HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.
19. VIII. 1985
2 — Kčs
15

Na margo 22. ročníka Medzinárodného televízneho festivalu ZLATÁ PRAHA

HUDBA Z TELEVÍZNYCH OBRAZOVIEK

Medzinárodný televízny festival Zlatá Praha sa stal nerozlučnou súčasťou kultúrneho života našej metropoly, jedným z najvýznamnejších televíznych festivalov vôbec, hoci po niekoľko posledných rokov pozorujeme istú stagnáciu najmä čo do dramaturgie.

Predchádzajúcich dvadsaťjeden ročníkov sa uskutočnilo v architektonicky zaujímavých budovách Prahy — vo Valdštejnskom paláci, v secesnom Obecnom dome a v jednom z pražských palácov (dnes Savarin). Tohtoročné umiestnenie do pražského Paláca kultúry síce akosi porušilo tradíciu historických objektov, predsa však poskytlo festivalovému dianiu mnoho predovšetkým technicky dokonalejších dispozícií, s čím mali usporiadatelia v minulosti nemálo problémov.

Tohto roku bol festival po prvýkrát v jeho histórii sprístupnený aj pre verejnosť. Počas MTF sa uskutočnili i ďalšie akcie: napríklad výstavky poukázali o. i. na príspevok Čs. televízie v rámci svetového televízneho diania, divák sa mohol zoznámiť s históriou televízneho vysielania u nás (vrátane vystavených trojrozmerných ukážok prenosovej techniky) a pod. K námetovo najzaujímavejším nepochybne patrila výstava o našej televíznej scénografii, ktorá poukázala na vývojové trendy v tejto oblasti televízneho umenia.

V hodnoteniach z predchádzajúcich rokov neraz zaznela kritika, že dramatická kategória MTF Zlatá Praha svojou kvalitou nedosahuje úroveň hudobnej kategórie, ktorá najmä v polovici 70. rokov dosiahla mimoriadne vrcholy. Zdá sa však, že invencia tvorcov má aj v hudobnej kategórii svoje hranice, takže — ak porovnáme úroveň jednotlivých ročníkov z pozície každoročného pohľadu — i v hudobnej kategórii cítiť v poslednom období určitú stagnáciu v objavnosti u vyspelejších televíznych spoločností, kým naopak televízie z rozvojových krajín sa viditeľne približujú k bežnému štandardu.

22. ročník MTF obsahoval v hudobnej kategórii tridsať hudobných programov, nie všetky však spĺňali náročné kritériá, hodné medzinárodnej pozornosti.

Oproti posledným ročníkom sa zvýšil záujem o pôvodnú televíznu realizáciu operných diel. Originálna **francúzska** verzia **Donizettiho Favoritky** zaujala najmä výborným hlasovým obsadením s vhodne volenou kostýmovou kreáciou v dobovom kolorite; výsledný dojem podporila i dobrá kameramanská práca. **Poľský** pokus o novátorstvo v televíznej opere zostal iba na pol cesty v realizácii: **Buguslawského Belzebubova sonáta** (na akosi abstraktne pôsobiace libreto S. I. Witkiewicza) síce naznačila nové možnosti operného umenia v televíznom spracovaní, no tento zámer sa nerealizoval v patričnej šírke. Odvážny pokus však znovu pripomenul voľakedajšiu avantgardnosť poľských príspevkov, ktoré obvykle patrili k originálnym. Oproti tomu **juhoslovanský** príspevok, opera slovinského autora **Marjana Kozina Rovnodennosť**, vyjadrujúca silné emócie na pozadí epických obrazov, tradicionalistickou podstatou hudobného prejavu i priemernými interpretačnými výkonmi nepriniesla hlbšie umelecké dojmy. A tak právom najviac upútala (a zároveň dostala v rámci hudobnej prehliadky najvyššie ocenenie, t. j. Zlatú Prahu) **dánska** opera **Žatva**, ktorej tvorca **Svend S. Schultz** použil Ronneho libreto s námetom starej jutskej legendy o panskom práve prvej noci s nevestou, keď sa žení jeho poddaný. Dejovo epicky vypointovaný, miestami dokonca až naturalisticky vypätý príbeh poskytuje nesmierne možnosti i pre hudobnú dikciu, ktorá svojou prekomponovanosťou a vhodným prepojením a dejovou zložkou skutočne zaujala. Zaujímavá a pôsobivá bola tiež súčinnosť kamery i vlastná technická kvalita snímky, ktoré sa spolupodieľali na udelení najvyššieho uznania v hudobnej kategórii.

Balety vždy tvorili atraktívnu súčasť MTF. **Španielsky** program **Umučenie Piera Paola Pasoliniho** sa usilovali jeho tvorcovia poňať ako nekonformnú baletnú snímku. Už samotný výber hudby (Bachove Matúšove pašie, Wagnerov Tristan a Izolda a indická raga) ponúkol zaujímavú konfrontáciu, umocňovanú komorne uchopenou modernou choreografiou. Prílišná mystickosť komentára však popretŕhala logickú väzbu programovej línie, takže nevšedný nápad a nemenej pútavá realizácia stratili tým pôvodnú originálnosť. **Holandská** spoločnosť N. O. S. opäť zožala programom **Svadba** na hudbu I. Stravinského oprávnený úspech najmä vďaka novátorsky orientovanej choreografii **Jiřího Kyliána**, ktorá znovu nadchla osobitosťou, modernosťou a subtílnym stvárnením hudobnej myšlienky. Navyše potešilo, že hudobnú zložku naspieval **Kühnov** miešaný zbor.

Ďalšou významnou osobnosťou súčasného svetového baletného umenia je **Roland Petit**, ktorého choreografia Vivaldiho **Štvoro ročných období** sa stala základom **francúzskeho** príspevku. Petit sa oproti Kyliánovi orientoval viac klasicky, čo však vzhľadom k málo prepracovanej réžii pôsobilo dosť staticky. Omnoho úspešnejší a divácky atraktívnejší bol **kanadský** príspevok, ktorého technickú realizáciu plne podporilo choreografické cítenie **Paula Taylora**. Už prvá časť na hudbu F. Schuberta dávala tušiť veľký umelecký účinok, čo podčiarkol i stredný, bizarne úsmevný diel Snehulienka a sedem trpaslíkov na pôvodnú hudbu a s rovnakou pôsobivosťou zaujímavý záverečný Západ slnka na Elgarovu Serenádu, op. 20. Kanadské programy vytvorili vysoký štandard, ktorým si už niekoľko rokov udržujú neoficiálnu prioritu.

Podnetnú koncepciu priniesol **sovietsky** balet na motívy poézie A. Tvardovského s hudbou V. Gavrilina **Dom pri ceste**. Sólisti leningradského Malého divadla opery a baletu tu adaptovali pohybové stvárnenie **Vladimíra Vasilieva** ako spojenie klasických tanečných prvkov s modernými výrazovými prostriedkami. Príbeh so sociálne emotívnym zafarbením a s protivojnovou tematikou na jednoduchej výstižnej scéne našiel mnoho nových, dosiaľ nepoznaných baletných vyjadrovacích prvkov, smerujúcich k novému funkčnému využitiu baletu.

O čo úspešnejšie sa realizátori vyrovnali s opernými, či baletnými námetmi, o to väčšia absencia bola v oblasti dokumentárnych medailónov veľkých zjavov hudobného života, čo v minulosti tvorilo pozoruhodnú kapitolu v rámci celej kategórie. Zo skladateľov to bol iba portrét z produkcie **fínskej** televízie o **Aulisovi Sallinenovi** — žiaľ, nie príliš vydarený. Ani inscenátori televízie **NDR** tentoraz programom o primabaleríne berlínskej Komickej opery **Hannelore Beyovej** pod názvom **A zajtra zase...** nevytvorili dokument kompaktného zamerania. **Bulharská** televízia pripravila stretnutie s mladou opernou speváčkou **Genou Dimitrovovou**, sólistkou milánskej Scaly a ďalších operných scén.

Vydarený bol program **mníchovského** štúdia o **Wolfgangovi Wagnerovi**, režisérovi a organizátorovi festivalu v Bayreuthe. Verné zachytenie atmosféry príprav i vlastných hudobných slávností umožnilo nahliadnuť do zákulisia celého diania, čo dokáže odhaliť iba bystrý scenárista i režisér (v jednej osobe Percy Adlon) a nemenej schopný kameraman. Plastické vyjadrenie sa dosiahlo bez nadbytočného vonkajšieho verbálneho komentovania a bez akýchkoľvek efektov rýdzo reportážnymi prostriedkami, o to však autentickejšie a divácky bezprostrednejšie. Iba málokedy možno vycítiť tak príkladné fandovanie človeka, ktorý svojmu slávnemu predkovi Richardovi Wagnerovi vôbec nič nedlhuje voči jeho svetovosti! Program tým len získal na svojbytnosti.

Pod názvom **Títo ľudia nie sú nikdy unavení** predstavili západonemeckí tvorcovia z **Mainzu** (scenár a réžia **H. P. Behle**) niektorých inštrumentalistov zo Spolkového orchestra mladých, ich názory, mladistvý elán i umeleckú erudíciu, vďaka čomu program zaujal i z didaktického hľadiska. Dirigent Halffter navyše priblížil spôsob špecifickej práce s orchestrom vzhľadom k jeho rýdzemu amaterizmu.

O živote v orchestri a kolegialite jeho členov hovorí **anglický** seriál, z ktorého na súťažnej projekcii zaznela časť nazvaná **Dougie a galakoncert**. Umeleckú dokonalosť zdôraznila účasť popredných osobností vrátane dirigenta Claudia Abbada, speváčky Elisabeth Connelovej a ďalších.

Sympatický hudobný skeč, ktorému nechýbala inteligentná humorná paródia i nadsádzka, predstavila **švajčiarska** televízia, keď uviedla černošského klaviristu Leona Batesa ako sólistu v Gershwinovom **Koncerte F dur**; i pri najvyššej kritickosti treba uznať, že dobrého humoru v hudbe (i s dávkou trefnej irónie) nikdy nie je dostatok — a pre popularizáciu tzv. vážnej hudby je tento typ relácií nanajvýš vhodný za predpokladu zachovania vysokých kvalitatívnych parametrov.

Ojedinelým dojmom zapôsobil **japonský** program **Zvuky storočí**, v ktorom sa poukázalo na možnosti účelného a pôsobivého spojenia budhistických tradícií so syntezátorovou hudbou. Ojedinelá kvalita technického spracovania (včítane elektroniky) podčiarkla nielen význam relácie, ale navyše priniesla nové možnosti popularizácie tohto žánru. Výsledok — esteticky a emocionálne účinná kreácia.

V **švédskom** dokumente **Bach 1985** sa ťažisko záujmu prenieslo do oblasti improvizácie. Šikovný nápad a ešte šikovnejšia interpretácia však nie vždy znamenajú presvedčivé výsledky, a to i vplyvom málo koncepčného scenára. Bachovské výročie pripomenula i **maďarská** hudobná snímka **Film o Bachovi**, ktorý divákom priblížil natáčanie rozsiahleho viacdielneho koprodukčného seriálu televízie MĽR a NDR o tomto veľkom zjave hudobného baroka (viaceré zábery boli urobené aj na našom území!). Z tejto profesionálnej polhodinovej „reklamy", založenej na informatívnej, vizuálnej i audiálnej zložke, si divák mohol vytvoriť dokonalú predstavu o tomto veľkoryso poňatom, takmer šesťhodinovom filme, točenom v 60 mestách, 30 chrámoch a 20 zámkoch. Dúfajme, že ho ČST zaradí do svojho programu.

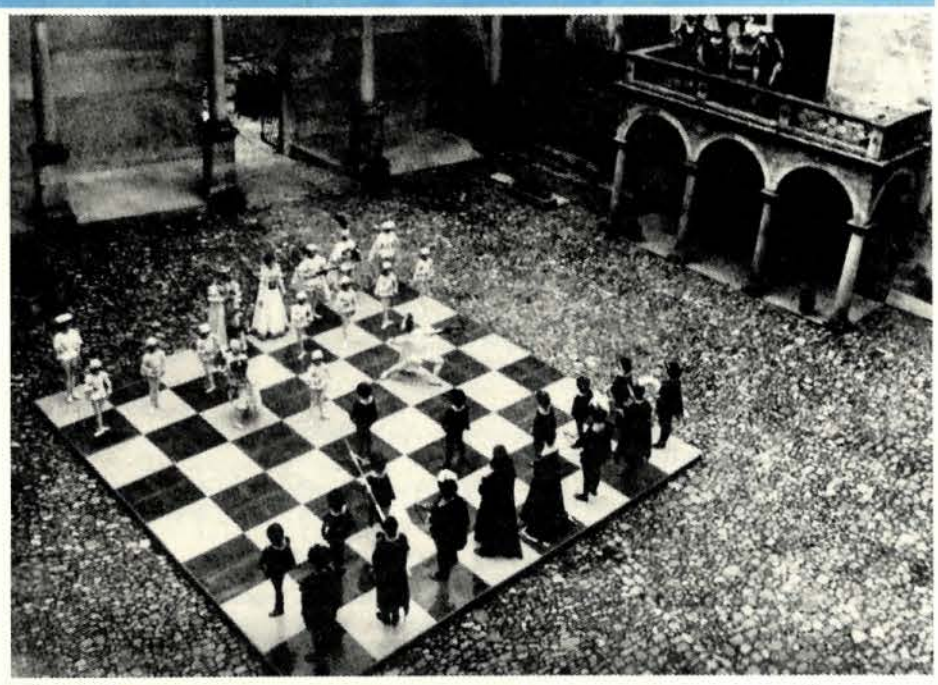
Druhý diel hudobného triptychu **Čs. televízie** o **renesančnom Telči** vystihuje emotívnym a komunikatívnym spôsobom dobovú atmosféru a poukazuje na odkaz bohatej hudobnej minulosti dnešku. Na našich obrazovkách už skôr premiérované dielo približuje hudbu Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdružic, skladby Gabrieliovcov, ľudové piesne zo 16. storočia a ďalšie v reprezentatívnej interpretácii; program právom zaujal najširšie medzinárodné publikum a opäť sme si mohli overiť, že naša televízna hudobná produkcia zodpovedá svetovým parametrom.

Rovnako mnohé ďalšie programy prispeli k vzájomnému poznávaniu a porovnávaniu námetových hľadísk i technických hodnôt. Tridsať programov s hudobnou tematikou sa na tohtoročnom MTF vyznačovalo kritériami, ktoré neprevýšili rámec doterajších ročníkov; treba však objektívne konštatovať, že tvorcovia sa v mnohých z nich snažili objaviť zaujímavé námety na dokonale profesionálnej technickej báze. Predovšetkým televízie, ktoré ešte donedávna zasielali programy s nižšou technickou kvalitou, sa dokonale vyrovnávajú s bežnými atribútmi (prekvapila napríklad produkcia Kuby, Srí Lanky atď.), hoci ich námetová špecifickosť sa neraz zahaľuje do uniformity európskej kultúry, niekedy dokonca so sklonom ku komercializácii.

Televízia sa stala mocným ovplyvňujúcim médiom, prostriedkom k zábave i poučeniu, čo však prináša okrem pozitívnych rysov i niektoré problémy najmä v súvislosti s pôsobením televízie na mladého diváka. Týmto námetom sa zaoberali aj účastníci tohtoročnej voľnej tribúny. V hlavnom referáte o vplyve televíznych hudobných programov na mladú generáciu sa doc. dr. Václav Kučera, CSc. venoval sociálno-psychologickým otázkam tejto percepcie, poukázal na dialektické spätosti výchovy hudbou a umením a v konkrétnych podmienkach programovej štruktúry ČST poukázal na nutnosť hudobnej aktivácie detí a mládeže. Problematiku slovenského hudobného vysielania špecifikovala v koreferáte doc. dr. Naďa Hrčková, CSc.

Seminár tiež prispel k ďalšiemu poznávaniu problematiky televíznej produkcie a svojimi teoretickými uzávermi obohatil 22. ročník Medzinárodného televízneho festivalu Zlatá Praha ojedinelým spôsobom.

