

HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.

9. XII. 1985

2.— Kčs

23

BRATISLAVSKÉ DŽEZOVÉ DNI 1985



Bratislavská formácia Klobása pri svojom vystúpení na 11. ročníku BDD.

Do druhej dekády svojej existencie vstúpili Bratislavské džezové dni 11. ročníkom, ktorý vo výraznej miere odzrkadlil kvalitatívny rast úrovne tohoto podujatia a určite prispel k upevneniu jeho medzinárodnej reputácie. Tri októbrové dni (25.—27. 10. 1985) naplnili našu metropolu džezom. Stali sa jedinečnou príležitosťou pre priaznivcov a vyznavačov tejto hudobnej oblasti k stretnutiu s domácimi a zahraničnými umelcami, ktorých zastúpenie bolo aj v tomto roku exkluzívne (S. Clarke, T. Rypdal, V. Ganelin, John McLaughlin a ďalší). Príležitosť nezostala nevyužitá, čoho dôkazom sa stala Spoločenská hala PKO zaplnená do posledného miestečka publikom, prispievajúcim k jedinečnej atmosfére podujatia, ktorú nám môžu závidieť i festivaly zvúcejšieho mena. Kým minuloročné BDD sa niesli vo freejazzovom tóne, tohtoročné boli poznamenané jazz-rockovými tendenciami a hudbou fusion, spájajúcou v novom modernom poňatí viaceré hudobné podnety. Reprezentantmi týchto snáh sa stali predovšetkým gitaristi: J. Heckel (vedúci skupiny Bajazzo), T. Rypdal, J. McLaughlin s J. Hellborgom, L. Andršt a A. Ackerman z príležitostnej zostavy Martina Kratochvíla a do určitej miery aj S. Clarke, ktorý presedlal z oblasti jazz-rockovej fusion (v nej sa preslávil v sedemdesiatych rokoch v súbore Chic-ka Coreu Return To Forever) do oblasti jazz-funk fusion.

V tomto zmysle vyznelo symbolicky úvodné vystúpenie jazz-rockového súboru Bajazzo z NDR (Jürgen Heckel — gitara, Frank Nicolorius — klávesové nástroje, Gerhard Kubach — basová gitara, Michael Behm — bicie nástroje a Joachim Hesse — trúbka) reprezentujúci vari trochu prekvapujúco inak výrazne freejazzovo orientovanú východnemeckú scénu. I keď skupina Bajazzo využíva vo svojom prejave už prekonané hudobné postupy, neprinášajúce v danom žánri nič nové, dramaturgicky vhodne a možno povedať i príjemne naladila festivalové publikum k nasledujúcim programovým vystúpeniam. Podobne možno charakterizovať produkciu zoskupenia fínskeho hráča na bicie nástroje Jukkisa Uotilu, ktorý istý čas pôsobil aj v New Yorku. Kompozície J. Uotilu (autor všetkých skladieb) pôsobili chladne a skôr „sterilne“ než džezovo. Vrcholom týchto umeleckých snažení sa stalo vystúpenie ďalších reprezentantov Škandinávie — tria nórskeho gitaristu Terje Rypdala, ktorého úspešné začiatky sa spájajú s menom ďalšieho severského veľikána Jana Garbareka. V roku 1984 vytvára T. Rypdal s mladými nóorskymi hudobníkmi formáciu, s ktorou sa predstavil aj v Bratislave (Bjorn Kjellmyr — basová gitara a

Audun Kleive — bicie nástroje) vo svojom dvojhodinovom poľnočnom koncerte. V ňom zaujala široká výrazová paleta namiešaná z farieb balád s typickým severským podtónom a použitím citácií folklórnych prvkov a rozmanitých hudobných podnetov, miestami vystriedaná údernými a priamočiarymi rytmicko-melodickými motívami hard-rockového charakteru. Široko klenuté témy umožňovali svojimi rozsiahlymi plochami vyniknúť improvizácnym Rypdalovým zámerom.

Z domácich reprezentantov na pódium tohtoročných BDD možno najpriaznivejšie hodnotiť príležitostnú akustickú zostavu najvýznamnejšej postavy československého jazz-rocku sedemdesiatych rokov Martina Kratochvíla. Výrazná melodická invencia Martina Kratochvíla v hre na akustickom klavíri predčila jeho v poslednom čase frekventované elektrické a syntetizátorové orientácie. V Zawinulovej skladbe The Black Market, Kratochvílovej Magdalene a Andrštovej skladbe s názvom Setkání zaujali citlivé improvizácie plochy oboch gitaristov: A. Ackermana z USA a predovšetkým Luboša Andršta.

Kvarteto Emila Viklického (E. Viklický — klávesové nástroje, F. Kop — saxofón, C. Zelenák — bicie nástroje a F. Uhlíř — kontrabas) sa predstavilo so svojím západonemeckým hosťom — gitaristom Alexandrom Sputhom. Viklický ťaží zo svojich síce vydarených, ale dnes už predsa len opotrebovaných a prinajmenšom opakujúcich sa hudobných postupov. Českú džezovú scénu zastupovalo aj Kvarteto Milana Svobodu (M. Svoboda — klavír, M. Gera — trúbka, J. Helešic — bicie nástroje a A. Charvát — kontrabas). Uviedlo Hudbu pre džezové kvarteto, v ktorej najpôsobivejšie vyzneli tutti pasáže s výrazným melodic-ko-rytmickými zaujatím. Česť slovenského džezu tak obhajoval len VV Systém Vlada Valoviča, ktorého mladá ambiciózná zostava bola príjemným prekvapením a vlastne jedinou úspešnou vizitkou slovenského džezu na BDD '85. Predstavu tohoto bigbandového zoskupenia na súčasné cesty moderného džezu vyjadrovali skladby členov orchestra (D. Jeniša a J. Grigláka, A. Šebana, P. Zajačka a ďalších), v ktorých sa však naplno

nepresadil hosťujúci vynikajúci poľský saxofónista Zbigniew Namysłowski.

Poľský džez, ktorého dobré meno je známe ďaleko za hranicami tejto „džezovej krajiny“, reprezentovalo Kvarteto Tomasza Szukalského (T. Szukalski — saxofón, A. Jagodziński — klavír, D. Oleszkiewicz — kontrabas, P. Biskupski — bicie nástroje) hudobnou kultivovanosťou, zanietením a radosťou z hry i strhujúcim zápalom, ktorému však chýbala eminentnejšia nosnosť moderného džezového obsahu.

Ku kladom dramaturgie Bratislavských džezových dní treba pripočítať snahu o zmapovanie nám menej známych džezových oblastí i keď vystúpenie Kvarteta klaviristu Dominica Galeu z Malt (D. Galea — klavír, Ch. Gatt — bicie nástroje, M. Aquilina — bass a G. Curmi — husle) v produkcii mainstreamového charakteru nemohlo zakryť nedostatky džezovej tradície v tejto krajine a bolo skôr smelým pokusom ako zrelým džezovým prejavom.

Stanley Clarke, osobnosť svetového džezu, začal svoju koncertnú show impozantným spôsobom. Od prvého momentu svojho príchodu na pódium vtiahol gloriolou svojej magickej osobnosti prítomné publikum do strhujúcej atmosféry dokonale pripraveného programu, ktorej sa jednoducho nedalo odolať. Jeden z najlepších svetových hráčov na basovej gitare prišiel do Bratislavy s ďalšími vynikajúcimi americkými hudobníkmi: Robertom Brookinsom — klávesové nástroje, vokály a Rayfordom Griffinom — bicie nástroje, vokály. Pamätníkov svojej jazz-rockovej éry možno prekvapil svojím jazz-funkovým re-



Americký gitarista Stanley Clarke
Snímky: Ing. V. Háč

pertoárom s prevládajúcimi pop-jazzovými prvkami, ktorý sa stal nielen prehladkou virtuózneho ovládania hudobných nástrojov, ale aj jedinečnou ukážkou nenapodobiteľnej černošskej spriaznenosti s rytmom. Nadšené ovácie viedli prirodzene k prídavkom: vydarená Clarkova úprava známej Springsteenovej skladby Born In The USA pripravila pôdu k vyvolaniu dobrovoľníkov z radov publika na pódium, ktorému dal ko- nečnú brilantnú fazónu Juraj Griglák niekoľko minútovým partnerským spoluúčinkovaním. Duo so Stanleyom Clarkom mu iste nadiho zostane v pamäti...

Umeleckými vrcholmi sa však stali posledné dve vystúpenia záverečného dňa Bratislavských džezových dní '85.

Trio Viačeslava Ganelina zo ZSSR je obdobou svetových džezových pódíí. Tento „najzamestnanejší“ sovietsky súbor aj v Bratislave potvrdil oprávnenosť nadšených kritik, ktorými sú jeho projekty opradené. Ako ukázala suita Non Troppo II nejde Viačeslavovi Ganelinovi (klávesové nástroje) a Vlad. Tarasovovi (bicie nástroje) a Vladimírovi Čekasinovi (saxofóny, píšťalky, percussions) o čisté avantgardné tendencie freejazzového charakteru, ale o ich prepojenie so zákonitostami tradičných hudobných smerov, vážnej hudby i s využitím rozmanitých folklórnych podnetov originálnym a špecifickým spôsobom do nového obsahu polyštýlového programu. V ich podaní sa stávajú fascinujúce nielen sólové party, ťažiac z nevyčerateľnej studne improvizácného bohatstva, ale aj podmaňujúca sila vzájomného porozumenia, umožňujúca uberať sa hudobnému toku jedinečným spôsobom. Publikum inokedy opatrne pri odmeňovaní potleskom freejazzových žriediel tento- raz nezaváhalo — o výraznej umeleckej kvalite a veľkosti prežitého zážitku sa snád ani nedalo pochybovať. Andrzej Trzaskowski v debate na tému free jazzu (Jazz forum 13—14, 1971) hovorí o jeho troch možných typoch existencie: forme témy s variáciami, evolučnej forme a forme otvorenej. Prvá je najtradičnejšia, druhá evolučná ako u Coltranea a tretia otvorená... napr. skladba, ktorá môže trvať dve hodiny, alebo dve minúty, ktorá môže začať alebo skončiť v ľubovoľnom okamihu. V prípade Tria Viačeslava Ganelina táto definícia stráca svoju platnosť, ich suity kombinujú všetky tri formy a dosahujú podobu nového výsledného tvaru a novej formy.

Štyridsaťročný anglický gitarista John McLaughlin je dnes už džezovou legendou. Do Bratislavy prišiel s mladým hráčom na elektrickej basovej gitare Jonasom Hellborgom zo Štokholmu, členom svojej novej skupiny Mahavishnu Orchestra, pričom sám dal prednosť akustickej gitare. Spoluzakladateľ jazz-rockovej fusion v sedemdesiatych rokoch nezostal nič dlhý svojej povesti gitarového virtuóza. V skladbách Electric Dreams-Electric Sighs, Follow Your Heart, či v Mingusovej skladbe Goodbye, Pork, Pie, Hat venovanej L. Youngovi a ďalších odzneli citácie tém známych McLaughlinových skladieb (napr. v Mingusovej skladbe citácie z The Dance Of Maya, ktorú vzápätí vystriedala téma You Know, You Know z albumu The Mahavishnu Orchestra s názvom The Inner Mounting Flame (CBS, 1971) a pod. Billy Cobham raz označil J. Hellborga ako „nového Jaco Pastoriusa“. Hellborg sa prezentoval vynikajúcim spôsobom nielen v sprievodných partoch, ale aj sólovou hrou, kde vynikla jeho oslňujúca prstová technika využívajúca čo najväčší postihnuteľný harmonický potenciál. Vystúpenie Johna McLaughlina a Jonasa Hellborga sa stalo dôstojným vyvrcholením Bratislavských džezových dní 1985, ktoré boli skutočným hudobným sviatkom a zážitky z nich budú ešte doznievať v netrepeľnom očakávaní ďalšieho ročníka tohoto príťažlivého podujatia. Je aj na nás, aby nezostali v našom meste osamelým džezovým podujatím, aby nezostali jedinou príležitosťou na stretnutie s touto hudbou, ktorá je i prejavom nádherného životného pocitu. Inak by nemohla vyvolávať takú atmosféru blízkosti, radosti a vzájomného porozumenia, aké sa každoročne stávajú svedkami na Bratislavských džezových dňoch.

BRANISLAV SLYŠKO

staccato

● **PREDNÁŠKA PROF. CTIRADA KOHOUTKA.** Katedra hudobnej teórie HF VŠMU bola iniciátorom prednášky prof. dr. Ctirada Kohoutka, CSc., „O projektovej hudobnej kompozícii“, ktorá sa uskutočnila 26. septembra 1985 v priestoroch školy. Prof. Kohoutek predstrel poslucháčom niektoré zaujímavé aspekty kompozičnej práce skladateľa (pričom dôraz kládol — ako hovorí už samotný názov prednášky — na analýzu prípravnej fázy kompozičnej práce), ktoré boli zhrnutím jeho doterajších skúseností a výsledkom teoretického bádania v tejto oblasti. Prednášku doplnil niekoľkými zaujímavými hudobnými ukázkami svojich diel. Teoretické závery prof. Kohoutka, potvrdené a overené v mnohých jeho skladbách, boli silným impulzom na zamyslenie a môžu pomôcť najmä mladým skladateľom, poslucháčom VŠMU, vyrovnáť sa s niektorými problémami vznikajúcimi pri hľadaní a formovaní vlastného rukopisu či organizácie a rozvrhu práce navrhujúcom dielo. Veľká účasť študentov ako aj pedagógov VŠMU i bratislavského konzervatória bola potvrdením zvýšeného záujmu o prednášky tohto typu, ktoré sa zatiaľ objavovali iba sporadicky. Veríme, že v budúcnosti ich odznie viac.

(D. M.)

● **VIKTOR PIKAJZEN NA VŠMU.** Dňa 10. októbra navštívil Hudobnú fakultu VŠMU popredný sovietsky umelec — husľový virtuóz a pedagóg Viktor Pikajzen. V komornom prostredí (za prítomnosti asi tridsiatich poslucháčov) predviedol ukážku svojho interpretačného umenia, po ktorej nasledoval krátky seminár. Takmer dvojhodinové posedenie zaviedlo besedu o problémoch hudobnej pedagogiky, interpretácie a o otázkach umeleckej praxe všeobecne.

(P. S.)

● **FLAUTO DOLCE V MIRBACHOVOM PALÁCI.** Preplnená koncertná sieň Mirbachovho paláca nadšene aplaudovala 27. októbra výkonu Flauto dolce (Ludmila Píptová — soprán, Mária Uhlárová — mezzosoprán, Ivan Ožvát — tenor, Daniela Rusová a Ján Pípta — zobcové flauty, Vladimír Rusó — čembalo, výber a realizácia skladieb). Ťažiskom programu boli Spišské zlomky a Trnavský rukopis — hudobné dokumenty 15. storočia. Umelecký vedúci súboru V. Rusó sa predstavil aj ako sólista na čembale v ukážkach zo zbierok Roman de Fauel a Fundamentum organisandi. Vďaka súboru Flauto dolce zaznelo mnoho zriedkavo hrávanej hudby na vysokej interpretačnej úrovni.

(I. V.)

● **19. ROČNÍK MEDZINÁRODNEJ ROZHLASOVEJ SÚŤAŽE „PRIX MUSICAL DE RADIO BRNO“.** Tohtoročná medzinárodná súťaž hudobnoslovných relácií Prix musical de Radio Brno sa niesla v znamení témy Slávne skladby slávnych skladateľov. Na súťaži sa zúčastnila aj Redakcia symfonickej, opernej a komornej hudby Čs. rozhlasu v Bratislave stereo-kompozíciou hudobnoslovných relácií dr. Ludmily Michalkovej, CSc. — **ALEXANDER ALBRECHT**, venovanej životu a dielu skladateľa. Relácia, ktorá vznikla pri príležitosti 100. výročia narodenia A. Albrechta, získala spomedzi 21 rozhlasových príspevkov zo 16 krajín 3. cenu. Bratislavský príspevok realizovali redaktor Vítazoslav Kubička a zvukový majster inž. Juraj Duriš v Elektroakustickom štúdiu Čs. rozhlasu v Bratislave.

● **PIEŠŤANSKÁ HUDOBNÁ JESEŇ** — druhý medzinárodný hudobný festival, ktorý sa koná na pôde tohto kúpeľného mesta — prebiehala v dňoch 19. IX. — 16. X. v spolupráci s BHS. Na tohtoročnom VI. ročníku hosťovali tri symfonické telesá — Slovenská filharmónia, Japonský filharmonický orchester Tokio a Štátna filharmónia Karla Szymanowského z Krakova. Ako sólistky vystúpili

mladé huslistky Mihaela Martinová z Rumunska, Shizuka Ishikawa z Japonska a Kaja Danczowska z PER. Mužský komorný vokálny súbor Lamentabile Consort zo Švédska sa predstavil tvorbou renesančných a moderných skladateľov. Hudobno-scénické žánre boli zastúpené operou J. Cikkeru Juraj Jánosík v podaní operného súboru DJGT z Banskej Bystrice a operetou Hrnčiarsky bál G. Dusíka v našťudovaní spevoherného súboru NS z Bratislavy. S najväčším úspechom u obecnstva sa stretlo oratórium G. F. Händla Mesiáš, ktoré uviedli Štátny komorný orchester Žilina, Spevácky zbor mesta Bratislavy, maďarskí sólisti a rakúsky dirigent E. Märzendorfer. Piešťanská hudobná jeseň 1985 mala zaujímavú dramaturgiu a vysokú umeleckú úroveň. (kdk)

● **NOVÁ SEZÓNA 1985-86** je pre HUDEBNÉ DIVADLO V KARLÍNE sezónou jubilejnou. V októbri t. r. bolo tomu 40 rokov, čo Frimlovou operetou Kráľ tulákov v réžii E. F. Buriana začalo činnosť nové hudobno-zábavné divadlo, ktoré bolo a doteraz je najväčšou scénou tohto žánru nielen v Prahe, ale v celej našej vlasti. Divadlo si toto významné jubileum pripomenulo niekoľkými akciami; z nich k najvýznamnejším nepochybne patrili slávnostný koncert, ktorý sa uskutočnil 7. októbra t. r. Vystúpili na ňom nielen členovia súčasného súboru, ale i mnohí z tých, ktorí v Karlíne pôsobili v priebehu uplynulých rokov.

