

V ČÍSLE: F. Klinda o organe a organovej interpretácii ● M. Jurkovič o medzinárodnej spolupráci VŠMU ● Zo spomienok M. Móryovej ● Nová detská opera v SND ● Frankfurtský veľtrh po druhýkrát ● Úspech slovenských spevákov vo Viedni ● Koncerty ● Jubilanti ● Informácie ● Servis HŽ

Hudobný život '92

Ročník XXIV.

3,50 Kčs

22. 4. 1992

8

NARIADENIE

K tým zriedkavým hudobným sviatkom, ktoré nám poskytuje náš koncertný život, určite patrilo predvedenie Jáno-vých paší pánom Rillingom v Redute. Na tomto mieste nebudem hodnotiť toto vynikajúce a zasvätené interpretovanie Bachovho diela. Zaujal ma ich normálny, svetský prístup, ktorému však nechýbala pokora a bázeň, s akou oslovovali „Majstra“ a skrze neho aj nás – publikum. Prihovárali sa nám Ježiš a Evanjelista svojím trvalým posolstvom. V žiadnom prípade som nemal pocit, že som v chráme, ani som nemal pocit, že táto „posvätná“ hudba sa predvádza v „znesvätenej“ koncertnej sieni. Všetko okolo bolo pre mňa v tú chvíľu bezpredmetné, jediným predmetom môjho záujmu bola hudba – a verím, že aj pre ostatných. Ale až do tej chvíle, kým som si nespomenul na text vyhlásenia Biskupskej konferencie Slovenska, ktorý sme uverejnili na žiadosť príslušných funkcionárov v minulom čísle HŽ. Vo vyhlásení sa totiž hovorí: „Koncerty čistej profánnej hudby – i tej najkrajšej – klasickej alebo modernej, nemožno v kostole povoliť.“ A mne sa vtedy práve akosi zažiadala chrámová akustika. Ako pred rokmi v jednom lipskom chráme pri predvedení toho istého diela.

Myšlienky plynú... „Na posvätnom mieste nech sa povolí iba to, čo slúži vy-lonávaniu alebo zveľadovaniu kultu ná-božnosti a viery, a je zakázané všetko, čo sa nezrovnáva so svätosťou miesta“. Zá-kazy! Príkazy! Nariadenia? Pre koho, ko-mu? Nechcem počuť o žiadnych kultoch, tých sme mali dosť, bol by som radšej ke-by sa konečne naozaj človek sám mohol slobodne rozhodovať aj o tom, čo bude čítať, počúvať i kde to bude počúvať. Luds-ká pokora a bázeň musí byť v nás, to nie je predsa divadlo, aby som ju hral, pred-stieral... Kto bude rozhodovať, kádovať, či nebudaj lustrovať revolucionára Bee-thovena či Wagnera, kde ho možno hrať. Sú Verdiho, Dvořákové, Honeggerove či Bartókove oratoriálne diela profánne alebo cirkevné? Hudbu budeme teraz prisne deliť? Alebo ju budeme v sebe pre-tavovať každý svojím vlastným spôsobom myslenia, čítania... A čo organové staro-nové nedorozumenia, o ktorých v tomto čísle zasvätené píše prof. Klinda.

K hudbe som sa dostal cez organ v dol-no-krupianskom kostole. Nemám pocit, že to svetské, čo som „zašvindoľoval“ do prelúdií a postlúdií, niekomu ublížilo, že by sa z ľudí boli stali menej nábožní ľudia. Kedy pochopíme, že hudba, umenie je len jedno. A že môže byť dobré alebo zlé. Kedy pochopíme, že chrám je aj ume-lecké architektonické dielo, že práve architek-túra svojimi líniami, tvarmi, for-mami má tak blízko k hudbe, že priam spoločne súzvučia. Vroclavský kantátový a oratoriálny festival sa celý koná v chrá-me. A hrajú sa tu diela nie podľa triede-nia na profánne a cirkevné, ale podľa dŕžujú sa normálnym dramaturgickým zá-konitostiam festivalu. A nikoho tu nenapadlo, aby považoval za urážku Boha, keď v kostole počúva tvorbu, ktorú napí-sali najväčší duchovia minulosti či prí-tomnosti. Po roku 1989 sme mali najväč-šiu túžbu, byť slobodní. Nuž, pokúsme sa slobodne rozhodovať aj v umení.

Preto si myslím, že o tom, kto kam pôj-de, na aký koncert, mal by rozhodnúť po-slucháč sám. Sme predsa už civilizovaná spoločnosť. Alebo nie?

MARIÁN JURÍK

KOSTOLNÝ ČI SVETSKÝ NÁSTROJ MÝTUS IMPROVIZÁCIE

Organové nedorozumenia

FERDINAND KLINDA



Keď organy hrajú...? Kým u nás doma premýšľame nad svetskosťou organu, rehoľné sestry na frankfurtskom veľtrhu si s radosťou zahrali na svetských digitálnych klavíroch.

Snímka M. Jurík

Kostolný či svetský nástroj?

Táto otázka nie je dnešná ani včerajšia: sprevádza organ viac ako tisícročie. Vieme o organe ako svetskom nástroji Grékov, Rimanov, Arabov a Byzantíncov. Pre kostol sa stal akceptovateľný až dlho po rozpade Rímskej ríše, keď sa naň zabudlo, a objavil sa v západnom svete ako novinka: dar cisára Konštantína Kopronyma Pipinovi Krátkemu (r. 757). Časom vznikli rozličné druhy organov (pozitívy, portatívy, regály) naďalej činné v cirkevnej i profánnej hudbe, avšak vývoj veľkého organa, ako ho poznáme dnes, sa uskutočňoval v kostoloch. Preto práve tento nástroj? Istie nie iba preto, že vedel vyplniť veľké priestory pomocou jedného hráča a nahraďiť celý ensemble hudobníkov. Našli sa, či vytvorili paralely medzi podstatou organového tónu – stálosť, trvalá možnosť znenia, prí-buznosť s ľudským hlasom – s duchovnými ideálmi západného kresťanstva (a židovstva!), zvláštne je, že vo východných cirkvách organ dodnes nenašiel uplatnenie. Tak ako všetky druhy umenia, organ po stáročia čer-pal z náboženskej inšpirácie a stal sa „domá-cim“ nástrojom kostolov. Predsa však jeho existencia nebola a podnes nie je neproble-matická. Námitky proti organu sa tiahnu cez všetky cirkvi, pričom spoločným menovate-ľom je výčitka zanášania svetských prvkov. V histórii nájdeme mnohé epiteta, prisudzované organu: „pohanský nástroj“, „papistické diabolstvo“, aj trefné vyjadrenie radikál-ných Husitov „pouhé marným lidem svě-tským uší daremné lektání a dyndování kra-tochvilné“ (1420). Známe sú obmedzujúce až zakazujúce ustanovenia cirkevných synod, snemov, kongresov, výnosov. Treba však

priznať, že dôvody vyrábali sami organisti, ktorí sa nevedeli zmieriť s úzkym liturgickým rámcom, a podľa svojho nadania a ambícií sa snažili o bohatšie a všestrannejšie umelecké využitie organa. Divergencie medzi legálnymi požiadavkami chlebobdarcu, ktorý chce rozhodovať o hudbe vo „svojom“ kostole a medzi hudobným presvedčením organistu, sú stále latentné; prepukajú, akonáhle sa na jednej alebo druhej strane objaví vyhranená osobnosť. Arnstadtský mestský radní citovali Bacha na koberec, pretože „používal pohoršlivé harmónie“ pri sprievode chorálov, a z pietistického mülhhausenského kostola po roku odišiel, keď zistil, že so svojimi hudob-nými predstavami nemá šance. Narážal s nimi po celý život. Fernando Germani, svetozná-my organista u Sv. Petra v Ríme sa radšej vzdal miesta, než by rešpektoval zákaz hosťo-vať s bachovským programom v anglikán-skom Westminsterskom opátstve. Claude Balbastro prepustili voľakedy z kostola St. Roche v Paríži, lebo pútal viac pozornosti než kazateľ. O. Messiaenovi sa to nestalo len pre-to, lebo sa zaviazal nehrať svoju hudbu na hlavnej omši u Ste. Trinité. Španieli sa úspeš-ne vyhýbajú takýmto konfliktom a dosiahli to, že v cirkevnej hudbe rozhodujú obojstran-ne vzdelaní odborníci: tam sa organistom, za-mestnaným v kostole, môže stať iba kňaz, pravda, s uzavretým hudobným vzdelaním. V katedrálach, kde sú organisti kanonikmi, sa nik nepohoršuje nad celými koncertnými cyk-lami, sústredenými okolo hlavných sviatkov. Hrá sa samozrejme celá organová literatúra, nerobí sa rozdiel žánrov ani konfesijný.

Ambivalentnosť organa aj v našom okruhu dobre ilustrujú okolnosti jeho uplatnenia

V pluralite názorov, ktoré dnes jest-vujú, a ktorým HŽ poskytuje svoje stránky, boli ventilované aj organové problémy. Nebolo by spravodlivé, aby sa v záchvate mantinelizmu z niektorých novovzniknutých nedorozumení mate-rializovali skutky, ktoré by vo svojich dôsledkoch mohli vrátiť organ na peri-fériu hudobného života, hoci v nedávnej minulosti práve organ bol najviac dis-kriminovaný.

Objavil sa už „ping-pong“ okolo or-ganových koncertov: načo sú v sieňach, keď sa už dá hrať v kostoloch, a načo sú v kostoloch, keď tieto predsa majú celkom iný účel! Načo je organ v Hra-dnej kaplnke, keď tam patrí oltár? Načo treba konečne poriadny organ do Slo-venskej filharmónie? Načo sú nám vzdelaní organisti, keď ich bezplatne zastúpi amatér s gitarou? Organ je pre-viazaný toľkými súvislosťami, že ich ne-možno v príspevku všetky vyčerpať. O problematike organa v cirkevnej hudbe som pred poldruha rokom písal v Slovenskom denníku. O všeobecnom postavení organa v našej kultúre nedáv-no v Literárnom týždenníku. Ostáva ak-tuálnych niekoľko špecificky hudob-ných otázok.

v bývalých socialistických zemiach. Kým u nás bol stále podozrievaný zo zanášania ná-boženských prvkov do hudobného života, v bývalom ZSSR nikoho táto možnosť ani ne-napadla, lebo vo východnej cirkvi sa organ nepoužíval. Organy sa vo veľkom stavali v koncertných sieňach a kultúrnych domoch a enormne mnoho sa na nich hralo (v Moskve a Leningrade vyše 200 koncertov ročne!). Ná-lepkovanie organa tak alebo onak je zrejme veľké nedorozumenie. Je to predovšetkým hudobný nástroj a nemôže za to, ako ho kto využíva.

Koncerty v sieni alebo v kostole?

Ak odhliadneme od ideologických stano-vísk, ktoré rád ponechávam povolanejším – ostáva porovnať čiste hudobné aspekty. Na rozdiel od rýchlo hotových názorov, vychá-dzajúcich z mantinelového efektu, odpoveď nie je jednoduchá ani jednoznačná. Kostolné prostredie vytvára pre hudbu zvláštnu atmos-féru, a skúsenosť hovorí, že aj pre inovercov a neveriacich poskytuje zdroj hlbokých zážitkov, a môže aj ovplyvňovať ich svetonázor. Preto totalitný systém s nevôľou hľadel na koncerty v kostoloch, a len neochotne, pod rozličnými tlakmi ich občas toleroval. Popri tejto, pre zážitkovú sféru nezanedbateľnej okolnosti, výhoda kostola spočíva v zväčša lepšej akustike, ktorá hlavne u niektorých skladieb (Messiaen) tvorí podstatnú zložku zvukového obrazu. Ďalšou skutočnosťou je, že najväčšia časť staršej organovej literatúry vznikla práve s inšpiračnými predstavami or-gana v kostole (ich autorom sa ani nesnívalo o koncertných sieňach).

Popri prednostiach sa patrí uviesť aj nevý-pokračovanie na 3. str.

Medzinárodná spolupráca umeleckých škôl

NOVÉ MOŽNOSTI PRE ŠTUDENTOV VŠMU

Od tohto roku sa už aj študenti umeleckých škôl môžu podieľať na rozsiahlych medzinárodných vzdelávacích projektoch európskych univerzít Tempus, ktorý podporuje rozvoj a spoluprácu s postkomunistickými krajinami Európy. Keďže jedným z účastníkov projektu je aj VŠMU, o bližšie informácie sme požiadali rektora VŠMU, prof. Miloša Jurkoviča.

Cieľom podporného programu Tempus, ktorý iniciovalo ES, je predovšetkým snaha zapojiť aj naše vysoké školy do univerzitného života Európy, sprostredkovať našim študentom pobyty na zahraničných vysokých školách, ale aj naopak, na našich školách pre zahraničných záujemcov. Tempus podporuje nielen výmenu študentov, ale aj pedagógov, odborných materiálov, metodík, skript a pod., umožňuje získať pre naše školy inak finančne nedostupnú odbornú literatúru. Základom spolupráce je vždy konkrétny projekt, na ktorom sa zúčastňujú najmenej tri vysoké školy z rôznych krajín západnej i východnej Európy. Program, na ktorom participuje VŠMU, iniciovala nottinghamská polytechnická univerzita v spolupráci s Kráľovskou akadémiou krásnych umení v Gente a Inštitútom dramatických umení v Antverpách, partnermi z postkomunistických krajín sú všetky umelecké vysoké školy v Česko-Slovensku.

Aký je konkrétny mechanizmus tejto spo-

lupráce, ako sa zabezpečuje finančné krytie a kto rozhoduje o pridelení dotácií?

Centrum nadácie Tempus sídli v Bruseli, kde ročne prichádzajú stovky žiadostí o udelenie grantu s podrobným popisom plánovaných aktivít a len veľmi malé percento napokon dotáciu dostane. Projekty sú veľmi rôznorodé, od relatívne malých až po mamutie projekty. Treba zdôrazniť, že Tempus nie je špecifický program pre umelecké školy, naopak, zo začiatku mali jednoznačnú podporu technicko-prírodovedné odbory. Už sme si akosi zvykli, že umenie je vždy len taká šľachta, bez ktorej sa vraj dá existovať. Konečne sa však podarilo získať grant aj v rámci spolupráce umeleckých škôl. Tento projekt je plánovaný na tri roky, s perspektívou predĺženia na päť a spočíva vo vzájomnej komunikácii a spoznávaní jednotlivých umeleckých škôl. Je založený na trojmesačných študijných pobytoch, pričom všetky výdavky sa hradia z tohto grantu. Len pre zaujímavosť: jeden grant reprezentuje na jeden rok 16 000 ECU, čo je približne 600 000 Kčs. Projekt myslí skutočne na všetko. Napríklad: keďže je známe, že technická vybavenosť našich škôl nie je na zodpovedajúcej úrovni, súčasťou projektu je aj dodanie počítača, videokamery, videorekordéra, televízneho prijímača atď. každej z česko-slovenských škôl. A súčasťou projektu je aj jazyková príprava – úradnou rečou je totiž angličtina. Pritom naj-

väčšia položka v rozpočte je, samozrejme, úhrada nákladov za celý trojmesačný pobyt našich študentov i pedagógov.

Využili už niektorí poslucháči VŠMU túto príležitosť? Akým spôsobom sa robil výber študentov?