TOMÁŠ HEJZLAR



Pôsobivé prostredie renesančného hradu Telč, kde sa natáčala snímka Čs. televízie, zaradená na festival Zlatá Praha.

staccato

● **STOROČNICA ARTÚRA HUBAČKA-HARMATA. Pred sto rokmi 27. júna 1885 sa narodil skladateľ Artúr Hubaček-Harmat, rodák z Bojnej pri Topoľčanoch, ktorého pôsobnosť sa po začiatkoch v Nitre sústredila na Budapešť. Ako skladateľ, profesor akadémie a významný reformátor hudobnej pedagogiky získal veľké zásluhy v rozvoji maďarskej hudobnej kultúry. Bol osobným priateľom M. Schneidra-Trnavského a Z. Kodálya, medzi jeho žiakov patrili o. i. dirigent L. Rajter a Š. Németh-Šamorínsky. Do konca života udržiaval intenzívne styky so Slovenskom a zaujímal sa o súčasnú slovenskú tvorbu. Zomrel v r. 1962. —LD—**

● **BRATISLAVSKÍ KONZERVATORISTI KONCERTOVALI V OTTOBEURENE. Ottobeuren je malé mestečko na juhozápade NSR s dlhoročnou kultúrnou tradíciou a bohatým hudobným životom. V krásnom prostredí „Cisárskej" sály v areáli barokového kláštora alebo v samotnej bazilike sa každoročne koná veľa orchestrálnych, zborových, organových a komorných koncertov, na ktorých neraz účinkujú umelci svetového mena, ako L. Bernstein, P. Schreier, dnes už zosnulý K. Richter a mnohí ďalší. Koncerty navštevuje množstvo miestnych poslucháčov aj návštevníkov z ďalekého okolia. Bola to teda veľká pocta pre bratislavské konzervatórium, keď organizátori tamojšieho hudobného života pozvali Komorný orchester bratislavského konzervatória po niekoľkých rokoch k opätovnému účinkovaniu na dve koncertné vystúpenia v júni 1985. KOBK pod vedením prof. J. Praganta pripravil dva koncertné programy z diel J. S. Bacha a G. F. Händla, prevažne s koncertantnými skladbami, v ktorých viacerí mladí členovia súboru mali príležitosť uplatniť sa ako sólisti a aj takto reprezentovať úroveň nášho hudobného školstva. Plne obsadené auditórium nadšene ocenilo výkony dirigenta, orchestra a sólistov, výborné vystúpenie H. Hamarovej v Bachovom Koncerte f mol pre klavír a orchester, J. Kaszasiovej v Händlovom Koncerte pre organ a orchester, op. 4, č. 1 a v Albinoniho Adagiu pre organ a sláčikový orchester a L. Vaverčákovej a V. Bereníka v Koncerte pre 2 huslí od J. S. Bacha. Najväčší úspech zožala najmladšia účastníčka zájazdu, šestnásťročná žiačka 2. ročníka, flautistka Martina Lesná v Bachovej Suite h mol pre flautu a orchester. Po jej druhom koncertnom vystúpení porušilo uchvátené obecenstvo miestnu tradíciu neaplaudovať na koncertoch v bazilike a spontánnym potleskom odmenilo výkon mladej umelkyne aj celého súboru. Žiaci bratislavského konzervatória tak výborne reprezentovali — umelecky i spoločensky — svoju školu aj slovenskú hudobnú kultúru. —PZ—**

● **ČLENOVIA KRUHU MLADÝCH TEORETIKOV A KRITIKOV PRI ZSS uskutočnili v dňoch 25. a 26. IV. 1985 exkurziu do Matice slovenskej v Martine, čím realizovali ďalšiu akciu zo svojho bohatého celoročného plánu. Exkurziu viedol predseda KMTK Ján Albrecht a tajomníčka ZSS dr. Terézia Ursínyová. V krátkej koncíznej prednáške na úvod dr. Michal Eliáš, CSc., vedúci Pamätníka slovenskej literatúry, pútavým spôsobom priblížil prítomným históriu Matice slovenskej. Pracovníci Archívu hudobných rukopisov, ktorý sa začleňuje do Archívu literatúry a umenia, dr. Emanuel Muntág a dr. Viera Sedláková podrobne referovali o práci muzeálnych pracovníkov a pripravili pre účastníkov k nahliadnutiu vzácne rukopisy, ako napr. obe Uhrovské zbierky z r. 1730 a 1742, zborníky E. Paschu, Bajanove rukopisy a zborníky, zbierky ľudových piesní od K. Plicku, A. Halašu, E. Hůlu, ako aj inventárne súpisy, zborníky Hudobný archív, ktoré vydáva MS, a pod. Pracovníčka Národnej knižnice v oddelení Súčasnej slovenskej národnej registrujúcej bibliografie dr. Anna Kucianová informovala o strojovom spracovaní bibliografických údajov. Mladí muzikológovia si mali možnosť ďalej prezrieť reprezentačné i pracovné priestory Matice slovenskej. Celá akcia mala výbornú úroveň tak vďaka ochote a vzornej prezentácii pracovníkov Matice slovenskej, ako aj vďaka výbornému organizačnému zabezpečeniu zo strany ZSS a priniesla mladým muzikológom, resp. muzikologičkám, bohaté poznatky. —JL—**

ABSOLVENTSKÉ KONCERTY VŠMU V BRATISLAVE

HRÁČI NA DYCHOVÝCH NÁSTROJOCH

Počas marca až mája tohto roku sa v Mirbachovom paláci uskutočnila séria diplomových koncertov poslucháčov dychového oddelenia Katedry orchestrálnych nástrojov VŠMU v Bratislave.

Ako prvý sa predstavil flautista **Vladimír Mikulec** z triedy doc. M. Jurkoviča; v jeho podaní zaznela Sonáta pre flautu a klavír, op. 50 J. N. Hummela a Koncert pre flautu a orchester (klavír) J. Iberta. Osobité muzikantské kvality (práca s dychom, muzikálne cítenie, zmysel pre detaily, temperament) sa obzvlášť prejavili v Ibertovom Koncerte, interpretácia ktorého niesla znaky tvorivej zanietenosti a výraznej muzikality absolventa. Avšak vo vysokej polohe vo forte zneli tóny trochu ostro a na niektorých miestach vibrato narušovalo kantabilnosť skladby. Mikulec je typom technicky dobre disponovaného a veľmi muzikálneho hráča. Na pôsobivom výsledku mala nemalé zásluhy aj klaviristka ext. ped. H. Gáfforová.

Hráč na lesnom rohu **Jozef Novák**, študujúci u ext. ped. J. Budzáka, zahral na úvod Koncert d mol F. A. Rossettiho, ktorý kládol na mladého adepta veľké nároky jednak po stránke interpretačného zvládnutia tak rozsiahlej skladby, jednak po stránke technickej pripravenosti. Množstvo melodických ozdôb, stupnicových behov, náročná kantiléna aj s veľkými intervalmi — to všetko vyžadovalo maximálnu sústredenosť a koncentráciu. Interpret najpresvedčivejšie predniesol druhú časť, hranú v strednej polohe pekným tónom a legatom. Koncertu však chýbala hravosť a ľahkosť, tak typická pre Rossettiho skladby. Záverečná, výrazovo farebná a efektná Villanella P. Dukasa vyznela najpôsobivejšie. Výkon Jozefa Nováka spoľahlivo dopĺňal klavírny sprievod odb. as. C. Dianovského.

Na ďalšom koncerte vystúpili s absolventským programom hobojistka **Henrieta Drozdeková**, z triedy odb. as. Ing. R. Nováka a fagotista **Marián Vojt**, z triedy ext. ped. J. Martanoviča. Drozdeková zahrala diela J. Ch. Bacha (Koncert F dur pre hoboj a orchester, resp. klavír) a B. Martinů (Koncert pre hoboj a orchester, resp. klavír) na dobrej úrovni, s patričným zmyslom pre proporcie a kontrasty, zaujala pekným nosným tónom. Je typom interpretky, ktorá presne rešpektuje notový záznam, autorove požiadavky, precízne buduje koncepciu diela. Jej interpretácii však chýbal väčší individuálny vklad, väčšia zanietenosť vlastnej umeleckej výpovede. Spolupráca s klaviristkou ext. ped. G. Hamarovou bola tvorivá, podporujúca výkon sólistky Marián Vojt, sprevádzaný odb. as. V. Hrdinovou, si pripravil Koncert B dur pre fagot a orchester (klavír) W. A. Mozarta a Sonatínu A. Tansmana. Prejavil sa ako muzikálny, technicky výborne fundovaný hráč, čo sa odzrkadlilo najmä v pomalej časti Mozartovho koncertu, náročnej na dych, legatové spoje, frázovanie. Prednesením obľúbenej skladby z koncertného repertoáru fagotistov — známej Tansmanovej Sonatíny — potvrdil, že má všetky predpoklady pre ďalší perspektívny umelecký rast. Celok však pôsobil trochu chladne, bez vlastnej tvorivej iskry a nadšenia, čo by malo byť samozrejmosťou u viac-menej už „hotového" umelca.

Sériu vystúpení absolventov dychového oddelenia uzavrel klarinetista **Igor Dományi**, ktorý študoval u ext. ped. J. Luptáčika. Zahral Koncert f mol B. H. Crusella, Fantastické kusy pre klarinet a klavír R. Schumanna a Concerto pre klarinet a klavír A. Coplanda. Dramaturgická koncepcia koncertu kládla na interpreta nemalé nároky, s ktorými sa však vyrovnal — po technickej i výrazovej stránke — s patričným nadhľadom. Hra mladého klarinetistu mala znaky štýlovosti, umelecky tvorivého a premysleného prístupu k dielam. Škoda, že jeho výkon poznačil istý nepokoj, čoho výsledkom boli časté intonačné zakolísania (hlavne v Crusellovi). Určitú zásluhu na tomto fakte mal aj nedostatočne naladený klavír a za takýchto podmienok sa intonačné diferencie len veľmi ťažko odstraňovali. Záverečné pôsobivé Concerto A. Coplanda, inšpirované džezovými prvkami, bolo vyvrcholením koncertu. Moderná hudobná reč skladby najviac vyhovovala naturelu mladého umelca. Napriek určitým intonačným nedostatkom počas koncertu sa Dományi javí ako muzikálny, technicky výborný hráč, ktorého zrejme budeme často vídavať na koncertných pódiách. Na klavíri ho sprevádzala ext. ped. M. Mireková.

AKORDEONISTA

Diplomový recitál akordeonistu **Valeriána Tokára** z triedy ext. ped. R. Kákoniho sa uskutočnil v Mozartovej sieni 31. mája 1985. Jeho predchádzajúce úspechy na medzinárodných súťažiach a úspešné štúdium na VŠMU vzbudzovali oprávnenú zvedavosť poslucháčov.

Akordeonista Vladimír Tokár

V prvej časti programu sa predstavil akordeónovými transkripciami: J. P. Sweelinck — Fantasia chromatica, J. S. Bach — Francúzska suita č. 5 G dur, BWV 816, J. A. Benda — Sonáta č. 1 B dur. Od začiatku bolo jasné, že ide o výnimočne talentovaného, po technickej a muzikálnej stránke veľmi vyspelého interpreta, ktorý uprednostňuje myšlienkové posolstvo hudby pred vonkajšou virtuozitou. Hoci v prvých skladbách došlo i k menším technickým zakolísaniam, jeho istota a suverenita sa stupňovali od skladby k skladbe. Interpretačným vrcholom sa stala druhá časť recitálu s kompozíciami pôvodnej akordeónovej literatúry súčasných autorov. V diele P. Kršku Chorál, prelúdium a fúga interpret zvýraznil ťah, napätie a gradáciu. Napriek veľkej náročnosti skladbu hral s patričným nadhľadom, čo svedčilo o jeho zrelom prístupe. Metamorfózy T. Lunquista sú poslucháčsky vďačným, i keď technicky veľmi náročným dielom; Tokárovo predvedenie bolo také suverénne a presvedčivé, že by znieslo aj tie najprísnejšie meradlá. V Toccate G. Katzera presvedčivo interpretoval fantazijný a mozaikovitý charakter skladby, ktorá je budovaná na princípe technického, dynamického i registračného kontrastu. Hlavný problém spočíva v tom, aby interpret dokázal z jednotlivých stavebných úsekov vytvoriť plynulý logický celok. Tokárovi sa to jednoznačne podarilo. Záverečná Komorná suita V. Zolotarieva s lyricky jemnou poéziou a farebnou melanchóliou bola pôsobivým a dôstojným ukončením recitálu.

Mladý akordeonista presvedčil, že vládne darom talentu, tvorivým, invenčným potenciálom. Všetky skladby zahral technicky brilantne a pôsobivo, predstavil sa ako skutočný majster svojho nástroja.

IVETA BIKSADSKÁ

Pútavý orchestrálny večer

Vysoká škola múzických umení v Bratislave usporiadala v spolupráci s Čs. rozhlasom orchestrálny koncert (30. mája 1985 v koncertnom štúdiu Čs. rozhlasu na Mýtnej ul.), na ktorom zazneli dve premiéry diel poslucháčov kompozície a dva ašpirantské výkony. **Symfonický orchester Československého rozhlasu** s profesionálnou zručnosťou viedol dirigent **Oliver Dohnányi.**

Úvodné Largo pre sláčikový orchester **Olgy Danášovej** (z triedy odb. as. V. Bokesa) bolo dokladom peknej úrovne kompozičných poznatkov poslucháčky a ukazuje sľubné predpoklady jej ďalšieho úspešného rozvoja. Hudobný obraz Reportáž spod šibenice na text J. Fučíka pre barytón, recitátora a orchester **Petra Martinčeka** (z triedy prof. D. Kardoša) prekvapil bohatstvom invencie mladého autora, ako aj jeho schopnosťou reagovať na literárnu predlohu vybranými skladobnými prostriedkami a vyhovieť výrazovým požiadavkám textu. Kompozícia ukázala, že mladý adept je dôsledne vedený a že iniciatíva jeho pedagóga našla dobrú živnú pôdu. Interpretácia bola vydarená aj recitátor **Ivan Svetko** verne tlmočil Fučíkovo apelatívne posolstvo. Škoda len, že part barytónu musela v poslednej chvíli prevziať sólová viola. S vokálnym sólistom by bol zvukový obraz predsa len iný.

Sklon J. N. Hummela k elegancii tzv. brilantného štýlu sa v nemalej miere prejavil aj v jeho Veľkom koncerte pre fagot a orchester, nastoľujúc interpretom patričné koncepčné i technické problémy. Sólista **František Machats** (školiteľ ašpiranta doc. M. Jurkovič) však zvládol základné charakteristiky štýlu a ducha tejto skladby na výbornej úrovni. Virtuózne partie podal so žiadúcou eleganciou; jeho pekný tón dotváral melodické oblúky diela a zdolal s ľahkosťou všetky figuratívne úseky koncertu.

Rapsódia pre alt, mužský zbor a orchester, op. 53 J. Brahmsa patrí, žiaľ, k menej známym dielam autora. Kompozícia poskytla altistke **Hane Štolfovej-Bandovej** (školiteľka ašpirantky prof. M. Kišoňová-Hubová) široký priestor pre umelecké stvárnenie výrazove a muzikálne veľmi náročného sólového partu. Brahms uplatňuje v každom sólovom diele princíp vyrovnania sólových úloh s vycibreným symfonizmom. Sólistka zvládla svoj part precízne a s veľkou hlasovou kultúrou, čím vyhovela všetkým výrazovým požiadavkám diela. Spoluúčinkoval aj mužský zbor Slovenskej filharmónie.

JÁN ALBRECHT

Rozhlasový zápisník

K tým slovenským skladateľom, ktorí sa vo väčšej miere venujú tvorbe pre rozhlas (mimo skladieb na objednávku), patrí aj Juraj Hatrík. Záber jeho tvorby pre túto — pre skladateľov nie práve bežnú tvorivú oblasť — je žánrovo naozaj široký: siaha od hudobno-umeleckého pásma cez hudobno-scénickú kompozíciu až po vzdelávacie relácie... Bližšie sa pristavím pri nedávno odvysielanej hudobno-scénickej kompozícii Šťastný princ v adaptácii pre rozhlas, pričom mi nepôjde o komplexné hodnotenie diela, skôr o reflexiu poslucháča na jednu „zrozhlasovelú operu".

Šťastný princ, ktorého rozhlasovú reprízu sme si mohli vypočuť 3. júla 1985 na stanici Devín (premiéra 6. 7. 1983), bol vlastne rozhlasovou verziou Hatrikovej pôvodnej scénickej skladby. Ide o hudobno-dramatické dielo, v ktorom sa autor (ako sám povedal) snažil prepojiť vokálnu, scénickú a hudobno-inštrumentálnu vrstvu do jedného homogénneho celku. Myšlienku mali v scénickej podobe umocniť i orchestrálni hráči, vstupujúci hudobno-hereckými akciami do deja. Čiže forma, ktorá (aspoň u nás) pri scénickom uvedení zákonite vyvolala množstvo problémov nielen výlučne technicko-realizačných, ale i „percepčných". O to zaujímavejšie bolo sledovať v rozhlase ďalšie osudy „Princa" (...ktorý by vyznel ideálne v televíznom spracovaní — T. Ursínyová).

Úprava pre rozhlas sa týkala v podstate iba formovej (v širšom chápaní) stránky diela a technickej realizácie. Partitúra i jej naštudovanie zostali bezo zmien, autor zmenil iba poradie, resp. priradenie jednotlivých obrazov. Novým usporiadaním Hatrík dosiahol väčšiu dramatickosť (najmä spojením 6., 7. a 1. výstupu 8. obrazu), čím čiastočne vyrovnal nedostatok kontrastných plôch a z toho prameniacu ľadnosť hudobného toku diela. Dej každého obrazu je v rozhlasovej verzii uvádzaný rozprávačom (L. Chudík), čím tvorca pomohol zorientovať sa poslucháčovi nielen v literárnom obsahu, ale i v koncentrovanejšom sledovaní samotnej hudby. Nemožnosť scénického, čiže vizuálneho zapojenia orchestrálnych hráčov do deja spôsobilo, že mnohé úseky — v scénickej verzii logické — pôsobili často až príliš deskriptívne. Autor sa snažil pri rozhlasovej realizácii v plnej miere využiť technické možnosti, ktoré rozhlasové štúdio poskytuje, najmä tie, ktoré sú schopné vyvolať ilúziu priestoru. Toto sa mu do značnej miery i podarilo (neustále krúženie Lastovičky okolo sochy Princa, približovanie a vzďaľovanie sa atď.). V tejto súvislosti vystúpili však do popredia i niektoré problémy; napríklad pri spievaní „vzdialenej" postavy dochádzalo k nevyrovnanosti zvukovej intenzity sólistu s orchestrom, čo pri kvalitnom stereofonickom odposluchu pôsobilo rušivo. Taktiež myšlienka „upraviť" Princov hlas, a tým vyvolať predstavu statickosti (socha — duto znejúci hlas), nedopadla najšťastnejšie — zdôraznila i tak nie príliš výrazný (melodicky aj interpretačne) barytónový part. Interpretačne dielo stvárnili: E. Holičková, J. Zerhauová, R. Szücs, E. Merheim, Bratislavski inštrumentálni sólisti pod vedením S. Štúra, Detský speváckv zbor „Slniečko" pri MDKO pod vedením J. Sviteka; réžiu mal L. Komárek.

Napriek uvedeným výhradám — ktoré si v nijakom prípade nenárokujú etiketu objektivity a neomylnosti — verím, že Hatrikovmu dielu miesto v rozhlasovom vysielaní patrí. A ak chceme, môžeme jeho zaradenie do dramatického plánu chápať ako hodenú rukavicu, vyzývajúcu do diskusie (predovšetkým tvorivej) o rozhlasovej opere.

JURAJ DÓŠA

KONFRONTÁCIE

III. 2. Pestrejší repertoár — rafinovanejšia dramaturgia

(Dokončenie z predchádzajúceho čísla.)

Hlavným nedostatkovým artiklom v produkcii slovenského hudobného života v oblasti komornej hudby je najmä tvorba klasikov hudby 20. storočia. S láskavým dovolením čitateľa prenechám túto oblasť až na záver úvah.

