HUDOBNÝ ŽIVOT 82

Ročník XIV.
1. III. 1982
2,— Kčs

4

Pred VI. zjazdom Zväzu slovenských skladateľov

V živote každého umeleckého zväzu znamená jeho vrcholné rokovanie jednu z najvýznamnejších udalostí vôbec. Už dlhšie obdobie pred jeho uskutočnením sa intenzita zväzovej činnosti znásobuje úmerne s úlohami súvisiacimi s prípravou zjazdu. Jednou z najdôležitejších úloh týchto prípravných prác bolo bilancovanie doterajšej činnosti Zväzu.

Obdobie od V. zjazdu Zväzu slovenských skladateľov sa vyznačuje viacerými momentami, ktoré výrazným spôsobom zasiahli do vývinu slovenského hudobného umenia. V prvom rade to bola ideovo-politická práca, ktorá sa niesla v znamení rozpracovávania záverov XV. a XVI. zjazdu KSČ v najrôznejších formách, predovšetkým však bezprostredným pôsobením diskusných fór, prednášok, seminárov, kolokvií a podobne. Osobitný dôraz sa kládol na ďalšie prehlbovanie vzťahu hudobného umenia a spoločenského diania. Neustále sme zdôrazňovali estetickoemocionálnu pôsobivosť hudby — najmä preto, aby naša súčasná tvorba bola schopná vyjadrovať nové, angažované námety umelecky presvedčivo a aktuálne a aby sme dokázali prostredníctvom nej prekonávať prejavy ľahostajného postoja k

Štyri orchestrálne koncerty, dva komorné koncerty, koncert orchestra ľudových nástrojov, džezový koncert a komorný koncert z tvorby pre deti a mládež ĽŠU, to je bilancia VII. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorý sa uskutočnil v Bratislave v dňoch 8.—13. februára t. r. Prehliadku tvorby a jej interpretáciu budeme hodnotiť v budúcom čísle HŽ. Na Týždni sa podieľala aj Štátna filharmónia Košice s dirigentom Stanislavom Macurom a sólisti Kamil Roško (trúbka) a Jozef Gašparovič (trombón). Snímka: R. Polák

Vôľa tvoriť hodnoty

súčasnosti a dokázali rozoznávať hranice medzi hudbou ešte prijateľnou a hudbou stojacou už mimo hraníc estetickej platformy socialistického realizmu.

Ťažisko zväzovej práce však spočíva na konkrétnych príležitostiach a podujatiach, medzi ktorými zaujíma prioritné postavenie Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorého jednotlivé ročníky sa rozvinuli najmä po V. zjazde nášho Zväzu. Obsiahli širokú žánrovú a štýlovú paletu tvorby, umožnili každoročne vzájomnú konfrontáciu a naznačili jej ďalšie smerovanie. Počínajúc rokom V. zjazdu uskutočnili sme pravidelné skladateľské kolokviá, na ktorých sa prezentovala zasa — prostredníctvom tvorivých diskusií — názorová konfrontácia, vychádzajúc z principiálnych požiadaviek kultúrnej politiky strany a štátu. K významným podujatiam s dlhoročnou tradíciou patria aj jednotlivé ročníky Prehliadky mladých koncertných umelcov, zahrnujúc aj ďalšie súčasti ideovo umeleckého pôsobenia. Semináre mladých muzikológov a hudobných kritikov sa zameriavali na analýzu a na hudobnoteoretickú interpretáciu súčasných slovenských diel. Naše úsilie o neustále zbližovanie našich bratských kultúr sa premietli do spoločných koncertných podujatí i stretnutí hudobných teoretikov. Pravda, nie iba tieto podujatia napĺňajú uplynulých päť rokov činnosti Zväzu slovenských skladateľov. Je to celý rad ďalších — ako sú koncerty Stretnutie múz, koncerty jubilujúcich skladateľov, spolupráca s inými inštitúciami, účasť na medzinárodných podujatiach, na Dňoch našej kultúry v rôznych krajinách, stretnutia mladých skladateľov ČSSR a iných socialistických krajín, Československá hudobná žatva a celý rad ďalších podujatí.

V celom našom doterajšom vývine, počnúc od oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou, osobitne však od Víťazného februára až po súčasnosť, pociťujeme vôľu umelcov tvoriť pre spoločnosť hodnoty, ktoré umožňujú nie iba reprezentovať, ale predovšetkým formovať a pomáhať vytvárať ďalšie vývinové perspektívy. Neoddeliteľnými stránkami našej najnovšej histórie sú faktory národné a internacionálne, ľudové a triedne, podieľajúce sa na vytváraní jej štýlovej a ideovoestetickej podstaty.

V tomto duchu vítame náš VI. zjazd Zväzu slovenských skladateľov a v tomto duchu chceme vstúpiť do najbližšieho obdobia jeho činnosti.

Národný umelec
EUGEN SUCHOŇ,
predseda Zväzu slovenských skladateľov

Musica viva jubiluje

Už desať rokov vysiela bratislavská televízia v pravidelných terminoch hudobno-výchovné relácie pod názvom Musica viva. Táto doba stačila na to, aby si diváci uvedomili mnohé kapitoly z našej hudobnej histórie, ale i intenzívnejšie cítili našu hudobnú prítomnosť. Organizátori cyklu na čele so šéfredaktorom Jaroslavom Meierom vytýčili program takto: upozorniť v našej hudobnej histórii na všetko cenné, vytiahnuť zabudnuté hodnoty, oprieť sa o výskumy muzikológov a rovnocenne aktualizovať a propagovať všetko hodnotné z našej hudobnej prítomnosti. Je to program veľkorysý, ktorého dosah si človek uvedomí len vtedy, ak spätne prelistuje desať ročníkov, urobí si bilanciu všetkých odborníkov, ktorí v cykle vystúpili a zváži jeho celkový zástoj v našom spoločenskom živote.

V popredí stojí záujem o hudobnú minulosť Bratislavy. Organizátori cyklu sa opreli o vydané vedecké práce z tejto oblasti, ale i o mnohé privátne výskumy, a tak relácia mohla predstaviť všetky významné osobnosti hudobnej minulosti nášho mesta, upozornila na pokrokové trendy, predstavila nových interpretov, učila ľudí hodnotiť našu hudobnú minulosť a vyvolala zvedavosť v širších kruhoch. Nepoznám v našich oznamovacích prostriedkoch druhý cyklus, ktorý by toľko urobil pre kultúrnu minulosť Bratislavy a vedel aktualizovať mnohé zaujímavosti, na ktoré sa buď zabudlo, alebo o ktorých sa doteraz nevedelo. Rovnaká pozornosť sa venovala hudobnej minulosti celého Slovenska. Defilovali tu pred nami mnohí tvorcovia minulých storočí, redaktori získali dokumentačný materiál, ktorý bol roztrúsený často v privátnych archívoch. Tak sa Musica viva stala názorným lexikónom našej hudobnej minulosti, ukázala mnohé hudobné rezidencie, načrela do plejády našich obrodencov, neraz ukazovala v akých názorových zápasoch sa rodil hudobný vývoj. Za desať rokov sa do značnej miery splnil zámer šéfredaktora: ukázať názornými prostriedkami našu hudobnú minulosť, posilniť našu národnú hrdosť a prakticky v znejúcich ukážkach priblížiť hodnoty, o ktorých sa donedávna málo vedelo.

Rovnakú pozornosť venuje Musica viva našej súčasnej hudbe. Hovorilo sa tu často o novinkách. Pri rôznych jubileách sa hodnotili skladatelia, interpreti i muzikológovia, provokoval sa záujem o novú tvorbu a všetko cenné, čo sa odohráva v našom hudobnom živote. Závažné boli snímky z festivalov, pričom sa nezabudlo ani na nové festivalové tendencie v našich kúpeľoch. Ak boj o pochopenie súčasnej hudby stále ešte trvá, tak tento cyklus poctivými snahami prispel do tohto zápasu a nazdávam sa, že zrakovo-sluchovými možnosťami značne posilnil naše snahy spropagovať všetko cenné.

V Musice vive nachádzajú úmerné uplatnenie i naši koncertní umelci. Vystúpila tu už celá plejáda, príslušníci rôznych generácií, ľudia rôznych umeleckých skúseností. Zvlášť mladým interpretom sa tu venuje zvýšená pozornosť a viaceří z nich si prehĺbili svoju popularitu práve cez tento cyklus.

Vstupujúc do 11. ročníka musíme sa stotožniť s výhľadovými plánmi celého cyklu. Musica viva bude i naďalej odhaľovať cennosti našej hudobnej minulosti, prezentovať veci, ktoré často ani kultúrna verejnosť nepozná, bude mobilizovať muzikológov, aby prichádzali do relácií s novými poznatkami a súčasne si udrží svoj trvalý záujem o hudbu súčasnosti. Vybudovaný štáb spolupracovníkov je zárukou kvality celého cyklu a televízia nepochybne využije desaťročné skúsenosti na tvorbu ešte účinnejších a spoločensky závažnejších relácií.

ZDENKO NOVÁČEK

V januárovom vydaní magazínu Musica viva stretli sa v televíznom štúdiu žiaci Vítězslava Nováka pri spomienke na svojho učiteľa. Bola to vzácna príležitosť privítať pred kamerou národných umelcov Alexandra Moyzesa, Eugena Suchoňa, Andreja Očenáša, Dezidera Kardoša, ako aj prof. PhDr. Jozefa Kresánka, DrSc. V strede moderátorka relácie Elena Galanová. Snímka: L. Pákozdy

staccato

● KONCERT ŠTÁTNEHO KOMORNÉHO ORCHESTRA V ŽILINE, venovaný 34. výročiu Víťazného februára uskutočnil sa 10. februára t. r. v Dome umenia v Žiline. Pod taktovkou Jana Valtu odznela Beethovenova predohra op. 43 Stvorenie Promethea, Ravelova suita Couperinov náhrobok a dve kompozície slovenských autorov: Symphonia da camera od Jozefa Malovca a Pocta Michelangelovi od Pavla Kršku.

● TRADÍCIA ĽUDOVÝCH HUDOBNÝCH NÁSTROJOV PÚCHOVSKÉHO REGIÓNU je názov výstavy, ktorú pripravil Dom kultúry ROH v Púchove vo výstavnej sieni DK. Na otvorení výstavy dňa 4. februára t. r. prehovoril vedúci Hudobného oddelenia SNM PhDr. Ivan Mačák.

● HLAVNÉ ÚLOHY NAJVYŠŠÍCH ZÁKONODARNÝCH ZBOROV V OBLASTI VÝCHOVY A KULTÚRY je názov úvahy predsedu výboru pre kultúru a výchovu Snemovne národov PhDr. Zdenka Nováčka, CSc., ktorú prinášajú januárové Informácie pre poslancov Federálneho zhromaždenia. Autor v nej analyzuje hlavné úlohy a prináša rad námetov.

● TRÁVNÍČKOVO KVARTETO z Banskej Bystrice sa 9. februára t. r. vrátilo z koncertného zájazdu v Sovietskom zväze, kde úspešne účinkovalo v mestách Doneck a Cherson. Trávníčkovci uviedli sláčikové kvartetá J. Haydna (d mol, op. 76, č. 2), A. Dvořáka (F dur, op. 96, Americké), L. Janáčka (1. kvarteto) a Andante cantabile zo Sláčikového kvarteta D dur P. I. Čajkovského. Z autorov publikum zaujal najmä Leoš Janáček.

● XI. ROČNÍK FESTIVALU POPULÁRNEJ PIESNE „BYSTRICKÉ ZVONY" sa uskutoční v dňoch 12.—15. mája t. r. v sále DK ROH v Banskej Bystrici. Na programe je autorská súťaž stredoslovenských vokálno-inštrumentálnych skupín, autorská súťaž populárnej piesne, súťaž spevákov amatérov a galakoncert. Organizátormi festivalu sú: MsNV, PKO, KP ZSS, Čs. rozhlas — štúdio B. Bystrica a MsV SZM.

● UMELCI OPERY V ZAHRANIČÍ: **Tibor Frešo** dirigoval 30. januára t. r. v Berlíne na Berolinakoncerte program zostavený z opier A. Dvořáka, R. Wagnera, G. Rossiniho, R. Leoncavalla a C. Saint-Saënsa; **Jozef Špaček** vystupoval v opere v Jassy (RSR), kde 20. januára t. r. spieval v predstavení Mozartovej Figarovej svadby; **Peter Dvorský** 14. januára t. r. účinkoval v rakúskom Linzi na večere operných árií, sprevádzala ho Záhrebská filharmónia, v dňoch 28.—30. januára hosťoval v Las Palmas na Kanárskych ostrovoch v dvoch predstaveniach Pucciniho Bohémy, v Bohéme hosťoval aj v opere v Gelsenkirchene (NSR, 17. februára) a v dňoch 1.—26. II. hosťoval vo Viedenskej štátnej opere v inscenáciách Nápoja lásky, Traviaty a Macbetha; **Sergej Kopčák** spieval basový part v Mozartovom Rekviem v Drážďanoch (13. a 14. februára).

● HUDOBNÉ INFORMAČNÉ STREDISKO SHF v spolupráci s ČHF, tak ako každoročne, zostavili a vydali publikáciu Hudobné udalosti v ČSSR. Brožúra obsahuje v prehľade kalendár najvýznamnejších hudobných podujatí, ktoré sa uskutočnia v priebehu roka v československých mestách. Publikácia je pre záujemcov k dispozícii v HIS Slovenského hudobného fondu.

● SKLADBY SLOVENSKÝCH AUTOROV V IRAKU. Z iniciatívy československých hudobníkov, pôsobiacich v irackom symfonickom orchestri v Bagdade, uvedie teleso v marci t. r. koncert zostavený zo skladieb J. Cikkera (Spomienky), E. Suchoňa (Metamorfózy) a A. Moyzesa (predohra Jánošíkovi chlapci). Notový materiál orchestru zapožičal SHF.

● FILHARMONICKÉ KVARTETO predvedie na koncerte v apríli v Drážďanoch okrem iných skladieb aj III. sláčikové kvarteto Ilju Zeljenku.

● STANISLAV ZÁMBORSKÝ koncertoval v dňoch 12.—16. januára t. r. vo Voroneži (ZSSR), hral sólový part klavírnych koncertov W. A. Mozarta (Koncert Es dur) a B. Bartóka (III. klavírny koncert).

● KOŠICKÉ KVARTETO uskutočnilo v dňoch 7.—30. januára t. r. koncertné turné v Španielsku. Na niektorých koncertoch spoluúčinkoval aj známy španielsky gitarista Lopategui.

● BRATISLAVSKÉ DYCHOVÉ KVINTETO koncertovalo v dňoch 1.—12. januára v Holandsku s programom zostaveným z Rameauových, Milhaudových, Rejchových a Suchoňových diel.

● LIBERECKÁ OPERA uvedie v marci t. r. operu jednoaktovku Karla Kovařovica Cesta oknem. Táto opera od svojej premiéry po desiatky rokov odpočívala v zabudnutí. Ako druhé dielo operného večera predvedú Zvíkovského raráška od Vítězslava Nováka. **(mh)**

ŠKOLA A HUDBA

ĽŠU Jaroslava Kvapila v Brne

pri príležitosti 100. výročia vzniku školy prezident republiky udelil vysoké štátne vyznamenanie „Za vynikajúcu prácu", ktoré prevzal jej riaditeľ Josef Vlasák. Prvá časť osláv bola 25.—28. novembra m. r. uvedením Slávnostných koncertov za účasti delegácií z družobných škôl z Prahy, Ostravy, z Bratislavy, zo Zvolena a z Košíc. Druhá časť osláv bude pokračovať v apríli 1982. Podujatia na počesť osláv 100. výročia vzniku školy boli na vysokej umeleckej úrovni, dôstojne reprezentovali prácu pedagógov a žiakov školy, ktorí nadviazali na slávnu tradíciu zakladateľov, znamenitých učiteľov L. Janáčka, R. Reissiga, J. Kvapila.

Slávnostný koncert učiteľov v Aule Janáčkovej akadémie múzických umení (25. XI.) uviedol PhDr. Miloš Štědroň. V programe prevažovali klavírne diela B. Smetanu, F. Chopina, F. Liszta, C. Debussyho a S. Prokofieva v predvedení ambiciózných mladých klaviristov Andrzeja Andraszewského a Aleny Andraszewskej, odchovancov brnenskej JAMU v triede prof. dr. O. Vondrovica a dr. J. Kříža. V programe ďalej odznela Triová sonáta J. Bendu, Moravské dvojspevy A. Dvořáka, Inflamatus et accensus dramaticky stvárnila Jarmila Bařinková, piesňový cyklus Požehnání léta od Zd. Blažeka za prítomnosti autora interpretovala Irena Hýlová.

Dňa 26. XI. delegácie družobných škôl prijal predseda JmKNV Ing. F. Chabičovský. Zúčastnili sa prehliadky samostatnej výstavy oddelenia umeleckej fotografie. Štúdium na oddelení umeleckej fotografie na ĽŠU J. Kvapila v Brne je trojročné, zakončuje sa záverečnou prácou, v ktorej žiaci spracovaním rôznych tém musia preukázať schopnosť stvárniť realitu nielen fotografickou technikou, ale aj ukázať umeleckú invenciu a vlastné tvorivé postupy. Večer v sále Obvodného kultúrno-vzdelávacieho strediska patril Koncertu žiakov hudobného odboru. Úvodné slovo predniesla PhDr. O. Settari. Počuli sme vynikajúce výkony žiakov, zvlášť vyzdvihujeme sláčikové oddelenie. Dňa 27. XI. zasadala pedagogická rada v Zrkadlovej sále hotelu Slovan, večer patril vystúpeniu žiakov všetkých odborov školy v Divadle bratov Mrštíkovcov; 28. XI. si delegácie prezreli výstavu Výtvarného odboru v budove Petrov a v Dome kultúry ROH sa zúčastnili samostatného vystúpenia žiakov tanečného odboru. Na záver osláv uskutočnilo sa spoločenské stretnutie delegácií.

