HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.
22. VII. 1985
2.— Kčs
14

XXX. KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR — XV. MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL

Jubilejný ročník jedného z najstarších hudobných festivalov na Slovensku **Košická hudobná jar** (KHJ) dosiahol nebývalé rozmery, pozornosť a význam tým, že sa po prvý raz konal pod záštitou Ministerstva kultúry SSR; organizačná a ekonomická záťaž prešla na čs. umeleckú agentúru Slovkoncert popri hlavnej usporiadateľskej organizácii Národnom výbore mesta Košíc, s námestníkom primátora ako predsedu Festivalového výboru KHJ v osobe J. Janovského, spoluusporiadateľskou organizáciou naďalej zostala aj Štátna filharmónia Košice. Takto sa vytvorili predpoklady, aby sa festival hudby na východnom Slovensku stal podujatím celoslovenského významu, tak ako si zasluhuje tromi desaťročiami svojho vývoja, súčasnou umeleckou úrovňou, počtom akcií hudobno-umeleckého zameranja a hlavne pozornosťou, ohlasom u poslucháčov a svojím kultúrno-politickým významom. V čase od 23. apríla do 6. júna 1985 sa v Košiciach uskutočnilo 6 koncertov **XV. medzinárodného organového festivalu** (24. apríla — 7. mája), osem symfonických večerov a 7 komorných koncertov, 4 operné predstavenia, 1 zborový koncert ako súčasť muzikologickej konferencie, ktorá rokovala na tému Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu (jej súčasťou bola aj výstavka k 30-ročnej činnosti Krajskej pobočky ZSS v Košiciach). Hodno spomenúť aj výstavu obrazov zasl. um. Edity Špannerovej a nár. um. Júliusa Nemčíka, ktorú otvorili počas KHJ v priestoroch Domu umenia. Okrem týchto „domácich" podujatí sa niektoré koncerty realizovali vo východoslovenských mestách Prešov, Humenné a Spišská Nová Ves, v predvečer otvorenia KHJ bol slávnostný koncert Štátnej filharmónie na počesť výročia narodenia V. I. Lenina, ŠF venovala ďalej jeden zo svojich koncertov pracujúcim Východoslovenských železiarní a verejnú generálku koncertu s gréckym dirigentom a rumunským violončelistom Roku mládeže. Aj týmito formami sa podujatia KHJ dostávali viac do povedomia obyvateľov a pracujúcich mesta a kraja.

Slávnostné fanfáry J. Podprockého na tému F. X. Zomba otvorili KHJ ako symbol kontinuity hudobnej kultúry mesta na oslavu jeho úspechov dneška.

MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL

Šesť organových koncertov pod názvom Medzinárodný organový festival (dramaturgom je I. Sokol) sa od r. 1970 stalo pravidelnou súčasťou KHJ. Základná koncepcia festivalu zostala zachovaná aj v XV. ročníku. Popri skladbách baroka, najmä Bacha a Händla, umelci priniesli diela svojich národných škôl; uskutočnili sa recitálové vystúpenia i koncert s orchestrom Štátnej filharmónie (kde popri slovenských a českých dielach, ktoré v Košiciach zneli prvýkrát zaznamenali sme i snahu o premiérové uvedenie skladby T. Salvu Symfónia pastoralis in E), ba realizoval sa i koncert zaujímavý nástrojovou kombináciou organ — bicie. Okrem dvoch tradičných koncertných priestorov sa po prvýkrát konali koncerty aj v prostredí Múzea historických klávesových hudobných nástrojov v Markušovciach — letohrádok Dardanely, kde Ivan Sokol v rámci dvoch vystúpení predniesol na pozitíve z Gánoviec diela východoslovenských majstrov v úprave J. Podprockého. Organový festival takto urobil ďalší krok vpred v úpornej snahe rozrásť sa na územie celého kraja, aby hudobnú kultúru minulosti a súčasnosti sprístupnil aj záujemcom na vidieku. Očakávame, že prenosný organ Slovkoncertu môže v tomto smere budúcim ročníkom v mnohom pomôcť.

Na otváracom koncerte XV. MOF sa predstavil švajčiarsky organista **Oliver Eisenmann**, ktorého povesť (8 dlhohrajúcich gramoplatní) sľubovala hodnotný zážitok. V skladbách J. S. Bacha — Prelúdium a fúga C dur, BWV 545, Fantázia G dur, BWV 572, Prelúdium a fúga Es dur, BWV 552 — však rozladil poslucháčov častými výkyvmi v tempách, rôznymi prehreškami voči artikulácii, fádnosťou registrácie, nejasnými vzťahmi polyfonických hlasov, dokonca aj základnými technickými nedostatkami. Ani v ďalších skladbách (F. Mendelssohn-Bartholdy, Will Eisenmann, Linus David) nepresvedčil. Podobne na orchestrálnom koncerte, kde so ŠF a dirigentom **Zdenkom Bílkom** predniesol Koncert pre organ, sláčikový orchester a tympany od F. Poulenca, nedokázal Eisenmann rozohrať prekrásny organový part v bohatom súzvuku s orchestrom do uspokojivého umeleckého výsledku.

Ďalší dvaja organisti **Alexander Fisejskij** zo ZSSR a dr. **Ferdinand Klinda** sa naopak prezentovali vrcholnými hudobnými výkonmi. Fisejskij v Händlovom Koncerte pre organ a orchester č. 4 F dur, op. 4 presvedčil o mimoriadnom talente nielen vyrovnanou a zreteľnou hrou, ale samotným chápaním Händlovej hudby. Jeho ponímanie je nezvyklé, zdanlivo „romantizujúce", ide však takmer o dobové historické videnie farebnosti organového partu, s bohatou zvukomaľbou a plastickosťou, akoby určené pre hru pri slávnostnej príležitosti, v prírode, pre potešenie. Odvaha a zaujatosť Fisejského pre túto koncepciu presvedčili — škoda len, že sme nemali možnosť počuť jeho výkon aj na recitálovom koncerte, v ďalších skladbách z iných období. Za prítomnosti skladateľa tu ďalej zaznel Koncert pre organ a orchester Ladislava Burlasa. Zaangažovanosť interpretov nechala vyznieť skladbe s koncentrovaným hudobným myslením, novodobou polyfóniou, efektnou, ale nie samoúčelnou inštrumentáciou. Zaujali zmysluplné melodické tvary so zakódovanými slovenskými intonáciami, prekvapivé harmonicko-metrické pásma, formovo logicky, až tradične stavené celky; jej hlavným prínosom je obsahová a výrazová komunikatívnosť, ktorá sa v Bílkovej interpretácii umocnila o priebojný orchestrálny zvuk so zladenými skupinami nástrojov i o suverénny sólový výkon F. Klindu.

Zasl. um. Ivan Sokol po vystúpení v Múzeu historických klávesových nástrojov v Markušovciach
Snímka: V. Hák

Endre Kovács z MĽR podal výkon, ktorý nesvedčí o reprezentatívnej osobnosti maďarskej organovej hudby. Program z tvorby J. S. Bacha, F. Mendelssohna-Bartholdyho, M. Regera, A. Guilmanta, C. Francka, F. Liszta poznamenali mnohé technické, výrazové a štýlové nedostatky. A preto ťažko sa možno vyjadriť k úrovni interpretácie súčasníkov Gy. Arany-Äschnera a F. Hidasa, v dielach ktorých sa prezentoval relatívne najlepšie.

Organista **Hans Güther Wauer** a hráč na bicích nástrojoch a vibrafóne **Hermann Naehring**, obaja z NDR, predviedli netradičnú dramaturgiu spojením zdanlivo tak vzdialených nástrojov. Program tvorili len improvizácie, ale nešlo tu o syntézu s džezovou hudbou, hoci niektoré džezové prvky tu nutne museli byť prítomné. Celkove večer vyznel ako koncert bicích nástrojov v ich bohatej rytmicko-farebnej mnohotvárnosti a organu, v tejto súvislosti ako kompozično-stavebného činiteľa s jeho rozsiahlou melodicko-akordickou paletou. Zároveň sa stretli dvaja muzikanti s mimoriadnymi invenčnými schopnosťami a bohatým fantazijným fondom. Improvizácie na ľudovú pieseň Ej, hora, hora... s uplatnením xylorymby boli vyvrcholením zaujímavého programu.

Posledné dva koncerty zaznamenali najväčšiu návštevnosť a umelecký úspech aj zásluhou vystúpenia rakúskeho organistu **Hansa Haselböcka**. Haselböck hrá predovšetkým štýlovo a kultivovane. Ako prvé dielo recitálu uviedol Clérambaultovu Suitu — vo francúzskom duchu a s prerývaným legatom bez moderných registrov, ktorú vystriedali Chorálové predohry BWV 630, 631 a mimoriadne náročné Prelúdium a fúga e mol, BWV 548 od J. S. Bacha v rýchlom tempe, bez technických problémov, s nadľahčenou až mladíckou agogikou. Regerovu Fantáziu na chorál „Wie schön" zaodel do romantickej vláčnosti so zreteľnými farbami, zachovajúc túto atmosféru aj v polyfonicky prísnych pasážach. V Alainovej Fantázii zazneli drsné tóny francúzskej moderny a záver tvorila skladba samotného interpreta „Sempre qussi improvisatione" — Hommage à J. S. Bach. Autor tu použil motivický základ B-A-C-H, z ktorého neskôr vyrastá téma ako problém, otázka, riešiac vzťah súčasníka k tomuto monumentu ako syntéze všetkej hudby, vrcholu umenia. Respighiho Suitu G dur pre organ a sláčikový orchester hral Haselböck na orchestrálnom koncerte. Vyniká tu viac orchestrálna zložka, takmer niet virtuóznych miest, skladba je jedným z Respighiho obhliadnutí sa na obdobie baroka. Plánovaná premiéra Salvovej Symfónie pastoralis in E skončila neúspešne — z „technických príčin" zaznela len jej 1. časť. **R. Zimmer**, ktorý dirigoval záverečný orchestrálny koncert MOF, ani svojimi mimoriadnymi schopnosťami a vzťahom k súčasnej slovenskej hudobnej tvorbe nemohol zastrieť nedostatky partitúry — rozvláčnosť, neujasnenosť hudobnej výpovede, inštrumentačnú jednotvárnosť. O to viac vynikla obsažnosť hudobnej výpovede v III. symfónii in F pre organ, dychové nástroje a tympany od Miloslava Kabeláča. Aj keď sa plechové nástroje prehrešili voči intonácii viackrát, zvládli hudobný materiál v peknom tóne, výrazovo adekvátne, presvitala až impresionisticky zvlnená tvár hudobných obrazov, bohatstvo organového zvuku v podaní sólistky **Aleny Veselej**.

SYMFONICKÉ KONCERTY KHJ

Na štyroch koncertoch jarného hudobného festivalu v Košiciach sa predstavil orchester **Štátnej filharmónie Košice**. Na otváracom koncerte so slávnostným otváracím príhovorom primátora mesta Košice Ing. Rudolfa Schustera dirigoval Petr Vronský. V úvodnej orchestrálnej predohre Hurbanovská od Ota Ferenczyho dirigent zdôraznil sviežosť a optimizmus diela. V Koncerte pre husle a orchester č. 2 H. Wieniawského vynikla majstrovská zručnosť mladej poľskej umelkyne **Kaje Danczowskej**, jej virtuozita i tónová krása, ako aj súhra s dirigentom, perfektne usmerňujúceho orchester.

Vyvrcholením otváracieho koncertu sa stala Symfónia č. 7, Leningradská D. Šostakoviča, ktorú orchester Štátnej filharmónie zvládol mimoriadne úspešne. **Vronský** sa zmocnil partitúry presne, s úspornými gestami, bez efektov, účelne vyjadrujúc obsah, nástupy, dynamiku. Strhujúce gradácie, nádherné pianissimá, akcentácia, miera únosnosti — to všetko bolo výsledkom premyslenej dirigentovej koncepcie. Mnohé nástroje doslova prekvapili krásou svojho tónu (fagotové, hobojové, flautové sóla, ale aj lesné rohy); malé intonačné nepresnosti na vypätých miestach v plechových nástrojoch nemohli zastrieť skutočne festivalový výkon domáceho telesa.

K 300. výročiu narodenia G. F. Händla uviedla Štátna filharmónia Košice oratórium Mesiáš, ktoré naštudoval dr. **Ľudovít Rajter**, spoluúčinkoval **Miešaný zbor mesta Bratislavy** s **Ladislavom Holáskom** a sólisti z MĽR **Magda Kálmárová, Tamara Takácsová, Attila Fülöp a István Gáti**. Na organe hrala **A. Zúriková**, na čembale **M. Dravecká**. Koncert zaznamenal vôbec najvyššiu návštevnosť počas KHJ — vyše 1000 poslucháčov. Výkon bol adekvátny ohlasu, výborne naštudované zborové party, spoľahlivý obdivuhodný výkon majstra taktovky Ľ. Rajtera, ktorý dokázal udržať aj miesta s kolíziami orchestra, upútalo štýlové vyznenie všetkých zložiek veľkého aparátu. Zo sólistov najviac zaujali tmavé hlasy, predovšetkým barytón I. Gátiho svojou sýtosťou, pohyblivosťou a slohovou čistotou.

Tretí koncert ŠF dirigoval **Yousef El-Sisi** z Egypta. Na úvod zaznela skladba Aiz El Shawana Intermezzo z opery Anas el Vogoud, ktorá mala charakter zábavnej hudby. Sólistkou koncertu bola **Sylvia Čápová-Vizváryová**, ktorá v Beethovenovom Koncerte č. 3 c mol ukázala svoju brilantnú techniku, no sólistický part presadzovala na úkor dynamického modelovania spevných úsekov. Bol to dôsledok nepokoja z dirigentovho príliš veľkorysého vedenia orchestra, odzrkadľujúceho sa v plochom a neplastickom modelovaní orchestrálneho partu. Podobne málo presvedčivá bola aj Symfónia d mol C. Francka.

Grécky dirigent **Alkis Baltas** sa so Štátnou filharmóniou ukázal v lepšom svetle. V skladbe N. Skalkottasa Päť gréckych tancov nechal vyznieť národný tón. V Čaj-

(Pokračovanie na 5. str.)

staccato

● **KONCERT VĎAKY. Zo srdc pracovníkov Slovenského národného divadla spontánne vytryskla radosť zo štyridsiatich slobodných rokov života v mieri. Pramenila v Dielenskom výbore sólistov a vedenia opery SND. Ich výzvu prijali aj ďalšie zložky divadla — orchester, zbor, činohra, balet, technika, dielne... Títo ľudia radi venovali svoj voľný nedeľný večer — 19. 5. 1985, aby oslávili výročie víťazstva nad fašizmom spolu so svojimi hosťami, družobnými podnikmi, či skalnými fanúšikmi. Po úvodných slovách šéfa opery dr. Mariána Juríka sa podľa dramaturgie a réžie Júliusa Gyermeka ujal slova konferenciér večera Vladimír Durdík, ktorý v programe aj predniesol kapitolu z knihy svojho kolegu F. Zvaríka Pierot s puškou. Bohatý program uviedla predohra k Smetanovej opere Predaná nevesta a báseň P. Koyša Slová v recitácii nár. um. Mikuláša Hubu. Postupne vystúpili sólisti opery zasl. um. Magdaléna Blahušiaková, zasl. um. František Livora, zasl. um. Jozef Špaček, Peter Mikuláš, v duu Elena Holičková a Jozef Ábel, Ján Galla, František Caban, Lívia Ághová; baletní umelci zasl. um. Gabriela Zahradníková, Eva Šenkýřiková, Juraj Plavnik a Mikuláš Vojtek; dychové trio členov orchestra SND (Jozef Ďurdina, Gabriel Končer a Jozef Rotter). Na záver zaznel zbor z Predanej nevesty „Proč bychom se netěšili". Za dirigentským pultom sa vystriedali nár. um. Tibor Frešo, zasl. um. Viktor Málek, Gerhard Auer, Adolf Vykydal a Dušan Štefánek. Koncert vďaky mal srdečný ohlas.** —AV—

● **UČITELIA A ŽIACI ĽŠU V RIMAVSKEJ SOBOTE usporiadali na počesť 40. výročia oslobodenia našej vlasti dva verejné koncerty. Prvý — verejný žiacky koncert sa konal dňa 22. mája 1985. Vystúpili na ňom sólisti, komorné telesá a súbory školy: sláčikový a dychový orchester, ako aj žiacky spevácky zbor Plamienok. Slávnostný učiteľský koncert sa uskutočnil dňa 29. mája 1985 za spoluúčasti učiteľov ĽŠU z celého rimavskosobotského okresu. Oboma týmito koncertami účinkujúci vzdali hold a vďaku našim osloboditeľom.**

● **POTREBNÉ KONTAKTY. Kruhy priateľov hudby môžu zohrať významnú úlohu aj pri prehlbovaní kontaktov slovenskej a českej hudobnej kultúry na poli interpretačného umenia. Príkladom je koncert, ktorý v piatok 14. júna 1985 usporiadal Kruh priateľov hudby vo Vizoviciach (okr. Gottwaldov). V Reprezentačnej sále Štátneho zámku Vizovice bol to vlastne prvý celovečerný koncert slovenských umelcov. V programe vystúpili sólisti opery SND Anna Kľuková, Peter Mikuláš a poslucháč HF VŠMU Miroslav Dvorský, odzneli piesne a árie slovenských a českých autorov popri áriách zo svetového operného repertoáru. Jednotlivé diela priblížila svojím výkladom moderátorka večera Milada Synková, ktorá túto úlohu spojila so svojou hlavnou úlohou koncertnej korepetitorky. Koncert mal u prítomného publika veľmi srdečný ohlas. Tento prvý kontakt určite prerastie v trvalú spoluprácu miestneho KPH so slovenskými umelcami.** (sz)

ABSOLVENTSKÉ KONCERTY VŠMU V BRATISLAVE

KLAVIRISTI

Mimoriadne priaznivá bilancia diplomových výkonov nebola tohto roku pre klavírny odbor VŠMU náhodná. Popri fakte, že dve absolventky svojimi umeleckými ambíciami predstavovali už dávnejšie istý reprezentatívny výber, globálne vyznenie týchto podujatí nesporne pozdvihol i kvalitný dramaturgický plán.

Ilona Budayová z triedy odb. as. S. Čápovej-Vizváryovej začala vydarenou

Klaviristka Viera Doubková

Busoniho úpravou organového Prelúdia a fúgy D dur J. S. Bacha, ktorá s výnimkou Adagia (kde celková transformácia tempa zbavuje klavír možnosti zachovať charakter originálu) mohutnou sadzbou kvantitatívne vyvažuje organ. Budayová odhadla strednú tempovú polohu ako nevyhnutnosť danej transkripcie; otázka záväznosti Busoniho požiadaviek na hru legato a tenuto však zostáva otvorená. Kompozične rafinovanú formu Beethovenovej Sonáty As dur, op. 110 vystavala bez väčšej nehody. Ruský charakter Rachmaninových Variácií na Corelliho tému i guľatý typ úderu umožnili Budayovej pomerne úspešne realizovať daný druh repertoáru, no jej uchopenie mladého Suchoňa v Malej suite s passacagliou nedovoľovalo nadhľad nad evolúciou myšlienky v rôznych situáciách.