Vráťme sa ešte k oblasti, ktorú navrhujem pracovne nazvať ako nadbytočný alebo prehustený repertoár. Kult tvorby velikánov európskej hudby, súvisiaci s naštudovaním a prednesom vrcholných a zvyčajne i nesmierne náročných diel z hľadiska ich celkovej štruktúry a obsahu začínajúcimi alebo — ešte celkom prirodzene — nedostatočne skúsenými interpretmi, hrozí dosť často pri predvedení neúspechom. Franckova Sonáta pre husle a klavír A dur, Beethovenova Sonáta B dur, op. 106, Hammerklavier alebo jeho Sláčikové kvarteto cis mol, op. 131 (a mnohé iné) sú nositeľmi myšlienkového posolstva v tak náročných kontextoch, že ich vynikajúca podoba vytvorená mladým človekom — interpretom tvorí veľkú výnimku. Kiež by sa to všetkým podarilo! Isteže nikomu nemožno uprieť právo siahnuť po skladbe spomenutého typu — prax je však taká, že tieto diela sú často podkladom pre prebiehajúci prestížny umelecký rast sólistických osobností. Kumšt je pochopiť, čoho sa mám ako interpret dočasne a dobrovoľne zrieknuť — trebárs už len preto, aby som cieľavedome za ten čas vybudoval pre dosiahnutie úrovne diela „blízkeho mojej duši" stopercentné predpoklady! Treba si ujasniť, že nie je správne „štverať" sa za myšlienkovo i technicky veľmi náročnými dielami za každú cenu! A preto som toho názoru, že v tomto prípade vôbec nie je posvätná úcta romantickej duše a opatrnosť na škodu. Možno vyplýva túžba mnohých interpretov po ťažko prístupných skladbách (notoricky známych nedobytných pevností) proste z toho, že jednoducho nevedia alebo sa nedokážu sami presvedčiť o obdobných výrazových, technických i obsahových hodnotách v neuveriteľnom množstve skladieb, ktoré vznikli v našom krásnom storočí. Úcta a oddaná dôvera v overené a časom ustálené hodnoty tentoraz evidentne na škodu je...

Prečo sa to stáva? V čom tkvejú korene takéhoto spôsobu uvažovania a narábania s umeleckými hodnotami?

Ak sa legendarizujú konkrétne skladby bez ohľadu na štýlovú epochu a storočie a ak tento proces narastá (čo je možné, ale nie dokázané), je tu reálna nádej, že do povedomia plnohodnotne prenikne bohatšia a pestrejšia repertoárová vzorka — ak sami interpreti začnú s neskrývanou dávkou vypočítavosti a rizika budovať na tomto predpoklade. V oblasti slovenskej komornej interpretácie nie je situácia z hľadiska nedostatkových skladieb na rovnakej úrovni. V jednotlivých odvetviach komornej literatúry a jej aktívneho života na pódiu je buď uspokojivejší stav alebo (a to častejšie) v pravom slova zmysle stav chudokrvný. Záleží od jednotlivcov, ich úsilia, dostupnosti notových materiálov a rozličného stupňa aktivity, vynakladanej na ich zadováženie, nástrojových zostáv a napokon i možností a príležitostí koncertovať... Pripomínam však, že **pre riešenie týchto repertoárových problémov sú v súčasnosti pravdepodobne najpriaznivejšie podmienky práve v oblasti komornej hudby. To nie je náhoda — podobne ako ani fakt, že publikum komorných vystúpení patrí asi medzi najvyspelejšie, a tým i najperspektívnejšie.** Treba na ňom budovať a so sympatickou dávkou experimentu začať najmä v oblasti komorných koncertov.

Estetická funkcia hudby slúbuje v otázkach výberu a formovania sympatií k umeleckým produktom vysoký stupeň slobodného rozhodovania sa v prospech alebo neprospech toho, či onoho diela. Ak niekto prejaví sympatie, nikoho to neoprávňuje k sankcionovaniu, resp. pohŕdaniu voči referujúcemu. Oprávňuje to k diskusii. Na to nemá právo zabúdať ani milovník umenia, ani umelec alebo vedec. Preto má napríklad výkonný umelec plné právo siahnuť po čomkoľvek — i po evidentne nevkusnom braku — ale za jeho propagáciu i stvárnenie nesie plnú zodpovednosť. Právom publika zasa je v krajnom prípade i jednoznačné a demonštratívne odmietavé gesto.

Vieme, čo je nedostatkový artikel v komornej hudbe a dokážeme aj povedať, prečo tomu tak je. Fakt, že je nedostatkový, treba vidieť v súvislosti s vývojom nášho sveta a ľudstva v ňom. Umelci a interpreti stoja pred sústavou zložito prepojených problémov, ťažko riešiteľných životných situácií, celospoločenských kríz a pálčivosťou doposiaľ nezodpovedaných otázok. V mnohých oblastiach spoločenského života slabne túžba po široko rozvetvenom poznaní, nebadane mizne úsilie po vyhľadávaní neutíchajúcich, môžbyť bolestných, ba až fanatických umeleckých vášní, po slastnej trýzni z objavu nekonvenčných zvukových štruktúr k ničomu neprirovnateľnej nádhery v hudbe, po chápaní hudby ako jedinečného nositeľa významov, myšlienok a filozofických postojov. Akoby sa strácalo čaro vytvárania analógií medzi umením, spoločenskými vedami, výskumom prírody, vesmírom i vlastným vnútrom človeka. Bezprostredná konfrontácia názorov, zážitkov i prostých radostí medzi ľuďmi sa obmedzuje na minimum.

Namiesto akéhosi ponukového listu z oblasti komornej inštrumentálnej tvorby klasikov hudby 20. storočia by som chcel na záver vysloviť len presvedčenie o tom, že táto tvorba raz beztak zaujme miesto, ktoré jej podľa práva a hodnoty prináleží po boku klasicko-romantickej klavírnej literatúry, gigantickej sláčikovej a dychovej sonátovej, triovej i kvartetovej hudby uplynulých storočí. Uvedomil som si obrovské rezervy a možnosti, ukryté v našich hudobných knižniciach, v regáloch ochotnejších, ale i skúpejších súkromníkov a neznámych, verejnosti skrytých hudobných nadšencov — možnosti, ktoré stelesňuje zďaleka síce nekompletný, ale dostatočne bohatý notový materiál skladieb Bartókových, Bergových, Brittenových, Dukasových, Hindemithových, Honeggerových, Malipierových, Messiaenových, Milhaudových, Poulencových, Rousselových alebo Stravinského. Stačí na to, aby tzv. nedostatkový repertoár (spomenul som len zlomok skladateľov) postupne stratil pôvodné pomenovanie, biľag výnimočnosti, neprístupnosti a desivosti. Neviem, prečo klaviristi obchádzajú už roky Hindemithovo Ludus Tonalis alebo tvorbu Barberovu, či Lutoslawského — presvedčili by sa, že ak sú schopní dohodnúť sa s inštitúciami, organizujúcimi koncertný život, môžu s nimi prekvapujúco uspieť, ba možno nimi vyvolať i rovnaký aplauz, ako so Chopinom, Beethovenom alebo Lisztom (nič proti nim!). To isté platí o kvartetovej sláčikovej tvorbe Daria Milhauda, z ktorej napríklad dve samostatné sláčikové kvartetá možno predviesť i spolu — ako okteto...

Nemožno zakončiť túto úvahu bez opakovaného konštatovania, že prenikanie komornej hudby 20. storočia do koncertného života súčasnosti je nezadržateľné. Aj tak je ale možné vyhradiť si právo byť netrpezlivým, pretože existujú u nás reálne možnosti ako s úspechom a bez povážlivej straty návštevnosti tento proces urýchliť a zdokonaliť.

EGON KRÁK

Východoslovenské bilancie

Pohľad na predsednícky stôl, zľava doprava: nár. um. prof. dr. O. Ferenczy, prof. dr. P. Uram, CSc., skladateľ J. Podprocký a klavirista P. Novotný.

Pozvánka na muzikologickú konferenciu **Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu** sľuboval bohatý program, mená referujúcich a témy príspevkov prezrádzali svedomitú prípravu i premyslenú koncepciu tohto podujatia, ktoré sa konalo 31. mája 1985 v priestoroch košického Domu umenia. Nie je náhoda, že sa v tomto roku skumulovalo viacero výročí: 40. výročie oslobodenia, 30. výročie založenia krajskej pobočky ZSS, 30. výročie Košických hudobných jarí, 15. výročie medzinárodného organového festivalu... Už z programu bolo vidno, že usporiadatelia — Národný výbor mesta Košíc, Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov v Košiciach a Štátna filharmónia Košice — si uvedomovali príležitosť, význam podujatia aj zodpovednosť za jeho priebeh.

Napokon najpresvedčivejšie o tom vypovedá vlastný program. Hlavné referáty boli dva, prvý na tému **Rozvoj duchovnej kultúry východného Slovenska v období socializmu** predniesol **prof. PhDr. P. Uram, CSc.** a druhý **Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu, Ing. M. Potemrová** (vedecká tajomníčka konferencie). Koreferáty sa takisto viazali na dané teritórium i obdobie. **PhDr. F. Matúš** hovoril o profesionálnom výskume hudobnej kultúry, **Š. Čurilla** o koncertnom živote, **A. Kovářová** o podmienkach vzniku Štátnej filharmónie, **PhDr. D. Marenčinová** o hudobnom divadle, **F. Slavkovský** o hudobnom folklóre, **PhDr. L. Urbančíková** o podiele masovokomunikačných prostriedkov na rozvoji hudobného života a **PhDr. T. Lipták, CSc.** o hudobnom školstve. Bohatá diskusia doplnila program informáciami o činnosti ďalších oblastí hudobného života, presnejšie o konkretizáciu na vybraté hudobné ustanovizne, o ktorých referovali: **PhDr. Š. Mereš, CSc., V. Čuchran, A. Kovářová, J. Bukovinská, T. Mižák, Ľ. Katová, Z. Bazovská, S. Fecsková, Ľ. Demeter.**

Význam podujatia zdôraznila osobná účasť predsedu Zväzu slovenských skladateľov, národného umelca Ota Ferenczyho, ktorý v záverečnom slove zhodnotil priebeh rokovania, vyzdvihol úroveň prednesených príspevkov sledujúcich štyri desaťročia rozvoja hudobného života východného Slovenska a zaujal stanoviská k naznačeným problémom. Ak priebeh rokovania imponoval v prvom rade prínosom informácií o rozvoji a úspechoch, sympatie si získal úprimnosťou úsilia vidieť problémy a zároveň hľadať ich riešenia pre budúcnosť. Prednesenými príspevkami sa podarilo vytvoriť plastický obraz premien, dynamického rozvoja oblastí hudobného života na východnom Slovensku. Ostáva iba veriť, že sa tento obraz sprostredkuje v publikovanej podobe. Ak by sa tak nestalo, bola by to škoda.

Na konferencii sa však vynoril jeden problém, o ktorom — nazdávam sa — by sa malo hovoriť už dnes. Upozornil naň F. Matúš vo svojom príspevku a takisto v obsiahlom článku Muzikologické premeny východného Slovenska (Pravda, 20. júna 1985). Ide o profesionálne muzikologické pracovisko v systéme spoločenského výskumu SAV, o zriadenie ktorého sa na východnom Slovensku uchádzajú už desiatky rokov a do dnešných dní nejestvuje. Ale nie len to. Prieskum múzeí na Slovensku z hľadiska dokumentácie hudobného života v minulosti a súčasnosti (prieskum a súpisy pamiatok realizovali pracovníci Hudobného oddelenia Historického ústavu Slovenského národného múzea a o výsledkoch písala PhDr. D. Múdra, CSc. v Hudobnom živote č. 11, 1985) jednoznačne ukázal, že práve na východnom Slovensku je situácia najnepriaznivejšia. Ani jedno z múzeí nielenže nemá hudobné oddelenie, ale ani jedno z múzeí nemá jediného pracovníka, ktorého pracovnú náplň by tvorila starostlivosť výlučne o hudobné zbierky. Nehovoriac už o tom, že sa do nenávratna strácajú pamiatky dávnej i menej dávnej minulosti, ale ani obdobie, ktoré tvorilo náplň tejto konferencie nie je systematicky dokumentované múzejnými zbierkovými predmetmi. A toto je skutočne problém, ktorého riešenie by sa nemalo odkladať už nie ani na zajtra.

ĽUBA BALLOVÁ

Ešte raz o Medzinárodnom organovom festivale v Košiciach

Hudobný život č. 14/1985 priniesol obsiahlu recenziu XXX. košickej hudobnej jari a XV. medzinárodného organového festivalu v Košiciach. Žiada sa však povedať čosi viac o záverečnom koncerte MOF (7. mája 1985), resp. o „premiére" skladby Tadeáša Salvu.

„Premiéra" *diela súčasného slovenského autora* Tadeáša Salvu Symfónia pastoralis in E *pre sóla — anglický roh, trúbku, tympany, organ a sláčikový orchester (1983—1984) bola druhým bodom programu záverečného koncertu MOF (interpreti: Štátna filharmónia Košice, dirigent Richard Zimmer). Priznám sa, že môj záujem sa sústredil najmä na toto dielo, okrem iného aj pre — v posledných rokoch známe — problémy pri nácviku Salvových partitúr a v dôsledku toho objavujúcich sa rozporných názorov zo strany interpretov i hudobných odborníkov. Bola to však práve Štátna filharmónia Košice, ktorá neraz preukázala pohotovosť v predvádzaní súčasných slovenských diel, vznikajúcich aj priamo na objednávku. (Tejto tradícii ďakuje najmä predchádzajúcemu šéfdirigentovi ŠFK Bystríkovi Režuchovi, ktorý v súčasnosti plní túto funkciu v Bratislave).*

Aké však bolo prekvapenie, keď namiesto 3-časťovej skladby odznela len prvá časť, navyše s otvoreným, nedopovedaným záverom, akýmsi otáznikom, za ktorým čakáme odpoveď. Až po úklone dirigenta a rozpačitom tlieskaní obecenstva som si uvedomila, že je skutočne — koniec. V tejto súvislosti sa natíska malá úvaha, týkajúca sa predovšetkým súčasného stavu interpretačného umenia, ktoré sa vývojom dostalo na takú úroveň, že už temer neexistujú tzv. „nehrateľné" skladby (v tomto prípade boli ťažkosti so strednou časťou). Napriek tomu ďalší trend našej doby — rýchle pohotové naštudovanie umeleckých diel, kedy prakticky má dirigent s orchestrom a sólistami k dispozícii 3—4 skúšky — núti skladateľov prispôsobiť sa týmto podmienkam a písať „menej náročne".

Ako je to však konkrétne v prípade Salvových kompozícií? Je známe, že T. Salva používa dosť originálnu kompozičnú metódu a spôsob notácie, ktorý vyplynul z principiálneho využitia aleatoriky v metrorytmickej oblasti a tiež modelového typu v chronometrickom, ametrickom i metrickom priestore. Takýto zápis vyvoláva značné problémy pri nástrojovej súhre; hráči strácajú orientáciu, oporné body. Snáď (a nechce to byť nejaké poučanie skladateľa) by bolo možné nájsť výhodnejší spôsob notácie s tým istým alebo len nepatrne modifikovaným zvukovo-výrazovým rezultátom. Z nedávnej histórie máme veľa príkladov na to, ako sa vývojom notácia menila opäť a späť od najkomplikovanejších podôb k jednoduchším a tradičným zápisom. A ešte jedna úvaha, ktorá sa týka širších tendencií súčasného vývoja hudobnej tvorby. Je to snaha (logicky negujúca predchádzajúce komplikované skladobné štruktúry a princípy) po novej jednoduchosti (Neue Einfachheit), po čistote výrazu, obnažení jednoduchého tvaru, zvuku, farby, ako aj hľadaní styčných bodov s tradíciou (tzv. postmoderna, neomoderna, minimal music). T. Salva však zotrváva na vlastnej štýlovej pozícii, ku ktorej dospel už v priebehu 60-tych rokov, aj keď v nasledujúcom vývoji badať nachádzanie novších a veľmi zaujímavých možností využitia melodicko-rytmických špecifík slovenských ľudových prejavov. Tento moment je prítomný aj v Symfónii pastoralis in E (lepšie povedané v jej úryvku, ktorý sme mali možnosť počuť), ktorá nadväzuje na predchádzajúce skladby (napr. Slovenskú rapsódiu pre flautu a sláčikový orchester, Slovenské concerto grosso č. 1 aj č. 2, ale i Koncertantnú symfóniu atď.). Invenčne sviežo pôsobili nástrojové sóla — anglický roh (Jiří Hebda), trúbka (Zdeněk Šedivý), organ (Ivan Sokol) a z hľadiska tektoniky dôležité tympany, ktorých účinok umocnili výborné interpretačné výkony (zďaleka nie málo náročných partov). Pri posluchu však vznikal dojem prevládajúcej náhody v mikroštruktúrnom pláne, ako aj radenia viacerých úsekov s málo kontrastnou diferencovanosťou (čo však je charakteristickou črtou Salvovej kompozičnej dikcie). Zrejme apercepčná potencia poslucháča má isté obmedzené hranice, keď si väčšmi vyžaduje logickosť a prehľadnosť v organizácii hudobného materiálu.

Obávam sa, že som sa predsa len dotkla hodnotenia skladby, hoci som sa tomu chcela vyhnúť. Je to však širší problém, s ktorým sa snažím vyrovnať v súvislosti s tvorbou T. Salvu, ale aj niektorých ďalších skladateľov vo vzťahu k spomínaným zmenám zvukového ideálu najnovších skladobných prejavov, ktorých zákonitosti treba vidieť v dialektike vývoja.

