HUDOBNÝ ŽIVOT 83

Ročník XV.
10. 5. 1983
2,— Kčs
9

Podnetná muzikologická konferencia

K 35. výročiu Víťazného februára a 15. výročiu prijatia zákona o federatívnom usporiadaní ČSSR pripravili národné hudobné zväzy (SČSKU a ZSS) pod záštitou Zväzu československých skladateľov hudobnovedeckú konferenciu na tému „Česká a slovenská skladateľská tvorba v epoche socializmu" (29.—31. marca 1983, Praha, Veľká sála Divadelného ústavu).

Inšpirujúcim momentom, ktorý viedol k muzikologickým výpovediam a konfrontácii vývoja našich národných hudobných kultúr, boli úlohy zo základného výskumu akademických pracovísk. V úvode svojho obsiahleho referátu to pripomenul prítomným **dr. Jozef Bek, CSc.**, predseda muzikologickej subkomisie a člen Tvorivej komisie oblasti hudobnej vedy a kritiky SČSKU: **„V siedmej päťročnici dostali muzikologické pracoviská Československej a Slovenskej akadémie vied za úlohu, začať systematický výskum svojich národných hudobných kultúr najnovšieho obdobia, t. j. od r. 1948 (resp. 1945) po súčasnosť. Hlavným koordinátorom tejto úlohy sa stala vlastnej kultúry a jej ďalšieho rozvoja k užitočnosti vzájomných kontaktov medzi českou a slovenskou hudbou".** Podľa slov tvorivého tajomníka oblasti hudobnej vedy a kritiky, SČSKU **dr. Jiřího Bajera, CSc.**, konferencia je začiatkom novej fázy vo vzájomnej spolupráci — a to nielen pre oblasť muzikologickú. **Jednota odborného a politického videnia problémov bola príznačná pre väčšinu diskusných príspevkov — aj keď nie pre všetky.** Niektoré zostali uzavreté vo svojej kabinetnosti pred spoločenskými i národnými problémami, resp. vychádzali zo zúženej témy. Ukázalo sa i to, že — čiastočne pre krátkosť termínu, v ktorom boli príspevky pripravené, ale aj pre malú plochu na ich prednesenie — sa niektoré príspevky orientovali najmä na introvertný pohľad smerom k vlastnej kultúre. Ale i toto poznanie bolo užitočné kvôli **zmapovaniu problematiky, ktorá by mala vyústiť v koncipovanie a realizovanie dejín česko-slovenskej hudobnej kultúry, ako samostatných celkov i prelínajúcich sa spoločných tém.**

Pohľad na predsedníctvo muzikologickej konferencie. Svoj referát prednáša prof. Jozef Burjanek.

O ČESKEJ A SLOVENSKEJ TVORBE

— po vzájomnej dohode — SAV. Do štátnych úloh základného vedeckého výskumu sa ako prvé dostali otázky súčasného vývoja našich hudobných kultúr — napriek pochybnostiam, či budeme schopní čeliť rôznym objektívnym a subjektívnym nástrahám, ktoré sa stavajú do cesty vedeckému ponímaniu problémov našej prítomnosti. Pri uvedomení si všetkých rizík sme sa danej úlohy ujali a dohodli sa hneď na začiatku na čo najtesnejšej spolupráci medzi slovenským a českým pracoviskom."

Ak sa oba národné hudobné zväzy — pod záštitou Zväzu československých skladateľov — rozhodli pre úlohu kontaktátora a konferenciu na danú tému pripravili (pravda, v tesnej spolupráci s oboma vedeckými pracoviskami), je to iste aj preto, že vo svojich radoch združujú popredné osobnosti muzikologickej obce.

Je jasné, že trojdňová konferencia, rozdelená do štyroch veľkých častí (panel historický, teoretický, estetický a generálna diskusia) skôr naznačovala otázky, než dávala na ne vyčerpávajúce odpovede. Z množstva prihlásených príspevkov (34) uspeli najmä tí, ktorí pochopili cieľ konferencie ako nedemonštrovanie úzko ohraničených vlastných výskumov, ale ako **interakčné vyžarovanie dvoch rovnoprávnych, samostatných — a predsa úzko spätých — hudobných kultúr.** V tomto duchu boli koncipované aj dva úvodné, rozsiahle a vyčerpávajúce referáty **doc. dr. Ladislava Burlasa, CSc.**, podpredsedu ZSS a člena vedenia Tvorivej komisie pre teóriu a kritiku a už spomínaného **dr. Jozefa Beka, CSc.** Referát L. Burlasa bol obsiahlou štúdiou, ktorá nesporne bude prameňom faktov a zásadných predelov (vo vývoji slovenskej hudby od polovice 19. stor. podnes, ako aj vzájomných vzťahov česko-slovenských) na dlhšie obdobie. Tak bezprostredný poslucháč, ako následný čitateľ v nej nájde súhrnne bilancované udalosti, mená, dáta, ale aj vývojové fázy socialistickej hudobnej kultúry v Československu po r. 1945 (pozn.: referát L. Burlasa uverejní HŽ v niektorom z najbližších čísel). Josef Bek o. i. dôležitých postrehov podčiarkol skutočnosť, že po 15 rokoch ako vstúpil do platnosti zákon o československej federalizácii (28. októbra 1968) sa veľa urobilo v sebauvedomovaní samostatnosti dvoch národných hudobných kultúr, ale došlo k určitému ochabnutiu vzájomných kontaktov. I keď nemožno očakávať, že za necelých 15 rokov sa plne prejavia výhody vyššej kvality vo federatívnom usporiadaní (aj v hudobnej oblasti), treba urobiť ďalšie kroky k vybudovaniu nových väzieb, k tomu **„aby predstavitelia oboch hudobných kultúr dospeli z vnútorného presvedčenia, z pochopenia existenčných záujmov svojej**

Vedúcimi historického panelu boli **Jozef Kresánek** a **Jiří Fukač. Prof. dr. J. Kresánek, DrSc.** hovoril o **Novákovskej tradícii na Slovensku**, objasnil dôvody, ktoré viedli slovenských žiakov majstrovskej triedy pražského konzervatória k štúdiu práve u V. Nováka (vyplývalo to najmä zo zložitej povojnovej situácie, v ktorej sa ocitla mladá slovenská kultúra, z jej inklinácie k bratskému českému národu, k prirodzenému odporu voči tomu, čo desaťročia brzdilo duchovný rozvoj Slovákov), zaoberal sa Novákovým pedagogickým postojom, jeho osobnostným vzťahom k Slovensku, ale aj úsilím, vyzbrojiť žiakov po stránke kompozičnej, no neovplyvňovať ich ďalšie úsilie v budovaní základov národnej hudby. V generálnej diskusii J. Kresánek však pripomenul aj skutočnosť, že v Prahe pôsobili na mladých slovenských hudobníkov i významné osobnosti z oblasti teoretickej. V jeho prípade zvlášť Z. Nejedlý, O. Zich a J. Mukařovský. **Jiří Vysloužil** v príspevku „Štýlový vývoj, generačné trendy v povojnovej hudobnej tvorbe" sa zamyslel nad českou hudbou v uplynulých desaťročiach — v tesnom porovnávaní so situáciou na Slovensku. Konštatoval, že česká hudba po r. 1945 je mnohovrstevný jav, ktorý vychádza z viacerých smerovaní a pedagogických škôl, nehovoriac o kultúrnych a hudobných centrách, ktoré boli nutne formované tradíciou a regionálnymi zvláštnosťami (Praha, Brno, Ostrava a pod.). Bez historického marxistického prístupu sa v tomto prúdení dá iba ťažko zorientovať, nehovoriac o nutnosti prehodnotenia prínosov jednotlivých osobností. V referáte **Vladimíra Bora** bolo jasne cítiť znalosť problematiky a snahu o postrehnutie spoločných i odlišných ciest operného umenia a tvorby. Postavil však i otázku, či na báze inštitucionálnej nie je povinnosťou, starať sa o pôvodnú opernú tvorbu — aspoň cestou koncertného predvedenia. Zvlášť akútna je táto otázka v českej tvorbe, kde v ostatnom desaťročí vznikol rad noviniek, odsúdených skôr na teoretické než živé zmapovanie. Pozoruhodná tvorivá aktivita v tejto oblasti signalizuje nerovnováhu medzi možnosťami divadiel, záujmom obecenstva a kompozičnou činnosťou. **Igor Vajda** nadviazal vo svojom príspevku na problematiku opernej tvorby, pričom — okrem akcentovania diel E. Suchoňa a J. Cikkera — posunul do centra pozornosti rad mien strednej a mladšej slovenskej generácie skladateľov, tvoriacich nielen pre javisko, ale aj rozhlas, televíziu, resp. v oblasti hudobného divadla vôbec (krátko sa dotkol aj operetnej, resp. muzikálovej literatúry). **Milan Adamčiak** hovoril o špecifikách skladateľskej tvorby a poetiky v sedemdesiatych rokoch na Slovensku. Na celom rade mien a diel demonštroval technologické zvláštnosti,

ktoré poznamenali najmä strednú generáciu autorov a sú typické zvlášť pre vývoj slovenskej hudby takmer dvoch desaťročí. **Josef Kotek** poukázal na vyostrenú polarizáciu artificiálnej a nonartificiálnej hudby v súčasnom období a na oficiálnej platforme. V budúcnosti by malo ísť o väčšiu integráciu — a to nielen v spomínaných vyhranených sférach hudby, ale aj v rámci ostatných umeleckých druhov. Ak v oblasti tvorby a interpretácie badáme isté stieranie hraníc, hudobná veda zostáva na platforme delenia a prísneho triedenia, ktoré nie je — najmä vzhľadom na živý vývoj a potreby spoločnosti — zdravé. Ak **I. Wasserberger** načrtol isté špecifiká vo vývoji slovenskej populárnej hudby — fakticky od dvadsiatych rokov podnes, **A. Kovářová** si všímala problematiku kultúrnych a hudobných centier na Slovensku (najmä Košíc a Žiliny) a **V. Čížik** stručne zmapoval prudký rozvoj slovenského interpretačného umenia. Úspešným pokusom o načrtnutie otázky vzťahu interpret-tvorca bol diskusný príspevok **Jana Dehnera**, ktorý si za prototyp svojho uvažovania vzal speváčku B. Šulcovú.

Z teoretického panelu, ktorý viedli **Karel Risinger** a **Ladislav Burlas**, upútal príspevok **Oskara Elscheka** (prečítaný za jeho neprítomnosti). Upozornil v ňom nielen na špecifiká vývoja folklórnej tradície na Slovensku, ale aj na súčasný pokles záujmu o ľudovú tvorbu v hudobnej teórii, resp. v kompozičnom vzdelávaní. Strata spojenia je i výsledkom špecializácie odborov. Na tento moment nadviazali potom v generálnej diskusii viacerí účastníci, ktorí kritizovali najmä neprítomnosť základov folkloristiky v kompozičnom vzdelávaní, resp. v hudobno-teoretickom školení (najmä v systéme českých vysokých škôl). Ohlas vzbudil príspevok **Ivana Hrušovského**, ktorý — ako príslušník tzv. strednej generácie (dnes fakticky päťdesiatnikov) — navrhol objektívne prehodnotenie tvorby tejto početnej a rôznorodej skupiny tvorcov. Formovali sa v zložitej spoločenskej a umeleckej situácii — možno i preto ich vývoj a cesty sprevádzali prudké konfrontácie; národný prvok sa u nich utváral v rôznej podobe. I keď sa dnes globálne hovorí o „strednej generácii", v podstate sa v nej vykryštalizovala značná diferenciácia poetík a kompozičných smerovaní. V každom prípade však tvorcov viedol pocit možnej syntézy a vývojového pokroku. Z teoretického hľadiska nadviazal na túto tematiku **L. Chalupka**, rozvíjajúci vo svojom referáte otázku „národného štýlu" a zúženého chápania tohto pojmu hudobnou verejnosťou. K teoretickým aspektom tvorby sa obrátili úvahy **L. Burlasa** (Vzťah hudobnej tvorby a hudobnej teórie), **K. Risingera** (K systematike kompozičných metód), **Václava Felixa** (Problematika základných tektonických princípov v českej a slovenskej hudobnej teórii 60. rokov), **Vladimíra Tichého** (Tonalita a čas), **Michala Zenkla** (Sonátová tvorba v diele L. Bártu) a **Jaroslava Smolku** (K polarizácii hudobnej reči a slohových tendencií v českej hudbe 50. a 60. rokov). Ako upozornil v krátkom diskusnom vstupe **Jiří Fukač**, je potrebné, aby sa v budúcnosti i otázky teórie skladby prehodnotili z hľadiska česko-slovenského kontextu.

Snáď najzaujímavejší a myšlienkovo najpodnetnejší bol estetický panel. Za neprítomnosti autora bol prečítaný referát **Jaroslava Jiránka**: Hlavné smery prenikania a uplatnenia marxizmu v hudobnej estetike po r. 1945. Ak oblasť skladateľskej tvorby je pomerne sledovaná a prehodnotená marxistickou estetikou, interpretačnú a apercepčnú sféru považuje J. Jiránek z tohto hľadiska za nedostatočne zmapované, a to i napriek mnohým seminárom a konferenciám, ktoré sa venovali i tejto problematike. Estetický panel, ktorý viedol **Oto Ferenczy** a **Jaroslav Volek**, obohatil svojimi postrehmi a spoločensko-dobovými pripomienkami **Zdenko Nováček**, predseda Zväzu československých skladateľov. Vyjadril sa o. i. k nutnosti užšieho prepojenia hodnotových kritérií s konkrétnymi udalosťami, ktoré formovali náš povojnový hudobný život v celej zložitosti. Postavil sa proti označeniu 50. rokov jednoznačnou nálepkou „dogmatizmu". Považuje toto obdobie — pri všetkej komplikovanosti — za epochu veľkého kultúrneho rozvoja, kedy sa — najmä na Slovensku — formovali nové hudobné inštitúcie a vznikali pozoruhodné umelecké diela. Zvláštnu analýzu venoval situácii 60. rokov, jej odrazu v ideovo-umeleckých smerovaniach najmä mladšej skladateľskej generácie. Akcentoval nutnosť videnia problematiky v historicko-spoločenskom a politickom kontexte. **Oto Ferenczy** nastolil otázky estetických prúdení vo svete a ich odrazu v povojnovej kompozičnej tvorbe na Slovensku — vrátane diferenciácie kompozičného jazyka u staršej, ale aj u príslušníkov tzv. strednej generácie. V závere obsiahleho príspevku konštatoval, že skúsenosti, ktorými sme prešli, zanechali svoju umeleckú pečať, čoho dôkazom je tvorba 70. rokov: je zrelšia, hlbšia a aj keď sa opiera o nové technologické metódy, nedominuje v nej moment experimentátorstva, ale zrelej výpovede. Tento umelecký vývoj bol nutný, ak slovenská hudba mala prejsť do konfrontácie nielen s českou, ale európskou hudbou vôbec. Ideálom dneška je, priblížiť sa k integrálnej hudbe, ktorá by svojimi hodnotami slúžila socialistickej spoločnosti. Pritom vždy bude rozhodujúca miera talentu vložená do umeleckej výpovede. **Jiří Bajer** sa zamýšľal nad rozvojom semiotického aspektu v čs. muzikológii a jeho významom pri hodnotení skladieb. Možno konštatovať, že se-

(Pokračovanie na 3. str.)

staccato

● **STRETNUTIE HUDOBNEJ MLÁDEŽE V dňoch 25.—26. marca 1983 sa stretli v Piešťanoch zástupcovia jednotlivých klubov Hudobnej mládeže na Slovensku z radov mládeže. Bohatý program podujatia osviežil v prvý deň koncert ŠKO Žilina s dirigentom Janom Valtom a sólistkou Dagmar Šebestovou (flauta). Druhý deň sa okrem už tradičnej výmeny informácií klubov realizovala zaujímavá prehrávka, ktorú viedol skladateľ Juraj Hatrík; večerné koncertné vystúpenie patrilo harfistovi Miloslavovi Vildnerovi, ktorý svoj program komentoval sprievodným slovom.**

● **PIESNE MOJE, PIESNE. Spevácky zbor Slovenského ľudového umeleckého kolektívu pripravil premiéru výchovného koncertu, ktorého autormi sú Jozef Pálka a Pavol Procházka. Text hovoreného slova napísal dr. Kliment Ondrejka, réžiu mal Štefan Antalík, dirigentom bol Pavol Procházka. V programe sa autori snažili priblížiť našej mládeži aspoň časť veľkého bohatstva, ktoré ukrýva slovenské folklórne umenie. Kým predchádzajúci starší titul Pesničky pri vyšívaní bol určený pre deti školského veku, nový program Piesne moje, piesne zohľadňuje požiadavky pre učňovskú a stredoškolskú mládež.**

● **BRATISLAVSKÁ LÝRA 1983. Osemnásty ročník medzinárodného festivalu populárnej piesne Bratislavská lýra '83 sa uskutoční tohto roku v dňoch 25.—28. mája. Prvé kolo výberu československých súťažných piesní, do ktorého prišlo dovedna 161 piesní, bolo 1. februára t. r. Do druhého kola postúpilo dvadsaťštyri piesní. Do medzinárodnej súťaže sa zatiaľ prihlásilo 32 účastníkov zo 16 krajín.**

● **NA SLÁVNOSTNOM ZASADNUTÍ pracovníkov Slovenského hudobného fondu 9. apríla 1983 v Klube skladateľov odovzdali zástupkyňa Mestského výboru Odborového zväzu pracovníkov umenia a spoločenských organizácií v Bratislave Viola Michalíková a riaditeľ SHF Alojz Stuška, za prítomnosti zástupcov MK SSR, ZSS a Výboru SHF, strieborné odznaky Brigády socialistickej práce. Nositeľmi odznakov sú členovia Výrobného úseku SHF dr. I. Berger, M. Pisárová, Z. Homzová, E. Potočný, V. Ďatelinka a E. Vancová.**

● **SLOVENSKÁ TVORBA V ARMÉNSKEJ SSR. Vedúca Informačného strediska Zväzu skladateľov Arménskej SSR Svetlana Sarkisianová oznámila listom, že na 1. polovicu októbra táto organizácia naplánovala komorný koncert z tvorby slovenských autorov. Skladby, ktoré na koncerte odznejú v podaní arménskych umelcov, poskytlo Hudobné informačné stredisko SHF.**

● **MLADÉ MOYZESOVO KVARTETO bolo začiatkom apríla hosťom Čs. kultúrneho a informačného strediska v Sofii. Pri príležitosti osláv výročia narodenia K. Marxa a Dní československej kultúry súbor absolvoval niekoľko koncertných vystúpení v bulharských mestách a pre bulharský rozhlas nahral III. sláčikové kvarteto A. Moyzesa.**

● **HUDOBNÉ INFORMAČNÉ STREDISKO SHF navštívili zástupcovia Zväzu bulharských skladateľov Simeon Pironkov a Georgi Arnaudov. V obsiahlej prehrávke si vypočuli ukážky zo slovenskej inštrumentálnej tvorby. Odposluch im poslúžil k zostaveniu predbežnej dramaturgie koncertov slovenskej hudby, ktoré sú plánované na budúci rok v rámci Dní československej kultúry v BĽR.**

● **STRETNUTIE TALENTOV. Dňa 1. 4. 1983 prijal riaditeľ Konzervatória v Bratislave víťazov všetkých odborov celoslovenských konzervatoriálnych súťaží. Títo najtalentovanejší žiaci hovorili o svojej práci, o svojom cvičení na nástroji, príprave i o budúcich plánoch.**

● **IV. BARDEJOVSKÁ HUDOBNÁ JAR sa uskutoční v mesiacoch apríl — jún 1983. Organizátori, Mestské kultúrne a spoločenské stredisko, Závodný klub ROH n. p. Jas a Kruh priateľov hudby ju venujú 35. výročiu Víťazného februára. Dramaturgický plán jarného cyklu koncertov vážnej hudby pozostáva z dvoch recitálov a jedného symfonického koncertu. Večer piesní a árií pripravila sólistka opery SND Jarmila Smyčková za klavírneho sprievodu Jána Salaya (22. 4.). Na klavírnom recitáli sa predstaví Daniela Rusóová s dielami Beethovena, Mendelssohna-Bartholdyho, Skriabina a Chopina (12. V.). Ďalej to bude detský spevácky zbor Radosť pri ZK ROH n. p. Jas a ĽŠU v Bardejove (19. V.) a na záverečnom koncerte vystúpi Štátna filharmónia Košice, Slovenský filharmonický zbor so sólistami A. Kucharským a A. Mrázovou a recitátorkou Volkovou. Na koncerte venovanom nedávnym 75. narodeninám bardejovského rodáka zasl. um. Jozefa Grešáka a blížiacim sa 75. narodeninám nár. um. Eugena Suchoňa odznejú diela oboch jubilantov. V nadväznosti na tento koncert otvoria vo výstavných priestoroch Závodného klubu ROH n. p. Jas výstavu akademickej maliarky Evy Grešákovej, dcéry majstra Grešáka.** (SF)

Absolventské koncerty bratislavského konzervatória

V dňoch 6.—14. 4. 1983 sa konali v koncertnej sieni bratislavského konzervatória absolventské koncerty. Na siedmich koncertoch účinkovalo dvadsať sólistov — absolventov, ktorí sa tak predstavili verejnosti ako budúce nové sily nášho hudobného života.