B. DLHÁŇOVÁ

Gitarová súťaž

V dňoch 5.—6. II. t. r. konala sa v priestoroch Mestského klubu mládeže v Žiline Súťaž žiakov slovenských konzervatórií v hre na gitare, vypísaná Ministerstvom školstva SSR. Prihlásilo sa 12 študentov z Bratislavy a zo Žiliny, ktorých interpretačné výkony hodnotila odborná porota v zložení: prof. Konzervatória v Prahe Jiří Jirmal — predseda, prof. Konzervatória v Bratislave Jozef Zsapka a prof. Konzervatória v Žiline Dušan Lehotský — členovia poroty. Výsledky súťaže: I. kategória (žiaci 1.—3. roč.) — Ľ. Hajóssy, Bratislava, I. miesto, H. Tóth, Bratislava, II. miesto, I. Wágner, Bratislava, III. miesto, I. Rýchliková, Žilina, Čestné uznanie; II. kategória (žiaci 4.—6. ročníka) — J. Labant, Žilina, I. miesto, I. Herzog, Bratislava, II. miesto, V. Tomčányi, Bratislava, II. miesto, Ľ. Minár, Žilina, III. miesto. Výkony súťažiacich boli podľa vyjadrenia poroty na veľmi dobrej úrovni. Výber repertoáru, jeho hudobné zvládnutie a technická vyspelosť ocenených súťažiacich jasne dokumentovali prerastanie kvantity v kvalitu v dvoch centrách slovenskej gitarovej hry, v Bratislave a v Žiline. Záver tejto veľmi úspešnej súťaže (v poradí už tretej — koná sa v dvojročných cykloch) tvoril interpretačný seminár a Koncert víťazov, na ktorom odzneli skladby F. Sora, Š. Raka, M. Giulianiho a L. Brouwera v podaní H. Tótha, Ľ. Hajóssyho, L. Herzoga a J. Labanta.

DUŠAN LEHOTSKÝ

Rozhlasový zápisník

Od jesene minulého roku zaznieva na stanici Devín nový cyklus — **Z tvorivej dielne slovenských interpretov.** Doteraz odzneli: relácia o žilinskom komornom orchestri (pripravil Vladimír Čížik), dialógy s dirigentom Ladislavom Holoubkom a organistom Ivanom Sokolom (autorka Zuzana Marczellová) a rozhovory s klaviristami Mariánom Lapšanským a Petrom Toperczerom (tvorkyňou otázok obom bola Naďa Földváriová). Domnievam sa, že je to cyklus, ktorý má svoj nemalý stabilný okruh poslucháčov — a právom: jeho pozoruhodná úroveň si to zaslúži. Ak tentoraz v týchto stĺpčekoch glosujem práve posledné dve spomínané relácie, je to preto, že sledujem vývoj oboch sólistov Slovenskej filharmónie už od rokov ich konzervatoriálnych štúdií a napísal som o nich už nejeden kritický súd. Oba programy výstižne dokumentovali ich umeleckú a mysliteľskú úroveň. To, že Toperczer i Lapšanský patria medzi vrcholné zjavy slovenského klaviristického, ba interpretačného umenia vôbec, je známe už dosť dávno — a nahrávky použité v tejto relácii to len opätovne pripomenuli. Ale asi nie každý poslucháč oboch relácií tušil, koľko mysliteľskej hĺbky a ľudskej zrelosti sa skrýva v týchto dvoch skromných a pracovitých umelcoch. Ich výroky odhalili, že majú široký okruh záujmov — otázky interpretácie neriešia len spod zorného uhla „svojho" nástroja, ale umenia vôbec, ba neraz v celkovom kontexte ľudského bytia. Nevyhýbajú sa konkrétnym detailom, no nezotrvávajú len pri nich — ich výroky majú širšiu platnosť. Bolo by z nich možné zostaviť relatívne ucelenú poetiku (keby nastali časy, že by sa najzaujímavejšie rozhlasové relácie publikovali knižne alebo časopisecky — v Čechách už takáto tradícia je; myslím, že o odbyt by sa nebolo treba báť!).

Na tomto optimálnom výsledku má nemalý podiel partnerka v rozhovoroch s oboma umelcami Naďa Földváriová. Relácie majú premyslený pôdorys s uzavretou formou: Toperczera orámovávajú úryvky z jeho prednesu Čajkovského I. klavírneho koncertu b mol, Lapšanského fragmenty z Griegovho Klavírneho koncertu a mol. No najpozoruhodnejšie je vlastné jadro oboch dialógov prelínaných hudbou: Földváriová citlivo vychádza z poznania tvorby a osobnosti oboch klaviristov — a kladie im otázky, ako sa vraví, „šité na mieru". I jej zásluhou je, že vo vyprávaniach sa nespomínajú len výroky veľkých klavírnych pedagógov (G. Nejgauz, V. Kurz), ale aj iných slávnych umelcov, teoretikov a mysliteľov (Lao-c', K. Čapek, A. France, E. Stachura, M. Rúfus, N. P. Ľubimov a i.). Provokujú úprimné vyjadrenia oboch „spovedaných" — výsledkom je obdivuhodne svieža paleta slova a hudby, ktorá si doslova žiada reprízovanie. Dúfam, že sa ho dočkám(e) i viackrát! Redakčne všetky spomínané relácie pripravila — za spolupráce technických pracovníkov — Etela Čárska. **IGOR VAJDA**

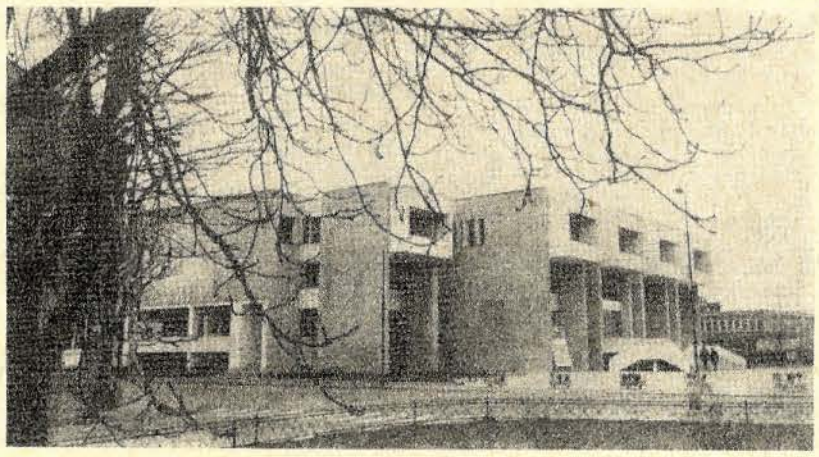
Televízny zápisník

Dramaturgia košického televízneho hudobného programu sa v posledných rokoch vzopäla k pozoruhodným výkonom. Okrem veľmi prospešných a zaujímavých programov, profilov umelcov a telies tvoriacich na východnom Slovensku, v programe sa čoraz častejšie stretávame s väčšími hudobnými celkami, ba i s objavnými reláciami. Nemožno tu nespomenúť reláciu Hudba starých Košíc, ktorú autorsky pripravila Ing. M. Potemrová a i keď bola pôvodne pripravovaná k výročiu mesta Košíc, jej oneskorený vysielací termín práve dosvedčil, že ide o reláciu a otázky nadčasové. Autorka tu zverejnila výsledky svojho celoživotného hudobnohistorického bádania, v interpretácii poslucháčov košického konzervatória, v naštudovaní dirigenta R. Skřepka, sólistov košickej opernej scény, v úprave skladateľa J. Podprockého sa oživili skladby a piesne hudobníkov a tvorcov minulých storočí. V relácii sme počuli skladby naštudované podľa archívnych rukopisov, faksimile, alebo doposiaľ neznámych prameňov. Dozvedeli sme sa mnohé o bohatom hudobnom živote v Košiciach i v časoch dávno minulých (Speer, Püschel, Košovič a i.), a to všetko cez filter vedeckého poznania ich historickej a umeleckej hodnoty, zosúčasnené tvorivou mladou interpretáciou. Dobre mienené svetelné a režijné experimenty však nekomunikovali s podstatou a hlavnou obsahovou náplňou relácie, neprispeli ani k zrozumiteľnosti, ani k umeleckému vyzneniu. Napriek tomu by si relácia zasluhovala väčšiu popularitu a reprízové termíny.

„Les amants magnifiques", alebo „Skvelí milenci" je názov opery J. B. Lullyho, ktorej televíznu podobu pripravil dramaturg košickej televízie Š. Potaš na sklonku uplynulého roka. Je to bezpochyby dramaturgický objav, ktorý priniesol nielen príjemné posedenie pri nádhernej hudbe, speve, tanci a celkovej atmosfére, ale i poznanie dosiaľ neznámeho diela. Je to typicky francúzska opera z 2. pol. 17. storočia pastorálneho charakteru v podobe hudobnej slávnosti. Je to číslová opera s mnohými accompagnato recitatívmi, s dôrazom na figuratívny spev, s mnohými ozdobami, s prevahou baletných čísel, s malým orchestrom a zborom. Lullyho hudba priam hýri živosťou, zmyslovosťou, optimizmom a úsmevom. Hlavné postavy reprezentujú milenci Kallistó a Tircis, hrdinovia antických bájí, Menandra, Lykasta, Eol a Satyrovia, Fauneunuchovia, kňažka, pastierky a i. Po speváckej i aktérskej stránke dokázali zaujať všetci účinkujúci, najmä sólisti V. Kocián, I. Neshybová, E. Malatincová, J. Šomorjai a L. Neshyba. Vydareně boli nielen sóla, ale i duetá, tercetá, zborové party. Hlasove upútali sólistky Polliniová, Pappová, Mereššová, Hronská. Choreograf S. Remar vystihol štýlový moment opery, v snahe nepreexponovať už i tak roztopašnícky a požitkársky zameraný obsah volil skôr jednoduchosť a striedmosť, podobne ako autori výpravy Ľ. Purkyňová a J. Hanák. Operu snímali v parku a pri kaštieli Betliar, ktorý bol vhodným objektom s peknou prírodnou scenériou. Škoda, že režisér M. Fischer sa uspokojil pri nočných scénach s nedostatkom osvetlenia, čo spôsobilo miestami i drobné nelogičnosti. Štúdiový orchester pod vedením A. Horáka prispel k umelecky cennému výsledku. Ukázalo sa, že pri správnom dramaturgickom prístupe možno vytvoriť zaujímavé a originálne hudobné relácie na dobrej interpretačnej úrovni.

LÝDIA URBANČIKOVÁ

Spoločenský dom v Dunajskej Strede, realizovaný v rokoch 1974—1977, ktorý je prácou autorov J. Slíža, E. Gébertovej a A. Braxatorisa, hodnotia odborníci ako dielo, ktoré architektonickou úrovňou vysoko prevyšuje bežný priemer našej architektúry. Objekt tvorí divadelno-estrádna sála so 480 miestami, kinosála pre 320 divákov, reštaurácia so 100 stoličkami a s kuchyňou, knižnica pre dospelých a mládež s 25 000 zväzkami, klubovne záujmovej a krúžkovej činnosti, výtvarné ateliéry, diskotéka, dvojdráhová kolkáreň a technicko-hospodárske priestory. Využitie sály je možné pre spoločenské akcie od divadla cez koncerty, verejné schôdze až po plesy a bankety. Tomuto je podriadené riešenie interiérov a akustiky týchto priestorov. Atraktívna budova núka príležitosti aj hudobnému životu mesta — bolo by ich treba, väčšmi než doposiaľ, využívať.



Pred VI. zjazdom Zväzu slovenských skladateľov

Hovoríme s vedúcim Tvorivej komisie skladateľov ZSS doc. dr. Ladislavom Burlasom, CSc.

Aktuálna dilema tvorby: pôvodnosť či zrozumiteľnosť?

Jednou z večných tém umenia je otázka jeho spoločenskej úlohy a spoločenského dopadu. Zložitosť výrazových prostriedkov súčasného hudobného umenia a zaostávanie hudobnej výchovy širokých más za nárokmi, ktoré na poslucháčov kladú diela súčasných skladateľov, spôsobujú rastúce napätie medzi tzv. umeleckou hudbou a hudobným publikom. Tento komplex otázok sme si zvolili za tému nášho rozhovoru s predsedom Tvorivej komisie skladateľov ZSS, hudobným skladateľom doc. dr. Ladislavom Burlasom, CSc.

— Môže skladateľ — v mene čohokoľvek — rezignovať na sociálny dopad svojho diela, svojej tvorby?

— Nie, ba dokonca si myslím, že mnohé neurózy, ktoré pozorujem medzi kolegami — skladateľmi, pramenia práve z pocitu, že ich tvorba nemá také spoločenské vyznenie a zázemie, ako by si želali, že ich hudba nepôsobí v spoločnosti tým smerom a s takou závažnosťou, akú pririekli svojmu posolstvu vo chvíli, keď formulovali svoj tvorivý zámer. Neraz sa ich nespokojnosť obracia proti rozhlasu, televízii či koncertným inštitúciám. Zabúdajú na to, že vysielanie alebo programovanie ich skladieb nie je len vecou zamerania programových pracovníkov a dramaturgov, ale že dramaturgov postoj je istým indikátorom vzťahu publika k dielu niektorého skladateľa alebo k tvorbe istého obdobia. Dramaturg tu stojí v pozícii seizmografu spoločenských záujmov a spoločenských potrieb. Ak sa diela niektorého súčasného skladateľa menej programujú, je to predovšetkým prejav menej naliehavej potreby. Pravda, kultúrnopolitické hľadisko si vyžaduje ponúkať viac, ako by to zodpovedalo uspokojovaniu istej potreby: to platí najmä vtedy, keď chceme podnietiť rozvoj estetických potrieb určitým smerom. Poslucháč môže pociťovať potrebu stretnúť sa s istým dielom len vtedy, ak to dielo už pozná.

— Čo sa dá urobiť pre zmenu tohto stavu? Je nevyhnutné čakať u každého skladateľa polstoročia na to, aby čas preveril hodnoty jeho diela a oslobodil nás od povinnosti objektívne a nezaujate rozhodnúť o istom diele už v čase jeho vzniku?

— Napriek večnej nespokojnosti skladateľov s početnosťou ich publika treba konštatovať, že záujem o novú tvorbu enormne vzrástol. Zatiaľ čo pred rokmi sedelo na komornom koncerte z nových diel súčasných skladateľov v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu hádam dvadsať ľudí, dnes je táto sieň malá na to, aby pojala všetkých záujemcov o súčasnú komornú tvorbu. Žiaľ, nevieme presne, akým sociálnym mechanizmom a faktorom vďačíme za tento rastúci záujem o súčasnú slovenskú hudbu, pretože u nás niet pracovníka, ktorý by sa týmto otázkam venoval na profesionálnej báze a na profesionálnej úrovni. — Pokiaľ ide o väčšiu publicitu slovenskej hudobnej tvorby, neviem taxatívne vymenovať, čo všetko by sme mali urobiť — no riešenie týchto problémov by sme nemali prenechávať budúcim generáciám. Isté je však jedno — že na veľkosť nášho národa máme pomerne veľký počet skladateľov. Ročne vzniká u nás asi 90—100 diel v oblasti tzv. umeleckej hudby; pokiaľ ide o diela v oblasti populárnej hudby, je to nepomerne vyššie číslo. Keby sme tieto diela vytriedili s použitím prísnych umeleckých kritérií, zistili by sme, že asi tretina nových diel si zasluhuje verejné uvedenie a uvádzanie, pričom asi desať diel sa postupom času vykrištalizuje ako trvalá umelecká hodnota. Tento podiel umelecky vyspelých diel sa dá len ťažko regulovať: závisí od mnohých okolností — od momentálnej tvorivej dispozície a pod. U nás sa premiérovo uvedie prakticky všetko, čo nie je pod spodnou hranicou umeleckosti. Najväčší podiel na uvádzaní nových diel má Československý rozhlas v Bratislave, ktorý sa stal hlavným mecénom rozvoja súčasnej hudobnej tvorby. Asi tretina tvorby odznie v premiérovom uvedení v rámci rôznych prehliadkových akcií, organizovaných ZSS, najmä v rámci Týždňa novej slovenskej hudby. Samozrejme — uvedením diela sa triedenie hodnôt nekončí, ale predstavuje jeho súčasť, resp. začiatok. To sa odohráva dvoma cestami: buď spontánne, t. j. v zákulisí hudobného diania, alebo cieľavedome na pôde hudobnej kritiky. Niektorým kritikom nechýba bojovnosť, bijú hlava-nehlava v spravodlivom rozhorčení a pocite, že hovoria pravdu, no menej sa zamýšľajúc nad tým, do akej miery je to len ich pravda a do akej miery sú ich názory totožné s objektívnymi spoločenskými postojmi a kritériami. Takéto omyly sa vyskytujú a zrejme aj budú vyskytovať. Napokon, vždy môže dôjsť a dochádza k určitému nesúladu medzi názorom jednotlivca, ktorý vystupuje ako sudca v mene spoločnosti, a celospoločenským názorom na hodnotený jav. No vo väčšine prípadov sa rovnako správame k dielam vynikajúcim i priemerným, sme rovnako „vlažní" voči výraznejším hodnotám i voči pseudohodnotám. Pritom rozdiely v hodnotách a hodnoteniach by mali byť základom pre uvádzanie skladieb v premiérovom naštudovaní alebo pri ich reprízovaní. Hudobná kritika by nemala vystupovať len ako arbiter hodnôt, ale aj ako rozširovateľ a popularizátor. Tejto úlohy sa ujíma len zriedkavo a s nedostatočným osobným nasadením či zaujatím...