Teraz by sme si mohli položiť otázku, nakoľko mali podiel na neúplnom predvedení diela objektívne (ku ktorým o. i. patrila aj nevykúrená miestnosť pri nácviku) a nakoľko subjektívne príčiny. Pravdou však zostáva, že takýto prístup k premiérovaniu nových skladieb súčasných autorov je prinajmenšom necitlivý a zrejme prv, než sa dielo zaradí do programu, je potrebné zvážiť vlastné sily a podmienky.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Bilancia mladého kvarteta

Nestáva sa často, aby umelecké teleso, ktorého vek členov v priemere nie je ešte ani 27 rokov, mohlo bilancovať svoju desaťročnú činnosť. A treba zdôrazniť, že nebilancuje iba roky existencie, ale roky naplnené stálym umeleckým rastom a množstvom dosiahnutých úspechov. Súborom, ktorý sa za uplynulé decénium svojej činnosti môže pochváliť mnohými oceneniami doma i v zahraničí, nadšenými odozvami u odbornej kritiky i početného publika, je **Moyzesovo kvarteto.** Toto komorné teleso (v terajšom zložení **Stanislav Mucha** — 1. husle, **František Török** — 2. husle, **Alexander Lakatoš** — viola a **Ján Slávik** — violončelo, hrá od roku 1980) vzniklo na pôde bratislavského konzervatória z podnetu pedagóga mladých adeptov prof. Albína Vrteľa. Veľká miera talentu, zodpovedná a svedomitá príprava, ľudské i umelecké dozrievanie — to boli a zároveň zostávajú základy, na ktorých kvarteto buduje svoju dnešnú činnosť i zajtrajšie napredovanie. Už v dobe konzervatoriálnych štúdií viedlo úsilie mladých hudobníkov, intenzívne podporované kvalitným pedagogickým vedením, k prvým pozitívnym výsledkom: v roku 1976 na letnom interpretačnom kurze v Bayreuthe získavalo mladé teleso na samostatných koncertoch prvé skúsenosti v kontakte s obecenstvom i v konfrontácii so zahraničnými súbormi. O rok neskôr dosiahlo kvarteto svoje prvé súťažné ocenenie — III. cenu na celoštátnej súťaži sláčikových kvartet v Hradci nad Moravicou. Každý z nasledujúcich rokov priniesol ďalšie úspechy a víťazstvá — v roku 1978 sa kvarteto stalo absolútnym víťazom súťaže slovenských konzervatórií v komornej hre, v roku 1979 na festivale komornej hudby v Hlohovci mu udelili mimoriadnu cenu Ministerstva kultúry SSR. V tom istom roku teleso úspešne účinkovalo na Prehliadke mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach. Rok 1980 priniesol mladým umelcom síce nesúťažné, ale vysoké ocenenie — súbor dostal možnosť účinkovať na našom najvýznamnejšom domácom hudobnom festivale, na Bratislavských hudobných slávnostiach. V čase štúdia členov kvarteta na Vysokej škole múzických umení v Bratislave sa pedagogické vedenie zaslúžilého umelca prof. Tibora Gašparka stalo pre súbor zárukou citlivého, no i nekompromisného prístupu, ktorý v značnej miere prispel k vysokej profesionálnej úrovni jeho výkonov. Účasť kvarteta na každom ďalšom podujatí znamenala nový úspech — v lete r. 1980 reprezentovalo našu hudobnú kultúru na svojej prvej zahraničnej súťaži Premio Vittorio Gui vo Florencii. Dosiahnuté 6. miesto v silnej medzinárodnej konkurencii bolo signálom k reálnej možnosti obstáť i na zahraničných pódiách. Opätovný návrat na súťaž Beethovenov Hradec znovu dokumentoval rastúce kvality telesa — absolútne víťazstvo a cena za najlepšiu interpretáciu skladby súčasného autora boli toho dôkazom. Záver roka 1981 túto skutočnosť len potvrdil v podobe I. ceny a Ceny SHF za predvedenie súčasného diela, ktoré kvarteto získalo na Interpretačnej súťaži SSR v Banskej Bystrici. Zatiaľ najväčším úspechom telesa je II. cena za interpretáciu modernej hudby a III. cena za interpretáciu klasického repertoáru na medzinárodnej súťaži sláčikových kvartet vo francúzskom Eviane v roku 1982. Popri súťažných podujatiach sa kvarteto viackrát úspešne predstavilo v mnohých mestách NDR, ZSSR, BĽR, Francúzska, Talianska a KĽDR.

Členovia Moyzesovho kvarteta: primárius S. Mucha, huslista F. Török, violista A. Lakatoš, violončelista J. Slávik.

Pozitívne vyznieva konštatovanie, že Moyzesovo kvarteto si od začiatku svojho pôsobenia netvorí repertoár iba z klasických diel kvartovej literatúry, ale systematicky a plánovite zaraďuje do programu svojich vystúpení diela 20. storočia. Zvláštnu pozornosť venujú členovia kvarteta uvádzaniu tvorby súčasných slovenských skladateľov — naštudovali komorné skladby A. Moyzesa, J. Cikkera, O. Ferenczyho, L. Burlasa, M. Kořínka a I. Dibáka, v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby v tomto roku premiérovo uviedli sláčikové kvartetá J. Sixtu a J. Pospíšila.

Bytostnú spätosť mladých členov kvarteta so slovenskou hudobnou kultúrou vyjadruje i ich názov — od začiatku svojej pôsobnosti pracoval súbor pod menom svojho primária ako Muchovo kvarteto, v roku 1981, pri príležitosti 75. narodenín národného umelca Alexandra Moyzesa prijal z úcty k tejto zakladateľskej osobnosti našej národnej hudobnej kultúry jeho meno. Jeho odkaz však nenesie iba vo svojom názve, ale tvorivo ho rozvíja: na tohtoročných Bratislavských hudobných slávnostiach bude premiérovať 4. sláčikové kvarteto A. Moyzesa a slová napísané v záhlaví partitúry „venované kvartetu môjho mena" sú tiež zárukou, že výkon súboru bude dôstojným pripomenutím si skladateľského umenia prof. Moyzesa.

Výpočet dosiahnutých úspechov, ocenení, zahraničných zájazdov i obsiahnutého repertoáru dokáže i nezasvätenému napovedať, že za tým všetkým musí stáť veľa húževnatej práce, cieľavedomosť, silná individuality, ale i disciplinovanosť, ktorá je v kolektívnej spolupráci nevyhnutná ako jediný reálny predpoklad umeleckého napredovania. To všetko sú cenné devízy, na ktorých môže Moyzesovo kvarteto dobre budovať nasledujúce roky svojho účinkovania.

ZUZANA KOLLÁTHOVÁ

PROFILY MLADÝCH

ZUZANA PAULECHOVÁ – nádej slovenskej pianistiky

Prvý raz som písala o **ZUZANE PAULECHOVEJ** práve na stránkach Hudobného života r. 1981. Vtedy sa mladučká klaviristka pripravovala na záver svojho štvorročného štúdia v triede prof. Evy Pappovej na bratislavskom konzervatóriu. Mala za sebou rad úspechov, ktoré naznačovali jej budúce sólistické smerovanie: r. 1976 získala na medzinárodnej súťaži „Virtuosi per musica di pianoforte" v Ústí nad Labem 1. cenu v 2. kategórii (do 13 rokov); na súťaži slovenských konzervatórií (r. 1979) jej udelili 1. cenu; v tom istom roku na súťaži F. Chopina v Mariánskych Lázňach získala 3. cenu v 1. kategórii (do 19 rokov). Ale k najväčším úspechom mladučkej klaviristky treba v tých rokoch prirátať jej umiestnenie na 9. ročníku medzinárodnej súťaže „Incontro Internazionale Giovani Pianisti" v talianskej Senigalii (r. 1980), kde jej porota udelila 4. cenu v kategórii do 20 rokov. Bol to prvý stupienok na cieľavedome a pedagogicky správne usmerňovanej ceste talentu, ktorý príroda vybavila k budúcemu umeleckému povolaniu priam ideálne: Zuzka má nielen krásne stavané ruky, ktoré zvykneme nazývať „klaviristické", ale aj psychické a intelektuálne dispozície na rozvoj interpretačných daností. Je rozvážna, inteligentná, vie sa koncentrovať na dané úlohy, rýchlo, ba priam dychtivo študuje nový repertoár, je pokojná aj pri súťažných podmienkach, od začiatku konzervatoriálnych štúdií až po zavŕšenie VŠMU v tomto školskom roku patrila k vynikajúcim žiakom, jej ľudský a umelecký rozvoj kráčajú ruka v ruke. Ak hovorím o cieľavedomom usmerňovaní talentu Zuzany Paulechovej, myslím tým aj na postupný výber súťaží, kde si jej pedagógovia i ona sama vedeli vybrať z množstva ponúkaných príležitostí to, čo vyhovovalo jej typu, repertoáru, možnostiam toho-ktorého vývojového stupienka.

Keď 23. novembra 1980 uviedla s orchestrom bratislavského konzervatória Klavírny koncert d mol W. A. Mozarta, bola to dosť výnimočná príležitosť pre poslucháčku stredného hudobného učilišťa. Podobné koncerty konzervatoristov majú svoju osobitú atmosféru — sú plné mladých ľudí, spolužiakov, kolegov, pedagógov, ktorí sú prísnymi posudzovateľmi výkonov, ale aj prajnými poslucháčmi, ktorí rozumejú hudbe a doslova fandia tým najlepším spomedzi svojho kruhu. Bola som na tomto koncerte, ako aj na ďalších konzervatoriálnych „komornejších" akciách, na ktorých hrala Zuzka či už sólovo alebo ako členka Klavírneho tria bratislavského konzervatória. Vždy som mala pocit, že priam pred očami rastie nášmu koncertnému umeniu nádej, ktorú netreba zakríknuť prílišnou slávou, aby sa mladý talent ľudsky nepokrivil. Bola to, myslím, zbytočná obava. Zuzka patrí k tým typom, čo im osud nadelil nielen štedré predpoklady k umeleckej interpretácii, ale aj vzácnu skromnosť, jednoduchosť v správaní, kontaktovaní sa so zložitým okolím koncertného sveta. Jej technické predpoklady boli už vtedy udivujúce, prstová technika brilantná, komorné cítenie v spomínanom Klavírnom triu nesporné.

Už na konzervatóriu mala za sebou prvé zahraničné vystúpenia v gruzínskych mestách Tbilisi, Gori, Telavi, kde hrala r. 1979 ako sólistka i komorná hráčka. V jej repertoári sa vedľa Beethovena objavil Šostakovič, vedľa Bacha Chopin, Liszt, ale aj Scarlatti. V r. 1981 prvý raz vystúpila aj na XV. prehliadke mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach, čo bol akýsi vstup do hodnotiacich domácich kritérií na poloprofesionálnej pôde. I tu Zuzka presvedčila, upútala a potvrdila vysokú mienku o svojom talente.

Roky štúdia na Vysokej škole múzických umení v Bratislave začala v triede Petra Toperczera, ktorý vtedy pôsobil na tomto učilišti ako odborný asistent. Jej dychtivosť po ďalšom poznaní, šírke repertoáru tu dostala nové krídla. Toperczer rozšíril jej muzikálne predpoklady a precíznou prácou na detaile sperfekcionalizoval drobnokresbu, ale aj úderovú techniku pianistky. Roku 1982 sa zúčastnila Interpretačnej súťaže SSR v Banskej Bystrici a získala 2. cenu. Od roku 1983 — po odchode P. Toperczera z VŠMU — prechádza Zuzana Paulechová do triedy ďalšieho popredného pedagóga — doc. Miloša Starostu. U neho získala v r. 1985 aj diplom o zakončení VŠMU. Medzitým hrala — ako reprezentantka VŠMU — v Drážďanoch (1982) a zúčastnila sa Bartókovho seminára v Szombathely (1982). Na Interpretačnú súťaž SSR sa vrátila opäť r. 1984, ale už ako členka Klavírneho tria, ktoré sa premenovalo na Nové bratislavské trio (okrem Z. Paulechovej v ňom účinkujú Juraj Čižmarovič, husle a Eugen Prochác, violončelo). Zuzka Paulechová však mala r. 1984 ešte jeden úspech: na medzinárodnej klavírnej súťaži „Palma O'Shea" v španielskom Santanderi jej udelili Cenu za najlepšiu interpretáciu španielskej hudby. Hrala totiž vynikajúco diela Albéniza, Halfftera a Sollera, teda repertoár u nás pomerne málo uvádzaný a menami autorov známy skôr sporadicky.

Májové dni tohto roku priniesli — už tradične — ponuku absolventských koncertov poslucháčov konzervatória a VŠMU. Zuzana Paulechová na svojom recitáli fakticky interpretovala repertoár 1. a 2. kola Schumannovej medzinárodnej súťaže, na ktorú sa práve pripravovala. Ešte predtým v rámci diplomových koncertov s orchestrom zahrala pomerne málo frekventovaný Čajkovského Koncert pre klavír a orchester č. 2 G dur, op. 44. A potom nasledoval Zwickau...

Táto medzinárodná hudobná súťaž sa usporadúva každé 4 roky v odbore klavír (do 25 rokov) a spev (do 32 rokov); iba raz bola tradícia „narušená" aj vstupom sláčikových kvartet. IX. ročník Schumannovej súťaže bol od 1.—17. júna 1985 a Zuzana Paulechová, čerstvá absolventka VŠMU, dnes už aj štipendistka SHF priniesla Československu významné ocenenie — 2. cenu. Na takomto významnom medzinárodnom fóre je to za dlhé roky snáď najvynikajúcejšie umiestnenie slovenského klaviristu. Pred ňou i za ňou sa umiestnili dve sovietske klaviristky, zhodou okolností Gruzínky: 1. cenu udelila porota pod vedením Dietera Zechlina Tamriko Siprašviliovej, žiačke M. Voskresenského a 3. cenu dostala Msija Gogašviliová, žiačka L. Naumova. Zuzanin úspech je o to cennejší, že do Zwickau prišlo celkove 38 klaviristov z 13 štátov celého sveta. SSR reprezentoval tiež Mikuláš Škuta, ČSR Jana Júliová z AMU a Jitka Drobílková z pražského konzervatória. Všetci traja menovaní sa dostali len po druhé kolo, ale napriek tomu to bola vzácna súťažná skúsenosť a vynikajúca možnosť overiť si interpretačné schopnosti v mimoriadne náročnej súťaži, ktorá má svoje meno a zvuk v hudobnom svete. Prvý, kto o výraznom úspechu Z Paulechovej podal správu v dennej tlači, bol dr. Gustáv Papp, ktorý — spolu s manželkou prof. E. Pappovou — sleduje rast mladej klaviristky a teší sa z každého jej úspechu. Mimochodom, dr. G. Papp bol podpredsedom poroty speváckej súťaže, čo je tiež významné ocenenie pre nášho umelca, jeho meno v speváckom svete NDR, kde istý čas i hostoval a získal tu trvalé uznanie svojich operných i komorných kvalít.

Repertoár súťaže, rozložený do troch kôl, je náročný nielen štýlovou pestrosťou (Bach, Beethoven, hudba romantikov, skladba, pochádzajúca z krajiny reprezentanta), ale zvlášť prístupom mladých interpretov k odkazu diela R. Schumanna. V 3. kole sa hral Koncert pre klavír a orchester a mol, op. 54 R. Schumanna, ktorý vlastne gradoval Zuzanin bohatý repertoár z tvorby tohto autora (Papillons, op. 2, Fantastické kusy, op. 12, Symfonické etudy, op. 13, Sonáta fis mol, op. 11). Neboli sme svedkami jej výkonu, preto ťažko hodnotiť interpretačný vklad tejto klaviristky. Nesporné však je, že po období, v ktorom Z. Paulechová očarená doslova virtuóznymi možnosťami klavírnej interpretácie, prichádza obdobie, v ktorom sa jej citový svet a intelekt vyrovnávajú s dielami rôznych hudobných epoch introvertnejšie; v mnohom zase, naopak, nebojí sa aj poetizácie, aká prislúcha zvlášť hudbe romantizmu, ale (ako nás o tom presvedča i zafixovaná hra diela J. S. Bacha takým Glenom Gouldom) aj dielam starších autorov. Moment prirodzenosti, uvoľnenosti, radosti z hry — to sú v danej etape vývoja 22-ročnej klaviristky atribúty, ktorými by sa chcela riadiť v ideálnom súzvuku s racionálnym spoznávaním partu. Na svoj vek má veľký repertoár (4 klavírne koncerty, desiatky sólových skladieb Bacha, Haydna, Mozarta, Beethovena, Schumanna, Chopina, Smetanu, Ravela, Bartóka, Prokofieva, Šostakoviča, Stockhausena, Suchoňa a i.). V najbližších rokoch chce rozšíriť program najmä o diela Brahmsa a slovenských autorov. V Zwickau hrala 4. časť zo Suchoňových Metamorfóz a má v pláne naštudovať ich celé, podobne ako Martinčekove Prelúdiá. Zuzka Paulechová je i pri všetkej jemnosti a ušľachtilosti priam dravá v poznávaní novej hudobnej literatúry. Uchvátená svojím nástrojom, sľubuje i budúce zážitky poslucháčom. A tí sa s jej hrou môžu stretnúť čoskoro. V Slovenskej filharmónii bude hrať na začiatku novej sezóny (17. 9. 1985) a ešte predtým bude mať v Klariskách (26. 8. 1985) polorecitál s violončelistom Eugenom Prochácom. Iste sú to nie posledné stretnutia s jej mladým umením v nastávajúcej sezóne, ktorá sa vlastne prelína s krásnym finále jej štúdia, letným koncertom a vstupom do dialógu s naším prvým orchestrom.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

VIII. žilinský festival komorných orchestrov

Už tradične sa v Žiline uskutočňuje v máji **Festival komorných orchestrov.** Slávnostné fanfáry P. Kršku aj tohto roku otvorili žilinské sviatky hudby, ktoré boli venované 40. výročiu oslobodenia a zároveň aj oslave 300. výročia narodenia J. S. Bacha a G. F. Händla.

Na 6 komorných koncertoch (16.—30. V. 1985) sa predstavil hostiteľský Štátny komorný orchester, ako aj súbory z Českých Budějovíc a Ostravy, zahraničné orchestre reprezentovali telesá z Viedne a Varšavy; dominantou festivalu sa však stalo vystúpenie Slovenského komorného orchestra. Pestrá dramaturgia ponúkala škálu skladieb autorov všetkých štýlových období až po súčasníkov. Upútali aj takmer neznáme diela cudzích národných kultúr, ktoré uviedli zahraničné orchestre (J. Holik, A. Blechinger, A. Haczewski, E. Elgar), čo oživilo program a rozšírilo znalosti publika.

Prvý koncert patril **ŠKO Žilina**, ktorý na úvod predniesol Janáčkovu Suitu pre sláčikový orchester (namiesto pôvodne ohlásenej Komornej hudby, op. 21 V. Kalabisa). Predvedenie Suity bolo zrelé a isté, bez rušivých momentov, dominovala v ňom vrúcna kantiléna (Adagio). Celé poňatie skladby nasvedčovalo tomu, že Suita je „vecou srdca" hráčov, ktorí využili neobyčajnú vyjadrovaciu možnosť k bezprostrednosti výrazu. No už úvod k Beethovenovmu Koncertu pre husle a orchester D dur, op. 61 stratil tento atribút a vyznačoval sa neistotou, pretrvávajúcou počas celého diela. Huslista **Peter Michalica** opäť presvedčil, že patrí k našej sólistickej špičke. Jeho výkon bol sústredený, po technickej stránke brilantný, no predsa poznačený štandardným akademizmom. Na záver zaznela Mozartova Symfónia Es dur, KV 543, vyžadujúca vysokú zvukovú kultúru i technickú dokladnosť. Disproporcie medzi zámerom dirigenta **Jana Valtu** a jeho realizáciou orchestrálnym telesom šli na margo spontánnosti a ľahkosti. Štýlovej vycibrenosti by iste prospelo detailnejšie prepracovanie celku, ako to ukázal prídavok — Menuet z Mozartovej Symfónie C dur, Jupiterskej.