V súčasnosti pôsobia dvaja poslucháči tanečnej fakulty v Antverpách, ale zároveň dvaja študenti odtiaľ prišli na našu fakultu, v Nottinghamu sú dvaja poslucháči scénografie a doc. Ciller, v týchto dňoch tam odchádza z hudobnej fakulty Dr. Martináková. Pedagógovia sa v rámci výmenných pobytov zoznajú predovšetkým s vyučovacím systémom na danej škole, ale ráta sa aj s ich zapojením do vyučovacieho procesu prostredníctvom seminárov, príp. prednášok a pod. Výber poslucháčov si zabezpečovali jednotlivé fakulty na základe študijných výsledkov a aspoň základných znalostí anglického jazyka. Zatiaľ sa na projekte podieľajú viac poslucháči divadelnej a tanečnej fakulty, čo súvisí aj s tým, že antverpská vysoká škola s dominantným zameraním na hudbu sa do tejto spolupráce zapojí až od budúceho roku. Inštitút dramatických umení v Antverpách tvoria totiž tri takmer nezávislé školy – tanečná, divadelná a hudobná, ktoré sa spojili do väčšieho celku z čisto pragmatických dôvodov. V Holandsku poskytuje vláda finančné dotácie iba školám od určitého počtu študentov. Keďže žiadna z týchto umeleckých škôl sama

potrebný počet poslucháčov nemohla dosiahnuť, spojili sa pod spoločnú hlavičku, ale relatívne sú samostatné.

Ktovie, keby naša vláda zaviedla podobné kritériá, možno by jednotlivé fakulty VŠMU prestali uvažovať o osamostatnení...

No, hoci to zatiaľ u nás takto celkom nie je, aj pre nás sú ekonomické dôvody dosť dôležité. Veď jeden spoločný väčší rozpočet je výhodnejší ako tri menšie. Napríklad: jeden rok kúpime z tohto spoločného rozpočtu drahé zariadenie pre filmovú fakultu a ostatné fakulty sa musia uspokojiť, v ďalšom roku zasa môžeme zo spoločných peňazí saturať ich potreby. Teraz napríklad plánujeme pre hudobnú fakultu nové krídlo. Na jeho kúpu – stojí asi stotisíc mariek – síce nemáme, ale zrejme si budeme môcť dovoliť zaplatiť leasing. Keby hudobná fakulta mala samostatný rozpočet, nemohla by si takúto veľkú investíciu dovoliť. Klavír by mal byť umiestnený v novej koncertnej sieni VŠMU na Zochovej ulici, kde bude inštalovaný aj náš organ, mimochodom zreštaurovaný tiež so značnými nákladmi.

Keď hovoríme o spolupráci, VŠMU vraj plánuje zaujímavý spoločný projekt aj s bratislavským konzervatóriom?

Od budúceho školského roku by mal začať pôsobiť spoločný symfonický orchester VŠMU a konzervatória, pod názvom Bratislavský akademický orchester, jeho dirigentom ostáva doterajší dirigent konzervatóriálneho orchestra, s ktorým sme veľmi spokojní, členmi orchestra budú poslucháči oboch škôl. Orchester by mal predstavovať skutočne kvalitné teleso a dúfajme, že bude obohatením koncertného života Bratislavy.

Prípravila MARTINA HANZELOVÁ

JUBILANTI

Zita Hudcová-Frešová



Z. Hudcová-Frešová v úlohe Čo-Čo-San na scéne opery SND

Zita Frešová začala svoje hudobné štúdiá na bratislavskej Hudobnej akadémii, a to hneď v dvoch odboroch – v speve, ktorý absolvovala u známeho pedagóga J. Egema a v hre na klavír u profesorky L. Adamcovej. Mnohé roly svetového repertoáru si pripravila na štúdiách v Taliansku u profesora Straciarho a neskôr aj v Bulharsku. Muzikalita a hudobná vzdelanosť jej boli neskôr dobrou pomôckou pri rýchлом zvládnutí ťažkých operných úloh i pri neskoršej pedagogickej práci na VŠMU a na Konzervatóriu v Ziline.

Umelkyňa mi defiluje pred očami v mnohých svojich postavách, ktoré rástli spolu s ňou do hĺbky a presvedčivosti. Spočiatku to boli veselé postavičky operných subretiek, postupom času sa prepracovala až k hlavným sopránovým i koloratúrnym partom – jej ohybný, krištáľovo čistý soprán mimoriadneho rozsahu jej poskytoval veľké umelecké možnosti.

Jednou z prvých koloratúrnych úloh bol samopašný, prostoreký Oskar z Maškarného bálu. Oskara časom vystriedala Zuzanka i Grófka vo Figarovej svadbe, Traviata, Gilda, Mimi, Micaela, Margaréta i Melisanda, Čo-Čo-San a Leonora.

Ale to bola len jedna oblasť jej kariéry. Druhú tvorili hrdinky českého repertoáru, či to už bola Marienka, Barča, Vendulka, Karolína, Jitka, Rusalka, alebo veľmi dojímavá a presvedčivá Jenůfa. Pre jej nevšedné nadanie, hlasové dispozície, už spomínanú muzi-

kalitu a presvedčivú hru ju obsadzovali od začiatku i do pôvodných slovenských oper. Hrala v Rosinského Matúšovi Čakovi i Čalmakovi, vo Figušovom Detvanovi, v prvých Holoubkových operách: bola Markou v Krútnave, Milkou v Jánosíkovi a napokon i Luto-mírou v Svätoplukovi. Viaceré z týchto úloh mala možnosť predviesť aj zahraničnému obecstvu.

Nemôžeme zabudnúť ani na jej koncertnú činnosť: bola interpretkou mnohých piesňových cyklov slovenských skladateľov a dopomohla im k trvalej obľúbenosti.

JELA KRČMÉRYOVÁ

Miroslav Šmíd

Dirigent Miroslav Šmíd je ďalším z rozsiahlej plejády postáv českých muzikantov, ktorí všetky tvorivé sily zasvätili rozvoju slovenskej hudobnej kultúry. Vyrástol na Morave v rodinnom prostredí s intenzívnym hudobným zázemím. Na Slovensku vystudoval VŠMU. Začal u V. Talicha, pokračoval a skončil u L. Rajtera, ale aj u L. Holoubka a T. Frešu. Paleta jeho dirigentských postov a kreácií čo do žánru a počtu je pestrá, pri každom dirigentskom pulte odvieďol kus pozitívnej práce, sústavne dvíhal latku kvality, obetoval sa a rozdával.

I keď v súčasnosti Šmídomým kmeňovým pracoviskom je SLUK, ťažisko zásluh Miro-



slava Šmída je predovšetkým v Lúcnici, ktorej ako dirigent i umelecký vedúci venoval najviac rokov svojej umeleckej potencie (štart nanajvýš plodnej spolupráce s týmto súborom sa viaže ešte na začiatok 50. rokov). Bol svedkom kryštalizácie tohto prevažne vysokoškolského súboru a spolutvorcom kvality, ktorá dosahovala v mnohých smeroch profesionálne parametre. S jeho menom sa spájajú významné zahraničné úspechy, početné turné, ktoré šírili dobré meno nášho folklóru.

Druhou významnou kapitolou Šmídivých zásluh je 16-ročná činnosť za pultom bansko-bystrickej opery DJGT. Významne pozdvihol – vo veľmi ťažkých podmienkach – jej umeleckú úroveň, podieľal sa na profilovaní, dramaturgickom zameraní súboru (naštudoval okolo 50 operných titulov) s významným zástojom pôvodnej slovenskej opernej tvorby. Rôznorodá činnosť dirigenta zahŕňa aj spoluprácu s ďalšími symfonickými telesami (ŠF Košice, Filharmónia B. Martinu, Slovenská filharmónia), opernými súbormi (České Budějovice) a so Speváckym zborom moravských učiteľov, ako aj početné nahrávky filmovej hudby (Filmový symfonický orchester v Prahe).

V galérii slovenských majstrov taktovky patrí Šmíd medzi typy dirigentov-pedagógov a práve táto dominantná črta jeho umeleckého naturelu mu pomáha dosahovať úctyhodné pracovné výsledky i napriek nie veľmi ideálnym personálnym predpokladom príslušného umeleckého telesa. Zásluhy M. Šmída o rozvoj slovenskej hudobnej kultúry, bez ohľadu na to, s akou rezonanciou, či porozumením sa stretli a stretávajú, sú úctyhodné a trvalé.

v. Č.

Jana M. Terrayová

Ako ten čas úzase letí: zdá sa, že len toľ, včera či predvčerom odišla do dôchodku „naša Janka“ – ako volajú Dr. Janu M. Terrayovú starší kolegovia z Ústavu hudobnej vedy SAV. A pritom je to už desať rokov. Rodáčka z Pribyslavíc na Třebíšku (nar. 29. 4. 1922) po štúdiách organovej hry na brnenskom konzervatóriu a JAMU a zároveň štúdiu hudobnej vedy na univerzite (u J. Racka a B. Štědrého) pracovala krátko ako knihovnička a potom, od r. 1954, v Ústave hudobnej vedy rozbiehala spolu s ďalšími kolegami nové kolo hudobnohistorického výskumu, na novej úrovni, zodpovedajúcej dobe. Dodnes sa spomínajú na tomto pracovisku 50. a 60. roky, keď bola jeho hlavným „motorom“. Terénny výskum, katalogizačné, transkripčné práce, celá tá „špinavá“ a, žiaľ, často neprávom podceňovaná práca – jej základy pomáhala kľásť a zároveň od počiatku zasväteným spôsobom (žiadalo by sa povedať „posväteným“, keby to v tejto súvislosti neznelo tak profánne) do nej vovádzala mladšie generácie. Bolo ich niekoľko a všetci títo mladší kolegovia dodnes spomínajú, ako sa vtedy vyhľadávali staré noty zo všetkých pútníckych chlievov, a potom sa s najväčšou láskou a pozornosťou v budove múzea na dunajskom nábreží sušili, sčefovali, katalogizovali a spracúvali. Nepoznáam hudobného historika, ktorý by nespomínal na tieto časy, na láskavú ruku a poučné slovo Dr. Terrayovej, pod ktorej vedením sa to dialo. Mnohí spomínajú, že to boli časy, ktoré im dali



veľa, možno najviac: základ, „remeslo“, bez ktorého ani práca hudobného historika nemôže stať za veľa. Dr. Terrayová tu bola naozaj „prvovecom“ – tak v teoretickej rovine (významná štúdia Metodologickej základy hudobnohistorického dokumentácie, 1957), ako aj v praxi (viaceré súpisové práce). Boli to základy pevné, na úrovni doby, moderne chápaného výskumu a vedy, znamenajúce zároveň prepojenie „so svetom“, hoci možnosti boli vtedy v tomto smere veľmi, veľmi obmedzené.

Avšak Dr. Terrayová nezostávala len v tejto rovine, práve naopak, v obdivuhodnej šírke ju prekráčovala: počínajúc monografickými štúdiami k prameňom či osobnostiam (najmä františkáni a tanečná hudba 17. – 18. storočia) cez prameňné vydania až po koncertné predvedenia čerstvých „vykopávk“, náleзов, nahrávky, televízne relácie, filmy. Len málokto má ten dar „znižovať sa“ k obyčajnému človeku-milovníkovi hudby či krásy všeobecne a priblížiť mu konkrétny, často veľmi špeciálny problém – pars pro toto stačí spomenúť nádherný film o Štítniku. Dr. Terrayová nikdy neváhala nechať nahliadnuť i najväčšieho laika až priamo na pracovný stôl, tam, kde vzniká nové poznanie. Ako jedna z mála dokáže sprostredkovať nielen históriu ako „dobrodružstvo“, ale ako skutočnú, neopakovateľnú krásu. Pod jej rukami ožilo toľko hudby: Rožkovského Vesperae bachanales, Vianočná omša F. Dur z Harmonie pastoralis (tá obľetela bez prehánania niekoľkokrát zemeguľu!), či najnovšie vzorové vydanie Uhrovského zbierky z r. 1742. Pritom sa nikdy neuzatvárala do seba, spolupracovala nielen s hudobníkmi (M. Venhoda, J. Kresánek, Š. Németh-Samorínsky), ale aj s odborníkmi z iných oblastí, najmä s ďalším tohtoročným jubilantom, literárnym historikom J. Minárikom. A aká to bola vždy spolupráca! Hudba bacia – živá, v praxi – to je druhý svet Dr. J. Terrayovej. Ak vezmeme napríklad len gramofon (bolo by ťažké vymenovať ich na tomto mieste), diapazón je opäť obdivuhodný: od prísne vedeckej antológie Musica antiqua slovac II (hudba 16. – 18. stor.) po platne spájajúce hudbu s poéziou, ktoré sú samy osebe „poéziou“, napríklad Lilium kvítí sadila. Tu je zároveň vidno, čo je pevná stavba na pevných základoch. Dúfajme, že i toto si odnesú príslušníci najmladšej (už koľkej?) generácie, s ktorými i dnes Dr. Terrayová nezištné konzultuje a pomáha im.

LADISLAV KAČIČ

dokončenie z 1. str.

hody. Keď pomlčíme o tak banálnych okolnostiach, ako sú neregulérne podmienky hrania, napríklad neznesiteľný chlad v zimných mesiacoch, čiastočnosť dokonalej prípravy koncertu a zlý stav organov (čo je slovenskou špecialitou), môže byť nevýhodná aj sama akustika: keď je príliš suchá (ako v amerických vyčalúnených kostoloch), alebo naopak, priveľká (v dlhých a úzkych gotických katedrálach alebo rozľahlých kupolovitých stavbách baroka). Okolo 10 sekúnd dozvuku, aký napríklad produkuje parížsky Notre Dame, Marienkirche v Lübecku, u nás Šaštínsky chrám, spôsobí dokonalé rozmazanie polyfonických štruktúr a rytmickú konfúznosť, ktorú nevie kompenzovať ani extrémne pomalé tempo. Anonymita organistu, schovaného na chóre, nie je bezpodmienečne výhodou: dovoľuje síce spríjemniť si prácu, (istý francúzsky kolega si vyzliekol sako, vyhrnul rukávy a napokon aj vyňal umelý chrup – nevediac, že ho sníma televízia), na druhej strane organista príde o kontakt s obecnosťou, pre kto-

Omnoho vážnejšia a pre organistu povznášajúcejšia je okolnosť, že organový zvuk je schopný pôsobiť na ľudí v zmysle transcendentálnom. Tú skúsenosť mám z mnohých koncertov v bývalom ZSSR, kde organ nemá religiózny „background“, a predsa bol (aspoň časťou obecnosť) vnímaný ako duchovný posol niečoho, čo iné žánry neposkytovali (možno to bol dôvod tak vysokej návštevnosti). A u nás, hoci Bachove Schüblerove chorály boli v programoch určitého obdobia zakamuflované ako „6 predohier“, a Messiaenove skladby iba ako „Symfonické meditácie“, určite ich hudba tlmochila obsah, hoci neoznačený titulom. Domnievam sa, že aj rôznokonfesijné a bezkonfesijné obecnosť, prichádzajúce na koncerty v čase totality, našlo v organovej hudbe zdroj takých zážitkov, aké mohlo nájsť len tu. Keby nebolo iných pozitív, už tieto okolnosti habilitujú organové koncerty v koncertných sieňach!

Myslím, že sa tým zároveň vyjasňuje otázka, koho je schopná organová hudba osloviť: jej dosah je širší než iba na 20 % populácie,

tých myšlienkových pochodov, pamäti, koncentrácie a fantázie. Aj ich tvorivosť však ostala v zajatí minulosti. Posluchácky efekt práve takýchto improvizácií je najpôsobiljší, pretože dovoľuje dobrú sledovateľnosť postupov.

Límit improvizácie ako senzáčného výkonu organistu, smerom k skladateľskej prepracovanosti a novosti, teda k rovnakej úrovni produkovanej hudby ako písanej, prekročili len niekolkí vyvolení. V tomto storočí k nim patrili slepci Louis Vjerne a Jean Langlais, ďalej Marcel Dupré a Olivier Messiaen, z našich Petr Eben. O skladateľskej kvalite ich improvizácií (možno nie všetkých) svedčí rad zvukových záznamov. Čo teda platí pre našu perspektívu? Snažiť sa pestovať tento zaujímavý a kreatívny žánr už od malička, aby sme nestratili ani jeden talent a dočkali sa raz aj celkom mimoriadneho.

Aktuálne interpretácie alebo módné trendy?

