

HUDOBNÝ ŽIVOT 86

Ročník XVIII.
9. VI. 1986
2, — Kčs
11

Pri príležitosti 50. výročia úmrtia priekopníka slovenskej národnej hudby VYUŽÍME TVORIVÝ ODKAZ J. L. BELLU

V pondelok 26. mája 1986 vyvrcholili v Bratislave pri príležitosti 50. výročia úmrtia významného slovenského skladateľa 19. storočia Jána Levoslava Bellu spomienkové oslavy: rámcované boli 140. výročím narodenia skladateľa v roku 1843 a 50. výročím jeho úmrtia v roku 1936. Na počiatku celoslovenských bellovských osláv stáli muzikologická konferencia, koncerty zo zborovej a komornej tvorby a vernisáž výstavy o živote a diele J. L. Bellu, ktoré sa uskutočnili v dňoch 9.—11. novembra 1983 v Liptovskom Mikuláši, rodisku skladateľa a Liptovskom Hrádku. Na program úvodných osláv nadviazal rad ďalších bellovských podujatí a akcií. Ich cieľom bolo prispieť k hlbšej integrácii diela Jána Levoslava Bellu do slovenskej hudobnej kultúry. Na ich organizácii a priebehu sa podieľali mnohé významné inštitúcie — MK SSR, Zväz slovenských skladateľov, Matica slovenská, ONV a MsNV v Liptovskom Mikuláši, Čs. hudobné vydavateľstvo OPUS, Slovkoncert, Slovenský hudobný fond, Čs. televízia, Čs. rozhlas, Slovenská filharmónia, muzikológovia, mnohí organizační pracovníci a ďalšie kultúrne ustanovizne. Z uskutočnených podujatí treba zvlášť oceniť muzikologickú konferenciu, ktorá významne prispela jednak k doceneniu osobnosti J. L. Bellu, jednak k lepšiemu po-

chopeniu jeho tvorby a obrátila pozornosť k ďalšiemu vedeckému skúmaniu bellovskej problematiky. Osobitne teší skutočnosť, že referáty prednesené na tejto konferencii vyšli zásluhou pracovníkov Matice slovenskej tlačou v samostatnom zborníku (ako Hudobný archív č. 9) a je v súčasnosti záujemcom už k dispozícii. Radi zaznamenávame, že v uplynulom trojročnom období Bellova hudba pričinila našich orchestrov, komorných telies, sólistov a dirigentov znela častejšie než po iné roky na koncertných pódioch, že Bellovi a jeho tvorbe sa venovala zvýšená pozornosť v Čs. televízii a Čs. rozhlase, že zásluhou Čs. hudobného vydavateľstva OPUS boli tlačou sprístupnené niektoré závažné Bellove diela a vyšiel dvojplátňový gramofónový komplet s jeho tvorbou v edícii Tvorcovia slovenskej národnej hudby, že v Kremnici sa dokončuje rekonštrukcia domu, v ktorom Bella počas rokov kremnického pôsobenia býval, že tu v septembri t. r. príčinil ZSSK, MK SSR, Matica slovenská, Múzea medaili a minci v Kremnici, ONV v Žiari nad Hronom a MsNV v Kremnici otvoria pri príležitosti 50. výročia úmrtia J. L. Bellu príležitostnú putovnú výstavu (v budúcnosti sa tu počíta so stálou bellovsťou expozíciou). Evidujeme tiež, že v štádiu úvah a diskusií je založenie Spo-

ločnosti Jána Levoslava Bellu, ktorá by vyvíjala činnosť v rámci zakladajúcej sa Slovenskej hudobnej spoločnosti. Na záver bellovských osláv uskutočnilo sa 26. mája t. r. v Hudobnej sieni Bratislavského hradu slávnostné zasadnutie Ústredného výboru Zväzu slovenských skladateľov pri príležitosti 50. výročia úmrtia veľkej skladateľskej osobnosti slovenskej hudby 19. storočia — Jána Levoslava Bellu. Na zasadnutí sa zúčastnil námestník ministra kultúry SSR dr. Vladimír Čerevka, CSc. a poprední predstavitelia nášho kultúrneho života. Slávnostné zasadnutie otvoril predseda ZSSK národný umelec prof. Oto Ferenczy. V otváracom príhovore pripomenul, že ZSSK týmto slávnostným zasadnutím vzdáva hlbokú úctu dielu J. L. Bellu, ktoré je prvým závažným svedectvom tvorivého úsilia slovenského skladateľa povzniesť domácu hudobnú kultúru na úroveň európskej hudby. Konštatoval, že naša starostlivosť o J. L. Bellu bola doteraz slabá a že naša poľnosť voči Bellovi, napriek doteraz urobenému v prospech spoločenskej realizácie jeho diela, je stále veľká. V tomto ohľade malo by nastať v budúcnosti výrazné zlepšenie. Uviedol, že iniciátorom tohto pohybu a záujmu o Bellovu tvorbu musí byť predovšetkým ZSSK. V závere svojho príhovoru apeloval na



Predseda ZSSK národný umelec prof. O. Ferenczy kladie kyticu kvetov k buste J. L. Bellu na Sulekovej ulici v Bratislave.

všetky naše hudobné inštitúcie, aby sa tvorivý odkaz J. L. Bellu a starostlivosť oň stali pre ne záväzkom do budúcnosti. Slávnostný prejav, venovaný zhodnoteniu Bellovej osobnosti a tvorby, ako i jeho úsiliu o vytvorenie slovenskej národnej hudby, predniesol podpredseda ZSSK zaslúžilý umelec doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc. (publikujeme ho v celom rozsahu na str. 1 a 3).

Záver slávnostného zasadnutia vyplnil umelecký program, v rámci ktorého organista Imrich Szabó predniesol Bellovu Sonátu pre organ a Filharmónické kvarteto zahralo jeho Sládkovičovo kvarteto e mol.

Slávnostnému zasadnutiu ÚV ZSSK predchádzalo pietne stretnutie predstaviteľov nášho hudobného života pri buste J. L. Bellu na Sulekovej ulici a pri Bellovom hrobe na cintoríne pri Kozjej bráne; na oboch pamätných miestach položil kyticu kvetov predseda ZSSK národný umelec Oto Ferenczy.

Dňa 26. mája vo večerných hodinách uskutočnil ZSSK pri tej istej príležitosti v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca komorný koncert z tvorby J. L. Bellu (jeho recenziu prinesieme v nasledujúcom čísle Hudobného života).

Na všetkých podujatiach konaných v tento deň v Bratislave bola prítomná tiež vnučka skladateľa prof. Dagmar Sturli-Bellová. Redakcia



Slávnostný prejav na zasadnutí ÚV ZSSK, konanom pri príležitosti 50. výročia úmrtia J. L. Bellu, predniesol podpredseda ZSSK zaslúžilý umelec Ladislav Burlas.



Organista Imrich Szabó pri interpretácii Bellovej Sonáty pre organ.

Snímky: P. Procházka

Bellovská spomienka 1986

Uplynulo polstoročie od smrti Jána Levoslava Bellu (1843—1936). Ak sme si pred tromi rokmi pripomínali 140. výročie jeho narodenia, začínali sme obdobie rokov orientovaných na zvyšovanie pozornosti voči Bellovmu dielu a jeho odkazu. Túto pozornosť si zasluhuje preto, lebo jeho vstupom do dejín slovenskej skladateľskej tvorby a do dejín slovenskej hudby sa začalo kvalitatívne nové vývinové obdobie, obdobie profesionálne kvalifikovateľnej hudobnej tvorby usilujúcej sa nielen o osvojenie európskej hudobnej tradície a o pokus vyrovnat sa v hudobnej tvorbe s metami susedných hudobných kultúr, ale i o program zdôrazňujúci nutnosť nachádzania a prehľbovania vlastného profilu a kultúrnej identity. Takýto program je a bol abstrahovaný ako aktuálny aj pre ďalšie skladateľské generácie, pretože úloha podobného charakteru nie je pre jedného človeka a nie je jednorazovým aktom, ale stále obnovujúcim sa procesom. Ak by sme sa teda pozerali na Bellove dielo a život z pozícií alebo kritérií historicity, dali by sa ľahko nájsť hranice, po ktoré sa náš skladateľ dostal, kam sa až dopracoval a kde už ďalej nevládol čo do tvorivosti i čo do psychickej odolnosti. Hovoríme o psychickej odolnosti, pretože vo vtedajších pomeroch klásť a plniť program, aký si Bella stanovil, to vyžadovalo aj nemalú smelosť a odvahy. Zmyslom interpretácie dejín je, samozrejme, zva-

žovať a preverovať aktuálnosť kultúrneho dedičstva, preverovať ho najmä praxou, ale nie menej dôležitá je aj úloha vedieť nájsť, vysvetliť a pochopiť hodnotu konania za určitých konkrétnych dejinných situácií. Kultúrno-historické povedomie v oblasti slovenskej hudobnej kultúry nie je zvlášť vyvinuté, pretože dávnejšie sme akosi uverili fiktívnej ahistorickosti našej hudby a tak ešte stále musíme o úroveň tohto povedomia zápasiť. O to dôležitejšie je, aby sme nepristupovali k našim hudobným dejinám z pozície velikášstva, ale aby sme si ani neodpisovali tie hodnoty, ktoré sa v našich hudobných dejinách reálne vyskytujú. Bella dozaista nebol skladateľom, ktorý by reprezentoval špičku európskeho hudobného vývoja, ale nebol ani tak nezanedbateľným, aby sme v jeho diele a životnej dráhe nemohli vidieť a sledovať anatómiu zrodu národnej hudby. Amatérske pestovanie hudby bolo pre Bellu štartovou bázou a o rozsahu amatérskeho pestovania hudby v národnobuditeľskom a osvetovom hnutí vieme toho pomerne dosť. Základným problémom doby bolo dostať sa nad amatérsku úroveň nielen v interpretácii, ale i v tvorbe. Bella sa ako mimoriadne nadaný študent dostal na štúdiá do Viedne, do hudobného centra nielen vtedajšieho Rakúsko-Uhorskeho štátneho útvaru, ale súčasne aj do jedného z najvýznamnejších hudobných centier Európy. Vyplývalo z jeho študijného zacielenia,

že sa ponajprv dostal do styku s tradíciou cirkevnej hudby, že spoznal hodnoty chorálu a vokálnych kompozičných techník. Motetová technika bola prvou, prostredníctvom ktorej sa pokúšal o vlastné kompozície. Vyplývalo z danej situácie, že okrem pozdnorenesančného štýlu súčasne doliehali na Bellu aj skúsenosti novšie, výtobytky hudobného klasicizmu a neskôr aj hudobného romantizmu. Hudobná prax bola aj u nás určovaná predovšetkým pestovaním komornej hudby, spolu s ňou sa ponúkala aj atmosféra a vkus meštianskeho salóna a predstavy meštianstva o národnej hudbe. Ak sa v Bellovej tvorbe banskobystričského obdobia objavujú intonácie vianočných piesní, novohorského štýlu z ľudovej hudby, ohlasy na Chopinove mazúrky, vysvetľuje to Bellovu situovanosť v prostredí, v ktorom pôsobil a na ktoré reagoval. Neodmysliteľnou zložkou tohto prostredia boli aj kontakty so slovenskými národovcami a kultúrnymi pracovníkmi ako boli Tomáš Červený, František Sasínek, Martin Čulen a nie na poslednom mieste Andrej Sládkovič, na ktorého básne Bella aj tvoril hudbu. Dva zošity Slovenských štvorspevov, vlastne zbierok úprav a zborových kompozícií, svedčia o snahe poskytnúť slovenskej spoločnosti zborové skladby spievateľné vo vtedajšom zborom hnutí. R. 1869 odchádza Bella do Kremnice, aby obsadil miesto mestského kapelníka a riaditeľa chóru. Jeho hudobný vývoj aj tu pokračoval, a to zdokonaľovaním polyfónnej techniky a poznávaním romantickej hudby, najmä diel

(Pokračovanie na 3. str.)

STACCATO

● Dr. LADISLAV VACHULKA, organista, muzikológ, známy propagátor starej hudby a organizátor koncertov doma i v zahraničí, zomrel nedávno v Prahe. Odborné vzdelanie získal na Karlovej univerzite a neskôr v Taliansku. Európa ho poznala ako znalca starej hudby a interpreta na starých nástrojoch. Viac ako štyridsať rokov pôsobil na pražskom konzervatóriu. Bol uznávaným znalcom organa a odhadcom v tejto oblasti. Stál pri zrode českej gramofónovej platne. Osobitné zásluhy má ako organizátor našich koncertov v zahraničí, najmä v Taliansku. Tam propagoval a uvádzal naše interpretačné telesá, ale i súbory pražského konzervatória. Mal zásluhy i na výrobe našich kvalitných hudobných nástrojov. Československá hudba stráca v profesovi Vachulkovi jednu z činných osobností.

(-ES-)

● UDELENIE UMELECKEJ CENY ÚV SZM PETROVI MIKULÁŠOVI. Umelecké ceny Ústredného výboru Socialistického zväzu mládeže za rok 1985 odovzdal 12. mája t. r. v Prahe jeho predseda Jaroslav Jenerál predstaviteľom nášho mladého kultúrneho frontu, ktorých umelecký a ideovo hodnotná tvorba výrazne prispela v uplynulom roku k obohateniu nášho súčasného umenia a k výchove mladej generácie. Umeleckú cenu ÚV SZM udelili aj Petrovi Mikulášovi, sólistovi opery Slovenského národného divadla v Bratislave.

● SMETANOVA OPERA LIBUŠA bola po prvýkrát vôbec uvedená v zahraničí. Stalo sa tak pri nedávnom koncertnom predvedení diela v newyorskej Carnegie Hall, kde operu s orchestrom Newyorskej opery predviedla Eve Quelerová. Titulnú úlohu spievala národná umelkyňa Gabriela Beňačková, ďalšie úlohy spievali členovia opery Národného divadla v Prahe — národný umelec Václav Zitek (Přemysl) a Pavel Horáček (Lutobor). V pôvodnej češtine spievali tiež poprední americkí speváci, o. i. Carol Vanessová (Krasava) a aj v ČSSR známy basista Paul Plishka (Chruďoš). Spoluúčinkoval zbor Newyorskej spevackej spoločnosti.

● AMERICKÝ MUZIKÁL „NIEKTO TO RÁD HORÚCE“, ktorý napísal Jule Styne (hudba), Peter Stone a Bob Merrill (libreto a texty piesní) na námiet úspešnej filmovej komédie, uviedlo 1. apríla t. r. v československej premiére pražské Hudební divadlo v Karlíně. Hudobné naštudovanie tohto muzikálu bolo poslednou prácou nedávno zosnulého dirigenta karlínskeho divadla, zaslúžilého umelca Karla Vlacha. Na jeho realizácii sa ďalej podieľali Petr Novotný a. h. (réžia), dirigenti A. Moulik a J. Dřevíkovský, Ivo Zidek a. h. (scéna), Irena Greifová a. h. (kostýmy), Zdeněk Prokeš (choreografia), zbornajsterka Irena Pluháčková a Ivo Osolobě a Vladimír Fux (preklad).

● VÝSLEDKY VI. ROČNÍKA SÚTAŽE MLADÝCH SKLADATEĽOV ČSR 1986. Šiesty ročník Súťaže mladých skladateľov ČSR vypísalo Ministerstvo kultúry ČSR v spolupráci so Zväzom českých skladateľov a koncertných umelcov a Českým hudobným fondom. Porota, ktorej predsedom bol prof. Jiří Dvořák, ohodnotila 35 súťažných prác rôznych žánrov od 24 autorov a rozdelila ceny nasledovne: 1. cenu ex aequo získali Juraj Filas za Symfóniu „Vampa“ a Vojtech Saudek za Koncert pre klavír a orchester „Na pamäť Gideona Kleina“, 2. cenu udelila Jiřimu Gemrotovi za II. sonátu pre klavír a 3. cenu ex aequo získali Zbyněk Matejů za Evokácie (I. symfónia) a Pavol Novák za Symfoniету „Osudy detí“. Čestným uznaním s odmenou boli poctení Hanuš Bartoň za Dychové kvinteto a Sylvia Bodorová za dielo Pontem video, koncert pre organ, sláčiky a bicie.

● SLÁVNOSTNÝ KONCERT AKADEMICKÉHO SPEVÁCKEHO ZDruženia PKO V BRATISLAVE pri príležitosti 65. výročia vzniku KSČ sa uskutočnil v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca dňa 16. mája 1986. Pod vedením dirigenta Petra Cóna uviedol zbor diela C. Monteverdiho, J. Desprése, J. Arcadelta, H. L. Haslera, L. Knipper, G. Gershwin, E. Suchoňa, J. Cikera, A. Moyze, a D. Kardoša, I. Hrušovského, H. Domanského a P. Cóna.