Hneď prvý koncert, gitarový recitál **Igora Herzoga** z triedy prof. J. Zsapku, sa niesol v znamení značnej umeleckej kvality. Herzog hral skladby rôznych štýlových období, od renesančného Johna Dowlanda po súčasnosť, pričom sa ukázal ako výrazný sólistický typ s vyhraneným zmyslom pre originálne ponímanie a pretavenie skladby. To sa prejavilo už v úvodnom **Johnovi Dowlandovi**, kde dokázal objaviť tiež pôvabné tanečné prvky s istým nádychom melanchólie. V **Suite č. 3 a mol, BWV 995 J. S. Bacha** sa Herzog zameral na maximálnu sústredenosť hudobného výrazu, jeho Bach bol zbavený akýchkoľvek romantizujúcich príkras, bol skôr prostý, o to však účinnejší. Kladne možno tiež hodnotiť uvedenie **Elogio de la Danza** súčasného skladateľa **Lea Brouwera**, v ktorom interpret invenčným spôsobom akcentoval fantazijne tanečný ráz kompozície, inovujúcej niektoré základné tanečné rytmy v modernom útvare fantazijného charakteru. V druhej časti Herzog predviedol prevažne skladby španielskeho romantizmu a impresionizmu, kde sa znovu prejavila jeho výborná technická disponovanosť a snaha o invenčnosť interpretácie.

Na druhom celovečernom recitáli sa predstavil violončelista **Eugen Prochác** z triedy prof. J. Fazekaša. Prochác už v úvodných **Troch fantazijných kusoch pre violončelo a klavír, op. 73 Roberta Schumanna** dokázal svoj zmysel pre proporcionalitu a pre celkovú výstavbu hudobného diela. To potom znovu demonštroval v **Beethovenovej Sonáte A dur pre violončelo a klavír, op. 69.** Celú sonátu ponímal ako nanajvýš dynamický celok, najmä v prvej časti sa interpretovi podarilo vybudovať skvelý dynamický oblúk. Prochác je violončelistom nosného tónu, expresívneho výrazu a pritom si premyslí dôkladne celkovú výstavbu každého interpretovaného diela. Svojím koloritom mu bola iste blízka **Kodályova Sonáta pre violončelo sólo, op. 8**, prepodstatňujúca folklórny materiál, ktorú Prochác predniesol s maximálnou efektnosťou, v rýchlom tempe a temperamente. Rovnako i v **Debussyho Sonáte pre violončelo a klavír** Prochác uplatnil premyslený koncepčný interpretačný prístup. Pri klavíri mu bola po celý večer vzornou partnerkou **Zuzana Hudecová**, poslucháčka 5. ročníka.

Na speváckom koncerte sa predstavili sopranistky **Jana Valášková** a **Dagmar Lukáčová** a barytonista **Ján Paszmár** z tried profesoriek Hudecovej a Livorovej. Dagmar Lukáčová je lyrickým speváckym typom. Predovšetkým v **Rachmaninovových piesňach**, v **árii Mimi z I. dejstva Pucciniho Bohémy** a v **árii Rusalky z I. dejstva Dvořákovej opery** prekvapila nosnosťou svojho hlasu a zaujala prirodzenou dojímavosťou, prostou, neokázalou citovou introspekciou a z nej vyplývajúcou oduševnelosťou. Jej protikladom bola Jana Valášková, vládnúca sviežim hlasom, zdravým komediálnym výrazom a vydarenými hereckými gestami. Jej prednes valčíka **Júlie z Gounodovej opery** a **scéna Noriny a Malatestu z Donizettiho opery Don Pasquale** naznačujú, že v nej rastie budúca nádejná subreta. Výkon Jany Valáškovej bol v znamení vycibrenosti virtuóznych pasáží, dobrej hlasovej kultúry, elegancie naznačeného hereckého prejavu a určitosti výrazu. Ján Paszmár sa predstavil v **Čajkovského** a **Grečaninových piesňach** a v **áriách Dulcamara z Donizettiho opery Nápoj lásky** a **Kniežaťa Igora z diela Borodina.** Jeho spevácky prejav plynie nenásilne so zmyslom pre zrozumiteľnosť spievaného slova a správnej dávky za účasti príjemne posadeného a sfarbeného hlasu.

Z huslistov vystúpil nádejný **Róbert Puškár**, žiak prof. A. Vrteľa; silnú stránku svojho interpretačného profilu ukázal v stvárnení **Sonáty A dur pre husle a klavír Césara Francka.** Osvedčila sa tu jeho dobrá technická príprava, snaha o kantabilnú výrazovosť a úsilie o to, aby Franckova Sonáta, ktorá je výrazom skladateľovho osobitého romantizmu, hlboko meditatívna a pritom až beethovenovsky pevne vystavaná, ako celok pôsobila presvedčivo a plasticky. V skladbe **Tri impromptus pre husle a klavír** súčasného slovenského autora **Jaroslava Meiera** rešpektoval Puškár výslovne melodický ráz tohto diela. **Recitatív a Scherzo pre sólové husle Fritza Kreislera** znamenal pre mladého interpreta možnosť vyrovnania sa s náročným husľovým partom, myšlienkove síce viac-menej povrchnom, ale pretkaným rôznymi nuansovými figúrami. V kontexte pôsobila táto skladba akoby dojmom predčasného prídavku.

Huslista **Ján Berky** z triedy prof. A. Šestákovej uviedol na svojom absolventskom vystúpení 2. a 1. časť z **Koncertu pre husle Arama Chačaturiana.** Berky sa s Chačaturianovým dielom vyrovnal so značnou dávkou temperamentu a impulzívnosti, pričom tiež náležite zvýraznil miesta melancholicko-meditatívneho charakteru. **Ondrej Puffler** z triedy prof. M. Slávika interpretoval 1. časť **Koncertu pre husle č. 3 h mol, op. 61 Camilla Saint-Saënsa** trochu nediferencovane, ale so zmyslom pre dynamickú dimenziu; lepšie vyznela 2. a 3. časť toho istého **Koncertu** v podaní **Alžbety Libošvárovej** z triedy prof. V. Kořínka, avšak i pre ňu bol Saint-Saënsov husľový part náročným orieškom; celkové vyznenie Koncertu bolo skôr nevýrazné, chýbal mu predovšetkým Saint-Saënsov zmysel pre jemnú, nevtieravú farebnosť.

Z klavírneho odboru sa predstavila **Eva Ravaszová** z triedy prof. D. Rusóovej. V jej vystúpení dominovalo **Brahmsovo Intermezzo A dur** a **Balada g mol** z **op. 118.** Ravaszová odviedla svoju prácu dobre, i keď zo začiatku nebolo možné prehliadnuť istú dávku nervozity, hoci úspešne preklenutú do celkove vyváženého klavírneho zvuku. Ako interpretovať **Mozartovu Fantáziu pre klavír c mol, K. z. 396**, v ktorej autor v mnohých momentoch vstupuje na beethovenovskú pôdu, nie je bez problémov. **Dana Machajdíková** z triedy prof. E. Pappovej hrala skutočne Mozarta a neochudobnila jeho výrazovú paletu ani v najmenšom. Dosiahla to vďaka kultúre svojho úderu, dobre zvolenou hornou dynamickou hladinou a úspornou pedalizáciou. V **Bartókových Šiestich bulharských tancoch** dokázala svoj zmysel pre precíznu realizáciu rytmickej štruktúry a temperamentnosť výrazu. **Zuzana Bahnová** z triedy prof. D. Rusóovej v **Beethovenovej Sonáte e mol, op. 90** a v **Chopinovej Balade F dur, op. 38** sa úspešne vyrovnala s kontrastmi medzi prostou melodikou a vzrušenými, dramatickými partiami. **Bartókova Suita, op. 14** v podaní **Gyöngyi Mezesovej** z triedy prof. E. Hlinkovej pôsobila zdravo impulzívne so správne zvolenými tempami, dynamickou i agogickou vyváženosťou a s rysmi mladistvej sviežosti a priebojnosti. **Sonáta a mol, op. 164 Franza Schuberta** v predvedení **Aleny Skovajsovej** z triedy prof. J. Mašindu niesla zjavné znaky interpretkinej nervozity, ktoré však vyvážil klaviristkin úder a snaha o štýlovú čistotu. **Adriana Barthová** z triedy prof. B. Starostovej predniesla **Brahmsove Variácie pre klavír na Schumannovu tému, op. 9.** Usilovala sa o značnú expresívnosť hudobného výrazu a jednoznačne preferovala technickú až virtuózne lisztovskú faktúru Brahmsovho opusu. Týmito prostriedkami a prehnanými rubátmi však zatlačila do úzadia koncentrovanosť a proporčnú vyváženosť Variácií.

Zo študentov dychového oddelenia sme mali možnosť zoznámiť sa s pozaunistom **Jánom Kačurákom** z triedy prof. K. Sviteka, ktorý sa predstavil **Baladou pre pozaunu a klavír Eugena Bozzu.** Kačurák vlastní bezpečnú techniku a čistú intonáciu, v Bozzovej skladbe, patriacej do tzv. tretieho prúdu, dokázal interpret svoje pochopenie pre intonácie džezového charakteru. Trúbkár **Vladimír Dianiška**, ktorý nástroj študoval u prof. J. Vargica, sa predstavil jednočasťovým **Chačaturianovým Koncertom pre trúbku.** V technicky i výrazove efektnej skladbe sa zameral na vystihnutie vnútornej štruktúry a podarilo sa mu vybudovať sťaby vydarene kompaktnú zvukovosť hlavne v gradačných oblúkoch.

Jedným z mála diel súčasných českých a slovenských skladateľov, ktoré na absolventských koncertoch zazneli, bola **Musica dramatica pre akordeón** českého skladateľa **Petra Fialu**, predviedol ju **Jaroslav Tomovič** z triedy prof. P. Vereša. K dielu, v ktorom skladateľ plodne rozvíja niektoré z nových kompozičných techník, pristupoval Tomovič s veľkou zodpovednosťou. Citlivým registrovaním, vhodnou voľbou tempa, presvedčivým dramatickým vyhrotením preukázal svoj kladný vzťah k novej hudbe. Ďalej Tomovič uviedol **Prelúdium a fúgu g mol J. S. Bacha** a **Ľudové pastorále zo Seliec A. Očenáša**, v oboch skladbách mu bol partnerom na druhom akordeóne **Vladimír Žovic.**

Eva Porubská z triedy prof. Ľ. Sawiczovej zvolila si pre svoje absolventské vystúpenie **Fériu pre harfu Marcela Touruiera a Tri tance Carlosa Salzedu.** Svojím vystúpením potvrdila, že harfa môže fungovať i ako sólistický nástroj. Osvedčila sa sýtym tónom a rytmickou precíznosťou v tanečných prvkoch a celkove odviedla pekný vyrovnaný výkon spočívajúci na starostlivom naštudovaní.

Prvá časť **Koncertu pre violončelo Arama Chačaturiana**, ktorú predniesol **Ľuboš Janák** z triedy prof. K. Filipoviča, zaznela v spontánnom naštudovaní, v ktorom sa potvrdili interpretove kvality i reálne možnosti jeho naturelu, ktoré treba ešte plne odkryť.

Absolventské vystúpenia študentov bratislavského konzervatória predstavovali výsledky viacročného starostlivého a zodpovedného prístupu poslucháčov a profesorov tohto ústavu. Prevažná väčšina koncertov bola hojne navštívená a niesla sa v znamení dobrej umeleckej kvality. Programy koncertov sa vyznačovali pomerne slušnou dramaturgickou úrovňou, škoda len, že tu chýbali diela reprezentujúce súčasnú slovenskú a českú novú skladateľskú generáciu.

MILOSLAV BLAHYNKA

Jubileum pedagóga

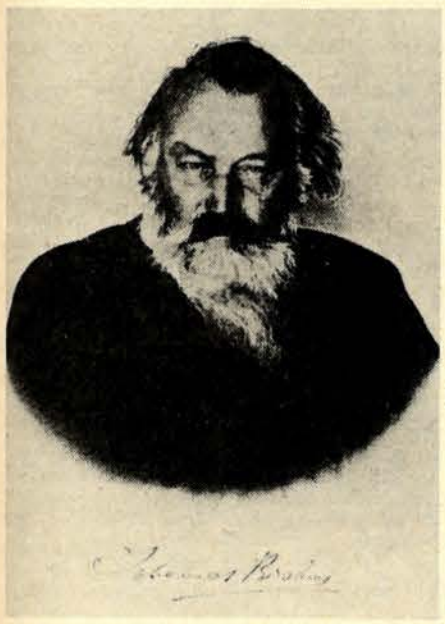
Dňa 1. mája sa dožíva päťdesiatin jeden z popredných pedagógov ĽŠU Miloša Ruppeldta v Bratislave — **Boris Turza.** Rodák z Martina, syn učiteľky a lesného úradníka, ktorého často prekladali, získaval základy hudobného vzdelania u pedagógov rozličnej kvality. Spomeňme aspoň R. Országa z Kremnice, A. Pappovú z Prievidze, M. Kočutekovú z Banskej Bystrice. Po maturite na banskobystrickom gymnáziu prichádza Turza do Bratislavy a na tunajšom konzervatóriu študuje organ v triede prof. I. Skuhrovej (1952-57). Ešte ako študent začal pôsobiť pedagogicky na terajšom pracovisku — po absolutóriu interne. Vyučuje tu hudobnú náuku a klavírnu hru. Cez jeho ruky prešli stovky žiakov, z ktorých niektorí si zvolili hudbu za svoje životné povolanie a stali sa z nich aktívni hudobníci, pedagógovia, či teoretici. Pod pedagogickým vedením učiteľa získavali žiaci jeho klavírnej triedy rad uznaní a trofejí zo súťaží a neraz reprezentovali svoju školu v rámci družobných stykov, napr. v Budapešti; dokonca MŠ SSR si ich vybralo, aby demonštrovali výsledky práce základného hudobného školstva na Svetovom stretnutí mládeže a detí v Sofii.

Po ukončení štúdií na konzervatóriu venoval sa jubilant aj koncertnej činnosti ako organista a hosťoval aj v NDR. Ťažký infarkt mu znemožnil pokračovať v tejto činnosti a tak už plných 10 rokov stala sa pedagogická práca s deťmi a mládežou pravým zmyslom jeho života. Turzove pedagogické názory prešli markantným vývojom a vyústili v pocit potreby vzbudiť a vybudovať úplnú dôveru medzi učiteľom a žiakom, rozvíjať samostatnú aktivitu detí, viesť ich nielen k pestovaniu hudobnosti, ale aj k pocitu lásky k tejto múze. Pri dosahovaní tohto ušľachtilého cieľa neľutuje Turza čas, ani námahu; hlavnou odmenou je mu krásny pracovný výsledok a úprimný vzťah medzi učiteľom a žiakmi. Jeho príkladný a obetavý postoj k práci a v neposlednom rade i jedinečné pedagogické výsledky prispeli k tomu, že jeho schopnosti široko presahujú rámec školy, kde pôsobí. Menovali ho za jedného z troch členov slovenskej skupiny, ktorá sa s ďalšími tromi kolegami z Čiech podieľa na vypracovaní projektu prestavby predmetu hudobnej výchovy i na vypracovávaní nových osnov v rámci obsahovej prestavby základného hudobného školstva. Ako prednášateľ Turza sústavne spolupracuje s Výskumným ústavom pedagogickým v oblasti zavádzania tejto novej koncepcie pri preškoľovaní učiteľov ĽŠU nielen v rámci slovenskej metropoly, ale prostredníctvom KPÚ prakticky v každom kraji Slovenska. MŠ SSR vymenovalo Turzu za vedúceho autorského kolektívu, ktorý pripravuje učebnice a metodiky hudobnej výchovy na ĽŠU. V spolupráci s dr. V. Slujkovou, prom. hist. R. Fislom a dr. L. Ganzerom dokončili už metodiky pre prvé tri ročníky ĽŠU. Žiaľ, pre nepružnosť našej edičnej činnosti neuzrela doposiaľ svetlo sveta ani jedna z nich. Vitalita, výkonnosť, ale aj vysoká miera trpezlivosti, ktorá poznačuje pedagogický rukopis jubilanta, zasluhujú si plné uznanie a obdiv.

