HUDOBNÝ ŽIVOT 87

Ročník XIX.
2,— Kčs
27. V. 1987
10

Prehliadka slovenského koncertného umenia - Žilina 1987

V ankete pred XVII. zjazdom KSČ i VII. zjazdom Zväzu slovenských skladateľov väčšina odpovedajúcich označila za najväčší úspech hudobnej kultúry medzi dvoma zjazdmi kvalitatívny rozvoj slovenského koncertného umenia. Objavili sa síce i iné názory (mimo ankety), ktoré chvály na úspechy našich interpretov pripisujú množstvu devíz, čo plynú našej ekonomike z koncertného umenia. Hoci opak je pravdou: preto, že naše koncertné umenie je kvalitné, prináša devízy. Vyskytuje sa aj názor, že umenie našich interpretov sa preceňuje, že je len „zopár" takých, ktorí si získali svetové uznanie — ostatní tvoria priemer. Druhý názor ohrozila — ak nie vyvrátila — tohtoročná **Prehliadka slovenského koncertného umenia v Žiline.** Naše svetové „hviezdy" tu síce nevystúpili, no tzv. „priemer" sa ukázal na takej úrovni, ktorá znesie medzinárodné kritériá hodnotenia. Takmer všetci, ktorí tu účinkovali, sa vyrovnajú zahraničným sólistom vystupujúcim na pódiu SF alebo tým, ktorých poznáme z rozhlasových staníc i zo zahraničných festivalov.

Klaviristka Daniela Rusóová

Prehliadku slovenského koncertného umenia usporiadala už po ôsmy raz čs. umelecká agentúra Slovkoncert spolu so Zväzom slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Štátnym komorným orchestrom Žilina, Domom kultúry ROH v Žiline pod záštitou MK SSR a MsNV Žilina. Podujatie sa konalo v dňoch 6.—11. apríla 1987 a na deviatich koncertoch vystúpili dve orchestrálne telesá s mladými dirigentmi, jeden speváckyzbor, tri komorné súbory, traja speváci, traja klaviristi, traja sólisti na dychových nástrojoch, dvaja huslisti a jeden organista. Napriek niekoľkým zmenám, ktoré boli operatívne riešené bez ujmy na kvalite, možno s uspokojením kvitovať bohatosť nástrojového obsadenia i zaujímavosť dramaturgie. V žiadnom programe nechýbalo dielo slovenského autora a práve interpretácia slovenskej tvorby patrila u mnohých k najlepším výkonom. Odzneli tu aj tri premiéry (Burlas, Kořínek, Kubička).

Spevácky zbor Lúčnice (zbormajster **Peter Hradil**) právom vystupoval medzi profesionálmi, jeho činnosť preukazuje profesionálnu úroveň. Navyše pre tento zbor je stále príznačná mladosť. (Iba to nové oblečenie je vhodné skôr pre staré dámy!) Svieže a kultivované hlasy upútajú najmä v ženskej zložke. Zišlo by sa rozšíriť mužskú zložku a u tenorov zlepšiť prácu na zvukovej kultúre, pretože miestami ich tón je priostrý. Dramaturgia koncertu bola účinná, program zachovával postupnosť od starej hudby až po súčasnosť; vyvrcholením boli diela slovenských autorov (Domanský, Hrušovský, Zeljenka), ktoré si hádam v lepšej a najmä nadšenejšej interpretácii nemožno ani predstaviť. Vysoko treba oceniť, že zbor spieva celý repertoár spamäti.

Z vystúpenia Štátneho komorného orchestra Žilina s dirigentom Petrom Šibilevom a sólistom Ivanom Gajanom. Snímka: I. Köhler

Vladimír Rusó si pre svoj polorecitál zvolil zaujímavý program. Po prvý raz v ČSSR odznel výber z nedávno objavených 35 chorálových predohier J. S. Bacha. Nezúčastnila som sa kongresu v Lipsku, kde americkí muzikológovia obhajovali a dokumentovali autorskú pravosť týchto skladieb, ale z toho, čo sme počuli, vznikli nielen u mňa pochybnosti o Bachovom autorstve. Pritom treba oceniť, že Rusó hral skladby štýlovo, až nemecky stroho, bohatú polyfóniu podporil registráciou, no niektoré intervalové osobitosti tém vybočovali z okruhu Bachovho hudobného myslenia. Z 35 predohier hral Rusó 14, čo bolo pre polorecitál priveľa a pre obecenstvo trocha únavné. Na programe bola ešte jeho vlastná Fantázia a efektné Pièce Heroique C. Francka. V poslednej skladbe organista zvolil nezvykle rýchle tempá — hádam preto, že si uvedomil neúnosnú dĺžku svojho polorecitálu.

Obaja huslisti — Juraj Čižmarovič a Ewald Danel — vynikli nad vysoký priemer prehliadky.

Juraj Čižmarovič, hoci ešte vekovo mladý, vystúpil medzi „dospelými" právom absolútneho víťaza banskobystrickej Interpretačnej súťaže SSR 1986. Je to huslista veľkého talentu. Nemá technické problémy, jeho tón v kantiléne je vrúcny, temperament v gradáciách prirodzený a podmanivý. Tieto danosti plne využil v Sonatíne pre sólové husle L. Burlasa. Je to skladba nástrojovo výborne napísaná: virtuózna, ale aj plná melodickej krásy a hlbokých hudobných myšlienok. V Čižmarovičovi našla ideálneho tlmočníka. Mladý umelec zahral brilantne Debussyho Sonátu g mol, i keď po dynamicko-zvukovej stránke by bolo potrebné ešte čo-to domyslieť — veď ide o impresionizmus! Zato v očarujúcich dvoch skladbách R. Ščedrina dokonale vystihol šarm, elegantnú noblesu i vtip týchto malých hudobných skvostov. Inšpirujúcou partnerkou pri klavíri mu bola Daniela Rusóová.

Iným typom interpreta je **Ewald Danel,** ktorého doménou je introvertná meditatívnosť, výrazová disciplína, až cudnosť, čím vôbec nemám na mysli akademický chlad. V jeho prejave cítiť vnútorné napätie, ktoré núti poslucháča „zúčastniť sa" na tvorivom interpretačnom akte. K vrcholným výkonom prehliadky patrila Danelova interpretácia Suchoňovej Sonatíny op. 11, ako celok znamenite vystavaná, s dôrazom na fascinujúcom Largu sostenuto. Svoj kladný podiel tu opäť mala spoľahlivá D. Rusóová.

Dychové nástroje reprezentovali zhodou okolností práve tie, ktoré vynikajú sólistickými danosťami: hoboj, flauta a klarinet. Všetci hráči na dychových nástrojoch podali seriózny výkon.

Hobojista **Emil Hargaš** je skúseným interpretom. Svoj pekný tón uplatnil najmä v diele C. Saint-Saënsa, ale i v pomalých častiach Hindemithovej Sonáty. Obdiv treba vyjadriť i klaviristovi **Karolovi Toperczerovi,** ktorý na úrovni zvládol neľahký klavírny part, najmä Hindemithovho diela.

Svoje hráčske kvality presvedčivo potvrdil prvý flautista ŠKO Žilina **Ján Figura ml.** Hoci šlo o záskok, suverénne predniesol náročný polorecitál, na ktorom sme si vypočuli Händlovu Sonátu e mol, Bázlikových Päť skladieb pre flautu a klavír a Poulencovu Sonátu pre flautu a klavír. V Händlovi bolo ešte badať trocha neistoty, čo sa prejavilo najmä v príliš rozochvenej kantiléne, Bázlika však sólista zahral suverénne a v prekrásnom Poulencovi obecenstvo očaril. Dobre s ním spolupracovala klaviristka **Bibiana Figurová,** škoda len, že občas neudržala svoj temperament a sólistu kryla.

Príjemným prekvapením bol výkon klarinetistu **Alexandra Janošku,** ktorý tiež zaskočil na poslednú chvíľu. Predniesol zaujímavý program a získal si publikum už úvodnými Tanečnými prelúdiami W. Lutosławského, ktoré zahral

Organista Vladimír Rusó
Obe snímky: archív Slovkoncertu

s plným pochopením pre autorský zámer. V dobrej pohode muzicíroval spolu s klaviristom **Pavlom Virágom** aj v pôvabnej Sonáte pre klarinet a klavír Milana Nováka. Janoška má pekný tón, a to najmä v hĺbkach, vie rozohrať bohatú dynamickú škálu a z jeho prejavu sála radosť a entuziazmus.

Barytonista **František Caban** disponuje krásnym hlasovým fondom, tón tvorí prirodzene, ibaže s týmto materiálom nedokáže pracovať tak, aby uspokojil požiadavky, čo sa kladú na komorný prejav. Jeho dynamika sa pohybuje od mezzoforte po fortissimo, čím utrpeli najmä Schubertove a Ravelove piesne. Najviac zaujali Tri piesne na slová J. Smreka od F. Kafendu. Kvalitná bola spolupráca klaviristu **Jozefa Malíka.**

(Pokračovanie na 3. str.)

Anonymná muzikológia

Nazdávam sa, že všade, kde možno hovoriť o rozvinutom hudobnom živote, zúčastňuje sa na ňom trojica špecializácií: kompozícia, interpretácia a muzikológia. Posledne menovaná obsahuje činnosť kritika, historika a teoretika. Kritika je bezpochyby významným faktorom v súvislosti s celkovým hudobným dianím; reprezentuje odraz diela a jeho interpretácie u obecenstva, u prijímateľa, odzrkadľuje mieru uznanej alebo odmietnutej hodnoty, ba klasifikuje mieru umeleckej hodnoty, a to podľa možnosti aj vzhľadom na perspektívu v ďalšom hudobnom vývoji. História periodizuje tvorbu, predkladá historické diela verejnosti, teória analyzuje elementy hudby, zákonitosti a vlastnosti jej zloženia, osvetľuje znaky rozvoja rečového média hudby. Celkove možno povedať, že muzikológia dáva živelnému a spontánnemu prejavu váhu uvedomenia, a to zamyslením sa nad tým, čo uplynulo v čase poukazujúc na nadväznosť s minulosťou, odhaľujúc pritom filiácie a osvetľujúc špecializovaným pohľadom na matériu hudby jej podstatu a zástoj v societe.

Kritika, ktorá je v našej prítomnosti neuralgickým bodom nášho hudobného diania, nesie tento podozrievajúci a nedôverčivý pohľad nie celkom oprávnene. Kritik, ktorý má posúdiť hodnoty diela — hlavne nového, a to často na prvé počutie —, musí byť vyzbrojený širokými, najmä však zažitými znalosťami, musí dokázať v dnešnej náročnej situácii a často i problematickosti tvorby, komparáciou s tradíciou tvorby, ako i so svetovým štandardom, hodnotiť osobitý a perspektívny význam a prínos určitého diela. Pričom mladý adept nemôže mať — a na tom zvlášť záleží — zážitkovo osvojený, zvládnutý význam tvorby v širšom časovom spektre, ktorý je nutným predpokladom úspešnej komparácie, a tým aj hodnotenia. Nehovoriac o tom, že kritik dneška je ním nutne len vo vedľajšej činnosti, lebo kritika mu neumožňuje existenciu. Nechcem tu hovoriť ani o tom, že činnosť kritika viedla k pravidelným „karambolom" so skladateľmi a výkonnými umelcami. Ak sa teda nad tým všetkým seriózne zamyslíme, dochádzame k záveru, že musíme názor na — hlavne mladých — kritikov predsa len upraviť viac v ich prospech.

Zázemím kritika je bezpochyby muzikológia aj vzhľadom na rozvetvenosť špecializovaných oblastí a jej funkcií, ktorými nadobúda hudobné dianie v stupňovanej miere akcent uvedomelej činnosti. Rozšírený nadhľad a hĺbkový pohľad na hudbu, jej štruktúru, históriu a funkciu, ktorý poskytuje muzikológia, zbavuje hudbu živelnosti a pragmatizmu a dáva jej vyššiu mieru spoločenskej záväznosti a zodpovednosti.

Ťažko preto pochopíme, že v čase, keď sa myslenie rozvíja v znamení dialektiky a integrácie, zmena starého názvu Zväzu slovenských skladateľov na nový Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov nevystihuje zástoj muzikológov, ktorých rozvetvenú činnosť v našej súčasnosti, o čom svedčí veľké množstvo publikovaných originálnych prác, nemožno vyčleniť z celkového kontextu hudobnej kultúry.

Je potešiteľným faktom, že interpreti dokázali presadiť svoj oprávnený nárok, a to napriek tomu, že sa pri voľbách neukázali byť príliš solidárni. Aj keď ich postoj nebol veľmi dekoratívny, bol aspoň príznačne ľudský, čo treba iste pochopiť.

Dúfam, že v budúcnosti sa aspoň perspektívne bude počítať so zrušením anonymity sekcie muzikológov aj v názve, keďže tvorí integrujúcu zložku v perfektnom mode trojice sekcií — skladateľov, interpretov a muzikológov.

JÁN ALBRECHT

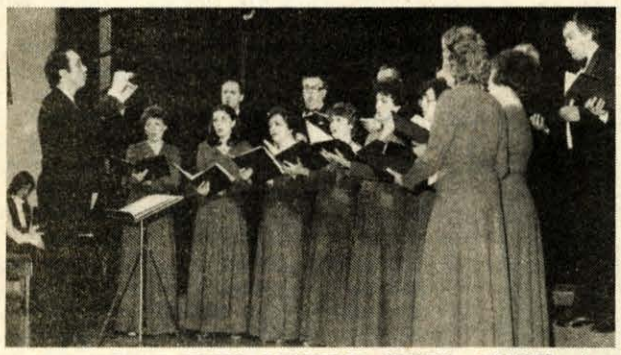
STACCATO

● **Z ČINNOSTI SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU. Klub skladateľov na Fučíkovej ulici v Bratislave pozýva každú stredu priaznivcov hudby či „slova o hudbe" zúčastniť sa na besedách, prednáškach a prehrávkach. Prvé tohtoročné podujatie (17. 1.) o turné Slovenského komorného orchestra v USA viedla Viera Polakovičová. Jej zásluhou sa nehovorilo len o úspešnej zahraničnej reprezentácii, ale B. Warchal a jeho kolegovia sa dotkli viacerých problémov, na ktoré narážajú vo svojej práci (malá propagácia platní OPUS-u v zahraničí, problémy s uvádzaním skladieb našich autorov s netradičným obsadením či dlhou minutážou a pod.). Hosťom nasledujúceho stretnutia (14. 1.) bol klavirista Marián Lapšanský. V besede, ktorú viedla Terézia Ursínyová, sme sa dozvedeli o umelcových názoroch na módnosť interpretačného štýlu, o jeho vzťahu k domácej tvorbe i ku komornej tvorbe ako takej, o jeho pedagogických ambíciách i o budúcich perspektívach. Diskusiu o knihe Nade Hrčkovej Hudobná kritika a hodnotenie uvádzal estetik Erik Mistrík (21. 1.). Práca prináša názory a problémy nie úzko viazané na hudbu, ale aplikovateľné na umenie ako celok. Mistrík viedol diskusiu práve z takéhoto nadhľadu, nezaťažený špecifickými problémami, ktoré „trápia" muzikológov.**

Februárové stretnutia otvoril Milan Adamčiak prehrávkou zo zahraničnej computerovej hudby (4. 2.), ktorá u nás síce nie je novinkou, no názory na opodstatnenosť existencie a umeleckú hodnotu skladieb tohto typu sa rozchádzajú. Besedu o Vietorisovej tabulatúre (11. 2.) približuje rozhovor na str. 4 tohto čísla HŽ. Džez nie je témou, často pertraktovanou na pôde SHF. Výnimkou bolo podujatie (18. 2.), keď Yvetta Lábska, nedávna absolventka hudobnej vedy na FFUK, priblížila poslucháčom históriu nášho najvýznamnejšieho džezového festivalu — Bratislavských džezových dní. W. A. Mozart — azda najpopulárnejší autor posledných mesiacov najmä vďaka Formanovej filmovej produkcii (ale určite nielen jej) — sa stal centrom prednášky Pavla Poláka (25. 2.) spojenej s prehrávkou hudobných ukážok. Prednášateľ jedinečným spôsobom komentoval problematiku mozartovskej interpretácie; jej historická podmienenosť i vývojovo-vkusové hľadisko. Mnoho nastolených problémov by si však vyžiadalo viac ako len jednu besedu. —KL—

● **ZEM MOJA RODNÁ — pod týmto názvom sa uskutočnila nová premiéra programu speváckeho zboru a orchestra Slovenského ľudového umeleckého kolektívu 21. 3. 1987 v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu. V prvej časti koncertu sa predstavil spevácky zbor pod vedením zbormajstrov Š. Klimu a S. Mihaličku, druhá časť koncertu patrila vokálnoorchestrálnym kompozíciám, ktoré naštudoval a dirigoval M. Vach. Okrem diel, ktoré — možno povedať — tvoria kmeňový repertoár telies SĽUK-u od autorov A. Moyzesa, E. Suchoňa, J. Cikkera, O. Ferenczyho, Š. Jurovského, B. Urbanca, I. Hrušovského, kompozícií Š. Klimu a J. Pálku zazneli v druhej časti programu aj tieto premiéry noviniek: Štyri ľudové piesne M. Bázlika (sólisti A. Kováčová, J. Pražienka), Hudobný obrázok z Koláčkova T. Salvu, Podúvaj vetríček H. Domanského (sólistka A. Vargicová), Žena moja mladá S. Hochela (sólista L. Uhrák).**

● **ÚSPECH SLOVENSKEJ HUDBY V ZAHRANIČÍ. 27. marca 1987 sa vo veľkej sále viedenského rozhlasu uskutočnil koncert Nová hudba medzinárodne. Odzneli na ňom Hrdinská balada pre sláčikový orchester op. 32 nár. um. D. Kardoša, Koncert pre klavír a orchester Ladislava Kubíka a 1. symfónia f mol, op. 10 Dmitrija Šostakoviča. Intendant rakúskeho rozhlasu Ernst Grissemann srdečne privítal oboch prítomných autorov z ČSSR nár. um. D. Kardoša a L. Kubíka. Dielo zaznelo v podaní viedenského rozhlasového symfonického orchestra ORF-Symphonieorchester pod taktovkou českého dirigenta Vladimíra Válka a malo u rakúskeho obecenstva veľký úspech. Koncert pre klavír a orchester L. Kubíka interpretoval náš vynikajúci klavirista Peter Toperczer.** —dd—



● **ABSOLVENTSKÝ KONCERT IGORA GREGU (na snímke dirigent I. Grega s Komorným zborom VŠMU). Dňa 11. apríla 1987 patrila kinosála DK ROH v Prešove adeptovi zborového dirigovania, poslucháčovi diaľkového štúdia Hudobnej fakulty VŠMU Igorovi Gregovi (z triedy odb. as. Pavla Procházku).**

V programe, ktorý mal Grega rozvrhnutý do troch častí, dominovali zborové skladby zo staršej i novšej tvorby súčasných skladateľov rôznych generácií. V interpretácii Ženského speváckeho zboru Pedagogickej fakulty UPJŠ v Prešove, kde Grega pedagogicky pôsobí a súčasne je i umeleckým vedúcim telesa, zazneli na úvod zbory M. Raichla, P. I. Čajkovského a J. Temla. V týchto i v nasledujúcich zboroch slovenských autorov (Kardoš, Zemanovský, Hrušovský, Očenáš) dirigent i zbor podali solídny výkon. I keď sa, pochopiteľne, vyskytli niektoré nedostatky (intonačné kolízie, rytmická neistota, miestami sa žiadal expresívnejší výraz), môžeme vystúpenie tohto mladého súboru pokladať za dramaturgický i umelecký úspech. O celkových kvalitách presvedčil Komorný zbor VŠMU. Vynikajúcim spôsobom sa speváci predstavili nielen v dielach renesančnej polyfónie, ale i v Ravelových Trois chansons (Rondo) a v Zeljenkových Troch skladbách. Zaujali výrazovou hĺbkou, prenikavou muzikalitou, hudobným intelektom, hlasovou kultúrou i vyrovnanými registrami. V záverečnej časti koncertu vystúpil Spevácky zbor slovenských učiteľov. Neprináleží mi zaoberať sa na tomto mieste úrovňou zboru, ktorý — ako sa zdá — je v období stagnácie. Ich výkon — i napriek snahe o obsahovú a štýlovú interpretáciu zborov — sa pohyboval v iných interpretačných konvenciách.