— Zdá sa, že celá naša hudobná výchova — školská i mimoškolská — sa zameriava na približovanie hudby 17.—19. stor., ktorá je spontánne utváranému hudobnému mysleniu pomerne blízka, málo orientuje budúce generácie a nové poslucháčske vrstvy v princípoch hudobného vyjadrovania sa, ktoré sa používajú v rôznych smeroch hudby 20. stor. Nie je tu potrebná zásadná zmena v náplni hudobnovýchovných programov?

— Pokiaľ ide o slohové rozvrstvenie súčasnej hudby, sme svedkami paradoxnej situácie: zatiaľ čo u nás mnohé štýly postwebernovskej hudby bojujú za to, aby sa im priznal principiálny nárok na existenciu, vo svetovej hudbe prebieha proces reromantizácie hudby, návratu k omnoho jednoduchším výrazovým prostriedkom, než aké sa používali v uplynulých dvoch-troch desaťročiach. Pravda, to neznamená, že by úsilie predchádzajúcej epochy ostalo nezúžitkované a že by sme sa nemali zapodievať otázkou, ako priblížiť výrazové prostriedky povojnovej hudby širokým posluchárskym masám. Táto hudba si už vydobyla svoje oprávnenie aj v axiologickej rovine, to znamená, že jej hodnotu už nemožno spochybňovať. Tým, pravda, myslím celý sloh, nie jednotlivé diela, ktorých kvalita vždy závisí od talentu tvorcu a od nosnosti tvorivého nápadu a zámeru. — Pokiaľ ide o inštitucionálnu bázu šírenia poznatkov o hudbe, je isté, že v tomto smere by bolo treba mnoho urobiť. Som presvedčený, že slovný výklad, osobné vystúpenie autora, pedagóga alebo hudobného kritika je schopné priblížiť hudbu viac, než počúvanie diela bez prípravy. Je síce pravda, že „človeku stačia uši na to, aby počul" a že „ľudstvu narastajú nové uši", že ľudia sú schopní počuť viac a diferencovanejšie, že sa mení psychika človeka v dôsledku vyššieho, náročnejšieho a všestrannejšieho vzdelania — no napriek tomu hĺbka hudobného zážitku je podmienená mnohými ďalšími okolnosťami, kvalitami, poznaním určitých realít v diele a mimo diela, ktoré je treba posluchárovi sprostredkovať novými formami šírenia hudby i poznatkov o hudbe. Takže osobne verím v misiu verbálneho približovania hudby obecenstvu, no zároveň si myslím, že by bolo treba v tejto oblasti ešte mnoho profesionálneho zdokonaľovať, aby celá táto činnosť bola koncepčne, didakticky i metodicky „čo najpremyslenejšia a najefektívnejšia.

JÁN SZELEPCSÉNYI

S vedúcou Tvorivej komisie muzikológov Annou Kovářovou

O úlohách slovenskej muzikológie

V čom sú, podľa vášho názoru, najdôležitejšie úlohy blížiaceho sa VI. zjazdu ZSS?

— Každý zjazd je závažnou udalosťou umeleckého zväzu. Hodnotí prácu za päťročné obdobie, zvažuje, či vytvára dostatočné podmienky pre rozvoj tvorby, ktorá je a bude obrazom epochy vývoja tejto spoločnosti, pre uplatnenie nášho interpretačného umenia, či vytváral atmosféru pre tvorivú výmenu názorov v otázkach esteticko-filozofických postojov a dal možnosť pôsobeniu spätných väzieb v procese tvorba — interpretácia — hodnotenie. Z týchto úvah dospeje k záverom, ktoré sa stanú základným východiskom pre ďalšiu činnosť na kvalitatívne vyššej úrovni v intenciách požiadaviek, ktoré na socialistické umenie položil XVI. zjazd KSČ a jemu predchádzajúci zjazd KSS. V tomto zmysle by mal byť zjazd kvalitatívnym medzníkom v rozvoji národnej hudobnej kultúry.

Ako hodnotíte činnosť Tvorivej komisie muzikológov od posledného zjazdu, v čom vidíte najväčšie aktíva tejto činnosti?

— Tvorivá komisia muzikológov pracovala od V. zjazdu cieľavedome podľa plánu vychádzajúceho zo záverov V. zjazdu ZSS, ktoré nadväzovali na úlohy umeleckej oblasti ako ich stanovil XV. zjazd KSČ a jemu predchádzajúci zjazd KSS. Každoročne sa plány spresňovali a doplňovali o aktuálne úlohy. Veľkým impulzom pre našu prácu bolo XV. plénum ÚV KSČ a po ňom nasledujúce plénum ÚV KSS, ktoré zaujali kritické stanovisko k umeleckej kritike. Rozpracovali sme závery týchto plén na podmienky hudobnej kritiky a zaoberali sme sa nimi pri mnohých príležitostiach. V poradí dôležitosti teda prvé miesto zaujala hudobná kritika a práca s mladou generáciou. Vytvorenie Kruhu mladých muzikológov, ktorý má osobitný plán činnosti a každoročné semináre, považujem za jeden z úspechov, ktoré sme v našej tvorivej komisii dosiahli. Ukazujú sa konkrétne výsledky: väčšina našich hudobných publicistov a kritikov sú odchovancami Kruhu mladých.

V dnešnom ZSS muzikológovia reprezentujú štvrtinu všetkého členstva. Toto vysoké zastúpenie je zrejme dokladom vážnosti a dôležitosti, aká sa prisudzuje muzikológii a muzikologickej činnosti. Mohli by ste charakterizovať postavenie muzikológie v ZSS a úlohy, pred ktoré ju stavajú?

— V pojme muzikológia zahŕňame teóriu a kritiku, publicistiku, hudobnú históriu, estetiku, etnomuzikológiu, organológiu, hudobnú pedagogiku. Preto činnosť našej tvorivej komisie je veľmi rozmanitá a zložitá. Z toho, čo som uviedla, je jasné, že v našej činnosti je preferovanou oblasťou oblasť hudobnej kritiky a publicistiky. Tá je v centre pozornosti ako skladateľov, tak i koncertných umelcov. Pokladajú ju za dôležitú — o vážnosti by som nehovorila. Ostatným oblastiam muzikológie zostávame veľa dlžní, i keď niektoré dosiahli svetovú úroveň, spomeňme etnomuzikológiu. Nazdávam sa, že neprávom obchádzame výsledky hudobnej histórie. Poznanie histórie vlastného národa, histórie jeho kultúry — teda aj hudobnej kultúry, je závažným činiteľom národného povedomia, vytvárajúceho socialistické vlastenectvo a v dialektickej jednote socialistický internacionalizmus. Akosi zabúdame, že naša súčasnosť bude čo nevidieť históriou, a teda by nás mali viac zaujímať aj problémy dokumentácie. To sú naše rezervy v práci a o to viac oceňujeme kolegov z týchto muzikologických profesií, s akým zanietením pracujú a dosahujú skvelé výsledky.

Z toho vyplýva, že ZSS našu komisiu stavia pred jedinú úlohu: hodnotiť tvorbu a interpretáciu a popularizovať ich.

Ako sa s týmito náročnými úlohami členovia vyrovnávajú?

— Tí, ktorí sa venujú oblasti hudobnej kritiky a publicistiky — a nie je ich dnes málo — vynakladajú maximálne úsilie, aby v rámci daných možností zvládli túto prácu s najlepším vedomím a svedomím. Najväčší dôraz sa kladie na analýzy a hodnotenia novej slovenskej tvorby a podarilo sa rozšíriť okruh tých, ktorí sa systematicky týmito úlohami zaoberajú. Niekedy s väčším, inokedy s menším úspechom. Je to práca nevďačná a ľahko negovateľná. Hudba je umenie subjektívne a do značnej miery abstraktné. Je to špecifický systém zdeľovania — systém otvorený, priamo závislý na obsahu vedomia nielen tvorcu, ale aj interpreta a vnímateľa. Kritik je tiež vnímateľ — poslucháč, poslucháč poučený, znalý veci. Jeho súd má mať exaktný základ. Čo je to v hudbe — v umení priestoru a času? Predovšetkým usporiadanie hudobného materiálu. To je východisko, z ktorého kritik musí vychádzať, ale pri ktorom nemôže skončiť bez toho, že by neskĺzol do štrukturalizmu. Musí vedieť, kedy treba túto sféru intelektu opustiť, zahodiť partitúru a oddať sa hudbe — ako poslucháč. Ale opäť treba poznať mieru, neupadnúť do opačného extrému — senzualizmu. Je to teda proces zložitý a práca ťažká. A predsa ju mnohí robia radi, s chuťou a záujmom. A vlastne v amatérskych podmienkach — popri zamestnaní. Ekonomické stimuly sú skutočne pri našej honorárovej politike zanedbateľné.

Napriek čiastkovým úspechom v hodnotení slovenskej tvorby čakajú túto oblasť nemalé úlohy. Tvorba kvantitatívne narastá a myslím si, že nastal čas syntetického hodnotenia jednotlivých období, selekcie, zovšeobecňovania. To znamená väčšie syntetické práce — monografie.

Stále počuť hlasy o malej aktivite a malej angažovanosti našej hudobnej kritiky. Aký je vlastne priestor pre našu hudobnú kritiku vo zväzovej činnosti a v každodennej praxi, čo sa v tomto smere zmenilo od posledného zjazdu?

— Myslím, že kritické hlasy na hudobnú kritiku a jej angažovanosť sú opodstatnené len z hľadiska očakávania syntetizujúcich a selektívnych prác. V dennej praxi, v tých podmienkach a pri tom priestore aký má, je uspokojujúca, ba hádam i obdivuhodná. Keď hovoríme o priestore, musíme vidieť dve roviny: vo vnútri Zväzu na diskusiách, seminároch, kolokviách, kde sa muzikológovia maximálne angažujú — a v priestore publikačnom, ktorý je nedostačujúci. Zväz vytvára dostatok priestoru na hodnotenie tvorby. Dôkazom sú pravidelné akcie: besedy v spolupráci so SHF, diskusie na zväzovej pôde, semináre, kolokviá. Muzikológovia sa na ne pripravujú zodpovedne — záujem skladateľov je minimálny. A tak nenastávajú žiadúce spätné väzby. K tejto otázke by zjazd a na ňom zvolené nové orgány Zväzu mali zaujať stanovisko a nájsť metódy a formy na zlepšenie situácie. Priestor pre publikačnú činnosť sa od posledného zjazdu vôbec nerozšíril. Jediný hudobný časopis Hudobný život vyvíja maximálne úsilie o rozšírenie počtu strán, ale bezvýsledne. A tak osem novinových strán bežného formátu nestačí zachytiť rozkošatené hudobné dianie ani v Bratislave, tobôž na celom Slovensku! Nové slovo očividne preferuje literatúru a divadlo, a tak často neostane miesto ani na dohovorené články. Sme vďační redakcii denníka Pravda, že hudbe poskytuje oproti minulosti väčší priestor, no i tu sú proporcie pre hudobné umenie nepriaznivé. Príklad: jedinej divadelnej premiére sa dostáva trojnásobný priestor než recenzii Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby, kde odzneli desiatky skladieb. Denník Práca o túto významnú akciu neprejavil vôbec záujem! Kde teda má hudobná kritika publikovať fundované analýzy a hodnotenia tvorby a interpretačných výkonov, menšie syntetické štúdie, diskusie a výmeny názorov na problémy hudobno-estetické, bez ktorých niet možností rastu a priblíženia sa k hľadanej pravde?

ALFRÉD GABAUER

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

14. a 15. I. 1982

Hosťujúci taliansky dirigent **Bruno Aprea** naštudoval s **orchestrom SF** symfonický obraz **Iris, op. 22** od maďarského skladateľa **Sándora Balassu.** V jeho interpretácii prevažoval racionálny prístup a snaha zachytiť čo najpresnejšie požiadavky partitúry. Toto úsilie nestačilo však zohľadniť aj koncepciu jednotnejšej línie, a tak dielo pôsobilo predovšetkým ako osobitá zvuková mozaika, zostavená z pozoruhodných kamienkov, no tieto nevytvárali kompaktnejší a presvedčivejší obraz. Apreove tvorivé schopnosti sa oveľa presvedčivejšie zúročili v **Rossiniho** skladbe **Stabat mater** pre sóla, zbor a orchester. Bez zakolísania viedol pomerne rozsiahly aparát účinkujúcich a časový priestor diela dokázal naplniť účinnou hudbou. Zohľadňoval zvukový pomer nástrojovej i vokálnych zložiek, rešpektoval tempové označenia, stihol však vyzdvihnúť aj dynamické a výrazové kontrasty.

Počas zájazdu väčšiny **SFZ** do Holandska zostalo doma iba torzo členov, a tak ich musel v Rossinim posilniť **Spevácky zbor mesta Bratislavy** (zväčša bývalí členovia Lúčnice). Ak berieme do úvahy, že toto teleso tvoria amatéri, musíme sa s uznaním vysloviť o úrovni, na akej sa títo speváci dokázali vyrovnať s technickými a výrazovými požiadavkami svojich partov. „Neprofesionalitu" telesa prezrádzala najmä v častiach a cappella menšia istota, menej kvalitný zvuk a o niečo nižšia jednota a zrozumiteľnosť výslovnosti. Spievali však s nadšením, vrúcne a preto aj presvedčili (zbormajster obidvoch zložiek bol **Ladislav Holásek**). V sólistickom kvartete sopranistka **Eva Blahová** zníženú intonačnú pohotovosť a vyrovnanosť registrov snažila sa kompenzovať zanietením a vrúcnosťou prejavu. Jedinečný výkon podala altistka **Yveta Czihalová**, bývalá sólistka SND, teraz pôsobiaca v NSR, naprostou istotou intonácie, vzorovou deklamáciou, emocionálnym ponorom a vyrovnanosťou všetkých parametrov. Uznanie si zasluhuje úroveň, na akej dokázal — i keď nie bez istých rezerv — „zaskočiť" ostravský tenorista, Slovák **Jozef Ábel.** Spoľahlivý, tvorivo zaangažovaný a presvedčivý bol aj sólista Opery SND **Jozef Špaček.**

Sólista SF **Marián Lapšanský** hral **Griegov** romantický **Koncert pre klavír a orchester a mol, op. 15.** Dokáže si získať poslucháča vyváženosťou intenzívneho citového vkladu a účinnej, racionálne zváženej koncepcie výstavby. Toto do dôsledkov realizované úsilie opiera sa o brilantnú, skvelú techniku s minimom kazov, o bohaté spektrum kvalitných odtienkov s imponujúco vzdialenými, ale aj s bohatými prechodnými odtienkami vyplnenými registrami. Vďaka pohotovosti dirigenta Apreu, aj súhra s orchestrom bola spoľahlivá, bez zakolísaní a zbytočnej zvukovej nadradenosti sprievodu.

21. a 22. I. 1982

Juhoslovanský dirigent **Anton Nanut** je plnokrvný muzikant. V štádiu prípravy definitívnej koncepcie je mu vždy určujúcou samotná hudba, jej nosný, výrazový náboj, ktorý dokáže inštinktom postrehnúť, náležite využiť a na ňom stavať. A tak jeho dirigentský prejav vyžaruje prirodzenú muzikantskú pohodu, je presvedčivý. Nanut nezdá sa byť typom umelca, ktorý by príliš uvažoval a svoju koncepciu prešpekulovával; vrodenou hudobnosťou dokáže momenty racionálneho rozvrhnutia výstavby prežiariť citom a touto cestou dospieť k intenzívnemu napätiu.

Staré slovinské piesne od dirigentovho krajana **Janiho Goloba** sú štvorčasťové, sotva desaťminútové dielo, určené obsadeniu sláčikového orchestra. Autor ho vypracoval na podklade štylizácie folklórnych hudobných prvkov z viacerých štádií ich historického vývoja. Na rozdiel od definitívneho poradia (najprv tretia, štvrtá, potom prvé dve časti) jednotlivé časti vznikali približne v opačnom slede, skladateľ nedodržal ani chronológiu námetového podkladu (starý pohanský obrad, stredoveká balada, vysťahovalecká pieseň 20. storočia a na záver úprava stredovekej piesne). Dielo zaujme nielen ako skvelý cyklický sled, ale aj sviežou invenciou, pre nás neošúchaným druhom modality a vcelku osobitne riešenými dynamickými oblúkmi, náladovým ladením rozvíjaným na pomerne stručnej časovej ploche. Opätovne sme sa mohli presvedčiť, že i pri využívaní modernejších kompozičných techník, aj z odlišného zorného uhla je ľudový základ ešte vždy životný a aj poslucháčsky atraktívny. Nanutova spontánna hudobnosť, pregnantná zemitosť, zmysel pre dramatický nerv a širokodychá zádumčivá kantabilita, pre farebný kolorit (efektné využitie možností sláčikového orchestra v partitúre) znamenite korešpondovali s faktúrou Golobovej skladby.

Beethovenovu 8. symfóniu F dur Nanut koncipoval ako radostne prekypujúci príval hudby s veľkou dávkou vitality. S týmto prístupom súvisel aj výber sýtejších, žiarivejších farieb orchestrálnej palety, no tento sa dostal do istého rozporu s priveľmi zemito stvárneným Menuetom (3. časť), kde by predsa len boli bývali viac na mieste odtiene pastelovejšie s delikátnejším tieňovaním.. Okrajové rýchle časti v Nanutovej plnokrvnej koncepcii, v zvukovej prieraznosti, nástojčivosti, so svojím zameraním na muzikantský globál boli už bližšie našej predstave o štýle viedenského majstra.