VLADIMÍR ČÍŽIK

K 150. výročiu narodenia Johannesa Brahmsa

O TOM, KTORÝ PRÍSŤ MUSEL...



J. Brahms v poslednom roku svojho života (1897).

Niektorí muzikológovia zastávajú názor, že hudobný romantizmus je vlastne priamym pokračovaním klasicizmu a navrhujú celé toto obdobie nazvať klasicko-romantickou epochou. Týmto a im podobným názorom iste možno dať v niečom za pravdu, ale faktom ostáva, že vychádzajú len z jednej kontinuitnej línie, ktorú by sme mohli vyznačiť niektorými (a to nie všetkými) skladbami určitých autorov, ako napr. Mozart — Schubert — Hummel — Mendelssohn — samozrejme, pokiaľ tieto diela reprezentujú tradičný štýl symfonizmu a komornej hudby. Uvedené názory však málo rešpektujú zmenenú spoločenskú situáciu, okolnosť, že sa hudba dostala do rúk iných prijímateľov, z čoho vyplynuli i nové, ba až prevratné umelecké orientácie. Bujnie klavirizmus, inštrumentálna virtuóznosť, odrážajúca sa vo vzniku mnohých parafráz a variácií v duchu brilantného štýlu, nastáva explózia piesňovej tvorby a otvára sa mikrosvet osobných duchaplných charakterových skladieb, zoradených voľne do cyklov v podobe suít. Často sa demontujú cyklické útvary; osamostatňujú sa skladby patriace pôvodne pevne do nadradených celkov (ako napr. scherzo, prelúdium), objavujú sa nové formové typy (ako napr. etuda vo funkcii umeleckého žánru), ktorých niektorými prototypmi sú z ľudovej piesne a balady odpozorované formové typy.

Odklon od osvedčených monumentálnejších cyklických štruktúr motivoval zámer individualizovať tvorbu, ktorej nepriali sústavy, vyžadujúce odstup, nadhľad a sústredenosť, opretej o celok a negujúcej neviazaný, spontánny nápad okamihu.

Citliví skladatelia, akokoľvek boli stúpencami nových ideí, pociťovali zároveň, že kaleidoskopická tektonická epigramatickosť, zaraďujúca pestré a farbisté aforizmy do voľných celkov, vyjadruje síce vtedajší obraz o svete, negarantuje však ďalší vývoj hudobného umenia, ktorý by sa nemohol uberať smerom roztriedenia a rozkladu cyklov pevnej formovej stavby, ale naopak, že budúcnosť si nutne vyžaduje pevné objektivizujúce východisko z tradície. **Niet divu, že Schumann pri počúvaní Sonáty, op. 5 mladého Brahmsa vyhlásil, že je to ten, „ktorý prísť musel". Intuitívne poznal, že v mentalite a postoji mladého Brahmsa sa skrývajú predpoklady obnovy hudby, schopnej zaručiť i jej budúcnosť návratom k istotám minulosti.**

Ďalšie vývojové metamorfózy ukázali, že Schumannov názor, ktorý uverejnil aj vo svojom časopise pod titulom „Nové cesty" bol naozaj prorocký. Brahmsovo umelecké smerovanie i jeho tvorba potvrdili, že jeho nadväzovanie na duchovný odkaz klasicizmu, predovšetkým na Beethovena, neznamenalo obetovanie hodnôt prítomnosti, ale že sa mu podarilo podchytiť plodné idey romantizmu a dať im trvácnu platnosť ich zabudovaním do objektivizujúceho kontextu pevnej formovej tektoniky.

Brahms celý život pokračoval touto, Schumannom predvídanou cestou. Pridružili sa k tomu i jeho osobné vlastnosti, ktoré zaručili úspešné zavŕšenie skladateľových cieľov. **Vysoký stupeň sebakritickosti, objektívny pohľad na vlastnú prácu „zvonku", neúprosné vylúčenie všetkého toho, čo neuspokojovalo najvyššie nároky, viedlo ho k dokonalej premyslenosti a k maximálnej koncepčnej zovretosti vlastných diel.**

Brahms stál v očiach hudobnej kritiky a historiografie v krivom svetle. Pamätám sa na názory, ktoré ešte asi pred štyridsiatimi rokmi prevládali a ktoré apostrofovali Brahmsa za Beethovenovho epigóna. Dnes sotva dokážeme pochopiť, čo by vlastne malo byť u Brahmsa epigónske. Tvrdenie, že jeho prvá symfónia je desiatou Beethovenovou, úplne konkretizuje a dopĺňa tieto názory. Isté je len jedno, že skladateľ spojil romantické idey so stavebnými vymoženosťami neskorého klasicizmu; bol to čin, ktorý málokto dokázal uskutočniť. Tí, čo v ňom videli len minulosť, nedokázali pochopiť jeho prítomnosť, tobôž nie jeho perspektívnosť. Brahmsova zásluha je naozaj neoceniteľná, lebo dal romantizmu trvácnosť, vytýčil cestu, ktorou sa dalo pokračovať.

Čo azda najviac obdivujeme u Brahmsa, je jeho schopnosť spájať širokú koncepciu s bohatstvom detailu bez toho, aby tieto upútali na seba pozornosť a porušili celok. Vedel takmer ako nikto iný koordinovať hudobné idey a dať i najmenším súčiastkam a dielčím postupom živosť, myšlienkovú závažnosť bez toho, aby rozmelnili strategickosť hudobného procesu. Brahms cibril svoj štýl s maximálnou autokratickosťou; stupňoval nároky i na najmenší detail, eliminoval všetko, čo sa mu videlo byť málo únosné, ba lacné, zničil všetko, čo neobstálo pred jeho skúmavým pohľadom. Nepustil sa do skladobných typov, o ktorých si myslel, že jeho sily ich ešte nestačia korunovať. Preto sa začal venovať symfonickej tvorbe až v dospelom mužnom veku.

Brahms intuitívne cítil, že idea nie je len inšpiráciou okamihu, ale je plodom celého reťazca súvislostí; aj svojim žiakom hovoril, aby nepísali hneď to, čo ich napadne, ale aby sa najprv išli prechádzať — potom uvidia, že ich nápad bol len počiatočným impulzom. (Nie som si však istý, či by prechádzka každému tak pomohla ako Brahmsovi — pozn. autora.) Táto sentencia veľmi zreteľne ukazuje Brahmsov postoj k tvorivému procesu, ilustruje jeho nároky na skladbu, v prvom rade na požiadavku sústredenej logickosti a stmelenosti myšlienok.

Silueta J. Brahmsa od dr. Böhlera.

Rozvážne a len veľmi postupne začal budovať svet svojich skladieb, zmocnil sa — okrem opery — takmer všetkých inštrumentálnych a vokálnych žánrov a vytvoril diela, ktoré sa vyznačovali v rovnakej miere originálnosťou, ako aj vnútornou vyváženosťou a stabilitou.

Ideová a myšlienková náročnosť jeho tektoniky je neodmysliteľnou imanentnou súčasťou jeho tvorby, čím vyhovel rastúcej osvietenosti novodobého človeka, žijúceho vo svete, ktorým už začalo hýbať ratio, veda a moderná technika výroby, kde o hodnote človeka rozhodovala jeho mentálna schopnosť, zbavená naivity a ľahkovernosti človeka ustupujúceho feudalizmu. Brahms dovŕšil Beethovenom začaté dielo, ktorý sa usiloval o vytvorenie obrazu osvieteného, vedome žijúceho človeka a ktorého legitimuje jedine hodnota jeho činu. Nič nedokáže lepšie ilustrovať tento názorový postoj ako práve Brahmsove partitúry, spôsob jeho tvorivého umeleckého uvažovania.

Nové vývojové prúdy a vírenie, ktoré nastalo pôsobením novoromantikov, nedokázali znížiť aktuálnosť Brahmsovej hudby, ktorej pripadla neodmysliteľná úloha vo vývoji hudby. Je to stálica, o ktorú sa mohol a ešte stále môže vývoj so svojimi metamorfózami oprieť. **Brahmsova hudba predstavuje onen pól v 19. storočí, ktorý sa objavoval v rôznych inkarnáciách už aj v iných obdobiach a ktorý pôsobí ako faktor stability, bez neho by sa totiž trieštila v neistote každá oponujúca dynamizujúca sila vývoja.**

JÁN ALBRECHT

Majstrov odkaz a jeho priliehavé pretlmočenie

MÔJ BRAHMS

„Brahms je celkom výnimočným skladateľským talentom a povahou, ktorá sa mohla v plnej čistote vyvinúť len v najskrytejšom ústraní; čistý ako diamant, mäkký ako sneh..." Týmito slovami charakterizoval Brahmsa **Josef Joachim**, svetoznámy husľový virtuóz, s ktorým skladateľa spájalo srdečné priateľstvo. Osobne by som azda tiež podobne charakterizoval Brahmsa: formová dokonalosť, čistota harmónie a logika — tieto základné rysy jeho hudby boli pre mňa odjakživa príťažlivé.

Brahms je klasikom i romantikom súčasne. Klasikom tým, že v čistej celistvosti pokračoval v klasických formách tam, kde Beethoven skončil, romantikom tým, že ich naplnil novým obsahom, novými harmóniami. Veľkolepo dokázal opak Lisztom a Wagnerom proklamovaného názoru, podľa ktorého tradičné formy zastarali, vyčerpali sa a nastal čas pre vynachádzanie foriem nových (hudobná dráma, symfonická báseň a pod.). Pre Brahmsa znamenajú však klasické formy neotrasiteľné dedičstvo; v nich sa ukrýva múdrosť i poznanie, ktorých osvojenie má byť cieľom každého skladateľa.

Jeho inštrumentačné umenie je mnohofarebné: tmavé, pochmúrne, neraz trpké, inokedy svetlé, jasavé, ale vždy výborne znejúce — ako výsledok dokonalej znalosti každého nástroja. O tom, s akou skvelou istotou inštrumentoval, nás presvedča na každom kroku. Stačí pripomenúť napríklad Nemecké rekviem: aj pri použití plného orchestra nikdy neprekrýva spevné hlasy, ani sóla a tobôž zbor. Len si všimnime, ako sa v kulminácii 2. časti vo fortissime celého orchestra výborne uplatňuje zbor — navyše musí byť zrozumiteľné každé slovo textu.

Brahms bol mimoriadne dobrým znalcom lesného rohu, čo jedinečne dokumentuje jeho komorná hudba písaná pre tento nástroj, ale prisudzoval mu dôležité úlohy aj v symfóniách, inštrumentálnych koncertoch alebo vo variáciách na Haydnovu tému. Tieto hornové pasáže patria k vrcholom nielen Brahmsovej, ale i svetovej hudobnej literatúry. Pritom ale — najmä v prípade lesných rohov — píše pre ne trošku konzervatívne, tak, akoby ešte nepoznal ventily, ale používal iba „prirodzené" nástroje. To isté platí aj pre trúbky. Ako skvelo mieša zvukové farby! Pripomeňme si napríklad úvod záverečnej časti Prvej symfónie, keď v jasavom C dur zaznie sólo lesného rohu za sprievodu akordov v trombónoch a neskôr sa vpletá aj mäkká trúbka, vtedy, keď hornová téma zaznie druhýkrát, tentoraz už vo flaute. Podobne prekrásne hornové miesto nájdeme tiež pred koncom prvej časti Druhej symfónie a rovnako aj v Tretej symfónii.

Nesmierne zaujímavé v Brahmsovej tvorbe je striedanie svetla s tieňom. Dosahuje to nielen harmonizáciou, striedaním dur a mol, ale aj inštrumentáciou (napríklad prvá časť 3. symfónie). Zvláštnu pozornosť musíme venovať aj Brahmsovým zaujímavým rytmickým modelom. Bodkované rytmy, prenášanie akcentov z prízvučných na neprízvučné doby pôsobia veľmi osobito — tu môžem uviesť ako príklady prvú časť klavírneho koncertu d mol, tretiu časť husľového koncertu, či klavírne rapsódie C dur alebo g mol.

Hoci sa v mojich úvahách sústreďujem predovšetkým na Brahmsove orchestrálne diela, predsa sa musím pozastaviť aj pri jeho klavírnych skladbách. Sám vynikajúci klavirista výborne poznal tento nástroj. Najnáročnejšie akordy veľkého tónového rozsahu, s komplikovanými rytmami sa hrajú dobre, lebo skladateľ ich komponoval s dokonalou odbornou znalosťou a najmä: pretože každý takt je logickou, čistou hudbou!

Brahms a Wagner — tohto roku oslavujeme dôležité výročia oboch velikánov hudby, pritom — ako vieme — sprevádzala ich svojho času večná rivalita. Nebola ich osobným dielom, postarali sa o to ctitelia, priatelia, ktorí do tohto boja neskôr vtiahli aj Brucknera, napriek obojstrannej váženosti Brucknera a Brahmsa. Sám Wagner si spočiatku veľmi vážil Brahmsa, pravda, k priateľským kontaktom nemohlo dôjsť, obaja boli svojím založením príliš rôznorodí: čistý a skromný Brahms sa nemohol zblížiť s Wagnerovou mnohovravnosťou, záľubou v prepychu. Wagner neskôr ostro napádal Brahmsa, kým tento vedel rozlišovať medzi sebavedomým, prudko polemizujúcim, zlostným charakterom a geniálnym skladateľským majstrovstvom Wagnerovým a dokonca so záujmom sledoval jeho tvorbu... Dnes sa nám tieto problémy doby vidia nepodstatnými: v oboch skladateľoch si uctievame síce diametrálne rôzne umelecké typy, ba možno povedať i v základoch rozličné spôsoby umeleckého videnia i vyjadrovania, ale vzájomne sa doplňujúce. Nechceli, nemohli by sme nemať ani jedného z nich.

Milujem Brahmsa, je mi nanajvýš blízky; neodvážil by som sa ale považovať za brahmsovského špecialistu. S rovnakou zodpovednosťou ako k jeho dielam, pristupujem aj k všetkej ostatnej hudbe, ktorú dirigujem. **Interpretácia Brahmsovej hudby však nie je jednoduchá. Jeho trošku konzervatívna, klasicizujúca inštrumentácia si vyžaduje v súboroch dokonalú súhru. Iba dokonalá dynamická vyváženosť všetkých nástrojových skupín zabezpečuje ideálnu reprodukciu.** Technika jednotlivých nástrojov nie je ťažšia ako v dielach Brahmsových súčasníkov. Jeho partitúry sú však priehľadnejšie, čistejšie a v tom — podľa môjho názoru — spočíva náročnosť ich interpretácie. Dôležité je, pravda, aj správne ponímanie vnútorného dynamizmu hudby i tempa — to ale neplatí len u Brahmsa. Osobne považujem brahmsovskú viedenskú interpretačnú tradíciu za najautentickejšiu — sám skladateľ tu strávil väčšinu svojho tvorivého života a na interpretáciách svojich diel sa priamo či nepriamo zúčastňoval. Nikto nikdy ale nemal a nebude mať problémy s dobrým znením Brahmsovho orchestra, tak ako napríklad sa to stáva s orchestrálnymi dielami jeho veľkého priateľa a dobrodinca Roberta Schumanna. Ako som už spomenul — Brahmsov orchester znie vždy dokonale. Problémom azda skôr bude preniknutie do hĺbok nemálo zložitého, uzavretého Brahmsovho myšlienkového a citového sveta, aby sme v ňom objavili v úvode spomínanú diamantovú čistotu a mäkkosť snehu. Víťazná cesta Brahmsovej hudby svetom tkvie práve v tejto čistote a dokonalosti. **ĽUDOVÍT RAJTER**

Podnetná muzikologická konferencia

O ČESKEJ A SLOVENSKEJ TVORBE

(Dokončenie z 1. str.)

miotika sa v posledných rokoch stala výrazným obohatením estetiky. Z množstva prednesených referátov zaujal zvlášť príspevok **Nade Hrčkovej**, ktorá hovorila o vývoji hodnotiacich kritérií v slovenskej hudobnej kritike od r. 1948. Vymedzila pritom — z kontextu historického pohľadu na tému — dva typy hodnotiacich prístupov: **funkcionálnu kritiku** — s orientáciou na kultúrno-spoločenskú potrebu a **vývojovo zameranú kritiku**, v ktorej je tvorba a aspekt jej napredovania prvotný. Určité konštanty sú v tomto smere evidentné aj na Slovensku, kde sa formovali prakticky už v 30. rokoch. Je len samozrejmé, že ideálom v hudobno-kritickej činnosti je komplexné posúdenie diela z oboch prístupov. V závere estetického panelu prehovoril **Jaroslav Zich** na tému: „K vývoju estetiky interpretačného umenia", ale zaujímavé boli aj predchádzajúce vstupy **Rudolfa Brejku** (Diferenciácia posluchárskeho zázemia v posledných 35 rokoch), **Jana Vičara** (Estetické názory dnešnej generácie mladých skladateľov), **Ivana Poledňáka** (K otázkam estetiky súčasnej nonartificiálnej hudby) a **M. Štedroňa** (Estetické zázemie sporov o nové kompozičné techniky u nás).

Muzikologická konferencia „Česká a slovenská skladateľská tvorba v epoche socializmu" bola vstupom do dialógu medzi českými a slovenskými hudobníkmi, ktorý by mal byť živší, častejší, hlbší a smerujúci k spoločenskej praxi. Mal by vyústiť v prezentáciu spoločných hodnôt nielen pred svetom, za hranicami, ale predovšetkým pred našou socialistickou prítomnosťou. Iste však pomohol pri triedení, kryštalizácii a stanovení si ďalších cieľov. **Veríme, že do tohto potrebného dialógu medzi muzikológmi vstúpia rovnako vážne a intenzívne aj skladatelia, interpreti, organizátori a zástupcovia hudobných inštitúcií. K tomu zaväzuje nielen dedikácia konferencie, ale najmä naše spoločné cesty, vzťahy a mnohé osudy.** **TERÉZIA URSÍNYOVÁ**

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

14. a 15. IV. 1983

Škoda, že nevľúdne a sychravé aprílové počasie poznačilo i koeficient návštevnosti tejto, ináč vydarenej dvojice podujatí. Koncerty zaujali aj povšimnutiahodnou dramaturgiou, ktorá sa opierala výlučne o ruskú, resp. sovietsku provenienciu. O úspešné vyznenie večera sa zaslúžili aj interpreti — dirigent i vynikajúci sólisti.