Vystúpenie prvého hosťujúceho telesa festivalu **Ensemble Neue Streicher** z Viedne pod vedením **Erke Duita** (21. V.) však nepotvrdilo očakávanie. Súbor tvorilo 11 študentov viedenskej hudobnej akadémie a konzervatória, ktorí dali prednosť muzicírovaniu a radosti z hudby pred precíznym predvedením na takej interpretačnej úrovni, s akou sa stretávame u domácich telies. Ich zvuk bol málo homogénny (F. dall'Abaco: Concerto da chiesa), s nedostatkami v intonácii i súhre (W. A. Mozart: Divertimento F dur, KV 138). S veľkou dávkou bezprostrednosti predviedli však skladby súčasných rakúskych autorov: 4-časťovú Sinfoniettu (1985) od mladého 24-ročného Johannesa Holika (Sinfonietta bola kompozične dobre vybudovaná a výrazovo nadľahčená) a dielo so symbolickým názvom Pegasus od Alexandra Blechingera, staršieho kolegu J. Holika (kompozícia pôsobila ako groteskný obraz, vytvorený mozaikou melodických nápadov a sólistických vstupov — časté violončelá). Obe skladby sa vyznačovali tradičným prístupom.

Hneď nasledujúci koncert **Slovenského komorného orchestra** pod vedením nár. umelca **Bohdana Warchala** (22. V.) bol magnetom pre publikum a znamenal dominantu celého žilinského podujatia. Jeho program vyplnili skladby barokových majstrov, výnimku tvorila Musica slovacca od I. Zeljenku, venovaná SKO, ktorá svojou priezračnosťou a slovensky znejúcou melodikou nijako nenarušala dramaturgickú náplň. Celkove interpretačnú úroveň SKO charakterizoval vysoký stupeň precíznosti a zvukovej kultivovanosti, ktorá bola platformou pre výrazovo zanietený prednes. V jednotlivých skladbách sa minuciózne rozlišovali vývojové rozdiely v rámci barokového celku (A. Vivaldi — A. Corelli), čoho predpokladom je dokonalá nástrojová pripravenosť, ktorú demonštrovali všetci hráči zjavne vo svojich sólach. Ideálna súhra vynikla najmä v unisonách. Zdôrazňovanie basového základu, príklon k pohyblivým tempám a výrazová spontánnosť postavená na virtuozite boli typické pre Concertino Es dur G. B. Pergolesiho i Koncert d mol pre 2 huslí a orchester A. Vivaldiho. K nim pristúpila hlasová vyváženosť a motorika pohybu v Brandenburskom koncerte č. 3, G dur J. S. Bacha a modelovanie melodiky (A tempo giusto) v Concerte grosse G dur, op. 6, č. 1 G. F. Händla. Kvalita a vysoké niveau predvedeného programu si ozaj zaslúžili búrlivé ovácie.

Juhočeský štátny orchester z Českých Budějovíc s dirigentom **Jaroslavom Vodňanským** sa predstavil (23. V.) na úvod dielom Toccata e due Canzoni od B. Martinů. Hra telesa sa vyznačovala vysokou individuálnou hráčskou vyspelosťou, štýlovým cítením a výbornou súhrou. Martinů zaujal bezprostrednou melodickou prostotou, ktorú dirigent náležite akcentoval. Celkový dojem zo skladby sa dal porovnať s Janáčkovou Suitou v podaní ŠKO Žilina. Sólista **Čeněk Pavlík** sa skvele vyrovnal s virtuóznymi nárokmi jednočasťového Koncertu a mol pre husle a orchester J. Slavíka. Jeho hra bola vyrovnaná, s ľahkosťou zvládol obťažné pasáže, dvojhmaty a kadenciu (vypracovanú S. Srpom). Na dokonalých základoch, t. j. na brilantnej technike ľavej i pravej ruky, intonačnej presnosti a svietivom tóne rozvinul svoju muzikalitu. Prejav oprostil od efektu, čím sa ešte výraznejšie predierali do popredia sólistove prednosti. Koncert vysokej interpretačnej úrovne (Juhočeský orchester účinkoval bezprostredne po vystúpení warchalovcov) korunovala záverečná Symfónia č. 4 A dur, Talianska F. Mendelssohna-Bartholdyho. Tu sa potvrdila výborná disponovanosť telesa a istota prednesu zažitej skladby. Spevné Con moto moderato vytváralo vyklenutý oblúk a záverečné Saltarello bolo precízne a ohnivé. Zvlášť treba vyzdvihnúť dychovú sekciu, ktorá je práve v tejto symfónii mimoriadne exponovaná (tempo, ľahkosť, intonácia i dynamika) a tvorí preto kameň úrazu u mnohých telies.

Komorný orchester L. Janáčka z Ostravy so sólistom V. Kuznikom.

Takmer rovnocenným partnerom českobudějovického ansámblu bol **Komorný orchester L. Janáčka** z Ostravy (28. V.) s umeleckým vedúcim **Zdenkom Dejmekom.** Ich rozsiahly program sa delil na barokovú časť, kde odzneli Concerto in la A. Vivaldiho, Concerto grosso D dur op. 6, č. 4 A. Corelliho a Koncert pre husle a orchester a mol, BWV 1041 J. S. Bacha. Dojem z týchto diel jednoznačne ovplyvnilo vystúpenie warchalovcov a výkon sa teda prísne hodnotil podľa drobných nepresností v súhre a intonácii. Sólista **Vítězslav Kuznik** najviac upútal v strednej časti Bachovho diela, jeho interpretácia korešpondovala s vyrovnanou lyrikou výrazu opusu. V druhej časti zaznela Musica giocosa od E. Zámečníka. Formovo vyvážená skladba evokujúca melodiku českej ľudovej piesne zároveň dala možnosť vyniknúť koncertantnému prvku striedania sól a tutti. Tieto predpoklady orchester plne využil. Akcent na zvukovú stránku orchestra dominoval aj v záverečnej suite Z Holbergových čias, op. 40 od E. H. Griega. Suita vyznela ako precízne vypracovaný a logicky vystavaný celok s istým romantickým nádychom.

Posledným koncertom Žilinského festivalu komorných orchestrov bolo vystúpenie **Capella arcis Varsoviensis** z Poľska (30. V.). Hneď úvodná skladba A. Haczewského Symfónia D dur prezrádzala v kompozícii remeselnú zručnosť a vypracovanosť detailov. Zdôraznené „bassi", spolu s členenou melodikou a pohyblivým tempom poukazovali na skladbu galantného štýlu v poľskej hudbe. Na ňu nadviazalo Divertimento D dur, KV 136 od W. A. Mozarta s hravým a pohyblivým Allegrom i Prestom, ktoré pôsobili mladistvo a sviežo práve zásluhou dokonalosti a presnosti predvedenia. Varšavský súbor uviedol ďalej Serenádu, op. 20 Angličana E. Elgara. Toto rané dielo autora predviedol orchester s romantickým zanietením — s prevahou širokej spevnosti a dôslednej dynamiky (pp v Allegro piacevole). Tri skladby v starom slohu od H. M. Góreckého, kde skladateľ spája moderné vyjadrovacie prostriedky s klasickými, vytvorili zvláštny zvukový obraz svojou monotematickosťou a plastickou dynamikou. Obdiv vzbudzovala svedomitá pripravenosť mladého dirigenta **Marka Sewena** (dirigoval spamäti), jeho náročnosť voči orchestru, zvuková orientovanosť i práca s detailom. Koncert zavŕšila Serenáda pre sláčikový orchester C dur, op. 48 P. I. Čajkovského. Výborná interpretačná koncepcia s dôrazom na farebnosť znamenala — vďaka dirigentovi — vyhnutie sa prílišnému romantizovaniu skladby.

Žilinský festival komorných orchestrov sa stal aj tohto roku fórom umeleckých konfrontácií a zaznamenal pozitívny ohlas. Záujem verejnosti hovorí o príklone k starej hudbe, táto sa však stáva akousi zárodočnou bunkou pre vzťah k vážnej hudbe vôbec. A tým plní festival svoju prvoradú úlohu.

KLÁRA CENKOVÁ

GRAMORECENZIE

TVORCOVIA SLOVENSKEJ NÁRODNEJ HUDBY
FRICO KAFENDA
Sonáta pre violončelo a klavír (Jozef Podhoranský, violončelo, Ivan Gajan, klavír), Štyri piesne pre vysoký hlas a klavír na básne Svetozára Hurbana Vajanského (Alžbeta Bukovecká, soprán, Zlatica Poulová, klavír), Tri piesne pre mužský hlas a klavír na básne Jána Smreka (Peter Mikuláš, bas, Ján Salay, klavír), Sláčikové kvarteto G dur (Trávníčkovo kvarteto: Vladimír Kovář, 1. husle, Vítězslav Zavadilík, 2. husle, Jan Juřík, viola, Antonín Gál, violončelo), Variácie a fúga na vlastnú tému (Ivan Gajan, klavír).
OPUS Stereo 9111 1491-92

V roku 1983 v edícii Tvorcovia slovenskej národnej hudby pri príležitosti centenária narodenia zakladateľskej osobnosti našej hudobnej kultúry Frica Kafendu pripravil OPUS dvojplatňový komplet. Z hľadiska dramaturgie album plne zohľadnil dominantné postavenie komornej tvorby v kompozičnom odkaze skladateľa. Ďalšieho spoločného menovateľa nachádzame v zastúpení mladých interpretov a v idei holdu mladých nestorovi slovenskej hudby.

Z aspektu podpory umeleckého rastu a poskytnutia príležitostí nastupujúcej generácii je to čin chvályhodný, no súčasne sa tým nemohlo dokumentačne zohľadniť zachovanie autentického interpretačného prístupu, na ktorý u staršej generácie interpretov vplýval i sám autor. Titul obsahuje Kafendovu ranú tvorbu i skladby, ktoré vznikli v poslednej tvorivej fáze — po r. 1949, keď ho odbremenili od funkcie riaditeľa prvého slovenského konzervatória. Škoda, že limit štyroch strán platne nedovolil aspoň ukážku z Kafendovej náročnej, no majstrovskej zborovej tvorby; skladateľský profil by tým získal na úplnosti.

Pre nahrávku OPUS angažoval (editor dr. O. Španková) špičkových predstaviteľov jednotlivých interpretačných odborov. Na základe kvality zafixovaných výkonov sme preto oprávnení udeliť výberu mladých interpretov, podieľajúcich sa na tomto titule, absolutórium — s výnimkou A. Bukoveckej.

J. Podhoranský zúročuje aj v Kafendovej Sonáte zmysel pre plastické vedenie bohato nuansovanej kantilény, ktorú tvorí nosným, sýtym a plnozvučným tónom. Podstatu toho muzikantského — schopnosť naplniť priestor hudbou a udržať napätie aj v širokodychých kafendovských plochách — podarilo sa duu Podhoranský — Gajan plne dosiahnuť.

Klaviristá I. Gajan predstupuje pred verejnosť svojou prvou gramonahrávkou. Osvedčil sa v nej ako znamenitý komorný hráč. V sólovom výkone demonštruje bohatú dynamicko-výrazovú paletu, ku ktorej dospel počas moskovských štúdií. Technickú náročnosť jednotlivých variácií zvládol nanajvýš suverénne, s muzikantskou iskrou i stavebnou logikou.

A. Bukoveckej sa nepodarilo vždy práve úspešne preklenúť isté nedostatky svojho hlasu. Výšky sú zastreté, málo uvoľnené, poslucháč cíti, že ich tvorí s námahou; ba aj intonácia pokuľháva. Pochopiteľne, tieto momenty sa odrážajú aj v prednese, a tak jej výkon nemôže nejako zvlášť nadchnúť a presvedčiť. Z. Poulová sa prezentovala ako dobrá komorná hráčka.

P. Mikuláš sa opäť preukázal ako sólista s vysokým štandardom hudobných kreácií. Spoľahlivá technika, dokonalé stvárnenie piesní, dobrá dikcia a navyše tvorivý nadhľad — to všetko sa stmelilo v jednotu, vytvoriac jeden z najkrajších zážitkov, čo kafendovský album ponúka. Solídny kultivovaný výkon podáva klavirista J. Salay.

Trávníčkovo kvarteto interpretuje Kafendu na plnej výške svojich nemalých možností. Jeho veľké prednosti spočívajú v schopnosti zvrúčňovať každú frázu a práve Kafendov kvartetový opus umožňuje súboru exploatovať túto črtu v nanajvýš účinnej miere.

Vysokými parametrami sa vyznačuje sprievodný text, akási menšia štúdia skladateľského profilu F. Kafendu z pera prof. PhDr. J. Kresánka, DrSc. Popri charakteristike jednotlivých skladieb načrtáva v nej autor aj ich dobový význam v kontexte kryštalizujúcej sa slovenskej národnej hudby. Vkusná je obálka Igora Imru, ktorý v grafickom návrhu využil faksimile Kafendovho podpisu a fotografiu — portrét, pochádzajúci z obdobia, keď ústav, ktorý viedol, usiloval o udelenie práva verejnosti (koniec 20. rokov).

VLADIMÍR ČÍŽIK

***

CLASSICAL AND POPULAR EVERGREENS WITH JOZEF ZSAPKA
OPUS Stereo 9113 1378

V pomerne krátkom časovom odstupe po sebe sa diskofilom a milovníkom gitary dostali do rúk hneď dve dlhohrajúce platne vydavateľstva Opus, na ktorých sa predstavuje náš popredný interpret hry na klasickej gitare — **Jozef Zsapka.**

Dve gramoplatne diametrálne odlišného charakteru i štýlu však spája spoločný integrujúci činiteľ. Je ním práve osobnosť interpreta, ktorý rozdielnym hudobným štýlom vtláča pečať vlastnej individuality, interpretačnej erudície, osobnostného vkladu i emocionálnosti. Tak — zhodou okolností — obidve nahrávky prispievajú k vytvoreniu celistvejšieho pohľadu na rozmanitosť umeleckého prístupu a všestrannosť tohto koncertného umelca, komorného hráča, pedagóga.

Prvá platňa, patriaca skôr do oblasti zábavnej hudby, prezentuje Jozefa Zsapku ako pohotového, erudovaného hudobníka, ktorý dokáže precítiť a kreovať atmosféru sentimentálno-nostalgických nálad a lyrických kantilén skladateľov vážnej i populárnej hudby. Na uvedenej nahrávke sa Jozef Zsapka prezentuje ako sólista so sprievodom sláčikov Štúdiového orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave pod vedením Vieroslava Matušíka. Orchester pôsobivo podfarbuje skladby prevažne lyrického charakteru (J. S. Bach: Air, Badinerie; B. Marcello: Adagio; evergreeny skladateľov populárnej hudby: D. Tiomkin, L. Bonf, J. Lennon — P. McCartney, R. Rodgers, V. Matušík, M. Žbirka). Presvedčivosť muzikantského zaujatia umelca však upúta aj v skladbách sólových (A. C. Jobim: Concovado, z populárnej hudby Morenita de Brazil, G. Farrauto). Technicky kvalitná platňa s názvom Klasické a populárne evergreeny s J. Zsapkom vznikla v spolupráci tímu realizátorov M. Burlas — R. Smolinský. Nahrávka evergreenov evokujúca náladu príjemného, kultivovaného oddychu je príjemným spestrením ponuky nášho gramofónového trhu.

***

FAMOUS GUITAR COMPOSITIONS
JOZEF ZSAPKA
OPUS Stereo 9111 1458

Ďalšia nahrávka, ktorá patrí k prvým platniam nahratým u nás digitálnou technikou, predstavuje nášho popredného gitaristu z iného uhla pohľadu. **Jozef Zsapka** sa na nej prezentuje dramaturgicky zaujímavým programom, zostaveným z tvorby skladateľov krajín, kde klasická gitara má domovské právo (Južná Amerika, Španielsko). Reprezentatívny je výber skladieb juhoamerických autorov M. M. Ponceho, A. Lauru, I. Šaviu, H. Villu-Lobosa a V. E. Soju, ktorí čerpajú zo zdrojov ľudových hudobných tradícií svojich národov, obohacujúc ich prvkami západoeurópskej hudby. V interpretácii Jozefa Zsapku znie táto hudba sugestívne a výrazovo plasticky.

Druhá strana platne je venovaná tvorbe španielskych skladateľov J. Turinu (Fandanguillo, op. 36) a M. de Fallu (Le Tombeau de Debussy), ktorí sa v značnej miere inšpirovali francúzskym impresionizmom. Tradíciu španielskej gitarovej hudby prezentuje na platni aj tvorba skladateľov, ktorí sami boli vynikajúcimi gitaristami (M. Llobet, F. M. Torroba, F. Sor).

Výkon J. Zsapku pôsobí aj v týchto kompozíciách technicky vycibrene, muzikantsky temperamentne, štýlovo a výrazovo presvedčivo. Technicko-realizačný tím tvorili opäť M. Burlas a P. Smolinský. Graficky pôsobivý obal navrhla Z. Miná̌čová, fundovaný sprievodný text napísal J. Szelepcsényi.

ELEONÓRA KYSELOVÁ

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

Scenárista a režisér

HANS PETER BEHLE

Na tohtoročnom Medzinárodnom televíznom festivale Zlatá Praha získala jednu z cien snímka NSR (Zweites Deutsches Fernsehen) — Títo ľudia nie sú nikdy unavení — scenáristu a režiséra HANSA PETRA BEHLEHO.

...pohľad do veľkej miestnosti, na jednej strane publikum, na druhej veľký orchester a znie vo vynikajúcej interpretácii Sprievodca mladého človeka orchestrom od Benjamina Brittena. Po niekoľkých taktoch prestrih na mladých ľudí, ktorí hovoria o svojom vzťahu k hudbe, k orchestru. Opäť koncertná sieň, vzápätí pohľad do zákulisia, mladí ľudia hrajú futbal, tancujú „break", hrajú džez, rozprávajú. Stále návraty k Brittenovým témam tvoria kostru televízneho filmu. Napätie graduje v koncertnej sieni, kde hudobný zápas vrcholí — posledné údery, smyky, aplauz a záver.

Na prvý pohľad jednoduchá myšlienka: Spolkový orchester mladých v Saleme pripravuje na 14-dennom sústredení na zámku program pre svoj veľký koncert. V repertoári majú Kodálya, Mozarta a Brittenovho Sprievodcu orchestrom. Téma sa ponúka sama. Stačí nakrútiť zopár záberov zo života orchestra, cez brittenovské témy nástrojových skupín prejsť niekoľkými jeho charakteristickými znakmi a máme televíznu publicistickú kompoziciu postavenú.