Ľudmila Fraňová, absolventka odb. as. I. Černeckej, odštartovala svoj recitál neľahkou Bachovou Toccatou c mol, kde obzvlášť v rýchlych tónových skupinách prekvapila talianskou príchuťou frázovania. Potreba jasnejšieho diferencovania vnútorných hlasov od vonkajších bola vzhľadom ku kreatívnemu naturelu Fraňovej oprávnená. Omnoho výhodnejšie sa mohla uplatniť v Mozartových Variáciách D dur, výber ktorých vcelku zodpovedal jej pianistickým danostiam (tón jemnej ostrosti). Po náladovo rôznorodých Bagatelách I. Zeljenku dostala príležitosť v typickom cykle R. Schumanna — Tancoch Dávidových spojencov, op. 6. Tu vzhľadom na akustické nedostatky Mozartovej siene ťažko rozlíšiť, do akej miery spájanie širších akordických blokov obmedzilo výnimočné pohrávanie sa s detailami a nakoľko to bola neprirodzená absencia akéhokoľvek dozvuku, čo zahalila koncepčnú celistvosť.

Vystúpenie **Evy Mazanovskej**, odchovankyne odb. as. I. Paloviča, vyvolalo ohlas sprevádzaný množstvom polemík. Niet pochýb, že ide o klaviristku s veľkou potenciou originality, ktorú však nie vždy uplatňuje tak, aby bola prijateľná v rámci interpretačného úzu toho-ktorého autora. U Bacha (Prelúdium a fúga C dur, TK II.) prekvapila z artikulačného hľadiska prevahou vertikálneho vzťahu nad lineárnym, jej Beethoven (Sonáta As dur, op. 110) svojou jemnosťou dýchal viac mozartovsky než beethovenovsky a stacionárny výklad Chopina (Scherzo h mol) de facto potlačil evolučné vyhrotenie gradácií. Mazanovskej výkon v Ravelových Zrkadlách však považujem za jeden z najpodnetnejších. Vlastnou mentalitou je tak blízka Ravelovmu duchovnému obzoru, že sa s ním priamo identifikuje. Mazanovská si stanovuje vlastné pravidlá hry, ale potom sa ich drží. Podstatou jej prístupu je maximálne potlačenie konkrétneho prejavu a „mozaikovitý prednes", ktorým čriepkovito rozkladá i to najkrehkejšie vlnenie do množstva náladových odtienkov. Za všetko spomeniem výstižné znázornenie trhavého letu Nočných mor. Jej Ravel v žiadnom prípade nebol plagiát!

Nasledujúce tri absolventky — všetky z triedy doc. M. Starostu — vystúpili s nemenej závažným programom. Klavírne dielo D. Scarlattiho je pre svoju progresívnu nástrojovú štylizáciu i objavnú dynamiku čoraz žiadanejším protipólom nemeckého baroka. Scarlattiho tri sonáty (G dur, d mol, D dur) uviedla na začiatku absolventského vystúpenia **Alena Lakatošová**. Evidentnejšie sa s povahou skladieb stotožnila v Beethovenovej Sonáte e mol, op. 90, a najmä v Schumannových Lesných scénach, op. 82, kde však dynamickú flexibilitu obmedzovala nekvalita samotného nástroja. Rytiny C. Debussyho sú jemnou impresionistickou maľbou exotického, španielskeho a francúzskeho prostredia. Lakatošová dala ich náladovému stvárneniu dosť konkrétny šat, čím obmedzila tónovú neurčitosť ako princíp. Vystúpenie zakončila Szymanowského Etudou b mol a výberom troch Prelúdií D. Martinčeka.

Viera Doubková prekonala za posledné obdobie pozoruhodný vývoj. Z nesmelých začiatkov postupne prerazila bariéru a vydobyla si povesť perspektívnej a spoľahlivej interpretky — najmä klasického repertoáru. V poňatí sonát Bachovho rovesníka D. Scarlattiho (D dur, h mol, C dur) vydzvihla ďaleko presahujúci štýlový záber skladateľa. Neimitovala zbytočne čembalovú drobnokresbu, jej kreácia týchto samostatných miniatúr mala diametrálne odlišný charakter. Zachovávajúc vysokú koncentrovanosť každého tónu, objektívom svojho snaženia mierila viac na výsledné kontúry. V Schumannových Fantastických kusoch, op. 12 a dvoch Noveletách, op. 21 zapôsobila realistickejším stvárnením romantického potenciálu tejto hudby. Doubková je dnes nepochybne technicky vyspelou klaviristkou. Prirodzene disponuje jadrným typom úderu, ktorým sa mohla priblížiť timbru Prokofievovej hudby v jeho Šiestej sonáte, op. 82. Predovšetkým v 1. časti (Allegro moderato) vyznelo presvedčivo cyklické objavovanie sa zlovestného motívu i krásna diatonická téma. Posledná časť (Vivace) svojím sarkazmom, melodickými skokmi a kaskádami akordov provokuje predsa len k dynamicky ostrejšej priebojnosti a k prudšiemu vyhroteniu záveru, čo pre túto klaviristku nemôže byť nedosiahnuteľné.

Vystúpenie **Zuzany Paulechovej** bolo nepochybne korunou všetkých recitálov. Už v časoch jej konzervatoriálnych štúdií bolo jasné, že ide o celkom ojedinelý zjav nášho klavírneho zázemia. Počas vysokoškolského obdobia sa jej profil obohatil prinajmenšom o jeden ďalší rozmer. Napríklad: málokedy sa naskytá možnosť vypočuť si Bacha vo vyváženom, a pritom objavnom podaní. U Paulechovej nebolo ani tak prvoradé interpretačné zdôvodnenie Prelúdia a fúgy es mol (TK-I), ako ich presvedčivosť. Takmer ideálna harmónia medzi vokálnym vedením melódie a neúprosne pravidelným „accompagnatom" svietila na každom kroku novotou. Vo fúge sa celkový súlad zvýraznil tým, že Paulechová okrem priehľadného vedenia hlasov a citlivého diferencovania ich dôležitosti postavila globálnu koncepciu na nanajvýš dômyselnom striedaní gradačných plôch s pianissimovými. Pri grafickom znázornení by z toho vyvstal veľmi premyslený, hlboký plán. V Sonáte A dur, op. 101 L. v. Beethovena bola chápavou tlmočníčkou myšlienkovej mnohovrstevnosti tej oblasti „Nového zákona" klavírnej hry, dosah ktorej siaha až k prelomu nasledujúcich storočí. Nasledujúcich päť kratších skladieb (4. časť Suchoňových Metamorfóz, etudy: Chopinova F dur, Schumannova As dur, Rachmaninovova d mol, Skriabinova dis mol) boli sériou rôznych pohľadov na Paulechovej hudobnotechnickú zrelosť. Najzávažnejšími komponentami jej recitálu sa stali Fantastické kusy, op. 12 a Sonáta fis mol, op. 11 R. Schumanna (bola pred odchodom na Schumannovu súťaž v Zwickau, odkiaľ priniesla 2. cenu!). Vnútorne inklinuje k tomuto autorovi už dlhé roky, preto nepochybne vynaložila kvantum maximálne vedomého úsilia, kým dospela k prirodzenej podobe hudobného frázovania, ktoré však moment náhodnosti kategoricky vylučuje. Architektúru Sonáty vystavala do takmer symfonických rozmerov, pričom rozmanité exponovanie myšlienky podoprela hlbokým inšpiratívnym ponorom do dialógu všadeprítomného Florestana a Eusébia.

Až dosiahne Paulechová ten stav, že bude schopná svoje kvality korelovať i subjektívnejšími danosťami, iste sa zapíše do úzkeho cechu najvýznamnejších reprezentantov interpretačného umenia ČSSR. **JURAJ POKORNÝ**

VOKALISTI

Tohto roku zavŕšilo štúdium na Katedre koncertného a operného spevu VŠMU päť poslucháčov, ktorí sa predstavili ako perspektívne mladé talenty.

Jana Šomošiová z triedy nár. um. prof. M. Kišoňovej-Hubovej (klavírny sprievod odb. as. T. Horáková) na úvod zaspievala šiestu áriu z Händlových Deviatich nemeckých árií a Haydnovu kantátu Miseri noi, misera patria. Náročnú áriu — za sprievodu huslí a violončela — zvládla vynikajúco po technickej i po výrazovej stránke. Pred poslucháčov predstúpila ako interpretka s vynikajúcimi hlasovými danosťami (zvonivý lyrický soprán pekného zafarbenia). Haydnova kantáta kladie na speváka mimoriadne požiadavky. Interpretka sa pružne preorientovala na nový žáner a vcelku udržala podobnú úroveň, akú mala Händlova ária. Menej vydarené boli dve piesne F. Schuberta, ktoré vyzneli trochu nevýrazne, ba objavili sa aj intonačné kazy. Uspávanka M. Schneidra-Trnavského Nad kolískou patrila — naopak — k vrcholom večera. Speváčka ju predniesla s citom, pôvabom a s potrebnou uvoľnenosťou. V štyroch piesňach N. Rimského-Korsakova absolventka vystavala pekné romantické línie s frázovaním zodpovedajúcim duchu hudby (spievala v ruštine). Azda najvydarenejšou bola interpretácia Křičkových Troch bájok. Za zmienku stojí bohaté dynamické a tempové členenie jednotlivých úsekov a zreteľná artikulácia. Vydarená bola i ária Musetty z opery Bohéma rovnako ako vstupná pieseň Bellarosy z rovnomennej operety M. Schneidra-Trnavského. Jana Šomošiová sa predstavila ako kultivovaná, hlasovo, technicky i výrazovo dobre disponovaná speváčka.

Božena Gráľová, žiačka nár. um. prof. M. Kišoňovej-Hubovej (klavírny sprievod odb. as. I. Francová), otvorila svoje absolventské vystúpenie áriou Quia respexit z Bachovho Magnificat a áriou Hany z Haydnovho oratória Štyri ročné obdobia. Spočiatku sa nedokázala úplne skoncentrovať, a tak sa vyskytli drobné nedostatky v dychovej opore i v technike spevu v hornej polohe; obe árie napriek tomu vyzneli dobre. Spomedzi troch spevácky náročných Schubertových piesní (Erster Verlust, Du bist Ruh' a Die Forelle), ktoré interpretovala s veľkou dávkou muzikality, najlepšie vyznela tretia. V štyroch Čajkovského piesňach sa opäť prejavil speváčkin cit pre romantickú pieseň. Nenásilne a striedmo narábala s agogikou, citlivo vystihla súvislosť spevu a spievaného slova. Veľmi podmanivo predniesla cyklus Piesne o láske Dezidera Kardoša. Pôsobivo a štýlovo čisto zaspievala áriu Fiordiligi z Mozartovej opery Così fan tutte. Veľkou nevýhodou pre interpretku bola zlá akustika Operného a divadelného štúdia VŠMU (ostatné absolventské koncerty sa uskutočnili inde). Božena Gráľová má mäkko znejúci soprán s peknou strednou polohou. V jej speve sa síce ešte vyskytujú technické nedostatky (problémy s hornou speváckou polohou), ale sú vyvážené muzikalitou speváčky, jej sympatickou ambicióznosťou, čo je zárukou úspešného umeleckého rastu.

Augustín Gráľ, z triedy odb. as. E. Blahovej (za klavírneho sprievodu ašp. K. Jurkovičovej), sa predstavil dielami Bacha, Haydna, Schumanna, Glinku, Rossiniho a Rimského-Korsakova. V árii z Bachovho Magnificat sa vyskytli drobné intonačné nepresnosti, výrazovo ju spevák zvládol dobre. Pekne zaspieval aj štyri piesne zo Schumannovho cyklu Básnikova láska. Speváckemu prejavu tu trochu chýbala istota a koncentrácia, čo sa odrazilo na výraze. Napriek tomu možno interpretačný výkon hodnotiť pozitívne. Veľmi dobre vyzneli dve skladby Glinku — Romanca a Bolero. Hlavne strhujúce tempo druhej z nich inšpirovalo interpreta k vynikajúcemu výkonu. Vrchol koncertu tvorila bezpochyby interpretácia Urbancovho cyklu Piesne o horách. Jednotlivé piesne zaspieval absolvent s vnútorným dramatickým napätím. Zaujal zrelosťou výkonu — čistou intonáciou, striedmou, ale účinnou agogikou a zdravým umeleckým vkusom. Na záver absolvent uviedol dve operné árie. V prvej z nich (ária Almavivu z Rossiniho Barbiera zo Sevilly) sa objavili intonačné nepresnosti, celkovo však

(Pokračovanie na 7. str.)

Televízny zápisník

Košické štúdio prispieva do hudobného vysielania Čs. televízie zaujímavými reláciami. Všíma si predovšetkým mladých interpretov pôsobiacich na východnom Slovensku, čo má z hľadiska decentralizácie kvalitných umelcov veľký význam.

V práci s mladými umelcami hľadajú v košickej televízii — s väčším či menším úspechom — i nové formy relácií, čoho dôkazom boli aj príspevky 6. a 13. mája t. r. Prvá relácia, nazvaná „Moja ária z Onegina", predstavila štyroch mladých členov opery Štátneho divadla v Košiciach, a to nielen ako speváckov, ale aj ako umelcov, ktorí majú vlastný prístup a vzťah k stvárňovanej opernej postave. Pred zaznením známej árie Oľgy z Čajkovského Eugena Onegina sa zo svojho vzťahu k postave Oľgy vyznávala Mária Adamcová ml., k Tatiane Oľga Orolínová, k Oneginovi František Malatinec a k Lenskému Štefan Margita. Všetci potvrdili, že nádeje do nich vkladané majú reálny základ v talente, hlasovej pripravenosti i hudobnej a hereckej inteligencii i keď nie u všetkých v rovnakej miere, najmä čo sa týka hereckého prejavu a obsahového dotvorenia charakteru interpretovanej roly. Kým u Adamcovej nachádzame isté rezervy v hlasovej technike, Orolínová sa musí ešte veľa učiť hereckému remeslu. Malatinec statočne prekonáva svoju mladosť a neskúsenosť pri takej zložitej postave, ako je Onegin, čo dáva predpoklady, že na túto neľahkú rolu skoro dorastie. Najzrelejší výkon podal Margita (jediný spieval po rusky), ktorý okrem prirodzených hlasových daností svojho lyrického tenoru (mäkkosť, farba), cieľavedome pracuje na jeho kultivovanosti a ovládaní intelektom v záujme hereckého prejavu. Orchester ŠD pod taktovkou mladého dirigenta D. Štefánka plne podporil výkony sólistov.

Ďalšia relácia sa sústredila na interpretačné koncertné umenie a v spolupráci s košickým rozhlasovým štúdiom vznikol tak po všetkých stránkach kvalitný program. V malom rozhovore s vedúcou hudobnej redakcie košického rozhlasu dr. Martou Olajošovou a redaktorkou dr. Ľýdiou Urbančíkovou sme sa dozvedeli, ako cieľavedome pracujú v Košiciach s mladou generáciou koncertných umelcov. Interpretačné výkony potvrdili, že v Košiciach rastú kvalitné súbory i sólisti, čo je aj zásluhou košického konzervatória a Št. filharmónie.

Košické dychové trio (hoboj, klarinet, fagot) zložené z členov dychovej skupiny filharmónie (P. Haberland a bratia J. a V. Kleinovci) podalo v skladbe českého klasika V. Nuděru čistý, štýlový výkon; príjemne prekvapil znamenitý pozaunista J. Novotný (výborná klavírna spolupráca Z. Ambrošovej-Mervartovej!) a o svojej kultivovanosti a hlbokej muzikalite opäť presvedčil tenorista Š. Margita v náročnom piesňovom diele Messiaena. Vyvrcholením tohoto reprezentatívneho televízneho koncertu bol výkon klaviristu Mariána Pivku v Scarlattiho Sonáte a etudách Chopina a Skriabina. Podal klavíristicky perfektný výkon, no zdalo sa mi, že prílišná sústredenosť na technickú stránku hry spôsobila absenciu poetickosti a farebnosti, najmä v Skriabinovi. Verím, že ide len o prechodné štádium a nie trvalú zmenu umeleckej koncepcie. ANNA KOVÁŘOVÁ

KONFRONTÁCIE

III. 1. Pestrejší repertoár — rafinovanejšia dramaturgia

Rozhodnutie písať o niektorých skutočnostiach v slovenskej komornej koncertnej praxi nevyplynulo ani tak z pocitu nespokojnosti so súčasným stavom, ako skôr z túžby **obrátiť pozornosť na reálnu možnosť užitočného oživenia obrovského množstva hudby, ktorá zatiaľ väčšinou leží skutočne — ako sa vraví — ladom.** Nemám v úmysle vyvolať zdanie, že poznámky k jednotlivým javom hudobnej interpretácie komornej oblasti majú mať vyslovene kritický ráz. Nepokladám za správne vnášať konkrétne zameranú kritiku tam, kde nie je celkom jasné, kto je väčšmi zodpovedný za reálne — umeniu i produkcii evidentne neprospievajúce — zásahy. V popredí stojí však interpret ako výstupný kanál. Budem apelovať práve na neho, hoci jeho profil a prácu ovplyvňuje toľko vecí, ale vzhľadom na jeho aktívny charakter, vysokú, hoci premenlivú hladinu samostatnej kreativity a prirodzený dynamizmus, naskrze produktívny, vzorovo charakterizujúci jeho činnosť, vidí sa mi to najefektívnejšie. Nebudú to výčitky, ani dajaký pokrytecký alebo urazený skepticizmus — pretože sa domnievam, že porozumieť príčinám skutočností v interpretačnej oblasti a napokon i zásahom, ktoré modelujú jej chod, nie je vôbec ťažké. A treba hneď poznamenať, že interpreti, ako i inštitúcie, ktoré hýbu ich tvorivým potenciálom, sú nútené rešpektovať celú sústavu faktorov — na ich prítomnosť nikdy nesmieme zabudnúť ani na okamih. Teda — všetko v rámci takto vytýčených dimenzií? Áno, a aj nie. Ideálne by bolo budovať na umeleckých možnostiach práve tam, kde sa to dá, maximum. Prax je však iná, no v každom štádiu a čase oplýva rezervami.

V oblasti slovenskej komornej inštrumentálnej interpretácie hneď udrú do očí z hľadiska repertoáru a dramaturgie najmä tzv. nadbytočné presýtené zložky repertoáru a na druhej strane celkom logicky, ako nedostatkový artikel, repertoár vzácny. Niektorí milovníci hudby, nevnímajúc odborníkov, práve preto preceňujú niekedy kvality skladieb z tejto druhej oblasti — je pochopiteľné, že práve pre ich vzácnosť im prisudzujú povznášajúci charakter. Vlastnosti mytologických hrdinov však dostávajú mnohé diela prvej kategórie... a ťažko povedať, za ktorú z týchto dvoch neprávostí ako poslucháči väčšmi trpíme. Ani jedno dielo z ktorejkoľvek oblasti za to prirodzene nemôže. Nemáme právo na to, aby sme propagovali notoricky známe skladby, ako Pre Elišku alebo Humoreska len preto, že ich musí mať v repertoári pol tisíca „maniakov". Rovnako treba schladiť každý pokus o kolektívne uctievanie trebárs Milhaudovej Sonáty pre violu a klavír č. 2 alebo Boulezovej klavírnej Sonáty len preto, že voľakto po nej chorobne túži. Jednostranne presýtený repertoár a na druhej strane istá dramaturgická chudokrvnosť existujú na základe fungovania akejsi prenáhlenej vášne (ak tento problém posudzujeme výlučne z pozície interpreta, čo treba považovať za zámerné zjednodušenie), ktorú by predovšetkým sami výkonní umelci nemali podporovať. Veď práve oni sú nositeľmi toho v pravom slova zmysle reálneho a exaktného prenesenia grafickej podoby diela do sveta znejúcich tónov. Ich pohľad na postupné vytváranie si postoja k dielu a najmä stupeň tvorivého nadšenia, vytrženia, ktorý v rozličnej miere v procese naštudovania sladby by mal byť dostatočne korigovaný (nemyslím, že by sa mal v konečnom dôsledku prejavovať akousi regulovanou triezvosťou, pretože niekedy i samotné nadšenie dokáže byť rozhodujúcim a úspešným modelačným faktorom v interpretácii) jednotlivými zložkami vedomostnej základne a senzomotorických dispozícií. V tejto charakteristike by malo byť obsiahnuté jadro zásadného, konštantného interpretačného paradoxu. Niečo ako koeficient premenlivosti. Každý jeden interpret je akoby zásadne novým riešiteľom tej istej exponenciálnej rovnice; pretože výsledok bude zakaždým iný, ak jej neznáma veličina (akým je pre nás všetkých interpret) je mocniteľom.

