

HUDOBNÝ ŽIVOT 72

3

21. II. 1972 ● Roč. IV. ● Cena 2,— Kčs

Rozvojové krajiny a hudba ■ Rokovali o koncertnom živote ■ Monológy
Jánosa Starkera ■ Martinské jubileum ■ B. Walter a Bratislava

MARIÁN JURÍK

O úlohách kritiky

Nedávne rokovanie ÚV KSSZ o literárnej a umeleckej kritike oprávnené vyvolalo pozornosť nielen u nás, ale aj v ostatných socialistických krajinách. V tomto dokumente, ktorý zverejnila moskovská Pravda, nejde o kritiku sovietskej literárnej a umeleckej kritiky, ide tu skôr o formulovanie stanoviska k veľkej závažnosti a dôležitosti kritiky v procese budovania socializmu a komunizmu.

Naliehavé riešenie súčasných úloh a poslania umeleckej kritiky vyvolali súčasné potreby budovania socialistickej spoločnosti, upevňovanie stranického a štátneho vedenia v oblasti vedy, kultúry i umenia. V takomto duchu je koncipovaný aj sovietsky stranický dokument o úlohách literárnej a umeleckej kritiky. Konštatuje sa v ňom, že „stav kritiky nezodpovedá v plnej miere potrebám, ktoré sa narastajúcou úlohou umeleckej kultúry vznikajú v procese budovania socializmu“. Kritické slová sa vyslovujú najmä na prevládajúci subjektívizmus kritiky, na kamarátstvo a skupinárstvo v hodnotení niektorých diel, prekonanou zostáva kritika, ktorá si všima iba technicistickú stránku diela a pri svojom hodnotení zostáva často len na povrchu veci, alebo pri povrchnom subjektívnom hodnotení — bez toho, aby si všimla vzťah umenia a spoločnosti, alebo sa pokúsila hlbšie analyzovať slohové, obsahové, ideové hodnoty diela. Osobitne sa tieto nedostatky vyčítajú kritike v oblasti novinárskych recenzií. Najmä tu sa ukazuje (aj u nás) potreba zvýšenia ideovo-teoretickej úrovne kritických článkov. „Publikované recenzie — hovoriť sa v dokumente — majú často jednostranný charakter, obsahujú neopodstatnené komplimenty, utiekajú sa k bežnému zopakovaniu obsahu diela, nedávajú obraz o jeho význame a hodnote. Mnohé knihy, predstavenia, filmy, umelecké výstavy, hu-

dobné diela, koncertné programy vo všeobecnosti zostávajú mimo pohľadu kritiky. Nedostatočne sa priťahujú k práci v tlači významní špecialisti v oblasti marxisticko-leninskej estetiky, teórie a dejín umenia...“

Ak pozorne analyzujeme tézy sovietskeho dokumentu o umeleckej kritike, nachádzame v ňom mnoho myšlienok aj pre našu prácu. Konštatovanie nedostatku vzdelaných a špecializovaných kritikov sa plne vzťahuje aj na naše pomery. Výchove kritikov sa u nás prakticky osobitná pozornosť nevenovala, stotožňovala sa s inou vedeckou, alebo umeleckou disciplínou. Veľmi podnetným uzáverom pre nás je aj otázka postavenia kritiky, ktorá nemôže zohrávať iba poslanie propagátora skladateľa, resp. interpreta. „Úlohou kritiky — zdôrazňuje sa v dokumente — je hlboká analýza javov, tendencií a zákonitostí súčasného umeleckého procesu, všemožne podporovať upevnenie leninských princípov stranickosti, národnosti, bojovať za vysokú ideovo-estetickú úroveň sovietskeho umenia, dôsledne vystupovať proti buržoáznej ideológii.“

Tento dokument formujúci úlohy, poslanie i postavenie umeleckej kritiky, poskytuje aj nám základnú orientáciu v riešení našich problémov. Rozvíjaním a aplikáciou týchto zásad, osvojením si princípov marxistickej estetiky, vytvorením podmienok, ale i priestoru pre našu marxistickú hudobnú kritiku (najmä v dennej tlači) vyriešili by sa mnohé naše neustále otvorené a dlhodobé problémy okolo poslania a postavenia hudobnej kritiky. S vedomím, že marxistická kritika je kľúčovou otázkou umeleckého života a dôležitou súčasťou formovania a presadzovania kultúrnej politiky, chceme aj v našom časopise venovať týmto problémom a otázkam zvýšenú pozornosť.



COLLEGIUM MUSICUM zaznamenalo v poslednej dobe výrazné úspechy a umelecký rast. Tejto progresívnej skupine venujeme vo vnútri čísla obsahujúceho gramorecenzii, ktorá je súčasne zamyslením sa nad doterajšou cestou skupiny

NARAYANA MENON



Z tribúny VII. kongresu Medzinárodnej hudobnej rady

Po referáte holandského skladateľa a muzikológa Ton de Leeuwa a sovietskeho profesora B. Jarustovského prinášame v Hudobnom živote skrátený referát indického muzikológa dr. Narayana Menona. Odznel na kongrese MHR a je zaujímavý nielen poznatkami o indickej hudbe, o vzťahu tradície a súčasnosti, ale i tým, že problematizuje pojem „rozvojové a vyspelé krajiny“ v oblasti hudobnej kultúry.



V prestávke celoslovenského aktívu o koncertnom živote: riaditeľ Správy umenia MK SSR J. Kot, predseda Slovenskej hudobnej rady dr. L. Mokřík a riaditeľ Slovkoncertu L. Čížek. Snímka: M. Fúko

Zdôraznil, že na kultúrno-osvetové zariadenia nemožno nazerať ako na továrne a žiadať od nich sebestačnosť. Riaditeľ Slovkoncertu Ľubomír Čížek sa vo svojom príhovore taktiež zaoberal ekonomickými súvislosťami, potom analyzoval príčiny, ktoré v mnohých slovenských mestách viedli k zániku Kruhov priateľov umenia. Hlavnú príčinu možno vidieť v tom, že chýbalo náležité metodické usmernenie z centra a funkcionári KPU bez morálnej podpory vyšších orgánov nestáli prekonať množstvo problémov, vyplývajúcich jednak z nedostatku tradícií, jednak z ťažkostí v oblasti financovania. Diskusia zdôraznila, že na Slovensku máme fakticky iba dve koncertné centrá — Bratislava a Košice. I keď vo viacerých ďalších mestách, medzi nimi aj v menších, existuje pomerne pravidelný koncertný život, táto činnosť nie je nijako zakotvená v plánoch KNV a ONV, naráža na veľké ťažkosti a udržuje ju iba nesmierne úsilie jednotlivých nadšencov. Bohatá diskusia znova potvrdila problémy, ktoré sa už toľkokrát analyzovali aj v hudob-

(Pokračovanie na 3. str.)