V priebehu času sa názory neustále menia, vznikajú nové – a je to tak dobre. Negatív-



Ferdinand Klinda Snímka I. Grossmann

Organové nedorozumenia

ré hrá. Podľa skúsenosti sa ľudia tlačia na chór, lebo chcú predovšetkým vidieť – nevadí, že tu budú počuť horšie. Niekde vyhovujú aj týmto túžbam a prenášajú obraz do kostolnej lode (napr. v Olomouci).

V koncertných sieňach bývajú podmienky protichodné – čo je v kostole výhodou, tu nie, a naopak. Prednosti koncertnej siene možno začať rovnakým konštatovaním ako hore: koncertná sieň vytvára pre hudbu zvláštnu atmosféru. Skutočne, kto nezažil slávu lipského Gewandhausu, Royal Festival Hall, Moskovského Konzervatória, a mohol by som uviesť desiatky ďalších, je ochudobnený o mimoriadny zážitok, ako interpret, aj ako poslucháč. Dobrá akustika je tu rovnako nápomocná vyzneniu organovej hudby, ibaže je zriedkavá. Mnohým skladbám tu bytostne chýba aura kostolného priestoru, zato kontrapunktické pletivo skladieb je zreteľnejšie, počuť každý detail, pravdaže, aj chyby sa objavujú v plnej nahote. Inšpiračný prvok obecnosť na hráča v naplnenej koncertnej sieni nie je zanedbateľný, avšak niektorým vyslovene prekáža: nevedia sa na pódiu správať, a už ich spôsob sadania za organ môže byť handicapom úspešnosti.

Keď koncertné siene bolo napísaných mnohých skladieb, ktoré sa v kostoloch pre nemožnosť umiestnenia orchestra ani nedajú predniesť, a neradi by sme sa ich vzdali.

Keď sa ma pýtajú, kde hrám radšej: v kostole či v koncertnej sieni, celkom úprimne a z profesionálneho presvedčenia poviem: tam, kde je lepší organ!

Je organová hudba duchovná či profánna?

V celej hudobnej literatúre, vrátane organovej, nájdeme skladby, ktoré možno dosť jednoznačne zaradiť do týchto kategórií, do starších napríklad Bachove Chorálové predohry a na druhej strane jeho spracovania Vivaldiho koncertov pre organ. V romantizme Lisztov Pápežský hymnus a Prelúdium a fúgu na BACH, v súčasnosti Ebenovu Nedeľnú hudbu a Faustovský cyklus. Ostáva vecou filozofickej úvahy, či uvedené diela profánnej kategórie budeme považovať tiež za duchovné, pretože ich tvorcovia boli veriaci a napísali ich pre kostolné organy. Potom k nim môžeme zaradiť aj Viernove Symfónie s naprosto „svetskými“ časťami, alebo Duprého Pašijový symfóniu, ktorá bola evidentne inšpirovaná organom v koncertnej sieni. Patrí tam aj Suchoňova symfonická fantázia na BACH, či aj Dvořákov a Brucknerove symfónie? Beethovenove už nie? Kde je hranica, a kto sa odváži ju stanoviť?

Jestvuje vôbec antiduchovná hudba? V organovej literatúre určite nie. Najväčší počet skladieb sa zrejme nachádza kdesi medzi týmito pólmi, hoci ani tie póly nepovažujem za protikladné. Presne vyhradená – ideove a účelovo – je však liturgická hudba – tej patrí len nepatrná časť organovej literatúry, lebo väčšinou sa realizuje improvizáciami.

Zhoda sa azda dá dosiahnuť v tom, že kritérium bude v kvalite hudby. Jej kádovanie sme už zažili a nechceme ďalšie. V tejto súvislosti sa mi žiada vysloviť sa k názoru, podľa ktorého pochopenie organovej hudby duchovného zamerania je výsadou veriacich. Keby to skutočne platilo, museli by sme hneď definovať, kto je veriaci a ako veriaci. Vo svojom dôsledku by to mohlo postaviť do protikladu napríklad skladby Bacha a Messiaena, alebo aj Mendelssohna. Nezabránil by sme vzniku otázok, či „lepší veriaci“ je tiež lepší interpret a poslucháč. Nechce sa mi tiež veriť, že by presvedčivý predstaviteľ Othella musel byť sám žiarlivcom a vrahom. Ostaňme preto radšej pri konštatovaní, že chápanie hudby bude tým zasvätenejšie a komplexnejšie, čím viac vnikne interpret a jeho poslucháč do inšpiračného sveta jej tvorcu.

ktoré tvoria návštevníci kostolov. Hudba prekračujúca hranice štátov a rás zrejme prekračuje aj iné medze myšlienkových odlišností u ľudí. Ako ju kto vníma a chápe, je jeho subjektívne privilegium. Aká je škoda pre amuzických ľudí, že sú ochudobnení o tak jedinečné zážitky! Aká bola škoda pre hudbu, ak bol amuzický minister kultúry!

Mýtus improvizácie

Je založený na neobyčajnosti a dnešnej vzácnosti tohoto žánru. Má atribúty tvorivosti, aj keby išlo len o spojenie niekoľkých akordov, lebo hudba vzniká odrazu, akoby „z ničoho“ stvorená iba momentálnym nápadom hráča. Ľudí, ktorí majú patričnú zručnosť a odvahu, je mnoho aj medzi laikmi; rozdiely sú, ako všade v umení, v kvalitatívnej rovine. K improvizácii treba nesporné osobité nadanie, ktoré je odlišné od skladateľského aj interpretačného a len zriedka sa s nimi spája, prípadne ich miera býva odstupňovaná. Poznáme vynikajúce skladateľov či interpretov, ktorých improvizácia schopnosť sú nepatrné, a naopak, skvelých improvizátorov, ktorí pod vplyvom svojho zamerania hrajú literatúru zreteľne „pod latkou“ a skladateľsky sú nanajvýš epigoni. Časté, ale zbytočné sú spory o tom, či sa dá improvizácia naučiť. Nuž, ako v každom inom hudobnom žánri: učením a cvičením možno získať značnú zručnosť a osvojiť si technické postupy. Voľakedy sa hra na organe vyučovala hlavne s týmto aspektom. Tradiuje sa, že C. Franck, podobne ako iní učelia, zo 6 vyučovacích hodín týždenne venoval 5 hodín improvizácii, len jednu literatúre. V krajinách, kde cirkevnohudobné povolanie je prvoradou motiváciou pre študentov, je improvizácia aj dnes rovnako dôležitým predmetom ako sólová hra a zbormajsterstvo. Bez osvojenia si určitej úrovne improvizčných znalostí nemožno získať diplom, ani obstať v zamestnaní. Význam improvizácie pri vyučovaní hudby sa u nás v zaužívanom systéme výuky žiaľbohu nedoceníl. Pritom je nesmierne dôležitá pre rozvíjanie tak fantazijnej, ako reflexno-motorickej zložky hry práve už v začiatku školenia, keď sa formuje celý komplex prístupu k hudbe.

Problematické je hodnotenie umeleckej zložky improvizácie. Má sa hodnotiť samotný výkon, alebo skôr hudba, ktorú vytvára? Väčšina improvizátorov spriada akúsi hudobnú niť, ktorá postupuje stále dopredu, ako príval reči zhovorčivých ľudí, a podobne ako im zväčša chýba interpunkcia a syntax, t. j. zmysluplný sled, aj hudba plynie bez zreteľného poriadku, živelné, často bez formového usporiadania, vytvára iba viac-menej pôsobivý, náladový zvukový obraz, čo však zväčša stačí pre obdiv tých, ktorí sú navyknutí iba na napísanú hudbu. Mnoho improvizátorov, ktorých v dobrom spomína ústne podanie, neprekročili tento zenit. Prof. Št. Németh vedel veľmi zaujať harmonicky, svojím typickým sledom nónakordov, ale nikdy som ho nepočul improvizovať uzavretú formu, hoci to skladateľsky nepochybne ovládal. Iní improvizátori sú vlastne geniálni imitátori: vedú napodobiť hudobné štýly, ba aj konkrétne formy. Ich problém, vôbec najaktuálnejší u improvizátorov – je štýlový zlom medzi hudbou produkovanou a napísanou. Preto sa bránia napísať hoci úspešnú improvizáciu: nesplnila by atribúty skladby. Pierre Cochereau, slávny organista u Notre Dame, vedel strhnúť poslucháčov hodinovou, formovo ucelenou viacčasťovou symfóniou, keď mal „svoj deň“ (lebo to je tiež predpoklad dobrej improvizácie), takisto Joh. E. Köhler omračoval vytváraním komplikovaných kontrapunktických foriem a postupov, čo oboje vyžadovalo mimoriadne majstrovstvo okamži-

ným javom je, že sa interpretácia často ideologizuje a vznikajú módné trendy; v nadšení z nového, často vytrhnutého, izolovaného poznatku sa zabúda na súvis a zachádza sa do extrémů. Začiatkom storočia bolo módné vynášať tému na osobitnom manuáli a produkovať vlnovitý romantický zvuk. Schweitzer pod vplyvom francúzskych organov uplatňoval zase Franckove registračné princípy terasovitého stupňovania u Bacha. Takzvaná „organová reforma“ objavila zabudnutú zvukovosť starých majstrov, ale chcela ju uplatniť aj vo všetkej neskoršej hudbe. Najnovšie sa propaguje hranie celých veľkých Bachových diel na jednom silnom zvuku (Pleno) bez zmeny, s odvolaním sa na „teóriu afektu“. Zabúda sa pritom, že starí teoretici vždy hovorili o striedaní, o „celom mori“ afektov v skladbe. Všeľahkými polopravdami sa dokazuje, že Bach (a starí majstri) pod pojmom „cantabile“ vlastne mysleli „non legato“. Skladby potom plynú v nepretržitom staccate, vzniká skaredý osminový beat, nivelizuje sa metrum a trhajú línie. Technická zručnosť súčasných organistov vedie k narastaniu temp, hrajú sa najrýchlejšie možné tempá, bez ohľadu na obsahovosť diel. Zdá sa, že aj obecnosť „letí“ v prvom rade na hlasitosť a rýchlosť hry. Kladiem si otázku, či to nesúvisí s celkovými tendenciami našej doby: obľubujú sa ohlušujúce diskotéky, rýchlosť motorov a uniformita jeansov. Neuvedomujú si nivelizačný efekt takéhoto stereotypu?

Svet organa je iný v porovnaní s nástrojmi, ktorých typové vyhradenie je ustálené. Pre organistu je čarom hrať na nástroji vždy inej zvukovej konštelácie, zvládnuť jeho osobitosti (často aj zákernosti) a predstaviť jeho prednosti. Je to umelecká výzva, dobrodružstvo i zážitok zároveň, môže sa stať bohatým podkladom interpretačnej tvorivosti. Prispôbiť rozdielnym technickým parametrom organov možno nadobudnúť praxou. Všetko ostatné treba podložiť štúdiom. Tu sme hádam pri základnom zameraní interpreta, totiž či uznáva, že hudba vyjadruje niečo viac ako jeho vlastné city, hlavne teda, či reprezentuje skladateľovu obsahovosť v celej šírke tohoto významu. Ak áno, potom čaká interpreta integrovanie všetkých blízkych a vzdialených vzťahov autora, doby a nástroja do jeho výkladu diela. Ten, kto chce hrať len „seba“ a považuje hudobný zápis za málo záväzný súbor symbolov, ktoré ON vyplní na svoj narcistický obraz, ten nepotrebuje nič solídne vedieť. Potom môžeme byť svedkami prednesu (choreograficky možno celkom pôsobivého), ktorý napríklad Mendelssohn predstavuje v bachovskej registrácii, s regerovskou agogikou a v Duprého tempách. Alebo naopak, keď je sloboda. Ktože to z obecnosť pozná? Možno ani sám interpret, pretože iba ten vie zistiť, že sa zmýlil – napr. urobil ypsilonku – kto ovláda pravopis! A organový „pravopis“ sa zakladá na imanentnom poznaní vzťahu medzi nástrojom, skladbou a spôsobom hry. Sú to tieto späté väzby, ktoré vzájomným podmieňovaním a potencovaním nových prvkov sa stali nositeľmi vývoja organa a jeho štýlovosti. V tom tkvie životaschopnosť, vývojovosť a stále aktuálnosť organa, aj jeho príťažlivosť pre hráčov a poslucháčov. Zastávam názor, že požiadavky štýlovosti nie sú vecou ideológie, ani filozofického artizmu, ale súčasťou prezentácie skladateľskej, dobovej a obsahovej výpovede, charakterizujúcej dielo. Čo neuznávam, je nešpecifická, egalitárna hra so zvukovým stereotypom, podobne ako „všeobecná štáva“, v zlých reštauráciách.

„Hra na organe je morálny problém.“

to bol obľúbený bonmot prof. Rieglera, a ako žiaci sme si nie celkom uvedomovali

hlbku jeho dosahu. Jadro zrejme spočíva v tom, že organ napriek svojej obľube a rozšírenosti nie je natoľko dôverne známy ako napr. husle a klavír. Komplikovaný, pre laika priam zmätočný spôsob ovládania nástroja vytvára akúsi posvätnú bázeň, ktorá aj mne imponovala, keď som ako žiak chodil na chór obdivovať organistu. Umožňuje to zároveň rozličné druhy šarlatánstva a lacných efektov, ktoré sú pre neodborníkov naprosto neprehľadné. Hráči vyvinuli množstvo „fint“ v presvedčení, že ostatní nepoznajú: od povrchnej prípravy, vynechávania nenacvičených taktov či úsekov, kamuflovania ťažkých partií v neprehľadnom zvuku, ohurovania samoučelnými kontrastmi, až po hranie únikového repertoáru. To, čo produkujú niektorí organisti, by pre koncertujúceho klaviristu či huslistu nebolo možné – v momente by ho „prekukli“. Bývalý minister kultúry za všetky roky iba raz zasiahol do organovej hudby: dal pozvať Francúza, ktorý ho očaril na zahraničnej návšteve, ale na pódiu SF sa prejavil ako naprostý amatér. V bývalom ZSSR zase obchádzal istý Angličan, ktorý začínal svoje organové koncerty hymnou ZSSR. Ľudia nevedeli, či sa majú postaviť, vôľálne pripojiť alebo tlieskať. Registranti nevedeli rozoznať kde a čo hrá, a keď sa ho opýtali, čo ho viedlo ku koncertnému zájazdu, dozvedeli sa, že je predseda komunistom a priateľom ZSSR. U nás nedávno pánov farárov balamutil podobný Američan. Aj si zahral niekoľko „koncertov“. Isteže nemožno viniť len usporiadateľov. Treba sa pozrieť aj do vlastných radov a hlavne nemlčať. Sklonky k veľakáštvu a podceňovaniu publika nie sú zriedkavé. Ktorýsi kolega celkom vážne tvrdil, že meno si treba urobiť do štyridsiatky a potom je už zbytočné cvičiť. Iný prehlásil, že štýlové otázky sú mu na smiech, tretí nikdy nehrá to, čo ponúka v programe, štvrtý sa v zahraničí vydával za úbohého, prenasledovaného, ktorý doma nedostane koncerty. „Morálne problémy“ prenasledujú aj tých, ktorí o organe hovoria, píšú, navrhujú, opravujú a stavajú organy. Nedostatok organárov (vieme, že bývalý režim vničil organárov) využívajú fúseri, ktorí vedú opraviť všetko od auta po televízor, ale nič vnútri organov, kradnú píšťaly a inde ich predávajú, inkasujú od dôverčivých farárov a nevedomých organistov vymyslené sumy. „Morálne problémy“ kritikov nespočívajú v nevraživosti, skôr v nepoznaní realít. Istý kritik „zrezal“ Slovenskú filharmóniu, že na koncerte bol neopravený a nenaladený organ (správne!). O mesiac na to pochválil, že jeho výčitka zabrala a organ naladili. Vôbec nie! Iba som pri hre nepoužil rozladené registre a nepokúšal nefungujúce tlačítka. Kolega predomnou si buď nedal námahu s prípravou registrácie, alebo to urobil naschvál, nech Bratislavčania vidia, aký majú organ! Priznávam, že nie je ľahké rozoznať podiel nástroja a hráča, odhadnúť príčinu nedostatkov aj úspechov. Pri výkone dokáže mnoho zakamuflovať, ale aj podporiť účinná „choreografia organistu“ (výstižný termín L. Dóšu), nepôbiaci, pravda, v anonymite kostolného chóru ani na zvukovom zázname. Napriek toľkej skepse predsa rád konštatujem, že porozumenie pre organ rastie a že naši mladí organisti sú štúdiom proti tejto „nákaze“ naočkovaní, vedia veľmi presne a prísne diferencovať. Či neskôr tiež podľahnú zvodom nástroja a využijú neinformovanosť okolia, bude záležať na ich svedomí.