Podstatné je, aby určitá dávka korekcie vždy fungovala, a to napríklad u interpretov i v procese výberu repertoárových čísel, nielen v samotnom štúdiu diela. Nemuseli by sme potom hovoriť do tej miery o presýtenom ani o nedostatkovom repertoári. Znechutenie z preferencie niektorých umeleckých štruktúr, ako i nadmerná obľuba, prechádzajúca do nekritického uctievania sú reálnym javom u interpretov i poslucháčov, no nie sú dôkazom vycibreného a kvalitného estetického cítenia a nemali by byť vytúženým želaním našej doby ani v tej najširšej sociálnej vzorke.

Takéto postoje vytvárajú nerovnováhu umeleckého pôsobenia, kvalitatívnu nerovnakosť, ako i jednotvárnosť a znižujú i predpoklady pre jestvovanie seriózne hodnotiacej hudobnej kritiky. V oboch prípadoch — v nadbytočnosti, resp. presýtenosti i nedostatkovosti — prejavuje sa symptóm jednostrannosti. Ide totiž o tvorbu určitého štýlového obdobia, konkrétnych autorov alebo spoločenských pomerov, prípadne desaťročí.

Príliš časté predvádzanie niektorých skladieb, uprednostňovanie diel určitých období alebo autorov, označované slovom nadbytočné, nemožno prirodzene chápať doslova a generalizovať. Ich výskyt a frekvencia na recitálových programoch, či komorných koncertoch sú celkom pochopiteľné vzhľadom na spoločenské a ekonomické faktory veľmi husté. Riešenie — v tomto prípade napadne hneď — redukcia, nie je vôbec také jednoduché. Hoci dalo by sa urobiť veľa — napríklad obracať sa na hráčov a sólistov, aby neudusili priskoro svoju mladícku nerozvážnosť, volili rafinovanejšiu dramaturgiu, pestrejší repertoár... Musíme sa pýtať, prečo je tých umelcov, ktorí cieľavedome budujú rozmanitý a atypický repertoár, ešte stále primálo.

Všeobecne sa označuje za tzv. prehustený repertoár náplň klasicko-romantickej tvorby. Interpreti ešte stále pokladajú za samozrejmé a nezdolateľné jadro individuálneho i kolektívneho repertoáru v niekoľkočlennom teliesku skladby klasicizmu a romantizmu. Je to odôvodnené, pochopiteľne — ale nie nemenné a nesmie to natrvalo zastúpiť miesto najspoľahlivejších základov pre vybudovanie a rozvíjanie repertoárovej činnosti. Koľko je u nás sólistov, inštrumentalistov a komorných hráčov, ktorí inteligentne a cieľavedome spochybňujú túto dogmu a správajú sa inak?

Ale to nie je len skostnatelá hierarchia — znovu opakujem, odôvodnená —, jednostrannosť sa prejavuje i v tzv. autorskom kulte. Ešte stále platí (a bude platiť, preto ho neničme, ale korigujme tam, kde je chorý, vyvažujme, kde je preťažený!) kult velikánov, prepotrebný umelecký jav, ktorým však samotní umelci egocentricky diskriminujú iných skladateľov — pričom hromží sa opäť na Beethovena, Dvořáka a Čajkovského, a nie na pána X... alebo umelkyňu Y... a podobne... Rovnako si uvedomujeme preferenciu určitých skladieb, konkrétnych opusov, žánrov. Dostávame sa k ďalšiemu javu — ku kultu konkrétnych skladieb.

Stáva sa veľmi často, že prichádza k prehodnoteniu, resp. až k deformácii skutočného umeleckého a myšlienkového významu i hodnoty v pedagogickom procese na rozličných stupňoch — dopláca na to napríklad i Bach a jeho Invencie a Sinfonie a mnoho iných autorov v dôsledku povestného kacírskeho delenia skladieb na tzv. technické cvičenia a prednesovú literatúru.

Kult skladieb alebo celých opusových cyklov (Chopin) rôznych autorov a období je vlastne chronicky známy a netreba ho priveľmi rozvádzať. Zaujímavé je, že predovšetkým úspešnosť a popularita konkrétnych skladieb vytvárajú najreálnejší predpoklad pre to, aby sa repertoárový profil výraznejšie obohatil aj o diela klasikov 20. storočia. Pôvab takýchto výpadov do umeleckého sveta nášho veku reprezentujú najmä klavírne diela S. Prokofieva alebo čiastočne Bartóka, niektoré komorné sonáty pre rozličné dychové nástroje Paula Hindemitha, niektoré skladby pre sláčikové nástroje alebo kvartetá D. Šostakoviča, z našich autorov v poslednej dobe najmä komorná hudba Janáčkova, Martinů alebo Suka (Debussyho a Ravela zámerne nespomínam, rovnako i súčasnú tvorbu slovenských autorov). Nemyslím si, že treba násilne propagovať obsahové a myšlienkové kvality hudby klasikov nášho storočia — ich postupné prenikanie do povedomia i repertoáru je nezadržateľné. Chcem len naznačiť, že je v záujme mnohých faktorov, napomáhajúcich všestrannému rozvoju našej hudobnej kultúry, aby slovenskí interpreti, venujúci sa výraznejšie komornej hudbe, vo väčšej miere presadzovali tzv. zlatý fond klasikov hudby 20. storočia. A to vo všetkých žánroch — sólových skladbách pre jednotlivé nástroje, najmä klávesové, dielach pre duo, trio, bohatej kvartetovej literatúre, ale i pre väčšie obsadenie — práve využitím mýtu alebo, ak chcete, rozvíjaním kultu skladieb, jeho systematickým budovaním, rozširovaním a obohacovaním. Skladby sa tak stávajú akoby devízovými prostriedkami, umožňujúcimi čoraz ľahšie prenikanie doteraz problematických diel, ich potrebnú domestikáciu nielen na koncertných pódiách, ale i v mysliach a záľubách početnejšieho publika. V ďalších riadkoch by som chcel poukázať na to, že je ešte stále obrovské množstvo takmer nepovšimnutej literatúry, ktorá má všetky predpoklady na to, aby sa aktívne v tomto procese uplatnila.

(Pokračovanie v budúcom čísle)

EGON KRÁK

TVORBA

JURAJ BENEŠ PRELÚDIUM PRE ORCHESTER

Nie je to po prvýkrát, čo sa hlbšie snažím preniknúť do tajomstva niektorej z kompozícií **Juraja Beneša.** Pri štúdiu mi každé dielo iba o kúsok poodhalilo spôsob jeho hudobného myslenia, pretože hľadať charakteristické znaky v tvorbe tohto zatiaľ pomerne málo „prebádaného" skladateľa vôbec nie je jednoduché. Žánrové rozpätie Benešovho diela je pomerne široké, siaha od skladieb orchestrálnych, komorných, pre sóla i väčšie, prevažne atypické zoskupenia, cez zborové, komorné vokálne skladby až po opusy hudobnodramatické. U všetkých by sa dali nájsť niektoré spoločné črty, predovšetkým spoliehanie sa na účinok absolútneho hudobného tvaru i v dielach, kde pracuje s textom alebo mimohudobným motívom, ale i dôsledná práca s detailom, transformácia prvotných tematických impulzov do rôznych výrazových polôh a iné. Pri snahe verbálne charakterizovať jeho **Prelúdium pre orchester** z roku 1983 (premiérované na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby 1985 v Košiciach) obmedzím sa len na zaradenie tejto skladby do nie veľmi početného radu autorových orchestrálnych diel. Zaradenie do kontextu sa mi ukazuje ako nutnosť, pretože skladba svojím charakterom, použitými hudobnými prostriedkami i spôsobom ich spracovania priamo na ne nadväzuje, resp. v nej využíva a ďalej rozvádza v nich nastolené princípy.

Niektoré črty sa objavujú už v Divertimente pre sláčiky (1970) a Allegre pre orchester (1974). Tu je výrazný najmä motorický pohyb a detailne, do jemne diferencovaných nuansí dovedený melodický pohyb s dôrazom na lineárne vedenie hlasov. V dielach Mémoire pre komorný orchester (1977), Hudba pre trúbku, bicie a sláčiky (1978) a Hudba pre orchester (1982) ich nájdeme už viacero. Spomeniem len najhlavnejšie — priebeh hudobného procesu je založený na vzájomnej súčinnosti jednotlivých nástrojových skupín (dychy, sláčiky a bicie), ktoré sú rovnocennými koncertujúcimi partnermi; napriek preferencii linearity okruh intervalov autor redukuje na niekoľko základných krokov, ktoré rozvíja do veľkého množstva postupností a tvarov; napriek odlišnostiam nástrojových možností jednotlivých skupín sa tu dosahuje neobyčajná jednota, a to predovšetkým využívaním výrazne rytmicky cíteného stavebného materiálu, vo všetkých skupinách reagujúceho na melodické a rytmické impulzy bicích nástrojov.

Charakter Prelúdia pre orchester je daný typom, funkciou, ktorú má spĺňať. Je to skladba hravá, mobilizujúca poslucháča, od začiatku do konca „v jednom ťahu". Autor pracuje s dvoma sekciami dychov, sláčikmi a bicími. Melodický základ tvorí sekundový pohyb, ktorý rozvíja, obmieňa, rozširuje alebo delí podľa potreby dramaturgickej výstavby celku. Práca s motivickým základom je jednou z dôležitých zložiek vývoja diela, podieľa sa na stupňovaní a uvoľňovaní napätia, na dosahovaní jednoty inštrumentačnej stránky — jednoty a absolútnej rovnocennosti jednotlivých nástrojových sekcií. Nie je to však jediný zjednocujúci činiteľ — počuteľnejší a vnímateľnejší je pravidelný pulz, dravý, dopredu sa ženúci pohyb v nemeniacom sa tempe a jednotnom dvojdobom takte (šesťštvrtinovom, delenom prevažne na dve doby, ale využívajúcom ponúkanú možnosť trojdobovosti a s tým spojenú širokú rytmickú variabilitu). Tento princíp (tzv. hemiolu) preberá od Monteverdiho, ku ktorému prechováva nielen úprimný obdiv ako k veľkému majstrovi, ale jeho odkaz sa tvorivo sprítomňuje v nejednom Benešovom diele. I v Prelúdiu sa objavuje na záver citát z Monteverdiho diela.

Prelúdium je jednočasťové, otvára ho krátky úvod, kde sa predstaví základný hudobný materiál; ťažisko tvorí stredný diel, kde sa tento materiál rozvíja, tvaruje, prenáša do nových polôh — výrazových i farebnoinštrumentačných. V jednotlivých fázach procesu autor materiál kvázi „rozhodí" a vzápätí usporiada; inštrumentačne zahustí a hneď prečistí; bohaté rytmické obmeny, psychologicky pôsobiace rozkladne kompenzuje pravidelným taktovaním, jednotne cítenou pulzáciou. Skladba končí krátkym záverom — v novej, akoby ukľudňujúcej polohe sumarizuje povedané.

Na záver ešte jedna poznámka: spôsob hudobného myslenia Juraja Beneša je komplikovaný, jeho hudba kladie na poslucháča značné nároky, ak jej tento chce porozumieť. Na druhej strane je vnímateľná i pre široký okruh milovníkov hudobného umenia, pretože dokáže pôsobiť ako celok, má silný emocionálny dopad. Preto ju možno zaradiť do kategórie komunikatívnych diel, napriek tomu, že autor sa vôbec neusiluje byť jednoduchý a zrozumiteľný. A to možno považovať u tohto skladateľa snáď za najcennejšie.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

Musica aeterna na Flámskom festivale

Známy komorný súbor Musica aeterna venujúci sa interpretácii hudby starších štýlových období vyslalo Ministerstvo kultúry SSR na niekoľkodňové hosťovanie (21.—25. mája 1985) do Belgicka na Festival van Vlaanderen. Po návrate nám jeho umelecký vedúci JÁN ALBRECHT povedal:

Cesta nás viedla do Bruselu, kde sme boli ubytovaní na veľmi výhodnom mieste, odkiaľ nebolo ďaleko ani k významným pamiatkam mesta, akým je napríklad svetoznáme Veľké námestie s jeho nádhernou architektúrou, ani k rušným uliciam tohto mesta severskej renesancie. Skôr ako sa zmienim o koncertoch a o ich prijatí, rád by som povedal, že každý, kto študoval hudobnú históriu, pozná mená chýrnych skladateľov tzv. franko-flámskej školy, pričom si málokto uvedomuje prostredie, kde vyrástla taká významná hudobná kultúra, zaujímajúca vedúcu štýlovú úlohu vo vývoji hudby. Pritom hudba nebola jediným umeleckým prejavom, ktorý by zažil od obdobia ranej renesancie kulminujúci význam. Platí to aj pre výtvarné umenie. Človek si to vie živo predstaviť, keď má možnosť uvidieť prostredie, v ktorom sa zrodilo také významné umenie obdobia renesancie. Potvrdila to aj naša návšteva Antverp, kde sme uvideli krásnu zbierku hudobných nástrojov, ďalej dobre zachovaný veľký dom Petra Paula Rubensa, ako aj moderný prístav v jeho nedozernej rozlohe.

Členovia súboru Musica aeterna s umeleckým vedúcim Jánom Albrechtom v uliciach Bruselu.

Naše koncerty zazneli v troch mestách, a to v Aarschote, Turnhoute a v Hasselte. Obecenstvo sledovalo s veľkým záujmom programované skladby, mali sme totiž možnosť uviesť popri svetovom repertoári veľa skladieb pochádzajúcich zo slovenskej histórie, konkrétne šlo o ukážky zo Speerovho Hudobno-tureckého Eulenspiegla, Opusu musicum S. Capricorna, ďalej Roškovského, Šantrocha a iných. Mimoriadne veľký ohlas vyvolali Mazurky a hajdúcke tance zo zbierky A. Szirmayovej-Keczerovej v prekrásnej štýlovej realizácii V. Godára. Podobne ako na koncertoch v Mexiku a na Kube, aj tentoraz mala táto skladba mimoriadny úspech. Náš súbor prijali veľmi srdečne. Keďže sme pred tromi rokmi absolvovali koncerty vo valónskej časti, prišli dokonca niektorí priaznivci, ktorí nás počuli vtedy v Durbuy. Po koncertoch sme mali možnosť diskutovať s tamojšími hudobníkmi a milovníkmi umenia o problémoch interpretácie starej hudby. Ukázalo sa, že náš prístup k interpretácii starej hudby získal ich uznanie, nakoľko zodpovedal ich muzikantskému naturelu.

—JL—

Seminár mladých v Dolnej Krupej

Domov Zväzu slovenských skladateľov v Dolnej Krupej sa stal sídlom viacerých akcií, ktorých garantom je spomínaná ustanovizeň. K nim patrí aj **Seminár Kruhu mladých teoretikov a kritikov**, ktorý sa konal tohto roku v dňoch 19.—20. júna už po dvanásty raz.

Po minuloročnom výbornom vyznení seminára (s inovovanou koncepciou) sa očakávalo, či aj tentoraz bude odozva taká, ako sľuboval atraktívny, vrchovato naplnený program podujatia. A očakávania sa nadmieru vyplnili. Ťažko povedať, čo bolo príťažlivejšie, či poučené referáty erudovaných odborníkov a či bohaté a polemické diskusie, ktoré sa rozprúdili po referátoch mladých muzikológov. Jedno je isté, že akosi neostávala ani minúta nazvyš a o predmetných problémoch sa diskutovalo aj pri stolovaní, v kuloároch, po večierke (ktorá nastala skutočne až po 22.00 h). O záujme o podujatie svedčí aj počet účastníkov, v prvý deň ich bolo asi tridsať, v druhý deň o čosi menej.

Po otvorení seminára, ktorý viedol predseda KMTK Ján Albrecht, predniesol úvodnú prednášku dr. Richard Rybarič, CSc., ktorý sa zameral na dva tematické okruhy: problematiku historiografie a otázky spoločenského uplatnenia historiografie i samotného historika. Poukázal na trend slovenskej historiografie, ktorá v súčasnosti smeruje od heuristického výskumu k pohľadu syntetickejšiemu, prejavujúcemu sa jednak v špecializácii na jednotlivé problémy, jednak v reštitúcii súvislostí. Z viacerých podnetných myšlienok referenta spomeniem ešte aspoň jednu, a to že slovenská historiografia je súmeriteľná s európskou hudobnou historiografiou. Mohli by sme to ďalej komentovať. Podobne ako slovenská tvorba a slovenskí interpreti majú svoje miesto na európskych, ba i svetových kolbištiach, tak aj slovenská muzikológia preniká na medzinárodné fóra. Zdá sa však, že si to ešte akosi málo uvedomujeme. Hudobná sociológia a jej smerovanie v súčasnosti — bola téma prednášky dr. Oskára Elscheka a tvorila vlastne vybranú kapitolu z jeho systematiky Hudobná veda súčasnosti.

V prvý — a vlastne jediný — večer seminára organizátori pripravili hudobné oživenie v podobe koncertu klaviristu Mikuláša Škutu, ktorý prekypujúc vitalitou a iskrou ohnivosti vzbudil v poslucháčoch ako skutočne zrelá osobnosť nefalšovaný záujem o svoju produkciu diel R. Schumanna a Sonátu — appel č. 7 D. Martinčeka (treba však podotknúť, že kvalita nástroja akosi pokuľhávala). Následná beseda s autorom D. Martinčekom i interpretom — s úvodným slovom V. Chalupkovej — v pravom polemickom duchu nastolila otázky autorského rukopisu, interpretačného prístupu i adekvátnosti a zároveň obťažnosti pri verbalizácii výkladu hudby.

Originálnymi názormi na štýl, operu, ale aj ďalšie interpretačné problémy sa prezentoval (už ďalší deň) formou „verejného interview" šéfdirigent SF zasl. um. Bystrík Režucha; rozhovor viedla dr. I. Schreiberová. Predseda KMTK Ján Albrecht si pripravil príspevok pri príležitosti storočnice skladateľa Alexandra Albrechta; pútavo hovoril nielen o tvorbe a blízkom vzťahu k tomuto ešte vždy nedocenenému autorovi, ale aj o kultúrnom a duchovnom živote súdobej Bratislavy. Prednášku doplnili nové nahrávky diela skladateľa.

Oba dni pretkávali túto líniu muzikológov a hudobníkov seniorov Muzikologické rozpravy mladých, na ktorých vystúpili so svojimi prácami jednak členovia KMTK (dr. J. Bukovinská, dr. I. Schreiberová, dr. M. Hulková, M. Bárdiová, E. Bugalová, B. Dlháňová), jednak poslucháči FFUK a VŠMU, zastupujúc obe inštitúcie najlepšie ohodnotenými prácami ŠVOČ (J. Kalinayová, J. Matúšová, P. Smolík, ktorý prečítal aj prácu svojho kolegu D. Mateja). Pozitívom týchto rozpráv je, že ukazujú celú šírku záujmov mladých od bádania v oblasti staršej slovenskej histórie až po problémy súčasnej slovenskej tvorby, že podnecujú k vedeckej reflexii a v neposlednom rade, že ich rozmanitá náplň vylučuje moment jednostrannosti. A to možno hodnotiť jednoznačne len kladne.