Rozvojové krajiny a hudba

O RELATIVNOSTI HODNOTENIA HUDOBNÝCH KULTÚR

Mal by som hovoriť o hudobných kultúrach a problémoch mnohých krajín — od Turecka po Kóreu, nespomínajúc už nezávislé štáty veľkého afrického kontinentu a mnohé krajiny Latinskej Ameriky. Musím sa však priznať: nie som dostatočne kompetentný na to, aby som charakterizoval ich tradíciu. Preto chcem ohraničiť svoju tému hudbou Indie a v krátkosti sa zastaviť pri hudobných problémoch niektorých druhých oblastí. Obyvateľstvo Indie a Pakistanu má veľkú hudobnú tradíciu, ktorú môžeme porovnať s tradíciou Európy i USA. Chcem hovoriť o kultúre, ktorú v žiadnom pri-

pade nemožno nazvať kultúrou bežnej, významnej menšiny! Okrem toho — naše problémy majú veľa spoločné s problémami druhých „rozvojových“ krajín.

V posledných 25 rokoch boli sme svedkami zrodu niekoľkých nových nezávislých štátov Ázie a Afriky. Spolu s nezávislosťou týchto národov sa prebudila i hrdosť nad tradíciami a výsledkami v oblasti hudby a druhých umení. Neznamená to, že tieto krajiny dosiahli kultúrny vrchol. Čo sa stalo? Európa a Amerika, ktoré si zvykli hľadať na druhé kultúry ako na primitívne a zaradili ich do oblasti etnomuzikológie, museli uznať, že tieto kultúry predstavujú zaujímavú oblasť nielen pre skúmajúceho, ako niečo stojace bokom od hlavnej cesty svetovej hudby, ale že

(Pokračovanie na 3. str.)

KONCERTNÝ ŽIVOT —
dôležitá súčasť života

V malebnom prostredí rekreačného strediska Hrabovo pri Ružomberku sa zišli v dňoch 27.—29. januára zástupcovia všetkých orgánov a inštitúcií, počnúc Ministerstvom kultúry SSR, ktorí majú do činenia so starostlivosťou o koncertný život našich miest. Stretnutie, ktoré malo výslovne pracovný charakter, nadväzovalo na tradičné aktivity Kruhov priateľov umenia, no v centre pozornosti boli otázky súčasnosti, snaha prekonať nepriaznivé dôsledky vývoja v druhej polovici šesťdesiatych rokov — jednostranný ekonomizmus a komerčné tendencie v kultúre. Riaditeľ Správy umenia MK SSR Jozef Kot podrobne objasnil nové pohľady na oblasť kultúry, včítane materiálneho zabezpečenia najdôležitejších činností.

Priateľská dohoda

Dňa 29. januára t. r. podpísali v Berlíne zástupcovia zväzov skladateľov NDR a Československa priateľskú dohodu, ktorá vychádza zo vzťahov bratskej spolupráce medzi NDR a ČSSR, ako aj v zhode s dohodami vlád oboch štátov o kultúrnej spolupráci. Za Zväz nemeckých skladateľov a hudobných vedcov podpísal dohodu prvý tajomník Zväzu — Wolfgang Lesser, za Pripravný výbor Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov — prof. Josef Páleníček, predseda a za Zväz slovenských skladateľov — prof. Oto Ferenczy, predseda. Z obsahovej dohody vyberáme niekoľko najzaujímavejších bodov:

— Partnerské zväzy sa budú navzájom informovať o svojej práci, o hudobnom živote, umeleckej tvorbe a vedeckej činnosti, ako aj o účasti na medzinárodných kongresoch i podujatiach. Budú usporadúvať porady o hudobnej tvorbe, otázkach hudobnej vedy, hudobnej výchovy a o kultúrno-politických problémoch. Najmenej raz ročne si vymenia noty, odborné knihy, gramofonové platne, mg. pásy a iný informačný materiál. Partnerské zväzy budú podporovať spoluprácu s redakciami hudobných časopisov. Budú navzájom podporovať osobné výmeny na uskutočnenie uvedených úloh, účasti na dôležitých hudobných festivaloch a hudobných predstaveniach, odborných kontaktoch a podporu v rámci svojich možností súkromne cestujúcich kolegov pri realizovaní umeleckých alebo vedeckých úmyslov. —r—

U susedov v Bulharsku

Klára Havlíková hrala na bulharských pódiiach viac-krát. Zachytili sme jej rozprávanie a zážitky, ale najmä námety, ktoré dáva pre vzájomnú spoluprácu.

Ktoré skladby tvorili domi-
nantu vašich bulharských kon-
certov?

— Hrala som Suchoňove Me-
tamorfózy, Stravinského Con-
certino pre klavír s orches-
trom a — starú hudbu. Mys-
lím, že výber skladieb bol dob-
rý, čo napokon uznalo i obe-

censtvo. Mohla som rozšíriť
predstavy, ktoré majú bulhar-
skí priatelia o Suchoňovej tvor-
be. Stravinského Concertino
poznali málo, no výsledný ume-
lecký dojem bol veľmi dobrý.
Spomínate — ako miesta va-
šich koncertov — Varnu, Bur-
gas a Sofiu. Ako vyzerá v

oboch prímorských mestách
koncertný život v zime?

— Varna sa zrejme stará o
plynulost koncertného života.
Podľa plagátov som zistovala
viac koncertných podujatí.
Návštevnosť na mojom koncer-
te bola dobrá. Všetky očaká-
vanie však prekonal koncert
v Sofii. Bulharská inteligencia
chodí na kultúrne podujatia,
dychtivo čaká na zaujímavosti
v kultúrnej oblasti a má mi-
moriadny zmysel pre Suchoňo-
vu tvorbu i diela ďalších skla-
dateľov. Mrzelo ma iba to, že
na moje hlavné vystúpenie ne-
prišiel nikto z nášho veľvysla-
nectva. Stojí to iste za poz-
namku...

Niekedy si myslíme, že na-
ša tvorba je v zahraničí už
dobře známa. Aké máte skúse-
nosti v tomto smere?