Nenamýšľam si, že som vystihol a vysvetlil všetky nedorozumenia okolo organa. Stačí, ak som trochu podporil sebavedomie organistov, vyprovokoval ich k diskusiam, ale aj čínom. Hoci si uvedomujem večnú platnosť III. Chisholmovho zákona:

„Ak niečo vysvetlíš tak jasne, že to nikto nemôže zle pochopiť, niekto to určite zle pochopí“, predsa by ma to mrzelo.

FERDINAND KLINDA

Intermezzá

Trochu ich zvykneme podceňovať, lebo sú vždy iba predelom: hlavné sa odohráva predtým a potom. No tak, ako každý mezanín niekam vedie a spev by bol neznesiteľný bez mezza voce, majú svoj význam aj intermezzá. Čakal som na ne nedeľu, pretože košíčky hudobný život – ale... Ale, ak už v tomto tóne, tak sa niečím podobá na „minimal music“! Človek musí mať naporúdzí mnoho, aby vychádzal v ústrety pauzám, prázdnotám, bezhlasnému, aby sám naplnil a aspoň imaginárne ozvučil čas i priestor. Do istej miery robí počúvanie tohoto typu hudby z každého z nás skladateľa, lepšieho či horšieho. A ako jedinečne sa tu uskutočňuje Berkeleyho slávne-kacířský výrok: Byť znamená byť vnímavý! Lebo ak nie, čo by ostalo? Z košíčkov hudobného života i z „minimal music“?

Ako sa však každý mohol presvedčiť počas prvého bratislavského intermezza (12. 2.), hudobná „udalosť“ sa dá vyčarovať aj z nôt, o ktorých by sme to pri zbežnom nahliadnutí ani nepredpokladali. Moyzesovo kvarteto je umelecky konsolidované teleso európskych parametrov a ak už od Vladimíra Godára nedostalo avízované Sláčikové kvarteto, odmenilo sa mu tým, že premiéry Jesennej meditácie i Nehy zvládlo prvotriedne. Prinútilo dokonca odporcov minimálneho vhlbiť sa do tetivy rozpätí od pianissima k pianissimu. Zavážilo pritom každé nasadenie, ťah sláčikom, chvenie vibrátu, doznievanie. Aby si však niekto nemyslel, že to boli pusto-prázdné predlohy! Už ich nálada znamenite korešpondovala s názvami a pritom nešlo iba o techniku maľovania bielou na bielej. Minimálna hudba, aleatorika, tradičná kompozičná práca, vôbec každé umenie si totiž žia-

dajú, aby predvídateľná mechanickosť plynutia bola narušená nápadom. Aby tvorca či už osobnostným vzletom, vnuknutím alebo vrozeným citom uhádol pravý okamih, uzlové miesto, v ktorom musí zasviť niečo zvláštne, neslýchané. (Ako prichádza v Bergerovom De profundis fascinujúce bachovské violončelo, až nütia pokľaknúť, alebo ako sa Malovcov stáby fandy prúd náhle zbíhavo rozospieva čistou melódiou: zjavenia!) V. Godár, stručne zhrnuté, našiel v obidvoch skladbách spôsob riešenia. Čo na tom, že príbuzný? Bola to vlastne iba jedna neznáma jesenná meditácia. Bližšie – neha už pretrpená, jesen aj mondrianovská, aj so smutno-hnedastým opadaným lístím, meditácia monotónna. Ale zopakujme, ak je umenie podľa A. Molesu šťastnou dialektickou jednotou banálneho a originálneho, tu bola dosiahnutá. Illuminovaná do bledoružova či do staroružova – vypočujte si, to závisí od vašich synestetických vnemov.

Druhé intermezzo (28. 2.) malo iný charakter. Premiéra skladby Concerto per tromba, trombone, percussion e archi od Roberta Rudolfa dostala v Kamilovi Roškovi, Jurajovi Mitošinkovi, Františkovi Rekovi a Slovenskej filharmónii s dirigentom Ondrejom Lenárdom skvelých tľmočníkov. O každom by sa dalo všetko chvályhodné napísať, primárnejšie však je, čo vlastne na pódiu tak brilantne (bicie nástroje) rozohrali. Bez snahy ironizovať a navyše s rizikom chybného zásahu sa pokúsme načrtnúť metódu, s akou – hypoteticky – partitúra mohla byť zhotovená. Trom sólovým nástrojom sa vybrali „prehovory“, čiže isté stabilné nástrojové formulácie. Tmelom, aby vôbec vznikla „reč“ (roz-

lišovanie lingvistov medzi parole, langue a langage), sa stali intonácie sláčikov, kde sa však už nepracovalo so znakmi, ale s interpunkčnými znamienkami. Mimochodom, ony i všetky ostatné použité prvky boli zvolené vynaliezavo, s akcentom na virtuózne momenty: Bola to prezentácia takrečeno charakterových hodnôt trúbky, pozauny a bicích nástrojov. Ďalší postup: do partitúry sa vyznačili miesta nástupov, kombinácie troch hlavných subjektov tak, aby bol zachovaný zákon kontrastu a proporcionality. To je všetko. Vlastne nie, pretože ten ďalší krok, ktorý celok zjednotil a obdaril ho čímsi navyše, bol už intuitívnym tvorivým aktom R. Rudolfa a ten ťažko rekonštruovať. Dotýkať sa ontologických základov umenia ľahkým perom je v princípe trestuhodná odvaha, hoci nie je vylúčená alternatíva, že iba – povedané s B. Pascalom – duch jemný (vtedy ešte v slovníku filozofov chýbal Bergsonov pojem) môže vôbec poodhaliť niečo z toho, čo je mimo rámec logiky. Vráťme sa však na istejší terén bežného posudzovania. Priam sa núka konštatovať, že Concerto je príkladom šikovnej mixáže a aranžovania.

V čom je problém? Aj „minimal music“ aj „aranžovanie“ zvukových objektov potrebujú – a vonkoncom nie paradoxne azda ešte viac než tradičný spôsob komponovania ako melodicko-akordického rozvíjania hudobno-umeleckých tvarov s nadradenou ideou – invenciou. Bez nej ľahko môžu sklznúť do polohy fosílii, mŕtveho štylistického a technického kánonu, alebo sa stať menévra-cím poľom pre netalentovaných skladateľov. Jedno historické poučenie z ich zbyru, dedekafóniu, už poznáme. Azda dnes, čoho sľubným náznakom v našej hudbe sú skladby V. Godára a (trochu menej presvedčivo) R. Rudolfa, je konečne všetkým jasné, že nijaká technika nie je samospasiteľná (J. Kresánek). Že – dovoľme si byť ľudovi – ak dvaja robia to isté, nie je to to isté; a kto vie, vie. IGOR PODRACKÝ

NÁVRATY



Stanislav Zamborský Snímka Z. Mináčová

Stanislav Zamborský sa predstavil v rámci akcie, ktorú organizačne pripravil Spolok koncertných umelcov 4. marca v Moyzesovej sieni SF celovečerným klavírnym recitálom. Táto – po dlhšej dobe – jeho prvá rozsiahlejšia prezentácia bola pre nás príležitosťou overiť si, k akým metám vo svojom vývoji dospel umelec za posledné obdobie.

Z hľadiska technického zázemia nemal Zamborský nikdy problémy. Aj dynamický arzenál, akým disponuje, alebo aký mal aj v minulosti, je široký, s veľkým diapazónom. Dokumentuje to o. i. aj jeho profilová gramonahrávka (Liszt, Schumann), ktorá tiež prezráda k akému druhu repertoáru svojim založením umelec inklinuje. Z výrazového spektra romantického štýlu sú jeho naturelu bližšie bravúrne úseky i skladby, kde jeho tvorivý temperament nachádza uplatnenie v množstve iskrivých polôh. Dramatizmus, vzruch sú mu bližšie ako meditácie, spevná lyrika. V poetických polohách nie je asketický, skôr inklinuje k nežnosti, jemnosti. S pribúdajúcimi rokmi Zamborský na seba pracuje a svoj temperament čoraz úspešnejšie ovláda. Aj keď sme mohli skonštatovať, že svoj vlastný tieň výrazne prekročil, ešte stále sme konštatovali isté rezervy, ktoré sa premiatali do tvarovania lyrickej melódie, ešte viac u rýchlejšieho motívu, kde by sa žiadala v pulzovaní tempa a v artikulácii väčšia zdržanlivosť. Niekedy snaha prekonať seba vyústi do výrazového asketizmu. Úvodný Mozart – Fantázia II. c mol (KV 396) menej známa a veľmi málo hrávaná, rukolapne dokumentovala tieto postrehy. Podarilo sa mu vytvoriť atmosféru s kontrastnými náladovými polohami, pričom to dramaticky vzrušené formoval presvedčivejšie ako úseky s meditativným náterom. V nasledujúcej známej Mozartovej Sonáte C dur N 10, KV 330 upútal Zamborský kultivovanou eleganciou pasáží, ktoré nadobudli vzdušnejšie polohy, ale aj v tomto prípade formovanie fráz by znieslo ešte zdržanlivejšiu agogiku. Táto tendencia sa najvypuklejšie prejavila vo finálnom Allegrette, ktorému určil interpret tempo Allegro vivace. I keď všetko dokázal vyhrať, prekročil do istej miery požiadavky klasicistického štýlu.

Opusy Clauda Debussyho – Ostrov radosti a výber z Prelúdií (Terasy v opare mesačného svitu, Rusalka) sa klaviristovi stali prostriedkom na demonštrovanie pestrosti svojej bohatej farebnej palety, ku ktorej v porovnaní s Mozartom pristúpili ďalšie odtienky medzi obomi krajnými dynamickými polohami. Pravda, ani u francúzskeho majstra nezaprel Zamborský svoj iskrivý temperament. Úseky s hmlistým oparom striedali aj zreteľne načrtávané jasnejšie kontúry, pastelové tóny i sýte farebné odtienky. Myslíme, že požiadavky impresionistickej farebnej klavírnej palety Zamborskému vyhovovali skôr, ako klasicistický štýl.

V druhej polovici večera pomerne veľký priestor patril Lisztovi. Z cyklu Viedenské večery vybral si interpret čísla 1. a 7., z Valčíkov podľa F. Schuberta, ktoré boli zniesli tempovo zdržanlivejšie formovanie línií, najmä Valčík č. 1 vystavený na známych Schubertových valčíkových témach. (Allegretto melancolico). Lúboznou poéziou inšpirovaným Sonetom podľa Petrarcu č. 104 a 123 (z II. dielu Rokov putovania) vtačil Zamborský pečať zasneného lyrizmu vygradovaného (miestami až preexponovaného) do vzrušenejších polôh najmä v Sonete č. 123. Záverečný Scherzo h mol op. 20 Fryderyka Chopina svojou brilantnou bravúrou bolo vizitkou technických možností interpreta, pričom aj lyrickejšie Trio malo peľ filozoficko-meditatívnej kantability, vytvárajúc tak protiváhu k dravému spádu okrajových dielov skladby.

Tlak zodpovednosti obhájiť si postavenie v súčasnej konkurencii klavírných rovesníkov vyústil aj do menších pamätových zakolísaní, ktoré však umelec dokázal veľmi šikovne a sotva pozorovane preklenúť.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Spomienkový večer Šimona Jurovského



Šimon Jurovský vo svojej pracovni Snímka archív HŽ

Pri spomienke na nedožitú 80. výročie narodenia Šimona Jurovského, rodáka z Uľanky pri Banskej Bystrici, treba pripomenúť pôdu bansko-bystrického učiteľského ústavu v 20. a 30. rokoch, kedy tu pôsobili nezabudnuteľné inšpiratívne pedagogické osobnosti – hudobný skladateľ Viliam Figueš-Bystrý a český profesor hudby Karol Štika. Nemožno obísť ich rozhodujúco podnetný vplyv na ďalší profesionálny rozvoj reprezentantov slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia, akými boli a sú Pavol Tonkovič, Andrej Očenáš, Šimon Jurovský, Zdenko Mikula, Tibor Andrašovan a i.

Výrazná akcentácia na tvorbu osobností regionálne spriaznených s metropolou strednej Slovenska už viac rokov profiluje hudobný život Banskej Bystrice. Bez sentimentu srdečné, spontánne i nekonvenčné stretnutia a okamihy návratov „svojich k svojim“ neod-



Jurovského dychové kvinteto

mysliteľne patria k duchovnému milieum obyvateľov mesta i v súčasnosti.

Prvé podujatie práve s naznačenou dramaturgickou orientáciou v tomto roku – Spomienkový večer k nedožitým osemdesiatinám Šimona Jurovského – sa uskutočnilo 19. februára t. r. v Bohéma Klube v Banskej Bystrici. Autorský komorný koncert otvoril spomienkový príhovor, ktorý o. i. poukázal na nedostatočné muzikologické zhodnotenie celoživotného diela a aktivity skladateľa, od smrti ktorého uplynulo už takmer tridsať rokov (1963). Napriek oprávneným výhradám z ideologickej tendenčnosti niektorých orchestrálnych, kantátových diel 1. polovice 50. rokov sa Jurovský svojou ostatnou, predovšetkým komornou tvorbou plnohodnotne radí k predstaviteľom slovenskej hudobnej moderny. Na koncerte sa predstavilo Jurovského dychové kvinteto Variáciami na sloven-

Snímka M. Dingová

skú ľudovú pieseň, najobľúbenejšou a najhranejšou skladbou slovenského skladateľa tohto telesa, ktoré pred piatimi rokmi pri príležitosti 75. výročia narodenia Šimona Jurovského, z úcty oficiálne prijalo autorovo meno. Z lyrického; impresionisticky ladeného piesňového cyklu Muškát na text Rudolfa Dilonga (pseudonym Ría Valé) zazneli dve piesne – Ja dievča šestnásťročné a Milému píšem k moru – v interpretácii mladej ambiciózneho sólistky opery DJGT Alžbety Drenkovej.

Spomienkové podujatie, ktoré pripravilo Literárne a hudobné múzeum, Stredoslovenské hudobné združenie pri SHU a DJGT v Banskej Bystrici, vyvrcholilo prehliadkou monografickej výstavky k jubileu skladateľa vo foyeri opery DJGT, za osobnej účasti manželky a dcéry Šimona Jurovského.

LUDMILA ČERVENÁ

TRI PREMIÉRY NARAZ

Na nedeľne matine v Mirbachovom paláci 8. marca som išla so zmiešanými pocitmi. Jednak sa už dlhšie nevenujem recenzovaniu koncertov, jednak je pre mňa (trvale) neobvyklé navštevovať koncerty v nedeľu dopoludnia. Obdivujem (a aj im závidím) ľudí, ktorí tieto koncerty navštevujú (mnohí pravidelne) a dokážu si vytvoriť sviatočnú pohodu. Mala som ju totiž aj ja, napriek tomu, že som hudbu vnímala snáď trochu kritickejšie ako ostatní, ktorí sa mohli skutočne uvoľniť a nechať na seba reč tónov pôsobiť bez nutnosti zamýšľať sa, prečo sa mi to páči (alebo nepáči?). Možno však, že práve vďaka tomuto pocitu nezvyklej pohody (dokonca i slniečko vonku svietilo) sa mi páčilo i to, čo by som za iných okolností odmietla. Alebo že by práve toto bolo pravou príčinou, prečo bol tento koncert taký, aký bol? A aký vlastne bol?

