

# HUDOBNÝ ŽIVOT 84

Ročník XVI.  
13, 2. 1984  
2,— Kčs

3

## INTERPRETAČNÁ SÚŤAŽ SSR '83



Víťaz VII. ročníka Interpretáčnej súťaže SSR v odbore sláčikové nástroje violončelista Eugen Prochác.



Nositeľ 2. ceny huslista Juraj Čizmarovič.

Snímky: archív Slovkoncertu

Slávnostným prijatím u podpredsedu Mestského národného výboru v Banskej Bystrici začal sa 25. novembra 1983 VII. ročník Interpretáčnej súťaže SSR (odbor sláčikové nástroje). Toto súťažné podujatie každým rokom vypisuje československá umelecká agentúra Slovkoncert pod záštitou Ministerstva kultúry SSR a predsedu MsNV v Banskej Bystrici. Spoluorganizátormi sú Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov a Park kultúry a oddychu v Banskej Bystrici.

V prvom súťažnom kole sa predstavili huslisti (podľa vylosovaného poradia) Zuzana Kopasová, Ewald Danel, Vladimír Tokár, Vladimír Harvan, Alexander Jablakov, Agnesa Janovičová, Juraj Čizmarovič, Štefan Gyöpös, Vladimír Ljubimov a violončelisti Eugen Prochác, Ján Slávik, Iveta Juřková a Vladan Kočí. Podľa súťažných podmienok uviedli skladby pre sólové nástroje: huslisti dve časti jednej z troch sonát J. S. Bacha, výber z Paganiniho Capriccií a Wieniawského Etud, violončelisti výber z prelúdii zo suity J. S. Bacha a M. Regera, výber z Piattho Capriccií a Popperových Etud.

Už prvé kolo malo vysokú interpretačnú úroveň a demonštrovalo svedomitú prípravu kandidátov. Odborná porota na čele s prof. Jánom Skladaným z Vysokej školy múzických umení v Bratislave vybrala pre účasť v druhom kole sedem huslistov a troch violončelistov. Huslisti sa v ňom predstavili prvou časťou z Mozartových husľových koncertov, povinnou súťažnou skladbou — Burlasovou Sonatínou pre sólové husle a skladbou virtuózneho charakteru; violončelisti výberom prvej časti z violončelových koncertov Boccheriniho, Haydna a Tartiniho, povinnou skladbou — Zeljenkovými Monológmi pre sólové violončelo a taktiež skladbou virtuózneho charak-

teru zo svetovej tvorby. Druhé kolo ešte viac rozšírilo paletu interpretačných možností jednotlivých súťažiacich a ich vystúpenia boli v mnohých prípadoch skutočným koncertným výkonom, poskytujúcim umelecký zážitok. Vypelá technika slúžila u mnohých na vyjadrenie hudobnej myšlienky diela, vďaka čomu sme boli svedkami celého radu osobitých výkonov, ktoré s plnou zodpovednosťou zvažovala aj porota. Za najlepšiu interpretáciu povinných slovenských skladieb navrhla porota udeliť **Cenu Slovenského hudobného fondu huslistovi Ewaldovi Danelovi a violončelistovi Jánovi Slávikovi**. Ich interpretácia bola technicky výborná, s klenutou a správne diferencovanou myšlienkovou výstavbou diela, pričom vypracovanie detailov svedčilo o tvorivom prístupe.

Pre tretie kolo (sólový koncert s orchestrom — na súťaži realizovaný s klavírnym sprievodom) porota vybrala z huslistov Juraja Čizmaroviča, Štefana Gyöpösa a Alexandra Jablaka, z violončelistov Eugena Procháca a Jána Slávika. V predchádzajúcich kolách všetci demonštrovali výborné zvládnutie súťažného repertoáru, primerané individuálne poňatie, v ktorom nechýbal mladický elán, vnútorné napätie a zanietenie, výrazová reflexia. Preto vstup do posledného súťažného kola bol značne vyrovnaný, čo prospelo súťažnej atmosfére a zvýšilo jej dramatickosť. Interpretácia svetoznámych koncertov kandidátmi v treťom kole dotvárala ich profil.