Hoci celková koncepcia sa viac ako osvedčila, predsa len sa núka malá modifikácia podujatia: robiť napríklad bienálne monotematické alebo na istý problém špecifikované semináre. Stálo by za úvahu pozvať aj „hostí", resp. zástupcov zo sesterských „kruhov" interpretov a skladateľov (hoci tu iste zohráva svoju úlohu aj ubytovacia kapacita dolnokrupianskeho kaštieľa). K podobným úvahám, týkajúcich sa perspektív seminára, patrí iste aj otázka, ktorá sa so všetkou naliehavosťou na akcii vynorila, a to otázka publicity a publikovania mladých. Ak spočítame možnosti na publikovanie, treba si povedať šalamúnsky, že ich síce nie je nedostatok, ale predsa — isté formy chýbajú, napr. zborník zo seminára mladých. Odznelo tu totiž niekoľko referátov, ktoré by si ozaj zaslúžili byť publikované, navyše — tieto útle, či hrubšie brožúrky sú zároveň aj dokumentom istého muzikologického podujatia. **J. LENGOVÁ**

Víťazstvo JÁNA GALLU v Riu de Janeiro

Výrazný úspech nášho sotva tridsaťročného basistu **Jána Gallu**, ktorý získal na Medzinárodnej speváckej súťaži v Riu de Janeiro v júni t. r. prvú cenu, sa stal podnetom pre mnohé diskusie a úvahy. Mladý umelec pochádza z Nových Zámkov. Po maturite na tamojšom gymnáziu študoval spev na bratislavskom konzervatóriu (1975—1980) a Vysokej škole muzických umení (ukončil v r. 1983), v oboch prípadoch u prof. I. Černeckej. Už ako študent sa stal sólistom opery SND (od r. 1980). Zúčastnil sa letných kurzov Giorga Favaretta v Siene v Talianisku (r. 1981). Upozornil na seba na speváckej súťaži M. Schneidra-Trnavského (2. cena — r. 1979), na Medzinárodnej speváckej súťaži A. Dvořáka v Karlových Varoch (Cena SHF za interpretáciu slovenskej skladby — r. 1980) a dobre obstál na medzinárodnej Čajkovského súťaži v Moskve (r. 1982). K výpočtu úspechov patrí i ocenenie Zväzu slovenských dramatických umelcov a Slovenského literárneho fondu za kreáciu postavy Jochanana v opere Juraja Beneša Hostina.

V poslednej dobe pribudlo do kroniky veľkých úspechov slovenských spevákov v zahraničí viacero záznamov. Zvykli sme si, že meno Petra Dvorského, či Sergeja Kopčáka je pojmom na najväčších operných javiskách sveta, ale objavili sa i ďalšie talenty a v tejto súvislosti sa začalo hovoriť o slovenskej speváckej škole a ešte viac o profesorke spevu Ide Černeckej.

— Je pravda, že sa takýto názor vyslovuje najmä v zahraničí, aj v Brazílii to nebolo inak medzi európskymi účastníkmi mládeže. Veď, nejde len o oboch spomínaných umelcov, sú to i slovenskí speváci, ktorí pôsobia mimo našej prvej opernej scény, uvediem aspoň Magdalénu Hajóssyovú, Gabrielu Beňačkovú-Čápovú, čoraz viac na seba upozorňuje Jozef Kundlák, objavili sa talenty, ako Miroslav Dvorský, Ján Ďurčo. Je len samozrejmé, že sa hudobná verejnosť zmieňuje o pedagógovi, ktorý vychoval niekoľkých z nich. Mňa naučila spievať profesorka Černecká, ba presnejšie spievať som sa naučil pod jej vedením. Podľa môjho názoru pedagóg nemôže naučiť spievať, môže usmerniť, pomôcť, poradiť, ale spievať sa musí naučiť adept sám. Prof. Černecká má veľký zmysel pre mieru, pre zachovanie prirodzeného tónu, má individuálny prístup k svojim zverencom, takže pod jej rukami nevyrastú dve rovnaké osobnosti. Jej systém spočíva v úcte k maximálnej prirodzenosti tónu, ktorému chce pridať prácou s dychom, pomôže ho technicky ozvučiť. Dodnes som s prof. Černeckou v kontakte pri príprave závažnejších vystúpení — či doma alebo pre zahraničnú reprezentáciu.

Aké okolnosti prispeli k vášmu vynikajúcemu výkonu?

— Na túto otázku môžem odpovedať dosť jednoznačne — mal som so sebou klaviristu zaslúžilého umelca doc. Ľudovíta Marcingera. Popri skutočnostiach, ktoré svedčia o dobrej organizácii podujatia — ako výborné ubytovanie, zabezpečenie stravy, možnosť skúšať, oddychovať a sústrediť sa výlučne na svoje účinkovanie — bola to neporovnateľná výhoda. Dovolím si tvrdiť, že bez tejto možnosti by som nebol priniesol cenu alebo aspoň nie prvú. Organizačný výbor sa dokonca obrátil na nášho klaviristu s prosbou, aby sa ujal korepetovania fínskej a maďarskej účastníčky súťaže, nakoľko nie všetci speváci mali so sebou vlastných klavírnych partnerov.

Basista Ján Galla

Kópia diplomu Jána Gallu, ktorým sa mu udeľuje 1. cena na Medzinárodnej speváckej súťaži v Riu de Janeiro.

Prejdime k súťažnému repertoáru. Čo ste si vybrali a s akým ohlasom sa stretla vaša interpretácia svetovej, slovenskej a ich domácej literatúry?

— Podmienky súťaže predpisujú repertoár veľmi benevolentne, mohol som si napríklad vybrať áriu preklasického alebo klasického autora opernej alebo oratoriálnej literatúry, ďalej brazílsku pieseň, skladbu autora 20. storočia a pod. Som rád, že celý súťažný repertoár okrem operných árií som si odspieval v rámci cyklu letných komorných koncertov v Klariskách tesne pred odchodom do Brazílie. V prvom kole som si zvolil áriu z oratória Judáš Makabejský G. F. Händela, áriu Basilia z Rossiniho opery Barbier zo Sevilly a zo 16 ponúknutých nôt som si vybral brazílsku pieseň, a to tak šťastne, že jej interpretácia mi priniesla hlboký umelecký zážitok a silné vnútorné uspokojenie. Rozhodol som sa pre ňu čisto z praktických dôvodov, rozsahom mi ako jediná vyhovovala, nevedel som však, že práve k tejto skladbe majú Brazílčania vrúcny vzťah. Priznám sa, že som bol príjemne prekvapený, keď po jej odspievaní vybuchol v sále búrlivý potlesk, nuž a ešte viac, keď som získal Zlatú medailu za najlepšiu interpretáciu brazílskej piesne. Musím podotknúť, že organizačný výbor zabezpečil poradenskú službu pre účastníkov, ktorá sa týkala výslovnosti portugalského textu. Potešil som sa, keď mi tamojšia odborníčka, členka poroty, opravila iba dve slová.

Keď som sa rozhodoval pre skladby do druhého kola súťaže, uvažoval som, či bude správne zaradiť Štelinovu áriu zo Suchoňovej opery Krútňava na záver po árii Leporella z Mozartovho Dona Giovanniho, Ravelovom Chansone à boire z cyklu Don Quijotte à Dulcinée, Čajkovského romanci Ó, keby som mohla a árii Fiesca z Verdiho opery Simon Boccanegra. Moje vnútorné presvedčenie však bolo zrejme správne. Suchoňova hudba so svojou dramatickou gradáciou mala taký ohlas, že bolo úplne nepodstatné, v akej reči odznela a že nie je typicky brilantným, efektným záverečným kusom. Bol to pre mňa jeden z najkrajších momentov súťaže. V treťom kole som spieval piesne Wolfa, Musorgského Trepak z cyklu Piesne a tance smrti, Čajkovského Serenádu z Dona Juana a áriu Filipa z Verdiho opery Don Carlos.

Mohli by ste aspoň celkom stručne zhrnúť, koľko účastníkov spievalo na súťaži, z koľkých krajín, prípadne, či sa opäť — ako je to v posledných rokoch častým zjavom — objavili pozoruhodné talenty z mimoeurópskych štátov?

— Medzi 48 mladými umelcami sa vystriedali reprezentanti vyše dvadsiatich krajín sveta. Zastúpená bola Južná Amerika, Južná Kórea, Čína poslala do súťaže mimoriadne talentovanú speváčku, ktorá ma zaujala perfektným hlasom, výbornou technikou, i keď mala rezervy v emocionálnom prejave.

Aké výhody vám priniesli vaše ocenenia, pretože musíme hovoriť v množnom čísle. Z Brazílie ste si priniesli 1. cenu Calousta Gulbenkiana, spomínanú Zlatú medailu za najlepšiu interpretáciu brazílskej piesne a súčasťou vášho víťazstva boli viaceré pozvania.

— Dostal som ponuku vytvoriť postavu Ramfisa vo Verdiho Aide a na sólistické spoluúčinkovanie vo Verdiho Rekviem, oboje do Ria de Janeira. Súčasťou cien bolo i pozvanie do Lisabonu na hosťovanie v opere a na účinkovanie v rámci budúcoročného letného festivalu vo Verone. Potešilo ma, že som okamžite po svojom návrate dostal príležitosť vystúpiť na samostatnom recitáli v rámci tohtoročných BHS. Doposiaľ som totiž naštudoval prevažne operné postavy — Gremina (Eugen Onegin), Fiesca a Paola (Simon Boccanegra), Žreca (Svätopluk), starého trestanca z Kataríny Izmailovovej, Raimonda, Leporella a pod. Veľmi ma však láka koncertná literatúra, o ktorú sa zaujímam z viacerých príčin. Som presvedčený, že upevňuje zmysel pre drobnokresbu, vyžaduje starostlivé výrazové stvárnenie hudobného materiálu, cibrí techniku, nehovoriac o jej samotnej vnútornej sile a kráse. Moderná interpretácia opery vyžaduje často naturálne tóny a zvuky, čo je istým útokom na spevácku techniku, a práve v komornom koncertovaní sa všetko úsilie sústreďuje na vokály a prejav. Operné spievanie je môjmu srdcu bližšie, ale rád by som zo spomenutých dôvodov siahal ku koncertnému spevu častejšie, preto si príležitosti, núkajúce sa po mojom návrate z Brazílie cením a mením ich plnohodnotne využiť.

Pripravila:

VIERA POLAKOVIČOVÁ

RECENZUJEME

200 ROKOV HUDOBNÉHO ŠKOLSTVA V KOŠICIACH. ZOSTAVOVATEĽ PHDr. ŠTEFAN MEREŠŠ, CSc. SPRACOVAL AUTORSKÝ KOLEKTÍV. VÝCHODOSLOVENSKÉ VYDAVATEĽSTVO, N. P., KOŠICE.

Vlani si kultúrna verejnosť pripomenula významné výročie — 200 rokov nepretržitého trvania hudobného školstva v Košiciach. Začiatkom tohto roku sa vďaka starostlivosti Východoslovenského vydavateľstva, na zákazku Národného výboru mesta Košíc, odboru školstva, zjavila pri tejto príležitosti aj publikácia **200 ROKOV HUDOBNÉHO ŠKOLSTVA V KOŠICIACH 1784—1984.** Autorský kolektív, ktorý sa podieľal na vytvorení tejto práce pod vedením jej zostavovateľa PhDr. Štefana Merešša CSc., si dal za úlohu zachytiť celý dvestoročný vývoj hudobného školstva až po súčasnosť. Ako čítame na záložke knihy: „... práca kladie hlavný dôraz na osvetlenie funkcie, činnosti, vnútorného vývinu a významu škôl v jednotlivých vývinových etapách ich existencie, pričom hodnotí ich činnosť v súvislosti s objektívnymi podmienkami, v ktorých sa uskutočňovali programové zámery, vplývajúce na ich rozvoj..."

Práca je logicky a prehľadne rozvrhnutá do kapitol: Hudobná škola v Košiciach (1784—1886), Mestská hudobná škola v Košiciach (1886—1918), Mestská hudobná škola v Košiciach (1919—1945), Hudobná škola mesta Košíc (1945—1961); autorkou týchto kapitol je Mária Potemrová. Nadväzujúcu kapitolu Hudobný odbor ľudových škôl umenia v Košiciach (1961—1984) spracovala Edita Marenčinová, kapitolu Konzervatórium v Košiciach (1961—1984) autori Štefan Merešš a Matej Lengyel. Kniha je doplnená o prehľadné tabuľky so zoznamami učiteľov hudobných škôl v Košiciach v školskom roku 1983/84 (spracoval Štefan Drozdek a Milan Kyjovský).

Je len samozrejmé, že najcennejšie sú kapitoly o staršej a málo známej histórii košického hudobného školstva, veľmi podrobne a s pomocou skvelej znalosti prameňov spracované Máriou Potemrovou, ktorá sa na východoslovenskú hudobnú históriu už dlhé roky špecializuje. Čitateľ tu získa skutočne jedinečný prehľad o peripetiách, krízach, ale i o pozadí, takpovediac zákulisných ťahoch, ktoré formovali vývin hudobného školstva, ale i cenné informácie o osobnostiach, ktoré na tento vývin vplývali.

Dobre informuje aj kapitola Hudobný odbor ľudových škôl umenia z pera Edity Marenčinovej, doplnená o prehľadné tabuľky o pohybe učiteľov a žiakov v jednotlivých školských rokoch. Vcelku solídne informácie prináša aj kapitola, zaoberajúca sa ešte pomerne mladou históriou košického konzervatória, hoci tu mohli autori položiť azda väčší akcent na zapojenie tejto školy do celkového kultúrno-politického diania Košíc, čo neopomenula predchádzajúca kapitola. V závere knihy sa nachádza resumé v ruskom a nemeckom jazyku.

Treba úprimne privítať publikáciu, spĺňajúcu na veľmi solídnej úrovni informatívne poslanie, ktorá je súčasne dôstojným príspevkom — i keď trochu oneskoreným — k tak závažnému jubileu, akým bolo pripomenutie si 200-ročnej existencie hudobného školstva. Škoda, že ide o prácu nepredajnú, lebo sa nemôže dostať medzi širší okruh záujemcov. Svojou úrovňou a obsahovou náplňou by si to naozaj zaslúžila. **ROMAN SKŘEPEK**

Pri storočnici ARNOLDA FLÖGLA

„To bol ten, po ktorom je pod Slavínom pomenovaná ulica?" — spýtala sa ma s úprimným zvedavým záujmom mladá, školená a vzdelaná, úspešná, ale aj objektívne bystrá kolegyňa z „fachu". Zamrazilo ma, chcel som sa rozkričať. Napokon som sa zhlboka nadýchol a vysúkal zo seba mnohokrát opakované konštatovanie. Zopár fráz, ktoré permanentne zdobia stránky kultúrnych rubrík tlače v rokoch končiacich na päťku a nulu. **Arnold Flögl** sa totiž narodil 10. júla roku 1885 v Kroměříži a zomrel v Bratislave 20. novembra roku 1950. „Popredný basista opery Slovenského národného divadla, slovenský Šaľapin, azda najväčší a jeden z posledných predstaviteľov bratislavskej divadelnej bohémy..." V jednej z našich encyklopédií celkom nedávneho dáta sa dočítame v stručnom hesle, že bol sólistom opery SND v rokoch 1930—50 a vynikajúcim interpretom ľudových piesní. Polopravda, zjednodušenie, kuriózna charakteristika jednej z najväčších osobností slovenskej opernej interpretácie v jej sotva šesťdesiatročnej histórii.

Flöglova biografia, aspoň to, čo bolo z nej u nás publikované, má na svojej mape ešte mnoho bielych miest. Agilného operného historika, ak vôbec vyrastie z desiatok dávnejších i čerstvých absolventov hudobnej vedy na FFUK a hudobnej teórie na VŠMU, čaká zmapovanie Flöglovej umeleckej činnosti v Kovařovicovej ére pražského ND (1912—1919), súpis Flöglových pražských postáv, odraz jeho umeleckých kreácií v názoroch vyspelej českej opernej kritiky, zisťovanie (ak sa to vôbec ešte dá), do akej miery sa školil u Emila a prípadne i Karla Burianovcov. Veľmi málo vieme o Flöglovom šesťročnom pôsobení v záhrebskej opere (1919—1924), ktorá v tých rokoch mala v stredoeurópskych reláciách obzvlášť dobrý zvuk. Zatiaľ totiž vystačíme len s konštatovaním, že tu v úlohe režiséra premiéroval v juhoslovanskej premiére Janáčkovu Jej pastorkyňu v hudobnom naštudovaní Milana Sachsa. Ba aj Brno je od Bratislavy akosi ďaleko, ak pravidelne iba zaznamenávame, že tu vytvoril pozoruhodné postavy janáčkovské. Nikto však nepublikoval taký významný fakt, že Flögl bol revírnikom v svetovej premiére Líšky Bystrouškyl

Už ako člen záhrebskej a brnenskej opery (1924—1930) sa niekoľkokrát s mimoriadnym ohlasom objavil pohostinsky na doskách SND. Pre Flöglovo upísanie sa slovenskej opere bolo zrejme rozhodujúcim faktorom — okrem rodinných súvislostí (Flöglova manželka pochádzala z martinskej rodiny Ivankovcov) — úspešné pohostinské vystúpenie so súborom opery SND v Prahe, v júni roku 1930. Po boku legendárneho Šaľapinovho Borisa vytváral postavu mnícha Pimena tak, že slávny ruský basista ho vraj pozýval do Paríža, aby mu robil alternanta a tzv. náhradníka! V jeseni toho istého roku je však Flögl už v Bratislave. Začína dvadsaťročnú epizódu prebohatej umeleckej jesene Malinom v premiére Smetanovho Tajomstva, ktorú završuje v júni roku 1949 premiérovým Ramfisom vo Verdiho Aide. Medzi týmito dátumami ležia desiatky postáv. Vokálne, herecky a predovšetkým

Arnold Flögl ako Boris Godunov v inscenácii SND z r. 1946.
Obe snímky: Ústav um. kritiky a div. dokumentácie v Bratislave

v miere hudobno-dramatického výrazu, ktorý je kvalitatívnou nadstavbou speváckej a hereckej zložky interpretácie, stoja celé dve desaťročia na špičke bratislavských operných naštudovaní. Postavy smetanovské, najmä žalárník Beneš, otec Paloucký a nekonvečne furiantský Kecal, Dvořákov Vodník a Marbuel, Janáčkov stárek, Dikoj, revírnik a placmajor v Karlovom Nedbalovom takmer zabudnutom pomníchovskom naštudovaní Z mŕtveho domu. Foerstrov Shylock (Jessika), Novákov vodník Michal (Lampáš), šumař (v Karlovej Smrti kmotričke). Postavy ruskej, nemeckej, talianskej a francúzskej opernej klasiky — Boris Godunov, Ivan Chovanskij, Čerevik (Soročinský jarmok) a Gremin, Figaro, Sarastro a Don Pizarro. Náročné partie vo veľdielach Richarda Wagnera — kráľ Marke v Tristanovi, Gurnemanz v Parsifalovi. Rossiniho Don Basilio, Don Pasquale, Collin z Bohémy — kardinál Brogni (Halévyho Židovka), diabolská trojpostava z Hoffmannových rozprávok. Gounodov Mefisto — popri Borisovi Godunovovi druhá veľká profilová rola z oblasti svetovej klasiky. Massenetov Don Quijote z roku 1947 — labutia pieseň odchodu... Flöglovo herecké majstrovstvo realistickej proveniencie sa výrazne uplatnilo aj v súčasnej tvorbe. Z galérie týchto postáv vyníma sa desivý prízrak priam pripomínajúci Boris Timofejevič v československej a prvej zahraničnej javiskovej premiére Šostakovičovej Katariny Izmajlovovej.