Začiatkom novembra t. r. odišla časť karlínskeho súboru na veľké, takmer 2-mesačné turné do NSR, Dánska a Belgicka s novým našťudovaním Straussovej operety Netopier v nemeckom jazyku. Druhá časť súboru pripravila a 21. novembra premiérovú uviedla na domácej scéne populárnu komediálnu operetu Roberta Stolza Peppina v réžii hosťujúceho Ivana Glanca. Začiatkom budúceho roku 1986 začne divadlo pripravovať americký muzikál Niekto to rád horiace, ktorého filmová verzia je u nás dostatočne známa. Sezónu divadlo uzavrie našťudovaním niektorých z významných operiet zakladateľa žánru J. Offenbacha.

● **NECH SVETOM LETÍ** — pod týmto názvom sa uskutočnil 13. a 14. novembra v PKO v Bratislave slávnostný koncert nestárnúcich operetných melódii, na ktorom vystúpili sólisti Štátneho divadla operety v Moskve a sólisti spevohry Novej scény v Bratislave. Na koncerte, ktorý sa konal v rámci tohtoročných Dní kultúry ZSSR v ČSSR i Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva, sa zo sovietskej strany predstavili národný umelec ZSSR G. Vasiliev, M. Kolevová, A. Molčanová a V. Nikolajev, zo sólistov Novej scény J. Rozsival, A. Baláž, Z. Lenský, J. Benedik, J. Konstanty, D. Jarjabek, I. Rybárenko, P. Subert, O. Gallová, M. Schweighoferová, zaslúžilá umelkyňa, B. Polóniová, G. Švercelová, M. Andraševanová a E. Plesniková. Na koncerte odzneli ukážky z operiet Veselá vdova, Čardášová princezná, Cigánsky barón, Orfeus v podsvetí, Voľný víťaz a Hrnčiarsky bál, z muzikálu Traja mušketeri a z hudobnej komédie Staré domy. Za dirigentským pulcom sa striedali dirigent Štátneho divadla operety v Moskve J. Jakovlev, zaslúžilý umelec Z. Macháček, dr. B. Slezák a R. Géri. Celé pásmo scénicky i režijne pripravil dramaturg Novej scény J. Revallo. Spoločný koncert moskovských a bratislavských umelcov bol výsledkom už 15 rokov trvajúcej družby a aktívnej spolupráce medzi oboma divadlami. Pri tohtoročnej návšteve Moskvanov v Bratislave podpísali predstavitelia odborových organizácií oboch divadiel dohodu o ďalšej priamej spolupráci. Zamerali sa najmä na výmenu tvorivých tímov a na hľadanie možnosti koordinácie dramaturgických plánov.

Úspech JOZEFA KUNDLÁKA vo Philadelphii



Sólista opery Slovenského národného divadla, tenorista Jozef Kundlák, sa zúčastnil na Pavarottioho dlhoročnej súťaži mladých operných spevákov. Jej prvé kolo absolvoval vo Viedni v júni 1984, druhé v talianskej Modene v januári 1985. Do tretieho kola, ktoré sa konalo vo Philadelphii, sa z dvadsiatich štátov celého sveta dostalo stopäťdesiat spevákov. Ocenených bolo štyridsaťpäť, z

nich osem tenoristov, medzi nimi aj náš J. Kundlák.

Súťažilo sa áriami z opier Pucciniho Bohémy, Verdiho Maškarného bálu, Belliniho Námesačnej a koncertnými áriami z Verdiho Rekviev. Pri hodnotení spevákov porota na čele s Lucianom Pavarottim a generálnou riaditeľkou Philadelphskej opernej spoločnosti M. A. Everittovou sa zameriavala najmä na prísne hodnotenie techniky spievania. Buď ju uznali, alebo súťažiaci vypadol. Víťazom však Pavarotti povedal pripomienky k predvedenému výkonu, čím sa výrazne prejavil aj ako pedagóg.

Pavarottioho súťaž operných spevákov dotuje Philadelphská operná spoločnosť. Ide tu vlastne o výber najlepších mladých spevákov z celého sveta pre účinkovanie vo Philadelphskej opere, ktorá má stály orchester na čele so svetoznáмым dirigentom Riccardom Muttim. Ocenení speváci tu potom zvyšne vystupujú pohostinsky.

Jozef Kundlák na svojej materskej scéne vytvoril za dva roky pôsobenia (od roku 1983) desať operných postáv, z ktorých k najvýraznejším patrili jeho Ottavio v Mozartovej opere Don Giovanni a kormidelník vo Wagnerovom Blúdiacom Ho-

landanovi. Nedávno exceloval v postave grófa Almaviva v Rossiniho Barberovi zo Seville, v súčasnosti obdivujeme jeho stále rastúce umenie v postave Gabriela Adorna vo Verdiho opere Simon Boccanegra. Doterajšie úspechy na scéne SND, ako aj úspech v Pavarottioho súťaži, zaraďujú Jozefa Kundláka k špičkovým slovenským operným umelcom. Ako sám hovorí, vďaka za to v prvom rade (ako viacerí ďalší jeho úspešní kolegovia, napr. národný umelec Peter Dvorský, Ján Galla a iní) svojej profesorky na bratislavskom konzervatóriu Ide Černečekovej.

Perspektíva je aj koncertná činnosť Jozefa Kundláka. S orchestrom Slovenskej filharmónie spolupôučinkoval pri interpretácii diela B. Martinu „Kyrtice“, so Sergejom Kopčákom a ďalšími zahraničnými umelcami sa spolupodieľal na realizácii nahrávky Händlových Štyroch ročných období pre pražský Supraphon, pre bratislavský Opus nahral s dirigentom národným umelcom Z. Košlerom, Slovenskou filharmóniou a speváčkmi M. Hajóssyovou, J. Horskou a P. Mikulášom Mozartovo Rekviev.

ALIA KRISTA VARKONDOVÁ

Nový komorný súbor v Košiciach

Komorná hudba v Košiciach bola v hudobnej histórii mesta vždy viac vecou hudobných nadšencov než inštitucionálnej platformy. Z viacerých úspešných pokusov zostane zrejme nedosiahnuteľným vzorom komorný orchester pôsobiaci v Košiciach pod vedením Romana Skfepka v r. 1957-62, ktorý vynikal najmä nápaditou dramaturgiou a mnohými interpretačnými úspechmi najmä s hosťujúcimi sólistami (Z. Rážičková a iní). Začiatkom 70. rokov vznikol pri Štátnom filharmonickom komorný orchester s umeleckým vedúcim Kornelom Gáborom, pozostávajúci z členov filharmonického orchestra. Popri viacerých verejných vystúpeniach, hlavne na vidieku, uplatnil jeho členovia svoju snahu o vytvorenie komorného zvuku a štýlovej interpretácie najmä barokovej a súčasnej hudby v rozhlasovom vysielaní. Z organizačných príčin súbor po niekoľkoročnom účinkovaní zanikol bez toho, aby sa výraznejšie zapísal do hudobnej histórie východného Slovenska. Inšpirátorom vzniku

nového komorného súboru sa stala tentoraz kultúrna inštitúcia — Krajské osvetové stredisko v Košiciach, a to tým, že pripravovala od r. 1976 krajskú prehliadku komorných súborov-amatérov v Humennom. Z učiteľov ľudových škôl umenia v Košiciach vznikol Komorný orchester učiteľov EŠU, najprv pod vedením Artema Podhájeckého, neskôr K. Gábora, koncertného majstra Štátneho divadla, ktorý dramaturgicky nadviazal na komorný orchester filharmonikov, ale s vyššími nárokmi na umelecký výkon. V súčasnosti možno hovoriť už o súbore s vyspelou kultúrou tónu, zmyslom pre proporcionálne uplatnenie nástrojových skupín, výrazovú silu a slohovú adekvátnosť. Súbor, ktorý sa od novej sezóny premenoval na **Košický komorný orchester** (jeho zriaďovateľom je aj naďalej EŠU v Košiciach na Sverdllovej ulici) si nárokuje na tento názov po dosiahnutí viacerých úspechov na poli komornej hry či už na súťažiach, usporadúvaných prostredníctvom osvetových zaria-

dení, kde sa umiestňoval vždy na najvyšších priečkach, alebo na koncertných zájazdoch v Sovietskom zväze a naposledy (10.—17. septembra) v Rakúsku. Jeho repertoár je značne rozsiahly — od J. B. Lullyho, H. Purcella, G. Torelliho, G. F. Händla až po skladby B. Martinu, L. Janáčka, M. Hlaváča, E. Suchoňa, L. Burlasa a i. Umeleckú úroveň orchestra ocenili aj poslucháči na štyroch koncertoch v rakúskych mestách Bezau, Hörbranz, Göfis, Dornbirn, kam ich pozval dirigent Guntram Simma, ktorého privítame v Košiciach v rámci koncertov Štátnej filharmónie. Pozvanie na ďalšie štyri koncerty v budúcej sezóne svedčí o ozajstnom úspechu nášho mladého komorného súboru. V novembri t. r. sa Košický komorný orchester na čele so svojim umeleckým vedúcim **Kornelom Gáborom** po prvý raz predstavil aj v Košiciach. Na koncerte v divadelnom štúdiu SMER uviedol diela, s ktorými hosťoval v Rakúsku a zožal zaslúžene veľký úspech.

LÝDIA URBANČIKOVÁ

Rozhlasový zápisník

Estetická výchova — to je slyšovský kameň našej doby. Problém pranieho vanu z všetkých možných uhlov. Mnohokrát pertraktovaný a predsa, akoby vo svojej pasívnej (alebo spastivnej) rezistencii neotrasiteľný. Je vďačným motívom k diskusiám, polemikám, rozpravám, ktorých výsledkom je zvyčajne to isté — uvedomenie si neutešenej realnej skutočnej podstaty. A znovu vzplávanie sa a vytláčanie onoho slyšovského kameňa...

Dramaturgia rozhlasových relácií je z času na čas zostavovaná so zreteľom na zjednocujúci činiteľ, tematickú, či motematickú orientáciu, ktorá je vo svojej naliehavosti aktuálna. Posledný septembrový týždeň sa niesol v znamení motta Estetická výchova — jej miesto na základných a stredných školách. Téma nanajvýš aktuálna, téma, dotýkajúca sa hlavne a v podstatnej miere mládeže, jej realnej i perspektívnej žiadúcej profilácie, a to zásluhou a vplyvom estetickéj a umeleckej výchovy.

Rozhlas, konkrétne na stanici Devín, v spomínanom týždni odvysielal niekoľko relácií, ktoré sa problematiky dotkli jednak parciálne, jednak sa s ňou motivicky stotožnili v samo-

statných ucelených kompozičiach. V rozličných, rozhlasu adekvátnych formách, s rozdielnou intenzitou vypovedané, so snahou vyjadriť pravdu a hľadať spôsob na riešenie. Spomedzi týchto relácií chcem sa pristaviť pri dvoch, ktoré mi symbolizujú reprezentatívne vzorky nielen spôsobu vniknutia do podstaty problému, ale obe, každá svojou špecifickou tvárou znamenala jedinečnú hodnotu v zmysle estetických kritérií.

Relácia s titulom Hudba — zdroj estetického zážitku odznela 27. septembra a vzišla z redakcie Zdenky Bernátovej; autorsky ju pripravil Igor Podracký. V podstate je relácia koncipovaná plne tradičným spôsobom. V štruktúre použitých zložiek stojí slovo a hudba. Ide tu však o mieru naplnenia, mieru vzájomnej korešpondencie, keď slovo nezaznie ako fráza a hudba nesláži ako kulta. Literárna zložka relácie je vypracovaná koncízne, pojem množstvo faktov, informácií, sentencií i vlastných úvah. Autor na malom priestore náčrtol prehľad hudobnohistorických súvislostí, zohľadnil zreteľ sociálne, psychologické a vypočítaval a zhrnul vypovedané do prostej pravdy o potre-

nosti hudby pre harmonický rozvoj a rast dnešného človeka.

Druhá relácia vznikla v tvorbej autorskej spolupráci Alfréda Gabauer a Etely Čárskovej a pod názvom S umením k človeku, s podtitulom Estetika — neodmysliteľná súčasť pri výchove mladého človeka, odznela 29. septembra. Táto rozsiahla hudobnoslovná kompozícia je vybudovaná na zdanlivo skromnom, o to však silnejšom základe — posolstve múdrej Ráfusovej poézie. Obracia sa ku koreňom, ktoré driemu kde si v detskej duši, zobúdzané jednoduchým časom rozprávky do zárodkov estetického čítania. Ráfusova poézia pôsobí ako krédo, prestupujúce textovou časťou relácie. Prevetuje sa zo slova do hudby a naopak... odvíja „dej“ relácie, do ktorého vstupujú výpovede „zo života“ — slová odborníkov z oblasti pedagogiky, estetiky, psychológie, pracovníkov zainteresovaných inštitúcií (ONV Komárno, hudobný odbor MK SSR). Relácia popri cených obsahových atribútoch imponuje širkou výrazu. S prostriedkami narába zasvätené, veľkoryso. Nadľahčí i dopovie poetikou slova i hudby, „uzemní“ a sprítomní problematiku autenticitou pravdy, poznatkov a skúseností z praxe.

LÝDIA DOHNALOVÁ-SUSTYKEVIČOVÁ

PAVOL PROCHÁZKA – nový hlavný zbormajster Slovenského filharmonického zboru

Od roku 1977, kedy Slovenský filharmonický zbor začal profesionálnu éru svojho umeleckého poslania v slovenskej hudobnej kultúre, sme na stránkach Hudobného života pravidelne informovali hudobnú verejnosť o zmenách v jeho vedení.

Zatiaľ čo Slovenský filharmonický zbor silou svojho „kolektívneho umeleckého talentu“ šiel ďalej (až na ojedinelé výnimky), vlastnou cestou koncertných úspechov, za jeho dirigentských pultom po Jánovi M. Dobrodinskovi sa vystriedalo viacero zbormajstrov, z ktorých každý sa snažil polapit kormidlo jeho umeleckého života a udržať pôvodný kurz v nezmenejnom pracovnom tempe. Prítom každý z nich chcel zanechať vlastnú stopu v jeho koncertnom prejave a programovej dramaturgii. Žiaden z nich však pre krátkodobé pôsobenie nedokázal vniesť do kolektívu takú množinu podnetných prvkov, ktorými by sa mohla jednoznačne a komplexne charakterizovať osobnosť zbormajstra v jeho umeleckom prejave a nezostalo napr. len pri typicky „iljinovskej dikcii“, „mátlovskej intonácii“, či „klimovskom muzicizovaní“, čím chceme naznačiť, čo vo svojej práci jednotliví zbormajstri akcentovali a mierne preferovali.

Ak zmeny pracovných metód vo všeobecnosti umeleckej práci koncertného telesa na jednej strane prospešujú (hosťovanie dirigentov v orchestri), tak na druhej strane pri spomínanom striedaní zbormajstrov Slovenský filharmonický zbor spoznal aj niektoré negatívne stránky tohto javu. Medzi nimi aj to — čo z hľadiska spoločenského poslania zboru vôbec nie je zanedbateľnou vecou — že napr. rozpoltenie osobných a pracovných záujmov zbormajstra (viaceré externé zamestnania) povážlivo ohrozuje predovšetkým jeho umelecké, koncertné, reprezentatívne a v konečnom dôsledku aj existenčné záujmy.

Profesionálne orchestrálna teleso nevyhnutne vyžaduje jednoznačne orchesteru od daného dirigenta. Ak ide o profesionálny zbor, potom ex aequo, zbormajstra jednoznačne zamerať na zbor. Je len samozrejme, že na vykonávanie takejto profesie sa predpokladá talent s eminentným zmyslom pre kolektívnu prácu s ľudským hlasom. Navyše sa žiada talent s umeleckou predstavivosťou a pracovnou invenciou vo všestranných podobách výrazovej formulácie rôznych druhov vokálnej a vokálno-symfonickej hudby, komorným prejavom počínajúc až oratoriálnym končiac.

V nemenšej miere zbormajster by mal mať také charakterové kvality, ktoré by v umeleckej práci a spoločenskom poslaní kolektívu navonok reprezentovali, vnútorne ho zjednocovali a nie dezintegrovali. Teda také vlastnosti osobnosti, ktoré by mu nedovoľovali stáť ani „bokom“, ani „nad“ kolektívom a súčasne ani príliš blízko, ani príliš ďaleko od každého jeho člena. Miesto zbormajstra je de facto v strede zboru a takisto by malo byť aj v strede jeho umeleckých a existenčných záujmov, v strede kolektívnych a spoločenských cieľov. Len pri takejto koncentrácii „kolektívneho talentu“ sa môže optimálne prejavovať veľkosť vokálneho umenia profesionálneho zboru.