**Víťazom VII. ročníka Interpretáčnej súťaže SSR v odbore sláčikové nástroje sa stal violončelista Eugen Prochác** (nar. 1962), poslucháč Pražskej AMU. Porota u neho ocenila suverénny interpretačný prejav, technicky spoľahlivý, s adekvátnym vnútorným precítením. Paleta jeho technických nuáns dala vyznieť

obsahu, ktorý sa vyznačoval vnútorným prežitím, bez prehnanej emocionality. Potvrdil to najmä v Popperovej Etude č. 26 a v Bottermundových Variáciách na Paganiniho tému.

Osobitým interpretačným výrazom zaujal nositeľ druhej ceny **huslista Juraj Čizmarovič** (nar. 1962), poslucháč I. ročníka VŠMU v Bratislave. V súťažnom programe ukázal technickú vyspelosť a zmysel pre výstavbu hudobného diela. Jeho interpretácia niesla zreteľnú pečat osobitosti poňatia v rámci umeleckej tolerance. Nechýbala mu výrazová bravúra, ako aj nadhľad, čo potvrdil najmä v Ysayovej Sonáte pre sólové husle, v Burlasovej Sonatíne a v Paganiniho Capricciách.

Zrelý výkon odvodili v súťaži nositelia tretej ceny — **huslista Alexander Jablakov** (nar. 1954) a **violončelista Ján Slávik** (nar. 1958). Ich viacročná pôdiová skúsenosť sa prejavila aj v interpretácii súťažného programu. Porota u nich kladne hodnotila precízny prístup k naštudovaniu diel, výborné zvládnutie hudobnej výrazovosti, schopnosť tlmočiť hudobný obsah. Nechýbala vnútorná reflexia a zrelosť v koncipovaní lyrických i temperamentných pasáží. Navyše Ján Slávik svojím tvorivým prístupom k Zeljenkovým Monológom ukázal sa ako typ umelca, u ktorého sa vyspelá technika spája s náležitým vnútorným prežitím.

Na návrh poroty udelil predseda Mestského národného výboru **Cenu mesta Banskej Bystrice huslistovi Štefanovi Gyöpösovi** (nar. 1960). Jeho hudobný prejav niesol znaky zodpovednej prípravy, v ktorej sú však ešte rezervy najmä v koncepcii výstavby diela a jeho zovnutornení. **Čestné uznanie** porota udelila **huslistovi Vladimírovi Harvanovi** (nar. 1961) a **violončelistovi Vladanovi Kočímu**

(nar. 1963); obaja sú poslucháčmi AMU v Prahe. Harvan je typ interpreta, ktorý pristupuje k dielu s technickou precíznosťou a vnútorným zanietením. Má všetky predpoklady rozvinúť svoju prirodzenú muzikalitu úsilím o kultivovanejší tón, v čom má ešte rezervy. Vladan Kočí prejavil sa ako perspektívny interpret najmä svojím mladickým zanietením, ktoré mu iste umožní ďalšie zdokonaľovanie jeho hudobného prejavu.

Tohtoročná súťaž mala teda vysokú interpretačnú úroveň. Svedčí to aj o renomé tohto podujatia medzi hudobnými pedagógmi našich umeleckých škôl, ktorí svojich zverencov odborne pripravujú na aktívnu účasť. Siedmy ročník potvrdil opodstatnenosť podujatia tohto súťažného typu pre perspektívne potreby nášho domáceho koncertného života a tiež zahraničnej reprezentácie, ale aj pre poznanie a konfrontáciu výsledkov práce nášho školstva. V trojročných cykloch sa opakujúce súťažné odbery (klavír, sláčikové nástroje, komorné súbory a ostatné nástroje) si našli svoje stále sídlo v Komornom divadle Domu kultúry ROH v Banskej Bystrici, ktoré poskytuje všestranné vhodné podmienky pre realizáciu súťaže. Viacročné trvanie súťaže privedlo do koncertnej siene aj publikum, najmä mladých študentov (poslucháčov pedagogickej fakulty, Žilinského konzervatória, bratislavskej VŠMU). Skutočnosť, že súťaž prebieha aj v sobotu a v nedeľu by mala umožniť účasť aj väčšiemu počtu študentov. Vedenie umeleckých škôl by malo študentov podnietiť k organizovanej účasti na súťažných vystúpeniach. Pretože súťažné prehliadky mladej nastupujúcej interpretačnej generácie sú nielen zdrojom cenných informácií pokiaľ ide o samotné výkony, ale i poznania širokej palety hudobnej literatúry.