Marcové koncerty v Mirbachovom paláci pripravuje Slovenská hudobná únia, presnejšie jej Spolok

slovenských skladateľov. Preto je pochopiteľné, že sa v dramaturgii objavujú diela slovenských skladateľov. Je to veľmi dobre, veď slovenská tvorba momentálne veľa priestoru nedostáva. Každá minca však má dve strany: ak na jednom koncerte odznejú tri premiéry a jeden umelec hrá dve či tri diela, je to zrejme priveľa. Prejavilo sa to veľmi skoro, keď klarinetista Peter Drlica s klavíristkou Alenou Ulicovou sa ihneď po predvedení náročných, emotívne vypätých Fantastických kusov op. 73 Roberta Schumannu museli „preladiť“ na čiste vertikálne štruktúry skladby Inquieto Vladimíra Bokesa. I keď interpretácia nebola ideálna (pri príprave premiéry, čo bolo cítiť pri Schumannovej skladbe, na koncerte zas na Bokesovu skladbu neostalo dosť síl), interpreti podali veľmi solídny výkon. Horšie to bolo v ďalšej časti koncertu. Členovia Bratislavského dychového tria (J. Durdina, G. Končar a R. Mešina) vo svojej prvej skladbe, Suite od Neela Gallona vzbudzovali

dojem, že si spolu takto sadli po prvýkrát... Našli sa až v poslednej časti (tamburína), ktorá ich svojím živým pulzom jednoducho nepustila. O niečo lepšie vyzneli premiérovane Tri bagately od Miloslava Kofínka – svieži, ucelený cyklus tematicky príbuzných, no výrazovo sa vhodne dopĺňajúcich miniatúr.

Tretou premiérou (a súčasne poslednou skladbou koncertu) bolo Dvojklavíro od Jozefa Gahéry. Stretli sa tu dve dychové kvintetá – Bratislavské dychové kvinteto v zložení P. Jánosik, I. Fábera, G. Končar, R. Mešina a J. Illés, ich protipólom (aspoň vizuálne) boli Marián Turner (flauta), Juraj Klatt (hoboj), Vladimír Halmeš (klarinet), Ladislav Práger (fagot) a Branislav Hóz (corn). Úmyselne píšem vizuálne, pretože čo sa hudby týka, vôbec som nepochopila, prečo sa skladba takto volá. Ťažko povedať, čo pripísat na vrub interpretácii, ale takmer jednoliaty prehustený prúd hudby bez výraznejších dynamických odtieňov to určite nemal byť. Keby aspoň zvýraznili rustikálny charakter prvej časti, či zjemnili náznaky prírodnej impresie v časti druhej... Aspoň, že to slniečko vonku svietilo!

EVA ČUNDERLÍKOVÁ



PhDr. Vladimír Čížik (6. 4. 1932) – klavirista, muzikológ, hudobný kritik a publicista, pedagóg. Vo svojej odbornej činnosti v oblasti kritiky a recenzie sa sústreďuje na aktuálny hudobný život, najmä vo sfére koncertného umenia. Je autorom encyklopedicky zameraných publikácií o slovenských interpretoch (Slovenskí koncertní umelci I., II., Slovenskí dirigenti), ukážkou z jeho publicistickej aktivity je monograficky ladený článok dokumentujúci život a prácu umelkyne a pedagogičky prof. Magdy Móryovej, manželky skladateľa Jána Móryho, ktorého jubileum si v týchto dňoch naša verejnosť pripomína.

Bohatstvo jedného života

VLADIMÍR ČÍŽIK

Profesorka Magda Móryová pochádza z rodiny košického obchodníka Kolomana Szakmáryho. Už v útlom detstve prejavovala mimoriadne hudobné nadanie a túžbu navštevovať hudobnú školu. Po hudbe prahla natoľko, že si vynútila (predbežne na skúšku), aby ju napriek veku (limit od 10 rokov) už ako šesťročnú prijali do hudobnej školy. Úspešne tu postupovala a už po polroku prvýkrát verejne vystúpila. Od roku 1914 navštevovala košické premonštrátske gymnázium. V roku 1919 ju rodičia poslali do budapeštianskeho francúzskeho internátu Notre Dame de Siôn. Zdokonalila sa tu vo francúzštine, pokračovala v hre na klavíri.

V roku 1922 odišla do Drážďan – pôvodne študovať literatúru a jazyky, no po roku sa dostala na konzervatórium do majstrovskej klavírnej triedy Lisztovej a Büllowovej žiačky prof. Laury-Rappoldi-Kahrerovej. Súčasne študovala aj spev. Obidva hlavné predmety ukončila r. 1925 s vyznamenaním a získala cenu tzv. Krantzovej nadácie.

Keďže obidve profesorky v lete zomreli, na radu starej priateľky a patrónky (vdovy po Lisztovom žiakovi Carolvi Taussigovi) Serafiny, rod. Vrábellovej, pokračovala v štúdiu vo Viedni súkromne u ďalšieho Lisztovho žiaka Emila v. Sauera. Ak prof. Kahrerová dala väčší dôraz na bezchybné vypestovanie techniky ako východisko pre výrazové zvládnutie skladby, u Sauera si mladá umelkyňa podstatne obohatila repertoár. Veľa získala v oblasti prednesu, štýlového čítania, pedálovania i ďalších fines klavírneho umenia. V zdokonaľovaní spevu pokračovala u sólistky viedenskej Štátnej opery Jenny Korbovej. Medzitým už mala za sebou pomerne bohatú koncertnú činnosť. Ako prvá v histórii Konzervatória dostala v Drážďanoch príležitosť vystúpiť ako sólistka – klaviristka s Drážďanskou filharmóniou (sólový part Lisztovej Fantázie na uhorské ľudové témy, Händlov koncerto grosso), neraz vystupovala na doboch koncertoch, o. i. aj v „Ruskom klube“ za prítomnosti celej rodiny S. Rachmaninova (umelec sa ospravedlnil, na podujatiach ústavu, v Rytierskej sále Hofburgu vo Viedni, v Bratislave, v Košiciach o. i. sprevádzala slávnu koloratúrnú sopranistku Adu Sari.

V roku 1927 prešla do Budapešti. V speve sa zdokonaľovala u slávnej primadony dramatického sopranového odboru budapeštianskej Štátnej opery Terézie Krammerovej. Korepetovala skoro všetkých jej žiakov a zato dostávala sama konzultácie. Podstatne si tak rozšírila znalosti speváckeho, najmä piesňového repertoáru; získala aj na hlasovej technike. Vo vysielaniach budapeštianskeho rozhlasu pôsobila často aj ako klaviristka.

V roku 1929 sa vrátila do Košíc. Čoskoro však dostala pozvánku do Anglicka, kde so skladateľom a klaviristom Tiborom d'Ehrmansom vystupovali ako klavírne duo. Zúčastnili sa aj na súťaži hudobníkov spoločnosti Columbia. Z vyše 800 súťažiacich sa umiestnili v prvej desiatke a na základe tohto úspechu nahralo duo časť svojho repertoáru na gramoplatne spoločností Columbia a Edison Bell.

Po návrate do Košíc v práve založenom rozhlasovom štúdiu ju angažovali ako speváčku i klaviristku. Bezmála 25-ročná spolupráca s košickým rozhlasom predstavuje v umeleckej kariére prof. Móryovej významnú kapitolu. Neustala v nej ani vtedy, keď pôsobila, alebo žila i mimo východoslovenskej metropoly.

Z jej viacerých košických vystúpení má pre ďalší umelecký rozlet význam benefičný koncert s maďarským huslistom Jánom Konzom. Zúčastnil sa na ňom aj pražský mana-

ger Schamschula. Odporučil umelkyňu zúčastniť sa na konkurze na scénu Novej nemeckej pražskej opery (dnešné Smetanovo divadlo). Po úspešnom predspejvaní prijala od r. 1930 angažmán pre odbor koloratúrnej subrety. V tomto odbore stvárnila tu viacero rolí. Dvojdomosť umeleckých možností zaručovala jej v opere osobitné postavenie. Veľmi pohotovo študovala. Kritiky sa s uznaním vyslovujú o jej hlasových i hereckých výkonoch. Na rozdiel od ostatných kolegov dirigent s ňou nemusel pracovať; skôr naopak: pri študovaní Straussovej Arabelly vypomáhala sama ako korepetitorka. Popri speve vystupovala aj ako klaviristka – na pôdiu, i v nemeckom vysielaní pražského rozhlasu. So svojím býv. profesorom dejín hudby z drážďanského konzervatória huslistom A. Pelegrínom propagovali na turné tvorbu Siegfrieda Wagnera. Na pozvanie združenia maďarských vysokoškolačiek Collegium hungaricum vystupovala v Berlíne.

V sezóne 1933/34 pôsobila v Mestskom divadle v Opave. Rozšírila si repertoár o ďalšie javiskové roly. Ako klavírna sólistka účinkovala v Opave aj na symfonickom koncerte i na oslavách príležitosti jubilea B. Smetanu.



prof. Magda Móryová

Roku 1934 sa vydala za hoteliéra, hudobného skladateľa, banskobystrického rodáka Jána Móryho do Vysokých Tatier do Nového Štrbského Plesa. Tatranské prostredie, pohodlie a prívetiví majitelia priťahovali najmä rodiny s deťmi. V hoteli pravidelne trávievali dovolenku umelci, hudobníci, ba aj štátnici i zo zahraničia. Z hotelu Móry sa v roku 1936 i 1940 priamym rozhlasovým prenosom vysielal koncert nahlasovaný v piatich rečiach. Účinkovali v ňom pražskí i bratislavskí umelci, Ján i M. Móryovci. Ani materské povinnosti (vychovala tri dcéry) ju neodviedli od účinkovania vo vysielaní košického rozhlasu. Propagovala klavírne i vokálne opusy slovenských skladateľov vrátane tvorby svojho manžela. Túto aktivitu neprerušilo ani odtrhnutie rodného mesta od územia Slovenska v čase druhej svetovej vojny. V roku 1942 nahrávala a vystupovala v relácii berlínskeho rozhlasu „Übersee-Sender“ s piesňovou tvorbou slovenských skladateľov a s polrecitálom z klavírnej tvorby C. Debussyho. O rok zas-

vo viedenskom rozhlase predniesla piesne R. Straussa, klavírne opusy F. Liszta i svojho berlínskeho pedagóga E. v. Sauera.

Po skončení vojny znárodňovacie tendencie a perzekúcie veľmi postihli rodinu Móryovcov. Hoteliéra niekoľkokrát zaistili a manželke prikázali do 48 hodín opustiť domov s predpísaným obsahom 50 kg množstva batôžiny. Po prechodnom pobyte v Spišskej Sobotě sa usadili Móryovci v Spišskej Novej Vsi, kde Móryho prijali na tamojšiu hudobnú školu.

Sporadické vystúpenia pred mikrofónom (po r. 1945 účinkovala v rozhlase už len ako klaviristka), malý plat živiteľa rodiny nestačili na skromné výdavky 5-člennej rodiny. Móryová musela šiť hračky, robiť ručné práce.

Dcéry dorastali, chystali sa študovať. Móryová sa preto r. 1953 na základe vyzvania prihlásila na konkurz (v rozsahu celovečerné-

ho recitálu) na miesto klavírneho pedagóga bratislavského konzervatória.

Novozaloženú VŠMU však práve opúšťali prví absolventi a tých uprednostňovali na pedagogické úväzky. Prof. Móryová mohla na ústave pôsobiť ako koncertná korepetitorka. Po skoro 20-ročnej prestávke vo verejnom vystupovaní (hrávala len pred mikrofónom) predstavoval tento spôsob umeleckej seberealizácie pre pomaly 50-ročnú ženu veľkú fyzickú a psychickú záťaž. A cvičiť musela, aby obstála! Pravda, aj na korepetitorský post sa musela podrobiť ďalšej prehrávke – konkurzu.

Roky ubiehali. Móryovej však nepridelili ani jediného žiaka pre hlavný predmet klavír. Po bezvýslednom čakaní ju riaditeľ požiadal, aby nastúpila na miesto vokálneho pedagóga, musela sa však podrobiť na škole v poradí už tretiemu – speváckemu konkurzu, a tak konečne r. 1956 nastúpila na nový post.

Napriek tomu, že manželka Móryovci boli prvými členmi Hudobnej komory (od roku 1939) i vstup do sekcie koncertných umelcov bývalého Zväzu slovenských skladateľov predpokladal tzv. aprobačný koncert, ktorý Magda musela tiež absolvovať.

V intenciách vtedajších byrokratických praktík Móryová dostala prikaz svoje viedelnicke noštrifikovať, aby spĺňala podmienku kvalifikácie. Až keď sa jej podarilo získať potvrdenie z drážďanského konzervatória, sa tento problém splnením požiadaviek kvalifikácie konečne po polroku vyriešil.

Práve obdobie, odkedy vyučovala na konzervatóriu spev, je z hľadiska zásluh prof. Móryovej o rozvoj slovenskej hudby rozhodujúce. Vychovala do 40 spevákov, viacerých usmerňovala i po ukončení štúdia u iných pedagógov.

Okrem pestovania hlasovej a dychovej techniky, rozvíjania muzikality, tréningu vkusu mala prof. Móryová jednu veľkú prednosť pred väčšinou vokálnych pedagógov: dokázala vynikajúco sama sprevádzať svojich žiakov na klavíri.

K najvýraznejším úspechom jej vokálno-pedagogickej praxe patrili dve medzinárodné súťaže v Rio de Janeiro, a to v roku 1965 a 1969. Svoje dve žiačky Annu Kajabovú-Peňáskovú a Martu Nitranovú sprevádzala nielen v súťažných kolách, ale aj na koncerte laureátov. Obe sa totiž znamenite umiestnili. Predsedníčka poroty, spoznávajú klavírne umenie prof. Móryovej, požiadala ju prebrať na sprievody aj ďalších súťažiacich. Viacero skladieb musela tak zahrať bez skúšky. Kajabová-Peňásková v r. 1965 získala druhú cenu a Marta Nitranová vystúpila aj na koncerte laureátov v Sao Paulo (tu k slávm a k frenetickému potlesku podnikla našich krajanov).

Móryová sprevádzala na klavíri aj viaceré absolventské výkony svojich žiakov. Neraz „zaskakovala“ za náhle indisponovaných kolegov korepetítorov, v poslednej chvíli musela sadnúť za nástroj, čo pri jej muzikantskej pohotovosti a širokom repertoári práve v ob-

lasti vokálnych opusov zaručovalo prinajmenej uspokojivý výsledok.

Odehovanci prof. Móryovej sa v živote veľmi dobre uplatnili. – Od prof. Tesslera prebrala známeho predstaviteľa basových rolí na scéne opery SND Ondreja Malachovského. Prvé štyri roky štúdia bola jej žiačkou sólistka opery ND v Prahe Gabriela Beňáková. Z Móryovej prvých odchovanců vynikala Anna Kajabová-Peňásková, o niečo neskôr Marta Nitranová, Ružena Štúrová-Illenbergová, ktorá u Móryovej pokračovala aj na VŠMU. Sólistkou dormundskej opery je kontraaltistka Claudia Rohályová, ktorá doštudovala na pražskej AMU. Na scéne Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici účinkovala Lila Izsofóva, Michaela Cibulová, v súčasnosti Tamara Suková-Brunnerová. Altistka Danuša Luknišová pôsobí v Taliansku. Od septembra 1969 pôsobí vo Švajčiarsku.

sku v Berne Darina Hanuliaková-Kohúthová, Ada Hornungová je t. č. pedagógom v Austrálii, Vlasta Pavčíková-Drobná v Kanade.