Na úvod odznela orchestrálna verzia orientálnej fantázie **Islamej** od **M. A. Balakireva**, jedno z najnáročnejších čísel klaviristického repertoáru v efektnom inštrumentálnom prepise Alfreda Casellu. Dirigent večera **Vladimír Verbickij** dokázal s preňho príznačnou vervou, so zmyslom pre opojný zvuk i rytmickú artikuláciu podčiarknuť spád i sugestívnosť rytmov kabardinského ľudového tanca, pričom neopomenul zvýrazniť nostalgicko-meditatívny charakter lyrickoľúbostného stredného dielu. Záver fantázie vystupňoval dirigent s dravou naliehavosťou do strhujúceho prívalu farieb, zvuku i tempa.

Namiesto pôvodne naplánovaného klavírneho koncertu v autentickej interpretácii autora T. Chrennikova zastupoval smerovanie súčasnej sovietskej tvorby **Koncert pre hoboj a orchester** osobne prítomného skladateľa **Andreja Ešpaja.** Premiéra diela bola v rámci vlaňajšej Moskovskej jesene. Hobojový koncert je šťastným spojením folklórnych prvkov a ich inšpirácií s novými kompozičnými technikami vrátane aleatoriky, pričom vydarene načiera do zvukovo-farebných možností sólového nástroja. Prirodzenosťou hudobnej reči, sviežou invenciou i účinnými náladovými kontrastami vzbudil koncert zaslúžené ovácie obecenstva. Na úspešnom prijatí skladby sa popri dirigentovi podieľal veľkou mierou aj vynikajúci slovenský hobojista **Jozef Hanušovský.** Výdatne ťažil z bohatého zázemia svojej technickej pohotovosti, zo zmyslu pre citlivé formovanie a plastickosť nástrojového tónu a v prednese uplatnil svoju uvedomele tvarovanú tvorivú muzikantskú iskru. Podal tak výkon, ktorým môže reprezentovať slovenské interpretačné umenie na akomkoľvek zahraničnom pódiu.

Kreácia záverečného čísla programu z tvorivej dielne **S. Prokofieva — kantáta pre mezzosoprán, miešaný zbor a orchester op. 78, Alexander Nevskij** — dokázala udržať úroveň celého podujatia. Zaslúžili sa o to rovnakou mierou dirigent, orchester, zbor i jedinečná sólistka moskovského Veľkého divadla — mezzosopranistka **Galina Borisovová.** Verbickij ťažil pri interpretácii kantáty zo svojho blízkeho vzťahu k realizácii širokých plôch a k patetickosti výrazu. Jednotlivé epizódy deja sa pôvodne rozvíjali na Ejzenštejnovom filmovom plátne, ale silou skladateľovej výpovede má hudba po menších úpravách plné opodstatnenie aj ako samostatné koncertné číslo. Dirigent šťastne vedenou taktovkou vtlačil Prokofievovi rozsiahlu paletu nálad vychádzajúc z ponurosti úvodného vstupu, cez epické i dramaticky vystupňované úseky. Skladateľ v kantáte znamenite využíval ruské a teutónske motívy, obzvlášť sugestívne načrtol elegickosť časti s názvom Pole smrti, kde sa zaskvel v plnej nádhere a veľkosti nezabudnuteľný výkon Borisovovej. Vďaka úspešnej rezonancii obecenstva po odznení kantáty musela sa táto časť opakovať ako prídavok „bis".

Zmysel pre širokodyché kantilény, pre charakter ruskej chorálnej melodiky, pre patetickosť výrazu — zhodne s koncepciou dirigenta i pre zvukovú vyrovnanosť v modálnych harmóniách preukázal aj **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster **dr. Štefan Klimo**), ktorý plnil v kantáte funkciu rozprávača a komentátora dejovej akcie.

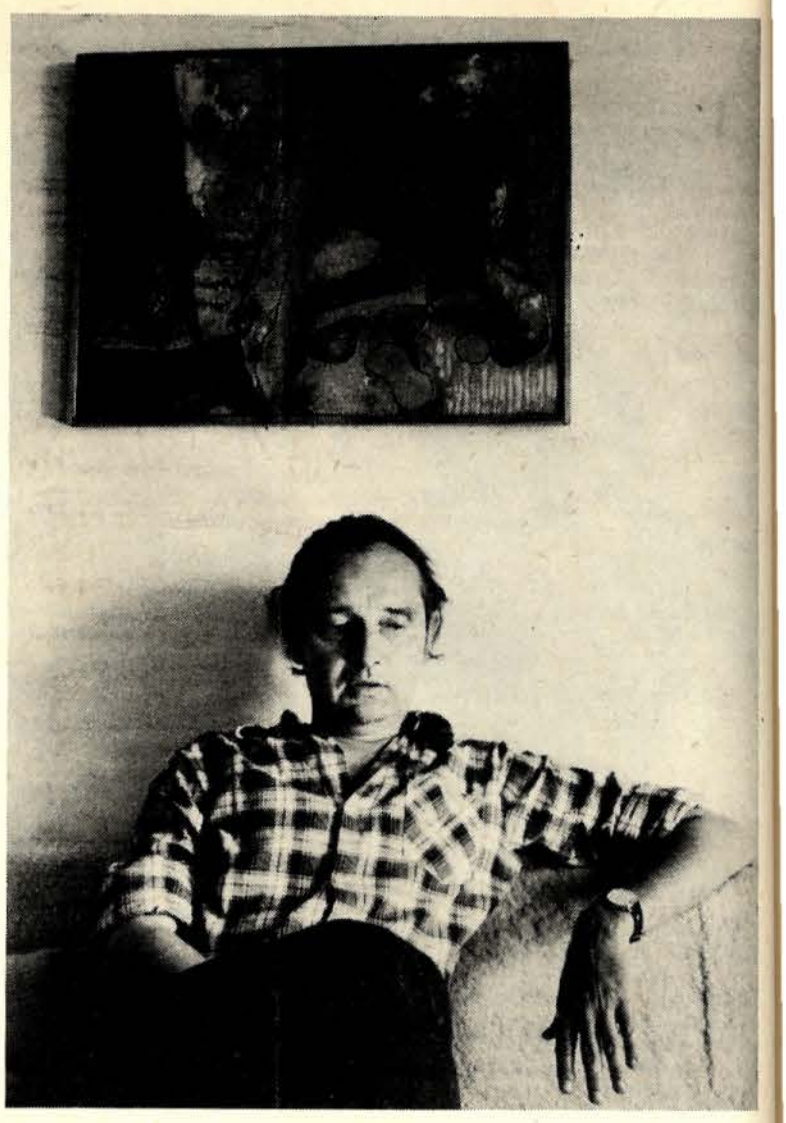
VLADIMÍR ČÍŽIK

● *Deviaty cyklus komorných koncertov v Klariskách, ktorý usporadúva Slovenský hudobný fond a Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy v mesiacoch máj až september, otvorí koncert Moyzesovho kvarteta 16. mája t. r. s programom z diel Josepha Haydna, Bélu Bartóka a Ota Ferenczyho.*

Ilja Zeljenka, popredný zjav strednej generácie slovenských skladateľov, získal hudobné vzdelanie u R. Macudzinského (klavír) a J. Zimmera (kompozícia). Po absolutóriu skladby na VŠMU v Bratislave u Jána Cikkera (1957) pôsobil istý čas ako dramaturg Slovenskej filharmónie a lektor v Čs. rozhlase. Dnes sa venuje výlučne kompozícii. Jeho skladby viackrát úspešne reprezentovali slovenskú hudbu v cudzine (tri festivaly ISCM, Tribúny UNESCO, atď.) a tvoria súčasť repertoáru významných domácich a zahraničných telies a sólistov.

Hovoríme so skladateľom ILJOM ZELJENKOM

KONFRONTÁCIE ILJU ZELJENKU



Priznám sa ti, nie je ľahké pripraviť témy rozhovoru s priateľom, navyše rozhovoru „pred zrakom verejnosti". Všeličo sa núka, že si to práve ty, a teraz. Ešte doznieva ruch decembrových osláv — čo tak: „čerstvý päťdesiatnik a jeho pocity?" Ako jeden z mála u nás sedíš doma a venuješ sa výlučne kompozícii — teda ďalšia otázka: „skladateľ-profesionál, charakter a etika jeho práce!" Osamelosť tvojej pracovne bola a je obklopená pestrým životom: priatelia i neprajníci, zvedavci i objekty tvojej zvedavosti — je to len „trh márnosti", extempore alebo aj získavaš? A čo tvoj amatérsky, ale sústavný záujem o astronómiu, fyziku, biológiu — ako to súvisí s tvojou umeleckou prácou? Alebo napokon to naše večné — cítiš sa byť Slovákom a či viac „človákom"?

— Mám pocit, že k mnohému sa stále vraciame — témy sa nemenia. Nemenia sa ani odpovede — v zásade. Iba sa spresňujú, precizujú. Mám preto obavy, že sa budem opakovať. Sú to skutočne „moje" témy. Dlhé roky o nich premýšľam, ale málokedy — v poslednom čase stále menej a menej — formulujem svoje názory slovne.

Nie je práve päťdesiatka príležitosťou všeličo zhrnúť, usporiadať, „vyúčtovať"?

— Je to naozaj zlomový moment — človek bilancuje. Prispôsobuje sa aj okolie — bilancuje s oslávencom. Všetky tie zdvorilostné i priateľské poklepania po pleci sú milé. Ale v zásade som oslavy nikdy nemal rád. Oveľa radšej sa zúčastňujem „nekonkrétnych" stretnutí, osláv „všedného dňa", kde vznikajú situácie živé, nečakané. I svoju päťdesiatku by som bol najradšej ladil takto — len nepripomínať dôvod. Rituál mi naháňa strach, i v prípade iných; pohlcuje svojho pôvodcu, či si to želá alebo nie.

Akoby oslávenec pod vplyvom situácie na čosi čakal a tým sa dostal do kŕčovitej, neprirodzenej polohy voči iným i voči sebe. Začína byť odrazu iný...

— Veru. Ak sa už stať iným, tak len normálnou cestou vnútorného procesu, nie cez rituál. Nepoznám, našťastie, „oslávenecký kŕč" z vlastného prežitku. Mám len skúsenosť z pozorovania. Pôsobí blahodarne, lebo stupňuje strach pred tým, čo je nebezpečné, čo môže človeka predčasne zabrzdiť. Snažím sa síce nepodliehať vplyvu rituálu, no neuhýbam pred bilancovaním. Súčasne však musím povedať, že bilancovať iba pri okrúhlych výročiach by nestačilo. Už len napríklad každodenná konfrontácia toho, čo som urobil, s tým, aké boli moje zámery a ciele, je určitým druhom bilancovania — nielen v tvorbe, ale aj v normálnom ľudskom živote. Som na ňu zvyknutý. Moje jubileum ma preto nárokmi na bilancovanie nijako neprekvapilo...

Sú tu však aj tí druhí, čo bilancujú s tebou, ich mienka, ich názory...

— Mienka ako obecné, anonymné „teleso" je nevhodná na kontakt, nemožno jej „pozrieť do očí". Vzniká, šíri sa a vplývať na ňu je nemožné. Zveličuje, umelo prikrášľuje. Aj keď je často založená na správnom dielčom postrehu, vcelku vytvára nesprávny, skreslený obraz, niekedy priam opačný. Nevyspytateľné cesty anonymnej mienky vedú konkrétnym dobovým kontextom. Tak stačilo urobiť 4-minútovú skladbu a nazvať ju Karikatúra, aby sa zbytočne hyperbolizoval môj vzťah ku groteske, aby sa tradovali prívlastky o irónii, ľahkovážnom humore. Za II. klavírne kvinteto ma zasa označili za konštruktivistu. Podobných nálepiek som nedobrovoľne získal niekoľko. Možno síce tomuto typu mienky nahrávať — aby sa človek utvrdil v tom, v čom ho ini vidia „silným". Etika profesie však káže nepodľahnúť a trpezlivo sa vyvíjať ďalej, ak je v predstave smer, méta. Po čase sa väčšinou presviedčame, že oné dobové a regionálne anonymné mienky ozaj nestáli za to, aby sme sa nimi dali ovplyvniť.

Tým nechceš povedať, že vôbec nedáš na mienku iných...

— To nie. Mienka, nesená konkrétnym človekom je vhodnou pôdou pre názorové partnerstvo. Jeho užitočnosť podľa mňa úmerne stúpa s rozdielnosťou stanovísk. Ak urobím skladbu, o ktorej si myslím, že sa v nej vydaril záver a ďalší traja mi to potvrdia, ide o nadbytočnú informáciu. Viac mi povie ten, čo nesúhlasí. Stretávať čo najviac ľudí s odlišnými, a pritom vážne podloženými názormi, to je najväčšie šťastie, aké môže stretnúť umelca. Je dôležité, aby títo partneri neboli len z najbližšieho okolia, z prostredia, v ktorom sa bežne pohybujeme, ale aj spoza jeho hraníc — územných, jazykových, kultúrnych. Kto žije iba tu a svoj región povýši na generálnu normu, ktorou súdi seba, ale aj prácu iných, dostáva sa ani nevediac do nebezpečnej izolácie.

Máš pocit, že naša hudobná kultúra je v izolácii?

— Akcie, smerujúce k vyvážaniu a dovážaniu hudby, sú potrebné a užitočné. Je ich pomerne dosť. Lenže často prebiehajú v neosobnej, inštitucionálnej rovine. Pre skladateľa je však veľmi dôležitým a potrebným okamihom, keď je osobne prítomný pri uvádzaní svojej skladby v cudzom prostredí a v susedstve diel, ktoré vznikali v odlišných kultúrnych podmienkach. Tam až si začne uvedomovať strednú mieru hodnoty, nad ktorou sa treba udržať, aby mal export a import umenia vôbec nejaký zmysel. Je niečo celkom iné, ak znie moje dielo vedľa hudby Denisova, Ščedrina, Šnitkeho, ako keď figuruje na čisto regionálnom programe. Ľudia, čo dlho žijú vedľa seba, majú časom takmer rovnaké starosti i radosti. Či chcú alebo nechcú, vytvára sa akýsi „koeficient podobnosti". Každý z nás by si to mal uvedomiť a ak si už stavia pracovné méty, tak nie iba v rámci svojho regiónu, či generácie; treba mať tú smelosť (azda aj drzosť) konfrontovať sa s tým, čo platí za najlepšie aj „za hummami", vo svete.

Nemyslíš, že najvyššie nároky na seba v kompozícii si vyžadujú profesionalizáciu? Veď ty sám si sa pre kľud k práci zriekol mnohých iných vecí a obetoval si mu mnoho zo súkromných i verejných ambícií.

— Netrúfam si radiť — je to individuálne. V každom prípade musí človek urobiť všetko pre to, aby mieru talentu, tú svoju — každý ju má inú — mohol maximálne zužitkovať a nezostal na polceste. V hudbe to znamená veľa času a trpezlivosti.

A čo, keď nastane dlhšia prestávka, dačo sa zasekne, jednoducho to zrazu nejde, a potom treba akoby odznova začínať?

— Prestávka môže vplyvom rôznych okolností nastať. Ak je dlhšia, skutočne vzniká dojem, že treba začínať odznovu. To ale nie je na zahodenie. Veď v kompozícii sa nielen zveľaďuje, precizuje, zdokonaľuje. Prestávky bývajú dôležité práve preto, že nútia rozmýšľať o inovácii. Podobne sú významné, aspoň pre mňa, kontakty s akýmkoľvek zdrojom zážitkov alebo esenciálnej informácie. Kladiem to totiž na jednu rovinu: emócie, aj racionálne informácie. Jedno i druhé narúša pohodu schémy. Je to dobrá kombinácia, ak je človek zvedavý, ak túži po tom byť skutočnosťou neustále prekvapovaný a poháňaný k novým cieľom. Len vtedy sa stávaš starým, keď už necítiš potrebu revidovať sa.

Tvoja posadlosť po autentických zdrojoch informácií je zaujímavá, u umelca ani nie tak veľmi typická...

— Mám to ešte z gymnaziálnych čias. Prenasledovali ma otázky: „prečo je vôbec všetko takto?" „ako to funguje?", „čomu čo slúži?", atď. Často som predbiehal. Chcel som si ich zodpovedať bez dielčích informácií. Vznikali prenáhlené hypotézy. Ale dodnes, aj keď som medzičasom zabŕdol do množstva čiastkových problémov, usilujem sa nestrácať tú niť obecného.

Z faktov si skladať obraz sveta — to je vlastne filozofia. Tvoja príslovečná nechuť k filozofickým „polotovarom" i hotovým receptom je vlastne odmietaním toho, aby to za teba robil niekto druhý...

— Áno. Chcem sám prežívať okamih zobecnenia. Neprísť oň. Viesť nitky na „vyššie poschodie" vlastnými rukami.

V tom mi pripomínaš Goetheho... jeho spory o Fausta so Schillerom.

— Mám ho rád.

Nemali ho radi všetci. Jeho súčasný, z faktov vychádzajúci životopisec Friedenthal ho kreslí ako osobnosť plnú rozporov...

— Byť pre všetkých rovnako dobrým, to nejde. Vznikla by škodlivá chiméra idyly. Neznamená to, že človek má vyvolávať spory. Nikdy to z mojej strany nie je prejavom nepriateľstva, ak niekoho znepokojujem a hovorím mu veci, ktoré nerád počuje. Často mávam pocit, že „postihnutý" o nich vie, ale nedopustí, aby plnou váhou dopadli.

Úprimnosť ti teda udržiava priateľov a teba zachraňuje pre nich, či nie?

— V takých chúlostivých veciach si človek nemôže pestovať nijaký kult — existuje aj chiméra úprimnosti. Za ňu sa tiež pyká. Pokiaľ mám schopnosť byť zvedavý, konfrontovať seba s druhými, pokiaľ je mi cudzia idyla (v zmysle pasívneho kľudu), tak je tu stále šanca postúpiť ešte o nejaký krok, nehovorím, dopredu, ale inde. To si iba 20. storočie zmyslelo — čo krok, to vyššie! V poslednej dobe sa o tom pochybuje, nie je to tak. Hoci nerád citujem, spomeniem Thomasa Lewisa, ktorého som nedávno čítal a ktorý v podstate tvrdí, že akýkoľvek pokrok nebol nikdy dosahovaný hromadením lepších a lepších technológií. Tie nič nevyriešili a prišli neúmerne draho. Pokrok prinášalo len nové, zásadné, hlbšie poznanie. Niekedy, keď čítam o problematike z odľahlých rezortov — z biológie, genetiky a pod., zdá sa mi, akoby tam bola v akejsi šifre, ale predsa precízne de-

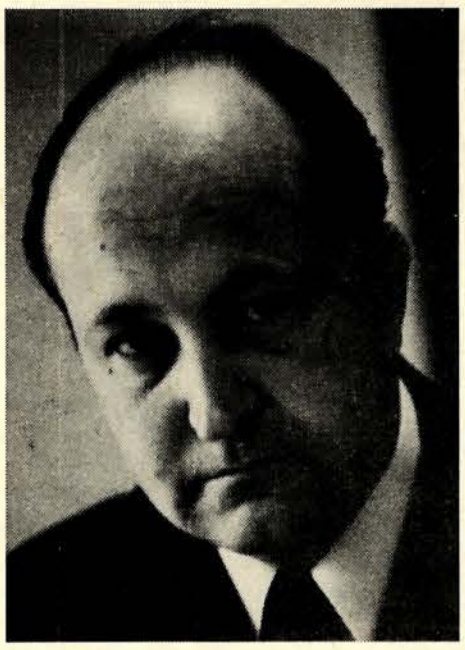
(Pokračovanie na 8. str.)