EVA MICHALOVÁ

Motto:

„Maľoval na vodu... Nikdy to nesmela byť iná tekutina. Musela to byť voda.“

(z poézie)

I.

Je konfrontovaný s J. S. Bachom, je gestorom novosti, radikálnym projektantom, ktorý zmenil geometriu hudobného priestoru, ktorý jej určil cestu; je otcom po vojnových avantgárd (...). Nie je: bol menovaný, vzkriesený a povýšený. Jeho meno sa sádzalo kríľavými písmenami do dejín súčasnej hudby, farbou, ktorá mu mohla byť cudzia, pretože nemala stálosti. Zostala na povrchu a žiarila leskom, ku ktorému nemala dost dôvodov, pretože ich bolo príliš veľa a nežila zo všetkých: Anton Webern, pre náročnejších Anton von Webern. Dožil by sa sto rokov, keby nepadol ako obeť nezmyslu. Krátka salva — oveľa kratšia než jeho pártaktové skladby — ho vyškrtla zo zoznamu tých, ktorí prežili obe vojny. Vedel príliš veľa o smrti a miloval život, spieval o nich a jeho spev mu bol útechou. „Takmer všetky moje sklad-

by od Passacaglie po Symfóniu sa vialu k smrti mojej matky...“ píše v jednom zo svojich listov. Zanechal pár opusov a seba ako Opus posthumum, presnejšie, ako titulný list kroniky ďalšieho vývoja hudby. Jeho život začal nanovo a nie nepodobný tomu, ktorý prežil: milovaný a obdivovaný najbližšími, odstránený a bitý ostatnými. Zlatú strednú cestu nepoznal a nepotreboval ju. A jeho vlastnú cestu rozvalcovali tí, ktorí prišli po ňom, pretože chceli kráčať v jeho šľapajách. Postavil základy tomu, čo ďalší prestavali. Z Webernovej cestičky sa stalo pole, letisko, či závodná dráha pre postwebernovské preteky dômyselných konštruktérov. Jeho meno sa ako firemný štítok nalepilo na všetko, za čím bolo cítiť technológa. Stalo sa — v pozitívnom i negatívnom zmysle — synonymom hudobného konštruktivizmu. Veľ-

## WEBERNOVSKÉ ECHO

kému šéfovi sa vzdávali pocty — obdiv k jeho prenikavému pohľadu, geometricky presnému gestu a čistej linke, priam verneovskej fantázií... Anticipoval temer všetko — lexikóny sa predbiehajú v enumerácii jeho patentov. Postavili mu piedestál a žiariacu (dutú) sochu. Pokračovali v jeho diele — rafinované prikrášliili karosérie, spevnili podvozok, zvýšili akceleráciu a výkon motorov, a... podstatne zúžili priestor pre človeka. Model sa rozbehol po svetovej hudobnej rallye vzbudzujúcej obdiv i úzkosť... (...)

Aj tak by sa dalo hovoriť o Webernovi, presnejšie, o tom, ako sme ho spoznávali, ako ho poznávame. Podľa nezaostrenej fotografie, obrazu, ktorý vyhovoval tým, ktorí absolutizovali nie celok, ale časť, nie tvar, ale jeho obrysy... [a opäť — v pozitívnom i negatívnom zmysle]. Človek, ktorý svoj život, celé svoje snaženie orientoval na vniknutie do hĺbky bytia matérie, ktorou sa prihovára, sa stal modelom povrchnej jednostrannosti. Pretože ona vlna potreby, oprávnenej túžby žiť a tvoriť po novom a inak než v časoch, ktoré poznáme, návali európsku kultúru prvej polovice tohto storočia, [Pokračovanie na 3. str.]