Zo sólistov Novej scény v Bratislave spomeňme Karola Vlacha, súčasnú primadonu subrety Evu Plesníkovú. Sólistkou Štátneho divadla Košice je Emília Szakalová-Csényiová a pôvodne psychologička Dr. Dana Pogádyová. Na čele populárnej Malokarpatskej kapely je Adam Hudec.

Prof. Móryová ukončila pracovný pomer na konzervatóriu v roku 1977, svojich bývalých žiakov aj ďalších spevákov viedla však aj naďalej. Už v pomerne vysokom veku (1986, 1987) viedla majstrovské spevácke a interpretačné kurzy v SRN v Schömburgu pri Rotweile Thubingene.

Životné peripetie prof. M. Móryovej v dnešných spoločenských podmienkach môžeme už otvorene komentovať a zhodnotiť. Ako klaviristka vyrastala na tradícii veľkých romantických majstrov (v Drážďanoch, vo Viedni). Hudba Chopina, Liszta, Schumannu i Mendelssohna formovala rozvoj jej techniky, umelecké čítanie, ale aj vkus, názory na reprodukciu jednotlivých štýlov. Ťažisko jej repertoáru stálo práve na opusoch týchto majstrov. Po roku 1945, keď sa pred rozhlasovým mikrofónom realizovala umelecky už len ako pianistka, obrátila sa viac aj na hudbu majstrov 20. storočia (po Debussym sa venovala aj tvorbe slovenských autorov vrátane manželovej). Umelecké kontakty v Prahe, ale aj neskôr v roli hoteliérovej manželky jej približovali svet tvorby súčasných majstrov svetového (napr. B. Bartóka) i domáceho (A. Albrechta, A. Moyzesa) významu.

Jej vokálny repertoár formovalo viacero faktorov. Najprv to boli roky strávené na drážďanskom konzervatóriu, potom štúdium vo Viedni i v Budapešti, kde sa orientovala dosť značne na oblasť piesní. O získanie javiskového repertoáru, či už operného, alebo operetného najmä v oblasti koloratúrnej subrety, sa zaslúžili štyri sezóny angažmán na doskách divadiel. Repertoár určovali pri rozličných príležitostiach aj tvorivé objednávky. Popri trvalej propagácii súkromnej (a vrátane nej aj operetnej) tvorby J. Móryho to bolo napr. angažmán v berlínskom rozhlase (1942), keď našťudovala reprezentatívny výber piesňovej tvorby slovenských autorov.

Dlhoročné skúsenosti, rozhrád, umelecké čítanie, vkus, pedagogický takt i postreh sa stali základom, na ktorom si Móryová postavila imponujúci pamätník svojich zásluh, o. i. aj o rozvoj slovenskej hudby. Naučila sa vzdorovať ranám osudu, ľudskej závidosti, bojovať o existenciu, svoju i svojej rodiny, v núdzi poznávať skutočných priateľov a vďaka nim zostať optimistkou, ktorá i dnes dokáže všetky krivdy, čo na ňu doľahli, hodnotiť z nadhľadu, bez trpkosti a nenáročnosti si dnes – ako mnohí, oveľa menej postihnutí – odškodnenie, ale vo vnútornej vyrovnanosti dožívať – zaujímajúc sa o všetko hudobné dianie v prostredí, kde prežívala svoj život – jeseň svojho nevdného, plodného a v mnohých smeroch závideniahodného života.

Poznámky:

¹⁾ Serafína Taussigová (1840–1933) pochádzala z Bratislavy. Bola dcérou poštového riaditeľa Vrábela, u ktorého v roku 1858 býval Ferenc Liszt. Pri bratislavskom uvedení Lisztovej Korunovacej omše v dome sv. Martina hovorila s jej autorom. Vyštudovala klavír vo Viedni u Eduarda Pirkerta a v Prahe u A. Dreyschocka. Koncertovala po európskych mestách, o. i. aj v rodnej Bratislave. V novembri 1864 sa vydala za Lisztovho žiaka, fenomenálneho klaviristu Carla Taussiga (1841–71). Svadobnými svedkami boli skladatelia Peter Cornelius (1824–74) a Johannes Brahms. Koncom 19. storočia sa usadila v Drážďanoch, kde vyučovala klavír. M. Szakmáryová sa zoznámila so Serafinou vďaka našťudovaniu obľúbenej skladby K. Taussiga „Uhorské a cigánske melódie“. Od úspešného uvedenia tohto opusu začala niekoľkoročné priateľstvo, ktoré trvalo až do smrti S. Taussigovej. Dokumentuje ho o. i. aj obsiahla korešpondencia zachovaná vo fonde prof. Móryovej (Hudobné múzeum SNM sign. MUS CLXXV 9-45). Bližšie pozri Hudobný život 1980, č. 2, s. 8.

Rozprávka, nauč nás spoznávať hudbu!

Opera SND po mnohých, pre detského diváka neúrodných rokoch siahla po pôvodnom titule, určenom najmenším návštevníkom. Je to **VEĽKÁ DOKTORSKÁ ROZPRÁVKA** od Milana Dubovského a libretistky Jely Kréméryovej – na námety rozprávok Josefa a Karla Čapkovcov. Vskutku voľné spracovanie rozviazalo libretistke ruky – napokon – má už i skúsenosť so svetom detskej opery. Napísala o. i. libretá k televíznym *Vrabčiakom* (J. Meier) – podľa L. Podjavorinskej, k opere *M. Kořínka Ako išlo vajce na vandrovku* (SND, 1960), podľa Čapkovcov začala písať i libreto k *Jurovského Černokňažníkovi Magiášovi* (nedokončené) a napokon je autorkou libreta k *ELBERTOVU rozhlasovému dielu Neposlúšne kuriatko*. Magiáš – ako jeden z „hrdinov“ Dubovského detskej opery – prešiel teda do tvorivej fantázie osvedčenej libretistky už z dávnejšieho tvorivého kontaktu Kréméryovej a Š. Jurovského.

Možno mnohých znalcov opernej literatúry i zaskočilo, že opera SND vyzvala k spolupráci hudobno-dramaticky, resp. operne zatiaľ iba málo sa aktivizujúceho Milana Dubovského (1940). Igor Vajda vo svojej knihe *Slovenská opera sice podrobnejšie hodnotí jeho dielo Traja kohúti*, ale skladateľa sme zatiaľ poznali najmä ako nesmierne aktívneho v oblasti scénickej, filmovej, rozhlasovej a inej „ilustratívnej“ hudby. Ako sám udáva, napísal v tejto sfére okolo 50 hodín čistej hudby. Na druhej strane, autor, ktorý má bohaté skúsenosti s javiskovou časomierou, dobre pozná i „svojho“ malého poslucháča (ktorému venoval hudbu k rozprávkam na mnohých gramoplatniach), asi dobre odhadne apercepčné schopnosti istého veku. Toho, v ktorom sa vstupuje alebo naučí sa odmietať svet vážnej hudby. Veľká doktorská rozprávka je uvedená v bilancii doposiaľ troch(!) pôvodných inscenácií SND pre deti – od r. 1945...

Okrem *Humperdinckovej Medovníkovej chalúčky* (1959), *Kořínkovej opery Ako išlo vajce na vandrovku* (1969) a *Frešovej opery Martin a slnko* (1975) uviedlo SND z pôvodnej slovenskej tvorby *Hatrikovho Šťastného princa* (1981). Je to však dielo, ktoré svojou filozofiou i kompozičným rukopisom smeruje skôr do sveta dospelých, nehovoriac o tom, že scénickým riešením by sa ideálne hodilo na televízne spracovanie.

Aká je Dubovského a Kréméryovej Veľká doktorská rozprávka? Prostá, melodicky jednoduchá – je v nej aspoň štvoro „chytľavých“ melódií, z ktorých jedna je návratná, vedúca, charakterizujúca hlavnú postavu doktora Majzlika. Deti veľmi rýchlo začnú reagovať na melodicko-rytmické motívy, pri dvojnásobnom počutí si ich radový poslucháč odnáša v sebe ako chytľavé melódie. Najmä v 1. časti diela je však i viac miesta pre symfonickjšie, prekomponovanejšie vypracovanú hudbu, ktorá malých poslucháčov uvádza do zložitejších hudobných štruktúr. Škoda, že orchester túto zložku prehúšťa sýtim zvukom, v ktorom sa potom strácajú slová, alebo – jednoducho – ohlušuje. Dubovský je tonálny skladateľ, neexperimentuje, ale spolieha sa na to, čo osobne považuje za primárne v detskom hudobno-zážitkovom svete: na melódiu a rytmus (sem-tam i zmodernizovaný súčasnými prvkami, väčšinou však pochodovo-klasický, alebo pulzujúco vyrovnaný). Jeho partitúra je veľmi čitateľná, bez exkurzií do avantgardnejších podôb. Pravda, v tomto žánri možno využívať aj novátorskejšie rukopisy, myslím si však – z nadšenej reakcie malých divákov pri dvojnásobnom videní diela – že Milan Dubovský napísal „akurátne“ hudbu pre vek od troch do de-

sať rokov. Hlavne, že táto hudba ožila, že zaplní náš národný divadelný stánok rodičmi s deťmi, po čom som – osobne – túžila vždy keď som porovnávala hoci stav u nás a v blízkej Budapešti...

Dejovo je Veľká doktorská rozprávka rozdelená do expozície a štyroch samostatných obrazov. Každý je voľným, mierne aktualizovaným tlmočením jednej z čapkovských rozprávok: či už o liečení černokňažníka Magiáša na hrade Pajštún, alebo princeznej Zubeidy v sultanáte Solimán, resp. víly Amálky na lúčke neďaleko bratislavskej Koliby a – napokon – Veľkého psa, ktorý zožral tortu mačičke a psíčkovi v najznámejšej rozprávke bratov Čapkovcov. Pán doktor Majzlik, ktorý tieto scény spája svojou aktívnou účasťou je zdanlivo hlavnou, no v skutočnosti rovnocennou postavou iným čarovným aktérom rôznych dejov.

Je dobré, že SND zverilo novú detskú operu mladému režisérovi Pavlovi Smolíkovi, ktorý si tu samostatne, adekvátne veku i skúsenostiam mohol overiť mladú fantáziu. Podarilo sa mu vyčariť ozaj rozprávkový svet – a všetky situácie rozohrať nielen zmysluplne, ale i s veľkou dávkou vtipu, nadsázky a najmä

stálej hravosti. Nebojí sa na javisku použiť ani obrovské Nivey, žuvačky v ústach ležérnych víl, spolu s výtvarníkom využijú obrovskú kľzačku do vody v scéne víl pri jazierku, inde zase „zosúčasnia“ dej Vizírom atď. Všetko je dávkované vkusne a úmerne. Veľkú pomoc našiel Smolík v skúsenom L. Vychodilovi, ktorý sa touto rozprávkou akoby vrátil do sveta vlastného detstva – jeho čarodejnícka scéna, alebo iné obrazy majú vždy charakterizáciu, osobitú, trochu humornú, no vždy nápaditú a v prostriedkoch nepreplnenú funkciu. Najviac sa mi páčili kostýmy *Ľudmily Városovej* – odvážne, farebné, výmyselné a veľmi rozprávkové! *Elena Záhoráková* s mladučkými žiačkami *Tanečného konzervatória* vnesla – spolu s režisérom – na javisko autentický a adekvátny prejav takmer

i maličkých divákov. Oboch účinkujúcich snáď delil len stupienok veku, ktorý Babjaka viac posúva na hranicu roztopašnosti a prístupnosti detskému svetu. Veľa rolí bolo alternovaných i v rámci jedného predstavenia. A tak som videla Máriu Turňovú ako Trpaslíka, Ducha I. a Mameluka (alt. A. Czaková), Jaroslavu Horskú ako Híkvaca, Ducha II a Mameluka (alt. D. Šlepkovská) a Jánú Ďurču s Dušanom Jarjabkom a. h. v rolách Vodníka, Ducha III a Mameluka (obaja alternujú tieto postavy v jednom predstavení – aj keď v rôznych reprízach). *Iveta Matyášová* a *Luba Vargicová* a. h. zase „spájali“ úlohy Vineka, Zubeidy, víly Amálky a Mačičky. Obe – podobne ako iné postavy – mali prepracované výkony, dokonca obohatené o rôzne vlastné prvky. Trochu mi však u týchto sopranistiek



Záber z inscenácie

Snímka K. Marenčinová

„vrstovníkov“ tých v auditóriu... *Marián Vach* a *Dušan Štefánek* boli zodpovední za hudobné naštudovanie. Sem-tam sa využili zbory z play backu, ináč však hudba znela na živo – a dobre naštudovaná v orchestri, zbory i sólistických partoch. Sólisti veľmi ochotne a radostne predvádzali vokálne nie náročné, ale na výraz nepochybne zložitejšie kreácie. Najviac sa páčil *Martin Babjak* ako doktor Majzlik – je doslova rozkošný v láskavej postave lekára, ktorý deti neplaší, ale skôr „učí“ nebať sa pánov doktorov, ktorí zažívajú neuveriteľné príhody vo svojom zaujímavom povolání. Tiež *Robert Szűcs* v alternácii s M. Babjakom maximálne vyhovel všetkým požiadavkám autorov, režiséra –

vadili ostré, neokráhle vyššie tóny. Keďže v žiadnom prípade nejde v Dubovského opere o náročné vokálne party, ale o komunikatívne komplexné spevácko-herecké umenie, spomeniem ďalšie vydarené, s chuťou kreované postavy: Černokňažníka Magiáša a Veľkého psa alternovali O. Malachovský a L. Neshyba a. h., Sultána Solimana M. Kopačka a I. Ožvát, Obchodného cestujúceho stvárnil – J. Oniščenko, Drevorubača *Martin Malachovský* a. h. a *Juraj Peter*, Vílu Zorku – A. Kluková a A. Starostová, Vílu Terku – A. Michalová a M. Nitranová, Psíčka – Monika Martincová a. h. a M. Nitranová.

T. URSÍNYOVÁ

1. viedenský jarný festival SO SLOVENSKÝMI SPEVÁKMI

Údajne 1 800-miestna Veľká sála Koncert-hausu vo Viedni bola 23. marca t. r. takmer do posledného miesta plná. Iba zopár sedadiel v zadných radoch zívalo prázdnotou. Tie však čiastočne obsadilo niekoľko novinárov z Bratislavy, ktorým vedenie SND umožnilo účasť na koncerte orchestra a sólistov SND pod taktovkou dirigenta Ondreja Lenárda. Je to iste nový moment spolupráce s novinárskou a hudobno-kritickou obcou, vytváranie lepších vzťahov a istým spôsobom aj uznanie mnohoročnej, často drobnej práce v prospech propagácie nášho operného a vokálneho umenia. Boli sme teda v Konzerthause, kde SND v spolupráci s Veľvyslanectvom ČSFR vo Viedni pripravilo podujatie, výťažok z ktorého sa venuje na konto našej detskej onkológie. Nevieť, koľko šillingov sa vybralo za lístky, ale musím vopred povedať, že zameranie pozornosti jedného nášho denníka práve týmto smerom (a to v iba v negatívnom, kritickom hľadisku) považujem za knokaut našej reprezentácie. Ku nej patrili nielen účinkujúci, ale aj Ján Čarnogurský, František Mikloško, Martin Porubjak, Ladislav Snopko, Magdaléna Vášáryová či riaditeľ SND – Dušan Jamrich. Prítomnosť vládnej honorácie a našej veľvyslankyne v Rakúsku, ako aj vicecancleára hosťujúcej krajiny Eberhardta Buseka a predsedu rakúskeho parlamentu Heinza Fischera podčiarkli spo-

čeniský lesk podujatia a vzájomnú snahu susediacich krajín o čoraz lepšie porozumenie – tentokrát cez hudobné umenie.