K päťdesiatinám zaslúžilého umelca Pavla BAGINA

PRIESTOR NA SEBAREFLEXIU

V povedomí slovenskej hudobnej verejnosti ešte donedávna figurovalo meno zaslúžilého umelca **Pavla Bagina** v spojení s mnohým iným než so skladateľskou profesiou. Do veľkej miery právom — objavovalo sa najmä tam, kde nezostávalo veľa času na komponovanie, kde bolo treba predovšetkým jednať. Viac než desaťročie znelo s rešpektom vo Vojenskom umeleckom súbore kpt. Jána Nálepku, objavovalo sa v súvislosti s premiérami desiatok koncertných i hudobnodramatických diel slovenských skladateľov, s rešpektom je vyslovované vo foyer či v zákulisí opery SND, v priestoroch Ministerstva kultúry SSR, Zväzu slovenských skladateľov či Slovenského hudobného fondu. Častejšie než na titulnom liste partitúr figuroval autogram Pavla Bagina na poslednej stránke dokumentov, ktorými sa riešili závažné a rozhodujúce otázky profilovania nášho hudobného — koncertného i operného diania... O to vzácnejšie sú okamihy, v ktorých sa stretávame s partitúrou či reálnym znením skladby tohto človeka zoči-voči. Tušíme za nimi intenzívny zápas tvorcu — skladateľa.

Jeho profil sa vynáral pred nami nenápadne a v priebehu posledného desaťročia nadobúdal rysy, ktorým nechýba



Snímka: J. Vavro

pútavosť. Prichádza s notami, ktoré si prosto vynucujú záujem, ktoré niečo avizujú a projektujú — stojíme pred nimi s očakávaním, čo bude ďalej. Pohľad späť je tu len nevyhnutným, obligátnym doplnkom pre pochopenie chodníkov a rytmu krokov, ktoré sa po nich uberajú. Demonštrujú formovanie človeka, ktorému nie je ľahostajný jeho vzťah k svetu, k súčasnosti, k dnešku. Človeka, ktorý potrebuje zvládnuť svoj vlastný vnútorný život, aby sa mohol prihovárať iným. Človeka, ktorý odhaľuje, aby poznával a dal možnosť poznať. Jeho tvorivý zápas je nasýtený mlčaním, ktoré nekoketuje s vystavovaním sa na obdiv, nepotrebuje výkrik a krikľavé farby k tomu, aby na seba upozornil. Vchádza tým vyrovnaným krokom a prináša so sebou svieži, čistý vzduch. Bez prievanu, bez zabuchnutia dverí, ktoré desí otvorené a citlivé uši tých, ku ktorým prichádza. V jeho kroku, v geste, v jeho tempe je tichý smútok, obrys melanchólie, ktorá vyžaduje pozornosť, ktorá neuspáva, ale aktivizuje. Cítim za ňou akúsi dávku trpkosti z poznávania, a vážim si ju — pripomína, že poznanie (i svojho opozdeného gesta a slova) je vždy spojené so zápasom, s bolesťou, ktorú potrebujeme premôcť, ale ktorá zanecháva vrásky. Bagin sa s nimi netají a možno práve vďaka tomu vzbudzuje sústredený pohľad u tých, ktorých zaujal svojou tvorbou.

Nepíše veľa — žatva jeho skladieb je nebohatá počtom —, ale tvorí s intenzitou, ktorá je mu vlastná. Cizeluje detail, mikrosféru svojich skladieb, v ktorej drobnosť reprezentuje makrosvety — pretože sám autor pozná dialektiku vzťahov častí a celku. Citlivo rieši kontrast, v tektonickej i obsahovej úrovni kompozícií — pretože sa orientuje v polarite diania vôbec. Je komorný a jeho komornosť zasahuje intimitu psyché svojich poslucháčov: za jeho výpoveďami pociťujeme bezprostrednosť, úprimnosť, ktorá má právo byť strohou... Jeho formy nepotrebujú široký priestor. Odhaľuje a demonštruje v nich svoje videnie rozmerov a sú to rozmery predovšetkým etického naplnenia. Dobro nepotrebuje veľkosť k svojej konfrontácii so zlom; i krátky život má svoju plnosť...

Vo svojom skladateľskom výraze vyšiel z poznania hudobného folklóru a uchoval si jeho priezračnosť a pravdivosť. Poučil sa na Webernovej lyrike a zotrváva v jej atmosfére dotvárajúc ju svojím vlastným — a nie bez pôvabu — cítením. Konštruuje hudobné procesy s prirodzeným zmyslom pre rytmus a čas, pre mieru. Konštrukcia a racionálne momenty vôbec stoja v jeho výpovediach v službách výrazu základnej idey a obsahu jednotlivých skladieb. Jeho tektonické koncepty nelákajú novosťou, vynaliezavosťou či modernosťou — nepotrebujú sa odhaľovať, pretože ich cieľ je kdesi inde než v demonštrácii efektu a rafinovanosti. Možno je technika preňho ešte orieškom, ktorý lúska, ale vládne nad jej zmyslom a významom s prirodzenosťou, ktorá nás vedie k tomu, aby sme mu uverili. Nie je inžinier, ani filozof — dominuje uňho muzikálnosť. Vo svojich skladbách sa stále viac a intenzívnejšie dopracováva k nepredstieranej istote vo vlastné tvorivé krédo. Neuľahčuje si svoju úlohu, svoj zápas — nechá priestor materiálu i tam, kde cítime, že si podmaňuje autora, že ho limituje a provokuje k novým a ešte výraznejším sebareflexiám.

Bagin sa priznáva k svojej väzbe s hudobným dedičstvom nášho národa — odhaľuje jeho melos, čistotu a sviežosť. Nepotrebuje k tomu romantické, široko rozpäté melodické oblúky, masívny zvuk orchestra či plnosť harmonických pásiem. Kreslí svoj obraz sveta v redukcii na líniu. Jeho melódie majú pevne kontúrovanú kresbu, bez hrubých, tvrdých gest i tam, kde ich základom je dvanásťtónový rad. Jeho skladby sú krehké, pripomínajúc veduty plné pôvabných detailov usilujúcich o pravdivosť a živosť zobrazenia, s postavami v popredí, ktoré im prepožičiavajú ľudský rozmer. Pritom svojou povahou sú výrazne inštrumentálne, nadchýňajú sa pre farbu, ktorá pri svojej sýtosti je svieža, decentná, transparentná. Komornosť preniká jeho tvorbou i tam, kde disponuje veľkým orchestrálnym aparátom, figuruje v detaile i v makroformách jeho diel, akcentujúc decentnosť ich zvukového výrazu.

Pavol Bagin sa radí ku generácii, pre ktorú je príznačný zápas o sebavyjadrenie adekvátnymi prostriedkami. Na rozdiel od mnohých svojich rovesníkov zakotvil v povedomí hudobnej verejnosti neskôr, ale vykročil s ambíciami, ktoré prezrádzajú cieľavedomosť jeho profilovania. Z bohatstva ponúkaných ciest si zvolil tú, ktorá je najvlastnejšia jeho naturelu — a presvedčil. Jeho poetika, v ktorej doménu vytvára akcent na výraz, sústredenie sa na komunikáciu s poslucháčom bez zbytočného komentovania, je charakteristická ekonomickosťou základnej hudobnej matérie a jej metamorfóz, pevnou a prehľadnou stavbou, invenčnosťou evolučného procesu a citom pre inštrumentálne zvládnutie hudobného toku. No jej primát je nad týmto všetkým. V bohate tvarovanom lyrizme, ktorým zasahuje najcitlivejšie miesta tých, s ktorými sa stretáva, na ktorých pôsobí pretvárajúco. Jemu vlastná elegickosť, baladickosť, melanchólia a vôbec instrospektívnosť výrazu apelujú na kladenie otázok o príťažlivosti hudobnej tvorby, o zmysle ich projekcie, o našom vzťahu k dnešku vôbec. Bez nárokov na honosne znejúci titul tvorcu, s prostým a o to viac úprimnejším ľudským postojom voči svetu, spoločnosti, človeku. Jubileum tvorcu, ktorého hudba vedie k bohatším dimenziám vnímania a cítenia, nech jemu i nám nie je medzníkom, ale odrazovým mostíkom...

MILAN ADAMČIAK

K životnému jubileu zaslúžilej umelkyne Gizely VECLOVEJ

S VTIPOM A MLADISTVÝM ŠARMOM

Životné jubileum zaslúžilej umelkyne **Gizely Veclovej** (nar. 1. mája 1923 v Bratislave) je vhodnou príležitosťou nielen zbilancovať naozaj prebohatý a umelecky mimoriadne rôznorodý beh divadelného života tejto všestrannej umelkyne, ale aj pripomenúť si, že ovládanie základov remesla je predpokladom pre zvládnutie aj najnáročnejších umeleckých mét.

Umelecká dráha Gizely Veclovej viedla zo školských lavíc bratislavského konzervatória priamo na dosky Národného divadla v Bratislave, kde popri vtedajších majstroch svojho odboru (Flögl, Blaho, Bartošová, Markov) prešla najzdravšou a pre mladého adepta najpotrebnejšou školou — školou úloh, na ktorých sa cibrí talent a vyvíja javisková istota. Lebo Kuchárik z Dvořákovej Rusalky (r. 1942) započal kariéru, ktorá je v mnohom výrečným dokladom rozmanitosti úloh stojacich pred vtedajším adeptom divadelného sveta, úloh, ktoré dnešný divadelný začiatočník ani nestihne registrovať. A účinkovanie — to bolo pre adepta opery samozrejmé — v operete dodalo hereckému výrazu pravdivosti, smelosti a istoty. Najmä keď sa

Snímka: A. Šmotlák

speváčka už od začiatku popri M. Hubovej, M. Česányiovej stala partnerkou F. K. Veselého, s ktorým sa v práci i na javisku stretávala až do jeho odchodu na odpočinok. Stála s ním na javisku aj pri prvých uvedeniach Dusíkových operiet Osudný valčík, Modrá ruža i Tajomný prsteň, aby aj po rokoch (1968) stvárnila v jeho Hrnčiarskom bále úlohu matky Tomašovičovej. Ak k tomu prirátame veľkú éru operného repertoáru G. Veclovej v Košiciach po r. 1945, kedy prakticky odspievala celý romantický a klasický operný repertoár, vynikne nám plasticky rozsiahla schopnosť optimálne sa vyrovnať s celým diapazónom hudobno-dramatického divadla. Nečudo, že po jej návrate do Bratislavy (1952) ju obsadzovali i činoherní režiséri (O. Haas, M. Husáková-Lokvencová, J. Pálka a viacerí ďalší), aby tak jej talentované herectvo nadobudlo ďalší rozmer, ďalší register, ktorý sa v jej práci na vyše 125 premiérach jej kariéry plne prejavil.

S opernou, operetnou i činohernou skúsenosťou nemohlo jej herectvo nemať predpoklady pre žáner, ktorý sa u nás začal presadzovať až v šesťdesiatych rokoch — v muzikáli. Tu možno v jej umeleckej dráhe hovoriť o nadobudnutí všetkého toho, čo dnes nazývame herectvom syntetickým. Herectvom, ktoré necúvne pred akoukoľvek požiadavkou predlohy, požiadavkou žánru, požiadavkou realizátorov. G. Veclovú sme neviedli stáť pred úlohou v rozpakoch, bola to skôr pokora pred umeleckým dielom, ktoré mala stvárniť. Nežiadala škrty, nežiadala úľavy, naopak, sama svojím hľadačstvom, so snahou po optimálnom vyznení zverenej úlohy si zvyšovala latku náročnosti, aby sa tak prepracovala medzi „prvé dámy" žánru, ktorý je podnes trochu podceňovaný, ale ktorý je náročný na najvšestrannejšiu pripravenosť interpreta.

Neprekvapuje preto ani šírka záberu ňou stvárneného repertoáru: cez Pavlu Oberholzerovú v Ohňostroji, Lálikovú v Pánskej volenke, Peachumovú v Žobráckej opere, po nezabudnuteľnú Dolly v rovnomennom muzikáli, Hortenziu v Zorbovi, Vorzovú v Červenej karaváne — takto by sme mohli dlho vyratúvať jej kreácie v hudobnom divadle. Ale je tu U-Levica z Weisenbornovho Loftera, Andrštová zo Svadby sobášneho podvodníka, Beatrice v Goldoniho Klebetniciach, Gigit v Salacrouovej Žene príliš počestnej, až po Doňu Elvíru v Don Juanovi od Maxa Frischa.

V ostatnom čase popri domácich úlohách na javisku Novej scény hosťovala s mimoriadnym ohlasom na dlhodobom turné v NSR v Anouilhovom Pánovi Orniflovi. Máloktorý herec je schopný v náročnej činohernej konverzačnej komédii vystúpiť v cudzom jazyku. A tak tento exkurz do cudziny spolu s mnohými televíznymi i filmovými kreáciami dotvára všestranný profil zaslúžilej umelkyne Gizely Veclovej.

V dňoch jej jubilea jej úprimne želáme veľa príležitostí uplatniť sa v rozmanitosti jej hereckého talentu a umeleckej skratky, ktorú tak jedinečne ovláda.

DALIBOR HEGER

GRAMORECENZIE

JURAJ BENEŠ. Profilová platňa OPUS Stereo 9110 1186

Mémoire pre komorný orchester (Slovenskú filharmóniu diriguje L. Pešek), Canzona pre dychové kvinteto (Bratislavské dychové kvinteto), Hudba pre trúbku, bicie a sláčikové nástroje (K. Roško, Štátny komorný orchester Žilina diriguje J. Valta) a Préférence pre 9 nástrojov (súbor Musica moderna diriguje autor). Uvedené štyri skladby zastupujú početné dielo najtalentovanejšieho predstaviteľa „mladšej strednej" vlny slovenskej hudby. A iba jedna — Préférence — podlieha podľa I. Martona verbálnemu opisu. Poviem radšej hneď, že text o **Benešovi** je zasvätený, výstižný, súhlasím s ním. Ako sa však adekvátne vyrovnať s počutým, keď skladateľ i jeho exegét zatvárajú brány pred slovami, azda v obave, že by tejto hudbe mohli uškodiť nie dosť kvalitní hermeneutici? Treba prijať hru a bez predsudkov a autoštylizácií, ktoré nám tak často bránia hovoriť s voľným rozletom, zachytiť niečo zo svojho „prúdu vedomia", orientovaného sónickým vplyvom Benešovej autorskej platne.

Základný fakt je, že počutý objekt vlastne nikdy nie je aktuálne „tu". Zároveň však náš spôsob počúvania má jasnú tendenciu k celku, tvaru (Gestalt). Preto dochádza k takzvanej „antilogickej percepcii", vymáhajúcej si schopnosť vnímať následné ako simultánne, v jedinom okamihu zlúčiť paradoxy hudobného bytia. V šľapaji uvidieť celého človeka, ak použijeme priestorový príklad. Čo nám vlastne pomáha integrovať nejako neusporiadaný zvukový prúd? V Mémoire to dodnes nedokážem, cítim cudzotu inej pamäti, to, čo je v nej odtlačené a „chytené sťa motýľ" sa ma dotýka iba ako sled senzuálnych podnetov. Chýba mi dikcia, rétorika úsekov, bodiek, odsadení. V mojej vlastnej pamäti sa aktivizuje iba krúživý pohyb slov, nedávajúcich zmysel, poletujúcich sem-tam, obsedantne sa vracajúcich, čo nemajú pevnosť a stálosť myšlienky. Neviem si teda sukcesívne zmeniť na simultánne: čakám. Potom sa Mémoire stáva spomienkou — a podivuhodne skrásnieva, ozmyselňuje sa už nie vo svojej bezprostrednosti, doznieva. Hudba pre trúbku, bicie a sláčiky účinkuje práve naopak, z nej si pamätám vokalízu trúbky i sekvenciu bicích (ktorá mi pripomína unikátny súbor Polyrytmia, hrajúci niektoré skutočné hity a ešte Mijošiho, ktorého hral J. Beer). Pamätám si aj viac. Toľko, že k preznievaniu vlastne ani nedochádza. Ide teda v prípade dvoch skladieb o odlišný modus komunikatívnosti — spomienkový a priamočiary. Mnohé moderné umelecké diela sa spájajú s prvým typom (bezsujetové filmy, nový román, experimentálna poézia), ich dosah nemožno merať aktuálnym vnímateľským zážitkom. Zato „klasika" ním začína a často aj končí: vieme sa ju naučiť naspamäť. Polarita pokračuje aj v Canzone a Préférence, hoci už nie v natoľko vyhrotenej podobe. Znovu však ide v podstate o nečlenené a artikulované, o voľný a tvarovaný prúd. Pripomínam si iné diela J. Beneša, Skamenelého, Zlomky Janka Kráľa, Tri monódie a vidí sa mi, že v nich deklamačné prvky v širokom význame, teda ako usporadujúci princíp, nijako neškodia výpovedi, že ju neponižujú. Azda pri ozajstnou fantáziou obdarených tvorcoch, ba práve pri nich musí fungovať záchranný systém „obmedzenia", aby sa príliš nevzdialili od ľudského. Z Mémoire i Canzony cítime človeka, emotívny rozkmit, ale uniká nám to obecne ľudské. Subjekt je v nich osamelý, až príliš vzdialený, hovorí sám pre seba: Hudba a Préférence stoja bližšie. Pochopiteľne, uvedomujem si prepojenie vyjadrovacích mechanizmov skladateľa, jednotu štýlu, azda aj štruktúrnu príbuznosť. Ale takmer zhodné štruktúry majú aj Field a Chopin; takmer. Tie Chopinové fioritúry ukazujú od seba k Poľsku, sú obalom pre čosi vyššieho rádu, kým Fieldove sú sebaznakom. Pozadie hudby má často väčšiu moc než ona sama: nechcem z neho robiť mystérium, iba som nútený stále zdôrazňovať tento fenomén. Čo by sa dalo dešifrovať z pozadia Mémoire, ak by sme si neprečítali Reverdyho báseň?