Igor Grega sa snažil priblížiť ku každému dielu vlastným pohľadom, ktorý prezrádzal, že je to už pohľad skúseného dirigenta. JÚLIA BUKOVINSKÁ

Súťaže žiakov slovenských konzervatórií '87

Dvanásty ročník súťaže žiakov slovenských konzervatórií bol ďalšou užitočnou konfrontáciou umeleckých snažení a výsledkov týchto škôl. Ak VII. zjazd Zväzu slovenských skladateľov konštatoval vysokú úroveň slovenského interpretačného umenia, tak na nej participujú v nemalej miere i naše konzervatóriá svojou cieľavedomou a koncepčnou prácou predovšetkým pri zvyšovaní ašpiračnej úrovne tých poslucháčov, ktorí na základe talentu a usilovnosti majú na to dobré predpoklady. Je potešiteľné, že okrem tradičných špičkových výkonov sme svedkami kvalitatívneho rastu i ďalších súťažiacich, čo je odrazom kvalitnej práce pedagógov nielen s najtalentovanejšími žiakmi na týchto školách. Na druhej strane však treba poukázať i na skutočnosť, že z času na čas sa objavuje v niektorých odboroch i určitá stagnácia, čo ale našťastie nikdy nemá trvalejší charakter. Súvisí to najmä s tým, že nie každý rok je „úrodný" na talenty a málokedy sa škole podarí získať na každý študijný odbor také typy žiakov.

Tohtoročné súťaže začali **v Bratislave**, kde v dňoch 5.—7. februára súťažili **akordeonisti v sólovej hre a v hre akordeónových duí.** Predsedom súťažnej poroty bol hudobný skladateľ Juraj Hatrík, ktorý v tejto funkcii už dlhší čas sleduje umelecký rozvoj tohto nástroja. Žiaľ, tohto roku sme zaznamenali skôr úpadok ako vzostup, čo možno vyplýva i z menšieho záujmu o štúdium tohto nástroja v posledných rokoch. Svedčí o tom i skutočnosť, že súťaž nebola obsadená plným počtom súťažiacich: namiesto 12 sólistov bolo prihlásených iba 9 a namiesto 6 duí iba tri. Napriek uvedeným nedostatkom bolo v oboch sólistických skupinách niekoľko nadpriemerných výkonov, z nich predovšetkým víťaz II. skupiny **Róbert Jurčo** zo Žiliny sa predstavil v tom najlepšom svetle a rastie z neho sólista par exellence. Rovnako i víťaz I. skupiny **Ľubomír Kianička**, taktiež žilinský žiak, preukázal vo svojom súťažnom výkone nemálo vitality a zdravej muzikality.

Výsledky v sólovej hre:
I. skupina:
1. miesto — **Ľubomír KIANIČKA, 2. ročník, Žilina,**
2. miesto — neudelené,
3. miesto: — **Marta JANIČÍKOVÁ, 3. ročník, Bratislava,**
Čestné uznanie — **Jozef DEMJAN, 3. ročník, Košice.**
II. skupina:
1. miesto — **Róbert JURČO, 4. ročník, Žilina,**
2. miesto — **Martin VACULČIAK, 4. ročník, Žilina,**
3. miesto — **Jana KÖNIGSMARKOVÁ, 4. ročník, Bratislava.**

Akordeónové duá (bez kategórií):
1. miesto — **DANÁŠ — NÉMETHOVÁ, Bratislava,**
2. miesto — **SESTRY SLABEJOVÉ, Košice,**
3. miesto — **SOUBUSTOVÁ-KÜRTHYOVÁ, Bratislava.**

O týždeň neskôr, v dňoch 12.—14. februára, súťažili žiaci **v hre na plechových dychových nástrojoch na košickom konzervatóriu.** Hodnotenie predsedu poroty, rektora JAMU v Brne Františka Šolca, vyznelo veľmi lichotivo predovšetkým pre lesný roh, ktorý od súťaže roku 1983 v Žiline zaznamenal veľký pokrok. Súťaž v hre na pozaune si udržala vysoký štandard, ktorý pretrváva už niekoľko rokov. Čiastočným sklamaním boli výkony trúbkárov, u ktorých ani v jednej skupine nebolo udelené prvé miesto. Veľmi presvedčivý bol výkon **Eduarda Mikuláška** z Košíc v hre na lesnom rohu, ktorý vynikal najmä vysokou tónovou kultúrou. Aj výkony oboch víťazov pozaunovej súťaže **Alberta Hrubovčáka** v I. skupine zo Žiliny a **Michala Motýľa** v II. skupine z Košíc možno charakterizovať ako nadpriemerné. Kultúra nasadenia tónu, spevnosť a muzikálne poňatie skladieb boli hlavnými devízami ich výkonov a vysoko prerástli konzervatoriálnu úroveň.

Výsledky súťaže v hre na trúbke:
I. skupina:
1. miesto — neudelené,
2. miesto — **Jaroslav ĽAŠ, 2. ročník, Košice,**
3. miesto — **Peter PÚTEC, 4. ročník, Bratislava,**
Čestné uznanie — **Jozef BRINDZÁK, 4. ročník, Žilina.**
II. skupina:
1. miesto — neudelené,
2. miesto — **Marián VALO, 5. ročník, Bratislava,**
3. miesto — **Jaroslav BUTKAY, 6. ročník, Košice,**
Čestné uznanie — **Martin VARGIC, 5. ročník, Bratislava.**

Výsledky súťaže v hre na lesnom rohu:
I. skupina:
1. miesto — **Eduard MIKULÁŠKO, 3. ročník, Košice,**
2. miesto — **Vasiľ DARJANIN, 3. ročník, Košice,**
Rudolf LINNER, 4. ročník, Bratislava,
3. miesto — neudelené,
Čestné uznanie — **Ivan MICHALKA, 3. ročník, Bratislava.**
II. skupina:
1. miesto — **Branislav HÓZ, 5. ročník, Bratislava,**
2. miesto — **Vladimír DZADÍK, 5. ročník, Košice,**
3. miesto — **Igor BIELIK, 6. ročník, Žilina,**
Zdeno KAČIAK, 6. ročník, Žilina.

Výsledky súťaže v hre na pozaune:
I. skupina:
1. miesto — **Albert HRUBOVČÁK, 4. ročník, Žilina,**
2. miesto — **Stanislav HREHA, 4. ročník, Košice,**
3. miesto — **Jozef FÁBRY, 4. ročník, Žilina,**
Igor STEINER, 3. ročník, Žilina.
Juraj MITOŠINKA, 3. ročník, Bratislava.
Čestné uznanie — **Martin ŠTERBÁK, 1. ročník, Košice.**
II. skupina:
1. miesto — **Michal MOTÝĽ, 5. ročník, Košice,**
2. miesto — **Slavomír MRÁZIK, 4. ročník, Bratislava,**
Slavomír ORSZÁGH, 6. ročník, Žilina,
3. miesto — **Jozef MIČKO, 5. ročník, Košice.**

Porota tejto súťaže ocenila i najlepšie výkony korepetítorov a navrhla na ďakovný list MŠ SSR týchto korepetítorov: **prof. Blanku Juhaňákovú** (bratislavské konzervatórium), **prof. Zuzanu Ambrošovú** a poslucháčku 5. ročníka **Ingrid Bačovú** (košické konzervatórium) a **prof. Martu Singerovú** (žilinské konzervatórium).

Po dlhšej absencii, zapríčinenej malým počtom žiakov, na košickom konzervatóriu (v Žiline zatiaľ tento odbor nie je zavedený), sa konala tohtoročná **súťaž organistov v Košiciach** v dňoch 6.—7. marca. Jej veľmi dobrá umelecká úroveň bola príjemným prekvapením. Takto ju hodnotil zasl. um. prof. dr. Ferdinand Klinda, ktorý porote predsedal a v tejto funkcii pracuje od založenia konzervatoriálnych súťaží. Zvlášť vysokú úroveň mala súťaž v II. skupine, v ktorej **Monika Bucková** z Košíc, víťazka tejto kategórie, podala zrelý umelecký výkon vo všetkých parametroch. V I. skupine nebola udelená 1. cena, čo súvisí i s tým, že adepti organovej hry sa dostanú k nástroju až na konzervatóriu.

Výsledky súťaže:
I. skupina:
1 miesto — neudelené,
2. miesto — **Peter PAVLÍK, 3. ročník, Košice,**
Marianna TONKOVIČOVÁ, 3. ročník, Bratislava,
3. miesto — neudelené.
II. skupina:
1. miesto — **Monika BUCKOVÁ, 5. ročník, Košice,**
2. miesto — **Peter REIFFERS, 4. ročník, Košice,**
3. miesto — **Jana BOUDOVÁ, 5. ročník, Bratislava,**
Čestné uznanie — **Roman SÜLL, 4. ročník, Bratislava.**

Cenu Slovenského hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu slovenskej skladby získala **Monika Bucková**, a to za predvedenie Organových pastel od A. Očenáša.

Na záver tohtoročných súťaží sa uskutočnila **súťaž troch komorných orchestrov v Bratislave** dňa 20. marca. Možno ju pokladať za vrchol tohtoročných súťaží, pretože bola po prvýkrát usporiadaná v histórii konzervatoriálnych súťaží. Súťaž ukázala, že komorné muzicírovanie má z hľadiska rozvoja hudobnosti nenahraditeľné miesto. Predseda súťažnej poroty nár. um. Bohdan Warchal sa veľmi pochvalne vyjadril o celkovej úrovni súťaže. Každý z troch orchestrov sa predstavil osobitým prístupom k interpretácii diel rôznych štýlových období. U žilinského orchestra (dirigent **prof. Bohumil Urban**) sa vyzdvihol entuziazmus, mladistvý elán, ako i veľmi dobrá dramaturgia súťažného vystúpenia, u košického orchestra najlepšia zvuková stránka výkonu (dirigent **prof. Bartolomej Buráš**) kým u Bratislavčanov (dirigent **prof. Ján Pragant**) mimoriadne fundovaný a korektný prístup k naštudovaným dielam. Na základe celkového ohlasu i zrelých výkonov týchto telies bola porota tohto názoru, že súťaž tohto druhu treba uskutočniť i v budúcnosti.

Výsledky súťaže:
1. miesto — **Komorný orchester z Bratislavy,**
2. miesto — **Komorný orchester z Košíc,**
3. miesto — **Komorný orchester zo Žiliny.**

Porota navrhla na cenu SHF Komorný orchester zo Žiliny za objavnú dramaturgiu a interpretáciu diel slovenských autorov (J. Malovec: I. suita podľa nápevov Vietorisovho kódexu, J. L. Bella: Andante cantabile — v úprave V. Bokesa, E. Suchoň: Preletel sokol).

MATEJ LENGYEL

HUDOBNÝ SATIRIKÓN

VZORNÝ KRITIK — alebo HUDOBNOKRITICKÉ MANIERY

Problémom je, ako vôbec začať písať hudobnú kritiku. Keď si dlhoročný kritik prečíta svoje recenzie, s hrôzou zistí, že takmer všetky začínajú slovami: koncert sa konal vtedy a vtedy, tam a tam, predstavili sa na ňom tí a tí umelci. Inovácia tu nie je nemožná. Stačí sa zamyslieť — a hľa: možno začať napríklad poukázaním na svetovosť slovenského koncertného umenia, v súčasnosti toľkokrát skloňovanú. Túto svetovosť treba vidieť v kontinuite a zároveň treba cítiť aj jej potenciálnosť. Potom sa kritika môže začať napríklad týmito slovami: „Výrazný a genialitou sršiaci talent umelca XY (v prípade, že umelec má menej ako 49 rokov, možno použiť aj adjektívum mladý) by bezo sporu zožal najväčšie ovácie na ktoromkoľvek európskom aj svetovom pódiu." (Kritik nech nezabudne v takomto konštatovaní použiť kondicionál, aby nemusel zbytočne overovať zahraničné koncertné cesty umelca.)

Po tomto úvode má kritik dve možnosti, akými sa dopracovať k hodnoteniu umeleckého výkonu. Pri prvej z nich použije metódu postupného odhaľovania — pozorl nie vlastného umelca, ale — geniality umelca. Píše teda, u koho študoval, čo má v repertoári, akých kurzov sa zúčastnil, z akých súťaží priniesol metály alebo aspoň čestné uznania (v najhoršom prípade stačí uviesť aj účasť na súťažiach) a z týchto skutočností pramení hodnota výkonu priamo automaticky či v priamej úmere (zastaralé je poukázať na spanilý zjav umelca, resp. umelkyne, ako aj na jeho — jej módne či klasické oblečenie). Kritik môže potom spustiť paľbu napríklad na interpretovo zažitie, prežitie, prípadne aj prežutie diela. Druhá metóda je metódou kontrastu. Kritik hneď po nič nehovoriacom úvode napíše priamo celú pravdu o interpretovej významnosti, vyhranenosti, svetovosti alebo aspoň európskosti, pričom treba zdôrazniť, že umelec vysoko prečnieva tzv. priemer. Keď je na koncerte málo poslucháčov, treba na túto skutočnosť nebojácne poukázať. V prípade, že je interpretovaná menej známa skladba, ktorá nie je dostupná ani na gramofónových platniach, netreba sa obávať hovoriť o novátorskom poňatí diela.

Drobné nedostatky sa v interpretácii vyskytujú síce veľmi zriedkavo, čiže treba sa nad nimi veľkoryso povznieť, ale netreba ich ani zamlčať. Naopak, kritik o nich napíše celkom otvorene, aby tým dokázal zároveň svoju znalosť diela i schopnosť čítať partitúru (partitúra = strešný pojem pre hudobninu ako taká). Tieto drobné prehrešky kritik vidí vždy na pozadí jednoznačne prevažujúcich kladov. Z tohto hľadiska potom píše napríklad takto: „Dirigent, žiaľ, nevie ešte dostatočne zaobchádzať s taktovkou, od tej chvíle, keď vypichol prvému husľistovi oko, mal koncert mierne klesajúcu úroveň." Alebo: „Len čo dirigent vrhol na skupinu violončiel vyčítavo-hrozivý pohľad, hrali výrazovo oveľa priebojnejšie, intonácia zostala však naďalej labilná."

Dôležité je celkové hodnotenie koncertu. Zásadne treba zdôrazniť, že celkové predvedenie spĺňalo najvyššie kritériá (namiesto najvyššie dá sa použiť aj synonymum svetové).

Keďže súčasná situácia v tlači je značne komplikovaná a kritik má zväčša k dispozícii iba obmedzený počet doslova riadkov (napríklad na naše Hudobnokritické maniery sme mali k dispozícii iba 47 rukopisných riadkov), netreba zabúdať ani na dôležitosť toho, ako ukončiť kritiku. Preto treba voliť také slová, ktoré umelcovi nemôžu ani poškodiť, ani osožiť, aby prípadné vyškrtnutie týchto slov (v redakcii či pri korektúrach v tlačiarni) nič nezmenilo na význame, dosahu a ohlase kritiky. Napríklad: „Koncert ukázal poslucháčom umenie klaviristu XY. Obecenstvo odmenilo klaviristu potleskom." Alebo: „Huslista predviedol svoje interpretačné umenie, čo mu umožnil recenzovaný koncert."

FÉLIX BRZDOŠ

KONFRONTÁCIE

IX. K NIEKTORÝM PROBLÉMOM HODNOTENIA HISTORIZUJÚCEJ INTERPRETÁCIE STAREJ HUDBY

V súčasnosti sme svedkami prudkého rozmachu tzv. „historizujúcej" interpretácie starej hudby (od stredoveku počnúc až po raný klasicizmus, a najmä obdobie raného baroka), ktorá si vo svete získava čoraz viac prívržencov zo širokej poslucháčskej obce. Snaha o „autenticitu", pokusy o „štýlové" interpretačné predvedenie (pomocou použitia dobového inštrumentára, v dobovom prostredí, ba dokonca v dobovom oblečení) sa však zároveň stávajú predmetom vyhrotených sporov, polemických diskusií odborníkov — muzikológov i samotných interpretov. Cieľom nášho príspevku nie je rozhodovať o správnosti či nesprávnosti jednotlivých názorov, ale upozorniť na problematickosť niektorých nastoľovaných aspektov hodnotenia historizujúcej interpretačnej koncepcie.

Jednou z typických čŕt, ktorá sa bežne vytýka tomuto prístupu, je „suchá a nezáživná zvuková askéza". Takéto poňatie pramení z mylného stotožňovania dnešného interpretačného historizmu s postojom k starej hudbe príslušníkov tzv. hnutia mládeže (Jugendbewegung) v 20. rokoch 20. storočia. Táto extrémistická opozícia, ktorá odmietala celkový kultúrny životný štýl vtedajšej „skazenej" a „nemorálnej" spoločnosti, bola zameraná nielen voči koncertným poslucháčom, ale i voči hudbe, ktorá sa na koncertoch predvádzala a voči „samoúčelnému virtuóznemu perfekcionizmu" vládnúceho interpretačného štýlu. Stúpenci „novej vlny" preto siahali k „prostej" a „čistej" hudbe renesancie a baroka, v ktorej spoznávali princípy svojej svetonázorovej platformy. Heslom tohto hnutia bol „prísny objektivizmus", autentická interpretácia zbavená všetkých „individualizmov". Dialektika estetickej a historickej dimenzie hudby sa oproti dovtedajšiemu nivelizovaniu jej historicity ocitla v opačnej extrémnej polohe: naivná radosť zo samotného objavenia dávnej minulosti prevyšovala všetky estetické kvality hudby.