— Zistila som, že našich
skladateľov poznajú viac podľa
mena, ako podľa tvorby. Čosi
nie je v poriadku vo vzájom-
nej výmene kultúrnych hodnôt
medzi niektorými socialistickými
štátmi. Bulhari, s ktorými
som hovorila — často dobre
kultúrne orientovaní — našu
tvorbu poznajú málo. Pýtali sa
na mnohé základné údaje a
všade ma prosili, aby som po-
drobne komentovala hrané
skladby i autorov. Kultúrne
stredisko v Sofii má veľký zá-
ujem na propagovaní sloven-
skej hudby. Mám dojem, že
práca kultúrnych stredísk v za-
hraničí by sa mala prehodno-
tiť. Tu by mali odznievať „pre-
hlady“ hudobných hodnôt, na
ktorých našej kultúre záleží.
Vedúci nášho strediska v So-
fii má napr. záujem uviesť na

Zasadnutia a kongresy Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO

V čísle prinášame dokončenie prehľadu akcií MHR UNESCO na r. 1973

1973
apríl — PRAHA
IMZ
máj — (JUHOSLÁVIA)
Medzinárodná hudobná rada
máj — PRAHA
Medzinárodná hudobná rada —
UNESCO — Pražská jar
máj alebo jún — BENÁTKY?
Medzinárodná hudobná rada
IICMSD
máj alebo jún — PARÍŽ
(UNESCO)
Medzinárodná hudobná rada
? — (GHANA)
ISME
zač. augusta — HAAG
Európska federácia mladých zbo-
rov
26. VIII.—1. IX. — LONDÝN
IAML
9.—16. IX. — ŽENEVA —
LAUSANNE
Medzinárodná hudobná rada
24.—27. IX. — VIEDEŇ
IMZ-EBU-ORF
1974
júl — MANILA
ISME
august — JERUZALEM
IAML

Screening „Stará hudba v TV“
Výkonný výbor — regionálne za-
sadnutie národn. hudobných rád
Seminár „Úloha hudobn. festivalov
v súčasnom hudobnom živote“
Tribúna ázijskej hudby
Medzinár. tribúna skladateľov
Medzinárodný seminár
Európa cantat V.
Výročné zhromaždenie
15. valné zhromaždenie — kolo-
gum „Hudobné publikum súčas-
nosti“
Medzinár. kongres „50 rokov hud-
by v rozhlase“
Medzinárodný seminár
Kongres

jeseň Suchoňove Kontemplácie
a nevylučuje ani tvorbu ďal-
ších skladateľov. —á—

Na čom pracujete?

...odpovedá muziko-
lóg, riaditeľ Konzer-
vatória v Bratislave —
dr. Zdenko Nováček, CSc.

Po dokončení knihy *Hudobné
rezidence na západnom Slo-
vensku* som sa zamerlal na nie-
ktoré problémy z estetiky hud-
by. Hlavnú pozornosť som sú-
stredil na monografiu o J. N.
Hummelovi, ktorá má uceliť
predstavu o tomto slávnom
bratislavskom rodákovi, hodno-
tiť jeho tvorbu a napokon ho
zaradiť do celkovej kultúry
starej Bratislavy. Naďalej ma
zaujímajú otázky modernej
konceptie umeleckého škol-
stva. K tejto problematike sa
vyslovím v článkoch a men-
ších štúdiách. Nevýhľadám sa
ani práci kritickéj, pravda v
rámci časových možností.

—mm—

Tomáš Hejzlar

Premiéra novoobjavenej skladby B. Martinů

V Poličke — v rodisku skladateľa Bohuslava
Martinů — bol 19. januára slávnostný hudob-
ný večer. V prvej časti predniesla klaviristka
Kateřina Vondrovicová z Prahy mala recitál zo
skladateľovej tvorby. Vrcholom bola svetová
premiéra nedávno objavenej klavírnej sklad-
by — Scherzo z roku 1924. V druhej časti ve-
čera hovorili hudobní publicisti dr. Jaroslav
Mihule, dr. Ján Mikota a vďaka po skladateľovi
Jaroslavovi Ježkovi — Frances Ježková o jaz-
zových motívoch v tvorbe J. Ježka a B. Mar-
tinů. Okrem početných delegácií rozhlasu a
televízie bola medzi hosťami prítomná aj Vlas-
ta Kubešová z Prahy, ktorej bola pôvodná
skladba darovaná.

Vlasta Kubešová bola blízkou priateľkou
B. Martinů v čase, keď obaja žili vo Francúz-
sku. Z rozhovoru sa dozvedáme: „...Rovnako

v tichosti a nenápadne mi daroval rukopis
klavírnej skladby Scherzo. Na prechádzke mi
ju bez slova vložil do ruky — a odišiel. Nikdy
totiž nečakal na slová uznania. Jeho skrom-
nosť a úprimnosť mu to nedovoľovali...“
Dielo vzniklo podľa rukopisnej partitúry 10.
februára 1924; bez repetícií má 145 taktov.

Skladbu našiel v súkromnom majetku v rám-
ci medzinárodnej ankety o Bohuslavovi Mar-
tinů pisateľ tohto textu; preto nebola doteraz
očíslovaná do Halbreichovho zoznamu opusov
B. Martinů. Hoci, pochopiteľne, nepatrí k ťaž-
ším dielam, je cenným svedectvom o umel-
covom raste a právom možno o nej hovoriť,
že sa nepochybne stane pre svoju originalnosť
veľmi príťažlivou. Rukopis je teraz uložený v
archíve pisateľa článku.



Poslucháčka pražského Kon-
servatória Kateřina Vondrovi-
cová, prvá interpretka novo-
objavenej skladby Bohuslava
Martinů. Snímka: T. Hejzlar

Školská hudobná výchova

Vo všeobecnosti je známe a školskými
kontrolnými orgánmi denne konšta-
tované, že na mnohých ZŠ je súčasná
úroveň vyučovania hudobnej výchovy na
nízkej úrovni.

Nech sú príčiny tohoto kritického sta-
vu akékoľvek, nám ide teraz o to,
aby sme spoločne riešili, ako sa z neho
čo najskôr dostať.

Je celkom samozrejmé, že každý z nás
môže mať na riešenie problému svoj
osobitný, odlišný názor.

Dovoľte mi, aby som vyslovil svoj
stručný názor, ktorý ponechávam na
uváženie a dotvorenie. Chce byť akýmsi
impulzom pre všetkých, ktorým zlepše-
nie vyučovania hudobnej výchovy na
ZŠ leží na srdci, ktorí sa podobnými
problémami zaoberajú a majú v tomto
obore práce skúsenosti.

Kedže iba učiteľ hudobnej výchovy je
rozhodujúcim činiteľom, ktorý môže
súčasný stav vyučovania hudobnej vý-
chovy zlepšiť, skúsime, či je dostatoč-
ne pripravený pre svoju prácu aspoň
v najzákladnejších kritériách, ktoré mô-
žeme formulovať asi takto:

1. Poznanie cieľa a úloh hudobnej vý-
chovy, ako ich uvádzajú učebné osnovy
na príslušnom stupni, na ktorom vyučuje
hudobnú výchovu.

2. Poznanie a ovládanie metodickéj
oblasti hudobnej výchovy, aby jeho ho-
diny boli kvalitné, zaujímavé, radostné,
efektívne a aby splnili svoj účel.

3. Patričná úroveň v technickom ovlá-
daní didaktickej techniky.

4. Otázky ďalšieho vzdelávania.
Považujeme o týchto krité-
riách:

Ad 1. Iba ten učiteľ, ktorému je jasný
cieľ i úlohy hudobnej výchovy, môže
úspešne plniť svoje poslanie.

Kedže cieľ i úlohy hudobnej výchovy
na ZŠ jasne formulujú učebné osnovy,
bude ich treba mnohým učiteľom obja-
sniť a vysvetliť.