Umenie Arnolda Flögla je dnes už legendou v plnom zmysle slova. Jeho bas zostal zaznamenaný iba v dvoch ľudových piesňach na ošumelom rozhlasovom páse, o jeho herectve dáva tušiť čo-to len výrazná, veľavravná a vždy osobitá maska na amatérskych divadelných fotografiách. Pre opernú históriu napovedia tieto dokumenty možno viac než štyri epizódy z filmov po oslobodení (Varuj, Čapkove poviedky, Vlčie diery, Pytliakova chovanica), ktoré ťažili predovšetkým z neopakovateľnosti fyzického typu, Flöglovej bohatej, ostro vrásnenej tváre.

Dvadsiatkou plodných sezón a výraznými kreáciami, ktoré v mnohom ohľade určujúco profilovali umeleckú tvár slovenskej opery v tridsiatych a štyridsiatych rokoch, patrí Arnold Flögl slovenskej kultúre. Podobne ako Helena Bartošová, dcéra moravského muzikanta, ktorej bolo bratislavské javisko domovom od umeleckej kolísky až po hrob. Flöglov profil budovateľa slovenskej opernej kultúry netvoria iba postavy českej a svetovej klasiky a zahraničnej moderny. Ozdoba skvelého sólistického ansámblu Karla Nedbala zapísala sa do historických análov aj ako Neiding z Kováča Wielanda, bača Mrnčo z Figušovho Detvana, Rosinského Matúš Trenčiansky, prievozník z Holoubkovho Svitania. Vieme si celkom dobre predstaviť, aký neopakovateľný bol by Flöglov Štelina, postava písaná majstrom Suchoňom priamo s predstavou prvého interpreta. Skúsený, citlivý, citovo bohatý a tvorivou fantáziou prekypujúci interpret pomohol, keď bolo

Arnold Flögl civilne

treba, ako režisér. Viackrát v priebehu rokov s Rossiniho Barbierom, touto opernou školou situačnej komiky a charakterovej kresby, s príbuzným Donizettiho Don Pasqualom, juhoslovanskými novinkami Šírolu (Dubrovnícke fašiangy), Dobroniča (Vdova Rošlinka), Gotovaca (Ero z onoho sveta), ešte aj po oslobodení réžiou Rigoletta a Hoffmannových rozprávok. Z Flöglovho pera vyšiel druhý inscenovaný slovenský operný preklad (Massenetova Thais v roku 1933), agilne prekladal v šibeničných podmienkach rokov poslovenčovania opery. Jeho preklad Eugena Onegina máme ešte v živej pamäti. Vkusný, divadelne dynamický, jazykovo prekvapujúco vicibrený a predovšetkým mimoriadne vokálny. Miloval slovenskú ľudovú pieseň, s ktorou sa zoznámil ešte ako mladý zubný technik počas predprevratového martinského pôsobenia, učil na Hudobnej a dramatickej akadémii. Spevák, herec, básnik, humorista, vášnivý rybár a povestný bohém. Bohatý človek a univerzálna umelecká osobnosť. Taký bol Arnold Flögl.

Keby bol ešte pár rôčkov požil, iste by sa dočkal titulu národný umelec. Zostal skromný magnetofónový pás, zopár bulletinov, plagátov, recenzií a fotografií, ulica s jeho menom a busta v diváckych priestoroch opery SND. Bez popisky a pre mladšiu generáciu anonymná. Umelec Flöglovho formátu by si pri storočnici zaslúžil rozhodne viac než zopár komplikujúcich riadkov. Už aj preto, aby sa nastupujúca umelecká a umenovedná generácia nepýtala, kto to bol vlastne Arnold Flögl. Aby sme aspoň trochu konkrétom naplnili proklamované hlásenie sa k tradícii. Vyhli sa zjednodušeniam. Veď dejiny slovenskej opery majú predsa bohatú históriu.

JAROSLAV BLAHO

GRAMORECENZIE

DMITRIJ D. ŠOSTAKOVIČ: Symfónia č. 6 h mol, op. 54; ARTHUR HONEGGER: Symfónia č. 3, „Liturgická". LENINGRADSKÁ FILHARMÓNIA, dirigent JEVGENIJ MRAVINSKIJ.
© OPUS Stereo 9110 1497, MELODIJA

Leningradská filharmónia s Jevgenijom Mravinským patrí nesporne k tým špičkám interpretačného umenia, ktoré zaručujú pôžitok a možnosť vychutnania naštudovaných diel. Dvojica Mravinskij a Leningradská filharmónia nezanechávajú však len jedinečné živé kreácie, ale aj ich nahrávky patria k vyhľadávaným a uznávaným. K takýmto patrí nepochybne i gramoplatňa s nahrávkou Šostakovičovej Symfónie č. 6 h mol, op. 54 a Honeggerovej Symfónie č. 3, „Liturgickej". Obidve diela nahral tento dirigent so „svojím" orchestrom roku 1980, teda ako vyše 80-ročný, ako umelec s bohatými skúsenosťami a nadhľadom. Je priam udivujúce, s akou vitalitou a expanziou znejú pod jeho taktovkou tempovo rýchle časti oboch symfónií, s akým jasom a zreteľnosťou dáva vyznieť komplikovaným farbám ich inštrumentácie, s akou agresiou dokáže tento umelec viesť celý hudobný priebeh. Kým spomínané rýchle časti odzrkadľujú virtuozitu Mravinského taktovky, pomalé časti oboch diel — Largo u Šostakoviča a De profundis clamavi a Dona nobis pacem u Honeggera — vystupujú spoza nich ako monumenty dôstojnosti. Pritom nejde iba o najintímnejšie výpovede dvoch klasikov hudby 20. storočia, ale súčasne sú i ideálnym obrazom stotožnenia sa s nimi v interpretačnej sfére. Málokedy máme možnosť stretnúť sa s tromi doslova rovesníkmi a súčasne i hybnými tvorivými silami jedného storočia. Nie často je takáto symbióza naplnená zhodnými humanistickými a filozofickými pohľadmi, či jednotou umeleckej a ľudskej výpovede. To všetko nám na tejto gramoplatni ponúkajú títo traja veliká- ni bezo zvyšku, a tým zaraďujú platňu k tým ojedinelým. Zaujímavý text i design tiež ctia tento výlisok.

AGATA SCHINDLEROVÁ

XXX. KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR - XV. MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL

(Dokončenie z 1. str.)

kovského Rokokových variáciách pre violončelo a orchester, op. 33 spoluúčinkoval Rumun **Narin Cazacu**, ktorý je síce výborným violončelistom, chýba mu však výrazová osobitosť. Mozartovu Symfóniu č. 41 C dur, Jupiterskú, cítil dirigent miestami ťažkopádne, až pateticky, orchester by bol potreboval mnohé miesta detailnejšie prepracovať, kolízie boli nielen v súhre, ale aj v intonácii, ladení.

Z hosťujúcich orchestrov sa najprv predstavila **Janáčkova filharmónia Ostrava** s dirigentom dr. **Otakarom Trhlíkom** a huslistom **Dejanom Bravničarom** zo SFRJ. Po prvý raz tu zaznela symfonická báseň Maryčka Magdonova Rudolfa Kubína, ktorá si získala poslucháčov lyrickým tónom, vrúcnosťou, prerastajúcou do dramaticko-patetického tónu. Hosťujúci sólista zvládol v Beethovenovom Koncerte pre husle D dur aj technicky najnáročnejšie party s ľahkosťou virtuóza, dirigentovi však spôsobil mnohé ťažkosti ritenutami, ako aj preromantizovaným, až sentimentálnym chápaním Beethovenovej hudby. V Janáčkovej Symfoniette chýbal orchestru známy lesk a nástrojová perfekcionalita, mnohé nedostatky sa prejavili aj v súhre a výslednom zvuku orchestra. Majstrovstvo dirigenta bolo tým kladom, ktorý koncertu zabezpečil prijateľnú úroveň.

Slovenská filharmónia s dirigentom **Bystríkom Režuchom, Slovenský filharmonický zbor**, sólisti **Elena Holičková, Dagmar Pecková, Štefan Margita** a **Peter Uhlár** a klavirista **Marián Lapšanský** — pričinili sa svojím vystúpením o jeden z vrcholov KHJ. Paríkova Musica pastoralis, Griegov Klavírny koncert a Bachovo Magnificat po úspešnom predvedení v Prahe a Ostrave zaznelo v Košiciach vo svojej „variácii" s inými sólistami (soprán, bas). Kým v Paríkovej skladbe prevažovala dramatičnosť a výborne vedené hlasy moderného kontrapunktu, v Griegovom Koncerte si získal zaslúženú pozornosť Lapšanský svojím skvelým — možno povedať — noblesným sólistickým výkonom. Režucha najviac upútal naštudovaním Bachovho Magnificat, keď spoľahlivo, presne viedol veľký hudobný celok práve tak ako v komorných intímnych častiach. Bachovsky jasnú, optimistickú, éticky krásnu hudbu dokonale naštudoval spevácky zbor so zbormajstrom dr. **Š. Klimom**. Zo sólistov najviac zaujal štýlovo zvládnutým a hlasovo adekvátnym výkonom tenorista Š. Margita.

Symfonický orchester MÁV z Budapešti s dirigentom **Ferencom Nagyom** a sólistom **Mariánom Pivkom** hral v Košiciach po prvý raz. Jeho najsilnejšou stránkou sú dobre hrajúce drevené dychové nástroje, ale aj pekné „plechy", kým v sláčikoch sme pozorovali viacero nepresností. V programe z diel F. Erkela (Slávnostná predohra), Z. Kodálya (Tance z Galanty) a F. Liszta (Les Preludes) hostia ukázali svoju erudíciu, zmysel pre osobitosti interpretovaných diel, pre stavebnú proporčnosť, technickú presnosť, Marián Pivka mal v Chopinovom Klavírnom koncerte č. 2 inšpirujúceho partnera, napriek tomu v snahe dosiahnuť čo najširšie dynamické spektrum miestami zanikal. Jeho mäkký tón a vkusná agogika si však po čase žiadali väčšie kontrasty, vnútorné napätie. Vyvrcholenie v orchestrálnych úsekoch potom pôsobí nesúrodo a príliš surovo.

Posledným hosťujúcim orchestrom bol **Symfonický orchester MK ZSSR s Gennadijom Rožďestvenským a Viktóriou Postnikovovou**, ktorý sa stal dramaturgickým a umeleckým vyvrcholením celého tohtoročného cyklu jarných koncertov v Košiciach v dielach Glazunova, Šnitkeho a Prokofieva.

KOMORNÉ KONCERTY KHJ

Koncert **Klarinetového tria** zo ZSSR bol zaujímavou dramaturgiou a výberom z tvorby skladateľov 20. storočia pre husle, klarinet a klavír (**Rajmund Katilius**, husle, **Alagidras Budris**, klarinet; **Larisa Lobková**, klavír) opodstatneným prínosom do skladby celého programu KHJ. Prekvapením sa stalo vystúpenie komorného súboru **Ars cameralis** z Prahy, ktorý tvoria **Lukáš Matoušek, Oldřich Smola, Tomáš Hála** — hrajúci na historických nástrojoch — a mezzosopranistka **Zuzana Matoušková**. Umelecký vedúci L. Matoušek prístupným sprievodným slovom priblížil skladby i nástroje, spôsob zachovania, prípadne vyhľadávania starých hudobných nástrojov. Hudbu na panovníckych dvoroch stredoveku predniesli s neobyčajným zmyslom pre dobovú hudobnú kultúru, neprekážala ani hlasová indispozícia sólistky. Uviedli aj premiéru skladby Kale Bala na texty V. Nezvala od Sylvie Bodorovej, ktorá využila charakteristický zvuk stredovekých nástrojov na poetizujúci obsah v kontraste s piesňou jarmočného charakteru. Klavírny recitál **Nikolaja Evrova** bol prínosom najmä pre poznanie súčasnej bulharskej tvorby P. Vladigerova a Ľ. Pipkova popri tradičných skladbách Mozarta, Beethovena, Liszta. **Uralské trio bajanistov** zo ZSSR predniesli program z úprav skladieb Bacha, Mozarta, Skriabina a i. pre toto nezvyklé nástrojové obsadenie. Koncert sa konal v nevyhovujúcej sále Domu kultúry ROH VSŽ. Svojím charakterom sa vymykal z celkovej dramaturgickej koncepcie KHJ, mal viac-menej estrádny, či zábavný charakter.

Vrcholným podujatím KHJ bolo naopak vystúpenie **Slovenského komorného orchestra** (uskutočnilo sa dvakrát — aj popoludní) na čele s **B. Warchalom**, sólistami **P. Hamarom a J. Kopelmanom** v skladbách I. Zeljenku Musica slovacca a dielach majstrov baroka. Koncerty mali v oboch prípadoch vysokú umeleckú hodnotu, stali sa dôkazom muzikantskej vitality jubilujúceho 25-ročného telesa. Ku koncertom medzinárodnej úrovne patrilo aj vystúpenie husľovej virtuózky Japonky **Keiko Urushinaraovej** v skladbách J. S. Bacha, C. Francka, E. Chaussona a ď. so spoľahlivou klavírnou partnerkou **Danielou Rusóovou.**

Na záver spomeňme niekoľko faktov, ktoré by mali byť podnetom pre budúce ročníky KHJ. Viacero koncertov sa uskutočnilo súčasne s operným predstavením alebo koncertom košického konzervatória, niektoré z nich sa konali v nevhodnom termíne (presuny, sviatky a pod.). Komorné koncerty zatiaľ nemajú adekvátny priestor, akusticky vhodný a výtvarne pekne riešený interiér. Väčšiu pozornosť je treba venovať príprave na otváracíceremoniál, ktorý si zasluhuje samostatnú akciu. V budúcnosti by sa mali všetky podujatia, uskutočňované v danom období, realizovať v rámci KHJ, teda aj baletné večery, koncerty konzervatória a pod., podľa takto vytvoreného „kalendára" celomestských akcií by nemohlo dôjsť k programovým kolíziám. Väčšiu pozornosť treba venovať aj otázke propagácie. Veď tohtoročná priemerná návštevnosť 750 poslucháčov na 1 koncerte svedčí o záujme i o možnostiach ďalej rozširovať rady návštevníkov koncertov nielen počas KHJ, ale cez celú koncertnú sezónu.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

Barytonista GIUSEPPE TADDEI

Barytonistu Giuseppe Taddeiho netreba obecenstvu predstavovať. Za polstoročie speváckej kariéry sa tento skoro sedemdesiatročný umelec stal v dejinách opery osobnosťou vďaka nevšedným hlasovým danostiam a majstrovstvu. V súčasnosti je najstarším aktívne vystupujúcim operným speváckom. Náš rozhovor sa uskutočnil pri príležitosti hosťovania Rímskej opery v Budapešti.

Giuseppe Taddei v titulnej úlohe Verdiho opery Simon Boccanegra.

Mohli by ste prezradiť, ako je možné, že váš hlas znie rovnako priebojne a vyrovnane aj po 49 rokoch speváckej kariéry. V čom spočíva toto vaše tajomstvo?

— To nie je žiadne tajomstvo, je to len schopnosť nájsť si systém prejavu mimo divadla, zdravý spôsob života a čo je podstatné — mať talent.

Počas svojej kariéry ste už vytvorili vyše 130 úloh, často sa stretávame s rolami ako Falstaff, Don Pasquale, Dulcamara. Podľa akého pravidla vo vašom repertoári zostal dodnes napríklad práve Jago alebo Scarpia?

— Spievam všetky roly, ktoré som naštudoval, v takom poradí, ako som dostal ponuku. Tak napríklad minulý rok som po dlhšom odstupe spieval Simona Boccanegru a pred niekoľkými dňami v Sofii Rigoletta. Potrebujem len malú, desať, dvanásťdňovú prestávku, ako teraz, aby som sa mohol preorientovať na štýl donizettiovského basbarytónu v Pasqualovi.

Existuje ešte vôbec pri tom obrovskom množstve úloh nejaký nesplnený sen?

— Jedine Musorgského Boris Godunov, samozrejme v ruštine.

V nadchádzajúcej sezóne 1985/86 sa uskutoční váš debut v MET, kde vystúpite v úlohe Verdiho Falstaffa pod taktovkou Jamesa Levina. Je to azda jediné významné operné divadlo sveta, v ktorom ste ešte nevystúpili.

— Pretože som mal súkromné nedorozumenie so sirom Bingom, ktorý si ma prišiel vypočuť v Miláne a požadoval odo mňa súkromné predspievanie, čo som odmietol s odôvodnením, že si ma môže vypočuť v predstaveniach Hoffmanových rozprávok, Traviaty, Andrea Chéniera, Dona Pasquala alebo Dona Giovanniho, ktoré som práve spieval. Urazený mi odkázal, že si v New Yorku už nikdy nezaspievam. Odpovedal som mu, že môžem ísť do New Yorku, kedy sa mi zapáči a môžem spievať aj s gitarou v rukách pod neworskými mostami pre obyčajných ľudí.

Účinkovali ste v Donizettiho Nápoji lásky spolu s naším Petrom Dvorským. Existuje šanca aj na spoločné bratislavské vystúpenie?

— Peter je výborný chlapec, výborný umelec a dobrý kamarát. Spievam s ním nesmierne rád a s potešením, pretože sa navzájom dobre dopĺňame. Ak ma pozvú, prídem veľmi rád aj do Bratislavy.

Aký je váš vzťah k modernej opere?

— Ak sú to roly, ktoré sú mi sympatické, rád ich spievam.

Na ktorých partnerov, s ktorými ste sa stretli počas vašej speváckej cesty, si rád spomínate?

— Na Benjamina Gigliho, s ktorým som debutoval, na Tancreda Pasera, Cesara Siepiho, Giacoma Lauri-Volpiho, Tita Schipu, Mario Del Monaca, Mariu Callasovú, s ktorou som nespočetne veľa ráz vystupoval, taktiež na Renatu Tebaldiovú a Antoniettu Stellu.

Ste aj pedagogicky činný...

— Spev neučím, prednášam len o psychológii operných postáv, čo ma veľmi zaujíma a o čo ma požiadal maestro Herbert von Karajan.

Vidíte nejaký rozdiel v školení a príprave operných speváckov dnes a vo vašej mladosti?

— Ani nie. Aj dnes sú speváci vyškolení veľmi dobre, no v práci s rolami sú trochu opustení a chcú mať rýchlo úspech v rolách, ktoré by ešte nemali spievať. Nemyslím si, že tým získajú určitý náskok v kariére. No sú aj takí mladí, veľmi inteligentní speváci, ktorí strávia radšej viacej času s prípravou, a to sú tí, ktorí pokračujú v našej veľkej opernej tradícii.

Na záver by nás zaujímali vaše najnovšie plány, nahrávania a predstavenia.

— Mojou poslednou nahrávkou bol salzburský Verdiho Falstaff s Herbertom von Karajanom. No musím priznať, že nemám rád technicky perfektné nahrávky v štúdiu. Preferujem viac live nahrávky, pretože sa v nich lepšie prezentuje autentickosť umelca. No ak dostanem opäť nejakú ponuku, iste ju neodmietnem, pretože sú to pre mňa dôležité dokumenty pre ďalšie pokolenia. A moje plány? Pre Deutsche Grammophon nahrám desať neapolských piesní a znovu Cimarosovho Maestra di Cappella, v júli absolvujem 3 predstavenia Falstaffa v Londýne pre študentov, potom Salzburg, ďalej nahrávanie pre televíziu na ostrove Elba a v Janove v spolupráci s firmou Orfeo a bavorským rozhlasovým orchestrom a napokon ma čaká newyorská MET s Falstaffom a otvorenie sezóny Rímskej opery v titulnej úlohe málo hranej Cherubiniho opery Démophoon.