Historizujúce poňatie predvádzania starej hudby vo svojej dnešnej podobe však neznamená ortodoxnú interpretačnú strnulosť, zvukové oživenie holého kánonu, ale živú interpretáciu založenú na „rozumnom" štúdiu týchto kánonov a zároveň na poznaní dobového estetického myslenia, z ktorého logicky vyrastajú všetky predpisy a pravidlá. Je to nový spôsob realizácie starej hudby, v ktorom sa spája snaha o autenticitu a štýlovú pravdivosť s úsilím o odhalenie neznámych stránok estetickej pôsobivosti tejto hudby, aspekt poznávací (teoretický) a aspekt tvorivý, a to nielen v samotnej interpretácii, ale aj pri jej prijímaní, recepcii. Historizmus si pritom nenárokuje na titul jedine možnej správnej cesty interpretácie starej hudby, je si vedomý svojej relatívnosti a dobovej podmienenosti.

Problematickým momentom pri hodnotení predvádzania starej hudby je špecifickosť vzťahu skladateľ — interpret. Jeho nepochopenie tvorí ďalší prameň sporných kritických výhrad. V interpretácii starej hudby predstavuje tento vzťah mnohovrstevný komplex otázok, ako sú: analýza notového zápisu, znalosť dobovej interpretačnej praxe, štúdium dokumentov dobového hudobného života a hudobnoteoretického myslenia, interpretačná sloboda vzhľadom na dnešné požiadavky i možnosti. Špecifickosť vzťahu skladateľ — interpret v prípade starej hudby teda spočíva v úplne novom, oproti bežnému koncertnému repertoáru netradičnom postoji interpreta. Nejde len o nevyhnutnosť jeho teoreticko-muzikologickej „vybavenosti", ale aj o schopnosť dotvárať, dokomponovávať skladby, cieľavedome a aktívne pristupovať k realizácii diel, pri ktorých často chýba akýkoľvek návod, opora. skladateľova intencia sa dá znovuoživiť len nepriamo, z ďalších zachovaných skladieb či z iných, prípadne aj sekundárnych prameňov. Je zrejmé, že podiel interpreta na zvukovom oživení hudby je tu omnoho väčší, že nie je len „interpretom" v tradičnom ponímaní, ale aj spoluautorom, akýmsi druhým skladateľom. V procese rekonštrukcie diela sa teda skladateľ akoby posúva do úzadia, zastupuje funkciu „iniciátora", ktorý podnecuje k ďalšej tvorbe.

Objektívnosť kritických súdov o interpretácii starej hudby sťažuje aj to, že názor kritika nevyhnutne predstavuje a mal by predstavovať pohľad človeka 20. storočia, ktorého historická skúsenosť síce celkove pozitívne vplýva na jeho poslucháčsky postoj, ten je však súčasne obmedzovaný určitými predsudkami, prameniacimi z jednostrannej recepcie tradičného koncertného repertoáru alebo z fixácie len na určitý interpretačný spôsob či priamo súbor.

Pri hodnotení interpretácie starej hudby je dnes možná a priamo nevyhnutná zasvätená znalosť celého zložitého procesu praxe od náčrtu skladateľa až po reálne zaznenie skladby. V dobe vzniku tejto hudby sa takouto analýzou nikto nezaoberal, pretože interpretačná problematika ako taká jednoducho neexistovala. Interpretácia vyplývala z dobových konvencií, ktoré boli natoľko všeobecne známe a uznávané, že sa zvyčajne písomne vôbec nezachytávali. Interpretačné maniery, spôsoby ornamentácie, realizáciu generálneho basu, nástrojové obsadenie a podobne poznáme väčšinou len z dobových učebníc, teoretických traktátov, správ, listov, atď. a aj ony predstavujú čiastočne retrospektívny pohľad (najmä učebnice „vďaka" svojmu konzervativizmu zachovali množstvo cenných informácií o interpretačnej a vôbec hudobnej praxi minulých storočí). Keďže až do 19. storočia sa primárne hrala len súdobá hudba (tvorba predchádzajúcich epoch sa pestovala vo viacmenej uzavretých „domácich" kruhoch, a teda nebola prístupná širokej verejnosti, alebo v chrámoch, kde však spĺňala inú, nie estetickú funkciu), poslucháč nebol zaťažený minulosťou, prijímal hudbu a s ňou spojené interpretačné výkony ako prirodzenú a jedinú možnú cestu. To samozrejme neznamená, že v minulosti neexistovali žiadne kritické spory, tie však mali iný charakter ako dnes a vonkoncom sa netýkali nárokov na štýlovosť a autenticitu.

Problémy interpretácie starej hudby sa zatiaľ u nás, žiaľ, skúmajú a riešia prevažne len v teoretickej rovine; pre bežného poslucháča je autentický zvuk dobových nástrojov skôr kuriozitou. Preto by bolo namieste obavu pred „strnulou askézou" nahradiť radšej dôverou v živosť a inšpiratívnosť „historizujúcej" interpretácie. Ona by mohla pomáhať aktivizovať ďalšie interpretačné prístupy a úsilia o živú, znejúcu prax starej hudby — i v záujme poslucháča.

ZUZANA CZAGÁNYOVÁ

POCTA HUMMELOVI

Hudobné oddelenie Historického ústavu Slovenského národného múzea časť svojej aktivity už vyše desať rokov investuje do koncertnej činnosti. Donedávna malo pre túto činnosť aj „svoje územie" — priestory výstavy Hudobné nástroje na Slovensku v budove SNM na Vajanského nábreží v Bratislave. Odborní pracovníci oddelenia pri projekte verejných koncertov zúročovali výsledky svojej múzejníckej a bádateľskej práce, načierali do zbierkových fondov a v spolupráci so známymi, ale aj začínajúcimi koncertnými umelcami oživovali pamiatky slovenskej historickej hudby a približovali dielo málo frekventovaných (v našom súčasnom koncertnom živote) osobností (Kafenda, Bella, Schneider a iní). Múzejné koncerty znamenali v našej súčasnej koncertnej praxi obohatenie nielen tematicko-obsahové, ale aj v spôsobe prezentácie, v kombinácii odborného výkladu a znejúcej hudby. Vypestovaná forma — úvodné slovo a jeho koncertná dokumentácia — sa v poslednom období obohatila o nové črty: vniesol ich napríklad dovtedy u nás nepestovaný súzvuk analýzy a predvedenia diela, ako to vo svojich koncertných cykloch venovaných Beethovenovmu a Bachovmu klavírnemu dielu uskutočnil Miro Bázlik, alebo hudobné a diskusné popoludnia o najmladšej slovenskej skladateľskej generácii. V ostatnom čase hudobné oddelenie usporadúva svoje koncerty v Hudobnej sieni Bratislavského hradu, ich počet sa zredukoval. Škoda, lebo koncerty múzea sú pre obecenstvo príťažlivé, mávajú dobrú návštevnosť. To dokázali aj dve podujatia, venované osobnosti a dielu **Johanna Nepomuka Hummela**, ktorého stopäťdesiate výročie smrti si v tomto roku pripomíname. Na prvom koncerte — 1. marca — odznel výber z klavírnej tvorby tohto významného bratislavského rodáka, a to z oblasti, v ktorej Hummel povedal a zanechal azda to najvýznamnejšie a ktorá reprezentuje moderné prúdy techniky klavírnej hry i výrazne dobový štýlový ideál. Tieto skutočnosti podčiarkol vo svojom úvodnom slove **Vladimír Čížik**, vedúci hudobného oddelenia, muzikológ i absolvent klavírnej triedy Anny Kafendovej na bratislavskom konzervatóriu, ktorý sa v poslednom období znova a pomerne intenzívne venuje svojmu nástroju. V rámci múzejných koncertov sa

(Pokračovanie na 7. str.)

Prehliadka slovenského koncertného umenia - Žilina 1987

(Dokončenie z 1. str.)

Basista **Jozef Špaček** má väčšie predpoklady pre koncertný spev, najmä pre interpretáciu dramatickejších piesňových cyklov. K nim patrili Mikulove Cigánske piesne na pôvodnú cigánsku poéziu v preklade V. Mihálika. Špaček vybudoval cyklus ako celok v oblúku od nežnej lyriky po drsnú dramatickosť (4. pieseň Nechoď do krčmy) a späť k trpkej rezignácii v závere. Touto interpretáciou dokázal, že s ním treba rátať aj na koncertných pódiách.

Vzornou ukážkou komorného prejavu koncertného spevu bol polorecitál **Viktórie Stracenskej.** Už dramaturgia programu poukázala na kultivovanosť, vkus a inteligenciu umelkyne. Po úvodnom

Mezzosopranistka Viktória Stracenská

Schubertovi nasledovali málo známe, no prekrásne piesne G. Enesca z cyklu Sept chansons de Clémens Marot, dve piesne A. Albrechta, ktorých krása opäť potvrdila, že je to neprávom zabúdaný autor, a na záver Suchoňov cyklus Nox et solitudo. Stracenská má schopnosť podmaniť si poslucháča silou obsahu interpretovanej hudby. Jej krásny, vyrovnaný hlas a kultúra prejavu sú plne v službách interpretovaných diel. Kongeniálna klavírna spolupráca **Miloša Starostu** prispela ku skutočnosti, že tento polorecitál patril k najvyšším hodnotám prehliadky a so cťou mohol odznieť na ktoromkoľvek zahraničnom pódiu.

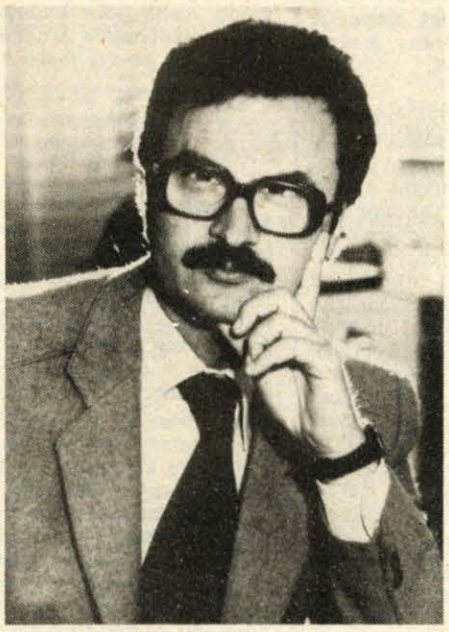
Nie je to tak dávno, čo sme si ťažkali na nedostatok stálych komorných súborov, dnes — zdá sa — situácia sa zmenila. SKO položil latku náročnosti hodne vysoko, čo ovplyvnilo i hodnotenie súborov, ktoré vystúpili na prehliadke.

Dychové trio VŠMU (Igor Fábera — hoboj, **Peter Csiba** — klarinet, **Stanislav Bicák** — fagot) tvoria traja výborní sólisti, ktorých však čaká ešte veľa práce, aby sa stali skutočným komorným súborom; pretože dva roky spolupráce je predsa len trochu málo. Majú však všetky predpoklady na to, ako ukázal ich výkon, a to predovšetkým v Madrigaloch B. Martinů.

Súbor **Harmonia Antiqua** má už dlhšie skúsenosti, čo sa prejavilo vo zvukovej vyrovnanosti jednotlivých nástrojov (**Peter Kosorín** — hoboj, **Peter Hanzel** — fagot, **Karol Filipovič** — violončelo, **Peter Minárik** — spinet). Súbor sa špecializuje na starú hudbu, neobchádza ale ani súčasnú tvorbu — ňou sa prezentoval za spoluúčinkovania nadanej sopranistky **Drahomíry Filipovičovej.** Harmonia Antiqua má solídnu úroveň a výraznejšie ambície zatiaľ v interpretácii starej hudby. Bude ale potrebné veľmi obozretne pristupovať k dramaturgii, objavovať v hudbe minulosti málo hrané diela a v hudbe súčasnej sa nebáť ani experimentu. Len osobitá dramaturgia dáva opodstatnenie na existenciu súboru tohto typu.

Jubilujúce, pätnásťročné **Trávníčkovo kvarteto** pripravilo obecenstvu veľké umelecké zážitky. Je to súbor, ktorý sa priraďuje k najvyšším interpretačným hodnotám na Slovensku. Trávníčkovci, ako im s láskou hovoríme, majú rozsiahly repretoár, v ktorom má veľký zástoj slovenská tvorba. I svoj prehliadkový koncert začali Zeljenkovou skladbou Musica slovaca, ktorú autor pôvodne napísal pre SKO a neskôr upravil pre kvarteto. Interpreti strhli obecenstvo k búrlivým ováciám sugestívnou interpretáciou Debussyho Sláčikového kvarteta g mol. Bol to ďalší vrchol prehliadkových výkonov.

Oba mimobratislavské orchestre si zvolili na prezentáciu závažný koncertný program.



Klavirista Stanislav Zamborský
Snímky: archív Slovkoncertu

Štátny komorný orchester Žilina s mladým dirigentom **Petrom Šibilevom** interpretoval o. i. Prokofievovu interpretačne chúlostivú, ale prekrásnu I. symfóniu D dur, „Klasickú". Koncepcia diela bola vcelku prijateľná až na závratné tempo poslednej časti, v ktorom sa stratil pôvab tejto priezračnej hudby. Orchester obdivuhodne citlivo reagoval na gesto dirigenta, až príliš úsporné a nevýrazné.

Richard Zimmer, najmladší šéfdirigent v ČSSR, veľkolepou koncepciou Berliozovej Fantastickej symfónie dokázal, že dôveru tých, čo na neho vsadili, nesklamal. Je dobrým muzikantom a zručným dirigentom s jasným a elegantným gestom; orchester **Štátnej filharmónie Košice** hrá pod jeho vedením tvárne, sústredene a presne.

Obe telesá dali priestor svojim sólistom — klaviristom. **Ivan Gajan** a ŠKO Žilina zahrali 5. klavírny koncert Es dur L. van Beethovena. S istou toleranciou možno prijať komornejšie uchopenie tohto „Cisárskeho" koncertu. Gajan je citlivým muzikantom, hral štýlovo, až na niektoré pasáže v pp, ktoré zneli príliš impresionisticky. Beethovenovskú ostrosť si uchovával až pre záverečné Rondo. Zato stredná časť bola očarujúca.

Stanislav Zamborský sa predstavil ako sólista v Ravelovom Koncerte pre klavír a orchester G dur veľmi sympaticky. Koncert mal premyslene vybudovaný, pekne vygradovaný, druhú časť hral prosto, pokojne, bez sentimentality, záverečnú s brilantnou ľahkosťou.

Skutočnou hviezdou festivalu v tom najkrajšom zmysle slova bola **Daniela Rusóová.** Dokázala, že je dokonalým profesionálom: 7. apríla popoludní hrala s Čižmarovičom neľahkú Debussyho Sonátu a večer, v záskoku za chorého Lapšanského, predviedla fantastický recitál z diel F. Chopina — a už 8. apríla hrala s Danelom Brahmsa a Suchoňovu Sonatínu. O jej recitáli platí všetko to, čo som napísala po koncerte klaviristky na BHS (Hudobný život 21, XVIII, 1986). A uvedomila som si ešte niečo. Rusóová strháva radosťou z hudby a tvorenia. Jej základná koncepcia interpretovaných diel je premyslená a nemenná, no v detailoch podlieha momentálnej inšpirácii obecenstvom, prostredím, náladou... Preto je vždy iná, zaujímavá, strhujúca. Bezo sporu patrí medzi tých „zopár" svetových, ale treba ju viac prezentovať na zahraničných pódiách.

S uspokojením sa možno tohto roku vyjadriť o žilinskom obecenstve, ktoré v hojnom počte navštevovalo koncerty a bolo pozorné. Prispeli k tomu aj **dve celoslovenské akcie,** ktoré sa z iniciatívy MK SSR a Slovkoncertu usporiadali počas prehliadky. Dvojdňový seminár pre kultúrno-osvetových pracovníkov ONV pripravil Ústav pre výchovu a vzdelávanie kultúrnych pracovníkov. V prvý deň prednášal predseda ZSSKU zaslúžilý umelec doc. dr. L. Burlas, DrSc., o vývoji slovenskej hudobnej kultúry, v druhý deň dr. M. Földešová o zapojení profesionálneho umenia do miestnej kultúry. Obe prednášky boli prijaté s veľkým záujmom a vyvolali bohatú diskusiu. V posledný deň prehliadky sa konalo tradičné **stretnutie zástupcov Kruhov priateľov hudby,** kde k problémom miestnej kultúry opäť hovorila dr. M. Földešová, ďalej sa hovorilo o problematike KPH (L. Dóša), o rozvoji koncertného života (námestník riaditeľa Slovkoncertu dr. J. Holička) a o kluboch Hudobnej mládeže (doc. I. Parík).

Bolo by žiadúce i v budúcnosti usporiadať počas Prehliadky slovenského koncertného umenia v Žiline podobné akcie. Kultúrni pracovníci sa na koncertoch presvedčia o sile hudby a kvalite našich interpretov a získajú poznatky pre svoju prácu s profesionálnym umením.

ANNA KOVÁŘOVÁ

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

16. a 17. apríla 1987. J. V. Stamic: Mannheimská symfónia; J. K. Vaňhal: Koncert pre violu a sláčikový orchester C dur; J. Suk: Meditácia na staročeský chorál Svatý Václave; V. Kalabis: Koncert pre čembalo a sláčikový orchester op. 42; B. Martinů: Sexteto pre sláčiky. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci: Bohdan Warchal. Sólisti: Zuzana Růžičková, čembalo; Lubomír Malý, viola.

Uvedený program sa vymykal úzu, že prakticky v každom výkone warchalovcov býva obsiahnutá doména súboru — svet barokovej hudby. O to viac potešila vynikajúca úroveň interpretácie. Detailná prepracovanosť, vzorná artikulácia, jednotná vyvážená zvukovosť, široké dynamické rozpätie — sú u warchalovcov conditio sine qua non úspešného zvládnutia tak barokových majstrov, ako aj ďalších autorov. Spoločným menovateľom však vždy zostáva živý, muzikantsky pulzujúci a poslucháčsku obec podmaňujúci si prejav, v ktorom dominuje umelecká poctivosť a pravá muzikantská pohoda. Touto charakteristikou možno ohodnotiť úvodného Stamica, a tak isto Suka či záverečného Martinů. Dlhoročná prax tak umeleckého vedúceho, ako hráčov telesa dovoľuje, aby sa čas, potrebný na skúšanie nového programu, primerane skrátil, ale výsledok prípravy — a to je na výkonoch warchalovcov podstatné — zostáva stále vynikajúci, špičkový, reprezentatívny.

Autorita Slovenského komorného orchestra nielen v celoštátnych, ale aj v širších reláciách umožňuje angažovať do spolupráce špičkových sólistov a tí si zasa pokladajú za česť vystupovať spoločne s telesom takej kvality, ako je SKO. Tentokrát síce neúčinkovali zahraniční sólisti, ale v každom prípade to boli interpreti, svojím renomé presahujúci hranice nášho štátu. Platí to rovnako o violistovi L. Malom, ako o čembalistke Z. Růžičkovej. U Malého sme obdivovali vysoké parametre huslistického remesla i umeleckého tvorivého vkladu, disciplinovanú muzikalitu, ktorá vhodne korešpondovala so svetom Vaňhalovej hudby.