Nanut sa prezentoval aj ako spoľahlivý a citlivý sprevádzač. Sólový part **1. koncertu pre klavír a orchester C dur, op. 15 Ludwiga van Beethovena** stvárnila mladá slovenská umelkyňa **Ida Černecká.** Jej prístup vychádzal z uprednostňovania pevného tempového modelu. V rámci tejto dominatnej črty formovala Černecká hudobný prúd do širokej škály kvalitných dynamických odtienkov bez výraznejších agogických výkyvov. Pevný, neotrasiteľný rytmus viedol tak v lyricko-spevných ako dramaticky vyhrotených gradáciách. Dôsledný bol aj rešpekt pred požiadavkami autora. Týkal sa tých najmenších podrobností v partitúre. Černecká ho premietala do precízneho vypracovania a dôsledného realizovania každého najmenšieho detailu. Najmä v okrajových častiach takto vymedzený priestor dokázala však naplniť účinnou a presvedčivou hudbou plnou ohňa, napätia a vzletu. Iba v druhej časti prevažovalo dokonalé remeslo nad inšpiráciou. Týmto postrehom nechcem však navodiť dojem absencie akéhokoľvek tvorivého prístupu, skôr naznačiť prevahu umeleckej rozvahy nad emocionálnym ponorom. Černecká aj týmto výkonom potvrdila, že v galérii interpretov patrí k slovenskej klaviristickej špičke.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Nový organ v Piešťanoch

Do divadelnej sály Domu umenia Slovenskej filharmónie v Piešťanoch pribudol v minulom roku aj nový, 25-registrový koncertný organ, ktorý postavil Umelecký závod na stavbu organov v Krnove. Piešťanom sa týmto núka možnosť usporiadať aj samostatné organové koncerty.

Organ v Dome umenia SF v Piešťanoch je umiestnený rozdelením do dvoch veží za portálmi javiska. Nemá hrdý strieborný prospekt, lebo jeho viditeľná časť je vykrytá čiernym mriežkovaným plechom, aby organ pri činoherných a operných produkciách nepôsobil rušivo. Jeho traktúra je elektromechanická a chod zásuviek úplne bezhlučný. Hrací stôl možno ľubovoľne premiestňovať, lebo s telom organa je spojený káblom s ochranným oceľovým plášťom. Organová lavica je voľne stavateľná, žiaľ, bez ukazovateľa, a tak si sólista musí svoje posadenie odskúšať zakaždým znova.

V tele organa sú umiestnené štyri stroje: prvý manuál ako hlavný stroj so 7 registrami, druhý manuál je ako 6-registrový pozitív a tretí manuál tiež so 7 registrami je ako žaluziový stroj. Pedálový stroj má 5 registrov. Po jednom jazykovom hlase má pedál, a to trombón tichý 16', prvý manuál trúbku 8', tretí manuál hoboj 8'. Jazyková štvorka je imitovaná na treťom manuáli dvojradovou sesquialterou.

Registrová dispozícia tohto organa hlavne vo flautovom zbore podnecuje diskusiu. V prvom manuáli je to určite flauta plochá 2', ktorá je obvykle jedným z najširšie menzúrovaných registrov. Preto sa s ňou stretáme častejšie v pedálových strojoch (Dom umenia Košice). Pri jej použití na prvom manuáli tohto organa by bolo stálo za uváženie podložiť ju radšej dvojradovou kvintou šumivou, než len samostatnou kvintou z principálového zboru. Variabilné menzúry zvukových korún sa v stredných a spodných polohách pohybujú spravidla niekoľko poltónov pod normálne menzúry a preto aj v pléne cítiť, že sa táto flauta nespája dosť dobre so zvukovým spektrom tohto stroja a má väčšmi excentrické tendencie. V pozitíve je namiesto malého krytu posadená flauta zobcová 4'. Nie je to ojedinelá výnimka a popri krytě 8' môžeme niekedy aj v starých organoch vidieť práve túto, alebo dutú flautu. Ale organové čaro pozitívu, jeho priam mystické kúzlo sa tým predsa len trochu narušilo. V treťom manuáli je na osemstopovom základe mimo jazyka flauta harmonická a salicionál. Obidva tieto registre sa citeľne prezentujú vyššími alikvotami: akosi tu však chýba osemstopový register, ktorý by presvedčivejšie sedel vo svojom vyznačenom základe (flauta drevená 8' — DÚ Košice). Mimo normálnych spojok je tu jedna subspojka pozitívu na prvý manuál a jedna superspojka žaluziového stroja do pedálu. Zdá sa, že tieto spojky by sa žiadali skôr opačne.

Hovorí sa, že organ je kráľovský nástroj. Žiaľ, iba v kráľovskom priestore. A tým sála Domu umenia SF v Piešťanoch nie je. Akusticky účinná izolácia sály, ktorú urobili z iných príčin, nedáva podmienky pre rozlet a zdravé echo organového tónu. Čiastočne by sa dala táto chyba napraviť použitím elektroakustického zariadenia, ktoré by dalo organu presvedčivejší zvukový výraz a zabezpečilo mu aspoň 2—3-sekundový dozvuk. Z tohto nedostatku by sa bolo treba poučiť: kto plánuje organ, mal by kalkulovať s osobitnou organovou sieňou, vypočítanou na akustické nároky nástroja. Inak dosiahnutý výsledok nezodpovie adekvátne vynaloženému úsiliu zúčastnených faktorov. Nepriaznivé okolnosti, v ktorých bude piešťanský organ pretrvávať, nezniżujú radosť tých, ktorí sa oň zaslúžili, ani tých, ktorí budú na ňom hrávať.

J. P. TUŽINSKÝ

Koncerty MDKO v Bratislave

Recitál Evy Blahovej

O sopranistke Eve Blahovej je známe, že sa venuje výlučne koncertnej činnosti. Jej piesňový recitál 19. januára t. r. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca príjemne upútal netradičnou, no premyslenou koncepciou dramaturgie. Hoci okrem Haydna zazneli výlučne skladby našej doby blízke, diela z prelomu storočia či predstaviteľov súčasnej modernej hudby; boli to všetko diela, s ktorými (a nielen s nimi), by sme sa radi častejšie stretli na našich koncertných pódiách. Vystúpenie mi zároveň evokovalo myšlienku o tak žiadúcom, no viac-menej obchádzanom rozširovaní repertoáru piesňovej literatúry i u tých speváckov, ktorí podstatu svojej práce vidia v realizovaní sa v hudobnom divadle. A tak si pri koncertnom účinkovaní domácich umelcov čoraz naliehavejšie uvedomujeme potrebu kvalitného programu. Tentoraz programový výber bol ozaj reprezentatívny.

Eva Blahová je umelkyňou s bohatým intelektuálnym zázemím, čo sa, prirodzene, prenáša aj do jej tvorivého prístupu, do stvárňovania drobných poetických miniatúr piesne. Disponuje hlasovým materiálom komornejšieho ladenia, čo však nevylučuje jeho nosnosť, pohyblivosť a bohatú farebnú škálu. V Haydnových troch piesňach trochu rušivo pôsobili niektoré miesta, buď viac „tmavené" alebo „zosvetlené", čím sa strácala klasická vyrovnanosť vokálneho celku. Mahlerove piesne sú hlboko intímne, vnútorne prežité a prežiarené. A práve tieto charakteristické črty sme cítili zo speváčkinho prednesu. Vo výbere z Chlapcovho zázračného rohu Blahová veľmi dobre kreovala najmä prvú pieseň s bohatou melizmatickou, drobno kolorovanou štruktúrou. Celkove v prvom pláne interpretačného poňatia stál ponor do obsahu i filozofického podtextu piesní, čo plne zodpovedalo ich charakteru, hoci zbierka patrí k tej línii Mahlerovej tvorby, ktorá vyrastá z ľudovej poézie a naznačuje budúce tragické tóny skladateľa. Nazdávam sa, že práve Debussy so svojou krehkou, až éterickou hudbou neobyčajne šťastne vyhovuje Blahovej speváckemu naturelu. Citlivé kreovanie línií, snaha po farebnosti a farebnom videní vokálneho i inštrumentálneho dotvárali zvláštne kúzlo, z ktorého vyvierala sugestívnosť podania oboch zošitov Galantných slávností. (Škoda, že nezazneli kompletne.) Práve pri tejto bezprostrednej konfrontácii vystúpili do popredia kontrastné črty hudobného myslenia oboch velikánov svetovej hudby: Mahlera a o dva roky mladšieho Debussyho, prvý z nich ťaží viac z tradície, druhý smeruje do súčasnosti. Ak teda spočíva úloha interpreta aj v odhalení, či zdôraznení protikladov i podobností veľkých hudobníkov a hudobných básnikov, Eve Blahovej sa to rozhodne podarilo. Stravinského raný opus Faun a pastierka by zniesol aj výraznejšie kontúry sólového partu, v poňatí sopranistky vynikla viac jeho lyricko-bukolická nálada. V cykle piesní Andreja Očenáša na slová P. Koyša Ako hviezdy padajú sme obdivovali výkon umelkyne, ktorá po predchádzajúcich náročných skladbách dokázala sugestívne, precízne a koncentrovane zaspievať neľahký, až inštrumentálne traktovaný vokálny part, so značnými technickými úskaliami. Stálym partnerom Evy Blahovej pri klavíri je citlivý a pohotový umelec Miloslav Starosta, ktorý do svojho partu vložil veľkú dávku muzikality a hudobného vkusu.

JANA ŠUHAJDOVÁ

Českí komorní sólisti

Umelecký súbor, ktorý sa honosí názvom — Českí komorní sólisti — má zaiste pred poslucháčmi úlohu neľahkú. Sláva českých komorných telies na celom svete vzbudzuje úctu i obdiv a preto od každého komorného telesa sa apriori očakáva vrcholný umelecký výkon. Poslucháč, ktorý si prišiel vypočuť vystúpenie Českých komorných sólistov s umeleckým vedúcim Miroslavom Matyášom bol síce svedkom veľmi solídneho interpretačného výkonu, nebol to však zážitok veľký, jedinečný. Vystúpenie Českých komorných sólistov sa konalo v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca 26. januára t. r. a program komorného koncertu pozostával z Myslivečkovej Sinfonie-kvinteta F dur, č. 5 pre sláčiky, z Telemannovej Suity a mol pre flautu, sláčiky a basso continuo, Haydnovho Koncertu C dur pre klavír a sláčiky HV XVIII/5, Zámečníkovej Elégie pre husle a sláčiky a Mozartovho Divertimenta D dur pre sláčiky KV 136.

Už interpretácia Myslivečka naznačila profil Českých komorných sólistov. Od samého začiatku mi chýbal vnútorný zápal, vzrušenie, zanietenosť, hlboké prežitie hudby, dráždivý a provokujúci esprit, slovom to, čo robí interpretačné umenie neopakovateľným. Myslivečka odohrali odmerane, stroho, s veľmi okliešteným výrazovou a dynamickou hladinou. Pôsobivejší bol Telemann, a to nielen zásluhou výborného flautistu Václava Kunta, ale aj celkovým muzikálnym preniknutím do sveta sugestívnej Telemannovej hudby. Na báze koncertantného princípu došlo k výraznejšiemu diferencovaniu dynamickej škály, dialóg so sólistom akoby zaktivizoval a vyburcoval muzikalitu každého člena súboru. V Haydnovom Koncerte C dur pre klavír výkon Českých komorných sólistov spolu s klaviristkou Evou Podařilovou upadol opäť do priemeru. Možno azda len vyzdvihnúť sympatický, veľmi prirodzený prístup klaviristky k dielu J. Haydna. Čo však interpretácii naprosto chýbalo — sólistke i komornému súboru, bolo dotvorenie detailov, pohrávanie sa s drobnými frázami, vzdušnými prírazmi, nastolenie nespútanej ľahkosti, samozrejmosti. Je teda len prirodzené, že to nebol Haydn plnokrvný, s hravým espritom či vzrušenou eleganciou. Táto polarita, ktorá dokáže vyvážiť profánnu zemitosť, jeho klasického ducha, je v interpretácii potrebná a želateľná. Exkurzom do súčasnej českej hudby bolo predvedenie Elégie pre husle a sláčiky Evžena Zámečníka so sólistom Eduardom Křivým, tvarovanej na báze veľmi strohej riekankovej formulácie, ktorá v procese neustálej fantazijnej inovácie ústi do vypätých, rozospievaných tvarov s náznakmi historizujúcich reminiscencií. Elégia však postráda atmosféru opodstatnených nadväzností, toku, v ktorom sa zrkadlí optimálnosť kontinuity s jej nevyhnutnou následnosťou. To, že Zámečník pracuje s niekoľkými opotrebovanými modelmi, zdalo sa odvážne, tým však, že svet osobitých, kompozičných polôh nebol načrtnutý a zhmotnený vzniklo vákuum, ktoré nebolo možné ničím vyplniť. Zámečníkova Elégia je nesporne veľmi korektná kompozičná práca s množstvom pôsobivých detailov a hudobných obrazov, celok sa však triešti na týchto uzloch a zadrháva sa tak jedinečnosť atmosféry. Interpretácia bola pôsobivá a spontánna.

V záverečnej časti odznelo Mozartovo Divertimento D dur, avšak ani v tomto diele nezažiarilo interpretačné umenie Českých komorných sólistov. Škoda, pretože technické majstrovstvo členov súboru i komorné cítenie je na vysokom stupni. Chýba azda len iskra, ktorá by roznietila tieto driemajúce črty.

IGOR BERGER

Nová česká opera v Brne

V posledných desaťročiach prestala byť česká operná tvorba — celkove vzaté — žánrom či druhom, od ktorého by sa očakávali (a teda i vyžadovali) výraznejšie ideačno-hudobné a dramatické inovácie. Celkom izolovaný fenomén tu bude asi z hľadiska nastávajúcich historikov predstavovať „minioperistický" experiment J. Berga, v sídlach jednotlivých operných scén azda celkom nevyblednú spomienky na niekoľko vydarených novinkových inscenácií, táto mozaika však v žiadnom prípade nedokáže vykresliť obraz, ktorý by sa ponášal na oveľa kompaktnejšiu a určite aj úspešnejšiu suchoňovsko-cikkerovskú líniu povojnového slovenského operného divadla.

S veľkým napätím pozerá preto česká divadelná, hudobná i umeleckokritická obec do nadchádzajúcich sezón, kedy v súvislosti s jubilejnými oslavami Národného divadla v Prahe i Štátneho divadla v Brne má sa uviesť celý rad pôvodných noviniek. Mnohí skladatelia reagovali totiž na tieto významné jubileá tvorivou prácou; niektoré partitúry sú už hotové, iné sa dokončujú, a dramaturgovia operných súborov (nielen tých jubilujúcich) hľadajú teraz cesty, ako túto úrodu uviesť do života. **Máchova** hudobno-dramatická dvojdielna fantázia **Růže pro Johanku** (s podtitulom **Balada o věrnosti a zradě**) vznikala síce v spolupráci s libretistom **Josefom Pávkom** už v 70. rokoch, jej brnenská premiéra (8. I. t. r.) však fakticky odštartovala defilé inscenácií, ktorými sa má osláviť 100. výročie vzniku stáleho českého divadla v Brne, pripadajúce na rok 1984. Atmosféra v hľadisku i na javisku tomuto zámeru naplno zodpovedala. Na novinku svojho kolegu sa prišli pozrieť pražskí skladatelia a kritici vo viac než reprezentatívnom počte, brnenský súbor zasa pristupoval k inscenácii titulu nanajvýš zodpovedne. Dramaturgia brnenského divadla jednala s autormi predbežne o niektorých úpravách diela, hudobné naštudovanie — dirigent Jiří Pinkas, zbormajstri Josef Pančík a Ivan Sedláček — vyznačovalo sa *maximálnou starostlivosťou*, fantazijnému vzletu režiséra Ilju Hylasa vychádzala v ústrety príslovečne nápaditá výprava výtvarníka Karla Zmrzlého i choreografia Daniela Wiesnera. Máchom a Pávkom rozohraný príbeh počíta s množstvom postáv i postavičiek, pričom i naoko epizódne úlohy tu veľmi často spĺňajú významnú dejovú funkciu: Brno teda muselo nasadiť takmer všetky sólistické sily, aby danej dramatickej úlohe vyhovelo. Vilém Přibyl bol napríklad nútený stelesniť postavičku kolaborantského zbohatlíka Hampejza, Magdaléna Blahušiaková podľa požiadaviek diela vystupovala v titulnej trojúlohe mladých dievčat (mondénna anglická Džejn, prostá česká Jana, kabaretná šansonierka Johanka) a tiež výkony ostatných protagonistov boli nesmierne obetavé — za všetkých spomeňme aspoň Františka Cabana, Richarda Nováka, Annu Barovú, Jarmilu Palivcovú a mladučkého Zdeňka Šmukaľa, ktorý musel nepretržite konať i vizionársky blúzniť v neobyčajne exponovanej úlohe Prokopa. K niektorým inscenačným postupom možno mať isté výhrady (vysunutie zboru na okraje rampy a jeho odsúdenie do úlohy statického komentátora, nie vždy zvládnutá javisková reč), to všetko sú však čiastkové aspekty riešenia veľmi zložitej úlohy. Pretože premiérované dielo chce byť operou s takmer oratórnymi účinkami na strane jednej a s filmovou dynamikou na strane druhej, ostrými strihmi prepája fantaskné výjavy s celkom realistickými zábermi atď., atď.