ALEXANDER HANUŠKA

Medzinárodný hudobný festival v Granade

V tomto roku sa uskutočnil od 16. júna do 20. júla 1985 už **34. ročník Medzinárodného festivalu hudby a tanca** a súčasne aj **16. ročník Medzinárodných letných kurzov Manuela de Fallu** (šlo o kurzy muzikologické na tému Bach, Händel a španielska hudba 16.—18. storočia; kurzy kompozície o skladateľských technikách 20. storočia; interpretačné semináre na tému hudobné nástroje 17.—18. a 19.—20. storočia).

Granada je mestom veľkých kultúrnych aktivít a možností. Je sídlom slávnej univerzity (má katedru Manuela de Fallu na Umeleckej fakulte) a významného konzervatória. Nemalý turistický ruch, v rámci ktorého sa prejavuje aj záujem o umenie a kultúru, vytvára priaznivé možnosti pre realizáciu veľkolepého festivalu, ktorého gestormi sú španielske ministerstvo kultúry, provinčné orgány Andalúzie a mesto Granada. Čo do účasti a záujmu obecenstva ide prevažne o celošpanielsky festival. Do Granady sa schádza obecenstvo zo všetkých provincií krajiny ako na národné kultúrne slávnosti.

Ústrednou koncertnou budovou, okolo ktorej sa festival realizuje, je Koncertná sieň Manuela de Fallu, súčasť celého architektonického komplexu zahrňujúceho v sebe pôvodný dom tohoto významného španielskeho skladateľa, študijné centrum s knižnicou, archívom, čítárňou a diskotékou. Koncertná sieň je pozoruhodná svojím tvarovým riešením v podobe nepravidelnej rugbyovej lopty; uprostred pozdĺžnej siene sa nachádza pódium umožňujúce vystupovať aj veľkému symfonickému orchestru a speváckemu zboru. Terasovite sa dvíhajúce hľadiská sú dve a sú navzájom obrátené k sebe. Akustika siene je tak vynikajúca, že odborníci ju porovnávajú s Boston Symphony Hall a londýnskou Queen Elisabeth Hall. Na jednej, väčšej strane hľadiska je 897, na strane druhej 414 miest, spolu 1311 miest. Sieň je vybavená dokonalou klimatizáciou a najnovším technickým a elektronickým zariadením.

Ďalším vynikajúcim koncertným priestorom je nekrytá rotunda paláca Karola V., v ktorom je umiestnené aj múzeum krásnych umení. Napokon sa treba zmieniť aj o prírodnom amfiteátri v jednej z najkrajších záhrad s historickými stavbami, ktoré zanechala v Európe maurská kultúra, v Alhambre. Granada leží na juhu Španielska, ale aj na úpätí snehom pokrytých hôr Sierra Nevada (s najvyšším vrchom 3478 m). Horúci vzduch prúdiaci zo severnej Afriky sa zvlhčuje a spríjemňuje Stredozemným morom a navyše zasnežené hory dodávajú navečer príjemný chlad, vytvárajú jedinečnú scenériu, kus krásnej zeme s bohatstvom vlahy, mediteránskej vegetácie. Maurská kultúra, najmä architektúra a tvorba záhrad tu zanechali krásu, aká sa dá zaradiť azda len do ríše rozprávok Tisíc a jednej noci.

V týchto podmienkach sa teda uskutočňuje jeden z pozoruhodných európskych festivalov. Jeho dramaturgickú profiláciu možno charakterizovať ako syntetizujúcu. Zakladá si na vynikajúcich interpretoch. V tomto roku otváral festival tromi koncertami Londýnsky symfonický orchester s Lorinom Maazelom a Edmonom Colomerom ako dirigentmi. Bol tu Holandský komorný orchester s dvomi koncertami. Nedávno zreorganizovaný a novopomenovaný Národný balet Španielska (Ballet Nacional de España) s Madridským symfonickým orchestrom, Jelena Obrazcovová — to sú len niektoré z množstva mien, osobností a súborov, ktoré tu všetky ani nemožno spomenúť. V skladbe účinkujúcich badať celosvetovú väzbu hispánskej kultúry. Španielsko — aj keď stratilo svoje kolónie — udržiava si styky s krajinami, v ktorých sa hovorí španielsky a ktoré preukazujú tradičné väzby so španielskou kultúrou. Nezabudnuteľný dramaturgický akcent tvorí séria koncertov uvádzajúcich starú španielsku hudbu 16.—18. storočia, hudbu organovú, lutnovú, gitarovú, ďalej hudbu vokálnu, zborovú, ktorú interpretujú vynikajúce amatérske zbory, spevácke zbory hudobných škôl a mládeže. Veľkú úctu k tradíciám prejavuje aj množstvo hudobnotanečných skupín interpretujúcich folklórnu hudbu. Ak sa donedávna skúmanie dejín španielskej hudby sústreďovalo na vydávanie hudobných prameňov, teraz sa aj španielska hudba nachádza v štádiu, kedy sa hudobná tradícia stáva súčasťou koncertného repertoáru a zároveň zložkou hudobnokultúrneho povedomia. Mená ako B. Selma y Salvarede, J. de Castro, J. a A. Literes, R. Gazay, E. Redondo, J. Hidalgo, J. del Vado, J. Sequeira, S. Durón sú menami, ktoré stoja za to, aby ich vzala na vedomie aj širšia medzinárodná verejnosť.

Centrálnou skladateľskou postavou dejín novšej španielskej hudby je Manuel de Falla, skladateľ, ktorý prežil v Granade vyše 20 na tvorbu plodných rokov. De Falla bol v kontakte s takými umelcami ako Ravel, Bartók, Dukas, Poulenc, Milhaud, Stravinskij, Prokofiev a i. Mnohí z nich sa schádzali u neho v jeho domčeku nad Granadou.

Španielska hudobná kultúra si potvrdzuje svoju kultúrnu identitu poznávaním svojej vlastnej minulosti, osvojovaním si európskeho hudobného repertoáru až po klasikov hudby 20. storočia, pestovaním hudby hispánskeho kultúrneho okruhu. Podávajú si tu ruky najvýznamnejší interpreti našej doby. Súčasná španielska hudobná tvorba sa však na tomto festivale uplatňuje len minimálne. Zrejme znie na iných, špecializovaných a nie tak masových podujatiach, akým je granadský festival hudby a tanca. Možno, že príde doba, keď sa vo výraznejšej miere dostane aj tam.

LADISLAV BURLAS

Berlín tlieska Predanej neveste

Komická opera v Berlíne sa v závere sezóny iste nemohla lepšie zavďačiť svojmu publiku, než novou inscenáciou **Smetanovej Predanej nevesty**, ktorá po viac ako tridsiatich rokoch obohacuje repertoár tejto vyhľadávanej scény o slovanské dielo, čo sem svojím žánrovým zameraním a celou svojou povahou nesporne patrí. Tímu vynikajúcich inscenátorov (Harry Kupfer — Rolf Reuter — Reinhart Zimmermann) sa podarilo pripraviť ambiciózne predstavenie, ktoré znesie prísne umelecké kritériá a ďaleko predstihuje nedávne problematické inscenácie tejto opery vo Viedni a Mníchove.

Berlínske naštudovanie vnáša v istom zmysle novú iskru a neošúchaný pohľad na nesmrteľné Smetanovo dielo. Proti niekdajšiemu Felsensteinovmu poňatiu z 50-tych rokov, ktoré často samoúčelne zasahovalo do štruktúry pôvodného rukopisu, pridržali sa dnešní tvorcovia kompletne osvedčenej poslednej verzie autorskej partitúry a vyložili ju spôsobom,

Sopranistka Charlotte Margionová.

aký Predanú nevestu zahraničnému divákovi neobyčajne približuje. Kupferova neodolateľná režijná fantázia síce niekedy popúšťa príliš uzdu prúdu svojich nápadov, ale v podstate nenarušuje základnú štruktúru diela a mieri k tomu, aby ho divák spontánne prijímal a podobne aj prežíval. Harry Kupfer si pre svoj zámer vzal poučenie z niektorých autorových poznámok a povšimol si najmä Smetanov názor, ktorý majster vyslovil pri uvedení Predanej nevesty v Petrohrade v roku 1871 voči nechápajúcim recenzentom, keď napísal: „Žiadny z pánov recenzentov nepoznal, že som si vzal príklad z Mozartových komických opier a toho som sa pridržiaval." Príklad Mozarta sa stal koncepčným východiskom aj terajšej inscenácie Predanej nevesty v Komickej opere. Režisér spolu s vynikajúcim tvorcom hudobného naštudovania Rolfom Reuterom použili nový preklad Sabinovho libreta (Riha-Höntsch), ktorý je jednoduchší, významovo realistickejší a dramaticky ostrejší než Kalbeckova verzia. Pritom nezanedbávajú typický národný kolorit diela a presnú charakteristiku jeho postáv. Predaná nevesta dostáva v ich uchopení modernejší, jednoduchý a prehľadný spád, kde nechýba ani jej sociálno-kritický rys, a komediálne prvky obohacujú vkusné nápady, ktoré dielo mentálne približujú zahraničnému návštevníkovi.

Najsympatickejšou stránkou novej inscenácie sú však mladistvé postavy a hlasy, ktorými boli obsadené hlavné roly: Marienku spieva s veľkým porozumením a muzikálnou vitalitou 28-ročná Holanďanka Charlotte Margionová, Janíka nedávno angažovaný tenorista Michael Rabsilber, explozívny lyricko-hrdinský tenor príjemného zafarbenia. Postavu Vaška vykreslil s dojímavou naivitou Andreas Conrad, Kecala prevzal so skúseným hereckým elánom český sólista Komickej opery Klement Slowioczek. Šťastnú ruku mali v Berlíne i so zbormi a tancami. Po úspešnej premiére nemožno pochybovať o tom, že táto Predaná nevesta bude v Komickej opere dlho vyhľadávanou inscenáciou.

JIŘÍ VITULA

Zo zahraničia

Dňa 10. júla t. r. uplynulo 150 rokov od narodenia Henryka Wieniawského, poľského huslistu a skladateľa. S mimoriadnym úspechom absolvoval štúdium hry na husliach na parížskom konzervatóriu u L. J. Massarta, neskôr i kompozíciu v triede H. Colleta. Od roku 1848 vyvíjal bohatú koncertnú činnosť po celej Európe. V rokoch 1860—72 pôsobil v Petrohrade, kde bol cárovým dvorným huslistom i profesorom na petrohradskom konzervatóriu. V ďalších dvoch rokoch koncertoval v USA, potom i v Paríži, často za spoluúčinkovania ruského klavírneho virtuóza A. G. Rubinštejna. R. 1874 sa stal na bruselskom konzervatóriu nástupcom H. Vieuxtempsa. Zomrel vo veku necelých 45 rokov v moskovskom paláci pani von Meckovej (1880). Bol významným reprezentantom francúzsko-belgickej husľovej školy, značnú pozornosť venoval virtuozite, a to tak v oblasti kompozície, ako i interpretácie. Z jeho skladateľskej tvorby, zameranej výlučne na husle, trvalou súčasťou repertoáru sa stal 2. husľový koncert d mol. S jeho menom sú späté medzinárodné husľové i kompozičné súťaže, ktoré organizujú v Poľsku od roku 1935.

Novou hviezdou na nebi sovietskeho klavírneho umenia je Stanislav Bunin, víťaz poslednej súťaže Marguerity Longovej v Paríži. Jeho prvé koncertné vystúpenie v Moskve po tomto víťazstve, na ktorom sa predstavil výhradne s tvorbou F. Chopina, vysoko hodnotila sovietska hudobná kritika.

Dňa 14. mája t. r. uplynulo 100 rokov od narodenia vynikajúceho nemeckého dirigenta Otta Klemperera (zomrel 6. 7. 1973 v Züriechu). Pri tejto príležitosti sa uskutočnili v dňoch 16., 17. a 18. mája v Hajfe (Izrael) tri špeciálne koncerty, na ktorých tamojší symfonický orchester pod taktovkou Ursa Schneidera uviedol okrem Piesní o zemi G. Mahlera tiež vlastné kompozície O. Klemperera — 1. symfóniu a Merry Waltz.

V rámci Dní kultúry ZSSR v Poľsku sa vo Varšave s veľkým záujmom stretli pohostinské vystúpenia baletu Veľkého divadla z Moskvy. Na scéne varšavského Veľkého divadla uviedli v dňoch 16.—25. mája t. r. moskovskí baletní umelci dve chýrne baletné inscenácie zo svojho súčasného repertoáru — Zlatý vek na hudbu D. Šostakoviča a Ivan Hrozný na hudbu S. Prokofieva, obe v choreografii J. Grigoroviča. Tretím predstavením bol baletný koncert zostavený z fragmentov klasických baletných diel (II. dejstvo z Adamovej Giselle, pas de deux z Adamovho Korzára, scény z Pugniho baletu Najada a rybár a scény z úplne zabudnutého baletu R. Driga Talizman).

Nemecký skladateľ Karl Marx zomrel 8. mája t. r. v Stuttgarte vo veku 87 rokov. Rodák z Mníchova pôsobil od r. 1927 v rodnom meste ako učiteľ hudobnej teórie, r. 1929 prevzal vedenie Bachovho spolku v Mníchove. V r. 1932 bol vyznamenaný Mníchovskou hudobnou cenou. V r. 1939—44 pôsobil na Vysokej hudobnej škole v Grazi, neskôr (až do r. 1961) na Vysokej hudobnej škole v Stuttgarte. Bol veľmi nápomocný hnutiu Hudobnej mládeže, jeho kompozície, ktoré zazneli pod taktovkou takých dirigentských osobností, ako boli W. Furtwängler, K. Böhm, H. Abendroth a iní, sa vyznačujú jednoduchosťou a zrozumiteľnosťou.

Operu Matka skomponovaná na námet rovnomennej drámy Karla Čapka premiérovo uviedlo Divadlo opery a baletu v Ľvove. Jej autorom je ukrajinský skladateľ Vladimir Zagorcev.

Spoločnosť Johanna Josepha Fuxa usporiada spolu s ďalšími hudobnými inštitúciami 25. a 26. októbra t. r. sympózium na tému Dychové nástroje v tvorbe J. J. Fuxa a jeho súčasníkov.

KONCERTY SF PRE ZÁVODY

16. a 17. IV. 1985. H. Berlioz: Rímsky karneval, predohra, op. 9; F. Chopin: Koncert pre klavír a orchester f mol, op. 21; E. Lalo: Španielska symfónia, op. 21; O. Respighi: Rímske fontány. Slovenská filharmónia. Dirigent: Oliver Dohnányi. Sólisti: Janusz Olejniczak, klavír (PĽR); Jela Špitková, husle.

Predposledný koncert SF cyklu pre závody obsahoval predovšetkým diela, ktoré sú mimoriadne obľúbené u dirigentov i poslucháčov, často sa nachádzajú v edičných námetoch a plánoch gramofónových firiem na celom svete. Frekventovanosťou na pódiách získavajú neprehľadné množstvo interpretačne rôznorodých podôb, čo cez priezor bilancovania a selekcie hudobných milovníkov zvyšuje nenápadne, ale výrazne všeobecné nároky na ich celkovú zvukovú úroveň a kvalitu. Koncert pod vedením Olivera Dohnányiho bol z tohto dôvodu vôbec nie jednoduchou záležitosťou, kde od začiatku do konca na zvukovom poli štyroch známych orchestrálnych skladieb musel on, sólisti i orchester vyvinúť nevídanú aktivitu, pozornosť a sústredenosť.

Dohnányi si ako dirigent počínal nadmieru uspokojivo, dirigoval s prehľadom, hoci aj trochu príkrejšie a nie vždy rovnako vyrovnane, čo ukázali niektoré úseky Chopinovho Koncertu. Odhliadnuc od niektorých výrazových momentov v oboch dielach v druhej časti koncertu, ktoré boli raz zaujímavé, inokedy diskutabilnejšie, dosiahol mladý slovenský dirigent najvyrovnanejšiu a najprirodzenejšiu atmosféru v úvodnej predohre Hectora Berlioza Rímsky karneval. Dohnányi docielil vecné, presné plynutie inak strhujúceho procesu skladby francúzskeho skladateľa; napriek opatrnejšiemu a pritom predsa rozumne volenému tempu dosiahol pozoruhodnú ilúziu akejsi rytmickej nezávislej melodickej línie, ktorej priebeh nediktoval konštrukčný vertikálny sled rytmických súradníc, ale logika harmonicky prostých súzvukov. Berliozova predohra nemala síce pečať veľkej interpretácie, ale taktiež ani stopy po suchom praskote fosilizovaného akademizmu, akého sme, žiaľ, ešte stále svedkami na koncertoch, v rozhlase i televízii. Bol to prejav jednoduchý, ale muzikantský a svieži.

Podobne možno hovoriť o Olejniczakovom Chopinovi — po stránke zákonitostí, ktoré charakteristika chopinovského klavírneho zápisu kategoricky vyžaduje, aby sa rešpektovali, nemožno vytknúť pianistovi v zásade nič významného. Dômyselné a neprehnané rubatá, konkrétny a kvalitatívne jednotný zvukový ideál v melizmatických figuráciách i vzrušujúce, niekedy i na ostrí noža (nie však neprijateľné!) sa pohybujúce čiastkové situačné riešenia vytvorili z Olejniczakovho podania skvelý a atraktívny zážitok, v ktorom zostalo ešte vždy dosť miesta na prekvapenia i momenty, spôsobujúce odmietavé postoje u niektorých chopinovských nadšencov. Chopinova hudba nie je prejavom citovej neudržateľnosti a exaltovanosti — zachytáva citové a myšlienkové stavy, ale v už hotovej a prežitej úrovni skladateľovej, ktorá v myšlienkovej sústave diela nemôže slúžiť ako odrazový mostík pre rozvinutie bezhlavo zameranej citovej a výrazovej bázy nedostatočne pripraveného, spravidla mladého interpreta (nielen!). Chopinovský názorový komplex v jeho dielach je na takýto ľúbostný vzťah prikrehký a dá sa povedať, že i dosť zložitý. Olejniczak tento aspekt zrejme chápe v plnosti, ktorá je u umelcov jeho veku v súvislosti s Chopinom dosť zriedkavá. Hoci treba podotknúť, že i napriek vyhraneným pohľadom na zvukové podoby Chopinových skladieb jestvuje v súčasnosti viacero odôvodnených a právom velebených interpretačných prístupov, medzi ktorými nemožno stanoviť hierarchiu, pretože vyplývajú z inej podstaty a prístupu ani nie k artefaktom konkrétnej povahy, ale k životným a spoločenským otázkam, riešeniu protikladov i kontrastov v hudbe a umení všeobecne na inej úrovni. Prejav Janusza Olejniczaka patrí právom k výrazným interpretačným činom uplynulej sezóny. Podobne tak i živý a zvukovo masívny husľový výraz Jely Špitkovej v obľúbenej Španielskej symfónii.

14. a 15. V. 1985. P. I. Čajkovskij: Koncert pre husle a orchester D dur, op. 35; B. Martinů: Veselohra na moste, rozhlasová opera v jednom dejstve. Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave. Dirigent: Miloš Konvalinka. Sólisti: Nora Grumlíková, husle; Jiřina Marková, soprán; Jindřich Jindrák, barytón; Bohuslav Maršík, bas; Libuše Márová, alt; Zdeněk Jankovský, tenor; Viktor Kočí, Leoš Kaltofen a Jiří Koutný, hovorené úlohy.