V Koncerte pre čembalo a sláčikový orchester sa autor Viktor Kalabis neusiloval byť moderným za každú cenu; šlo mu predovšetkým o využitie zvukových i technických možností nástroja. Pravda, i naoko skromné pozadie sláčikového orchestra vyžadovalo pre čembalo zosilňovač. Čo sa týka kompozičnej práce, treba konštatovať, že brilancia, zvuková apartnosť a virtuózna náročnosť neboli samoúčelné, ale vhodne zapadali do celkovej koncepcie diela. Sympaticky vyznel i fakt, že kóda finále s tempovým označením allegro vivo nekončila exhibíciou krkolomnej virtuozity, ale v kľudnej, zvukovo jemnejšej atmosfére. Interpretácia sólového partu mala všetky znaky majstrovstva Z. Růžičkovej: technickú dokonalosť, intonačnú presnosť a ideálnu vyváženosť muzikantskej iskry s tvorivým nadhľadom a disciplínou.

•••

23. a 24. apríla 1987. G. Rossini: Stabat mater pre sóla, zbor a orchester; S. Rachmaninov: Zvony, báseň pre symfonický orchester, zbor a sóla op. 35 na slová E. A. Poea (ruský text K. Balmont). Slovenská filharmónia. Slovenský filharmonický zbor. Zbormajster Pavol Procházka. Dirigent Zdeněk Bílek. Sólisti: Lívia Ághová, soprán; Yveta Czihalová, alt; Jozef Kundlák, tenor; Ján Galla, bas; Eva Blahová, soprán; Andrej Kucharský, tenor; Ondrej Malachovský, bas.

Táto dvojica podujatí bola rovnako vynikajúcim zážitkom ako umeleckým i dramaturgickým triumfom. Leví podiel na tom možno právom priznať dirigentovi večera Zdenkovi Bílkovi, ktorý sa tentoraz dostal k taktovke vlastne iba náhodou — v záskoku. Talichov odchovanec, citlivý, plnokrvný, dynamický hudobník je momentálne v našich „podmienkach" nevyužitým kapitálom. Tento nedostatok nemienime pripísať nikomu na vrub, len sa zamýšľame, prečo musí takáto dirigentská kapacita hlivieť temer v nečinnosti, a ak sa aj dostane pred orchester, býva to obyčajne menej závažná príležitosť, zatiaľ čo Bílek má plné predpoklady i pre zahraničnú reprezentáciu nášho interpretačného umenia. Rovnako je nevyužitý pre nahrávanie na gramoplatne. Som presvedčený, že jeho intenzívny muzikantský náboj by zatraktívnil (pretože napriek nesporným muzikantským schopnostiam si populárnejšie meno nedokázal vytvoriť), priťažlivosť niektorých gramofónových titulov. A svetov, ktoré sú mu blízke, je viacero, zatiaľ čo príležitostí poskromne — temer nijaké. Ale to nie je v našich pomeroch prvý a, žiaľ, ani posledný prípad. Nie nadarmo sa vravieva, že „málokto býva doma prorokom".

Vďaka šťastnej konštelácii všetkých zložiek interpretácie môžeme hovoriť doslova o frenetickom prijatí výkonov. V Rossiniho Stabat mater dostali pódiovú príležitosť traja mladí špičkoví sólisti SND — L. Ághová, J. Kundlák, J. Galla, ktorí sa prezentovali veľmi sympaticky! Pri všetkej uznanlivosti k ich výkonom predsa len ich predčila vekovo, a teda aj výrazovo zrelšia hosťujúca Y. Czihalová, absolventka VŠMU, pôsobiaca v NSR. Vydarili sa aj ansámblovky: duetá, kvartetá boli zvukovo vyrovnané, intonačne presné, presvedčivé. Atraktívny výkon podal tiež SFZ, vypol sa i orchester SF. A to hlavné — o tvorivé fluidum, sugestívne prežitie a zosúladenie veľkého komparzu účinkujúcich sa však zaslúžil dirigent Bílek. Ten toľko odstrkovaný, v živote málo priebojný, no veľký umelec sa tentokrát (koľký však už raz?) rehabilitoval a upozornil na svoje mimoriadne muzikantské kvality. Len či sa v budúcnosti jeho meno objaví aj v pláne hlavného abonmán SF?

Osobne ma viac zaujal decentne dramatický Rossini ako patetický a zvukovo monumentálnejší Rachmaninov, hoci jeho Zvony sú nesporne dielom hlboko ľudským, poslucháčsky i interpretačne vďačným. Trojica sólistov vo Zvonoch bola koncertne ostrieľanejšia. Možno miestami mohol dirigent trocha stlmiť skladateľov hutný zvukový šat, no hrdinský tenor Kucharského i zvučný bas Malachovského dokázali dominovať i nad tutti orchestra a zboru. Sopranistka E. Blahová — ako sa v jej koncertných produkciách stalo pravidlom — stvárnila svoj part spamäti, v porovnaní s mužskými kolegami azda menej priebojne, ale spoľahlivo.

VLADIMÍR ČIŽIK

Pozdvihnúť aktuálnosť historického vedomia

V rámci pravidelných stredajších besied a diskusií, konaných v priestoroch Klubu skladateľov Slovenského hudobného fondu a pod egidou tejto ustanovizne, konalo sa vo februári t. r. zaujímavé stretnutie, podnietené vydaním hudobnej pamiatky zo 17. storočia Vietorisova tabulatúra v rámci edície Musicalia Danubiana vo vydavateľstve OPUS. Editorkami tohto významného počinu, dotýkajúceho sa nielen historických súvzťažností podunajskej oblasti, ale aj súčasných slovensko-maďarských muzikologických a bádateľských vzťahov, sú PhDr. ILONA FERENCZIOVÁ, odborná pracovníčka Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied a PhDr. MARTA HULKOVÁ, CSc., odborná asistentka Filozofickej fakulty UK v Bratislave.

Mohli by ste nám prezradiť niečo bližšie o edícii Musicalia Danubiana?

I. Ferencziová: — Myšlienka o projekte typu Musicalia Danubiana vznikla v roku 1980 a prvý zväzok edície sa realizoval už o dva roky. Ide tu o pramennokritickú edíciu, v rámci ktorej sa vydávajú hudobné pamiatky stredovekom počnúc po 18., resp. začiatok 19. storočia. Už názov naznačuje, že edícia zahrňuje teritoriálne podunajskú oblasť, teda tú oblasť hudobno-kultúrnych vzťahov, ktorú v minulosti tvorila viacnárodnostná societa. Nepísaným úzusom je, že hudobné pamiatky, ktoré sa svojou provenienciou viažu k teritóriu tej-ktorej krajiny, mali by vyjsť v spolupráci s bádateľmi i s vydavateľstvom príslušnej krajiny. Prvé štyri zväzky edície Musicalia Danubiana (1. Missale Notatum Strigoniense; 2. Andreas Rauch; 3. Benedek Istvánffy; 4. Georg Druschetzky), ako aj šiesty zväzok (Joseph Bengraph) vyšli va vydavateľstve Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied. Už prvý zväzok sa uskutočnil na báze medzinárodnej spolupráce — editorom zo slovenskej strany bol dr. Richard Rybarič, CSc. Na tento vzor sa nadviazalo aj pri realizácii 5. zväzku, ktorý navyše — a to po prvýkrát vôbec — vydalo československé vydavateľstvo OPUS. V prípravnom štádiu sa však nachádza už ďalších päť zväzkov edície, ktoré síce vydá maďarské vydavateľstvo, ale v dvoch prípadoch (Z. Zarewutius, Prešovský graduál) sa dotýkajú aj slovenskej hudobnej histórie.

Čo bolo podnetom na rozhodnutie vydať práve Vietorisovu tabulatúru a s akými problémami ste sa stretli pri realizácii tohto projektu...

M. Hulková: — Koordinátorom medzinárodnej spolupráce v oblasti výskumu hudobnej histórie je vedecký pracovník ÚVU SAV dr. Richard Rybarič, CSc. Zrejme na základe našej predchádzajúcej spolupráce, týkajúcej sa štúdií o styčných bodoch Ľubického spevníka a Prešovského graduálu, oslovil nás — dr. Ferencziovú a mňa — v súvislosti s možnosťou realizovať pramenno-kritické vydanie Vietorisovej tabulatúry, keďže sa obe venujeme výskumu hudobnokultúrnej problematiky najmä 17. storočia. Treba však povedať, že vzhľadom na závažnosť pamiatky, už od 60. rokov existovala aj v medzinárodných reláciách potreba predostrieť túto pamiatku v jej komplexnosti odbornej i širšej verejnosti vo forme pramennej kritickej edície. V zásade nám šlo o to, aby sme vyhotovili korektný prepis pôvodnej podoby, ktorá je zachytená v tzv. novej nemeckej tabulatúrnej notácii a aby sme celkove analyzovali pamiatku, pretože doteraz bádatelia väčšinou nemali prístup k rukopisu pamiatky a pri spracovávaní vychádzali z mikrofilmov alebo fotokópií. Vďaka tomuto prístupu mohli sme hudobno-historickú verejnosť upozorniť na existenciu fragmentu ďalšieho rukopisu, nachádzajúceho sa vo väzbe skúmanej pamiatky, ktorý obsahuje pôvodný náčrt pamiatky, najmä slovenských duchovných piesní. Na základe predovšetkým hudobnopaleografického výskumu sme tiež dospeli k názoru, že zapisovateľom kmeňového repertoáru pamiatky bol hudobník slovenskej národnosti.

Hlavnými aktérmi stretnutia v SHF podnieteného vydaním Vietorisovej tabulatúry boli: editorky dr. I. Ferencziová (vľavo), dr. M. Hulková, CSc. (vpravo) a dr. R. Rybarič, CSc. (v strede), ktorý besedu viedol.

Snímka: J. Luky

Ako by ste zhodnotili význam tejto pamiatky v „podunajskom", resp. európskom kontexte?

I. Ferencziová: — Vietorisova tabulatúra je z našich zachovaných rukopisov zo 17. storočia najobsiahlejšia a najbohatšia. Hudobne obsahuje rôzne vrstvy. Viacvrstvový je aj Levočský pestrý zborník — v maďarskej odbornej literatúre je preň zaužívaný názov Löcsei tabulatúrás könyv. Vietorisova tabulatúra obsahuje podobne ako Kájoniho tabulatúrna kniha aj maďarské svetské piesne. Vo Vietorisovej tabulatúre sa nachádza okrem toho aj veľa tancov, a to jednak suitových, ako aj choreí s ľudovým nádychom. Práve spomínané chorey majú najväčší medzinárodný význam, pretože sú v nich prvky maďarské, slovenské, rumunské, poľské, nemecké, čiže je v nich zastúpená — povedané symbolicky — väčšina národov stredovýchodnej Európy.

V čom osobitne vidíte prínos vydania tejto muzikálie?

M. Hulková: — Prínos vidím najmä v tom, že sa pamiatka vydala v úplnej podobe spolu s materiálom fragmentu. Doteraz vzhľadom na zaujímavý a pestrý obsah pamiatky (svetské piesne, tance, duchovné piesne, skladby z repertoáru trubačov) vyšlo niekoľko čiastkových vydaní pamiatky, a to nielen u nás, ale aj v Maďarsku a Poľsku. Hudba tejto pamiatky je priťažlivá pre mnohých interpretov, čo dokazujú realizácie vybraných skladieb v podaní venhodovcov, maďarského súboru Musica camerata a ďalších. Interpreti tu majú istý priestor na dotvorenie partitúry, pri konečnej podobe skladieb sa však treba — ako vždy pri interpretácii starej hudby — pridržať dobového hudobno-štýlového myslenia. Vydanie pamiatky je tiež dokladom vzájomnej slovensko-maďarskej spolupráce. Chcela by som ešte dodať, že by bolo osožné rozšíriť ideu medzinárodnej spolupráce i na ďalšie susedné krajiny a do medzinárodnej tímovej spolupráce zapojiť viac bádateľov.

Pripravila: —NA—

KONFERENCIA O STAREJ HUDBE

K bohatej činnosti Spoločnosti pre starú hudbu pri Českej hudobnej spoločnosti patrí aj každoročná muzikologická konferencia, pripravovaná subkomisiou pre stredoveků a renesančnú hudbu. Usporiadatelia tohtoročnej, ktorá sa konala v dňoch 8. a 9. apríla v Obecnom dome v Prahe, siahli k dvom zaujímavým témam: 1. **Hodnoty a hodnotenie starej hudby**, 2. **Druhy, formy a žánre v umení stredoveku a renesancie.** Konferenciu viedol PhDr. Jaromír Černý, CSc. z pražskej FFUK a odznelo na nej 17 príspevkov.

Program podujatia umožnil široký výber tém referátov, ktoré boli usporiadané do niekoľkých okruhov. Prvý — venovaný stredoveku — otvoril Jiří Berkovec, s príspevkom Stredoveкí teoretici o druhoch dobovej hudby. Zhodnotil najmä výpovede W. Odingtona, J. Tinctorisa a Marchetta de Padua. Teoretickou problematikou sa zaoberal aj Jaromír Černý, ktorý sa zameral na formy stredovekého viachlasu v stredoeurópskych traktátoch. Sústredil sa na traktáty späté s českými krajinami, medzi ktoré patrí napr. tzv. vratislavský traktát zo začiatku 15. storočia. Muzikologický pohľad na stredoveké umenie rozšírili dva referáty literárnych vedcov a jeden kunsthistorický. Jiří Daňhelka sa venoval otázke zmiešavania a premeny žánrov v starej literatúre, Zdeněk Uhlíř charakterizoval na príklade svätováclavskej tradície náboženskú literatúru v stredoveких Čechách a Jiří Kaše hovoril o novom náleze ostatkovej skrine sv. Maura z konca 11. storočia a problémoch jej reštaurovania.

Do muzikologických problémov obdobia predchádzajúceho stredoveku načrel Tomislav Volek vo svojom príspevku Začiatky našej hudobnej kultúry sa neštudujú? Jeho slová, odhaľujúce rezervy vo výchove hudobných historikov a v prístupe k najstaršej hudbe, vyvolali živý ohlas u ostatných prítomných.

Druhý tematický okruh tvorili referáty, zamerané na analýzu foriem a druhov renesančnej hudby v prameňoch menej známych alebo celkom nových. Petr Daněk referoval o dvoch neznámych rukopisoch. Prvý z nich — quodlibet „O nevěrný Judáši..." — patrí v českých prameňoch k vzácnemu formovému druhu. Jeho kompozícia pozostáva z niekoľkých úryvkov všeobecne známych skladieb a melódií. Druhý rukopis je novoobjavený Graduál zo začiatku 16. storočia, cenný rozsiahly kódex, obsahujúci chorálny repertoár podľa cirkevného roku (mimo iného aj štvorhlasné Requiem s českým textom). Jana Petőczová zoznámila poslucháčov s polychorickou hudbou zapísanou v levočskom rukopisnom zborníku sign. 74 A, predovšetkým s dvojzborovými motetami benátskeho typu niektorých talianskych a nemeckých skladateľov. Žánrovou charakteristikou českej pastorely sa zaoberá na základe dlhoročných výskumov Július Hůlek. Bližšie načrtol vývoj českej barokovej vianočnej piesne (z jej autorov spomeňme aspoň A. Michnu a V. Holana). O náleze trosiek hudobnín z urbára třebíčského panstva z roku 1670 referoval Otmar Urban a o neznámom hudobnom rukopise zo 16. storočia z fondu knižnice Národného múzea v Prahe Jana Novotná. Jiří Sehnal hovoril o vývoji hudby pešieho a jazdeckého pluku v 17. až 18. storočí a o vzácnom pätregistrovom pozitíve zo začiatku 17. storočia v obci Polné pri Jihlave.

Posledný okruh príspevkov sa týkal aktuálneho problému hodnotenia starej hudby. Tvorbou českých polyfonikov a úrovňou ich kompozičnej techniky sa zaoberal Martin Horyna. Rozlíšil medzi zachovanými skladbami českých autorov z druhej polovice 16. storočia hudbu účelového charakteru bez väčšej umeleckej úrovne a hudbu spĺňajúcu aj náročnejšie kritériá (napr. niektoré skladby J. Maršálka a J. Trajana Turnovského). Jiří Sehnal poukázal vo svojom referáte Blúdenie na ceste za pochopením starej hudby na odlišné chápanie hudby v rozličných obdobiach na príklade premenlivosti významu rovnakej kadencie. Olga Settari referovala o význame exiológie pre hodnotenie starej hudby a o viachodnotovom charaktere hudobného diela, prejavujúcom sa v štyroch aspektoch: reflexívnom hodnotiacom, hodnotovom a normatívnom. Dobové a dnešné kritériá hodnotenia českej hudby 18. storočia boli predmetom príspevku Zdeňky Pilkovej. Zdôraznila, že odlišnosť dnešných kritérií spočíva na jednej strane v tom, že hodnotíme hudbu vytrhnutú zo spoločenského kontextu, tvarom sa líšiacu od pôvodného znenia, na strane druhej v tom, že sa zmenili zásady hodnotenia — hudba sa posudzuje napr. podľa miery originality, historického významu v dejinách, a preto častokrát dochádza ku skreslenému hodnoteniu. Na tieto myšlienky nadviazal Jaroslav Smolka, ktorý hovoril o posune hodnotových kritérií českej hudby v dnešnej hudobnej historiografii vďaka hlbšiemu poznaniu historických súvislostí.

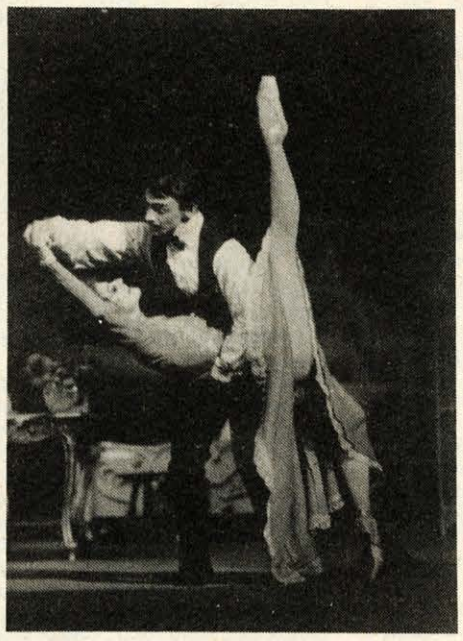
Plodná pracovná atmosféra konferencie v kruhu odborníkov sa odrazila v živej diskusii počas oboch dní. V rámci podujatia mali jeho účastníci možnosť navštíviť v prvý deň večer koncert „Hovory s klavichordom" v Dvořákovom múzeu, v rámci XVI. štúdia starej hudby. Predstavil sa na ňom Jaroslav Tůma — vynikajúci mladý interpret a znalec hry na klavichorde (odzneli skladby Jana z Lublina, J. J. Frobergera a J. S. Bacha).

V pláne českej Spoločnosti pre starú hudbu je v tomto roku ešte jedna konferencia — na tému „Mozart a jeho doba", ktorá sa uskutoční v Prahe 27.—29. októbra 1987.