Magdaléna Blahušiaková a Zdeněk Šmukař v inscenácii opery O. Máchu a J. Pávka.

Snímka: V. Vaňák

Růže pro Johanku sa zaraďujú do prúdu, usilujúceho o tvarové i obsahové inovácie operného žánru. Dejovým modelom i jadrom príbehu je heydrichiáda, vystupujúca ako súčasná téma i ako aktualizácia typu historickej či oslobodeneckej opery. Od historickej fakticity sa príbeh vzďaľuje dvojakým smerom: jednak sa obohacuje o často neuveriteľné dejové prvky, ospravedlniteľné tým, že ide o voľnú fantáziu, jednak sa má stať nadčasovým podobenstvom, moralitou o zmysle nezmyselnosti individuálneho teroru (ten sa konfrontuje s každodenným prostým hrdinstvom drobných ľudí). Opera nesporne vyvolá u diváka rad protichodných úvah, nemôže však dať odpoveď na otázky, s ktorými si zatiaľ lámu hlavu aj historici, románopisci atď. Mohla by nám ponúknuť navyše iba jedno: kvalitatívne nezastupiteľné komplexné emocionálne hodnotové stanovisko k problému, a to za predpokladu, že nás zasiahla ako plnohodnotný umelecký tvar. A tu sa odhaľuje rad problémov, pretože inscenované dielo takto na príjemcu nepôsobí. Iste tu za mnohé môže samotná libretistická traktácia príbehu, nekonvenčná a nie vždy dôsledná oscilácia medzi žánrovými a „filozofickými" polohami atď. Spoločným menovateľom všetkých problémov je však hudba. Ani skúsený skladateľ Otmar Mácha nedokázal napísať partitúru so skutočnou hudobno-dramatickou logikou. Mnohorakosť aspektov vyjadruje mnohorakosťou žánrových intonácií (od chorálu a trochu konvenčnej patriotickej árie až po odrhovačku a nie dostatočne zvládnutú šantánovú pop music), jeho vlastné hudobné stanovisko opreté o zjednodušený intervalový výber, viacvýznamový hudobný obraz však nenavodzuje. V úvode sa preto stráca temporytmus akcie, záver je síce dejovo pestrý, hudobne však dezintegrovaný.

Už samotný štart defilé nových českých opier teda naznačil, že súčasná operná poetika predstavuje nevyhnutne pre rad skladateľov problém, ktorý nemožno zvládnuť jediným, hoci i najlepšie mieneným tvorivým činom. Veríme však, že po niekoľkých nastávajúcich sezónach budeme môcť z množiny nových diel vystopovať vývojové perspektívne tendencie, na ktoré by česká opera záveru 20. storočia ďalšími tvorivými podnetmi nadviazala.

JIŘÍ FUKAČ

Hrnčiarsky bál v DJGT

Dramaturgia banskobystrickej opery si uctila blížiace sa životné jubileum zaslúžilého umelca Gejzu Dusíka uvedením jeho operety Hrnčiarsky bál (premiéry 18. a 19. decembra 1981). K novému naštudovaniu diela pristúpili po dvadsiatich rokoch aj pre jeho sviežu melodiku, obsahovú ľahkosť a prístupnosť.

Opereta je dejove zasadená do roku 1848, do čias pôsobenia štúrovcov a ich národnoobrodeneckých myšlienok. Národný podtext skladateľ sledoval aj v hudobnom spracovaní. To vplývalo aj na režijné poňatie protagonistu opery DJGT zaslúžilého umelca Štefana Babjaka, ktorý dej operety situoval do oblasti stredného Slovenska (Ľubietová, Medzibrod), čím ho divákovi zoživotnil. Babjakove bohaté skúsenosti sa plne uplatnili pri hereckom tvarovaní jednotlivých postáv. Kládol dôraz predovšetkým na premyslenú akčnosť deja, ktorá by našla svoj optimálny výraz u herca-speváka a úzko korešpondovala so slovnou i hudobnou myšlienkou. Primerane rozohral všetky ponuky výrazu operety, nezaťažil ich zbytočným gestom, úmerne kompenzoval komiku s humorom. Jeho poňatie Hrnčiarskeho bálu vyznelo apoteózne. Napomohla ho v tom scéna, kostýmy, tanečné vsuvky a zvlášť herecké a spevácke výkony Jána Zemku (Peter), Jaroslava Koseca (Sándor), Mikuláša Doboša (Fecko), Emílie Rothovej, ktorá alternovala s Michaelou Cibuľovou postavu Ilonky, Terézie Babjakovej (Serafína, alternuje Helena Luhanová) a Jarmily Vašicovej (Anička, alternuje Alena Stopková).

Modrotlač a ľubietovská keramika tvorili základ výpravy Pavla Herchla. Citlivo a s vkusom ich včlenil do jednotlivých, ľudovo orientovaných dejstiev. Ich tvar bol jednoduchý a skromný, nechýbala mu však elegancia. Rovnocenne s ním pôsobili aj kostýmy Agáty Greššovej, ladené do pastelových odtieňov, vkusné, štýlovo primerané. K uvedeným zložkám sa citlivo vklínila tanečná so štylizovaným ľudovým tancom v naštudovaní zaslúžilého umelca Jozefa Zajka. Novému dirigentovi banskobystrického operného orchestra Jaroslavovi Krátkemu sa podarilo stmeliť orchester v citlivý korpus, ktorý bol dôležitou súčasťou celého dobre pripraveného predstavenia. Zodpovedné naštudovanie Dusíkovej operety sľubuje jej živé pôsobenie medzi divákmi.

Jarmila Vašicová (Anička) a Ján Zemko (Peter) v novom naštudovaní Hrnčiarskeho bálu.

Snímka: K. Miklóši

EVA MICHALOVÁ

GRAMORECENZIE

Nemožno ani dosť dobre oceniť edíciu OPUS-u, v ktorej na samostatných profilových platniach predstavuje slovenských skladateľov tzv. vážnej hudby. Veď ide o prvý pokus v histórii — ostatne nedlhej — našej hudobnej kultúry podať ucelený zvukový obraz kompozičných výsledkov autorov všetkých generácií, ktorý je v konečnom súčte vlastne dobrou orientačnou antológiou pôvodnej tvorby.

Dušan Martinček (nar. 1936) v nej predstavuje hlas predovšetkým klavírny: tomuto nástroju sa venuje systematicky a takmer výlučne — v tieni jeho klavírnych vecí ostali aj viaceré vydarené orchestrálne opusy. Na rozdiel od príliš racionálnej charakteristiky na obálke platne sa nie nepodložene domnievam, že u Martinčeka ide o hudbu viac muzikantskú než „učenú", svojím tvarom pomerne prostú, vo výstavbe nekomplikovanú. Pripomína mi akýsi stredný prúd, cítim v nej evidentnú snahu o svojskú výpoveď, no rovnako silnú motiváciu neupadnúť do extrémov akademizmu ani novátorstva. Z takého zorného uhla a v týchto súvislostiach je Martinčekova tvorba tak trochu na okraji zápasu o súčasné hudobné umenie dneška. Pochopiteľne, táto „výčitka" nijako nemôže zastrieť poslucháčsky dojem, zážitok z jej počúvania. Svoj základ má, myslím, v dvoch veciach: v solídnej, decentne využitej znalosti romantickej, skriabinovskej i impresionistickej klavírnej faktúry, v technickej istote autora a potom v akoby zámerne homofónnom zvukovom výsledku. Martinček pozorne sleduje vertikálu a vyhýba sa ostrým zvukovým zhlukom: všetky výrazové, ak chcete obsahovo-obrazné odtiene sú poznačené zvláštnou zdržanlivosťou — niet tu stôp po krajnostiach, zlomy a metamorfózy sú uhladené, prevláda tichá delikátnosť. Dobre sa to počúva.

V dramaturgickom výbere — **Dialógy pre klavír a orchester**, kde je partnerom **I. Paloviča** spoľahlivý **O. Lenárd** a **Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave, IV. sonáta — Toccata, VI. sonáta — Meditácia, Koncertná etuda** a **Prelúdium č. 12** — bolo zohľadnené hľadisko vývinové i hodnotiace, takže poslucháč si môže aj bez hlbšieho poznania celej autorovej tvorivej cesty utvoriť obraz o jeho špecifike. Treba ju vidieť v nadviazaní na najlepšie tradície klavírnej techniky a sadzby, v postupne silnejúcej orientácii na hľadanie svojskej hudobnej výpovede, kde sú už prvotné inšpirácie prekryté vlastným názorom. Najmä v obidvoch sonátach z posledného obdobia je zjavný autorov posun smerom k osobitému rukopisu a potláčanie — vedomé — ilúzií i inšpiračných prameňov staršej tvorby. Sonáty sú svojou vyhranenou štruktúrno-fónickou redukciou, kde zjednodušenie nie je motivované ničím iným iba vnútorným tvorivým faktorom, cenným obohatením slovenskej klavírnej literatúry a nemožno im uprieť originalitu, v iných Martinčekových skladbách hlavne z raného vývinového štádia nie takú zrejmú.

Osobitne sa treba zmieniť o interpretačnom výkone klaviristu Ivana Paloviča. V tomto prípade ide totiž o ideálny vzťah tvorcu a reprodukčného umelca, keď sa vo vzájomnej spolupráci pokúšajú o najpriliehavejší zvukový výklad. Palovič má naštudované prakticky celé Martinčekovo dielo a na každom detaile poznať, že sa s ním dokázal dôverne zblížiť ako v rovine klaviristickej, tak duchovnej. Veľká presvedčivosť jeho hry spočíva v skutočnosti, že hudbu podáva s uvoľnenou samozrejmosťou, nepotrebuje ju nikde prikrášľovať, nikde sa nedostáva do situácie tápajúcej nedôvery k textu. Jeho temperamentu pritom plne vyhovuje tá zložka Martinčekovej hudobnej reči, ktorá je obrátená smerom k „počúvajúcemu" príjemcovi (moderná artificiálna tvorba často na svoju škodu uprednostňovala vidiaceho, či premýšľajúceho poslucháča). Kvalita záznamu a výlisku platne je na štandardne dobrej úrovni.

IGOR PODRACKÝ

RECENZUJEME

Musica viva I., zborník muzikologických štúdií
OPUS Bratislava 1980

Publikačné možnosti muzikológov nezodpovedajú ich pracovným ambíciám a schopnostiam. Táto skutočnosť sa už pomaly berie ako nevyliečiteľná choroba, ktorú treba pri každej príležitosti povinne pripomenúť aj s predpokladom, že lieku na ňu nieto. Zborník Musica viva sa môže stať účinným terapeutickým prostriedkom v jednej, mimoriadne dôležitej sfére výskumu hudobnej kultúry, tej, ktorá je orientovaná na súčasnosť. Nevdojak si pripomínam poľské Res facta, sovietske Voprosy či Očerki a v duchu vidím pred sebou zoradené zväzky slovenského periodika, kde by sa premietali aktuálne otázky tvorby, recepcie, hudobného života, teórie, kritiky, pojednané so snahou vyrovnať sa na úrovni dnešného poznania s kľúčovými problémami. Musica viva I. sa stala prvým a teda významným krokom k splneniu tejto nie nereálnej vidiny a zároveň — ako zdôrazňuje v predhovore vedecký redaktor zborníka L. Burlas — výzvou pre našich muzikológov, aby sa zapojili do jej uskutočňovania. Čas ukáže, nakoľko sa svojej šance chopia.

Recenzovaná kniha (129 strán, nemecké resumé) prináša päť štúdií. Prvá — Zápas o socialistický charakter slovenskej hudby (K estetickému a štýlovému vývoju slovenskej hudby za posledných 30 rokov) — je z pera V. Donovalovej a autorka v nej načrtla stručnú charakteristiku vývinového procesu a tendencií, ktoré boli určujúce pre jednotlivé etapy skúmaného obdobia 1945—1975. Príspevok N. Hrčkovej Spoločenská funkcia umeleckej kritiky rieši niekoľko okruhov otázok: všíma si „vznik" reflexie nad umením, stanovenie umeleckej hodnoty ako „osi, okolo ktorej sa krúti existencia kritiky", ďalej sa snaží postihnúť podstatu umeleckej kritiky, jej vzťah k vede, umelcom a poslucháčom. Interesantnú tému spracoval L. Burlas — Skladateľská autoanalýza a autokritika. Vyplynula mu z faktu, že naše storočie spôsobilo priam revolúciu vo verbálnych a analytických prejavoch skladateľov. Burlas píše o najzávažnejších (Šostakovič, Bartók, Stravinskij, Schönberg), pripomína málo povšimnuté formy autoanalýzy (symboly pre hlasy a čísla v partitúrach), kriticky sa stáviа k čisto hudobnotechnicky zacieleným analýzam a podčiarkuje dôležitosť komplexného prístupu. Mimochodom, aj u nás sa už nazhromaždil bohatý materiál k tejto téme, ktorý by určite stálo za to skúmať... Štúdia R. Bergera Predpoklady adekvátnosti analýzy, koncipované ako „akási meditácia o problémoch zameraná na stimuláciu myslenia" je podľa môjho názoru z celého zborníka najpozoruhodnejšia. Koncízny, azda až axiomatizovaný text zahŕňa nielen charakteristiku a kritiku tradičného analytického systému, ale tiež projekt riešenia, vytyčuje hypotézy pre budovanie základov novej hudobnej teórie. Konečne mladá generácia je dôstojne reprezentovaná príspevkom M. Adamčiaka Predpoklady vzniku semiotickej situácie u hudobného diela so vzťahom k výtvarnému umeniu. Znalosť ako hudobnej, tak i výtvarnej problematiky, dobrá orientácia v najnovších prácach z oblasti semiotiky (sovietski autori, ale hlavne Pražský medziobborový tím S. Šabouka) sú Adamčiakovi východiskom pre teoreticky dôkladne pertraktovanie zvolenej témy.

-ip-

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

Piero Cappuccilli

Najpopulárnejší taliansky barytonista súčasnosti sa za posledné desaťročie stal svetoznámym a najvyhľadávanejším interpretom talianskych opier. Poznáme ho z množstva rozhlasových (i televíznych) prenosov a nahrávok. Po predstavení Verdiho Sily osudu v Erkelovom divadle v Budapešti, v ktorom Piero Cappuccilli hosťoval, mal som možnosť navštíviť tohto veľkého a pritom skromného umelca. Hovoril o svojom živote, o názoroch, plánoch i o svojich túžbach.

Pán Cappuccilli, kedy ste sa po prvý raz stretli s operou?

V prvý deň, keď som začal študovať spev.

Vaše prvé vystúpenie?

Bolo to v roku 1956 v Teatro Nuovo v Miláne, spieval som Tonia v Leoncavallových Komediantoch.

V tejto sezóne vás očakáva v milánskej La Scale Simone Boccanegra — s Freniovou, Gjaurovom, Marusinom, s dirigentom Abbadom a s režisérom Strehlerom — jedna z vašich úloh par-excellence. Nemýlim sa preto, keď poviem, že verdiovské úlohy sú vám akoby „šité" na mieru?

Hovoria to o mne a vyzdvihujú tým môj výkon, hoci aj ten kostým mám výborne šitý na mieru.

Aký je váš vzťah k veristickej opere? V minulosti ste spievali Gellnera v Catalaniho La Wally, Tonia, Alfia, no Puccini vo vašom repertoári nie je...

Robil som Pucciniho Plášť a niekoľko Tosiek, no teraz sa venujem Verdiho operám a veristický repertoár ponechávam bokom. Môžem ho predsa ešte vždy spievať, keď mi začne hlas trochu „vypovedávať", a pretože mi ešte „nevypovedáva", veristické úlohy, s výnimkou Gerarda a Tonia, nespievam.

Aký je váš názor na dnešnú operná režiu? Vieme, že v tomto roku bolo už jedno nedorozumenie v La Scale medzi režisérom a spevákmi.

Nie som hádavý, hoci zvady a škriepky, ktoré sa prihodia medzi dirigentom a spevákom, spevákom a režisérom, režisérom a dirigentom patria akosi nerozlučne k divadlu. No napriek škriepkam a zvadám v konečnej fáze dochádza k zhode a predstavenie sa vždy uskutoční.

Koľko času venujete štúdiu novej postavy?

Rozdielne. Napríklad Simone Boccanegru som študoval asi rok, štúdium Macbetha si vyžiadalo dva roky.

Vaše meno je úzko späté so známym operným festivalom Arena di Verona. Žiaľ, v minulom roku ste divákom chýbali...

Vo Verone som pred dvoma rokmi robil Barnabu v Ponchielliho Gioconde, postavu veristickú, ktorá je veľmi vhodná pre môj hlas, preto som ponuku prijal. Vlani som chcel aspoň trocha užiť dovolenky, lebo nie je možné stále len pracovať v divadle. Tohto roku však budem spievať, a to Jaga v Othellovi.

Aké nové nahrávky ste v poslednom období uskutočnili, čo nové pripravujete?

Posledný bol Rigoletto — s Cotrubasovou, Obrazcovovou, Domingom, Gjaurovom a s dirigentom Giulliniho. Na máj — jún pripravujeme nahrávku Verdiho Nabucca s berlínskym orchestrom a s

Benátčanom — dirigentom G. Sinopolim, s ktorým som robil Verdiho Attilu vo Viedni a Boccanegru v Benátkach.

Ktoré dôležité predstavenia vás v tomto roku očakávajú?

V tomto roku? Ha-ha! Nedá sa povedať, ktoré sú dôležité. Pre mňa sú všetky veľmi dôležité, lebo ak by tomu tak nebolo, to by znamenalo koniec.