Prerušujem svoj „prúd vedomia" kvôli požadovanému rozsahu gramorecenzie i s ďalším zámerom: aby tento otvorený text vyprovokoval čitateľov tak, že sa im zažiada platňu si vypočuť, porovnať svoje dojmy, skúsiť iné slová, preniknúť do umelcovho zvukového sveta...

IGOR PODRACKÝ

ŠOSTAKOVIČOV ZLATÝ VEK

Významnou udalosťou tohtoročnej moskovskej divadelnej sezóny bola premiéra baletu **Dmitrija Šostakoviča Zlatý vek** vo **Veľkom divadle.** Réžiu mal hlavný choreograf **Jurij Grigorovič**, dirigoval **Jurij Simonov**, scénu navrhol **Simon Virsaladze.**

Premiéra prvej inscenácie sa uskutočnila roku 1930 v Leningrade, no nemala veľký úspech. Preto sa moskovský realizačný tím rozhodol balet inovovať.

— Ako vznikla myšlienka uskutočniť novú inscenáciu tohto baletu?

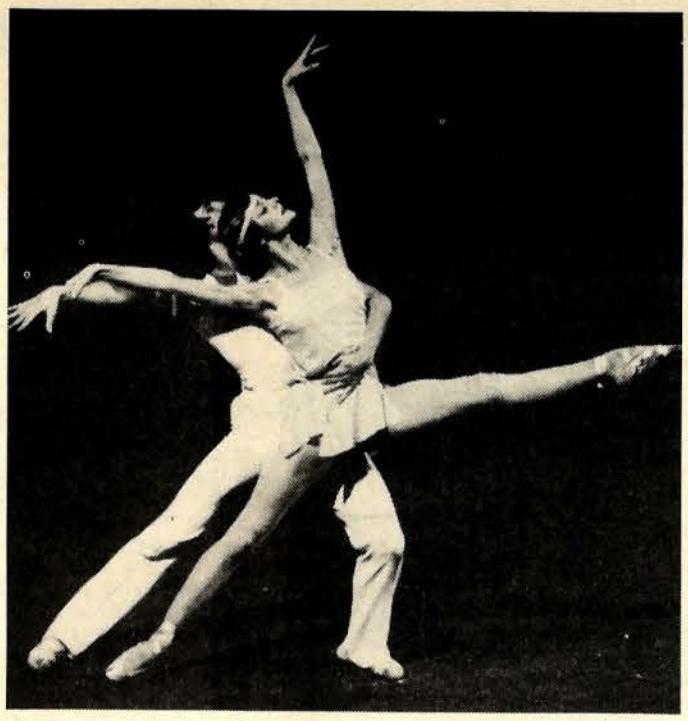
— Návrh prišiel od skladateľovej vdovy Iriny Šostakovičovej — hovorí choreograf Jurij Grigorovič. **Nemusím ani hovoriť, s akou radosťou som naň reagoval! Hudba Zlatého veku je skvelá: výrazné obrazy, výrazné kontrasty a dokonalý zmysel pre baletné stvárnenie. Možno tu nájsť obdivuhodný priestor pre využitie najrôznejších druhov tanca, tanečných foriem, celej bohatej palety choreografických prostriedkov. Najväčší problém však spočíva v realizácii dramaturgickej koncepcie inscenácie. Spolu s priateľom Šostakoviča, hudobným vedcom Isaakom Glikmanom napísali sme úplne nový scenár. Zvolili sme nový námet, no skladateľove hudobné myšlienky ostali nedotknuté... Dej sa odohráva v 20. rokoch, rovnako ako v pôvodnom scenári; zmenilo sa len miesto deja: namiesto zahraničia, kam pricestovalo sovietske futbalové mužstvo, je to prímorské mesto mladej sovietskej republiky. Hlavnými hrdinami sú mladí ľudia, nielen športovci, ale aj herci divadla robotníckej mládeže, s civilnou profesiou: rybolov. V pôvodnom librete „Zlatý vek" je názov výstavy kapitalistických krajín s hlavným exponátom — delom. Teraz tento názov — zachovajúc si svoju ironiu — slúži na označenie nočného kabaretu a jeho návštevníci blúznia o minulom živote v Rusku.**

Tento navonok jednoduchý dej **Grigorovič** zahaľuje do dramatickej formy a vytvára asi po prvý raz na sovietskej baletnej scéne predstavenie dobrodružno-detektívneho charakteru. Navyše dej dramatizuje, používajúc dvojaké obrazy — „masky". Jednoduché dievča Rita, ktoré vidíme v prvej scéne mládežníckeho sviatku, zrazu sa objavuje ako skvelá primadona kabaretu, šokujúca zaľúbeného rybára Borisa. Ale ani samotný Boris nie je hocikto — je členom agitačného divadla. Pod príťažlivou maskou monsieura Jacka, partnera Rity a majiteľa kabaretu skrýva sa zasa vodca zlodejskej bandy, prezývaný Jaška. Jeho cynická pomocníčka Ľuska tají vo svojom srdci lásku voči svojmu šéfovi. A tak v osudoch zo súkromia sa dramaticky koncentruje podstata samotného života tých rokov — života zložitého a mnohotvárneho. Sú tu budovatelia nového a ich presvedčení nepriatelia. Sú tu ľudia, ktorí hľadajú a nachádzajú svoje miesto v novom živote, ale aj ľudia pomýlení, stratení.

Názov Zlatý vek má tiež symbolický význam. Je to život odchádzajúci do minulosti, život, ktorý sa ľaká denného svetla, ale aj symbol prázdnoty a luxusu. Nie náhodou sú tu hrdinami rybári. More predstavuje úsilie o dosiahnutie nových obzorov. V protiklade nového a starého sveta, dvoch rozličných spôsobov bytia, dvoch názorov spočíva hlavná idea novej inscenácie.

Dekorácie **Virsaladzeho** pripomínajú divadelný konštruktivizmus, kubizmus 20. rokov — sú kubické, s rôzne riešenou štruktúrou plochy, s natiahnutými plátnami, ľahké, pohyblivé.

Treba zvlášť zdôrazniť prácu dirigenta **Jurija Simonova:** v jeho interpretácii získala hudba Dmitrija Šostakoviča nový výraz. Jeho majstrovstvo a presnosť sa pretvorili i do práce s orchestrom: tento obrovský nástroj znie pod jeho rukami impulzívne, výrazne, farebne. Jurij Simonov rozpráva o svojom stretnutí s doteraz nepublikovanou Šostakovičovou partitúrou:



Záber z inscenácie Šostakovičovho baletu Zlatý vek. Na scéne tancujú Alla Michaľčenková a Jurij Vasiučenko.

Snímka: APN

— Práca so Zlatým vekom je nevšedná; toto dielo nemá tradíciu, treba ju vytvárať — a to aj tradíciu interpretácie baletnej hudby Šostakoviča v divadle. Koncertne sa uvádza suita z tohto baletu, ale tá pozostáva len z niekoľkých čísiel — a navyše potrebuje úplne iný prístup. Práca s novonaštudovaným baletom je veľmi ťažká, zodpovedná, ale zároveň aj zaujímavá, radostná, najmä keď umožňuje prejaviť svoj vkus, intelekt, poňatie a dáva priestor pre skutočné umenie.

— Čo ste považovali za najdôležitejšie pri tejto práci?

— Divadelné vyhrotenie hudobnej dramatickosti. Chceli sme hudbu natoľko nasýtiť charaktermi, pocitmi hrdinov, aby sa — nepozerajúc na javisko — dalo uhádnuť, aké udalosti sa tam odohrávajú... Bolo potrebné riešiť veľmi citlivé otázky — detaily, dynamiku, modifikácie tempa... Chceli sme pomocou hudby vytvoriť pre každú epizódu výrazný, takmer plastický obraz, ktorý by dej na scéne neilustroval, ale priam by ho predznamenával. Vtedy, keď hudba a scéna tvoria jednotu, môžeme hovoriť o skutočnej inscenácii Veľkého divadla.

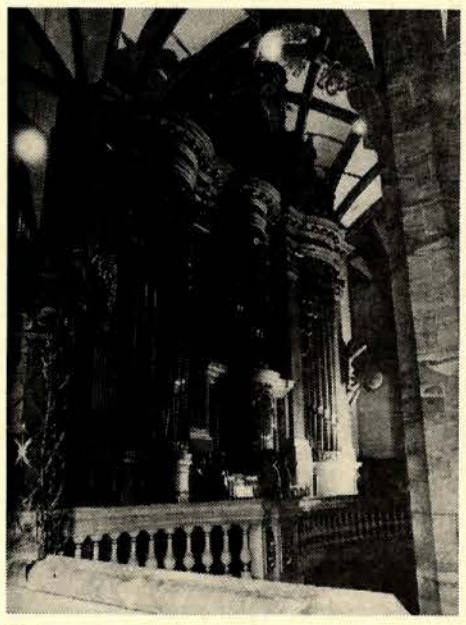
...Také predstavenie vidíme dnes. Výrazne kontrastné ženské postavy v interpretácii známych tanečníc **Natalije Bessmertnovovej** (Rita) a **Taťjany Golikovovej** (Ľuska). V tej istej úlohe sú výborné: mladá tanečnica **Alla Michaľčenková** (Rita), laureátka Medzinárodnej súťaže v Moskve — jej repertoár obsahuje už desať hlavných postáv — a **Marija Bylovová** (Ľuska), ktorá sa vypracovala za sólistku v priebehu dvoch sezón. Centrálnu úlohu Borisa zverili dvom víťazom Medzinárodnej súťaže '81 v Moskve **Irekovi Muchamedovovi** a **Jurijovi Vasiučenkovi.** Ďalšie úlohy stvárňujú vynikajúco predovšetkým **Alexej Lazarev, Gediminas Taranda** (obaja Jaška) a **Vladimír Derevianko** (Konferenciér). Takmer samí mladí ľudia sú aj v baletnom zbore — i to je jedna zo zvláštností nového predstavenia. V balete, ktorý napísal pred polstoročím mladý, 24-ročný Šostakovič, tancuje dnešná mládež, aby názorne predviedla kontinuitu pokolení a nezničiteľnú mladosť a dokázala, že talentované umenie je večne aktuálne, moderné. **APN**

300. výročie narodenia Gottfrieda Silbermanna

SASKÝ ORGANÁR

Pred 300 rokmi, dňa 14. januára 1683 sa v obci Kleinbobritzsch pri Frauensteine (v terajšom kraji Karl-Marx-Stadtu v NDR) narodil staviteľ organov GOTTFRIED SILBERMANN ako syn tesára Michaela Silbermanna. Jeho rodný dom, štátom chránená hrazdená stavba, sa dodnes zachoval. Silbermann vyrástol vo Frauensteine, v roku 1702 odišiel do Strasbourgu k svojmu staršiemu bratovi Andreasovi a stal sa jeho žiakom. Jeho brat (žil v rokoch 1678 až 1734) bol tiež organárom; o. i. je tvorcom organa v katedrále v Strasbourgu. Keď sa roku 1710 Gottfried vrátil do rodného kraja, postavil ako mladý samostatný majster svoj prvý organ vo Frauensteine. Tento organ však už o osem rokov neskôr padol za obeť mestskému požiaru. Podobný osud stihol aj druhý frauensteinský organ z roku 1737.

Krátko po návrate z učenia od brata snažil sa Silbermann získať objednávku na stavbu nového organa pre dóm vo Freibergu. Na tomto organe pracoval 3 roky a je to jeho najznámejšie a najslávnejšie dielo. Tento organ má 45 znejúcich registrov, 3 manuály a 2674 píšťal, z ktorých najdlhšia meria 4,95 m a najkratšia 1 cm. Na výrobu píšťal sa spotrebovalo 1600 kg anglického cínu a 1150 kilogramov olova; pre 6 vzdušníc sa použilo 200 ovčích koží. Drevo na pedálové registre, pre vzduchové kanály a pre vzdušnice muselo byť veľa rokov uskladňované. Organovú skriňu vyhotovili podľa návrhu organistu dómu Eliasa Lindnera stolár Georg Lambertius a sochár Johann Adam Georgi. Skriňu v roku 1967 reštaurovali pracovníci Ústavu pre ochranu pamiatok v NDR. Počas stavby veľkého organa v dóme vo Freibergu dali Silbermannovi bezplatne k dispozícii budovu Regimentshausu, v ktorej si majster zriadil dielňu. Neskoršie si túto budovu prenajal a ponechal si ju až do svojej smrti. V tejto dielni vyhotovoval spolu so svojimi pomocníkmi — mával ich štyroch až siedmich — jednotlivé časti organov, ktoré potom dopravil do príslušných kostolov a tam ich zostavoval. Silbermann venoval mimoriadnu pozornosť nielen kvalite dreva — používal smrekové a dubové drevo —, ale aj spracovaniu cínu. Cín sa spracovával kladivami, pričom takto „kutý" cín zaručoval výbornú kvalitu tónu. Silbermannove organy sa vyznačujú mimoriadne jasným tónom a charakteristickou intonáciou píšťal. Považujú sa za nenahraditeľné umelecké diela a sú chránené ako pamätihodnosti. Zo 45 organov a pozitívov (malých organov), ktoré Silbermann vytvoril, sa dodnes uchovalo tridsaťtri. Ostatné padli za obeť vojnám a požiarom.



Silbermannov organ v Dóme vo Freibergu (NDR), jedno z majstrovských diel slávneho saského organára.

Silbermann postavil svoj posledný a súčasne aj svoj najväčší organ v katolíckom dvornom kostole (pôvodne Hofkirche, terajší Propsteikirche a Konkathedrale) v Drážďanoch. Pretože ho už nestihol za svojho života dokončiť, dokončili ho po jeho smrti jeho žiak Zacharias Hildebrandt a jeho synovec Johann Daniel Silbermann, takže od 2. februára 1755 mohol organ slúžiť svojmu účelu. Počas II. svetovej vojny bol spomínný organ zničený, no po vojne ho opäť zreštaurovali. Od roku 1967 do 1969 organ prestavali podľa pôvodnej podoby bratia Jehmlichovci zo závodu na stavbu organov v Drážďanoch. Zakladatelia tohto podniku, ktorý zostáva stále v tej istej organárskej rodine, získali svoje vedomosti o stavbe organov ešte u Silbermannových žiakov. Vďaka ich mimoriadnemu reštaurátorskému výkonu bolo možné tento, takmer do pôvodného stavu prerobený organ, opäť postaviť a dať do užívania. Stalo sa tak v roku 1971, kedy po prvýkrát znovu zaznel slávnostný zvuk nástroja. Pretože si Silbermanna pre jeho vzácne schopnosti a vedomosti o stavbe organov veľmi vážili, dostával veľa ponúk na stavbu organov. Majster však zostal verný svojej saskej domovine a všetky ponuky — okrem jedinej z Prahy — odmietol. Dvadsať zo zachovaných organov sa nachádza v oblasti krajského mesta NDR Karl-Marx-Stadtu, o. i. vo Forchheime v Erzgebirge a v chráme Georgenkirche v Glachau. Od septembra 1978 sa v kraji Karl-Marx-Stadtu každoročne konajú Dni Gottfrieda Silbermanna.

Na jeseň roku 1982 odovzdali do užívania ďalší reštaurovaný Silbermannov organ v zámockej kaplnke Burgk pri Schleizi. Je to najznámejší jednomanuálový Silbermannov organ, ktorý tento významný organár dokončil v roku 1743. Už v tom čase mal tento nástroj dobrý chýr, lebo „registre vydávajú ostrý, ale ľúbivý zvuk, rovnako aj vonkajšia stavba so svojou čistou a spanilou drevorezbou padne každému veľmi dobre do oka", ako sa to dozvedáme v jednom líčení z vtedajších čias. Spomínaný organ rekonštruovali pracovníci podniku VEB Eule-Orgelbau Bautzen.

Gottfried Silbermann zomrel 4. augusta 1753 v Drážďanoch. Jeho žiaci, ako aj rovnako slávni synovia jeho brata Johann, Andreas, Johann Daniel a Johann Heinrich, ktorí pôsobili v Alsasku a v Sasku, pokračovali v diele oboch bratov.

(PANORAMA)

Zo zahraničia

Otmar Suitner, profesor a vedúci dirigentskej triedy Vysokej hudobnej školy vo Viedni, dirigoval v decembri minulého roku 12 koncertov v Tokiu s NHK Symphony Orchestra. Počas svojho pobytu zároveň otvoril slávnostným koncertom novú koncertnú sieň v Kumamoto.

Neznámu kompozíciu Heinricha Schütza našli v istej knižnici v Zwickau. Medzi objavenými cennosťami sa nachádza aj Klagelied, ktorú skladateľ napísal krátko po smrti svojej mladej manželky, a ďalej medirytina, ktorá zobrazuje majstra vo veku 42 rokov.

Novým šéfom medzinárodného hudobného festivalu Montreux-Vevey sa stane od 1. januára 1984 Yves Petit Devoize z Francúzska. Nastúpi na miesto terajšieho riaditeľa René Klopfensteina.

Ako po niekoľko minulých rokov aj tohto roku sa uskutočnia v letných mesiacoch prázdnin (júl, august) Viedenské majstrovské kurzy. Jednotlivé kurzy budú viesť títo známi umelci: Sena Jurinacová (operný spev), Josef Molnár (harfa), Konrad Ragossnig (gitara), Lukas David (husle), Mark Varshavsky (violončelo), Julius Kalmar (dirigovanie), Hans Hotter a Robert Holl (piesňový kurz), Alexander Jenner a Oleg Maisenberg (obaja klavír).

Pri príležitosti 90. výročia narodenia významného španielskeho gitaristu Andrèsa Segoviu udelila mu univerzita v Kalifornii čestný doktorát. Umelec spolupracoval s týmto ústavom už od roku 1967 ako poradca pre vyučovanie hry na gitare.

Taliansky basista Tancredi Pasero, jeden z najznámejších operných speváckov svojich čias, zomrel v Miláne vo veku 90 rokov. Priatelil sa so svojimi kolegami Enricom Carusom a Fiodorom Šaľapinom. Jedným z jeho posledných vystúpení bola Belliniho Norma, v ktorej titulnú úlohu spievala Maria Callasová.

V Luzerne zrenovovali a opäť otvorili pri príležitosti storočnice skladateľa Múzeum Richarda Wagnera v Tribschene.

V rámci pripravovaného cyklu, zahrňujúceho spolu 17 koncertov, majú uviesť v Bulharsku po prvýkrát všetky organové diela J. S. Bacha. Interpretkou cyklu je organistka Neva Krysteva. Podujatie sa uskutoční počas troch rokov ako súčasť jubilejných bachovských osláv 300. výročia narodenia skladateľa, ktoré pripadne na rok 1985.