JANA PETŐCZOVÁ

KANKÁN NA SCÉNE SND

Tej časti divadelného publika, ktorá neustále očakáva zo strany **baletného súboru Slovenského národného divadla** zásadnú zmenu tvorivej orientácie, zmenu v chápaní funkčnosti súčasného tanečného umenia, musela ostatná baletná premiéra doslova vyraziť dych. Žiaľ, nie v pozitívnom slova zmysle. Uvedenie dvojčasťového baletu Netopier (celoštátna premiéra 27. a 28. marca 1987) možno totiž smelo označiť za cieľavedomé „nabúravanie" všeobecného systému hodnôt, za mefistofelovský čin deformujúci proces kryštalizácie divákovho vkusu. Autor choreografie a réžie, šéf baletu SND **Karol Tóth** vsadil v spolupráci s celým predrealizačným tímom tejto inscenácie na nič nehovoriacu páčivosť, bezstarostnosť a roztopašnosť, ktorá ide zdanlivo v ústrety potrebám dnešného človeka, no v podstate nebezpečne ohrozuje jeho úsudok, jeho hodnotovú orientáciu.



G. Záhradníková (Rosalinda) a J. P. Plavnik (Gabriel) v baletnej inscenácii Netopier. Snímky: V. Vavro

Na divadelných plagátoch a v programovom bulletine je uvedený ako **autor hudby baletu Netopier Johann Strauss — junior.** Pri troške dôslednosti treba však pripomenúť, že hudobným podkladom baletnej verzie svetoznámej operety je púhe potpourri, zostavené z jednotlivých čísel operety. Napriek tomu je však práve Straussova hudba tým najhodnotnejším, čo celé predstavenie môže poskytnúť. K. Tóth sa pri realizácii bratislavského Netopiera voľne inšpiroval libretom (?) francúzskeho choreografa **Rolanda Petita**, no zdá sa, že nesprávne odhadol možnosti baletného súboru SND. Ak má baletný prepis Netopiera niečím zaujať, mal by to byť technický perfekcionizmus všetkých interpretov, čo je v súvislosti s bratislavským baletom požiadavka budúcnosti. Čiže ani z rýdzo interpretačného hľadiska nemožno nájsť vhodný motív, oprávňujúci na existenciu tohto predstavenia na scéne SND. Propagovanie a uvádzanie diel svetového fondu „ľahšej múzy" predsa prináleží spevohre Novej scény, prečo musí naša prvá divadelná scéna siahať za podobným titulom? Z akokoľvek voleného zorného uhla nespĺňa inscenácia Netopier ani tie najzásadnejšie kritériá spoločensky funkčného umenia bazírujúceho na profesionálnom majstrovstve, tvorivom entuziazme a progresívnosti. V konečnom dôsledku vzniká potom dojem neschopnosti alebo nezáujmu tvorcov predstavenia pozdvihnúť slovenské tanečné umenie, pozbaviť ho šede zaužívaných stereotypov a metód zdedených z predchádzajúceho storočia. Charakter námetu a predlohy nedáva tvorcom príležitosť prekonať bariéru prázdneho hedonizmu, požitkárstva a duchovnej impotencie. Banálny príbeh nudiacich sa manželov mohol vyhovovať meštianskemu stavu rakúsko-uhorskej monarchie, rozhodne však nevyjadruje pocity dnešného, najmä mladého človeka, ktorý stojí v centre pozornosti komplexného systému estetickej výchovy v našej spoločnosti ako potenciálny tvorca našej národnej kultúry v nasledujúcich historických etapách.

K. Tóth sa usiluje zatraktívniť sujet baletu exponovaním dvoch diametrálne odlišných rovín. Prvá z nich zasahuje do polôh ľahkovážnej frašky, situačnej komédie a pre tieto účely volí choreograf a režisér prevažne pantomimický spôsob pohybového vyjadrovania. Klasické baletné tvaroslovie sa dostáva k slovu pri stvárňovaní výrazovo exponovaných a expresívnych scén, najmä v dvoch veľkých pas de deux. Oscilovanie medzi roztopašnosťou a akousi serióznosťou však nepôsobí najpresvedčivejšie, skôr naopak, výsledný tvar poznamenáva rozpačitosťou a myšlienkovou nevyhranenosťou. Námetu Netopiera je bližší nenáročný komický žáner, ak však nezasahuje k hraniciam morbidity a gýču, ako je to napr. v scéne masovej naháňačky v 2. dejstve bratislavskej inscenácie. Kankány, galopy, pantomimické gagy — to všetko by sa pri patričnej dávke tolerancie dalo chápať, no spomínaná scéna nie je ničím iným ako netaktným výsmechom adresovaným divákovi. Namiesto očakávaného úsmevu sa na tvári diváka môže pri tejto scéne objaviť len znetvorený úškľabok atakovanej hrdosti. Problematické sa mi videli byť aj relácie medzi hudbou a pohybom. V choreografickej koncepcii K. Tótha sa vyskytuje niekoľko hluchých miest, keď statická scénická akcia nezodpovedá dynamizmu Straussovej hudby (napríklad záver sólového výstupu Alfréda v scéne „prevteľovania sa" Rosalindy v 1. obraze). Atmosféru predstavenia dotvára K. Tóth šantánovou svetelnou réžiou (projekcia cez farebné filtre smerom do obecenstva) či lietajúcimi flitrami v záverečnej scéne — prvkami, ktoré dávajú obecenstvu na moment zabudnúť, že sa nachádza v budove Slovenského národného divadla...

Po výtvarnej stránke inscenáciu Netopier vypracovala kostýmová výtvarníčka zaslúžilá umelkyňa **Ľudmila Purkyňová** a scénograf **Pavol M. Gábor**, umelci, ktorí už neraz dokumentovali precíznosť, s akou pristupujú k svojej práci. Aj v tomto prípade sa dokonale prispôsobili charakteru predstavenia a dodali mu patričný lesk meštianskych salónov, dekorácií a toalet. Interpretácia Netopiera v podstate v ničom nevybočuje zo štandardu súboru SND. Karol Tóth venuje veľkú pozornosť charakterizácii troch ústredných hrdinov — Rosalindy, Gabriela a Alfréda. Ich protagonisti — zaslúžilá umelkyňa **Gabriela Záhradníková, resp. Eva Šenkýřiková, Jurij Pavlovič Plavnik**, respektíve **Miroslav Barna, Mikuláš Vojtek**, resp. **Dušan Nebyla** — splnili v zásadných otázkach očakávanie a hoci tvorivú motiváciu eliminovalo celkové vyznenie inscenácie, všetci menovaní umelci vynaložili nemálo úsilia v zmysle hereckej kreativity. Ak aj nebolo z hľadiska technického zvládnutia postáv všetko v poriadku, opäť zdôrazňujem, že interpreti nemohli byť dostatočne motivovaní k dokonalejším výkonom. Aj to, čo predviedli, možno považovať za neadekvátne vynaloženú námahu, ktorej efekt sa blíži k nulovej hodnote. To isté platí aj o menších postavách a postavičkách, z ktorých si zasluhujú pozornosť obidve Adely (**Viera Zlochová**, resp. **Rozália Zmeková**) a jeden z čašníkov (**Michal Mikeš**). **Zboru baletného súboru SND** nemožno vonkoncom vyčítať jeho priemerný výkon, ktorý je v rámci podpriemerného predstavenia vlastne pozitívnou hodnotou. K lepšiemu výkonu sa vzchopil **orchester** SND pod taktovkou **Adolfa Vykydala** (veľmi pekné bolo pizzicatové intermezzo po 1. obraze).

Predstavenie Netopier je ďalším dôkazom hlbokej tvorivej krízy, ktorá v poslednom čase postihla baletný súbor SND. Je otázkou cti a ambícií vedenia súboru, či vzniknutá situácia nepovedie k tomu najsmutnejšiemu cieľu — k pocitu rezignácie zo strany priaznivcov tanečného umenia.

IGOR JAVORSKÝ

Po premiére Verdiho Nabucca v DJGT v Banskej Bystrici

„Va, pensiero..."

„Va, pensiero...". Kto z obdivovateľov opery by nepoznal slová, ktoré upútali aj **Giuseppe Verdiho** v Solerovom librete jeho budúceho operného diela **Nabucco!** O tejto známej a obľúbenej opere, ktorá vždy znovu uchvacuje poslucháčov nesmiernou silou obsahu a hudobnej výpovede, iste nie je potrebné podrobne hovoriť. Jej nosné obsahové idey — boj medzi spravodlivosťou a neprávosťou, utláčanie národov, vyvyšovanie sa jednotlivcov nad spoločenské záujmy i víťazstvo prostej ľudskej lásky — nachádzajú svoje uplatnenie aj v súčasnej dobe.

Dramaturgický zámer inscenovať Verdiho Nabucca v Banskej Bystrici bol spočiatku prijatý s nedôverou. Nuž, uviesť operu, ktorá je viac než iné postavená na zboroch a veľkých ansámblových scénach na malom javisku s obmedzenými technickými možnosťami, s menším zborom a orchestrom, to iste vzbudzovalo oprávnené otázky, či pochybnosti. Premiérové predstavenia tejto inscenácie v **opere DJGT** 6. a 7. marca 1987 však presvedčivo dokázali, že nie vždy je rozhodujúca kvantita, ale predovšetkým kvalita. Výsledkom náročnej, zodpovednej práce, veľkého úsilia, ale aj entuziazmu tvorcov a celého súboru je monolitný, koncentrovaný, výstižný a výrazovo účinný tvar diela. Prispelo k tomu viacero priaznivých okolností.

Súbor naštudoval operu ako prvý na Slovensku v originálnom vydaní milánskeho nakladateľstva Ricordi v tvorivom preklade **Jozefa Šurinu**. Pri maximálnom rešpektovaní partitúry urobil šéfdirigent **Miroslav Šmid** niektoré úpravy (škrty repríz na troch miestach, spojenie II. a III. dejstva s vylúčením úvodného zboru III. dejstva), ktoré pomohli vytvoriť optimálne časové dimenzie, proporcie a hlavne koncepciu dramatickej výstavby diela.

Celistvosť inscenácie umocnila štylizovaná scéna **Pavla Herchla** a kostýmy **Jany Fifikovej.** Scénograf využil javiskovú točňu a vytvoril jednoliaty, no pritom variabilný celok s rôzne členenými schodišťami, „kamennými" kvádrami a plochami, ktoré režisérovi poskytovali mnohostranné možnosti pre prácu. Rekvizity boli použité funkčne a striedmo. Rôzne prostredie a dej charakterizoval P. Herchl jednoduchými, ale dominantnými prvkami a symbolmi v intenciách režisérových zámerov. Atmosféru deja príhodne ozvláštňovala projekcia na oponu pred každým dejstvom. Kostýmy výrazne, no organicky, farebne a tvarovo vystihujúco oddeľovali hlavné postavy jednak medzi sebou, jednak od masy, v rámci ktorej tiež diferencovali jednotlivé skupiny (Židia — leviti, mladé devy, ostatní; Babylončania — vojaci, členovia kráľovskej rady). Sprievodný nepríjemný zvuk točne a hlavne pretrvávajúce nedostatky v práci osvetľovačov sa, dúfam, podarí odstrániť.

Réžiu **Petra Dörra** a pohybovú spoluprácu **Jaromíra Brycha** a. h. by bolo možné len ťažko oddeliť. Ich spoločnú prácu charakterizovala predovšetkým snaha o vytvorenie kompaktného celku v súlade s partitúrou, odstránenie statických miest a vyzdvihnutie podstatných myšlienok opery. Dosiahli optimálne kompozičné riešenie veľkých skupinových scén, dobrú vzťahovú interakciu medzi postavami, dômyselné využitie medzihier, spracovanie nástupov a celkové dianie na javisku. Režisér obohatil inscenáciu viacerými zaujímavými nápadmi a prvkami (hoci niektoré sa menej vynachádzavo opakovali), pričom opäť nezaprel svoju hĺbavosť, záľubu v mnohovýznamovosti a snahu načrieť do štruktúry obsahu. V prípade ústrednej postavy, a nielen jej, však v symbolike a niektorých postupoch siahol azda hlbšie, než je divák schopný zaregistrovať (i keď nie som za prispôsobovanie sa priemernej úrovni a vkusu, ale naopak, za ich zvyšovanie).

Výrazným a nosným tvorivým vkladom inscenácie bolo hudobné naštudovanie **Miroslava Šmída.** Formovanie dramatických a výrazových oblúkov, citlivo a invenčne spracované frázovanie, optimálne tempá a zvukovosť, jemné dynamické odtiene, obdivuhodná práca v detailoch, to všetko vyústilo do plastického tvaru so širokým výrazovým ambitom. Výborná interpretácia a istota orchestra a dirigenta podporili komunikatívnosť a účinnosť pôsobivej Verdiho hudby. Je potrebné spomenúť, že **interný operný zbor** bol obohatený o **členov Učiteľského spevokolu Hron** a oceniť prácu zbormajsterky **Dariny Turňovej.** Kultivovaný, sonórny a disciplinovaný prejav zboru bol príjemným prekvapením. V populárnom Zbore Židov zdôraznil dirigent bôľ a nekonečnú túžbu po slobode a domove. V závere predĺžil znenie posledného akordu zborového partu, čím umocnil jeho sugestívnosť.

K úspešnému tvaru a vyzneniu opery prispel každý zo sólistov v rámci svojich možností. Treba vyzdvihnúť výkony hosťujúceho **Pavla Mauréryho,** ktorý spevácky i herecky presvedčivo stvárnil babylonského kráľa Nabucca a jeho vnútorný vývoj (hlavne v scéne šialenstva a v duete s M. Murgašovou ako Abigail) a mimoriadne vyrovnaný a pôsobivý prejav **Mikuláša Doboša** v úlohe Zachariáša (alternoval **Rastislav Uhlár**). Hlasovo a charakterovo náročnú postavu Abigail stvárnili zasl. umelkyňa **Dagmar Rohová** — v lyrickejšom podaní — a **Mária Murgašová** — dramaticky účinne. **Ján Zemko** v postave Izmaela spieval v indispozícii. Nabuccovu dcéru Fenenu spoľahlivo interpretovali **Božena Lenhardová** so živším hereckým prejavom a **Mária Nagyová**, ktorá sa zdá byť prísľubom pre banskobystrickú operu. V ďalších úlohách účinkovali **Andrej Bystran** a **Štefan Turňa** (Veľkňaz), **Jarmila Vašicová**, ktorá aj v postave Anny s menším speváckym zástojom dokázala svoje umelecké kvality (alternovala **Alena Stopková**) a **Peter Schneider** (Abdallo).

Celkove je potrebné túto inscenáciu považovať za výrazný úspech a mimoriadne pozitívny krok vo vývoji tohto operného súboru.

MARIANNA BÁRDIOVÁ

Z premiéry Verdiho opery Nabucco v banskobystrickej opere. Postavu Zachariáša stvárnil M. Doboš. Snímka: P. Danko

GRAMORECENZIA

KONCERTY PRE TRÚBKU A SLÁČIKOVÝ ORCHESTER
Tomaso Albinoni: Koncert d mol, op. 9, č. 2; Pietro Baldassare: Sonáta F dur, č. 1; Giuseppe Torelli: Koncert D dur (realizácia Jean Thilde), Johann Melchior Molter: Koncert D dur, č. 1.
Guy Touvron, trúbka (nástroj Henri Selmer, Paríž).
Slovenský komorný orchester, Bohdan Warchal
OPUS 1986, 9116 1710

Ostatné tituly gramofónových nahrávok nášho prvotriedneho inštrumentálneho súboru presiahli v tomto roku už počet šiestich desiatok a začali nový počet pri realizácii prvých najmodernejších zvukových záznamov na kompaktné platne. Trúbkové koncerty vyšli na tradičnej čiernej LP platni, sú pripravené digitálnou technikou, a tak z hľadiska technickej kvality spĺňajú základné kvalitatívne požiadavky dneška. Nahrávka znie vynikajúco, zvuk sólovej trúbky má sýtu farebnosť a dobre ladí s celkovou koncepciou interpretácie starej hudby, akú pestujú warchalovci už vyše dvoch desaťročí. I v koncepcii nahrávky sa preto zdôrazňuje sonoristická stránka vo výslednom zvukovom obraze. Gramoplatňa je príspevkom do kolekcie nahrávok, ktoré dokumentujú množstvo spoločných koncertov SKO so špičkovými zahraničnými sólistami. Guy Touvron pokračuje v tradícii vynikajúcej interpretačnej úrovne francúzskych hráčov — svojho učiteľa Mauricea André nevynímajúc. Jeho prejav sa zakladá na muzikálnej výrazovosti, vedení melodickej línie, hre kontrastov, jednoduchosti. Gramoplatňa má svoju hodnotu aj ako dramaturgický čin; prináša tituly, doposiaľ nezaznamenané na výrobkoch vydavateľstva OPUS, z ktorých najmä Sonáta Baldassareho a Koncert Moltera sú edične objavné. K hodnotným dielam Albinoniho sa bez výhrad môže pripočítať i zaznamenaný Koncert d mol (originál je pre hoboj), v ktorom je veľmi zaujímavý orchestrálny part a jeho prepojenie so sólovou trúbkou. Kultúra Touvronovho tónu vyniká v prekrásnom Adagiu tohto koncertu, o ktorom autor výstižného textu k platni Ladislav Kačic pripomína, že patrí k „nesmrteľným melódiám" baroka. V Koncerte Torelliho zvýrazňujú efektnú brilantnosť diela ostré rytmické kontrasty interpretácie; cítiť, kde sú warchalovci ako muzicírujúci ansámbel najviac vo svojej koži, oplývajúc bohatou skúsenosťou a vyhraneným názorom. Stále ho môžeme prijímať, i keď je na svete množstvo súborov starej hudby, ktoré presvedčajú interpretáciou tejto hudby s cieľom dobovej čistoty hry na originálnych nástrojoch a ich kópiách. Ale to je na hudbe to najkrajšie, že ju možno uchopiť z viacerých pohľadov a stanovísk, viacerými odlišnými spôsobmi, a pritom jej jadro zostáva rovnako účinné.

VIERA POLAKOVIČOVÁ

Tvorivé zväzy: obdobie prestavby

ODPOVEDAŤ TVORBOU

Za posledný rok sa vo všetkých oblastiach života našej krajiny uskutočnili udalosti obrovského významu, a to sa, samozrejme, v plnej miere vzťahuje aj na duchovnú sféru. Revolučná obroda nášho vedomia a bytia sa stala mocným impulzom pre rozvoj umenia, nesmierne rozšírila jeho horizonty, možnosti umeleckého zvýznamňovania prebiehajúcich procesov, účasti a vplyvu na nich.

A to všetko sa udialo prakticky za rok, ktorý ubehol od zjazdu strany. Je zrejmé, že sa nachádzame len na začiatku cesty. Britkosť prebiehajúcich diskusií, nastolenie najostrejších otázok bez ohľadu na mienky a „tabu" vytvorené najčastejšie zotrvačnosťou nášho vlastného myslenia, prirodzene, väčšinou predbiehajú bezprostredné tvorivé výsledky, ktoré sú vždy konečným a najpresvedčivejším argumentom. No svieži vietor obrody nám privieva prvé umelecké ozveny vo všetkých druhoch umenia. Som presvedčený, že blízke obdobie prinesie nám, nášmu umeniu, diela zrodené z ducha doby, preniknuté jej rytmom.