Naša národná scéna usporiadala podobný koncert vo Viedni už pred dvoma rokmi. Vtedy bola všeobecná eufória, a tak aj iná atmosféra nad prijímaním hodnôt z malého Slovenska. Tentoraz mala spoluúčinkovať s našimi sólistami opäť hviezda prvej veľkosti – *Lucia Poppová*. Pre autoñehodu, ktorá sa jej stala krátko pred viedenským koncertom, účasť odmietla. Mali sme však vo Viedni i ďalší triumf: tenoristu *Petra Dvorského*. Jeho štvornásobné vystúpenie v rámci večera (vrátane prídavku z Tosky) bolo vrcholným zážitkom pre poslucháčov, ktorí by boli prijali aj ďalšie čísla z repertoáru skvele disponovaného, žiarivým hlasom vládnuceho, stále sústredene spievajúceho Dvorského. Jeho razantný, úderne znejúci hlas v ukážke z Pucciniho *Manon Lescaut* (Donna non vidi mal) sa striedal s duetom Princa a Kňažnej z *Rusalky* (s M. Blahušiakovou) a slávnym číslom *Nessun dorma* z Pucciniho *Turandot*. Dupanie, vyvolávanie „Bravo!“ boli napokon podnetom k ďalšiemu pucciniovskému číslu z Tosky.

Pravda, sústredene hrajúci a maximálne vladený orchester (s nasadením a briom zahrál aj „svoje“ čísla: Overtúru z *Donizettiho* *Donna Pasquala* a z *Figarovej* *svadby*) pod vede-

ním O. Lenárda však nespupracoval iba s P. Dvorským. Boli tu aj ďalší ôsmi sólisti mladšej a strednej generácie. Na prvom mieste spomeniem basistu *Petra Mikuláša* v árii *Banqua* (*Studio il passo, o mio figlio*) z *Macbetha* G. Verdiho a v árii *Vodníka* z *Dvořákovy Rusalky*. V oboch číslach fascinovala imaginatívna ponorenosť speváka do obsahu, koncentrovanosť tónov a celkový výraz, ktoré zmagnetizujú poslucháča od prvého tónu P. Mikuláša. To okamžite vycítilo aj viedenské publikum a nadšene tleskalo našej basovej jednotke. Ak by sme mali robiť poradie úspechu (čo je ozaj vhodné len pri prvých troch spevákoch), nuž ďalší najväčší ohlas vyvolal... mladučký barytonista *Martin Babjak*. Jeho šarm, iste aj pôvab, ale hlavne pekný, nosný hlas sa mi viac páčil v razantnej ukážke z *Figarovej* *svadby* (*Hai gia vinta la causa!*) ako vo *Vien Leonora* z *Donizettiho* *Favoritky* (vadil mi trochu krčný, nie celkom voľný tón, zaujalo však krásne legato!). Uvoľnený, sebavedomý prejav, dynamika mladosti, bezchybná vokálna kultúra naznačili budúcu mladú osobnosť našej prvej národnej scény. Zo sólistiek bola od prvého tónu sugestívna *Jitka Saporiová* vo *Verdiho* *Re dell'abisso affrettati* z *Maškarného* *bálu*. Táto mezzosopranistka má v hlase dramatický oheň a vášnivosť, jej prietrazný mezzosoprán sa vo veľkej sále neštrácal ani

nad hustým orchestrom. Oproti tomu ďalšia mladučka mezzosopranistka *Denisa Šlepkovská* má mäkký, okrúhly, ale farebný hlas, ktorý lahodil svojou vrúcnosťou v známej árii z *Favoritky* – O, mio Fernando. Osobne ma sklamal *Richard Haan* ako *Jago* z *Verdiho* *Otella* – jeho *Credo* bolo určite „mimo oboru“ speváka, ktorý nie je na tento dramatický part predurčený. Oveľa lepšie vyznel v pokojnej, elegickej melódii z *Wagnerovho* *Tannhäusera* (O, du mein holder Adendstern). Dramatická sopranistka *Magdaléna Blahušiaková* dokázala svoj vášnivo planúci prejav stíšiť vo veľkej scéne z *Verdiho* *Sily osudu* (Pace, pace...). Obdivuhodne vie vypointovať svojou muzikalitou i miesta takpovediac zálučné (v závere je to výška, ktorú speváčka nasadí v ppp!). Okrem toho spievala už v spomínanom duete z *Rusalky* s P. Dvorským, kde preukázala zase svoj typický dramatický nerv. *Ida Kirilová* si vybrala ukážku z *Čajkovského* *Jean d'Arc* (Da, čas nastal) – so širokou klenbou melódie, vrúcnosťou prejavu a záverečnou veľkou korunkou, ktorá jej výkon vygradovala. Mladý *Eudovít Ludha* – výostne lyrický tenor s mladistvou farbou má hlas, ktorý by som nazvala „strieborný“. Dobré zapieval *Faustovu* áriu *Quel trouble inconnu* z *Gounodovej* opery *Faust* a *Margaréta*. Žiada sa mi ešte raz počiarknuť, že výkon orchestra a dirigenta O. Lenárda bol vedený ambíciou, ukázať náročnému publiku Viedne, že v blízkej Bratislave sa robí profesionálne umenie, že máme hýrivý dostatok talentov, ktoré nám snáď pohotoví agenti z tej istej Viedne rýchlo nepreberú... Bol to večer, ktorý nám pozdvihol sebavedomie, sem-tam narušané našou malostou: faktickou i vsugerovanou...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

VELTRH V ZNAMENÍ HUDOBNEJ KREATIVITY

Frankfurtská dejinná križovatka

Ak som v predchádzajúcom úvodnom článku z frankfurtského veľtrhu Musik Messe konštatoval obrovský boom nástrojovej techniky a širokého sortimentu elektrifikovaných nástrojov, zostáva mi ešte zmieniť sa o ďalšej veľmi dôležitej oblasti šírenia hudobnej kultúry a to je hudobná publicistika, vydavateľ-

Vydavateľská problematika je z nášho pohľadu problém osobitne špecifický. Už len letmý pohľad do katalógu naznačí, že dnes už možno niet kultúrnej krajiny, či národnej kultúry, ktorá by nemala aspoň jedno profesionálne hudobné vydavateľstvo. Frankfurtská prezentácia vydavateľskej činnosti –

Skrátka, spolupráca s takouto firmou by nebola na zahodenie... Napríklad **Edition Peters** veľmi úzko spolupracuje s bývalými sovietskymi hudobnými vydavateľstvami, odkúpili autorské a vydavateľské práva, a dnes s nimi obchodujú. Spomeniem aspoň jeden príklad: katalóg Súčasná klavírna hudba z Ruska a ostatných krajín, nehovoriac o veľkých platených inzerátoch bývalých sovietskych skladateľov v rôznych hudobných časopisoch.

Ale to už sa dostávame k tej poslednej téme, svojím spôsobom najrozhodujúcejšej, ktorá rozhoduje o úspešnosti akéhokoľvek podnikania a to je – reklama. Väčšina firiem do nej „vrazila“ zrejme maximum finančných prostriedkov, čo sa však iste v konečnom dôsledku zúročí. Ponuka bola bohatá, konkurencia rastie a kto zaváha, ten aj prehráva. **Bola to veľká škoda pre naše hudobné umenie, ďalšia premárnená šanca (okrem českých výrobcov hudobných nástrojov a nášho časopisu v tlačovom stredisku tu nebol jeden jediný materiál o našej hudbe)** dostať sa do medzinárodného povedomia, do tejto veľkej rodiny, v ktorej celkom iste mali byť sme mať svoje miesto. Keďže takúto mimoriadnu príležitosť sme nevedeli využiť obchodne, mohla sa platforma veľtrhu využiť aspoň na propagáciu a informovanie sveta o našej existencii. Dúfajme, že sa tak stane nabudúce...

Frankfurtský veľtrh je za nami. Nemožno ho podceňovať, tak ako ho nepodceňovali stovky a tisíce vystavovateľov, podnikateľov, vydavateľov, obchodníkov a laických záujemcov. Toto medzinárodné hudobné randevous môže našim odborníkom dať neoceniteľné poznatky, skúsenosti, vyzbrojiť ich marketingovými metódami a pod. Za najväčší prínos frankfurtského veľtrhu však všeobecne možno označiť fakt, že vytvoril jedinečný



marketingový most špecifických svetových trhov – amerického – európskeho a ázijského. A najmä to, čo dnes na špičkovej kvalitatívnej úrovni produkuje ázijský trh, je prekvapujúce, ale aj varujúce proti našej samolúbosti a namyslenosti, že sme pupkom sveta. V každom prípade by sa však v budúcnosti naša kultúra mala do tohto súkolia dostať v čo najaktívnejšej podobe. Napokon nemožno podceňovať ani spätný odraz takejto akcie. Na prvýkrát sa možno toho veľa nepodarí. Ale kvalita sa musí presadiť a nedá sa nič robiť, raz musí dôjsť k tomu, že život, prax, obchod, oddeli kvalitu od nekvality, hodnoty od pseudohodnot.

Veľtrh stojí peniaze. Ale peniaze sa rodia len cez peniaze a dnes aj na reprodukciu kultúry budú treba peniaze. A je len na nás, ako sa k tejto otázke postavíme. Cesta do Európy je otvorená, Frankfurt zohráva historickú dejinnú križovatku kultúr, techník, kontinentov, myslenia i podnikania súčasne. Vlak do Európy stojí pripravený na nástupišti odísť. Bodaj by sme nastúpili aspoň do posledného vozňa. A pozor, aby sme sa nepomýlili. Tento vlak smeruje na Západ a nie na Východ.

MARIÁN JURÍK
Snímky: autor



Hudobná literatúra pre mládež je bohato ilustrovaná

ská činnosť, a napokon reklama. V dnešnom marketingu sú to veľmi úzko prepojené nádoby a jedna bez druhej prakticky je osamotneným ostrovom.

Pri našom domácom, skromnom počte umeleckých – nielen hudobných – periodík, bola frankfurtská ponuka neuveriteľná a ľudne ste si ňou mohli nabaliť aj plný kufr. Z množstva najrozmanitejších periodík som rád dal do pozornosti časopisy venované hudobnej výchove, resp. časopisy podporujúce a propagujúce kreativitu v každom veku. Veľmi ma zaujal časopis, ktorého pendant by, myslím, mohol vzniknúť aj u nás – **MUSE, Zeitschrift für Musik und Eltern**. Je to akýsi rodinný hudobný časopis, ktorý sa venuje hudobnej problematike pútavým, no vecne odborným spôsobom – venuje sa žurnalistike, recenzovaniu platní, kníh o hudbe, prináša informácie z oblasti hudobných nástrojov, reprodukčných prístrojov, rozhovory so zaujímavými ľuďmi a pod. Podporuje v nás domáce pestovanie hudby nielen praktické a aktívne, ale aj pasívne počúvanie, ale najmä dopĺňa patričné hudobné vzdelávanie. Takýchto časopisov (Musik kreativ a i.) vychádza viacero. Je to dôkaz vedomého akcentovania hudobnej, alebo aj v širšej súvislosti estetickéj výchovy v podmienkach, kde sa mladému človeku núkajú obrovské možnosti pasívneho apercepovania reprodukovanej a sprostredkovanej kultúry.

žiaľ, bez Česko-Slovenska, zrejme my si to môžeme dovoliť – bola impozantná, ale najmä poučná. Hoci mnohé vydavateľstvá veľmi dobre poznám z minulosti, s odstupom času konštatujem, že aj v tejto oblasti prebieha istá profilácia jednotlivých firiem, že sa hľadajú nové možnosti a formy šírenia hudby, že výrazne všade na svete rastie tzv. pedagogicko-inštruktívna literatúra pre najroznejšie nástroje a nástrojové zoskupenia, že vo svete vychádza veľké množstvo vokálnej, zborovej hudby, že súčasná hudba sa vydáva len na základe prísneho kvalitatívneho výberu atď. Novo sa profilujú aj také významné svetové vydavateľské firmy, ako sú Schott, Hans Sikorski Verlag, Edition Peters, Bärenreiter, Bosse Verlag, Riccordi, Universal Edition, Faber Music, Breitkopf and Härtel, Boosey and Hawkes a mnoho iných. I napriek tomu, že každé z týchto známych vydavateľstiev si necháva v základe svoju tradičnú prioritu, hľadajú sa nové cesty k odberateľovi, vytvárajú sa nové špecifické edičné rady, systémy, repertoárové okruhy, neustále sa rozširuje ponuka a rešpektuje sa dopyt. V tomto bohatom spektre ma najviac zaujala prezentácia firmy **Schott**, ktorá si zrejme udržiava v súčasnosti vedúce postavenie nielen šírkou svojej ponuky, ale aj technickou kvalitou svojich výrobkov. Schott má aзда najbohatšiu knižnú produkciu (najmä slovníky, encyklopédie, vydáva rôzne časopisy a katalógy) s množstvom najrozličnejších praktických príručiek.



Skladateľ computer

Eberhard Waechter – obeť divadla?



V nedeľu 29. marca t. r. neskoro popoludní sa Viedňou rozletela správa, že po návšteve operného matiné, pri prechádzke parkom, zasiahol srdcový infarkt nedávno designovaného riaditeľa štátnej opery vo Viedni, barytonistu Eberharda Waechtera. Viedňou zavládol smútok, sklamanie i prekvapenie...

Opernú Viedeň už dlhší čas skľučujú koncepčné problémy. Istý okruh ľudí nebol spokojný so striktným star-systémom H. Dresseho, a tak došlo k zlúčeniu Volksoper a štátnej opery pod jednu direkcii, do čela ktorej bol designovaný barytonista Eberhard Waechter, ktorý so svojím prevádzkovým spoliariateľom Johanom Holenderom mal dosiahnuť umelecké i ekonomické využitie predovšetkým domáceho potenciálu a odpútať sa od nevyspytateľnosti svetových hviezd. Waechter chcel písať nové dejiny viedenskej opery (písali sme o tom v HŽ minulý rok). Od septembra, kedy Waechter prevzal riadiace „žezlo“ opery, ohlásil repertoár, zostavený zo samých obnovených inscenácií, prostredníctvom ktorých chcel stabilizovať kmeňový repertoár, umelecké kádre a ekonomický režim. Mnohé sa mu podarilo, mnohé nie. A nielen pre krátkosť času. Chcel vrátiť viedenskú operu tam, kde mala svoje postavenie v minulosti, v pevnom repertoárovom systéme. Za krátky čas zažil nejednu intrigu speváckej hviezdy a často si počínal naozaj zásadne a rezolútne (napríklad neváhal s Ch. Studer pre neochotu okamžite zrušiť zmluvu). K ďalším a k tým najzávažnejším problémom Waechterovej krátkej éry pribudla blesková abdi-

kácia Claudia Abbada „zo zdravotných dôvodov“, aby sa mohol plnšie venovať Berlínskym filharmonikom. A tento problém už veľa naznačil... Abbado má príliš silnú pozíciu vo Viedni, aby ho viedenské operné publikum len tak ľahko stratilo. Hľadanie nového hudobného riaditeľa, ako adekvátnej náhrady, nebude ľahké. Povráva sa o Maazelovi, ktorý už raz Viedeň opustil.

E. Waechter však rozhodne bol významná osobnosť operného sveta. Narodil sa 9. 7. 1929 vo Viedni, tu študoval hru na klavíri, spev i hudobnú teóriu. V roku 1953 debutoval na scéne viedenskej štátnej opery ako Silvio v Komediantoch a od roku 1955 bol angažovaný ako stály člen, neskôr Kammersänger. Hostoval v milánskej La Scale, v londýnskej Covent Garden, v Salzburgu, Berlíne, v Metropolitnej opere v New Yorku a bol vyhľadávaným interpretom v Bayreuthe. Jeho doménou bol Mozart a Wagner, ale rovnako kultivovane spieval aj Verdiho, Pucciniho či ostatných operných autorov. Jeho krédom bolo, že operu treba robiť dušou a telom, tak to robil po celý život aj on sám. Preto nepovažoval za správne, aby umelci boli zatriedovaní do „tried“, pretože mali rovnaké poslanie: prinášať na javisko živé, plnokrvné, vnútorné zaangažované umenie. Tomuto poslaniu, podľa neho, mali slúžiť zo všetkých síl. Nedokázal pochopiť hviezd, ktorá sa nevedela podriaadiť jej vnútorným zákonom a predpisom. S týmto predsavzatím vstúpil na šéfovský post. Vyhlásil boj komerčnému star-systému. Chcel umenie! A kto stavia iba na umení, môže na to aj doplatiť. Divadlo je krásna vec, ale hviezdy sú nekompromisné, neúprosné a sebecké. Waechter už nikomu nepovie, čo v tú marcovú nedeľu zlomilo jeho srdce...