Pred 40. výročím existencie Slovenského filharmonického zboru prichádza do Slovenskej filharmonie (začiatkom sezóny 1985-86) na post hlavného zbormajstra nový dirigent Pavol Procházka. A prichádza s pozoruhodnými koncertnými úspechmi z dlhoročnej praxe so zborom. Práca v Lúčnici (1969—1975), umelecké vedenie Vysokoskolského zboru Technik (1973—1985) a profesionálneho zboru Slovenského ľudového umeleckého kolektívu (1972—1985) priniesli mu pre umeleckú prácu vo filharmonickom zbore nenahraditeľné



praktické pracovné skúsenosti. Naša hudobná verejnosť ho pozná ako mimoriadne nadaného zbormajstra, odchovanca zbormajstrovskej triedy prof. Juraja Haluzického na VŠMU v Bratislave (absolvoval r. 1973). Patrí k najvýraznejším talentom svojej generácie. Povolanie zbormajstra je najvyššou metou jeho umeleckého života. Kvalitu svojej profesie kladie nad kvantitu iných záujmov, ktoré by mohli spochybniť jeho talent. Konkurzné pokračovanie a doterajšia spolupráca Pavla Procházku so Slovenským filharmonickým zborom ukázali korektný vzťah k zborovému dirigovaniu a nezištnú oddanosť k zborovému umeniu. Navyše Pavol Procházka dobre pozná súčasne koncertné nároky u nás i vo svete, ktoré sa predpokladajú najmä u profesionálnych zborov; okrem virtuózneho technického majstrovstva aj kultivovaný umelecký prednes a atraktívny koncertný prejav. V tom je aj jeho veľká možnosť, ktorú môže v Slovenskom filharmonickom zbore ako skúsený a úspešný zbormajster v najbližšej budúcnosti zdokonaľovať.

JOZEF DANIŠOVSKÝ

RECENZUJEME

K NOVÉMU VYDANIU ZBIERKY TANCOV A PIESŇI ANNY SZIRMAY-KECZEROVEJ (MELODIARIUM ANNAE SZIRMAY-KECZER). Editor prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc. OPUS BRATISLAVA 1984

Pre záujemcov o dejiny hudby na Slovensku je Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczereovej (ďalej ASK) z prvej polovice 18. storočia známym pojmom. Spomedzi ostatných dobových zbierok sa vyníma ako maják, známy už niekoľko desaťročí, a to predovšetkým zásluhou prof. dr. Jozefa Kresánka, DrSc., ktorý sa s menovanou zbierkou zaoberá už od čias svojho pôsobenia v Matici slovenskej v Martine. Jeho analýzy tancov, štúdie o tanečnej hudbe 18. storočia, skúmanie historických koreňov hajdúskych tancov, kniha o slovenskej ľudovej piesni, to všetko boli akoby prípravné práce aj ku kritickému vydaniu zbierky ASK. Svoje skúmania uzavrel prof. J. Kresánek vydaním zbierky v roku 1987, reprezentujúcej prvý zväzok novozaloženej edície vydávania prameňov hudby na Slovensku Fontes musicae in Slovacia. Zbierka mala veľmi priaznivý ohlas najmä medzi zahraničnými odborníkmi (úvodná štúdia bola v nemčine). Dnes stojíme nad druhým, čiastočne pozmeneným vydaním, ktorého veľkým kladom je úvodná štúdia aj v slovenskom jazyku, určená pre domáceho čitateľa. Všetko, čo prof. J. Kresánek uvádza o zbierke ASK sa zakladá na dôkladnom štúdiu, preto nemožno zapochybovať ani o jednom tvrdení, či sa to týka proveniencie zbierky, jej časového začlenenia, charakteristiky pomerov na Slovensku, rozboru hudobného materiálu, odkazov na varianty a podobne. Zbierku hodnotí editor ako najznámejšiu a najtypickejšiu pre úžitkovú hudbu 18. storočia, ktorej domovom boli šľachtické rezidencie na Slovensku. Vznikla pravdepodobne v Liptove. V každom prípade má väčšie spojitosti s folklórom a históriou Liptova, ako so Spišom, hoci niektorí autori viac zdôrazňujú spišské korene zbierky.

Za veľmi dôležité považuje prof. J. Kresánek vyzdvihnutie internacionálneho charakteru zbierky v duchu doby jej vzniku. Všetky vytrhnuté pohľady z nacionálneho hľadiska sú ahistorické a tendenčne nahrávajú svetonázorovému hľadisku všetkým tým bádateľom a záujemcom, ktorým chýbajú potrebné marxistické vedomosti a hľadiská k hodnoteniu určitého historického obdobia našich národných dejín. Týka sa to najmä niektorých zahraničných vedcov, ktorí „vyberali iba také piesne a tance, ktoré pútali ich pozornosť a na základe takéhoto fragmentárneho výberu formulovali uzávery o celku. Ak nechceme podávať skreslený obraz o skutočnom stave vecí, musíme zbierku skúmať ako celok. Iba takto sa ukážu skutočné proporcie medzi materiálmi rôzneho etnického pôvodu“ — podčiarkuje túto stránku zbierky prof. J. Kresánek. Na inom mieste objasňuje tento vážny uhol historického pohľadu na skúmanú zbierku nasledovne: „Treba pripomenúť, že akékoľvek nacionalistické predsudky pri výskume problémov, ktoré prináša zbierka ASK, sú a priori v rozpore so skúmanou historickou realitou. Na jednej strane je nehistorické chcieť naoktrojovať nacionálne ctenie doby, ktorú v hudbe toto povedomie ešte vôbec nemalo. Na druhej strane by bolo nesprávne, keby sa nezohľadnili špecifické podmienky, za akých sa hudba na Slovensku vyvíjala... Až do začiatku 19. storočia sa v hudobnej oblasti ešte nevyčleňovali nijaké národné kultúry, jestvovala viacmenej iba spoločná hudobná kultúra starého Uhorska...“ Napriek zdôraznenej realite treba vyzdvihnúť skutočnosť, že po Vietorisovej tabulature (pred tým Vietorisov kódex) s prvými záznamami melódii so slovenskými názvami zo 17. storočia, nachádzame v zbierke ASK až 78 melódii so slovenskými alebo poľskými incipitmi, a až na jednu výnimku, nijaké maďarské názvy, čo dostatočne svedčí o jazykovom prostredí vzniku zbierky.

Zo zahraničných autorov venoval zbierke ASK obšíahlu recenziu Gustáv Papp v hudobnovednom zborníku Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 9 (1967, s. 427—437).

V druhom vydaní sleduje autor aj najnovšiu literatúru o zbierke ASK. Je tu zmenšený a čiastočne pozmenený odkazový aparát doplnený o novšie poznatky.

Osobitnú pozornosť venuje prof. J. Kresánek vzájomnému vplyvu umelej a ľudovej hudobnej kultúry. Veď hudobný materiál zbierky je pre nás najpresvedčivejším dôkazom tejto postupnej asimilácie. Niektoré melódie zo zbierky ASK, hoci s dávno zabudnutými a zmenenými textovými incipitmi, sú nám aj dnes známe, preto ich možno považovať za prvé zápisy variantov prežívajúcich stáročia. Problém variantov melódii a textov patrí vôbec k ústrednej odbornej problematike. Editor tu preukazuje veľmi široký záber vedomostí o dobovej literatúre, histórii, ako aj folklórnom terénnom materiáli zo Slovenska. Vykazovanie spätosti zbierky s domácim folklórom a blízkej príbuznosti s inými hudobnými zbierkami viažúcimi sa k dejinám hudby na Slovensku sa stali hlavným dôvodom zaradenia zbierky ako úvodného titulu edície Fontes musicae in Slovacia.

V porovnávacej časti rozoznáva prof. J. Kresánek konkordancie, blízke, vzdialené a čiastočné varianty. Veľa variantov objavuje medzi dobovými zbierkami. Textové varianty sú občasne neskoršieho dátum. K niektorým incipitom sa nedávno podarilo nájsť ďalšie varianty, najmä zo zbierky Pieseň a verše pre múdrych a bláznov vydané J. Minárikom vo vydavateľstve Tatran (1969). Niektoré zaujímavé varianty vykazujú Vladimír Potúček, absolvent Pedagogickej fakulty UK v Trnave vo svojej diplomovej práci Paralelizmy vo vývoji slovenskej ľudovej a pololudovej piesňovej tvorby zo 17. a 18. storočia. Na ukážku vyberáme niektoré varianty:

- A-55 (dodatok) — Keď že to žitko... zide, čo na moju svadbu bude — ľudová pieseň z Lipt. Slačov.
- D-111 Škoda nášho rozkoša — Keď som plela mak, mak, mak (J. Kollár: Zpievanky I. s. 580).
- D-110 Ani te nevezmem — A ja teba nevezmem... (Pieseň a verše... s. 525, č. 6).
- D-54 Fedinas moga — Frajerečka moja... (Pieseň a verše... s. 160, č. 1).
- D-35 Sem do mnie, nie do nieg — Sem ku mne, nie ku nej... (Pieseň a verše... s. 251, č. 28).
- C-107 Starala se starala, nemela se za co — Starala se moja mac... (S. Mišík: Pieseň ľudu slovenského, 1898, s. 78).
- C-86 Ey Ozanka, Ozanka — Ej ožina, ožina... (Pieseň a verše... s. 371, č. 36).
- C-82 Nezasskodj nezavadj — Nezavadi, nezaškodí... (Pieseň a verše... s. 525, č. 10).
- C-34 Stavom do dolini — Dolina, dolina... (Pieseň a verše... s. 251, č. 27).

Uvedené a iné varianty vyhovujú na doplnenie zápisov melódii dobovými textami.

Záverom treba znovu zdôrazniť, že práve zbierkou ASK a jej podobnými zbierkami začína postupný prienik rodiaceho sa ducha budúceho slovenského národa do povedomia ľudí tvoriacich reprezentantov vtedajšej kultúry. V týchto vzácnych hudobných zápisoch vidíme „korene a výhonky“ aj dnešnej úrovne a stavu hudobnej kultúry Slovenska. K prameňom tohto významu sa budeme neustále vracat, lebo sú zárukou zachovania kontinuity vývoja našej hudobnej vzdelanosti.

ALEXANDER MŮZI

20 rokov Elektroakustického štúdia Československého rozhlasu v Bratislave

Búrliavý rozvoj techniky v 60. rokoch zasiahol i oblasť kultúry. Počiatky Elektroakustického štúdia Československého rozhlasu v Bratislave siahajú do roku 1965, kedy bola založená triková režia, so zameraním na ozvlášťňovanie hudobnoslovných relácií. Veľmi skoro sa činnosť štúdia, ktoré dostalo pomenovanie Experimentálne štúdio, profilovala viacerými smermi. Popri tvorbe rozhlasových hier a sa-

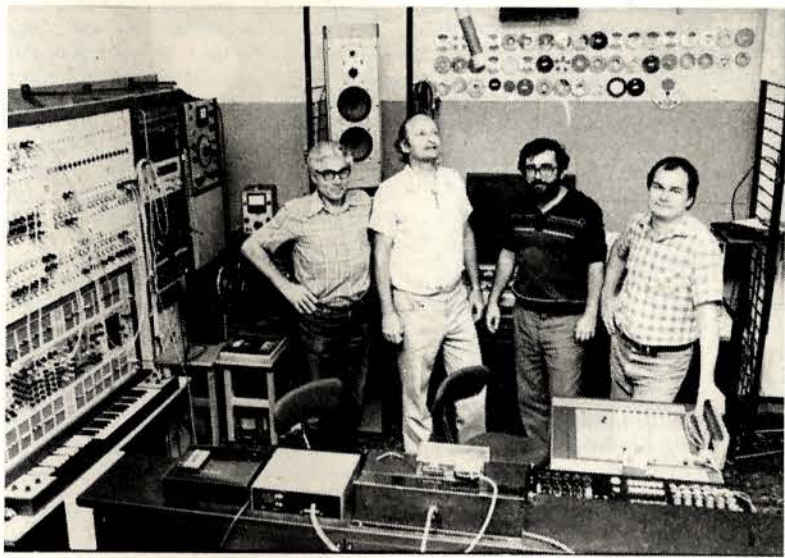
Rozhlas — film — televízia. Popri vysokých technicko-realizačných kvalitách sa ukázal ako vynikajúci organizátor, ktorý vedel a vie vytvoriť na pracovisku takmer rodinné prostredie pri vysokej prísnowi a náročnosti, v ktorom nachádzajú mladší pracovníci (a v posledných dvoch rokoch i poslucháči skladby Vysoké školy múzických umení v Bratislave) priaznivé podmienky na prácu a

zrejmosťou bral na seba i práce navyše, ak boli potrebné a slúžili k rastu úrovne štúdia. Okrem bežnej realizátorskej práce sa venuje i vedeniu zvukového archívu.

Peter Janík s Jánom Backstuberom sú tvorcovia mnohých nových pracovných postupov. Početné rozhlasové hry, ktorých boli realizátormi, dodnes žijú vo vysielacej praxi najmä preto, že práve oni neváhali pri ich výrobe použiť skúsenosti z tvorby elektroakustických kompozícií. V tejto súvislosti môžeme smelo povedať, že pri vytváraní elektroakustických diel pracujú nielen ako technickí poradcovia či pomocníci autorov, ale ako spolurealizátori, quasi novodobí interpreti. Poskytujú skladateľom svoje skúsenosti, schopnosti i znalosť zvukového archívu Elektroakustického štúdia a ich podiel na výslednom tvare skladby zasahuje i do oblasti autor-skej.

Prvým dramaturgom štúdia bol Peter Kolman. Na predošlú prácu vo funkcii dramaturga organicky nadviazal Jozef Malovec. Jeho zásluhou sa začali organizovať verejné prehrávky elektroakustickej hudby. Od roku 1981 je na čele Vítazoslav Kubička a kolektív bol doplnený o zvukového majstra inž. Juraja Ďuriša. Najväčším prínosom pre prácu štúdia je Ďurišova neobyčajná predstavivosť a vynaliezavosť, s ktorou zdokonaľuje či priam dotvára diela, inšpi-ruje autorov — a že má i prirodzené hudobné ctenie dokazuje skutočnosť, že jeho vlastná skladba Spomienky získala v tomto roku 3. miesto v medzinárodnej súťaži elektroakustickej hudby Luigi Russola v Taliansku.

V Elektroakustickom štúdiu Československého rozhlasu v Bratislave doteraz vzniklo 54 elektroakustických kompozícií. Vďaka skúseným realizátorom, ktorí majú dnes už svoj vlastný rukopis, i vďaka špecifickému technickému vybaveniu štúdia (mixážny pult Studer 904 automatic, Vocoder VSM 201, šestnáststopový magnetofón Studer 900, Dolby M16H, sada kmitočtových korektorov, Time [Pokračovanie na 5. str.]



Pohľad do Elektroakustického štúdia Čs. rozhlasu v budove na Leninovom námestí a jeho pracovníkov. Zľava: J. Backstuber, inž. P. Janík, V. Kubička a inž. J. Ďuriš (snímka je z roku 1983).

Snímka: M. Marenčin

mostatných elektroakustických kompozícií postupne nadobúdali význam aj ostatné činnosti — úpravy slovenského folklóru pomocou elektroakustických umeleckých prostriedkov, všetky typy úprav technicky nevyhovujúcich záznamov a scénická hudba, ktorá bola realizačne úzko spätá s výrobou hier.

Vedúcimi osobnosťami štúdia sú od jeho založenia inž. Peter Janík a Ján Backstuber. Peter Janík prišiel do bratislavského rozhlasu po absolutoriu Elektroakustickej fakulty Českého vysokého učení technického v Prahe, špecializácia

realizáciu vlastných predstáv v tejto oblasti. Bol to práve on, kto dokázal vysokú latku náročnosti a umeleckej a technicko-realizačnej kvality práce, stanovenej na začiatku udržať podnes, ba so zreteľom na zvyšujúce sa nároky autorov i poslucháčov ju neustále posúvať nahor. Ján Backstuber, absolvent Strednej priemyselnej školy elektrotechnickej, sa veľmi rýchlo vyprofiloval na popredného zvukového majstra, ktorému bolo cudzie stereotypné opakovanie pracovných postupov a umelecko-výrazových prostriedkov. Je to typ pracovníka, ktorý so samo-

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

31. X. — 1. XI. 1985. F. Schubert: Predohra v talianskom slohu C dur, D 591; F. Schubert — F. Liszt: Fantázia C dur — Pútnik, pre klavír a orchester; V. Godár: Orbis sensualium pictus, oratórium pre sólový soprán, sólový bas, zbor a veľký orchester podľa Jána Amosa Komenského (premiéra). SF, dirigent Bystrík Režucha, SFZ, zborník P. Procházka. Sólisti: Michal Voskresenský (ZSSR) — klavír, Ľubica Rybárika — soprán, Peter Mikuláš — bas.

Ťažiskom otváracieho koncertu SF v novej sezóne bolo Godárovo oratórium. Stretlo sa s veľkým úspechom u divákov i odborníkov. Godár je autorom, ktorý nestráca čas a energiu experimentovaním a overovaním, ale bez zábran ťaží zo všetkého toho, čo priniesol doterajší vývoj hudby. Pri výbere vhodných kompozičných prostriedkov mu pomáha vyspelý inštinkt. Tentoraz sa nechal inšpirovať najmä Orffom a jeho oštinatou technikou, ktorú aplikoval vertikálne i horizontálne. I pri tomto vedomom eklekticisme dokázal zostať sám sebou a veľmi veľa svojou hudbou povedať. Pre jeho kompozičný prejav je typické uvedenie si základného Orffovho princípu, že krása umeleckého výrazu spočíva v prostote, v jednoduchosti prirodzenosti. V jeho oratóriu je množstvo krásnych častí s intenzívnym výrazovým dopadom na poslucháča. Nedokáža sa však občas vyhnúť úsekom, kde hudba akosi neapreduje dostatočne vpred (statisticky oštinatých rytmov na príliš širokej ploche). Osobne pokladám za veľmi šťastné účinné striedanie kontrastov v obsadení jednotlivých častí (sólisti, zbor) najmä v druhej polovici tohto celohodinového oratória. Azda by pre skladateľa stálo za zamyslenie, či záverečná Meditácia je dostatočným vyvrcholením a zhrnutím toho všetkého, čo predtým skladateľ svojou hudbou povedal. V každom prípade je však Godárovo oratórium prínosom pre slovenskú symfonicko-vokálnu tvorbu.