● OKRESNÁ SÚTAŽ DETSKÝCH, MLÁDEŽNICKÝCH A DOSPELÝCH SPEVÁCKÝCH ZBOROV V LEVICIACH sa uskutočnila 14. marca 1986 a zúčastnilo sa na nej 6 detských, 2 stredoškolské a 3 súbory dospelých. Detské súbory (III. ZŠ Levice, ZŠ Čata, II. ZŠ Tlmače, ZŠ maď. Želiezovce, EŠ Sahy, ZŠ Tekovské Lužany) sa predstavili na dobrej úrovni. V ich prejave prekvádzali iba časté nepresné nástupy, no v budúcnosti bude potrebné venovať viac pozornosti aj intonačnej čistote. Stredoškolské súbory boli zastúpené Strednou ekonomickou školou v Leviciach a Strednou pedagogickou školou v Leviciach. S tak veľkého počtu stredných škôl to bolo ozaj minimum. Oba zbory zdali sa byť mierne indisponované. Nevyužili všetky možnosti hlasového prejavu, no ukázalo sa, že možnosti podchytenia mládeže tu sú. Prijemne prekvapila najmä ekonomická škola, pretože tam nie je povinná hudobná výchova a predsa sa našiel obetavý dirigent, ktorý dokázal súbor priviesť až ku krajskej prehliadke, a to už viackrát za sebou. Tiež Stredná pedagogická škola v Leviciach má kvalitný súbor. Dirigenti súborov J. Petrech (ekonomická škola) a V. Špeltitzová (pedagogická škola) snažili sa podať so súborom čo najlepšie výkony, čo sa im — až na určité čiastkové nedostatky — často vyplývajúce z trémy, aj podarilo. V kategórii dospelých súborov prekvapili zbor MO Csemadok zo Šlah i zbor Domovina z Levíc, ktoré vedie jeden dirigent — F. Zborovian. Rôznorodosť veľkovej hranice (od dvadsiatnikov po sedemdesiatnikov) dokumentovalo, že hudba spája všetky generácie. MO Csemadok zo Želiezoviec bol názorným príkladom, ako sa dá pracovať na kultúrnom poli aj v malých mestech. Len škoda, že tu nebolo zastúpených viacej slovenských súborov. Dramaturgia súťažného programu bola dosť pestrá, nakoľko boli zastúpené diela od baroka po súčasnosť.

(J. D.)

SLÁVNOSTNÝ KONCERT

venovaný 65. výročiu Komunistickej strany Československa

Koncertná sieň Čs. rozhlasu v Bratislave znela 29. apríla 1986 tónmi celovečerného Slávnostného koncertu, ktorý sa uskutočnil pod záštitou viacerých významných hudobných inštitúcií (Zväz československých skladateľov, Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov, Zväz slovenských skladateľov, Československý rozhlas, Český hudobný fond a Slovenský hudobný fond). V programe účinkovali Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave pod taktovkou dr. Otakara Trhlika a hostujúce Kynclovo kvarteto (Pavel Kyncl — 1. husle, Eduard Křivý — 2. husle, Miroslav Stehlík — viola, Václav Horák — violončelo). Toto významné podujatie, ktoré slávnostným príhovorem otvoril predseda Zväzu československých skladateľov dr. Zdenko Nováček, CSČ, malo za cieľ prispieť k spoznávaniu diel českých a slovenských skladateľov a k utuženiu bratských vzťahov našich národov. Dr. Z. Nováček vo svojom prejave zdôraznil pojem súčasnosti, súčasnej umeleckej tvorby, ktorá v dôsledku revolučného pohybu vo vnútri celej spoločnosti reaguje na aktuálne problémy svojej doby, nevyhýba sa problémom súčasnosti, ale naopak vyhľadáva ich a pomáha ich riešiť.

Angažovanosť v prospech súčas-

ných problémov nepredstavuje však sama o sebe umeleckú hodnotu. Z tohto aspektu bolo preto nutné uplatniť diferenciačné kritérium pre výber diel zaradených do programu Slávnostného koncertu venovaného 65. výročiu KSČ.

Dramaturgicky hodnotne zostavený program koncertu poukázal predovšetkým na štýlovú rôznorodosť našej súčasnej tvorby. Úvodné dielo zaslúžilého umelca Milana Nováka — Štyri prelúdiá pre symfonický orchester venované pamiatke kpt. Jána Nálepku — upútalo svojou náladotvornou výrazovosťou, navodením ozaj vznešenej atmosféry, čím vhodne prispelo k otvoreniu podujatia. Popri ostrých, forsírovaných zvukových kontrastoch exponovaných v prvej a záverečnej časti plechovými nástrojovými skupinami, hravosťou a zvukomalebnosťou zaujala 3. časť Allegretto grazioso. Novákov prelúdiá dokumentovali, že sú dielom komunikatívnym, obsahovo ujasneným a umelecky presvedčivým. Z českej súčasnej hudobnej tvorby zazneli na koncerte diela jej výrazných predstaviteľov — národného umelca Oľdřicha Flosmana, Jiřího Matysa a Otomara Kvěcha. S tvorbou posledných dvoch autorov sme sa mali možnosť zoznámiť i v rámci tohtoročného XI. TNSHT. Flosmanovo Concerto

grosso v zaujímavom inštrumentálnom obsadení pre sláčikové kvarteto a orchester vyznačovalo sa zvukovou priezračnosťou, jednoduchou, avšak výraznou melodikou s uplatnením polyfónneho vedenia jednotlivých nástrojových skupín. V štýle nadväzujúcom na obsahovú zrozumiteľnosť niesla sa Hudba pre sláčiky Jiřího Matysa. Dominantnosť prvku tempovej gradácie tohto lyricky subtilného Matysovho diela nebola v jednotlivých častiach interpretáciou dostatočne diferencovaná, čím skladba ako celok vyznela pomerne jednotvárne a zvlášť záverečná časť, vzhľadom k finále, nepresvedčila. Na záver koncertu v adekvátnej interpretácii zaznela Symfónia Es dur Otomara Kvěcha, grandiózne dielo, plné dramatickej sily a pútavých kontrastov. Autor sa snaží v tomto diele o „generačnú výpoveď“, o zachytenie a zobrazenie všetkého toho, čím jeho generácia (roč. 1950) v uplynulom desaťročí žila. Skladba právom získala 1. cenu v súťaži mladých skladateľov k Roku českej hudby 1984.

Všetky uvedené diela zodpovedne naštudoval a uviedol Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave (spoluúčinkovalo Kynclovo kvarteto) pod vedením dirigenta zaslúžilého umelca dr. Otakara Trhlika.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

X. kolokvium o súčasnej slovenskej hudbe

Domov slovenských skladateľov v Dolnej Krupej bol v dňoch 21. a 22. apríla 1986 dejiskom desiateho kolokvia o súčasnej slovenskej hudobnej tvorbe. Toto stretnutie skladateľov a muzikológov, ktorého organizátorom je Zväz slovenských skladateľov, patrí — po desiatich ročníkoch — to možno povedať — už nerozlučne k týždňom novej slovenskej hudobnej tvorby. Predstavuje fórum, cieľom ktorého je v tvorivom dialógu prítomných a v širšom zmysle i v dialógu so všetkým, čo sa o prehliadke napísalo i povedalo, hľadať, triediť a overovať nosnosť rozmanitých skladateľských poetík ako boli reprezentované dielami na TNSHT. Ide teda o reflexiu novej hudobnej tvorby rozsiahlo koncipovanú čo do názorového potenciálu množstva účastníkov kolokvia i možností jeho priamej konfrontácie. V neposlednom rade je zaujímavé aj overenie postrehu a miery umeleckej intuície, ktorú preukázala kritika v svojich ohlasoch na nové diela.

O poslaní kolokvia sa bližšie zmienil predseda ZSSK národný umelec prof. Oto Ferenczy v svojom úvodnom príspevku, z ktorého prinášame niekoľko myšlienok.

Ak TNSHT je jedným z najrozsiahlejších podujatí ZSSK a poskytuje prehľad o žánroch, profiloch a ambíciách našich skladateľov za účinkovania viacerých telies a interpretov na koncertných pódioch, napln kolokvia, uviedol prof. Ferenczy, predstavuje najzložitejšiu etapu v procese skladateľa — dielo — poslucháč. Z kritickéj šance vyslovil verejne hodnotiaci súd a tým ovplyvniť mienku a podieľať sa na formovaní postoju ľudí, ktorí si ho osvoja, vyplýva veľká zodpovednosť kritickéj činnosti. Prípadne, že túto kritickú činnosť nereprezentuje iba písaná kritika, ale ona funguje nepretržite — v dramaturgii, edičných výberoch, permanentnom hodnotení... Pomer kritickéj hodnotiacej činnosti ku tvorivej je u nás nevyvážený. Rozvíjajúc niekoľko podnetov z prejavu ministra kultúry Miroslava Vlčka na XVII. zjazde KSČ, vyzdvihol prof. Ferenczy dôležitosť rozdielných názorov v oblasti kritiky a apeloval na kritikov, aby načreli hlbšie do problematiky celej našej kultúry a zaujali postoj k mnohým neriešeným otázkam (problém hudobného dedičstva, vydavateľskej politiky, hudby v masmédiách, otázky základného hudobného školstva a ďalšie). Napokon zhrnul do niekoľkých bodov základné požiadavky pre kritickú činnosť: profesionalita a odbornosť na prvom mieste (v niektorých kritikách sa vyskytujú i hrubé nejasnosti v základných pojmoch), pričom nezanebrateľný je odpovedajúci literárny štýl — tomu náleží vecnosť a jasnosť vo vyjadrení stanoviska (samoúčelné slovné kaskády pôsobia nezrozumiteľne). Nevyhnutná je kultúra vnútorného postoja i slova, aby mohli byť aj odmietavé kritiky prijateľné, a na druhej strane prezieravý kritik šetrí superlatívami, aby celkový obraz bol totožný bohatší, nie len čierno-biele.

Napokon spravodlivosť kritiky, čo značí pristupovať k predmetu bez predsudkov, t. j. preferovania či averzie k určitým skladbám už pred ich zaznením. Cieľom takto chápanej kritiky je dospieť k istej hierarchizácii hodnôt. Príspevok prof. Ferenczyho bol vyčerpávajúcou expozíciou problematiky, s ktorou sa stretne v praxi hudobný kritik a zároveň inšpirujúcim vstupom k pracovnej časti kolokvia.

Ako po minulé roky aj diela tohtoročného Týždňa boli rozdelené medzi muzikológov a „opatrene“ ich úvodným slovom, ktoré malo slúžiť ako východiskový podnet k diskusiám. O skladbách z košického komorného a symfonického koncertu predniesla analyticko-hodnotiaci referát dr. Lýdia Urbančíková. Dr. Ľubomír Chalupka, ktorý podal obsažnú analýzu všetkých rovin zvolených diel a dr. Zuzana Martináková, ktorá sa naopak zriekla podrobného analytického prístupu a uviedla skladby v niekoľkých orientačných poznámkach, pripravili vstupy ku komorným skladbám. Milan Adamčík postavil svoje úvody k orchestrálnym dielam problémovo, kým dr. Marta Földesová ladila svoje príspevky k zborovej tvorbe analyticko-kriticky. Z pripravených diel sa, nadväzujúc na skúsenosti z minulých ročníkov, hrli predovšetkým skladby prítomných autorov, a tak zazneli Motýľ nad lampou, cyklus piesní Tibora Andrašovana; Cesta, trio pre klarinet, violončelo a klavír Vítazoslava Kubičku; Sláčikové kvarteto Iris Szeghyovej; Malé rozhovory pre fagot a violončelo Júliusa Kowalského; Invokácia pre violončelo sólo Stanislava Hochela; II. sláčikové kvarteto Juraja Tandlera; Hudba pre klarinet, klavír a bicie Ilju Zeljenku; Duo pre dve violy a zbor Sená na slová Milana Rúfusa Ivana Paríka; III. klavírna sonáta Ilju Zeljenku; Piano-sonata Jozefa Sixtu; Canzona na pamäť Alexandra Moyzeza Juraja Hatríka; Clarinetti na pre klarinet a klavír a miešaný zbor Primo vere Petra Cóna; Štyri nočné prelúdiá pre klavír Františka Poula; Koncert pre soprán a orchester, op. 58 Juraja Pospíšila; II. koncert pre klavír a orchester Vladimíra Bokesa; Deže si mi mili a Šervenie jablúčko — dva zbory z Gamera pre ženský a miešaný zbor Hanuša Domanského a okrem nich Triptych pre miešaný zbor na staroslovienskej texty a texty Jána Hollého od Ivana Hrušovského; Prelúdiu, Intermezzo a Tanec Jozefa Grešáka a Sonáta na pamäť V. Šklovského pre violončelo a klavír Vladimíra Godára.

Viac ako praktické z časových dôvodov sa ukázalo byť zoskupenie 3—4 skladieb do blokov, za ktorými nasledovali diskusie — postavenie diel vedľa seba inšpirovalo ku konfrontá-

ciám a poskytovalo viac námetov k rozprave. Ich obsah ďaleko prevyšuje hranice tohto príspevku, preto len niekoľko poznámok. Andrašovan Motýľ nad lampou dal podnet k staro-novej téme o vzťahu slova a hudby, konkrétne vznikla otázka analógie medzi Novomeského modernou „civilnou“ poézou a pozdnoromantickou zvukovosťou cyklu. Problém konštrukcie a fantázie v umeleckom diele, ktoré sa ostatne v umení bez seba nezaobíde, znel v podtýpe neustále a do diskusie vstúpil pri Boksovom II. klavírnom koncerte. V modifikovanej podobe sa ukázal pri porovnaní dvoch diel celkom odlišných poetík: Clarinetti Petra Cóna a Nokturna Františka Poula. Prvé je napísané ľahkým perom, akoby na jeden dúšok, určené pre potešenie a druhé, veľmi poctivo a úprimne hľadajúce po zrnkách svoju pravdu, vyžaduje spoluprácu poslucháča na tomto „zápase“. (Dovoľujeme si reprodukovať výpňový návrh zaviesť do slovenskej hudby jednotku pre meranie skladateľskej spontánnosti i cóna pre meranie skladateľského hľadčstva i poula.) Boksov koncert vyprovokoval i tému kontrastu, ktorý môže byť silne prítomný i v reláciách oveľa delikátnejších než sme zvyknúť vnímať.

Nadhodnený bol aj problém akéhosi „zvedčovania“ kompozície a tým vzďaľovania sa od poslucháča. Stanovisko, ktoré by viedlo k zjednodušovaniu či ústupkom z vytýčeného umeleckého smerovania sa zdá byť nebezpečným nadbiehaním priemerneho vkusu. — Prvé a vlastne jediné kritérium hodnoty bolo prísúdené dobre odvedenej profesionálnej práci. Napokon prišlo i na porovnanie našej a svetovej tvorby. Trpí azda slovenská hudba rozporom, že doma je chápaná ako príliš moderná, kým v zahraničí sa javí zastaralá, alebo je pravdivejší viac optimistický postoj registrujúci úspešné prijatie niektorých náročných slovenských diel súčasnosti našimi poslucháčmi?

V diskusiách, ktoré sa niesli v atmosfére priaznivej otvorenému rozhovoru, a mimochodom ani raz nezostali stáť „na mŕtvom bode“, mali čo do počtu prevahu skladatelia. Tým bol podmienený aj ich príchod ku kompozičným problémom. Väčšina prítomných muzikológov, žiaľ, nevyužila príležitosť vstúpiť do dialógu a rozšíriť či usmerniť jeho tok ďalšími aspektami. Sympatická bola prítomnosť mladých adeptov kompozície a hudobnej teórie prevažne z VŠMU, ktorí ako pozorovatelia mali možnosť konfrontovať a cibriť vlastné postoje v zložitej sfére hudobnej kritiky.

Záverečné zhrnajúce slová predsedu Tvorivej komisie skladateľov ZSS Hanuša Domanského o stálom vzostupe slovenskej hudobnej tvorby vo svetle tohtoročného TNSHT vyzneli — nech sa to chápe bez nádychu frázy — veľmi prirodzene a pravdivo. Až vzniká celkom malá pochybnosť, či sa snáď nevytratila ona prezieravosť, s ktorou podľa prof. Ferenczyho správny kritik vie šetriť pochvalou.

ANNA ŽILKOVÁ

Bellovská spomienka 1986

(Dokončenie z 1. str.)