Daniel Barenboim chystá uviesť doteraz nezverejnený vaudville Richarda Wagnera, ktorý skladateľ skomponoval počas svojho pobytu v Paríži. Dirigent plánuje aj gramofónovú nahrávku diela.

S názvom Raná nemecká opera — slovensky rekonštruovaná prináša časopis Opernwelt recenziu nahrávky opery Erindo J. S. Kusera, vydanú naším gramovydavateľstvom Opus. Pozitívne sa hodnotí realizácia spracovania skladateľom Jaroslavom Meierom, ako aj stvárnenie opery v podaní sólistov M. Hajóssyovej, P. Dvorského a i., Speváckeho zboru mesta Bratislavy pod vedením L. Holáska a súboru Camerata Slovaca s dirigentom V. Málkom.

V Berlíne založili spoločnosť Karola Szymanowského; jednou z jej hlavných úloh bude propagácia a úsilie o rozširovanie tvorby tohto skladateľa.

Viac ako dvetisíc kandidátov sa prihlásilo do konkurzu vypísaného na stavbu novej parížskej opery na námestí Bastily. Návrhy posúdi medzinárodná porota. Akcia je veľkou príležitosťou pre svetových architektov.

V Dijone otvorili nové konzervatórium, ktoré sa bude honosiť menom Jeana Philippea Rameaua. Je to moderná stavba architekta Jacquesa Goubeta.

Cenu Jana Václava Stamica, ktorú udeľujú v NSR, dostal Dietrich Manicke.

Slávnu tanečnicu Martu Grahamovú poctili udelením najvyššej ceny Dallasu, ktorú udeľuje známy naftársky podnikateľ Meadous.

Dvořákovu Rusalku inscenovali v bielefeldskom opernom divadle ako psychodrámu. Realizačný tím pripravil tak závažné a zaujímavé predstavenie.

Významný haydnovský bádateľ Howard Chandler Robbins Landon dostal koncom minulého roka cenné rakúske vyznamenanie Čestný kríž vedy a umenia 1. stupňa, ktorý mu odovzdal rakúsky generálny konzul v New Yorku. H. C. Robbins Landon, narodený v r. 1926, založil v roku 1948 v Bostone Haydnovu spoločnosť (Haydn Society) a publikoval súborné vydanie symfónií, klavírnych trií a listov skladateľa. Už vyše tri a pol desaťročia žije tento medzinárodne známy muzikológ prevažne vo Viedni a plodom jeho vytrvalej bádateľskej práce je v rokoch 1976-81 vydaná haydnovská biografia Haydn: Chronicle and Works (Haydn: kronika a dielo), ktorá má okolo 3500 strán.

Jubilujúci choreograf

V týchto dňoch sa dožíva významného životného jubilea zaslúžilý umelec **JOZEF ZAJKO**, dlhoročný sólista baletu SND a choreograf doteraz dvadsiatich siedmich baletných inscenácií na javisku Slovenského národného divadla.

Jozefa Zajku angažovali do SND v roku 1944 ako eléva baletného súboru, avšak s pre neho príznačnou usilovnosťou pokračoval v ďalšom štúdiu v baletnej škole Gerdy Garajovej a Ľubomíra Pančeva. Onedlho sa stal riadnym členom a o dva roky neskôr už popredným sólistom baletu SND. Väčšinu svojho umeleckého potenciálu odovzdal bratislavskému obecenstvu — v klasických baletoch tancoval rytierov a princov, bol ideálnym hrdinom Nedbalových baletných rozprávok, Romeom, Václavom... Okrem týchto postáv vytváral charakterové úlohy a tance s náročnou partnerskou spoluprácou a dosiahol v tejto oblasti vynikajúce výsledky. K jeho vrcholným výkonom patrilo dueto z Glierovho baletu Červený mak, ktoré Zajko zakomponoval do kontextu náročnej úlohy Li-Šan Fua a tak v plnom rozsahu uplatnil svoje herecko-charakterizačné schopnosti.

V divadelných sezónach 1956—1968 poverili Jozefa Zajku vedením baletu SND a súčasne aj vedením tréningov baletného súboru. V tom istom roku dostal prvú príležitosť aj ako choreograf — do dejín Slovenského národného divadla vstúpil ako prvý slovenský choreograf tohto divadla úspešným debutom Nedbalovho detského baletu Z rozprávky do rozprávky. Nasledovali Giselle, Ples kadetov, Gajané, potom študijná stáž v Moskve, kde si Jozef Zajko doplnil odborné vedomosti a získal cenné inšpiračné zdroje návštevami predstavení moskovského Veľkého divadla. Vrátil sa obohatený o vzácne skúsenosti, ktoré bratislavskému súboru odovzdal prostredníctvom ďalších svojich baletov: Laurencia, Trojrohý klobúk, Šeherezáda, Rozprávka o Janovi, Dafnis a Chloe, Zázračný mandarín, Francesca da Rimini, Karneval, Raymonda, Slovanské tance, Giselle, Spiaca krásavica, nové naštudovanie baletu Z rozprávky do rozprávky, Bachčisarajská fontána, ďalšie inscenácia Giselle, Doktor Jajbolí, Márna opatrnosť, Popoluška, Coppélia, Ples kadetov, dve rôzne koncepcie Legendy o láske, ako aj tance v rôznych operných predstaveniach.

V prípade potreby Jozef Zajko neváha prijať prácu mimo svojich zmluvných povinností a poskytnúť tak kolegiálnu pomoc; v košickom Štátnom divadle naštudoval balet Karneval a tance v opernej inscenácii Lela, v Ostrave

Snímka: J. Vavro

inscenoval Giselle, v Štátnom divadle v Brne a v Gdańsku (PĽR) uvádzajú dve rôzne inscenácie Márnej opatrnosti v jeho choreografii. Zvláštnu pozornosť si zaslúžia balety, v ktorých Jozef Zajko osvedčil schopnosť vhodne štylizovať klasické tanečné prvky. K inscenáciám tohto druhu patrí aj prvé uvedenie baletu Šimona Jurovského Rytierska balada s tematikou z dejín slovenského národa, so scénicky upravenými ľudovými tancami v zmysle tendencií súčasného tanečného umenia.

Umelecká angažovanosť Jozefa Zajku sa prejavila i v pedagogickej práci. Viedol hodiny klasického tanca v rôznych inštitúciách a súboroch ZUČ, v rámci záväzku sólistov vyučoval v Baletnom štúdiu pri SND, v rokoch 1957—1961 bol pedagógom Štátneho konzervatória v Bratislave a podieľal sa na úspešnej príprave účastníkov I. celoštátnej baletnej súťaže. Zaslúžilý umelec Jozef Zajko umelecky vedie baletný súbor Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici, kde buduje nový súbor s cieľom zvládnuť náročné baletné diela, o čom svedčí aj programová zostava jeho premiéry v apríli t. r.: C. Pugni — Pas de quatre, G. Bizet — R. Ščedrin — Carmen, J. Strauss — Ples kadetov.

Divadlo bolo a je hlavnou životnou náplňou tohto neúnavne oddaného pracovníka baletu. S prihliadnutím na záslužnú prácu v oblasti slovenského baletného umenia boli výsledky jeho pozoruhodnej umeleckej činnosti ocenené vyznamenaním Za vynikajúcu prácu (1960) a titulom zaslúžilý umelec (1966).

ALICA PASTOROVÁ

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Dramaturgia komorných koncertov usporadúvaných MDKO v Bratislave predstavila poslucháčom s väčším či menším ohlasom už celý rad domácich i zahraničných sólistov rôzneho odboru. Je chvályhodnou črtou organizátorov, že povedľa už renomovaných umeleckých osobností poskytuje široký priestor nielen mladým, začínajúcim interpretom (sólistom či komorným telesám), ale čerpá zo širokého interpretačného zázemia hudobnej kultúry z celej našej vlasti.

V rámci marcového koncertného cyklu sa mal uskutočniť vokálny recitál mezzosopranistky H. Štolfovej, ktorý sa pre ochorenie sólistky nakoniec nerealizoval. Dramaturgia koncertnej prevádzky využila tento termín a na program už ohláseného koncertu zaradila vokálny recitál ďalších dvoch slovenských umelcov — sopranistky **Márie Andrašovanovej** a tenoristu **Vojtecha Kociána**, sólistu ND v Prahe. Koncert sa uskutočnil 15. marca 1983 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Program, ktorý ponúkli sólisti, bol dramaturgicky pestrý, ale interpretačne náročný. A tak vzhľadom k tomu, že išlo vlastne o záskok (pre oboch umelcov to znamenalo len krátky čas na prípravu), nebolo by spravodlivé posudzovať ho tými najprísnejšími kritériami. Koncert bol zostavený z piesní a operných árií skladateľov rôznych štýlových období. Z vystúpenia oboch umelcov bolo zrejmé, ktorá zo spomenutých oblastí stojí ich umeleckému naturelu bližšie. Vojtech Kocián dominoval najmä v operných áriách, z nich upútal predovšetkým kreáciou dvoch **Mozartových árií** (**ária Tita** z rovnomennej opery a **ária Ottavia** z opery **Don Giovanni**). Nie nadarmo práve interpretáciou Mozartovej hudby získal i svoje doteraz najvýraznejšie umelecké úspechy. V prvej časti koncertu však veľmi nepresvedčivý dojem zanechal v jeho predvedení piesňový cyklus **J. B. Foerstra Kvetoucí magnolie.** Intonačné a technické problémy nedovolili sólistovi sústrediť sa hlbšie na prednes a tak si prítomné obecenstvo mohlo právom klásť otázku, či bolo potrebné práve toto dielo zaradiť na koncert, i keď išlo len o záskok.

Vcelku celá prvá časť koncertu venovaná piesňovej tvorbe vyznela problematickejšie. Zo štýlových období dominovali skladatelia romantizmu, hoci bol zastúpený i barok a 20. storočie. V podaní Márie Andrašovanovej sme si vypočuli piesne H. Wolfa, R. Straussa, J. Brahmsa a F. Liszta. Kultivovaný prejav a dobrá vokálna technika sú hlavné črty speváčkinho interpretačného umenia. Oceniť treba aj jej snahu o vypracovanie každej piesne a zachytenie jej výrazovej atmosféry. Najpresvedčivejší výkon však podala v cykle **D. Kardoša Piesne o láske.** V druhe časti koncertu upútala v jej podaní predovšetkým **ária Sneguročky** z rovnomennej opery **N. Rimského-Korsakova.** Lyrická povaha tejto árie presiakla plnou mierou i do jej interpretácie. Na druhej strane — malý dramatický akcent v dvoch predošlých áriách (**Pergolesi: La serva padrona — ária Serpiny** a **Händel: Julius Caesar — ária Kleopatry**) len potvrdil, že Mária Andrašovanová je predovšetkým speváčkou a interpretkou lyrických, komorne ladených piesní.

Pri klavíri sa celý večer striedali dvaja umelci — zasl. umelkyňa **Eva Fischerová-Martvoňová**, partnerka M. Andrašovanovej a zasl. umelec **Jan Hus Tichý** z Prahy, ktorý sprevádzal Vojtecha Kociána. Kým J. H. Tichý sa ukázal ako osvedčený rutinér, v hre Evy Fischerovej-Martvoňovej sme si overili nielen technické kvality jej umenia, ale predovšetkým tvorivý prístup, pohotovosť, zodpovednosť a fairové partnerstvo. **-rta-**

SLOVKONCERT, čs. umelecká agentúra vypisuje

INTERPRETAČNÚ SÚŤAŽ SSR '83

pre odbory husle, viola, violončelo

Banská Bystrica 25. - 29. november 1983

Podmienky súťaže

1. Súťaže sa môžu zúčastniť občania SSR alebo tí občania ČSR, ktorí žijú na území SSR. Podmienkou je ukončené alebo prebiehajúce štúdium na konzervatóriu alebo vysokej hudobnej škole. Veková hranica nie je stanovená.
2. Záujemcovia dostanú tlačivo prihlášky spolu so zloženkou na zaplatenie zápisného Kčs 300 (poslucháči Kčs 150). Tento poplatok má charakter zálohy a vráti sa kandidátovi po absolvovaní I. kola.
3. Prihlášky treba poslať doporučene na adresu:
   SLOVKONCERT,
   Sekretariát Interpretačnej súťaže SSR,
   Leningradská 5,
   815 36 Bratislava.
   Termín: do 15. VI. 1983.
4. Súťaž bude mať tri kolá. Repertoár pre jednotlivé nástroje:

HUSLE

I. kolo

a) Bach: I. a II. časť jednej z troch sonát pre sólové husle (g mol, a mol, C dur)
b) Paganini: 2 capricciá podľa vlastného výberu
alebo
Wieniawski: 2 etudy z L'école moderne
alebo
jedno Paganiniho capriccio a jedna Wieniawského etuda.

II. kolo

a) Mozart: I. časť s kadenciou z husľového koncertu č. 3, 4 alebo 5 (G dur, D dur, A dur)
b) Burlas: Sonatína
c) skladba virtuózneho charakteru zo svetovej tvorby (do 15 minút).

III. kolo

Husľový koncert podľa vlastného výberu (nesmie sa opakovať koncert, interpretovaný v II. kole). Realizuje sa so sprievodom klavíra.

VIOLA

I. kolo

a) Reger: Rýchla a pomalá časť jednej z troch suít, op. 131/d (g mol, D dur, e mol)
b) Herold: 2 etudy zo Šesť etud

II. kolo

a) I. časť s kadenciou z klasického koncertu (Stamic, Benda, Vaňhal)
b) Martinček: Passionato
c) skladba virtuózneho charakteru zo svetovej tvorby (do 15 minút).

III. kolo

a) Violový koncert podľa vlastného výberu (nesmie sa opakovať koncert, interpretovaný v II. kole). Realizuje sa so sprievodom klavíra.

VIOLONČELO

I. kolo

a) Bach: Prelúdium jednej zo suít pre sólové čelo
b) Reger: Prelúdium jednej z 3 suít pre sólové čelo
c) Piatti: Jedno capriccio z op. 25
d) Popper: Jedna etuda

II. kolo

a) I. časť s kadenciou jedného z nasledujúcich koncertov: Boccherini B dur, D dur, Haydn: C dur, D dur, Tartinni: D dur
b) Zeljenka: Monológy pre sólové čelo
c) Skladba virtuózneho charakteru zo svetovej tvorby.

III. kolo

Čelový koncert podľa vlastného výberu (nesmie sa opakovať koncert, interpretovaný v II. kole). Realizuje sa so sprievodom klavíra.

5. Hra spamäti je podmienkou.
6. Súťaž je spoločná pre všetky tri nástroje. Traja najúspešnejší účastníci — bez ohľadu na nástroj — vystúpia na záverečnom mimosúťažnom koncerte.
7. Pre Interpretačnú súťaž SSR sú určené tieto ceny:
   1. cena Kčs 5000
   2. cena Kčs 3000
   3. cena Kčs 2000
   Porota má právo zlúčiť 1. a 2. cenu alebo 2. a 3. cenu a rozdeliť ich rovným dielom, ďalej má právo niektorú z cien neudeliť, pokiaľ by kandidáti nedosiahli požadovanú úroveň.
   Porota môže udeliť osobitnú cenu aj za najlepší výkon v danom odbore, pokiaľ kandidát tohto odboru nepostúpil do III. kola, no jeho interpretácia mala vynikajúcu úroveň.
   Počíta sa aj s udelením osobitnej ceny za najlepší prednes skladby slovenského autora. Porota môže udeliť aj čestné uznania. Rozhodnutie poroty je konečné.
8. Najlepší účastníci súťaže budú uprednostnení vo všetkých oblastiach umeleckého pôsobenia, vrátane vysielania na medzinárodné súťaže, zaraďovanie do exportných plánov, odporúčania na udelenie štipendií, na vystúpenia s orchestrami, v rozhlase a v televízii.
9. V porote budú zastúpení poprední umelci a odborníci. Zloženie poroty bude oznámené pred otvorením súťaže.
10. Cestovné a pobyt účastníkov sa uhradí za dni ich aktívnej účasti na súťaži podľa platnej vyhlášky o náhrade cestovných nákladov. To isté sa vzťahuje na klaviristov-korepetítorov. Použitie lietadla sa nepovoľuje.

KONKURZ

Riaditeľ Novej scény v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v súbore spevohry:

— hráč na 1. hoboj,
— hráč skupiny violončiel,
— tenor do speváckeho zboru,
— muži do baletného súboru.

Podmienkou je absolvovanie VŠMU, resp. konzervatória. Žiadosti s krátkym životopisom zasielajte na adresu: Nová scéna, Živnostenská 2, 812 14 Bratislava. Termín konkurzu bude uchádzačom oznámený písomne.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: Alfréd Gabauer, prom. hist., redaktorka: Jana Lengová. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Ľubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15 Registračné číslo: SÚTI 6/10

JOHANNES BRAHMS A BRATISLAVA

Dagerotypová fotografia 31-ročného Brahmsa v roku jeho prvých dvoch návštev Bratislavy (1864).

Najmenej štyri dokumentárne doložené návštevy **Johannesa Brahmsa** sú svedectvom nepodceniteľného vzťahu tohto veľkého skladateľa k Bratislave.

Po prvý raz prišiel Brahms do Bratislavy roku 1864 ako 31-ročný, a to dokonca dvakrát. V deň svojich narodenín 7. mája sa sem vybral na 3-dňovú návštevu v spoločnosti skladateľa **Petra Cornelia** a fenomenálneho klaviristu **Karla Tausiga**, žiaka F. Liszta a obľúbenca R. Wagnera. Návšteva patrila predovšetkým Tausigovej snúbenke, výbornej klaviristke **Serafíne Vrábelyovej**, dcére riaditeľa bratislavskej pošty, bytom v budove, ktorá stála vtedy už na mieste dnešnej pošty na Námestí SNP a kde už r. 1858 býval aj Liszt (Z. Hrabussay v Slovenskej hudbe r. 1958 nesprávne lokalizuje toto miesto medzi Námestie SNP a Obchodnú ulicu, kde stála budova pošty ešte predtým). Brahms a jeho priatelia sa v Bratislave museli dobre cítiť, keď Tausig, ktorému Brahms venoval svoje Variácie na Paganiniho tému, op. 35, ešte o tri roky neskôr v liste Brahmsovi spomína „ako sme sa v Bratislave opili". Ďalšia dcéra Vrábelyových, Štefánia, sa stala vo Viedni Brahmsovou žiačkou. Ako vyplýva z jej doteraz neuverejnenej korešpondencie s J. N. Batkom, nádejala sa stať Brahmsovou manželkou. V spomínanom roku prišiel Brahms po druhýkrát do Bratislavy už ako svedok na svadbu Karla Tausiga so Serafínou Vrábelyovou. Dňa 8. novembra sobášil snúbencov v Dóme sv. Martina kanonik Karol Heiler, s ktorým sa dobre poznal i Liszt. Predčasná smrť Tausiga toto nie veľmi šťastné manželstvo po siedmich rokoch ukončila.