K nadsenej rezonancii diela u obecenstva prispeli aj interpreti. Šéfdirigent B. Režucha našťudoval dielo v rámci daných časových možností zodpovedne a odviezol výkon prinajmenej na obdivuhodnej úrovni. Súčasne debutoval aj nový zborník SF P. Procházka. Nepoznáme ešte jeho pracovné metódy, no výsledok na pódiu bol presvedčivý. Seriózne a s výrazovou hĺbkou a dynamickou prepracovanosťou stvárnil svoje party aj sólisti opery SND Ľubica Rybárika a toľkokrát už osvedčený Peter Mikuláš.

Dirigent v prvej polovici programu dokumentoval svoj prístup k ranému romantickému dielu. Elegancia, akademizmus, precízne kontúry a zvuková ušľachtilosť charakterizovali jeho podanie Schubertovej predohry. Sovietsky klavirista M. Voskresenský je taktiež vynikajúcim profesionálom. V jeho sólistickom výkone dominoval dôraz na exaktnosť hry, virtuozitu, ale aj na zvukové vypracovanie. Toho muzikantsky tvorivého a fantázie bolo však v jeho prejave už menej. V Pútnikovi podčiarkol skôr to lisztovskú bravúru a živelnú než citovú prežiarenie každej frázy. Za suverénosť svojej techniky, zvukovú príbojnosť a stavebný nadhľad interpretácie zošal úspech u obecenstva. Spolupráca dirigenta so sólistom bola takisto na znamenitej úrovni.

x x x

8. XI. (12. XI.) 1985. Koncertná sieň SF (Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca). F. Schubert: Sonáta a mol, op. 143, D 784 (S. Prokofiev: Sonáta pre klavír č. 2, op. 14); I. Zeljenka: 3. klavírna sonáta — premiéra; B. Bartók: Dva rumuské tance, op. 8/a; J. Brahms: Klavírne skladby op. 118. Variácie na Paganiniho tému (výber z I. a II. zošita). Klavír: Marián Lapšanský.

Náhodná zhoda účinkujúceho a temer totožný program ponúkajú v rámci jednej recenzie zhodnotiť aj podujatie z komorného cyklu MDKO.

Vybojovať si medzi reprezentantmi svojho nástroja špičkové postavenie je iste záväzujúce, toľko pre umelca tak citlivého a vnímavého, akým je M. Lapšanský. Pociť zodpovednosti vyvoláva v ňom istý druh vnútorného napätia, no na druhej strane znásobuje tvorivé zaujatie a zvyšuje kvalitu jeho interpretácie. Ak z tohto zorného uhla porovnáme dva blízke výkony Lapšanského (odznegli s odstupom iba štyroch dní), potom tón v koncertnej sieni SF môžeme označiť za vynikajúci a ten nasledujúci v Zrkadlovej sieni — epitetá musíme ešte vystupňovať — charakterizujeme ako veľký.

Aj jeho predchádzajúce výkony niesli vždy punc výrazného individuálneho prístupu, hýrili a uchvacovali citovým nábojom. Môžeme konštatovať, že sa Lapšanský v súčasnosti blíži ku kulinácii svojich možností a strasa postupne posledné okovy psychických zábran. Schopnosť vychutnávať krásu detailu sa uňho snúbi s tendenciou stavebného nadhľadu, so schopnosťou formovať líniu vystavby celku. Vo výrazovej sfére sú uňho čoraz viac zastúpené dravé polohy, dramatickosť jeho prejavu sa prehlbuje a tvorí tak účinný protipól k doméne lyrickej meditácie, ktorou doposiaľ prednostne získaval srdcia svojich poslucháčov.

Ak tieto charakteristiky plne zodpovedali výrazovému svetu Schuberta a Prokofieva, o to viac si vážime, že boli prítomné aj v Lapšanského interpretácii premiérovanej Zeljenkovej 3. klavírnej sonáty. Evolučný princíp, ktorý v nej dominuje, dokázal adekvátne zosúladiť s účinnou dynamickou formou. Zeljenkovu muzikantsku, typickú svojím zmyslom pre mieru formovej ucelenosti, časovej únosnosti proporcií a komunikatívnosti, vyznelo pod Lapšanského prstami nanajvýš prirodzene, hlboko a presvedčivo. Interpretovu schopnosť ťažiť z napätia rytmickej zložky a budovať pôsobivé dynamické oblúky sme obdivovali pri podaní Bartókových Rumunských tancov.

Lapšanského Brahms (op. 118) bol zase dôkazom toho, že aj hĺbkou meditácie, baladickosťou, dramatickým napätím, či spevnosťou brahmsovských línií dokáže stvárniť suverénne. Jediná pripomienka k jeho výkonu sa môže vzťahovať na trochu prehnané tempo virtuóznejšieho koncipovaného Variácií na Paganiniho tému, ktorým pri nadmernom eláne a trochu zveličenom tempe chýbalo niečo na exaktnosti a zreteľnosti. Že však Lapšanský je umelcom, ktorý sa dokáže zo svojho každého pódiového výkonu poučiť a získané skúsenosti zúročiť, presvedčili sme sa v Zrkadlovej sieni, kde aj tieto nepatrné chyby krásy dokázal vyeliminovať a tvorivý vklad ešte vystupňovať. Aj v tejto schopnosti rásť od výkonu k výkonu spočíva veľké umenie nášho popredného klaviristu.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Hovoríme so skladateľom a teoretikom ROMANOM BERGEROM

O čistom svedomí hudby

Roman Berger patrí dnes medzi najvyhranenejších predstaviteľov strednej skladateľskej generácie. Jeho názory sa utvárali nielen pri kompozičnej práci s hudobným materiálom, ale aj pri interpretácii, pedagogickej činnosti a pri muzikologickej reflexii tvorivých problémov, ktoré sa v posledných rokoch venuje ako pracovník Umenovedného ústavu SAV. Keďže sa snaží prebádať základné otázky hudobného bytia človeka, možno jeho teoretické myslenie chápať ako príspevok k filozofii hudby — discipline, ktorej sa naša muzikológia doposiaľ venovala len okrajovo. Možno je Bergerovo zameranie na základnú otázku vzťahu človeka a hudby dôsledkom žánrovej a slohovej mnohovečnosti súčasnej slovenskej hudby. Rozmanitosť situácií, v ktorých sa človek stýka s hudbou a rozmanitosť podôb, v akých sa naša hudba prihovára k človeku, si vyžaduje určenie ťažísk a prísedníkov spoločenského a umeleckého diania v tejto oblasti. Nedávne Bergerovo životné jubileum — oslávil 55. narodeniny — bolo podnetom k rozhovoru o tomto okruhu jeho záujmov.

Čo sa ti vidí dnes najdôležitejšie? Máš pocit, že hudobník môže ovplyvniť chod tohto sveta a jeho globálnymi problémami, od ktorých závisí bytie či nebytie ľudstva?

— Zdá sa mi dôležité uvedomiť si, že každý z nás je súčasťou nie iba danej spoločnosti — skupiny, triedy, národa — ale aj ľudstva. Každý z nás je tiež elementom prírody, univerza. Marx to vystihol lapidárnym výrokom: „Človek je bytosť univerzálna. Ak svet nie je absolútny konglomerát, potom je tu akási pravdepodobnosť, že aktivita jedinca môže vplývať na chod sveta“. Dôležité je ovšem to, aby toto pôsobenie bolo pozitívne, tvorivé, „negentropické“. Dôležité je preto zvyšovanie „vnútornej negentropie“. — Vo svete, aj vo svete človeka. Ide o kozmogénu. Tá je vecou tvorby; ide o tvorbu v životnej praxi, v ľudských vzťahoch, v práci — skrátka, všade.

Čo považuješ za najväčšie prednosti slovenského hudobného života (tvorby aj šírenia) a ktoré zložky boli alebo sa stávajú problémovými?

— Ak by sme mali hovoriť vecne, museli by sme mať informácie o hudobnom živote sensu stricto a napokon o hudobnom živote nielen u nás a vlastne nielen o hudobnom živote. Hudba nie je „izolovaný systém“.

„Tvorba“? — Povedal by som pre istotu „produkcia hudby“. Tu je situácia iná — poznáme ju aspoň čiastočne z autopsie. A tu niekedy vzniká dojem, akoby hudba predsa len bola „izolovaným systémom“. Zakamuflované sa presadzujú hedonistické funkcie hudby — na úkor princípov tvorby a — samozrejme — na úkor princípu odrazu. Dialektika bytia — spoločenského, aj univerzálného — má koreláty v kompozičnej rovine, v podobe kompozičných objavov. Tie majú objektívnu platnosť, no napriek tomu sú často obchádzané. Sú obchádzané aj objektívne kompozičné problémy a tým aj objektívne umelecké problémy.

Problematický je stav reflexie súčasnej hudby. Aj tu prevláda subjektivismus. Chýba kategorická výstavba kritérií, použiteľných v esteticky aj technologicky diferencovanej praxi. Abstraktné estetické poučky — ani tie najsprávnejšie — nestačia. Chýba „preklad“ do jazyka praxe. Chýba akási „aplikovaná estetika“, spojená s „teoretickou úrovňou vedomia“. Chýba napokon primeraný časopis. — To všetko by sme mali vidieť na pozadí chronického problému hudobnej a estetickej výchovy. Hudobná výchova nie je vecou iba počtu hodín v škole — ide o smerovanie k podstate veci, zatiaľ iba sporadické a živelné. Posledné desaťročie vývoja našej hudby ukázali, koľko autentických talentov je skrytých v národe — vynorili sa vďaka múdrej výchove, t. z. zameranej na tvorivosť a nielen na erudíciu. Ak sa odtiaľ pozrieme späť na otázku produkcie hudby, dospejeme iba k jednému záveru: je nutná — za každú cenu! — absolút-



na umelecká nekompromisnosť! Každý kompromis je iba cynickým podceňovaním tvorivých síl človeka a spoločnosti.

Napokon — je tu ešte obecnější aspekt: historický fakt bezprecedentnej demokratizácie umenia — najmä starého. Na prvý pohľad každý má k umeniu prístup, lebo sa odstránili prekážky. No odstránili sa predovšetkým vonkajšie prekážky. Ale tie vnútorné? Zdá sa mi, že kultúru ohrozujú civilizačné procesy, ktoré svojou živelnosťou „demolujú“ ľudské vnútro. V kontexte s nimi akoby kultúra strácala svoju identitu. Pars pro toto: nonšalantne sa hovorí o „konzumentovi“ umenia a kultúry! Nejde o „lapsus linguae“ — tie skomoleniny majú svoje koreláty v spoločenskom bytí aj vedomí!

Hudba a poslucháč — tento vzťah sa často zamená so zrozumiteľnosťou hudby a zrozumiteľnosťou s komunikatívnosťou. Z nesprávnych východísk sa ľahko rodia nesprávne závery. Tiež si myslíš, že zrozumiteľnosť diela je len skladateľovým problémom?

— Riešenie problémov komunikácie hľadáme bežne v „diele“ — je to symptóm nevedeckého myslenia a „všedného vedomia“. Komunikácia — aj v hudbe — je systém; komunikačný problém je vždy problémom celého komplexného komunikačného systému!

Postulát „zrozumiteľnosti“ je zdanlivo správny. Dezorientujúci je však výklad tézy — frázy: „Hudba je jazyk“. Keď už uvažujeme o hudbe ako o „jazyku“ tak nemôžeme vidieť „jazyk ako taký“, ale musíme ho chápať ako nástroj vyjadrovania mentálnych procesov. Zďorazňujem, jazyk nie je „náš stroj myslenia“, ale nástroj vyjadrovania myšlienok. Myslenie sa koná na predvzbáľanej, operatívnej úrovni a „prekladá sa“ do prirodzeného jazyka. A tam — v tom „hlbinnom“ procese sú podľa mňa reálne koreláty hudby. Preto ak niekto postuluje „zrozumiteľnosť“ len tak, ako keby bolo dávno jasné, čo je jazyk a reč na jednej strane a myslenie na druhej strane, potom ignoruje komplexnosť tejto otázky. Vo výspele kultúre nemôže chýbať umenie, ktoré reflektuje univerzálne aspekty bytia a existencie, umenie, ktoré pravdivo reaguje na tajomstvo univerza. Hovorím o realizme! Realistické umenie ako organický celok musí obsahovať „organ“, ktorý je korelátom aktuálneho filozofického názoru na realitu. O realite dnes vieme — jasne to u nás formuloval napr. Jiří Zeman — že je iba parciálne poznateľná t. zn. aj parciálne zrozumiteľná — veď je nekonečná. Preto sa musíme zmieriť s paradoxom, že časť umenia musí „zrozumiteľne hovoriť o nezrozumiteľnosti“. Redukcionizmus, dedičstvo minulej epochy, vsueroval malomeštiakov ilúziu akejsi „úplnej manipulovateľnosti sveta“. Prirodzenému pólu človeka to lihotí; tento postulát prenáša aj do umenia — chce „všetkému rozumieť“ — veď mu povedali, že je „homo sapiens“. Akademik R. Richta to diagnostikoval jadrnými slovami ako „pozíciu pána a vlastníka“!

Aj keď sa zmierime s nepoznatnosťou časti skutočnosti, výchova sa bude zrejme vždy usilovať o to, aby sa táto časť zmenšovala. Ktorým smerom by sa ma-

la uberať hudobná výchova v súčasnosti?

— Výchova „nového človeka“ — „neklasická výchova“ musí zohľadniť v prvom rade reálneho človeka, to znamená aj jeho archaické regulačné systémy, ktoré, mimochodom, hrajú rozhodujúcu úlohu tak v percepcii, ako aj v myslení či rozhodovaní. Tadiaľ vedie cesta k výchove zameranej na kreativitu. Tradičný koncept človeka (človek = hoto-vý „homo sapiens“) fetišizoval ratio. Odtiaľ pramení kult erudície. Odtiaľ pramení redukcia výchovy na vzdelanie, nota bene takmer výlučne technicky orientované. Z aspektu tvorivosti táto „klasická paradigma výchovy“ vedie do protismeru. Až tu sa začína krystalizovať pravý zmysel estetickej aj hudobnej výchovy. Mala by viesť v prvom rade k „súladu so sebou“ a k „súladu s hudbou“. Tvorivosť pramení iba z takéhoto súladu — nie z erudície! Hovorím o tom preto, lebo sa mi zdá, že tie „šťastné prípady“ múdrej umeleckej výchovy by mohli slúžiť ako model výchovy „nového človeka“ vo všeobecnosti.

Venuješ sa súčasne kompozícii a jej teoretickej reflexii, ako aj pedagogickej činnosti. Nebojíš sa, že ti zástancovia úzkej špecializácie budú vyčítať trieštenie síl?

— V nedávnej minulosti generovanie hudby a jej reflexia tvorili jednotu. Moderná deľba práce nám vsugerovala nutnosť špecializácie. V dvadsiatom storočí sa ju snažili preklenúť práve skladatelia. Tí, čo si zachovali zmysel pre dialektiku syntézy a analýzy. Nebezpečenstvo pre tvorivé sily nie je v tejto dialektike, ale v jej absencii. Nedialektické myslenie vyúsťuje do stereotypov; tvorivé problémy sa potom degradujú na úroveň algoritmických úloh. Viťazí napokon akási „umelecká entropia“ — súčasť entropických tendencií v spoločnosti. A tu je situované to pravé nebezpečenstvo — tu dochádza k „triešteniu síl“. Tu na každom kroku hrozí, že sa človek utopí vo všednosti a v banalite.

Aký cieľ si si vytýčil v oblasti kompozície a hudobnej vedy?

— Zmysel svojej činnosti — tej či onej — vidím v zápase so spomínanou entropiou. Zdá sa mi, že práve v tomto zápase sa človek občas môže stretnúť so zábleskom pravdy. Som presvedčený, že umelec plní svoje spoločenské poslanie iba vtedy, ak slúži umeniu; a vedec — ak slúži poznaniu. Tu aj tam ide o pravdu. Mimochodom je to tvrdá služba. — Ontologickým korelátom pravdy je krása. Sú to dve stránky toho istého (nie „tej istej mince“!). Rodia sa z autentického kontaktu s bytím. Odhaľujú jeho dialektiku. Vždy znova, od základov. Preto je „krása“ protipólom „pekneho“! — „Pekné“ je nedialektické. Je to korelát „príjemného“ (dve stránky „tej istej mince“), zahŕňa dialektickú pravdu bytia.

Chcel by som prispieť k tomu, aby sa časom tzv. „vážna hudba“ stala životne dôležitým faktorom individuálnej a spoločenskej existencie. Je to úloha pre generáciu. Preto ju neslobodno odkladať! Tým viac, že sily entropie pohlcujú už dnes neprimerané kvantá energie aj času. Možno, že ten pocit neprimeranosti je iba signálom, potvrdzujúcim, že ide o vážnu vec. A že je na nás, aby sme ten signál tvorivo interpretovali na stimul k zvýšeniu tvorivej aktivity. — Napokon v poslednej inštancii rozhoduje iba jedno: čisté svedomie. Čisté svedomie — plod tvorivého postoja k životu. Plod „stromu života“.

Ktorú črtu nášho spoločenského života považuješ za najvýznamnejšiu?

— Úsilie, aby sa princíp tvorby stal samozrejmosťou a záväznou normou spoločenského života vo všetkých sférach. Aj v hudbe. A nielen v oblasti kompozície, interpretácie, či hudobnej vedy; musí byť „všadeprítomný“ aj v celej oblasti praktického hudobného života. Len vtedy kultúra sa stane oblasťou ducha.