MARIÁN JURÍK

MIMORIADNA PONUKA!

– prechodné zlacnenie cien LP

– jedinečná príležitosť získať LP za 19,90 Kčs

pre nasledovné tituly

Jozef Grešák

Koncertná symfonieta – Štátna filharmónia Košice, Bystrík Režucha
Zuzanka Hrašková, komorná opera – na text P. O. Hviezdoslava
Alžbeta Mrázová, soprán, Ivan Sokol, organ
Slovenská filharmónia, Bystrík Režucha
Améby, predohra pre veľký orchester – Slovenská filharmónia, Bystrík Režucha
9110 0554

Miroslav Kořínek

Slávnostná predohra pre orchester – Symfonický orchester Čs. rozhlasu – Ondrej Lenárd
Koncert pre klarinet a komorný orchester – Jozef Luptáček
Klavírne kvinteto – Marián Lapšanský, klavír, Bratislavské kvarteto
Koncertná fantázia pre flautu a gitaru – Miloš Jurkovič, Jozef Zsapka
9110 0859

Dušan Martinček

Dialógy vo forme variácií pre klavír a orchester – Ivan Palovič, klavír
IV. sonáta – Toccata
VI. sonáta – Meditácia
Koncertná etuda pre klavír
Prelúdium pre klavír, č. 12 – Ivan Palovič
9111 1009

Alexander Moyzes

2. sláčikové kvarteto in D op 66 – Slovenské kvarteto
Dve piesne na slová J. Smreka – Magdaléna Hajóssyová, soprán, Sylvia Macudzinová, klavír
Musica Istropolitana – Slovenský komorný orchester, B. Warchal
9111 0451

Alexander Moyzes

Poetická suita pre husle a klavír op. 35 a Oto Ferenczy
Sonáta pre husle a klavír – Viktor Šimčíško, husle, Helena Gáfforová, klavír
9111 0500

Milan Novák

Reminiscencie pre violončelo a orchester – Igor Gavryš
Koncert pre harfu a komorný orchester – Kristína Nováková, harfa, Štátny komorný orchester Žilina, Eduard Fischer
9111 0510

Andrej Očenáš

Concertino pre flautu a sláčikový orchester op. 27 – Miloš Jurkovič, flauta
Ako hviezdy padajú – Magdaléna Hajóssyová, soprán, Miloš Starosta, klavír
Portréty pre organ – Katarína Lelovičová, organ
9111 0540

Ivan Parík

Hudba k baletu – Slovenská filharmónia, Bystrík Režucha
Medzi horami, balada – Slovenský madrigalisti, Ladislav Holásek
Piesne o padajúcom lístí – Stanislava Zámbořská, klavír
Sonáta pre violončelo – Jozef Sikora, violončelo
9110 0706

OTO FERENCZY

THE NORTHERN STAR



Tadeáš Salva

Impresie – Peter Toperczer, klavír
Dobry deň, moji mŕtvi – Magdaléna Hajóssyová, soprán
Musica... musica – Pražský dychoví sólisti
9111 1469

Miro Bázlik

Dychové kvinteto č. 1 – Bratislavské dychové kvinteto
Päť malých elégii – Slovenský komorný orchester, Bohdan Warchal
Sláčikovo kvarteto – Slovenské kvarteto
Barokova suita – Slovenský komorný orchester – Bohdan Warchal
9111 0659

Juraj Beneš

Mémoire pre komorný orchester – Slovenská filharmónia – Libor Pešek
Canzona pre dychové kvinteto – Bratislavské dychové kvinteto
Hudba pre trúbku, bicie a sláčikové nástroje – Kamil Roško, trúbka
Préférence pre 9 nástrojov – Musica moderna, Juraj Beneš
9110 1186

Ladislav Burlas

Autorský profil, sólo pre husle
Kadencia pre husle sólo – Peter Michalica, husle
Hudba pre sláčikové kvarteto – Slovenské kvarteto
Sláčikové kvarteto č. 2 – Košické kvarteto
9111 0572

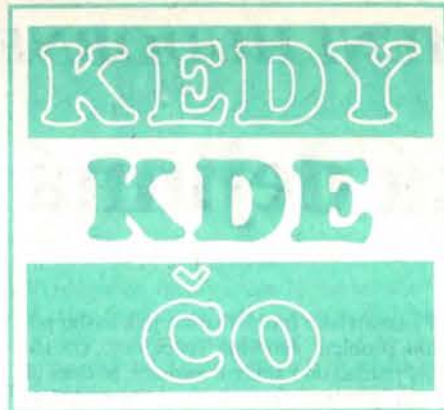
Oto Ferenczy

Hviezda severu, Kantáta pre barytón, miešaný zbor a orchester na slová J. Smreka – Peter Mikuláš, barytón, Slovenský filh. zbor
Concertino pre komorný orchester – Slovenská filharmónia – Ondrej Lenárd
9112 1558

Tibor Frešo

Prológ pre veľký orchester, op. 9 – Slovenská filharmónia, Tibor Frešo
Martin a slnko, opera, druhá ária – Jarmila Smyčková, soprán
Studený princ – Slovenská filharmónia, Tibor Frešo
Suita pre sláčikový orchester, op. 27 – Slovenský komorný orchester, Bohdan Warchal
9110 0699

– Uvedené tituly si môžete zakúpiť v predajniach OPUS-u, Laurinská ul., alebo sa obráťte priamo na našu zásielkovú službu OPUS, š. p., Mlynské Nivy 73, 827 99 Bratislava



22. apríl

SND Bratislava – W. A. Mozart: Figarova svadba (19.00)

DU Piešťany – Mládežnícky orchester G. Mahlera (19.00)

F. Liszt, J. Brahms, B. Bartók
Y. Shiokava – husle, M. Perényi – violončelo, dir. P. Eötvös (Maď.)

NS Bratislava – E. Kálmán: Čardášová princezná (19.00)

ŠD Košice – J. Strauss: Cigánsky barón (12.00)

MKS Komárno, (Slovkoncert) – Lehárovo Komárno (19.00)
Slovenské kvarteto

Galéria L. Fullu Ružomberok (Slovkoncert) – P. Toperczer, klavírny recitál (17.00)

PKO Prešov, (Slovkoncert) – Trávníckovo kvarteto (19.00)

23. apríl

SND Bratislava – W. A. Mozart: Figarova svadba (19.00)

SF Bratislava – J. Haydn, J. Brahms, C. Debussy (19.30)

SF, J. Čížmarovič – husle, dir. M. Turnovský

ŠD Košice (DK VSŽ) – J. Rossini: Barbier zo Sevilly (19.00)

ŠD Košice (Štúdio Smer) – S. Prokofiev – C. Debussy: Peter a vlk – Skrínka hračiek, balet (10.00)

SF Košice – Koncert poslucháčov košického konzervatória (19.00)

K. Stamic, R. Strauss, P. I. Čajkovskij
L. Sklenková – flauta, I. Zerzanová – lesný roh, D. Duždová – klavír, dir. B. Buráš

DJGT B. Bystrica – A. Dvořák: Rusalka (predstavenie pre deti a rodičov 17.00)

ŠKO Žilina – Veľkonočný organový recitál (19.00)

V. Dolak – Nemecko

DJZ Prešov – L. Matejka: Oskar (19.00)

Bardejovské kúpele, LD Astória (Slovkoncert) – Trávníckovo kvarteto (19.00)

MKS Žiar n/Hronom (Slovkoncert) – klavírny recitál P. Toperczera (19.00)

24. apríl

SND Bratislava – F. Hérold: Márna opatnosť, balet 1. premiéra (19.00)

SF Bratislava – program ako 23. 4.

ŠD Košice (Štúdio Smer) – A. Chačaturian – M. de Falla: Maškaráda – Trojrohý klubík, balet (19.00)

DJGT B. Bystrica – Večer melódia J. Straussa a F. Lehára (19.00)

25. apríl

SND Bratislava – F. Hérold: Márna opatnosť, balet 2. premiéra (19.00)

NS Bratislava – J. Strauss: Cigánsky barón (19.00)

DJGT B. Bystrica – Večer melódia J. Straussa a F. Lehára (19.00)

26. apríl

NS Bratislava – F. Lehár: Ach, tie ženy... (v nemčine – 15.00)

DU SF Piešťany – divadlo Semafor Praha, J. Suchý – F. Havlík: Vetešník (19.00)

Mirbachov palác (Slovkoncert) – klavírny recitál V. Kellyová (10.30)

Rajecké Teplice (Slovkoncert) – D. Zsapková – flauta, J. Zsapka – gitara (19.00)

27. apríl

SND Bratislava – J. Strauss: Netopier (19.00)

ŠD Košice (Štúdio Smer) – S. Prokofiev – C. Debussy: Peter a vlk – Skrínka hračiek (10.00)

DJZ Prešov – G. Dusík: Hrnčiarsky bál (19.00)

28. apríl

SND Bratislava – F. Hérold: Márna opatnosť, balet (19.00)

SF Bratislava – Mládežnícky orchester G. Mahlera (19.30)

F. Liszt, J. Brahms, B. Bartók
Y. Shiokava, husle, M. Perényi – violončelo, dir. P. Eötvös

Trenčianske Teplice (Slovkoncert) – A. Jánoška – klarinet, V. Kellyová – klavír (19.00)

29. apríl

SND Bratislava – Ch. Gounod: Faust a Margaréta (19.00)

DJGT B. Bystrica – G. Rossini – O. Respighi: Butique fantastique – balet (19.00)

SF Košice – J. S. Bach, F. Kramář, G. F. Händel, W. A. Mozart (19.00)

I. Bachmanová – hoboje, P. Sklenka – husle, V. Lipatová – viola, P. Šimčík – viol., M. Dravecká – čembalo

Dudince (Slovkoncert) – E. Blahová, spev, E. Michalíková – klavír (19.00)

30. apríl

SND Bratislava – G. Bizet: Carmen (19.00)

DJGT B. Bystrica – F. Hervé: Mamzelle Nitouche (19.00)

DJZ Prešov – G. Dusík: Hrnčiarsky bál (19.00)

4. máj

SF Košice – Otvárací koncert KHJ (dir. J. Wildner)

5. máj

SF Bratislava – J. N. Hummel, G. Mahler (19.30)

SF, D. Rusó – klavír, dir. O. Lenárd

DJGT B. Bystrica – G. Verdi: Nabucco (19.00)

6. máj

SF Bratislava – program ako 5. 5.

OZNAM

Riaditeľstvo Základnej umeleckej školy v Dunajskej Strede prijme s nástupom od 1. septembra 1992 učiteľa spevu, tanca a hry na klavíri. Informácie na tel. číslo: 0709/226 86.

NADÁCIA HEMERKOVCOV

Pri Konzervatóriu v Košiciach bola založená nadácia rodiny Hemerkovcov, ktorá sa veľkou mierou zaslúžila o rozvoj hudobného života na východnom Slovensku. Patrí k nej Oldřich Hemerka (1862–1946), hudobný skladateľ, organista, dirigent, učiteľ hudby i zberateľ ľudových piesní, Július Ivan Hemerka (1889–1942) skladateľ, organista, diri-

gent, organizátor hudobného života v Prešove a koncertná klaviristka a pedagogička Mária Hemerková-Mášíková (1900). Členmi nadácie sa môžu stať jednotlivci, inštitúcie i ďalšie právne osoby; prihlášky treba zaslať na adresu: Konzervatórium, Hlavná 89, Košice, tel.: 219 67, č. VÚB Košice-vídiok 216 36-542/0200. –H–

SÚŤAŽE

● University of Maryland usporiada v rámci medzinárodného klavírneho festivalu interpretačnú súťaž Williama Kapella v hre na klavíri, ktorá sa uskutoční počas konania festivalu od 9. do 18. júla t. r. na marylandskej univerzite. Na súťaži sa môžu zúčastniť profesionálni klaviristi vo veku od 18 – 32 rokov. Informácie na č. t. (301)405-6540/6548.

● Medzinárodná interpretačná súťaž Queen Elisabeth v hre na husliach sa koná 3. mája – 5. júna v Bruseli (Belgicko). Záujemcovia zo všetkých štátov vo veku do 31 rokov sa môžu prihlásiť do 15. 1. 1993 na adresu: Secrétariat du Concours musical international Reine Elisabeth de Belgique, 20, rue aux Laines B-1000 Bruxelles, Belgique. Tel.: 32. 2. 513 00 99, fax.: 32. 2. 514 32 97.

● Medzinárodná skladateľská súťaž Camillo Togni sa koná v talianskej Brescii a je venovaná mladým autorom zo všetkých štátov, ktorí sú narodení po 31. 12. 1951. Kompozície pre 1 – 16 nástrojov, s alebo bez Mg pásky (flauta, hoboje, B-klarinet, fagot, horna, trúbka, pozauna, 2 husle, viola, violončelo, kontrabas, harfa, bicie, gitara, klavír) v dĺžke od 4 do 15 minút zasielajte do 30. 5. t. r. na adresu: Alla Segreteria del Concorso Internazionale di Composizione „Camillo Togni“, Associazione Nuovi Spazi Sonori c. p. 196–25100 Brescia, Italia. Informačný bulletin je k dispozícii v redakcii HŽ.

● 5. medzinárodná interpretačná súťaž v hre na horne sa uskutoční 7. – 12. septembra t. r. na zámku Duino v Taliansku. Zúčastniť sa na nej môžu súťažiaci zo všetkých štátov narodení po 31. 12. 1956. Uzávierka prihlášok je 31. 7. 1992 na adrese: Segreteria del Concorso Internazionale di Musica Castello di Duino – 34013 Duino 30 (Trieste), Italia. Informačný bulletin je v redakcii HŽ.

● 5. medzinárodná interpretačná súťaž v hre na horne sa uskutoční 7. – 12. septembra t. r. na zámku Duino v Taliansku. Zúčastniť sa na nej môžu súťažiaci zo všetkých štátov narodení po 31. 12. 1956. Uzávierka prihlášok je 31. 7. 1992 na adrese: Segreteria del Concorso Internazionale di Musica Castello di Duino – 34013 Duino 30 (Trieste), Italia. Informačný bulletin je v redakcii HŽ.

POZVANIE DO TURECKA

Fakulta hudby a scénického umenia Bilkentskej univerzity v Ankare ponúka možnosť pre 10 mladých umelcov z ČSFR zúčastniť sa na letnom kurze v dňoch 1. – 31. júla t. r. Usporiadateľa pre účastníkov z ČSFR rezervujú 10 miest (5 huslistov, 2 kontrabasistov, 2 violončelistov a 1 violistu). Prihlášky možno dostať na odbore umenia Ministerstva kultúry SR, Suvorovova ul. Bratislava. Termín pre podanie prihlášok je do 15. mája 1992.

Konkurz

Slovenský hudobný fond Bratislava vypisuje konkurz na udelenie štipendia SHF pre mimoriadne talentovaných mladých autorov, interpretov a hudobných teoretikov z celej oblasti hudobného umenia. Veková hranica záujemcov je do 30 rokov.

Záujemcovia o štipendium si môžu vyzdvihnúť prihlášky v Slovenskom hudobnom fonde. Fučíkova 29, 811 02 Bratislava, na útvare fonovej starostlivosti. Termín odovzdania prihlášok je do 15. mája 1992.