Podobne bude treba vysvetliť, ukázať
a prakticky nacvičiť, ako treba so žiak-
mi uskutočňovať a prevádzať spevacké
návyky, rozvoj hudobných schopností
i počúvanie hudby v jednotlivých roční-

ANTON ZÁVODSKÝ:

Gordický uzol — alebo: ako začať?

koch, ako ich uvádzajú učebné osnovy.

Z nejasností, neznalosti a nedo-
statočných zručností, ktoré osnovy uvá-
dzajú a ktoré mnohí učitelia neovládajú,
pramení základ dnešného zlého stavu
vo vyučovaní hudobnej výchovy.

Príklad prvým krokom orgánov pre ďal-
šie vzdelávanie učiteľov by malo byť
riešenie nedostatkov na tomto úseku.

Na prácu v novom školskom roku
mali by využiť jarné mesiace a pri-
praviť učiteľov ešte do konca tohto
školského roka v seminároch, porada-
ných osobitne pre učiteľov vyučujúcich
hudobnú výchovu v 1.—5. ročníkoch a
osobitne pre učiteľov hudobnej výchovy
v 6.—9. ročníkoch ZŠ.

Semináre s týmto programom uspo-
riadali už pre učiteľov vyučujúcich hu-
dobnú výchovu v 1.—5. ročníkoch:

Mestské pedagogické stredisko v Bra-
tislave, Krajský pedagogický ústav v Bra-
tislave, ktorý ho uskutočnil v Samoríne
pre západoslovenský kraj a OPS Bra-
tislava-vidiek pre svoje obvody v Pezinku
a Malackách. Učitelia na všetkých uve-
dených seminároch kladne hodnotili se-
mináre a dožadovali sa, aby podobné

seminár bol uskutočnený i pre učiteľov
hudobnej výchovy v ročníkoch 6.—9.

Toto by bola najzákladnejšia a naj-
dôležitejšia fáza, ktorá určite položí so-
lídne základy pre zlepšenie vyučovania
hudobnej výchovy.

V okresoch, kde tento základný semi-
nár ešte nebol, dožadujte sa ho na OPS,
na Školskom odbore i na Odbóre SSHV!
Tieto tri inštitúcie môžu seminár uspo-
riať spoločne. Ak budete potrebovať
odborných prednášateľov na uvedené

témy, vyžadujte si ich od Slovenskej
spoločnosti pre hudobnú výchovu, Bra-
tislava, Gorkého 19!

Pre Krajské pedagogické ústavy je
SSHV ochotná zabezpečiť na dvojdnové
semináre (niektorý piatok a sobotu) od-
borných prednášateľov, ktorí by im pri-
pravili inštruktorov pre OPS v ich kraji,
ktorí by potom viedli semináre vo svo-
jich okresoch, čo by bolo rozhodne
efektívnejšie, ako pripravovať inštrukto-
rov v každom okrese osobitne — už
i vzhľadom na to, že máme obmedzený
počet odborných prednášateľov k dispo-
zičii. Ak by KPÚ inštruktáž neorganizoval,
môžu sa obrátiť OPS priamo na
SSHV!

Ad 2. Ďalším krokom k zlepšeniu stavu
vo vyučovaní hudobnej výchovy by
mohol byť seminár o didaktike a me-
todike vyučovania HV, na ktorý treba
pozvať odborných asistentov z PF. Na
seminári by bola i praktická ukážka počú-
vania hudby. Po ukážkach by nasledoval
rozhovor a diskusia.

Je dobrým zvykom že na podobných

seminároch OPS dá učiteľom rozličný
metodický materiál. Niekde dostanú roz-
množenú osnovu z predvážanej prak-
tickej ukážky nácviku piesne i skladby
na počúvanie, ktorá im poslúži dobre
ku príprave na vlastné vyučovanie. Dô-
ležité je, oboznámiť prítomných o od-
bornej literatúre s uvedením prameňa
nákupe a cenou.

Túto formu som spomenul iba preto,
že sa v posledných rokoch zanedbáva,
hoci v minulosti dobre plnila svoju
úlohu.

Ad 3. Nazdávam sa, že je najvyšší čas,
aby sme sa v dobe pokroku a vyspelej
techniky dvadsiateho storočia zbavili vo
svojej práci zastaralých, stredovekých,
scholastických metód a verbalizmu, proti
ktorému už pred vyše 300 rokmi bojoval
veľký učiteľ národov Ján Amos Komen-
ský vo svojich pedagogických spisoch,
a aby sme nastúpili novú cestu moder-
nej didaktickej techniky, ktorá nám
umožní urobiť naše hodiny pochopiteľ-
nejšími, názornejšími a pútavejšími.

Doterajšie skostnatelé nánosy v našej
práci, okrem iného sú príčinou neefek-
tívneho plytvania beztak veľmi obme-
dzeného vyučovania HV v jednej týžden-
nej 45-minútovej vyučovacej jednotke.
Je priamo požiadavkou doby, aby každý
učiteľ na úrovni ovládal súčasnú didak-
tickú techniku.

Je pre to veľa dôvodov. Okrem iných
spomeniem napr. i ten, že v súčasnom
období neodborným narábaním s gra-
mofónami a magnetofónami je na ško-
lách havarijná situácia cez celý školský
rok, lebo opravovne nestačia prístroje
opravovať. Preto sú tieto pomôcky prak-
ticky vyradené z prevádzky a nahrá-
dzané namiesto živej hudby iba učiteľo-
vým výkladom a diktovaním, čím HV
vôbec nemôže plniť svoje poslanie.
Okrem toho nekvalitnou reprodukciou
na poškodenom prístroji získame u žia-
kov opačný účinok hudobného zážitku.

Obraciam sa na všetkých čitateľov to-
hoto článku s prosbou: Ozvite sa pro-
sím, a vyjadrite svoj názor na nadho-
denú problematiku spolu s návrhom na
jej riešenie!

(Dokončenie z 1. str.)

tieto kultúry sa organicky vlievajú v hlavný prúd svetového hudobného umenia a — možno — v ojedinelých aspektoch sa javia hlboko originálne. Tomuto procesu poznávania pomohol intenzívny rozvoj prostriedkov komunikácie.

Pozrite sa aspoň na niektoré zvláštnosti okolo nás: Naši muzikológovia prednášajú o indickej hudbe na amerických univerzitách; americkí, japonskí a ruskí študenti počúvajú a študujú hudbu v Indii; japonskí skladatelia sa inšpirujú touto hudbou pri komponovaní elektronických diel; Benjamin Britten píše dielo, ktoré má korene v japonskom divadle „No“; Maurice Béjart cestuje po Indii a hľadá podklady pre svoje balety; Yehudi Menuhin interpretuje indicke ragy... Všetko toto by nebolo možné ešte pred 25 rokmi.