(Dokončenie z 1. str.) potrebovala istotu, že nerastie vo vzduchoprázdne. Že netvorí od piky, na vlastnú päsť, ale s ochrannou rukou tichého otca kdesi v pozadí. Schönberg ním už nebol, a Webern, ktorého bolo treba odhalíť, sa ním stal. Syn, ktorý zasadal na miesto otca.

Tým, čím ho prekonával — nie hĺbkou výrazu, nie povahou svojej tvorby, ale rafinovanosťou metódy, ktorou odhaľoval a demonštroval svet, ktorému žije.

Transparent s heslom „Webern je mŕtvy, nech žije Webern!“ plápolal nad Európou temer dve desaťročia vo vetre diania súčasnej hudby. Je dotrhávaný, temer nečitateľný a žiada si rekonštrukciu, nové plátno, modernejšie typy písma, novú fasádu. Pretože z Weberna vyprcháva hudba, ostáva len echo... Z tichého zvuku papršiek, slabulínke vlákno, riedka pavučina jeho partitúr, do ktorej semtam ešte prizablúdi nejaká mucha. Dodnes si kreslíme jeho portrét stále tupým hrotom tuhy, nepozorným gestom ľavej ruky. A Webern medzičasom — temer štyri desaťročia od svojej smrti — sa stal mýtom. Tabulizovaný žrečmi Novej hudby, ktorí od polovice päťdesiatych rokov prepisovali jeho Zákon do kryptoglyfov. Webern zostal, stal sa nestorom, klasičkom a dostal jeho povaha vlastné miesto v úzadí. Medzi svätými svetovej hudby tohto storočia ešte príliš viacej kričí jeho rubáš, než jeho hlas. Len občas — tak ako ho poznali jeho žiaci-poslucháči — zakričí nebyťvalou silou, buchne pástou do stola, či zaduše nohami s pocitom, že mu nerozumie. Nechcel a nemohol byť alchymistom, bol poctivý hľadač pravdy, odsúdený okolnosťami na stály pobyt v laboratóriu a úniky z neho ho viedli späť, pretože cesty, chodníčky k prívysokým metám sú krivolaké.

Potreboval vzduch, pretože vedel, že je predpokladom života, že v ňom sa rodí zvuk. Poskytol ho temer všetkým svojim partitúram, pretože jeho tóny potrebovali priestor, v ktorom vyniknú vzťahy, ktoré im dávajú zmysel. Bol človekom prírody, poznal prírodnú povahu zvuku a redukoval ju, aby mohol vniknúť hlbšie do jej podstaty. „Nie pekná krajina, nie pekné kvety v bežnom romantickom zmysle mnou hýbu. Mój motív — hlboký, neprebádaný, nevytvoriteľný zmysel vo všetkom tomto, najmä v týchto prejavoch... Všetka príroda mi stojí za to.“ A váži si ju, príliš ju má rád, aby do nej nepriradené zasahoval. Dáva sa s otvorenými očami, saje svojím citlivým vnímaním všetko, čo ho môže viesť k riešeniu. Obdivuje strmé končiare i nežnú krásu kvetinových lupienok. Hľadá prírodné zákonitosti, pretože im verí tak, ako verí prirodzenosti vzťahu človeka a prírody. Zmocňuje sa ich s obdivuhodnou vervou a húževnatosťou... — „Zdá sa a treba hovoriť o priestore, ktorý môže vyplniť hudobná myšlienka... Povieme si zásady, na základe ktorých je čoraz širšie využívaný zvukový materiál — prirodzené vlastnosti zvuku...“ — Vie o nich, pretože preniká hmotou, ktorou vládne — potreboval rozložiť vzťahy, aby vníkol do ich podstaty gestom anatóna, a vzápätí ich demonštruje v novej odha-



Jedna z posledných fotografií skladateľa pred rokom 1945.