Garanciou tohto presvedčenia nie je len terajšia atmosféra pravdy a všeobecnej informovanosti, tempo naberajúca prestavba myslenia pracovníkov umenia, ale aj konkrétna podpora, ktorú dostávame pri všetkých našich podujatiach od strany a vlády. Stačí povedať, že práve v uplynulom roku boli prijaté dve uznesenia, ktoré umožňujú realizovať kardinálnu prestavbu nášho v poslednom čase dosť ustrnulého koncertného života. Mám na mysli uznesenie ÚV KSSZ a Rady ministrov „O opatreniach pre ďalšie zlepšenie koncertnej činnosti v krajine a posilnenie materiálno-technickej bázy koncertných organizácií" a nedávne uznesenie ÚV KSSZ a Rady ministrov „O zlepšení podmienok činnosti tvorivých zväzov".

Samotný fakt prijatia týchto uznesení by som mohol nazvať historickým, aj keď sme toto slovo videlne „opotrebovali". A predsa historickým — pretože sú to najvýraznejšie príklady nového myslenia v prístupe k fundamentálnym problémom kultúrnej výstavby. Bolo by hriechom tajiť, že sme akosi privykli na nesprávne princípy hospodárenia v kultúre, hospodárenia zhubne sa prejavujúceho v duchovnom živote spoločnosti. Po mnoho rokov sa veci obmedzovali na všeobecné frázy, mnohosľubné deklarácie. A súčasne reálne šírenie vysokých umeleckých hodnôt sa brzdilo, utápalo sa v prúde inštrukcií, protirečivých príkazov a zákazov, vracajúcich sa po uzavretom kruhu v kanceláriách „zainteresovaných" (alebo presnejšie, nezainteresovaných!) ministerstiev a úradov.

To sa prejavilo v nemalých stratách: koncertný život sa, povedzme si otvorene, dostal na hranicu krachu. Nemožno tvrdiť, že by verejnosť bola ľahostajná. Alarmujúce hlasy sa ozývali v novinách, na schôdzach, poradách a konferenciách rôzneho druhu. Aj my, vo zväze skladateľov, sme považovali za svoju povinnosť trúbiť na poplach, trpiac nielen pre našu vlastnú hudbu, ale pre tie nesmrteľné poklady, ktoré sa stále viac a viac vzďaľovali od ľudu, od poslucháčov. Sme šťastní, že teraz bol náš hlas vypočutý. Uznesenie o koncertnej činnosti umožňuje zlepšiť situáciu v najkratšom čase, rozväzuje iniciatívu, proste, vyžaduje radikálnu prestavbu tohto najdôležitejšieho článku v umeleckej výchove širokých más.

Žiaľ, inercia myslenia sa neprekonáva ľahko. Uplynul temer rok odo dňa prijatia uznesenia, a jednako reálne výsledky takmer ešte nevidno. Konkrétne závery, ktoré Ministerstvo kultúry ZSSR malo už dávno vypracovať, sa dosiaľ rodia v nevysvetliteľných mukách: ako prv aj teraz chcú všetko uzavrieť do železných obručí inštrukcií, topia sa v nekonečnom odsúhlasovaní. A v koncertných sálach naďalej vládne anarchia, plagáty (ak sa objavia) ako nemá výčitka svedčia o úplnej bezsystémovosti v hlavnom meste. A nakoniec, čo je najhlavnejšie, koncertné sály neprestávajú strácať návštevníkov. Môžeme sa potom diviť prirodzenému príklonu na stranu zábavnej estrády, ktorý mnohé horúce hlavy vyhlasujú za príkaz doby? Ozajstný príkaz doby je, pravdaže v tom, aby sme neplávali po prúde nekonečných diskusií, ale aby sme rozumne kombinovali všetky hudobné žánre, nezabúdajúc na ich ideovoestetickú náplň.

Bezprostredne sa nás, skladateľov, týka nedávne uznesenie „O zlepšení podmienok činnosti tvorivých zväzov". Dokument vskutku unikátny, diktovaný leninskými princípmi, leninským chápaním významu umeleckej tvorby. Každému z tvorivých zväzov, vrátane Zväzu skladateľov ZSSR, sú dané také materjálne možnosti, o akých sme ešte celkom nedávno nemohli ani snívať. Sú to celkom konkrétne veci: zlepšenie podmienok našej práce, výstavba Paláca hudby v Moskve a nových domov tvorby, vydelenie prostriedkov na nákup hudobných nástrojov a na posilnenie medzinárodných kontaktov, vytvorenie laboratórií hudobného folklóru, rozšírenie možností propagácie, podstatné posilnenie materiálnej bázy zväzu. A to sa realizuje, všimnite si, v čase, keď krajina potrebuje každý rubeľ na revolučnú prestavbu hospodárskeho mechanizmu, na rekonštrukciu podnikov, závodov, na obnovenie vedeckých centier a tak ďalej. Nevdojak vzniká analógia s prvými rokmi sovietskej moci, keď republika zranená občianskou vojnou neľutovala prostriedky na podporu svojho mladého umenia. Vtedy sa taká prezieravá politika rentovala stonásobne. Vytvorila základ pre leninskú kultúrnu revolúciu, napomáhala zrod veľkých majstrovských diel, ktoré žijú s nami i dnes.

Som presvedčený, že v terajšom revolučnom období bude tvorivá úroda bohatá. A samozrejme my, skladatelia, sa z celých svojich síl budeme snažiť odpovedať novými dielami, aktívnou účasťou na hudobnom vzdelávaní ľudu, posilnením kontaktu s poslucháčmi. Uvedomujeme si, že sú to všetko neľahké úlohy, ak ich máme plniť nie slovami, ale v praxi. Ich riešenie si v mnohých prípadoch žiada aj reorganizáciu vlastného umeleckého myslenia, povedal by som oslobodenie sa od vžitých predstáv, kánonov, navyknutých normatívov — slovom žiada si to tvorivú smelosť.

Naliehavo sú potrebné nové metódy, formy organizačnej práce zväzu skladateľov. Aj túto prestavbu sme už začali. O tom, ako ju urobiť najefektívnejšou, účinnou, uskutočnila sa nedávno diskusia na spoločnom rozšírenom zasadnutí riadiacich orgánov zväzov skladateľov ZSSR, RSFSR a Moskvy.

Dnes možno hovoriť o prvých krokoch na tejto ceste. Načrtli sme a realizujeme rad foriem, spôsobov posilnenia kontaktov s mládežou, ktoré, žiaľ, za posledné obdobie zreteľne zoslabli. Vrátiť sovietskej populárnej hudbe, piesni vedúce miesto v zvukovom svete mladého súčasníka — to je jedna z našich prvoradých úloh. Neporovnateľne viac pozornosti venujeme teraz otázkam hudobnej sociológie, uskutočnili sme plodnú diskusiu na túto tému. Cieľ je ten istý: zblíženie skladateľa s poslucháčmi, predovšetkým s mládežou.

Ostatne, tu nie je miesto na podrobný výpočet. Zdôrazním len, že všetky naše akcie, terajšie i budúce, nie sú spojené so znížením umeleckých kritérií, ale naopak, s bojom za vysokú profesionálnu kvalitu hudby. Tým sa riadime a budeme riadiť, dopĺňajúc rady našej organizácie mladými autormi, tvoriacimi v ktoromkoľvek žánri — od symfónie po pieseň, od opery po rockovú hudbu. V radoch profesionálneho združenia nesmie byť miesto pre diletantizmus, ak sa nechceme znížiť k nízkemu vkusu, ale chceme formovať, zvyšovať duchovný potenciál najširšieho kruhu ľudí. Len tak budeme môcť odpovedať na stranícke uznesenia činom.

TICHON CHRENNIKOV,
prvý tajomník vedenia
Zväzu skladateľov ZSSR
(Sovietskaja kuľtura, marec 1987)

Zo zahraničia

Milánska La Scala uviedla 27. januára 1987 ako svetovú premiéru operu talianskeho súčasníka Flavia Testiho Richard III. podľa rovnomennej slávnej Shakespearovej predlohy. Dielo hudobne naštudoval dirigent Roberto Abbado (synovec Claudia Abbada), réžiu mal Virginio Puecher, v hlavných úlohách sa predstavili William Lewis (Ricardo), Mani Meklerová (Elisabetta), Carmen Reppelová (Anna), Eduard Tumagian (Clarence). Kritika označila dielo za „spevácku operu par excellence" najmä pre úsporné, resp. komorné poňatie orchestra a dôraz na spevné party. Kritické výhrady sa dotýkali voľby námetu a malej hudobnej nápaditosti autora.

V dňoch 13.—22. februára 1987 sa konalo v hlavnom meste NDR v Berlíne XI. berlínske hudobné bienále, čiže medzinárodný festival súčasnej hudby, ktorého usporiadateľským garantom sú Zväz skladateľov a muzikológov NDR a Ministerstvo kultúry NDR. Ako sa konštatuje v tlačovom bulletine č. 4, v rámci 47 koncertov zaznelo 205 diel 184 skladateľov v interpretácii 127 súborov a sólistov z 18 krajín, pričom sa uskutočnilo 35 pôvodných premiér. Panoráma mien skladateľov 20. storočia bola ozaj bohatá a zahrňovala tak klasikov nášho storočia, ako aj najnovšiu tvorbu rôznych kompozičných smerovaní. Treba, žiaľ, podotknúť, že ČSSR síce zastupovali kompozície českých autorov, do berlínskej medzinárodnej konfrontácie však nebolo zaradené žiadne dielo slovenského skladateľa. Na snímke záber z koncertného uvedenia úspešného operného diela drážďanského skladateľa Uda Zimmermana Biela ruža, ktoré interpretoval súbor musica viva ensemble dresden pod vedením autora so sólistami Grazynou Sklareckou (soprán) a Olafom Bärom (bas).

Vedenie Štátnej opery v Budapešti zverejnilo dramaturgický plán na sezónu 1987-88. Riaditeľ Emil Petrovics na tlačovej besede zdôraznil snahu vedenia rozšíriť najmä nemecký repertoár a v súvislosti s blížiacim sa bicentenáriom uviesť päť Mozartových opier v novom reprezentačnom predvedení. Prvým článkom tohto projektu na scéne materskej budovy budapeštianskej opery bude decembrové uvedenie Figarovej svadby v réžii Miklósa Szinetára, pod taktovkou Ervina Lukácsa a novoangažovaného László Kovácsa. Ďalšou novou inscenáciou budú dve jednoaktovky v celovečernom programe, a to baroková opera Dido a Aeneas od H. Purcella (režisér László Székely, dirigent v Anglicku žijúci Američan Thomas McGegan) a nová súčasná opera Jánosa Vajdu na námet Th. Manna Mario a čarodejník (režisér András Békés, dirigent Géza Török). Poslednou premiérou budúcej sezóny bude uvedenie Tristana a Izoldy od R. Wagnera (réžia József Ruszt a. h., hudobné naštudovanie šéfdirigent opery János Kovács), titulné postavy vytvoria András Molnár a Mária Temesiová.

Na scéne Erkelovho divadla bude prvým premiérovým titulom Verdiho Nabucco v taliančine (réžia András Mikó, dirigent Rico Saccani a. h.). Osobitnou novinkou tejto inscenácie bude pripravovaná projekcia maďarského textu v priestore nad javiskom. Géza Oberfrank bude dirigentom a súčasne aj režisérom novej javiskovej podoby opery Háry János od Zoltána Kodálya. Záverečnú premiéru vytvorí Pucciniho Tosca, v ktorej titulnú postavu v režijnej koncepcii Viktora Nagya a pod taktovkou Slováka Ondreja Lenárda bude spievať Ilona Tokodyová.

—JV—

Nad tohtoročnou Poznaňskou hudobnou jarou

V dňoch 26.—30. apríla tohto roku sa konal **27. ročník Poznaňskej hudobnej jari**, každoročný festival, venovaný súčasnej poľskej hudbe. Príťažlivosť festivalu zvyšoval fakt, že až na nepatrné výnimky (Šostakovič, Elgar, Reger, Bacewiczová, Kilar — prví traja jediní nie poľskí skladatelia prehliadky) všetky diela, ktoré na ňom zazneli, vznikli maximálne pred 10 rokmi, absolútna väčšina pred 2—3 rokmi, a rovnako skutočnosť, že temer polovica diel tu mala svoju svetovú, príp. poľskú premiéru. Do 5 dní podujatia rozvrhli organizátori celkove 9 koncertov: 2 orchestrálne (Štátna filharmónia Opole a Štátna filharmónia Poznaň), 6 komorných (Poľský komorný orchester, Komorný orchester poľského rozhlasu a televízie Poznaň, Poznaňský súbor bicích nástrojov, komorný miešaný zbor Schola cantorum Gedanensis a malé komorné a sólistické zoskupenia) a 1 koncert elektroakustickej hudby. Do rámca festivalu bol tento rok prvý raz včlenený aj cyklus prednášok, seminárov a diskusií na spoločnú tému Súčasná hudba a mladý poslucháč, všímajúci si najmä apercepčné problémy súčasnej hudby, problémy tvorby pre deti a mládež a vzťah mladých k džezu a populárnej hudbe.

Samotný festival sa stal pestrým a — myslím si — aj dosť presným obrazom súčasnej poľskej hudby, pretože boli na ňom kompozične zastúpení skladatelia všetkých vekových kategórií z celého Poľska, od mien celosvetovo známych až po mená autorov vskutku iba začínajúcich. Nebudem hodnotiť všetky koncerty a diela podujatia, lebo by to tu nebolo ani možné ani účelné, spomeniem a bližšie sa pristavím iba pri dielach, ktoré mňa osobne najviac zaujali a ktoré považujem za vrcholy festivalu.

Azda najviac ma upútal Koncert pre violončelo a orchester Jerzyho Bauera, dielo neobyčajne príťažlivé, melodicky, farebne i formovo objavné, svedčiace o bohatom invenčnom potenciáli a vycibrenom vkuse svojho autora. Koncert kongeniálne interpretoval skladateľov syn Andrzej Bauer. O overených a osvedčených dielach typu Lutosławského III. symfónie a Kilarovho Krzesaného sa nebudem zmieňovať, lebo sú našej odbornej verejnosti dobre známe. Invenčnosťou a novosťou formy ma zaujal i Le Chant pre soprán a orchester Eugeniusza Knapika, skladba, ktorá pred 10 rokmi slávila úspechy na Varšavskej jeseni a ktorú v Poznani bravúrne interpretovala sopranistka Henryka Januszewska.

Veľa výborných skladieb zaznelo v rámci komorných koncertov; pre ilustráciu uvediem aspoň niektoré: prekrásna II. sonáta pre sólové husle Aleksandra Lasoňa; Oh, sweet baroque... Zdzislawa Bargińského, jediná k „retro" sa blížiaca skladba festivalu, kompozične veľmi vydarená parafráza barokového concerta grossa pre sláčikový orchester, štýlovo však trochu prisilne zakotvená na barokovej pôde; o novú citovosť sa snažiace Concerto per archi Zbigniewa Bujarského; kultivovaná Musica per archi Krzesimira Debského; veľmi dobré štyri charakteristické skladby Jana Astriaba či vtipný a hravý Bis-joke pre bicie a klavír Grazyny Pstrokońskej-Nawratilovej.

Všetky skladby, ktoré zazneli v skvelej interpretácii komorného miešaného zboru Schola cantorum Gedanensis (Juliusz Łuciuk, Edward Pallasz, Henryk Mikołaj Górecki, Andrzej Koszewski) boli kompozične na veľmi vysokej úrovni a zanechali vo mne hlboký dojem (najväčší snáď neobyčajne citlivo urobený Žalm nášho sna E. Pallasza).

Koncert elektroakustickej hudby sa niesol už, žiaľ, na podstatne nižšej úrovni ako predchádzajúce koncerty, štandard si zachovali len diela mladučkého Jaroslawa Kapuścińského (s hudbou jávanských gamelanov vtipne koketujúce Yatayu pre klavír a mg-pás) a Ryszarda Szeremetu (do rocku a džezu zasahujúci Agent Orange).

Interpretačným vrcholom prehliadky sa stalo vystúpenie Poľského komorného orchestra, ktorý podal výkon znesúci i tie najvyššie svetové kritériá a parametre: dokonalá intonácia a súhra, maximálny ponor do diela, prirodzenosť, ľahkosť hry a najmä neskonalé „muzikantstvo" — to všetko je niečo, s čím sa človek málokedy stretne v takej rozvinutej podobe. V ich interpretácii si publikum vypočulo vynikajúci Koncert pre sláčiky Grazyny Bacewiczovej, Introdukciu a Allegro Edwarda Elgara, Intermezzo Maxa Regera a priam nezabudnuteľnou sa stala interpretácia známej Komornej symfónie, op. 110 Dmitrija Šostakoviča. Z ostatných interpretov festivalu sa najvýraznejšie zapísali (okrem už vyššie spomínaného A. Bauera a H. Januszewskej) najmä huslista Aureli Błaszczok, dirigenti Agnieszka Duczmalová, Piotr Warzecha a Jan Łukaszewski.

Celkove 27. ročník festivalu Poznaňská hudobná jar potvrdil všeobecne tradovanú veľmi dobrú povesť poľskej kompozičnej i interpretačnej školy. Až na nepatrný zlomok podpriemerných a hudobne nevkusných diel, ktorým sa temer žiaden festival súčasnej hudby nevyhne, absolútna väčšina diel prehliadky bola na vysokej kompozičnej úrovni a nemálo z nich svedčilo aj o výnimočných a skutočne tvorivých osobnostiach svojich autorov. Čo sa týka štýlovej orientácie odznelých skladieb, stretli sa tu viaceré prúdy a trendy, no čo je zaujímavé, temer vôbec nie v podobe jediného či dominantného princípu skladby (neboli tu v tomto zmysle ani minimal ani retro a neo-vlny či módne koketovanie so secesiou, jediná „čistá" skladba festivalu bol dosť anachronický pokus o serializmus à la Berio). Snahy o syntézu vírili teda aj v ovzduší poznaňského festivalu, pokusy „oslňovať" rôznymi samoúčelnými experimentmi — až na pár nepatrných výnimiek aj v rámci prehliadky — už zreteľne vybledli, väčšina autorov sa uberá cestou tvorivého, poctivého hľadania vlastného výrazu na báze využívania všetkého, čo búrlivý vývoj nášho storočia v hudbe priniesol. Osobnosť neprofesionálneho poslucháča sa znovu v očiach tvorcov rehabilituje, ale — a to považujem za potrebné podotknúť — ani nepodceňuje. Opäť ožíva potreba intenzívneho vnútorného kontaktu s ním, túžba po nadviazaní dialógu. Pozitívny výsledok sa tu dá dosiahnuť jedine cestou opätovného presunutia váhy na výrazovú zložku hudby, na emocionálne posolstvo hudobného textu, samozrejme, s vysoko profesionálnym majstrovstvom zvládnutia konštrukcie. A práve to bola u najvýznamnejších diel prehliadky dominantná črta.