Začali sme si všetci uvedomovať, že hudobnú tvorbu rôznych častí sveta a rôznych historických období nemožno izolovať. V štádiách rozvoja ľudstva — v rôznych častiach sveta (či to už bola dávna sumerská, alebo grécka, čínska,

čuje aj proces demokratizácie. Široké vrstvy mojich spoluobčanov sú negramotné, no ich duch je hlboký, ich myslenie je schopné dosiahnuť vysoký stupeň rozvoja intelektu. Naš národ má veľa problémov, no napriek tomu je to národ dobrý, ľúbaci pokoj a mier, schopný veľkých citov šťastia a radosti, národ s množstvom náboženstiev, jazykov a etnických skupín. Nechcem povedať, že v našej krajine je všetko v najlepšom poriadku. Iba chcem podčiarknuť, že použitie slova typu „negramotný“, „rozvojový“, „slabozrvtý“, „vzdelanie“ ap. používame často v rôznom zmysle. Núti nás to, aby sme boli ostražitejší.

Vezmime si napríklad termín „etnomuzikológia“. Obyčajne pod ním myslíme vedu o všetkých „nie západných“ hudobných kultúrach. V analógii jeden z našich vedcov — v diskusii na hudobnej akadémii v Madrase — použil slovo „etnomuzikológia“ na označenie európskej hudby — od Palestrinu až po Brahmsa a Wagnera. Verím, že väčšina z vás sa to môže zdať zábavné...

NARAYANA MENON

Z tribúny VII. kongresu Medzinárodnej hudobnej rady

Rozvojové krajiny a hudba

VKLAD — DO ČOHO?

Pri príprave môjho vystúpenia na kongrese poprosili ma hovoriť o vklade neeurópskych krajín, ktoré majú bohatý folklór, tradíciu — a tiež mladú kultúru (sic!). O vklade do čoho? Do európskej tradície? O úlohe týchto kultúr ako impulzu a stimulu pre tvorivú činnosť európskych skladateľov? Alebo o vklade do sveta hudby, ktorý môže priniesť ľuďom šťastie?

Všetky neeurópske kultúry nie sú iba folklórnymi. India, Pakistan, alebo Japonsko majú svoju profesionálnu hudbu, ktorá sa líši od ľudovej tak, ako sa líši hudba Bacha alebo Beethovena od nemeckej ľudovej hudby. Hudba týchto krajín nie je mladá, alebo rozvojová, ale dávna, na dobrej umeleckej úrovni. Čo by sa stalo, keby som ja — neeurópan — dal túto otázku na podobnom fóre, ako je naše: aký je vklad a prínos európskej hudby do vývoja svetovej hudby?

INDIA A HUDBA

Naša hudba — to je výraz nášho intelektu, v nej sa realizujú naše ľudské možnosti. Okrem toho odráža naše hlboké emócie, nádeje a snaženia. Formovala sa počas mnohých rokov rozvoja a snaženia. Hudba je časťou nášho života a obrazom myslenia. Možno ju vnímať, oceňovať a kritizovať z pozícií

než doteraz. Tieto nové aspekty si súčasne vynucujú výrazné zvýšenie kritérií voči domácom umelcom a telesám, všestranné uprednostnenie špičkových hodnôt proti kvantitatívnej prevahe priemernosti, ktorá v mnohých oblastiach koncertného života dodnes vládne. Cenné podnety z diskusie a fundovanej informácie od predstaviteľov jednotlivých riadiacich zložiek MK SSR a KNV viedli nakoniec k rozhodnutiu, zachytiť najdôležitejšie úlohy vo forme záverov, ktoré sa po schválení predložili Ministerstvu kultúry SSR a budú o nich informované aj ostatné zainteresované orgány. Ovzdušie celého aktívu charakterizoval konštruktívny prístup a úprimná snaha nájsť riešenie týchto vleklých a nie ľahkých problémov. Vedenie Slovkoncertu a taktiež predstaviteľa MK SSR a KNV prisľúbili hľa-

KONCERTNÝ ŽIVOT —
dôležitá súčasť života

(Dokončenie z 1. str.)
ných časopisoch (návštevnosť, finančná stratosť atď.). Pre užší styk Slovkoncertu s organizátormi koncertov sa účastníci rozhodli vytvoriť Výbor pre slovenský koncertný život, ktorý jednak zainteresuje široký kruh odborníkov a usporiadateľov do plánovacej a dramaturgickej činnosti, jednak poskytne priamu pomoc jednotlivým mestám pri prekonávaní konkrétnych prekážok a pri propagácii koncertného života. (Podobné akcie, spojené s konferenciami o hudobnom živote sa uskutočnia už v tomto období v Prešove, v Nitre a v Ružomberku.) Vznik Slovkoncertu ako medzinárodnej agentúry vyžaduje systematické rozširovanie kontaktov so zahraničím, zapojenie slovenských miest do medzinárodného koncertného života v oveľa väčšej miere



„Buďte taký láskavý — a naučte ma umenie tanca“, — poprosil kráľ. „Bude to ťažké, ak sa nenaučíte inštrumentálnu hudbu“, — odpovedal mudrc. „V takom prípade ma naučte princípy inštrumentálnej hudby“. „No, — povedal mudrc, tieto nemožno spoznať bez hlbokých vedomostí o umení vokálnej hudby“. Kráľ skloniac hlavu povedal: „Ak je vokálna hudba prameňom všetkých umení, tak ma naučte, prosím, zákony vokálnej hudby.“

ZVIAZANOSŤ UMENÍ

V Indii je hudba tesne zviazaná s náboženstvom a mystikou. Zakladá sa na zložitej teórii, na pravidlách kritiky i prijímania tejto hudby. Hudba i tanec, vizuálne umenie a poézia vychádzajú z rovnakých princípov, predpokladajú intelektuálnu zaangažovanosť a nesú v sebe skôr lyrický, než dynamický impulz, sú zamerané skôr na intuíciu než na logickú úvahu... Súhrnom toho je špecifický subjektívizmus — v protiklade tomu, čo možno nazvať západným objektívizmom. Tradíciu, ktorú spomínam, nemožno chápať odtrhnutu od indickeho života a obrazu myslenia národa. Počúvať indicke hudbu a prinášať o nej úsudky na základe zákonov západného alebo iného hudobného systému znamená prichádzať k absurdným uzáverom. K takým istým uzáverom by musel prísť ortodoxný znalec indickej hudby v úsudkoch o Beethovenovi alebo Brahmsovi. Problémy štýlu, interpretácie ťažko hodnotiť podľa nejakých medzinárodných noriem. Hudba nemá medzinárodný jazyk a je veľmi citlivá na diferenciáciu. Teória o medzinárodnom jazyku v hudbe môže byť aplikovaná iba na niektoré oblasti Európy, alebo južnej Indie, severnej Indie, západnej Indie, t. j. oblastí s rovnakým hudobným systémom, no rôznymi „nárečiami“.