— Isteže, jednoduchá myšlienka, no najťažšie je, že musí zostať jednoduchou i vo svojom výslednom 45-minútovom tvare. Priznám sa, že nebyť Brittenovho Sprievodcu, neviem, ako by som postupoval pri stavaní témy. Je to skutočne ideálna hudba, ktorá umocní i tie slovne „najostýchavejšie" vyjadrované pocity. Správne prepojenie hovoreného slova a hudby je tu dôležité, pretože čo v iných televíznych druhoch rozpracuje autor ešte v scenári, v tomto prípade sa rodilo priamo na mieste. Atmosférou momentálnej situácie, jej zachytením na film a zakomponovaním do systému v idei, ktorú televízny dokument sleduje. Nie je to nič nové pre filmára-dokumentaristu, no tu ide o popísanie mnohotvárnych ľudských charakteristík v spoločnom hudobnom kontexte.

Je to vlastne improvizácia na zvolenú tému, vyhľadávanie pekných kadencií, vhodných postupov, individuálne smerovanie a podriadenie sa myšlienke — chce to isté dispozície. Aký je váš vzťah k hudbe?

— Hrával som džez, ba i rock, inak počúvam dobrú hudbu bez rozdielu štýlového obdobia, či žánrovej príslušnosti.

Sledovať svoju ideu „vo voľnom štýle" a zostať pritom v presne vymedzených hraniciach, byť zrozumiteľný pre milióny divákov, to potrebuje veľa remeselnej zručnosti. Ktoré pojmy by ste spomenuli ako určujúce v probléme prepojenia hudby ako poézie a prózy interpretovho civilného životného pocitu?

— Tak predovšetkým, v televízii zaužívané formotvorné prostriedky, ako napríklad televízny žáner, autorský scenár, hudobné dielo, interpret, atď. prestávajú plniť svoju „definíciou vymedzenú" funkciu. Jednoducho — pri realizovaní idey scenár vzniká následne, počas nakrúcania, sledujúc hudobníkov ako civilných ľudí, „bez fraku". Je nutné zabudnúť na tradičné žánrové postupy, ktoré v tomto prípade nahrádza štruktúra, pozostávajúca z fragmentov zvolenej hudobnej kompozície. Divácka príťažlivosť by mala byť zabezpečená v každom úseku diela, inak — buďme reálni — divák si prepne veľmi rýchlo televízny kanál. Sám viac pôsobím v autorskej než realizačnej polohe, preto na vlastnej koži cítim rozdiel medzi tradičnou réžiou danej predlohy a skutočným osobnostným prístupom, kde nemožno oddeliť autora od pracovníka-realizátora.

Máte za sebou 15-ročnú prax v televízii. Je takýto typ voľnej publicistiky, aký ste ukázali na festivale, bežnou formou vášho vyjadrovania?

— Nie. Je to na škodu veci, ale tento spôsob práce je v hudobnej oblasti skôr ojedinelý, a to nielen v mojej práci. Vyskytuje sa zriedkavo i v produkcii televíznych spoločností NSR vôbec. Pri prezentácii klasickej hudby v televízii, dáva sa prednosť klasickým formám, záznamom koncertov, štúdiovým pódiám, štúdiovej publicistike. Ochudobňuje to informatívny materiál o aktuálnosť a spontánnosť v prostredí, v ktorom majú sledované osobnosti domovské právo a správajú sa prirodzene. A hoci sa dostane kamera do „kuchyne" hudobnej inštitúcie, nasleduje ešte dlhá fáza obojstranného privykania a vytvorenia akéhosi spoločného súkromia. Ja sám som strávil dva týždne s členmi Spolkového orchestra mladých a predsa to ešte nestačilo na odstránenie bariéry, ktorá vznikla spustením kamery. Boli to hodiny, dni úmornej práce, skrývania mikrofónov, kamery...

Organizátori 14-denného pracovného sústredenia v Saleme zvolali 98 mladých úspešných hudobníkov-amatérov vo veku od 13 do 20 rokov z celého štátu, aby vytvorili spoločne orchester a pripravili pod vedením 8 inštruktorov a dirigenta Cristobala Halfftera záverečný koncert na zámku Spetzgert. Boli to ľudia bez akejkoľvek skúsenosti s hraním v orchestri. Výsledok bol však prekvapujúci. Vzniklo teleso, ktorého výkon sa mohol porovnávať s hociktorým profesionálnym orchestrálnym telesom. Pracovníci televízie spolu s dirigentom a vedúcimi museli na záver konštatovať, že „títo ľudia nie sú nikdy unavení..." Bola to neuveriteľná práca s neuveriteľným výsledkom.

Pripravila:
DARINA KRÁLIKOVÁ

Zo zahraničia

Poslucháči berlínskej Vysokej hudobnej školy Hannsa Eislera uviedli ako premiéru singspiel Felixa Mendelssohna-Bartholdyho „Die beiden Pädagogen" v hudobnom naštudovaní Stefana Malzewa a v réžii Berenike Ahrensovej. Libreto objavili — spolu s textom pre ďalšiu jednoaktovku — až v roku 1960.

Súbornú nahrávku všetkých 194 duchovných kantát Johanna Sebastiana Bacha v naštudovaní Helmutha Rillinga vyznamenali Veľkou cenou Akadémie Charlesa Crosa — Grand Prix du Disque. Edícia obsahuje 100 platní, ktoré počas asi 15 rokov nahrávali pod vedením H. Rillinga početní sólisti, súbor Gächinger Cantorei a Bach-Collegium Stuttgart.

Rotary-Club spolu s Istituto di studi verdiani vypisujú súťaž o Cenu Giuseppe Verdiho, ktorá je určená pre muzikológov a môže sa jej zúčastniť každý, bez ohľadu na národnosť. Podmienkou je napísanie monografie na tému Verdi; prihlásiť sa možno do 30. novembra 1985. Práca, ktorá je dotovaná sumou 12 miliónov lír, sa má odovzdať medzi septembrom 1986 a začiatkom roka 1988.

Brahms a jeho kruh priateľov. Pod týmto názvom vydalo zvukový dokument zo svojho fonogramového archívu vydavateľstvo Rakúskej akadémie vied. Platňa obsahuje na jednej strane nahrávku Brahmsovej klavírnej hry, ktorú v roku 1889 zaznamenali pomocou Edisonovho cylindra a po prvý raz verejnosti sprístupnili na platni roku 1935. Predpokladaná nahrávka má vyššiu zvukovú kvalitu (digitálne zlepšenie signálu nahrávky). Druhá strana nahrávky s hovoreným slovom (pôvodne vznikla r. 1906 a 1907) zachytáva kruh Brahmsových priateľov, ktorí sa tu prezentujú nie hudbou, ale slovným prejavom. Výber historických osobností je ozaj impozantný: R. Heuberger, J. Gänsbacher, I. Brüll, J. Epstein, E. Mandyczewski, A. Grünfeld, H. Grädener, Th. Leschetizky, A. Door.

Od 23. marca do 3. mája 1985 sa konal v Hudobnej akadémii vo Wroclavi už tretí majstrovský kurz klaviristu Viktora Meržanova, profesora Konzervatória P. I. Čajkovského v Moskve a jeho asistentky Tatiany Šebanovovej. Tohto roku boli predmetom kurzu preludiá a fúgy J. S. Bacha, ako aj diela F. Chopina. Počas trvania kurzu jeho lektori vystúpili aj na dvoch koncertoch.

Grécky skladateľ Mikis Theodorakis si pripomenul koncom júla svoju šesťdesiatku. Prvé piesne komponoval skladateľ už v detstve. Neskôr sa stal autorom rozsiahlej piesňovej tvorby, v ktorej sa usiluje spojiť pokrokovosť a angažovanosť s gréckou ľudovou hudobnou tradíciou. Kompozíciu študoval na konzervatóriu v Aténach a Paríži (u O. Messiaena). Napísal rad inštrumentálnych skladieb, opery, balety, kantáty (známa kantáta Canto general na slová P. Nerudu), filmová hudbu (svetovú slávu dosiahol hudbou k filmu Grék Zorba).

Drážďanské hudobné slávnosti

Ôsme **Drážďanské hudobné slávnosti** (25. mája — 9. júna 1985) som nechala v sebe dlhšie doznievať. Znova a znova som sa k nim vracala listovaním v programoch viac než 100 podujatí, opäť som nechávala pred sebou defilovať desiatky zážitkov, z ktorých bolo ťažko niečo uprednostniť či eliminovať. Keďže tohtoročný festival mal niekoľko centrálnych línií, pokúsila som sa podľa nich triediť, škatuľkovať. Ale aj tak toho ostalo veľa, čo by bolo potrebné čo len dôkladnejšie popísať. Len spomenutie všetkých význačných interpretov by znamenalo uverejniť nekonečnú listinu a podobne by to bolo so zaujímavými inscenáciami či koncertnými podujatiami. Festival totiž zaznamenal viac než 3000 účinkujúcich z 23 krajín, uviedol 13 premiér domácich a zahraničných skladateľov, vo svojej dramaturgii zohľadňoval jubileá Bacha, Händla, Schütza, 40. výročie oslobodenia od fašizmu a bol prvým festivalovým ročníkom, ponúkajúcim svojim návštevníkom novootvorenú Semperovu operu, ktorá sa stala automaticky centrom festivalového hudobného diania.

V jej ideálnych akustických podmienkach a v dokonalom technickom a optickom vybavení našlo priestor pre svoju realizáciu viacero hosťujúcich špičkových súborov. Jedným z nich bol aj operný súbor pražského Národného divadla. Z dvoch inscenácií to boli najmä Grécke pašie B. Martinů (okrem toho súbor predviedol Dvořákovho Čerta a Kaču), ktoré doslova očarili jedinečnou muzikantskou kreáciou J. Bělohlávka a Kašlíkovou režijnou prácou. Impozantná scéna, spevácke a herecké výkony zaradili Pražanov k vrcholom festivalu. Hamburská štátna opera zaujala popri Cavalliho opere L'Ormindo viac Straussovou Arabellou. I keď inscenačne šlo viac-menej o zaprášené maloměstiacke divadlo, orchester pod vedením dirigenta Marka Janowského doslova brilíroval. Rovnako i spevácka úroveň (nechýbala ani Gundula Janowiczová) bola viac než pozoruhodná. Popri kmeňovom repertoári sa súbor drážďanskej Štátnej opery blysol premiérou Verdiho Traviaty. Blysol z toho dôvodu, že jej réžia a výprava nemala nič spoločné s tradičnou scénou „verdiovky". Výpravné, viacrozmerne sa pohybujúce javisko zahŕňalo v sebe rekvizity, kostýmy a kulisy najrôznejšieho štýlu a materiálu. To všetko bolo pastvou pre oči, ale i potravou pre nekonečné diskusie pre i proti. Hudobného naštudovania sa na jedinečnej úrovni zhostila domáca Štátna kapela, ktorá nielen v tomto prípade, ale i počas celého festivalu nemala konkurenta dosahujúceho jej interpretačného vyžarovania. Jubileum trojice velikánov hudobného baroka a ich súčasníkov sa premietlo i na opernej scéne. Z tvorby G. F. Händla bolo možné zoznámiť sa s inscenáciami opier Floridante, Xerxes, Il pastor fido a Giustino. Z tejto doslovnej záplavy zaujal najmä Giustino. V naštudovaní Komickej opery z Berlína a predovšetkým v réžii Harryho Kupfera sršala táto opera priam ohňostrojom nápadov, zakrývajúc týmto občas nie práve najznamenitejšie Händlove muzikantské nápady. Cenným príspevkom z hľadiska historického a poznávacieho bolo uvedenie opier Orfeo a Korunovácia Poppey C. Monteverdiho a Il Flamingo G. B. Pergolesiho, s ktorými sa v talianskom origináli predstavilo v Drážďanoch Štúdio starej opery z Frankfurtu nad Mohanom.

Súčasťou festivalu boli aj ďalšie hudobno-javiskové formy, ktoré jedinečne interpretačne reprezentovali najmä balet Veľkého divadla z Moskvy, baletné súbory z Lyonu či Berlína. Na pôde operetného divadla zaznela prvýkrát vôbec Offenbachova opereta Dafnis a Chloe, z muzikálov zaujal predovšetkým Bernsteinov West Side Story v naštudovaní umelcov z Erfurtu. Ak uvážime, že na festivale zaznelo približne ešte raz toľko rôznych hudobno-javiskových predstavení, ako som spomínala doposiaľ, hádam by to aj stačilo. Na festivale však prebiehali paralelne aj koncerty, ktoré sa neraz konali dvakrát po sebe. To znamená, že denne bolo možné vychutnať viacero podujatí — čo sa nedalo stihnúť „včera", dalo sa prípadne dohoniť „dnes". Samozrejme, že aj symfonické koncerty oscilovali okolo jubilea Bach — Händel — Schütz. Tu už nielen v zastúpení

Snímka približuje 1. obraz z Verdiho opery Traviata, premiéru ktorej pripravila drážďanská Štátna opera v rámci Drážďanských hudobných slávností. Violettu spievala Silvia Voinea. Operu hudobne naštudoval Hans E. Zimmer, réžiu mala Christine Mielitzová.

Händla, ale i uvedením Bachových najpozoruhodnejších diel. Otvorili ich Bachove Matúšove pašie, v ktorých ako dirigent a Evanjelista v jednej osobe vystúpil Peter Schreier. Svoj pohľad na tento Bachov opus zvečnil nedávno na gramofónovej platni, v koncertnej sieni pridal k tomu i scénický moment s frapujúcim účinkom. Bachova Omša h mol zaznela v naštudovaní domáceho Kreuzchoru, Cantores minores (Fínsko) a weimarskej Štátnej kapely. Obe interpretácie sa vyznačovali čírosťou štýlu, muzicírovaním bez nánosu romantizmu a ako také ich na festivale označili za vzorové v prístupe k Bachovi. Vedľa týchto monumentov zazneli i komornejšie veľdiela J. S. Bacha — Fúga I a Zrkadlový kánon z Umenia fúgy v podaní 12 čelistov Berlínskych filharmonikov (Západný Berlín), kompletné Umenie fúgy v s pracovaní pre sláčikové kvarteto a Brandenburský koncert č. 3 G dur v nástrojovo farebnej interpretácii Newyorskej filharmónie pod vedením Zubina Mehtu. Podobne ako Bacha aj Händla zastúpili dve obrovité kompozície — Judáš Makabejský a Mesiáš, ako aj Concerto grosso h mol, op. 6. Popri týchto barokových skladateľoch, najmä ak vytvárali iba časť večera, boli na programe, samozrejme, aj iné kompozície. Je zaujímavé, že všetci dirigenti siahli po pobeethovenovskej symfonickej literatúre — Brahms: 1. symfónia (Hiroši Wakasugi), Mahler: 5. symfónia (James Loughram so Štokholmskou filharmóniou), Strauss: Sinfonia domestica (Zubin Mehta), Alpská symfónia (Herbert Blomstedt), Život hrdinu (Ken Ičiro Kobajaši). Na symfonických koncertoch neodznel žiaden Haydn, Mozart či Beethoven, ba ani Schubert či Schumann. Akoby sa zhodne žiadal k baroku novoromantizmus...

Aj v komorných a zborových koncertoch prevažovali mená Bacha, Händla a konečne aj Schütza a ich súčasníkov — G. Gabrieliho, C. Monteverdiho, M. Praetoria, G. Ph. Telemanna, Bachových synov, Vivaldiho či Corelliho. Podujatia Drážďanských hudobných slávností boli do posledného miesta neustále vypredané. Iba jeden koncert, konajúci sa v nočných hodinách v Semperovej opere, zíval nejedným prázdnym kreslom — bol to piesňový recitál Magdalény Hajóssyovej. Je to nepochopiteľné, Hajóssyová má v NDR zvučné meno a jej výkon patril ozaj k hrozienkam festivalového koláča. U nej sme sa okrem iných kompozícií stretli opäť s R. Straussom (Šesť piesní, op. 68), ako aj s jednou z najpozoruhodnejších súčasných skladieb počas festivalu — piesňovým cyklom Il songo di Poppea Juraja Beneša. Hajóssyová, Beneš a Národné divadlo neboli jedinými reprezentantmi československej hudobnej kultúry. Predstavil sa tu i Komorný orchester L. Janáčka z Ostravy, japonská speváčka Šihoko Nakatakyová zaspievala skladbu Milana Slavického Ostaň s nami, láska a operetné divadlo uviedlo nedávno premiérovaného Nováka — Operu mafioso. Súčasní českí a slovenskí skladatelia však predstavovali iba zlomok toho, čo festival z hudby našej doby priniesol; napriek náporu baroka a novoromantizmu ostal priestor aj pre súčasníkov. Roztrúsene po jednotlivých koncertoch zazneli premiéry S. Matthusa, U. Zimmermanna, S. Belimova (ZSSR), Ch. Samarosa (Grécko), K. Kumrunročna (Thajsko), ako i nová detská opera Namyslená princezná mladého Drážďančana S. Kadena. Súčasná hudba však dosiahla svoje vyvrcholenie akýmsi festivalom v rámci festivalu. Bolo ním podujatie Znejúci dom, ktorého iniciátorom bol Zväz skladateľov. V celom komplexe paláca kultúry znela niekoľko hodín — paralelne vo všetkých priestoroch — hudba V. Globokara, J. Cagea, I. Xenakisa, M. Kagela a celého radu ďalších popredných skladateľov súčasného hudobného diania. Táto záverečná informácia chce dokumentovať jeden z ďalších zámerov festivalu — byť otvorený minulosti a súčasnosti, na jednej strane pestovať a cibriť tradíciu, ale poskytnúť i miesto a možnosti čo možno najrozmanitejšej palete noviniek.

AGATA SCHINDLEROVÁ

Husľový pedagóg VILIAM KOŘÍNEK

Treba považovať za veľký klad pre prácu hudobného pedagóga, ak pedagogickej činnosti predchádzala prax orchestrálna, sólistická alebo komorná. Je to skutočnosť, ktorá sa nedá ničím nahradiť. Všetok proces pri výuke na hudobnom nástroji dostáva potom nové dimenzie, rozširuje sa, obohacuje sa a zúrodňuje sa. Pomáha vnášať istotu v nastúpenej ceste pri formovaní mladého človeka-umelca a dotvárať spolu s umeleckými hodnotami i ľudské poznatky a charaktery. Isteže, tak ako pri iných veciach i tu musí mať pedagóg k svojej práci vzťah, musí ju mať rád, oddať sa jej a postupne sám ešte dlho — a vlastne po celý život — hľadať a objavovať svoj dovtedy nevyužívaný pedagogický talent.

Takýmto neustálym „hľadačom" je aj **prof. VILIAM KOŘÍNEK**, všeobecne uznávaný a oceňovaný husľový pedagóg.

Narodil sa 28. marca 1915 v Spittali na Dráve, kde mu iste už v útlom veku učarili melódie alpských úbočí a predurčili ho na muzikantskú dráhu.