IRIS SZEGHYOVÁ

KOMORNÝ KONCERT HF VŠMU

Reťaz koncertných podujatí organizovaných Hudobnou fakultou VŠMU pokračovala 17. februára 1987 v Moyzesovej sieni SF. Veľkolepo koncipovaným klavírnym recitálom sa predstavila asistentka VŠMU **VIERA DOUBKOVÁ.** V rýdzo francúzskej dramaturgii sa na programe objavili mená Gabriela Faurého, Clauda Debussyho a Henriho Dutilleuxa. Okrem momentu akejsi poetickej homogénnosti sa tým akcentoval blízky vzťah umelkyne k hudbe 20. storočia. Z tohto hľadiska mimoriadne zaujímavo vyznelo úvodné Nokturno Des dur op. 63 G. Faurého. Interpretácia V. Doubkovej sa orientovala na vystihnutie štýlovej viacznačnosti hudby neprávom obchádzaného autora. V jej podaní Fauré smeroval viac do budúcnosti, teda k estetickým koncepciám prvých fáz tzv. novej hudby. Nechýbala mu delikátna intimita ani šarm, no modelovanie výrazu neustále podliehalo prísnej sebakontrole v sfére tvorby tónu, v pedalizácii, v riešení tektonických konfliktov. Napriek racionálnemu nadhľadu neunikli pozornosti klaviristky ani jemné nauansy ukryté v zložitej faktúre kompozície — stačí spomenúť kontrast medzi konkrétnosťou krajných dielov a subtílnosťou brilantného stredného dielu. Zmysel pre riešenie vzťahu jednoty a rozmanitosti dokumentovala V. Doubková aj v Prelúdiách II od C. Debussyho. Usilovala sa citlivo diferencovať vnútorný náladový svet jednotlivých prelúdií, chápať ich ako obrazy sui generis, no zároveň hľadala spoločného menovateľa pre celý cyklus. Opäť sa teda prejavili tie črty interpretačného naturelu V. Doubkovej, ktoré svedčia o integrovanosti jej osobnostného i umeleckého profilu. Ani v tých „najprchavejších" z trinástich prelúdií nedošlo k vnášaniu tvarovej a výrazovej amorfnosti do hudobného procesu. Nedá sa tvrdiť, že by všetky skladby cyklu vyzneli rovnako presvedčivo; Hmly poznamenala nervozita, Terasa vo svite luny by predsa len potrebovala o čosi viac opojnosti a abstraktnosti vo výraze, najväčšie rezervy sa prejavili v záverečnom Ohňostroji, ktorému chýbala vyhrotenosť príkrych kontrastov. Tieto „skratové situácie" vznikli azda ako dôsiedok kolosálneho dramaturgického zámeru, v Ohňostroji napríklad chýbali interpretke doslova fyzické sily, čo narušilo jej koncentráciu. Napriek tomu sa v predvedení Prelúdií objavilo mnoho hodnotného: vynikajúco vyzneli Mŕtve listy, Vínna brána, Generál Lavine..., no najmä Canopa. Druhá časť programu patrila Sonáte pre klavír H. Dutilleuxa, v ktorej sa V. Doubkovej podarilo majstrovsky vystihnúť symptómy poetiky skladateľskej skupiny „Nezávislých", pôsobiacej vo Francúzsku medzi vojnami. Vyrovnala sa s výrazovou a štýlovou viacdimenzionálnosťou kompozície a výsledný tvar znel presvedčivo a bezproblémovo. Pozitívne treba hodnotiť samotné uvedenie skladby H. Dutilleuxa, pretože tento svet je v našich podmienkach prakticky neznámy. Sonáta dala efektnú bodku za recitálom V. Doubkovej, ktorý rozhodne priniesol nejeden podnet na úvahy o interpretácii francúzskej hudby a ex post o klavírnej interpretácii všeobecne.

IGOR JAVORSKÝ

POCTA HUMMELOVI

(Dokončenie z 3. str.)

už predstavil s lisztovským programom, prezentujúc diela svojho najobľúbenejšieho autora. Svet Hummelovej hudby je Čížikovmu naturelu i pianistickým predpokladom zrejme vzdialenejší. Ak sa však program z Hummelovho klavírneho diela stretol s takým živým ohlasom, akého sme boli svedkami, je to zásluha uváženej dramaturgie, ktorá sa opierala zväčša o zbierkové fondy hudobného oddelenia a predstavila zriedkavo či u nás vôbec nehrávané diela — Sonáta Es dur, Rondo favorite Es dur, Etudy, Bagately, Variácie na tému z Gluckovej opery Armida —, ale aj zásluhou Čížikovho starostlivého naštudovania (v prípravnom procese spolupracoval s prof. Silviou Macudzinskou) a zaangažovanej hry. Jeho Hummel je sýtejší, zemitejší, menej sa akcentuje elegancia vzdušnosť, ktoré skladateľ tak úspešne spáril s virtuozitou, nemálo sa však podarilo interpretovi zachovať z meditatívnejších, hĺbavejších polôh. Zlúčenie klaviristických, muzikologických a múzejníckych záujmov u Vladimíra Čížika má takú úroveň, ktorá oprávňuje očakávať realizáciu ďalších projektov — radi by sme počuť naživo napríklad dokumenty z oblasti doteraz iba teoreticky predstavenej, no v praxi neznámej, z klavírnej hudby slovenských autorov uplynulých dvoch storočí.

ZUZANA MARCZELLOVÁ

***

Je záslužným dramaturgickým činom, že v rámci cyklu nedeľných odpoludňajších koncertov, ktoré usporadúva Hudobné oddelenie HÚ SNM v priestoroch Hudobnej siene Bratislavského hradu, sa pamätalo na bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela. Okrúhle výročia významných skladateľov bývajú príležitosťou na zameranie pozornosti na ich dielo. Pravda, je otázne, či treba oslavovať známych skladateľov minulosti pri takýchto príležitostiach, či sa nemá ich dielo skôr pravidelne pestovať. V prípade akosi obchádzaného Hummela je to však do určitej miery opodstatnené. Nemožno povedať, že by sa naňho bolo celkom pozabudlo, sporadicky a okrajovo sa v posledných rokoch na koncertoch objavoval, ale boli to skôr výnimky. Najmä v súvislosti s vynikajúco vykonanou štýlovou, zároveň modernou renováciou Hummelovho rodného domu a jeho okolia sa v tomto príťažlivom prostredí konali niektoré akcie. V dávnejšej minulosti, keď bratislavský hudobný život nebol ešte rozvinutý a nejestvovali základy profesionálnych hudobných inštitúcií a telies, pamätalo sa na Hummela pri rôznych príležitostiach. Dnes, v dobe bohato rozkošateného hudobného života, však jeho dielo leží viac-menej bokom. Tohtoročné jubileum by sa preto mohlo stať podnetom na primerané začlenenie Hummelovho diela do nášho súčasného hudobného diania.

Koncert z komornej tvorby J. N. Hummela (22. marca t. r.) podal prierez tvorivým odkazom autora z rôznych období. Zaznela Sonáta pre violu a klavír Es dur op. 5 v podaní **Milana Teleckého** (viola) a **Heleny Gáfforovej** (klavír), Klavírna sonáta f mol op. 20 v interpretácii **Alexandra Cattarina** a Sonáta pre violončelo a klavír A dur op. 104 s **Jurajom Alexandrom** (violončelo) a **Alexandrom Cattarinom** (klavír). Koncert vhodne volenými slovami uviedol **dr. Vladimír Čížik,** ktorý výstižne analyzoval jednotlivé skladby a charakterizoval účinkujúcich umelcov. Záujem obecenstva bol veľký, všetkým sa neušlo ani miesto na sedenie. Pravda, treba poznamenať, že fotely sú síce vzhľadné, ale v pomerne priestornej sieni neposkytujú kapacitu ani pre stovku poslucháčov. Nie menej pohodlné, pritom esteticky štýlové fotely menších rozmerov by mohli zvýšiť počet sedadiel aspoň o prepotrebnú tretinu.

Koncert vhodne ukázal rôzne stránky Hummelovho umeleckého naturelu. Violová sonáta, po ktorej môžu siahnuť violisti najmä pre nedostatok príslušnej literatúry z tohto obdobia, patrí skôr k typu hladkých, salónnych, vtedy módnych skladieb. Deficit vnútorného tepla nedokážu zakryť ani perlivé pasáže, brilancia a lesk; v prevahe je virtuózny prvok. Telecký dokázal svoje znamenité kvality komorného hráča a technické úskalia skladby zvládol s jemu vlastnou suverenitou. Iný typ skladby predstavuje uvedená klavírna sonáta, ktorú treba počítať k reprezentatívnym dielam autora. Skladba, vychádzajúca z haydnovsko-mozartovských tradícií, nie je bez myšlienkovej hĺbky a výrazovej sústredenosti, hráčsky je náročná, ale aj vďačná. Cattarino, ktorého poznáme predovšetkým ako čembalistu warchalovcov, sa dokonale zžil s obsahovou výpoveďou sonáty, ktorú uchopil so vzácnou štýlovou čistotou, umeleckou zrelosťou a perfektnou technikou. Tretie dielo programu, violončelová sonáta, je z posledného a najzaujímavejšieho tvorivého obdobia skladateľa (z roku 1825). Hummel prechádzal z klasicistického do romantického obdobia, ktorého bol spolutvocom. Predvedená sonáta je preniknutá romantickým vzletom, ktorý subjektívnou vášnivosťou a výrazom plným fantazijnosti predbieha svoju dobu o dobrých 15 rokov. J. Alexander s náležitým nadhľadom, citovou zaangažovanosťou i primeranou noblesou a technickou bravúrou vzorne tlmočil charakteristický romantický výrazový svet autora, pričom sa A. Cattarino svojím podielom tiež zaslúžil o presvedčivý interpretačný výkon diela, ktorým sa tento úspešný koncert zavŕšil.

PAVOL POLÁK

Z KOMORNÝCH KONCERTOV MDKO V BRATISLAVE

Na koncerte, usporiadanom 17. marca 1987 Mestským domom kultúry a osvety v Bratislave v priestoroch Moyzesovej siene, sa predstavil mladý violončelista **Eugen Prochác,** v súčasnosti študent AMU v Prahe. V celovečernom recitáli, ktorý mal stúpajúcu úroveň doslova od skladby ku skladbe, bolo dramaturgické ťažisko na troch náročných violončelových sonátach. V nich sa Prochác prejavil ako technicky mimoriadne zdatný interpret, schopný uchopiť kompozičné hodnoty zvolených skladieb šo zreteľom na ich štýlové osobitosti a špecifické interpretačné požiadavky.

Ak hovorím o postupnej kulminácii výkonu Procháca smerom k záveru, nechcem tým postaviť do úzadia úroveň jeho zvládnutia Sonáty D dur, č. 6 pre violončelo a klavír P. A. Locatelliho, ktorá odznela v úvode. Prochác rozhodne uspokojil nemalé technické nároky skladby, zo začiatku sa však pohyboval v polohe akejsi výrazovej neutrality. Dlžný zostal najmä kantabilnosti vrúcneho pomalého Adagia či tanečnej odľahčenosti a delikátnosti hybných figurácií variačného Minuetta. **Tomáš Gaál,** zabezpečujúci klavírny sprievod, stál skôr v pozícii pozorovateľa ako aktívneho účastníka hudobného diania, teda v polohe, determinovanej do istej miery podielom klavírneho partu na tematickom rozvoji.

Interpretácia Sonáty č. 1 e mol, op. 38 J. Brahmsa ponúkla možnosť porovnania s nedávno realizovanou nahrávkou v podaní J. Podhoranského a M. Lapšanského, ktorú možno považovať — vzhľadom na jej vysokú úroveň v našich podmienkach — za istú normu. I keď Brahms dvojice mladých interpretov nemal pre túto nahrávku tak príznačnú vnútornú sústredenosť výrazu, a to v úsekoch z hľadiska stavebnej logiky závažných či tematicky menej nosných a aktívnych, vyvážili ju tvorivým nasadením, vnútornou istotou a rozhodnosťou (nástup 3. časti), črtou dramatizmu a v každom prípade uspokojivým technickým zvládnutím. Svoj záujem o propagáciu tvorby slovenských skladateľov potvrdil Prochác uvedením Balady pre sólové violončelo T. Salvu, ktorej interpretácia nevybočovala z náladovej polohy vymedzenej už samotným názvom skladby Sonáta in C, op. 65 B. Brittena, pochopená v svojej invenčnej osobitosti, pestrosti nálad, sa stala skutočným vrcholom večera, a to ako dramaturgicky, tak z hľadiska interpretačného zvládnutia, o čo sa v nemalej miere pričinila i komunikatívnosť samotného diela. Z tohto dôvodu zaradenie populárnych Cigánskych melódií P. Sarasateho s ich hodnotou efektného prídavkového čísla na záver programu, nemalo svoje logické opodstatnenie. Našťastie ich brilantná a skutočne perfektná interpretácia bola akýmsi zadosťučinením za tento nie príliš vhodný dramaturgický čin.

Ďalší koncert cyklu (24. marca) sa konal pred poloprázdnym auditóriom Moyzesovej siene. Aktéri prvej časti koncertu — **Lívia Ághová** (soprán), **Jozef Gurvai** (flauta), **Jozef Podhoranský** (violončelo), **Ján Vladimír Michalko** (spinet) sa prezentovali útvarmi vrcholného baroka s bassom continuom. Nedá sa však povedať, že by výkony interpretov zniesli vo všetkých prípadoch tie najvyššie umelecké kritériá. Je čo vytknúť interpretácii druhej z predvedených sonát (Sonáta pre flautu a basso continuo F dur F. Bendu; Sonáta pre flautu a basso continuo e mol, BWV 1034 J. S. Bacha), v ktorej ustavičné zrýchľovanie v častiach s pokojne plynúcim pohybom figurácií (Allegro 2. a 4. časti) narušilo prirodzený tep skladby a spôsobilo stratu rytmickej orientácie. Tiež ďalšie skladby boli poznačené výrazovou a rytmickou dynamickou jednotvárnosťou. V dobrom svetle sa predstavila kultivovaná lyrická sopranistka Lívia Ághová, a to v árii pre soprán a flautu z Kávovej kantáty, BWV 211 J. S. Bacha, v Kantáte pre soprán, flautu a basso continuo „Die Landluft" G. P. Telemanna; umelkyňa plne rešpektovala melodický princíp ovládajúci skladobný proces v áriách č. 3, 6 a 9 z Nemeckých árií pre soprán, flautu a basso continuo G. F. Händla.

V druhej časti programu sa predstavili flautista **Jozef Gurvai** a harfista **Miloslav Vildner** kompozíciami, ktoré v skladobnom ustrojení bohato využívajú špecifické zvukové a farebné možnosti oboch nástrojov; boli to: Pastorále pre flautu a harfu I. Zeljenku a rýdzo impresionistické dielo Syrinx pre flautu sólo C. Debussyho. Berceuse pre flautu a harfu P. Gauberta a svieža skladbička jemného humoru Entr'acte pre flautu a harfu J. Iberta boli vhodnými bodkami za koncertom.

Na organovom recitáli **Eriky Hahnovej** (30. marca) zaplnená koncertná sála Slovenskej filharmónie znova potvrdila veľký záujem o organovú hudbu. Tentoraz však výkon svojou úrovňou nie celkom zodpovedal pozornosti zo strany hudobnej verejnosti. Pestrá dramaturgia zasahovala do obdobia 17. storočia a jej rozptyl siahal až k súčasnej slovenskej a českej organovej literatúre. Nedá sa povedať, že by sa Hahnová cítila isto na pôde Variácií na pieseň Cantilena Anglica fortunae S. Scheidta, náročných na rytmické rozvíjanie vzhľadom na ich rytmickú bohatosť, či v Toccate J. J. Frobergera a Chorálovej fantázii D. Buxtehudeho s príznačným fantazijným striedaním figuratívnych a imitačných úsekov. Interpretke unikla metro-rytmická súdržnosť, dynamickú výstavbu spojenú s budovaním vrcholov, príznačným napätím a uvoľnením redukovala na priraďovanie kontrastných úsekov, čím ochromila tektonickú logiku. K dezorientácii, zapríčinenej do istej miery tiež pamäťovými problémami došlo v Prelúdiu a fúge J. N. Hummela. Presvedčivejší dojem zanechala až druhá časť koncertu so skladbami Melanchólia J. Beneša, Alfresco sinfonico, op. 22 V. Kalabisa, Chorálová fantázia a mol C. Francka, v ktorých nedominovali požiadavky na pružné zmeny metra, pravidelný tep figurácií či orientáciu a prehľadnosť v polyfonickej spleti hlasov a interpretka podriadila svoju hru väčšej vnútornej disciplíne. O výkone najvyšších kvalít však v tomto prípade nemožno hovoriť.

IVETA SESTRIENKOVÁ

KONKURZ

Riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia na miesto
— vedúceho violovej skupiny,
— stáleho zástupcu vedúceho violovej skupiny,
— hráča na viole.
Konkurz sa uskutoční dňa 10. júna 1987 o 13,00 h v koncertnej sieni SF.
Prihlášky so životopisom posielajte na adresu Slovenská filharmónia, kádr. a personál. odd., Fučíkova 3, 816 01 Bratislava. Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

OZNAM

Riaditeľstvo ĽŠU v Žarnovici, so súhlasom OŠ ONV v Žiari nad Hronom, prijme od 1. 9. 1987 kvalifikovaných učiteľov
— 1 učiteľa hry na klavíri,
— 1 učiteľa hry na akordeóne.
Bytová otázku riešime. Žiadosti posielajte na OŠ ONV Žiar nad Hronom. Informácie poskytne ĽŠU Žarnovica, tel. 23 41.

ONV odbor školstva v Žiari nad Hronom prijme do Ľudovej školy umenia v Žiari nad Hronom týchto učiteľov:
— 1 učiteľa hry na klavíri,
— 1 učiteľa hry na husliach,
— 1 učiteľa hry na plechových dychových nástrojoch,
— 1 učiteľa do tanečného odboru.
Podmienkou je ukončené stredoškolské alebo vysokoškolské odborné vzdelanie.

SLOVKONCERT, čs. umelecká agentúra vypisuje
INTERPRETAČNÚ SÚŤAŽ SSR '87
pre odbory: dychové nástroje, gitara a akordeón.
Súťaž sa uskutoční v dňoch 25.—30. XI. 1987 v Banskej Bystrici. Bližšie informácie a prihlášky dostanete na koncertnom oddelení Slovkoncertu, Michalská 10, 815 36 Bratislava. Uzávierka prihlášok je 15. júna 1987.

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., redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, PhDr. 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.: 330 245. 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.

O ŠTÝLE V UMENÍ

Slovo štýl sa v súvislosti s umením používa často. Nie vždy však pod ním rozumieme jedno a to isté, raz ho používame v zmysle dobových znakov diela, raz v zmysle normy, ktorej dielo podlieha alebo ktorej sa dielo prispôsobuje — poznám dokonca umelcov, ktorí jav štýlu vôbec popierajú, a takých, ktorí ho preceňujú. Nám tu ide o to, aby sme ukázali, že štýl nie je umeniu zvonka nanútenou šablónou, ale javom, ktorý je priamym dôsledkom procesu tvorby, zovšeobecnením určitých postupov. O existencii štýlu nemožno pochybovať, pretože na jeho základe dokážeme odhadnúť dobu vzniku diela, často aj samotného autora.

Isté je, že sa neraz stretávame s napodobňovaním spôsobu tvorby alebo interpretácie, ale takéto povrchné a vonkajšie analógie medzi dielami, ktoré môžeme nazvať skôr manierou, nevyčerpajú podstatu problému a javu, ktorý označujeme slovom štýl.