lenej podobe. Izoloval prvky, aby manifestoval hmotu a jej vlastnosti, jej históriu. Redukoval na minimum svoje východisko, pretože mu poskytovalo otvorenejšie pole k mikroskopickému pohľadu. Kompenzoval makroštruktúry formy, idúc temer k demonštrácii ich archetypu. Pocítoval organickú jednotu elementu a časti, časti a celku, hľadal formy jej existencie v rovnováhe, symetrii, proporciálnosti, v konštantách i variantnosti premenných. Veril týmto vzťahom a vedel, že boli mnohokrát demonštrované, ale nespokojovali ho, pokiaľ sa ich sám nezmocnil — potreboval istoty, ktoré poskytuje príroda, život, vlastný tep. Bol svojho druhu geológ i botanik, turista i naturfilozof, a predovšetkým muzikant, človek intenzívne vnímavý. Vnáša tieto svoje atribúty do svojej tvorby, rysujúc cesty, ktorými treba kráčať s otvorenými očami a citlivým srdcom. V jeho hudbe je viacej slova ako nôt — vedel, že tejto ceste je treba učiť, je potrebné dať každému elementu právo pôsobiť na celok, každému vdýchnuť jeho vlastný život — preto sa jeho skladby stávajú orieškom interpretov, v každom tóne, v každom geste chcú celého človeka. Zrádzajú toho, kto im nevládne; nedochádzajú k tomu, kto sa im neoddá. Je v jeho hudbe výrazu viac než na stovkách strán mnohých partitúr. A je za ním epos diktovaný životom — plný nehy, lásky, bolesti, smútku i úsmevu, vzdoru i zápasu, výzvy, viery i poznania, že v semene je zakotvený druh, rod i povaha stromu, že semeno bez pôdy je mŕtve, že nestačí obdivovať jeho podobu, ale tajomstvo, ktoré v sebe skrýva a ktoré je jeho zmyslom.

## II.

Webern nebol outsider, nebol self-made-man, vyrástol z tradície a usiloval o jej rozvíjanie. Nebolo mu ľahostajné, čo sa okolo neho deje — reflektoval život so všetkým, čo prinášal, raz aktívnu vlastnou činnosťou, inokedy tvorbou, slovom k tým, ktorí boli ochotní a schopní ho počúvať, inokedy tichou introspekciou bez nároku na jej manifestáciu. Cizelo-

val svoj prejav — s kritičnosťou, s náročnosťou, ktorá mu poskytovala priestor k dôvernému zvládnutiu toho, čo potreboval komunikovať. Jeho skladateľská poetika oscillovala medzi fyzikou a lyrikou — potreboval matériu, s ktorou sa dokáže stotožniť, ktorá ho prerastie, pretože bude živá ďaleko objektívnejšími, prirodzenejšími zákonitostami. Prekonával svoj vlastný koncept i bohatý fond hudobnej tradície, ale nelikvidoval ich. Staval na nich a projektovoval cestu, ktorá mala akcentovať obecnosť jeho úsilia. Bol príliš sám a jeho hudba doliehala k nemu z príliš veľkej diaľky — poznával túto diaľku, vedel, že cieľ je ďaleko a prezentoval ho oným nekonečne vzdialeným, tajomným, akoby len tušeným burácaním trojnásobného pianissima. Sú nám jeho tóny, jeho posolstvá, ktorých sú nositeľom, ešte stále tak vzdialeným, nezreteľným hučaním? Kabalou, metafyzikou či hľadaním seba kdesi tak vzdialeného, strateného? Dostávame sa k nemu v podobných zlomkoch, aké zachytil na stránkach svojich partitúr. Ako rozkúskovaná fotografia, ktorú si každý dokreslí podľa toho, ktorý útržok sa mu dostane do rúk, či k ušiam. Nikdy sme ho nepoznali tak dobre na to, aby sme mohli z neho čerpať predovšetkým jeho hlboké, morálne hodnoty. Aby sme cez prizmu jeho hudby viacej rozumeli cestám človeka, ktorý hudbou žil.

V nadšení tých, ktorých upútal skôr jeho slovník, než to, čo ním hovoril, sa strácajú pevné obrysy jeho nie neprístupnej tváre. Mnohí z nich, z dotykov s Webernovou hudbou zanechali stopu, jedno z gest, ktorými priťahoval — pohľad do mikrosvetu tónov, hľadanie vzťahov medzi nimi, vzťahov, ktoré rezonujú s napätím diania, nachádzanie istoty či rovnováhy, okúzlenie súvislosťami a videnie širokého horizontu väzieb, či púhe konštrukcie, ktoré fascinujú svojou rafinovanosťou? ... Nejedno autor potreboval jeho odkaz k tomu, aby bol schopný rozdávať veľa, nejedno v jeho mene dával veľa, pretože rozdával z nie svojho. A iný absorboval vôňu jeho hudby do svojho kozmetického salónu, aby mu dodal punc tak žiadanej aktuálnosti. Po Webernovi znie všetka hudba inak, povedal ktosi kompetentný; po postwebernizme znie inak i Webern. Dnes v jeho hudbe iné poetiky hľadajú svojho deda, či krstného otca, pretože sa zdá byť nevyčerpateľným. Jeho poetika kongruovala s inými poetikami klasiky nášho storočia — stal sa ich prirodzenou, aspoň rešpektovanou súčasťou. Webernovský portrét sa v profilovaní našej hudby, najmä v profilovaní generácie, ktorá ho pre slovenskú hudbu objavila, transformoval do podoby pôvabnej, vzácnej mince, ktorá temer nenápadne zazvoní a pripomenie svoju numizmatickú hudobnú hodnotu občas pri listovaní álb slovenskej hudby, alebo nie tak dávnej partitúry. Echo jej zaznenia vzápätí splýva v toku hudby.

MILAN ADAMČIAK

## JOZEF PODPROCKÝ: DVE KAVATÍNY PŘE BAS, FLAUTU, KLARINET, VIOLU A VIOLONČELO

Bolo by azda zbytočné pýtať sa autora, či chcel vo svojich Dvoch kavatínach na slová Rabindranáta Thákura (zo zbierky Záhradník) nadviazať na viac než dvestoročný vývoj tejto odnože árie, alebo či sa chcel odpútať od oŕaží tradície v snahe napísať hudbu, z ktorej by dýchala roztopašnosť úplnej nezávislosti. Nech by bola odpoveď na takto formulovanú otázku akákoľvek, naživo počutá hudba nám prezráda, že autor predsa len v niečom nadviazal na tradíciu a v niečom ju zámerne zavrhol.

Podprockého Dve kavatíny sú v podstate lyrickými piesňami a v súčinnosti s tradíciou (vedome či nevedome) skutočne postrádajú vo vokálnom parte agréments, alebo akýkoľvek druh fioritúr s ozdobnými pasážami, či melodickými ozdobami a vokálny part oboch kavatín akoby len odmeriaval poetický dych slova a čaro Thákurovej poézie. Skôr v instrumentálnych partoch (flauta, resp. klarinet in B a viola) sa nachádzajú tie prvky, ktoré boli charakteristické pre vokálnu zložku, pretože kavatina naplno sa uplatňuje v talianskych, francúzskych a nemeckých operách zďaleka nebola len krátkou, či malou áriou. Podprockého hudba je však vzdialená akýmkoľvek scholastickým poučkám. Má svoju imanentnú tvorivú silu, aj keď vo vokálnej sfére nejde autorovi ani o nové výboje ani o úzkostlivé nadväzovanie na tradíciu. Vokálny part v oboch kavatínach nemôže nazvať ani syntézou ariového a recitatívneho spevu ani hľadaním nových elementov vo vokálnom prejave. Možno vari hovoriť o expresívne deklamovanej dikcii s výraznou väzbou na básnické slovo. A to je dôvod, prečo sa v instrumentálnej sfére otvára priestor pre bohato cizelované detaily. Tu akoby si chcel skladateľ vynahradiť všetko to, čo zámerne odoprel vokálnej zložke. Tak napr. v prvej kavatine, ktorej dal skladateľ názov „Dar“, kvintola sugestívne pretína triolu, flautu a violu a violončelom rozvíria pokojnú hladinu vokálnej zložky a zvrásnia každý okamih básnického slova. Nemôžno však nevidieť výrazný duchovný kontrast medzi vokálnou a instrumentálnou zložkou, konfrontáciu kontinuitných a diskontinuitných pásiem, ako instrumentálny element chce vždy dotvoriť a rozvetviť to, čo vypovie ľudský hlas. Zisťujeme, že básnické slovo je vo vokálnej sfére rozložené tak, že nechce dominovať nad viacvrstevnou instrumentálnou zložkou. Zdá sa však, že ani instrumentálny partner nechce na seba strhnúť jednoznačne primárnu úlohu. Preto možno konštatovať, že v rámci Larghetta a jeho lyrické atmosféry ide o zvláštny druh súperenia, čo vyvoláva u poslucháča mimoriadne účinnú vibráciu napätia. Nemyslím na napätie, v ktorom by autor búšil na strunu dramatických svetov, ale na lyricky rozkmitanú sféru pokoja s nežným nábojom vzrušenia. Autor, pravda, vycítil a aj hlboko precítil trpkú nehu Thákurových veršov, (slepá deva ponúka kvetinový veniec zabaleny do lotosového listu, pričom nevie, aký krásny je jej dar). Tu kdesi je zasirovaná viacvýznamová škála prvej kavatíny.

V druhej kavatine „Dotyk nežnosti“ dochádza k novým myšlienkovým koherenciám v rámci vokálnej a instrumentálnej zložky. Spočiatku sa ani nezdá, že nenápadná sekundová obmena (ktorú prináša klarinet) bude tou všadeprítomnou nosnou myšlienkou, z ktorej skladateľ ukuje nielen impulz hnacej sily v instrumentálnych partoch, ale aj krehké, ilustratívne farbené invokácie vo vokálnej zložke. Takéto konštatovanie by istotne nebolo úplné, keby k nemu nepristúpilo tvorivé transformovanie básnického slova. Bolo treba sa len započúvať do Thákurových veršov a pretlmočiť ich obsah z verbálnej sféry do hudobnej. Musíme obdivovať ako vokálny part v asketických intervalových krokoch odmeriava triolový zápoj času vo sfére instrumentálnej, ako Podprocký dotvára pokojné plynutie Thákurových meditatívnych slov, ktoré nám vykresľujú čaro dusného májového popoludnia, kedy „vyschnutá zem pukala od smádu v horúčave“. Náhly zlom z prudkého prekvapenia rezonuje s videním básnika, ktorý s poetickou nehou vykresľuje zdánlivo banálny obraz mládenca a zabláteného býka. Skladateľ pod dojomom nových predstáv zrazu zavrhuje všetku zdržanlivosť vo vokálnom parte a na okamih sa vzrušene rozospieva, akoby chcel imitovať vo všetkov insitnou dojmavosťou sugestívny hlas básnika. I instrumentálny part vykresľuje vzrušené obrazy z dotyku nežnosti. Tam sa totiž roztrblietaný pohyb snaží zachytiť stav duše, ktorá sa pokochala nežným obrazom. I tu dostáva všadeprítomnosť sekundových obmien nový lesk — nový roztlúžený znak radosti. Tu priam cítiť, ako básnik zapôsobil na skladateľa. Pretože kým „Dar“ má v sebe trpkú príchuť krásy a nehy, „Dotyk nežnosti“ je spontánnou ozvenou radosti. Myslím si však, že v oboch kavatínach skladateľ potvrdil svoj veľký zmysel pre modelovanie poetických obrazov, filigránske nuansovanie hudobného toku a mimoriadne citlivú prácu s detailom. Pravda, nielen v prepletených motívických fragmentoch je priezračná mnohorakosť pulzácií okamihov, ale i v kontrastnej metrometrickej pútavosti, v nevypočítateľnej hre vstupov a náhleho odmlčania sa. Je tu i moment neustáleho striedania dvojdobého a trojdobého taktu, čím sa zvrásňuje pravidelnosť pulzácie hudobného toku a narušuje akýkoľvek náznak stereotypného plynutia. To všetko vháňa poslucháčovu pozornosť do polôh vybičovanej sústrednosti s cieľom zamerať objektív záujmu na záchvev každého slova. Ukazuje sa, že Podprocký duchovne stále dozrieva, že jeho komorná výpoveď je stále introvertnejšia, koncentrovanejšia, čo napokon vidieť i v Dvoch kavatínach, ktorých vznik je predelený časovým intervalom troch rokov. Len pre zaujímavosť uvádzam, že „Dar“ vznikol v roku 1977, „Dotyk nežnosti“ v roku 1980. Pochopiteľne, merať zrelosť dvoch kompozícií, ktoré tvoria súčasť jedného celku, a navyše, vyrastajú z kontrastnejším a najpresvedčivejším príkladom. Oveľa rigoróznejšie by bolo sledovať stopu skladateľovho vývoja na základe ďalších kompozícií z minulosti. Z takto zacielených skúmaní by vystúpila na povrch skladateľova narastajúca dôvera v prostotu, odvaha po stále úprimnejšom a pravdivejšom tvorivom vyznaní. Ukazuje sa, že v Dvoch kavatínach sa Podprockému naliežite podarilo započúvať do seba, podať o sebe presvedčivú výpoveď cez imaginatívnu silu Thákurových veršov a prihovoriť sa nám so všetkou bezprostrednosťou a úprimnosťou.