Základy husľovej výuky dostal v Bratislave u prof. G. Náhlovského na Hudobnej a dramatickej akadémii, ktorú ukončil v roku 1938. Hneď po absolutóriu odchádza ako učiteľ na hudobnú školu do Trenčína. Tam sa vlastne začínajú jeho prvé dotyky s pedagogickou činnosťou. Ako každý mladý huslista aj on však túži po samostatnom účinkovaní, po aktívne predvádzanej hudbe. Naskytuje sa mu príležitosť dostať sa do pražského orchestra FOK, kde po úspešnom konkurze aj nastupuje ako vedúci huslista; popri tejto činnosti sa zdokonaľuje u Jaroslava Kociana na Majstrovskej škole. Tam dosahuje napokon ozajstnú huslistickú vyspelosť, ale tam sa dostáva do popredia jeho záujmov aj známa a osvedčená Ševčíkova husľová metóda, ktorá sa potom stala bezpečným východiskom jeho neskoršej významnej metodicko-pedagogickej činnosti.

Krátky čas pôsobí ako člen orchestra opery v Duisburgu.

V roku 1945 prichádza však znova na Slovensko. Tentoraz do Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu. Jeho vrodený pedagogický cit ho neustále láka a vedie aj k učiteľskej činnosti. Vyučuje teda zároveň na I. hudobnej škole. Nezanedbáva a udržuje si stále umeleckú úroveň získanú vynikajúcim školením a osobnou disciplínou. Účinkuje sólisticky aj ako komorný hráč v rozhlase. Neskôr sa stáva zástupcom koncertného majstra Slovenskej filharmónie. V roku 1952 uplatňuje už svoje vedomosti na bratislavskom konzervatóriu. Až tu sa definitívne rozvíja druhý pól jeho umeleckej osobnosti. Začína písať. Vkladá do nôt, slov, príkladov a poučiek svoje mnohoročné skúsenosti, zúročuje bohatú hudobnú prax. Ako nadšený propagátor Ševčíkovej metódy vedel vybrať z geniálneho diela tohto veľkého husľového pedagóga práve to, čo bolo v pravej chvíli najpotrebnejšie. Ak bolo treba, vedel svoje zásady aj konzekventne obhajovať.

Konzervatórium mu poskytlo ideálny priestor pre uskutočňovanie výchovno-metodických i vydavateľských činov, ktoré mali a majú pre naše hudobné školstvo veľký význam.

Postupne vznikajú mnohé Kořínkove diela výuky na husliach. Vychádzajú tlačou Prvé základy hry, Nácvik stupníc, Etudy, Prednesy, úpravy, analýzy, revízie. Ďalšie práce čakajú na vydanie. Všetky myšlienky vyústili však do jeho najzávažnejšieho diela — do Metodiky husľovej hry, ktorá je v našom odbore nepostrádateľná.

Treba spomenúť na tomto mieste aj dlhý rad žiakov. Mal ich veľa a výborných. Nezasväcoval ich len do tajov husľovej hry, ale vštepoval im aj množstvo vedomostí širšieho záberu, potrebných pre rast mladého umelca.

Dnes sa profesor Viliam Kořínek teší zaslúženému odpočinku. Vlastne ani veľmi neodpočíva. Na oddych nie je navyknutý a nemieni si naň príliš zvykať. V jeho zdanlivo pokojnej tvári, keď sa občas vracia zo svojej obľúbenej lamačskej chaty, vidno, že ho poháňa stály vnútorný nepokoj. Akoby zase rozmýšľal nad ďalším problémom husľovej techniky. Vie, že má ešte veľa čo povedať. Často prednáša i dnes na inštruktážach učiteľov ĽŠU, vysvetľuje, dokumentuje, presviedča, a tak ďalej pomáha pri napredovaní nášho hudobného školstva. Toto všetko ešte znásobuje jeho bohatú a významnú celoživotnú činnosť, ktorou sa právom zaraďuje medzi výrazné umelecké osobnosti slovenskej i československej hudobnej pedagogiky.

ALBÍN VRTEĽ

Hukvaldy už tradične patrili mladým

V peknom prostredí **Janáčkovho rodiska** sa v dňoch 30. 5. — 2. 6. 1985 po piatykrát uskutočnil **seminár mladých kritikov a muzikológov**, ktorého usporiadateľom je Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov. Atraktívny program, vysoká odborná úroveň, výborná organizácia i príjemná atmosféra v priateľskom ovzduší charakterizujú toto trojdňové podujatie. Českí i slovenskí mladí kritici, muzikológovia, ale aj skladatelia si tu vymieňajú svoje skúsenosti z rôznych špecializácií nášho hudobného života a v plodnej diskusii riešia aktuálne problémy súčasnosti.

V čom však spočíva najväčší prínos hukvaldských seminárov mladých?

Myslím, že nielen v množstve absolvovaných prednášok, referátov a diskusií. Veď bohatý program vyplynul zo samotných požiadaviek mladých, ktorí vždy v závere seminára odovzdali svoje kritické pripomienky a návrhy na zlepšenie. Hlavný dôraz neleží ani na overení si schopností napísať a predniesť svoj referát. Domnievam sa, že azda najväčším prínosom je vzájomné spoznávanie, nadväzovanie nových známostí, získavanie impulzov do ďalšej práce, ako aj dôležitá konfrontácia pohľadov našich národných kultúr. Veľkým ocenením tohto podujatia je prítomnosť našich významných muzikologických i skladateľských osobností, ktorí zainteresovane hovoria o svojej práci a s nefalšovaným záujmom sledujú rozvíjajúce sa diskusie a polemiky zo strany mladých.

Tohto roku boli ústrednou témou nanajvýš aktuálne hudobnoteoretické problémy a metódy analýzy hudobného diela. Prof. dr. J. Jiránek, DrSc. predniesol zaujímavú prednášku o hudobnej semiotike, sémantickej analýze hudobného diela i kompozičného štýlu, ako aj o vlastnom postoji k Asafievovej teórii intonácie. Ukazuje sa čoraz viac, že oblasť semiotiky a sémantiky napriek nedôvere zo strán ešte mnohých hudobných teoretikov, bude treba brať vážnejšie. Nemenej podnetný bol príspevok zasl. umelca, prof. dr. V. Felixa, CSc., ktorý sa dotkol problematiky autoanalýzy skladieb videnej v širšom zornom poli a zameral sa na výklad povahy hudobnoteoretických zákonitostí. Poukázal na nutnosť historického aspektu pri teoretickom výklade, ako aj na dialektický vzťah medzi históriou a hudobnou vedou. Uvedené tematické okruhy vyvolali bohatú diskusiu, v ktorej mladí muzikológovia a skladatelia ukázali nielen vlastný prehľad v daných oblastiach, ale aj schopnosť samostatného myslenia na vedeckej báze.

Ďalšou dôležitou zložkou seminára je predstavovanie mladých muzikológov, ktorí spôsobom prednesenia stručného referátu oboznamujú ostatných o charaktere svojej práce. Tu sa otvára vhodný priestor na prezentáciu aj pozvaných kolegov zo Slovenska z Kruhu mladých teoretikov a kritikov pri ZSS (t. r. M. Hlaváčková, A. Zolyómiová, J. Bukovinská, Z. Martináková). Schopnosť publicisticko-kritickej činnosti si mohli mladí vyskúšať formou recenzií a kritík na koncert v hukvaldskej hradnej kaplnke, usporiadaný v rámci Janáčkovho hudebního Lašska. Tentokrát sa na odborné hodnotenie podujal známy kritik prom. hist. Pavel Skála. Vyjadril sa zároveň k ideovej a spoločenskej funkcii kritiky, hovoril o spôsobe písania i úprave pre rôzne druhy časopisov a denníkov. Pozoruhodnou súčasťou stretnutia sú analýzy víťazných skladieb súťaže Generace, zverené mladým účastníkom (t. r. Y. Koláčková, A. Kupcová, O. Podgorný, L. Müller), ktorí cez svoju osobnú nezaujatosť často podávajú zaujímavý obraz o dielach mladých skladateľov. Výbornou príležitosťou na vytvorenie vlastného úsudku zo živého predvedenia (oproti reprodukovanému záznamu) je nedeľné matiné v Ostrave, ktoré je súčasťou festivalu Janáčkov máj. Nemôžem pri tejto príležitosti nespomenúť dve skladby, ktoré porota súťaže Generace právom ohodnotila ako najlepšie: Sonátu Helios pre husle a klavír od J. Filasa a Postavy zo Shakespeara pre spev a klavír od V. Sandeka. Zo slovenských skladateľov dosiahla pekné ocenenie I. Szeghyová (II. miesto v II. kategórii) za skladbu Vyznanie pre ženský zbor.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Jubileum smetanovského barytónu

Emil Schütz ako Přemysl v inscenácii Smetanovej Libuše na scéne Slovenského národného divadla v Bratislave r. 1961. Snímka: archív SND

Dokumenty hovoria, že barytonista **Emil Schütz**, nositeľ vyznamenania Za vynikajúcu prácu, rozlúčil sa so sólistickým súborom opery Slovenského národného divadla v januári roku 1971. V skutočnosti navždy uzamkol skrinku s líčidlami o čosi prvšie: umelecká dráha Emila Schütza dostala bodku vedno s odchodom súboru zo starej, historickej budovy. Boli to sezóny bez premiérových príležitostí, sezóny návratov k profilovým úlohám umelcových najlepších rokov v reprízach starších naštudovaní klasického repertoáru — ku konzulovi z Madame Butterfly, k Germontovi z Traviaty. Dva javiskové charaktery s nevďačným poslaním v rámci deja: konzul musí oznámiť nežnému Motýlikovi dve Jóbove zvesti, ktoré hrdinku doženú k samovražde, Germont s tvrdou naliehavosťou žiada od Violetty, aby sa dobrovoľne vzdala milovaného Alfreda. Do týchto postáv akoby sa vpilo Schützovo ľudské jadro, jeho široká, láskavá duša. Svojich hrdinov doviedol až po maximálne možnú hranicu mäkkosti, ľudskosti, citovosti, trpel vedno s tými, ktorých musel ráňať.

Tridsať plodných rokov českého barytonistu na scéne opery SND, z toho približne polovica na pozícii prvého barytonistu súboru v tandeme so slovinským kolegom Franjom Hvastijom. Náročné začiatky rodáka z Orlických hôr na prvom profesionálnom pôsobisku — Don Giovanni, Renato, Jago, Orestes. Potom pestrá paleta úloh od Mozartovho Almavivu k d'Albertovmu Sebastianovi, od verdiovských a veristických hrdinov (Germont, Amonastro — Alfio, Silvio, Marcel, Scarpia, konzul Scharpless) cez Escamilla k postavám ruskej opernej klasiky — Šaklovitému z prvého a jediného slovenského uvedenia Chovančiny, Eugenovi Oneginovi (aj v Dombrovského legendárnej inscenácii), Tomskému, kniežaťu Igorovi. Wagnerov Holanďan — meditatívny a opäť mimoriadne citový, výrazné poľudštenie tejto mýtickej a mystickej postavy. Schützove vzorové smetanovské kreácie — jasne načrtnuté charaktery, pokojná, široká kantiléna, kombinovaná so vzornou deklamáciou: Kalina, Vok, Vladislav, Přemysl, Tomeš, Krušina v klasickom páre s Ludmilou svojej životnej družky, národnej umelkyne Heleny Bartošovej.

Veľké úlohy v Holoubkových operách štyridsiatych rokov (Svitanie, Túžba), posledný javiskový kováč Wieland, potom, po oslobodení — drobné epizódy v premiérach najplodnejšieho obdobia pôvodnej slovenskej opernej tvorby: Löwenburg v Jurovi Jánošíkovi, Abdul v Begovi Bajazidovi, Turoň v Svätoplukovi, rázovitá postava sedliaka z Rodiny, redaktor Seidl v Profesorovi Mamlockovi — posledná umelcova premiérová úloha. Skromná bilancia na niekoľkých riadkoch ako prejav vďaky a úcty k Schützovým nedávnym päťasedemdesiatinám.

JAROSLAV BLAHO

Sľubná Jolanta na VŠMU

Na operných predstaveniach v Štúdiu VŠMU nás vždy najviac zaujímali výkony spevákov. Nielen preto, že ostatné inscenačné zložky väčšinou zabezpečujú pedagógovia či profesionálni umelci, ale hlavne preto, že zmyslom týchto predstavení je preveriť, nakoľko štúdium pripravilo mladých adeptov na plnenie profesionálnej umeleckej dráhy. Tohtoročná inscenácia **Čajkovského Jolanty**, ostatne zaujímavá aj z hľadiska dramaturgického, priniesla v porovnaní s minulými produkciami niektoré nové momenty.

Ukázalo sa, že pripravenosť operného dorastu možno preveriť aj mimo tradičného rámca klasicistickej opery, z rýdzo technického hľadiska prirodzene najvhodnejšej. Árie Reného, Roberta, Jahia, dueto Roberta a Jolanty a takmer celý part Vaudemonta sú nielen lahodné, ale i náročné. To, že ich mladí umelci zvládli na nebývalo dobrej úrovni, je (popri stále sa zlepšujúcich aj herecko-pohybových schopnostiach) istým prísľubom do budúcnosti. Na poslednom zo štyroch predstavení dominoval výkon **J. Ďurču** so svetlejším, mäkkým, pekne vibrujúcim a nosným barytónom. Predstaviteľ Reného **F. Ďuriač** má nosné vyššie polohy a predpoklady pre výrazový spev, jeho basbarytón by však mal získať väčšiu farebnú jednoliatosť a zvukovú vyváženosť. Suverénne si počínala Jolanta **E. Šeniglovej**, aj keď v jej lyrickom hlase občas zaznievajú subretné, či zvukovo ostré tóny. Z kvarteta protagonistov najmenej upútal tenorista **M. Dvorský** s pekne sfarebným ,no vo výškach „nedorobeným" a esteticky menej prijateľným hlasom. Z epizodistov viac zaujali mužskí predstavitelia než trio žien. Dobrým príkladom pre opernú mladosť mohol byť vrúcny a vyvážený spev hosťujúceho člena SND **P. Mauréryho** v úlohe Ebn-Jahiu. Predstavenie s vervou a evidentným talentom oddirigovala poslucháčka **M. Gergelová**, o jeho celkovú hudobno-scénickú podobu sa zaslúžili dirigent **G. Auer**, režisér **B. Kriška**, scénograf **M. Matejka**, ktorí rešpektovali statickú, no lyricko-poetickú povahu tohto Čajkovského diela.

V. TOMAN

KLUB FERENCA LISZTA pri Csemadoku v Bratislave, patriaci medzi Kruhy priateľov hudby, úspešne pokračoval v kultúrno-osvetovej práci aj v uplynulej sezóne 1984-85. Počas tohto obdobia sa uskutočnili prednášky na tému: Hudobná minulosť bývalého bratislavského Župného domu, Starí chýreční bratislavskí majstri — tvorcovia hudobných nástrojov, Učitelia Ferenca Liszta, Liszt v Szekszárde, Liszt v Paríži, Návštevy a koncerty Liszta v českých krajinách (v Prahe, Brne, Hradci, Opave, Olomouci, Těšíne, Karlových Varoch, Tepliciach a vo Veľkom Březne). Pripomenuli sa aj výročia narodenia skladateľov: 85. výročie Lajosa Bárdosa, storočnica Karola Fischera, Lea Weinera, Artúra Hubačka-Harmata, 110. výročie M. Ravela a A. Schweitzera, 175. výročie F. Chopina, tristoročnica J. S. Bacha a G. F. Händla, štyristoročné jubileum H. Schütza, ďalej 100. výročie smrti B. Smetanu, 110. výročie smrti G. Bizeta, ako aj úmrtie J. Ferencsika. Okrem Lisztových diel v živom predvedení odzneli skladby Romberga, Komarowského, Kabalevského, Komarnického, Ščedrina, Glinku, Chopina, Fibicha, Bacha, Händla, Mendelssohna-Bartholdyho, Kadosu, Bartóka, Vřešťala v podaní žiakov a absolventov hudobných škôl (ĽŠU). — Delegáti Klubu F. Liszta sa zúčastnili na celoslovenskom stretnutí zástupcov Kruhov priateľov hudby v Žiline, ďalej na medzinárodnom stretnutí Lisztových spoločností v Šopronu a na slávnostných podujatiach jubilujúceho maďarského súboru piesní a tancov „Mladé srdcia" pri príležitosti 30. výročia založenia súboru, ktoré sa konali v koncertnej sieni SF a v SND v Bratislave.

—SCH—

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

4. JÁN LEVOSLAV BELLA

a jeho sláčikové kvartetá z aspektu vývoja hudobného štýlu

Pri zamyslení sa nad **Bellovou tvorbou** nemôžeme nechať bez povšimnutia ani rok jeho narodenia. Hoci takmer každý z nás vie, že sa Bella narodil v roku 1843, zabúdame pritom vidieť tento fakt vo vzťahu k jeho starším, ako aj mladším rovesníkom, ktorí hýbali vývojom európskej hudby. Uvediem niekoľko rokov narodenia viacerých jeho súčasníkov, aby sme si uvedomili, že Bella nebol takým „oneskorencom", ako si to bez tejto komparácie možno predstavujeme: Bella bol len desať rokov mladší ako Brahms, len o tri roky mladší ako Čajkovskij, o dva roky mladší ako Dvořák. Oproti tomu bol Bella dokonca o dva roky starší ako Fauré, o jedenásť rokov starší ako Janáček, o tridsať rokov starší ako Reger a o tridsaťdva rokov starší ako Ravel, čo je niečo vyše štvrťstoročia.

Nazdávam sa, že tieto rýdzo číselné údaje dokážu každého presvedčiť o tom, že sme Bellu v našich predstavách neviděli v takýchto historicko-dobových vzťahoch. Čo vlastne žiadame od skladateľa, ktorý je iba o dve generácie mladší ako predstaviteľ prvého rozkvetu romantizmu, ktorým bol Schumann? Som pevne presvedčený o tom, že sme nie celkom správne ponímali a hodnotili skutočnosť, keď sme si neuvedomovali, že Bella bol rovesníkom Čajkovského a Dvořáka, a nie rovesníkom impresionistov a predchodcov hudobnej moderny.