Pripravil:
JÁN SZELEPCSENYI

Nová inscenácia LABUTIEHO JAZERA v SND



Jedno zo základných diel svetovej baletnej literatúry — Labutie jazero od P. I. Čajkovského, sa znova vracia na scénu Slovenského národného divadla. Hlavnými tvorcami nového, v poradí už ôsmeho naštudovania populárneho Čajkovského baletu na scéne SND sú choreograf a režisér Karol Tóth, dirigent Adolf Vykydal a hostujúci výtvarník Josef Jelínek. V hlavných úlohách, dvojmo až trojmo alternovaných, sa budú striedať zaslúžilá umelkyňa Gabriela Zahradníková, Eva Šenkyříková, Veronika Ibllová (Odeta-Odilia), Jurij Pavlovič Plavnik, Mikuláš Vojtek, Libor Vaculík (princ Sigfrid), Zoltán Nagy, Peter Dúbravík, Jozef Meričko, Miroslav Barna (Rotbart), Gabriela Vašková, Alica Kinčeková (Kráľovná) Miroslav Štauder (Vychovávateľ), Igor Holováč, Ľubomír Vrábel, Michal Mikeš (Šašo). Premiérové predstavenia sa uskutočnia 6. a 7. novembra 1985. Na snímke A. Sládeka M. Vojtek (princ Sigfrid) a E. Šenkyříková (Odeta) v novom naštudovaní Labutieho jazera.

Opereta Roberta Stolza na javisku DJZ v Prešove

ROBERT STOLZ: STRATENÝ VALČÍK (DVE SRDCA V TROJŠTVRTOVOM TAKTE). Opereta v troch dejstvách. Libreto podľa filmu Dve srdcia v trojštvrtovom takte autorov Waltera Reische a Franza Schulza napísali Paul Knepler a J. M. Welleminsky. Preklad: Silvia Štubňová. Réžia: Slavomír Benko. Dirigent: Jan Bedřich. Scéna: Ján Zavarský a. h. Kostýmy: Zuzana Bočeková a. h. Choreografia: Boris Slovák a. h. Zborník: Ivan Pacanovský. Účinkujú soliisti, zbor, orchester a balet spevohry DJZ v Prešove.

Premiéry v spevohre DJZ v Prešove 4. a 5. októbra 1985

Dňa 25. augusta 1985 uplynulo 105 rokov od narodenia rakúskeho skladateľa Roberta Stolza (narodeného v Štajerskom Hradci), ktorý s úspechom rozvíjal viedenskú operetnú tradíciu. Operety písal do neskorého veku, no túto tvorbu obohatil napokon aj o muzikály i hudobné komédie. Zomrel ovenčený poctami ako 95-ročný (27. 6. 1975) v Berlíne. Patril k vyhľadávaným autorom hudby k filmom a ľadovým revue, v jeho operetách, muzikáloch i filmoch s jeho hudbou prezentovali svoje umenie vynikajúci umelci — Leo Slezak, Jan Klepura, Richard Tauber, Fred Astair, Romy Schneiderová a ďalší. Stolzova opereta, uvádzaná v Prešove pod názvom Stratený valčík slávila najväčšie úspechy v tridsiatych rokoch v sfilmovej podobe s názvom Dve srdcia v trojštvrtovom takte.

Prvé kontakty európskej tanečnej hudby a amerického ragtime i swingu v 20. rokoch nenechal bez povšimnutia ani R. Stolz. Medzi melodicky invenčnými valčkmi v jeho operete sa hlási ku slovu i rytmická kontaminácia swingovej hudby.

Libreto operety by si z hľadiska dnešných inscenačných požiadaviek zaslúžilo koncíznejší a hutnejší tvar. Rozvláčnosťou je poznačené najmä 1. dejstvo. Rozpačité sú niektoré variácie, prípadne i interpolačné texty vo výstupoch Weigla i riaditeľa divadla. Karikatúra riaditeľa v interpretácii Štefana Senku i v réžii Slavomíra Benku bola preexponovaná vo výrazových prostriedkoch, ak máme na mysli jednotu inscenačného štýlu, do akého bola v podstate nasmerovaná hudobným naštudovaním, scénou, kostýmami, ba vlastne i réžiou.

Pre prešovskú spevohru je pozitívnym fakt, že tu rastie perspektívny režisér v osobe Slavomíra Benku, ktorý z vlastných praktických skúseností sólistu dobre pozná zákonitosti hudobnozábavného divadla. Na

javisku nechýbala elegancia, noblesa i nápadito a čisto aranžované výstupy, dobrá práca so svetlom. No nie všetky režijné prvky boli ekonomické a dramaturgicky únosné, čo sa prejavilo napr. v niektorých hereckých stereotypoch.

Hudobné naštudovanie operety Janom Bedřichom bolo optimálne a organicky modifikované do zvukového i formového tvaru doby, v ktorej opereta vznikla. Orchester pod jeho taktovkou znel zvukovo vyrovnané a štýlovo.

Nielen atraktívnou, ale i aktívnou zložkou inscenácie bola výprava — kostýmy i scéna. Farebnou decentnosťou a eleganciou svietili kostýmy hostujúcej Zuzany Bočekovej. Dominujúci látkový materiál zase podtrhol máklosť základných obrysov konštrukcie scény navrhnutej hostujúcim Janom Zavarským a umožnil opticky naznačiť priestorovú rozlohu. Prestavbu jednotlivých scén realizovali vo vtipnej choreografii hostujúceho Borisa Slováka členovia baletného zboru.

Štefan Rančík zdôraznil v postave Tonyho Hofera jeho ležérnu svetáckosť. Veľkou prednosťou **Doroty Kulovej** stvárňujúcej postavu Hedi bola prirodzenosť a komornosť v jej prejave. **Helena Horváthová** vyhotila dramaticky účinne kontrastný protipól dvoch hlavných ženských postáv v kreácii Anny Lohmayerovej. Úsmevné boli postavy dvojčiat Mikího

a Vikího Mahlera v podaní **Róberta Šudíka** a **Vladimíra Timočka**. Fabula operety žiada až dvoch mladokomikov, no vynecháva v ich prípade obľátnu ľubostnú zápletku. Šudík rozohral postavu Mikího pružne, elasticky a vyhol sa samoúčelným gagom. Vladimír Timočko svojím Vikím naznačil, že ani komická poloha mu nie je cudzia, i keď doteraz nebol v tomto smere využitý. **Štefan Senko** postavu riaditeľa divadla posunul do polohy karikatúry. Malo to svoj zmysel, no k takto chápanej postave mal pristupovať s premyslenejším výberom výrazových prostriedkov. Postavu Weigla stvárnil **Július Piusi**; je ho interpolačné repliky sa však vymkli pôvodnému zámeru — oživiť túto postavu, respektíve vtisnúť jej originalitu.

Charakteristické postavy Mici a Brigity ožili v kreácii **Júlie Korpásovej** a **Alicie Lörinckovej**. Spomenutí treba i sympatický výstup **Milana Gerjaka** v úlohe Franza Mareczka i dobrý výkon speváckeho zboru v naštudovaní Ivana Pacanovského a výkon členov baletného zboru v choreografii Borisa Slováka.

Opereta R. Stolza Stratený valčík venovala prešovská spevohra zaslúžene pozornosť a upozornila na skutočnosť, že v tieni operiet veľkého Lehára a Kálmána sa rodili operety, ktoré stoja za povšimnutie a dramaturgický záujem.

DITA MARENČINOVÁ



V. Timočko (Viki), V. Lešková (Reitmeyerová) a v pozadí A. Behková (Hedi) v inscenácii Strateného valčíka. Snímka: E. Marko

20 rokov Elektroakustického štúdia Československého rozhlasu v Bratislave

(Dokončenie z 3. str.) Processor Klark DN 70, EMT sada upravovačov zvukového signálu a digitálny dozvuk EMT 244) všetky kompozície nesú pečat tzv. bratislavskej elektroakustickej školy. V poslednom období sa dostali do popredia záujmu štúdiá i úpravy historických snímok a realizácia náročných hudobno-slovných relácií — v tejto sfére už zaznamenali medzinárodný úspech. Nie je to však ojedinelý jav — už niekoľko rokov sa zúčastňujú svojimi prácami medzinárodných súťaží doma i v zahraničí a získali nejedno ocenenie. Predovšetkým treba spomenúť Prix de Musique Folklorique de Radio Bratislava, kde sa umiestnili na poprednom mieste v každom do-

terajšom ročníku. Z Prix de Musical de Radio Brno si priniesli dve prvé a dve druhé ceny; porota medzinárodnej súťaže elektroakustických skladieb v Bourges odmenila diela vyrobené v Elektroakustickom štúdiu v Bratislave jednou prvou, tromi druhými cenami a čestným uznaním (Roman Berger: Epitaf Mikuláša Koperníka). Medzi finálovými dielami sa umiestnila na Prix Italia pôvodná slovenská rozhlasová opera quadro — Plač od Tadeáša Salvu; na súťaži v Dartmouth College v USA sa skladba Jozefa Malovca Orthogenesis umiestnila na 2. mieste medzi štyrmi finalistami a zo súťaže Luigi Russola si priniesol Martin Burlas čestné uznanie za Plač stromov a najnovšie už

spomínaný Juraj Ďuriš 3. miesto za Spomienky.

Tieto úspechy však nie sú jediným ukazovateľom úrovne tohto špecifického pracoviska — dokumentuje ju i množstvo snímok, ktoré Československý rozhlas poskytol na základe požiadaviek rozhlasovým spoločnostiam v 23 krajinách.

Po dvadsiatich rokoch cieľavedomej práce pracovníci štúdia dostali k dispozícii nové priestory v novej budove Československého rozhlasu na Mýtnej ulici. Dúfajme, že v tomto kvalitnejšom a príjemnejšom prostredí vznikne v budúcnosti mnoho nových, zaujímavých prác. Ako poslucháči sa máme na čo tešiť.

EVA ČUDERLÍKOVÁ

GRAMORECENZIE

VIANOCE MAJSTROV — J. S. Bach: Chorálová predohra z Kantáty č. 147, B. M. Černohorský: Toccata C dur, D. Buxtehude: In dulci iubilo-predohra, J. Pachelbel: Vom Himmel hoch-predohra, D. Zipoli: Pastorale, L. Cl. D'Aquin: Noël, L. Vierne: Westminsterské zvony, A. Guilmant: Pastorale, J. Brahms: Es ist ein Rosiensprunzen, C. Franck: Pastorale. Dr. Ferdinand Klinda — organ OPUS Stereo 9111 1557

„Vianoce majstrov“ sa stali jedným z najlákavejších titulov predvianočného gramoplastného predaja. Nahrávka má popri umeleckej dominantnosti aspoň minimálne zaplniť biele miesta trhu v tejto oblasti. Mysliac na konzumenta zaiste by nielen organisti, ale i ďalší instrumentalisti vedeli predložiť lákavé, hodnotné tituly navodzujúce atmosféru sviatkov. Dr. Klinda zásluhou svojej všestrannej rozvahy realizoval takúto dramaturgiu na gramonahrávke z dielne barokových a romantických skladateľov. Táto hudba, okrem svojej invenčnej melodičnosti zväčša ľudového, pastorálneho charakteru, si nenárokujú umeleckú úroveň špičkových kompozícií. Drobnej, priehľadnej notovej záznamy však zase evokujú fantáziu interpretov. Vo svojej variačnej, fantázijskej, piesňovej forme — neviazané na zákonitosti štýlu — poskytujú organistovi možnosť využitia dispozícií krehkých farebných registrov nástroja. Kantabilita nežných tém by vyžadovala skôr nástroje staršieho typu, u ktorých „patina“ starých organárov by vedela vniesť a podporiť náladu doby. Žiaľ, u nás tieto možnosti nie sú momentálne k dispozícii pre neudržanie starých a nahrávanie súčasných nástrojov. Dr. Klinda si preto zvolil organ, na ktorom kombinácie registrov vyhovujú tak pre 1. stranu platne s hudbou baroka, ako i pre 2. stranu venovanú 19. storočiu. Dramaturgia 2. strany je i zvukovým pendantom krehkej krásy hudby na 1. strane a smeruje k virtuozite a monumentálnosti. Na Vierneho Westminsterských zvonoch prezentuje dr. Klinda vlastnú technickú vyspelosť i zvukovo-akustický výraz nástroja v Katedrále sv. Alžbety v Košiciach. Je to virtuózna prskavka, ktorá, žiaľ, na platni i vzhľadom na perfektnú akustiku chrámu, zneje akosi obrúsená, akoby nahrávacia technika skôr tlmila akustický efekt a prispôbovala ju meditatívno-kantabilnej línii celej nahrávky. Pastorálne melódie Guilmanta, Brahmsa a Francka skôr podporujú atmosféru Vianoc. Westminsterské zvony tvoria svojou virtuozitou dramaturgický pendant Černohorského Toccate na 1. strane.

Dr. Klinda touto nahrávkou opätovne dokázal nielen svoju kvalitatívnu vyrovnanosť, ale i vysokú inteligenciu, nápaditosť, komunikatívnu účinnosť i dramaturgickú prezieravosť. Platňa vyšla skutočne ako jeden z najžiadanejších titulov. Aj keď pôvodne sa na trhu objavila po minulých Vianociach a cez leto sa vytrátila, v súčasnosti patrí k najvyhľadávanejším titulom.

x x x

JOHANN SEBASTIAN BACH: CHORÁLOVÉ SPRACOVANIE Z KIRNBERGEROVEJ ZBIERKY, BWV 680-713 Vladimír Rusó — organ OPUS Stereo 9111 1307

Zvoliť si Kirnbergerovu zbierku Chorálových predohier J. S. Bacha pre svoju prvú gramonahrávku je značná odvaha, na ktorú sa môže odhodlať len skúsený a zrelý umelec. Je síce paradoxné, že Rusó sa ku svojej prvej „profilovke“ dostáva až na prahu svojej štyridsiatky, no o to lepšie však môže predviesť svoje umenie, ktoré je syntézou doterajšej cesty, neplynúcej jednoznačne len smerom k organu, ale obohatenej o vlastné podnety kompozičné, teoretické i skúsenosti komorného hráča. Vladimír Rusó, už na škole považovaný za mimoriadny talent a zaraďovaný medzi najväčšie osobnosti tohto nástroja, sa v životnej praxi akosi od organa vzdaluje k iným umeleckým transpozíciám, aby napokon pri najbližšej príležitosti nás opäť presvedčil o tom, že predsa len v hre na tomto nástroji tkvie najväčšia sila a podstata jeho umeleckej osobnosti. Na pódium ho počul sporadicky, ale každé jeho vystúpenie je poznačené niečím objavným v dramaturgii, hoci len v jedinej skladbe, ktorú predostrie v tvorivom prepracovaní, vlastnom doplnení, prehĺbení. Svedčí to o neustálom tvorivom nepokoji umelca, ktorý nemá rád klíšé, ba priam provokatívne sa púšťa do zápasu s novým, aby objavovaním čriepkov skladal mozaiku svojho umeleckého profilu. Kedysi fascinoval svojim Bachom, ktorého — aby sa mu mohol plne odovzdať — hral spamäti. Neskôr to boli premiérové objavy Bellu, Slonimského, vlastné kompozície, ale Bach sa neustále vinie jeho umeleckým životom. Bach citlivo vyberaný, neobohraný, náročný, vyúsťujúci do Kirnbergerovej zbierky. Neuspokojilo ho naštudovanie týchto drobných 24 chorálov, ale jeho tvorivý nepokoj ho viedol k tomu, že si sám určil ich poradie, a to tak, aby vianočné tvorili logický prvú a veľkonočné druhú časť zbierky. Rusó jednoducho urobil po Kirnbergerovi novú recitáciu, ktorej logičnosť je r. noprávna, odôvodnená a realizačne plnohodnotná. Historický organ v chráme sv. Maurícia v Olomouci vyhovel predstave zdelenia. Chorály umožňujú svojím charakterom využiť fantáziu umelca riadenú zákonitosťami doby, ale predovšetkým vlastnou invenciou, osobnosťou nahľadom. To sa Rusóvi maximálne podarilo a predstavil sa v tom najlepšom svetle, i keď dramaturgická náročnosť tohto projektu plne uspokojí iba hudobne vyspelejších a kultúrne vzdelanejších záujemcov. Precízna režijná spolupráca dr. Milana Slavického a odborne zasvätený text z pera interpreta, prispievajú k úspechu profilovej platne Vladimíra Rusóa. **ETELA ČARSKÁ**

XI. medzinárodná klavírna súťaž F. Chopina

Zo zahraničia

V dňoch 1.—20. októbra t. r. prebiehala vo Varšave XI. medzinárodná klavírna súťaž Fryderyka Chopina. Po Čajkovského súťaži je to najväčšie svetové stretnutie klaviristov, ktoré pripravuje skutočný talentom cestu na svetové pódia. Tohto roku zaznamenali vo Varšave najväčší záujem počas takmer 60-ročnej histórie súťaže. Kandidátov neodradili náročné požiadavky počítajúce pre I. kolo s nocturnami, etudami, scherzami, pre II. kolo s fantáziami, prelúdiami, valčíkmi, polonézami, pre III. kolo s mazurkami, sonátami a vo finále s koncertami. Všetci sa chceli vyznať zo svojho vzťahu k autorovi cez maximálne zaangažovanú vlastnú predstavu (neraz veľmi osobitú) o Chopinovej hudbe. Celkom 141 adeptov z 38 krajín celého sveta reprezentovalo nielen seba a Chopinovu umenie, ale aj kultúru a školu svojho národa. Nedotýka sa to v takej miere krajín európskej tradície, ako krajín Východu, Orientu, Južnej Ameriky, Austrálie. Vo Varšave sa stretlo veľa mladých klaviristov z Číny, Južnej Kórey, Vietnamu, Cypru, Austrálie, Mexika, Venezuely atď., s prevahou Japoncov. Až 26 klaviristov a možno stovky pozorovateľov z krajín vychádzajúceho slnka zo záujmom sledovali priebeh celej súťaže. Nadväzovaním osobných i obchodných kontaktov sa snažili hlbšie preniknúť k podstate európskeho hudobného myslenia a zaznamenať ďalší krok vo vývoji vlastnej kultúry.