Mendelssohna, Spohra a Webera. Väzba na ideál novouhorského štýlu pokračovala, ako to vyplýva z jeho Kvarteta a mol v uhorskou slohu a z Fantázie na motívy pochodu Rákóczyho, V 60. a 70. rokoch minulého storočia dotvára Bella umelecký program slovenskej národnej hudby vo viacerých článkoch, uverejňovaných v Prahe, ale i doma v Leopoldine Matice Slovenskej, ročník 1873. Štúrovský hegelianizmus spojený s vierou v budúcnosť Slovanstva sa stal bázou Bellových úvah o budúcej slovenskej národnej hudbe. Od slovanstva sa dostáva k slovenskej hudbe prostredníctvom ľudovej piesne, ktorú považoval za „ničím nekalený cit ľudský, ktorý... si podržal ešte čistý ráz staroslovenský.“ Bella bol presvedčený, že naša ľudová tradícia pieseň a hudba súvisí so starogréckou tradíciou a že je v nej obsiahnuté čosi osobité, ktoré môže „učiniť Slovensko tým odklíňajúcim popolvárikom Slovanstva“. Keďže Bella sám ľudové piesne nezberal, dával vo svojich štúdiách podnet k zbieraniu a vydávaniu ľudových piesní. Táto idea nebola osamotená, pretože texty našich ľudových piesní sa začali vydávať už v prvej polovici minulého

storočia hudby načrtoval. Začal komponovať piesne na české a nemecké texty a jeho symfonická báseň Osud a ideál dáva nazrieť do konfliktovosti medzi jeho túžbami a skutočnosťou. Bellov romantizmus sa ďalej neprehĺbuje ako romantizmus národný, ale azda viac ako romantizmus subjektívny. V Bellovej opere Kováč Wieland je nepochybne symbolická osobná i národná. Uväznený a chromý kováč Wieland si ukuje krídla a vzlietne do výšin, aby sa tak oslobodil. Podobným únikom si riešil Bella aj svoj osud. R. 1881 opúšťa Slovensko, po tom, čo zlyhali pokusy o lepšie umiestnenie doma, v Čechách, Nemecku, Petrohrade. Tlak na jeho osobu sa zvyšoval, objektívne podmienky sa zhoršovali a zdá sa, že to bola pre Bellu jediná uniková cesta, keď prijal miesto v Sibíri, v prostredí sedmohradských Nemcov. Dodatočné úvahy môžu byť azda aj inakšie, že Bella by bol napokon uspel aj doma alebo bližšie k domovu, ale to sú už len celkom akademické úvahy. Odchádzal ako 38-ročný r. 1881, v roku, kedy sa narodil Mikuláš Schneider-Trnavský. Odišiel teda na 40 rokov do iného prostredia a ideu slovenskej národnej hudby odložil ako pre neho nereálnu. V

spomínal aj Fibich na úrovni Smetanu a Dvořáka) celkom nevyšiel a vznikol dojem, že sa z dôvodov historicity preceňuje aktuálna hodnota Bellovej tvorby, najmä tej tvorby, ktorú komponoval po svojom návrate do Bratislavy. Vznikol tak paradox, ktorý ešte dodnes nie je prekonaný. Paradox potrebnosti a neaktuálnosti Bellovho diela. Skladby ako Svadba Jánošíka na text J. Bottu, Divný zbojník na slová O. Bellu, zborové skladby Svät, Slovensko svät na slová Š. Krčméryho, Augustovi blíženci na báseň P. O. Hviezdoslava, piesne Matka nad kolískou, Gajdoš Filúz a ďalšie neboli už umeleckým programom, ale iba dôstojným dozením tvorby odchádzajúcej generácie. Na Bellu však treba hľadieť nie z momentu vývinovej situácie roka 1928, alebo roka 1936, nie z pocitu predstihu vtedajších skladateľov pred ním, ale z aspektu chronického zaostávania slovenskej hudby za ostatnou slovenskou kultúrou. Bellova oneskorená orientácia nebola len jeho osobným, ale celkovým našim kultúrnym problémom. Ak sa nastoľovala v 70. rokoch minulého storočia otázka vzniku národnej hudby na úrovni štúrovsko-heglovskej, už to bolo oneskorením. Oneskorenie sme si osvojili Schumann a Wagnera, oneskorenie sme si však osvojili aj ďalšie štýly, a to aj ekvivalenty hudby Janáčkovskej, Bartókovej, Kodályovej. Bellova otvorenosť voči rôznym prameňom hudobného vývoja a schopnosť úplne im nepodľahnúť je však nielen problémom, ale zároveň vzorom — umeleckým i etickým. V Bellovi sa spájajú aj ďalšie paradoxy. Chcel byť individuálnym, ale inšpiroval sa z univerzálneho kultúrneho európskeho majetku, chcel byť romantikom, ale podceňoval význam primárnej invencie a nápadu. Chcel byť národným na základe poznania ľudovej piesne, ale nešiel za ňou.

Bellov odchod zo Slovenska znamenal pre dejiny hudby na Slovensku určitý regres, pretože v prúde slovenskej národnej hudobnej aktivity nadišlo prevládajúce osvetové národnobuditeľské orientácia založená na amatérizme. Bellovi nasledovníci začínali ako by opäť znova, bez pocitu tradície a precedensov, lebo Bellove dielo na prelome 19. a 20. storočia nebolo prakticky známe, vypadlo z kontinuity. Tento výpadok dodnes nebol skorigovaný, iba ak dejinami slovenskej hudby, kde je zaradený na správnom a adekvátnom mieste. Hranosť Bellu nie je malá a predsa si uvedomujeme podľžnosti voči nemu. Rozpaky z toho, či je vzorom alebo prežitkom, sú svedectvom našej určitej necitlivosti voči vlastným dejinám. Táto necitlivosť sa nám vracia aj v podobe zanedbávania tvorby celého nášho storočia. Čakáme stále nové diela a k staršej tvorbe sa chováme bez náležitej pozornosti, pričom pod staršou tvorbou rozumieme už aj diela spred desať, dvadsať rokov. Kiež by však nebola skutočnosťou myšlienka, ktorú vyslovil prof. J. Kresánek v úvahách o Bellovi, o jeho zaostávaní za európskym vývojom: „Horšie však je, že už aj toto [t. j. čo Bella dosiahol] bolo pre naše pomery priveľa, že u nás nebola pôda ani na prijatie tohto“.

Netreba na tomto mieste obšírnejšie rozvádzať, v akej situácii sa nachádzala slovenská hudba po roku 1918 a v akej po roku 1948. Je však potrebné zdôrazniť vývinovú dynamiku, akú prejavila slovenská hudobná kultúra, a v jej srdci skladateľská tvorba, za uplynulých 40 rokov. Utvorili sa také podmienky pre rozvoj slovenskej kultúry, aké naše dejiny nepoznali. Ide teraz o to, ako využijeme tieto priaznivé podmienky pre optimálny rozvoj našej hudobnej kultúry a ako dokážeme zosúladiť problémy súčasnosti s novým vedomím historicity, s vedomím, ktoré spája minulosť s prítomnosťou a hľadá cieľavedome do budúcnosti.

V rokoch 1983 až 1986 sa nemalo urobiť v prospech spoločenskej realizácie Bellovho diela. Treba vysloviť želanie, aby sa tým bellovska problematika neodložila „ad acta“ a aby sme otázky s ním súvisiace dokázali vidieť v kontexte s celou vývinovou problematikou našej hudobnej kultúry.

LADISLAV BURLAS

TVORBA

Andrej Očenáš: Donquijotská suita pre husle a violončelo, op. 40

Jednomyseľné súhlasné prijatie Očenášovej Donquijotskej suity, op. 40 (premiéra v rámci tohtoročného TNSHT) stáva sa celkom prirodzené podnetom k ďalšiemu zamysleniu nad týmto komorným dielom, ktoré vzniklo s cieľavedomým programovým zameraním. Ešte i obsadenie — husle a violončelo, podčiarkuje prítomnosť Dona Quijota a Sancha Panzu, nehovoriac ani o celkovom kompozičnom suitovom ústrojenstve diela — Prológ (Sen), Dráma, Legenda, Epilóg. Znejúci tvar nemožno ani v tomto prípade podrobiť analytickému skúmaniu, možno tu len použiť všeobecné sumarizujúce pojmy, ako poetické, pôsobivé... atď., pretože tok hudby je prchavým čarovaním tónov, magickou, takmer až iluzionistickou tvorivou produkciou a poslucháč jednoducho nevie a nemôže postrehnúť všetky súvislosti a väzby, ktoré sú zakomponované v organizme diela. Treba preto otvoriť noty a v klude sa do nich zapozerať a započúvať...

Skôr než sa pokúsím charakterizovať Očenášovu Donquijotskú suitu je potrebné veci trochu popísať a vykresliť, pretože Očenášov notový záznam (až na záverečnú časť) sa vyznačuje nápadným rozptyľovaním súvislostí, výraznými skokmi, prekvapujúcimi vzdialenosťami, smerovaním, v ktorom je veľa vlnenia, nevyslovených, ale pocíťovaných klzavých pohybov. Sú to samé umlčované, nevyslovené glissandá, ktoré sa spúšťajú alebo vystupujú hore zo statických bodov, či melodických tónov, tvoriac tak reťazce lineárnych článkov. A pritom príbuznosti medzi týmito vzdialenosťami sú viac ako evidentné; sú to translácie neraz susedných sekundových príbuzností, tercie v úlohe decim... atď. Sú tu však i iné súvislosti vyplývajúce z potenciálnych a kinetických harmonických pocíťovaných vzťahov, ktoré sú v čase a priestore rozložené tak, aby poslucháč pocíťoval ich načrtnuté funkčné väzby. Tieto tendencie sú v obidvoch inštrumentálnych partoch a tak ich rovnocenná úloha je všade dôsledne zabezpečená. Toto rozptyľovanie intervalových príbuzností do skokov a posunov v rámci rozmanitých oktavových polôh má svoje viaceré tvorivé predurčenia. Vo sfére melodicko-husľovej pocíťujeme ako silný, citovo podfarbený spev, ako poetickú nehu, hudbu nesmierne dojímavú, zažitú. Navyše v dvojspeve sa zrkadlia tieto pohybové a vzdusné melodické korelácie ešte nápadnejšie — v protipohybe, v zadržaní jedného hlasu a nápadného pohybu druhého, či opačne. Je to hra tendencií smerujúcich do rozmanitých melodických súvislostí a gravitačných bodov — sú to rozhovory dvoch inštrumentálnych partov. Zatiaľ čo v Prológu sú tieto široko roztvorené intervalové väzby zužitkované najmä ako melodický faktor, ako lineárne tkanivo, v Dráme, a prirodzene, i v ďalších častiach, dostávajú sa tie isté prvky do súkolia nových, resp. iných výrazových prostriedkov. Napríklad v Dráme, keď už bola o nej zmienka, je pizzicatový, spočiatku ostinátne zužitkovaný pohyb ascendenčnej figúry zužitkovaný i variačne — to znamená simultánne, tematicky i dynamicky, ako perpetuum mobile. Keď si to všetko preložíme do verbálnej mimohudobnej reči je zjavné, že autor má stále na pamäti už spomínané dve Cervantesove postavy a ich fantastický zápas s prírodnými silami, na ktorý sme zatiaľ nenašli lepší názov ako donquijotský. Donquijotský v tom zmysle, že zdánlivá nezmyselnosť tohto zápasu javí sa len zblízka; z diaľky však vyzerať úplne inak, povedzme, ako nepokojná tvorivá sila človeka hľadajúca si svoje miesto, svoj cieľ snaženia v labyrinte sveta. Ak je v Dráme prítomná táto nervnosť, tak v Legende je jeho filozofický komentár a zdôvodnenie. Veľký rozmach — impulzívne melodické gesto zvrásnené i metrorhythmicky nepokojom, ktorý keď sa vypovie a naplno rozkmitá v strednej časti uvoľní v záverečnom Epilógu miesto novej usporiadanej, možno povedať novej tvorivej koncentrovanej, akési tesnejšie príbuznosti vecí k sebe. Tým, že v Epilógu sa nefrekventujú v takej miere rozmanité oktavové polohy, vzniká na jednej strane vo vnútri diela princíp kontrastu a zdánlivé ochudobnenie sonorickej zložky ako hudobného elementu, no práve tým sa na druhej strane posilňuje koherencia tvarovosti a dostredivej energie v hudbe. Prirodzene, je vecou našej apercpcie čo si z tohto komplexu tvarov vyberieme, čomu budeme venovať pozornosť. Tak ako v celej Očenášovej tvorbe i v tomto diele sme náchylní uveriť akési improvizátorskej črte skladateľa, ktorá sa najmarkantnejšie prejavuje v rozhovore dvoch pásiem, v ich výrazových i tvarových zvratoch: ved Donquijotská suita nie je ničím iným, než vysoko organizovanou heterofóniou v rámci dvoch inštrumentálnych hlasov. Heterofóniou, v ktorej sa dôsledne frekventujú stenochrické i konsonančné princípy. Prirodzene, našli by sme tu i funkčne tonálne filiacie i centripetálne body tonálne irelevantné; ide tu teda o tonálnosť v širších súvislostiach, čo pocíťujeme i pri počúvaní ako pluralitu gravitačných pásiem. Áno, Očenáš rozptyľuje tvarové väzby tak, že ich rozhadzuje ďaleko od seba. Nerozbíja tým však väzby svojej linearitu, nenarušujú sa tu ani iné filiacie, len nový prvok farebnosti sa mu dostáva do hudby. Farebnosť nie v zmysle impresionistickej autonómnosti akordov, ale ako súčasť dvojspevu, ako výsledok vlnenia a skokov z jednej oktavovej polohy do druhej. A potom pohyb, ktorý pocíťujeme a vnímame, dodáva tvarom senzitivnosť, zatiaľ čo záverečný Epilóg svojim priradovaním usporiadanej vecí má v sebe zárodok akéhosi dopovedania. Všade teda vidíme dôsledné zapojenie rozmanitých kompozičných prvkov — dialektickú tvorivú súhrnu medzi statickými a kinetickými silami, pri rozrušovaní tonálnych a centripetálnych faktorov, v prepojení lyrických a dramatických prvkov na malej ploche, v tektonickej klenbe celku. O Očenášovej poetike v rámci celostného pohľadu na jeho komornú tvorbu som sa podrobnejšie zmienil v príspevku, ktorý bol venovaný nedávnomu životnému jubileu skladateľa. Nebudem preto opakovat základné tvorivé fenomény skladateľskej tvorby, ktoré som vo všeobecnejších rovinách už formuloval. Veď i Donquijotská suita je bytostne spätá s celou skladateľovou komornou tvorbou, má evidentné rozpoznateľné znaky Očenášovho kompozičného rukopisu. Nežiada sa mi ani verbálne formulovať programové, či mimohudobné pocíty. Pri počúvaní hudby, či už ide o komponenty špecificky hudobné či mimohudobné, budú naše zážitky i tak rôznorodé. V jednom sa však pravdepodobne nebudeme rozchádzať — v hodnotení a akceptovaní Očenášovej Donquijotskej suity ako mimoriadne závažného, hodnotného diela, ktoré v rámci našej tohtoročnej prehliadky novej tvorby patrilo k tomu najlepšiemu, čo sme tu počuli.

IGOR BERGER



Stretnutie J. L. Bellu s mladým A. Moyzesom na pôde bratislavského rozhlasu (1934-36?). Snímka: archív Hud. odd. HÚ SNM Bratislava

ho storočia a v druhej polovici storočia sa stávala zaujímavou aj ich hudobná hodnota. K Bellovmu podnetu sa pridali aj A. H. Krčméry článkom „Slovo o vydávaní národných nápevov a skladieb slovenských“ (z r. 1862). Odtiaľ bol už iba krok, hoci nefahký, k vydávaniu známej zbierky Slovenské spevy, ktorej hodnota sa ešte aj v súčasnosti potvrdzuje v kompletizovanej reedícii.

Bella v čase, keď vedome tvoril program novej slovenskej národnej hudby, nemal ešte k dispozícii prehľad o povahe a štýlovej diferenciacii našich ľudových piesní. Jeho koncepcia vyplývala skôr z historizmu, filozofie dejín a z európskeho ideálu romantizmu. Nenašiel si cestu k využitiu tanečného elementu ľudovej hudobnej tradície, hoci práve na ňom stávali Liszt, Chopin alebo Smetana osobitosť národnej hudby. O to presvedčenejšie sú však Bellove pomalé časti cyklických skladieb, najmä skladieb komorných. Tak je tomu v Kvintete d mol, v Kvartetách e mol, c mol i B dur. Tam sa prejavuje jeho romantické i typicky bellovska hudobné ctenie.

Roku 1873, v čase keď už dokončil svoju štúdiu „Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu“ dostal Bella na príhovor Franza Liszta štipendium, ktoré mu umožnilo podniknúť študijnú cestu po Európe. Aj keď mal možnosť navštíviť viacero európskych miest — Prahu, Berlín, Drážďany, Regensburg, Viedeň — najväčší vplyv naň mala Praha, osobný kontakt s Bedřichom Smetanom a dr. Procházkom. Nemožno nespomenúť aj Viedeň, kde mal možnosť zoznámiť sa s niektorými Wagnerovými operami. Bellov posun k romantizmu sa upevnil. Zhoršili sa však pomery v jeho rodnej krajine. Po Rakúsko-maďarskom vyrovnaní r. 1867, po národnostnom zákone z r. 1868 a po zatvorení slovenských stredných škôl a Matice slovenskej r. 1875 prestali jestvovať aj tie minimálne inštitucionálne predpoklady pre uplatnenie ideálov, ktoré Bella v programe slovenskej

Sibíri, kde pôsobil ako regenschori a profesor hudobnej výchovy na strednej škole, našiel si čas aj na komponovanie. Táto prísťnosť na seba vydala aj svoje ovocie. Tam vznikli mnohé z jeho vrcholných diel: Kvartetá c mol a B dur, Klavirna sonáta b mol, Fantázia-Sonáta pre organ a väčší počet kantát, piesní a ďalších skladieb. Patrí k nie najlepšej stránke našej mentalit, že niektoré jeho diela považujeme ako si za „odpísané“ z dejín slovenskej hudby, keďže boli komponované na nemecké texty, resp. s nemeckými názvami, na nemecký námet a pod. K tejto otázke sa musíme vracaa a pýtať sa, či potrebujeme Bellu len ako doklad o tom, že už v minulom storočí sme mali v našej kultúrnej pospolitosti človeka, ktorý sa vyšvihol na úroveň profesionálneho skladateľa, a to nám stačí, alebo je tu ešte niečo navyše, čo je ako umelecká hodnota aktuálne aj v súčasnom kultúrnom kontexte. Sme presvedčení o tej druhej možnosti. Pomery, do ktorých sa Ján Levoslav Bella vrátil na Slovensko, vyvolali zvláštnu situáciu. Bella sa znova prejavil ako slovensky cítiaci umelec, keď koncom roka 1918 priniesol svojmu sibinskému priateľovi Gustávovi Koričánskému úpravy slovenských ľudových piesní s osobným venovaním. Bella r. 1921 odišiel na dôchodok do Viedne. Tam ho aj objavili predstavitelia československej kultúry a umožnili mu presťahovať sa do Bratislavy. Keď sa Bella na začiatku r. 1928 vrátil na Slovensko, problematika vývinu slovenskej hudby bola posunutá takpovediac už o dve fázy: pôsobili tu — v metaforickom zmysle — už Bellovi synovia a vnukovia a tým vnukom, zakladateľom slovenskej hudobnej moderny, v tom čase asi ani nebolo tak vzácné, že sa im našiel starý otec, o ktorom si mysleli, že sa stratil alebo ani nebol. Pokus Dobroslova Orla zaradiť Bellu ako zakladateľa slovenskej národnej hudby ako rovesníka, ale aj ako hodnotový ekvivalent k Smetanovi, Dvořákovi, Fibichovi (vtedy sa

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

24. a 25. apríla 1986. A. Vivaldi: Štvoro ročných období — Koncert pre husle a sláčiky E dur. G. B. Pergolesi: Stabat mater pre sóla, zbor a orchester. Sólisti: Konstanty Kulka — husle; Elena Hanzelová — soprán; Dagmar Pecková — alt. Slovenský komorný orchester, Slovenský filharmonický zbor. Zbormajster: Pavol Procházka. Dirigent: Bohdan Warchal.

