brandenburskými koncertami. I z tohto poznatku možno dedukovať, že Bach cítil svoju hudobnú ríavu dosť absolútne. Samozrejme, kde ju chcel viac umocniť, zohľadňoval konkrétnu rovinu. Neznamená to však apodikticky nadradenosť textu nad melodickou líniou. No sledujeme úseky, v ktorých verbálna stránka dotvára štylizáciu celej hudobnej myšlienky (počet taktov, ohraničenie fráz a pod.) — konkrétne v majestátnych choráloch. V motete Jesu, meine Freude, v úsekoch „Es ist nun nichts...“, fráza vyjadrená slovnou sémantikou, cizeluje dokonca hudobný motív, umocňuje ho v „ideovom dôraze“ (Poco adagio, taktý č. 37—39). Naproti tomu v krehkejšom motete Lobet den Herrn slovo už chýba cizelujúci význam v motivickej práci. Konkrétna fráza by sa mohla ľubovoľne argumentovať, prípadne diminuovať, bez ohľadu na slovnú stránku. Z iného hľadiska Bach poníma text v sekundárnom postavení pri prísom polyfónnom spracovaní, primárne vychádzajú z tónového usporiadania a až sekundárne rešpektujú timbrovú stránku vokálu, resp. obsah slova. Ak Bach sleduje vierohodnosť obsahu slova, neutopí ho v hudobnom prúde. Ak ale povýši slovo na ideu v rámci komplexu hudobného pradáva, tak s ním narába rytmicky voľne.

Bach umocňuje účinok prednesu v dramatických vrcholoch aj pomocou zborových recitativov, kde akcentovaním textovej stránky môže byť narušený spád pulzujúcej rytmickej zložky, prípadne aj prozodických zákonitostí, čo môže promptne zvädzať k vnášaniu romantických prvkov do sveta barokovej interpretácie. Bach povyšuje význam textu aj užitím prvkov tanečného charakteru, obdobne ako Telemann, Händel a ďalší jeho súčasníci. Týmto nadfahčným nádychom spetrjuje tiež niektoré časti v motetách — Lobet den Herrn, no najmä Jesu, meine Freude.

Poznajúc, že v Bachovej sadzbe dochádza k syntéze lineárneho a vertikálneho myslenia, je dôležité uvedomiť si, že nemožno vyzdvihovať prioritu horizontálnych línií na úkor zložky harmonickej a opačne. Treba sa skôr zamyslieť nad javom umeleckej štylizácie, k čomu Bachov geniálny odkaz priam provokuje. „Pretože už baroko, ktoré prebralo od jasavej renesancie celé bohatstvo polyfonickej nádherly, dokázalo obdivuhodne vytvoriť aj hlbšie citenie harmonickej vzťahov.“ A náznaky príklonu k harmonickej mysli, dotýkajúceho sa sotva vzdialenejších hraníc nastupujúceho klasicizmu, pochopíme až v samotnej podstate motetového okruhu.

MARIÁN BULLA