Naša hudba má hlavnú črtu — melodičnosť. Mám na mysli melodičnú líniu, ktorá sa nepodriada harmonii. Predstaviteľ západnej kultúry si vie ťažko predstaviť melódiu, ktorá nie je podložená harmonickým systémom. Ak je takáto melódiu pre západný sluch exotická, môže to znamenať, že západný sluch stratil schopnosť vnímať čistú melódiu v obnaženej podobe. Treba spomenúť aj naše využitie štvrtónov. V indickej hudbe neexistuje systém čistých štvrtónov, ktoré sú napr. v hudbe Aloisa Hábu, alebo Ernsta Blocha. Ako všetky melodičké tradície, aj naša tradícia je založená na základe ústneho podania.

ÚLOHY DNEŠKA

Jednou z hlavných úloh, ktorá stojí pred nami, je rozvoj a ochrana tradičnej hudobnej kultúry. Vypĺnenie tohto cieľa neznamena iba sporadické zachytenie a záznamy tradičnej hudby. Čaká nás veľká a zodpovedná úloha na spracovaní rukopisov týchto zápisov, záznamov do katalógov i súpis na gramoplatne. Treba spracovať i pôvodné texty a dať ich do kontextu s myslením človeka XX. storočia. Práca s tradičnou hudobnou kultúrou sa musí stať organickou časťou života všetkých „rozvojových“ krajín, musí byť súčasťou sociálno-ekonomického rozvoja národov. Vo vzťahu k tradícii existujú dva prúdy: Jeden, ktorý by chcel tradíciu zachovať v čistote, ako by všetko ostatné bolo falošné a nečisté. Druhý považuje tradíciu za pamätník minulého, za produkt feudalizmu, ktorý je ťažkým bremenom pre tvorbu a slobodný rozvoj. Prežívame prechodnú periódu. Ide v nej o prehodnocovanie minulého, pričom sa paralelne rozvíjajú i experimenty. Prívrženci starého oplakávajú odchod starých čias a mladí — večne hľadajúci — vyzývajú k osvojeniu si nových svetov. Stojíme na prechode podivuhodnej epochy premien a prehodnocovania cenností duchovnej kultúry. Naša epocha sa dá prirovnávať k zrodu nového, je to prechod od minulého k prítomnému i budúcu.

nášho života, myslenia a filozofie. Zohrála významnú úlohu vo formovaní ľudskej osobnosti a v utužovaní ľudských vzťahov. Zrodila sa približne šesťtisíc rokov pred našim letopočtom — a možno i skôr.

Najstarší hudobný systém je sumerský. Tamojší chrámový rituál bol vysoko organizovaným hudobným systémom, o ktorom máme svedectvá v dokumentoch. Ojedinelé elementy sumerskej kultúry prenikli aj do susednej oblasti — do Egypta s jeho vysoko organizovanou civilizáciou, do Indie a Grécka. India leží ďalej od Sumera než Egypt, no do jej široko otvorených severozápadných brán sa po dobu šesťtisíc rokov vlievali vlny rôznych civilizácií. India si osvojila a asimilovala teóriu, metódy, inštrumenty a terminológiu západnej Ázie, súčasne všetky tieto komponenty podávala ďalej na východ — do Laosu, Kambojdže, Indonézie i Vietnamu. Medzi hudobnými kultúrami arabských krajín, Iránu, Vietnamu, Indonézie je veľa spoločného v oblasti vokálnej hudby, zložitých bicích inštrumentov, v obľube v rôznych hudobných žánroch, je tu spoločná črta v melodičkej línii, vo význame improvizácie, zviazanosti hudby, tanca s príbuznými umeleckými žánrami.

Posledné dokumentuje táto povest: Istý kráľ poprosil mudrca, aby ho naučil robiť sochy bohov. Mudrc mu odpovedal: „Ak nepoznáte zákony maliarstva, nikdy nebudete ovládať zákony sochárstva.“ „Teda, — povedal kráľ, — naučte ma zákony maliarstva.“ A mudrc odpovedal: „Ťažko spoznať zákony maliarstva, ak nepoznáte techniku tanca.“

dať celkom nové cesty a metódy pri rozvíjaní koncertného života, predovšetkým so zreteľom na kultúrno-politické, umelecké a výchovné aspekty tejto činnosti.

V diskusii sa podrobne rozoberali aj otázky Hudobnej mládeže ako formy, ktorá môže podchytiť a získať pre hudbu všetky sociálne skupiny, menovite robotnícku mládež. Účastníci dostali informácie aj o problémoch okolo sprostredkúvania zábavných programov, kde Slovkoncert taktiež získava monopolné postavenie na území SSR.

Dúfame, že tohtoročný aktív bol iba začiatkom nástupu pozitívnejšieho vývoja v oblasti koncertného života a že čoskoro budeme môcť konkrétne referovať o priaznivých dôsledkoch opatrení, ktoré vzišli z tohto úspešného stretnutia pracovníkov kultúry. (d)

Na margo brnenskej Lulu

O československej premiére opery Lulu od Albana Berga možno povedať, že je vyvrcholením doterajšieho nekonvenčného dramaturgického úsilia tejto opernej scény v uvádzaní málo hraných, alebo vôbec neznámych diel, avšak hudobne i obsahovo zaujímavých. Toto konštatovanie plne platí aj na Bergovu Lulu. Po prekonaní určitých historických i estetických legiend a nejasností okolo tohto skladateľa, dostáva sa v poslednom čase hlavne jeho hudobno-dramatické dielo do svetla adekvátne zodpovedajúceho jeho významu a postaveniu vo vývoji hudby nášho storočia. V prípade Lulu (budeme sa teraz pridržať iba skladateľovej dramatickej tvorby) javí sa nám aj Bergov ľudský, etický, ale aj umelecký profil oveľa plastickejšie, ako pri doterajších preberaných a neoverených subjektívnych súdoch niektorých buržoázných kritikov a teoretikov. Práve vo Wozzeckovi — a ešte viac v Lulu (hoci sa Lulu nevyrovná takmer exaktnej partitúre Wozzecka) poznávame myslím pravého Albana Berga, humanisticky a sociálne pokrokového angažovaného umelca. Preceňovanie jeho orchestrálnych a komornej tvorby nad opernú, znamenalo značné skreslenie jeho osobnosti a vynášalo na povrch iba konštruktivistické a technologické princípy jeho kompozičnej metódy, pričom konkrétne u Wozzecka i Lulu sa môžeme presvedčiť, že ony ani zďaleka neboli rozhodujúcim faktorom úspechu, alebo významu jeho tvorby. Predčasnou smrťou sa uzavrelo Bergovo dielo prakticky ešte v rozkvetu tvorivých síl. Jeho instrumentálna tvorba bola skôr prípravou pre jeho dramatické diela, ktoré boli hlavnou doménou jeho individuality. Bergov tvorivý čin vo Wozzeckovi (či už po stránke dramaturgie, javiskovej, výrazovej, alebo po stránke práce s literárnym textom), sa stal historickým medzníkom v opere 20. storočia i formy opery ako takej. V Lulu dôsledne rozvíjal dramaturgické zákony, ktoré objavil a sformuloval vo Wozzeckovi; ide však aj ďalej, svoje vlastné princípy tvorivo rozvíja, podriaďuje ich vlastným zákonom drámy. Nikde inde nenapísal Berg hudbu tak hlboko ľudskú, spontánnu a spoločensky angažovanú, ako práve v tejto partitúre. Hoci Lulu tak, ako sa dnes predváža, je torzom, je súčasne výrečným svedectvom skladateľovho umeleckého i spoločenského postoja.