Nové úlohy?

Žiadne, mám dosť čo spievať, napr. v Trubadúrovi, v Ernanim a po jedenástich rokoch sa v Barcelone vrátim k Rossiniho Figarovi — veľmi sa na to teším.

Existuje ešte nejaká operná postava, ktorú by ste chceli vytvoriť?

Thomasov Hamlet. Veľmi ma zaujali shakespearovské postavy a Hamlet je postava úžasná, hĺbavá a ťažká po speváckej stránke. Toto zbližovanie s postavou nie je jednoduché a vyžaduje mnoho namáhavej práce.

Fotografia, ktorú Piero Cappuccilli venoval čitateľom HŽ, predstavuje umelca v jednej z jeho profilových úloh — vo Verdiho Rigolettovi.

ALEXANDER HANUŠKA

Seminár hudobných kritikov v Drážďanoch

Usporiadateľom tohto seminára, ktorý sa začiatkom februára t. r. konal už po siedmy raz, bola hudobnovedná sekcia drážďanskej odbočky Zväzu skladateľov a muzikológov NDR. Podujatie trvalo dva dni a zúčastnilo sa na ňom vyše štyridsať záujemcov. Z Československa sme prišli tentoraz traja — ako jediní hostia zo zahraničia. Zatiaľ čo vlaňajší seminár sa zaoberal problémami hodnotenia hudobnej interpretácie, tohtoročný venoval pozornosť otázkam hudobnej sociológie a komunikácie.

Prvý deň prednášal **prof. dr. Wilhelm Baethge** o vplyve technických médií (t. j. rozhlasu, televízie a gramoplatní) na proces hudobnej komunikácie. Prof. Baethge pôsobí súčasne na vysokých školách v Halle a v Lipsku a okruh jeho záujmov je pozoruhodne široký — je nielen hudobným historikom a estetikom, ale prednáša aj hudobnú teóriu a zaoberá sa hudobnou sociológiou. Vo svojej prednáške vychádzal z konštatovania, že do tradičného procesu hudobnej komunikácie vniesli technické médiá prevratné zmeny, ktoré o. i. spôsobili, že napr. tá istá hudba môže podľa okolností vyvolať celkom protichodný účinok. Dnes sme doslova zaplavení hudbou všetkého druhu, ktorá k nám zväčša prichádza nežiadaná, zastihuje nás nepripravených a v nepravej chvíli môže pôsobiť nevhodne. Týka sa to najmä tradičných žánrov, vytvorených pre určitý priestor a prostredie. Technické zdokonalenia (stereofónia, kvadrofónia, Hi-fi) na tomto vplyve menia len veľmi málo. V súvise s nimi sa však vynárajú ďalšie problémy: dokonalosť zvuku často predstihuje skutočnosť a robí reprodukciu neskutočnou, čo na jednej strane vedie k vzrastajúcemu dopytu po „life"-nahrávkach, na druhej strane však perfektnosť nahrávok zvyšuje nároky pri počúvaní živých výkonov. Pomocou techniky možno nielen rôznym spôsobmo modifikovať a deformovať zvuk, ale aj vytvárať zvuky, ktoré sa v tradičnej hudbe nevyskytujú, čím sa technické médiá samy stávajú hudobným nástrojom. Možnosti a následky tohto výdobytku sú nedozierne. Už dnes možno napr. umele vyvolať akustický dojem veľkého priestoru, zmeniť podľa želania farbu ľudského hlasu a vyrobiť neskutočné speváckе hviezdy, nehovoriac o možnostiach kombinácií takých nástrojov, ktoré by sa v skutočnosti pre zvukovú nevyváženosť nedali realizovať. Na druhej strane však treba konštatovať, že technicky sprostredkovaná hudba je vlastne torzom, chýba tu nielen spätná väzba, ale aj vizuálna zložka, ktorá je pri „živej" hudbe v podstate vždy prítomná (hoci práve vizuálny dojem oslabuje požiadavku vernosti). Napokon aj pri televíznom prenose koncertu je divák odkázaný na výber záberov inou osobou. Otvorenou otázkou ostáva, či — a do akej miery — vysielanej skladbe osoží, keď je sprevádzaná obrazmi (napr. Pastorálna symfónia zábermi z prírody). Zvláštnu pozornosť venoval prednášajúci zmenám čisto hudobných kvalít (je napr. známe, že dynamika sa zásahom technických médií nivelizuje a tempo sa bez účasti vizuálnej zložky zrýchľuje) a zmienil sa aj o niektorých sociologických a komerčných aspektoch sprostredkovanej hudby. Najväčším kladom technických médií je ich schopnosť preklenúť priestor i čas — t. j. sprostredkovať nám zážitky vzdialených alebo dávno minulých javov.

Živá diskusia sa týkala hlavne problémov vizuálneho ilustrovania vysielaných skladieb, otázok playbacku, ako aj umelého perfekcionizmu (zostavovania nahrávky z viacerých osobitne snímaných úsekov). Účastníci seminára sa napokon zhodli v tom, že technické médiá nemôžu nahradiť zážitok zo živého výkonu s celou atmosférou, ktorá ho obklopuje, že však sú výborným vzdelávacím prostriedkom, ktorý by nikto nechcel postrádať.

Možnú reciprocitu interpretačnej a technickej dokonalosti ilustroval prof. Baethge názorným príkladom — predviedol prítomným dve rozdielne nahrávky Smetanovej Vltavy bez uvedenia dirigenta a orchestra. Všetci sa zhodli v tom, že prvá z nich je lepšia, „českejšia", druhá síce technicky perfektnejšia, no „akademickejšia". Prekvapením bolo, keď potom vyšlo najavo, že dirigentom prvej bol H. v. Karajan a druhej — V. Neumann — pravda, s drážďanskou filharmóniou.

Druhý deň prednášal **prof. dr. Gerd Schönfelder**, t. č. rektor drážďanskej Vysokej hudobnej školy, na tému „Médiá — špecifické a nešpecifické recenzie (kritika kritiky)". Svoje vývody opieral o analýzu nie menej ako tisícky hudobných kritík a recenzií. Na jej základe dospel k stanoveniu jedenástich bodov, týkajúcich sa cieľov a poslania hudobnej kritiky. Najlepšie kritiky sú podľa neho tie, ktoré sa neusilujú vysloviť k všetkým týmto bodom naraz, ale vyzdvihnú iba niektoré z nich. Na základe poznatkov z hudobnej psychológie a sociológie graficky znázornil zložité vzťahy medzi kritikom, interpretom, poslucháčom a umeleckým dielom, pričom zachytil aj všetko to, čo tvorí kritikovo zázemie. V ďalšej časti svojej prednášky sa prof. Schönfelder zaoberal vzťahom poslucháča k technicky sprostredkovanému umeleckému dielu. Kým v živote hudba vždy súvisí s nejakým pohybom, s pomocou masových médií možno jednotlivé zložky celkového dojmu izolovať, pričom napr. vizuálna zložka bez hudby pôsobí vždy komicky. Pri otázke komunikatívnosti hudobného diela zdôraznil prednášajúci moment pôsobenia na city jednotlivca: komunikatívnosť diela závisí od toho, do akej miery ono dokáže dotknúť sa životných záujmov poslucháčstva.

Usporiadatelia kritického seminára sa postarali aj o to, aby si ich hostia odniesli z Drážďan okrem myšlienkových podnetov pre svoju prácu aj estetické dojmy — a to z pekného predstavenia Beethovenovho Fidelia, z večera súčasnej nemeckej hudby (skladieb A. Berga, H. W. Finkeho, G. Katzera, R. Bredemeyera a Chr. Müncha) vo vzornej interpretácii študentov Vysokej hudobnej školy a nakoniec z inscenácie Majakovského satirickej hry Kúpeľ so scénickou hudbou T. Hertela.

LJUBA MAKOVICKÁ

ZO ZAHRANIČIA

130. výročie narodenia Vasilija Iľjiča Saťonova je príležitosťou pripomenúť zásluhy tejto mnohostrannej osobnosti o ruskú hudobnú kultúru. Saťonova-pedagóga reprezentuje klaviristické umenie skladateľov a interpretov, ako sú A. N. Skriabin, L. V. Nikolajev, N. K. Metner, A. F. Gedike, J. F. Gnesinová. Saťonov bol vynikajúcim klaviristom a aj v zahraničí známym dirigentom.

Laureátmi štátnych cien ZSSR za rok 1981 sa v oblasti hudobného umenia stali skladateľ V. Šainskij, operný a koncertný spevák B. Štokolov, primabalerína J. Maximovová a ukrajinská sopranistka J. Mirošničenková.

Jenő Ádám, maďarský hudobný skladateľ, interpret, pedagóg, organizátor a hudobný spisovateľ sa dožil 85 rokov.

Španielsky skladateľ Rafael Diaz dokončil komornú operu venovanú dielu Pabla Picassa.

Vo veku 81 rokov zomrela v New Yorku speváčka a herečka Lotte Lenya, manželka skladateľa Kurta Weilla, prvá interpretka Jenny v Brechtovej—Weillovej Žobráckej opere, ako aj známa predstaviteľka ďalších postáv tejto autorskej dvojice.

Bukurešťská filharmónia George Enescu ohlasuje na túto sezónu súborné predvedenie diela L. van Beethovena, ďalej tematické cykly Organ a hudba v majstrovských dielach, Harfa v siedmich historických epizódach. Veľkú pozornosť vo svojej dramaturgii venuje aj rumunským autorom o. i. A. Alessandrescovi, P. Constantinescovi a W. Bergerovi.

Víťazkou 9. medzinárodnej klavírnej súťaže Clary Haskilovej v Montreux sa stala 20-ročná západonemecká klaviristka Konstanza Eickhorstová.

K storočnici prvého uvedenia Wagnerovho Parsifala pripravujú pre tohtoročný festival v Bayreuthe nové naštudovanie tohto diela. Zverili ho dirigentovi Jamesovi Levinovi a režisérovi Götzovi Friedrichovi.

Slávikom Ukrajiny nazval ukrajinský národ Mikolu Lysenka, ktorého 140. výročie narodenia a 70. výročie smrti si v tomto roku pripomíname. Lysenko sa narodil 22. marca 1842 v dedinke Hryňky na Poltave, odkiaľ pochádza aj Gogoľ. Pochádzal zo starého kozáckeho rodu, rodnej reči a piesňam sa učil od ľudu. Dobrý základ v hre na klavíri dostal od svojej matky, neskôr v Kyjeve sa učil u majstrov, ako boli Dimitrijev, Panocini a Vlček. V r. 1865-67, po absolvovaní kyjevskej univerzity, odišiel študovať na konzervatórium do Lipska, ktoré absolvoval za dva roky s mimoriadnym úspechom. Dňa 26. decembra 1867 vystúpil v Prahe, sprevádzal slávneho ruského speváka Slavinského a predviedol aj niekoľko vlastných skladieb. V r. 1868 mu vyšla prvá zbierka ľudových piesní, ktoré zozbieral a spracoval pre sólo, duetá a zbory. Od r. 1859 až do smrti žil Lysenko v Kyjeve. Aby sa zdokonalil v orchestrálnom umení, vstúpil na petrohradské konzervatórium. Jeho obľúbeným učiteľom bol Rimskij-Korsakov, vzorom a školou mu bola Glinkova, Čajkovského a Musorgského tvorba. Výborne poznal aj tvorbu svetových skladateľov. V Petrohrade vystupoval na koncertoch a organizoval zborové podujatia. Propagoval hudbu všetkých slovanských národov a najmä ukrajinská pieseň. Ponúkané dirigentské miesta neprijal, chcel slúžiť svojmu ľudu. Po návrate do Kyjeva našiel ťažké podmienky pre svoju činnosť: cársky režim zakazoval vydávať či verejne predviesť diela s ukrajinským textom. Lysenko preto prekladal texty do češtiny a francúzštiny. Každý koncert, ktorý organizoval, bol veľkým sviatkom.

Lysenkova skladateľská tvorba je bohatá a rôznorodá. Reprezentuje ju 280 národných piesní v úprave pre hlas a klavír, asi 120 národných piesní pre zbor, niekoľko zborníkov obradných piesní. Z vlastných diel Lysenko zanechal asi 80 sólových a zborových piesní s klavírnym sprievodom na Ševčenkove texty, asi 30 zborových a sólových piesní na texty I. Franka, piesne na slová ukrajinských básnikov, klavírne skladby, ukrajinské rapsódie pre orchester, polonézy, skladby pre husle a klavír. Z jeho 17 opier sú najznámejšie: Taras Buľba, Enejida, Utonulá alebo Májová noc, Vianočná noc, miniatúrna opera Nocturno, Hajdamaky, Posledná noc a nedokončená Sapfo. Svoje najobľúbenejšie dielo — operu Taras Buľba Lysenko na javisku neuvidel. P. I. Čajkovskij ju chcel uviesť v Petrohrade, prvá premiéra sa však uskutočnila až po skladateľovej smrti v r. 1924 v Charkove. Z Lysenkových operiet je v Československu známa Natálka Poltavka — ukážka umeleckého využitia ľudových piesní. Lysenko sa intenzívne venoval aj tvorbe pre deti, na témy ľudových rozprávok skomponoval detské opery. V r. 1904 založil v Kyjeve vlastnú hudobno-dramatickú školu, ktorá vychovala veľa hudobníkov a skladateľov. Jeho rôznorodá práca — etnografická, pedagogická, publicistická a zvlášť tvorivá výrazne vplývala na ďalší rozvoj ukrajinskej hudobnej kultúry.

Mikola Lysenko zomrel 6. novembra 1912 v Kyjeve. Po ňom pomenovali Akademické divadlo opery a baletu v Charkove, Konzervatórium v Lvove, hudobno-dramatickú školu v Kyjeve, v r. 1962 jeho menom pomenovali aj kyjevskú koncertnú sieň a nositeľom jeho mena je kvarteto kyjevskej filharmónie.

O. HRICÁKOVÁ

Jess Thomas, známy wagnerovský tenor, končí vo februári po 20 rokoch pôsobenia svoju operną kariéru. Po pôvodnom povolaní psychológa začal svoju operną dráhu v roku 1962 ako Lohengrin. Veľké postavy Verdiho, Straussových, ale najmä Wagnerových opier ho preslávili po celom svete. Posledným Thomasovým predstavením v Európe bolo vystúpenie vo Viedni — tak ako na začiatku — s Lohengrinom, s americkým obecenstvom sa rozlúči v Metropolitan opere Parsifalom.

Jubileum Márie Potemrovej

Keď sa s ňou stretnete, dievčensky krehkou, žensky elegantnnou, s jasnými očami a plachým úsmevom, nechcete veriť tomuto jubileu. A predsa sa „čierne na bielom" v Československom hudobnom slovníku dočítate, že Mária Potemrová, slovenská hudobná vedkyňa sa narodila 24. februára 1922 v Košiciach.

Po gymnaziálnych štúdiách získala na Vysokej obchodnej škole v Bratislave titul komerčnej inžinierky. Toto ekonomické zameranie bolo hádam životným omylom, alebo asi životnou nutnosťou. Konečne — nezotrvala dlho v tejto profesii. Láska k rodnému mestu a kraju spojená s túžbou poznávať viedla ju od mladosti k histórii a láska k hudbe k hudobnej histórii. V roku 1959 získala na FF UK v Bratislave titul promovaný historik. To už mala za sebou štátnu skúšku z klavírnej hry a pôsobila ako učiteľka na hudobnej škole a po vzniku konzervatória v Košiciach ako profesorka dejín hudby a hudobnej estetiky na konzervatóriu. Pedagogickej práci je verná po celý život a úspešne ju vykonáva i v súčasnosti. Hudba a všetko čo s ňou súvisí, sa stalo životným poslaním tejto vzácnej osobnosti.

Jej prácu, ktorá je významným prínosom v hudobnom dianí a jeho poznávaní na východnom Slovensku môžeme rozdeliť do troch oblastí: činnosť pedagogická, publicistická a hudobno-historická.

Základom jej pedagogickej práce je dôslednosť a cieľavedomosť. Najmä v oblasti výuky hudobnej histórie hľadá a nachádza stále nové formy a metódy práce s mladou generáciou. Dôraz kladie na znalosť hudobnej literatúry — a čo je najdôležitejšie — na poznávanie znejúcej hudby. Preto práca s gramofónovou platňou, či magnetofónovým záznamom je v jej systéme výuky samozrejmosťou. Učí svojich žiakov láske k histórii teritória, v ktorom sa narodili, či v ktorom žijú, k jej poznávaniu, bádaniu v nej, práci s ňou. Najlepšie práce žiakov po redakčnej úprave prof. Potemrovej vychádzajú v zborníkoch školy, v ktorých sa postupne zmapováva hudobný život východného Slovenska. Toto zdôrazňovanie výskumnej a osvetovej práce smeruje k cieľu, aby každý absolvent tam, kde bude pracovne zadelený, bol pripravený stať sa kultúrno-politickým činiteľom. Preto prof. Potemrová kladie do popredia pokrokové tradície v hudobnej histórii kraja, najmä tie, ktoré boli spojené s robotníckym hnutím. Mária Potemrová bola iniciátorkou a realizátorkou „Izby revolučných tradícií" na košickom konzervatóriu. Všetko to robí s mimoriadnou sústredenosťou a elánom, ktorý sa prenáša aj na jej žiakov, preto nečudo, že mnohí z nich sa venovali muzikológii a výrazne sa v nej uplatňujú.