Umelec si pri svojej práci ani neuvedomuje podobnosti vlastnej tvorby s tvorbou jeho vrstovníkov. Platí to aj v tom prípade, ak si volí celkom iné objekty, ktoré stvárňuje. V tejto súvislosti sa vynorí otázka, čomu možno pripísať takéto analógie. Dalo by sa predpokladať, že každá doba žije v určitej duchovnej atmosfére a že umelcov spájajú spoločné idey tej-ktorej doby, ako to často počujeme hovoriť. I keď neodmietame tento argument, predsa nás zaujímajú oné determinanty, ktoré sú nositeľmi takejto zhody v umeleckom myslení, lebo sotva možno uveriť, že zjednocujúce podnety prichádzajú výhradne zo všeobecných, mimoumeleckých sfér, i keď tento vplyv zásadne uznávame. Vývoj umenia je totiž nutne závislý aj od zobrazovacích metód a prostriedkov, ktoré vytvárajú ďalšiu vzájomnú nadväznosť a analógiu, čo nás privedie bližšie k zodpovedaniu nastolenej otázky.

Okrem konkretizovaného objektu, ktorému sa umelec venuje, pri svojej práci sa nutne opiera aj o výsledky dovtedajšej tvorby, teda o faktor, ktorý nazývame tradíciou, pričom zásadne nerozhoduje, do akej miery sa vedome prikláňa k tomuto dedičstvu. Môže sa s ním vedome vyrovnať v podobe dialógu a kritického postoja alebo môže si ho priamo nepovšimnúť, no i tak v ňom žije tradícia ako dôsledok štúdia umenia a styku s umením vôbec. V každom prípade používa pri každom postupe výsledky, ku ktorým smeroval vývoj, vytvárajúc takto bázu na zvládnutie umeleckej požiadavky vlastnej prítomnosti.

Tento fenomén možno analyticky sledovať už in statu nascendi; umelecké dielo, ktoré prináša nový postreh, novú ideu iste v niečom prechováva spôsob používania prostriedkov, to znamená, že rozširuje väzbv a spoje o nový element. Táto nová asociácia v arzenáli prostriedkov, ak má svoju účinnosť, je schopná zovšeobecnenia či prenášania na iné podnety (napr. harmonické postupy C. Francka sa vyskytujú aj v iných tematických súvislostiach ako v Symfónii d mol, „wagnerovské" harmónie používa aj A. Schönberg vo svojich Piesňach z Gurre). Takto sa stávajú akceptovanými prostriedkami a súčiastkami štýlovej sústavy, ktorá vzniká zovšeobecnením individuálnyoh asociácií.

V tejto generalizovanej podobe existuje štýlové sústava v povedomí ľudí len ako paradigma. Ďalšia tvorba rekonkretizuje tento väzbový arzenál spájajúc ho s novými konkrétnymi podnetmi a východiskami.

Štýlová sústava obsahuje teda sústavu osvedčených matériových asociácií a poskytuje istotu pre každú ďalšiu tvorbu. Bez tejto opory nie je myslitelná žiadna tvorba, lebo tak ako definujeme nový neznámy pojem známymi termínmi, je nový prvok v zobrazovaní prijateľný (či záväzný) len v súvislosti so známymi, osvedčenými väzbami. Táto súvislosť je azda najpresvedčivejším dôkazom spoločenskej uzemnenosti umenia. Každý produkt umenia obsahuje vývoj umenia v jeho historickej a spoločenskej determinácii.

Mohla by vzniknúť otázka, či takéto názory vôbec počítajú s individuálnou hodnotou umenia, keď jeho zrod vidia v spoločenskej predurčenosti. Odpoveď nie je však ťažká. Jedinečnosť nie je absolútna, ale relatívna. Každé platné dielo obsahuje okrem používanej sústavy i nové prvky či väzby. Pri percepcii výsledku vnímame súbor všetkých prostriedkov ako podmieňujúcu súčasť novej idey, čím celá použitá sústava nadobúda funkčný význam oného nového platného obsahu. Inak by nemohol vôbec existovať vývoj, ktorý asimiluje známe povedomé elementy, spájajúc ich do nového výsledku. Keby chýbal takýto predpoklad, existoval by vždy len začiatok, vychádzajúci z elementárnych premís. Vývoj znamená nadväzovanie, ktoré garantuje pohyb k zložitejšiemu, odkiaľ môžu nastať dotyky umenia s novými vzdialenejšími obzormi.

Štýl predstavuje vo svete javov umelecky zvládnuté teritórium v ríši celiny ešte nedotknutej umeleckým stvárnením; umenie ju môže zúrodniť výhradne postupným dotykom, vychádzajúcim z pevných základov vytvorených štýlovou pozíciou.

Kryštalizácia štýlu je teda plodom osvojovania si tvorby na širokej spoločenskej rovine ako dôsledok generalizácie tvorivých metód. Pritom sa ujali len tie metódy, prístupy, väzby, ktoré majú overenú hodnotu vo svete ľudských zážitkov spájajúcich sa s objektmi alebo predstavami. Tento jav spôsobuje, že štýl si možno osvojiť, a vyvracia mnohé často vyslovené názory, že štýl odzrkadľuje znaky psychiky určitej etnickej či národnej oblasti a doby. Nepopierame túto väzbu, ale nemožno ju prijať ako absolútnu, lebo každá doba a spoločenská oblasť involvuje najrôznejšie indivíduá s odlišnou psychikou, tak ako skladatelia najrôznejšieho temperamentu a charakteru boli a sú schopní osvojiť si vlastnú, ako aj cudziu štýlovú sústavu. Človek sa dokáže prispôsobovať i historickým sústavám na základe ich vlastných väzieb, ktoré determinujú ich diapazón, a hodnotiť ich význam z aspektu ich vlastného kontextu. To je však len vtedy možné, keď prostriedky štýlovej sústavy predstavujú potenciálnu možnosť vysloviť nimi záväzné idey a obsahy, t. j. že prostriedkami štýlu sa dajú vybudovať záväzné (prvotné) priebehy, na ktoré človek reaguje umelecko-esteticky. Osvojiteľnosť európskej hudby mimoeurópskymi recipientmi so schopnosťou identifikovať sa so sústavami a tvorivým spôsobom ich asimilovať, tvoriť ich prostriedkami a ich aj rozširovať dokazuje napríklad, že štýly sa formujú za spomínanej podmienky. Rovnako to dokazuje fakt, že štýlová sústava, i keď je produktom historického vývoja, je sama osebe zrozumiteľná bez potreby, aby sa prekonali jej vývojové fázy.

Jednotlivé štýlové pozície sa líšia nielen čo do prostriedkov; ony môžu byť i totožné. V tom prípade sa líšia prvky svojím významom, ktorý spätne pramení z ich funkcie v kontexte štýlovej nadstavby, ktorá zasa modifikuje ich absolútny význam, a tak môžeme hovoriť o kontextovej či funkčnej hodnote (rovnaká téma má napr. v barokovej hudbe odlišný význam ako v klasicizme).

Štýl zohráva i v rámci vývojových perspektív umenia a hudby významnú úlohu, lebo spoluurčuje kategóriu novosti a objavnosti tvorby. Udáva vlastne, čo patrí už k zvládnutým a vysloveným ideám a čo predstavuje to nové a originálne. Určuje svojou existenciou — okrem toho, že umožňuje dotýkať sa vzdialenejších obsahov — aj to, čo nazývame „kánonom zakázaného", lebo zotrvanie v štýlom predurčených väzbách pociťujeme nutne ako opakovanie, pripravujúce produkt o hodnotu novosti a objavnosti.

Ak ponímame štýl ako organickú súčasť a konzekvenciu tvorby, ujasňujú sa mnohé, často len hmlisto videné skutočnosti. Zároveň sa modifikujú i názory, týkajúce sa štýlovej syntézy, napr. neoklasicizmu, kde ide o modifikáciu vládnúceho štýlu pomocou súčiastok inej sústavy.

Aj problém národnej hudby možno formulovať z nášho aspektu ponímania štýlu priliehavejšie. Napokon sa rysuje problém vývoja tvorby v budúcnosti nie ako mechanická koordinovanosť medzi myslením society a umeleckými prostriedkami štýlu, ale ako zložitá spätná väzba.

Potešujúcim momentom je však poznatok, že zážitkový svet umenia prehlbuje súžitie ľudí. K tomu, aby umelec vyjadril nový najvlastnejší objav, je odkázaný čerpať z pokladnice spoločenského duchovného produktu, ktorým je štýlová sústava.

Podstatným poznatkom našich úvah je, že štýl v umení nie je zdedený, ale nadobudnutý, osvojený.

Popri dôsledkoch našich úvah, ktoré demystifikujú náhľady o výsostne individuálnom charaktere tvorby a ktoré spochybňujú názory o diametrálnej protikladnosti umenia k regionálne, etnicky a národne indiferentnej činnosti, ktorú reprezentuje veda, náš pohľad na individuálno-spoločenský vzťah štýlovej pozície poskytuje predsa len potešujúci poznatok, že sa my, ľudia, neodlišujeme v takej miere, ako to po nás žiadajú oddeľujúce názorové tendencie a že zážitkový svet umenia prehlbuje túto vzájomnosť, lebo štýl je výsledkom, který môže patriť každému, kto ho zvládne.

JÁN ALBRECHT

RECENZUJEME

NAĎA HRČKOVÁ: HUDOBNÁ KRITIKA A HODNOTENIE. OPUS. BRATISLAVA 1986

Od určitého stupňa kultúrnej vyspelosti je problematika hudobnej a umeleckej kritiky permanentne prítomná v duchovnom svete každej spoločnosti. Uvažuje sa o nej z najrôznejších stanovísk, rozpracúva sa na kvalitatívne rôznych stupňoch poznania, reflexie hudobnej či umeleckej kritiky vyrastajú z rôznych typov súvzťažností medzi kritikou v praxi a stupňom vedeckého či kultúrneho nadhľadu.

Hudobná kritika je plnohodnotnou súčasťou hudobnej kultúry a podobne ako dejiny hudobnej recepcie alebo dejiny interpretačnej problematiky je — povedané slovami Zofie Lissej — významným súčiniteľom dejín hudby. Vedľa toho je hudobná kritika v úzkom a obojstranne inšpirujúcom vzťahu k hudobnej (prípadne aj všeobecnej) estetike (niektorí hudobní vedci ju považujú za aplikovanú estetiku) a k ďalším muzikologickým disciplínam. No na druhej strane nie každý autor koncepcie systematickej muzikológie zaradí hudobnú kritiku medzi základné disciplíny systematickej hudobnej vedy.

Základný charakter hudobnej kritiky, ako aj jej napojenie na základné oblasti muzikologického bádania a na celú sféru hudobnej kultúry priam vyžadujú vedecké uchopenie tohto javu. Prvá iniciatíva patrí nemeckej muzikológii. Koncom 20. rokov vznikajú prvé štúdie a monografie analyzujúce podstatu hudobnej kritiky (F. Mahling, A. Schering, H. Springer). No nezanedbateľný je aj československý príspevok reflektujúci tento jav predovšetkým v čiastkových štúdiách (V. Helfert, J. Racek, A. Sychra, J. Kresánek, J. Fukač...). Zaujímavé je, že V. Helfert prednášal o hudobnej kritike už v školskom roku 1924-25 plne na úrovni vtedajšieho muzikologického poznania.

Kniha *doc. PhDr. Nade Hrčkovej, CSc., Hudobná kritika a hodnotenie*, ktorá sa dostala záujemcom do rúk koncom minulého roku, je prvým historicko-analytickým komplexným pohľadom na fenomém hudobnej kritiky v dejinách československej hudobnej vedy. Je výsledkom dlhoročného bádateľského úsilia a konfrontácií vlastných výsledkov a uzáverov s poznatkami, ktoré k tejto problematike priniesla celá svetová scéna hudobnej vedy a estetiky. Svoj základný metodologický prístup naznačuje Hrčková v úvode práce. Píše tu: *„Naším cieľom je preklenúť doterajšiu oddelenosť muzikologického a širšieho esteticko-filozofického skúmania a podať komplexný historicko-systematický rozbor hudobnej kritiky, chápanej ako špecifický druh hodnotenia, zameraného na hodnotenie hudby"* (s. 11). Toto základné metodologické východisko prirodzene vychádza z uvedomenia si mnohorakosti vzťahov, ktoré sa vytvárajú nielen medzi hudobnou kritikou a celým komplexom hudobnej kultúry, ale ktoré zároveň vyplývajú aj zo špecifického napojenia hudobnej kritiky na vedecké poznanie. Interdisciplinárny prístup, v ktorom zákonite podľa povahy skúmaného predmetu dominuje prepojenie muzikologického, historického a estetického či axiologického prístupu, sa tak autorke ukázal nevyhnutný a progresívny zároveň. Hrčková sa z tohto hľadiska prejavuje ako pokračovateľka snáh prof. Kresánka, ktorý sa najmä v Základoch hudobného myslenia a v Tonalite usiloval o nové prepojenie špecializovaných disciplín predovšetkým z toho dôvodu, aby sa nestrácala „jednota pohľadu na hudbu vôbec". Podobný prístup, aký Kresánek uplatňoval k skúmaniu hudobnej tvorby, volí aj Hrčková pri vedeckom uchopení fenoménu hudobnej kritiky v celej jeho šírke a historickej premenlivosti.

Úvod práce venuje Hrčková prehľadu nosných definícií hudobnej kritiky. Ďalší text člení do troch kapitol s názvami: Vývoj fenoménu hudobná kritika vo vzťahu k hodnoteniu hudby, Vzťah kritického hodnotenia a vedeckého poznania, Kritika a axiológia.

Cenné poznatky vyťažila Hrčková už z historického vývoja hudobnej kritiky. Kapitola o dejinách hudobnej kritiky nie je históriou pre históriu. Hrčkovej slúži ako základný východiskový materiál pre vytvorenie typológie hudobnokritických prejavov. Hrčková nachádza vznik novodobo chápanej hudobnej kritiky v priebehu 18. storočia. Vznik modernej hudobnej kritiky nedáva do vzťahu iba s postupným funkčným prepodstatňovaním veľkej časti hudobnej tvorby, ale aj s celkovým kultúrnym a estetickým prúdením, s formovaním nových typov verejnej prezentácie hudby, s rozvojom hudobného časopisectva... No zároveň sleduje celú širokú škálu hodnotiacich prístupov k hudbe pred vznikom moderného typu hudobnej kritiky a nachádza tu celý rad momentov, ktoré zreteľne pripravujú pôdu pre nástup hudobnej kritiky v 18. storočí.

Historický prehľad hodnotiacich a kritických prístupov k hudbe sa tak zároveň stáva aj najlepšou definíciou analyzovaného fenoménu. Hrčková tu zjednocuje prístupy zhora, zdola aj zvnútra. Je napr. obdivuhodné, koľko vedeckého zovšeobecnenia vie vyťažiť z torzovitých náhľadov na hodnotenie hudby, ktoré sa zachovali z obdobia antiky alebo stredoveku či renesancie. Podrobne sa tiež zaoberá premenami kritérií hudobnej kritiky v priebehu 19. a 20. storočia, ktoré sa čoraz väčšmi dynamizovali a smerovali tak k funkčnému napojeniu na kritizované a k čo najadekvátnejšiemu objasneniu umeleckej a estetickej hodnoty.

Hrčková jasne vidí, že v praxi vedľa seba jestvujú rôzne typy hudobnej kritiky. Podobne ako aj iní vedci, zaoberajúci sa otázkami hudobnej kritiky, stanovuje ako najvyšší typ kritiky kritiku odbornú, ktorá síce nevylučuje zainteresovanosť individuálneho hodnotiteľa, ale zároveň ráta aj s jeho širokým vedeckým zázemím. Z tohto vymedzenia zákonite pramení nevyhnutnosť rozobrať vzťah medzi kritickým hodnotením a vedeckým poznaním. Hrčková sa zameriava predovšetkým na analýzu vzťahov medzi kritikou a muzikológiou, hudobnou teóriou, analýzou hudobného diela, hudobnou históriou a hudobnou estetikou. Tieto vzťahy určuje ako obojstranne inšpiratívne a plodné. Kritika má všestrannú možnosť nadviazať na muzikologické disciplíny (napr. z hľadiska terminologického alebo metodologického), na druhej strane poskytuje mnohým disciplínam materiál na zovšeobecnenie. Z odhalenia dialektiky vzťahov medzi kritikou a vedeckým poznaním dospieva Hrčková k názoru, že kritika nie je iba aplikáciou vedeckých poznatkov. *„Kritika však nie je iba aplikáciou estetických názorov a koncepcií, lebo v tom prípade by znamenala iba dosadzovanie diel ako ‚správnych veličín' a protirečila by tomu, čo sa v intenciách marxistickej estetiky chápe ako celostné, komplexné estetické pôsobenie hudobného diela na subjekt..."* (s. 163). Hrčková tak prináša nové riešenie starého problému teórie umeleckej kritiky, problému absolútnych a relatívnych hodnotiacich kritérií a ich dynamického vzťahu.

Tretiu kapitolu práce venuje autorka axiologickému prístupu v hudobnej kritike, aj keď pravda, axiologický je prístup prítomný v celej knihe. Hrčková vychádza z kritiky starších teórií, skúmajúcich vzťah poznania a hodnotenia, a prikláňa sa k takému riešeniu problému,

Titulný list prvého ročníka časopisu Allgemeine musikalische Zeitung.

aké rozpracovala súčasná marxistická estetika. Nadväzuje tu najmä na práce V. Brožíka, M. S. Kagana, T. Kuklinkovej, L. Stoloviča a ďalších. Uplatňuje dôsledne jednotu historického a systematického prístupu k skúmanej problematike a jej závery v mnohom nestrácajú platnosť aj keď opustíme okruh hudobnej kritiky, vyžarujú smerom k všeobecnej aj hudobnej estetike, k hudobnej histórii a sociológii, ako aj k teórii umeleckej kritiky. Popri tom však Hrčková nikde nestráca zo zreteľa špecifiká kritiky hudobnej, ktoré objasňuje v celej šírke vzťahov, ktoré okolo seba vytvárajú. Mimoriadnu a minucióznu pozornosť venuje formám pretransformovania všeobecných poznatkov a celkového estetického a kultúrneho zázemia do konkrétneho a jedinečného kritického súdu. Analyzuje aj otázku meradiel umeleckej hodnoty v hudbe a dospieva k ich poňatí ako — dá sa povedať — dynamickej konštanty. Záver práce patrí objasneniu sociálnych funkcií hudobnej kritiky.

Hrčkovej práca odkrýva jednu z oblastí, ktorá nestála zatiaľ veľmi v pozornosti našej muzikológie. Svojou celkovou koncepciou, použitou metódou, presnosťou a výstižnosťou formulácií, novým pohľadom na celý rad otázok tvorí ďalší významný článok spomedzi diel našej muzikológie, ktoré vyšli v posledných rokoch a ktoré spĺňajú najvyššie vedecké parametre. Bezo sporu užitočné a prínosné by bolo, keby vydavateľstvo OPUS mohlo v nadväznosti na Hrčkovej knihu pripraviť antológiu z dejín svetovej aj československej hudobnej kritiky.

MILOSLAV BLAHYNKA