Československé reprezentovali traja klaviristi, z ktorých Ostravčan Daniel Buriánek a Jan Šimon z Prahy postúpili do II. kola. Zo Slovenska sa doteraz neprihlásil na túto exponovanú súťaž ani jeden klavirista.

Na XI. ročníku prevládala mladosť — najstarší adept mal 27, najmladší 18 rokov a medaily prebrali 19-roční mládenci. Veková hranica teda rapídne klesá a preto neraz konštatovanie, že 25-ročný interpret je ešte mladý pre vyhranený názor, je vzhľadom na svetový trend neadekvátne. Mladí sa dnes derú mifových krokmi vpred, pričom súčasný spoločenský vývin v značnej miere vplýva na ich predčasné vyzrievanie. Laureáti tohtoročnej súťaže vo Varšave sú už skutočnými osobnosťami s vyhraneným názorom a rukopisom. I keď podnety školy nemožno no tom zanedbať, u všetkých bol badateľný vlastný vklad, redukujúci zaužívané klíše a nových súvislostí, umeleckej rezonancie s autorom. Ak zostaneme iba pri laureátoch (i keď v prvých kolách vypadli vynikajúci klaviristi, čo na besedách s roztrpčením konštatovali a primerane komentovali poľskí kritici), každý z nich zapôsobil silou talantu školy, vyhraneným názorom. Francúzi zaujali nielen svojim šarmom, ale práve istotu mužnou aktualizáciou výkladu Chopinovej hudby, ešte nezataženej koncepciou starších



Stanisław Bunin, absolútny víťaz Chopinovej súťaže 1985.

generácií. Patril k nim predovšetkým všestranne nadaný umelec (maliar, básnik, hudobník) Jean-Marc Luisada, ktorý počas všetkých kôl stál na čelných miestach. Sen o medaile sa mu rozplynul po uvedení Klavírneho koncertu e mol vo finále. Jeho nesústreďený a maximálne osobitý výklad Chopinovej hudby porota neprijala, čím klesol až na piate miesto. To nebránilo presvedčeniu o výnimočnosti kvalítach tohto 26-ročného umelca. Jeho kraliarcha tohto 26-ročného umelca. Jeho kraliarcha tohto 26-ročného umelca. Jeho kraliarcha tohto 26-ročného umelca.

Japonci hrajú Chopina väčšinou striedmo, strojovo presne, vypracovane, ale bez hlbšieho vlastného príspevku na výsledku. Blížšie k Chopinovi majú Japonci študujúci v Európe, či u európskeho školiteľa. Výnimočným talentom je Michie Koyama, muzikálna klaviristka, ktorá vtlačila pečať krehkosti starej Japonskej kultúry do ozdobného štýlu Chopinovej hudby. Koyama ako jediná zo silnej japonskej skupiny klaviristov získala laureátsky titul udelením 4. ceny. Podľa názoru kritiky i reakcií publika jej však patrila 3. cena, ktorú jury „venovala“ Poľiakovi Krzysztofowi Jablonskému, 20-ročnému klaviristovi s dobrou technikou, ale ešte nie dostatočne pripravenému pre takéto vysoké ocenenie. Priame konfrontácie so spomínanou Japonkou,

či Francúzom Laforêtom, s ktorými sa striedal na pódii, vzbudili značnú nedôveru v takúto prehnajú poľskú národnostnú exponovanosť.

Favoritom udržujúcim si neohrozene prímát vo všetkých kolách bol študent II. ročníka Moskovského konzervatória Stanisław Bunin. Opäť 19-ročný mladík, ktorý do klavíra syntetizuje dospievanie spracovávajú s hravosťou dieťaťa. Starostlivo myslí na každý úsek voľnej časti, alebo iba malej kantilény, či capriciálneho rytmu mazúrky mu rozuzlil medzi fantáziou a oživil hudbu vlastnou predstavou invenčného tvorivého myslenia. Je inteligentným hudobníkom presadzujúcim vehementne vlastný názor. Má dar schopnosti vložiť do každej hranej skladby vlastný pohľad, oživiť a obohatiť zaužívané charakteristiky dnes je podmienkou, nie zárukou. Umenie vyrastá z duchovného bohatstva človeka a toho má Bunin vo svojej mladosti obdivuhodne mnoho. V Poľsku zanechal tie najväčšie sympatie i svojou veľkorysťou, pretože venoval peňažnú hodnotu 1. ceny 250 000 Pzl. Chopinovej spoločnosti vo Varšave na výskumné ciele.

Stanisław Bunin stal sa absolútnym víťazom — je nositeľom 1. ceny a navyše ocenenia za najlepšiu interpretáciu Chopinových polonéz (cena Chopinovej spoločnosti) a Klavírneho koncertu (cena Národnej filharmónie). Teda bohatá žatva, ktorú zaiste zúročí v ďalšej práci v prospech umenia svojej krajiny.

Spleť kultúr a národov, stretnutí sa na XI. medzinárodnej klavírnej súťaži F. Chopina vo Varšave, je stimulom pre všetkých, ktorí sa starajú o rozkvet tradície veľkého poľského génia. Vystihnúť jeho naturel, pretraspovať ho napr. do kultúry Orientu tak vzdialenej hudobnému mysleniu Európanov bolo kedysi úsilím, no dnes je skutočnosťou, ktorá prináša bohaté plody. I keď dve ceny získali Slovania (I. a 3.), jednako názor z minulosti, že Chopinovi rozumie najlepšie slovanická duša, je už dnes neaktuálny. Na tohtoročnej súťaži to potvrdili skutočne desiatky mladých klaviristov z krajín úplne odlišných národných tradícií a umeleckých kultúr.

Chopinova súťaž takmer v každom ročníku zaznamenala mená, ktoré sú dnes ozdobou svetových koncertných pódii: Lev Oborin, Halina Czerny-Stefanska, Adam Harasiewicz, Vladimir Aszkenazy, Fou Ts ong, Maurizio Pollini, Martha Argerich, Garrig Ohišsohn, Krystian Zimmermann (dodnes neprekonaný chopinovec), Dang Thai-Son. K nim sa pripojil svojim umením Stanisław Bunin, ktorý na svetovom pódii zažiaril po prvý raz pred dvoma rokmi získkom 1. ceny na parížskej klavírnej súťaži Margueritty Longovej. Chopinovo umenie mu otvorilo cestu k novým umeleckým obzorom.

ETEĽA ČÁRSKA

Otvorenie operných sezón v New Yorku a Chicagu

Začiatkom jesene otvára každoročne sezónu Metropolitán opera v New Yorku. Úvodným predstavením tohto roku bola Pucciniho Tosca s novým obsadením hlavných postáv (Caballéová, Pavarotti, Mac Neil). Druhý deň uviedli premiéru opery Leoša Janáčka Jenůfa (jej pastorkyňa). Inscenátori sa rozhodli pre naštudovanie v anglickom preklade a hudobnú zložku zverili do rúk šéfdirigenta Českej filharmónie, národného umelca Václava Neumanna. V inscenácii G. Rennerta na umscéne G. Schneidera-Siemssena prezentovali sa zväčša americkí speváci. Titulnú postavu stvárňovala pôvabne, ale s hlasovými podlianosťami hlavná v druhom dejstve, mladá černošská sopranistka Roberta Alexanderová, dramaticky náročnú postavu Kostolníckych plným hereckým zanietením a výrazným speváckym prejavom interpretovala Mignon Dunnová. Jej výkon našiel zaslúženú odozvu vo výpredkom hľadisk. Škoda, že niektoré menšie postavy nemali kvalitnejších interpretov.

Rennertova réžia nepriniesla nové aspekty a opierala sa o režisérove overené inscenácie Jej pastorkyne na európskych javiskách. Najkvalitnejšou zložkou predstavenia bol orchester pod Neumannovou taktovkou. Znel pľachy, s bohatými farebnými plochami, plastickým rytmom a vyspelou zvukovou kultúrou. Debut v MET bol jednoznačným úspechom Václava Neumanna, ktorý reprezentatívne dielo československej opery predvedie (v pozmenenom sólistickom obsadení) aj v jarných reprízach.

O pár dní neskôr štartovala do novej sezóny aj Lyric Opera v Chicagu. Otváracie predstavenie patrilo Verdiho Otellovi s lákavým obsadením: Othello — P. Domingo, Desdemona — M. Priceová, Jago — S. Milnes. Domingo spieval však iba v prvý večer a ďalšie predstavenia prevzal jeho americký kolega W. Johns. Nebola to preň iste vďaka úloha (mal spievať až v jarnej sérii repríz), ale za podpory Milnesovho partnerstva nadobudol v druhom obraze postupne istotu a jeho výkon v slávnom duete s Javagou na speváckych hviezdach bola statická, bez vybudovania vzťahov medzi postavami a s absenciou práce so zborom. Spoliehala na individuálny prístup a prínos jednotlivcov, ale neskĺbila inscenáciu do dramatického tvaru. Stredobodom predstavenia bol Milnesov Jago, ktorý svoju postavu naplnil spevácky i herecky vr-

chovatou mierou. Pekné spevácke momenty mala aj Desdemona M. Priceovej, ale objavili sa tiež neklamné známky hlasovej únavy a opotrebovanosti. Z predstaviteľov menších úloh zaujal mladý americký tenorista B. McCauley v úlohe Cassia. Orchester pod taktovkou B. Bartolettiho hral spoľahlivo, ale nenádcho.

Premiéra Pucciniho Madame Butterfly pripadla na 27. septembra. Pod hudobné naštudovanie sa podpísal mladý dirigent M. Gómez-Martínez, na vynikajúcej scéne C. Dunhama mal réžiu brodwayský režisér H. Prince. Vklad bohatej fantázie umocnil režisér plným využitím nádhernej otáčavej scény. Orchester (v porovnaní s Otellov) znel oveľa bohatšie, s krásnymi, zvonivými sládkami a perfektnými dychmi. Martínez sa prezentoval aj ako pohotovú partner spevákov.

Bulharská sopranistka A. Tomová-Sintová mala svoju úlohu prepracovanú do najjemnejších detailov speváckych, ale i pohybovo-výrazových. Výkon obdivuhodný po každej stránke. Jej partnerom v úlohe Pinkertona bol náš spevák — národný umelec Peter Dvorský, ktorý na tejto scéne vystúpil po druhý raz. V minulej sezóne si postavou Lenského z Eugena Onegina získal

chicagské obecnstvo, ale po odvysielaní zážnamu predstavenia v septembri t. r. do všetkých štátov USA počet jeho priaznivcov nepochybne stúpol. Hneď v prvom výstupe s Gorom (vynikajúci F. Andreoli) zasvietil jeho krásny, farebný, nosný tenor a v duete s konzulom (R. Stilwell) len potvrdil svoje mimoriadne hlasové dispozície. Vrcholom prvého dejstva bolo veľké ľúbostné dueto Butterfly a Pinkertona, ktorý nadšený diváci odmenili potleskom na otvorenej scéne. V druhom dejstve náš vynikajúci tenorista zaujal v citlivo koncipovanej a emocionálne pôsobivo zaspievanej rolke. Nemôžem nespomenúť kvalitné výkony, ktoré podali aj predstavitelia menších úloh — E. Zilliova (Suzuki), J. Del Carlo (Bonz), P. Kreider (Yamadori) a ďalší. Na úspechu inscenácie mali svoj podiel všetky zúčastnené zložky vrátane divadelnej techniky, ktorá obdivuhodne presne (na konkrétne taktý hudobnej situácie) pracovala s otáčaním scény, či zmenou osvetlenia. Predstavenie takéhoto formátu zriedkavo vidieť i na špičkových operných festivaloch. Potvrdilo, že Chicago Lyric Opera je momentálne veľmi silnou konkurentkou Metropolitnej opere.

EVA BLÁHOVÁ



Národný umelec P. Dvorský a Anna Tomová-Sintová v chicagskej inscenácii Pucciniho opery Madame Butterfly. Snímka: fotoarchív Lyric Opera Chicago

Slávny muzikál Leonarda Bernsteina West Side Story, ktorý už patrí ku klasickým dielam svojho druhu (premiérovano uvedený 26. septembra 1957 na Broadway a popularizovaný na celom svete vďaka vydarenej filmovej verzii) sa konečne dočkal i gramofonovej nahrávky so skutočne reprezentatívnu zostavu operných spevákov (Kiri Te Kanawa, José Carreras, Tatiana Troyanos, Kurt Ollmann, Marilyn Horneová). Na realizácii nahrávky firmy Deutsche Grammophon — dokončené v septembri minulého roku v New Yorku — sa podieľal ako dirigent sám autor, ktorý — hoci tomu ťažko uveriť — dirigoval partitúru tohto svojho muzikálu po prvýkrát v súvislosti s touto nahrávkou Bernsteina čiastočne prepracoval inštrumentáciu diela. Nová nahrávka je aj o 75 minút dlhšia oproti dvom predchádzajúcim, v ktorých bola hudba „prispôsobená“ časovému rozmerom jednej dlhohrajúcej platne.

Národná umelkyňa ZSSR Maja Plisecká, svetoznáma primabalerína baletného sboru Veľkého divadla v Moskve, oslávila 20. novembra t. r. svoje šesťdesiate narodeniny. Spolu s Galinou Ulanovovou sa podieľala na vytvorení jednej významnej epochy v histórii baletu Veľkého divadla. Na divadelnej scéne sa po prvý raz objavila v roku 1944, kedy vystúpila postavu Máši v Čajkovského baletu Luskáčik. Odvtedy stvárnila rad závažných úloh v klasickom i súčasnom baletnom repertoári. V posledných dvoch desaťročiach je jej umelecká činnosť úzko spätá s tvorbou svojho manžela skladateľa Rodiona Ščedrina. Stala sa jedinečnou interpretkou hlavných úloh v jeho baletoch Carmen-suita (od premiéry v r. 1967 tancovala titulnú postavu už vyše 300-krát!), Anna Karenina (na námety rovnomeného Tolstého románu) a Čajka (na námety rovnomennej Čechovovej hry). V súčasnosti Maja Plisecká sa chystá na kreáciu titulnej postavy v Ščedrinovej baletu Dáma so psíčkami, ktorý vznikol na námety rovnomennej poviedky A. P. Čechova. Pre tento balet vytvoril M. Plisecká súčasne aj choreografiu. Za výnimočné zásluhy na poli tvorivého rozvíjania najlepších tradícií ruského baletu a výrazný podiel na rozvoji sovietskej choreografie, jej udelili najvyššie sovietske vyznamenanie. V posledných rokoch M. Plisecká vykonáva tiež funkciu riaditeľky baletu v Rímskej opere.

Storočnicu skladateľa Albana Berga pripomínajú rozličné akcie a festivaly na celom svete. Patrí k nim aj nová inscenácia opery Lulu v Grand Théâtre de Genève, pod ktorú sa ako dirigent podpísal Jeffrey Tate. Titulnú úlohu spieva akcia Mijonová. Ďalšou veľkou akciou spomenou so spomínaným výročím bol festival vo Viedni (od 14. októbra do 5. novembra), na ktorom okrem iného Jessye Normanová a Dietrich Fischer-Dieskau spievali doteraz nezverejnené piesne Albana Berga a koncertne predviedli operu Wozzeck.

Dňa 21. novembra t. r. uplynulo 100 rokov od narodenia významného rakúskeho muzikológa a skladateľa Egona Wellesza (1885—1971). Študoval hudobnú vedu u Q. Adlera vo Viedni, kompozíciu u A. Schönberga (o ktorom napísal a r. 1921 vydal prvú biografiiu). Pôsobil ako profesor hudobnej vedy na univerzite vo Viedni a po emigrácii (1938) v Oxforde. Ako muzikológ venoval sa hlavne byzantskej a orientálnej hudbe. Z tejto oblasti publikoval rad článkov zásadného významu je kniha A History of Byzantine Music and Hymnography (Oxford 1949). R. 1932 mu univerzita v Oxforde udelila čestný titul „Doctor musicae honoris causa“ ako prvému rakúskemu skladateľovi po J. Haydnovi. Značná časť jeho rozsiahleho skladateľského diela počítajúceho celkom 112 opusov — napísal 10 diel pre javisko (operu Bakchantky mu v r. 1931 uviedla Viedenská štátna opera), 9 symfónií, početné komorné, piesňové, vokálno-symfonické a orchestrálné skladby — je, napríklad štádia u A. Schönberga, tradičnejšie orientovaná.

K životnému jubileu JANA MARIU DOBRODINSKÉHO



Uprostred tohtoročného leta (27. júla) oslávil svoje šesťdesiatiny Jan Maria Dobrodinský, s ktorého menom je spojené vyše 20-ročné pôsobenie na Slovensku vo funkcii zbornajstra Slovenského filharmonického zboru.

Jeho pôsobenie na Slovensku sa začalo v r. 1950, keď nastúpil ako nedávny súkromný žiak V. Talicha do jeho dirigentskej triedy na bratislavskej VŠMU. Súčasne hral v orchestri Slovenskej filharmonie na lesnom rohu, ktorého hru študoval na pražskom konzervatóriu (do r. 1952). Zatiaľ čo u Talicha sa kryštalizovali Dobrodinského postoje a chápanie hudby, dirigentskú techniku si osvojoval u dr. E. Rajtera, ktorý po Talichovom návrate do Prahy prebral jeho triedu a v r. 1954 podpísal Dobrodinskému diplom. V teórii zborového dirigovania a v hlasovom výcviku bol jubilant žiakom J. Strelca. Ešte ako poslucháč VŠMU sa na jar 1954 prihlásil do

konkurzu na miesto 2. zbornajstra vtedajšieho Miešaného zboru Čs. rozhlasu v Bratislave, ktorý vyhral. Keď potom zakrátko odišiel 1. dirigent telesa L. Slovák do Leningradu, prevzal Dobrodinský vedenie zboru. V r. 1956, keď Slovák opätovne odišiel do Leningradu, stal sa Dobrodinský 1. zbornajstrom aj formálne. S jeho menom sa spája aj štart dnešných Slovenských madrigalistov, ktorých založil v r. 1955 — pôvodne ako Madrigalový zbor Čs. rozhlasu.