Dnes, keď sa po brnenskej premiére zamýšľame nad Bergovým operným epilógom a zo spätného pohľadu pozeráme na jeho dielo, konštatujeme, že Bergov kritický postoj proti spoločnosti v ktorej žil, bol determinovaný samotnou spoločenskou, politickou i morálnou krízou v kapitalistickej spoločnosti po prvej svetovej vojne. Príbeh Lulu zasadený do prostredia cirkusového zverinca, je Bergovým vlastným priznaním sa k svojmu životnému osudu. Z tohto kruhu násilia, brutality, egoizmu, odcudzenia, amorálnosti nevidel iné východisko ako — smrť. V tom je poplatný svojej

dobe. Z historického hľadiska je však opera Lulu — i väčšina Bergovej tvorby — obrazom veľkej umeleckej individuality, ale osamotene — izolovane bojujúcej o nové hodnoty. Vo Wozzeckovi i v Lulu hľadá Berg (ako jeden z mála skladateľov jeho doby) mravné hodnoty u človeka, ktorého vykorisťovanie a ponížovanie uvrhlo na perifériu spoločnosti. Mária z Wozzecka i Lulu (hoci dramaticky antipodné typy) majú predsa len veľa spoločných črt a najmä životný osud: poníženie a smrť.

Brnenská inscenácia sa zmocnila tejto náročnej hudobnej i dramatickej predlohy veľmi úspešne. Isté — nebolo to oslnivé predstavenie, nevideli sme tu ani dráždivé erotické alebo expresionistické vize, no ukázalo sa, že to bolo k prospechu diela. V skutočnosti išlo skôr o inscenáciu realistickú, ale v tom zmysle, že pravidlo — bez prikláňovania a ozdobovania vyzrávala a zobrazila tragický 'sociálny príbeh ženy, ktorý sa stal synonymom kapitalistickej morálky. Triezva výprava Karla Zmrzlého, ako aj čistá réžia Milana Pásk a vytvorili priestor pre zrozumiteľné a jednoznačne plastické vykreslenie postáv, ako aj príbehu.

Slovami mimoriadneho uznania treba oceniť hudobné naštudovanie dirigenta Václava Noska, ktorý zvládol partitúru technicky i štýlovo na vysokej interpretačnej úrovni. Práve vďaka jeho poňatiu zaznela v plnej a krásnej brnenskej opere hudba Lulu s plnou sugestívnosťou a ľudskou pravdivosťou. Nechcem klasifikovať jednotlivé výkony, na každom z nich bolo vidieť kus poetivej umeleckej práce a úsilia o podanie presvedčivého výkonu. V tomto článku som skôr chcel upozorniť na Bergovo dramatické dielo a na potrebu jeho zhodnotenia na základe učenia marxistickej estetiky a filozofie. Prvý krok k tomu urobila brnenská inscenácia. To druhé by mala urobiť naša marxistická hudobná kritika a estetika.

MARIÁN JURÍK



Scéna z brnenskej inscenácie Bergovej Lulu. Na snímke J. Škrobánek, J. Souček a predstaviteľka titulnej úlohy J. Janská.

Snímka: R. Sedláček

PREMIÉRA v Košiciach

Na prvom koncerte XI. abonmentného cyklu Štátnej filharmónie v Košiciach 12. januára pod taktovkou Bystríka Režucha odznela ako úvod premiéra skladby príslušníka strednej skladateľskej generácie Ivana Paríka s názvom „Introdukcia k Symfonii č. 102, B dur, ktorú pán Joseph Haydn skomponoval A. D. 1794/95“. O rozboře tohto diela bude referovať náš časopis na inom mieste. Obmedzíme sa preto iba na impresie, aké toto dielo pri svojom prvom uvedení zanechalo. V programovom bulletinu sme sa dočítali, že autor svojou Introdukciou usiloval v prvom rade o vytvorenie zvukovej bariéry oddelujúcej zvon nášho každodenného života od atmosféry koncertnej siene a o prípravu poslucháča na plnú koncentrovanosť pri vnímaní Haydnovej hudby. Tento cieľ sa Paríkovi skutočne podaril. Ak sa však pozrieme na druhú stranu tejto mince, či totiž má byť cieľom úsilia niektorého autora — ako to bolo v tomto prípade — podčiarknuť svojou prácou hodnotu a krásu diela iného skladateľa, nemôžeme s Paríkovým zámerom tak jednoznačne súhlasiť. Potvrďí mu to konečne aj potlesk po odznení Haydnovej symfonie, ktorý patrili výlučne dirigentovi Režuchovi, ako interpretovi Haydna. V dejinách hudby nielen svetovej, ale v posledných rokoch aj slovenskej (spomeňme si na Ciklerove Hommage à Beetho-

ven, alebo na Salvovu Ódu 1970) sa používajú hudobné témy iných autorov buď na uctenie ich pamiatky, prípadne ako témy k variáciám, alebo ako prostriedok na vyjadrenie určitého programu, zväčša však nie v takom kontexte, ktorý by vyznel tak v neprospech skladateľa, ako tomu bolo u Paríka. No, a o to — ako predpokladáme — autorovi Introdukcie nešlo.

Bystrík Režucha sa už presadil viackrát ako znamenitý interpret súčasnej hudobnej tvorby. Z klasickeho repertoáru je jeho naturelu najbližší, pravdepodobne zásluhou elánu, zemitosti, jadrnosti a pevných kontúr práve Haydn. Tieto črty a tendencie Režucha výdatne vyťažil pri reprodukcii úvodnej dvojice programovaných diel Parík — Haydn.

Menej presvedčivý výkon podal však v predohre-fantázii Romeo a Júlia od P. I. Čajkovského. Režuchovmu naturelu totiž svet romantickej roztúženosti, poetického čara, rojčivosti nie je taký blízky. Navyše mu pri úspešnej koncepcii tohto diela bol prekážkou jeho živý temperament, ktorý mu bránil dosiahnuť presvedčivejšieho skĺbenia tempov trochu preexponovaných dramatických a vzrušených s pomalšími, lyrickými a spevnými úsekmi. Z nástrojov napriek veľmi rýchlym tempám pomerne presnou súhrnou upúťali v šumivých pasážach sláčky. Z dychov najmä plechy čo do intonácie i kvality zvuku tentokrát nepodali výkon na výške svojich špičkových možností.

Bulvovu svojráznu koncepciu I. koncertu b mal pre klavír a orchester od P. I. Čajkovského poznať už z jeho vlnajšieho bratislavského vystúpenia.