Už len meno warchalovcov stalo sa synonymom kvality, diváckej príťažlivosti, zážitku. Dramaturgia tohto koncertu jeho atraktivnosť ešte vystupňovala (Pergolesi), a tak sme boli svedkami dávno nevidanej návštevnosti.

V prvej polovici odznel Vivaldi, ktorý už roky figuruje v kmeňovom repertoári telesa. Tentokrát sa Warchal vzdal sólistického postu v prospech dirigentského a sólový part ponechal znamenitému poľskému huslistovi. Môžeme konštatovať, že Vivaldiho dielo zaznelo na ideálnej úrovni. Orchester stál vysoko nad problémami techniky, súhry, vyrovnanosti tónov, zladenie nástrojových skupín a mohol sa plne sústrediť na naplnenie priestoru hudbou plnej ušľachtilosti, krásy, výrazovej sily a presvedčivosti. Slovom vysokého uznania sa žiada oceniť aj výkon Konstantyho Kulku. Svetivý, bohato diferencovaný a citom prežiatý tón, ako i vysoko disciplinovaný prednes upútali vyrovnanosťou a zrelosťou. Navyše individuality dvoch vynikajúcich osobností sa dokázali zosúladiť vo vzájomnej symbióze a pripravili veľký, nezabudnuteľný zážitok.

Ak prvá polovica tohto podujatia predstavovala jeden z

vrcholných výkonov warchalovcov v poslednom období, naštudovanie Pergolesiho symfonicko-vokálneho opusu dosiahlo už iba bežný štandard. Je to však pochopiteľné. Dokonalé vyrovnanie sa s každým interpretačným parametrom a odpútanie sa od čiastkových problémov, také typické pre Warchalove kreácie, vyžaduje istý časový odstup, uležanie; v prípade Pergolesiho Stabat mater tomu tak nebolo. Treba však zdôrazniť, že aj štandard Warchalových výkonov stojí vždy nad priemerom bežných symfonických koncertov a nesie pečať vytrvalej práce. O slabší dojem z predvedenia sa pričínil najmä výkon vokálnej zložky, čo v rovnakej miere platí o SFZ, ako aj o sólistkách. Najmä v prípade sopranistky by sa žiadalo dôslednejšie rešpektovanie štýlu, podriadiť mu tvorenie tónu, vedenie melódie, plastiku fráz. Aj keď išlo o zások v poslednej chvíli, čo oprávňuje k istej miere tolerancie, Hanzelová nie je typom pre interpretáciu barokovej hudby. Vo všeobecnosti možno povedať, že Pergolesiho krásny opus by si zaslužil viac času na prípravu, aby sa mohol aspoň o kúsik priblížiť k interpretačnej úrovni dosiahnutej warchalovcami vo Vivaldim.

...

7. a 8. mája 1986. W. A. Mozart: Figarova svadba — predohra k opere, KV 492; J. Cikker: Concertino pre klavír a orchester, op. 20; F. Mendelssohn-Bartholdy: 4. symfónia A dur, op. 90, Talianska. Sólista: Ivan Palovič — klavír. Slovenská filharmónia, dirigent: Zdeněk Košler.

Každé opätovné stretnutie s veľkým umelcom sumarizuje skúsenosti poslucháča a utvrdzuje alebo poopravuje jeho názory na metódy interpretačnej práce. V Košlerovom prípade sme dospeli k názoru, že sugestivita jeho výnimočných tvorivých kreácií nespôčiva v elegancii gest, alebo azda v tom ako stojí pred orchestrom, ale v sile a presvedčivosti výrazu jeho individuality. Je typom silnej osobnosti, ktorá už svojou prítomnosťou na pódiu dokáže vzbudiť pozornosť, zintenzívniť koncentráciu a aktivitu, hráčov. Netreba pri tom zabúdať, že Košler prichádza na pódium veľmi dobre pripravený. Diriguje zväčša spamäti, má jasnú koncepciu a hráči ju bez reptania a kritizovania prijímajú a aj naplňujú. Popri priam fenomenálnej pamäti disponuje tvorivým temperamentom toho druhu, že poslucháčovi vnucuje dojem maximálne napätého vedenia hudobných línii. Košlerova tvorivá práca postupuje od najmenších detailov, od požiadavky vyspievať plasticky každý hudobný motív, frázu. Pri naplňovaní tohto zámeru vyhľadáva a vyzdvihuje vedúci hlas, pričom ostatné, sprevádzajúce (alebo dirigentovej predstave menej dôležité) stojí v tieni. Má navyše schopnosť vyzdvihnúť niekedy hlasy, ktoré väčšina dirigentov necháva nepovšimnuté v tutti a tým poslucháčovi objavuje nové, nepoznané horizonty umeleckého diela. V konečnej fáze svojej práce, na pódiu, diriguje predovšetkým dominujúcu zložku — skupinu nástrojov, či vedúci sólový nástroj a tie ostatné potom hrajú akoby zo zotrvačnosti. Tento spôsob dirigovania skrýva však v sebe jedno malé úskalie: sprevádzajúce hlasy sa niekedy nedokážu dokonale prispôsobiť rubátam vedúceho hlasu a potom nehrajú s ním celkom synchrónne. To sú však len občasné drobné „kazy krásy“, ktoré postrehne iba hudobník — bežný poslucháč však vníma muzikantský globál a ten je v Košlerovom prípade veľkolepý, podmaňujúci.

Úvodný Mozart sa rinul v elegantnej svižnosti tempe; bol živý, vystihoval svojou svižnosťou atmosféru opery, zvukovo apertný, sýty, nie však robusťný. Navyše rešpektoval zákon striedania svetla a tieňa, a aj pri rýchlych tempe mala

predohra klenutie, plastiku, spevnosť.

V Mendelssohnovi sa Košlerovi podarilo zasa vynikajúco spojiť romantický obsah s klasickým formovým pôdorysom, a to tak, že dominovalo predovšetkým to klasické. Nádherné vystavané melódické obličky, pevnosť kontúr, elegancia a spevnosť, vrúcnosť i živosť predvedenia podporovala a umocňovala technická vyspelosť a pohotovosť orchestra, ako i tvorivý elán hráčov, ktorým dokázali zamaskovať aj isté nedotiahnutosti v súhre prameňov z rýchleho tempa.

Po dlhšej prestávke zavinej vážnou zdravotnou indispozíciou sme privítali na pódiu SF ako sólistu popredného slovenského klaviristu Ivana Paloviča. Cikkerovo Concertino hralo ako študentských rokov a je v súčasnosti jeho najlepším interpretom. Ak doposiaľ dominoval v jeho prejave dôraz na vyzdvihnutie obsahu a vystihnute celkovej atmosféry, v dôsledku čoho vypracovanie detailov, rovnomernosť techniky a brilancia boli v hierarchii tvorivého zámeru druhotné, tentokrát podal Palovič výkon, ktorý po každej stránke mohol plne uspokojiť i toho najnáročnejšieho poslucháča. Vek, čas, životné peripetie, umelecká prax, ľudské i umelecké dozrievanie sa zlúčili a podieľali na krásnom výkone. Palovič sa odklonil od mladíckej bujarosti (ktorá nakoniec pri tomto mladistvom Cikkerovom opuse má svoje opodstatnenie) smerom k rozvážnejšiemu, v líniiach i tóne uhladeniešiemu výkonnosti. Viac, ako doteraz sa ozývajú v Palovičovej hre meditatívnejšie polohy, väčší dôraz kladie na muzikantsky logické sklbenie tempových hladín.

Košler nie je len výborným dirigentom, ale aj pohotovým sprevádzateľom. Jeho spolupráca so sólistom sa však neobmedzuje iba na číry sprievod, ale aj v tejto oblasti dirigentskej činnosti tvorí a všemožne podporuje sólistu.

Menej svetlou stránkou tejto dvojice abonementných koncertov bola nízka návštevnosť (máme na mysli predovšetkým štvrtkový koncert, ktorý patrilo do cyklu A a odznel bezprostredne pred trojicou dní pracovného voľna). Krásne výkony účinkujúcich si zaslužili väčšiu pozornosť obecnstva.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Po 38. medzinárodnej hudobnej súťaži Pražskej jari PRVÁ CENA SPEVÁKOVI Z KOŠÍC

Dňa 28. apríla bol v Majakovského sále Ústredného domu železničiarov v Prahe koncert laureátov speváckej súťaže Pražskej jari, ktorá sa uskutočnila od 17. do 27. apríla t. r. Bezprostredne po súťaži sa v Lidovej demokracii (29. IV. 1986) konštatovalo, že „...pražské stretnutie mladých umelcov... patrilo k najnáročnejším, aké sme doteraz poriadali. Priznali to po závere súťaže porotcovia i súťažiaci. Kandidáti totiž museli preukázať orientáciu v komplexnom repertoári — od piesní až po vrcholné árie. Svoje tituly i ceny si teda právom zaslúžili...“ Mimoriadne úspešne sa na tomto fóre umiestnili slovenskí speváci. Pre úplnosť celkové poradie v oboch kategóriách.

Kategória ženských hlasov:

1. cena — neudelená.
 2. cena, strieborná plaketa a titul laureáta: Dagmar Pecková (ČSSR), Livia Ághová (ČSSR).
 3. cena, bronzová plaketa a titul laureáta: Ute Selbigová (NDR) a Emilia Ciurdeaová (Rumunsko).
- Čestné uznanie I. stupňa: Jitka Zerhauová (ČSSR). Čestné uznanie: Mariko Yodová (Japonsko), Ute Bachmaierová (NDR) a Taemi Kohamaová (Japonsko).
- Cenu CHF za najlepšiu interpretáciu českého súčasného diela: Jitka Zerhauová (ČSSR). Cena Hudobnej mládeže ČSR pre najmladšieho účastníka finále súťaže: Dagmar Pecková (ČSSR).

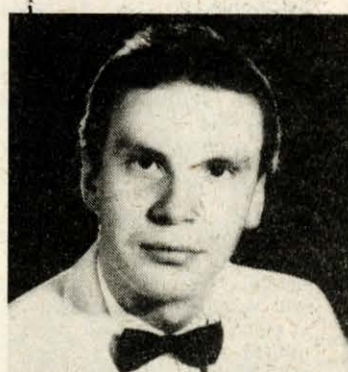
Kategória mužských hlasov:

1. cena, zlatá plaketa a titul laureáta: Stefan Margita (ČSSR).
 2. cena, strieborná plaketa a titul laureáta: Petar Michajlov (BER).
 3. cena, bronzová plaketa a titul laureáta: neudelená.
- Čestné uznanie I. stupňa: Thomas Wittig (NDR). Čestné uznanie: Petr Hlavatý (ČSSR), Ladislav Neshyba (ČSSR).
- Cena CHF za najlepšiu interpretáciu českého súčasného diela: Petr Hlavatý (ČSSR). Cena Hudobnej mládeže ČSR pre najmladšieho českého účastníka finále súťaže: Petr Hlavatý (ČSSR).

V tomto kontexte je pozoruhodný úspech našich spevákov — Stefana Margitu, Livia Ághovej, Jitky Zerhauovej a Ladislava Neshybu, sólistov opery SND (Ághová, Zerhauová) a košického ŠD (Margita, Neshyba). Najvýraznejšie sa v Prahe presadil tenorista **Stefan Margita**, nositeľ 1. ceny, zlatej plakety a titulu laureáta medzinárodnej súťaže Pražskej jari.

...

Stefan Margita, ktorý získal na tohtoročnej medzinárodnej speváckej súťaži Pražskej jari 1. cenu, zlatú plaketu a titul laureáta, patrí k mladšej slovenskej speváckej generácii. Tento 29-ročný Košičan po skončení Strednej školy umeleckého priemyslu (odbor fotografia) študoval — bez predbežného hudobného vzdelania — na košickom konzervatóriu, kde napokon kontrahoval 5. a 6. ročník a štúdium úspešne ukončil r. 1981 v triede Ludmily Šomorjaiovej. V košickom Štátnom divadle bol najprv zboristom a od r. 1983 sólistom. Za pomerne krátky čas našťudoval viacero menších i veľkých operných a operných postáv: spomeniem Jozeфа zo Straussovej Viedenskej krvi, Alfréda z klasického Netopiera (od toho istého autora), či Gastona z Offenbachovej jednoaktovky Monsieura a Madame Denis, ktorú súbor ŠD uviedol v Štúdiu Smer (s ďalšou jednoaktovkou klasika parížskej opery), z veľkých operných úloh menujem Rodriga z Massenetoého Dona Quijota, Alfréda z Verdiho Traviaty, Lenského z Eugena Onegina od P. I. Čajkovského, Jurka z Dvořákovskej opery Čert a Kača, Ernesta z Dona Pasquala a Nemorína z Donizettiho Nápoja Jásky, Vaška zo Smetanovej Predanej nevesty... S Nemorinom sa Stefan Margita 7.



Stefan Margita, víťaz speváckej súťaže Pražská jar '86.

Snímka: Z. Mináčová

júna t. r. rozlúčil so svojou materskou scénou, kde prežil pekné a na prácu bohaté umelecké obdobie. Od 1. augusta t. r. sa totiž stáva sólistom opery Národného divadla v Prahe, kde podpísal zmluvu na dva roky. Ale už hneď po súťaži Pražskej jari začal študovať s pražským súborom Janáčkovu Káču Kabanovú, ktorá mala premiéru počas festivalu Pražská jar v dňoch 27.—29. mája t. r. Stefan Margita tu vytvoril postavu mladého Kudriaša.

...

Mladého Košičana som ako kritička sledovala v jeho viacerých postavách — či už na javisku ŠD v Košiciach, alebo pri hostovaní v Prahe, na pôde Smetanovho divadla, ale aj pri jeho koncertných vystúpeniach v Mírbachovom paláci a inde. Roku 1984 získal Čestné uznanie kritiky za najlepší výkon na 18. prehliadke mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach a doslova prekvapil svojím výkonom najmä tých, čo dovtedy neboli upozornení na zrenie mladého košického speváka. Žijúceho trochu v ústraní... Lyrický tenor v pravom význame tohto pojmu, mäkký, lahodný timbre, kultúra spevu, vcítenie sa do charakteru každej postavy a piesne, či cyklu, javisková a pódiová presvedčivosť, to všetko pútalo pozornosť koncertných a operných milovníkov spevu. Je i zásluhou národného umelca Zdenka Košlera, že vycítil v mladom tenoristovi veľký talent a dal mu v Prahe na pôde ND možnosť viacnásobného hostovania (Lenskij, Alfréd, Vašek), čo pokračovalo aj za šetovania záslužného umelca F. Vajnara. Ponuka na „prestup“ do Prahy bola motivovaná jednak viacnásobným overením si Margitových javiskových úspechov, ale aj mimoriadnym ohlasom jeho koncertných vystúpení, či už na PMKU v Trenčianskych Tepliciach, na Mladom pódiu v Karlových Varoch a na minuloročnej Pražskej jari (tu spieval na polorecítali, potom s ďalšími sólistami, zborom a orchestrom SF v Bachovom Magnificat a napokon hostoval ako Lenskij v predstavení Eugena Onegina). Stefan Margita svoj talent neponechal ďalšiemu živelnému rozvoju, ale ho cieľavedome rozvíja pod vedením maďarskej pedagogičky Zuzany Peckovej. Jeho doterajšia práca sa prejavuje nielen v neustále sa rozširujúcom klasickom piesňovom repertoári, ale i v objavovaní nových, neobvyčajných dramaturgických čísel a piesňových klenotov. Tak na Mladom pódiu v Karlových Varoch r. 1985 i na polorecítali na PJ '85 vysoko hodnotili jeho interpretáciu **Hlobilovho cyklu Cesta živých**. Už v Mírbachovom paláci r. 1984 uviedol pre nás neznáme piesne **O. Mesiasena De poèmes pour mi**. Pre 1. kolo súťaže PJ '85 si zasa pripravil v rámci povinnej skladby 20. storočia piesne amerického skladateľa **Samuela Barbera — Nocturno, op. 13**. Objavnosť a hladačstvo sa však prejavujú aj na Margitovej oratoriálno-kantátovej dramaturgii, ktorú si rozšíril aj vďaka pražskej súťaži a jej náročným podmienkam. Jeho umeleckou partnerkou je **Katarína Bachmanová**, klaviristka, ktorá má nesporné podiel na koncentrovanej práci S. Margitu, na muzikálne prežitých koncertných a súťažných vystúpeniach.

Stefan Margita je v mnohom predurčený najmä na mozartovskú literatúru. Jeho ľahko tvorený tenorový tón v mnohom pripomína schreierovský timbre, i keď tým nijako nechceme porovnávať oboch veľkovo i zrením vzdialených interpretov. Ale podobnosť tu je aj v cizelovaní každého významového podtextu, vychádzajúceho z hudobnej frázy i básnického textu. Stefan Margita spieva piesňovú, opernú i kantátovo-oratoriálnu literatúru vždy v originálnom jazyku diela. Nerobí mu problémy popasovať sa ani s francúzskym, či anglickým textom a podaf ho autenticky, čo nie raz postrehla kritika. Má výborné ohlasy na svoje koncertné a operné vystúpenia zvlášť v českej tlačí, ktorá si ho s nadšením všimla najmä po trojnásobnom účinkovaní na minuloročnej Pražskej jari.