Ako druhá otázka vyvstáva **problém Bellovho štýlu**. Z histórie dobre vieme, že príslušnosť k určitej štýlovej pozícii sa zvyčajne nekryje s konkrétnym časovým vymedzením; pripomeniem aspoň niekoľko známych skutočností, napríklad: renesančné praktiky pretrvali v období baroka; počas pôsobenia vrcholných predstaviteľov baroka už dávno rozkvitli nové tendencie galantného štýlu; po vzniku impresionizmu ešte dlhý čas súbežne existovali prvky novoromantizmu. Kritérium štýlovej príslušnosti nie je preto jednoznačným meradlom hodnoty a aktuálnosti tvorby. Identifikácia s určitým štýlovým prúdom je skôr otázkou genetického osvojovania si určitého spôsobu umeleckého myslenia, ktoré v neskoršom fyzickom veku odoláva radikálnym zmenám a znemožňuje preklenúť stabilizované stereotypy myšlienkových väzieb.

Ako dobrý znalec hudby klasicizmu a romantizmu Bella získal veľmi solídne základy v štýlovej orientácii vtedajšej európskej hudby, a to na úrovni, že dokázal štýlové prostriedky využiť i v prospech vlastného individuálneho prejavu, k čomu sa ešte mienime vrátiť v súvislosti s jeho kvartetovou tvorbou.

Okolnosť, že Bellu na istý čas očarila alebo ovplyvnila hudba Richarda Wagnera, nie je nepochopiteľná. Treba skôr obdivovať iniciatívu človeka, ktorý takú dlhú dobu prežil mimo hudobných centier, že dokázal s neobyčajným záujmom sledovať nové výboje vývoja. Hudba Richarda Wagnera, ktorý sám bol len o tridsať rokov starší ako Bella, sa začala práve vtedy — dosť neskoro — presadzovať, keď bol Bella v najlepšom veku prijímať rozhodujúce dojmy a orientovať sa v tom, čo bolo najnovšie. Názory o „absolútnom nemeckom charaktere" hudby Richarda Wagnera, ktoré vznikli neskôr a hojne sa rozšírili, využili sa ako výčitky každému, ktorý sa ako príslušník iného národa inšpiroval vtedy novými a nezvyklými zvukmi Wagnerovej hudby. Zabúda sa väčšinou na to, že Wagner predstavuje aj v nemeckej hudbe absolútnu výnimku. Prívrženci obdivovali nové výrazové možnosti, ktoré Wagner svojím duchom odkryl. Wagner mal veľa zástancov — aj v kruhoch významných skladateľov. V obdobiach virulentnej „nakazenosti" sa štýl stúpencov menil skoro na nepoznanie v štýl Richarda Wagnera; aby som aspoň niekoho menoval: boli to César Franck a Arnold Schönberg. I keď nie v tej istej miere, tak aspoň v dobre postrehnuteľnej podobe poznačil kontakt s Wagnerovou hudbou aj kompozičnú paletu B. Smetanu, E. d'Alberta. Možno však tvrdiť, že v sublimovanejšej podobe pôsobilo Wagnerovo dielo na celý ďalší vývoj hudby, stalo sa jej integrovanou súčasťou.

Treba len vysoko kvitovať fakt, že vývoj slovenskej hudby vstrebal do seba inšpirácie vtedy naozaj najnovšieho objavu hudby. Prekonať totiž možno len to, s čím sa tvorivý umelec vysporiadal, a nie to, čo ostáva mimo jeho povšimnutia.

Je zaujímavým, ale zároveň pochopiteľným faktom, že miera presadzovania sa nových štýlových elementov závisí aj od charakteru žánru. Doklady o tom poskytuje hudobná história v bohatom výbere. Recitatívny štýl baroka napríklad sa nemohol v plnej miere odzrkadľovať v inštrumentálnej hudbe. Chopinov štýl napríklad nedokázal oplodniť hudbu mimo klavírnej tvorby, Wagnerov štýl sa nemohol uplatniť v plnej miere v rýdzo inštrumentálnej hudbe. Možno vôbec vysloviť konštatovanie, že hudba „neutónlerov", t. j. predstaviteľov novoromantizmu sa priečila dlhý čas transplantácii do komorných žánrov, predovšetkým do žánru sláčikového kvarteta.

Nemožno sa preto diviť, že Bellove kvartetá odzrkadľujú v prvom rade štýlové črty a na tradíciu viac nadväzujúce podoby hudobného zobrazovania. To je však len jedna stránka veci. Druhou stránkou, ktorej treba pripísať väčšiu dôležitosť, je fakt, že Bellova kvartetová tvorba — napriek tomu, že Bella aj v kvartetách ostal verný štýlu, ktorého podstata sa dá priamo odvodiť z veľkej pozostalosti klasicko-romantickej minulosti — odzrkadľuje zároveň vysokú úroveň zvládnutia tejto tradície. Pritom Bella dokázal umocniť žáner kvarteta vo svojej tvorbe a doviesť ho k vysokému stupňu individuálnej slobody. Nepodľahol tejto tradícii s jej prísnymi stavebnými kánonmi a požiadavkami, ale prebudil ju akcentami nového melosu k novému osobitému životu. Kontrastné mechanizmy žánru, jemu priliehavé požiadavky polyfónneho myslenia, či rozvíjanie tematických elementov dokázal naplniť vlastnými ideami, a tak postaviť žáner do oživeného individualizovaného sveta. Bellova invencia bola schopná sublimovať inšpirácie, pochádzajúce z palety romantikov, a on ich postavil do podoby (kvalitou) nových tvorivých syntéz, bez upadnutia do eklekticizmu a bez nánosov epigónstva. A to je moment, ktorý si vyžaduje úprimný obdiv.

Prejavuje sa to v rovnakej miere v originalite jeho tematicko-harmonickej invenčnosti, ako i v nachádzaní variačných obmien, ktoré vyplývajú organicky z charakteru a atmosféry základných tematických tvarov. To isté platí o vytvorení oživujúcich kontrastných konštelácií, ktoré možno vyťažiť z obsadenia. Vzťahuje sa to takisto na vystavanie sonátovej formy vhodným uplatňovaním konfrontácie výrazového sveta tematických blokov, ktoré sa navzájom nielen doplňujú, ale zároveň vystupňujú k vyššiemu výroku; ním je výrazový zámer formového celku, vystavaného organicky z jeho podmieňujúcich čiastkových determinánt. Kontrastné roviny sa na základe dôvtipne realizovaného vyrovnania plynule vystriedajú bez trhlín, bez stagnácie a bez psychologicky neprijateľných zlomov. Je to dôsledok Bellovej umnej práce s materiálom, schopnosťi riadiť hudobný priebeh náležitým prispôsobovaním materiálu a faktúry danej chvíli, či danej rozvojovej situácii. Táto charakteristická plynulosť prameniaca z ovládania techniky, involvujúca striedanie vývojových vrcholov s úsekmi prípravy a doznievania, dáva jeho kvartetovým dielam veľkú tektonickú uzatvorenosť a dynamickosť. Bellova invenčnosť sa prejavuje aj v jeho schopnosti vyťažiť a eliminovať zo širších tematických tvarov výrazove použiteľné drobné jadrá, dobudovávajúc a rozvíjajúc tak príslušné tematické pásma, ktorými vystavia do seba zaokrúhlené čiastkové celky. Všetko uvedené však svedčí práve o tom, čo sme už na začiatku našich vývodov konštatovali: Bella vychádzal z tradície, do ktorej neupadol, ale ktorú dokázal pozdvihnúť na rovinu, zodpovedajúcu jeho osobnému umeleckému myšleniu a v rámci ktorej dokázal vyjadriť najvlastnejšie umelecké intencie, osobité vlastné idey.

Bellova kvartetová tvorba predstavuje vo vývoji slovenskej hudby medzník, na ktorý by náš dnešok nemal zabudnúť a nemal by ho „odhodiť" ako tvorbu, ktorej platnosť ďalšia evolúcia prekonala; pozornému prijímateľovi sa však ponúkajú mnohé inšpirujúce momenty, ktoré si vždy zachovajú životaschopnosť, i keď štýlová bariéra ich azda oddeľuje od našej súčasnosti. Treba si len uvedomiť, že bariéra Bellovho štýlu nie je prekážkou komunikácie s jeho umením; Bellov štýl, vyjadrujúci jeho individualizované idey, je jeho umeleckou rečou, rečou majstra, ktorého pre jeho dlhý život konfrontujeme s tvorcami moderny, ktorý však v skutočnosti bol rovesníkom vrcholných romantikov.

JÁN ALBRECHT

RECENZUJEME

HUDOBNÝ ARCHÍV č. 6, MATICA SLOVENSKÁ, MARTIN 1982

Šieste číslo zborníka **Hudobný archív**, ktorý neperiodicky vydáva **Matica slovenská** pre oblasť hudobnej teórie a výskumu, obsahuje štyri príspevky. V časti „Materiály — štúdie" sú to dve rozsiahlejšie práce s dominantným postavením úvodnej výskumnej úlohy z r. 1976—1980 v Matici slovenskej od zostavovateľa zborníka **E. Muntága**: „Projekt strojového spracovania hudobných pamiatok" a dvojice maďarských bádateľov **L. Dancsa** a **Z. Németha**: „Orie šuhaj". V časti „Profily" prináša toto číslo takisto dve štúdie: „Anton Hyrtl — Bartókov učiteľ" od **A. Tauberovej** a „Anleitung zum Klavierschlagen Michala Godru" od **E. Michalovej**.

E. Muntág vyčerpávajúco a v mnohom podnetne spracoval problematiku hudobnej dokumentácie súčasnosti s využitím matematických metód a strojového spracovania informácií na počítači. Jeho práca reprezentatívnym spôsobom informuje o spracovávaní hudobných pamiatok uložených v Matici slovenskej a podáva tak kľúč (aj pre nezainteresovaného čitateľa) k orientácii v strojovom spracovaní hudobných pamiatok Matice slovenskej, a to najmä z hľadiska zbierkotvornej činnosti Hudobného oddelenia Matice slovenskej. Projekt možno právom považovať za súčasť integrovaného informačného systému s medzinárodnou kooperáciou v medziach RISM (Medzinárodný súpis hudobných prameňov), RILM (Medzinárodný súpis literatúry o hudbe), AIBM (Medzinárodná organizácia hudobných knižníc). Teoreticky fundovaná, niekoľko rokov kryštalizujúca práca E. Muntága nájde určite uplatnenie v praxi, a to, pochopiteľne, nielen na pôde Matice slovenskej, ale v celoštátnom, ba i medzinárodnom meradle. Iba prax však môže overiť precízne vypracovaný teoretický systém E. Muntága a odhaliť jeho prípadné nedostatky.

L. Dancs a Z. Németh sa zapodievajú vo svojej štúdii hudobnou produkciou tzv. tirpákov z oblasti Nyíregyházy (dnešná východná časť MĽR), ktorú v dôsledku tureckých vojen od prvej polovice 18. stor. začínajú osídľovať Slováci. Autori tu naznačujú postupné zanikanie ľudovej hudobnej tradície v malej etnickej skupine Slovákov a poskytujú čitateľovi kompaktnejšiu analýzu súčasného stavu na základe konkrétnych zozbieraných piesní. (Štúdia obsahuje viac ako 50 notových príkladov s fonetickým zápisom textov a ich podrobnou jazykovou interpretáciou.) Z hľadiska metodologického prístupu ide o koncízne vypracovanú tému, akiste v mnohom podnetnú pre našich etnomuzikológov.

Práca A. Tauberovej čiastočne osvetľuje dosiaľ obchádzanú a málo známu osobnosť Antona Hyrtla, jedného z významných bratislavských učiteľov hudby z konca 19. stor. Pomerne stručný, avšak erudovane, precízne vypracovaný text upozorňuje na niekoľko neznámych faktov o štúdiu B. Bartóka v Bratislave. Vyslovené hypotézy, ako aj predložené fakty nás nútia korigovať všeobecne známe skutočnosti z tohto obdobia Bartókovho života. Dúfajme, že v blízkej budúcnosti sa časom „vynoria" doplňujúce historické dokumenty, prípadne sa autorke podarí získať prístup ku kompletnej Bartókovej tvorbe z rokov 1896—1899 (keď Bartók študoval kompozíciu u A. Hyrtla), aby tak nadobudli presvedčivé postavenie a suverénne obstáli i v medzinárodných reláciách.

Rozporuplná práca E. Michalovej pôsobí v závere zborníka dosť rozpačito. Jadro problému autorka interpretuje nejasne, čím vzniká rad diskutabilných otázok. Veď kultúrna verejnosť na Slovensku pozná meno Michala Godru v súvislosti so slovenskou osvietenskou literatúrou! Známy je i vzťah M. Godru k hudbe, ktorá však nehrala v jeho živote prvoradú úlohu! E. Michalová analyzuje klavírnu knižku Anleitung zum Klavierschlagen, pripisovanú M. Godrovi, popiera jej účelové didaktické poslanie a kritizuje jej umeleckú úroveň... Bolo by iluzórne hľadať v tejto účelovej klavírnej knižke vysokú umeleckú hodnotu, keďže spĺňala vyslovene požiadavky učebnice klavírnej hry a M. Godra ju akiste používal počas svojho vychovávateľského pôsobenia ako príručku, podľa ktorej vyučoval (zrejme okrem iných povinností v tomto postavení) vtedy veľmi populárnu hru na klavíri, čo sám nikdy nepokladal za ťažisko svojej činnosti. Rovnako i celková jazyková úroveň tohto príspevku je pomerne nízka. Je paradoxné, že práve o človeku, ktorý sa ako jeden z prvých usiloval o kodifikovanie spisovnej slovenčiny, sa v Michalovej texte hovorí s minimálnou jazykovou kultúrou.

VIOLA ŠVANTNEROVÁ

***

HUDOBNÝ ARCHÍV č. 7, MATICA SLOVENSKÁ, MARTIN 1983

Keď sa v roku 1981 uskutočnil pod záštitou ministra kultúry SSR M. Válka seminár k stému výročiu narodenia Mikuláša Schneidra-Trnavského, viaceří jeho referenti zvýraznili skutočnosť, že popri pietnej spomienke je to príležitosť pre nový pohľad na jeho život a dielo. Nielen v oblasti hudobnej tvorby so samozrejmým prehodnotením Schneidrovho miesta a významu v dejinách slovenskej hudobnej kultúry, ale i na ďalšie osvetlenie jeho pôsobenia v rôznych oblastiach vtedajšieho kultúrneho života. Organizátori podujatia — Zväz slovenských skladateľov, Matica slovenská a Slovenská akadémia vied — sa tak zaslúžili o významné podujatie, ktorého dosah umocnila **Matica slovenská** zaradením takmer všetkých príspevkov do samostatného zborníka. Je ním **Hudobný archív č. 7** — z cyklu zborníkov hudobnohistorických prác, prameňov a dokumentov. Zostavovateľ **E. Muntág** zaradil doň desať referátov — autorov: **L. Burlasa, J. Kresánka, I. Bergera, E. Michalovej, I. Tvrdoňa, T. Sedlického, E. Muntága, B. Banáryho, A. Móžiho, J. Albrechta** — ktoré sa zaoberajú z rôznych aspektov žánrovo rozmanitým dielom M. Schneidra-Trnavského. Referáty uzatvára záverečné hodnotenie vedúceho seminára **Z. Nováčka**.

Pre úplnosť však treba dodať, že v tomto čísle Hudobného archívu je uverejnená i štúdia **Ildikó Jandovej-Schreiberovej** Hudobná kultúra klasicizmu v Prusko. Škoda, že editori nezachovali monotematický charakter zborníka, najmä v prípade takéhoto významného výročia. Štúdia tu pôsobí nesúrodo a iste by mohla byť zaradená do iného — tematicky pestrého čísla zborníka.

Z odstupu času — dlhšieho od konania seminára a kratšieho od vyjdenia zborníka — možno ešte viac oceniť význam uskutočnenia seminára, ale aj publikovanie jeho materiálov v samostatnom zborníku.

Hoci osobnosti M. Schneidra-Trnavského patrili doposiaľ v našej hudobnej spisbe okrem jednotlivých štúdií i dve monografie (prvá z pera Z. Bokesovej vyšla v roku 1952, autorom druhej — z roku 1965 — je J. Šamko) a ďalšie štúdie sústredil k pripravovanej Schneidrovej storočnici Vlastivedný zborník múzeí Západné Slovensko, zv. 7 (vydal v roku 1980 Obzor Bratislava), je Hudobný archív č. 7 práve tým priestorom, ktorý zhromaždil príspevky doplňujúce celostný pohľad na Schneidra z pozície dnešných poznatkov.

Už pri hodnotení seminára sa síce konštatovalo, že úroveň príspevkov bola rôzna, zdá sa, že pre väčšinu referentov bola Schneidrova storočnica impulzom, ktorý inšpiroval niektorých muzikológov k novým pohľadom na už známe skutočnosti z jeho života a tvorby a ďalších k zverejneniu nových poznatkov o jeho pôsobení. B. Banáry napr. priblížil čulý a aktívny vzťah skladateľa k Martinu, najmä k Matici slovenskej. Ť. Sedlický zasa odhalil podnetné fakty o Schneidrovom angažovaní sa pre rozvoj hudobnej výchovy na Slovensku, vychádzajúc z jeho presvedčenia, že s dôkladnou hudobnou výchovou treba začať už na základnej škole. Nie bez zaujímavosti sú informácie, predstavujúce Schneidra ako jedného z prvých autorov slovenskej učebnice spevu (určená bola pre „školy obecné" a vyšla v roku 1922 — a o desať rokov v Maďarsku, kde bola schválená pre meštianske a vyššie ročníky elementárnej školy).

K zásadným materiálom seminára i zborníka patrí referát L. Burlasa Význam M. Schneidra-Trnavského v slovenskej hudobnej kultúre, predstavujúci v spoločensko-historických súvislostiach okolnosti a tak i možnosti Schneidrovho pôsobenia — najmä čo sa týka nadväznosti na slovenské kultúrne tradície. Cenným bol prístup J. Kresánka k skladateľovým umelým piesňam, vymaňujúci ich z lokálnych vzťahov a súvislostí, konfrontujúc ich s európskou tvorbou.

Na záver by sme radi vyslovili presvedčenie, že publikované materiály prispejú k hlbšiemu pochopeniu vzťahov a súvislostí rozvoja slovenskej hudobnej tvorby — aj pre záujemcov o naše kultúrne dianie z radov nehudobníkov. Nepoznáme však otázky týkajúce sa prístupnosti zborníka. A napokon — aj pri pozitívnom prijatí zborníka referátov k storočnici M. Schneidra-Trnavského sa nazdávame, že zborník nemôže nahradiť monografiu zásadného významu, ktorá by kriticky zhodnotila už z dnešných pozícií miesto M. Schneidra-Trnavského v slovenskej hudobnej kultúre vo všetkých oblastiach.

VIERA REŽUCHOVÁ