Netrvalo dlho a Brahms zavítal do Bratislavy znovu, aby tu zahral **10. apríla 1867** svoj **jediný klavírny recitál.** Koncert začal o 12. h na poludnie (!) v salóne prvého poschodia hotela „U zeleného stromu" (na mieste dnešného Carltonu), v ktorom práve pred rokom bývala počas svojho druhého bratislavského koncertného vystúpenia Brahmsova veľká priateľka Clara Schumannová. Brahms očaril „nie veľmi početné, ale umeniamilujúce obecenstvo" najmä **„krásnym mäkkým úderom, mimoriadnou technikou, vzácnou vytrvalosťou a vynikajúcou pamäťou"** (Pressburger Zeitung 11. 4. 1867). Zahral Beethovenovu „Sonatu quasi una fantasia" (pravdepodobne „Mondschein", resp. i op. 27, č. 1), skladby od Bacha a Schumanna a svoje „Variácie na vlastnú tému", op. 21, č. 1. Medzi poslucháčmi bol aj **22-ročný J. N. Batka**, ktorý o 47 rokov neskôr spomínal na mladého plavovlasého Brahmsa (samozrejme, ešte bez svojej známej brady). Obecenstvo — hoci ako recenzent písal —, že „žalúdok si už pýtal svoje", vynútilo si tri ďalšie prídavky — Schumannovu Novelettu, Schubertov Pochod a „rozkošné Andante" z vlastnej sonáty. Hoci Brahms napísal dovtedy už 40 opusov (medzi nimi vynikajúce klavírne a komorné diela i 1. koncert pre klavír d mol) a práve pracoval na svojom nádhernom Nemeckom rekviem, ešte ani vo Viedni neprenikol do povedomia širšej hudobnej verejnosti ako skladateľ a preto mu v Bratislave predchádzala najmä povesť klaviristu. Niekoľko dní po tomto koncerte hral Brahms ešte dvakrát v Pešti. Bratislava mala to šťastie aspoň jediný raz spoznať Brahmsovo klaviristické umenie. Mesiac predtým hrali sestry Vrábelyové na verejnom koncerte vo Viedni Brahmsových 16 valčíkov, op. 39 pre klavír štvorručne.

Na vrchole svojej slávy navštívil 50-ročný Brahms **presne pred 100 rokmi** Bratislavu, a to týždeň po úspešnej viedenskej premiére 3. symfónie. Ambiciózne bratislavské spevácke združenie Liedertafel uviedlo **dňa 9. novembra 1883 popoludní v Župnom dome** (dnešná budova SNR na Októbrovom nám.) za dirigovania Ferdinanda Kitzingera **Brahmsovu kantátu Rinaldo, op. 50, na Goetheho text pre tenor, mužský zbor a orchester.** Toto teleso uviedlo už r. 1882 **Brahmsovu Rapsódiu pre altové sólo a orchester, op. 53** (altové sólo spievala **Irena Schlemmerová-Ambrosová**, neskoršie známa aj ako pedagogička spevu). Veľkému hudobnému organizátorovi a mestskému archivárovi J. N. Batkovi sa podarilo r. 1883 pozvať Brahmsa na predvedenie kantáty Rinaldo. Skladateľ pricestoval popoludní v deň koncertu vlakom v sprievode známeho výrobcu klavírov **L. Bösendorfera** a vstúpil do Veľkej sály Župného domu sprevádzaný predsedom spolku Liedertafel **Danielom Molecom** práve pred uvedením Lisztovho zboru „Pieseň oduševnenia", ktorý na tomto koncerte odznel vedľa skladieb Schuberta, Rubinštejna a 3. časti Berliozovho Harolda v Taliansku. Obecenstvo prijalo Brahmsa so živými ováciami. V recenzii koncertu používal Batka priam dityrambický sloh a v Brahmsovej kantáte našiel **„korenistú vôňu ušľachtilého toku hudby"**. Zaujímavá je aj jeho poznámka, že **„nedávno označovali Brahmsov orchester ako ‚tupý', tu však všetci boli nadšení jemnosťou inštrumentácie"** (Pressburger Zeitung 15. 12. 1983).

Po koncerte sa večer o ôsmej usporiadala na počesť Brahmsa veľkolepá večera pre 75 hudobných a kultúrnych činiteľov Bratislavy v prízemnej sále hotela „U zeleného stromu", vtedy už premenovaného podľa majiteľa na **„Hotel Palugyai"**. J. N. Batka, ako jeden z rečníkov, označil Brahmsa za **„génia, ktorí patrí všetkým národom sveta"** Brahms s uznaním hovoril o výkonoch pri predvedení jeho skladby (tenorové sólo zaspieval H. Neudolt) a sľúbil opäť prísť do mesta, „ktoré kedysi viackrát navštívil". Okolo polnoci vyniesli členovia zboru Brahmsa na pleciach zo siene. Archív mesta Bratislavy uschováva exempláre exkluzívneho jedálneho lístka z tejto večere (zubáč, kapún, zajačie kotlety a i.) s vytlačenou Brahmsovou podobizňou (už s typickou bradou). V uvedenom archíve sa nachádzajú aj dva listy Brahmsa Batkovi, týkajúce sa pozvania na tento koncert.

Nasledujúci deň sa Brahms vrátil na obed vlakom do Viedne, no ešte predtým sa dal na prosby členov Liedertaflu odfotografovať v novom Kozisceovom ateliéri na dnešnom Hviezdoslavovom námestí.

Rok na to fascinoval slávny **Hans von Bülow** Bratislavu, keď **21. decembra 1884** so svojím Meiningenským orchestrom ako sólista a dirigent predviedol v **Župnom dome** o. i. druhú a tretiu časť Brahmsovho **1. klavírneho koncertu d mol, op. 15.** Už r. 1872 **Bülow** zahral v Bratislave na klavírnom recitáli **Brahmsove Variácie na Händlovu tému, op. 24.**

Ešte za Brahmsovho života uviedol v Bratislave dirigent Kirchenmusikvereinu **Jozef Thiard-Laforest** skladateľovu **Serenádu pre orchester A dur, op. 16** (r. 1885), ako aj **Pieseň osudu pre zbor a orchester, op. 54** (r. 1887). Brahmsove symfónie prenikli do Bratislavy pomerne neskoro. Prvýkrát zaznela **Brahmsova 4. symfónia e mol až r. 1914** (24 rokov po Brucknerovej 7. symfónii!) pod ďalším dirigentom Kirchenmusikvereinu **Eugenom Kossowom**. Takéto neskoré „bratislavské objavy" sa týkajú však aj symfónií Dvořáka a Čajkovského.

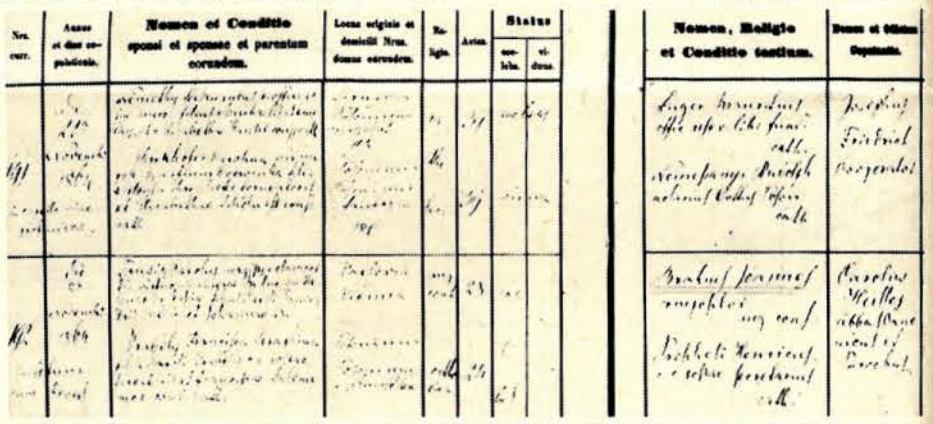
K Bratislave viazali Brahmsa aj osobné vzťahy. Už r. 1859 sa mladý Brahms spriatelil v rodnom Hamburgu s **Bertou Porubskou**, ktorá prišla z Viedne na kratší čas do Hamburgu a tu aj spievala v malom ženskom zbore, s ktorým 26-ročný skladateľ pracoval. Bola dcérou hudobne nadaného evanjelického farára Bratislavčana **Gustava Porubského** (1812 až 1872), ktorý po účinkovaní v Trnave, kde kázal striedavo nemecky a slovensky, stal sa kazateľom vo Viedni. Brahmsovo priateľstvo s Bertou a s jej neskorším manželom Arturom Faberom bolo celoživotné a po narodení jej druhého dieťaťa jej venoval na celom svete známu Uspávanku — „Dobrý večer, dobrú noc", op. 49, č. 2.

V Bratislave žil ďalší Brahmsov dobrý známy, právnik **Karol Jurenak**, s ktorým sa spriatelil vo viedenskej vile slávneho chirurga **Theodora Billrotha**, Brahmsovho priateľa a vášnivého hudobného amatéra. V Billrothovej vile zazneli často súkromné premiéry skladateľových komorných diel. Karol Jurenak bol bratom hlavného vedúceho dunajskej Plavebnej spoločnosti v Bratislave a býval v Jurenakovských rezidencii na dnešnom Vajanského nábreží č. 3 (budova ObNV). Brahms napísal Jurenakovi v priebehu rokov 1876—1879 niekoľko listov, pozývajúc ho na svoje skúšky a koncerty do Viedne a raz sa poďakoval za väčšiu zásielku červeného vína. Tieto Brahmsove listy boli ešte r. 1929 vo vlastníctve dr. Eugena Kvapila, jedného z dedičov Jurenakovcov, ale dnes sú už nezvestné. Podľa Kvapilovho článku, uverejneného r. 1929 v bratislavskej tlači, navštevoval Brahms Jurenaka aj v Bratislave, čo však nemôžeme dokumentárne bližšie doložiť.

Po Brahmsovej smrti 3. apríla 1897 napísal **J. N. Batka** obšírny nekrológ, prízvukujúc skladateľove vzťahy k Bratislave a v novinách vyšla podrobná správa z okázalého Brahmsovho pohrebu vo Viedni.

Vzájomné vzťahy Brahmsa a bratislavských milovníkov hudby svedčia o všestrannosti hudobného života v Bratislave. Hoci v nej existoval pomerne veľký kult diela Richarda Wagnera, ktorého nositeľmi boli hlavne dirigenti K. Mayrberger a J. Thiard-Laforest, ba i sám J. N. Batka, predsa sa Bratislava neuzavrela pred Brahmsom, považovaným vtedy a ešte dlho potom za Wagnerovho najväčšieho antagonistu. Bohatý sled Brahmsových umeleckých a súkromných návštev, jeho koncertovanie i osobné kontakty tvoria dokonca jednu zo slávnych kapitol bratislavského hudobného života.

GABRIEL DUŠINSKÝ



Záznam v sobášnej matrike dňa 8. novembra 1864 v Bratislave zosobášených snúbencov Karla Tausiga a Serafíny Vrábelyovej. Meno Johannesa Brahmsa v rubrike svedkov — podčiarknuté autorom článku. (Dokument z Archívu mesta Bratislavy.)

KONFRONTÁCIE ILJU ZELJENKU

(Dokončenie zo 4. str.)

finovaná situácia aj na poli skladateľského úsilia.

Nie je to teda tvoje hobby, nie si zberateľ faktografických kuriozít...

— Ale nehľadám v tom ani priamy zdroj poučenia alebo podnetov pre tvorbu. To vždy prichádza až dodatočne. Som odporcom tézy, že je zbytočné dvakrát objavovať Ameriku. Mnohí ľudia prišli v hudbe na mnoho vecí, pre mňa však bolo vždy nemožné transplantovať do vlastného myslenia cudziu technológiu bez toho, aby sa nezapojil môj imunitný mechanizmus. Človek sa neučí skladobnú technológiu obecne, ale už od začiatku (v každej etape inou mierou) sa usiluje nájsť jednoducho tú svoju, na ktorú by napokon nebol alergický. V rešpektovaní tejto individuálnej vývinovej zákonitosti vidím aj kľúč k problému vyučovania kompozície, či lepšie: učenia sa kompozícii — lebo človek sa učí rozhodne dlhšie, než ho učia...

Samostatnosťou postojov k novému i tradičnému si často hneval novátorov i tradicionalistov, ani jedni, ani druhí ti akosi neverili. Nedávno si mi vravel, že nemáš rád „hudobné esperanto", ktoré tu zostalo ako európske dedičstvo po niekoľkých inovačných vlnách v posledných desaťročiach. Niektorí doma zasa dodnes hľadajú v tvojej slovenčine „cudzí prízvuk". Ako to vlastne vidíš ty?

— Už sme o tom čiastočne hovorili. Žiješ v určitom regióne, okolo teba stabilný okruh priateľov, známych, kolegov. Nosíš v sebe aj genotypus prostredia, z ktorého si vyšiel. Tvoja reč, tvoje myslenie bez toho, aby si si to uvedomil, nadobúdajú onen „koeficient podobnosti". V prípade „zaknihovania" svetovej skúsenosti v hudbe je človek zasa priťahovaný k „hudobnému esperantu". Kadiaľ vedie východisková cesta? Obecne sa to nedá vyjadriť...

A tvoja skúsenosť?

— Snažil som sa o prax neustálych konfrontácií, nezaujatého poddávania sa hudobnému zážitku, o prežívanie dobrodružstva poznávania bez toho, aby som robil okamžité, predčasné závery. Spoliehal som sa na svoju intuíciu — tým sa to súčasne stalo dobrodružstvom hry, rizikom... Ani vedecký objav, ani hudobná skladba nevznikajú bez rizika. Čas a priestor riskovať by mal mať každý, najmä mladý skladateľ. A jeho prípadný neúspech by sa mal hodnotiť ako udalosť rizikového povolania.

Ako teda vyzerala táto tvoja cesta rizikovým priestorom?

— Nikdy som technológiu príliš neskúmal. Vždy mi viac záležalo na akejsi psychologicko-osobnostnej blízkosti vecí v danom momente, keď ma niečo nadchýňalo. Až potom, sekundárne som si všímal, ako to bolo sprostredkované. Metaforicky povedané — v štádiu vysokorozvinutého jazyka (napr. 20 000 slov) v ľudskej komunikácii rovnako ako v hudbe záleží len na tom, o čom je reč. A s istou dávkou šikovnosti je možné to, o čom je reč, povedať účinne aj jazykom, ktorý nedisponuje takým počtom slov. Technológia teda pre mňa nie je nijaký rýchlik, ktorý treba stále dobiehať, a ktorý stále uteká. Tým nezľahčujem funkciu „dobiehania" — to druhé, to, o čom, prečo a komu chcem niečo povedať je ešte „rýchlejšie"...

Aj to môže unikať...

— Ale aspoň bežím za tým, čo je dôležité. Ale — zmeškať vlak, ktorým nechcem cestovať, to je smiešne, ba absurdné...

Sú prípady akoby úplnej negácie technologických noriem — Janáček, v našej hudbe Grešák... A predsa ich umelecké posolstvo znie jasne, zrozumiteľne. To ti skutočne akoby dávalo za pravdu, že technológia je sekundárna...

— To sa nedá zobecniť! V prípadoch, ktoré menuješ, ide o niečo iné. Opäť siahnem po metafore. Zmyslom hodín je merať čas. Donedávna si nikto nevedel predstaviť iné meranie ako klasickým hodinovým strojom. A predsa už dnes jestvuje inou technológiou vytvorený prístroj na báze kremenného kryštálu, ktorý nezdedil ani jednu súčiastku zo starých hodín, a predsa meria čas presnejšie. Ak by sme sa držali klasickej hodinárskej tradície, nikdy by sme nenamerali stotiny sekundy. V hudbe nejde o presnosť „na stotiny" — chcem len upozorniť, že vždy je možné objaviť technologický princíp, ktorý funguje rovnako dobre, ba ešte lepšie, ako ten, na ktorý sme navyknutí...

Napriek tomu, že — ako vravíš — v hudbe nejde o matematickú presnosť, v 20. storočí vidno množstvo pokusov o spresnenie hudobného procesu, o dôslednú, logickú konštrukciu. Je to vplyv vedy a techniky?

— Neviem si predstaviť človeka mojej generácie, ktorý by nežasol nad výsledkami vedy za posledných 50 rokov. Mal som však vždy pocit, že sledovanie vedy zo strany umenia, pokusy o „paralelnú explóziu" neboli celkom správne zakotvené v poznaní človeka. Pre súčasníka je celá tá mašinéria superpresnej a supervýkonnej vedy len odstrašujúcou „čiernou skrinkou"; akceptuje ju len cez výsledky, ktoré na neho v dobrom i zlom zmysle dopadajú. Nemusí do nej vniknúť. Ale umeniu by rozumieť mal...

Ako si predstavuješ riešenie? Poučíme laika o komplexnosti, zložitosti súčasného umenia? Priblížime sa mu prostotou?

— Ja som sa vždy vyhýbal analýze, odhaleniu všetkých stránok hudby. Mnohé sa ani nedá označiť, katalogizovať; v umení hrajú úlohu i neznáme silové, energetické princípy, podobne ako v medziľudských vzťahoch. Akákoľvek reakcia, celkom prostá — gesto, úsmev, výrazový záchvev — môže náhle otvoriť množstvo zavretých dverí v systéme dorozumenia. Demaskovanie, dešifrovanie na základe súčasných znalostí (psychológie, fyziológie a pod.) by nás mohlo dostať do situácie liečiteľov cholery v 19. storočí, ktorí urobili všetko, čo vtedy na základe vedomostí o chorobe, jej príčinách a následkoch urobiť mohli, no z dnešného hľadiska konali smiešne. Súčasný človek je zrejme posadnutý tým, programovo, hneď počas svojho života využívať vedomosti na dekódovanie takých javov, v ktorých vládnu zákonitosti úplne iné, pre neho neznáme...

Základné tajomstvo je teda neodhaliteľné...?

— Ale pociťovateľné... Tento pocit tajomného má základný význam v umení, vede, v ľudskom živote vôbec.

Mobilizuje osobnosť, tú zvedavosť, o ktorej si vravel na začiatku...

— Človek je uspôsobený na to, aby odhaľoval tajomstvá. Ono základné tajomstvo, pocit neodhaliteľna ho nezráža nadol, naopak — potencuje ho, aby na svojej ceste neochaboval...

JURAJ HATRÍK