Osobne si na tenoristovi Stefanovi Margitovi vážim vkus, s ktorým si vyberá seba primeraný repertoár, snahu rozvíjať svoje prirodzené danosti, vnútornú sústredenú na ciele, ktoré si pred seba kladie, zmysel pre jemné nuansy štýlu, z ktorého mu zvlášť sedí predklasicistická a klasická vokálna literatúra, ale aj postavy lyricko-komedialného charakteru, veľkú muzikalitu, pomáhajúcu mladému spevákoví odokryť zmysel spievaného, precíznosť artikulácie, ale aj **javiskovú prirodzenosť a herecké nadanie**. V jeho usilovnosti je záruka, že krásny lyrický fond, ktorý mu je daný, bude rozvíjať s rozvahou v kvantite, ale aj kvalite výsledku.

Ponuka pražského Národného divadla, žiaľ, predbehla čo i len domáce snahy o udržanie tohto talantu zo Slovenska na našej národnej scéne. A tak sa Stefanovi Margitovi otvára od novej sezóny obdobie umeleckej práce v Prahe. V októbri t. r. ho čaká premiéra Prokofievových Zásnub v kláštore, kde stvárni úlohu dona Antonia, v decembri bude v ND premiéra nového našťudovania Čarovnej flauty — S. Margita bude spievať Tamina (dirigovať má a. h. Z. Košler). Vstupuje tiež do inscenácií Traviaty (ako Alfréd), Eugena Onegina (Lenskij) a Čerta a Kači (Jurko). Od sezóny 1987-88 má účinkovať tiež vo viedenskej Volksoper, kde má našťudovať Ferranda do Mozartovej opery Cosi fan tutte a neskôr Alfréda do Netopiera J. Straussa. Okrem toho prešľuduje do nemčiny postavy Vaška, Nemorína a osobne našťuduje dona Ottavia do Mozartovej opery Don Giovanni; zatiaľ túto postavu celú našťudoval, hoci áriu z nej spieval aj na súťaži Pražskej jari.

Čo ďalej po laureátstve na súťaži PJ '86 čaká mladého Košičana? Hneď po koncerte víťazov dostal pozvanie do Poľska, kde sa pripravuje koncert laureátov súťaže, taktiež ho pozvali do Nemeckej štátnej opery v Berlíne (titul a úloha sa dohodnú neskôr), 1. cenu mu priniesla ponuka na recitál na budúcoročnej Pražskej jari a účinkovanie s Českou filharmóniou v sezóne 1986-87. Dňa 11. mája hostoval ako Lenskij v budapeštianskej Štátnej opere a 25. mája v maďarskej televízii. V júni nahráva s dirigentom zaslúžilým umelcom F. Vajnarom pre Čs. rozhlas v Prahe operné árie zo svojho repertoáru. Na BHS '86 má polorecítal (28. 9. 1986). No ešte predtým bude spievať na 20. PMKU v Trenčianskych Tepliciach.

Úspech slovenského speváka v náročnej medzinárodnej konkurencii 38. hudobnej súťaže Pražskej jari je ďalším v rade významných ocenení pre naše interpretačné umenie. Teší, hreje, ale i kladie otázky o ďalšej ceste lyrického tenoristu, pred ktorým sa otvára nesporné a zaujímavá kariéra. I pri náročných cieľoch by sa však rád vracal na košické javisko v postavách, ktoré tu našťudoval a mal s nimi úspech i povzbudenie pre ďalšiu prácu.

TERÉZIA URSINOVÁ

QUO VADIS...?

Túto otázku som si neustále kládol pri sledovaní premiérovaneho predstavenia baletného súboru SND. Ostané pre mňa navždy záhadou, aké pohnútky viedli predrealizačný tím baletného súboru, aby vedľa seba zaradil dve také diametrálne odlišné inscenácie akými sú **Grand Pas z baletu Paquita** (hudba **Ludwig A. Minkus**, choreografia **Marius Petipa**, nastudovanie **Karol Tóth**) a choreografickú poému **Maurice Ravela Dafnis a Chloe** (choreografia **Jozef Dolinský**). Rozhodne je prekvapujúce, ak sa na našej poprednej scéne v rámci jedného predstavenia objaví najskôr produkt rýdzeho l'art pour l'artizmu a vzápätí nato ravelovský impresionizmus. Zjeme v dobe, ktorá prináša neobvyklý vzostup významu tanečného umenia a jeho spoločenskej funkčnosti; dávno sú preč časy, kedy mal byť balet iba čistou zábavkou a kratochvíľou. Recenzovaná premiéra však nič také nesignalizuje. Prvá z inscenácií, **Grand Pas**, si totiž v žiadnom prípade nemôže robiť nároky na aplikovanie vyšších hodnotiacich kritérií. Obstojí vari len ako prejav holdu Mariusovi Petipovi, veľkému francúzskemu choreografovi 19. storočia. Ide o sériu uzavretých tanečných a hudobných čísel, oslobodených od akejkoľvek fabulizácie, takže celok hraničí až s revuálnosťou. Jednotlivé variácie vyznievajú ako exhibícia prvkov klasického baletu a v každom ohľade kvalitne vytestujú interpretov. To je však všetko, čo môže divák od celej inscenácie očakávať. Jej účinok sa obmedzuje na poskytovanie príjemného vizuálneho zážitku. Vďaka nenapodobiteľnému ženskému pôvodu balerín **Evy Šenkyříkovej** a **Nory Martinkovej** a ďalších sólistiek a členiek zboru dostala inscenácia určitý zmysel. Navyše, ak bol tento šarm v prípadoch N. Martinkovej, I. Čiernikovej, V. Iblovej, I. Žiakovej a A. Macháčovej spojený s presvedčivým technickým výkonom. Mužské sólo zveril šéf baletu SND Karol Tóth **Mikulášovi Vojtekovi**, resp. **Štefanovi Jančkov**. M. Vojtek podal svoj štandardne spoľahlivý výkon. Na výkone debutanta S. Jančka bola badať nátržnosť vyplývajúca z pocitu zodpovednosti, no spolu s N. Martinkovou vytvorili sympaticky pôsobiaci pár mladých tanečníkov, od ktorého sa dá mnohé očakávať aj v budúcnosti. Najväčšie rezervy ženského zboru sa prejavili v zborových scénach, kde chýbala dokonalejšia synchronizácia pohybov (predovšetkým v **Adagiu**). **Grand Pas** by napriek svojmu vyslovene hedonistickému zameraniu malo svoje opodstatnenie v podaní

technicky vyspelého súboru a v celkom odlišnom dramaturgickom kontexte.

Vytvoril k Ravelovej poéme **Dafnis a Chloe** pohybový ekvivalent vyžaduje v prvom rade zžiť sa s poetikou skladateľa a s typickými znakmi hudobnej predlohy. Choreografovi a režisérovi **Jozefovi Dolinskému** sa to však nie celkom podarilo a inscenácia sa mu doslova vymkla z rúk. Dielo, v ktorom sa snúbi poetizmus impresionizmu s heroizmom a patosom obrazov J. L. Davida a antickou ideou kalokagathie sa stalo rebusom pre mnohých choreografov. Realizovanie scénickej verzie **Dafnis** vyžaduje zmysel pre minucióznu prácu s každým detailom, pričom však musí byť zachovaná určitá veľkopiesnosť jednotlivých výstupov. Dolinský v podstate pokračuje v ceste naznačenej v **Márnotrattom** synovi a **Metamorfozách**. Vlastne — nepokračuje, ale stagnuje a opakuje sa so všetkými negatívnymi črtami a nedostatkami. Z hľadiska choreografickej invencie je bratislavská inscenácia **Dafnis a Chloe** nevýrazným, jednotvárnym a koncepcie rozháraným útvarom, ktorý často protirečí hudobnému textu. Absolútne nepresvedčivý a rozpačitý je celý druhý obraz (výstup pirátov). Neustálym opakovaním málo výrazných prvkov Dolinský popiera dynamizmus hudby a výsledný efekt pôsobí skôr komicky, než bojovo a heroicky. Tanec **Dorkona** by mal vyznieť fažkopádne, no Dolinský ho koncipuje až príliš elegantne. Tri nymfy sú prvý raz charakterizované celkom logicky éterickým **Nokturnom**, no druhý raz doslova pribehnú na scénu za zvukov bojového signálu v závere druhého obrazu. Veľmi problematické sa mi zdalo byť uplatnenie zboru, ktorý nebol naplno využitý, alebo bol použitý nefunkčne (posledný obraz). Skratových situácií sa v priebehu inscenácie vyskytlo nemálo. Sužet baletu nie je síce najaktuálnejší, no Ravelova hudba poskytuje široký priestor pre plnenie choreografickej fantázie a invenčnosti uberajúcej sa smerom k určitej abstrakcii a symbolizmu. To by však v prípade Dolinského požadovalo zásadne inovovať choreografický rukopis a upustiť od nezdravej šablónovitosti jeho kreácií. Inscenácia **Dafnis a Chloe** v podstate len prehĺbila problémovosť celej premiéry. K dramaturgickému otázniku pribudol otáznik rýdzo tvorivý. Jediným svetlým momentom boli výkony obidvoch predstaviteľiek **Chloe** — zaslúžilej umelkyne **Gabriele Zahradníckovej** a **Aleny Macháčovej**. **Dafnisovia** — **Jurij Pavlovič Plav-**



Eva Šenkyříková a Mikuláš Vojtek v Minkusovej Paquite.

Snímka: J. Vavro

niv a **Libor Vaculík** ostali čo-to dlhší svojej povesti. Nevýrazné choreografické profilovanie tejto postavy ich však nemotivovalo k lepšiemu výkonu.

Výtvarne sa na predstavení podieľajú scénograf **Pavol M. Gábor** (rusilo ma monštrózne oltárne súsošie troch nymf v **Dafnisovi**) a kostymérky **Eva Hojová** (**Paquita**) a **Štefánia Jurášová** a. h. (**Dafnis a Chloe**). V **Paquite** išlo o celkom konvenčné farebne diferencované kostýmy. S. Jurášová akoby akcentovala davidovské inšpirácie M. Ravela, no rímske helmy na hlavách pirátov sa mi nezdarili byť šťastným riešením. U orchestra SND sme si už zvykli na určitý štandard a ten bol zachovaný aj v tomto predstavení. Dirigent **Adolf Vykýdal** opäť odviezol poctivý kus práce. Spoluúčinkoval **spevácky zbor SND** (zbormajster **Ladislav Holásek**).

V dňoch 3. a 4. apríla 1986 sa teda baletný súbor SND prezentoval v problematickej premiére. Ignorovaním (alebo opomenutím) dramaturgickej vyváženosti tu dochádza k deformovaniu procesu vnímania, čo má ďalekosiahle dôsledky nielen pre bezprostredné hodnotenie odohrávajúce sa vo vedomí každého percipienta, no v konečnom dôsledku aj pre vytváranie jeho individuálnej hierarchie hodnôt, pre formovanie jeho vkusu. Ostáva však nádej, že podobných omylov sa už viackrát nedočkáme a že balet SND sa predsa len poberie tou správnou cestou — cestou umeleckej a myšlienkového náročnosti, závažnosti a tvorivého progresu. Len potom bude naplno ocenené úsilie všetkých zúčastnených.

IGOR JAVORSKÝ

GRAMORECENZIE

JOHANN SEBASTIAN BACH: Triové sonáty, BWV 525—530

© OPUS Stereo 9111 1326-27

JOHANN SEBASTIAN BACH: Organové skladby

© OPUS Stereo 9111 1513

IVAN SOKOL — organ

Projekt nášho popredného organistu zaslúžilého umelca Ivana Sokola — uviesť celé organové dielo Johanna Sebastiana Bacha — už sám o sebe budí úctu, najmä keď si uvedomíme nielen rozsah, ale aj pestrosť a náročnosť Bachovej organovej tvorby. Na takýto monumentálny interpretačno-tvorivý čin sa mohol podujat len organista, ktorý Bachovo dielo pokorne obdivuje a dokonale ho pozná. Patričná technická výzbroj, ale i dlhoročné skúsenosti s jeho uvádzaním sú *conditio sine qua non*, o riadnej dávke odvahy ani nehovoriac. Nazdávam sa, že ani pri pomerne bohatom zázemí, aké naše organové umenie dnes má, niet u nás veľa umelcov, čo by mali všetky tieto požadované vlastnosti, aby sa mohli podujat na takýto veľkolepý čin.

Je veľmi záslužné, že vydavateľstvo OPUS tento Sokolov ojedinelý umelecký čin zvečňuje na gramofónových platniach. Škoda len, že ani dvojplatňový album s triovými sonátami, ani ďalšia platňa neprehrádzajú, že sú súčasťou takéhoto veľkého celku.

Nahrávka triových sonát už sama osebe je kabinetnou ukážkou Sokolovho veľkého umenia. Je to vlastne akási organová „komorná hudba“. Jej dôsledná trojhlasovosť prináša interpretačné problémy vyplývajúce práve z transparentnosti hudobnej faktúry. Sokolovo podanie sonát napriek ich obťažnosti pôsobí ľahko, prirodzene a plynule. Registrácia je veľmi striedma a rešpektuje skladateľov kompozičný zámer. Napriek tejto striedmosti nemožno hovoriť o jednotvárnosti. Každá sonáta má svoj dôsledne vyhraný zvukový obraz. Veľkým kladom Sokolovej interpretácie vôbec, je jeho pevný rytmus. Zdá sa, že ide o samozrejmu požiadavku, ale koľko počujeme organistov, ktorým práve rytmická hra robí problémy a ktorí si zo svojej arytmičnosti urobili dokonca interpretačný princíp! Práve pravidelný rytmický pulz však dodáva Sokolovej hre ten pocit vyrovnanosti, hradskej pohody a pokoja, ktorý sa samozrejme prenesie i na poslucháča a umožní mu vychutnať krásu jednotlivých skladieb.

Skladby na ďalšej platni, obsahujúcej Partitu g mol „Sei gegrüßet, Jesus gültig“, BWV 768; Kánonické variácie „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“, BWV 769 a Prelúdium a fuga C dur, BWV 547, nastrojujú zasa celkom nové problémy. Sokol, pravda, opäť nachádza ich optimálne riešenie. Vychádza mu zreteľnosť polyfónnej faktúry, práve tak, ako vystavba veľkých celkov. Jeho hra i tu pôsobí veľmi isto, nepreexponováva zvuk a kvôli veľkým líniam skladieb nezabúda na vypracovanie drobných detailov. Vznáňa sa i artikulácia a frázovanie — je dôsledné, domyselné, logické a prehľadné.

Pre obe platne, a vlastne pre celé umenie Ivana Sokola, je príznačná vyváženosť racionálnej a emocionálnej zložky interpretácie. Táto vlastnosť je práve pri realizácii Bachovej hudby (a nielen organovej) obzvlášť cenná.

Hudobná réžia na oboch platniach bola v rukach Jaroslava Krška, zvukom bol v prvom prípade Gustáv Šorál, v druhom Ing. Stanislav Sýkora. Všetci odvedli dobrú prácu: zvuk je prirodzený a verný, niet rušivých momentov. Design oboch obalov (Pavol Amtmann) je vkusný a upútava pozornosť. Ctiteľ organovej hudby si kúpi v oboch prípadoch po všetkých stránkach vydaté platne, ktoré budú nesporným obohatením každej diskotéky.

...

GIROLAMO FANTINI: Osem sonát pre trúbku a organ; ROBERTO VALENTINO: Sonáta d mol; JEREMIAH CLARKE: Suita D dur, JEAN-BAPTISTE LOEILLET: Sonáta G dur; MIROSLAV KEJMAR — trúbka, FERDINAND KLINDA — organ
© OPUS Stereo 9111 1515

Veľmi pozoruhodná platňa OPUS-u prináša súčasne zriedkavú nástrojovú kombináciu organ — trúbka i objavnú dramaturgiu. Väčšina mien barokových skladateľov zaradených do nahrávky je celkom neznámych a preto je škoda, že obal platne neposkytol o nich podrobnejšie informácie, ba ani len základné životné dáta. Na ospravedlnenie však treba priznať, že o tak málo známych skladateľoch sa údaje veľmi ťažko zhŕňajú: okrem Loeilleta sa o nich nijaké lexikóny nezmieňujú.

K interpretácii: Miroslav Kejmar je naša trúbkárka jednička a touto nahrávkou to opäť dokazuje. Krásny, spevný, ľahko nasadzovaný tón, čistá intonácia, suverénna virtuosita hry spájajú sa uňho s vycibreným citom pre štýlové požiadavky barokovej hudby.

Všetky skladby zaradené na platňu sú svojím spôsobom zaujímavé a je to záslužný čin, že ich interpreti oživil. Sonáty pre trúbku a organ od Girolama Fantiniho navodzujú analógiu so Scarlatiho klavírnymi sonátami. Naproti tomu Sonáta d mol od Roberta Valentina reprezentuje už skôr formu koncerta grossa, príznačnú pre vrcholný barok. Anglický skladateľ Jeremiah Clarke sa v Suite D dur prejavuje ako nápaditý tvorca, dokonale využívajúci možnosti sólového nástroja. Najznámejší z tejto štvorice, Jean-Baptiste Loeillet, je zastúpený štvorčastoťou Sonátou (opäť skôr koncerto) G dur.

Organový part perfektne hrá Ferdinand Klinda; vo väčšine skladieb sa však uspokojuje s úlohou skromného a v úzadí zostávajúceho sprevádzača. To by bolo vcelku v poriadku tam, kde organ má len funkciu continua. V tematicky dôležitých úsekoch však by sa žiadal zvuk rovnocenný s trúbkou. Miestami trúbka dlhými držanými tónmi — v tom momente teda nepodstatnými, ako napr. v 4. sonáte G. Fantiniho — prekrýva hudobne závažnejší part organa.

R. SKŘEPEK

Slávnostné matiné na počesť Andreja Ōčenáša

Významné životné jubileum hudobného skladateľa národného umelca Andreja Ōčenáša sa stalo podnetom k uskutočneniu slávnostného matiné medzi jeho rodnými v Banskej Bystrici (6. 4. 1986). Osobná prítomnosť skladateľa vytvorila v nedeľnom predpoludní príjemnú atmosféru, ktorá sa niesla v znamení radostnej chvíle zo stretnutia a z blízkeho poznania skladateľovej hudobnej tvorby.

Prínos hudobnej tvorby skladateľa do celkového kontextu národnej hudby a jej osobitý význam v závažnosti umeleckej výpovede pre súčasnosť a celú slovenskú hudobnú kultúru v úvode matiné zhodnotil predseda Krajskej pobočky Zväzu slovenských skladateľov, doc. Dr. Alexander Melicher, CSc. Jeho slová boli vstupom do tvorivej dielne národného umelca Andreja Ōčenáša v komornom žánri jeho hudobnej tvorby. Komornú tvorbu skladateľa informačným výkladom priblížila prítomným pracovníčkami hudobného oddelenia Literárneho a hudobného múzea v Banskej Bystrici **Ludmila Červená**.

Výber skladieb pre hudobné matiné bol krátkym prierezom komornej tvorby, ktorá má v autorovom tvorivom pretlmočení dva výrazné umelecké okruhy: vnútornú reminiscenciu a silný emotívny vzťah k svojmu najbližším, ako aj intímny výpoveď o vzťahu k svojmu domovu, ktoré tak priezračne čisto a v plnosti úcty i vnútornej vďaky vyznievajú v jeho vokálnom cykle **Listy sivovláske** (dve z nich: **O premenie človeka** a **O návratoch k prírode** odzneli v podaní sólistky DJGT **Boženy Lenhardovej**), ako aj v diele **Ozveny šťastia**, op. 53 pre 4 sláčikové nástroje v predvede-



Pohľad na účastníkov slávnostného matiné. Uprostred národný umelec prof. Andrej Ōčenáš.

Snímka: archív LaHM Banská Bystrica

ni ich dosiaľ jedného interpreta — **Trávnického kvarteta**. Z tohto okruhu autorovej tvorby zaznel ešte jeden úplne nový opus, ktorého premiéra odznela práve na slávnostnom matiné — pieseň **Babička**, na slová Jána Smreka zo zbierky **Cvľajúce dni**. Jej pôsobivosť tmočil sólista opery DJGT **Mikuláš Doboš**.

Okruh tvorby sa širokou spoločenskou výpoveďou a angažovaným postojom k tragickým udalostiam našich národných dejín reprezentovala

klavírna sonáta **Zvony**, op. 44. V podaní **Sylvie Čápovej-Vizváryovej** zazneli časti **Zvonili zore**, **Zamkli srdca**, **Bije svedomie**. Tóny hudby jubilujúceho skladateľa prehovorili k prítomným v plnom zmysle svojej umeleckej výpovede, krehko, adresne, citlivo a myšlienkovito súzvučne.

Hudba slávnostného matiné prerástla v slová srdečného stretnutia národného umelca Andreja Ōčenáša so svojimi rodnými a priateľmi.

—em—

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

Režisér GÖTZ FRIEDRICH

Janáčkovu operné dielo ovláda dnes celý svet. Podľa údajov viedenskej Universal Edition patria Janáčkovy opery medzi najčastejšie uvádzané diela v Európe i zámorí — hneď po perách Verdiho, Pucciniho a Wagnera. Západoberlínska operná scéna venuje Janáčkovi sústavnú pozornosť. Zásahu na tom má predovšetkým veľký cititeľ skladateľa, teľrajší generálny intendant Nemeckej opery v Západnom Berlíne, profesor Götz Friedrich. Svoju éru na tejto poprednej opernej scéne začínal inscenáciou Janáčkovho diela Z mŕtveho domu. Na túto premiéru nadviazalo teraz nové nastudovanie Káti Kabanovovej, ktoré sa stretáva s obrovským úspechom v naplnenom hľadisku aj pri reprízach. Pre tieto skutočnosti zišli sme sa s prof. G. Friedrichom k zásadnému rozhovoru.

Čo by ste mohli povedať o inscenáciách Janáčkových oper, ktoré ste vytvorili? Ako hodnotíte terajšiu západoberlínsku premiéru Káti Kabanovovej?

— Ako operný režisér som skutočne veľkým čitateľom Janáčkovho diela. Zjavne najväčší úspech v mojom živote som mal s Jej pastorkyňou v Komickej opere v Berlíne, vtedy ešte pod vedením Waltera Felsensteina. Pastorkyňa som potom v roku 1972 inscenoval taktiež v Kráľovskom divadle v Štokholme a hosťovali sme s ňou s veľkým ohlasom v tlači i u publika na Medzinárodnom festivalu v Edinburgu. V Zürichu som nastudoval Janáčkovu operu Z mŕtveho domu s pražským dirigentom Bohumilom Gregorom. Ako intendant západoberlínskej opery som s týmto dielom začal svoje umelecké pôsobenie v Západnom Berlíne, tentoraz v spolupráci s národným umelcom Václavom Neumannom a národným umelcom Josefom Svobodom ako scénickým výtvarníkom. Západoberlínske obecnstvo ihneď spoznalo, že táto inscenácia bola mojim programovým činom. Vedľa



Karan Armstrongová (Káta) a William Cochran (Kabanov) v západoberlínskej inscenácii Káti Kabanovovej.

A. Berga, B. A. Zimmermanna a G. Pucciniho sotva možno nájsť v tejto sfére ďalšieho skladateľa, ktorý by ako Leoš Janáček staval ľudské a humánne motívy do stredu svojej umeleckej práce a tvorivej viery. Cítim sa inscenáciou tohto diela morálne zaviazaný. V roku 1988 mám inscenovať Janáčkovu Jej pastorkyňu v Los Angeles v USA pre celkom nové publikum. Toto mesto nemá vlastnú operu a nový operný súbor sa iba kompletizuje. Chcel by som tam presadiť Janáčkovu dielo a urobiť ho tak populárnym ako v Európe. V Západnom Berlíne sme teraz realizovali druhú janáčkovskú inscenáciu. Ujal sa jej mladý nemecký činoherný režisér Günter Krämer, ktorý sa v našom divadle etabloval s Nonovou operou Intoleranza. Káfu Kabanovovu v Západnom Berlíne môžeme označiť za netradičnú inscenáciu. Titulná postava bola zverená americkej speváčke Karan Armstrongovej, úspešnej predstaviteľke Salome, Mélisandy, Lulu a Marie vo Vojckovi. Kabanichu skvele

stvárnila Patricia Johnsonová, taktiež Američanka, ktorá získala už skúsenosti s Janáčkom pri kreácii Kostolníčky v Jej pastorkyňi. V budúcej inscenácii Pastorkyne, ktorá sa dostane do repertoáru v nasledujúcej sezóne, počítame so spoluprácou vašich umelcov — Gabrielou Beňákovou-Čapovou ako Jenťou a dirigentom Václavom Neumannom. Radi by sme pokračovali v starostlivosti o Janáčka a nadväzovali na janáčkovskú umeleckú tradíciu, ktorej začiatky siahajú ešte pred rok 1933 — je zakladateľom a výrazným nositeľom bol Otto Klemperer, ktorý ako prvý nemecký dirigent nastudoval Jej pastorkyňu (Kolín nad Rýnom, november 1918) i Z mŕtveho domu (Berlín, 1931). Ako je známe, Káta Kabanovová bola v Nemecku po prvýkrát uvedená zasa zásluhou veľkého dirigenta Fritza Zweiga (Berlín, 1926), ktorý potom niekoľko rokov pôsobil v Prahe, až musel emigrovať pred nacistami do Los Angeles. Práve tam bol učiteľom speváčky Karan Armstrongovej, ktorá teraz prevzala úlohu Káti. Sú to vzácné, osudové spojitosti.

V čom vidíte motívy príklonu umeleckého operného sveta k Janáčkovmu dielu: Prečo Janáčkovu opernú tvorbu dnes ovláda svetové scény popri dielach Verdiho, Pucciniho, Wagnera?

— Myslím si, že Janáčkovu dobu len prichádza. Hovoril som nedávno s riaditeľmi operných scén v New Yorku (Metropolitná opera), Chicagu a San Francisku a tí mi povedali, že americké obecnstvo, ktoré je zvyknuté na tradičnú hudbu a tradičných autorov, je získavané pre modernú opernú tvorbu prostredníctvom Janáčka. Aj keď pôvodné premiéry jeho oper boli pred šesťdesiatimi až osemdesiatimi rokmi, stal sa dnes Janáček vstupnou bránou k modernej opere. Pýtate sa, prečo Janáček, taký typický moravský skladateľ, sa stal zároveň svetovým skladateľom? Skrýva sa to v tajomstve skladateľovej príchylnosti k vlastnému ľudu, v jeho melodike a osobitej hudobnej reči. Také hudobné nadanie je najlepším predpokladom k tomu, aby umelec prenikol do sveta. Janáčkovi, pravda, veľmi pomohli Brodove preklady operných libriet, ktoré je však dnes nutné revidovať. Sám som takúto revíziu urobil v Jej pastorkyňi, kde bolo treba prekonať veľkú tvrdosť výrazu, prechádzajúcu v nežnú lyriku a čarovné hudobné frázy. Niektorí speváci túto stránku sami intuitívne odhalili. Správne chápanie Janáčkovy hudby nespočíva iba v jednoznačnom prečítaní partitúry. Inscenoval som jeho

opery s R. Vašatom, V. Neumannom, B. Gregorom a poznám i rad iných janáčkovských odborníkov — každý z nich vlastní svoju „súkromnú“ partitúru a vlastnú predstavu. To je vynikajúce! Ako režisér zastávam však názor, že tieto rozdielne prístupy sa nesmú navzájom potierať. Každé dielo vyžaduje svojho umelca-inscenátora, ktorý sa dokáže prepracovať k podstate skladateľovej výpovede.

Aké skúsenosti máte s publikom? Ktoré Janáčkovy opery naň najviac pôsobia?

— Taktiež v tomto smere musíme niekedy prekonať názor, že Janáček je neprístupným modernistom a že jeho opery nemožno navštevovať trebárs tak, ako Pucciniho. Nepočítame vždy so sto-percentne obsadeným hľadiskom. Ale tí, ktorí prídu, bývajú takmer vždy obohatení o veľký a hlboký umelecký zážitok. Taká bola v Západnom Berlíne moja skúsenosť s operami Z mŕtveho domu a Káta Kabanovová. S publikom sa stretávame zvyčajne na rozhovoroch o nových inscenáciách. Prednedávnym som besedoval s mladými divákmi, ktorí videli inscenáciu Z mŕtveho domu a vyhlásili, že zažili v opere niečo neuveriteľné. Postarali sa sami o to, aby Janáčkovu anti-operu prilákala do hľadiska ďalších nových poslucháčov.

Aké sú vaše budúce plány s Janáčkovým operným odkazom?

— Nesporne musíme v západoberlínskej opere uviesť jeho Vec Makropulos. Otázkou zostáva nedokončená opera Osud, o ktorej scénické predvedenie sa pokúsili v Londýne. S operou Výlety pána Broučka by som rád pozval k hosťovaniu niektorý československý operný súbor, pretože pre zahraničné ansámblly je to veľmi ťažké, príliš „české“ dielo, aby mohlo byť adekvátne pochopené, najmä Janáčkov osobitý humor. Teraz nás veľmi zamestnáva operné dielo Zemlinského, Schreckera, Korngolda a Hindemitha. Do konca storočia sa musíme zamyslieť nad tým, ktoré hodnoty našej doby pretrvávajú, a ktoré je potrebné udržať v repertoári. Takým prípadom, ktorý musíme skúmať z hľadiska obohatenia hudobného divadla budúcnosti, je napríklad tvorba Bohuslava Martinu. Dnešný svet naliehavo potrebuje dobrú operu. Mojm presvedčením je, že táto bohatá výrazová divadelná forma nám prináša to, čo potrebujeme: fantáziu, ktorá bdie nad zúšlachovaním ľudského ducha a rieši ľudskú existenciu. Iné umenie by to sotva mohlo urobiť odvážnejšie. Pripravil: JIŘÍ VITULA

Hudobná pohľadnica z Berlína

Vysvietený nápis „Informationsbüro“ na ceste od hlavného vchodu k recepcii sa nedal nezochť. Pritiahol pohľad aj nezainteresovaného návštevníka tohto 35-poschodového ubytovacieho kolosu, akým je hotel Stadt Berlin. A že bol — rovnako ako tlačové stredisko — umiestnený práve v centrálnom berlínskom hoteli, to nebola náhoda. Lebo v ňom sa už tradične hľadá na prechodný pobyt účastníci, novinári a pozorovatelia sviatku súčasnej východonemeckej hudby, v kultúrnom kalendári našich susedov označeného názvom „DDR-Musiktage“.

Hudobné dni NDR sú, obdobne ako náš TNSHT, prehliadkou snáh a umeleckých výsledkov domáceho skladateľského frontu, a to na poli všetkých hudobných žánrov od tvorby symfonickej a opernej, cez oblasť komornú a vokálnu až po zábavnú a tanečnú hudbu, šanson a džez. Podujatie, ktorého hlavným usporiadateľom a garantom je Zväz skladateľov a muzikológov NDR, predstavuje najvyššiu a vlastne jedinou spoločnú platformu ku koncentrovanejšiemu spoznávaní, hodnoteniu, triedeniu, v neposlednom rade i propagovaniu najzaujímavejších príspevkov z autorských dielní asi poltisícovky členov jedenástich krajnských zväzov. Podľa už zaužívaného rytmu sa prehliadka uskutočňuje každé dva roky a pravidelne sa strieda s medzinárodným Bienále súčasnej hudby ako jeho domáci pendant.

Programový jedálniček tohtoročných šiestich festivalových dní (21.—26. februára) ponúkol dvadsaťjeden akcií (plus jednu predprehliadkovú v podobe autorského portrétnu renomovaného tvorca hlavne početných masových piesní 79-ročného Eberharda Schmidta): sedem symfonických a deväť komorných koncertov, zborový koncert, matiné Ústredného armádneho orchestra, koncert „s ľudovými nástrojmi pre veľkých i malých“ [k slovu sa tu dostali akordeóny, gitary, mandolína aj zobcová flauta], nočné soirée elektronickej hudby a večer šansonov, ktorý pod názvom „Wir können's nicht lassen“ uvádzala aj u nás dobre známa speváčka a herečka Gisela Mayová. Okrem troch desiatok songov si na festivale dalo randevouz 123 opusov (z toho 31 v premiérovom háve) z pera 98 autorov všetkých generáčnych vrstiev (včítane dnes už nežijúcich nestorov východonemeckej hudby P. Dessaua, H. Eislera, F. Geisslera, R. Wagnera-Regényho a W. Weismanna) za interpretačnej účasti cirka poldruha stovky sólistov a telies.

A aby sme neostali len pri jednoduchých počtárskych úkonoch, tak aspoň staccatovite spomeňme niekoľko inšpirujúcich dramaturgických momentov. K pozoruhodným nápadom patria napríklad tzv. štúdiové koncerty, určené komornejšiemu auditióriu a venované najnovšej tvorbe zástupcov striedajúcich sa krajnských zväzov; tentokrát umelecké vizitky predložili autori z Halle, Magdeburgu, Erfurtu a Suhl. Osviežujúcou myšlienkou je aj forma koncertu-besedy; na tohtoročnej Kammermusik im Gespräch vo foyer Komickej opery sa predstavili G. Domhardt a H. J. Wenzel z cechu štyridsiatnikov. Nemenej príťažlivé sú verejné posedenia poslucháčov s autormi a interpretmi, organizované po večerných symfonických koncertoch, prístupné každému záujemcovi a s predstihom avizované už v programovom bulletine. Tak ako iná podnetná súčasť prehliadky — výstava noviniek z produkcie hudobných vydavateľstiev spojená s predajom — aj tieto „besuchgespräche“ sa uskutočnili v Hudobnom klube slávneho Schauspielhausu (z histórie si zopakujme aspoň to, že v ňom koncertovali Paganini a Liszt a že sa tu odohrala premiéra Čarostrelca pod autorovou taktovkou). Elegantná budova, od základu zrekonštruovaná a nedávno znovuvytvorená, terajšie sídlo Berlínskeho symfonického orchestra a stredisko berlínskeho hudobného diania, sa v tomto roku po prvýkrát stalo aj miestom činu väčšiny prehliadkových akcií.

Ako iné príbuzné podujatia aj Musiktage nie sú len konfrontačnou a bilančnou stretnutkou, ale zároveň výkladným pultom aktuálnych trendov a vývojových ciest. Tohtoročná zážitková kolekcia potvrdila, že súčasná východonemecká tvorba gravituje predovšetkým k domácej tradícii, prehodonuje a rozvíja inventár hindemithovskej „novej vecnosti“, aktualizuje prínosy schönbergovskej školy, prijíma signály postwebernovskej avantgardy, čo okrem iných dokumentovali napr. dodekafonické Piesne o láske S. Geisslera, webernovsky asketické Metamorfozy pre sláčikové kvarteto W. Stendela, Body a farby pre flautu a violu A. Müllera-Weinberga, koketujúce s punktualizmom, malá aleatorika v dielach K. Schwaena a P. Hermannu, grupovanie orchestrálneho aparátu a využitie priestorového efektu v Krätzschmarovom Komornom koncerte pre orchester, či ochutnávka elektronických kompozícií z tvorby R. Hoyeru s niekoľkými hudbupodčiarkujúcimi sústami diaprojekcie a invenčných pantomimic-



Na tohtoročných Hudobných dňoch NDR vystúpila aj jenská filharmónia. Pod taktovkou Ch. Ehwalda a za spolutáctko vania F. Kohlmeiera predviedla o. i. aj Koncert pre basklarinet od G. Hähnela.

kých kreácií. Ak v epicentre technologicko-konstruktívnej pozornosti autorov dominuje farba a zvuková expresivita, tak účinne im sekunduje ochota vyskúšať menej konvenčné nástrojové zoskupenia, či už ide o kombinácie gitary a akordeónu (H. Reinbothe), flauty a siedmich violončiel (P.-H. Ditttrich), batérie bicích nástrojov s harfou (Ch. Münch) alebo s hobojom (R. Pfundt), nehovoriac o akomsi všeobecnejšom zanietení pre zvuk „schlagzeugov“. Kabinetnou ukážkou úsilia o nové zvukové rezultáty bola Kopfova „Telemann-Adaptation“ pre organ a sklené tyče (Glasstabspiel) v ladení diatonickom alebo štvrtónovom, sedem rokov mladý objav a výrobok skladateľa a jeho sklárskeho spolupracovníka. Oprávnené očakávania odborníkov i ohlas poslucháčov vzbudili premiérovane „projekty z kolektívnej tvorivej kuchyne“ — „Myšlienky k zjazdu“ pre soprán a orchester od W. Lessera, F. Schenkeru, U. Zimmermanna, R. Brede Meyera a E. H. Meyera, a orchestrálne „Memento siedmich“ troch sovietskych a štyroch domácich mladých skladateľov (I. Krasilnikova, A. Martinitisa, V. Dovgana, S. Carowa, T. Heyna, H.

Zapfa a B. Frankeho), napísané na počesť nastávajúcich zjazdov komunistických strán oboch krajín. Veľký zážitok poskytol aj početom menšinový súbor zborových kompozícií. Za všetky si osobitnú zmienku zaslúži prepôvabná, vtipná „Hádka“ R. Denewitza o tom, že „spievať nie je umenie, ale prestať“.

Poznámkami nielen na okraj: berlínske Hudobné dni sú dôležitou kapitolou východonemeckej hudobnej kultúry. Ich významu a závažnosti odpovedá aj spoločenská odozva. Nemám na mysli len spoluprácu s masmédiami, aj keď šesťnásť rozhlasových relácií o prehliadke, z nich tri priame prenosy symfonických koncertov, by v našich podmienkach znamenali asi predsa len ťažko realizovateľný husársky kúsok. Hovorím predovšetkým o záujme publika. Aj keď sa koncertné sieni kde-tu zazubili prázdny stoličkami — čo napokon pri 1600-miestnej kapacite, akou sa pýši veľká sála Schauspielhausu ani neudivuje — tak zakaždým to bolo v takom mizivom percente, o akom je našej súčasnej hudbe zatiaľ súdené hádať iba snívať.

VIERA CHALUPKOVÁ

LEHÁROVO KOMÁRNO - nový hudobný festival

Komárno má bohaté hudobné tradície. Už na začiatku storočia tu bol čulý hudobný život. K jeho najintenzívnejšiemu rozvoju však došlo až v poslednom desaťročí, najmä v rámci hudobných jari a jeseň, ktoré sa uskutočňujú v priamej nadväznosti na BHS. Súčasťou hudobného diania sú aj pravidelne organizované výchovné koncerty pre žiakov a organové koncerty.

Mesto, hrdé na svojho rodáka **Franza Lehára**, vybudovalo na jeho počesť v roku 1980 park so sochou na mieste, kde pôvodne stál Lehárov rodný dom. V Oblastnom podunajskom múzeu je zriadená expozícia F. Lehára, v blízkosti hraničného priechodu je Lehárova cukráreň a libresso, kde sa pravidelne konajú hudobné, literárne a výtvarné podujatia. Všetko prejavuje úctu k slávemu skladateľovi.



Solisti Štátnej opery v Budapešti Katalin Pitti a Viktor Leblanc pri vystúpení na otváracom koncerte festivalu.

Jeho meno je už spojené aj s **hudobným festivalom**, slávnostne otvoreným za účasti predstaviteľov okresu a mesta na čele s vedúcim tajomníkom OV KSS **Antonom Hlaváčom** a námestníkom ministra kultúry SSR **dr. Vladimírom Čerevkom, CSc.** 25. apríla 1986 pod názvom **Lehárovo Komárno**.

Hlavnou snahou organizátorov bolo sprostredkovať širokým vrstvám obyvateľstva, najmä mládeži, skvosty operetného a muzikálového žánru. Treba povedať, že sa im to už v prvom ročníku festivalu podarilo — svedčí o tom temer štyritisíc poslucháčov na prvých šiestich koncertoch.

Otvárací koncert **Slovenskej filharmónie** so švajčiarskym dirigentom **Ewaldom Körnerom** a sólistami **Katalin Pitti** (soprán) a **Viktorom Leblancom** (tenor — obaja MLR) prebiehal v slávnostnom ovzduší umocnenom vynikajúcim výkonom sólistov, najmä Katalin Pitti. Jej výkon pri interpretácii diel Emmericha Kálmána, Johanna Straussa a Franza Lehára znesie aj tie najprísnejšie európske kritériá. Za zmienku stojí aj skutočnosť, ako táto dvojica dokázala minimálnym hereckým gestom vyjadriť vnútorné záchvevy duše, čo hrá dôležitú úlohu najmä pri koncertnom predvedení operetných árií.

To, že sa orchester dokonale prispôbil sólistom, pokladám pri telese takého zvučného mena za samozrejmé.

Tvorcovia dramaturgie festivalu vyhradili jeden z koncertov umelcom pochádzajúcim z južného Slovenska. V prvom ročníku to boli **Silvia Virágová-Bajčanová** a sólista Novej scény v Bratislave **Ladislav Miškovič**, ktorí za klavírneho sprievodu **Pavla Virága** v komornom prostredí výstavnej a koncertnej sály Oblastného podunajského múzea veľmi kultivovane predviedli diela F. Lehára, P. Kacsóha, J. Huszku, A. Szirmaiho a E. Kálmána. Títo sympatickí umelci dokázali prednesom diel, vyžadujúcich si kvality operného speváka, nadviazať kontakt s obecnstvom a vytvoriť tak veľmi dobré ovzdušie koncertu.

Na svojom druhom koncerte v Komárne, pripadajúcom na výročie narodenia F. Lehára, podala **Slovenská filharmónia** pod taktovkou zaslúžilého umelca **Zdeňka Macháčka** veľmi dobrý výkon. Najmä predohry F. von Suppého k operetám *Fatinitza* a *Krásna Galathea* nás presvedčili, že teleso venujúce sa prevažne symfonickej tvorbe, dokáže interpretovať na vysokej umeleckej úrovni aj tento žáner. Od sólistov (**La Julie Hill** — USA a **Pavol Gábor** — sólista SND) očakávalo komárňanské publikum viac. Pre poslucháčov bolo najzaujímavejšou časťou koncertu autentické interpretovanie úryvkov z muzikálov *My Fair Lady* F. Loeweho, *West Side Story* L. Bernsteina a spirituálu *Hiboká rieka* v podaní **La Julie Hill**.

Slúži ku cti pracovníkov **Novej scény Bratislava**, že pochopili význam myšlienky organizovať každoročne spevoherný festival v Komárne. Prekonali ťažkosti s prispôbovaním scény k predstaveniu *Veselej vdovy* technickým podmienkam komárňanského Domu československo-sovietskeho priateľstva. Umelci Novej scény dokázali, že Lehárova hudba ani v súčasnej dobe nič nestratila zo svojej bohatej invenčnosti a pôsobivosti na poslucháčov. **Veselá vdova** sa v ich podaní stala jedným z umeleckých vrcholov festivalu.

Koncert umelcov **spevohry Štátneho divadla v Brne** nazvaný **Rendez-vous slečny Operety s panom Muzikálem** hneď od začiatku zaujal vtipným spojovacím textom. Bola to vlastne operetno-muzikálová konfrontácia, pričom oba útvary boli zastúpené v typických ukážkach, no nechýbali ani tituly hrávané zriedkavejšie. Celá plejáda výborných sólistov, pestrá výprava, orchester oduševnene interpretujúci nielen diela operetnej klasiky, ale aj úryvky z muzikálov J. Kandra, J. Kerna, C. Portera, F. Loeweho, L. Bernsteina a E. Y. Harburga, pod vedením výborných dirigentov **Jiřího Karáska** a **Arnošta Moulika**, to všetko doplnené spofahlivým výkonom zboru a baletu, dalo dôkaz vývojaschopnosti tohto v minulosti často zaznávaného žánru. Koniec-koncov asi tisíc dvesto poslucháčov v športovej hale na záverečnom koncerte hudobného festivalu tiež dokumentuje, že snaha organizátorov padla na úrodnú pôdu. Práve obecnstvo, živo reagujúce už od prvých chvíľ na výkony umelcov, bolo jedným z tvorcov slávnostnej, no veľmi srdečnej atmosféry koncertov. Spoločné vystúpenie sólistov **Kisfaludyho divadla Győr (MLR)** a umelcov **Novej scény Bratislava** na záverečnom koncerte bolo vlastne odrazom národnostného zloženia mesta a okre-

su a symbolizovalo spoločný život a prácu Slovákov a Maďarov na južnom Slovensku.

V dobrej pohode hrajúci orchester Novej scény pod vedením **Sándora Gulyása (Győr)** a **Zdeňka Macháčka**, sólisti **Bellai Eszter**, **Balla Ica**, **Csombor Teréz**, **Bede Fazekas Csaba**, **Nagy István**, **Rózsa Sándor** (všetci Győr), **Mária Andrašovanová**, **Božena Polóniová**, **Gréta Švercelová**, **Jozef Benedik**, **Ján Konstanty** a **Ladislav Miškovič** (Bratislava) svojím vystúpením ukončili cyklus koncertov hudobného festivalu Lehárovo Komárno.

Počas festivalu boli v letnom kine Domu kultúry ROH a vo filmovom klube kina Tatra premietané filmy s hudobnou tematikou. Za umelecky najhodnotnejší možno z nich považovať španielsky film *Carmen*.

V rámci festivalu bola otvorená výstava Ústavu divadelnej kritiky a dokumentaristiky Bratislava v Oblastnom podunajskom múzeu v Komárne pod názvom **Franz Lehár na slovenskom profesionálnom javisku**. Výstava nespĺnila celkom očakávaní návštevníkov, najmä pre nedostatky v úrovni výtvarného stvárnenia námetu. K pridruženým podujatiam patril aj **hudobný seminár**. Úroveň seminára pod pracovným názvom **Poslanie spevohry v súčasnosti** bola kladne ovplyvnená účasťou jedného z našich popredných odborníkov v tejto oblasti, dramaturgom Štátneho divadla v Brne **dr. Ivom Osolobém**. Účastníkmi boli hudobní pedagógovia a kultúroosvetoví pracovníci.



Silvia Virágová-Bajčanová vystúpila na koncerte umelcov pochádzajúcich z južného Slovenska.

Snímky: M. Puškár

Výbor festivalu môže v týchto dňoch hodnotiť. Z umeleckého hľadiska ako i po organizačnej stránke môže konštatovať, že festival splnil svoje hlavné poslanie. Všetky podujatia sa stretli so záujmom obyvateľov nielen mesta, ale aj okresu.

Najradostnejší je ale poznatok, že všetci, umelci i organizátori bez rozdielu, zrod nového festivalu privítali a zhodli sa na jeho potrebnosti pre náš hudobný život.

RUDOLF HARMAT

Koncerty ŠKO Žilina

Na troch koncertoch ŠKO Žilina, ktoré nasledovali za sebou v mesačných intervaloch, sa vystriedali traja dirigenti. Ich vystúpenia ukázali, že viac než umeleckému zreniu telesa prospelo striedanie za dirigentským pultom zvyšujú technickej úrovni telesa. Táto skutočnosť vyvolala sústavnú zainteresovanosť hráčskeho kolektívu a tým aj dôraz na mnohé nové stránky interpretácie.

V priebehu februárového koncertu (26. II.) odznela skladba **M. Burlasa Predposledné leto** pre komorný orchester, klavír, harfu, vibrafón a bicie nástroje. Toto impresívne dielo premiéroval ŠKO Žilina na tohtoročnom Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby, čo sa výrazne prejavilo v zažitosti a istote predvedenia. Dirigent **P. Šibilev** nechal vyniesť jednoduchým, pritom vtipným zvukovým kombináciám farieb pri súčasnom zachovaní celkovej jednoduchosti výrazu aj v modifikáciách modelov. Úvod teda vyznel ako neviazaná, zvukovo zaujímavá náladová impresia. Zato nasledujúca skladba — **Trojkoncert pre klavír, husle a violončelo, op. 56 od L. v. Beethovena** — nedala podnet k podobným jednoznačným súdom. Aj napriek tomu, že sólisti **I. Gajan** (klavír), **E. Danel** (husle) a **J. Podhoranský** (violončelo) predviedli svoje party s najväčšou zodpovednosťou a osobným vkladom, nedosiahli rovnováhu v celkovom podaní. Pre ideálne splnenie sólistických požiadaviek partov sa dnes ťažko nájdú vyrovnaní interpreti z hľadiska jednoznačnosti podania. A tak z tohto miesta možno len tlmočiť vďaka sólistom (najmä violončelistovi), ktorí sa na predvedenie tejto skladby odhodlali a priblížili ho poslucháčom celkom prijateľným spôsobom. Hneď po úvodných taktach **Mozartovej Symfónie g mol, KV 550**, bolo vidieť, že dirigent má na celkovú stavbu skladby ucelený názor. K tomu, aby ho mohol presvedčivo uplatniť, potreboval by však teleso, ktoré sa vyvaruje hoci drobných, ale pretrvávajúcich nedostatkov, akými sú napr. jednotnosť zvuku sláčikov, intonačné nepresnosti, rozdielnosť intenzity zvuku jednotlivých nástrojových skupín atď.

Hlavnú pozornosť poslucháčov sa na marcovom koncerte (13. III.) sústredila na sólistku-speváčku a hoboistku. Úvodnú **Symfóniu D dur, KV 202, W. A. Mo-**

zarta predviedol dirigent **E. Fischer** z Prahy s vysokou technickou náročnosťou a presným poňatím. Jeho niekdajšia spolupráca so žilinským ŠKO zanechala stopy, aj keď sa teleso ani tentoraz nevyhlo niektorým nepresnostiam v súhre a intonácii. Počtom oslabený orchester však prezentoval v Mozartovi požadovanú ľahkosť a grációznosť.

Hobojista **M. Aurel** predviedol **Koncert d mol A. Marcella** a záujem o jeho vystúpenie hovoril o obľube sólistov na dychové nástroje v radoch verejnosti. Aurel s nespornými tónovými a intonačnými kvalitami, ale aj nezvyklými rubátami v pozdnobarokovej skladbe prezentoval svojisky poňatého Marcella. Orchester ho sprevádzal presne a subtilne.

Najväčším magnetom koncertu boli však **Tiché piesne pre soprán, sláčiky a klavír** — lyrický piesňový cyklus na slová U. Donátovej, od dirigenta koncertu **E. Fischera**. Tieto nesmierne náročné piesne predniesla **S. Eberlová-Losová** s obdivuhodnou prirodzenosťou a vzornou deklamáciou. Krehkú atmosféru celej skladby určuje prvá pieseň (Paprsiky), ktorá v nasledujúcich strieda obrazy a nálady (První sni, Přej si), k hĺbke ktorých nás priviedla sólistka svojou muzikálnosťou aj napriek veľkej náročnosti vokálneho partu.

Istým prekvapením večera bola **Sinfonia in C, č. IX od F. Mendelssohna-Bartholdyho** v úprave **E. Fischera**. Toto dielo 14-ročného skladateľa už anticipuje všetky prvky jeho hudobnej reči, známe z jeho 5 symfónií. Dirigent upravil toto dielo pre symfonický orchester a dokázal udržať jeho celistvosť a formovú priezračnosť.

Slávnostný koncert ŠKO Žilina (3. IV.) bol usporiadaný na záver Dní MLR. Preto sa v úvode koncertu objavila skladba národného umelca **MLR F. Farkasa Staré maďarské tance pre dychové kvinteto**, ktoré zazneli v podaní členov ŠKO Žilina: **J. Figura ml.** (flauta), **M. Hrianková** (hoboj), **P. Púchovský** (klarinet), **S. Ladovský** (lesný roh) a **V. Šalaga** (fagot). Predvedenie tejto archaickej, ale pritom sviežej tanečnej suity plnej inštrumentálneho vtipu a virtuozity možno charakterizovať ako prečízne v súhre i intonácii a pritom muzikálne podané a precítené. No **Koncert Es dur pre husle a orchester** od **F. Bendu** so

sólistom **F. Pospíšilom** stratil veľa z kvality týchto parametrov, takže po výbornom úvode pôsobil rozpačito.

Druhá časť programu patrila skladbám **W. A. Mozarta — Koncertnej scéne pre soprán a orchester Bella mia fiamma, addio, KV 528**. Maďarská sólistka **E. Andorová** má výbornú hlasovú techniku, bezpečnú intonáciu a bohatú výrazovú škálu, ktorá miestami prezrádzala opernú prax. Tieto svoje atribúty umocnila precíznou prípravou, takže zanechala u početného obecnstva silný zážitok. Ďalšou skladbou od tohto istého skladateľa bolo **Divertimento č. 7 D dur, KV 205**, prednesené s veľkou

vnútornou zainteresovanosťou. Táto nadmerná snaha priniesla svoje kvality, no na druhej strane prispela k strnulosti orchestrálneho zvuku. Záverečné Presto bolo aj napriek tomu vrcholom koncepcie dirigenta koncertu **J. Valtu**.

