

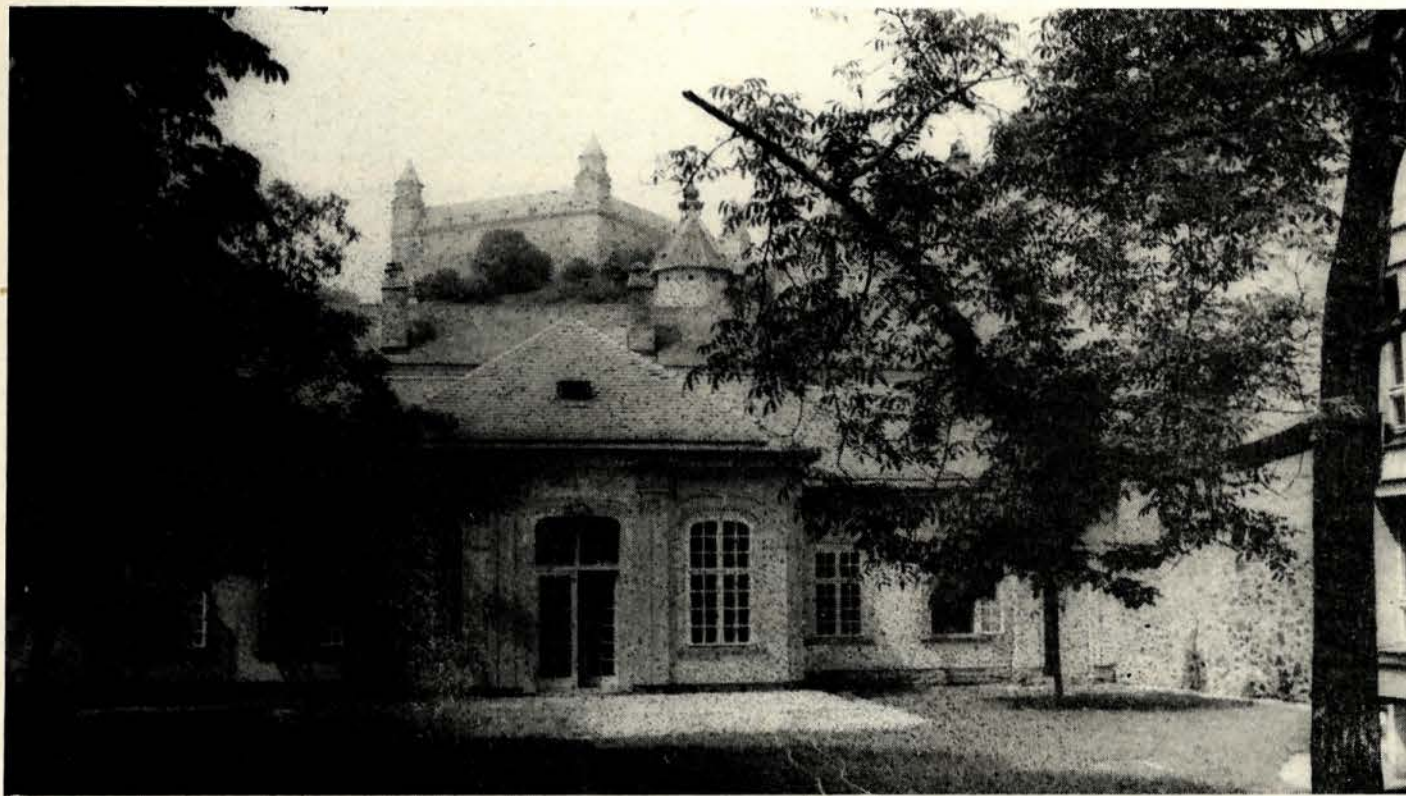
HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.

3. — Kčs

20. I. 1988

2



Pohľad na exteriér Lisztovho pavilónu Hudobného kabinetu Univerzitnej knižnice v Bratislave, v pozadí Bratislavský hrad.

DOM PLNÝ HUDBY

Na stanici metra „Národní“ stačí vyjsť správnym východom, aby sa človek ocitol zoči-voči zrenovovanému historickému objektu, ktorý je od novembra 1985 prístupný verejnosti Praha ako **Dom slovenskej kultúry**. Purkyňova ulica č. 4 sa za uplynulé roky stala miestom početných umelecko-vzdelávacích podujatí pre Slovákov, žijúcich v Prahe, ale aj pre všetkých tých, ktorí sa zaujímajú o najaktuálnejšie osobnosti a činy v slovenskej kultúre. Pravda, zrenovovaním historickej budovy, v ktorej kedysi sídlilo vydavateľstvo Aventinum, sa **činnosť Klubu slovenskej kultúry** nezačala. Práve v roku 1987 si členovia Klubu a návštevníci Domu na Purkyňovej č. 4 pripomínali 10 rokov od ustanovenia tohto zaujímavého, podnetného a užitočného združenia, ako by sa synonymicky dal KSK pomenovať. Citujúc z hlavného bilančného materiálu v zborníku, ktorý minulý rok pri tejto príležitosti vyšiel, dozvedáme sa, že: „... pred desiatimi rokmi, 4. januára 1977 sa rozhodnutím Rady Národného výboru hlavného mesta Prahy vytvoril Klub slovenskej kultúry ako aktív pre kultúrno-výchovnú činnosť medzi občanmi Slovenskej socialistickej republiky a všetkými priaznivcami slovenskej kultúry v Prahe. Klub slovenskej kultúry sa začlenil do Pražského kultúrneho strediska, ktoré mu poskytovalo organizačnú, materiálnu a personálnu základňu pre napĺňanie poslania klubu.“ Dnes je KSK a jeho Dom slovenskej kultúry — umiestnené v samom centre Prahy — široko rozvetvenou kultúrnou ustanovizňou, ktorá je veľkoryso materiálne podporovaná socialistickým štátom. Činnosť sa organizuje v šiestich sekciách, pričom kultúrno-výchovná má ešte niekoľko „podsekcí“. Medzi nimi je aj sekcia hudobnej kultúry, ktorú vedie PhDr. Vojtech Čelko, ináč tajomník Rady KSK a duša činnosti DSK. S ním a ostatnými pracovníkmi DSK (najmä produkčnými pracovníkmi) sa možno stretnúť v priestoroch Domu od včasného rána do neskorých nočných hodín. Vitajú hosti, ale im robia aj milú a nedoceniteľnú spoločnosť po programoch v Sále Laca Novomeského. Sólisti, súbory, herci, literáti, výtvarníci a ešte mnohí nepamätaní hostia DSK — tu nachádzajú nielen vďačné obecenstvo pre svoje programy, ale aj viac než organizačných odborných pracovníkov. Títo ľudia veru nepoznajú prísne vymedzenie pracovného času. Chápu, že po večere plnom dojemov je dobré ešte poľ alebo celú hodinu si poho-

voríť, vydať zo seba dojmy, dopísať do kroniky zopár slov vďaky, rozlúčiť sa s priateľmi — Pražanmi, ktorí sem prišli za konkrétnym programom alebo umelcom.

Nechcem sa zmieňovať o všetkých akciách DSK — je ich nespočetne veľa, cez deň niekoľko... Rada by som vydvihla však zvlášť tie, ktoré šíria povedomie o slovenskej hudobnej kultúre. Tu, už na pôde DSK sa vystriedali na pódii komornej Sály Laca Novomeského mnohí mladí interpreti — inštrumentalisti, vokalisti, sólisti zrelej umeleckej generácie, ale aj súbory, komorné združenia slovenské i české, ktoré uvádzali nielen pôvodnú (slovenskú a českú), ale i svetovú tvorbu. Najmä speváci majú veľký kurz u pražského publika, ktoré sa tu — v DSK — skladá z „fajňmekrov“, ochotných vstúpiť aj do diskusie o špecifických otázkach, ak ide o program typu „Miesto pre hosta“, či o následnú diskusiu po koncerte. To, čo spravil dr. Vojtech Čelko so svojimi spolupracovníkmi v oblasti propagácie slovenskej hudby, je výsledkom jeho zorientovaných kontaktov so ZSSKU a so SHF, prípadne so SČSKU a CHF, s umeleckými agentúrami Slovkoncert, Pragokoncert a ďalšími hudobnými inštitúciami. Ochota oprieť sa o rady tých, ktorí denne pracujú s hudobnými umelcami, sa vyplatila: veď svoje miesto tu našli programy nielen o dielach národných a zaslužilých umelcov, ale aj koncerty laureátov medzinárodných interpretačných súťaží, hudobno-slovné pásma, večery, na ktorých okrem tzv. vážnej hudby dostal svoje miesto folklór, džez, operetná, plesňová tvorba z oblasti populárnej hudby. Šírka záberu dramaturgie je obdivuhodná. Škoda-preškoda, že práve v DSK niet priestoru pre špecializovanú predajňu OPUS, ktorá by tu mohla ponúkať svoju bohatú produkciu, obohatenú o autorské večery s prezentáciou jednotlivých titulov a autogramiádami (tie sú v DSK veľmi obľúbené). Ale práve v tomto roku i Praha dostane predajňu OPUS-u, potom bude iste iba „na skok“ do DSK v centre Prahy, kde by mohli do svojich večerov zaradiť hoci besedu o starej slovenskej hudbe s dr. R. Rybárikom alebo o slovenskej hudobnej moderne s doc. dr. L. Burlasom či o profilových platniach súčasných autorov — s ich osobnou účasťou a následnou besedou, resp. ukázkami s ich nahráateľ tvorbou, ktorú by prítomní skladatelia mohli uviesť vlastným komentárom. Ná-

metov pre tretí rok činnosti DSK je dosť a dosť. Iniciatív domácich odborných pracovníkov tiež, veď nie všetci návštevníci DSK majú záujem len o hudbu. Rovnaké miesto tu má literatúra, výtvarné umenie (vrátane častých výstav slovenských umelcov v prizemných priestoroch) a vzdelávanie mládeže a dospelých. V januári 1988 vstupuje DSK do tretieho roku svojej existencie takýmto zaujímavými hudobnými večermi: zasl. umelec M. Horníček bude hosťom sólistu opery SND, basistu Jána Galu, (ktorý tu, mimochodom, už mal pekné vystúpenie a veľký ohlas na svoje umenie), večer operných árií Jany Valáškovéj a Jozefa Kundláka uvedie dr. Viera Polakovičová, v Tvorivej dielni koncertných umelcov sa predstaví niekoľko mladých českých interpretov, ktorí pripravujú program z diel českých a svetových autorov (koncert je pripravený v spolupráci so SČSKU), pod názvom Naše najmilšie uvedie zasl. umelec Ondrej Malachovský a Ida Rapačová operné árie a verše, ktoré sú obom umelcom blízke pre svoju poetiku. Slová na strunách je názov večera s gitaristkami a speváčkami Andreou a Katkou Karovičovými a Karlom Černochoom a hudobné programy uzatvára džezový večer s názvom Hlas džezu a poézie (o. i. je tu hosťom básnik Marián Reisel, autor básnickej zbierky Odpoved). Ako vidieť — poézia a hudba sa mnohokrát preplietajú, čo je žiadúce, normálne a príťažlivé pre návštevníkov DSK. Spomenuli sme iba jednu činnosť bohatu rozvetvenou aktivitou dramaturgov a ďalších odborných organizačných pracovníkov DSK. Tú, ktorá nás — ako hudobníkov — najviac zaujíma.

Na záver mi však nedá nepripomenúť skutočnosť, ktorá je možno ešte dôležitejšia ako mnohopočetné aktivity: vstupom do Domu slovenskej kultúry má návštevník pocit nielen úľavy Slovenska uprostred rušného veľkomesta, ale aj domova. Ten vytvárajú svojou srdečnosťou, úprimnosťou, ozačným záujmom o človeka a jeho profesionálne i celkom ľudské potreby i starosti, informácie a žiadosti všetci tu menovaní i nemenovaní členovia kolektívu, ktorý je viac než zamestnanecký. Nuž, nech táto atmosféra podnetnosti o kultúrnej hodnote Slovenska a citlivosti voči každému návštevníkovi zotrvá v „Dome plnom hudby“ — ako som DSK v tomto článku premenovala — aj v tomto a nasledujúcich rokoch.

TERÉZIA URSINOVÁ

O nový profil časopisu

Dňom 1. januára 1988 sa stal po niekoľkých zmenách ideovým vydavateľom Hudobného života Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov. (Počas 20 rokov existencie nášho časopisu sa v tejto úlohe už vystriedali Ministerstvo kultúry, Slovkoncert a Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie.) Pri tejto príležitosti sme požiadali predsedu ZSSKU doc. dr. Ladislava Burlasa, DrSc., o krátky rozhovor.

V čom vidíte príčinu nejasností v „určení otcovstva“ Hudobného života? Veď nezastupiteľná úloha ideového vydavateľa v otázkach koncepcie i obsahu odborného časopisu je predsa od začiatku jasná a neoddiskutovateľná.

— Dvojtyždenník Hudobný život začal vychádzať v čase, keď jestvoval aj časopis Zväzu slovenských skladateľov. Profilácia Hudobného života bola podmienená skutočnosťou, že teoreticky orientované, rozsahom väčšie články, ktoré reagovali na ideový a kultúrno-politický pohyb v umeleckých zväzoch, mali kde vychádzať. Hudobný život sa teda v pravom zmysle slova mohol orientovať na koncertné dianie, a tým bolo zdôvodnené, že jeho vydavateľom bola čs. umelecká agentúra Slovkoncert. Po zániku zväzového časopisu musel plniť a aj doteraz spĺňa Hudobný život viaceré funkcie: Okrem sledovania a recenzovania hudobného diania publikujú sa v ňom aj historicky i teoreticky orientované články. Zmena profilu časopisu si vyžiadala aj zmenu ideového vydavateľa. Po XVII. zjazde KSC a po VII. zjazde ZSSKU vznikla potreba, aby zväz mal „svoj“ časopis. „Svoj“ v tom zmysle, aby sa dostávali viac do verejnosti informácie o vývoji myslenia a kultúrno-politickej práce zväzu.

V čom bude spočívať prepojenie ideového vydavateľa a odborného časopisu a aké miesto vo vzťahu ZSSKU — Hudobný život — odborný časopis bude mať zväz?

— Prepojenie ZSSKU s odborným časopisom Hudobný život by sa malo prejavovať najmä v lepšej informovanosti verejnosti v otázkach a problémoch hudobnej kultúry, ktoré umelecké zväzy (národný i federálny) riešia. Budeme sa usilovať o viac príspevkov teoretického charakteru, ale aj o také, ktoré pomôžu prebojovávať cieľ prestavby a nového myslenia v oblasti hudobnej kultúry. Nie na poslednom mieste by to malo znamenať aj zlepšenie materiálnych a pracovných podmienok redakcie a redakčnej práce. Za vedenie ZSSKU chcem vyjadriť prianie, aby sa v Hudobnom živote uverejňovali správy o zasadnutiach ÚV ZSSKU a ZČSSKU, aby sa viac pozornosti venovalo zväzovým podujatiam a aby vznikli v časopise nové rubriky, napr. taká, ktorá by bola venovaná problematike novovzniknutej Slovenskej hudobnej spoločnosti. Zväz by mal byť skutočným ideovým gestom časopisu a tu dostáva aj zväz šancu, ako robiť verejnú a vo verejnosti účinnú kultúrnu politiku, ako zabezpečiť komplexnosť pohľadu na vyvíjajúcu sa hudobnú kultúru. Napokon aj to rozhodne, akú autoritu a aké spoločenské postavenie bude zväz mať. Ten totiž nie je daný iba stanovami a organizačným a pracovným poriadkom, ale životu a aktuálnou prácou, ktorá nie je orientovaná len do vnútra zväzu a jeho orgánov, ale do širokej verejnosti.

—red—

Z činnosti SHF

STRETNUTIA V KLUBE SKLADATELOV SHF

Decembrové besedy v Klube skladateľov Slovenského hudobného fondu otvorilo stretnutie nad knihou Vladimíra Čížika Slovenskí dirigenti a zbornajstri (vydal OPUS, Bratislava 1986). Zuzana Marczellová, ktorá besedu viedla, vysoko ohodnotila prínos V. Čížika k problematike interpretačného umenia na Slovensku. — Olivier Messiaen, francúzsky skladateľ a organista, významná osobnosť hudby 20. storočia, sa pri príležitosti svojho pobytu v Československu stal našim hosťom na mimoriadnej besede (8. 12.). Podrobnejšie o podujatí informuje časopis HZ na 12. strane tohto čísla. — Igor Wasserberger, jubilujúci päťdesiatnik, sa podieľal na vytvorení Encyklopédie jazzu a modernej populárnej hudby (vydal Supraphon, Praha 1980). O tejto práci, ako aj o jeho dlhoročnej činnosti v oblasti teórie jazzu s ním hovoril Július Kínček (9. 12.). Diskusia, ktorá sa rozprúdila, sa dotkla mnohých vážnych otázok a problémov, súvisiacich s fenoménom „pop music“. — Zaslúžilý umelec Iľja Zeljenka, ktorý dovŕšil 55 rokov, si 16. decembra pozval do Klubu skladateľov hostí: akademického maliara Rudolfa Filu, spisovateľa Ivana Hudeca, skladateľa Romana Bergera, ako aj ďalších svojich priateľov, s ktorými hovorili o hudbe, umení i kultúre vôbec. Besedu, ktorú viedla Naďa Földváriová, rámcovali diela jubilujúceho autora Polymetrická hudba pre 4 sláčikové kvintetá, 2. klavírna sonáta a na záver 5. symfónia, jedna z jeho ostatné premiérových skladieb. —KL—

NOVÉ HUDOBNINY SLOVENSKÝCH SKLADATELOV

Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu vydalo v uplynulom roku 1987 o. i. tieto nové notové materiály: Sláčikové kvarteto c mol, op. 25 (III. a IV. časť) J. L. Bellu (revidoval V. Bokes), Fantáziu pre trombón a klavír, op. 35 M. Vileca, Vivolávání jara, detský zbor na verše J. Hollého so sprievodom klavíra (v úprave pre detský dvojzbor so sprievodom sláčikového orchestra) E. Suchoňa, Triptych pre miešaný zbor a cappella I. Hrušovského a Jarné nálady, štyri skladby pre štvorročný klavír S. Hocheľa. —R—

HOSTIA HIS SHF

V 2. polroku minulého roku navštívili fondové stredisko tieto zahraniční hostia: — Keith Anderson z Hong Kongu z Ngang Shing Commercial Centre prejavil záujem o slovenskú kultúru ako celok a o nadviazanie trvalejších kontaktov medzi centrami.

— Taliansky dirigent Aldo Ceccato si vypočul skladby Vladimíra Godára — Partitu a Concerto grosso. Okrem nich si vyžiadal partitúry Suchoňovej Sereňady, Hrušovského Konfrontácií a Passacaglie.

— Riaditeľ Hudobného oddelenia Umeleckého fondu MER Kálmán Strém rokoval s vedením SHF o vzájomnej výmene pobytov umelcov v tvorivých zariadeniach SHF a Umeleckého fondu MER.

— Walter Labhart z Dokumentationsbibliothek vo Švajčiarsku sa zaujímal o súčasnú klavírnú a komornú tvorbu slovenských skladateľov.

— Podobne klavirista Vlačoslav Pavlenko v Kyjeve si prezrel niektoré klavírne diela slovenských autorov a violončelista Kiril Rodin z Moskvy skladby pre violončelo. Vypočul si Koncert pre violončelo o orchester od M. Nováka.

— Predstavitel Ríksskonserteru Sten Danielsson zo Švédska navštívil SHF za účelom rokovania o výmenných štipendiálnych pobytach mladých umelcov zo Švédska v ČSSR.

— Host z Kolumbie, riaditeľ odboru umenia Kolumbijskej kultúrnej inštitúcie David Fererbaum sa oboznámil so systémom práce v Hudobnom informačnom stredisku.

(Informácie 3/1987,
vydáva ZSSKU a SHF)

● ZAHRAŇIČNÁ DISKOTÉKA HIS SHF bola obohatená o gramofónové platne s nahrávkami skladieb súčasných juhoslovenských autorov: J. Slovenského, S. Rajčiča, E. Josifa, Z. Cigliča, I. Štuhca, A. Srebotnjaka, P. Mihelčiča, L. Lebiča, P. Rémovského, U. Kreka, ako aj o 4 platne z edície Música tradicional y popular colombiana z Kolumbie. —R—

O účinkovaní Slovenskej filharmónie v Japonsku

PRESVEDČIVÁ REČ DŮKAZOV

Je radosť písať, keď je o čom.
Je problém písať, keď treba vyberať z obrovského množstva faktov, dojmov a zážitkov.

Je hrdosť písať, keď ide o viac ako dôstojnú reprezentáciu nášho interpretačného umenia.

Predovšetkým tieto pocity vyvolalo vo mne účinkovanie Slovenskej filharmónie v Japonsku, kde na konci minulého roku — od polovice novembra do polovice decembra — absolvovala svoje už tretie mesačné koncertné turné (prvé bolo roku 1980 a druhé pred poldruha rokom). A hneď na začiatku treba povedať, že bolo mimoriadne úspešné. Dôkazov je viac ako dosť — predovšetkým však spokojnosť organizátorov, japonského publika a nie v poslednom rade aj dirigentov a sólistov.

Yasuo Nakato, prezident najväčšej japonskej umeleckej agentúry Japan Corporation, po prvom tokijskom koncerte 24. novembra 1987, nám okrem iného povedal: — Do Japonska prichádzajú špičkoví umelci z celého sveta. Som však presvedčený, že asi tretina všetkého obecnstva, ktoré navštevuje hudobné podujatia, chodí na koncerty umelcov zo socialistických krajín. A som hrdý, že práve naša agentúra má na tejto skutočnosti podiel. Napokon, aj tomuto faktoru vďaka za to, že sa stala jednou z najväčších a najprosperujúcejších. Z toho vidno, akú dôležitú úlohu má kultúrna výmena so socialistickými krajinami.

Medzi najúspešnejšie vystúpenia SF v Japonsku patrili koncerty v Osake. Napokon, prvé dojmy z neho si mohli Bratislavčania prečítať vo Večerníku z pôvodného telefonátu. Až neskôr sme sa dozvedeli, že hneď na druhý deň telefonovali organizátori koncertu do Tokia so žiadosťou, aby agentúra zabezpečila ďalšie turné SF v Japonsku hneď na nasledujúci rok. To síce nebolo možné, ale prvý raz sa stalo, že orchester neodchádzal domov iba s ústnym prísľubom, ale s konkrétnou dohodou na rok 1991.



Prvý voľný deň v Tokiu bol „pracovným“ pre Bratislavské sláčikové trio. Úspech po komornom koncerte v srdci Tokia im to však plne vynahradil.

Opísať reakcie a správanie sa japonského publika na koncertoch a vôbec vzťah k hudbe by si vyžiadalo samostatný materiál. Takto veľmi stručne sa dá povedať len to, že je mimoriadne srdečné, vnímavé, citlivé a neuvěřiteľne pozorné. A o takom záujme, aký mal orchester SF v Japonsku, môžeme zatiaľ iba snívaj. Veď devätnásť koncertov si priamo vypočulo vyše dvadsaťtisíc ľudí. S priemernou návštevnosťou 1400 ľudí by sa u nás uspokojili aj futbalové kluby. Nehovorím o tom, že v hľadisku dominovali mladí ľudia a celé rodiny aj s malými deťmi.

Podstatnú časť koncertov viedol národný umelec Zdeněk Košler, ktorý je miláčikom japonského publika. Presvedčali sme sa o tom na každom kroku. Japonské turné označil za veľmi namáhavé, lebo bez oddychu nadviazalo na trojtýždňové účinkovanie v NSR. — Napriek tomu sa to však neodrazilo na výkone orchestra. — zdôraznil. — Slovenská filharmónia je v Japonsku obľúbená najmä preto, lebo hrá so zjavnou chuťou a samozrejme — dobre! Ich strhujúci výkon si to napokon aj zaslúži.



V Dvořákovom violončelovom koncerte sa striedal Heinrich Schiff (na snímke počas skúšky v Osake) s Ľudovítom Kantom.

Koncerty ďalej viedli zaslúžilý umelec, šéfdirigent SF Bystrík Režucha (pozn. red. — jeho vyjadrenie o japonskom hosťovaní SF prinášame nižšie) a Košlerov žiak, Japonec Hideaki Mutó. H. Mutó dirigoval dva koncerty s orchestrom a jeden so súborom Capella Istropolitana. — Ani raz som necítil, že dirigujem cudzí orchester, — povedal. — Väčšiu poklonu ani neviem povedať. V Japonsku je veľmi bohatý hudobný život, ostatne len v poslednom období tu hralo vyše dvanásť zahraničných orchestrov. Ale málo bolo takých, ktoré by dosiahli úspech Slovenskej filharmónie.

Už by sme sa asi opakovali, keby sme uviedli pochvalné slová zahraničných sólistov, čo účinkovali na turné so Slovenskou filharmóniou — violončelistu Heinricha Schiffa a klaviristky Akido Ebi, ale aj nášho violončelistu Ľudovíta Kantu, ktorý strhol japonské publikum svojím výkonom v Dvořákovom violončelovom koncerte. Preto na záver uvedieme už len jeden presvedčivý dôkaz o tom, aké meno si získala Slovenská filharmónia v Japonsku. Dostalo sa jej totiž tej pody, že v dvoch mestách (20. novembra v Izumi a na záverečnom kon-

Istropolitana a Hudečkova sedmička. Koncertný majster Ľudovít Kanta hral s nami dvakrát Dvořákov Koncert pre violončelo a orchester a ja sám som mal navyše ešte koncerty s trom japonskými orchestrami. Dostali sme pozvanie na ďalšie turné v roku 1991, a zdá sa, že sme dvere do tejto krajiny otvorili i našim kolegom zo Slovenského filharmonického zboru. Osobne mám pozvanie dirigovať niekoľko koncertov s Tokijským symfonickým orchestrom v októbri 1988.