Nový rok v SF

Množstvo príjemných zážitkov poskytovali hneď prvé dva abonmentné koncerty Slovenskej filharmónie v roku 1972. Vstup do nového roku tvorilo šestnásť Slovenských tančov I. poradie (8) op. 46, II. poradie (8) op. 72 Antonína Dvořáka. Výkon orchestra pod vedením jeho koncertného majstra Vojtecha Gabriela stúpil od jedného tanca k druhému, najmä zjavne počúc Tancom č. 4 (F dur) pri zachovávaní kontrastov v striedaní phokrvne sviežich a umiernených hudobných plôch. Hlavným znakom produkcie bolo citlivé reagovanie na stavbu melódie, pregnantný rytmus, nekomplikovaný prístup. Nad koncertnou sieňou SF zavalil mierny závan tradičných Novoročných koncertov Viedenskej filharmónie — miesto valčíkov dynastie Straussovcov to boli skvelými hudobnými nápadmi hýriace Slovenské tance A. Dvořáka. V každom prípade — bol to dobrý vstup do druhej polovice koncertnej sezóny.

Pod vedením dirigenta Zdenka Košlera podal orchester dôkaz o svojich schopnostiach v nasledujúcom koncerte, uvedením Koncertu pre orchester od Andreja Ešpaja, sovietskeho skladateľa strednej skladateľskej generácie, skladateľa vládnuceho dobrou technikou. Pre súčasného poslucháča, ak predpokladáme bežnú skúsenosť v oblasti súčasnej hudby, Ešpajova kompozícia nie je náročná, ale nápaditá, temperament, dobrá instrumentácia jej nemožno uprieť. Ak chceme charakterizovať zbežne bez viac-menej komplikovaných úvah: máme pred sebou „čistú prácu“ prisne a dobre školeného skladateľa.

Okrem dirigenta záujem obecenstva patrila aj talianskemu hrušlovému virtuozovi Salvatore Accardovi. Predniesol Koncert pre husle a orchester D dur

op. 6 Niccolò Paganiniho. Trochu teatrálna: skladateľ práve tak ako jeho interpret — hlavne vo výraze. Novátor Paganini očaroval a naháňal strach opradený množstvom viac-menej tajuplných kľebiet, upútal ako huslista-skladateľ koncom minulého storočia; interpret Accardo strháva a púta pozornosť poslucháčov v súčasnosti. Je precitliveľý vo vedení melódie, majstrovsky ovláda svoj nástroj. Bravúrna technika (miestami nebezpečne na pokraji samoučelosti) mu umožňuje bezpečne a dokonale zvládnuť najťažšie problémy. Je to nesmierne nadaný a veľkorysý umelec, zanechávajúci dojem, že po jeho produkcii môže sotva nasledovať niečo dokonalejšie. Táto svojrázna dokonalosť našla všetku podporu u dirigenta Košlera, ktorý ponechal pole pôsobnosti sólistovi celkom v zmysle štýlu Paganiniho.

Do popredia, a to v pravom slova zmysle, vystúpil Košler v záverečnom čísle programu. Interpretácia symfonie-kej básne, Tak vrazil Zarathustra op. 30 Richarda Straussa, skladateľa až doposiaľ práve tak bezhranične obdivovaného ako aj odborníkmi prísne kritizovaného, bola nad všetko očakávanie. Bol to Strauss vo svojej rýdzej podobe — čarodějníka orchestrálnych farby a veľkolepého výrazu. Košler je príkladom umelca, v ktorom sa šťastne spája hudobný talent a inteligencia človeka. V tomto dirigentovi vidíme typ, ktorý má predpoklady pri sústavnej práci s telesom dodať to, čo by z neho urobilo reprezentatívny orchester v pravom zmysle slova. Dirigent upúta svojou umeleckou sugestívnosťou a vie vyvolať pocit radosti z prebiehajúceho hudobného toku. Nebudí dojem dirigenta-despotu za každú cenu (dost často jav), netrpiaceho protirečenie, ale práve naopak. Svojím postojom „mám rád hudbu a ľudí, ktorí ju hrajú“ sa stáva síce neobmedzeným vládcom, ale príjemným spôsobilom.

INGE ŠÍŠKOVÁ

Prof. Ing. MÁRIA POTEMROVÁ

sa 24. februára t. r. dožíva významného životného jubilea. Nebýva príliš veľa osobností, ktoré i napriek nie vždy priaznivým podmienkam vykonávajú taký kus práce.

Narodila sa a vyrástla v Košiciach. Už v čase maďarskej okupácie ako študentka menšinového slovenského gymnázia vyvíjala čulú národnú a osvetovú prácu. Štúdiom na vysokej škole obchodnej získala diplom komerčnej inžinierky — v tomto povolaní však nevydržala dlho. Už počas neho bola neúnnavnou organizátorkou koncertného života v Košiciach. Neskôr sa dala na pedagogickú dráhu a ďalší vysokoškolský diplom získala na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave v odbore dejín hudby. Pred vyše desiatimi rokmi prijala profesúru dejín hudby na košickom Konzervatóriu, kde pôsobí dodnes.

Jej vedecká hudobná činnosť je veľmi bohatá. Publikuje hudobnovedné štúdie, úvahy, vedecké state, kritiky (časopisecky i knižne), zostavuje zborníky. Zameriava sa predovšetkým na hudobný život východného Slovenska, pričom výsledky jej práce sú vzácne — v mnohých prípadoch vystupovala ako objaviteľka alebo spoluobjaviteľka hudobných klenotov východného Slovenska — rukopisov zabudnutých autorov a i. Nie je úlohou tohoto článku menovať jednotlivé práce a hádať, ktorá z nich je najlepšia. O vedeckej úsilovnosti Márie Potemrovej svedčí vyše 110 publikovaných prác, v čom nie sú zahrnuté rozhlasové a bulletinové príspevky. Prof. Potemrovú poznáme ako milú a skromnú ženu, ktorá má to šťastie, že práca sa jej stala zábavou. Energiou a duchom ostala vždy mladá. Želáme jej takúto mladosť dlho — na úžitok jej i hudobnej kultúry.

PAVOL FÁBRY

Koncert SOČR-u

Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave usporiadal v nedeľu 23. januára koncert symfonického orchestra Čs. rozhlasu, na ktorom spoliučnikoval ako sólista bratislavský klavirista Ľudovít Marcinger.

Pod vedením Ondreja Lenárda, druhého dirigenta rozhlasového orchestra, odznel v úvode Koncert pre sláčikový orchester, dielo 35. Dezidera Kardoša. K solidnému výkonu dospeli orchestrálni hráči na základe precíznej práce so zvukom, čoho výsledkom bola zjavná jednotnosť a ucelenosť. Značný podiel na kvalitnom prevedení mala i dirigentova sústredenosť a citlivý prístup k dielu.

Neveľmi šikovná ruka dramaturgie vybrala do programu 4. klavírny koncert d mol A. Rubinštejna. Hoci A. