

HUDOBNÝ ŽIVOT 81

Ročník XIII.
30. III. 1981
2,— Kčs

6

VI. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

Ak som v recenziách symfonických koncertov VI. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby v bratislavskom Večerníku celkom vedome nevstúpil do kritického hodnotiaceho a diferencujúceho kontaktu s počutou hudbou, ale viac-menej iba referoval o tvorivých zámeroch jednotlivých autorov, malo to veľmi jednoduchú príčinu. Presvedčil som sa, že pokusy o vyhranený axiologický postoj a názor sa minú cieľa, ak chýba dostatočný priestor na argumentáciu alebo sa zvoľí pre ich zverejnenie nevhodná platforma. Súdim, že práve náš časopis spĺňa podmienky, aby som sa mohol voľne vyjadriť, síce ku každému dielu zvlášť, ale so snahou mieriť k všeobecnejším problémom, k celkovému stavu našej symfonickej hudby.

Balzac ako podklad rozkrýva ešte mnohé ďalšie asociácie, ktoré sa Podprockému nepodarilo pretaviť do partitúry. Určitá monotónnosť kompozičného projektu s rezíduami akademických formovo-procesuálnych riešení bola natoľko markantná, že ju tematický pulz, ani vcelku vydarená instrumentácia nemohli pôsobivo rozvírovať. Vzrušenejšie miesta i dramatické vrcholy využil autor prístriedmo, na opatrne krátkych časových úsekoch a ihneď klesali do pokojného či mierne vlnivého priebehu: v ňom sa strácalo vnútorné napätie. Podprockého skladba obohatala naše poznanie jeho tvorivých začiatkov, je dôležitá čiasto geneticky, no na jej autora v súčasnom štádiu zrelosti klademe značne vyššie nároky.

Symfonieta poetica od Jura-

losti Symfoniety a z nej vyplývajúcich nedostatkov, ktoré si každý iste povšimol a nemusím ich teda vypočítavať. Ak však namiesto optiky „dela „ako takého“ skúmam tendencie v ňom čiastkovo prítomné, potom musím vyzdvihnúť perspektívnosť takejto spontáneho, intuitívneho, ak chcete insitného prístupu ku kompozícii. Máme ostatne v tvorbe J. Grešáka znamenitý príklad, k akým jedinečným tvorivým výsledkom, hoci nie okamžite akceptovaným, sa dá touto cestou dospieť. Každopádne je Symfonieta pre Farkaša sľubným východiskom, na ktorom sa oplatí stavať.

Po prestávke navodila **I. symfónia** od Juraja Hatríka celkom inú atmosféru — svojou neoklasickou štýlovou orientáciou, delikátnou kompozičnou

Symfonické koncerty

Prvou skladbou otváracieho koncertu Týždňa (16. februára) bola **Dramatická štúdia pre veľký orchester** od Jozefa Podprockého. Je prepracovanou verzou skladby vyše desať rokov starej, pričom kritik nie bezdôvodne tuší, že revízia sa udiala najsôr v polohe kozmetickéj instrumentačnej úpravy (v pozoruhodne sviežom a trefnom hudobníckom jazyku, z ktorého nám iba predpojatost bráni výdatnejšie čerpať, sa vrací „oprášenia“). Nič to, ak by v nej okrem nie šťastného, lebo príliš sémanticky jednoznačného a percipientovo očakávanie orientujúceho názvu nebol ešte pripomenutý Balzac, jeho poviedka Neznáme veľdieľo. Je to próza o pochybnostiach umeleckého tvorenia, dlhotrvajúcim vyčerpávaním zápane maliara s jediným obrazom, ktorý sa končí tragickým nepochopením zo strany „tých druhých“. Teda námet pre zhudobnenie ako stvorený, či už vezmeme jeho sujetovosť, alebo filozofický zmysel. Aj predstavivosť ne-skladateľa vzrušuje možnosť evokovania toho, čo naznačil Gauguin: „Nič nie je tak blízko k machlenici ako majstrovské dielo“.

Ja Farkaša vyznela — rozumie sa, len v rámci daného súboru symfonických prác na Týždni — ako skladba predovšetkým hľadáčská ostantatívne nerutinizovaná a tým prínosná. Jej podstatu by bolo treba vidieť v odvaha k nekonvenčnosti, či už v riešení plôch a tektoniky (z hľadiska učebnicovej náuky nevyváženej, ba nepodarenej; uverme však, že po dvoch trojminútových častiach prišlo dvanásťminútové Allegro celkom náhodou — takáto zveličená asymetria nadobúda význam protestu), alebo v odvážnom mixovaní pomerne nesúrodých štylistických postupov, konečne tiež vo využití zo širokého intonačného okruhu čerpajúcej melodickéj invencie. Za zmienku stojí aj prevaha pastózneho orchestrálneho zvuku, v súčasnom symfonizme vonkoncom nie bežného fenoménu. Vo Farkašovej hudbe sa miestami ozval onen rýdzo muzikantský, ergo túžene špecifický nápad, aj okorený, čo je odjakživa chrbtovou kosťou hudby. Zasiťteli viaceré neopochývané instrumentálne súzvuky, živé spoje, sympaticky neučesané myšlienky. Som ďaleko od zakrývania celkovej mladistvej nezre-

ustrojenosťou, racionálne moderovanou dramaturgickou konfliktnosťou. Vyžaduje si priam bytostne perfektnú interpretáciu, aby bola aj v tomto parametri porovnateľná so zafixovanými „originálmi“ nielen z Haydnovho, ale i z Prokofievovho či Stravinského pera. Spolu s ich inertnou krásou už totiž splyvavo nerozlišiteľne vnímame dokonalosť a dlhoročnou praxou zveličenú jasnosť interpretačno-zvukového výkladu. Súčasná partitúra ju potrebuje azda ešte viac, ak nemieni iba „podobat sa“, manifestovať autorovu schopnosť napísať starú dobrú hudbu v duchu majstrov, ale meo je využitie funkčne a pri zakódovaní ďalších rozmerov. V prípade originálne riešenej intelektuálne duchapnej Symfónie s podtitulom „Sanssouci“ (Osičkov slovník udáva preklad bezstarostná blaženosť) je ním trojica vsuviek štýlovo nápadne odlišných od ostatného priebehu, istotne súvisiacich s libretom. Hatrík koncipoval dielo podobne ako na minulom Týždni uvedený fragment zo Štátného princa podľa O. Wildea pre scénickú, tentoraz baletnú realizáciu. Spomínané ozvláštnenia ukazujú dobre na skladateľov zmysel pre vnútorný dialektický hudobný konflikt. Zároveň nadväzuje Symfónia na okruh svetlých Hatříkových skladieb, jemne poetických, priezračných a zámerne ľudsky prostých, kde pozitívne emócie — šťastie, láska, harmónia — sú substanciou hudobnej výpovede. Po prvýkrát sa podobné tóny ozvali azda v piesňových cykloch na čarokrásne malajské pantumy. Hatříkova skladba nerozmnožuje už existujúce slovenské partitúry podobného štýlovo-estetického zamerania na čele so Zeljenkovou Symfóniou in C. Treba vysoko oceniť jej inováčny, svojbytný tvar, pravda, toto konštatovanie nemusí byť priamo úmerné zážitku poslucháča, kritika nevynímajúc. Priznám sa, že živé predvedenie ma „nechytlo“ natoľko ako prvý kontakt so štúdiovou roz-



Štátnej filharmónii Košice s dirigentom Ladislavom Holoubkom bol zverený otvárací koncert.

hlasovou nahrávkou a teším sa, že tretie analytické stretnutie s dielom mi vyjasní pocit, ktorý momentálne nedokážem, presne dešifrovať. Veď nová tvorba celkom iste nie je určená na jedno-jediné vypočutie v pomerne napätej, mnohými vedľajšími okolnosťami podmienenej a akoby retušovanej percepčnej atmosfére Týždňa, aby potom nadobro zapadla v prachu archívov i fonoték... Treba sa nám vždy, vracajúc k hudbe, aby sa vôbec mohla stať hudbou pre nás, našou.

Majstrovská **Sinfonieta domestica** od Dexidera Kardoša už ňou je (o premiére sme písali v HŽ 1980, č. 2). Každý sa opäť mohol pokochať jej slovenským duchom, čo sa stmeľujúco prelína cez intonačnú sféru, kolorit, instrumentáciu i formu. Skladateľov rukopis sa v nej vyznačuje poddajnou vládnosťou a poetickou farebnosťou, podobnou tej, čo dýcha z obrazov Bazovského alebo Benku a núti nás k rozochvelej citovej identifikácii. Je ňou podfarbená tiež nervne pulzujúca zložka Kardošovej dikcie, tu sviežo odpútaná, akurátne odmeraná v proporciách, síle zvuku.

Otvárací koncert pripravil so Štátnou filharmóniou Košice Ladislav Holoubek. Všetka česť jeho výkonu, odvaha popasovať sa s neznámymi a dirigentskému naturelu možno ani nie blízkymi partitúrami i technicky solídneho výkonu orchestra. Pýtam sa však, či interpretácia novej hudby môže byť tvorivou, keď jej chýba kvalita úplného súhlasu, akceptovania hranej hudby, stotožnenia nielen s jej grafickou adekvátne prenesenou do zvukovej podoby, no tiež s estetickou a duchovnou horizontu, taký prístup, v ktorom je obsiahnutý údiv, nadšenie, muzikantské zanievanie aktérov, pre-

svedčených a snažiacich sa presvedčiť? Nemôže. Po koncerte sa diskutovalo, že príčinou fádneho vyznenia celého večera boli pomalé tempá. To je značne mechanický a celkom povrchný dojem, lebo išlo v podstate o absenciu vyššie spomenutých momentov. Farkaš nemusel byť svižnejší, ale tvorivo oddaný interpret by musel vycítiť slabinu diela v určitej tektonickej roztrieštenosti a zmysel jeho výkonu by potom spočíval v tom, že by túto inertnú vlastnosť partitúry vedome potlačil, „utajoval“ špecifickými prostriedkami reprodukčného umenia. Vnímame hudby objektívne zahŕňa sugesciu a iluzívnosť interpretácie ako jeden z podstatných faktorov vznika-zania zážitku. Ani Podprocký nemusel byť hraný oveľa rýchlejšie, ak by napätá elasticnosť pomalejšie hudby bola vykompenzovaná eruptívnejším dramatizmom, čo by nástojčivo pripútalo pozornosť a ostal v pamäti. Toto sa nedá určiť údajmi v partitúre, nezavisí od absolútnej rýchlosti i časovosti regulácie, ale funguje ako dôsledok konkrétnych kontextov plynutia. A tak ďalej. Každý, dúfam, spozoroval, že teraz mi nejde o jednotlivého dirigenta či teleso, ale o princípy životne dôležité pre také uvádzanie súčasnej produkcie, kde by sa dosiahol optimálny výsledok.

Aj **Bystrík Režucha** a **Slovenská filharmónia**, ktorí našťudovali záverečný symfonický koncert VI. týždňa novej tvorby sa zhostili svojej úlohy približne rovnako, ako ich košickí kolegovia, a teda ani v tomto prípade nemožno hovoriť o dosiahnutí úrovne tvorivej interpretácie, kde vlastné presvedčenie o hranej hudbe slúži ako základ presvedčenia poslucháčov. Objavili sa dokonca niektoré koncepčno-technické nedostatky — toto tvrdenie si

(Pokračovanie na 2. str.)



Zaslúžilý umelec Oto Ferenczy ďakuje Tatiane Fraňovej za výborný výkon v jeho Koncerte pre klavír a orchester.

Snímky: R. Polák

VI. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

(Dokončenie z 1. str.)
každý eventuálny záujemca môže empiricky overiť, ak porovná rozhlasové nahrávky Ferenczyho Koncertu a Dibákového Fantázie so záznamom recenzovaného večera.

Na úvod zaznela novinka z dielne Milana Nováka — **Štyri prelúdiá pre symfonický orchester**. Zapôsobili dojmom inštrumentálnej bravúry, invenčnej sviežosti, kompozičnej suverenity a mohol by som ešte ďalej pridávať znaky, kritikou u tohto autora už dávno zaregistrované a vždy v jeho hudbe nejaká prítomnosť. V Prelúdiách sa Novákovo individuálne rukopis obnažuje v pozoruhodnej kondenzovanej podobe, spontaneitu podania vyžaduje presná kresba tvaru. Venovanie pamiatke 'kpt. Jána Nálepku však núti pozastaviť sa pri ob-

transformácii: Ferenczyho hudobná reč sa javí priam nabitá spontaneitou, vybušným ťahom, náklzivou veselostou) tiež nový, hlboký rozmer.

Ak jednou zo známk talentu je — parafrázujúc Schönerberga — schopnosť rozvíjať sa, potom posledné skladby Igora Dibáka nesú postrehnutelné známky takéhoto procesu. Nielen svojské využitie dvanásttónovej techniky a sonorizmu, ale tiež inovácie vo výrazovej zložke smerom k myšlienkovému prehĺbeniu výpovede charakterizujú Divertimento pre sláčiky, Moments musicaux II pre sláčikové kvarteto, Partitu pre sólovú violu i v rámci Týždňa premiérovanej **Fantázie pre violu a orchester, op. 21**. Jej ohlas nebol najlepší, rád by som sa však tohto diela zastal — nielen preto, že je prvým sloven-

Komorné koncerty

Na prvom komornom koncerte prehliadky (17. 2.) odzneli diela Dušana Martinčeka, Ladislava Burlasa, Milana Nováka, Jozefa Malovca, Jozefa Gahéra, Ivana Hrušovského a Ilju Zeljenku. Toto pomerne vzácné vyrovnané generácie zastúpenie autorov sugerovalo akosi automaticky súčasne aj otázku, či tento vonkajší znak spolupatričnosti má aj hlbšie koreláty, ktoré by sa dali vystopovať v ich tvorbe. Formulovať odpoveď na takto položenú otázku pomohla čiastočne konfrontácia najnovšej produkcie prezentujúcich sa autorov, ktorých diela, až na III. sláčikové kvarteto I. Zeljenku, odzneli na recenzovanom koncerte v premiérovom nastudovaní.

Bez nároku na generalizáciu je predsa len možné — pravda s istými obmedzeniami — označiť toto náhodné zoskupenie autorov jedným spoločným menovateľom — komunikatívna funkcia hudby s prevahou klaritívnych postupov. Celkom iste nie je vecou náhody, že môžeme konštatovať tento fakt (hoci môže byť vecou ďalšej diskusie, do akej miery išlo v jednotlivých prípadoch o prvotný autorský zámer). Umelecká i ľudská vyzrelosť tých, ktorí sa na prvom komornom koncerte Týždňa predstavili, bola prvým garantom prítomnosti konštatovaného „ukazovateľa“. Ďalším, rozhodujúcejším a preukaznejším — ich hudba, ktorú do prehliadky priniesli. Pritom však bolo zaujímavé a poučné sledovať, ako sa z diela na dielo modifikuje východisková idea, ako sú nastoľované, ale hlavne riešené základné problémy či obsahové komponenty vídené nielen v ich priamej šématickej rovine, ale aj v konštrukčných osobitostiach, v použitých komunikatívnych postupoch atď.

Dušan Martinček v poslednom čase stále viac a viac presvedča o tom, že mýtus o jeho výlučne pianistickom myslení dnes už vôbec neobstoí. Presvedča o tom aj **Concertino pre flautu a klavír**, ktoré sme si na prehliadke vypočuli vo vynikajúcom a v nadmieru zanietenom nastudovaní Miloša Jurkoviča a Heleny Gáfforovej. Neokázala virtuozita sólového partu, pôvab až noblesy lyrických pasáží, prepracovanosť klavírneho sprievodu a ozajstný zmysel pre koncertantnosť — to sú atribúty, ktoré sme v premiérovom Concertine obdivovali azda najviac.

Lyrickú hudbu pre klavír Ladislava Burlasa sme počuli v podaní Eleny Michalíckovej, ktorá už aj na minuloročnej prehliadke hrala skladateľovu Sonatinu a tak akosi kontinuitne prepájala obe diela. Je nesporné, že sólistka má na interpretovanú hudbu vyhraný názor, jej presvedčivý výkon dával svedectvo, že ju táto hudba vnútorne zaujala. Preto je po jedinom posluchu pomerne ťažké bez zvyšku oddiferencovať, čo je dielu vlastné a čo doň vložila interpretka. Zdá sa však, že niekde na priesečníku autorského zámeru a interpretačného stvárnenia došlo k významovému posunu na úkor lyrickosti. Michalícková vycítila a v svojej koncepcii aj široko rozvinula dramatismus Burlasovej hudby, ktorý tu fungoval ako protiváha a dialektický protipól lyrického prvku. Možno, že pri ďalšom uvedení zvolí interpretka iný pomer medzi zúčastnenými hlavnými obsahovými komponentmi a viac podčiarkne lyrické momenty tohto zaujímavého a prínosného Burlasovho diela.

Päť častí Divertimenta pre hoboje, klarinet a fagot Milana Nováka upútalo svojou sviežosťou, ľahkosťou a nenúteným muzicovaním. Novák, aj keď na niektorých miestach kontrapunkticky „zafaží“ faktúru, nikdy nie na úkor prehľadnosti. A tak sa mu podarilo vytvoriť kaleidoskopicky bohatý celok náladových odtieňov, ktorému nechýba vtip a ktorý veľmi vhodne evokuje pôvodnú funkčnosť zvoleného formového typu. V tomto duchu pristúpili k interpretácii aj členovia Bratislavského dychového kvinteta (V. Malý — hoboje, J. Luptáček — klarinet, F. Machats — fagot), ktorí podčiarkli najmä hravú tanečnosť rýchlych častí a svojím kultivovaným prejavom prispeli k dobrému vyzneniu Divertimenta.

S istou dávkou zvedavosti sme očakávali premiéru II. sláčikového kvarteta Jozefa Malovca. Po prvé preto, že sa ho ujalo dnes už renomované Trávníckovo kvarteto, teda súbor, ktorého kvality poznáme už dlhšie, po druhé preto, že Malovec patrí k tým autorom, ktorí nezvyknú sklamať. Zatiaľ čo Trávníckovci sa predstavili prítomnému publiku v dobrej súhre a vyváženom, pritom však hutnom zvuku, Malovec nerozvinul naplno svoj talent, ktorý v minulosti už neraz dokázal. Cítili sme, že to predsa len nie je dielo, s ktorým aj sám autor môže byť bez zvyšku spokojný. Jednočastové Malovcovo kvarteto prináša v jednotlivostiach viacero zaujímavých momentov, chýba mu však plynulejší „ťah“ i väčšia stavebná skĺbenosť. Kontinuitnosť procesu trpí aj istou krátkodobosťou fráz a to aj napriek tomu, že motivické súvislosti kompozície sú viac-menej evidentné. Trávníckovci však dokázali podčiarknuť klady Malovcovej partitúry, vďchnúť jej život.

Dialogy pre fagot a klavír Jozefa Gahéra premiérovú uviedol František Machats, pri klavíri bol sám autor. Z uvedených diel tohto koncertu zapôsobili najrozpačitejším dojmom. Autorova výpoveď bola prehustená, silne prekračujúca nosnosť útvary, ktorý skladateľ zvolil. Rušivo pôsobili násilné prepojenia kontrastných plôch (napr. v úvodnom Vivace), neorganickými boli etudové pasáže sólového fagotu (Appassionato). Nápadné prehustenie klavírneho sadzby a prílišné zdôrazňovanie klavíra (ktoré nebolo spôsobené iba interpretačnou koncepciou) evokovalo viac boj dvoch protikladných (až nezmierniteľných) princípov (s evidentnou prevahou jedného), než atmosféru dialógu. I keď fagotovú part je náročný — a tu treba povedať, že Machats opäť potvrdil svoje sólistické kvality i ambície — predsa len celkové vyznenie Dialógov poznačil z prevládajúcej časti skladateľov rukopis, ktorého azda najväčším negatívom



Skladateľ Jozef Malovec — autor II. sláčikového kvarteta a jeho interpreti — Trávníckovo kvarteto.

bolo to, že nedokázal vyretušovať tie úseky svojej kompozície, v ktorých fagot a klavír idú celkom bezdôvodne proti sebe.

Zmyslom pre proporčnú vyváženosť, vzájomnú súhru a nosnosť základného stavebného materiálu sa vyznačovali **Tri kánony pre husle a čembalo** z pera Ivana Hrušovského. Výrazová pestrosť tu nevyvíra iba z rozmanitej štýlovej príslušnosti každého z kánonov (barok, romantizmus, dodekafónia), ale predovšetkým zo sily invencie, ktorou Hrušovský významne „prekrýva“ technológiu kontrapunktickej práce. I keď Kánony predstavujú typ študijných skladieb, vysoko prekračujú kvalitu a nakoniec i poslanie literatúry podobnej proveniencie. Premiérovane Hrušovského skladba našla v dvojici Viktor Šimčíško (husle) a Marica Dobrášová-Kopecká (čembalo) spoľahlivých interpretov. V ich poňatí sme obdivovali zmysel pre vyváženosť medzi zdržanlivým odstupom a hráčskou zaangažovanosťou.

Súčasťou koncertu bolo jediné nepremiérové dielo — jednočastové III. sláčikové kvarteto Ilju Zeljenku. O kvalitách tohto Zeljenkovho opusu niet pochýb: myšlienková a stavebná súdržnosť,



Snímka zachytáva Ivana Hrušovského po premiére zboru Výkrik z cyklu miešanych zborov **Ódy**, no rovnaký úspech zožal autor i za komornú skladbu **Tri kánony pre husle a čembalo**.

Snímky: R. Polák

dobrá kvartetová štylizácia nie bez zaujímavých nápadov a v neposlednom rade vzorný výkon Filharmonického kvarteta — to boli niektoré z tých faktorov, ktoré nás opäť presvedčili o tom, že je to hudba, ktorá sa neslú do nijakého gesta, že prirodzene pramení zo skladateľovho vnútorného muzikantského presvedčenia.

RUDOLF BREJKA

Širší počet prezentovaných skladieb s rôznosťou v štýlovej orientácii, obsiahlejšie interpretačné zastúpenie a veľký záujem publika — také sú hlavné „exteriérové“ črty komorných koncertov Týždňa novej tvorby. Tak tomu bolo v minulosti a v tomto roku prispieval tomu i II. komorný koncert (19. 2.) s piatimi skladbami, z toho tromi premiérami.

Kowalského VI. sláčikové kvarteto opätovne potvrdilo slová vyrieknuté po jeho premiére (v rámci BHS 1980). Skladba rozhodne patrí k zdarilej časti autorovej bohatej, žánrovo rozkošatenej tvorby. Druží sa k tým skladbám, ktoré potvrdzujú fakt, že Kowalski sa realizuje na poli komorných skladieb najzreteľnejšie a najpôsobivejšie. Posledný z kvartetových počinov je premyslene vybudovaný, nasýtený a dopovedaný v myšlienkovom základni a jej procesuálnych následnostiach. Ak v úvodnej časti (Moderato) sa ešte mierne zachvie výrazový balans, rozhodujúco ho zotrie nasledujúce Largo svojou elegickou šírkou, vyrovnanosťou a vnútorným zvrúčením — tvorí nesporné ťažisko v dramaturgii kompozície. K úspešnej výslednici nemalým podielom prispel aj interpretujúci súbor — skvelé, vysoko muzikálne Trávníckovo kvarteto.

Tibor Andrašovan vo svojom ďalšom piesňovom cykle, tentoraz pre basbarytón a klavír, s titulom **Žena a mýza** našiel predobraz a inšpiráciu v poézii Michala Chudu. Zhudobniac štyri jeho básne (v poetickom výraze čerpajúce viac z konvencio-

(Pokračovanie na 4. str.)

Symfonické koncerty

sahovo-obraznej vrstve diela, spôsobe, akým skladateľ pristúpil k zvolenému námetu (ak považujeme venovanie za integrovanú súčasť partitúry). Štyri obrázky by mohli implikovať boj, smútočné intermezzo, veselú epizódu a zhrňujúci záver: riešenia tohto typu už neraz boli využité i v čistých slovenských symfonických kompozíciách, i pri hudobnom programovom spracovaní tzv. veľkých tém (len pre ilustráciu napríklad v Cikkerovej Symfonii 1945). Nijaký iný prvok nepomáha šématicky ambivalentnú, možno až neutrálnu situáciu konkretizovať a tak niet opory, ktorá by asociačne pole poslucháča nasmerovala. V Cikkerovi, povedzme, funguje v intonačnej sfére povstalecká zvučka, husitský chorál, ľudová pieseň ruskej proveniencie, štylizovaný odzomok ako autorizovaný citát, hlavica našej štátnej hymny, napodobenie harmoniky, citát z Dvořákového Symfónie B dur. Uvádžam to preto, že podľa mňa chýba v Novákovskej skladbe špecificky hudobná, ale postrehnuteľná väzba so zvoleným námetom. (E. Michalícková v bulletine ku koncertu píše, že „ide o riešenie farebných problémov, skladateľovu ideu bolo zrejme presne diferencovať farebné, ale i výrazové a hráčske možnosti jednotlivých orchestrálnych skupín“, s čím možno plne súhlasiť.) Spomínam si, že V. Mináč ad vocem Povstania, jeho doby i atmosféry napísal: „Atmosféra je neudržateľná. Zachováva sa len na dne zážitku ako vôňa a zvuk, ako gesto či výkrik; znovuvstanie ju môže len umelecký génus. Možnou najmä hudba“. Na takéto angažované partitúry aj po Novákových Prelúdiách čakáme! Ony sa síce páčia, už i kvôli tomu, že nesporné pozitívne prekonávajú demonštratívny realizmus starších prác nielen tohto autora, ale vcelku ide o dielo neprekračujúce a už vôbec nie novo formulujúce známe skutočnosti.

Koncert pre klavír a orchester od Ota Ferenczyho je takitež komponovaný k 35. výročiu SNP, domnievam sa však, že autorovým zámerom nebolo zobrazit najslávnejšiu kapitolu našich národných dejín. Spätosť s ňou Ferenczy podobne ako v piesňach na Ščipáčovu lyriku nemanifestuje v rovine konkrétneho programového plánu, priamych šématických väzieb, ale skôr vnútorným duchovným nábojom svojej hudby, kde dominujú momenty jasného, vitálneho, čínorodého a radostného výrazu. Koncert vznikol prepracovaním staršieho Capriccia, pričom skladateľ prestíli klavírny part, zbavil ho technicky náročných, z hľadiska vyznenia však do istej miery samoučelých prvkov a do jednoznačne allegrovo rozvinutého prúdu umiestnil dve hlboko meditatívne kadencie. Táto korekcia diela sa ukázala neobyčajne šťastnou, pridala k pôvodnému rozmeru (mimochodom, dnes už natoľko nevnímame jeho substanciu ako „intelektuálny humor, až ironiu“, keďže vývin slovenskej hudby vcelku i premeny v počúvaní hudby spôsobili zvláštnu, no vonkoncom nie paradoxnú

ským violovým koncertantným opusom a že v Dibákovovej tvorivej biografii znamená evidentný prínos. Mal som možnosť už dávno pred Týždňom vypočuť si Fantáziu s partitúrou v rukách a rozhlasová štúdiová nahrávka ma plne zaujala a dokázala presvedčiť o svojich kvalitách. Nie sú azda povrchové a už vonkoncom nie postavené na ľahko identifikovateľných afektoch. Práve preto, a ešte kvôli konfrontácii so strhujúcou Ferenczyho skladbou tak trochu zanikla krás a príťažlivosť Fantázie. Jej svet je rozpätý medzi zamatovo-zahľbeným, povahu nástroja rešpektujúci koncertantný princíp a tematicky i zvukovo veľmi jemne tónované spektrum, kde formové členenie nie je dopredu striktné stanovené, ale vyplýva z prirodzeného odvíjania nápadov a kde výraz je v doteraz u Dibáka nezaznamenané miere determinovaný introspekciou, zachytením vnútorného pocitového sveta. Dielo si pre svoj adekvátny dopad vyžaduje perцепčné sústredenie a aktívnu snahu vychutnávať jemné intonačné a sónické obmeny.

Konečne záver celého Týždňa predstavovali orchestraálne štúdie „Zobrazenie života“, 55. opus Andreja Očenáša. O ich obsahovom pláne svedčia názvy jednotlivých častí: Na pamäť roka 1921, Dozrievanie, Na pamäť roka 1948. Pri hodnotení tejto skladby si nevdojak pripomínam výhrady, ktoré kritika často mala na margo Očenášových veľkých projektov. V ich monumentálnej freskovitosti a epickom rozpriestraní sa občas pocítoval rozpor medzi prebohatou inšpiračno-invenčnou zložkou a jej „spútaním“ do koncíznej, tektonicky definítivne nutnej podoby. Čakalo sa, že aj Zobrazenie života bude z rodu Prorociev, Pamätníkov slávy, Symfónie o zemi a človeku či laudatória Miloval som Ťa. Majster však prekvapil nezvyčajnou — vzhľadom k zvolenému programovému zámeru — prostotou, asketickosťou, potlačením akýchkoľvek patetických či rozmermi redundantných polôh. Vlastne ani celkovú dikciu by sme nemohli označiť za epickú. Z celej skladby od úvodného fugátu sláčikov (vystavanom na intonácii príbuznej s Piesňou družby) až do poslednej noty vane duch zvláštnej, prísnej objektivizácie myšlienky. Očenáš nepodáva svoj subjektívny pocit, ale snaží sa vyjadriť silu, pravdivosť, úpornosť, v konečnom dôsledku zmysel tých udalostí, ktoré boli pre našu vlasť rozhodujúcimi. Pochopiteľne, tu naznačená interpretácia novej Očenášovej skladby vychádza z jediného počutia a žiadala by si prehĺbenie, každopádne však znamená v rámci skladateľovho profilu nové riešenie. Domnievam sa, že má v sebe potenciálne obsiahnuté prvky, ktoré sa môžu vyjaviť pri ďalších predvedeniach i v iných perцепčných kontextoch. Azda nebude celkom nesprávne vidieť v tomto Zobrazení života nielen priamy, vonkajšími i vnútornými okolnosťami motivovaný vývin skladateľa, ale tiež odlesk — pôsobenia kritiky ako dôležitého faktora hudobnej kultúry.

IGOR PODRACKÝ

K ŠEŠŤDESIATKE OTA FERENCZYHO

Dávnejší rozhovor so zaslúžilým umelcom prof. dr. Otom Ferenczym som napísala práve týmto titulkom. Ani dnes — s odstupom rokov — nenachádzam lepší, výstižnejší. Vyjadruje nielen faktické včlenenie tohto teoretika, pedagóga, skladateľa a funkcionára do nášho hudobného diania, ale aj spôsob jeho uvažovania, smerovania myšlienok i tvorby. Napriek čítankovému úvodu nie je Ferenczy človekom so symbolicky vysúkanými rukávmi, ktorý v zápale boja zabúda na reflexiu a dialektiku všetkého, čo človeka našej doby stretáva, s čím sa musí vyrovnáť v zápase o spoločenské aj individuálne ciele. Vzdialený typu kabinového vedca dlhé roky vstupuje do zápasov o tvár našej hudby, o nazeranie na ňu, jej vnímanie a poslstvo — vo vedomí zložitosti týchto kategórií. Marxistický spôsob myslenia je u neho nie možnosťou, ale nutnosťou uvažovania, pričom sa opiera o hlboké znalosti filozofie, teórie, estetiky, ba aj ďalších umeleckých disciplín, ktoré — zdanlivo — súvi-



Snímka: K. Vyskočil

Skladateľ a spoločnosť

sia s vedou i hudbou iba okrajovo. Ťaží nielen z vecí prebádaných a písanne zachytených — je jasným psychológom a citovým analytikom, čo vie jedinečne využiť v bezprostrednom kontakte s ľuďmi, no najpatričnejšie vo vlastnej umeleckej tvorbe.

Ota Ferenczy — ako spoločensky aktívna osobnosť — zaujíma mnohoraké funkcie v hudobnom i politickom živote. Nikdy však nedáva pocítiť výnimočnosť tohto postavenia, nachádza si vzťah ku každému partnerovi na podklade jeho špecifických záujmov a vlastností, čím iba podčiarkuje momenty jeho vlastnej hlbkej demokratickosti.

Východoslovenský rodák (narođený 30. marca 1921 v Brezovici nad Torsou) pokračuje usporiadaním svojej hudby predstavou o psychologickom zázemí našej národnej povahy, ktorá sa tak často demonštruje (nielen v hudbe, ale aj v literatúre či výtvarnom umení) ako baladická, lyrizovaná. Azda je v tom dialektika nielen Ferenczyho prístupu, ale najmä širokých dimenzií nášho národného povedomia, že okrem týchto nesporných črt je v jeho tvorbe dostatok priestoru aj na zdravú dramatickosť, hravú vtipnosť, útočnú a kupredu smerujúcu výbušnosť či ostro kontúrovanú scherzoznosť. Podobný skladateľský typ bol dlhé roky pre kritiku i poslucháča natoľko prekvapujúci, že Ferenczymu bezmála zostal prívlastok intelektuálne vtipného hudobného konštruktéra, ktorý s nadhľadom rysuje dobre inštrumentované, neuväčujúce, brilantné skladby, ktoré majú v istom uchopení hudobnej matérie svoje veľké vzory v Bartókov, Stravinského či Hindemithovi. Stačí, aby isté momenty, vychádzajúce z povahového ustro-

jenia autora, prevažovali — a zabúda sa na iné, povedzme — komornejšie, vnútorné diferencované, tragizmom poznačené, lyrikou vyspierané pasáže, na ktoré prichádza poslucháč hlbším odokrývaním profilu umelca. Momenty kontrastného, no vnútorné prelínajúceho sa spôsobu myslenia sú ukryté nielen v spoločenskom „ja“ Ota Ferenczyho. Nachádzame ich v rovnováhe aj v jeho dielach, ku ktorým sa neraz vracia, prejavujúci tak črty pozitívneho intelektuálneho: nespokojnosť s tvarom, s relativizmom vecí, snahu o dosiahnutie ak už nie ideálneho, tak aspoň čoraz dokonalejšieho v živote i umení. Prepracoval Hudbu pre štyri sláčikové nástroje, Fantáziu pre organ, Intermezzo pre klavír i Capriccio pre klavír (jeho rozšírená, nová formová podoba mala premiéru 6. a 7. marca 1980 ako Koncert pre klavír a orchester). Ferenczy na prvý pohľad nepíše množstvo opusov, nevyslovuje sa ku každému podnetu a nezneužíva inšpiráciu na hromadenie notových strán. Dá sa však povedať, že väčšina jeho diel nie je mŕtvou, archivovanou hudbou. Pripomeňme (okrem menovaných partitúr) Veselicu — tanečný obraz zo Šariša pre orchester, Hurbanovskú predohru pre veľký orchester, Finále pre orchester, Partitu pre veľký orchester, Concertino pre 10 nástrojov, Symfonický prológ, Ouvertúru pre orchester (ktorá tematicky vychádza z hudobných myšlienok pripravovanej dechovovej opery O. Ferenczyho), Sonátu pre husle a klavír alebo jeho piesňové cykly: stále požadované a barytonistami obľúbenú Kyticu lesnú na texty R. Fábryho, Tri sonety zo Shakespeara pre barytón a klavír, veľmi často spievané Tri poézie na S. Ščipačova

va pre mezzosoprán a klavír, ktoré okrem klasického prednesu Ninou Hazuchovou našli svoje mladé interpretky. Svoje národné príslušnosť najkonejšie rozozvučal okrem Hurbanovskej a Veselice v rade skladieb pre zbory: či už to boli Tri piesne pre miešaný zbor (Ako vonia hora, Zimná pieseň a Óda) alebo malá kantáta pre mužský zbor a klavír na text G. Hupku Zem moja, resp. Tri miešané zbory á cappella na texty S. Žáryho, do ktorých je včlenený aj kupredu sa valiáci, v dramatickom pulzovaní neprekonateľný Verbunk (spolu so zborom Májová a Volanie). Zaujímavé postavenie v tvorbe O. Ferenczyho (i v našej domácej opernej literatúre) má komická opera Nevšedná humoreska, ktorej libreto si napísal skladateľ podľa divadelnej hry C. Goetza Mŕtva teta. Je to námetovo i spôsobom hudobného uchopenia „konzervatívna“ humorná nevšednosť, v ktorej sa hravé i dravé črty skladateľa demonštrujú v lapidárnosti tém, v odstupe od námetu, zobrazujúceho malomešťactvo. Do rodu inšpirovaných kompozícií patrí kantáta Hviezda severu dedikovaná pamiatke veľkého priateľa Slovákov B. Björnsona.

Výpočet diel však málo hovorí o spôsobe a charaktere kompozíčného rukopisu Ota Ferenczyho. Jeho autodidaktické kompozičné základy nemôžeme dnes brať do úvahy ako niečo pretrvávajúce. Ferenczy, hlboko hudobne teoreticky vzdelaný, prekročil hranicu prostého záujmu o kompozíciu, prenikol do zákonitostí skladateľského umenia a stal sa majstrom ovládania brilantnej práce s ľudským hlasom, zvukom komorného i veľkého orchestra telesa, zvlášť milujúcu logiku a poriadok kontrapunktickej práce. Jeho intenzívne štúdium skladateľských techník vychádzalo síce z klasikov hudby 20. storočia — ale postupne sa vrátilo k základom, k poznaniu nutnosti sledovať vývojovú špirálu. Sám o tom neraz hovorí — nielen v kruhu poslucháčov náhodných, ale i z postu katedrového profesora svojim poslucháčom. Nutnosť historického pohľadu na vývoj človeka, spoločnosti, umenia je jednou z najvýraznejších črt myslietelskej osobnosti Ota Ferenczyho. V jeho hudbe sa ozývajú nielen pokora z poznania, ale aj rezignácia či ironický aspekt. Z čiste povahových vlastností a azda i rodových koreňov jasného, širokorozprestretého východu Slovenska sa prejavuje zase výbušnosť, dopredu uhaňujúca sila a vnútorná dynamika. Úcta k literatúre, našej zvlášť, sa odráža v jeho „hviezdoslavovských“ opusoch (Zimná pieseň, Prípitok, Óda) či v inšpirovaní sa ďalšími poétmi (Mihálik, Ščipačov, Fábry, Smrek, Shakespeare...). Mnohé časti diel dnešného jubilanta zostávajú pred nami ako tajomná kapitola ľudského vnútra: je to napríklad 2. časť z I. sláčikového kvarteta alebo stredný diel Klavírneho koncertu. Tu môže poslucháč vycítiť tragiku, chvenie, azda i nárek, najhlbšie rezervy intimissima. Aj to je časť profilu jubilanta, ktorý si našiel svoje miesto v pestrej galérii osobností slovenskej národnej hudby, ba zaujal celkom osobitné postavenie, ktoré by sa dalo opätovne označiť spojením pojmov: skladateľ a spoločnosť...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

K pedagogickej činnosti

V čase vzniku VŠMU (1949) bolo u nás potrebné preklenúť znaky predvojnovým obdobím a priamo vojnu zapríčinenú kultúrnej izolácie, obnoviť pozitívne črty vlastnej umeleckej a kultúrnej tradície, otvoriť dvere novým, moderným prúdom a predovšetkým postaviť kultúru, umenie a umeleckú didaktiku na novú platformu progresívnej ideológie.

Okrem vyhľadávania a objavovania samotných hudobných talentov vystupuje v tomto období mimoriadne aktuálne do popredia potreba ideovej orientácie mladých adeptov umenia a nevyhnutnosť poskytnúť im taký myšlienkový základ, ktorého nosnosť a progresivnosť sa stane spoľahlivým zázemím a inšpirujúcim vodidlom individuálneho umeleckého rastu každého nastávajúceho umelca aj po skončení vysokoškolského štúdia.

Pedagogické pôsobenie prof. dr. Ota Ferenczyho na VŠMU z tohto hľadiska považujeme za najcennejší príspevok pri budovaní hudobného štúdia na vysokoškolskej úrovni. Bába, ktorá determinuje a podmieňuje názorový svet a postoje profesora Ferenczyho, je mimoriadne bohatá a všestranne komplexná. Azda najdôležitejšou črtou celkového postoja k hudobnej matérii je jeho presvedčenie, že logický a analytický prístup dokáže odhaliť fundamentálne zákonitosti umeleckého diela. Uvedomuje si a aj svojim poslucháčom vstúpuje názor, že zákonitosti artefaktu nezostávajú analytickému pohľadu neodhaliteľné.

Tento prístup pritom nemožno nazvať racionálnym, ale reálnym, lebo ratio u profesora Ferenczyho nechce nahradiť spontánny tvorivý prístup pojmovologickým racionálnym zásahom, ale jeho postoj akcentuje práve poznateľnosť špecifických javov umenia.

Profesor Ferenczy dôsledne eliminoval všetky mystifikujúce názory na umenie, ktoré ešte dožívali v staršej literatúre a ktorých základy pretrvali niekedy i v myslení ľudí, prekážali presadzovaniu osvietených názorov na umelecké dielo, figurujúce v predstave Ferenczyho vždy ako produkt aktívnej uvedomelej a tým aj zodpovednej ľudskej činnosti.

Druhým významným faktorom, ktorý determinoval a determinuje myslenie a činnosť profesora Ferenczyho je jeho široká filozofická a hudobná erudovanosť. Vždy bol umelcom a teoretikom v jednej osobe, čo vylučovalo každú možnosť zablúdenia do neúrodných špekulatívnych úvah. Na druhej strane jeho filozofická rozvahnosť podmienila, že sa nutne díval na hudbu, umenie a tvorivý proces z aspektu presvedčenia o ovplyvňujúcej umeleckých dispozícií a aktivít myslením a intelektom, čím potieral názory, ktoré absolutizovali umelecké danosti vynímajúc ich zo sféry intelektu. Ferenczyho názorový postoj charakterizuje dialektický pohľad na ľudskú osobnosť ako na jednotu. Veril vždy v to, že hodnota a náročnosť umeleckého tvorivého či interpretačného prejavu je stupňovateľná pôsobením kritického postoja intelektu. Veril pevne v hodnotu vzdelanosti a všestrannej erudície ako jediného prostriedku stupňovania hodnoty tvorivého umeleckého prejavu.

Ďalším veľmi dôležitým faktorom jeho názorového sveta, ktorým pôsobil kladne na vývoj a rast jeho poslucháčov, je veľké vedomostné diapason v hudobnej matérii — prakticky od genézy hudby až po súčasnosť, z ktorého čerpal svoje poznatky a ktorými dokladal svoje hypotézy.

Profesor Ferenczy jednoznačne vylúčil zo svojich teoretických úvah všetky znaky pozitivizmu či objektivizmu. Svoje teoretické myslenie staval na bázu dialektiky, čím otvoril pohľad na materiú umenia z najširších spoločenských a vývojových aspektov. Samotná faktúra umeleckého diela sa stala týmto pohľadom organickým a logickým článkom oveľa širšej vývojovej a kauzálnej nadväznosti. Umelecké dielo v pohľade profesora Ferenczyho nikdy nie je izolovaným faktom, jedinečne realizovaným nápadom, ale širokými spoločenskými determinantami a vývojovou kontinuitou podmienený produkt umeleckej činnosti.

Arzenál vedomostí a skúseností, ktoré uplatňoval profesor Ferenczy, nikdy nepodmielil stratu aktívneho osobnostného prístupu, naopak, vždy a všade uplatňoval svoj vlastný postoj, svoju kritičnosť prameniáciu z jeho aktívneho myšlienkového postoja.

Pedagogické pôsobenie profesora dr. Ota Ferenczyho dokázalo podnietiť veľký počet študujúcich a absolventov VŠMU k samostatnej aktívnej vedeckej a umeleckej činnosti v rámci ich vlastných špecializácií. Každého však bez výnimky poznačil vplyv jeho osobnosti, ktorá pomáhala takto formovať profil nastávajúcich umelcov v duchu súčasnej náročnosti a progresívnej orientácie.

JÁN ALBRECHT

K životnému jubileu Anny Kovárovej

V SLUŽBÁCH SOCIALISTICKEJ HUDOBNEJ KULTÚRY

Slovenský hudobný život od roku 1945 zaznamenal dovtedy nevídaný rozvoj. Stovky, ba tisíce pracovníkov sa zaradili do hudobno-umeleckých, osvetových, pedagogických a záujmových inštitúcií, aby za podpory socialistického štátu mohli uspokojovať diferencované kultúrne potreby pracujúceho ľudu aj v oblasti umenia. Rozvoj hudobného divadla, symfonických orchestrov a komorných telies, hudobné vysielanie Čs. rozhlasu a Čs. televízie, hu-

dobné školstvo na všetkých stupňoch, záujmová umelecká činnosť v rozličných organizáciách ľudových súborov, spevokoly, rozličné populárno-inštrumentálne skupiny a orchestre tanečnej hudby, hudobno-osvetová činnosť — to všetko postupne od roku 1945 nastolovalo každý deň celý rad ideových, esteticko-umeleckých, organizačno-finančných, sociálnych a personálnych problémov, ktoré sa museli riešiť na rôznych stupňoch verejného života. Za

uplynulých tridsaťpäť rokov sa tejto práci venoval celý rad pracovníkov často neznámych a dnes už ani neregistrovaných, usilujúcich o to, aby sme sa v slovenskej hudobnej kultúre dostali na taký stupeň, ktorý je adekvátny potrebám rozvinutej socialistickej spoločnosti.

Toto všetko si uvedomujeme pri životnom jubileu jednej z tých pracovníčok slovenskej hudobnej kultúry, ktorá celý svoj život a tvorivú energiu postavila do služieb práve tej-



to každodennej úmornej politicko-organizačnej a umelecko-ideologickej práce. S Annou Kovárovou sa od roku 1948 stretávame ako s odborárskou pracovníčkou na úseku slovenskej hudobnej kultúry, ako s riaditeľkou hudobno-umeleckých inštitúcií na Slovensku, ako s hudobným pedagógom, ako s riaditeľkou poprednej hudobno-umeleckej inštitúcie, ako s členkou a funkcionárkou Zväzu slovenských skladateľov a ako s tvorivou pracovníčkou na poli slovenskej muzikológie a publicistiky. A treba konštatovať, že túto širokú paletu činnosti rozvíjala podľa aktuálnych potrieb slovenskej hudobnej kultúry z poverenia kompetentných straníckych a štátnych orgánov často na úkor svojich osobných (Pokračovanie na 7. str.)

VI. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

Komorné koncerty

(Dokončenie z 2. str.)

nalizovanej, aj keď subjektívnom podloženej lyriky], pokračuje Andrašovan v odvíjaní výrazových spôsobov z predošlých cyklov. Verný svojim vyjadrovacím konštantám, typicky preniknutým folklórnymi prvkami, nevykračuje ďaleko za hranice tradičnej slovenskej piesňovosti. Prispel cyklom, ktorý vzhľadom k náladovej orientácii a neprekomplikovanej dikcii bude iste vďačným repertoárovým číslom adeptov koncertného spevu. Interpretácia, žiaľ, skladbe neposlúžila. Vokálny part, prednesený Dušanom Jariabkom, neprekonal hladinu snahy o tvorivý vklad. Nevyrovnaný, technicky „neprevyžvený“ hlas zapadal a strácal sa v pradiave klavírneho sprievodu (Tatiana Lenková-Hurová).



Interpretačným vrcholom Týždňa bol výkon Petra Toperczera v skladbe Hanuša Domanského Dithyramby.

Sólová klavírna literatúra má azda najpočetnejšie a najfrekventovanejšie zastúpenie v komornej hudbe vôbec. V dramaturgickej skladbe tohto koncertu sa do programu dostali tri klavírne skladby — všetky tri premiéry. Poskytli možnosť v širších i užších súvislostiach konfrontovať nástrojové štylizácie, rozličné orientácie, pohľady i tvorivé zástoje troch autorov, navyše skúsených či priam aktívnych (Zimmer a Bázlik) klaviristov.

Prelúdiá Mira Bázlika sú na prvý pohľad akýmisi autorovým exkurzom do štýlom atypickej hudobnej zóny [vychádzajúc z porovnania riešení a výsledátov predchádzajúcich komorných skladieb: sláčikové kvarteto, dychové kvintetá]. Šesť miniatúrnych skladieb je orámcovaných samostatným programom, premknutých silným emocionálnym nábojom až k záblesku romantizujúcej lyriky. Skladby sú vystavané s pevnou domyselnosťou, diferencované v expresívnych hladinách, vyrovnané v poetickej zmlerlivosti. A romantický rozmer [premietnutý aj v použitých prostriedkoch — ozvláštnený a „okoreněný“ osobitými a jedinečnými melodicko-harmonickými syntaxami] dostáva voľnejší priechod v spontánnej klavírnej štylizácii. Preto i táto Bázlikova „atypickosť“ presvedčí svojou jasnozrivosťou, nenadsadenosťou a muzikantskou čistotou. Ideálneho interpretačného tvorcu našli Bázlikove Prelúdiá v osobnosti Idy Černeckej, vysokokultivovanej, inteligentnej a nanajvýš senzitivity klaviristky.

Ďalšia klavírna skladba — V. sonáta Jána Zimmera nevyvolala väčšie prevkapanie. Z jej hudby zaznela známa, v autorovom tvorivom arzenáli zasadená a fixovaná klavírna štylistika. Zimmer tu pokračuje v naplňaní a rozvíjaní svojho klavírneho rukopisu, načatého a exponovaného v predchádzajúcich sonátach. Podobne ako tieto, i V. sonáta je puncovaná stavebnou logikou, zomknutá do pevných kontúr, naplnená myšlienkovým rozbehom, traktovaným v priam ekvilibristických pasážach. Je nanajvýš inštrumentálne cítená a tak i vytvorená. Interpretkou skladby bola Vilma Lichnerová. V zmysle jej stvárnenia nemožno dať bez zaváhania rovnítko medzi zámer a výsledok. Hrala s korektným cítením celku, ale s technickým zapochybovaním najmä v bravúrne koncipovaných úsekoch.

Už do tretej prehliadky novej slovenskej tvorby prispel Hanuš Domanský klavírnou skladbou. Nespomínam to len ako konštatovanie, skôr ako fakt k demonštrovaniu krátkeho a priamočiareho dozretia autora do podoby originality a vysokého štandardu. Kde sa v minulosti zaskvela viac spontánnosť — chvíľami azda neviazaná „radosť z muzifikovania“, tam je dnes táto rovina v podobe Dithyrambov, úzko prepojená myšlienkovou prepracovanosťou, racionálnejšou opodstatnenosťou. V prvom dithyrambe (venovanom starému majstrovi) počujeme v pásmovom priesvite hudbu baroka premietnutú v zaostrených i zahmlených obrysoch cez optiku dnešného skladateľa; prud hudby, ktorá velebí a ktorá zároveň povznáša svojou úplnosťou a úprimnosťou. Do druhého (venovaného Stravinskému) je votkaný hudobný svet Stravinského s kaleidoskopickým priebehom svetlov, štylizácií, ohňostrojov tvarov a meniacich sa figurácií pretavených autenticitou Domanského reči.

Ak hovoriť o interpretačnom stvárnení v absolútnych superlatívoch — a nepochybne i v meradle celého Týždňa — tak to prislúcha Petrovi Toperczerovi. Jeho kreácia Domanského Dithyrambov patrí k nezabudnuteľným.

L. ŠUSTYKEVIČOVÁ

K niektorým problémom marxisticko-leninskej estetiky

Zväz slovenských skladateľov usporiadal dňa 17. februára v rámci VI. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby teoretický seminár, na ktorom vystúpili muzikológovia: Ladislav Mokry (otvorenie), Ladislav Burlas — Problematika kritického hodnotenia súčasnej slovenskej hudobnej tvorby, Zdenko Nováček — Najnovšie výskumy sovietskej estetiky, Milan Adamčiak — Podiel skladateľskej poetiky na charaktere hudobnej komunikácie, Roman Berger — Hudobná komunikácia ako systém, Ján Albrecht — Významový prvok a problém realizmu v hudbe, Pavol Polák — Hudba a pokrok, záverečné slovo predniesol Zdenko Nováček.

Na tento seminár sa čakalo s vedomím, že dôjde k určitej rekapitulácii viacerých estetických kategórií, znova sa potvrdí sústavnosť a vedeckosť marxisticko-leninskej estetiky, prípadne sa prinesú nové poznatky, ktoré rozšíria inventár vedomostí a ukážu, akými cestami sa uberať pokroková estetika. Výber tém naznačoval, že seminár obsiahne pomerne široký okruh problémov. Mohlo sa aj predpokladať, že viaceré ujasnené estetické problémy budú adresne nasmerované do skladateľských kruhov, kde by mohli pozitívne pôsobiť na rozvojové trendy našej hudby, prípadne ujasňovať otázky, s ktorými sa tvorca bezprostredne stretáva. Predpokladalo sa, že to bude jedno z najväčších teoretických podujatí ZSS a tiež viacmesačná príprava seminára potvrdzovala, akú vážnosť prikladá vedenie ZSS ďalšiemu ujasňovaniu estetických a filozofických otázok.

Ladislav Burlas chápal svoj referát širšie ako označuje nadpis, nedával priame empirické „smernice“, ako hodnotiť našu súčasnú tvorbu, ani nezovšeobecňoval prácu našich kritikov — čo určitá časť auditória očakávala. Zameral sa jednak na definíciu estetického zážitku, pričom využil najmä poznatky nitrianskej literárno-vednej školy (Miko a inf.). Dominanta Burlasovho vystúpenia bola v dištancovaní sa od niektorých buržoáznych estetických tendencií, u ktorých ukazoval ich ohraničenosť a naznačil ich určitú bezvýhodiskovosť. Kto je v týchto estetických problémoch aspoň mierne zorientovaný, mohol si jeho názory ľahko aplikovať na tvorbu a uvedomiť si, čoho sa treba vystríhať a kde sú niekedy dotieravé tendencie západu vnikajúce i do nášho myslenia.

Zdenko Nováček vychádzal z viacerých nových sovietskych štúdií, charakterizoval novšie názory na tvo-

kovať na hudbu. Vcelku interpretoval rad zaujímavých poznatkov tam, kde uvažoval o „sémantickom potenciáli hudby“. Jeho pohľady rozšírili obsahový priebeh seminára, hoci na druhej strane bude treba vykonať ešte veľa práce, aby sa vypracovala vlastná špecifická hudobná semiotika a sémantika, najmä aby sa zbytočne nepreberali niektoré názory, ktoré inklinujú len do oblasti abstraktnej teórie.

Roman Berger predniesol najdlhší referát, kde zhrnul rad vlastných názorov, ku ktorým sa prepracovával zrejme dlhší čas a ktoré v mnohom — aspoň na prvé počutie — vyzerajú ako originálne. Základom jeho koncepcie bolo štúdium niektorých moderných vedeckých disciplín, ktorých poznatky sa snažil napojiť na širokú oblasť estetiky. Dobré štylizované vety nesporne chcú priniesť akýsi pohyb do nášho estetického myslenia, pravda, ťažko sa mohli vyhnúť nebezpečenstvu, že v príliš širokom horizonte sa otvárali i dvere pre názory diskutabilné. Už jedna z definícií „hudba sama je funkciou“ sa nebezpečne blíži k názoru, ktorý sme kedysi často počúvali, že netreba hudbe prikladať iné spoločenské funkcie, že má „sama o sebe“ akúsi nie vždy dobre definovateľnú funkciu sui generis. Závažnejšie myšlienky priniesol autor tam, kde zdôrazňuje systémový prístup k hudobnej analýze, v čom vidí väčšiu možnosť zabezpečiť objektivnosť. Zrejme veľa námahy venoval úvahám, čo robiť s tou hudbou, u ktorej si niečo nevieme vysvetliť doterajšími skúsenosťami. Niektoré Bergerove definície, napr. osobnosti alebo novátorstvo, sú iné ako zatiaľ trdajú klasická marxisticko-leninská estetika. Tiež jeho výklad angažovanosti ako „boj s prekážkami“ je diskutabilný. Preto bolo správne, že v závere sa navrhlo, aby sa menší okruh estetikov vrátil k viacerým jeho myšlienkam a znova zvážil autorovu snahu rozšíriť estetické myslenie súčasnosti.

Ján Albrecht si na pochode životom vypracoval dost presné estetické myslenie a viaceré svoje názory uložil v štúdiách zborníkov trnavskej pedagogickej fakulty. Albrecht zhrnul v referáte svoje poznatky, definoval realizmus, uvažoval o rôznych vzťahoch jednotlivosti a celku, odmietol hudbu, ktorá pracuje len s akustickými fenoménmi, snažil sa opísať psychologický priebeh pri počúvaní hudby a znova každou vetou dokumentoval, že veľa vecí má ujasnených a nebolo by iste na škodu

Za predsedníckym stolom (sprava) zasl. umelec dr. Štefan Klimo, dr. Ladislav Mokry, CSc., nár. umelec Andrej Očenáš, zasl. umelec Zdenko Mikula, dr. Zdenko Nováček, CSc., pri prejave dr. Ladislav Burlas, CSc.



rivú osobnosť a pokúšal sa znova ujasniť, ako sa umelec dostáva cez triedne prepojenie k určitému svetovému názoru. V jednej z dominant zdôraznil sovietske prínosy k systémovému mysleniu a cíteniu človeka a rozvíjal teóriu, ako umelec prekračuje stále seba a nikdy vlastne nemôže dosiahnuť absolútnu tvorivú vnútornú slobodu (upozornil na množstvo rôznych determinujúcich okolností). Napokon sa vrátil k jednote všeobecného a zvláštneho, ktorú považuje za základ realizmu, keď jedinečná umelcova výpoveď zastupuje rad podobných systémov, citových stavov a filozofických zovšeobecnení. Polemizoval s názormi, ktoré chcú spájať politickú funkčnosť umenia s akýmsi diktátom zvonka. Podľa jeho názoru „každá historicky prevratná etapa, nástup novej triedy mobilizuje umelcov k pozitívnemu mysleniu, k pozitívnej službe spoločnosti“. Ďalej uvažoval, čo to je angažované ideové poslanstvo a aký má dopad na spoločenskú psychózu. Znova sa vrátil k tým sovietskym štúdiám, ktoré z nového hľadiska skúmajú emócie v umení a adresovao skladateľom poznatok, že výber emócií v tvorbe úzko súvisí s postojom tvorca, zámerom a svetovým názorom.

Milan Adamčiak, ktorý sa už dlhší čas venuje semiotike, podrobil mnohé tieto poznatky novému overovaniu, používal hlavne termíny, ako ich do tejto oblasti priniesol Benze a snažil sa viaceré literárne prínosy apli-

našej hudby, keby sa viac poznali jeho názory publikované v spomínaných trnavských zborníkoch.

Pavol Polák mal jednu z najzložitejších tém a predovšetkým dokazoval, že pokrok v spoločnosti sa dá doložiť oveľa jasnejšie, než pokrok v umení. Celá jeho úvaha vyšla z otázky, kde hľadať kritérium pokrokovosti a čo rozumieť pod termínmi premena, vývoj a pokrok. Pre každú z týchto kategórií priniesol rad príkladov, pričom zložitý okruh otázok nechával niekedy otvorený vo vedomí, že viaceré otázky treba ešte ujasniť. Z vystúpenia bolo cítiť Polákov umelecký nadhľad a osobné zaujatie pomôcť riešiť nastolené závažné estetické otázky.

V závere sa mohlo konštatovať, že všetky referáty sa dotkli závažných estetických otázok a že naše estetické myslenie disponuje už dosť širokým vedomostným základom. Niektorí z referentov mali viac schopností aplikovať svoje názory na prax, iní si vyžadovali už zorientovaného poslucháča, ktorý si všeličo domyslí a aplikuje. V každom prípade sa ukazuje potreba pokračovať teraz v užších pracovných tímoch v diskusiách k niektorým problémom. Zdá sa, že je to jediná správna cesta, ako si ďalej ujasniť prínos niektorých vystúpení a prípadne polemicky odmietnuť niektoré názory, ktoré nepadajú do systému marxisticko-leninskej estetiky.

ZDENKO NOVÁČEK



Zaslúžilý umelec Tibor Andrašovan ďakuje Dušanovi Jariabkovi a Tatiane Lenkovej — interpretom jeho piesňového cyklu Žena a mŕtva.



Na Prehliadke malo premiéru aj Concertino pre flautu a klavír Dušana Martinčeka.

Snímky: R. Polák

VI. TÝŽDEŇ NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

Nové zborové diela

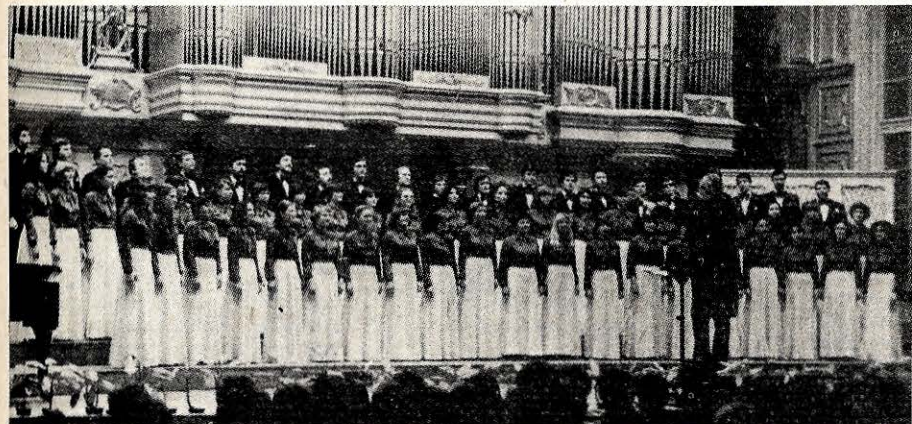
V rámci prehliadky novej slovenskej hudobnej tvorby dostali zborové diela náležitý priestor v miere, ktorá plne zodpovedá ich určeniu a poslaniu v kontexte celej našej hudobnej kultúry. Bilancia slovenskej zborovej tvorby posledných rokov je pozoruhodná; veď tvorba našich popredných skladateľských osobností by bola ozdobou každého európskeho zborového festivalu. A toto konštatovanie celkom jednoznačne (aj keď nie vo všetkých prípadoch) potvrdil zborový koncert dňa 18. februára v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie. Nebola to len prehliadka súčasnej slovenskej zborovej tvorby, ale i nášho interpretačného umenia a výsledky v tomto smere sú rovnako pozoruhodné.

Úvodná časť programu patrila **Detskému zboru Čs. rozhlasu v Bratislave** s dirigentom **Mariánom Vachom**.

Novákov Štyri detské dvojhlasy pre detský zbor a klavír na poéziu Jána Štrassera nadväzujú na kantabilnosť skladateľovej vokálnej dikcie. Je tu jedno-

cesuálnych súvislostí, sugestivná a plastická zvukomalba, rozospievanosť, z ktorej dýchala živá príroda — to sú prvky týchto jedinečných vokálnych obrázkov. Obrázky z prírody sú apoteózou prírody a azda treba k tomu dodať, že prírody nám tak dôverne známej a blízkej. Do záverečnej časti tohto diela vstupuje i elektroakustický záznam (kvapky vody, zurčanie potôčika, šum rieky, hukot vodopádu) a v súčinnosti so zborovou sadzbou dochádza k výpovedi o večných symboloch života. Mimoriadne uznanie a ocenenie si zasluhujú krásny výkon Detského zboru Čs. rozhlasu s dirigentom Mariánom Vachom, ktorý je výsledkom systematickej a nekompromisnej profesionálnej práce. Treba si uvedomiť, že len tam môže vzniknúť umelecky hodnotná tvorba, kde budú interpretačné telesá, ktoré budú schopné dôsledne realizovať tvorivý zámer autora.

V druhej časti programu vystúpil **miešaný zbor Lúčnice** so svojím dirigentom **zasl. umelcom dr. Štefanom Klimom**, aby



Miešaný zbor Lúčnice s dirigentom zasl. umelcom dr. Štefanom Klimom premiéroval skladby I. Hrušovského a L. Burlasa.



Slovenský filharmonický zbor s dirigentom **Lubomirom Mátlom** predviedol **cyklus 5-hlasných miešaných zborov a cappella Balada hrdinov Alfréda Zemanovského**. Snímka zachytáva autora bezprostredne po premiére.

značne umocnený poetický svet detí, možno až s nádychom nepatrnej nostalgie. Autor pracuje tradičnými kompozičnými prostriedkami. Akceptuje a rozvíja prirodzenú detskú muzikalitu, na diatonickej báze rozspieva celú zborovú sadzbu s dôrazom na melodickú kresbu. A to sú hodnoty, pre ktoré je skladateľova zborová tvorba medzi deťmi a mládežou rozšírená a obľúbená.

Zemanovského cyklus 3-hlasných detských zborov a cappella „Aby deti žili v mieri“ vychádza z odlišných kompozičných východísk. Skladateľ v tomto diele opäť preferuje kombinácie intervalovej a funkčnej harmónie. Melodika vyrastá z akcesorických prepojení motivických prvkov a tie sú determinované organizáciou ostatných hlasov a celou zborovou faktúrou. Tvárne prostriedky zborovej sadzby boli prostredníctvom Detského zboru Čs. rozhlasu tlmočené bez patetického gesta v kontexte s básnickým slovom Čepčikovovej a Janczarského. Autor si zvolil opäť text, ktorý sa bezprostredne dotýka problémov nášho každodenného života. Dielo môžu spievať i technicky menej vyspelé amatérske zborové telesá.

Presvedčivá bola i **Kočíkova Kantatína** pre detský zbor a cappella, ktorá korešponduje so svetom detských hier. Hudobná hra, narábanie s hláskami a slabikami, resp. využitie aleatoriky tvorilo homogénnu súčasť celkovej zborovej faktúry. Autor prepoil hravosť, smiech a živelnosť so svetom disciplíny a poriadku, snažil sa, aby technické a racionálne činitele boli dômyselným nástrojom, aby tvorili živú súčasť umeleckého celku. A práve toto umenie zapojenia mnohosti do homogénneho tvaru majstrovsky nastolil **I. Hrušovský**. Jeho **Obrázky z prírody** patria k vrcholom detskej zborovej tvorby. Prepojenie ľudových riekaniek do harmonických, timbrových a pro-

uviedol dve premiéry: **Hrušovského Výkrik z cyklu miešaných zborov Ody** (na poéziu M. Rúfusa) a **Burlasov cyklus miešaných zborov Dobrý deň** (na poéziu Laca Novomeského). Ak sa dnes niekto pýta, čo je vlastne angažovanosť v umení, dostane tu jednoznačnú odpoveď. Hrušovský vo svojom Výkriku rozvinul svoju vokálnu dikciu do poloh expresívne vyhrtených a monumentálnych. Pravda, nejde o floskulu „plagátového výkriku“, ale o zažitú a precitnutú výpoveď bez patetického gesta, bez opotrebovaných či počutých elementov, že vie s nimi narábať a umocniť tak pôsobivé básnické slovo M. Rúfusa.

Veľkým umeleckým zážitkom bolo i predvedenie Burlasovho cyklu miešaných zborov Dobrý deň. V tomto diele ide o znaky umeleckej zrelosti, kde tvorivý subjekt tvorivým nadhľadom selektuje hodnoty. Oprostením a zjednodušením zborovej faktúry sa oživila sila myšlienkového výpovede. Z celého diela vyžarovalo pôsobivé pretlmočenie všeludských ideálov, kde víťazí človek, jeho život a práca nad smrťou. Nemožno obísť skvelú interpretáciu oboch mimoriadne náročných diel Lúčnicou s dr. Š. Klimom.

V záverečnej časti zborového koncertu predviedol **Slovenský filharmonický zbor** s dirigentom **Lubomirom Mátlom** **Pospíšilov Novembrový triptych, op. 39 pre komorný zbor, dychové kvinteto a klavír** (k 60. výročiu VOSR) a **Zemanovského Baladu hrdinov — cyklus 5-hlasných miešaných zborov a cappella** (k 35. výročiu SNP). Po mimoriadne závažných dielach Hrušovského a Burlasa vynel Pospíšilov Novembrový triptych matne a nie veľmi presvedčivo. V zborovej sadzbe vládla prehustenosť a prekomplikovanosť. Zvukový pleonazmus pohltil zmysel celej myšlienkového výpovede. Ani princíp kontrastu — expresívnej diferenciácie nebol náležite rozpracovaný; hrubá zvuková vrstva jednoznačne dominovala a vylúpnuť z nej bolo možné len básnické slovo. Dychové kvinteto vnieslo síce do tohto diela určitú diferencovanosť; i tá však bola exogénnej povahy. Pospíšil siahol v tomto diele po poézii Gustáva Hupku, Marcela Herza a Pavla Horova.

V Zemanovského Balade hrdinov na poéziu J. Brocku, Fr. Kráľa a M. Kováča sa tvárne prostriedky zborovej sadzby opierali, podobne ako v zboroch pre deti, o kombináciu intervalovej a funkčnej harmónie, pričom už názvy jednotlivých skladieb (Chlieb partizánsky, Keď šiky šli, Neznámy) evokovali príklon k monumentalite a baladickosti. Skladateľ v tomto diele nevyhľadáva nové tvárne prostriedky, využíva svoj tradičný kompozičný sloh, v ktorom je umocnená rezonancia básnického slova a určitá výrazová lapidárnosť. Slovenský filharmonický zbor s dirigentom L. Mátlom odviedol v oboch dielach veľmi korektný výkon, za čo si zasluhuje uznanie a ocenenie.

IGOR BERGER



Juraj Hatrík sa prezentoval na Prehliadke dvakrát. Na koncerte tvorby pre deti a mládež akordeónovou skladbou **Tancujú pesničky**, na prvom symfonickom koncerte **I. symfóniou**.

Z TVORBY pre deti a mládež

Pravidelným podujatím Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby je koncert z tvorby pre deti a mládež, ktorý sa konal 20. 2. 1981 v novej sále Domu pionierov na námestí F. Zupku. Je potešiteľné, že register autorov nových skladieb pre deti sa neustále rozširuje. Tohto roku zaznelo 11 diel od 9 skladateľov pre rôzne komorné obsadenia. Čo do náročnosti a štýlu sme tu našli širokú paletu od najjednoduchších po najnáročnejšie, od tradičných, romanticky ladených až po skladbičky vytvorené súčasnými kompozičnými prostriedkami. I v tejto oblasti platí pravidlo, že nie je dôležité, aké prostriedky autor použije, ale výsledný tvar a hudobný obsah, do ktorého je dieťa schopné vniknúť, precítiť ho a na primeranej úrovni tlmočiť. Z tohto hľadiska sa úroveň koncertov dostala už v minulých rokoch pomerne vysoko a tohtoročný koncert ju opäť potvrdil.

Pravda, nielen táto skutočnosť je dôležitá; v praxi sa môžeme presvedčiť, že novovytvorené (a na Týždni predvedené) diela nachádzajú široké uplatnenie v študijnom repertoári našich ľudových škôl umenia a čoraz viac ich môžeme počuť na školských besiedkach či koncertoch. Možno konštatovať, že skladatelia pristupujú k tejto práci zodpovedne, takmer všetky prednesené diela spĺňajú kritériá požadované pedagógmi a sú vo výučbe na EŠU použiteľné a potrebné.

Najviac zaujala úvodná hudobno-scénická kompozícia na výber zo zbierky **Malí hudci pre detský zbor, sóla, husle, flautu, violončelo a súbor ľahkoovládateľných nástrojov** od Igora Dibáka. Ide o zmes krátkych ľudových a umelých detských pesničiek a inštrumentálnych čísiel, v tomto prípade vhodne doplnenú choreografickým stvárnením. Keďže sú to v podstate samostatné skladbičky, môžu nájsť široké uplatnenie i v rámci vyučovacieho procesu, kde ľahkoovláda-

teľné nástroje dnes už zaujali pevné miesto. Naštudovanie celku je pomerne náročné, preto treba vysloviť uznanie všetkým pedagógom, ktorí sa podieľali na jeho príprave. Ďalej sme si vypočuli tri skladby z cyklu **Podvečerné piesne pre klavír** od Ivana Paríka. Parík venoval deťom už viacero skladieb a v každej môžeme sledovať autorov svojský rukopis, ale vynára sa problém, či diela, ktoré zvládne technickú stránku diela, ju dokáže i pochopiť a adekvátne interpretovať. Tradične ponímané, ale zato plné invencie a možnosti prejavu muzikality malých interpretov boli dve komorné skladbičky **Ondreja Francisciho** **Radostná chvíľa** (pre flautu a violončelo) a **Detská hra** (pre flautu, klarinet a klavír). Z podobných požiadaviek vychádzal pri komponovaní **Trois impromptus pre husle a klavír** i **Jaroslav Meier**, ktorý vytvoril o niečo náročnejšiu, veľmi pôsobivú, invenčnú a prednesovo vďačnú kompozíciu. **Detskú suitu pre dva klariety** od **Stanislava Hochela** možno využiť skôr na pedagogické účely (ide viac o zbierku problémových cvičení) ako na prednes — no i tento typ skladieb iste naši pedagógovia privítajú. **Sonatína pre zobcovú flautu, violončelo a klavír** od **Júliusa Kowalského** prezrádza skúsenú ruku pedagóga; podobný dojem zane-

cháva **Šesť variácií na ľudovú pieseň pre klavír štvorročne** od **Juraja Tandle- ra**. Rozpaky vyvolala autorova druhá skladba, **Suita pre 4 husle** (odznali dve časti), ktorá provokuje k zamysleniu nad správnosťou znásobovania huslí v jednom hlase a vôbec o účelnosti školských sláčikových orchestrov. Nebolo by vhodnejšie intenzívnejšie pestovanie komornej hudby? S podobným problémom sa spájajú i posledných dve diela, venované súboru akordeónov — **Tancujú pesničky** (pre 3 akordeóny) od **Juraja Hatríka** a **Tri skladby** (pre 6 akordeónov) od **Milana Dubovského**. Akordeón sám poskytuje veľa výrazových možností; pri jeho znásobení neutrípí síce dielo, ale jednotliví interpreti, ktorí nedostanú tak príležitosť k vlastnému muziklovaniu; a to je v prípade tvorby pre mládež vážny nedostatok.

Po prestávke sa uskutočnila beseda s prítomnými pedagógmi. Viedol ju **Juraj Hatrík**. Rozprúdila sa živá debata, v ktorej sa prítomní veľmi pozitívne vyjadrili ku kvalite nových skladieb, privítali narastajúci počet diel a ich inštrumentálnu rozmanitosť, poukazovali na problém nízkej kvality a slabého výberu tuzemských nástrojov z Orffovho inštrumentára a tiež na nedostatok notového materiálu už existujúcich skladieb. Diskusiu uzavrel zástupca usporiadateľa akcie — **Zväzu slovenských skladateľov** — **Alfréd Zemanovský**, ktorý poďakoval všetkým zúčastneným za obetavú prácu pri príprave tohtoročného Týždňa novej tvorby, zdôraznil nutnosť intenzívnej spolupráce skladateľov s pedagógmi pri komponovaní pre najmladšiu generáciu a vyslovil myšlienku — o ktorej by bolo treba uvažovať — usporiadať podobné akcie i v iných mestách, čo by určite pomohlo rozšíriť slovenskú hudobnú literatúru pre deti a mládež do všetkých kútov našej vlasti.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ



V rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby sa uskutočnil koncert zábavnej hudby. V Koncertnej sieni Československého rozhlasu dňa 19. februára vystúpil **Tanečný orchester Československého rozhlasu v Bratislave** s dirigentmi **Vieroslavom Matušikom** a **Miroslavom Brožom** (na snímkach). Na programe boli diela **I. Bázlika**, **A. Boudu**, **P. Breinera**, **M. Broža**, **P. Cóna**, **K. Elberta**, **I. Horvátha**, **A. Brezovského**, **A. Lieskovského**, **V. Matušika**, **J. Siváčka**, **E. Štassela**, **G. Toperczera**, **B. Trnečku**, **V. Wicka**, **P. Zelenaja** a **P. Zajačka**. Snímky: R. Polák

K stému výročiu úmrtia M. P. MUSORGSKÉHO

CESTA K NOVÝM BREHOM

Zamyslenie sa nad tvorbou génia ruskej hudby Modesta Petroviča Musorgského (1839—1881) vyvolá ešte i dnes, 100 rokov po jeho smrti, rad otázok, na ktoré sme doteraz dostávali často rozporné odpovede. Životný beh skladateľa je iste dostatočne známy, rovnako ako okolnosti jeho predčasnej smrti. Je však dostatočne známy jeho vplyv na ďalší vývoj hudobného umenia? Uvedomujeme si v dostatočnom rozsahu Musorgského prínos do dejín hudby?

Začnime trpkým konštatovaním, že tvorbu jedného z najoriginálnejších zjavov svetovej hudby vlastne u nás ani poriadne nepoznáme! Jednak sa hrá len istý, dost obmedzený okruh diel (Boris Godunov, Obrázky z výstavy, Noc na Lysej hore, z piesní nanajvýš Bicha a dosť) a aj tie zväčša nie v pôvodnej podobe, ale v cudzom „balení“. Nie, zaiste nebudeme brojiť napr. proti Ravelovej inštrumentácii Obrázkov z výstavy — napokon, tá ich vlastne preslávila, ale pochybnosti o zásahoch Rimského-Korsakova — popri všetkej úcte a vďačnosti za obetavosť, s akou sa ujal nedokončených opusov svojho priateľa — sú o to naliehavejšie, keď poznáme názor skladateľa na Musorgského tvorbu: „... Jeho ideálnemu štýlu chýbala krištáľovo-priehľadná prepracovanosť a pevná forma; chýbala, lebo nemal znalosti z harmónie a kontrapunktu. Balakirevovské prostredie sa sprvu posmievalo týmto nepotrebným náukám, neskôr ich vyhlásilo za nedostupné pre Musorgského. A tak bez nich prežil celý život, vyhlasujúc pre vlastnú útechu svoju nevedomosť za hrdinstvo a technickú vyspelosť iných za rutinu a aplatočnosť...“

Ako s týmto výrokom kontrastuje názor C. Debussyho, ktorý uverejnil v článku o Musorgskom v Revue blanche, v roku 1901: „... Nikto neprehovoril s väčšou nehou a hĺbkou k tomu, čo je v nás najlepšie. Je a zostane jedinečný svojím nestrojeným umením, bez vysušujúcich formuliek. Nikdy predtým sa nepodávala jemnejšie citlivosť tak prostými prostriedkami. Ponáša sa to na umenie zvedavého dieťaťa, ktoré akoby objavovalo hudbu na každom kroku, vedené vlast-

ným vzrušením. Tiež nemožno u neho hovoriť o akejkoľvek forme, lebo prinajmenšom je jeho forma tak mnohotvárná, že ju nemožno priradiť k ustáleným formám, možno povedať oficiálne uznaným. Má to súdržnosť a zároveň je to zložené z drobných postupných dotykov, spojených tajomným pútom a darom žiarivej jasnozrivosti... Musorgskému stačí jediný akord, ktorý by sa zdal chudobný pánu X, alebo modulácia tak inštinktom vytušená, že by pán Y na ňu neprišiel. Budeme sa musieť ešte vrátiť k Musorgskému, má plné právo na našu oddanosť...“

Obdiv Debussyho a ďalších impresionistov k Musorgskému nebol napokon iba platonický: práve nehľadajú, nevšedná, všetkej rutiny západoeurópskej hudby prostá, rýdzo slovanská Musorgského hudba, zaujímavá aj svojím nevšedným vedením melódie a harmonickými zvláštnosťami, ideálne hrala do nôt novým estetickým názorom impresionistov. Práve tie nedostatky, ktoré Korsakov (a samozrejme mnohí ďalší súčasníci) vytýkal tomuto samorastlému gardovému poručíkovi, sa menia v očiach Francúzov na jeho najväčšie plus. Debussy sa zoznámil s Borisom Godunovom v jeho pôvodnej podobe, nevyhľadenej ešte Korsakovom — a napodiv — hranatosť a „diletantizmus“ jeho autora ho naprosto nerušili, zato ho zaujala — práve jeho nevyumelkovanosť, spontaneita, schopnosť vyjadriť hudbou najjemnejšie odtiene ľudských pocitov. Slobodná, nespútaná Musorgského hudobná reč zanechala v Debussyho hlboké stopy: počnúc Peléasom, cez Nocturná, piesne, všade možno vystopovať vplyv veľkého Rusa.

Maurice Ravel vyjadril svoj obdiv Musorgskému nielen kongeniálnou inštrumentáciou Obrázkov z výstavy, ale absorboval tiež nemalo z jeho podnetov. Igor Stravinskij, obdivovateľ Musorgského, najmä jeho piesní (Piesne patria k tomu najlepšiemu z Musorgského hudby) spolu s Ravelom dokončovali a doinštrumentovali na Ďagilevovo požiadanie Chovančinu, ale po dokončení tejto práce prehlásil: „Vždy som bol úprimne proti tomu, aby už raz skomponované dielo niekto okrem jeho autora prepracoval



a tento pocit sa iba stupňuje, keď je skladateľ tak schopný a tak istý v tom, čo robí, ako Musorgskij. Podľa mňa túto zásadu hrubo uráža Ďagilevova kompilácia, podobne ako Korsakovova meyerbeerizácia Borisa Godunova...“ (Dodajme, že novšiu úpravu tejto opery od D. Šostakoviča nepoznáme.)

Význam Musorgského novôt jasnozrivo vystihol už duchovný otec „Mocnej hŕstky“ V. V. Stasov, ktorý pri komentovaní skladateľovej nedokončenej opery Ženba, komponovanej priamo na Gogolov text, píše: „... Tento pokus, o dramatickú hudbu v próze nebol ešte dostatočne ocenený. Zdá sa mi, že neostane bez následkov a nasledovníkov. Príde čas, keď sa zbavíme predsudkov, že je nevyhnutne potrebný text vo verchoch v opernom librete a keď opera v rukách budúcich pokračovateľov Musorgského bude čoraz realistejšou — ako všetko umenie v budúcnosti — vtedy sa aj Ženba dotkne zasľúbeného miesta a ocenenia. Nateraz sa tento smelý a originálny pokus zdá byť väčšinou tých, ktorí ho poznajú, iba neprípustným, odvážnym rozmachom... Veď bolo nemalo činov na poli umenia, ktoré sa spočiatku zdali neprípustnou tráfalosťou a nerozumným rozmachom, a neskôr boli uzákonené a prešli do tela a krvi umenia! Verím a dúfam, takisto je to teraz aj s originálnym pokusom Musorgského, ktorý sa zatiaľ, predbežne, prietli všetkým hudobným zvyklostiam a platným pravidlám... je isté, že ak vezmeme každú jednotlivú scénu tohto pokusu a rozoberieme ju po častiach, všade uvidíme tú udivujúcu pravdivosť zobrazenia, priblíženie sa k obvyklnej každodennej ľudskej reči, čo treba považovať za veľký krok dopredu v oblasti umenia... Musorgskij... zavrhol všetky konvenčné formy a umelecký formalizmus, išlo mu jedine o hudobné vyjadrenie textu... Budúcnosť ukáže, kto mal pravdu: či smelý novátor, ktorý hľadel dopredu k novým brehom, alebo poslucháč, ktorí sa nevedeli rozlúčiť s tradičnými návykmi. No ešte aj teraz, keď sa Musorgského hudba považuje za príliš „pestrú“, zostávajú z najrozmanitejších „zdravov“, nezohľadnených dobrou niťou,

za „mozaiku“... sa nemôžu nezdať čímsi nesmierne významným, pravdivým a originálnym...“

Nuž a tu sme pri koreňoch hlavných princípov opernej tvorby, aké si dali do štitu generácie skladateľov 20. storočia: podrobná charakteristika postáv, psychologické preniknutie do vnútra jednotlivých postáv a pod. Od Musorgského deklamácie dramatického textu je už len stupienok k Janáčkovu a jeho nápevkovej teórii. (Vyslúžil si ostatne podobné epitetá ornans o diletantizme, neovládanej teórii, kompozičnej neuhladenosti, divosti svojej tvorby.)

Všetko nasvedčuje tomu, že Musorgskij sa vedome bránil všetkému akademizmu a zámerne sa vyhýbal hlbšiemu teoretickému štúdiu kompozície, aby si uchránil životnosť a sviežosť svojej hudby. Presvedčujú nás o tom napr. jeho výroky o hudbe C. Saint-Saënsa: „... netreba nám tónov, ani slov, palety, ani sochárskeho dláta — aby vás čert vzal, vy ľuhári, pokrytci a tutti quanti, prineste ľudom živé myšlienky, vedzte a nimi živú besedu a je nám jedno, aký bude mať námet! Peknučkými zvukmi nikoho neoklamete: je to, ako keď panička ponúka milému známemu krabicu s bonbónmi a nič viac...“

Musorgského snaha o nové postupy bola celkom uvedomeľá a programová. Prezrádza to i jeho list Stasovovi: „... Moje heslo poznáte: Smelšie vpred k novým brehom! Nič som z neho nikdy nezľavil a nezľavujem ani teraz. Ak mi dá osud možnosť, aby som rozšíril vyšliapanú cestičku k životným cieľom umenia, budem mať úprimnú radosť...“

Vplyv „psychologického realistu“ M. P. Musorgského na tvorcov ruskej a sovietskej hudby by vydal za obsiahlu knihu a niet tu priestoru pre jeho podrobné rozvážanie. Vráťme sa teda na záver ešte raz k I. Stravinskému: „... nazdávam sa, že i pri istej obmedzenosti technických prostriedkov a nemotornom spôsobe písania sa prejavuje v Musorgského partitúrach nekonečne viac, ozajstnej hudobnosti a pravej intuície, než v „dokonalých“ úpravách Rimského...“

Sme svedkami trendu návratu k originálnym partitúram Brucknera, Janáčka a bolo by užitočné priblížiť sa aj v Musorgského prácach čo najbližšie k pôvodine. Bude to úloha, pravda, nie vždy riešiteľná vzhľadom na torzovitost jeho odkazu. Rozpornosť a rozpoltenosť skladateľovej povahy, zjavný nedostatok pevnej vôle poradiť sa nejakému pracovnému režimu a v neposlednom rade dôsledky jeho alkoholizmu budú túto prácu nesmierne sťažovať. Pravda, každý krok k bližšiemu a hlbšiemu poznaniu diela tohto veľkého priekopníka, vyznávača hudobnej pravdy nám odhalí mnohé súvislosti s neskorším vývojom a nesmiernu silu jeho vyzarovania na ďalšie skladateľské generácie.

ROMAN SKŘEPEK

Zo zahraničia

K 200. výročiu predvedenia Mozartovej opery Idomeneo sa uskutočnilo v Salzburgu slávnostné koncertantné predvedenie tohto diela. Titulnú úlohu našťudoval Peter Schreier, ďalšími sólistami boli Edith Mathisová a Ján Varadyová. Leopold Hager dirigoval Viedenských filharmonikov a zbor Viedenskej štátnej opery. Predvedenie tejto opery bolo vrcholom Mozartovho týždňa, ktorým si jeho rodisko pripomenulo 225. výročie narodenia skladateľa.

László Polgár, maďarský basista, ktorého poznáme z úspešného účinkovania na Medzinárodnej tribúne mladých interpretov, získal 1. cenu na piesňovej súťaži Huga Wolfa vo Viedni. Medzinárodnej porote, v ktorej prijali členstvo o. i. aj Hans Hotter, Hilde Rössel-Majdanová a Rita Streichová, predsedal Erich Werba.

Kazimierz Serocki, jeden z najvýznamnejších poľských skladateľov, zomrel 9. januára t. r. vo veku necelých 59 rokov.

Štátna opera v Drážďanoch pripravuje svetovú premiéru detskej opery „Pastier sviň“ Gerharda Schedla, ktorá bola minulý rok ocenená cenou Carla Maria von Webera. S inscenáciou tejto opery chcú členovia drážďanskeho operného ensemblu vystupovať aj v školách a materských školách.

Katalóg firmy Hungaroton obohatil gramofónové platne s umením reprezentantov úspešnej mladej maďarskej klaviristickej generácie. Schubertove 4 Impromptu op. 90 a 4 Impromptu op. 142 nahral András Schiff v japonsku. Pod názvom Koncertné snímky Zoltána Kocsisa prezentujú sa záznamy s verejných vystúpení umelca v rokoch 1971-78.

V. festival ruskej a sovietskej hudby v Katovicach sa konal v dňoch 5.—11. decembra m. r. Na programe festivalu boli diela P. I. Čajkovského, M. P. Musorgského, N. Rimského-Korsakova, A. Rubinsteinova, S. Rachmaninova, I. Stravinského, S. Prokofieva, D. Šostakoviča, J. S. Mejtsa a ďalších. Okrem domácich orchestrov a sólistov účinkovali aj Janáčkova filharmonia z Ostravy, Symfonický orchester Halle, klavirista T. Nikolajevová a ďalší. Súčasťou festivalu bola tiež poľská premiéra opery Nesmriteľný Kašče N. Rimského-Korsakova v našťudovaní Štátnej sliezkej opery v Katovicach.

Najnovšia nahrávka Bartókovej opery Hrad kniežata Modroľúza, ktorú realizoval Georg Solti s Londýnskou filharmoniou a sólistami Sylviou Sassovou a Kolosom Kovátsom, sláži ako hudobný podklad k televíznej opernej film, ktorý realizoval režisér Miklós Szinetár v koprodukcii maďarskej televízie s mnichovskou firmou Unifilm. Film sa dostal na obrazovky budapeštianskej televízie v rámci osláv 100. výročia narodenia Bélu Bartóka dňa 27. 3. 1981.

VIII. hudobné bienále, ktoré bolo v dňoch 13.—22. februára v Berlíne, predstavilo na 34 podujatiach 193 diel skladateľov z viac ako 20 krajín. Premiérovu odznelo 27 skladieb, z nich 3 od zahraničných skladateľov. Interpretácie sa na festivale podieľali o. i. Komorný orchester moskovskej filharmonie, Oleg Kagan, Zuzana Růžičková a Roswitha Trexlerová. Významnými festivalovými príspevkami bolo hostovanie domáciach operných scén, o. i. opera z Erfurtu predviedla operu Cena od K. O. Treibmanna, Saské zemské divadlo našťudovalo operu Hra o láske a náhode od G. Rosenfelda.

V japonsku sa uskutočnil od apríla do júna t. r. festival kultúry NDR. V najrozličnejších častiach krajiny vystúpia o. i. balet Štátnej opery Berlín, Štátny orchester Berlín, Štátna opera Drážďany, Štátny orchester Drážďany a Bachov orchester lipského Gewandhausu.

Mozartovská sopranistka

V náročnom rytme pedagogickej práce na západoberlínskej hudobnej akadémii dožíva sa v posledný marcový deň sedemdesiatin slávna nemecká sopranistka prvých dvoch povojnových desaťročí Elisabeth Grümmerová. Do vokálnej sféry vstúpila Grümmerová už ako zrelá osobnosť — po štúdiách divadelnej vedy a niekoľkoročnej hereckej praxi v činohre, na prahu tridsiatky. Po prvý raz na opernom javisku stála v roku 1941 v Aachen, pod taktovkou Herberta von Karajana. Po skončení vojny začína jej úspešná medzinárodná kariéra — obe berlínske reprezentačné operné scény, Viedenská štátna opera, londýnska Covent Garden, milánska Scala, Teatro Colon v Buenos Aires. V roku 1958 vytvára Grümmerová v Bayreuthe dodnes neprekonanú Evičku v Majstroch spevákoch.

Tepló sfarebný, kultivovaný soprán lyrického timbru, ktorý v posledných rokoch nadobudol aj mladodramatické dimenzie, uplatňoval sa najmä v sopranových partoch mozartovských, wagnerovských a straussovských. — Pamína, Agata z Weberovho Čarostrelca, Alžbeta duryňská, Elza, Evička, grófka z Capriccia — to boli „parádne“ úlohy Elisabeth Grümmerovej. S nemenším úspechom uplatňovala sa aj na koncertnom pódii ako skvelá, citlivá, intelektuálne pracujúca a skvostne štýlová piesňová a oratoriálna interpretka. Aj keď vo svojich najlepších umeleckých rokoch stála tak trochu v tieni kulminujúceho majstrovstva Schwarzkopfovej, patrí jej v galérii slávnych nemeckých spevákov nášho storočia popredné miesto.

—BJ—

Od 26. januára t. r. začali na plátnach sofijských kín premietat prvý bulharský dokumentárny film o najlepšom súčasnom basistovi na svete — Nikolajovi Gjaurovi. Bulharsko — krajina operných spevákov — zaznamenalo svoj prvý „vstup“ do svetovej módy — spracovania opernej témy filmovými režisérmi. Čo však odlišuje bulharské dielo a jeho úspech od režisérskych výstredností napríklad Josepha Lousyho (jeho posledným filmovým dielom bol Don Juan). Dvojdielny film Nežijem jeden život, dielo známeho bulharského režiséra Nikolaja Korabova (napísal súčasne aj scenár filmu) je monofilm a podriaďuje svoju dramaturgiu jedinému hrdinovi N. Gjaurovi, ktorý nás v dokumentárnom rozprávaní sprevádza po svetových scénach v roku svojho významného životného jubilea — 50. narodenín. V tomto filme je dokumentárna spevákova prítomnosť. Vedie nás od jednej úlohy k druhej, zveruje sa nám so svojimi myšlienkami o umení i o sebe. Hercove výpovede sú ilustrované slávnymi basovými partiami: Filip II. a Don Basilio, Mefistofeles a Don Quijote, Fiesco a Boris Godunov, v Rekvie G. Verdiho... všetky tieto obrazy ožívajú na filmovom plátnu, odohrávajú sa v atmosfére mesta a na scénach, s ktorými je spojená ich premiéra alebo dôle-

Nežijem jeden život

žitá etapa v spevákovej kariére. Film nás zavedie do Salzburgu a Milána, Paríža a Viedne, Moskvy a Tokia, New Yorku a Chicaga... Všetky spomenné zábery sú filmované v prírode (hrad Karlštejn, katedrála v Kutnej Hore, Strahovská knižnica, Escorial, Sevilla a podobne) alebo v štúdiu, kde je dekorácia vytvorená vždy špeciálne pre tento film. Nestretávame sa tu s tradičnými kostýmami, k slovu sa dostávajú nové režisérske mizanscény, prispôbené estetike filmu a najnovším hľadaniam opery. Každá ária je umelecky hraná koncepcia v dokumente. Možno tvrdiť, že ide o unikátne filmové riešenie pri hľadaní dotykových bodov medzi výhradne operným umením a bezprostredným filmovým umením. Zaujímavé je i to, že film sprevádzajú výroky svetoznámych hudobníkov H. von Karajana, C. Abbada, M. Praweho, V. Pokrovského a iných. Tieto dôležité dokumenty ešte zdôrazňujú fakt, že sme prítomní na skúškach s nimi i so spevákmi, Gjaurovými kolegami — Mirellou Frenilovou, Pierom Capucillim, José Carrerasom...

MAGDALENA MANOLOVA
(Preložila J. Stajková)

Zaslúžilý umelec Bedřich KRAMOSIL - šesťdesiatročný

JUBILEUM DIVADELNÍKA

Nie je jednoduché písať o umelcovi a jeho činnosti pri príležitosti jeho životného jubilea, keď jeho dielo a práca nie je ukončená, keď sa ocitá priamo vo víre umeleckého diania, keď by ste si s ním radšej podiskutovali o problematike žánru, tvorby, než sumarizovali doterajší umelecký životopis, a najmä keď nik netuší, či v duchu neúprosneho dialektického zákona práve odovzdaná práca nebude ďalšou negovanou alebo či nás neprekvapí niečím novým, netušeným a pod. Reč je o životnom jubileu zaslužilého umelca Bedřicha Kramosila, ktorý sa 31. marca t. r. dožíva svojej šesťdesiatky v plnej životej a umeleckej aktivite. Reč je o umelcovi, ktorý svoje životné poslanie spojil s ľahkou múzou, s operetou, spevhrou, muzikálom a všetkými tými formami (opodstatnenými), ktoré sa na javiskách hudobno-zábavného divadla v priebehu posledného štvrtstoročia vysriedali.

Čím dlhšie a hlbšie človek spoznáva konkrétnu tvorivú a reprodukčnú problematiku hu-

dobno-zábavného divadla, tým väčšiu úctu nadobúda voči tým, ktorí ju ovládajú a robia profesionálne, pociťovo s umeleckými ambíciami. Čím hlbšie načrieme do problematiky historického vývoja tohto divadla, tým skôr konštatujeme, že sa o ňom ľahko s nádychom ironie hovorí, ale o to ťažšie sa robí, tvorí jeho kvalita. To je však už údel každého, kto spojí svoje čestné umelecké ambície s touto ľahkonohou sestrou opery, ale v podstate veľmi zložitou, náročnou a vrtošivou múzou. Bedřich Kramosil tak urobil až po niekoľkoročnom pôsobení na operných scénach v Štajerskom Hradci (nemecký Graz), Plzni, Opave, kde úspešne spieval smetanovské postavy (Vladislava, Krušinu, Míchu), Přemysla v Šárke, Onegina, Markiza Posu v Don Carlosovi a iné. Jeho režijné ambície sa tiež začali formovať na opernom javisku: bola to Hubička, Šelma sedliak, Psohlavci, Fidelio, Talianka v Alžbire, Mozartov Návrat dona Pedra v Plzni, Šárka, Jiráskov Pán Johannes, Mozartov Bastien a Bastienka

v Opave, Traviata v Bratislave.

S príchodom na Novú scénu v Bratislave stretáva sa B. Kramosil so špecifickým druhom hudobného divadla, ktorý má svoje vlastné zákonitosti, konkrétne spoločenské poslanie a funkciu. Predchádzajúce spevácke a divadelné skúsenosti B. Kramosila od počiatku znamenali prínos pre spevoherný súbor Novej scény práve v období, kedy boli vytvorené podmienky pre jeho vyhranené umelecké sformovanie. Kramosil sa ujíma náročných úloh nielen ako režisér, ale aj ako umelecký šéf spevhory. Klasický operetný repertoár oprostuje od starých nánosov operetných manér, búra operetné schematické klišé meštiackej operety, vytvára priestor pre spevácke kreácie protagonistov sólistického ensemblu, k spolupráci si vyberá najlepších umelcov. S nástupom moderného spevoherného repertoáru, ktorý reprezentuje muzikál, vytvára Bedřich Kramosil svoje najlepšie a najhodnotnejšie inscenácie. Počnúc hrami My fair Lady, Muž z la Mancha, Fidlík na streche, West Side Story, Zorba a i. nastoluje bratislavská Nová scéna aj vďaka Bedřichovi Kramosilovi vysokú interpretačnú latku v celoštátnom meradle. O jeho inscenáciách sa začína hovoriť, všimajú si ich aj ortodoxní divadelníci, pozorujeme ochotu priznať tomuto

žánru umelecké ambície. Pri práci na spomínaných (i nespomínaných) inscenáciách vytvára sa dokonca vyhranený realizačný tím, v ktorom Kramosilovi patrí vedúce postavenie. Práve výsledok vhodne volenej kolektívnej práce prispel k tým pozitívam, ktoré Nová scéna v oblasti hudobno-zábavného divadla dosiahla.

Pravda, v tomto článku nemôžeme, ani nechceme hovoriť o jednotlivých Kramosilových inscenáciách, bolo ich mnoho — vyše štyridsať! Boli rôzne predlohy i rôzne úsilia vyťažiť z hier maximum. To je to špecifické, čo iný žáner nepozná. Spevohra zatiaľ nemá to množstvo dokonalých, skvelých a majstrovských diel, aké má hudba symfonická, opera alebo činoherné divadlo. Vinou rôznych spoločenských podmienok a presile záujmu malomeštiackej spoločnosti a jej vkusu, boli operete v minulosti diktované aj zákony tvorby. Je teda údelom spevoherného režiséra vyrovnávať sa s týmto dedičstvom, čo nie je malá práca. No často to stálo zato. Boli aj prehry, omyly, ale v Kramosilovej práci prevažujú pozitíva, v ktorých možno jasne identifikovať jeho umeleckú orientáciu v problematike, znalosť interpretačných i scénických problémov. Objektívnym faktorom však je, že Kramosil sa výrazným spôsobom podieľal na rehabilitácii operety ako u-



Snímka: I. Teluch

meleckého žánru u nás, že individuálnym spôsobom poznačil profil celého spevoherného súboru Novej scény, že bol neúnavným hľadačom a objavovateľom nových hodnôt v tomto žánri. Jeho práca sa vždy vyznačovala profesionálnym prístupom k práci. Vždy mal na zreteli zdôrazňovanie umeleckých hodnôt diela, odsudzovanie falošného experimentovania a hľadanie iba cesty k vlastnej sebarealizácii. Jeho oddanosť tomuto divadlu a žánru je zúročená v celom rade kvalitných inscenácií a stovkách predstavení tak pred domácim, ako i zahraničným divákom a v dielach, ktoré sa stali pilierom i reprezentantom slovenského hudobno-zábavného divadelníctva.

MARIÁN JURÍK

K životnému jubileu Anny Kovárovej

V SLUŽBÁCH SOCIALISTICKEJ HUDOBNEJ KULTÚRY

(Dokončenie z 3. str.)

ambícií i povinností voči rodine i sebe.

Anna Dvoráková-Kovářová prežila svoju mladosť v Modre, kde roku 1940 maturovala na učiteľskom ústave. Ako manželka klaviristu a pedagóga S. Kovářa v rokoch 1940—1955 žila s rodinou v Brne. Tam mala možnosť rozvíjať svoje hudobno-umelecké i osvetovo-pedagogické záujmy ako kvalifikovaná učiteľka klavíra a hudobnej výchovy s mimoriadnym záujmom o dramatické umenie. Hre na klavír vyučovala v hudobnej škole i súkromne. V Brne sa stala funkcionárkou Zväzu žien, ROH a od roku 1948 aj KSČ. V rokoch 1955—1959 bola referentkou pre hudobné inštitúcie, hudobné školstvo a hudobníkov z povolania na Odporovom zväze zamestnancov kultúry pri Slovenskej odborovej rade. Pritom absolvovala trojročné školenie pre funkcionárov na Ústrednej škole ROH A. Zápotockého. V rámci tejto odborárskej práce pomohla riešiť celý rad závažných sociálnych otázok pracovníkov slovenskej hudobnej kultúry. V rokoch 1959—1968 bola referentkou Odporu umenia na Povereníctve školstva a kultúry pod vedením dr. Z. Bokesovej, neskôr bola vedúcou hudobného oddelenia Povereníctva kultúry.

Aj v tomto postavení sa prejavili jej organizačné schopnosti podložené politicko-ideologickým rozhľadom a znášaním jej zánietením pre podporu aj toho najmenšieho kroku pre

rozvoj slovenského hudobného života. Zaslúžila sa o zabezpečenie koncertných príležitostí pre mladých slovenských koncertných umelcov, o vznik Prehľadky mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach, o vznik Kruhov priateľov umenia na Slovensku, o rozvoj symfonických orchestrov v Bratislave a najmä v Košiciach, o propagáciu slovenskej hudby a o riešenie ďalších drobných, ale významných otázok hudobného života. A pritom všetkom nezanedbala ani starostlivosť o svoj odborný rast, o zvyšovanie odbornej kvalifikácie. V rokoch 1961—1964 absolvovala Filozofickú fakultu Univerzity J. A. Komenského v Bratislave. Prejavom jej odborneho prístupu a zánietenosti pri riešení aktuálnych otázok hudobného života je jej bohatá publicistická činnosť. Celý rad kritik v tlači, diskusných vystúpení a referátov na odborných fórach je významným príspevkom do mozaiky dokumentov o ceste našej hudobnej kultúry, nejedného mladého umelca a nejednej hudobnej inštitúcie na Slovensku. Od roku 1967 bola pedagógom Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Nitre, najprv externe a v rokoch 1969—1971 interne. V rokoch 1971—1980 bola riaditeľkou Štátnej filharmónie v Košiciach. Od roku 1964 je členkou Ústredného výboru Zväzu slovenských skladateľov, viacnásobnou funkcionárkou, v súčasnej dobe je predsedníčkou Tvorivej komisie muzikológov, členkou Federálneho výboru Zväzu československých sklada-

teľov, predsedníčkou Krajskej pobočky ZSS v Košiciach a pod.

Osobitne treba vyzdvihnúť výsledky vlastnej výskumnej činnosti Anny Kovárovej na poli dejín sociológie a pedagogiky, koncertného života na Slovensku. V knihe Slovenská filharmónia (Bratislava 1966) zhrnula dokumentačný materiál o tomto reprezentatívnom slovenskom symfonickom orchestri v rokoch 1949—1965. Na túto prácu nadväzuje jej výskum začiatkov budovania slovenského symfonického telesa v Bratislave na ochotníckej základni v rokoch 1920—1938 a pripravovaná syntetická práca o Tradíciách a perspektívach koncertného života v Bratislave. V štúdiu Koncert ako súčasť vyučovacieho procesu hudobnej výchovy (Zborník Pedagogickej fakulty v Nitre) hľadala spojenie hudobnej výchovy s praktickým hudobným životom.

Pri zamýšľaní sa nad životom a dielom A. Kovárovej nám pripadá všetko ako samozrejmé, vyplývajúce z logiky vývoja nášho politického a kultúrneho života a jej osobnosti v nej. Je tomu tak preto, že Anna Kovářová sa postavila do služby slovenskému hudobnému životu ako nadšený propagátor a organizátor, ako progresívne zangažovaný občan našej vlasti, ako komunista. Naša socialistická spoločnosť právom oceňuje jej politicky a odborne fundovanú prácu a jej zásluhy o hudobný život odmenila štátnymi, straníckymi i občianskymi vyznamenaniami.

MARIA POTEMROVA

SND na počesť XVI. zjazdu KSČ

K pracoviskám, ktoré vzdávajú hold našej strane, sa pripojili aj umelci SND. K 60. výročiu a na počesť XVI. zjazdu KSČ uskutočnili dva slávnostné koncerty. Dňa 15. marca bol v opere SND koncert z diel B. Smetanu, nár. umelca E. Suchoňa, P. I. Čajkovského, G. Pucciniho a G. Verdiho. Účinkovali M. Blahušáková, S. Haljaková-Gajdošová, M. Nitranová, A. Kluková, zasl. umelkyňa E. Kittnarová, P. Dvorský, S. Kopčák, F. Lívora, zasl. umelec O. Malachovský, P. Oswald, R. Szűcs, zbor a orchester opery SND. Dirigovali zasl. umelec V. Málek, zasl. umelec T. Frešo, G. Auer, vyznamenaný „Za vynikajúcu prácu“, zbornajstrom bol L. Holásek. Réžiu podujatia mal M. Fischer.

Na slávnostnom koncerte sa zúčastnili členovia Predsedníctva ÚV KSS, tajomník ÚV KSS E. Pezlár a vedúci tajomník MsV KSS v Bratislave G. Šlapka, vedúci oddelenia ÚV KSS V. Trvala a ďalší hostia.

Hold zjazdu KSS prejavili umelci a pracovníci SND, SEUKU, Hudby Ministerstva vnútra SSR, Detského speváckeho zboru SLNIEČKO pri DPMKG a Ústredia slovenského filmu aj v programe pre delegátov zjazdu KSS v SND dňa 20. marca. V programe Pozdrav v tento deň, ktorý zostavil zasl. umelec J. Kákoš, riaditeľ SND a režiserovali ho zasl. umelec B. Kriška a T. Rakovský, odzneli skladby nár. umelcov A. Moyzesa, E. Suchoňa, zasl. umelcov T. Andrašová, M. Nováka, B. Urbanca, J. Stelzera a S. Stračinu, verše nár. umelcov A. Plávku, M. Váika a zasl. umelca P. Koyša. Scénu navrhol nár. umelec L. Vychodil, dirigovali J. Matus, P. Procházka, mjr. M. Galovec, choreografom bol J. Kubánka, filmové materiály režiserovala S. Jendrašáková, technicky spolupracoval A. Majer. V programe vystúpili okrem súborov po prední členovia činohry SND.

KONKURZ

Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri opery a baletu SND:

- zástupcu koncertného majstra I. huslí,
- tutti hráčov do skupiny huslí,
- tutti hráča na violu,
- tutti hráčov na violončelo,
- tutti hráča na kontrabas,
- hráča na I. flautu,
- hráča na I. hoboju,
- hráča na I. hornu,
- hráča na bicie.

Podmienkou prijatia je absolútium VŠMU, AMU, JAMU alebo konzervatória. Veková hranica je 35 rokov. Konkurz sa koná dňa 23. 4. 1981 od 13,00 h v budove opery SND.

Pisomné žiadosti s krátkym životopisom a opisom praxe zašlite najneskôr do 15. 4. 1981 na Umeleckú správu opery SND, 891 38 Bratislava, Gorkého č. 2.

Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

KONKURZ

Ministerstvo kultúry SSR a Slovenský hudobný fond v snahe vytvoriť priaznivé podmienky pre všestranný rast mladej generácie koncertných a spevoherných umelcov a komorných súborov (do 5 členov) vypisujú

KONKURZ

na poskytnutie štipendií pre absolventov konzervatórií a vysokých hudobných škôl.

Záujemcovia sa môžu prihlásiť do konca apríla 1981

v Slovenskom hudobnom fonde, referát fondovej starostlivosti, Fučíkova 29, Bratislava.

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 38 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zást. ved. red.: Viera Lippoldová, redaktor Alfréd Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Lubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 893 38 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 38 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13, 893 38 Bratislava, Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p. 949 01 Nitra, Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV., 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART, úč. spol., Leninhradská ul. č. 11/I., 896 28 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 8/10

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Hostovanie **Pražského mužského zboru** na čele s **Miroslavom Košlerom** „narušilo“ stereotyp podujatí SF. Priaznivý dojem, ktorý svojím výkonom toto teleso zanechalo, oslabovala jedine neopodstatnená nízka návštevnosť (zapríčinená snád kolíziou s akciami Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby).

Vysoké parametre zborovej techniky: istota intonácie, vyspelý spôsob a vyrovnanosť tvorenia tónu, temer jednotná výslovnosť (menšie nedostatky jedine pri sykavkách), krásne jednoliate harmónie so správnym vyzdvihovaním vedúcej melódie i nenásilným zdôrazňovaním základných basových tónov, vrúcnosť a pružnosť modelovania fráz — to boli komponenty, na ktorých budoval Košler hlavný cieľ: vystihnúť čo najúčinnejšie hudobný obsah, celkovú koncepciu interpretovaných skladieb. Nezabudnuteľnosť výkonu tohto telesa spočívala predovšetkým vo veľkolepej koncepcii celkovej výstavby, v jedinečnom vystihnutí rozmanitých nálad, v svezosti a presvedčivosti prednesu. Práca na detailoch, schopnosť vychádzať z ducha hudby a vyjadriť jeho podstatu patrili k najsilnejším devízam tohto vystúpenia.

Košler je znamenitý muzikant. V jeho tvorivom prejave nenachádzame výraznejšiu mieru improvizácie. Každý postup má dôsledne zváženy, pretavený vytrénym vkusom, ale súčasne prežiarovaný momentom intenzívnej fantazijnej inšpirácie. Z jeho gest vyžaruje pokoj, rozvaha, istota a tú prenáša aj na svojich spevákov.

Prvú polovicu programu tvorili dva reprezentatívne monumenty českej zborovej tvorby. Intenzívny účinok cyklu mužských zborov **Jaro se otvírá od Zdeňka Lukáše** (1928) bol ukrytý v kráse nápadu, v jednoduchosti a súčasne modernosti výberu vyjadrovacích prostriedkov. Snahu o prirodzené vedenie melodické faktúry určoval výber ľudového textu. Popri zborovej sadzbe samostatne traktované husľové sólo (**Jirí Tomášek**) širokým náladovým rozptýlením podčiarkovalo a tým aj posilňovalo výrazový dopad textu.