V našom programovom bulletinu propagovala agentúra Japan Arts Corporation dve veľké akcie, ktoré nasledovali po našom účinkovaní: Maďarský štátny filharmonický orchester a Metropolitnú operu z New Yorku.

Veľmi nám pomohli naše CD nahrávky, ktoré sú v predaji v oboch krajinách; ale zazreli sme ich i v predajniach na letiskách v Paríži a Zürichu.

V živote to už tak býva, že pozície sa ľahšie získavajú, než udržiavajú. Uvedomujeme si to až príliš dobre. Treba však všetko vidieť v objektívnom svetle. Naše nové pozvania sú zaiste úspechom. Je pravda, že výška vstupného na naše



Na 27. kongres Spoločnosti japonsko-československého priateľstva, ktorý sa v tom čase v Tokiu konal, boli pozvaní aj členovia orchestra Slovenskej filharmónie.

Snímky: I. Ondrejčíková

certe 12. decembra v Tojokawe) „premiérovala“ nové koncertné sály. V podaní bratislavského filharmonického orchestra odznali v nich prvé „inauguračné“ symfonické koncerty.

Treba k tomu ešte niečo dodať?

IVICA ONDREJČÍKOVÁ

Umelecké turné Slovenskej filharmónie do NSR a Japonska charakterizoval jej šéfdirigent zasl. umelec Bystrík Režucha takto:

Z Bratislavy sme odcestovali do NSR 23. októbra 1987, odtiaľ sme odleteli do Japonska 15. novembra a domov sme sa vrátili 14. decembra. Zájazd mal doteraz rekordnú dĺžku. V NSR sa uskutočnilo 18 koncertov; ich výsledkom bolo, že manažér nás pozýva na ďalšie turné nie o tri, ale o dva roky.

V Japonsku hosťovala SF po tretí raz. Absolvovali sme 19 koncertov; okrem toho samostatné koncertné vystúpenia mali komorné súbory, vytvorené z členov SF: Bratislavské sláčikové trio dva koncerty, po jednom koncerte Capella

koncerty vzbudzuje rešpekt, zďaleka však nedosahuje výšku vstupného napr. MET. Je pravda, že naše nahrávky síce nie sú prvotradným hitom, ale napríklad v NSR sme videli obchod, kde naše nahrávky stáli 35.— DM a staršie Karajanove nahrávky tu boli vo výpredaji po 10.— DM. Je pravda, že naše nahrávky sú v obchodoch uložené medzi nahrávkami orchestrov z Viedne, Berlína, Amsterdamu, Chicaga, Londýna a iných, ďalej, že tie naše sú spravidla o čosi lacnejšie, ale rovnako dôležitý je i ten fakt, že záujem o ne stúpa a že desiatky krajín a stovky orchestrov tam zastúpenie nemajú. Napríklad na našu nahrávku Šeherezády som dal vyše stovky autogramov.

Pár dní oddychu si tentoraz ozaj zaslúžime. A potom sa znovu pustíme do usilovnej práce. Chceme, aby naše domáce obecnstvo bolo s nami vždy spokojné a aby sme sa v zahraničí dostali ešte bližšie ku špičke.

BYSTRÍK REŽUCHA

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Zastupujúca vedúca redaktorka: PhDr. Jana Lengová, redakcia: PhDr. Juraj Dóša, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, PhDr. Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Pavlovčík, CSc., Hana Urbanová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel.: 330-245. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39.—. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15 Registračné číslo: SÚTI 6/10

Z hudobného života Košíc

Štátna filharmónia Košice vstúpila v sezóne 1987/88 do 19. roku svojej existencie. Štruktúrovanosť jej abonementných cyklov prezrádza nadväznosť na tradíciu i úsilie obohatiť dramaturgickú skladbu programov. Prinášame malé bilancie filharmonických podujatí z prvých dvoch mesiacov sezóny — septembra a októbra.

Slovenská tvorba bola dramaturgickou dominantou na komornom koncerte, ktorý v rámci organových pondelkov usporiadala ŠFK v dome sv. Alžbety (14. 9. 1987). Účinkovali: organista **Imrich Szabó**, mezzosopranistka **Hana Štolfová** a violista **Marián Banda**. Szabó zaujal v skladbách J. S. Bacha a C. Francka vnútornou vyrovnanosťou a štýlovou diferencovanosťou. Prelúdium a fúga H dur, op. 7 M. Duprého boli však umelým predĺžením časovo preexponovaného koncertu. Viac zaujali Brahmsyho Wiegens Lied op. 91, v akusticky a výstavne pôsobivom prostredí znel mäkký a kultivovaný hlas H. Štolfovej v romanticky tklivej poézii, obklopený nástrojovými partnermi v komornom súlade a pôsobivom celku. **Canzona na pamäť A. Moyzesa na text Rabindranátha Thákura**, ktorú **J. Hatrík** dokončil v deň smrti svojho učiteľa, zaznela v Košiciach po

ľubu vo veľkom orchestrálnom zvuku, zmysle pre bohatú instrumentáciu partitúry a veľké architektonické plochy, ale na to, aby dirigent mohol tieto požiadavky s úspechom realizovať, bolo predovšetkým potrebné odstrániť mnohé drobné kazy a nejasnosti v jednotlivých nástrojových skupinách a malých sóloch. Koncert odhalil jednu z možností, ako neustále rozširovať kmeňový repertoár orchestra, zvyšovať nároky na jeho interpretačné schopnosti a súčasne rásť aj osobne ako dirigent; no k uspokojivému výkonu chýbalo predsa len viac presnosti, dôkladnosti — nemali by sme totiž zotrvať iba pri radoch z posluchu zriedka hraného diela.

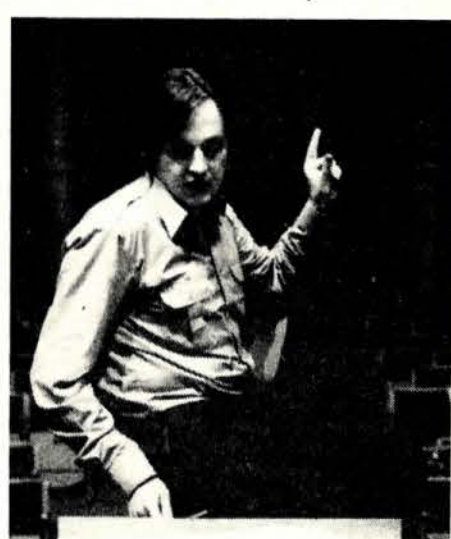
V rámci Dní kultúry NDR vo Východoslovenskom kraji uskutočnil sa koncert **Erbenovho kvarteta z Berlína**; jeho členmi sú sláčikári z Nemeckej štátnej opery v Berlíne (C. Erben, R. Haase, A. Orlamündem a W. Bernhardt), ktorí sa predstavili tvorbou J. Haydna, L. van Beethovena a A. Dvořáka. Súbor pracuje v tomto zložení kratšiu dobu a ako hráči orchestra berlínskej opery môžu sa venovať komornej hre len vo voľnom čase — azda aj preto repertoár, ktorý si zvolili, bol nad ich súčasné interpre-

schopnosti pretlačil optimistického ducha diela, inšpirovať orchester k plastickému zvuku, zreteľnej artikulácii i oduševnenému dynamizmu.

K organovým pondelkom, ktoré sa konali v dome sv. Alžbety, patril aj recitál pražského organistu Jana Kalfusa (19. 10.) so zaujímavým programom z diel J. Zacha, J. S. Bacha, C. Francka a P. Ebena. Umelec potvrdil svoju medzinárodnú interpretačnú úroveň, radi by sme ho opäť privítali na niektorom z koncertov Medzinárodného organového festivalu, trebárs aj v spolupráci s orchestrom ŠFK.

Dirigent **Jaromír Nohejl** sa na svojom koncerte so ŠFK (22. 10.) ukázal ako veľký znalec a praktik v práci s orchestrom. V úvodnej predohre Ruy Blas podľa V. Huga op. 95 F. Mendelssohna-Bartholdyho sme ocenili najmä dirigentovu snahu vyžaiť z dramatického charakteru diela maximum. Sólistom večera bol maďarský violončelista **Csaba Onczay**, ktorý sólový part Šostakovičovho Koncertu pre violončelo a orchester č. 1 hral spoľahlivo, kultivovane a pekným tónom. Kolízie v záverečnej časti možno pripísať na vrub orchestra i dirigenta (tempové nezrovnalosti). Novosvetská symfónia A. Dvořáka zaznela v pretlmenom dirigenta v plnej kráse, vo výrazovom a obsahovom súlade, hoci sa nemohol oprieť o bezchybný výkon členov najmä dychovej sekcie orchestra, čo narušovalo inak veľmi pôsobivý výkon celku.

Na koncerte z tvorby jubilujúcich slovenských skladateľov (28. 10.), ktorý usporiadala KP ZSSKU v spolupráci so ŠFK, zazneli diela I. Hrušovského, M. Nováka, J. Grešáka, M. Vileca, L. Burlasa a I. Zeljenku v podaní východoslovenských interpretov M. Lenkovej (čembalo), J. Kleina (klarinet), K. Petróczyho (husle), E. Dzemjanovej (organ), F. Majchera (bicie), P. Novotného, A. Ličkovej a E. Kojanovej (klavír). Interpretácia tvorby súčasníkov ukázala na výrazný záujem členov Krajskej pobočky ZSSKU o zvládnutie náročnej a hodnotnej komornej hudby slovenských skladateľov. Väčšina uvedených skladieb



Dirigent Richard Zimmer

patrí do stáleho repertoáru menovaných umelcov. Význam podujatia podčiarkla aj prítomnosť skladateľov a funkcionárov zväzu M. Nováka a L. Burlasa, ktorí ocenili podiel pobočky na rozvoji a propagácii súčasnej slovenskej hudby.

Posledným októbrovým koncertom bol tematický večer „Rozprávka v hudbe“ (28. a 29. 10.). Orchester ŠFK nám pripel do cyklu koncertov pre Hudobnú mládež interpretačne dosiaľ najhodnotnejším výkonom v rámci sezóny. Na programe boli predohra k opere Oberon C. M. Webera a skladby E. H. Griega: V Koncerte pre klavír a orchester a mol op. 16 bol sólistom **Ivan Gajan**, ktorý doslova prekvapil svojím temperamentom, klavírnou technikou a citlivým súladom s dirigentom. **R. Stankovský** dokázal aj v ďalších Griegových skladbách — suitách č. 1 a č. 2 Peer Gynt — viesť orchester k neobyčajnej muzikalite, tónovej kultúre, dynamicky vypätej škále, k účinným kontrastom, dôslednosti, čo svedčí o dobrom vypracovaní detailov i o možnostiach ďalšieho umeleckého rastu tohto telesa. **LYDIA URBANČIKOVÁ**



Dychová sekcia orchestra Štátnej filharmónie Košice.

Snímky: A. Jiroušek

prvý raz a získala si obdiv a uznanie početných návštevníkov koncertu. Dielo je kompozične sústredené, prítom komunikatívne; autor sa s myšlienkou na ukončenie života vyrovnáva bez zbytočného páťosu, sústreďujúc sa na veľkosť životného údely i vitality človeka.

H. Štolfová, M. Banda i I. Szabó zvládli party tohto skladateľsky zreleho diela so všetkou precíziou i nuansami svojho interpretačného majstrovstva.

Komorný koncert v abonementnom cykle D/2 — komorné pondelky (21. 9.), patril profesorom košického konzervatória **Ludmile Kojanovej** a **Pavlovi Novotnému**, ktorí účinkujú ako klavírne duo. Tematicky večer zo 4-ručnej klavírnej tvorby F. Schuberta bol venovaný 190. výročiu narodenia skladateľa. V interpretácii manželov Kojanovcov bolo možné objaviť bohatstvo melodiky a klaviristickej perlivosti i hudobnú krásu a dômyselnosť majstrovských diel.

Prvý symfonický koncert ŠFK sa uskutočnil ešte pred otvorením koncertnej sezóny v rámci slávnostného vystúpenia na počesť SNP (28. 8.), dirigoval **Zdeněk Bilek**, na programe boli skladby I. Hrušovského, M. Nováka, V. Nováka a P. I. Čajkovského. Podobne ďalší koncert pre členov ČSČK s dirigentom **R. Stankovským** (3. 9.) nebol zaradený do koncertných cyklov. **Až slávnostný koncert v Dome umenia 24. septembra označený ako otvárací koncert 19. sezóny ŠFK** bol skutočným štartom do náročnej sezóny, s vyhládkami zlepšiť umeleckú úroveň interpretačných výkonov — aj preto, že filharmonici získali ďalšieho stáleho dirigenta, mladého **R. Stankovského**. Program otváracieho koncertu — hoci s najsľachtiliejším zámerom šéfdirigenta **R. Zimmera** — sa ukázal byť svojou zostavou nie najvhodnejší. Predovšetkým v snahe udržať tradíciu otvárania sezóny pôvodnou slovenskou skladbou uviedli Organovú symfóniu J. Grešáka, v druhej časti večera to bola Symfónia č. 6 A dur A. Brucknera, dielo opäť náročné na vnímanie. Grešákova Organová symfónia, ktorá mala premiéru v r. 1977 pri inštalovaní nového organa v Dome umenia v našťudovaním dirigentom **B. Režuchom** a rovnako ako vtedy i teraz so sólistom **I. Sokolom**, zaznela v interpretačnom poňatí skladateľovho vnuka **R. Zimmera** viac mokadkovite, so znakmi melanchólie a odozvdania, s jediným dramatickým vrcholom v druhej časti symfónie, bez dostatočných tempovo-agogických kontrastov. Uvedenie monumentálnej Brucknerovej symfónie poukázalo na Zimmerovu zá-

tačné možnosti. Podobne súbor **Les Adieux z Kolína nad Rýnom**, ktorý sa Košičanom predstavil počas Týždňa kultúry NSR v ČSSR, zaujal viac mimohudobnými podnetmi než interpretačným výkonom. Plati hudobníci hrali na dobových nástrojoch, z ktorých varí najzaujímavejším bol kladivkový klavír (Hammerklavier). Jeho obmedzené zvukové a technické možnosti poznačili interpretačný profil hosťujúceho súboru, ktorý sa zameriaval na hudobnú tvorbu 18. storočia.

Otvárací koncert cyklu ŠFK pre Hudobnú mládež bol venovaný súčasne Medzinárodnému dňu hudby (1. 10.); predstavil sa na ňom svetoznámy súbor z USA **Pro Arte Quartet** so slovenským klaviristom **P. Toperczerom** v skladbách T. Salvu, L. van Beethovena a K. Szymanowského, bol to vlastne program „privezený“ z BHS. Vďaka umelecky mimoriadne hodnotným výkonom i sprostredkujúcemu sprievodnému slovu **J. Kyšku** aj mladí poslucháči s príliš malými koncertnými skúsenosťami nakoniec dokázali prekonať počiatočnú „nevôľu“ z prí náročných kompozícií.

Ďalší koncert ŠFK (8. 10.) bol prínosom predovšetkým z hľadiska dramaturgie. Zaznela dosiaľ neznáma skladba M. P. Musorgského **Intermezzo in modo classico**, ktorá nesie prvky klasicizujúcej hudobnej reči, bez znakov charakteristickej invencie autora. Dirigent **H. deaki Mutó** z Japonska nepresvedčil ani uvedením ďalšej skladby, Koncertom pre husle, klavír a orchester J. N. Hummela, ktorú sólisticky na dobrej úrovni predniesli **J. Špitková** a **S. Čapová**. Až Mendelssohnova Symfónia č. 4 A dur, Talianska, zaujala oduševneným výkonom orchestra i dirigenta.

V poradí prvý koncert ŠFK, ktorý bol zaradený do abonementného cyklu B pre podniky a závody (15. 10.), dal príležitosť sólistovi **J. Čizmarovičovi** overiť si nielen svoju muzikalitu, ale aj technické schopnosti: v Mendelssohnovom Koncerte pre husle a orchester e mol — orchester viedol **dr. E. Rajter** — sólista najviac upútal v kadencií, zahranej so suverénou ľahkosťou i pekným frázovaním, ale aj zvládnutím kolízií s orchestrom v závere, ktoré vznikli ako dôsledok rozdielnej agogiky sólistu a orchestra. Z dramaturgických objavov sme ocenili našťudovanie predohry **Anacreon** L. M. Cherubiniho, ktorá svojím slávnostným charakterom i využitím instrumentálnych fines orchestra dokázala, že patrí na koncertné pódia. Rajterova interpretácia Beethovenovej 4. symfónie B dur presvedčila o majstrovej

KONCERTY ŠKO ŽILINA

14. koncertná sezóna v Žiline pokračovala dňa 26. 11. 1987 divácky príťažlivým koncertom **Štátneho komorného orchestra**. Na programe boli diela **Ivana Hrušovského** (Suita quasi una fantasia per orchestra d'archi da camera), **Roberta Schumanna** (Koncert a mol pre klavír a orchester op. 54) so sólistkou **Jindrou Krámparovou**, **Petra Iljiča Čajkovského** (Melancholická serenáda pre husle a orchester op. 26) so sólistom **Františkom Figúrom** a **Wolfganga Amadea Mozarta** (Symfónia B dur, KV 319). Koncert, ktorý bol venovaný Mesiacu ČSSP a 70. výročiu VOSR, dirigoval **Eduard Fischer**.

Takmer všetky diela I. Hrušovského z posledného tvorivého obdobia vyžadujú od sólistov, zborových telies a orchestraálnych združení technickú perfekciu, zrelosť podania a hlboko prežitý názor na skladateľovu hudobnú výpoveď. To platí aj pre Suitu z r. 1980, venovanú ŠKO. Zvukové možnosti žilinského komorného orchestra sú iné, preto nechcem ich výkon porovnávať s warcholovcami. Aj žilincania sa však dopracovali k pozoruhodnému výslednému tvaru, založenému na zdravej muzikalite, vnútornom zápale a snahe dirigenta dotvárať a oživovať veľké plochy i detaily partitúry. Až na niekoľko interpretačné „hluchých“ miest v 3. časti kompozície to bol výkon zasluhujúci si plné absolútorium.

Viac problematických úvah vyzvalo po odznení Koncertu a mol R. Schumanna. Kriticky treba priznať, že náročnosť partu i pri všetkej snahe a nesporenej muzikalite J. Krámperevej bola nad jej sily. Nedostarky sa prejavili najmä v poňatí temp, v súhre s orchestrom, ktorá musí byť uhoňným kameňom interpretácie na adekvátnej umeleckej úrovni. Dielo vyžaduje mimoriadnu technickú vyspelosť, neomylnú pamäť, schopnosť strhnúť orchester k presvedčivému a plne koncentrovanému výkonu. Akákoľvek neľstota, nedostatok bravúry, patričnej suverenity aj dostatočného umeleckého nadhľadu odvádzajú pozornosť od hudby R. Schumanna, a tým aj od hlbokého estetického zážitku.

Pohoda a zrelosť umeleckého výkonu orchestra ŠKO, huslistu F. Figuru a dirigenta E. Fischera vdychli sympatický dojem Melancholické serenáde P. I. Čajkovského. Dielo, odkrývajúce akoby vnútorný myšlienkový svet autora, jeho nálady, vášne až istú truchlivosť, má zaiste autobiografický charakter, zároveň dáva dostatok možností sólistovi aj orchestru predniesť krásne kantilény, pokiaľ sa čarom meniacich sa nálad či stvárňujúceho vášne človeka — umelca. Všetky námetové roviny diela s patričnou plasticnosťou hry sólistu i orchestra boli dotiahnuté do zreleho výsledného tvaru.

V tejto radostnej i sviatočnej pohode, bez akýchkoľvek technických problémov,

so zdravou hudobnou vervou, umeleckou zrelosťou a nadhľadom pristúpil hosťujúci dirigent E. Fischer a orchester ŠKO k interpretácii symfonického diela W. A. Mozarta. Iste sa tu uplatnili viac-ročné a pravidelné hudobné kontakty dirigenta a orchestra. Fischer v rámci poctivého našťudovania pripravil výsledný tvar hudobného diela, vychádzajúc z detailnej práce a zo snahy po dokonalosti technického prejavu a výrazu.

Na koncerte konanom 3. 12. 1987 odzneli diela **Wolfganga Amadea Mozarta** (Serenáda Es dur, KV 375), **Petra Fialu** (Koncert pre dychové kvinteto a komorný orchester — premiéra) a **Václava Trojana** (Štyri karikatúry s jednou navýše). Sólistami boli **Ján Figura ml.** (flauta), **Jozef Kováčik** (hoboje), **Pavol Páčovský** (klarinet), **Vladimír Šalaga** (fagot), **Štefan Ladovský** (lesný roh), dirigovali **Josef Shejbal** (Praha) a **Ján Valta** (Žilina).

Mozartova Serenáda Es dur, komponovaná pre 8 dychových nástrojov (2 hoboje, 2 lesné rohy, 2 fagoty, 2 klarinety) má síce tvar serenády, je však imponujúca svojou krásnou a ušľachtitou hudbou. Dychová sekcia ŠKO predniesla Mozartovu skladbu zvukovo vyrovnanu, bez technických kazov, s patričnou eleganciou a s dobrou spoluprácou sújúčich a sprievodných nástrojov.

Český hudobný skladateľ **Petr Fiala** venoval Koncert pre dychové kvinteto a komorný orchester práve ŠKO Žilina. Dvojnádavosť diela — meditácia a mobilizácia síl — je adekvátne riešená a formovo rozčlenená v rámci jednotlivých častí. Autor kompozične síce vychádza z princípu barokového koncerta grossa, využíva však viaceré kompozičné techniky hudby 20. storočia (napr. skvelé uplatnenie aleatoriky v závere 2. časti). Interpretácie náročné dielo, s množstvom vypätých sóľ akoby symbolizovalo ducha súčasnosti — obavu ľudstva pred jeho vlastnou budúcnosťou. Škoda, že koncertu chýba vyváženosť opačného pólu — aspoň náznak radosti či optimizmu; meditácie a nostalgické nálady je v ňom priveľa. Štátny komorný orchester, súc si vedomý významnosť premiéry diela, pod vedením dirigenta J. Valtu precíznym našťudovaním spolu s výbornými sólistami pripravili divákovi opäť jeden z veľmi hodnotných zážitkov.

Záverečné dielo koncertu — Štyri karikatúry V. Trojana má podtón odychovej hudby, programovo jasne ladený, so skvelou instrumentáciou. V tomto ohľade je Trojan takmer nedostihným majstrom. Hudba, temer so scénickým účinkom, nesie silný náboj grotesky, hyperboly (Hudba k hodom prasačím); miestami skladateľ využíva mimohudobné predstavy, nálady a zvuky. Ožvuje napr. spomienky na fašiangové zvyky (Pokračovanie na 4. str.)

Konferencia o hudobnom živote mesta Banská Bystrica

Ak minister kultúry národný umelec Miroslav Válek upozornil na XVII. zjazd KSC na aktuálnosť potreby rozvoja miestnej kultúry s rozvíjaním aktivity všetkých kultúrnych vyspelých občanov, a nielen profesionálnych kultúrnych pracovníkov — je to úloha pre dnešok a rovnako i pre budúcnosť aktuálna a závažná. Zaoberajú sa ňou všetky stupne národných výborov, hoci nie všade s rovnakou intenzitou a s rovnakým akcentom na náročnosť. Dôkazom seriózneho prístupu k tejto problematike bola Konferencia o rozvoji hudobného života v Banskej Bystrici, ktorú dňa 30. novembra 1987 usporiadala MsNV — odbor školstva a kultúry, Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Park kultúry a oddychu a Krajská pobočka Slovenskej hudobnej spoločnosti v Banskej Bystrici. Nebola to prvá konferencia zameraná na túto problematiku, ale konala sa už piaty raz. Volí sa na nej Výbor pre hudobný život v Banskej Bystrici, ktorý má nielen symbolizovať, ale najmä zabezpečovať integráciu všetkých síl, čo majú možnosť a povinnosť podieľať sa na rozvoji tejto oblasti kultúrneho diania.

Otázka integrácie všetkých síl, participujúcich na hudobnom rozvoji mesta, bola aj ústrednou témou hlavného referátu, ktorý predniesol podpredseda MsNV PhDr. Igor Presperin. V úvode spomenul určité úspechy, ktoré sa v Banskej Bystrici od poslednej konferencie dostali — a nebolo ich málo —, rečník sa však nimi nemienil uspokojiť a poukázal na problémy, ktoré brzdia ďalší rozvoj v tejto oblasti a sú prekážkou v plnení vážnych úloh uložených XVII. zjazdom KSC v oblasti kultúry. Je to predovšetkým nedostatok estetické výchovy v školách, čoho nežiadúcim dôsledkom je neschopnosť mladých ľudí diferencovať a triediť hodnoty v umení a v živote vôbec.

V Banskej Bystrici sú snahy čeliť týmto nedostatkom

pomocou mimoškolských aktivít. Predovšetkým založili niekoľko klubov estetické výchovy pri niektorých učňovských učilištiach, podarilo sa im vyčleniť jednu ZŠ, z ktorej postupne vznikne ZŠ s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy, zvýšil sa počet výchovných koncertov a pod. V tejto činnosti je treba pokračovať a snažiť sa odstrániť niektoré nedostatky, najmä premyslenejšou dramaturgiou a zodpovednejším prístupom niektorých interpretov k výchovným koncertom. Dr. Presperin pripomenul potrebu vytvoriť v Banskej Bystrici detašované pracovisko žilinského konzervatória, perspektívne vytvoriť profesionálne symfonické teleso, no najmä zvýšiť aktivitu všetkých zložiek hudobného diania v meste.