Pod Dobrodinského vedením sa v r. 1957 uskutočnilo preradenie Miešaného zboru Čs. rozhlasu do Slovenskej filharmonie, kde teleso vyvíja činnosť pod menom Slovenský filharmonický zbor dodnes. Vo funkcii 1. zbornajstra SFZ musel jubilant riešiť rad koncepčných i organizačných problémov, no čoskoro sa zaslúžil o zrovnoprávenie zboru s orchestrom. Jeho pôsobenie v SFZ charakterizovalo úsilie dirigenta a pedagóga (Talichova idea) o sústavné zvyšovanie umeleckej úrovne telesa. Vychádzal pri tom z talichovskej estetiky interpretácie, ktorá spočívala v snahe o maximálnu vernosť autorovmu zápisu, v úsilí naštudovať ho s absolútnou presnosťou a pritom preniknúť do atmosféry diela. Hoci k práci pristupoval s koncepciou pripravenou v hrubých črtách, reálny zvuk, timbre a dynamické detaily upresňoval a dotváral priamo na skúškach.

Už koncom 50-tych rokov sa SFZ Dobrodinského zásluhou vypracoval na európsku úroveň. V r. 1957 zohral veľký úspech na Pražskej jari za vynikajúcu interpretáciu zborového partu Suchoňovej kantáty Žalm zeme podkarpatskej i Šostakovičovych Desiatich poem; o ich predvedení sa veľmi pochvalne vyjadril aj osobne prítomný autor.

Fonotéka Čs. rozhlasu v Bratislave obsahuje okolo 300 skladieb domácej i zahraničnej zborovej literatúry a vyše 40 s inštrumentálnym, alebo orchestrálnym sprievodom. Ako prvé reprezentatívne teleso SFZ naštudoval, resp. premieľoval prakticky všetky staršie a najmä novšie diela slovenského zborového repertoáru. Dobrodinský s ním absolvoval do 30. júna 1977 (keď odišiel zo Slovenskej filharmonie) 244 koncertov a cappella a 32 symfonicko-vokálnych koncertov. Okrem toho ako zbornajster naštudoval so SFZ diela, ktoré odzneli na 482 symfonicko-vokálnych koncertoch s inými domácimi alebo zahraničnými dirigentmi. Teleso postupne začleňovalo do svojho kmeňového repertoáru celú základnú kantátovú a oratoriálnu literatúru. V spolupráci s viacerými typmi symfonických dirigentov sa jubilant snažil vždy preniknúť do ich interpretačného štýlu. Vokálno-symfonickú literatúru študoval vzhľadom na dialektickú väzbu obidvoch hlavných zložiek a prispôboval jej aj prejav zvereného telesa. V zborovom parte vyzdvíhoval rytmickú zložku interpretácie, ktorá mu slúžila ako východisko neraz k diametrálne odlišným koncepciám hosťujúcich dirigentov.

S menom Dobrodinského sa spájajú aj prvé výrazné zahraničné úspechy SFZ (v r. 1963 v rakúskom Linzi a na zájazde v Taliansku, kde vystupoval spoločne s Českým speváckym zborom, orchestrom FOK a dirigentom V. Smetáčkovi). So SFZ absolvoval Dobrodinský zahraničné turné po Poľsku (1959, na Varšavskej jeseni 1967, 1971), Taliansku (1963, 1965, 1968), Bulharsku (1964), Francúzsku (1975, 1976), Maďarsku (1974, 1975); ZSSR (1969), NDR

(1974, 1977), NSR (1972), Rakúsku (1969, 1975—77) a účinkoval i na Letných olympijských hrách v Mnichove (1972). Bol činný aj ako pedagóg na Vyššej hudobnej škole, neskôr Konzervatóriu (do roku 1971) a od školského roku 1955/56 i na VŠMU. Od r. 1975 tu dodnes prednáša teóriu dirigovania a predmet dirigovanie kantát a oratórií. Bohatá bola aj jeho metodická činnosť pre oblasť amatérskeho zborového spevu — v prednáškach i teoretických prácach, ktoré vydal v Osvetovom ústave.

Zastával názor, že interpretačný výraz SFZ má mať črty slovenskej proveniencie. Videl ho — na základe štúdia vokálnej literatúry národných umelcov — v osobitnom zvukovom timbre. Podľa Dobrodinského je zvukovosť slovenského spevu v podstate mäkká, lyrickejšia a pripomína taliansku zvukovosť a impresionizmus. V protiklade s príbuzným impresionizmom však Dobrodinský nevyžaduje v harmonickej oblasti miešanie zvukových farieb, ale veľmi reálne zasúvanie intervalov bez ohľadu na ich disonantnosť. Pri budovaní dynamickej formy interpretácie vychádzal z protipólov krajných dynamickej stupňov, nie však vyhrotených do krajnosti. Usiloval sa dosiahnuť krásu a kvalitu speváckeho tónu, ľahkosť a samostatnosť hlasov v polyfónii. Pomáhal mu v tom teoretické vedomosti opierajúce sa o staré talianske spevácke metódy (16.—18. storočie).

Vytrvalé úsilie a zásluhy jubilanta o vybudovanie prvotriedneho SFZ bolo ocenené aj spoločensky. V r. 1969 získal SFZ titul Laureát štátnej ceny Kl. Gottwalda i Výročnú cenu Supraphonu. R. 1971 udelil SHF Dobrodinskému Cenu Frca Kafendu. Rad ocenení získal aj od ďalších telies a inštitúcií. Má tiež významný podiel na získaní Grand Prix du disque (Paríž, 1974) za Ferencsikovu nahrávku Lisztovho oratória Svätá Alžbeta s telesami Slovenskej filharmonie.

VLADIMÍR ČÍŽIK

UVEDENIE UKRAJINSKEJ OPERY

Pri Dome československo-sovietskeho priateľstva Darnica existuje Klub priateľov družobného mesta Kyjeva. Jeho hlavným poslaním je prispievať v duchu zmluvy o družbe medzi Kyjevom a Bratislavou k zblíženiu obidvoch bratských miest a národov. V tomto duchu rozvíja svoju činnosť aj Dramatický súbor T. H. Ševčenka, ktorý tvorí organickú zložku Klubu. Dramatický súbor založil a vedie Zaslúžilý pracovník kultúry SSR J. A. Šeregij v spolupráci so Zaslúžilou pracovníčkou kultúry SSR M. Lopatovou, nositeľkou medaily Za obetavú prácu pre socializmus.

Dramatický súbor T. H. Ševčenka podal už viacero pozoruhodných výkonov, ktoré boli ocenené r. 1974 druhým miestom v súťaži o pohár Stanislavského, r. 1975 bol vyznamenaný za vzornú kultúrno-osvetovú činnosť, r. 1976 opätovne získal druhé miesto v súťaži o pohár Stanislavského a r. 1985 dostal Cenu Ministerstva kultúry SSR za naštudovanie opery Záporožec za Dunajom od ukrajinského národného skladateľa Semen Huláka-Artemovského.

Operu súbor naštudoval pri príležitosti 40. výročia oslobodenia Československa Sovietskou armádou a uviedol ju premiérov 11. mája 1985 v Bratislave v Dome ČSSP Darnica a reprizoval 1. júna.

Táto ukrajinská opera nie je bratislavskému obecenstvu neznáma. Bola uvedená v sezóne 1952/53 na Novej scéne. Semen Hulák-Artemovskij (1813—1873) je zakladateľom ukrajinskej národnej opery. Ako skladateľ i ako spevák vyšiel z talianskej školy a 22 rokov pôsobil v Petrohradskej opere, kde aj skomponoval a prvýkrát uviedol svojho Záporožca (1863). Odvtedy táto opera neschádza z repertoáru sovietskych divadiel a svojou melodičnosťou, národným charakterom a typickým humorom získala si obľubu v tom najširšom kruhu obecenstva.

Dramatický súbor T. H. Ševčenka pustil sa naštudovaním tejto opery do veľmi odvážnej a náročnej práce. Kým ochotnícke divadelné výkony nie sú už dnes u nás žiadnou zriedkavosťou, amatérska opera na Slovensku prakticky doposiaľ ešte neexistovala. V tomto smere má pôsobenie dramatického súboru T. H. Ševčenka priekopnícky charakter a je v tejto oblasti jedinečné. I keď spevácke výkony pohybovali sa na báze amatérskej (súbor si nenárokujú profesionálne hodnotenie), boli to výkony veľmi dobré, ba dokonca mali oproti profesionálnym speváckym výkonom určitú nenapodobiteľnú prednosť, ktorá sa prejavovala úprimnosťou, prirodzenosťou a spontánnosťou — čo divák tak zaujalo, že výslednicou všetkého toho bol nezabudnuteľný zážitok.

Náročnú a ťažkú hlavnú mužskú úlohu — Záporožca Ivana Karasa (bas) vytvoril Ing. Miron Petrašovič, ktorého

prirodzený hlasový fond dobre vyhovoval požiadavkám danej úlohy. Jeho ženu Odarku úspešne stvárnila svojím správnym Máriou Štilichová. Bola dobrou hlasovou partnerkou Karasa, čo nemalou mierou prispelo k úspechu celej opery. Andrija — Vasil Hricák (tenor) svojím ľúbostným tenorom podal výkon na profesionálnej úrovni. Jeho partnerka Oksana — Zlatica Szabóová (soprán) starostlivo naštudovanou úlohou v ukrajinskej hlasovo dobre zvládla vysoké polohy, takže okolo tejto dvojice sa zoskupil, získal odvahu a povzbudenie celý rad amatérskych hlasov. Peter Hricák ako sultán (barytón), Zofia Jakubeková ako eunuch a Mikuláš Janočko ako Ibrahim-Alí (bas) prispeli k udržaniu dejového napätia a ich výkony zapadli do kontextu hlavných speváckych úloh. Tak isto inž. Ján Bicko, Peter Norulák, Michal Kučák, Mária Rojková, Alexej Labanc a Pavol Norulák svojimi výkonomi úspešne kompletizovali celok.

Osobitne sa žiada vyzdvihnúť výkon speváckeho zboru, ktorý nemal ľahkú úlohu, ale zhostil sa jej veľmi úspešne pod vedením zbornajstra Slavomíra Jakubeka. Choreografia Aleny Fabiánovej a výtvarné riešenie Zory Braxatorisovej prispeli svojím podielom k úspešnej realizácii opery.

Opera odznela za klavírneho sprievodu profesora Konzervatória v Bratislave Milana Ivana, ktorý dokázal hudobne stmeliť celý kolektív účinkujúcich prostredníctvom spoľahlivo zvládnutého klavírneho partu, zastupujúceho orchestera a dirigenta.

Hlavným režisérom bol zaslúžilý pracovník kultúry SSR Jurij Augustin Šeregij, ktorý volil dosť nekonvenčnú textovú predlohu opery, doplnenú jedným dejstvom od nestora ukrajinských hudobných skladateľov 20. stor. dr. Stanislava Ludekyvča. Toto rozšírenie, pôvodného znenia opery o jedno dejstvo môže byť z kompozičného hľadiska diskutabilné, pretože bolo v ňom cítiť až násilné Ludekyvčovo prispôsobenie sa hudobnej reči Huláka-Artemovského, v dôsledku čoho celé toto dejstvo vyznelo ako kompozičná imitácia, i keď dokonala a na vysokej umeleckej úrovni, no predsa len vzdialená pôvodine kompozično-umeleckého prejavu oboch skladateľov. Napriek tomu J. A. Šeregij ako režisér túto problematiku majstrovsky zvládol a v jeho realizácii opera vyznela ako pokus o určitú dávku novátorstva, ktoré sa odklňa od tradičnej konvenčnej koncepcie.

Súbor sa s touto inscenáciou zúčastnil aj na XXIV. festivale ukrajinskej drámy v Medzilaborciach, kde získal Cenu MK SSR a predstavil sa s ňou (18. októbra t. r.) aj na Scénickej žatve '85 v Martine, prehliadke najvyššejších amatérskych divadelných súborov na Slovensku.

ROMAN RYCHLO

Hudobné motívy v grafike Karla Demela

„Hudobné motívy — ako aj ďalší výber z grafického diela Karla Demela — majú predstaviť bratislavskej verejnosti na Slovensku doteraz málo známeho autora, ktorého výtvarný prejav nadväzuje na vysokú úroveň popredných predstaviteľov súčasnej českej grafiky“. Týmto slovom otvára Ivan Panenka katalóg výstavy, ktorá sa v čase BHS 1985 konala vo foyer Slovenskej filharmonie. Spojenie hudby s výtvarným umením nie je pre BHS novinkou — výtvarné plagáty k jednotlivým ročníkom tohto mimoriadneho hudobného podujatia tvoria už sympatickú minigalériu, no tentokrát išlo zrejme o výraznejší akt prezentácie výtvarného umenia v spojení s festivalom. Karel Demel sa totiž radí k tým umelcom, pre ktorých je výtvarná a hudobná spojnosť priam existenciálna. Ako absolvent hry na trúbku a pražského konzervatória a učiteľ hudobnej teórie prenikol na pôdu výtvarných kreiácií s nemenej profesionálnou bázou po štúdiách grafiky a knižnej ilustrácie na Vysokej škole umeleckého priemyslu v Prahe, ktoré ukončil r. 1974. Bratislavskej hudby milovanej verejnosti sa predstavil temer päťdesiatimi grafickými listami z jedného desaťročia (1976—85), čo poskytuje reprezentatívny pohľad do jeho výtvarnej tvorby.

Demelove „hudobné motívy“ zasahujú široké spektrum hudby: od Vivaldiho cez Smetanu a Janáčka po Jacquesa Brela či Discomusic, od notového záznamu k hudobnej grafike, od nástrojového detailu cez gesto interpreta k vízií bohatstva vzťahov, ktoré hudba evokuje. Jeho hudobný a výtvarný slovník sa suverénne prekrýva, skĺbujúc vizuálne s auditívnym, reálne s imaginatívnym, nadväzuje s dobovo aktuálnym. Demel je nesporné človekom dneška — cez prítomnosť realizuje svoj vzťah k historickému, usiluje o momentku, o postihnutie dynamiky okamihu, no s vedomím kontextu, kontinuity, časového i mediálneho posunu. Vo svojich počtách hudobným tvorcom a dielam (Bach, Dvořák, Smetana, Janáček, ale i Shakespeare a Cervantes) aktivizuje divákovu myseľ k odhaľovaniu hlbších vzťahov, než je „číra“ ilustratívna osobných pocitov.

Ku vzťahom, ktoré provokujú ku konfrontácii intímneho a obecného, ja a my, ku vzťahom, ktoré zobudzajú potrebu dialógu. Demel vie, že umením sa odhaľuje vnútro človeka a manifestuje toto poznanie až agresívne pôsobiacim prienikom do zobrazených figur a postáv, röntgenuje i siahu po skalpe. S vedomím, že človek sa stáva človekom cez vzťah k inému človeku, v procese komunikácie, rozohráva vo svojich grafických listoch dialógy, ktoré pútať svojou adresnosťou — dialógy vyvolané k životu hudbou. Jeho obľúbeným (či skôr problémovým) sujetom je vzťah muža a ženy, komplementarita a jej dynamičnosť (Zblíženie, Zápisník zmizlého), no reaguje i na subjekt, bezradného či aktívneho osamoteného jedinca, plného rozporov a ich prekonávaní (Hamlet, Don Quijote, Harfa, Rozochvenie, Prelúdium, Tiesň v priestore...). Zachytáva procesualnosť diania — jedenkrát v rozvinutí linii notovej osnovy, inokedy vo fázovaní pohybu muzikanta, v prekrývaní a narastaní detailov. Faktické (portrét skladateľa — Dvořák, Smetana...) snúbi s reálnym (muzikanti, nástroje, fragmenty autentického notového záznamu) a fiktívnym, ktoré prebúda fantáziu (snové, surreálne vize, aglomerácie linii a tvarov, hru so svetlom a tieňom, s reálnym imaginárnym priestorom). Hudobnosť je tu postihnuteľná v metamorfózach a metaforách svojej mnohovrstevnatosti — od ozvláštnenia „nôt“ po konkretizáciu či projekciu hudobnej výpovede do medziľudských vzťahov. Graficky, no s istotami, ktoré zaručujú výtvarnú hodnotu vystavovaných diel — Demel si od svojich učiteľov odniesol nielen perfekcionizmus v práci s rydlom (Zdeněk Sklenář) či kresliarsku zručnosť (Jiří Anderle) — figuruje tu plejáda poučení z naratívosti, z rozohrania motívu, z transformácie linky do plochy, z vedomia dominanty a periférie grafickej kompozície. Vidieť súbor jeho výtvarných diel je nesporné silným diváckym zážitkom. No nemenej silným je tu i poslucháčsko-muzikantské vedomie s echom hlasu individuality, s naliehavým šepotom či výkrikmi svedomia človeka dneška.