Na záver treba pripomenúť často opomenutú súčasť každého podujatia ŠKO Žilina: príkladnú starostlivosť o návštevníkov vo vybavení programov nielen sprievodným slovom, ale aj napr. priloženými textami piesní a pozvánkou na budúci koncert ŠKO. A táto starostlivosť sa vracia a zúčtuje v záujme verejnosti o podujatia ŠKO a peknej návštevnosti.

K. CENKOVÁ

KONKURZY

Riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do komorného súboru **MUSICA AETERNA**

na miesto hráčov na viole, zobcovej flaute s povinnosťou flauty priečnej, alebo hoboja a na miesto vokálnych sólistov — alt, tenor a bas. Konkurz sa uskutoční dňa 25. 6. 1986 o 13.00 h v Slovenskej filharmónii

a do SLOVENSKEHO FILHARMONICKÉHO ZBORU do všetkých hlasových skupín.

Konkurz do Slovenského filharmonického zboru sa uskutoční dňa 30. júna 1986 o 13.00 h v skúšobni SFZ.

Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne. Prihlášky posielajte na kádr. a personálne odd., Slovenská filharmónia, Palackého 2, 816 01 Bratislava.

Slovkoncert, čs. umelecká agentúra, Leningradská 5, 815 36 Bratislava vypisuje

INTERPRETAČNÚ SÚŤAZ SSR '86

pre odbory husle, viola, violončelo a komorné súbory. Termín konania: 29. X. až 2. XI. 1986. Podmienky súťaže sú k dispozícii na Koncertnom oddelení i v krajských strediskách Slovkoncertu.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlač: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlač. Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15.

Registračné číslo: SÚTI 6/10

Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica

a problém autorstva v zborníkoch P. Rošovského

Zbierka tridsiatich anonymných motet a dvadsiatich árií Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica je azda najznámejším rukopisom františkánskeho Pantaleona Rošovského (1734–1789), významného predstaviteľa neskorého baroka a raného klasicizmu u nás. Rošovský ju venoval r. 1771–1772 vtedajšiemu provinciálovi Kajetánovi Hruškovskému ako prejav vďaky za všestrannú priazeň. Na rukopis upozornil už r. 1930 D. Orel a ne-



F. J. L. Meyer von Schauensee.

skôr si viacerí bádatelia bližšie všimli aj jeho obsah — kvalitnú hudbu, reprezentujúcu obdobie neskorého baroka, pričom až doteraz sa nevyučovalo, že celá zbierka by vzhľadom na jednotný obsah mohla pochádzať od Rošovského.

Skúmanie otázky autorstva však prinieslo dosť prekvapujúce výsledky. Z celkového počtu 52 skladieb (okrem 30 virtuózných motet a 20 kratších strofických árií sú tu ešte dve neočíslované skladby označené ako „odeon“) Rošovský môže byť autorom len niekoľkých. Je len zostavovateľom zborníka a v tomto zmysle treba chápať aj viacnásobné výrazy na titulnom liste alebo v predhovore ako „vytvoril“ (exhibet), alebo „toto moje dielo“ (hoc opus meum). Rošovský čerpal z viacerých predlôh, no základným prameňom mu bola tlač príbuzného názvu dnes už celkom neznámeho skladateľa Franza Josepha Leontio Meyera von Schauensee (1720–1789) Cantica Doctoris Melliflui Mariano-Dulcisona, ktorá vyšla r. 1757 v známom vydavateľstve J. J. Lottera v Augsburgu. Tento Meyerov opus V obsahuje 32 mariánskych antifón, väčšinou pre rôzne sólové hlasy a sláčikové nástroje, no i flauty, trúbky, resp. lesné rohy.

Meyer von Schauensee bol v svojej dobe podstatne známejším skladateľom ako dnes, napr. Marpurgová uvádza v Kritische Briefe II jeho rozsiahlejšiu biografriu s podrobným zoznamom diel. Meyer, pochádzajúci zo starej šľachtickej rodiny, prežil časť búrlivej mladosti v severnom Taliansku, no nielen ako študent „v spoločnosti najlepších umelcov“ (Fétis), ale aj ako vojak Emanuela III. v bojoch o „habsburské dedičstvo“. Po prepustení zo zajatia sa natrvalo usadil v rodnom Luzerne, pôsobil tu do smrti ako organista kláštora St. Leodegar a zastával mnohé významné verejné funkcie. Ešte v Taliansku sa veľmi dobre oboznámil s moderným dobovým štýlom. Už v dvadsiatych rokoch Meyerov biograf E. Koller upozornil na viaceré paralely napr. k Pergolesimu. Uvedená zbierka je Meyerovým najlepším opusom, čo nevyplýva len z niektorých sebavedomých formulácií v predhovore.

Rošovský prevzal 20 z 26 Meyerových vlastných variantov mariánskych antifón s novými expresívnymi textami, ktoré sám autor v lotterovskej tlači označuje správnejšie ako árie. Nesmie nás však myliť, že Rošovský ich označil ako motetá, takéto terminologické „zmeny“ boli kedysi celkom bežné, navyše viaceré zo skladieb v Rošovského zborníku majú skutočne niektoré z mnohých podob neskorobarokového moteta, napr. recitativ — ária — chorus, ária — chorus a pod. Podstatné je, že od Meyera pochádzajú dve tretiny z 30 motet! Ak si navyše uvedomíme, že z Meyerovej zbierky Rošovský prevzal aj celú obšľahu dedikáciu (!), samozrejme, so zámenou mena a ostatných údajov, ktoré s tým súviseli, z dnešného pohľadu sa jeho postup môže zdať prinajmenej krádežou. V tých časoch však preberanie skladieb, rôzne úpravy a pod. neboli ničím zvláštnym a v podmienkach františkánskej rehole to platilo dvojnásobne. „Opus franciscanum“ — čo je i najčastejšia štylizácia v Rošovského pozmenenom predhovore — bolo výlučne vlastníctvom rádu, osoba autora nebola vôbec zaujímavá, podstatné bolo

len určenie skladby na konkrétny účel. Preto sa aj viac ako 90 percent produkcie u františkánov tradovalo anonymne. (To však neznamená, že príslušníci rádu nepoznali aspoň mená autorov skladieb z vlastných radov.)

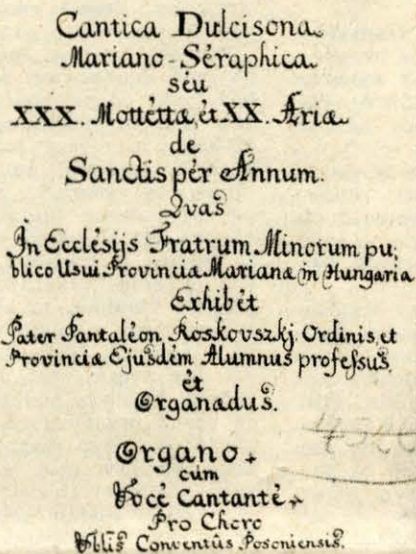
Druhou zvláštnou črtou je obsadenie: na františkánskom chóre — na rozdiel napr. od jezuitov, alebo piaristov — len zriedkakedy účinkovali chlapci, ktorí spievali soprán a alt. Františkáni používali len mužské hlasy (sóla a zbor) so sprievodom organa. Vyplýva to o. i. z celkového postoja k hudbe, na prvom mieste bol chorál a organ sa toleroval ako sprievodný nástroj. Náročnejšia figurálna hudba vrátane slávnostného obsadenia s klarínami, znela na františkánskych chóroch zriedkavejšie, a to pri významných príležitostiach, vo veľkých kláštoroch a pod. V tomto svetle je potrebné vidieť i úpravy Meyerových skladieb v Rošovského zborníku.

Rošovského nemožno jednoznačne prehlásiť za ich autora, no každá iná, alternatíva je veľmi málo pravdepodobná. Na druhej strane nie je vylúčené, že Rošovský dokonca vlastnil originálnu Meyerovu tlač a používal ju na chórových produkciách (máme dôkazy, že Rošovský ako vzdelaný hudobník vlastnil i tlačené noty). Mohol ju však mať len požičaná; Jozef Kremnický, ktorého spomína v predhovore zbierky Jubilus Seraphicus, bol asi všeobecne dobrým zdrojom notových materiálov, i v prípade zborníkov organových a čembalových skladieb Cymbalum jubilationis a Musaeum Pantaleonianum. V každom prípade v zbierke Cantica Dulcisona nejde o „obyčajnú“ úpravu, redukciu instrumentálnych hlasov na organ, ale o skutočnú úpravu s veľkou nástrojovou štylizáciou, ako napr. v Bachových transkripciách Vivaldiho koncertov, alebo v prepisoch talianskych koncertov pre organ J. G. Walthera (samozrejme, skladby z Rošovského zborníka tým nechceme dávať na tú istú úroveň). Rošovský využil pritom väčšinu dostupných prostriedkov štylizácie — špecificky klávesové figurácie v pravej i ľavej ruke (albertiovskými basmi, ako napr. v motete „Non est in mundo pax“, dostávajú skladby i modernejší nádych), veľké množstvo typických nástrojových ozdôb, v melodike často nahrádza osminový alebo šestnásťstinový pohyb „modernejším“ triolovým a pod. Úpravy svedčia o veľkej zručnosti, zachytávajú tak slávnostný charakter v skladbách s pôvodnými trúbkami, ako aj jemné dynamické a farebné odtiene flaut a sláčikových nástrojov. V jednom prípade je organová štylizácia typického lomeného pohybu sláčikových nástrojov v oktávach označená kurióznym, no na organe nie celkom neznámym predpisom „pizzicato“. Niekedy upravovateľ dokon-

hovore podrobnejšie vysvetľuje ich interpretáciu.

Z dnešného pohľadu nie je však nezáujímavá ani otázka kvality tejto hudby. Nebolo by správne redukovať Meyera na epigóna Lea, Galuppiho, alebo Pergolesiho, i keď niektoré postupy, najmä v arióznych skladbách „Fluite, o lachrymae!“, „Jesu mi, ah me solare“, alebo „Ah, quando venit optata lux!“ veľmi pripomínajú autora slávneho Stabat mater a dokonca i túto skladbu. Meyer sa veľmi dobre poučil na talianskych vzoroch — no dnes si sotva vieme predstaviť, aká silná musela byť módna vlna talianskej hudby v prvej polovici 18. storočia. Jeho skladby neprezrádzajú, samozrejme, nijakú individuálnu invenciu (to v tej dobe ani nebolo podstatné), no vo väčšine prípadov sú svedectvom dobrého technického zvládnutia všetkých zložiek kompozície. Meyer bol ostatne i u nás známym autorom, veď napr. odpis jeho tlačenej prvotiny, 40 árií zo zbierky Flos vernans sa zachoval v Kežmarku a podľa dr. F. Matúša ho používali piaristi v Podolínci, kde kedysi študoval pravdepodobne i Rošovský. Tento odpis je však mladší.

Okrem Meyerových skladieb zaradil Rošovský do zbierky aj skladby ďalších autorov. Na prvom mieste treba spomenúť göttweigskeho organistu Johanna



Titulný list bratislavského exemplára Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica (LAMS, Martin).

Georga Zechnera (1716–1778), ktorého hudobná historiografia právom vyzdvihuje z „prepadliska“ hudobnej minulosti a stavia ho nad dobový priemer. Je zaujímavé, že ide o 2 latinské kontrafaktúry skladieb s pôvodnými nemeckými textami. Zechnerových skladieb je tu však pravdepodobne viac, je možné, že najmä strofické árie s instrumentálnym úvodom označeným „Orphello“ prevzal Rošovský z nejakej inej zbierky. Rozkošná Zechnerova ária „Ave virgo speciosa“ (pôvodne Ária de B. M. V. „Treue Hirtin meiner Seele“) patrí k najkrajším skladbám Rošovského zbierky spolu s kontrafaktúrou „Pro te, Jesu“ — v tomto prípade asi Rošovského vlastnou — záverečnej árie z vynikajúcej Salve Regina Baldassare Galuppiho, ktorú si Rošovský zaznamenal celú v zborníku Jubilus Seraphicus.

Z hľadiska autorstva úprav skladieb v zbierke Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica je pozoruhodná, ba kuriózna ária „Salve, o Jesu“. Táto nie nezáujímavá skladba viedenského kleimelstra Martina Fillenbauma je totiž „zostavená“ z materiálu dvoch rôznych častí — Andante a Menuetu čembalového divertimenta (!), ktoré má Rošovský v zbierke Cymbalum jubilationis. Či už ide o úpravu, alebo o pôvodnú skladbu, nemožno tu pozorovať nijaké nelogické postupy alebo kompozičné prehrešky.

V zborníku nemohli chýbať skladby františkánskych skladateľov, no milé vianočné moteto „Quid hoc Pastores?“ rakúskeho františkána Engelberta Katzera do zbierky isto nezarádila Rošovský len preto, lebo Katzer mu bol všeobecne blízky autor a je málo pravdepodobné, že by sa nepoznali i osobne. Túto skladbu si zaznamenal zrejme na cestách už r. 1759, no i dnes možno ľahko pochopiť, prečo ju znova a znova zaraďoval do svojich zborníkov. Skladba okrem toho dosvedčuje, aké relatívne sú dnešné kritériá hodnotenia hudby minulých storočí.

Výpočet identifikovaných autorov treba doplniť o Rošovského domáceho konkurenta Gaudentia Dettelbacha (ária „Confusus horreo“). Jeho tvorba nie je ešte objektívne zhodnotená, no táto skladba nedosahuje napr. kvalitu niektorých omší a jej zaradenie do zbierky netreba chápať ako nejaký „zdvorilostný“ akt, ale azda väčšmi ako celkový

postoj k tvorbe iných skladateľov, svojho súpera nevynímajúc (v Dettelbachovom oficiálnom zborníku omší Missale Romanum Mariano-Seraphicum z r. 1770 nie je ani jedna Rošovského skladba...).

Na záver treba zodpovedať najzaujímavejšiu a najdôležitejšiu otázku, koľko zo zostávajúcich skladieb môže byť od Rošovského? Ide asi len o 3–4 motetá a rovnaký počet árií. Rošovský je dosť pravdepodobne autorom motet „Dies Sanctificatus“ so živou, typickou basovou áriou all'unisono, ďalej „Tota pulchra“ a „Cur mundus militat?“. Sú to prepracované, nanovo otextované staršie skladby s rôznymi kompozičnými zásahmi. Posledná zaujme sugestívnym stvárnením textu, príbuzným skladbám českého barokového skladateľa J. A. Plánického zo zbierky Opella nova a patrí k tomu najlepšiemu, čo zborník Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica obsahuje. Na rozdiel od ostatných motet zbierky, Meyerove a Zechnerove nevynímajúc, ani jedna z týchto troch skladieb nepatrí k typu veľkej árie da capo. Rošovský teda z vlastnej tvorby zahrnul do zborníka podstatne menej, ako sa predpokladalo. Platí to i o jeho zborníkoch pre klávesové nástroje, Cymbalum jubilationis a Musaeum Pantaleonianum, a podstatnou mierou i o ostatných partičelových zborníkoch vokálno-instrumentálnych skladieb Jubilus Seraphicus, Lyturgia franciscana, Hesperus Choralis a Harmonia Seraphica. Na rozdiel od zborníka Cantica Dulcisona však nie je v nich také rôznorodé autorské zastúpenie, na druhej strane obsahujú oveľa viac skladieb príslušníkov františkánskej rehole (čo je pochopiteľné, veď išlo o základný liturgický repertoár).

Zborník Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica neobsahoval oficiálne schválené, nariadené skladby pre potreby rádu, ako to bolo v prípade Dettelbachovho výberu omší. Tieto motetá a árie plnili zväčša funkciu ofertórií, no napriek tomu neboli známe len v okruhu Rošovského žiakov — Wolfgang Vožara, Gerarda Kruzyho a pod. Zachovali sa i z mnohých odpisov Hilaria Dettelbacha, Floriana Vesztera, Camilla Smeera a z ďalších anonymných. Ziaľ, doteraz sa nepodarilo identifikovať kopistu rukopisu z Trnavy, na ktorý upozornila už r. 1966 dr. J. Terrayová a ktorý obsahuje najväčší počet skladieb z Rošovského zborníka. Pisateľa treba pripočítať k Rošovského žiakom a rukopis o. i. poukazuje na to, že úpravy týchto skladieb mohli vzniknúť už pred r. 1771 v Trnave.

Skladby zo zborníka Cantica Dulcisona sa udržali v repertoári podobne dlho ako prísne nariadené omše a litánie. Ich existenciu môžeme zaznamenať ešte i v prvej polovici 19. storočia. Pritom hudobníci ako Anton Čermák alebo Coecilianus Plihal, z ktorého ruky pochádza odpis motet Fremat infernus tremat, Veni sacrum flamen a Super aura exaltatus (všetky zhodou okolností od Meyera von Schauensee), patrili už k cel-



Moteto XXX. „Cur mundus militat?“

kom inej generácii. Ba dokonca odpis kompletnej zbierky z r. 1807 existoval v Szombathely, a to mimo františkánskeho prostredia. Ako píše K. Sziget, nevznikol však na chóre toľkošej katedrály, ale mohol sa sem dostať od františkánov. Veď kláštor v Szombathely patril k mariánskej provincii. No v každom prípade i toto je svedectvom dosahu činnosti Rošovského, ktorého tvorba nebola neznáma nasledujúcim generáciám a prežila až hlboko do 19. storočia.

LADISLAV KAČIC