Kantáta pre sóla, mužský zbor, trúbku, violu, klavír a tympany — **Izaiášovo proroctvo**, predsmrtný opus **Bohuslava Martinů**, prihovára sa nadčasovým posolstvom. Priam s otrasajúcou nahotou odhaľuje priepasti ľudskej duše, konfrontuje ju s bezprávím, ktoré sa — i keď vždy v inej podobe — ešte vždy vyskytuje vo svete. Interpretácia Izaiášovho proroctva vyžaduje zmysel pre hlbavosť, pre smútok plný citu, súcitu, schopnosť podčiarknuť autorov osobitý postoj k tvrdej realite, vystupňovať dramatickosť a neupadnúť pritom do extrémnej snahy po neopodstatnenom pátose.

Epilóg B. Martinů opiera sa o jedinečnosť autorovej invencie, ktorá sa snažila čo najjednoduchšími prostriedkami povedať čo najviac. Okrem vynikajúco pripraveného zboru sa na výrazovom účinku kantáty spolupodieľali aj poprední českí sólisti: v Bratislave z interpretácie súčasnej, ale aj oratoriálnej tvorby známa, muzikálna a pohotová sopranistka **Brigita Šulcová**, hlasovo dobre pripravená altistka **Libuše Márová** a výrazovo veľmi tvárný, vynikajúci basista **Karel Berman**. V sprievodnom ensembli sa uplatnili violista **K. Špelina**, trúbkar **J. Svejkovský**, klavirista **A. Bílek** a tympanista **V. Vlasák**.

V snahe dosiahnuť ďalšiu gradáciu programu spoluúčinkovala s pražskými hosťami na záver aj **mužská zložka Slovenského filharmonického zboru**, a to v ranom opuse **Richarda Wagnera** — v biblickej scéne **Večera apoštolov** pre mužský zbor a orchester (prepísaný pre organ, za ktorým sedel **K. Hron**). Hudob-

ná reč mladého skladateľa nezaprie ne-skoršieho veľkého operného dramatika, má výrazné sklonky k patetickej monumentalite. Súčasne dokumentuje romantickú tendenciu obracať sa nielen k barokovým i starším majstrom (Bach, Palestrina), ale aj k tematike týchto epoch (v tomto prípade biblickej — svätodušnej kantáte), pravda, pomocou nových výrazových prostriedkov. Mohutný účinok dramatických scén zintenzívňoval obrovský aparát spolupúčinkujúcich telies. Obecenstvo ocenilo krásu zhudobnenia i jedinečnosť Košlerovej koncepcie.

27. II. 1981

Bezprostredne po hostovaní Pražského mužského zboru vystúpil — v rámci Čs. hudobnej žatvy — na čele so svojím šéfom **Lubomírom Mátlom** na pódiu SF **Slovenský filharmonický zbor**. Pre recenzenta je priam nemožné nepodľahnúť pokušeniu pokúsiť sa porovnať tieto dve telesá a ich bratislavskú prezentáciu. Spoločnou črtou dramaturgie vystúpenia oboch zborov bolo predstavenie tvorby autorov domácej proveniencie (prvá polovica koncertov), SFZ sa orientoval na a cappella skladby a v druhej polovici podujatia spolupracoval s orchesterom SF; český zbor mal ako sprievod buď sólový nástroj (husle, organ), alebo celý komorný ensemble (Martinů). Úroveň obidvoch výkonov vyhovovala najprísnejším profesionálnym kritériám, i keď — vzhľadom na odlišnosť obsadenia — nemôžeme výsledný zvuk telies stavať vedľa seba.

V porovnaní s Mátlovým rozdielny je aj rukopis zbormajstra Košlera. Výkony telies na pódiu nedávajú dostatočné podklady porovnávať metódy práce pri príprave programu; môžeme sa však pokúsiť zhodnotiť ich výsledok. Šéf SFZ je plnokrvnejší, nervnejší, pribojnejší i patetickejší, Košlerov prejav sa vyznačuje výraznejšou lyrikou, tendenciou k filozofickej hlbavosti, k vyrovnanej monumentalite. Tieto črty sa zrejme dost podieľali aj na dramaturgickom výbere programov. Obidvoch zbormajstrov charakterizuje markantná črta umeleckej zodpovednosti a poctivosti. Pracujú dôkladne, systematicky, v intenciiach svojho založenia. Napriek odlišnosti prístupov i naturelov dospievajú k vysokej profesionálnej úrovni.

Zborové cykly nár. umelca **A. Očenáša** (**O vlasti**, op. 48 na verše Pavla Koyša) a **Václava Felixa** (**Země živá** na slová Miroslava Floriana) k výročiu Februára interpretoval SFZ s príkladnou vybranosťou, zreteľnou výslovnosťou textu, plastickým vedením hlasov, serióznym prepracovaním polyfónnych úsekov a najmä s príkladným pochopením diferencovanej lyriky i patetickosti výrazu. Úprimnosť, optimistické nadšenie, výrazný muzikantský dopad skladieb (u Felixa aj 4 krásne sóla členiek SFZ) vzbudili zaslúženú rezonanciu publika.

V **Orffových Carmina burana** dostal Mátl možnosť predstaviť sa ako orchesterálno-vokálny dirigent a túto príležitosť využil náležite a do dôsledkov.

Veľká výrazová presvedčivosť jeho výkonu pramení zo schopnosti preniesť vlastnú vnútornú istotu v udržiavaní rovnomernej plynuce tempovej hladiny na orchester i na ďalších spoluúčinkujúcich.

Táto črta je však prostá akéhokoľvek sklonu k akademizmu. Mátl je v prvom rade hudobníkom, ktorý cíti, tvorí a predovšetkým myslí. V štádiu priprav dospeva k jasnej predstave výrazového modelovania jednotlivých častí a svoj zafixovaný stavebný rozvrh vie na pódiu aj zrealizovať. Obecenstvo ho inšpiruje, podporuje jeho tvorivú fantáziu, zaangažovanie plnokrvnej muzikality. K tomu-to zámeru dokáže zmobilizovať celý aparát účinkujúcich.

Na vynikajúcom Mátlomom výkone v **Carmina burana** sa rovnocenne so SFZ podieľal aj **orchester SF** (s radom výborných sólistických výstupov hráčov).

Slovami najvyššieho uznania sa treba vysloviť aj o výkonoch sólistov. Maďarská sopranistka **Júlia Pászthyová** nedopouje veľkým fondom. Prvotriednou hlasovou technikou však svoje prírodou dané možnosti neobyčajne rozširuje, obohacuje. Spieva bez akéhokoľvek intonačného zakolísania, presvedčivo perfektnou vyrovnanosťou registrov, príkladnou, až fascinujúcou ekonomikou dýchania (stvárnienie dlhých vydržaných tónov priam na hranici ľudských možností) a predovšetkým bohatým a sugestívnym citovým dotváraním partu. Barytonista **György Melis** — sólista budapeštianskej opery — zaujal popri nosnom prízvukom timbre predovšetkým unikátnou schopnosťou hlasovo-herckého diferencovania svojho (čo do rozsahu i výrazového spektra) nesporne najnáročnejšieho sólistického partu.

Vedľa maďarských hostí obstál sólista opery **SND Vojtech Schrenkel** viac než čestne. Áriou pečúcej sa labute mu dal Orff iba jedinou príležitosť, no vzhľadom na jej náročnosť, extrémnosť hlasových polôh (parodovanie kastráckeho hlasu) dokázal ju stvárniti jedinečne charakterovo, príliehavo groteskne, aj keď intonačne nie vždy bezúhonne.

Popri SFZ, ktorý demonštroval znamenitú techniku, zvukovú vyrovnanosť, širokú paletu farieb, ale najmä zmysel pre výrazové dotváranie prednášaného textu, dostal sa k slovu aj **Bratislavský detský zbor**. Spieval bezpečne čisto a s elánom (pripravila ho umelecká vedúca **Elena Šarayová**).

5. a 6. III. 1981

Dramaturgia týchto dvoch podujatí zaradených do rámca Čs. hudobnej žatvy zohľadňovala tri jubileá. **Symfonickým prológom zaslúžilého umelca Ota Ferenčyho** si pripomenuli jeho šesťdesiatiny, **3. klavírnym koncertom Bélu Bartóka** skladateľovo centenáriom a záverečnou brilantnou Ravelovou inštrumentáciou **Obrazkov z výstavy 100. výročie úmrtia Modesta Petroviča Musorgského**. Pred orchesterom SF stál americký dirigent **Leonard Slatkin**.

Vystúpenie každého doposiaľ u nás menej známeho umelca býva pre recenzenta príležitosťou k pokusu charakterizovať cez koncertný výkon typ interpreta. Napriek odlišnosti štýlu nachádzame obvyčajne v interpretácii jednotlivých diel istého spoločného menovateľa. Základné črty umeleckého profilu bývajú výslednicou podielu a vzájomného vzťahu medzi racionálnou rozvahou a emocionálnym vkladom. U Slatkina je v dirigentskom prejave prednostne zastú-

pený živý, iskrivý temperament. S tým súvisí aj záľuba v sýtych a hutnejších odtienkoch orchestrálnej palety a najmä istá tendencia stupňovať napätie súčasným dynamickým i tempovým narastaním. Slatkinove koncepcie vyznačujú sa sklonom k veľkorysosti, zemitosti, vzruchu a pátošu. Takáto interpretácia odborníkov provokuje, obecenstvo nadchýňa. Dirigentov úspech spočíval na inšpiratívne vyznievanícom prístupe, ktorý obsahoval však aj nebezpečie: veľkú mieru riskantnej improvizácie. Účasť tvorivej fantázie je síce *conditio sine qua non* každého umeleckého prejavu, no nie každá takáto interpretácia je rovnako kvalitná, vydarená. K tomu, aby vyznela náležite štýlovo a presvedčivo je nevyhnutné zastavenie hudobnej inteligencie, toho, čo sa formuje v mladosti i v živote a neraz býva „škoolou“, výstižnejšie umelecká rozvaha, kultivovanosť. Za mínus Slatkinových kreácií pokladáme práve odlišnú účasť emocionalitu, istú snahu dosahovať lacnými prostriedkami efekt, s čím súvisí aj znížená účasť stavebného nadhľadu v tvorivom procese.

Postrehli sme to už v úvodnom Ferenčyho Symfonickom prológu, ktorý vyznel predovšetkým ako kaleidoskop zaujímavých iskrivo-vzrušených plôch s výrazným podčiarkovaním hutnej sýtosti farieb. Nedosiahlo sa celistvejšie stavebné napätie, jednotnejšia línia hudobného prúdu. Slatkinova interpretácia bola síce zaangažovaná, bezprostredne vrúcna; do istej miery podcenila však krásu detailov i kultivovanosť farieb, nevypracovala dostatočne partitúru.

Impulzivnosťou pohľadu poznamenal Slatkin aj populárne Musorgského **Karlinky**. Chápal ich plnokrvnejšie, virtuóznejšie (miestami veľmi prehnane so zbytočne vystupňovanými tempami). Vyhýbal sa napr. pre kontrast medzi celkami veľmi potrebnej lyrickej meditácii (Starý kaštieľ), nadbytočným nanášaním zvuku i tempového spádu ochudobnil napr. autorov zámer Tanca nevyliahnutých kuriatok, ktorý mal byť elegantnejší, vyrovnannejší a najmä decentnejší. Neopodstatnené vzrušenie reči veľmi markantne ochudobnilo autorov programový zámer v **Sade z Tuilleries**.

Obrazky z výstavy odznali v dost nevybrúsenom zvukovom tvare (napr. zážitok **Katakomb**) a rýchlejšie úseky virtuóznym preháňaním a stupňovaním temp utrpeli aj nejednotnosťou súhry (najmä záver **Trhu v Limoges**).

Toperczerovo chápanie III. klavírneho koncertu B. Bartóka zaujalo, popri všetkej dravosti, živom spáde, výraznými črtami tónovej kultúry, elegancie, disciplinovanej klasicizujúcej striednosti a pre tohto interpreta samozrejmo suverénou virtuozitou. Tento umelec je svojím založením priam protipólom Slatkinovho plnokrvného umeleckého naturelu. Bartóka chápal v lyrických úsekoch (II. časť — **Adagio religioso**) citovo až príliš objektivisticky; nemožno mu však uprieť — i keď s nižším zastúpením emotionality — výrazný a neochabujúci stavebný nadhľad. Pri interpretácii Bartóka bol náš klavirista určujúcim faktorom výslednej koncepcie výstavby a Slatkin sa mu svojím tvorivým vkladom dokázal plasticky a účasťou citu prispôsobiť. Skutočnosť, že Bartók reprezentoval v podaní Toperczera a Slatkina interpretačný vrchol večera ovplyvnilo aj bezprostredne predchádzajúce nahrávanie tejto skladby na gramoplatňu OPUSu. Jednotlivé úseky stvárnili bez nervozity, s jasným zámerom, tvorivým rozmachom, zohľadňovaním detailov a predovšetkým s takou agogikou, ktorá by bola v predchádzajúcich skladbách výrazne zvýšila účinok a kvalitu výkonu.

V. ČÍŽIK

Baletogramy PAVLA ŠMOKA

V sobotu 14. II. o 19,00 hodine boli priaznivci baletu svedkami zaujímavého predstavenia Pražského komorného baletu Pavla Šmoka (v budove ObKaSS IV. na Komsomolskej ulici v Bratislave) nazvaného **Baletogramy**. Program pozostával z troch súčasných baletov. Súčasných svojím obsahom, pohľadom. Hudobným podkladom boli diela W. Bukového, L. Janáčka a W. A. Mozarta.

Prvý balet večera — **Hirošima** (choreografia zasl. umelec **Luboš Ogoun**) od mladého českého autora **Williama Bukového**, ktorý zomrel po ťažkej chorobe pred 12 rokmi, bol jedným z najúspešnejších českých baletov po druhej svetovej vojne. Rokmi nestratil nič zo svojej aktuálnosti, veď príbeh pilota, ktorý zhodil na Hirošimu prvú atómovú bombu, je výstrahou i dnes. Výbojná konkrétna hudba inšpirovala choreografa k vytvoreniu dynamickej tanečnej kreácie, ktorá hraničila až s akrobatikou. Výborné tanečné výkony sme mohli obdivovať v podaní predstaviteľov hlavných postáv: **Pilota** a jeho **Svedomia**.

Sugestívna hudba I. sláčikového kvarteta L. Janáčka bola podkladom pre vytvorenie tanečnej kreácie, ktorá vykresľuje psychologické vzťahy v manželskom trojuholníku (choreografia a réžia P. Šmok).

Divácky najvďačnejším číslom bol vtipný a šarmantný balet vytvorený na hudbu sexteta pre sláčiky a dva lesné rohy **Dejinskí muzikanti** W. A. Mozarta. P. Šmok (choreografia, libreto, réžia) vytvoril na túto hudbu vtipný príbeh plný humoru a špásu, čomu zodpovedá i názov celej skladby „**Špásování**“. Zaujímavé bolo spojenie tanca a ľudského hlasu.

BORIVOJ MEDELSKÝ

„Reminiscencie“
súboru ALFA -



Z choreografickej kreácie na hudbu Geminianiho.

Snímka: S. Pekár

spomienky na desaťročnú činnosť, na začiatky pedagogického a choreografického pôsobenia — to boli motivácie predstavenia jubilejného súboru moderného tanca pri Vysokoškolskom klube MV SZM v Bratislave.

V slede čísiel na hudbu našich i svetových skladateľov predviedli členovia výsledky viacročnej práce, za ktoré súbor dostal Cenu Ministerstva kultúry SSR za vyspelý interpretačný výkon. Medzi jednotlivými číslami členovia hovorili o tom, čo pre nich práca v súbore znamená, i o tom, že práve súbor „Alfa“ bol ich odrazovým mostíkom

pre profesionálne štúdium na niektorej z umeleckých škôl.

Prierez choreografickou tvorbou obsiahol sedemročné obdobie a bolo zaujímavé hľadať a sledovať vývojové tendencie vo vzťahu k jednotlivým číslam. Z deviatich choreografických opusov umeleckej vedúcej „Alfy“ bolo najúspešnejšie **Adagio a Allegro z „Concerta grossa“** Francesca Geminianiho, za ktoré v rámci Festivalu amatérskych súborov v Banskej Bystrici v roku 1980 udelili **Elene Zahorárovej** Cenu Ministerstva kultúry SSR. Námetovo pozoruhodná je „**Sonáta pastoralis**“ 44. s hudbou Ivana Paríka.

ALICA PASTOROVÁ