Uvedenie skvelého operného dielka B. Martinů patrí k najlepším dramaturgickým činom celého cyklu koncertov pre závody, a to nielen z hľadiska kvality predvedenia, ale i obsahu a úrovne skladby veľkého českého skladateľa, v ktorom hudba i slovo má stále čo povedať súčasnému civilizovanému človeku, domnievajúcemu sa, že žije a koná na istej nemennej úrovni a uspokojuje sa so všetkým okolo seba; či už formou zmierenia sa alebo kompromisom. Dielo plné vtipu a narážok, ktoré ocenia ľudia v každej dobe, pôvabne neoklasicistickej hudobnej reči a symbolov, zaznelo v presvedčivej interpretácii českých hostí (hoci nechýbali ani „výpady" v jednej hovorenej úlohe, avšak ledva badateľné) pod vedením Miloša Konvalinku.

Škoda, že to isté nemožno povedať o predvedení Čajkovského Husľového koncertu, v ktorom sólistka nezvládla mnohé problémy, ktoré sú technickým i výrazovým základným kameňom tohto kolosálneho diela. Grumlíková zápasila v mnohých vypätých, ale i menej náročných miestach, čoho výsledkom bol intonačne značne poškodený reliéf sólového partu i jeho rytmický a artikulačný pôdorys. Sólistkin prejav výraznejšie neharmonizoval ani s orchestrom, ktorý nemá síce podradnú úlohu, ale v mnohom závisí od modelovania hudobného materiálu v sólovom parte — tento kontakt sa však prerušil.

EGON KRÁK

ABSOLVENTSKÉ KONCERTY VŠMU V BRATISLAVE

(Dokončenie z 2. str.)

vyznela dobre (herecká akcia, ktorá je Gráfovi vlastná, by určite interpretáciu podoprela). V druhej z árií (Indický hosť z opery Sadko N. Rimského-Korsakova) sa speváckovi podarilo vystihnúť atmosféru diela. Augustín Gráf disponuje kvalitným, ľúbozvučným lyrickým tenorom. V technike spevu sa ešte vyskytujú rezervy, je to však — nazdávam sa — iba otázka času. Absolventské vystúpenie presvedčilo o jeho speváckych danostiach a o jeho schopnosti „vložiť sa" do umeleckého prejavu. Treba však podotknúť, že tento umelecký vklad nebol vždy prítomný.

Sopranistka **Eva Šeniglová** (klavírny sprievod zasl. um. doc. Ľ. Marcinger), z triedy odb. as. V. Hudecovej, zaspievala na úvod recitatív a áriu z barokovej opery benátskeho majstra M. Cestiho. Preukázala nielen cit pre štýl, ale aj kultivovaný prednes vôbec. V dvoch piesňach W. A. Mozarta diplomantka zapôsobila sebaisto a presvedčivo, pričom vystihla podstatu mozartovskej piesne. Z mimoriadne náročných Lisztových piesní Es muss ein Wunderbares sein a In Liebeslust veľmi dobre vyznela druhá — rýchlejšia — hoci obe absolventka predniesla pekne, dynamicky i agogicky presvedčivo, s vnútorným dramatickým nábojom. Bolo by azda vhodné lepšie vypracovať legato. Výrazový vrchol tvorila Rachmaninovova pieseň Čakám ťa. I druhá pieseň Jarné vody mala ušľachtilý romantický výraz. Po Holoubkovom cykle Vyznania nasledovala scéna Tatjany z Čajkovského opery Eugen Onegin. Speváčka v nej citlivo pracovala s dynamikou (pôsobivé piano), vynikajúco sa prezentovala po výrazovej stránke. Duet Leonóry a Lunu zo IV. dejstva opery Trubadúr, ktorý diplomatka zaspievala spolu s Jánom Ďurčom (absolvovali spoločný koncert), bol skutočným vyvrcholením večera. Obaja interpreti podali zrelý, strhujúci výkon. **Eva Šeniglová je technicky dobrá vo všetkých troch hlasových polohách. Má výrazný hlas širokého rozsahu. Je muzikálnou a kultivovanou speváčkou. Isté rezervy sa ešte prejavujú v speve legato a vo výraze. Jej mimoriadne spevácke i herecké danosti sú vynikajúcim predpokladom pre operný spev.**

Ján Ďurčo je typom speváka s prirodzenou muzikalitou. Počas štúdia na VŠMU z neho vyrástol barytonista s vyspelým prejavom a so schopnosťou výrazne kreovať rôzne štýly. Jeho hlasové danosti mu umožnili rýchlo a dôsledne si osvojiť spevácku techniku. Ján Ďurčo, z triedy zasl. m. odb. as. J. Špačka (za klavírneho sprievodu ext. ped. D. Lackovej), predstúpil pred publikum s Bachovou áriou z kantáty č. 57 Seelig ist der Mann. Zvládol ju vynikajúco — povšimnúť si treba predovšetkým suverénny spôsob vyspievania koloratúrnych pasáží. Hneď na začiatku mal tak možnosť presvedčiť o svojich schopnostiach. Napriek tomu — štýlový prednes mohol byť o niečo výraznejší. V árii Guglielma z Mozartovej opery Cosí fan tutte sa diplomant predstavil ako spevák s predpokladmi pre spev buffo árií. Dve piesne S. Rachmaninova i Mahlerove Piesne potulného tovariša diplomant predniesol s dobrou agogikou a bohato diferencovanými dynamickými líniami. Výsledkom bol zrelý romantický prejav. Úprimne zapôsobil výber z cyklu I. Dibáka Štyri piesne na texty V. Mihálika — Keď v srdci pieseň a Ak ešte nespíš. V árii grófa Lunu z Verdiho Trubadúra barytonista uplatnil hlasové i technické schopnosti v kantilénovom speve. Tento výstup bol spolu s nasledujúcim duetom Leonóry a Lunu efektným vyvrcholením koncertu. Ján Ďurčo ešte štúdium spevu nekončí — ako mimoriadny talent ho MŠ SSR na návrh VŠMU vysiela na trojmesačný študijný pobyt do Talianska.

PAVOL SMOLÍK

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Koniec sezóny akosi provokuje sumarizovať hodnoty nielen v širšej sfére abonentného cyklu Slovenskej filharmónie, ale i v menej početných organových recitáloch. Výkony, ktoré odznievajú, možno povedať vo veľmi rôznorodom výbere organistov z Európy, presviedčajú o jedinečnosti úrovne našej organovej reprezentácie. To, čo bolo od nás v tejto konfrontácii, patrilo k najlepšiemu. Bachovský recitál zaslúžilého umelca Ivana Sokola bol predsa nezastupiteľným!

V bulletinoch sa väčšinou píše o veľkých postoch hostí, ich bohatej zahraničnej skúsenosti, ale recitály v Redute vyznievajú zväčša rozpačito, bez avizovaných zážitkov. Ostatné vystúpenie 20. mája 1985 v rámci cyklu MDKO patrilo holandskému organistovi **Wijnandovi van De Polovi.** Všestranný hudobník — dirigent, čembalista, skladateľ, klavírista i organista. Tým posledne menovaným je snáď aj pre originalitu organových interpretácií Bacha alebo iných starých majstrov, či pre možnosť zahrať si ich diela na historických organoch, za reštaurovanie ktorých je v Taliansku zodpovedný z inšpektorského kresla Ministerstva kultúry a umenia. Túto skutočnosť zohľadňovala, jeho dramaturgia i interpretačný výkon. Program exponujúci tohoročných jubilantov UNESCO — Bacha, Händla, Scarlattiho — pôsobil viac aktualizujúco i vzhľadom k prepisu čembalových skladieb pre organ (Händel, Scarlatti). Z toho vyplývala registrácia, ale i technicko-umelecká prispôsobivosť interpreta. O Wijnandovi van De Polovi možno hovoriť ako o inteligentnom hudobníkovi so všestranným záujmom, ale menej konkretizovaným, špecifickým výsledkom. V jeho interpretácii bol rozmach veľkorysosti, bez detailizovania — i Scarlattiho drobnokresieb —, či prísneho názorového prepracovania. Cítili to všetky texty, ale najmä hudba Johanna Sebastiana Bacha, ktorá tvorila dominantu repertoáru so skladbami brilantnými (Prelúdium a fúga F dur, BWV 540), meditatívnymi (Partita diverse sopra, BWV 768) i veľkolepo komponovaných štruktúr (Passacaglia a fúga c mol, BWV 528). Diela, charakteristické obdobím svojho vzniku, a teda vyžadujúce si primeraný interpretačný názor. Van de Pol vzdal Bachovi poctu nadsadeným, zvukovo exponovaným výrazom; ním zatienil krehkosť Sonát Scarlattiho i komornosť suitových drobnokresieb u Händla. I keď sa tento názor iste opieral o vlastné odôvodnenie a vyznel prijateľne, bolo to predsa len hlásanie novodobého, resp. vlastného pohľadu na dielo majstra, ktoré jeho vykladači chcú tlmočiť vlastným osobitným spôsobom, no len málokto z nich dokáže vniknúť aj do podstaty jeho génia.

ETELA ČÁRSKA

* * *

Komorný súbor z Prahy, vystupujúci pod názvom **Ars Rediviva** nie je v Bratislave častým hosťom — a predsa je hudobníkom i milovníkom krásnej hudby veľmi dobre známy. Ars Rediviva na čele so zasl. um. Milanom Munclingerom oslávi v budúcom roku 35 rokov plodnej umeleckej existencie. Súbor sa stal u nás i vo svete známy predovšetkým prostredníctvom obrovského množstva kvalitných a zaujímavých, nezriedka atraktívnych gramofónových nahrávok. Po celý čas tento znamenitý hudobný kolektív, viac štúdiový, než virtuózne koncertný, venuje sa s vytrvalou vášňou orchestrálnym skladbám J. S. Bacha i celej plejády barokových skladateľov, z ktorých doslova oživili u nás tak jedinečne sa skvejúcu osobnosť Jana Dismasa Zelenku. Jeho Lamentationes Jeremiae Prophetae, realizované na platniach Supraphonu pred viac ako 15 rokmi, patrí k tým titulom Ars Rediviva, ktorým sa môžu plným právom nadchýnať rovnako odborníci, ako nezaujatí laici.

Dramaturgia vystúpení Ars Rediviva je vždy pozoruhodným javom, predvedené skladby rešpektujú určitú ústrednú myšlienku, zámer, tendenciu demonštrovať buď akýsi pozabudnutý štýlový alebo žánrový prvok, napríklad baroka (poväčšine) alebo proste oslaviť, pripomenúť, resp. objaviť čosi nové v masíve zašlej hudobnej produkcie. Bratislavský koncert (28. mája 1985) bol oslavou a zároveň zaujímavou konfrontáciou; Munclinger uviedol na pódium skladby troch veľkých tohtoročných „jubilantov" — Bacha, Händla a Scarlattiho, silných a reprezentatívnych rovesníkov konca barokovej epochy. Zazneli skladby inštrumentálne i vokálne — na tých druhých sa podieľala i nár. um. sopranistka **Jana Jonášová,** s ktorou munclingerovci z času na čas spolupracujú. Bachova Kantáta Non sa che sia dolore, BWV 209 mala znamenitú atmosféru i v malom septetovom zložení inštrumentálnej skupiny Ars Rediviva, tvoriacej len jadro súboru. Jonášovej brilantný striebristý a pritom mäkký hlasový prejav s dokonale zvládnutou inštrumentalistickou manierou vokálneho partu sa v Händlovej malej kantáte Salve Regina vynikajúco uplatnil. To isté platí o pôvabe Bachovej kantáty, ktorá skrýva v sebe koncertantný, recitatívny i ariósny charakter.

Inštrumentačne tvorí Munclingerov kolektív názorovo už dlhé roky vyhranenú sústavu jedinečných komorných hráčov, ktorých prejav, i keď nie vždy celkom bezchybný a rovnako plastický, svedčí o vžitej kultivovanosti a jasnej predstave o spôsobe modelovania barokovej melódie, frázy, problémov artikulačných a najmä agogických. Z jednotlivých hráčov si zaslúži pozornosť výkon violončelistu a gambistu **F. Slámu,** veľkej opory munclingerovského continua, známeho i zo spolupráce s flautistom **Jiřím Válkom** a čembalistom **Josefom Hálom.** Veľa z niekdajšej zostavy Ars Rediviva sa zmenilo. Zostal však Munclinger, skúsený flautista a ešte skúsenejší dirigent a realizátor mnohých veľkých bachovských a iných tvorivých komplexov. Dve sonáty — Händlova a Scarlattiho —, ktoré na koncerte zazneli, boli pravdepodobne okrem vokálnych čísel, kvalifikovaných ako najvyspelejšie prednesové činy, hráčsky najvyrovnanejšie i najzaujímavejšie. Trochu zaostávala Gluckova hudba z Orfea, ktorej dosť statický a v komornom septete (2 huslí, viola, violončelo, čembalo, barokový violon miesto kontrabasu a flauta) zvukovo dosť nevyrovnaný charakter „odstával" od ostatnej, inak veľmi kvalitnej interpretačnej produkcie. Svoje pekné vystúpenie v Bratislave uzavrel Munclingerov súbor Ars Rediviva prídavkami z Bachovej Ouvertury h mol, č. 2 a opakovaním poslednej árie záverečnej Bachovej kantáty na taliansky text v podaní Jany Jonášovej, ktorej zvonivý soprán lahodil uchu rovnako ako inštrumentálna hudba povznášala myseľ.

—EK—

KONKURZY

Dekan Pedagogickej fakulty v Nitre vypisuje konkurz na obsadenie

— 1 miesta odb. asistenta pre hudobnoteoretické predmety.

Požaduje sa vysokoškolské vzdelanie — VŠMU, odbor hudobná teória alebo FFUK, odbor hudobná veda.

— 1 miesto odb. asistenta pre hru na hudobnom nástroji.

Požaduje sa vysokoškolské vzdelanie VŠMU.

Prihlášky doložené dotazníkom, životopisom, dokladom o vzdelaní, doterajšej praxi sa podávajú do 4 týždňov po uverejnení konkurzu na oddelenie kádrovej a personálnej práce Pedagogickej fakulty v Nitre, Lomonosovova 1, 949 01 Nitra. Možnosť nástupu od 1. septembra 1985.

Riaditeľ Štátnej filharmónie v Košiciach vypisuje konkurz do orchestra ŠFK na miesta

— zástupcu vedúceho 2. huslí

— hráča do skupiny huslí

— hráča do skupiny violončiel

— 2 hráčov do skupiny kontrabasov

— hráča do skupiny bicích nástrojov

Konkurz sa bude konať 9. 9. 1985 v Dome umenia Košice. Žiadosti posielajte do 20. 8. 1985 na adresu: Štátna filharmónia v Košiciach, kádrové odd. PSČ 041 23. Konkurzné podmienky zašleme uchádzačom písomne.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. 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

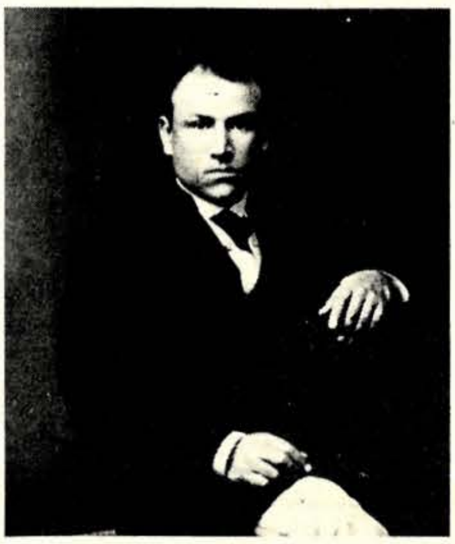
3. JÁN LEVOSLAV BELLA

vo vývoji slovenskej hudby

Bellovo meno sa v slovenskej hudbe spája s jej genézou, je personifikáciou kvalitatívneho skoku, ktorý musela slovenská hudba prekonať, aby sa z amatérskych výkonov vyšvihla na profesionálnu úroveň, a tým sa habilitovala ako samostatná národná hudba. Bella je reprezentantom dvojjedinej úlohy, ktorú v dejinnej retrospektíve mohol splniť len čiastočne. Ide o úsilie po **akulturácii** (osvojovania si hodnôt a skúseností) a **sebarealizácii** (hľadania špecifického profilu našej hudby. Rád by som tieto dôležité aspekty bližšie osvetlil na tvorbe i na životných osudoch **Jána Levoslava Bellu.**

V roku 1843, keď sa Bella narodil, bola uzákonená spisovná slovenčina. Bol to čin, ktorý kreoval nielen jeden z hlavných znakov národa, ale ktorý tvorí ohnivko v revolučnom dianí slovenského meštianstva minulého storočia, v kultúrnom a politickom programe štúrovcov. V roku 1845 začínajú vychádzať Slovenskje Národňje Novini, r. 1844 vznikol spolok Tatrín. Pod vplyvom obrodeneckých a národnobuditeľských ideálov začína už v prvej polovici 19. storočia zberateľská činnosť v oblasti ľudových piesní, čo je prejavom názoru, že ústne dochovaná tradícia je zdrojom historických hodnôt, je národným kultúrnym pokladom a prameňom národnej špecifity. Šafárikove zbierky Písně světské lidu slovenského v Uhřích (Uhrách) z r. 1823—27 a Kollárove Národnie Zpievanky z roku 1834 a 1835 sú zbierkami textovými. O hudobných hodnotách ľudových piesní sa vyslovili názory o ich význame a hodnote, ale kreácia umeleckých diel, ktoré by boli využili špecifické črty slovenskej ľudovej hudobnej tradície v tvorbe umeleckej, tu ešte nebola. Táto úloha čakala na generácie, pôsobiace od druhej polovice minulého storočia a presiahla do storočia dvadsiateho, ak chceme byť presnejší, až do rokov päťdesiatych.