Veľmi rozsiahla je publicistická činnosť Márie Potemrovej. V rokoch 1945-80 uverejnila viac ako 200 článkov v časopisoch Slovenská hudba, Slovenské divadlo, Hudobný život, Východoslovenská Pravda, Priekopník a ďalšie. V tejto súvislosti treba vysoko hodnotiť úroveň jej hudobno-kritickej činnosti, ktorej sa venovala v rokoch 1945-71. Jej odborne fundované, muzikantsky citlivé, taktné a pri tom nekompromisné hodnotenia môžu i dnes slúžiť ako vzor. Z každej jej kritiky cítiť úpornú snahu o rozvoj hudobného života Košíc a Východoslovenského kraja, radosť z každého napredovania. V tom je politický prínos jej kritickej práce.

Popri vyčerpávajúcej práci pedagogickej a kultúrno-politicky významnej činnosti publicistickej, dokumentujúcej súčasný hudobný život, vo voľných chvíľach, ktorých veľa nezostáva, venuje sa Mária Potemrová svojej životnej láske: hudobnej histórii. 40 rokov pilnosti, húževnatosti, vytrvalosti znamenajú tisícky hodín presedených v knižniciach a archívoch našich i zahraničných. Sú v nich skryté občasné sklamania, ale aj nepopisateľne vzrušujúce chvíle radosti z objavovania a nachádzania. Výsledkom dlhých hodín bádania je niekedy iba niekoľkostranový článok, inokedy štúdia s niekoľkými desiatkami strán a potom sa otvorí brána poznania a nastane čas pochopenia a hodnotenia. Mária Potemrová svojou bádateľskou činnosťou priniesla veľa vzácnych poznaní o hudobnom dianí v Košiciach a na východnom Slovensku. Mnohé jej objavy majú celoštátny i medzinárodný dosah — prednášala o nich na seminároch a konferenciách.

Objavné sú jej monografie o Oldřichovi Hemerkovi a Vojtěchovi Měrkovi, štúdie Hudobné pamiatky Rožňavy v období feudalizmu, Hudobný život Bardejova za feudalizmu, Dejiny hudobnej školy v Košiciach, Opera v Košiciach v rokoch 1840—1867 a ďalšie. V hudobno-historickej práci je Mária Potemrová mimoriadne seriózna, až úzkostlivo sa pridržiava prameňov, nedovolí si žiadne hypotézy a každý hodnotiaci záver vyslovuje až vtedy, keď je riadne podopretý dokumentáciou. Vyvrcholením jej doterajšej bádateľskej činosti je rozsiahla, takmer tisícstránková bibliografická štúdia, vydaná v tomto roku Štátnou vedeckou knižnicou v Košiciach „Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848—1918". Je to významné dielo, o ktorom sama autorka hovorí, že jeho cieľom je „poskytnúť zaregistrovaný pramenný materiál pre účely ďalšieho historického výskumu". Nenecháva si ho pre seba — dáva ho k dispozícii spoločnosti. V tom je jej vysoká vedecká etika.

ANNA KOVÁŘOVÁ

Snímka: K. Vyskočil

Nejubilejná úvaha k jubileu

V programe Týždňa novej tvorby figurovali až štyri skladby **Júliusa Kowalského**, ako príspevok k jeho životnému jubileu (narodil sa 24. 2. 1912 v Ostrave). Pritom vitálny sedemdesiatnik má v talóne ďalšie kompozície, lebo najmä v poslednom období tvorí s neuveriteľnou ľahkosťou, zasahujúc do rozmanitých žánrov a nástrojových zoskupení. Hudba bola od detstva určujúcim živlom jeho života. A ešte maľovanie, ktoré mu dodnes ostalo ako koníček, kým noty zvítazili, stali sa mu profesiou a najhlavnejšou životnou náplňou. V mnohorakých podobách, lebo sa neobmedzil iba na ich písanie: hral na husliach, dirigoval, učil na hudobných školách, organizoval, prednášal o hudbe. Pri pohľade na polstoročie umeleckej činnosti tohto absolventa Majstrovskej školy pražského konzervatória, žiaka R. Karla, J. Suka a V. Talicha, ktorý po roku 1945 natrvalo zakotvil na Slovensku sa mu treba úprimne poďakovať za veľký kus práce pri zvyšovaní hudobnosti nášho národa. Pracovitosť a činorodý optimizmus sú ostatne tými znakmi, ktoré sa výrazne premietli aj do jeho hudobnej tvorby. Prešla ona, zahŕňajúc stovky výtvorov, mnohými peripetiami. Veď Kowalski začínal v Prahe ako avantgardný Hábov prívrženec, bol dobre zorientovaný v novodobých technikách a s mladistvým elánom si mnohé vyskúšal. Druhé povojnové obdobie je zdanlivo úplným popretím predchádzajúceho, vládne mu spevná melodičnosť, zjednodušená harmonická sadzba a spontánnosť hudobného prejavu. V súlade s celkovým spoločenským vývinom a estetickými požiadavkami doby sa Kowalski viac ako predtým zameriava na námetovú a obsahovú zložku hudby. Neskorší dynamický rozmach slovenskej tvorby nezostal bez vplyvu na poddajne adaptabilný autorov rukopis. V tretej tvorivej fáze obohacuje svoju reč o modernejšie prvky, dodekafonické postupy, chromatizmy a zvukové výboje, aby pozvoľne dospel do syntetizujúcej zrelosti štvrtého súčasného obdobia. V ňom akoby konečne našiel svoj vlastný priestor, spievajúc voľne a bez zábran. Z tohto stručného načrtnutia jubilantovho kompozičného vývinu vidno, že súc obdarený vášňou tvorenia vždy reagoval na podnety zvonku a vďaka nim nikdy vo svojej práci neustrnul na mŕtvom bode. Pravda, pred budúcim životopiscom bude stáť veľká úloha: rozlíšiť v Kowalského diele podstatné od okrajového, vlastné od inšpirovaného, najhodnotnejšie od efemérneho. Lebo neurobili by sme autorovi dobrú službu, keby sme nespomenuli, že nie každá jeho partitúra nesie pečať najvyššej hodnoty. Nie azda v zmysle kompozičného remesla, ovládania nástrojových možností, dobrej znalosti formálnych stránok hudobnej výstavby, ale už v samotnom umeleckom zámere. Kowalského spontánna muzikantská osobnosť často našla záľubu v príležitostných prácach, alebo inštruktívnych skladbičkách, deťmi často a s radosťou hraných, i v jedným ťahom načrtnutých konceptoch, kde sa povedľa jedinečných, čistých nápadoch objavia aj bežné rutinované miesta. Zdá sa dokonca, že niektorým väčším projektom zbytočne pripísal tituly, vyžadujúce hlbšiu, premyslenejšiu prácu, kým jeho vlastnou doménou je hudobný okamih, sviežo invenčný nápad. Ja sám som polemizoval s niektorými symfonickými opusmi, pričom Kowalského komorná tvorba najmä z posledného obdobia ma poslucháčsky uspokojovala oveľa viac. Najmä prítomnosť šantivého vtipu a radostne letiacich allegrových nálad je jej pozoruhodným, tak prepotrebným a vzácnym korením. Úctu vzbudzuje súbor šiestich sláčikových kvartet, kde sa stretávame s denníkom vlastného vývinu i výrazových okruhov, pričom nezanedbateľná je tiež výborná hrateľnosť týchto opusov. Pripomeňme ďalej Grimasy pre flautu, klarinet, pozaunu a tubu, piesňové cykly Antitéza a O slobode. Ak Revolučnú a Partizánsku symfóniu nehodnotím v kontexte angažovanej slovenskej hudobnej literatúry ani pri príležitosti skladateľovho jubilea najvyššie, potom musím vyzdvihnúť jeho početné koncertantné diela, nepochybne obohacujúce túto oblasť našej tvorby — či už je to Husľový koncert, koncertantné skladby pre sláčikové kvarteto a orchester, dychové kvinteto a orchester. Svoju životaschopnosť preukázali tiež Kowalského javiskové diela, Rozprávka pri praslici a Lampiónová slávnosť. V spomenutých i mnohých iných opusoch Júliusa Kowalského sa manifestuje obdivuhodná, rokmi sa ešte znásobujúca tvorivá vitalita, zdravé muzikantské jadro i vôľa realizovať sa hudbou. Spolu s ostatnou záslužnou činnosťou sú svedectvom plodnej a zmysluplnej životnej cesty, ktorej majákom bol a je spev. Ba v zrelom jubilantovom veku akoby bol čoraz pravdivejší, plnší, čistejší. Do ďalších rokov mu želáme pevné zdravie a bohatú invenciu, úspechy a radosť z tvorby, ktorú dokáže svojou hudbou tak nákazlivo preniesť i na interpretov a poslucháčov. A naše výhrady iste prijme so sebe vlastným humorom — lebo veď v konečnom dôsledku slová sa pominú, ale hudba ostáva. Hudba, čo sa prihovára i spieva, hudba, ako výraz citového bohatstva človeka, svedectvo výstižnejšie ako najpresnejšia slovná charakteristika.

IGOR PODRACKÝ

Jubileum prof. Šteliara

Dňa 10. januára t. r. sa v Košiciach dožil v plnom zdraví 85 rokov profesor dr. Ferdinand Šteller-Šteliar, jeden z tých nadšencov pre hudbu, ktorí vo svojom aktívnom veku i napriek tomu, že neboli svojou profesiou hudobníkmi, činorodou prácou značne ovplyvnili hudobný život vo svojom pôsobisku. Patrí ku generácii vzdelancov, ktorí sa hudbe venovali nielen ako jej vyznávači alebo obdivovatelia, ale boli aj jej spolutvorcami. (Nemožno pri tejto príležitosti nespomenúť napr. na autora prvej slovenskej knižočky o Beethovenovi, na jazykovedca univ. prof. dr. Ľudovíta Nováka, jedného zo zakladateľov SAV, žiaka O. Hostinského.) Šteliar bol talentovaný muzikant, na hudobných nástrojoch hral už v rodnom dome v Jasení pod Chabencom, ale aj na štúdiách v Budapešti, v Prahe a v Bratislave sa venoval hre na violončele, organe či dirigovaniu. Popri práci pedagóga, profesora matematiky, histórie a jazykovedy, vydal v r. 1927 zbierku stredoslovenských ľudových piesní pre klavír pod názvom Spievky z Detvy ako 1. časť zbierok Z venca mojej Maríny. Druhá časť — Spievky od Košíc vyšli v Košiciach v r. 1930 a dodnes sú mnohé z nich prameňom poznania ľudových piesní často už zabudnutých. V r. 1927-32 bol prof. Šteliar zbormajstrom spevokolu Bella, ktorý účinkoval na literárno-umeleckých večierkoch miestneho odboru Matice slovenskej. Na klavíri často sprevádzal známeho rozhlasového pracovníka Emila Rusku, ktorý mal pekný hlasový fond a rád si aj zaspieval ľudové piesne. Šteliarove úpravy ľudových piesní vysielal košický rozhlas v prvých rokoch svojej existencie, na čom má zásluhu prvý šéf hudobného vysielania v Košiciach hudobný skladateľ, teoretik a kritik dr. Vojtěch Měrka. Spevokol Bella nemal dlhé trvanie, ale vo svojej dobe zohral zásluhou zbormajstra významnú úlohu predovšetkým uvádzaním skladieb súčasníkov — F. Dostalíka, J. Grešáka, M. Moyzesa, D. Lauku, V. Figuša-Bystrého a najmä M. Schneidra-Trnavského. Šteliar bol aj aktívnym hudobným kritikom a recenzentom, zachovali sa jeho príspevky o Figušovej opere Detvan, o účinkovaní bratislavského ND v r. 1926-31 v Košiciach. V tomto období začal komponovať svoju jedinú operu Junák, ktorá obsahom, hudobným poňatím a citáciou ľudových piesní reprezentuje tendencie národno-buditeľského obdobia v slovenskej hudbe. Hudobná história nedocenila a nezhodnotila pôsobenie prof. Šteliara v hudobnej oblasti, najmä zbierky ľudových piesní čakajú na ďalšie spracovanie. Zaujímavé je i to, že medzi nami žije osobnosť, ktorá si dobre pamätá na stretnutia s J. L. Bellom, osobné priateľstvo s M. Schneidrom-Trnavským, na stretnutie s F. Dostalíkom v Martine v r. 1919, alebo v Košiciach v r. 1925-26, kedy Dostalík až s „nákazlivým" zanietením hovoril o slovenskej ľudovej piesni pri niektorej zo svojich prednášok; Šteliar si dodnes pamätá na mladícke roky a začiatky Jozefa Grešáka, na šibalstvá svojho žiaka Ota Ferenczyho, na stretnutia s mnohými ďalšími významnými osobnosťami nášho hudobného a kultúrneho života, na ich prácu, tvorbu, umelecký rast.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

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) vypisuje konkurz na poskytnutie štipendií pre absolventov konzervatórií a vysokých hudobných škôl.

Záujemcovia sa môžu prihlásiť do konca apríla 1982 v Slovenskom hudobnom fonde, referát fondovej starostlivosti, Fučíkova 29, Bratislava.

KONKURZ

Nová scéna, nositeľka Radu práce vypisuje konkurz do spevoherného súboru na miesta:

Orchester: hráč na 1. hoboj,
vedúci skupiny violončiel.

Sólisti: tenor,
soprán.

Balet: mužov.

Podmienkou pre prijatie je ukončené štúdium na VŠMU, na konzervatóriu, hudobnej alebo baletnej škole.

Prihlášky na konkurz s krátkym životopisom o doterajšej praxi zasielajte na adresu:

Nová scéna, 812 14 Bratislava, Kollárovo nám. 20.

Na konkurz budú uchádzači pozvaní písomne.

KONKURZ

Divadlo Jonáša Záborského v Prešove prijme ihneď

— hráča na bicie nástroje,

— korepetítora baletu.

Záujemcovia nech sa hlásia na riaditeľstve DJZ, Prešov, Slovenskej republiky rád č. 48.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zást. ved. redaktora: Viera Lippoldová, redaktor Alfréd Gabauer, prom. hist. Red. rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Lubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p. 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 817 59 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15 Registračné číslo: SÚTI 6/10

OTO FERENCZY

K niektorým zvláštnostiam využívania protikladov v hudbe Bélu Bartóka

Neustály záujem o dielo Bélu Bartóka, skúmanie špecifického ustrojenia jeho hudby ukazuje, o akú závažnú a originálnu umeleckú hodnotu tu ide. V mnohých štúdiách a monografiách analyzujú sa rozmanité stránky Bartókovej hudby: vývoj jeho hudobnej reči, spätosť jeho umenia s jeho životom, postavenie jeho hudby v súčasnej dobe, vzťah k tradícii, k ľudovej hudbe, k avantgardným snahám svojej doby... Mnohé štúdie sa zamerali na rozbor osobitosti jeho melodickej a rytmickej reči, na skúmanie vnútornej organizácie jeho hudby, osobitosti harmónie, kontrapunktu i formovej výstavby. Veľa zaujímavého sa zistilo pri uplatnení takých všeobecných stavebných princípov, akým je princíp symetrie, alebo princíp zlatého rezu a pod. Všetky tieto výskumy sú nepochybne cenným príspevkom k poznaniu špecifickej Bártókovej hudobnej reči.

Chcel by som tu uviesť niekoľko poznámok k procesuálnemu aspektu Bartókovej hudby. Pritom zámerne ponechávam stranou ten moment, ktorý sa týka tvorby plochy, vytvorenej opakovaním, resp. variáciou motívu (témy), alebo plochy, ktorá vznikla na podklade rozvíjania jedného motívu (témy) — Bartók tento postup prevzal z klasickej praxe, suverénne si ho osvojil a svojsky aj využil. Pozornosť by som chcel venovať práve opačnému aspektu, a to uplatneniu princípu protikladnosti. Pritom nemyslíme na antitetičnosť, ktorá sa uplatňuje na širších hudobných plochách, ako napr. protiklad hlavnej a vedľajšej tematickej skupiny v sonáte, alebo antitetičnosť medzi veľkými celkami v cyklickom diele, ako je to medzi adagiom a allegrovými časťami. Skôr nám ide o to všimnúť si, ako Bartók postupuje pri koncipovaní vzťahu medzi hlasmi dajakého kratšieho úseku, alebo pri tvorbe kratších plôch, ktoré bezprostredne po sebe nasledujú a sú aj posluchovo priamo postihnuteľné.

Uplatnenie antitetičnosti v hudbe má široký rozsah, ktorý sa prejavuje už od intervalového pohybu melódie až po antitézy v usporiadaní veľkých stavebných celkov v cyklických skladbách. Preto si tu vôbec nemôžeme robiť nárok vyčerpať všetky možnosti na túto tému. Poukážeme len na niektoré varianty.

Protikladnosť v hudbe je úzko spätá s uplatnením princípu kontrastu. Preto štúdium antitetických momentov v hudobnom prejave musí nevyhnutne byť spojené so skúmaním: a) povahy, b) druhu, c) intenzity a d) rozsahu týchto antitéz. Všeobecne vzaté, kontrast je obecnejším pojmom ako antitéza. Každá antitéza predpokladá rozdielnosť. Ak je kontrast medzi prvkami, plochami zvlášť nápadný, intenzívny, máme právo hovoriť o antitézach.

Ad a): Čo sa povahy protikladov týka, môže ísť o protiklady, prejavujúce sa simultánne medzi hlasmi, vrstvami nejakého úseku, alebo sukcesívne, t. j. medzi susedlacimi úsekmi.