MILAN ADAMČIAK

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. 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. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blažo, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursinyová. 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. Tlač: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávkový príjímka každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovými. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SÚTI 8/10

Dvadsať rokov Hudobného oddelenia Historického ústavu SNM

Vlastné hodnoty - originálna metodika

V októbri t. r. uplynulo dvadsať rokov, čo v rámci Historického ústavu Slovenského národného múzea v Bratislave začalo svoju činnosť hudobné oddelenie. Jeho vznik podnietila spoločenská potreba centrálne organizovať zber, mnohostranné vedecké spracovanie, bezpečné archivovanie a deponovanie, odborný servis a verejnú prezentáciu dokumentov rôzneho druhu vývoja hudobnej kultúry na území Slovenska. Prvými pracovníkmi hudobno-dokumentačného centra boli dr. LUBA BALLOVÁ, CSc. (výskum staršej histórie a aplikácia matematických metód a počítačov v hudobnovedeckom výskume) a dr. IVAN MAČÁK (výskum hudobných nástrojov). V roku 1966 rozšírili rady pracovníkov mladšej inštitúcie základného vedeckého výskumu dr. VLADIMÍR ČÍŽIK (špecializácia na obdobie novších dejín od roku 1918 a na súčasnosť) a dr. DARINA MÚDRA, CSc. (výskum mladšej histórie, hlavne obdobie hudobného klasicizmu). Všetci štyria až do dnešných dní zásadne profilujú činnosť ústredného slovenského hudobno-muzeálneho pracoviska. Prenikavejší pohľad nám odhalí význam dosiahnutých výsledkov i problémy, ktorých riešenie by posunulo hudobnú dokumentáciu a hudobnú historiografiu na vyššiu úroveň. V súvislosti s tohtoročným jubileom inštitúcie zišli sa pri besednom stole menovaní štyria najstarší pracovníci a ich kolegyne dr. ALEXANDRA TAUBEROVÁ (výskum hudobných dejín 19. storočia) a dr. DANIELA ŠTILICHOVÁ (úsek súčasnosti). Besedu viedol a redakčne spracoval PAVOL FELLEGI.

Predmet a rozsah vedeckého záujmu v podstatnej miere ovplyvňuje štruktúru pracoviska a jeho obsahové zameranie. Aká je organizácia Hudobného oddelenia SNM? Zmenilo sa niečo na nej v uplynulých dvadsiatich rokoch?

— **Vladimír Čížik:** Keď sa v retrospektíve vraciame do minulosti nášho oddelenia nemožno nespomenúť, že zásluhu na jeho založení mali vtedajší riaditeľ SNM dr. Jozef Vlachovič, CSc., a dr. Pavol Polák, CSc., vedecký pracovník Umenovedného ústavu SAV.

Dokumentácia a výskumný program Hudobného oddelenia SNM bol jasný od začiatku. Koncipoval sa pre tri oblasti — dokumentáciu súčasnosti, hudobnej histórie a hudobných nástrojov. Za súčasnosť sme v prvých rokoch chápali časový úsek od roku 1918. Neskôr sme ho premenovali na úsek novších dejín, lebo hovorí o súčasnosti od roku 1918 je vlastne anachronizmom. Dokumentácia tohto úseku pracuje s najväčším množstvom materiálu. Evidujeme a dokumentujeme propagačný materiál, organizačnú a pedagogickú činnosť rôznych inštitúcií i gramofónové platne. Dokumentácia hudobných tlačí a platní spadá do pôsobnosti Matice slovenskej, preto tento materiál sústreďujeme len výberovo. Veľký význam majú nákupy pozostalostí.

V oblasti hudobnej histórie je odlišná situácia. Výskyt primárnych prameňov na Slovensku je stále zriedkavejší a preto treba zachrániť každý nechránený materiál, ktorý sa v teréne ešte vyskytne. To podmieňuje aj zvýšené nároky na metódu a úroveň ich spracovania. Snahou historikov je, aby sa aj z tohto limitovaného množstva údajov dali rekonštruovať dejiny hudby na Slovensku.

Dokumentácia hudobných nástrojov si všima pamiatky ľudovej a umelej hudby a kladie dôraz na pramene z územia Slovenska, prípadne z tých oblastí, odkiaľ k nám nástroje prichádzali — najmä z Rakúska, Maďarska, NDR a NSR.

Statistika o činnosti Hudobného oddelenia SNM prezrádza, že jeho zbierkové fondy obsahujú vyše 40 000 spracovaných materiálov. V sieti múzeí na Slovensku predstavujú jeho zbierky vyše 90 percent pamiatok. Ako ste ich získavali? V akom počte sú zastúpené ich jednotlivé druhy a aká je ich kvalita z hľadiska vytvárania obrazu dejín hudobnej kultúry na Slovensku?

— **Ivan Mačák:** Od prvých dní sme si uvedomovali, že musíme začať od základov. Na mojom úseku som sa sústredil najprv na nástroje vysokej kultúry. Zdalo sa mi, že so zberom sa začalo neskoro. No predsa sa podarilo vytvoriť celkom peknú zbierku. Cenné je, že sme sústredili najväčšiu zbierku majstrovských sláčikových nástrojov v Európe — 450 kusov. Okrem územia Slovenska sme si všimnuli aj tie susedné oblasti, ktoré boli súčasťou monarchie pred rokom 1918.

Po desiatich rokoch som ťažisko zberu a výskumu preorientoval na ľudové nástroje. Prácu som dokončil v tomto roku. Získali sme vyše 800 kusov ľudových hudobných nástrojov, zastúpené sú všetky ich druhy. Je to systematická zbierka, ktorej do úplnosti chýbajú len tri kusy. Všetky tieto nástroje sme zakúpili. Na rozdiel od terénneho výskumu (L. Leng, O. Elschek) má náš ústav tieto nástroje dokumentované v mú-



Z besedy s pracovníkmi Hudobného oddelenia Historického ústavu SNM. Zľava: P. Fellegi, dr. V. Čížik, dr. D. Múdra, CSc., dr. D. Štilichová, dr. A. Tauberová a dr. I. Mačák. Snímka: J. Luky

zeu. Máme možnosť skúmať ich opakovane, čo sú dobré podmienky na výskumnú stabilitu.

Pri nástupe do oddelenia mal som k dispozícii 30 hudobných nástrojov. Súčasny stav pozostáva z vyše 2000 kusov. Takáto rozsiahla zbierka vznikla vďaka spolupráci veľkého kolektívu ľudí.

— **Darina Múdra:** Aj na úseku hudobnej histórie sme stáli úplne na začiatku. Bola tu len jedna výhoda: niekoľko hudobných zbierok bolo už v depozite niektorých hudobných inštitúcií. Naším problémom bolo to, že písané materiály sú netypickými muzeálnymi predmetmi. Usilovali sme sa však o komplexnú dokumentáciu, preto zbierame aj archívne materiály. Pomohla aj Slovenská archívna správa, ktorá nám v roku 1977 udelila výnimku tzv. zvláštneho archívu. Sústredili sme komplex historických dokumentov, schopných doložiť hudobný vývoj Slovenska a jeho kontakty s dobovým európskym hudobným dianím od polovice 16. storočia až do začiatku 20. storočia. V našich zbierkach nájdeme vzácnu kancionálovú a pasionálovú literatúru, pedagogické diela, hudobné inventáre, libretá, ucelené hudobné zbierky kláštorov (zbierka uršulínskeho kláštora z Bratislavy), kostolných chorov (z Kežmarku, Lúbice, Spišského Podhradia, Ilavy, Pruského, Púchova a i.), hudobné zbierky, ktoré vznikli z činnosti riaditeľov chorov (F. P. Hrdinu z Modry), ako aj dokumenty z činnosti hudobných spolkov (zbierky evanjelických kostolov v Bratislave a Košiciach). Prameňmi môžeme doložiť mestianske pestovanie hudby v 19. storočí, ale aj formovanie národnej hudobnej kultúry na Slovensku. Naším cieľom nie je zachytiť len pamiatky, ktoré sa nachádzajú na Slovensku, ale aj v Maďarsku a Rakúsku. Informácie o nich získavame na základe trojstrannej výmeny. Čo sa týka kvality prameňov, nemáme síce autografy špičkového, svetového charakteru, ale spolu s materiálmi v Matici slovenskej poskytujú naše pamiatky relatívne dobrý obraz o hudobnej kultúre na území celého Slovenska.

— **Vladimír Čížik:** Súčasnosc je najrozsiahlejšou akvizíčnou oblasťou. Materiály z nej získavame kúpou, prísunom zo súčasných inštitúcií a organizácií. Do našej databanky sústreďujeme informácie o telesách, inštitúciách a osobnostiach. Na tomto úseku môžeme komplexnosť zabezpečiť len spoluprácou s inými inštitúciami, ako je Matica slovenská (oddelenie hudobných rukopisov a národná diskotéka), Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, Hudobné a informačné stredisko Slovenského hudobného fondu a Západoslovenské múzeum v Trnave, kde pracuje jedna pracovníčka s hudobnovednou kvalifikáciou. Akvizícia na úseku súčasnosti sústreďovala pamiatky zväčša vo forme pozostalostí, resp. dokumentov po hudobných dejateľoch — skladateľoch (J. L. Bella, A. Albrecht, F. Babušek, M. Moyzes, M. Vilec), teoretikoch (I. Ballo, J. Strelec, Z. Bokesová, Z. Hrabušay), interpretoch a organizátoroch (F. Kafenda, S. a R. Macudžinskí, K. Havlíková). Významnú zložku tvorí dokumentácia činnosti inštitúcií či poradných orgánov, ktoré organizujú a usmerňujú hudobné dianie na Slovensku (Ministerstvo kultúry SSR, Slovenská hudobná rada, Opus, Slovkoncert, Slovenský hudobný fond). Zbierame aj dokumenty, ktoré dokladajú vznik a najmä činnosť hudobných telies, súborov a hudobných spolkov (Slovenská filharmónia, Štátna filharmónia Košice, Štátny komorný orchester Žilina, hudobné divadlá v Bratislave a mimo nej, SEUK, Lúčna, Kirchenmiskverein a pod.). Veľkú oblasť nášho záujmu tvoria hudobné akcie, festivaly (BHS, Bratislavská lýra, Piešťanský festival, Hudobné leto v Trenčianskych Tepliciach, Festival politickej

piesne v Martine), hudobné školstvo (VŠMU, konzervatóriá, EŠU) i oblasť hudobnej publicistiky, ktorú však dokumentujeme iba výberovo.

— **Daniela Štilichová:** V poslednej dobe sme spracovali pozostalosť spevokolu Zora, materiály, ktoré sme dostali od dr. F. Klindu a B. Režuchu. Rozsiahly súbor dokumentov o zahraničnej činnosti uložil u nás do depozitu národný umelec P. Dvorský. Najvýznamnejšou akvizíciou bol archív nár. um. E. Suchoňa. Je veľmi rozsiahly. Zatiaľ sme spracovali manuskripty, tlače, jeho pedagogickú a organizačnú činnosť, magetofónové pásy a gramofónové platne. Teraz pracujeme na korešpondencií: je neobyčajne veľká, obsahuje vyše 10 000 listov.

Z metodického stanoviska je cieľom moderného dokumentačného strediska veľký, komplexný rozsah a mnohostrannosť vedeckého spracovania dokumentov i pružné a ľahké využívanie sústredených informácií. To preto, aby historické bádanie nemuselo štartovať od elementárnych popisných prác, ale mohlo pristúpiť k historickým dokumentom z analyticko-syntetického stanoviska. V akej situácii sa z tohto hľadiska nachádza Hudobné oddelenie SNM?

— **Vladimír Čížik:** Na začiatku sme členili pozostalosti podľa jednotlivých typov pamiatok: na výstrižky, fotografie, manuskripty, programy a pod. Prax nám však ukázala, že bádatelia majú záujem o tematické celky. Preto sme sa rozhodli, napríklad pri Suchoňovi, že spolu ponecháme všetky materiály o Krúthave, Svätoplukovi a pod. Zatiaľ musíme vychádzať zo stavu, že ešte nemáme strojové, počítačové spracovanie.

— **Ivan Mačák:** Otázku chápem tak, že pamiatky niekedy neposkytujú dostatok informácií. Existujú možnosti obohatiť ich, a to informáciami zo sekundárnych prameňov. Pri nástrojoch zo staršieho obdobia sa ťažko získavajú informácie o ich kultúrnom a sociálnom uplatnení, o používaní v hudobnom živote. Skôr možno tento aspekt uplatniť pri dokumentácii ľudových nástrojov. Tak sme postupovali pri komplexnej dokumentácii tejto oblasti na Slovensku. Skúmali sme všetky väzby hudobných nástrojov s kultúrnym akcentom. Vyhodnocovanie materiálu sa ešte neskončilo. Záujemcom sme však v stave poskytnúť komplexný obraz o týchto otázkach.

— **Darina Múdra:** Z hľadiska úseku dokumentácie histórie by som problematiku rozdelila na tri etapy. Prvou je spracovanie prameňov vo forme katalógu. V tomto smere najdôležitejšiu zložku dokumentačnej činnosti predstavuje Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov (ďalej SKHP). Reprezentuje centrálnu evidenciu prameňov, ktoré sa zachovali na Slovensku, i tých, ktoré sa viažu k nášmu územiu, ale sa nachádzajú v zahraničí. Dosiaľ sme spracovali štyri päťiny skladieb zachovaných na našom území. Základné katalogizačné listy SKHP usporadúvame podľa lokálneho kritéria a v pomocných katalógoch a registroch členíme sústredené informácie podľa autorov, druhov a foriem, textových incipitov, odpisovačov, atď. Súčasťou SKHP je archív mikrofilmov primárnych prameňov. Najcennejšie informácie očakávame od incipitového katalógu. Týmto komplexom informácií uľahčujeme bádateľom prácu.

Druhou etapou je monografické spracovanie témy. Je pravdou, že nám chýbajú práce takéhoto druhu. Vypomáhame si aj diplomovými prácami.

Tretou etapou je syntéza. Ziaľ, často skáčeme rovno do syntézy. No len vďaka SKHP možno syntézu uskutočniť. To si uvedomujeme pri spracovaní problematiky hudobného klasicizmu pre druhý zväzok Dejín hudobnej kultúry na Slovensku.

— **Alexandra Tauberová:** Spomenúť treba aj náš Katalóg ikonografických pa-

miatok. Obsahuje vyše 10 000 fotografií. Poskytuje záujemcom podklady pri publikačnej činnosti.

Obrovský nárast informácií nutne vedie k problematike aplikácie matematických metód a počítačov v hudobnom výskume. No súčasný stav v skladovaní informácií o hudobnom vývoji na Slovensku je ešte väčšinou poznačený používaním tradičných metód: kartotéčné listy, inventárne súpis, ručné listovanie v kartotéčných skrinách. Aká je budúcnosť pri zavádzaní progresívnych metód do praxe hudobnej dokumentácie?

— **Luba Ballová:** Snaha uplatňovať matematické metódy a počítače súvisí prácou v našom oddelení. Pred dvadsiatimi rokmi sme začínali vlastne v hodine dvanástej. Zdedili sme zbierky minimálneho rozsahu. Bolo treba zachraňovať pamiatky a vytvárať z nich zbierky. V ďalšej etape bolo potrebné pamiatky evidovať. Pri tejto práci sa ťažko uplatňovali zásady múzejnej evidencie: naše pamiatky sú rôznorodé. Napríklad na knihe nás nezaujímajú len bibliografické údaje, ale aj to, akú úlohu zohrávala kniha v živote hudobníka, kto ju používal a pod. Pri hodnotení hociakých pamiatok možno uplatniť veľmi mnoho hľadísk. S evidenciou je spojené množstvo mechanickej práce, napr. písanie údajov, ktoré sa mnohotisíckrát opakujú. Dospela som k názoru, že odborník by sa mechanickou robotou nemal zaoberať. Preto som sa v roku 1970 obrátila k počítačom a k matematickým metódam. Pri tomto zámere bolo treba zľadiť všetky úkony, ktoré sa vyskytujú pri evidencii s potrebami a možnosťami počítačov. No prvorádý nebol ani tak problém evidencie, ale skôr problém totožnosti a podobnosti často anonymných incipitových melódii. Až v druhej fáze som sa sústredila na problém evidencie. No ani jej počítačovou formu nemožno riešiť bez znalosti zásad tradičnej mechanickej evidencie. Vypracovala som projekt na evidenciu všetkých fondov a zbierok. Zatiaľ sa nachádza len v teoretickej podobe a čaká nás overovacia fáza a jeho zavedenie do praxe. Veľkou prekážkou našich zámerov je skutočnosť, že nemáme k dispozícii počítač.

Na záver besedy sa natíska otázka: ako hodnotíte vlastným pohľadom miesto hudobného oddelenia v slovenskom a medzinárodnom kontexte? V čom sa môžete merať s podobnými pracoviskami v zahraničí?

— **Darina Múdra:** Nepochybne sme získali slušné postavenie. Možno povedať, že patríme k špičke. Nie síce zbierkovými fondami, tie sú v porovnaní s inými zbierkami malé. Vynikáme metódikou ich spracovania. Naš systém prevzali Poliaci pri budovaní Poľského národného katalógu, nedávno si vyžadovali naň copyright z Portugalska. Nazdávam sa, že sa od iných odlišujeme kom-



Zo súčasnej výstavy štyri desaťročia slovenskej hudobnej tvorby inštalovanej v priestoroch Bratislavského hradu. Snímka: D. Firák

plexnosťou zberu historického materiálu a spôsobom jeho dokumentácie. Každý typ hudobnej inštitúcie dokumentuje zväčša ten istý typ materiálu. Tým, že máme štátut zvláštneho archívu, môžeme zbierať všetko, čo poskytuje nejakú hudobnú výpovednú hodnotu. Takáto koncepcia nám v československých i medzinárodných reláciách zabezpečuje výnimočnú pozíciu.

— **Vladimír Čížik:** Pri návšteve NDR nás organizátori nášho pobytu posielali do viacerých inštitúcií. U nás máme v podstate všetko pod jednou strechou.

— **Ivan Mačák:** Naša metodika sa prijíma veľmi pozitívne. Mnoho kolegov v zahraničí sa snaží uplatniť podobné prístupy. Každé pracovisko sa hodnotí predovšetkým podľa zbierok. Hudobné oddelenie SNM je mladá inštitúcia. V žiadnom prípade nemôžeme konkurovať zbierkou nástrojov, ktoré sa nachádzajú inde vo veľkom počte. Pre všetkých budeme zaujímaví tým, že dokumentujeme našu lokálnu kultúrnu sféru. Preto sa musíme zaoberať aktivitami, ktoré sa vyskytujú v kultúrnej minulosti Slovenska.