Ak si uvedomíme naznačenú východiskovú situáciu v polovici minulého storočia, akulturačné úlohy tu boli primárne a nevyhnutné. V čase, keď sa volalo po národne špecifickom, bolo treba najprv zvládnuť na profesionálnej úrovni to všeobecné, aby sme sa mohli usilovať o zvláštne. Popri prúde, ktorý sledoval vznik slovenskej národnej hudby, jestvovala na území Slovenska neraz čo do úrovne a významu nemalá hudobná kultúra. Ak sa v našich mestách a mestečkách zakladali hudobné spolky, ak sa začínala organizovať hudobná výchova a hudobné vzdelávanie, tak tieto aktivity priamo i nepriamo ovplyvňovali šance rozvoja tendenčne národnej hudby. Ján Levoslav Bella získal prvé hudobné vzdelanie v rodičovskom dome s kantorskou tradíciou a na levočskom gymnáziu od Leopolda Dvořáka, profesora pôvodom z Čiech, ktorý založil a viedol gymnaziálny orchester. Aký bol vzťah medzi Bellom a jeho profesorom vidno aj z toho, že pri birmovke prijal Bella posvoncené krstné meno prof. Dvořáka — Levoslav. V gymnaziálnych štúdiách pokračoval Bella od r. 1859 v Banskej Bystrici. I tu pestoval Bella hudbu, účinkoval nielen v speváckom zbore, ale i v sláčikovom kvartete. Vďaka biskupovi Štefanovi Moyzesovi mohol Bella študovať vo Viedni. Vo viedenskom teologickom seminári sa stáva Bella organistom i dirigentom, čo značí, že do Viedne už prišiel so značnou hudobnou prípravou. Tu sa však odohral aj ďalší rozhodujúci krok v Bellovom osobnom vývoji: z vlastnej iniciatívy sa začal vzdelávať v kompozičnej technike u Simona Sechtera, učiteľa Antona Brucknera a u Sechterovho žiaka Gottfrieda Preyera. Na Bellovom skladateľskom vývoji badať tak završenie osvojovacích snáh. Jeho rané skladby svedčia o tom, že zvládol základy skladateľskej techniky a osvojil si predovšetkým palestrinovský polyfónny vokálny štýl. Na Bellovej ďalšej vokálnej, komornej, ba i orchestrálnej tvorbe vidno, ako sa Bella nadýchal hudby klasicistickej, rano- i pozdnoromantickej. Z kontaktov Bellu s dr. Procházkom (redaktorom českého hudobného časopisu Hudební listy) vyplýva, že Procházka požičal Bellovi na štúdium diela Hectora Berlioza a Franza Liszta. Podobne aj redaktor maďarského časopisu Apollo, Viktor Fellegi posielal Bellovi Lisztove skladby, ba niektoré Bellove skladby aj uverejnil vo svojom časopise. To nebolo málo. Veď tým vlastne získal Bella ažuritný pohľad do európskej hudobnej tvorby. Pre talentovaného Bellu štúdium týchto diel znamenalo nielen pasívne, ale i aktívne osvojovanie. Ak sa Bella v roku 1870 zúčastnil so svojím Kvintetom d mol súťaže pražskej Jednoty pre komornú hudbu a so svojou skladbou sa umiestnil hneď za dielom Antonína Dvořáka, treba povedať, že to v českých reláciách nebola zanedbateľná skutočnosť. V roku 1873 získava Bella tzv. Treforotovo štipendium, ktoré mu umožnilo cestovať do Prahy a do niektorých nemeckých hudobných centier (Drážďany, Berlín, Lipsko a rakúsky Regensburg). Úroveň osvojenia európskej hudobnej vzdelanosti si nemohol a nechcel merať meradlami slovenskými — veď v tom čase nebolo v našej národnej kultúre na to ani arbitrov —, ale meradlami občana vtedajšieho štátu i meradlami medzinárodnými. Toto je dôležité a doteraz azda nie dosť jasne vyslovený Bellov čin, Bellova snaha vymaniť sa z malosti a obmedzenosti vtedajších pomerov v oblasti hudby. Bella mal možnosť zoznámiť sa so Smetanom, počuť po Európe symfonické koncerty, spoznať operné diela včítane opier R. Wagnera, a to všetko mu vyjasňovalo, kam sa treba dostať, aby sa mohla na úroveň doby tvoriť slovenská národná hudba. Bellovu symfonickú skladbu Osud a ideál predviedli r. 1876 v Prahe a Zdeněk Fibich o nej písal ako o jednom z nových úspechov tábora hudobného pokroku (Dalibor 1875, č. 19, str. 151). Ak už sme spomínali, že Bella mal možnosť počuť Wagnerove operné diela, treba konštatovať, že neprepadol módnemu wagnerizmu, čo je dôležitým faktom najmä v súvislosti s jeho vlastnou operou Kováč Wieland. Bellov štýl, siahajúci od stôp palestrinovskej polyfónie cez znaky klasicizmu ku ranému romantizmu a napokon k novoromantizmu, nie je prehľadom eklektických napodobňovaní, ale aktívneho, osobnostného osvojovania. Isteže, Bellov talent a jeho originalitu nemožno merať špičkovými európskymi osobnosťami, ale nemožno ho degradovať na púheho napodobňovateľa dobových štýlov. Rozpor medzi Bellovou existenciou na Slovensku a medzi osobnými ambíciami viedol v roku 1881 k tomu, že opustil Slovensko a prijal miesto organistu v Sibini, vystúpil z katolíckej cirkvi, zanechal svoje — aj tak nevykonávané — kňazské povolanie. Bellova emigrácia bola výsledkom kontrarevolučného teroru v Rakúsko-Uhorsku a výsledkom utláčania sociálneho i národného, ktoré sa stalo po rakúsko-maďarskom vyrovnaní stále kritickejším. Bella síce stratil kontakty so Slovenskom, ale vo svojej tvorbe sa celkom neuzavrel pred slovenskými inšpiráciami. Priľnul viac k sedmohradskej nemeckej kultúre, čo bolo jeho novým pracovným i životným prostredím. V sibinskom období nadviazal Bella kontakty s Richardom Straussom, ktorý mu v Eisenachu v roku 1890 dirigoval aj symfonickú báseň Osud a ideál.



Ján Levoslav Bella v roku 1868.

Profesionálne ovládnutie skladateľského remesla a aktívne osvojenie hudobnej teórie i súčasnej situovanosti európskej hudby znamenajú jeden protipól, spomínaný moment akulturácie, ktorý bol predpokladom vzniku novodobej slovenskej národnej hudby.

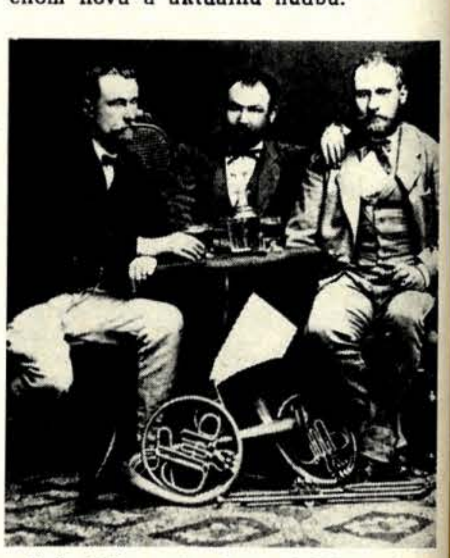
V Bellovej generácii sa veľa hovorilo a premýšľalo o slovenskej národnej hudbe. O nej sa vyjadrovali literáti, ako napr. Pavol Dobšinský, Andrej Sládkovič, ale i hudobníci, ktorí si kládli za cieľ vytvoriť špecificky slovenskú hudbu. Spoločným a nesporným názorom bolo, že slovenská hudobná tvorba by mala vychádzať zo špecifických čŕt ľudovej hudobnej tradície. Rozdiely boli viac v úrovni toho, ako uplatňovať ľudové hudobné myslenie v nových skladbách. Pre väčšinu vtedajších hudobníkov to znamenalo viac harmonizácie ľudových piesní, čo viedlo k vzniku hudobných miniatúr a ich skladaniu do rôznych „venčekov", suít a pod. Možnosť abstrakcie tonálnych, melodických a rytmických osobitostí z tradičného ľudového hudobného myslenia sa stalo u nás až záležitosťou nasledujúcich generácií.

Aj Bella začínal už počas viedenských štúdií upravovať, t. j. harmonizovať slovenské ľudové piesne pre I. zošit Slovenských štvorspevov, ktoré vyšli roku 1865. Aby prekonal rozpor medzi miniatúrnou formou ľudových nápevov a väčšími kompozíciami, volil variačnú techniku (napríklad Variácie na pieseň Pri Prešporku na Dunaji pre klavír; variácie na pieseň Letí, letí roj). Súčasne si však začal teoreticky ujasňovať program vytvorenia slovenskej národnej hudby. Bella publikoval z okruhu tejto problematiky viacero článkov, a to Slovanská hudba a spev slovenský (Dalibor 1859), Podmienky a základy národnej hudby slovenskej (Hudební listy 1872) a Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu (Letopis MS II. 1873, str. 10—29). Bellove názory na slovenskú národnú hudbu boli kontamináciou romantických názorov so slovanskou ideou, ako sa ona sformovala ešte v prvej polovici 19. storočia. Jednoznačne sa staval za národné umenie: „Lebo jestli tešiť sa má z umenia sám národ, jestli stať si chce národ do radu iných, jestli zápalom za umenie seba ušľechtiť a hrdosťou na svoje umenie pred cudzinstvom osláviť sa túži, to zaiste má byť umenie i u nás rozhodne a tendenciózne národním." (LMS II. 1873). Ako sa môže stať hudba národnou, vyplýva z ďalšieho citátu: „Kto poučí nás o vernom výraze? Je to sám ľud! Čo on túžil, o čom snívalo sa jemu v povestiach, čo on v hrách svojich predobrazoval, čo on spieval, bájil a húdol — v tom všetkom jediné leží dosiaľ ešte ako v tajnej knihe zavrená slovanská myšlienka... Kritičný rozbor takýchto, čo najrozsiahlejších a najvernejších vydaní vyznačil by potom tie spevy, ktoré najdokonalejšie vyjadrujú smýšľanie, letoru a cit svojich kmenov." Tu sa žiada poznamenať, že Bellova predstava slovanskej hudby smerovala k integrovanej slovanskej kultúre, ktorá by bola adekvátna kultúre germánskej či románskej. Jednotlivé národné kultúry Slovanov boli subkultúrami na úrovni tzv. kmeňov. Bellovi bola táto koncepcia o to bližšia, že ešte len rodiaca sa slovenská hudba mohla pociťovať oporu v umení vyvinutejších slovanských „kmeňov", t. j. národov, ako bola hudba ruská, česká, poľská a iné. Slovenské národnobuditeľské a obrodenecké hnutie bolo založené na syntéze ideí dejinného progresu, na aktívnej účasti človeka na tomto progrese a na idei humanity. To všetko našlo stopu i v Bellovom myslení. Už Kollárova filozofická koncepcia chápala národ na osnove slovanskej vzájomnosti. Až neskôr Šafárik a najmä Štúr akcentovali viac vnútornú diferencovanosť vo vnútri slovanského celku, z čoho Štúr vyvodil ďalekosiahle konzekvencie, ako bolo uzákonenie slovenského spisovného jazyka. Bellove úvahy o národnej hudbe súvisia so znalosťou Štúrových názorov. Ďalším prameňom pre Bellovo chápanie národnej hudby je významný článok Otakara Hostinského „Umění a národnost", uverejnený v časopise Dalibor r. 1869. Boli to úvahy, ktoré o. i. zapôsobili aj na Bedřicha Smetanu. Bellove názory tak brali síce do úvahy národnoobrodenecké koncepcie, ale výrazne sa posunuli do polohy novej, do roviny romanticko-estetického programu. Je zaujímavé, že niektoré Bellove formulácie sa zhodujú s myšlienkami Antona Nikolajeviča Serova. Bella mal možnosť poznať ich pravdepodobne z časopisu Hudební listy, kam Bella tiež prispieval. V časopise Hudební listy vyšiel v českom preklade Serovov článok Ruskaja narodnaja piesnja kak predmet nauky (1871), v ktorom sa hovorí o modálnom charaktere ľudových piesní. Bella aplikoval túto tézu aj na slovenskú ľudovú pieseň, a tým upozornil na jej tonálne osobitosti.

Ďalšia poznámka sa týka iniciatívy, ktorú Bella naznačil v oblasti zbierania a vydávania slovenských ľudových piesní: „Avšak zobranie a vydanie národních piesní je obtížnejšia a útratnejšia práca, jejž ovládaniu nepostačujú prostriedky žiadneho z našich hudobníkov. Požaduje ona medzi iným i dlhšie pobytie aspoň po spevavejších krajoch Slovenska, nevyhnutne potrebné k osobnému pozorovaniu národnej prednášky (t. j. prednesu — pozn. L. B.), ktorá málokedy býva z úst vzdelanejších spoľahlivá. Mojím skromným náhľadom teda bolo by nám žiadať, aby Matica Slovenská sama ujala sa toho, a k podobnej úlohe v národňo-umeleckom ohľade spoľahlivých hudobníkov slovenských poverila." To je zmysel záveru Bellovho článku v Letopise MS. Na tento článok i na Lichardov podnet začali sa zbierať a vydávať nám známe trojzväzkové Slovenské spevy (1880, 1890, 1899—1924), ktorých úplný materiál vychádza až v našej súčasnosti zásluhou reedície Ladislava Galku a starostlivosti Matice slovenskej, SAV a vydavateľstva OPUS.

V roku 1881, rok po začatí vydávania Slovenských spevov, v roku narodenia Mikuláša Schneidra-Trnavského Bella opúšťa Slovensko, a tak program, ktorý vytýčil v smere prehlbovania národnej hudby už nestačil realizovať. V roku 1869 umrel Štefan Moyzes a nový biskup Ipolyi-Stummer už nemal pre Bellu ani zďaleka také porozumenie ako jeho predchodca. Preto Bella opúšťa Banskú Bystricu a prijíma miesto riaditeľa chóru a učiteľa hudby na reálke v Kremnici. Veľa tu komponoval, písal, vyučoval, dirigoval, organizoval. Stihol uskutočniť aj svoju druhú návštevu v Prahe. Živoriaci Wieland v jeho opere si ukoval krídla a na nich vzlietol do výšin. Odtiaľ zasiahol strelou Neidingovo srdce a potom odletel za svojou láskou. Lež ako mal a mohol Bella odletieť? V Sibini — akokoľvek to bolo plodné obdobie, v ktorom napr. Sláčikové kvarteto B dur využíva citáciu ľudovej piesne, v ktorom napísal štyri slovenské osemhlasné zbory, 9 slovenských ľudových piesní pre miešaný zbor a iné — predsa len otázka kreácie národnej hudby v zmysle Smetanovom alebo Glinkovom už nestála ako primárna úloha.

Koncom 20-tych rokov sa Bella vracia na Slovensko už ako dôchodca a v tom čase už bolo treba nových síl, s novým rozhľadom, aby uskutočnili nielen dlhy voči našej minulosti, ale aby tvorili duchom novú a aktuálnu hudbu.



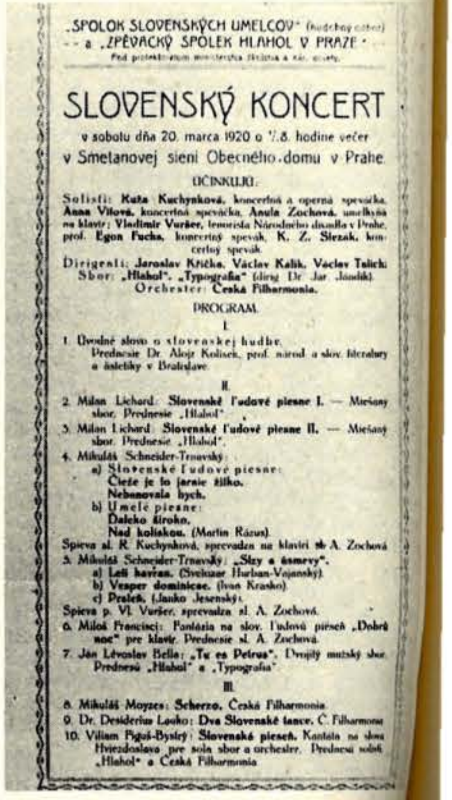
J. L. Bella počas kremnického pobytu. Na snímke R. Riedl, J. L. Bella, A. Mayer.

Skúmali sme, čo Bella uskutočnil a čo nebolo v jeho silách uskutočniť. Ale to, čo po ňom pre slovenskú kultúru ostalo, nie je málo a je nevyhnutné, aby sme vedeli začleňovať jeho odkaz do súčasného kultúrneho kontextu, doceňovať jeho dielo ako súčasť kultúrneho dedičstva.

Bellova skladateľská pozostalosť je nielen archívnym dokumentom prvej významnejšej profesionálnej skladateľskej práce v druhej polovici 19. storočia, ale aj stále aktuálnou umeleckou hodnotou, ako to dokazuje samotná hranosť jeho diel. Po naplnení programu národnej hudby hľadíme na Bellu už nielen ako na tvorcu, ktorý nedotiahol špecifické črty národnosti, ale aj ako na majstra, akcentujúceho univerzalistický charakter hudby.

Bellovo dielo je významným oporným bodom v historicite, v historickej dimenzii slovenskej národnej hudby. Nazeranie na hudobnokultúrnu minulosť Slovenska len ako na súbor dochovaných hodnôt ľudového hudobného prejavu, pričom profesionálna hudba ša považuje za národne odcudzenú, iným národným kultúram prislúchajúcu, je zjednodušovanie a neraz aj nacionálnošovinistické chápanie kultúrnej histórie. Bella syntézou akulturačnou a národnosebarealizačnou vytvoril v ideovej rovine významný článok vo vývoji slovenskej hudby. Preto sa budeme k Bellovmu dielu vracať nielen my, ale aj budúce generácie, hľadajúc kontinuitu vývoja a svoje historické korene. V Bellovi ony nájdu svoju genézu, či už budú akcentovať predobraz špecifického a či univerzalistického v hudbe. Predovšetkým však nájdu to profesionálne a umelecké, spojené s humanistickým a spoločenským kontextom, čo Bella v umeleckom programe nastolil a vo svojej hudbe realizoval.

LADISLAV BURLAS



„SPOLOK SLOVENSKÝCH UMELCOV" (hudobný odbor) — a „ZPĚVACKÝ SPOLEK HLAHOL V PRAZE"

Pod protektorátom ministerstva školstva a nár. osvety.

SLOVENSKÝ KONCERT

v sobotu dňa 20. marca 1920 o ½8. hodine večer v Smetanovej sieni Obecného domu v Prahe.

ÚČINKUJÚ:

Solisti: **Kaťa Kuchynková**, koncertná a operná speváčka, **Anna Vitová**, koncertná speváčka, **Anula Zochová**, umelkyňa na klavír; **Vladimír Vuršer**, tenorista Národného divadla v Prahe, prof. **Egon Fuchs**, koncertný spevák, **K. Z. Slezák**, koncertný spevák.

Dirigenti: **Jaroslav Křička, Václav Kalík, Václav Talich.**

Sbor: **„Hlahol", „Typografia"** (dirig. Dr. Jar. Jándík).

Orchester: **Česká Filharmonia.**

PROGRAM.

I.

1. Úvodné slovo o slovenskej hudbe. Prednesie Dr. Alojz Kolísek, prof. národ. a slov. literatúry a estetiky v Bratislave.

II.

2. Milan Lichard: **Slovenské ľudové piesne I.** — Miešaný sbor. Prednesie „Hlahol".
3. Milan Lichard: **Slovenské ľudové piesne II.** — Miešaný sbor. Prednesie „Hlahol".
4. Mikuláš Schneider-Trnavský:
   a) Slovenské ľudové piesne: **Čieže je to jarnie žilko. Nebanovala bych.**
   b) Umelé piesne: **Ďaleko široko. Nad kolískou.** (Martin Rázus).
   Spieva sl. R. Kuchynková, sprevádza na klavíri sl. A. Zochová.
5. Mikuláš Schneider-Trnavský: **„Slzy a úsmevy".**
   a) **Letí havran.** (Svetozár Hurban-Vajanský).
   b) **Vesper dominicae.** (Ivan Krasko).
   c) **Praleš.** (Janko Jesenský).
   Spieva p. Vl. Vuršer, sprevádza sl. A. Zochová.
6. Miloš Francisci: Fantázia na slov. ľudovú pieseň **„Dobrú noc"** pre klavír. Prednesie sl. A. Zochová.
7. Ján Lévoslav Bella: **„Tu es Petrus".** Dvojitý mužský sbor. Prednesú „Hlahol" a „Typografia".

III.

8. Mikuláš Moyzes: **Scherzo.** Česká Filharmonia.
9. Dr. Desiderius Lauko: **Dva Slovenské tance.** Č. Filharmonia.
10. Viliam Figuš-Bystrý: **Slovenská pieseň.** Kantáta na slová Hviezdoslava pre sola sbor a orchester. Prednesú sólisti „Hlahol" a Česká Filharmonia.

Program známeho Slovenského koncertu v Prahe z 20. marca 1920, na ktorom zaznelo aj Bellovo dielo Tu es Petrus.

Snímky: všetky snímky Hud. odd. HÚ SNM v Bratislave