V koreferátoch a diskusiách sa hovorilo o jednotlivých problémoch podrobnejšie: o dôležitosti pôsobenia súčasnej slovenskej tvorby na poslucháča (A. Luknár, A. Melicher, M. Bárdiová), o výsledkoch prieskumov a nových formách hudobnej výchovy (E. Langsteinová), o kvalite a kvantite zborových telies a ich problémoch (A. Zemanovský, E. Michalová), o úlohách a problémoch spevohry DJGT (V. Didi, M. Šmíd), o usporiadateľských problémoch koncertov vážnej hudby (R. Kazík, E. Hajzúková).

V závere diskusie dr. Presperin znova zdôraznil potrebu integrácie síl, lebo v diskusii sa vlastne prejavila skutočnosť, že je viac požiadaviek ako konštruktívnych návrhov na komplexné skvalitnenie hudobného života v Banskej Bystrici.

Konferencia poukázala na úprimnú snahu MsNV napomáhať rozvoju hudobného života v meste, ďalej na dobré výsledky v koncertnej oblasti — obdivuhodná je spolupráca PKO a DK ROH —, ale súčasne i na nevyjasnenosť niektorých otázok, týkajúcich sa dramaturgie koncertov, čo by sa malo seriózne vydiskutovať medzi banskobystrickými usporiadateľmi a koncertným oddelením Slovkoncertu.

ANNA KOVÁŘOVÁ

Širitelia hudobných hodnôt

Pozornosti stálieho návštevníka Hudobného kabinetu Univerzitnej knižnice v Bratislave iste neušlo podujatie, ktoré sa konalo v dňoch 10.—11. decembra 1987 v Lisztovom pavilóne. Dni informácií z oblasti hudby si počas svojej päťročnej existencie získali už stály okruh záujemcov. Za svoj vznik vďaka táto sympatická akcia rozsiahlym inovačným prácam v Hudobnom kabinete UK, ktorými sa vytvorili podmienky pre rozšírenie systému služieb poskytovaných týmto strediskom. Z pôvodne malej výstavy noviniek zvukových dokumentov vznikli dvojdnové Dni informácií, minulého roku prvýkrát obohatené o koncert ukážok z vystavených noviniek. Úlohou celého podujatia je priblížiť návštevníkom zakúpené novinky živšie, ako to umožňujú listkové katalógy či katalógy jednotlivých hudobných vydavateľstiev, vychádzajúce v pomerne dlhých časových intervaloch. Dni informácií sa konajú 3-krát ročne, vždy posledný týždeň v marci, v júni a v prvej polovici septembra so zámerom, zvýšiť počet stálych záujemcov o hudobnú produkciu. Ich iniciátorom a organizátorkou je vedúca Hudobného kabinetu PhDr. Emese Duka-Zólyomiová, ktorá už 18 rokov veľmi zanepráhaná a odborne vedie spomínaný kabinet a celou svojou bytosťou sa zasuďuje za zvyšovanie úrovne poskytovania služieb záujemcom o hudbu aj ako predsedníčka Komisie pre hudobné knižnice na Slovensku. Podarilo sa jej veľa vylepšiť a zmeniť, ale aj napriek tomu, že nám povedala v rozhovore, s terajším stavom nie je ešte celkom spokojná.

„Keď sme Dni informácií z oblasti hudby dávali do plánu, vychádzali sme zo záujmu poslucháčov byť v priamom kontakte s platňou a tiež sme chceli skrátiť dobu informovanosti o nových nahrávkach získaných pre náš kabinet. Dlhé roky sme za týmto účelom vypracovávali katalóg noviniek, v tomto roku sme ho rozšírili o systematický zoznam noviniek, ktorý je k dispozícii ihneď po nákupe. Aj napriek našej snahe je okruh záujemcov zatiaľ pomerne malý. Možno to súvisí s dlhým časovým odstupom medzi jednotlivými akciami, ktorý je primeraný nášmu celkovému ročnému nákupe cca 500 noviniek. — Doteraz sa neriešilo právo povinného výtlaku pri zvukových dokumentoch. — Naším želaním je, aby si Dni informácií získali stálych a spontánnych návštevníkov.“

Do pozornosti odporúčame celý Hudobný kabinet, ktorý v súčasnosti obsahuje už 13 000 gramofonových platní, zatiaľ 35 CD plat-

ní, 100 mg. pásov. V budúcnosti sa plánuje hlavne rozširovanie nákupe CD platní, ideálnych z hľadiska uskladňovania, ako aj zabezpečenie potrebnej aparatury na ich prehrávanie, ktorú zatiaľ Hudobný kabinet nemá.

Čoraz viac sa rozširuje medzinárodná výmena zvukových dokumentov. V minulom roku sa podarilo nadviazať kontakt s americkou knižnicou Northwestern University Evenston v štáte Illinois. Výmenou, najmä za diela súčas-



Dr. Emese Duka-Zólyomiová pri práci.

Snímka: F. Lašut

ných slovenských skladateľov, plánujú získať pre Hudobný kabinet nahrávky súčasnej „vážnej“ hudby, skladby svetovej literatúry 20. storočia, profilové platne vynikajúcich interpretov, folklór i hodnotné nahrávky populárnej hudby.

K iniciatívam HK UK patria okrem Dní informácií z oblasti hudby aj iné. Jednou z nich sú zvukové rešerše, t. j. výber a nahrávanie ukážok k žiadanej tematike, ktoré využívajú najmä inštitúcie. Nedávno bola uzatvorená ústna dohoda s autormi učebníc Hudobná výchova pre stredné pedagogické školy a Hudobná náuka pre ľudové školy umenia. Dohoda je zameraná na pomoc učiteľom hudobnej výchovy a spočíva v bezplatnom nahraní ukážok uvedených v knihe na zaslanú pásku.

Ďalšia dohoda a spolupráca existuje medzi Katedrou estetiky a vied o umení FFUK, ktorá priestory HK týždenné využíva na prednášky a semináre z dejín hudby. „Podobne sme ochotní poskytovať priestor, nahrávky, prípadne aj odborný výklad na tematické akcie z oblasti hudby. Vynímajúc spomínané aktivity, máme aj povinnosť v rámci UK, vyplývajúce z nášho organizačného začlenenia

do Odboru bibliograficko-informačného. Okrem príručnej knižnice kníh, encyklopedických sprievodcov a príručného skladu partitúr k nám patrí čiastočne spracovávanie kníh o hudbe, hudobník, bibliografická informačná činnosť z oblasti hudby od faktografických informácií až po zostavovanie bibliografií; a ešte je tu sekretariát Komisie pre hudobné knižnice na Slovensku, ktorá vznikla v roku 1980 pri Zväze slovenských knižníkov a informátorov. Jej úlohou je prostredníctvom seminárov a špecializovaných podujatí metodicky usmerňovať pracovníkov hu-

dobných oddelení, pomáhať pri zriaďovaní nových hudobných oddelení, vydávať pomocné metodické materiály a pod. Seminár organizovaný od roku 1981 v spolupráci so ZSKL a s Maticou slovenskou sa od roku 1984 usporadúvajú každoročne v inom meste, aby hudobní knižníci mohli spoznať pracovné podmienky svojich kolegov. V súčasnosti už existuje 28 hudobných oddelení a okolo 100 hudobných pracovísk, tzv. hudobných kútikov, v ktorých prvenstvo má Východné Slovensko.“

V Československu neexistuje odborná škola pre hudobných knižníkov. Ako sa rieši personálne zabezpečenie hudobných oddelení jednotlivých knižníc?

„Pre prácu v hudobnej knižnici môžeme získať buď knihovníka, ktorý má blízko k hudbe, alebo hudobníka, pre ktorého sú knižnícke práce obyčajne záťažou. Dobré sa osvedčilo bývalé učiteľské hudobnej výchovy, ktoré vedľa pracovať s čitateľom. To je najdôležitejšia zložka práce úspešného hudobného knižníka, pretože na našom povolaní je krásna možnosť usmerňovania a rozdávanie hudby aj nehudobníkom.“

OLGA SMETANOVÁ

KONCERTY ŠKO ŽILINA

(Dokončenie z 3. str.)

na českom vidieku. Dielo, interpretované plasticky a s vtipom, malo u obecnosti najväčší ohlas. Ako pozitívum treba oceniť pohostinské účinkovanie všestranného umelca Josefa Shejbala, dlhoročného sólového hoboistu, zakladateľa Dychového kvinteta českých filharmonikov a dirigenta.

Slávnostnú náladu vianočného koncertu (13. 12. 1987), na ktorom okrem ŠKO spolupracovali aj Slovenský filharmonický zbor, navodili tieto diela: Leopold Mozart — Hudobná sánkovačka, Wolfgang Amadeus Mozart — Koncert A dur pre klavír a orchester, KV 488, Camille Saint-Saëns — Vianočné oratórium. Sólistami boli Ivan Gajan (klavír), Mária Eliášová, Jitka Zerhauová, Hana Stolfová-Bandová, Peter Oswald, Ladislav Neshyba (spev); koncert dirigoval zasl. umelec dr. Ľudovít Rajter.

Leopold Mozart, výborný husľový pedagóg, vicekapelník orchestra salzburškého arcibiskupstva, mal aj nemalé kompozičné ambície. V spoločnosti, v ktorej sa pohyboval, hrali prím diela na objednávku. Dielom tohto typu je aj vtipná a najmä instrumentálne prifašovaná Hudobná sánkovačka; na zvýraznenie zimnej nálady a radosti z pohybu skladateľ v nej neváhal použiť často netradičné orchestrálné nástroje a kombinácie (spiežovce). Výkon orchestra a dirigenta až na niekoľko minimálnych intonačných zakolísaní bol plnohodnotný.

Interpretácie večer gradovali v Koncerte A dur W. A. Mozarta, dielo, kompozične naplnenou iskrou výnimočného talentu, jasnosťou výrazu, eleganciou. O istote a snahe po perfekcii v každom parametri hudobného prejavu by sme mohli u mladého klaviristu Ivana Gajana často hovoriť v superlatívoch. Myš-

lienkov a dramaturgicky skvele začlenil klavírny part do symfonizmu a jednoty hudobného prúdu diela, pričom treba osobitne vyzdvihnúť neobyčajnú ľahkosť a presvedčivosť sólistovej hry, ale aj sústredenosť a radosť z muzicírovania, vyžarujúcu z hry celého ansámbľu pod vedením skúseného dirigenta.

Náročnosťou na súhru, zvláštnosťou výrazu, osobitým čarom stupňovej zainteresovanosti zaujalo aj Vianočné oratórium francúzskeho skladateľa C. Saint-Saënsa, ktorý ho napísal vo veku 28 rokov. V 10-časovej vokálo-inštrumentálnej kompozícii, v ktorej „drieme“ — niekedy vypuklejšie, inokedy menej — badateľná inšpirácia Bachovou jedinečnosťou, sú krásne a pútavé predovšetkým časti s jednotlivými sólistami a so spolupúčinkovaním zboru, teda s možnosťou, ale aj snahou v rámci lyrickejšej výrazovej kresby zvýrazniť krásu a jedinečnosť ľudského hlasu. Pre dobré naštudovanie celého diela je potrebné výborné sólové obsadenie, perfektný výkon zboru a orchestra a dotvárajúcu a jednotiacu „ruku“ a gesto skúseného dirigenta. V tomto prípade všetky spomínané požiadavky na náročnosť súhry a jednotlivých komponentov boli splnené. Zatiaľ čo v úvode oratória bolo cítiť ešte istú dávku napätia, očakávania zo spolupráce, postupne jednoznačne prevládol pocit uvoľnenia a radosti zo zreleho výkonu — sólistov, zboru i orchestra. Súčasne bolo nezvyčajne krásne a dojemné, akým veľkolepým dojmom pôsobila stále vyžarujúca sila a energia ducha z osobnosti nestora slovenskej dirigentskej „školy“ — dr. Ľudovíta Rajtera. V ňom sa nám spája v jedinečnej podobe minulosť s prítomnosťou, ba i budúcnosťou slovenského hudobného umenia!

IGOR TVRDOŇ

PAMIATKE RUDOLFA MACUDZINSKÉHO. V Klariskách sa dňa 12. decembra minulého roku uskutočnil Vianočný koncert Bratislavského detského zboru pri MDKO pod vedením dirigentky Eleny Šarayovej, Dámskeho komorného orchestra a Hummelovho tria, venovaný spomienke na nedožitú 80. narodeniny zaslúžilého umelca, profesora Rudolfa Macudzinského; doc. Otakar Šebesta zahral tiež jeho Meditácie pre klavír. Význam osobnosti prof. Macudzinského v kontexte slovenskej hudobnej kultúry a jeho klavírnu spoluprácu s manželkou Silviou pripomenul v príhovore dr. V. Čížik. Zlatým klínom programu bolo vystúpenie klavírnej umelkyne, profesorky Silvie Macudzinskej: spolu s nebohým manželom dlhé roky pôsobili ako klavírne duo a boli veľkými propagátormi slovenskej klavírnej tvorby. Oba svoju citlivou interpretáciou a umeleckým majstrovstvom predchádzali jedno dielo a pomáhali ho približovať srdciam nášho poslucháča. Bratislavské občerstvenie vďačným potleskom zhodnotilo náplň koncertu a pamiatku profesora Macudzinského si uctilo pietnou minútou ticha. Na snímke K. Dlugolinského manželka Macudzinská v roku 1985 po oslave svojho 55-ročného umeleckého spolupôsobenia (niekoľko mesiacov pred smrťou majstra vo februári 1986).



Jedným z dôsledkov tureckého vpádu do strednej Európy a porážky uhorských stavovských vojsk na moháčskom poli (1526) bolo rozdelenie krajiny, turecká okupácia dnešného Maďarska a po bojoch o korunu zasadnutie Ferdinanda I. Habsburského na uprázdnený uhorský trón. Je notoricky známe, že hlavným mestom krajiny sa od r. 1536 stáva Bratislava, kam sa až do sklonku 18. storočia sústredil politický a z veľkej časti aj spoločensko-kultúrny život Uhorska. Do Bratislavy sa presťahovali centrálné úrady, tu sa schádzali krajinský snem a v Bratislave sa aktom korunovácie ujímali uhorskí panovníci vládnej moci.

Korunovácie sa v Bratislave opakovali 19-krát; prvá bola r. 1563 (Maximilián II.), posledná r. 1830 (Ferdinand V.). Jedenásťkrát boli korunovaní samotní panovníci, osemkrát kráľovné. Je len samozrejme, že v očiach súčasníkov — ale aj objektívne — sa korunovácie hodnotili ako historické udalosti, ako akty vrcholného štátnoprávného významu a dosahu a jedinečné slávnosti, na ktoré sa upierali zraky celého vtedajšieho sveta. Hudba predstavovala ich obligátnu, neodmysliteľnú súčasť, ktorej sa venovala mnohostranná starostlivosť a pozornosť.

I.

Prameňov k dejinám uhorských kráľovských korunovácií s údajmi o hudbe je veľké množstvo a sú v podstate trojakého druhu. Najprístupnejšie sú pramene literárne, t. j. dobová historiografia, kroniky, opisy slávností očitými svedkami, správ osobitných vyslancov, tajných pozorovateľov, diplomatov a pod. Druhá skupina tvorila akty rôzneho druhu, najmä spisový materiál bývalej c. k. dvornej kapely (ktorý je archivovaný vo Viedni v hudobnom oddelení Österreichische Nationalbibliothek) s mnohými priamymi a dokumentárne cennými odkazmi na hudobnú zložku korunovácií, ktoré sa vždy odohrávali za veľmi aktívnej účasti dvornej kapely. Excerpty z neho sú publikované v ročenke Studien zur Musikwissenschaft, no jeden z najzaujímavejších a najkomplexnejších dokumentov, rukopis Rubriche Generali Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno, ktorý okolo r. 1727 vyhotovil istý Kilian Reinhardt, archivár a kopista c. k. kapely, a kde na f. 100-103 sú pomerne podrobne opísané všetky úkony dvornej kapely pri korunováci, zatiaľ náležite využitý ešte nebol. Napokon k dispozícii stoja aj pramene ikonografické, rozličné kresby a rytiny v súdobých publikáciách i maľby najmä v Galérii hlavného mesta SSR Bratislavy. Rozsah tohto príspevku nedovoľuje podrobnejšie citácie a odkazovanie na pramene. Podrobný súpis nájdete čitateľ v publikácii J. Fundáreka a M. Smieškovej, Korunovácie v Bratislave. Edícia regionálnej knižnice — Bibliografie č. 3, Bratislava 1967 a u J. Kuzmika, Bibliografia k miestnym a všeobecným dejinám Slovenska, Martin 1962 (heslo Bratislava).

II.

Ešte prv než budeme hovoriť o samotnej hudobnej zložke korunovačných slávností a obradov, treba konštatovať dve dôležité skutočnosti: Predovšetkým to, že základný rámec predpísaný korunovačným poriadkom a dejinnou tradíciou sa nemenil a mal viac-menej ustálený priebeh; istý priestor bol daný len druhotným jednotlivostiam. Po druhé, korunovačná slávnosť sa neobmedzovala len na samotný akt polozenia koruny na hlavu deizigovaného kráľa, ale tvorila komplex niekoľko dní trvajúcich procedúr, odohrávajúcich sa nielen v korunovačnej katedrále sv. Martina, ale aj na viacerých uliciach a námestiach Bratislavy. Ak sa sústredíme na to, čo bolo v rámci jedenástich korunovácií v Bratislave spoločné, možno rekonštruovať približne tento priebeh: Korunovácia začala príchodom budúceho panovníka s celou suittou dvoranov, magnátov a vojska z Viedne. Po ubytovaní hostí — obyčajne na Bratislavskom hrade — sa konali slávnostné nešpory. K vlastnej korunováci došlo až v iný deň — v dome sv. Martina, kde príslušníci vysokej cirkevnej hierarchie celebrovali slávnostnú omšu, počas ktorej ostrihomský prímas ako hlava uhorskej cirkevnej provincie položil na hlavu panovníka svätostefánsku korunu, odovzdal mu kráľovské inšignie a pomazal ho posvätným olejom. Potom zaznelo mohutné Te Deum. Po skončení tohto ceremoniálu sa celý sprievod odobral do kláštora františkánov (na inšignom Dibrovom nám.), kde novokorunovaný kráľ pasoval mladých šľachticov na rytierov Zlatej ostrohy, potom pred kostolom Milosrdných bratov (dnes nám. SNP) zložil prísahu na uhorskú ústavu a napokon na tzv. korunovačnom pahorku (dnes nám. I. Štúra), sediac na koni, tal mečom na všetky štyri svetové strany na znak toho, že je odhodlaný ochrániť svojich poddaných pred každým nepriateľom, nech by prišiel z ktorýchkoľvek končín. Korunovačná slávnosť sa potom zavŕšila banketom a plesom na hrade alebo v sálach Primaciálneho paláca. Toto je, pravda, len schéma (podrobný opis všetkých dejov má Štefan Holčík, Korunovačné slávnosti Bratislava 1563—1830, Bratislava 1986) — počítalo sa

HUDBA V RITUÁLI BRATISLAVSKÝCH KORUNOVÁCIÍ

samozrejme s veľkou masovou účasťou ľudí rozličných spoločenských skupín a tried, so všelijakými zábavami, veseliciami, atrakciami podľa zásady „panem et circense“. Rozhádzovali sa peniaze medzi dav, pieklo mäso na ražni, bezplatne čapovali pivo a víno a pod. V skutočnosti to boli len drobné omrvinky z bohatého stola...

III.

Problematika hudobnej zložky bratislavských korunovácií sa dá v podstate rozčleniť na dve základné otázky: v prvej otázke ide o to, kto všetko sa na hudobných produkciách zúčastňoval, kto ju reprezentoval; druhá otázka súvisí s problematikou hranej hudby, t. j. s tým, aká hudba na korunováciach znela a aké skladby bývali uvádzané.

K otázke prvej je potrebné vedieť, že všetky pramene

riadenie nedodržiavalo. Inštitúcia mestských trubáčov mala na Slovensku už od 14. storočia veľkú tradíciu a navyše Bratislava nadobudla ako hlavné mesto najmä počas korunovácií celkom osobitnú auru a výnimočné postavenie.

Najväčšia táraha a zodpovednosť za realizáciu náročnej umeleckej hudby — lebo prirodzene aj taká zaznela na korunovačných slávnostiach — pripadla bezpochyby cisársko-kráľovskej dvornej kapele so sídlom vo Viedni, ktorá v 16.—18. storočí predstavovala jednu z najvýznamnejších hudobných inštitúcií v Európe vôbec, čo nevyplývalo len z jej zviazanosti s jednou z najväčších mocností, ale predovšetkým z dosiahnutej umeleckej úrovne, za ktorú vďaka pôsobeniu osobností typu Philippa de Monte, Jakoba Regnarta, Johanna Jacoba Frobergera, Gottlieba Muffata, Johanna Josepha Fuxa, Antonia Caldaru, Christophu Willibalda Glucka, Georga Christophu Wagenseila, Leopolda Koželuha a iných, ktorí sa



R. de Hogh a Ph. Bouttats, Korunovácia Leopolda I., rytina, 1655.

celkom jednoznačne a veľmi podrobne zdôrazňujú aktívnu účasť trubáčov rôzneho typu a druhu. Trubači spolu s bubeníkmi pochodovali v sprievode každého panovníka pri jeho príchode do mesta, kde na ich vyhrávanie odpovedali bratislavskí mestskí trubači a bubeníci rozstavení na Michalskej veži a na hradbách a ohlušujúci zvuk trúb a dunenie tympanov sa rozliehal neustále, pri každom kroku panovníka v priestranstve mesta — pri prísahu i na korunovačnom pahorku. Trubači a bubeníci nechýbali ani v kostole; začali hrať len čo kráľ a magnáti prekročili prah chrámu a vošli do sakristie (kde kráľa obliekli do korunovačného ornátu), hrali aj pri odchode panstva z chrámu. Bol tu však istý rozdiel, lebo zatiaľ čo mimo chrámu a mimo užšieho rámca korunovačného obradu figurovali trubači a bubeníci ako hlavní aktéri akustickej dekorácie, počas vlastného ceremoniálu sa museli uspokojiť s úlohou spoliučkujúcich s cisárskou kapelou, ktorú si panovník vždy priviedol so sebou z Viedne.

Trubači a bubeníci sa na korunovačnej scéne pohybovali vlastne neustále; zdá sa, že jedine o ich účinkovaní na záverečnej hostine nemáme celkom jednoznačné správy. Je to vcelku pochopiteľné; dychovo-tympanová hudba bola totiž — ako je známe — hudbou oficiálnou, symbolom cisársko-kráľovského majestátu, hudbou „ex offio“ vyhradenou panujúcim kráľom a kniežatám (len neskôr sa „zdemokratizovala“ a prenikla aj do bohatých slobodných kráľovských miest); večerný banket bol však už záležitosťou súkromnou, určenou pre rodinu a pozvaných hostí. Keďže ale hudobníci v službách veľmožov ovládali viaceré nástroje, je možné, že sa tu objavili rovnaké tváre — funkcia hudby tu však už bola celkom iná. V tejto súvislosti však treba ešte poznamenať, že hoci trubači a tympanisti v službách cisára a kráľa (Augustissimi Caesaris Tubicines — tzv. poľní trubači a tympanisti) sa nesmeli miešať s mestskými trubačmi — spoločensky sa im ešte aj podľa tzv. Saského patentu z r. 1658 nerovnali — v skutočnosti sa toto

o rozkvet súboru výrazne zaslúžil. Jej účasť na korunovačných slávnostiach sa spomína po prvý raz už r. 1571 (Rudolf II.); najpodrobnejšie je opísaná v spomenutom dokumente K. Reinhardta z r. 1712 (Karol VI.), kde c. k. dvorná kapela účinkovala pri slávnostnej omši, pri Te Deum, slávnostných nešporách a pod. O veľkosti súboru — ktorý mal až 170 členov —, ako aj o rozsahu účinkovania si možno utvoriť predstavu podľa toho, že roku 1655 pri korunováci Leopolda I. poukázala dvorná pokladnica kapelníkovi Antoniovi Bertalimu „zur bezahlung des costgelds für die gesamte in Presburg befindenden Musica“ na ten čas horibilnú sumu 2385 fl.!

IV.

Na otázku, ktorá hudobná historika zaujíma predovšetkým, t. j. na to, aká hudba pri korunováciach zaznievala, dávajú pramene — napriek veľkej kvantite — iba veľmi všeobecnú a nekonkrétnu odpoveď. Čítame v nich formulácie o „symphoniacarum concentus“, „militari symphonia“, „musica cantus“, „herrliche Music“, „herrlichste sowol Vocal als Instrumental Music“, „Orgelklang“, „Chormusic“ a pod. Hovorí sa v nich aj o „missa solemnis“, o „Te Deum“, o slávnostnej intráde, „sonata solenne“ a podobne, no názvy diel či dokonca menoslov skladateľov by sme tu márne hľadali. Autori týchto prameňov sú totiž nehudobníci — dvoraní, historici, právnici, diplomati —, pre nich hudba ako autonómna umelecká kreativita a špecifická duchovnokultúrna činnosť neexistovala, resp. v tomto zmysle sa o ňu nezaujímal. Jedine spomínaný K. Reinhardt je trochu konkrétnejší; ani on síce neuvádza jednotlivé diela a skladateľov, no z jeho spisu možno spoľahlivo vyčítať, že hudobná zložka kráľovských korunovácií, zvereňovaná dvornej kapele, pozostávala z troch komponentov: z latinského chorálu, z vokálno-inštrumentálnej polyfonie a z rôznych foriem a druhov hudby inštrumentálnej.

Latinský chorál — v skomolenej tzv. posttridentskej verzii — mal v korunovačnom rituáli vzhľadom na príslovečnú katolícku ortodoxiu Habsburgovcov napodív pomerne úzke uplatnenie. Jeho úloha sa obmedzovala na spievanie intonačných formuliek a rezponzórií celebranta, resp. na niektoré časti omšového propria. No ani tie sa neprenášali čisto „choraliter“, ale od druhého verša sa spievali viachlasne, figurálne. Antonio Bertali a Felice Sances — dvaja dvorní kapelníci a skladatelia v 17. stor. — skomponovali celý cyklus polyfonických introitov, ktoré sa potom v repertoári udržiavali veľmi dlho; figurálne sa spievali aj ofertória.

Mnohohlasná vokálno-inštrumentálna hudba bola zastúpená slávnostnou omšou — t. j. cyklom skladieb omšového ordinária — a dvoma slávnostnými hymnami, Veni Sancte Spiritus a najmä Te Deum, ktorým korunovačný obrad vrcholil. Je zaujímavé, že uprostred Te Deum, obyčajne pred slovami Patrem immensae bývajú attacca vkomponovaná inštrumentálna sonata či tzv. toccata da trombe. U všetkých týchto skladieb zvykne byť poznámka, že sa pri korunovačnom obrade realizovali „con trombe e timpani“, t. j., že obvyklé mnohohlasné vokálno-inštrumentálne obsadenie bývalo posilnené súborom plechových dychových nástrojov a skupinou tympanov (do Te Deum navyše zaznieval aj rachtot mažiarov). Dychový ansámbl pozostávajúci zvyčajne z klarín a pozáun nepochybne exponovaný aj libitum, ale tvoril obligátne vkomponovanú súčasť skladieb, jedine tympanový part sa realizoval improvizácie, častí, kde spolu so zborom a orchestrom zaznieval dychový

(Pokračovanie na 6. str.)



Mäsiari vedú vola určeného na upečenie pre ľud po korunováci Leopolda II., kolorovaná rytina, 1790.

Slávnosti jestvujú vo všetkých spoločnostiach a vo všetkých kultúrach, najstarším dávnovekom počnajúc a prítomnosťou končiac. Najdôležitejšiu funkciu slávnosti môžeme vymedziť čo najširšie ako špecifické formovanie voľného času človeka, v rámci ktorého nadobúda v historickom procese stále väčšiu dôležitosť a význam estetická a umelecká funkcia. Slávnosti boli a budú dôležitým faktorom v rámci procesu socializácie človeka umením. Slávnosti môžeme považovať za jeden z významných podnetov zrodu a vývinu umeleckej kultúry a jej estetickej orientácie. Medzi slávnosťami a umením prebieha nepretržitý proces vzájomného obojstranného ovplyvňovania. Požiadavky slávnosti neraz formovali vznik nových umeleckých diel, a zároveň aj ich tvar, prípadne štýlovú orientáciu. Slávnosť môžeme z tohto hľadiska chápať ako prejav spoločenského života, v ktorom zohráva významnú úlohu umelecká a estetická funkcia. Je svojou podstatou sociálnym fenoménom, ktorý odráža v najvyššej rovine kultúrne tradície a potreby, predstavy o hodnotách — a to nielen estetických a umeleckých, ale aj etických, mravných, sociálnych a ďalších — určitého spoločstva ľudí.

Každý akt slávnostného charakteru je začlenený najrôznejšími kanálmi rôzneho typu a charakteru do kontextu sociálnej skutočnosti, do fungovania spoločenského systému. Kategória slávnosti vo vzťahu k slávnosti má funkčný charakter. Funkcie, ktoré vymedzujú jej podstatné pole pôsobnosti, sa dotýkajú nielen vzťahov jednotlivých prejavov vo vnútri štruktúry určitej slávnosti, ale zároveň aj vzťahov medzi tým, čo vytvára slávnosť a človekom, spoločnosťou. Je zjavné, že kategória slávnosti môže byť formovaná najrôznejšími zoskupeniami funkcií. Slávnosť je teda synkretický pojem, ktorého presné funkčné vymedzenie nie je možné vyriešiť s definitívnou platnosťou. Táto synkretickosť je tiež zrejme jedným z dôvodov, prečo nie je kategória slávnosti reflektovaná v estetike v takej miere a sústavnosti, ako je to v prípade vlastných, typických estetických kategórií, akými sú napr. krásno, vznešeno, atď. V kategórii slávnosti sa prejavuje z estetického a umeleckého hľadiska vo všeobecnosti podstata bytia, času, priestoru, kolektívnosti v určitej relatívnej komplexnosti.

Zaujímavými a svojbytnými podnetmi prispeli k teoretickej a estetickej reflexii slávnosti už predstavitelia klasickej antickej gréckej estetiky — Plátón a Aristoteles. Slávnosť je podľa Plátóna integrálnou a podstatnou súčasťou kultúry, života a umenia, ktorá združuje nielen spev s tancom a inštrumentálnym sprievodom, ale všetky múzické umenia vo vtedajšom poňatí. Plátón vidí súvislosť slávnosti nielen s božským kultom, ale aj s hrou, pričom hra u neho poukazuje do určitej miery na výchovný charakter umenia. Píše o tom: „Počas vojny však neexistuje hra, ktorá stojí za zmienku, ani významnejšie vzdelávanie, a to predsa považujeme za niečo, čo si zasluhuje najväčšiu vážnosť. Mie-

Úvahy o kategórii slávnosti v tradičnej estetike



Andrea Mantegna, Parnas.

Pohľad na antickú mytologickú slávnosť očami renesančného maliara.

rový život teda musí každý stráviť čo možno najlepšie. Aký je správny spôsob? Život sa musí prežiť ako hra, je treba hrať určité hry, obetovať, spievať a tancovať, a tak naladiť bohov milostivo, aby bolo možné ubrániť sa nepriateľom a poraziť ich v boji.“ Slávnosť teda podľa Plátóna prebieha nad oblasťou bežného života a nevyhnutných potrieb. Prvok hry v slávnosti môžeme u Plátóna chápať tiež tak, že hra je symbolom aktívneho spoluvytvárania slávnosti človekom alebo aktívneho vnímania. Význam slávnosti vidí Plátón v dvoch rovinách — v užitočnosti a v správnoti. Užitočnosť určuje z hľadiska morálneho, t. j. ako výchovný prostriedok. Iba takáto užitočnosť je pre spoločnosť ľudí dôležitá, iba ona je ozajstnou užitočnosťou. Zároveň Plátón vo svojich myšlienkach o kategórii slávnosti kladie dôraz aj na spoločenskú stránku slávnosti. Bol presvedčený, že slávnosť musí zohrávať nie zanedbateľnú úlohu pri utváraní dokonalého štátu a trvale dobrých podmienok pre ľudí. Pythagorovským dedičstvom je u Plátóna poňatie druhej úlohy — správnoti. Kladie na ňu požiadavku, aby bola v súlade so zákonmi sveta a kozmu. To, čo spôsobuje, musí byť „adekvátne, výstižné, náležité, bez odchýliek a krajností“.

Zdôvodnenie pozície ušľachtlosti a krásy pri vysvetľovaní podstaty slávnosti je pre Aristotela príznačné. Aristoteles tvrdí, že je veľmi ťažké určiť podstatu slávnosti a zároveň užitočnosti a prospešnosti, ktoré sú s ňou spojené. Vymedzuje tri typy vzťahov medzi slávnosťou a človekom. V prvom type vzťahu ide o vzťah keď človek od slávnosti očakáva hru, zábavu, pobavenie pre svoj oddych. Druhý typ vedie človeka k dobru a má vedľa toho aj výchovný charakter. Tretí potom smeruje k poznaniu skutočného a jedinečného neopako-

vateľného šťastia. Vidíme teda, že Aristoteles jasne ráta nielen so sociálnym, ale aj s estetickými a umeleckými funkciami slávnosti. Jeho názory zasadzujú slávnosť do sféry ušľachtilej hry a vedľa toho aj do sféry samostatného umeleckého zážitku, ktorý chápal takým spôsobom, že umenie má naplňovať najvyšší ľudský cieľ — a tým je šťastie. Aristoteles mal na tomto mieste na mysli život, v ktorom je človek oslobodený od prírodných starostí, od únavných životných povinností a môže sa venovať tomu, čo je skutočne dôstojné človeka, čo nie je iba prostriedkom, ale čo môže považovať za samotný cieľ existencie. Priestor a čas slávnosti nevyplňa vulgárna zábava, ale zábava ušľachtilá, spájajúca slasť s morálnou krásou.

Koncepcie slávnosti, ktoré nastolili a zdôvodnili Plátón a Aristoteles, predstavujú prvý, relatívne ucelený prístup k tejto problematike v dejinách estetiky a myslenia. Ujasnili nielen vzťah slávnosti k voľnému času človeka, ale i sociálnu, estetickú a umeleckú podstatu slávnosti a jej význam pre formovanie človeka a jeho hodnotového systému.

Poňatie slávnosti v stredovekom estetickom myslení je podriadené vcelku jednostranne náboženstvu. Tento zúžený pohľad pretrvával značne dlhý čas. Ešte roku 1739 Johann Mattheson v diele *Der vollkommene Capellmeister* definoval hudbu takto: „Hudba je veda a umenie obrátné a príjemné zvuky rozumne skladať, správne proti sebe stavať a prekrásne spájať, aby ich ľubozvučnosť priam volala po božskej sláve a po všetkých ctnostiach.“ V rovnakom diele sa Mattheson zamýšľa tiež nad cieľom hudby: „Pomocou spevu a hry skutkami aj ústami najkrajšie chváliť boha.“ Slávnosť tu poníma ako sociálnu funkciu umenia. Bola činiteľom, ktorý, najmä v konštrukčnej oblasti, dospieval k monumentalite.

S ideami osvietenstva súvisí aj návrat k antickej koncepcii slávnosti. O toto vzkriesenie sa pokúsil Jean Jacques Rousseau. Výsledok, ku ktorému dospel, vychádza z poňatia slávnosti u Plátóna. Rousseau zdôraznil nevyhnutnosť masových národných slávností, nadväzujúcich svojou formou a priebehom na slávnosti antické. Rousseauov projekt je špecifickým spôsobom sociálne podmienený a súvisel s celkovým dianím a myšlienkovými prúdmi, ktoré predchádzali Veľkej francúzskej revolúcii. Rousseau stavia túto národnú slávnosť ako protipól divadla. Zatiaľ čo divadlo je javiskom pre úzky a vybraný okruh ľudí, slávnosti majú byť v jeho pochopení javiskom pre celý národ. Odmietnutím súdobého divadla a nadradením slávnosti, v ktorých sa združujú rôzne umenia, Rousseau do istej miery nepriamo antipoval teóriu súborného umeleckého diela budúcnosti v hudobnoestetických spisoch Richarda Wagnera. V nadväznosti na antiku videl Rousseau hlavnú úlohu slávnosti v pôsobení na zmysly; vyšším princípom je potom u neho citové pôsobenie umeleckých prejavov združených v slávnosti. Rousseauove myšlienky o slávnostiach, ktoré majú mobilizovať a zároveň zjednocovať národ, našli svoj ďalší život v súvislosti s rozmachom národnej orientácie v umení a jeho odraze práve v najrôznejších typoch slávností v 19. storočí. Ešte začiatkom nášho storočia sa prihovárал za oživenie Rousseauových názorov Romain Rolland. Píše: „Keby sme boli šťastnejší a slobodnejší, nelákalo by nás divadlo... Slobodný a šťastný národ viac potrebuje slávnosť ako divadlo, veď najkrajším javiskom pre národ musí byť on sám.“ Tiež v estetických náhľadoch 19. storočia sa často hovorí o slávnosti ako o vlastnosti umeleckého diela, a to nielen v zmysle snahy o monumentalitu z konštrukčného hľadiska. Netreba na tomto mieste rozvíjať koncepciu Richarda Wagnera, ktorý videl v splynutí jednotlivých umení v súbornom umeleckom diele jeden zo základných predpokladov tesnejšieho a intenzívnejšieho primknutia sa širokých vrstiev vnímateľov umenia k tejto novej kvalite. K postihnutiu podstaty slávnosti alebo k novému sociálno-estetickému vymedzeniu slávnosti prispela tzv. tradičná estetika 19. storočia — prevažne zameraná na vymedzenie kategórií krásna a estetickej a umeleckej hodnoty — už iba veľmi málo.

Slávnosti nie sú zložitým a protirečivým fenoménom iba z hľadiska ich sociálnej a estetickej štruktúrovanosti. V nadväznosti na voľný čas človeka vystupujú vo všetkých kultúrach a spoločnostiach. Už od čias antiky je známe, že slávnosti patria zároveň svetu človeka i sociálnemu systému, a že v tomto vzťahu môžu zohrávať najrôznejšie funkcie. V najvlastnejšom sociálno-umeleckom význame vystupujú slávnosti vtedy, keď sú podnetným príspevkom ku kultúrnemu formovaniu človeka. A k tejto skúsenosti dospeli už antickí myslitelia.

MILOSLAV BLAHYNKA

HUDBA V RITUÁLI BRATISLAVSKÝCH KORUNOVÁCIÍ

(dokončenie z 5. strany)

súbor s tympanmi, boli napísané v C dur a boli harmonicky pomerne statické, isté možnosti modulačného pohybu boli len v častiach, kde sa dychový súbor neexponoval. Medzi bádateľmi panuje zhoda v tom, že štýl „con trombe e timpani“ je čo do pôvodu špecifikou rakúskeho tzv. cisárskeho baroka.

Cisto inštrumentálnu hudbu reprezentovali intrády, ktoré sa väčšinou hrali nasпамáť; súbor tu pozostával pravdepodobne z 2 klarín, 2 pozáun a bubnov; niekedy sa však uvádzali aj dvoj- i trojzborové diela až s dvadsiatimi hráčmi. Sonata solenne sa do korunovačnej liturgie vracala namiesto omšového graduálu a bola určená pre 13–18 nástrojov; napr. Sonata con trombe solenne od Antonia Bertalioho má trojzborovú faktúru (5 tromb + 2 kornety a 4 pozauny + sláčikový súbor s 2 husľami, 4 violettami, 4 pozaunami, resp. fagotmi a tympanmi).

Autori pochodových zvučiek, za ktorých sa kráľovský sprievod tiahol mestom, ostali neznámi (pohľad do ich sveta umožňuje skupina skladieb Pro Clarinis vo Vietorisovej tabulatúre); skladatelia umeleckej hudby — omši, nešpor, Te Deum a pod. — sa pravdepodobne grupovali predovšetkým z členov dvornej kapely; tvorba pôvodných diel ako hold habsburskej dynastii patrila k ich služobným povinnostiam, práve tak ako to museli robiť kantori a organisti v mestách. Na korunováci Leopolda I. (1655) zaznelo Te Deum od A. Bertalioho a od rovnakého autora sa v archívnych dokumentoch medzi Messe Solenni Senza Trombe spomína jedna Missa Novi Regis a šestnásť Te Deum sa cituje ešte od ďalších kapelníkov c. k. dvornej kapely, od Felice Sancesa a Heinricha Schmelzera, no komponovali ich aj J. J. Fux, A. Caldara, J. G. Reinhardt a inf. Na korunováci Karola VI. (1712) zazneli pravdepodobne skladby Antonia Zianiho, ktorý miesto dvorného kapelníka zastával v rokoch 1712–1715. Zaujímavé je, že v Catalogus rerum Musicalium (1700) bratislavského dómu sa spomína jedna anonymná 20-hlasná Missa Coronationis.

V.

Zdá sa, že korunovácie z hudobného hľadiska nemali len lokálny význam viac-menej jednorazovej — i keď veľmi exkluzívnej — udalosti. Ich dosah bol širší a evidentne spočíval o. i. v rozširovaní slohotvorného vplyvu viedenskej dvornej kapely, orientácie, ktorú ona predstavovala a tvorby skladateľov, ktorí v nej pôsobili. Dobre sa to odzrkadľuje aj na Slovensku, kde sa veľmi rýchlo začína ujímať hudba „con trombe e timpani“, a to nielen v katolíckych, ale evidentne aj v protestantských mestách. Spomína sa pri voľbe richtárov a farárov, na veľké výročné sviatky, v súvislosti s akademickými ceremóniami na trnavskej univerzite, na univerzite v Košiciach a napokon celkom bežne v slobodných kráľovských mestách.

Vplyvom pôsobenia viedenskej dvornej kapely — čo sa samozrejme neobmedzovalo len na jej fyzickú prítomnosť na korunovačných slávnostiach a krajinských snemoch — dochádza na Slovensku (a pravdepodobne aj v iných krajinách rakúskej koruny) v 2. polovici 17. storočia k prenikavej zmene v zložení hraného repertoáru, lebo ak predtým naše kantorstvá temer čerpali z okruhu severonemeckého, odtiaľ sa postupne preorientávajú na okruh rakúsko-juhonemecký a prostredníctvom neho aj na súčasnú taliansku hudbu. Keďže začiatkom 60. rokov 17. storočia dochádza u nás k náslujnej rekatolizácii, a tým aj k určitému prelomu v výkuse, prameňov, ktoré túto premenu dosvedčujú, je pomerne málo; sú to predovšetkým sporadické inventáre hudobní z Bratislavy, Trnavy, Pruského, Prievdize a z Podolínca, v ktorých sa čoraz častejšie objavujú mená rakúskych a viedenských skladateľov. Na rakúsko-viedenský vplyv poukazuje aj obľuba tzv. sonata da chiesa v 2. polovici 17. storočia. Táto tradícia má veľmi dlhé trvanie a prirodzene zanecháva — pokiaľ to v dôsledku nedostatku prameňov vôbec sme schopní zistiť — stopy aj v domácej tvorbe (S. Capricornus, J. Kusser st.).

RICHARD RYBARIČ

Per l'Incoronazione di Carlo VI.
Aug^{ma} Imp^{er} in Re d'Ungheria.
Seguita in Presburgo l'anno 1712.
All'arrivo di S^{ma} M^{te} A^{ss} e C^{on}te in Presburgo,
il Sig. di Maggio venuta in Chiesa nel Capello.
E M^{te} di S^{ma} M^{te} cantarono L'Antifona, Eletti
Cum Ant^{is}, con tutte le Orghe, e Responsori
in Canto Orato, come sta scritto nel Pontificale.
Finito ciò, il Cardinale di Segonia, come Pri-
mas Regis Pontificante, intonò il Te Deum
Laudamus: Guglio si canto solenne con Trom-
be, e Timpani. L'Intrate avanti, in mezzo
ed in fine a 2. C^{on}te. Responsorio solito.
Il giorno seguente si canto La Messa, per la
Proposizione alli Stati del Regno d'Ungheria.
Quando la M^{te} di S^{ma} C^{on}te comparve
in Chiesa, le Trombe, e Timpani suonavano
L'Intrate. Dopo dal Cardinale intonò
Veni Sancte Spiritus, le Trombe, e Timpani
di nuovo suonavano L'Intrate, seguita
La Musica a cantare il Veni Sancte Spiritus
sol^o con Trombe, e Timpani, ed in fine di ciò
suonavano la 2^a volta L'Intrate, come sopra,
a 2. C^{on}te. Seguita La Messa dello Spirito Santo,
senza Trombe, e Timpani, e senza Intrate,
Introito Spiritus S^{an}ti regisvit Orbem Ter-
rarum. Offertorio. Confirma hoc Deus, qui
operatus es in Nobis. Messa mediocre, cioè
L'12. di Maggio ejusdem anni. In giorno della
M^{te} di S^{ma} seguita la Reg^{ia} Incorporazione
in Segonia nella Chiesa Cattedrale, in Re
d'Ungheria. E feci La Funktion il Cardinale

Dokument, v ktorom sa opisuje činnosť cisárskej kapely na korunováci Karola VI., 1712 — uvedený v citovanom rukopise K. Reinharta.

Je srdečný, úprimný, milý, ľudský a možno i priskromný, no s jasným názorom na veci okolo seba. Keďže mi v závere nášho rozhovoru povedal, že hľadám by sa so mnou ani tak spontánne nevedel rozprávať, keby som tu bola ako zástupkyňa kritikov, a nie publicistov. Nuž, kritici, všade to máme ťažké. Zaslúžilý umelec PETER MIKULÁŠ, jeden z najmladších interpretov, odmenených týmto významným, je sólistom opery Slovenského národného divadla, Slovenskej filharmónie, súboru Musica aeterna. Prvýkrát stál na doskách javiska SND v konkurznom predstavení 23. januára 1978 v úlohe Collina v Pucciniho Bohéme, ktorú vtedy dirigoval dnes už zosnulý národný umelec Tibor Frešo. Na pódii Slovenskej filharmónie sa mladý basista predstavil o pár dní skôr v abonementnom cykle 12. a 13. januára toho istého roku ako sólista Mozartovej Omše c mol pod vedením zaslúžilého umelca dr. Ľudovíta Rajtera. Doteraz našťudoval 37 postáv v 34 operách, basové sólové party v 43 oratóriách, kantátových a omšových kompozíciách zo svetového repertoáru a uvidel 23 piesní a vokálno-orchesterých diel slovenských skladateľov (vrátane premiér). Je laureátom troch medzinárodných súťaží, nositeľom viacerých domácich umeleckých cien. Na to, že Peter Mikuláš dovŕši 23. januára 34 rokov, je to iste pozoruhodná bilancia. (Podrobný profil umelca sme priniesli v HŽ 11/1987.)

Stretnutie so zaslúžilým umelcom PETROM MIKULÁŠOM

HUDBA - SVET, KTORÝM ŽIJEM

Aké boli tvoje spevácke začiatky a čo ťa najviac formovalo či ovplyvňovalo?

— Skoro každý hovorí, že sa k hudbe dostal náhodou. Nie vždy to tak musí byť. Moji rodičia mali hudbu radi a ešte i dnes spievajú v Zbore nitríanskych učiteľov. Sestra chodila na hodiny spevu do EŠU a sám som absolvoval oba stupne klavírnej výuky, tiež na EŠU. Okrem tohto inšpiratívneho prostredia ďalší dôležitý moment predstavovalo gymnázium. Tu sme mali spevokol, ktorý viedol pán profesor Korček, sám výborný spevák a potom som sa i ja stal, popri mojich rodičoch, členom ZNU, ktorý diriguje už dlhé roky pán učiteľ Šandrik. Avšak za veľa vďačím pani Schmidtovej, ktorá mi dala ešte na EŠU výborné základy speváckej techniky.

Hudba ťa vlastne neustále obklopovala...

— Ale nemôžem povedať, že by to bola nejaká násilná forma, že by niekto bol chcel za každú cenu urobiť zo mňa profesionálneho speváka. Ak sa teraz spätne zamýšľam nad rokmi detstva a mladosti, šlo vlastne o jednu krásnu, čistú, prirodzenú cestu k spevu.

Ako si ďalej, na vysokej škole, dospieval k speváckej zrelosti?

— Napriek tomu, že pani Schmidtovej vďačím za naozaj výborný spevácky základ, pri prijatí na bratislavskú VŠMU som predstavoval pre doc. Stracenskú určite akési „pole neorané“ — a ona iste iba tušila perspektívu môjho vývoja. Citlivým prístupom viedla moje prvé kroky na profesionálnej ceste počas VŠMU, kde som študoval päť rokov; prvý — nultý ročník, keďže som musel ako gymnazista „doháňať“ niektoré, najmä teoretické predmety. Prvé základy opernej praxe som, prirodzene, získal na škole — u pedagógov: režiséra Branislava Krišku a dirigenta Gerharda Auera. No za nesmierne dôležitý podnet pre môj vývoj považujem vstup do súboru Musica aeterna. Neobyčajne živo si na tieto začiatky spomínam a najmä na Hanzihu Albrechta: svojou duševnou vitalitou i nenásilnou životnou filozofiou, ktorou všetkých nadchýňa doposiaľ ako umelecký vedúci tohto už profesionálneho súboru, dokázal nás natrvalo pripútať k hudbe. Prvé vystúpenie v Slovenskej filharmónii — zhodou okolností práve pred 10 rokmi — predstavovalo istú možnosť, šancu, a nielen to. Bola to obrovská radosť, pocit zodpovednosti. Vďačím preto dramaturgii SF, ktorá sa nebála pozvať účinkovať mladého neskusného študenta VŠMU — spočiatku, prirodzene, v menších partoch. Vystúpenie na koncerte SF v roku 1979 po boku Antona Dermotu znamenalo pre mňa jeden z prvých kontaktov s veľkým umením, s výraznou umeleckou osobnosťou, ktorá na mňa zapôsobila svojou odanosťou umeniu, skúsenosťami. Teraz mi to všetko pripadá ako podanie ruky — napríklad aj dr. Rajterom a inými, ktorí mali trezrivosť viesť moje prvé kroky po správnej ceste. Na pôde SND som rástol i na malých zaskokoch, na ktorých som si vyskúšal schopnosť rýchlo sa naučiť čosi nové, a tým som nabíeral veľa „do zásoby“ nielen postáv, ale najmä profesionálnych skúseností. Skrátka — boli to akési oporné body na začiatku mojej speváckej dráhy, ktoré však boli dôležité pre ďalší vývoj.

A spevácka zrelosť?

— Je to neustála cesta k väčšej a dokonalejšej profesionalite. Môžem povedať, že dnes sa už úlohu či koncertný part učím oveľa rýchlejšie, cvičím koncentrovanejšie ako predtým, viem si presne rozložiť svoje sily, pochopil som, že tak, ako je dôležitá spevácka technika, rovnako dôležitá je i hlasová hygiena.

Vo veľmi zaujímavých knihách spomienok Petra Schreiera Očima pēvece, ktorá vyšla nedávno v českom preklade, sa píše, že spevák musí vedieť nielen to, akým spôsobom rozvíjať svoj hlasový fond, zušľachťovať ho, ale aj to, aké návyky sú pre spev nebezpečné, ba škodlivé. Aj najdrahšie stradiváry, ak sa rozbižú, je to iste obrovská škoda, ale dajú sa nahradiť iným nástrojom, ak si však spevák zničí hlas, nemožno ho ničím nahradiť. V tejto súvislosti si spomínam na jedno interview s Nikolajom Gjaurovom, v ktorom tvrdil, že si dokonca odopiera pestovanie športu, ba i kino navštevuje s maximálnou opatrnosťou, aby sa vyhol riziku prípadnej choroby. Nevedie však táto skutočnosť niekedy k istej prepiatej starostlivosti o seba?

— Skutočne musím konštatovať, že niekedy naozaj vedie. Častokrát my, speváci, pôsobíme navonok asi tak, že ak kýchneme dvakrát, už z opatrnosti odriekneme predstavenie. Voľakedy, keď som spieval menšie úlohy, myslel som si — čo sú tí kolegovia na seba takí opatrní. Dnes to viem pochopiť. Keď má napríklad tenor s niekoľkými vysokými „céčkami“ za večer vystúpiť v indispozícii a divák očakáva, že budú „glänzend“, a potom nie sú, je hľadám aj múdrejšie vystúpenie odrieknuť a neriskovať prípadné sklamanie, ale i poškodenie hlasiviek. Poznám však trefné príklady starších kolegov, ktorí vypijú z chladničky ľadové pivo — a nič sa nestane. Som presvedčený, že na iných poliach životoprávy sú tak disciplinovaní, že si podobné „kúsky“ môžu dovoliť. Ja sa však pridržam hesla: všetko s mierou.

V jednom z interview si s istou dávkou humoru a nadsádzky spomenul, že basisti spievajú iba tie úlohy, ktoré im prenechajú tenoristi. Nezmenil si odvtedy ešte názor?

— Nie. Je to tak, ale nie je to ani dôležitá otázka. My už si nájdeme spôsob, ako sa budeme vzájomne doberať — hoci i na stránkach tlače.

Bol to, myslím, práve veľký Luciano Pavarotti, ktorý

v istom rozhovore vyslovil počudovanie nad tým, že milovníci opery odvíjajú to, čo je vlastne na mužovi prirodzené — totiž vysoký hlas, tenor, a najmä vysoké „c“. Nazdávam sa, že v princípe sú tenorové úlohy — mám na mysli hlavné úlohy milovníkov — z hľadiska dramatického vývoja postavy trochu jednostranné — isteže nie všetky. A v tomto ohľade sú basisti aspoň do istej miery — vďaka rozmanitosti charakterov operných postáv — odškodnení...



Anton Dermota (vľavo) a Peter Mikuláš na vystúpení v SF 20. a 21. decembra 1979. Snímka: archív SF

— My, basisti, vlastne neustále zápasíme s dilemou, či robíť serióznym fach alebo basso buffo. Ten, kto stvárňuje postavu Filipa, musí rovnako našťudovať postavu Basilia či Dulcamaru.

Nešpecializujete sa?

— Je to ťažké. Poriadnych príležitostí je pre basistov pomenej — a potom, prečo to neskúsiť? Navyše, vynieva to ako paradox, ale oveľa viac práce dá komika. Ale pre mňa nie je dôležitá otázka — čo spievať. Odpoveďou sú ponuky a odvaha skúsiť to. Dôležité je splevať s vnútorným nasadením, krásnou, vyrovnanou technikou, pripravené a zo srdca.

Z úloh, ktoré si našťudoval, spomeňme z buffo odboru aspoň postavy Basilia, Dulcamaru, Bartola, Kecal, z odboru seriózneho basu Fiesca, Svätopluka, Vodníka...

— Môj repertoár je široký. To je pravda. Ale pre mňa znova vyvstáva do popredia otázka výkladu. Ak presvedčím — dobre. Ak nie, pýtam sa — prečo a ako to napraviť. To, či je výsledok tohto boja úspešný, ponechám na diváka a na kritiku. — Ku kritike sa ešte vrátíme. Nie?

Zaiste.

— Dopoviem však myšlienku. — V notách je napísané všetko, len to treba realizovať. Prirodzene, asi by bolo ťažké spievať v jeden večer Kecal a o dva večery na to Svätopluka alebo Fiesca.

Pri štúdiu uplatňuješ skôr intuitívny moment alebo do detailov premyslíš dramaturgický či dramatický vývoj, konanie postavy?

— Prvý dotyk s notovým zápisom, partitúrou, je čisto profesionálny — aj keď sa snúbí s pocitom, naznačujúcim budúci konkrétny tvar. V neposlednom rade k štúdiu pristupuje tradícia, aj keď treba povedať, že nahrávky dopredu nepočúvam, skôr si ich počúvam kvôli konfrontácii, keď už mám dielo našťudované. Isteže, tento rodiač a vyvíjajúci sa tvar musí korešpondovať s vývojom postavy samotnej i s ostatnými zložkami inscenácie. No a, pravdaže, podnety na vytvorenie postáv — najmä z hľadiska hereckého — čerpám od všadiaľ, z denného života, z prostredia divadla...

Opera, operná inscenácia je kolektívnym výtvorom par excellence. Do akej miery tu možno hovoriť o umeleckej slobode, či presnejšie o realizácii a sebarealizácii interpreta, ktorého výkon je závislý od mnohých iných zložiek?

— Povedal by som to asi takto: Mikulášov Vodník bude vždy Mikulášov Vodník. Nemôžem vytvoriť postavu Kecal tak, ako ho vytvoril pán Haken, nemôžem vytvoriť postavu Fiesca tak, ako ju vytvorili kolegovia, ale musím ju stavať tak, že využijem prostriedky, ktoré sú mne vlastné. Ale podme ďalej. Je málo korešpondovať so sebou, so svojou úlohou, s hudbou, s režisérom i dirigentom, treba korešpondovať s celkom. A vôbec, tieto otázky by boli vari predmetom samostatnej štúdie...

V našich operných pomeroch nemožno veľa hovoriť o prevratných inscenačných pokusoch v zmysle novátor-ských pohľadov a riešení — sme v tomto smere akosi príliš poplatní tradícii. Azda preto nedávno novo poňatá inscenácia Rigoletta režiséra Mariána Chudovského vzbudila taký značný rozruch a diskusie. Do akej miery ty osobne akceptuješ tento — podľa mňa veľmi aktuálny a výstižný — výklad diela? A zameriavaš otázky všeobecnejšie, do akej miery by si dokázal akceptovať režisérov či dirigentov výklad, ak by sa rozchádzal s tvojím?

— Netajím sa tým, že koncepciu, ktorú predostrel Chudovský, uznávam. Keby bol, uvediem príklad, nechal Gildu hojdať sa na hojdačke a Rigoletta obliekol do kovbojského kostýmu, a nevedel by mi odôvodniť, prečo sa rozhodol pre takúto aktualizáciu, nevedel by som sa s podobným výkladom Sparafucila, ktorého tu spievam, stotožniť. Keďže viem, čo mal Chudovský svojím výkladom na mysli, stala sa pre mňa táto inscená-



Peter Mikuláš ako Leporello.

Snímka: archív SND

cia naplnením v zmysle nového inscenačného tvaru — hoci pre mnohých, ba pre väčšinu iste nie. Ale to už je otázka do diskusie. No na druhej strane musím povedať, že nesmieme byť takí zlí či intolerantní k tradičným inscenačným riešeniam. Treba sa niekedy pokúsiť aj o tú najklasickejšiu klasicnosť — napríklad o Rusalku romantickú spevácky, herecky aj inscenačne.

Zaujímali by ma tvoje názory na koncertný spev...

— Tam je to tvrdé, nekompromisné. Naš hlavný výrazový prostriedok — spev je sám, bez možnosti zatušovať akýkoľvek nedostatok hereckou akciou. Na koncerte stojíme pred obecenstvom hudobne, štýlovo, technicky, muzikantsky oveľa „vzlečenejšie“ než v divadle, čím nechcem povedať, že by sa v opere kde-čo zakrylo. Nuž a pri vokálnom recitáli je človek naozaj odkázaný len sám na seba. Je to ťažké, ale krásne.

Veľmi presne si pamätám na tvoj piesňový recitál v Galérii Miloša Bázovského v Trenčíne pred pár rokmi, na ktorom si spieval najmä diela nemeckých romantikov. A vždy sa mi vracia predstava fascinujúceho výkonu z piesní, balád, z ktorých si vlastne urobil také malé hudobné mikrodramy. Podobne ako na poslednom recitáli v rámci BHS...

— Každá pieseň, či už od Schuberta, Schumanna, Čajkovského... predstavuje pre mňa malý príbeh o človeku a o tomto našom živí. Sú to nespočetné variácie na tú istú tému a básnik so skladateľom sú géniovia, ktorí vedia povedať to isté tisíckrát, a vždy inak. A ja? Držím noty v rukách a len sa čudujem, aké je to krásne.

Stále viac som presvedčená o tom, že opera SND by mala niekoľkokrát za sezónu usporiadať vokálno-orchesterálny koncert, kde by zazneli veľké kantátové a oratóriálne diela alebo tie operné diela, u ktorých je problematické — z rôznych dôvodov: slabé libreto, komplikovaná výprava a podobne — uviesť ich scénicky. Bolo by to iste obohatenie pre sólistov a dobré pre hygienu orchestrálneho telesa.

— S týmto názorom plne súhlasím. Napríklad súbor Janáčkovej opery v Brne pravidelne pripravuje koncertné vystúpenia, prospieva to súboru — a myslím si, že by to prospelo aj nám. Je jedinečné stáť pred orchestrom a vymknúť sa trošičku repertoáru, ktorý sa robí bežne na scéne. To by ale znamenalo: nie uvádzať operné árie, ako to býva zvykom, ale najst tituly pozoruhodné čisto z hudobnej stránky.

No a teraz pred záverom už trochu načatá otázka: kritika a umelci...

— S tebou ako s kritikom, by som sa hľadám nevedel porozprávať tak spontánne ako s novinárom, lebo by sme museli byť veľmi konkrétni a neviem, či by sa táto konkrétnosť časom nezmenila na výmenu názorov, ktorá by možno končila veľmi ostro. To nechcem. Desať rokov som v paľbe kritiky a zistil som, že voči kritikovi som vlastne v obrovskej výhode. Ak som niečo zbalal, mám šancu sa z kritiky poučiť. Ak však čosi zabere kritik — napríklad v predpovediach o tom, či prežije ten či onen interpret alebo jeho výkon — už niet nápravy. „Co je psáno, to je dáno“ — moment je spečatený, niet návratu. Tu je kritik tiež iba človek, ktorý sa môže myliť.

To, že žiadnemu hudobnému kritikovi zatiaľ pomník nepostavili, je na vine on sám. Má byť presný, trefný, tolerantný, nie zhadzovať, zavrňovať, ale otvárať oči interpretovi, ktorý určite, keď pochopí, že kritik mal pravdu, si postaví jeho pomník vo svojom vnútri sám.

Hoci to iste bude zniesť nadnesene, nazdávam sa, že kritike ide — a musí ísť — o to, aby poukazovala na ten trend v umeleckom vývoji, uberajúci sa smerom k dokonalejšiemu, progresívnejšiemu, lepšiemu. Nuž, ako si sám povedal, aj kritik je len človek, ktorý sa môže myliť. Aj veľkí kritici sa mylili. No dodnes sa cítujú nie tí kritici, ktorí šli vo veku doby ako jej služobníci, ale práve tí, ktorí za vec umenia, umeleckej pravdy bojovali nekompromisne, niekedy až tvrdo, neobzerajúc sa na šľahu, ktoré rozdávali. Veď kritiky takého Matušku, Šaldu, Shawa i v súčasnosti možno považovať za akási studnicu poučenia — a to napriek omylom a nedorozumeniam, ktorých sa ani oni nevyvarovali. Na tému umelci a kritika by sme určite vedeli dlho debatovať. — Ale obráťme list. Mám pre teba pripravenú ešte jednu otázku. Už dosť dlho sa konštatuje, že profesionálna hudobná základňa je na žiadúcej úrovni, čo nám však chýba, je vyspelé a kultúrne publikum. Ako ty pociťuješ tento fakt — v opere, na koncertoch?

— Keď chcem vychovávať svoje tri dcéry, musím sa k nim sám priblížiť. A tak je to aj s publikom. Nazdávam sa, že by sme mali kľásť väčší dôraz na propagovanie našej práce, na to, aby divák už informovaný a s potrebnými znalosťami navštevoval divadlo. Nie je predsa možné, aby sa mladí ľudia počas predstavenia, konkrétne Krútnavy, smiali či vyrušovali. Na odstránenie tohto javu by sa mal využívať aj systém besied. Sám som ochotný absolvovať rôzne stretnutia s mladými i dospelými poslucháčmi, pritom by však išlo veľmi konkrétne o priblíženie toho-ktorého diela. Určite by sa dalo hoci i po predpremiére o dielach diskutovať. Verím, že mnohé pomôže napraviť Kruh priateľov opery, ktorý je v štádiu priprav. Pripravila: JANA LENGOVÁ

Zvrat k vyššej kvalite je jednou zo základných téz dialektiky. Myslím, že ho právom možno pokladať za tézu najzákladnejšiu, lebo priamo charakterizuje podstatu dialektiky, ako aj dialektické myslenie vôbec. Spomínanú tézu poznáme predovšetkým z aplikácie na oblasť vývoja spoločnosti ako prostriedok poznávania podstaty zmien v štruktúre ľudskej society. Z oblasti prírodných javov býva tento zvrat ilustrovaný a doložený bodom varu, tým však ilustrácia tohto javu často aj končí.

Keďže však zvratu ako metamorfóze kvalít pripisujeme takú dôležitosť, pociťoval som za potrebné hľadať tento fenomén v trocha širších súvislostiach, kde sa uplatňuje ako určujúci faktor. Zvláštnosťou tejto tézy, ako aj ostatných téz dialektiky je, že sa nepresadzuje len v oblasti mimo človeka, ale aj v spôsobe samotného jeho myslenia, v jeho poznávacom osvojení. V markantnej podobe sa však táto téza ukazuje aj v umení a v umeleckej tvorbe, čo jasne vidieť v prechode hodnotových rovin počnúc izolovanými farebnými škvrnami alebo tónovými elementmi až po ucelené, do seba uzavreté umelecké dielo, prekonávajúce rôzne roviny hodnotových kategórií. Kontradiktórickým pojmom zvratu je termín evolúcia, pokiaľ máme na zreteli vývojové procesy najrôznejšieho druhu, pričom však treba zdôrazniť, že odlišnosť týchto kategórií neznamená výlučnosť či disparitnosť; evolúcia a revolúcia sa navzájom podmieniajú a napriek tomu, že označujú ich vylučujúce znaky, obsahujú mnohé spoločné. Bez evolúcie niet zvratu.

Jadrom zvratu je, pokiaľ máme na zreteli evolučné priebehy predovšetkým v spoločenskom priestore, že sa kontinuita evolučného procesu, ktorý dlhý čas zachováva kvalitu javu, náhle preruší a nadobúda charakter zvratu, ktorý zasahuje do jeho štruktúry a zmení jeho podstatu.

Prechod k vyššej kvalite podobou evolúcie a zvratu nie je však jediným spôsobom prechodu k vyšším kvalitám, zvrat k vyššej kvalite je často podmienený priamo syntetizáciou javu s novými vlastnosťami.

Pri zvrate kvality sa ako imanentný moment súbežne uplatňuje fenomén tzv. dialektickej negácie, ktorej základom je, že kvalitatívny zvrat neanuluje kvalitu ktorú pozmenil, ale jav dotvára k novej hodnotnosti, k novej náplni a k novému významu na rozdiel od tzv. mechanickej negácie, ktorá anuluje východiskovú kvalitu pozmeneného javu. Prekonaná kvalita zostáva pri dialektickom negovaní súčasťou, možno povedať bunkou novej vyššej hodnototvornej sústavy. Nová kvalita vzniká preto iba prehodnotením, funkčnou transformáciou. Pôvodná hodnota nadobúda ako slúžiaci element v rámci novej kvality teda funkčnú hodnotu, o ktorej sa ešte zmienime v nasledujúcich súvislostiach. Uvádžam niekoľko príkladov: Euklidovská geometria neprestáva mať svoju platnosť v nových sústavách neeuklidovskej geometrie, stáva sa iba špeciálnym prípadom v rámci širšieho aspektu onej neeuklidovskej geometrie. Takisto tzv. Newtonova fyzika nie je anulovaná Einsteinom, zostáva v platnosti v obmedzenom priestore nových súvislostí.

Podobnú evolúciu možno pozorovať i čo do najzákladnejších momentov v oblasti umenia, napríklad vo vzťahu nižších a vyšších senzuálnych elementov hudby a výtvarného umenia. Vieme, že každý znejúci tón má svoju vlastnú kvalitu, ktorou na nás pôsobí. Zaujímavý posun hodnoty nastáva, ak ten istý tón zasadzujeme do širšieho kontextu tóninového priestoru, kde ten istý tón nadobúda smernosť, ktorá už nie je vlastnosťou samotného tónu, ale hodnotou, vznikajúcou reflektovaním kontextu, v ktorom stojí. Ak napríklad zmeníme kontext výmenou tóninového priestoru, zmení sa aj charakter smernosti tohto pôvodného tónového elementu.

Málokedy si človek uvedomuje, že je rozdiel medzi vnímaním senzuálnej kvality určitej farebnej škvrny alebo tónu, keď tieto prvky vnímame izolovane, bez vzájomnej závislosti. Ak sa však pozerať na senzuálny element z aspektu súzvuku, v ktorom stojí, vnímame jednotlivé kvality už modifikovane. Zároveň, „tízianovská čereň“ sama osebe nie je čarovnou, ale tento účinok nadobúda iba vtedy, ak sa na ňu dívame z postoja celej obrazovej súvislosti, teda z umeleckého diela ako nadradenej sústavy.

Ľudské vnímanie sa orientuje — pokiaľ len možno pri vnímaní — nie na jednotliviny, ale na celky, lebo to viac zodpovedá životným potrebám človeka, pričom je isté, že vyššie vnemové celky sú podmienené jednotlivými, drobnými elementmi, z ktorých sa vyššie celky „vyčítajú“, či z ktorých sa ony pri vnímaní vybudujú. S týmito javom úzko súvisí tzv. tvarové vnímanie, pričom tento termín sa rovnako vzťahuje na súčasnú hudbu, či už hovoríme o tónoch alebo farebných škvrnách. Tvar pozostáva z nižších elementov, ktoré sú vyšším celkom podradené ako podmieniajúce ele-

ZVRAT K VYŠŠEJ KVALITE

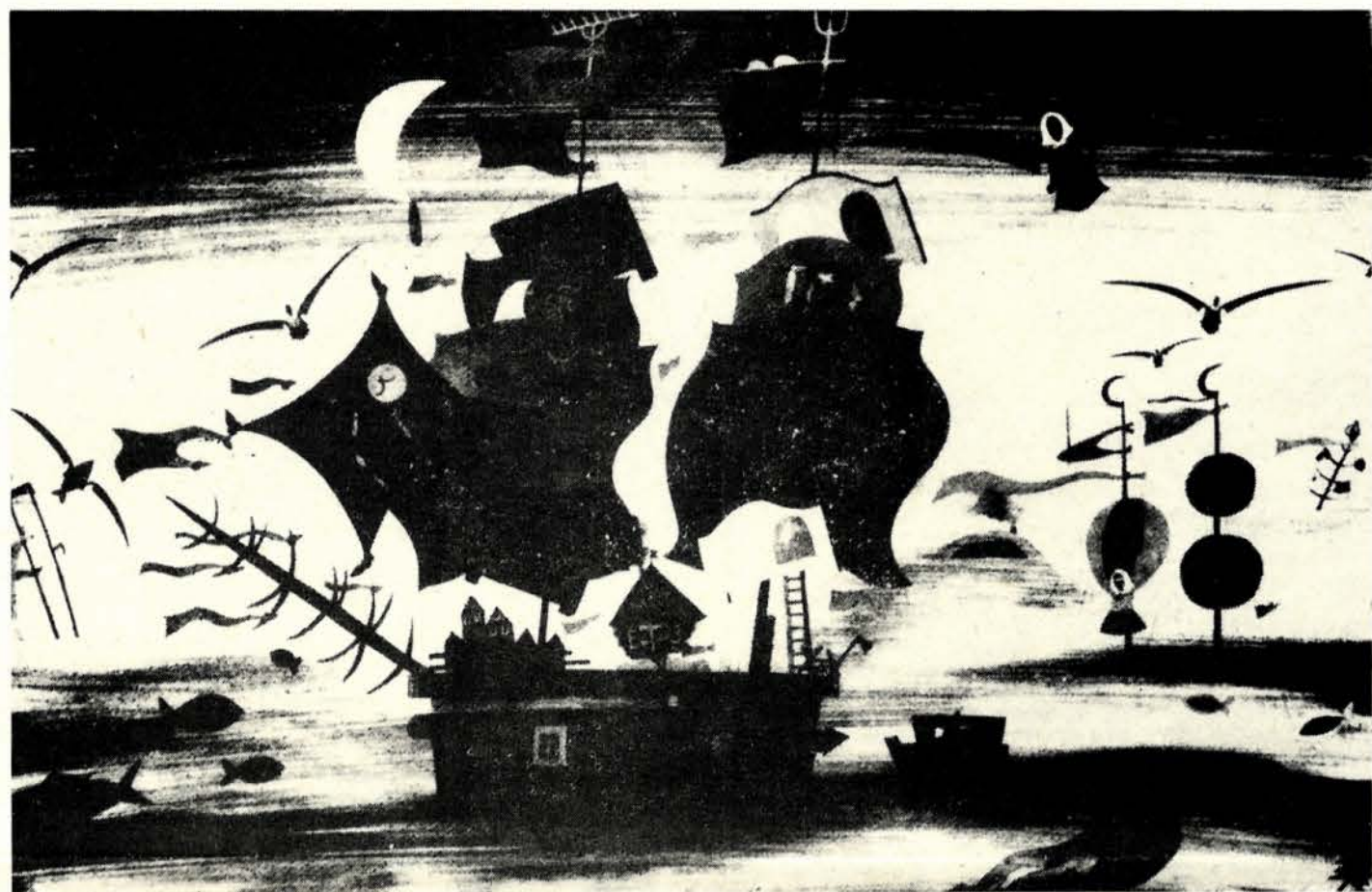
menty. Tvar obsahuje teda hierarchiu, v ktorej platí, čo sme spomínali v súvislosti s funkčnou hodnotou. Z aspektu tvaru vidíme jeho elementy modifikované, lebo nad nimi dominuje vyššia súvislosť, ktorá predstavuje oproti svojím prvkom vyššiu kvalitu.

Inak povedané, tvar neguje svoje elementy napriek tomu, že v ňom existujú, lebo ho vlastne vytvárajú.

Na tejto rovine máme do činenia s dvoma vrstvami senzuálnych kvalít, t. j. s elementmi a ich hodnotami, ako i s nadradeným celkom senzuálneho tvaru, pokiaľ argument, ktorý zdôvodňuje zrod tvaru neprichádza z inej, mimosenzuálnej oblasti.

Iná situácia nastáva predovšetkým vo

lecké dielo nie je jednolitou kvalitou, ale iba návodom, ktorý musí prijímateľ dešifrovať. Ak nepochopí túto súvislosť, vidí len deformovaný tvar, ak ale pochopí stvárňovací zámer, vzniká jednotna rozporných rovin na vyššej rovine, ktorá obsahuje či zahrňuje rozporné polia do jednoty idey, viažúcej sa na podmieniajúce podnety. Tento tvar nemožno inak nazvať ako syntetickým, keďže nie je reálne viditeľný, ale prístupný len chápucejmu percipientovi. Tu nastal zvrat k vyššej kvalite, ktorú predstavuje syntetický tvar, obsahujúci svoje negované súčastky, a to námetový tvar, ako i sústavu jeho negujúcich zásahov, teda zvrat od námetovej tvarovosti po syntetický tvar, reprezentujúci umeleckú



Ondrej Zimka, Bludný Holanďan

výtvarnom umení, ak tvar napodobňuje určité črty konkrétnych objektov našej skúsenosti a nášho prostredia. V tom momente nastáva ďalší kvalitatívny zvrat. Tvar prestáva byť púhym senzuálnym činiteľom poriadku, symetrie, rytmu, farebného súzvuku a stáva sa nositeľom významu, čerpaného z konkrétneho objektu, ktorý tvar napodobňuje, či s ktorým je ekvivalentný. Tu už hovoríme o významovom tvare, pričom význam pochádza z objektu, ktorý tento tvar označuje či napodobňuje. Ak vo výtvarnom umení takýto významový tvar slúži ako východisko umeleckého stvárnenia, nazývame ho námetom. Tento tvar už nie je senzuálnym tvarom, lebo — i keď ho determinujú senzuálne elementy — je ako taký negovaný spomínaným významom, pochádzajúcim z vizuálnej analógie s objektmi našej bežnej skúsenosti.

Táto rovina tzv. významovej tvarovosti nepatrí do kategórie umenia. Umenie začína až cieľavedomým a zámerným prehodnocovaním východiskového objektu námetu. Toto prehodnocovanie súvisí s asociáciami, ktoré mal umelec pri svojom styku s objektom či námetom. Asociácie, ktoré autor mieni presadiť, sa viažu na vizuálne črty námetu, nie sú však apríorné súčasťou východiskového objektu, teda nepatria do charakteristiky samotného objektu. Ak by umelec vyzdvihol vlastnosti objektu, ktoré sú jeho neodmysliteľnou súčasťou, neprineslo by umenie nič nové a idea by sa rovnala samotnému objektu a chýbal by umelecký pobádaci akcent. To, čo umelec vidí na objekte v rámci tvorivého prístupu, musia byť vlastnosti, ktoré nepatria priamo k obsahu objektu, ale ktoré sa môžu za určitých podmienok spojiť s objektom. To znamená, že prisúdené vlastnosti musia byť prijateľné. V snahe zvýrazniť svoj aperçu transformuje umelec námet v smere znakov námetu prisúdeného významu. Figuratívny obraz je vlastne dvoj- obrazom, ktorý obsahuje jednak základný tvar námetu a jednak črty prisúdených vlastností. Je to dvojobraz afirmácie a negácie a nie je ani totožný s objektom ani so samotnou umeleckou ideou. Ich význam či obsah nemožno postrehnúť len vizuálne, ale je odkázaný na syntetizáciu rozporných rovin vo vedomí prijímateľa. Z toho vidieť, že ume-

ideu, obsahujúci a zjednocujúci nižšie súčastky.

Ak by bola hudba len prejavom na rovine senzuálnej tvarovosti, nemohla by vzniknúť syntéza, prechádzajúca do vyššej významovej roviny, lebo transformácia senzuálneho tvaru má za výsledok opäť len senzuálny tvar bez zvratu na vyššiu rovinu významov. Že hudba nie je umením, pohybujúcim sa iba na zmyslovej rovine, dokazuje charakter jej stavebného materiálu. Zo skúsenosti vieme, že neobsahuje len rytmicky členené súzvuky, ale že obsahuje tvary, ktoré majú svoju vlastnú hierarchiu, začiatok a koniec, psychologické pôsobenie. Materiál ľudových piesní dokazuje napríklad, že jeho tvary nie sú determinované iba senzuálnymi kvalitami. Zachováva si invariantný význam aj pri realizácii inými zvukovými zdrojmi a pri transponovaní a pod. Okrem toho si tvary hudby zachovávajú svoju vlastnú hodnotu aj pri konfrontácii s ďalšími tvarovo-harmonickými elementmi, dokonca pri varlačnom obmeňovaní, asociovaní a modifikovaní tvarov. Konfrontácia tvarov a tvarových rovin, ako i varlačné obmeny patria k bežnému arzenálu tvorivej skladobnej metódy. Každé dielo vyrastá pritom zo širších asociálnych väzieb, ktoré vznikajú generalizovaním konkrétnych tvorivých postupov, na ktoré je každá ďalšia tvorba odkázaná. Hudobné idey sa nevytvárajú z ničoho, ale vznikajú rekonkretizáciou zovšeobecnených väzieb, žijúcich vo vedomí tvoriacich. Tento spoločenský charakter tvorby je príznačný aj pre každý iný druh umenia. Podmieňuje totiž ďalší vývoj, prekonávajúci dovtedajší spôsob tvorby, čím sa približuje novým elementom posúva celú štýlovú sústavu a nastáva zvrat k novej kvalite, ktorú reprezentuje nový štýl, involvujúci aj základy predchádzajúceho, tak tomu bolo aj v histórii pri vzniku renesancie, baroka a klasicizmu, ako i v ďalšom vývoji do našej súčasnosti.

Syntetický tvar, o ktorom sme hovorili vo výtvarnom umení a ktorý reprezentuje vlastne obsah konkrétneho diela či výtvarného alebo hudobného, predstavuje obsah v užšom zmysle, teda gramatický obsah diela, ktorý sám neurčuje svoju účinnosť v širšom zmysle slova a v širších spoločenských súvislostiach. Vieme, že dielo je zároveň výsledkom oveľa širších väzieb v spo-

čenskom prostredí. Túto spätnú väzbu diela s ďalšími asociáciami, pochádzajúcimi z rôznych náležitostí spoločenského života, by sme mohli nazvať druhotným obsahom diela, ktorý sa zrodí v dotyku s konkrétnymi i mimoumeleckými činiteľmi. Cervantesovho Dona Quijota možno pochopiť i na rovine duchaplných výjavov a príhod, keď ale vieme, že postavy protagonistov sú vlastne ostrou kritikou zaostalosti v staršej minulosti, nadobúda umelecká hodnota diela novú kvalitu, zahrňujúcu i umelecký obsah tak v užšom zmysle, ako i v jeho širšom význame. Rovnako vieme plnšie oceniť hudbu L. van Beethovena, ak si uvedomujeme, že sa zrodila nová názorová rovina, prichádzajúca z impulzov tretieho stavu, v ktorej sa prekonávajú prosté idey o zdedených vlastnostiach, o genialite. Nové názory prekonávajú staré, vzniká nové sebedovedomie, meradlom sa stáva schopnosť a charakter.

Beethovenova hudba prezrádza usilovnosť a iniciatívu, novodobý individualizmus, spojený s nárokmi na hodnotu jednotlivcov. Umelecké dielo zrazu prestáva byť obdivovaným produktom umeleckej intuície, ale dôsledkom zodpovednej práce, hľadaním stále lepšieho a vyhovujúcejšieho riešenia. Vidieť to na množstve opráv Beethovenových kompozičných náčrtov, vidieť to na strmej vzostupnej ceste jeho skladateľskej dráhy. V tejto väzbe medzi dielom a spoločnou nadobúda, pochopiteľne, umelecké dielo novú kvalitu, prezrádajúcu i širšiu motiváciu diela.

Napokon o zvrate k novej kvalite mohli by sme ešte hovoriť i v súvislosti so zástojom historického diela v našej prítomnosti. Vieme, že tento jav sa stal pravým problémom pomerne v najnovšom čase. Dávnejšia minulosť sa o svoju históriu, predovšetkým na poli umeleckej tvorby, málo zaujímal. Súčasný človek sa dokáže adaptovať na príjmanie umeleckého diela minulosti spontánnym prijatím vecných a mentálnych dobových štýlových dimenzií, ktoré vyčíta zo samotného diela, a posudzuje dobovú tvorbu v základných rysoch z relativizovaných vlastných determinánt. Je pravda, že nie každá znalosť o dobe prináša rovnaké hodnotné ovocie pri prijímaní hodnôt minulosti. Po vytriedení viac-menej náhodných a nepodstatných podnetov, ktoré viedli k zrodu diela, zostávajú mnohé podstatné činitele, ktoré rozhodujú o tom, ako určité dielo prijímame, a ktoré pochádzajú z rôznych znalostí sociálnych, národných a iných ideových postov doby. V každom prípade však dostáva historické dielo ohodnotením našou súčasnosťou nové akcenty, pričom niektoré črty vystupujú možno aj jasnejšie ako vo vlastnej dobe, napríklad stavebné charakteristiky, hlavne však umelecká hodnota.

Poznanie podstatných čŕt, ktoré podmienili tvorbu, ako napríklad mentalita doby, názorové postoje, sociálne a národné tendencie, zasadzujú dielo do správneho kontextu. Akokoľvek ale posudzujeme historické dielo, zostáva faktom, že význam diela v mnohom závisí od dialógu, ktorý vedie so svojou vlastnou dobou, čiže dielo nadobúda presunom do našej súčasnosti novú kvalitu.

JÁN ALBRECHT

[Prednesené na konferencii Hudba a revolúcia, Martin, november 1987]

Puškin napísal **Eugena Onegina**, aby sa vyslovil k vážnemu spoločenskému a sociologickému problému svojej doby a svojej triedy. Čajkovskij zhudobnil Puškinov „román vo veršoch“, pretože ho lákal jeho étos, psychológia hrdinov a lyrický poetický opar. Javisková podoba **banskobystrického naštudovania** obkresľuje však len dejové rekvizity. Celé predstavenie postráda atmosféru a poéziu. Hudobná zložka nie je logicky prepojená v uzavretosti „lyrických scén“, v ktorých absentuje dráma a hlbší hudobnodramatický obsah. Na premiére plne obsadený orchester má akceptovateľný zvuk, takže sa však dajú logicky zdôvodniť viaceré netradične pomalé, ale najmä rýchle tempá, zrýchľovanie v dramaticky exponovanejších plochách, prekvapujúce dynamické poryvy. V spolupráci dirigenta **Jaroslava Krátkeho** so sólistami chýba snaha o hlbší vokálny výraz, čo je, pravda, ovplyvnené aj neskúsenosťou protagonistov.

Režisér **Peter Dörr** spája prvých päť (!) obrazov jednotnou dekoráciou **Pavla Herchla**, ktorá vo svojej opisnej iluzijnosti zaväťva scénografickým anachronizmom prvej polovice päťdesiatych rokov. Všetky dôležité stretnutia sa zjavne odohrávajú na tom istom

Eugen Oegin v DJGT

mieste, pričom slávna listová scéna Tatjany, prenesená z intímity dievčenskej izby do nočného sadu, postráda vnútorné napätie i primárnu realistickú presvedčivosť a pravdepodobnosť. Charaktery zostávajú nenaplnené a Tatjana i Oegin sú na konci príbehu práve takí istí ako na začiatku, nebadaj na nich žiadny vývoj a obhadenie poznania. Situovanie posledných dvoch obrazov do bezprostrednej časovej následnosti (záverečný akoby sa odohral kdesi v salóniku vedľa plesovej sály) je nápadom pre nápad a výklad diela ešte viac zjednodušuje. Veď Tatjana dospeje k rozhodnutiu definitívnej rozlúčky s Oeginom po dlhých, mučivých úvahách, a nie v náhlom, exaltovanom vzrušení, ktoré vyprovokovalo prekvapujúce stretnutie po rokoch.

Hit poslednej banskobystrickej sezóny — Verdiho *Nabucco* — hrá sa v alternácii dvoch hosťujúcich protagonistov. Aj naštudovanie Eugena Onegina potvrdilo, že opera DJGT má dnes v prvom odbore sólistického súboru

značné manká. Talentovaná subreta **Oľga Hromadová** má pre Tatjanu materiál malého farebného rozpätia a bez zaujímavejších stredných polôh, preto „listová scéna“ prebehne bez bolesti prežitku a na scénu rozlúčky výrazovo i intenzitou svojho sopránú jednoducho nestačí. Zjavom ideálny **Martin Babjak** zaujme krásne sfarbeným barytónom lyrického rodu, ale dobrý dojem si kazí forsírovanými, nekoncentrovanými vysokými tónmi, ktoré sú zrejme jeho ústredným vokálnym problémom. Áriu kniežata Gremína odspieva **Mikuláš Doboš** korektne, ale výrazovo príliš jednostranne, hosťujúci **Jozef Abel** kreslí svoj mnohokrát preverený a zatixovaný obraz chlapčenského Lenského, **Oľga Tamary Brummerovej** je viac skúsenou koketou než rozšanteným dievčaťom. A tak vlastne len choreografia **Jozefa Zajku** a h., ktorá sa zbytočne netvári (s komorným baletným súborom a jednoduchými choreografickými prostriedkami dosahuje primeraný efekt), a predstaviteľky starocharakterovej dvojice **Dagmar Rohová** (Larina) a **Božena Lenhardová** (Filipjevna) predstavujú svetlé body tejto zbytočnej inscenácie.

JAROSLAV BLAHO

Balet Slovenského národného divadla OPÄŤ S ÚSMEVOM...

Dve premiérové predstavenia (11. a 12. novembra 1987) otvorili dvere **Slovenského národného divadla** populárnej postavičky gogolovského **Revízora**, tentoraz však v menej známom, baletnom rúchu. Choreograf a režisér baletného súboru SND **Jozef Dolinský**, ako aj celý predrealizačný tím pracovníkov dramaturgie SND mal v súvislosti s uvedením tohto diela istotne ušľachtilý cieľ: oživiť repertoár baletu SND o dielo, pochádzajúce z dielne súčasného skladateľa. Refazec málo záživných inscenácií, vytvorených v ostatných dvoch sezónach, postavil šedú, takmer nepreniknuteľnú bariéru prílivu modernej baletnej literatúry, disponujúcej mnohými atraktívnymi titulmi.

Autorom hudobnej predlohy baletu **Revízor** je sovietsky skladateľ **Alexander Čajkovskij**. Partitúra **Revízora** je baletnou partitúrou par excellence a choreografovi poskytuje dostatok priestoru na charakterovú drobnokresbu postáv a postavičiek Gogolovej satiry. Čo musí poslucháč zaevidovať vari ako prvé hneď v úvodných taktach, je pôsobivá pestrosť a farebnosť orchestrálneho zvuku. Často vzniká dojem akéhosi farebného kontrastu, zvukovej konfliktu a akčného dynamizmu. O tom, že A. Čajkovskij sa zrejme veľmi dobre cíti na póde hudobnojaviskových útvarov, svedčí aj vyváženosť medzi prvkami hudobnej morfológie, syntaxe a sémantikou jednotlivých hudobných tvarov či úsekov. Motívické ústrojenstvo kompozície ide ruka v ruku s dramaturgickou adresnosťou; Čajkovskij teda koncipuje základný materiál baletnej hudby tak, aby už sám

osebe vyjadroval jedinečnosť dramatickej akcie alebo charakter postavy. Používa pritom nekomplikované hudobné elementy, forsíruje metrytmickú prehľadnosť a pregnantnosť, melodika plne zodpovedá námetu svojím cieľavedomým naivizmom, je však plná nečakaných zvrátov a zlomov prokofievovského razenia. Čajkovského **Revízor** patrí k dielam posluchácky vďačným, nenáročným, ba miestami sa približuje až na hranicu vyššieho populára.

Literárna aj hudobná predloha baletu **Revízor** je natoľko jednoznačná, že nedala choreografovi a režisérovi J. Dolinskému veľa príležitostí meditovať nad filozofickým či ideovým podtextom čiastkových scén a výstupov — všetko je dané vlastne už vopred. O to ťažšie je však potom nájsť v arzenáli choreografického tvaroslovie adekvátne vyjadrovacie prostriedky, ktoré by vystihli zmienené kvality Gogolovej satiry a Čajkovského partitúry. Najvýraznejšou črtou choreografického rukopisu **Jozefa Dolinského** v **Revízorovi** je neustála konfrontácia pantomimy a prvkov klasického tanca, pričom dôležitejšia ako samotná akcia je charakterizácia, psychologizácia niekoľkých hlavných postáv. Z tohto hľadiska vyznávajú presvedčivejšie a plastickejšie úseky riešené pantomimicky — v nich sa Dolinskému podarilo sústrediť sa na prácu s detailom a citlivo diferencovať gogolovské typy ako karikatúry predstaviteľov malomeštiactva v cárskom Rusku. Pohybovo pôsobivá je personifikácia **Chlestakovova** listu, inak sú tieto úseky pomerne statické a ťažkopádne. Povahe predlohy lep-



Mikuláš Vojtek (v popredí vpravo) ako Chlestakov.

Snímka: J. Vavro

šie vyhovuje pantomimická fraška než elegantný klasický tanec. V konečnom dôsledku však vzniká nežiadúci dojem tvorivého úniku a lacnoty. V neustále sa opakujúcich satirických gagoch je veľa vtipu a úsmevných situácií, no ťažko sa tu dá predpokladať, že by naplno vytestovali tvorivý a invenčný potenciál choreografa. Naopak, hrozí tu, že systém vyjadrovacích prostriedkov poklesne kamsi na úroveň málo efektívneho klíše, ktoré sa síce bude „páčiť“, no o jeho umeleckých hodnotách možno zapochybovať. Otázne je, nakoľko kvie podstatu tohto paradoxu v samotnej predlohe (predovšetkým hudobnej) a nakoľko v práci choreografa.

Tak či onak, aktuálnou sa javí úvaha o opodstatnenosti uvedenia **Revízora** v baletu SND, hoci z hľadiska dramaturgie ide o náznak určitého progresu a oživenia. Pozitívnu črtou bratislavskej inscenácie **Revízora** je práca obidvoch výtvarníkov — kostymárky **Štefanie Ju-**

rášovej a h., a scénografa **Pavla M. Gábora**, ktorí dotvorili celkovú atmosféru predstavenia a veľmi účinne participovali na detailnej charakterizácii postáv a situácií. Orchester SND pod vedením **Adolfa Vykudala** podal opäť jeden zo svojich štandardných výkonov a nedá sa mu nič vyčítať.

Nakoľko recenzia sa netýka bezprostredne ani jednej z premiér (recenzované je predstavenie zo 16. decembra m. r.), zriekam sa akéhokoľvek hodnotenia výkonov hlavných protagonistov. Potešiteľné však je, že **Revízor** dal dost priestoru mnohým členom baletného súboru prezentovať sa v úlohe sólistov a že — konkrétne na spomínanom predstavení — všetci odvdiedli poctivú prácu a nesklamali. Balet SND vykročil do novej sezóny s úsmevom. Úsmev sa istotne objaví aj na tvárach mnohých návštevníkov divadla, no u viacerých bude poznačený trpkosťou nespĺneného očakávania. **IGOR JAVORSKÝ**

CIGÁNI IDÚ DO NEBA - a čo ďalej...?

Uvádžanie úspešných filmových muzikálov alebo hudobných filmov do divadelnej podoby je zaiste obťažnejšie ako opačný postup — filmová realizácia úspešných divadelných titulov a prináša so sebou nemalo úskalí. V prvom rade musia mať tvorcovia na zreteli očakávanie divákov, ktoré je značné — už vzhľadom na predchádzajúcu úspešnosť titulu a aj prakticky neobmedzené filmové možnosti. Keďže podmienky divadelného stvárňovania sú iné, je potrebné maximálne využiť ich špecifika (v predlohe i jej realizácii), nechať sa filmom a jeho zobrazovacou rečou inšpirovať, ale nie „kopírovať“ a priniesť ako čiastočnú protihodnotu za očakávané — niečo nové. Všetko to sa podarilo tvorcom i realizátorom demonštrovať v „hudobnej balade o zlodejovi koní“ **CIGÁNI IDÚ DO NEBA**, ktorej premiéru uviedol **spevoherný súbor Novej scény** v Bratislave 27. a 28. novembra minulého roku.

Nóvum divadelného libreta, resp. scénára **Jindřicha Jandu** oproti rovnomenému sovietskemu filmu, ktorý sme v našich kinách po prvý raz zhládli pred vyše desaťročím, spočíva v obsahovom dotvorení — v posunutí fabuly cez rozprávačský prvok do osudovo-symbolickej roviny. Mnohopláňovosť, základná téma cesty a lásky zostala zachovaná; z jednoduchej, idylicko-baladického hudobnofilmového obrázku zo života Cigánov scenárista a režisér **Emila Lotjanua** sa dokonca na javisku podarilo vytvoriť verziu nemenej sugestívnu, v ktorej napr. chýbajúce obrazy prírody boli „nahradené“ zreteľnejším dramatickým obľúbením, plastickejšou kresbou charakterov... Prirodzene, zásluhu na tom nemá len scenáristická predloha, ale aj vklad režiséra a účinkujúcich. Kombináciu reáliu — prítomnosti a minulosti s obrazmi vízií zvládol režisér **Peter J.**



V popredí Jozef Benedik ako Lojko Zobar.

Snímka: D. Jakubcová

Oravec naozaj veľmi dobre. Silný emotívno-vizuálny zážitok — ako výsledok akcie, zvukového opakovania monológov a dialógov, hry farieb, svetiel, hudby a pohybu — takmer filmovo spoludotváral (miestami aj v inštrumentácii) javiskový tvar diela, presnejšie — jednu jeho časť: svet predstav, snov, túžob, symbolov, tajomstiev, osudu... Tú druhú — reálny svet — predstavuje retrospektívne sa odvíjajúci príbeh lásky „najväčšieho zlodejá koní“ a krásnej Cigánky na pozadí rozprávania (divadelný scenár vychádza okrem filmového aj z motívov niekoľkých poviedok Maxima Gorkého). Je to príbeh plný vášne, hĺbky i ľahkovážnosti, príbeh lásky a slobody — ktorý symbolizuje večne putujúcich a slobodných Cigánov a ich lásku k prírode, zemi, pôde, slnku a najmä k voľnosti.

Už žánrové označenie titulu — hudobná balada — evokuje postavenie hudby

v diela: jej funkcia je často ilustratívna, doplnujúca, „scénická“. Samostatné inštrumentálno-vokálne celky a piesne dokresľujú dej, príp. umocňujú atmosféru; veľká časť z nich je postavená na zboroch (zbor NS pripravila zbormajsterka **Nada Raková**). Cigánsky folklór rôznych regiónov kompozične pretavený **Jevgenijom Dogom** zo spomínaného filmu, bol základom pre **Milivoja Uzelaca** — autora hudby k divadelnej verzii. Z obsadenia pre gitaru ju do orchestrálnej podoby inštrumentoval **Igor Bázlik**; texty preložil a prebásnil **Kamil Peteraj**. Výsledkom práce všetkých týchto autorov a spoluautorov je vysoká miera štylizácie cigánskeho folklóru, v ktorom z filmu zostala základná časť melódii a čiastočne aj voľenie nástrojových farieb (gitara, tamburína, kastanety, bicie, peniažkové náhrdelníky a pod.).

Hudobné naštudovanie s orchestrom **spevohry NS** kvalitne zabezpečil dirigent **Rudolf Gerl**. Ozvučenie orchestra, situované v jame javiska, mu umožnilo dosiahnuť nielen zvukovú vyváženosť, ale aj dobré a plynulé zvládnutie prechodov medzi reprodukovanými (resp. half-playbackovými) a „naživo“ hranými a spievanými hudobnými celkami.

Dôležitou, pritom vyváženou súčasťou inscenácie bola pohybová a tanečná zložka, ktorou hosťujúci choreograf **Boris Slovák** prispel k celkovému dynamickému vyzneniu. Variabilnosť štylizovaných tanečných prvkov, ich gradácia a stupňovanie, vrcholy (zabezpečované na slušnej profesionálnej úrovni ako baletom NS, tak aj zborom a ostatnými účinkujúcimi) a opäť nenápadný pohyb ako doplnok, vzápätí spolu so spevom zasa na seba vzáostredujúci kľúčovú časť diela (scény z cigánskeho tábora, z krčmy, atď.). To všetko na jednoduchej, viacúčelnej scéne **Vladimíra Suchánka** a h. v pestrých, farebných kostýmoch **Nade Šimunovej** dotváralo harmonický celok, v rámci ktorého sa prirodzene, s určitou dávkou „naturalného“ vokálneho prejavu „pohybovali“ spevoherci.

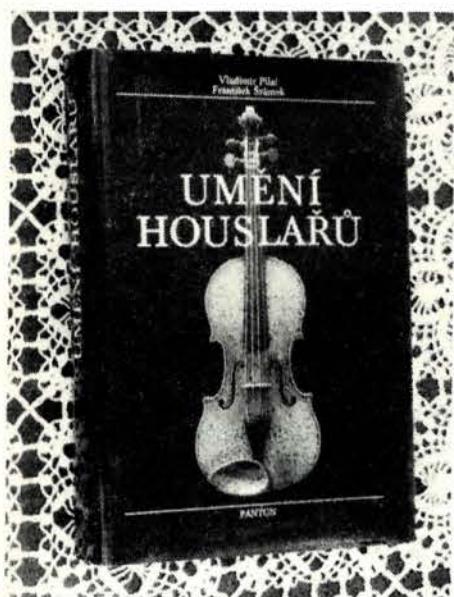
Jeden z najzaujímavejších sólistických výkonov podal zasl. umelec **Jozef Bene-**

dik ako **Lojko Zobar**. Z milovníka (na ktorého sme u neho vari najviac zvyknúť) sa pružne „prevettil“ do sebamodného, istého, mužného a odvážneho Cigána-zlodejá, ktorého jedinou vášňou sú kone a Rada — krásavica, ktorej **Jarmila Hittnerová** vdýchla eleganciu, zadržaný temperament, mladistvú ľahkovážnosť, vyzývavosť a spurnú hrdosť. Alternujúca **Gréta Švercelová** kreovala postavu rozdielnejšie — s väčšou dávkou citu, zrelosti a skúsenosti. Z ostatných postáv za zmienku stoja: presvedčivý otec Zobar **Karola Čalika**, skúsený Danilo **Antona Baláza**, spravodlivý vajda **Ladislava Fecku**. Prirodzenosť a citlivosť dialógov zaujala u dvojice — **Jaroslava Rozsivála** a zasl. umelca **Jozefa Kuchára** (Makar Čudra a Tulák), ďalej vynikajúca tragi-komická kreácia zlodejá Buču **Igorom Šimegom** a jeho naivno-preffikaná alternácia **Augustinom Gráfom**. Opäť dve charakterovo rozdielne, ale kvalitatívne rovnocenné zmocnenia sa postavy statkára **Siladiho** sme zaznamenali u „hrdého“ **Jána Konstantyho** a „zemitejšieho“ **Františka Malatinca**. Izergil zasl. umelkyne **Gizely Veclovej** bola sugestívna, skúsenosťou a múdrosťou prežitia poznačená stará Cigánka, presvedčivejšia a typovo vhodnejšia ako **Oľga Gallová**. U muzikanta **Aralambho**, stvárňovaného **Ivom Hellerom**, sa žiadalo menej afektu, **Rusalinda Jany Šomošovej** ani **Silvie Virágovej** dostatočne nepresvedčila; **Juliška Zuzany Maďarovej** bola vyzývavo, **Dariny Markovičovej** zasa od-dano zmyselná.

Na záver — malé zamyslenie sa... Cigáni idú do neba — je dobre realizovaný a divácky úspešný inscenačný počín (nie priveľmi náročný, ale ani priveľmi „ľahký“), za ktorým stojí určitá dávka úsilia, času, energie... Je svojím spôsobom malým „ústupkom“ diváckemu vkusu, je titulom „pseudo-domáceho“ pôvodu... Je potom namieste (zatiaľ neadresná) otázka: a čo ďalej — náš pôvodný muzikál...?

EVA HOLUBÁNSKA-BARTOVIČOVÁ

UMĚNÍ HOUSLAŘŮ



Prebal knihy Umění houslařů

Vydanie knihy *Umění houslařů* (Panton 1986) od dvojice autorov Vladimíra Pilaře a Františka Šrámka očakávala zainteresovaná hudobná verejnosť v celej našej vlasti s neobyčajným záujmom. Veď od poslednej práce (K. Jalovec: Čeští houslaři, SNKLHU 1959), zapodieľajúcej sa tou istou tematikou v celoštátnom meradle, uplynulo už takmer tridsať rokov a odborné renomé jej spoluautorov slubovalo už pred jej zverejnením špičkové kvality obsahu medzinárodného významu.

Ako to už u nás býva, z knihy avizovanej ešte v decembri predminulého roku, dostalo sa na Slovensko až koncom prvého kvartálu 1987 (z celkového nákladu 3000 exemplárov) iba niekoľko desiatok výtlačkov, a to väčšinou vo for-

me dávno vopred objednanej poštovej dobierky! Aj to je jeden z dôvodov oneskoreného zverejnenia slovenskej recenzie.

Rozsiahly obsah náročnej práce (524 strán formátu A4) je výsledkom nielen dlhoročného umeleckého a z praxe vychádzajúceho vedeckého výskumu popredného českého huslára (zsl. um. V. Pilař) a dôverného znalca i teoretika najmä violy z rodiny husľových nástrojov (F. Šrámek), ale aj mnohých zahraničných menovaných i domácich anonymných vedeckých a výskumných pracovníkov: husľárov, organológov, akustikov, fyzikov, chemikov, biológov i kybernetikov.

Jej fažisko tvoria tri kapitoly: Historický vývoj husľarstva v Čechách a na Morave (72 s.), Životopisy a práce významných českých a slovenských husľárov (296 s.) a Teoretické a praktické problémy husle a violy (50 s.). Na ne nadväzuje (ako samostatná časť) zasvätená i štýlisticky brilantne napísaná Úvaha o husľach (14 s.) od zsl. um. Břetislava Novotného (primára Kvarteta mesta Prahy a organológa).

Prvé dve kapitoly vychádzajú zo starších českých prác Leva Kůsa (1940), Karla Jalovca (1959) a znamenitého znalca husľarstva na Morave Pavla Kurfürsta (1980); žiaľ, v časti týkajúcej sa Slovenska, v skutočnosti iba z prvej knihy autora recenzie (Husľar O. J. Willmann, 1983), zapodieľajúcej sa husľarstvom na Slovensku v 20. stor. len okrajovo. A tak sa stalo, že čitateľ sa stretne medzi životopismi a prácami významných českých a slovenských husľárov (232) iba so štyrmi (Galla, Kohout, Nosál, Willmann), pôsobiacimi v 20. stor. na Slovensku. Pokiaľ sa medzi nemeckými a rakúskymi husľarmi oprávnené stretávame v knihe s mnohými husľarmi pôsobiacimi v Čechách a na Morave, nesmele v nej chýbať ani dôstojné zastúpenie aspoň hlavných predstaviteľov v minulosti po celom Uhorsku slávnej bratislavskej husľárskej školy (1750—1891), ktorá pracovala podľa Amatiho modelu ešte skôr, ako K. Strnad opustil Stainerov vzor.

Ináč historická a encyklopedická časť knihy obsahuje veľa nových poznatkov,

najmä v kritickom i praktickom hodnotení celoživotného diela a poznávacích znakov jednotlivých husľárov i škôl. V. Pilař bohato zúročil jedinečné vedomosti svojho otca, prominentného znalca a európsky renomovaného reštaurátora husľových nástrojov zsl. um. Karla Pilařa (1899—1985). Hoci v hodnotení zakladateľov krkonošskej husľárskej školy (predtým podkrkonošská) častočne preceňujú ich kvalitatívny význam, faktom je, že z tohto hniezda neskoršie nielen vyšlo niekoľko aj v zahraničí uznávaných husľárskych osobností (Vítězslav, J. J. Vedral, Špidlenovci, Pilařovci), ale najmä poslední predstavitelia dvoch spomínaných rodov patria v súčasnosti k elite českého husľárskeho umenia a ich význam už presiahol hranice viacerých kontinentov.

K prednostiam knihy patrí aj skutočnosť, že sa jej podarilo preklenúť dlhoročný tradične nezdravý antagonizmus medzi hodnotením „mestských“ a tzv. „schönbachských“ husľárov celej krkonošskej západočeskej oblasti, k čomu prispela nielen vynikajúca husľárska práca viacerých súčasných lúbských majstrov, no aj historická štúdia J. Boháča (pracovníka chebského múzea) Z dejín výroby hudobných nástrojov na Lubsku (rukopis, 1982).

Pravda, tak zamestnanému a angažovanému husľarovi, ako je V. Pilař, nezostávalo dosť času na záchytné primárnych i najnovších sekundárnych prameňov na konzekventné doplnenie životných dát viacerých opísaných husľárov. Žiaľ, v Československu nám ešte stále chýba veľa dostupnej (i veľmi nákladnej) svetovej organologickej literatúry, čo isteže tiež neprispieva k fundovanej historickej akribii.

Za najcennejšiu — hoci obsahovo najnáročnejšiu — považujem kapitolu, zapodieľajúcu sa teoretickými a praktickými problémami husle a violy. Tu sa najlepšie osvedčila viacročná spolupráca vynikajúceho inteligentného praktika s teoretikom, opierajúcich sa navyše o staršie i najnovšie svetové a domáce vedecké poznatky. Sám som mal možnosť po dvadsať rokov pri najmenej každoročných návštevách u Pilařovcov v Hrad-

ci Králové presvedčiť sa na vlastných i cudzích nástrojoch o jedinečných akustických výsledkoch dosahovaných Fuhrovou metódou (z r. 1928!), ktorej za prvej republiky ešte nevenoval pozornosť takmer žiaden z domácich husľárov. K nim sa v posledných desaťročiach pripojili viaceré epochálne výskumy S. F. Sacconioho (1895—1973, v knihe sa na s. 437 mylne uvádza 1885—1976), C. M. Hutchinsonej a J. Nagyvaryho, aby som spomenul aspoň niekoľko najdôležitejších.

Okrem úvodu obsahuje kniha *Umění houslařů* ešte päť dôležitých príloh: Prehľad rozdielov v údajoch u husľárov u rôznych autorov (nie vždy objektívny), Abecedný zoznam husľárov, miesta ich pôsobenia, Najdôležitejšie pôsobiská husľárov v Československu, Prehľad rozmerov vybraných viol a Základné súrovniny pre husľový (rezonančný) lak. Nasledujú vysvetlivky, literatúra, menný register, register názvov umeleckých diel a odborných termínov, napokon register lokality.

Prí bohatej čiernobielej ilustračnej časti knihy sa treba osobitne pristaviť. Medzi vyše 1400 vyobrazeniami sa nachádza nielen veľa prvýkrát uverejnených nástrojov, ich nálepiek a unikátnych podobizní ich tvorcov, ale aj husľárskych dielní, československých účastníkov rôznych medzinárodných husľárskych súťaží, kresieb, grafov, matematických vzorcov atď. Bolo nemalé umenie vtesnať také množstvo do jednej knihy, no detailnému poznávaniu jednotlivých nástrojov to nevedľa prospelo, najmä v porovnaní s medzinárodnými kritériami.

Vkusná obálka a pekná grafická úprava sú dielom Aleša Striegla, zodpoved. ným redaktorom knihy bol dr. Tomáš Hejzlar. Vytlačil ju (žiaľ, opäť s početnými errátami v textovej i obrazovej časti) Tisk, n. p., Brno.

Ešte veľa by sa dalo napísať o tejto, ako celok veľmi cennej a v svetovej odbornej literatúre ojedinelej knihe. Záujemca sa o nej viac dozvie v 3. minuloročnom čísle *Hudebních nástrojov* z pera popredného čs. organológa A. Buchnera.

MIKULÁŠ KRESÁK

V MNOHOM PRÍKLADOM

Problematikou, ktorá sa zameriava na skvalitňovanie vyučovacieho procesu v hudobnej výchove po XVII. storočí KSC, sa u nás zaoberajú pracovníci pedagogických ústavov, ako i pedagogických škôl, ktorí svoje výsledky sprístupňujú formou štúdií v zborníkoch. Avšak zborník zameraný na prepojenie teórie s praxou, prípadne len na pedagogickú prax, je naozaj ojedinelý. A preto nás zaujal zborník vedeckých prác sovietskych autorov, ktorý vydal v roku 1984 Štátny pedagogický inštitút v Kyjeve pod názvom „Vzájomné pôsobenie vysokej školy a základnej školy v hudobno-esteticko- výchove“.

Na 150 stranách v dvadsiatich príspevkoch prináša zborník množstvo cenných informácií o sovietskom hudobnom školstve a vzájomnom prepojení vysokej ško-

ly so školou strednou a základnou, teda s praxou. Štúdie — ako *Výskumná činnosť študentov ako podmienka prípravy pre prácu v základnej škole* (E. V. Dneprenko a N. L. Belaja), *Vedecko-výskumná činnosť študentov ako faktor zvyšovania odbornej prípravy študentov pedagogických vysokých škôl k využívaniu televízie na škole* (T. J. Svistělnikova) — sú presvedčivým dôkazom toho, že vysoké školy sú v Sovietskom zväze významnými centrami vedeckovýskumnej práce, ktorá je predpokladom zabezpečenia vysokej kvality výchovy a vzdelávania. Preferovanie a zvyrazňovanie vedeckej stránky vo vzdelávacom procese sleduje i príspevok pedagógov Katedry hudobnej výchovy UPJŠ v Prešove doc. dr. E. Michla a dr. T. Liptáka, CSc., *Hudobno-estetický rozvoj žiakov a vybave-*

nie špeciálnej posluchárne pre vyučovanie hudby, v ktorom sa zdôrazňuje spojenie študentov s výchovnovzdelávacím procesom na hodinách hudobnej výchovy, ich aktívna účasť ako spolupôsobiacich objektu i subjektu a využitie audiovizuálnych prostriedkov (AUER) s cieľom skvalitnenia a zefektívnenia výchovnovzdelávacieho procesu.

Značnú časť zborníka vyplňujú štúdie zamerané na prípravu učiteľa hudobnej výchovy na vysokej škole a ich profesionálne pôsobenie na škole základnej — *Oloha komplexnosti pri dotváraní osnov profesionálnej pedagogickej pôsobnosti budúceho učiteľa hudby* (N. N. Korcekij), *Komplexná znalosť hudby a literatúry ako prostriedok zdokonaľovania prípravy učiteľa k hudobnej výchove starších žiakov* (N. I. Lysina), *Vzájomné pôsobenie jednotlivých disciplín pri profesionálnej príprave študentov hudobno-pedagogických inštitútov* (G. N. Padalka), *Význam profesionálnych hier pri*

príprave učiteľa hudby (O. P. Rudnická).

Ďalší nemenej závažný okruh tém tvorí štúdie zaoberajúce sa postojmi mladých ľudí k umeniu, ako i účasťou študentov vysokej školy na dotváraní hudobno-estetického procesu v školských i mimoskolských aktivitách — *Systém etapovitého vzdelávania a výchovy dospievajúcich vo vokálno-inštrumentálnych súboroch* (A. G. Bolgurskij), *Hudobno-tvorivá činnosť „v klube priateľov umení“ ako aktívna forma prípravy študentov pre výchovnú činnosť na škole* (O. N. Ivančikina).

Recenzia zborníka s takým množstvom štúdií je priestorovo veľmi náročná. Detailné odborné problémy, ktoré sa v jednotlivých prácach vyskytujú, by mohli byť námetom pre rozsiahlu diskusiu. Ak by sa však záverom malo povedať niečo všeobecnejšie, tak s určitosťou to bude konštatovanie, že tvorivosť a aktivita sovietskych pedagógov nám môže byť v mnohom príkladom. JÚLIA BUKOVINSKÁ

SÚLAD TVORBY A INTERPRETÁCIE

JÁN CIKKER: *Sonatina pre klavír, op. 12, č. 1; Tatranské potoky — tri etudy pre klavír; Čo mi deti rozprávajú — klavírne akvarely; Klavírne variácie na slovenskú ľudovú pieseň. Klavír: Peter Toperczer. Digital recording OPUS Stereo 9311 1769*

Národný umelec Ján Cikker sa do dejín slovenskej hudby trvale zapísal o. i. aj ako autor prvej koncertnej skladby s klavírom — *Concertina pre klavír a orchester* op. 20 z roku 1942. Svojím vznikom tento opus vyplní istú časovú a vývojovú medzeru, ktorú pocítujeme pri sledovaní termínov, v ktorých komponoval klavírne skladby, nahrané na tejto platni (*Sonatina* — 1933, *Tatranské potoky* — 1974). Ak porovnávame hudobnú reč kompozícií, dospejeme k odhaleniu istej vývojovej línie, začínajúcej od výrazného nadväzovania na štýl V. Nováka (*Sonatina*) k postupnému rozširovaniu a obohacovaniu vyjadrovacích prostriedkov. I napriek tomu je v týchto skladbách zrejmy spoločný menovateľ a inšpiračný zdroj: folklór a krásna slovenská príroda. Tieto korene Cikkerovej hudby podčiarkuje aj vkusný dizajn P. Danaya na obálke — krásnym pohľadom na vysoké tatranské jedle v pozadí s končiar-mi štítov.

Z charakteru Cikkerovho kompozičného prejavu vychádza aj interpret — pýcha nášho klavírneho umenia — Peter Toperczer. V *Sonatine* sa opiera o stavebnú mikroštruktúru a snaží sa budovať väčšie oblúky. V *Tatranských potokoch* demonštruje svoj bohatý technický arzenál. Etudy chápe skôr virtuózne ako impresionistické pohrávanie sa s farebnými možnosťami nástroja — brilancia a technická suverenita tu víťazia nad poetickou meditáciou (prvé dve etudy), s akou ich modelujú naše ženské interpretky (Černecká, Rusó). Je to iný, ale logický a presvedčivý pohľad. Vyslovené majstrovstvo výrazového využitia stručného priestoru klavírnej miniatúry odvíjame v cykle *Čo mi deti rozprávajú*. Každý miniatúrazok situácie či nálady klavi-

rista dôkladne zvážil a posunul do ideálnej výrazovej polohy. Nečudo, hrá tento cyklus zrejme najdlhšie a dokázal v jeho stvárňovaní za ten čas plne vyzrieť. Pôsobivosť klavírných variácií spočíva v dôraze na skĺbení účinne rozvinutej stavebnosti s výrazom. Nejde tu o dialektickú jednotu, lež o ideálny súlad, majstrovskú rovnováhu čtu, nehy, vášne, spevnosti, dramatickosti, rozvahy i fantázie.

Priblíženie vývoja klavírneho štýlu popredného slovenského skladateľa je šťastným dramaturgickým a interpretačným činom. Zaručuje mu to ohlas tak u diskofilov, ako u obdivovateľov veľkého umenia P. Toperczera.

VLADIMÍR ČÍŽIK

SLOVENSKÁ KOMORNÁ HUDBA

SLOVAK CHAMBER MUSIC
Zdenko Mikula — Milan Novák
OPUS Stereo 9111 1771

Počet gramoplatní s nahrávkami pôvodnej tvorby slubne narastá, rad autorov a žánrov sa postupne rozširuje. Ako inak tento fakt komentovať ako záslužný a úctyhodný čin nášho vydavateľstva? Jedna z edícií, plánovite postupne pokrývajúca mapu súčasnej slovenskej komornej tvorby, nesie súborný titul *Slovak Chamber Music*.

V obálke — tentoraz s pôsobivou modrošedou výtvarnou expresiou Lydie Borikovej — nachádzame zvukový dokument o tvorbe dvoch skladateľov: Milana Nováka a Zdenka Mikulu. V oboch prípadoch „zastihneme“ autorov v určitom charakteristickom bode pohybu ich tvorby, v určitej nesľahovateľnej podobe — takej, akú azda najvernejšie reflektuje práve komorná hudba.

Ak by sme chceli stručne definovať skladateľské stylizovanie Milana Nováka, snáď najvýstižnejšie by to bolo procesus pristáť prívlastok „divertissement“. Nie však v zmysle samoúčelne produkovanej náladovej zábavy či odľahčovania myšlienok, lež skôr v prejave spôsobu tvorby — tak, ako ho z jeho skladieb poznáme nemenného, niekoľko desiatok rokov. A tak ho má-

me možnosť počuť a zažiť i z dvoch skladieb na platni — z *Divertimenta* pre hoboj, klarinet a fagot z roku 1980 (interpreti — J. Čejka, J. Luptáček, F. Machats) a o niečo staršej *Hudby pre flautu a sláčikové kvarteto* z roku 1974 (interpreti — M. Jurkovič a Moyzesovo kvarteto). Obidve skladby sú reprezentatívnou vzorkou autora, obe náležia k tej istej rodovej príslušnosti. Kým v *Divertimente* autor viac úspešne rozohrá scherzózny nerv, v *Hudbe pre flautu a sláčikové kvarteto* v dominujúcej polohe viac presvedčí meditácia s nádychom čistého, ľudsky tklivého prirodzeného smútku. Novák svoje myšlienky formuluje jasne, ostáva vždy sám sebou — nemení „image“ podľa situácie, nenáti sa do polôh, ktoré by ho mohli kompromitovať. V jeho hudbe žije spontánna melódia, civilnosť a triezvosť prejavu, presvedčivý hudobný nápad. To všetko je cenné i oceňované. Nielen interpretmi, ale i poslucháčmi — a tých, zdá sa, nie je málo.

Tvorivý svet Zdenka Mikulu na platni zastupuje vokálny cyklus *Cigánske piesne* z roku 1981. Akokoľvek Mikula čoraz viac a častejšie priťahuje inštrumentálnu hudbu, predsa len ostáva nevyvrátený fakt, že zóna vokálnej hudby je pre jeho vyjadrenie najvlastnejšia a vari i najprírodzenejšia. Tu je Mikula najpravdovrnejší, necháva vyniesť prvotnú inkvenciu v nestylizovanom rúchu. A preto i pre prezentovaný cyklus piesní platí to, čo sa vždy cenilo na Mikulových vokálnych skladbách. Spevnosť v pravom slova zmysle, nekomplikovanosť v postupoch, cit pre mieru vyvažovania a odťažovanie výrazových plôch a polôh — to sú azda tie najzákladnejšie autorske atribúty. A snáď ich zdôrazňuje i ten fakt, že Cigánske piesne vyrástli v tesnom susedstve — a možno povedať z toho istého podhubia hudobných nápadov — ako skladateľove hudobno-dramatické opusy. Napokon ešte jeden dôležitý moment — otázka interpretácie. Krásnym hlasom a kultivovaným muzikálnym prejavom basistu Petra Mikuláša spolu s tvorivým dokresľovaním línií klavírneho sprievodu Miloša Starostu skladba ešte viac získava na cene. Interpretácia sa vo veľkej miere podieľa i na „zaobľovaní hran“ miestami príliš zemitých a zrnitých autenticity literárnej predlohy, cigánskej poézie v prebásení Vojtecha Miháľka.

LYDIA DOHNALOVÁ

staccato

Z DOMOVA

● S MŮZAMI. Pod týmto názvom pripravila Galéria hl. m. SSR Bratislavu v Mirbachovom paláci výstavu z výtvarnej tvorby hudobníkov (interpretov a skladateľov) Anny Hölblingovej, zasl. um. Františka Zvaríka, Júliusa Kowalského a Viliama Kofínka. Komissárom výstavy bol dr. M. Jankovský. Na vernisáži výstavy, ktorá sa uskutočnila 8. októbra 1987, zazneli tiež diela B. Bartóka, J. Kowalského a E. Suchona v podaní slovenských umelcov.

● BRATISLAVSKÉ SLÁVNOSTI DYCHOVÝCH HUDBIEB sa konali v dňoch 13.—15. novembra minulého roku. Na tomto — už 2. ročníku — prehliadky účinkovali okrem domácich dychových súborov aj hosťujúce orchestre z MER a ZSSR.

● SLÁVNOSTNÝ KONCERT SYMFONICKÉHO ORCHESTRA BRATISLAVSKÉHO KONZERVATÓRIA NA POČESŤ 70. VÝROČIA VOSR sa konal 21. novembra 1987 v koncertnej sieni SF. Diela M. I. Glinku, P. I. Čajkovského a A. G. Aruľuňana s orchestrom nastudoval a zanietené dirigoval prof. Zdeněk Bilek. Dirigent pri interpretácii populárnej predohry k opere Ruslan a Ludmila M. I. Glinku snáď z opatrnosti zvolil o niečo miernejšie tempo, no i tak orchester nie vždy sústredene reagoval na jeho gestá. Priaznivejší dojem zanechali konzervatoristi v nasledujúcich skladbách. Sôliskou Koncertu pre husle a orchester op. 35 (1. časť) P. I. Čajkovského bola talentovaná poslucháčka 5. roč. Beáta Magdolénová; upútala jej kultivovaná hra a vynikajúca technická pripravenosť. Nemalé ambície preukázal i ďalší sólista Martin Vargic, poslucháč 6. roč., v Koncerte pre trúbku a orchester arménskeho skladateľa A. G. Aruľuňana. Nadšený aplauz, ktorým zahrnulo mladé publikum obidvoch sólistov, bol oprávnený. —BD—

● INTERPRETAČNÁ SŤAŽ ČSR. V dňoch 23.—29. novembra 1987 sa uskutočnila v Hradci Králové IS ČSR — v odbore klavír už po šiesty raz —, ktorú vypisuje Ministerstvo kultúry ČSR. Usporiadateľmi súťaže sú Hudobné štúdio a CHF za spolupráce MsNV, PKO a odborového podniku Čs. hudobné nástroje v Hradci Králové. Porota, ktorej predsedal dr. Václav Holzknecht, udelila tieto ocenenia: 1. cena — Jan Simon (AMU Praha), 2. cena — Květoslava Žumárová (aspirantka AMU, Praha), 3. cena — Jaromír Klepáč (absolvent AMU, Praha), ako aj tri čestné uznania. Prémium CHF za najlepšiu interpretáciu českej súčasnej skladby (I. Hurník: Nový clavecin) dostal Jan Čech (Konzervatórium Praha).

● BESEDA S JOZEFOM PODHORANSKÝM. Obkass II v Bratislave usporiadal 23. novembra m. r. v malej sále Domu kultúry Ružinov besedu s popredným slovenským violončelistom Jozefom Podhoranským, sólistom SF a pedagógom VSMU.

● KONCERT DRUŽBY. V Dome kultúry Ružinov sa uskutočnil 11. decembra 1987 slávnostný koncert, na ktorom okrem sólistov, zboru a baletu Novej scény účinkovali pohostinský sólista Štátneho divadla operety Moskva, Hudobného divadla S. Makedonského Sofia a Hudobného divadla Karlín Praha. Režijné koncerty — ako pásmo slova a hudby — pripravila režisérka B. Hončarivová, scénu navrhoval M. Pieter ml., pohybovú spoluprácu zveril J. Sabovčíkovi. Počas večera sa na vedení orchestra i celej hudobnej zložky podieľali traja dirigenti: hosťujúci J. Damjanov, domáci umelci Z. Macháček a R. Gerl. Program pozostával z overených titulov opernej i muzikálovej tvorby.

ZO ZAHRANIČIA

● Začiatkom januára uplynulo 150 rokov od narodenia nemeckého romantického skladateľa Maxa Brucha (1838—1920). Jeho hudobný talent sa prejavil už v detstve a už ako 14-ročný dirigoval vlastnú symfóniu na koncerte v Kolíne n/R. Bol skladateľom, dirigentom i pedagógom, od r. 1891 viedol v Berlíne majstrovskú triedu kompozície. Bruchovo hudobné myslenie združuje melodickosť, ale aj vážnosť s tradíciou. Z jeho tvorby sa dnes zvykne hrať iba 1. koncert pre husle a orchester g mol z r. 1888.

● 80 rokov od narodenia známeho violončelistu Sviatoslava Knuševického (1908—1963) si pripomíname 6. januára. Okrem sólistickej činnosti účinkoval ako člen klavírneho tria spolu s Davidom Oistrachom a Levom Oborinom. Knuševickij patril k známym propagátorom ruskej a sovietskej tvorby, boli mu venované violončelové koncerty od N. Mjaskovského, A. Chačaturiana, S. Vasilenka. Ako pedagóg moskovského konzervatória vchoval takých umelcov ako M. Chomicer a J. Altman.

● Vynikajúci sovietsky spevák, basista Jevgenij Nesterenko oslávil 8. januára svoju päťdesiatku. Pôvodne sa nemienil venovať spevákovej kariére. Vyuštudoval leningradské konzervatórium a debutoval r. 1963 v tamojšom Malom divadle opery a baletu v úlohe Gremina. Od r. 1968 je sólistom Veľkého divadla v Moskve, zároveň pohostinsky vystupuje vo veľkých európskych hudobných centrách. Jeho repertoár profilujú najmä úlohy ruskej a talianskej opery. Bratislava naživo spoznala sugestívne umenie tejto významnej osobnosti, keď sa v opere SND pred pár rokmi predstavil ako Filip v Donovi Carlosovi a minulého roku aj v rámci vokálneho recitálu.

● Za pozoruhodný interpretačný počín označila kritika nahrávku kompletu Beethovenových deviatich symfónií v klavírnej úprave F. Liszta, ktorú nahrála turecká klaviristka İdil Biretová a na gramofónový trh priniesla firma EMI. Po francúzskom klaviristovi Cyprienovi Katsarisovi je Biretová ďalším umelcom, rozvíjajúcim opomínané tradície klavírnej literatúry transkripcí 19. storočia.

● Tristoročnica úmrtia barokového skladateľa Jeana Baptistu Lullyho uplynulý rok dala podnet na uvedenie viacerých jeho diel. Za veľký objav možno považovať uvedenie Lullyho opery Atys, ktorej gramofónový komplet (3 platne) pripravila firma harmonia mundi France HMC. Jej interpretami sú poprední francúzski sólisti, súbor Les arts florissants (zbor i orchester), ktorý vedie William Christie. Interpretácia tejto Lullyho tragédie lyrique a jej štýlové kvality sa hodnotia značne vysoko.

● V knihe Der wahre Wagner (Skutočný Wagner) od Rudolpha Sabora s predhovorom Wolfganga Wagnera (vydalo vydavateľstvo Paul Neff Verlag, Wien) sa autor pokúša nájsť odpoveď na otázku, aký bol Wagner v skutočnosti. Zaujímavá a rozsiahla (477 strán) kniha, založená na koncíznom štúdiu dokumentov, prezentuje Wagnera ako protirečivú osobnosť, žijúcu kvázi symbolicky dvojitého života. Bezpochyby bol však Wagner revolucionárom a ničiteľom starého v prospech tvorby nového.

● Igor Belza, dnes už vyše 80-ročný sovietsky muzikológ, propagátor slovanských kontaktov v oblasti muzikológie, napísal viacero erudovaných prác, týkajúcich sa českej i poľskej hudby. Minulého roku dostal poľské vyznamenanie „Pro Sinfoniki“, udeľované každoročne. Na slávnostnom akte, konanom na poľskej ambasáde v Moskve, účinkovali poľskí umelci s dielami poľských a sovietskych autorov.

● Koncom minulého roka 4. decembra 1987 zomrel v Drážďanoch vo veku 74 rokov rakúsky dirigent Kurt Wöss, v Bratislave známy z hostovaní v rámci filharmonických koncertov i na BHS. Počas skúšky Brucknerovej 2. symfónie s Drážďanskou filharmóniou v Kulturpalaste podľahol mŕtvici. Kurt Wöss okrem pôsobenia najmä v dvoch hudobnokultúrnych strediskách Rakúska (Línce, Viedeň) pohostinsky dirigoval mnohé známe svetové orchestre. Bol považovaný za významného dirigenta najmä Brucknerovho a Mahlerovho diela.

HUDBA A TRADÍCIE UZBEKISTANU

Uzbekistan — Uzbecká sovietska socialistická republika v Strednej Ázii — má bohatú históriu a minulosť, keďže sa na jeho vývoji podieľalo niekoľko ázijských kultúr. V staroveku vládol v krajine známy Alexander Macedónsky, potom Arabi, Mongoli, rôzne turecké kmene a postupne v priebehu storočí sa vytvorila turkestan-ská gubernia. Od roku 1924, teda niekoľko rokov po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii, boli tri socialistické republiky zlúčené v Uzbeckú sovietskú socialistickú republiku s hlavným mestom Taškent. Toto mesto má dnes už vyše dvoch miliónov obyvateľov a možno sa v ňom dorozumieť rusky a turkotatársky. Žijú tam Uzbeci, Rusi, Kazachovia a iné národnosti.

Taškent má v súčasnosti výborný Štátny symfonický orchester rozhlasu a televízie, Štátny orchester národných nástrojov, ďalej rôzne zbory, Akademické veľké divadlo opery a baletu Uzbeckej SSR, ktorého budova je postavená v zaujímavom islamskom štýle, Štátne konzervatórium, Strednú špeciálnu hudobnú školu, Inštitút pre kultúru, Akadémiu vied, univerzity, koncertné sály, napokon veľký kamenný cirkus, atď.

Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov ma vyslal do Taškentu na IX. zjazd uzbeckých hudobných skladateľov, ktorý sa konal v dňoch 5.—12. decembra 1987.

Zväz uzbeckých skladateľov sídli v samostatnej budove s koncertnou sálou, knižnicou a — okrem pracovných priestorov — ďalšími miestnosťami, určenými najmä na schôdzu a porady.

Zväz združuje 99 skladateľov, 30 muzikológov a skupinu mladých skladateľov a skladateľiek. Podľa národnosti sú to Uzbeci, Rusi, Tatári, Arméni, Židia, Tadžici a iní. Hlavnými predstaviteľmi uzbeckého skladateľského zväzu sú M. M. Tadžiev, R. Abdullaev, A. Berlin a ďalší, ktorí majú k dispozícii administratívny aparát.

V rámci IX. zjazdu sa uskutočnil veľký hudobný festival v počte 18 podujatí; šlo o sym-



Súzvuk starej a novej architektúry v Taškente

fonické koncerty, komorné, zborové, divadelné podujatia, mládežnícke koncerty na konzervatóriu a na hudobných školách. Mal som možnosť vypočuť si jedenást rôznych produkcií, na ktorých odzneli diela uzbeckých skladateľov, zväčša skomponovaných v ostatnom období a v presvedčivej i nadšenej interpretácii.

Skladby boli napísané v rôznych štýloch a často sa po melodickej, harmonickej i rytmickej stránke opierali o domáci hudobný folklór. V zásade je prekvapujúca tak tvorivá snaha a invencia, ale aj vyspelá kompozičná technika a inštrumentácia či už v starších alebo mladších autorov. Na komorných koncertoch ma napríklad zaujali: Šesť skladieb pre dva klavíry D. Saidaminovej, Sláčikové kvarteto na národnú karakapelskú tému A. Varetasa, ďalej koncert pre 11 sólových sláčikových nástrojov S. Džalila, Koncert pre husle a komorný orchester I. Akbarova, Pamätné fresky pre flautu a klavír D. Amanullajeva. Úspech mali Romance pre spev a klavír mladej talentovanej skladateľky-klaviristky J. A. Berlinovej a Sonáta pre violu a klavír taktiež mladej K. M. Emanuelovny.

Na symfonickom koncerte vynikajúceho Štátneho symfonického orchestra pod taktovkou Z. Chaknazarova odzneli veľmi zaujímavé diela, ako Slávnostná predohra M. Tadžiejeva, 2. symfónia F. J. Janovského, ďalej expresívny husľový koncert N. Zakirova, ako aj kantáty pre zbory a orchester M. Asimova a S. Jadakova. V peknom i akusticky výbornom Aka-

demickom veľkom divadle videl som vynikajúco nastudované znamenité baletné oratórium Pokloňme sa slnku talentovaného R. Abdullaeva a balet Tamiris od N. Musajeva.

Na konzervatóriu a na hudobnej škole vypočul som si rôzne súbory a sólistov, ktorí s nadšeným prejavom prednášali skladby svojich domácich skladateľov.

Centrálnou umeleckou udalosťou počas IX. zjazdu uzbeckých hudobných skladateľov bol práve spomínaný festival; koncerty i divadelné predstavenia boli veľmi dobre navštevované členmi zväzu, hudobnými kritikmi i ostatným obecnstvom. Zväz vydal niekoľko brožúriek, ktoré zoširoka oboznámili s tvorivou činnosťou domácich skladateľov a výberovo priniesli i recenzie diel uvedených v rokoch 1982-87.

Po koncertnej prehliadke sa členovia Zväzu uzbeckých skladateľov zišli na konferencii a rokovali iba v uzavretom kruhu, neprístupnom pre širšiu verejnosť. Na zjazd boli pozvané delegácie z troch socialistických štátov — z Juhoslávie, Rumunska a Československa.

Na záver by som chcel povedať, že som bol prekvapený takou vyspelou a zaujímavou kultúrou Uzbekistanu. Rozhodne by bolo prínosom zoznamiť našu verejnosť s niektorými dielami týchto tvorcov. Prijímem sa mi spomína i na ďalšiu vec: bol som všade milo a srdečne privítaný skromnými umelcami i hudobnými pedagógmi, ktorí sa iniciatívne starajú o ďalší rozvoj svojej hudobnej kultúry.

JÚLIUS KOWALSKI

LISTUJEME STRÁNKAMI HISTÓRIE

Skladateľ a dirigent Oskar Nedbal (1874—1930) patril k tým českým osobnostiam, ktoré v 20. rokoch výrazne ovplyvnili bratislavský hudobný život: od r. 1923 bol šéfom a od r. 1929 výhradným podnikateľom Družstva SND. Jeho nečakaná tragická smrť dala v súvekej tlači podnet na mnohé úvahy o pôsobení tohto vynikajúceho umelca. Alexander Albrecht (1885—1958), bratislavský skladateľ a dirigent, napísal takéto reminiscencie (Spoločná práca s Oskarom Nedbalom, in: Slovenské pohľady, roč. 47, č. 5, 1931):

Jedného dňa — bolo to začiatkom roku 1927 — zazvonil u mňa a nečakane zjavil sa Oskar Nedbal. Natešený viedol som ho do svojej pracovne, v ktorej stojí biedermeyerovská garnitúra, stoličky s veľmi tenkými, útlými nôžkami. Nedbal dával sa rozpačite na jednu z nich a opýtal sa ma, či unesie jeho známe predimenzované telo. Ťzkostlivo som prisvedčil, on sa s heroickou odhodlanosťou posadil, zhovárali sme sa asi pol hodiny, a nestalo sa, chvalabohu, nič.

Druhého dňa navštívil ma mladá švagriná, štíhla a útlá ako slamka. Ponúkam jej miesto. Sadne si na tú istú stoličku, ako keď predtým Nedbal. V tom momente stolička praskne a malá švagriná leží na zemi. Ťobohá stolička teda bola zrejme v najvyššom štádiu vysilenia.

Dohovorili sme sa vtedy s Nedbalom dávať Beethovenovi Deviatu dva dni za sebou. On dával k dispozícii svoj orchester, ja svoj zbor. Skúšky na tú Deviatu zostanú mi večne milou spomienkou. Bolo to najkrajšie muzikantské kamarátstvo, aké si možno myslieť. Keď jeden dirigoval, druhý stál v orchestri, pomáhali sme si navzájom a napokon sa naše srdcia našli tak, že zostali navždy svorné.

I potom sme často, pravda, v inom zmysle, spoluúčinkovali, keď jeden z nás sedel v obecenstve. To bola často — otvorene rečené — nielen klika, ale priam klaka! Zúrivo sme si tleskali a udávali sme poslucháčstvu takrečeno nástup k prejavom pochvaly. Nikdy nezabudnem, ako tento milý, dobrý človek po predvedení mojej skladby „Marieleben“ vyskočil zo svojho miesta (i pri telesnej plnosti bol veľmi pružný) a, kývajúc napra-

vo i naľavo, opäť a opäť ankoval obecnstvo a quasi dirigoval potlesk. Prišiel potom do umeleckej izby a objal a bozkal ma prudko. O niekoľko mesiacov došlo k repríze menovaného môjho diela v rámci jeho koncertov, lebo vždy sa s plným presvedčením zaujal za vec, ktorá sa mu páčila, a ničím sa v tom nedal mýliť.

Často som ho navštívil v jeho kancelárii a musel som ho s poľutovaním obdivovať, ako si i v najťažších starostiach, zahrňovaný požiadavkami, ultimátivnými prípmi a neraz i útokmi, vždy zachoval svoju chevaleresnosť a bol vždy milý a láskavý. Ako ľudia nemajú porozumenia pre neboráka divadelného riaditeľa, keď od neho žiadajú ustavičnú výkonnosť hudobnú a sú už pohoršení, keď ho niekoľko dní nevidia za dirigentským pulmom! Hneď sa začne šomrať, hovorí sa o lenivosti, indolencii atp. Ó, keby tí ľudia vedeli, aký nepatrný zlomok času zostáva umelcovi, postavenému na také miesto, pre muzikálne štúdium a prípravu a ako ťažko je mu, trápenému tisícom administratívnych starostí, zápasiacemu o ťažké a zodpovedné rozhodnutia, zasadiť doma k partitúram a pokojne študovať! A keď potom Nedbal vzal do rúk taktovku, opäť a opäť sa dial zázrak: tu sa pre neho prepadol tento zlý svet a on si z tónov budoval svet nový, v ktorom bol šťastný. Tu bol plný oddanosti a nadšenia, láska k umeniu triumfovala nad zlými duchmi.

Býval veľmi chutný ten veľký človek, to veľké dieťa večer po podarenom predvedení pri bielej stole. Tu z neho len prekvypovalo prisvädčanie životu a temperament. Ako je to len možné — tázu sa mnohí —, že tento temperamentný vychutnávač života mohol skončiť tak smutne? Pokladá sa to za nevysvetliteľný rozpor. Myslím však, že tu niet nijakého rozporu. Oskar Nedbal, ako všetci, miloval život pre jeho dary. A keď mu život nič viac neprinášal, naopak: odnímal mu, čím ho kedysi tak štedre bol obdaroval, v tom i zdravie, od tej chvíle pre neho už bol bez ceny. Lebo Nedbal miloval na živote stopercentnú možnosť práce, stenčenia nezniezol. Kládol na život požiadavky vysoké, chcel ho plnými dúškami požívať, milovať bezmedzne, a zbavil sa ho práve preto, že mu viac nevychádzal v ústrety. A tak napokon láska k životu stala sa príčinou jeho smrti...

S OLIVIEROM MESSIAENOM

Nečakaná správa o návšteve veľkej osobnosti svetovej hudby 20. storočia, francúzskeho skladateľa Oliviera Messiaena v Prahe a v Bratislave, sa rozleťala bleskom. 7. decembra 1987 bol Messiaen skutočne osobne prítomný na koncerte v Redute, ktorý usporiadala Slovenská filharmónia v spolupráci s Francúzskym veľvyslanectvom v Prahe. Sopranistka Sigune von Osten a skladateľova manželka, klaviristka Yvonne Loriod uviedli jeho spevy o láske a smrti Harawi. Historickú skutočnosť sme vďaka dlhoročnému priateľovi Messiaena a vytrvalému interpretovi jeho diel profesovi Ferdinandovi Klindovi spečatili pozvaním vzácných hostí na besedu do Klubu skladateľov Slovenského hudobného fondu 8. decembra. Prinášame časť z rozhovoru dr. Milana Adamčiaka, zástupcu Umenovednej spoločnosti SAV a dr. Viery Polakovičovej, vedúcej Hudobného informačného strediska SHF, ktorí stretnutie s Olivierom Messiaenom pripravili.

V. Polakovičová: V rozhovoroch s Claudom Samuelom ste povedali, že si Harawi veľmi vážite. Ako sa dívate na toto dielo z pohľadu človeka, ktorý má za sebou ďalších dvadsať rokov života a akú pozíciu v celku vašich skladieb zohráva piesňový cyklus dnes?

O. Messiaen: Pokiaľ ide o tú knihu, najdôležitejšie v nej je, že ma ovplyvnila moja matka — Cecile Sauvage ešte pred mojim narodením. Keď ma čakala, tvorila svoju zbierku L'ame et burgeon. Nazdávam sa, že pred narodením existuje výmena medzi matkou a dieťaťom. V tejto poézii sa matka obracia k chlapcovi, a to i napriek tomu, že vtedajšia medicína neumožňovala určit pohlavie plodu. Ďalej sa moja matka zaoberá v tejto knihe vtákmi. Zaujímavé je, že moja matka trpela tým, že v našej rodine niet žiadneho hudobníka. Práve preto verím, že ma ovplyvnila, pretože som hudobníkom. Toľko ku knihe. Harawi je skladba z roku 1945, je to spev o láske Tristana a Izoldy v Peru, i meno, ktoré sa často v texte ozýva, je peruánske — Piruča. Všetky onomatopoeje, ktoré ste mohli počuť, sú v starom peruánskom jazyku — najčastejšie „dundu čil“ znie pri tanci tanečníkov, ktorí majú na päťtých zvončeky a to je asi ten zvuk. Harawi je hudbou farebnou. Mohli ste pozorovať, že klaviristka i speváčka boli oblečené v červenom, pretože v tomto diele sú hlavnými farbami červená a oranžová, sú to farby krajiny Peru a akordy sú tiež komplexmi červenej a oranžovej. V momentoch, keď sa spev zastavuje, vyniká kombinácia rytmická,

ktorá postupuje v rytme kánonu. Znamená to, že nastupujúci hlas je v normálnom rytme, ďalší je s pridanou hodnotou. Sú tam kombinácie s kvartou, kvintou, nie sú to však rytmické cvičenia, reprezentujú vibráciu, ktorá je v Peru vo vzduchu, vo vysokých horách. Pre mňa, čo som celé detstvo strávil vo vysokých horách a ešte i dnes do nich odchádzam pracovať, je tá atmosféra stále blízka.

V. Polakovičová: Ako ste boli spokojný s predvedením diela v Bratislave?

O. Messiaen: Bol to zázrak! Nikdy predtým sme sa so Sigune von Osten nestretli, v Prahe sme mali iba dve skúšky a hneď koncert. Prítom s prvou interpretkou Harawi sme pracovali celý rok pred uvedením diela! (Pozn. aut. — Messiaen hral vtedy osobne klavírny part.) Aj moja manželka Yvonne Loriod, ktorá hrá moju hudbu najlepšie zo všetkých, bola vynikajúca, pani Osten má krásny hlas, bol to zázrak.

M. Adamčiak: Predstavili ste nám druhú zo svojho tristanovského cyklu kompozícií, v Bratislave sme už zažili Turangallu. Formulovali ste svoju techniku v práci Technique de mon language musical, 30. a 40. roky boli pre vás rozhodujúce, vaša tvorba sa vyvíjala veľmi bohatým a osobitým jazykom. Ako sa pozierate na takýto prognostický vývoj svojho hudobného jazyka, ktorý ste naďalej rozvíjali?

O. Messiaen: Ďakujete mi, že som zavítal do Bratislavy, ale ja si myslím, že by som to mal byť ja, kto sa poďakuje človeku, ktorý ma sem celé roky pozýva — profesorovi Klindovi, ktorý hrá moje skladby a predkladá ich aj svojím žiakom — bolo to poznať na bohatej účasti na včerajšom koncerte — a o nedlho bude hrať fragmenty z môjho posledného diela pre organ, ktoré zaznie celé v podaní Thomasa Schleea z Viedne. Je to dielo dvojhodinové, vzniklo na objednávku Detroitu a už odznelo v mnohých mestách na svete. Nahrávka vznikla na mojom organe v kostole sv. Trojice v Paríži. Hovorím „mojom“ organe, pretože tam hrám 56 rokov. Môžem konštatovať, že mám k dispozícii samých výborných organistov a pán Klinda je jedným z nich. Povedali ste, že som sa zmenil, iba som sa obohatil. Nepatrím k ľuďom, ktorí zapierajú minulosť, zachoval som všetko, čo som mal rád, ale pridal som niečo. Mal som príležitosť stráviť ako pedagóg asi 40 rokov na parížskom konzervatóriu, kde som mal veľmi nadaných žiakov. Niektorí z nich boli genialiti. Mal som v triede Pierra Boule-



Olivier Messiaen

za, Karlheinz Stockhausena, Iana Xenakisa, Gilberta Amyho, ale verte mi, nebol som to ja, čo ich učil, boli to oni, čo učili mňa. Týka sa to i instrumentácie i kompozície. Moji poslucháči si robili počas hodín poznámky i ja som si ich robil, mám ich celú hrubú knihu, robím si ich už 40 rokov. Videl som okolo seba prejsť mnoho škôl a smerov. Poviem vám celú históriu hudby: hudba modálna — to je možno hudba starovekého Egypta, starého Grécka a starej Indie, stredoveku, trvala celé storočia; hudba tonálna klasická trvala približne tri storočia a potom prišla seriálna škola, ktorá mala veľký význam a trvala okolo 50 rokov. Ďalšie školy, medzi nimi i aleatorická trvali niekoľko mesiacov, ba i kratšie. To všetko ma nútilo uvažovať. Keď sa pozrieme na hudbu dvadsiateho storočia akoby z lietadla, vidíme, že ju markantne poznamenala jedna vec — je to hudba elektroakustická. Sú tu skladatelia, ktorí sú špecialisti v elektroakustickej hudbe a sú takí, ktorí sa tejto hudbe nevenujú. Ja patríam k tým druhým, pretože som príliš starý a nie som na ňu nadaný. Myslím si však, že bola dôležitým vynálezom a poznamenala aj tých skladateľov, ktorí sa jej nevenujú. I ja sám komponujem inak odvtedy, ako som počul elektroakustickú hudbu. Veľa hudobníkov, špecialistov na elektroakustickú hudbu hľadalo možnosť reprodukovat hluky a zrušili takto hranicu medzi hlukom a zvukom. Ja osobne sa utiekam k zvukom, ktoré sú tie najprírodnejšie — k spevu vtákov. Môžete to vidieť v celom mojom diele — už v skladbách z roku 1943, 1944, potom stále viac, presne v súvislosti s tým, ako som sa čím ďalej, tým viac stával ornitológom. Zaznamenával som si spevy vtákov najprv len vo Francúzsku, čo mi umožnilo odhaliť rozdiel v provinciách mojej krajiny. Potom som zaznamenával spevy vtákov v USA, v Japonsku, ale najviac som hrdý na to, že som si zachytil spevy v Novej Kaledónii, tam som si zapísal spevy vtákov, ktoré nikto nepozná. Bolo to na ostrove Kunié, kde sa hovorí po francúzsky, sú tam hory a krásna krajina. Tam som vlastne našiel potvrdenie mojej teórie farebnej hudby. Na tomto ostrove sú stromy biele, listy sú červené, holuby sú zelené a more je fialové, sú to výnimočné farby. Je to miesto, kde neexistuje zima, po celý čas je leto. Tam som objavil i druh penice, ktorá robí staccato ako pikoly v orchestri. To som si potom zvolil ako tému anjela, ktorý sprevádza hlavnú postavu mojej opery.

E. Čárka: Je známe, že pre hudbu 20. storočia ste urobili asi toľko, ako Bach vo svojej dobe. Vaša tvorba je oživením organu v súčasnosti a súčasne je určitou syntézou medzi poetikou vašej kompozičnej reči a možnosťou techniky nástroja. Môžete teraz s nadhľadom vysloviť svoje krédo ako organista a súčasne skladateľa 20. storočia? Čo môže organ, ako jeden z najstarších nástrojov, poskytnúť súčasnému poslucháčovi?

O. Messiaen: Prikladám veľkú dôležitosť organu, pretože som profesionálnym organistom už 60 rokov, ale nerobil som len pre organ, skomponoval som veľa orchestrálnych skladieb i operu, ktorá nie je taká ako ostatné, ale je zároveň skutočným predstavením. Teda ak chcete — tri časti môjho diela — čas symfonická, organová a divadelná. Dôležitejšia, ako si myslíte, je divadelná časť.

V mojom detstve som hral všetky postavy zo Shakespeareových drám. Mój otec bol profesorom angličtiny, ja síce anglicky neviem, ale vo veku od 8 do 11 rokov som stále hral divadlo. Bol tam iba jediný divák a to bol môj brat. Taký vzťah som nadobudol k divadlu. Pokiaľ ide o organ, najviac ma na ňom zaujalo, že som sa k nemu prebojoval celkom sám, dnes už mám veľa kolegov, ktorí pre tento nástroj komponujú. Mám veľmi rád hru mixtúr, ktoré neposkytujú reálne tóny, ale vyludzujú pridružené kvarty, kvinty, tercie. Je to možné hrať dvojakým spôsobom — spolu so základným tónom alebo oddelene. Rôzne registre poskytujú tie isté zvuky, ale menej okružie. Aj v 15. či 16. storočí sa využívali registre, išlo však o zjasnenie. Čo sa mi zdá najzaujímavejšie, je používanie týchto registrov izolovane od reálneho zvuku, zdá sa mi, že je to oveľa modernejší spôsob, ktorý sa približuje k elektronickej hudbe. Použitie izolovaných mixtúr je logické i keď si uvedomíme, že pedál bol vždy určený, aby spíňal funkciu basu, ako v orchestri violončelá a kontrabasy. Pokiaľ ide o aspekt morálny, nikdy som neskomponoval prelúdiá a fúgy, písal som veľké cykly a každý z týchto cyklov je určitý nejakému výjavu zo života Krista či náboženstva.

M. Bázlik: Učili ste takých významných ľudí, akými sú Boulez, Stockhausen a vedeli ste spojiť takéto veľmi kontrastné svety. Zaujímavé je, že máte modernejší názor na elektroakustickú hudbu ako Boulez, pretože Boulez v podstate význam tejto hudby popiera.

O. Messiaen: Pierre Boulez vytvoril preslávené diela. Keď sa objavilo kino, zdalo sa, že je koniec divadla, ale dnes i kino i divadlo existujú vedľa seba. Tvorcovia elektroakustickej hudby tiež odsúdili hudbu symfonickú na zánik, ale táto pokračovala, obe existujú vedľa seba a užitočne sa dopĺňajú — toľko k tejto otázke.

V. Polakovičová: Na začiatku nášho stretnutia sme vyšli zo známeho rozhovoru s Claudom Samuelom. V nich ste sa pred rokmi vyjadrili o opere ako o mŕtvom žánri, a o tom, že iba jazyk Japoncov sa približuje reči divadla. Dnes však máte na svojom tvorivom konte operné dielo. Znamená to, že ste našli novú formu, ktorá má budúcnosť?

O. Messiaen: To, čo som sa pokúsil povedať, vytvoril v mojej opere František z Assisi je predstavenie, v ktorom vidieť osoby, scény, dekorácie, svetlá, v ktorom niet histórie, lásky, niet dramatickej zápletky, nie je ňou ani smrť. Všetko je navzájom obsahovo prepojené i orchester v úzadí scény naznačuje toto zjednotenie v plynulý jednotliaty celok. V tom je veľký rozdiel od iných oper. Ako to prijala ľudia? Vidíte, napriek tomu, že dielo trvá až štyri hodiny, ostali do konca!

Ostáva iba zaželať majstrovi veľa síl a zdravia a ešte niečo — tmočíť pozdrav od rovesníka, profesora Eugena Suchoňa, ktorý sa pre svoj zdravotný stav nemohol na besede zúčastniť.

Pozn.: Pre tých, ktorí sa medzi nás nedostali, máme v Hudobnom informačnom stredisku SHF záznam zo stretnutia s Olivierom Messiaenom na videokazete a magnetofónovej páske.

Prípravila: VIERA POLAKOVIČOVÁ



Stretnutie s umelcom v Klube skladateľov SHF v decembri m. r. Zľava: prof. F. Klinda, dr. M. Adamčiak, O. Messiaen, tmočníčka dr. V. Polakovičová, CSC.



Nestorovi francúzskych skladateľov O. Messiaenovi odovzdáva kyticu dr. V. Polakovičová. Snímky: R. Polák