IGOR BERGER

## TVORBA ANTONA WEBERNA

Passacaglia pre orchester, op. 1 (1908); Entfliehet auf leichten Kähnen pre miešaný zbor a cappella na slová S. Georgeho, op. 2 (1908); Päť piesní zo zbierky St. Georgeho Siedmy kruh pre spev a klavír, op. 3 (1908); Päť piesní na slová St. Georgeho pre spev a klavír op. 4 (1909); Päť kusov pre sláčikové kvarteto, op. 5 (1909); Šesť kusov pre orchester, op. 6 (1910); Štyri kusy pre husle a klavír, op. 7 (1910); Dve piesne na slová R. M. Rilkeho pre spev a 8 nástrojov, op. 8 (1912); Šesť bagatel pre sláčikové kvarteto, op. 9 (1913); Päť kusov pre orchester, op. 10 (1913); Tri malé kusy pre violončelo a klavír, op. 11 (1917); Štyri piesne pre spev a klavír, op. 12 (1917); Šty-

ri piesne pre spev a 13 nástrojov, op. 13 (1918); Šesť piesní podľa básní G. Trakla pre sólový hlas a 4 nástroje, op. 14 (1921); Päť duchovných piesní pre vysoký soprán a 6 nástrojov, op. 15 (1922); Päť kánonov na latinské texty pre vysoký soprán, klarinet a basklarinet, op. 16 (1924); Tri duchovné ľudové piesne pre hlas, klarinet, basový klarinet, husle a violu, op. 17 (1924); Tri piesne pre spev, klarinet a gitaru, op. 18 (1925); Dve piesne na slová z Goetheho Čínsko-nemeckých ročných a denných období pre miešaný zbor a nástroje, op. 19 (1926); Sláčikové trio, op. 20 (1927); Symfónia pre komorný orchester, op. 21 (1928); Kvarteto pre klarinet, tenorový sa-

xofón, husle a klavír, op. 22 (1930); Tri piesne zo zbierky Viae inviae H. Joneovej pre spev a klavír, op. 23 (1934); Koncert pre deväť nástrojov, op. 24 (1934); Tri piesne na slová H. Joneovej, op. 25 (1935); kantáta Das Augenlicht pre miešaný zbor a orchester na slová H. Joneovej, op. 26 (1935); Variácie pre klavír, op. 27 (1936); Sláčikové kvarteto, op. 28 (1938); I. kantáta pre sopránové sólo, miešaný zbor a orchester na slová H. Joneovej, op. 29 (1939); Variácie pre orchester, op. 30 (1940); II. kantáta pre soprán, bas, miešaný zbor a orchester na slová H. Joneovej, op. 31 (1943).