Ad b): Čo sa týka druhu, môže ísť o protiklady napr. v harmónii, medzi diatonikou a chromatikou, protikladnosť medzi dvoma tóninovými centrami, ako je v bitonalite, medzi úsekmi, z ktorých má jeden pevné centrum, druhý labilné a pod. Môže ísť o protiklady metrické (polymetria) alebo o protiklad a boj medzi metrom a rytmom, ďalej medzi stálosťou rytmu ostináta a rytmu ostatných hlasov, protiklad medzi tuttim a sólom, protiklady farebné, spočívajúce v inštrumentácii a pod.

Ad d): čo sa rozsahu antitéz týka, tie môžu pôsobiť na úzkych plochách, keď ich postihujeme sluchom, alebo na širokých plochách, keď si ich uvedomíme až pri detailnej analýze.

Pomerne skoro sa prišlo na to, aký význam má technika protikladnosti v Bartókovom hudobnom prejave. Tým zďaleka nechceme povedať, že jeho vrstovníci vo svojej hudbe tento princíp nevyužívali. Myslíme však, že Bartók ho využíval so zvláštnou záľubou, pričom nechávame stranou rozhodovanie, či to bolo podmienené jeho osobnými hudobnými skúsenosťami, získanými štúdiom klasickej hudby (hlavne Beethovena), či záľuba v protikladoch pramenila priamo v Bartókovom natureli a jeho senzitívnosti, ktorá reagovala výrazne na všetky protikladnosti reálneho života. Bartók vykresľuje protiklady v ich ostrosti, pregnantnosti a zreteľnosti. Snaha pôsobiť pregnantnými protikladmi spája — ako to uvádza Ujfalussy — Bartóka s Beethovenom, no treba dodať, že aj s takými skladateľmi, ako boli Berlioz a Liszt. Štúdium uplatnenia antitéz ukazuje, že Bartók v tomto smere skladateľskej práce je veľmi originálny. Treba dodať, že u Bartóka sú tieto antitézy nápadne ostré a neraz príkre. Vo veľkom to platí pre ostré antitézy adagií, plných dramatickej konfliktovosti a finálnych častí, povestných ohnivosťou a vitalitou, aké vyhrotenie európska hudba od čias Beethovena v cyklických skladbách málo poznala. Členy protikladu sú nápadne od seba diferencované, takže sú prehľadné aj pre laika. Ako príklady môžu poslúžiť protiklad medzi Elégiou a jej susedmi v Koncerte pre orchester, alebo medzi Adagiom a jeho susedmi vo IV. kvartete. Podobne antitéza medzi krajnými a strednou časťou Sonáty pre dva klavíry; a to isté možno uviesť medzi dielami jednotlivých častí, akými sú napr. adagiá v Hudbe pre strunové nástroje a v III. klavírnom koncerte.

Kvôli prehľadnosti je výhodné rozlišovať antitetičnosť simultánnu, t. j. protikladnosť medzi hlasmi, skupinami hlasov a antitetičnosť sukcesívnu, t. j. s protikladnosťou úsekov, ako idú po sebe. Bartókove skladby sa hemžia výraznými i pre laikov pochopiteľnými príkladmi pre oba spôsoby. Bartók prevzal všetku techniku tvorenia antitéz, ktoré hudobný vývoj vytvoril, pridal niektoré nové spôsoby a využil ich po svojom.

U simultánnych antitéz, teda u kontrastných vzťahov medzi hlasmi, vrstvami, sa Bartók drží zásady čo možno dobre badateľného, nápadného odstupu medzi tým, na čom je váha a tým, čo je pozadím. V jeho tvorbe je neobyčajne veľa realizácií tohto vzťahu, riešeného veľmi originálne a nikdy nie šablónovite. Ide tu o dva možné varianty:

I. jeden hlas tvorí nápadne ostré pozadie hlavne svojím rytmickým vzorom k:

a) vedúcemu hlasu (ako je tomu v repríze Andante V. sláčikového kvarteta);

b) tvorí ostré pozadie k viachlasnému celku (pozri škálové behy k chorálu v kóde Finále Koncertu pre orchester);

II. viacej hlasov zoskupených v jeden celok tvorí protiklad k jednému vedúcemu hlasu. Geniálny príklad je tu stredný diel Adagia z Divertimenta, kde ide nielen o kontrast rytmický, ale aj o ostrú harmonickú antitézu diatonického, viachlasného, metricky pravidelného, ale voľného ostináta proti chromaticky stúpajúcemu, synkopickému hlasu. Pritom sa často stáva, že táto skupina hlasov je i vnútorne medzi sebou rytmicky diferencovaná (pozri accompagnato v hre dvojíc v Koncerte).

Využívanie sukcesívnych protikladov, teda protikladov medzi úsekmi, fázami po sebe idúcimi, úzko súvisí s procesuálnym charakterom Bartókovej hudby — a v tomto ohľade je jeho koncepcia najbližšia Beethovenovi. Najúčinnejšie sú, prirodzene, protiklady, ktoré pôsobia bezprostredne, ktoré sú vo vnímaní postihnuteľné. Ide teda o protiklady na relatívne krátkych plochách. Napomáhajú vytvárať osobitý dramatizmus, vášnivosť, útočnosť i vnútorné napätie jeho hudby. Bartók využíva hojne všetky možné prostriedky na vykreslenie kontrastov dynamických, rytmických protikladov medzi akordickou a kontrapunktickou faktúrou, kontrastmi v orchestrácii, kontrasty v tonalite, medzi sólom a tutti, ale i napr. kontrasty pomocou techniky inverzie. Patria sem aj Bartókove špeciality, a to zauzľovanie i rozuzľovanie procesu. Ide tu často o postup, spočíva v tom, že sa pred úsek, zreteľný svojimi kontúrami, umiestni jeho opak — hudba labilná, zámerne mnohoznačná. Skvelý doklad nájdeme v úseku pred chorálom vo Finále Koncertu, alebo vo Finále Divertimenta pred reprízou.

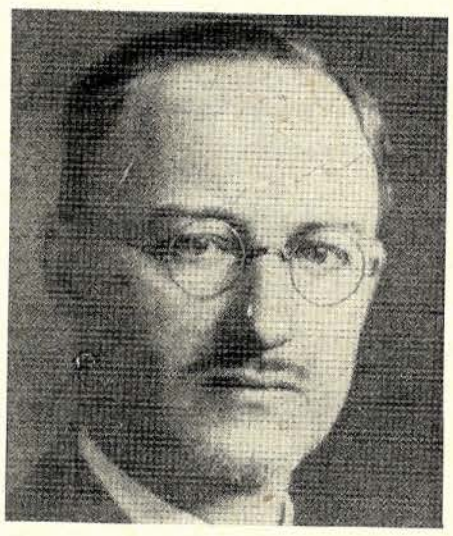
Ak hovoríme o využívaní antitetičnosti v Bartókovej hudbe, treba si súčasne všimnúť, ako Bartók postupuje pri veľavýznamnom probléme formovaní adekvátnych proporcií tých úsekov a celkov, ktoré stoja v protiklade. Zmysel pre správne proporcie považoval Bartók za symptóm skladateľského talentu. Nedal sa zviesť ani sklonmi k nadmerným, rozsiahlym celkom, ku gigantománii, ale ani k opaku, k miniatúram webernovského typu. S klasickými tradíciami súvisí jeho vynikajúca schopnosť odhadnúť nosnosť svojich motívov alebo tém a možnosti rozvoja, ktoré v sebe skrývajú. Tento poznatok potvrdzuje, aký význam mal princíp konštrukcie v Bartókovom hudobnom myslení — črta, ktorá ho spája s jeho veľkými rovesníkmi: Stravinským a Schönbergom, s ktorými má spoločnú i kontrolu a sebadisciplínu tvorivého procesu. Vyzdvihujem tu hlavne aj jeho mimoriadnu schopnosť modelujúcu, ktorej výsledkom sú esteticky veľmi pôsobivé hudobné útvary. Všetko, čo u Bartóka znie tak samozrejme, ako napr. jeho vynikajúce témy, nie je také samozrejmé. Bezpečne mu neboli darované. Je za nimi cítiť tvrdé modelujúce úsilie vytvoriť optimum tvarovosti. Bartókove témy, na rozdiel od mnohých jeho súčasníkov, sú zaujímavé svojou konštrukciou nielen na papieri, pri vizuálnej analýze, ale aj posluchove, esteticky. V dobe po I. svetovej vojne, kedy nielen Webern, ale i Hába a ďalší horlivo propagovali atematický štýl ako prejav avantgardný, Bartók spolu so Schönbergom sa stavia k celému hnutiu oprávnene skepticky. Obával sa, že sa hudobný proces zbaví svojho stabilizujúceho činiteľa, akým téma skutočne je. A toho sa Bartók, veľký dialektik hudobnej formy v súčasnosti, nemohol zrieknuť.

Ak poukazujeme na úlohu protikladov v Bartókovej hudobnej forme, treba v ďalšej analýze poukázať aj na to, v akých rozmanitých polohách sa táto protikladnosť realizuje. Lebo antitetičnosť sa týka nielen konkrétnej výstavby niektorej skladobnej plochy, ale i takého obecného estetického problému Bartókovej hudby, akým je protiklad medzi postupmi tradičnými a súčasnými, alebo protiklad medzi útvarmi, ktorých zdroj je očividne folklórny a útvarmi, ktoré vyrastajú zo skúseností svetového hudobného vývoja. Že mu, ako veľkému umelcovi, išlo o integráciu v jednotne pôsobiacom celku, tak špecifickom pre jeho hudobnú reč, je evidentné aj z jeho teoretických výrokov už v období po I. svetovej vojne. V článku Das Problem der Neuen Musik z r. 1920 (Melos) nachádzame takéto výroky: „Nie, je neštýlové, ak sa v atonálnom súvise použijú dobre vyvážené, nie príliš časté tonálne akordy". A ďalej: „Konečným cieľom našich snáh je neohraničené a úplné využitie tónového materiálu, ktorý je nám k dispozícii". Tu je očividne vyslovená snaha nebyť jednostranným, čiastkovým, ale integrujúcim, zjednocujúcim. Bartókovo umelecké dielo je svedectvom veľkého umeleckého výkonu, spočívajúceho v syntetickom zjednotení protikladností. Napriek nepochybne heterogénnym zdrojom a podnetom, ktoré mu dali vznik, pôsobí práve pri posluchu jednotným rázom svojho štýlu. Ide tu v istom zmysle o analogický jav ako u Mozarta, u ktorého Wycewa a St. Foix zisťujú veľký počet pôvodných zdrojov, o ktorých heterogénnosti však v hudobnom posluchu niet ani chýru, ani slychu. Treba povedať, že hudobná analýza sa dosiaľ málo zaoberala práve touto syntézou heterogénnosti zdrojov u Bartóka a neukázala dostatočne a zreteľne na ich vzájomný pomer pri uplatnení v jednotlivých dielach, vzniklých najmä od 30. rokov. Ukázalo by sa, ako tvorivo, nešablónovite si tu Bartók počína, koľko bohatstva formovej vynaliezavosti sa nachádza v jeho diele a aké vycibrené bolo jeho formové cítenie. Nemožno zabúdať ani na lapidárnosť a prehľadnosť práve formového ustrojenia jeho hudby, čo je mimoriadne cenným prostriedkom inštruktívnym. Veďa Mikrokozmu a Duet sú napr. jeho kvartetá, ale i veľké orchestrálne diela pri vhodnom výklade celkom mimoriadne vhodným prostriedkom pri štúdiu problémov formového ustrojenia, a to nielen pre potreby profesionálnej vysokoškolskej mládeže, ale i laickej verejnosti. Mali by to však byť skúsenosti a pozorovania, získané viac posluchačom Bartókových diel, než papierovou analýzou. Ide tu nielen o inštrukciu, ako sa vytvárajú širšie stavebné plochy pomocou rozvíjania motívu alebo témy, ale aj o to, ako sa hudobný proces dramatizuje využívaním antitetičnosti rozmanitého druhu. Bartókova hudba poskytuje k tomu množstvo veľmi lapidárnych príkladov na ktorýkoľvek kompozičný problém, aktuálny vo svetovej hudbe prvej polovice nášho storočia. Analýza Bartókovho diela by nemala zabúdať aj na to, aby jej výsledky boli atraktívne i pre širokú amatérsku verejnosť, nemali by byť ohraničené na záujem úzkych odborných kruhov.

(Prednesené na Muzikologickom kongrese Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO v Budapešti 3. X. 1981.)

Ladislav Vycpálek

Sto rokov, ktoré uplynuli od narodenia Ladislava Vycpálka a trinásť rokov od jeho smrti je príležitosťou zamyslieť sa nad týmto najstarším a významným žiakom Vítězslava Nováka, nad premýšľavým umelcom, nad jeho svojbytnou metamorfózou tradičných štýlových podnetov, príležitosťou pre poznanie jeho naprosto neznámej tvorby v našom slovenskom prostredí. Aj náročnou a málo prístupnou hudobnou rečou možno vyjadriť silné emócie o predmetnostiach tohto sveta, o najspevnejšom nástroji (sonáta Chvála houslí), o svetlách v temnotách (názov piesňového cyklu), o smrti ako inšpirácii (kantáty Blahoslavený ten člověk, České rekviem), o tragických vojnových udalostiach, o nenahraditeľných stratách atď. Monografia o skladateľovi z pera Jaroslava Smolku (Praha 1960) presvedčí čitateľa, že tento žáner vecnej literatúry býva základným kameňom bádania a poznania empirickej skutočnosti, smerujúcej k reflexii, nezaťaženej špekulatívnosťou alebo samoúčelným povyšovaním umelca do polohy génia. Vycpálkovu tvorivú sebarealizáciu dôsledne synteticky odhaľuje — ako svojský, zvláštny typ kompozičnej i kritickej sebarealizácie — monografia o českej hudbe od roku 1895 po rok 1945 (Dějiny české hudební kultury, 2. zväzok, Praha 1981).



Vycpálkova tvorba je nadmieru silná expresína výpoveď hlavne na poli vokálnej hudby a zasiahla do vývoja českej hudby uplatnením princípov lineárnej polyfónie, tektonikou, vyjadrením intersubjektívnych ideí, víziou sociálnej vzbury, eticko-náboženskou tendenčnosťou, akcentovaním morálnych hodnôt aj osobitým vzťahom k folklórnym podnetom atď. Nie je bez zaujímavosti, že pražskej verejnosti sa predstavoval novými skladbami po dlhších pauzách — a odrazu po roku 1945 zložil za desaťročie celú tretinu z celkového počtu svojich opusov. Okrem kompozičnej činnosti a popri knihovníckom povolaní, Vycpálek v období prvej republiky zasahoval plodne do hudobnej atmosféry Prahy a po oslobodení vykonával rad nových funkcií. V roku jeho 85. narodenín ho menovali národným umelcom.

Vycpálkov vzťah k Slovensku je pomerne skromný. V tomto zmysle má pre nás význam tvorivá metóda, ktorú uplatňoval pri harmonizácii ľudových piesní. Spočíva na využití modernej harmónie, polyfónie, na odlišnom cítení latentnej harmónie, v tektonike, prejavujúcej sa v prekomponovaní všetkých strof do uceleného pásma. Vycpálek výlučne slovenských piesní upravil málo. Sú to piesne „Keš sa Slovák", „Prečo sa dievčence nevydáce". Slovensku blízke sú cykly „Moravské balady" a „Vojna", 15 ľudových piesní moravských s názvom „Láska, bože láska", 5 ženských zborov a dva ženské zbory op. 35, všetky stvárnené v línii vlastného presvedčenia, že „moravská a slovenská pieseň sú obsahove hlbšie a výrazovými prostriedkami bohatšie než pieseň česká, v podstate len durová a rytmicky dosť schematická". Podnetná je Vycpálkova štúdia „Národní píseň" osobitou typológiou úprav: prvý typ mierne idealizujúci je typický vlastenecko-piétny prístup k harmonizácii piesní skladateľmi národnobuditeľských cieľov, realistickým typom nazval Janáčkove úpravy, rýdzo hudobným Slovenské spevy V. Nováka a za najvyšší typ pokladá hudobno-psychologické dotvorenie celého bohatstva harmonizovanej piesne.

I keď Vycpálek dostatočne nechápal a nedýchal atmosféru Slovenska ako Novák, jeho vyznanie lásky k našej vlasti je vierohodné. Citujme niečo z listu skladateľa autorovi tejto spomienky: „Moje vztahy ke Slovensku byly vždy a jsou stále srdečné, ryze citové a takové jsou tudíž těžce reálně vyjadřitelné. Aspoň já to nedovedu. A jinak zbývají jen vztahy — abych tak řekl — vnějškové, turistické a ty jsou v mém případě velmi nepatrné. Navštívil jsem Slovensko jen jedenkrát v roce 1921. Byl jsem v Tatranské Lomnici asi 14 dní a pak jsem byl v Banské Bystrici 3 dny, v Trnavě, a jen tak jsem se stavil v Trenčíně, na Dětvě a v Bratislavě (1 den). Všechno všudy trvalo mé poznání Slovenska sotva měsíc a bylo to poznání, jak jsem pravil vnějškové, turistické". A umelecké kontakty so Slovenskom, pýtali sme sa. „Vlastně žádné. Vím, že jednou provedl v Bratislavě Karel Nedbal „Kantátu o posledních věcech člověka" (ještě s Napravilovou), ale při tom jsem nebyl. Více nevím." Vycpálkov list autor článku deponoval v archive Matice slovenskej. Možno doplniť, že Umelecká beseda slovenská v decembri 1929 a v januári 1931 venovala Vycpálkovi dva koncerty, na ktorých zazneli skladateľove piesne, melodráma, diela klavírne a komorné. V apríli 1937 huslista N. Kubát, speváčka L. Komancová a klaviristka M. Somogyi-Vančíková predviedli sonátu „Chvála houslí".

JOZEF TVRDOŇ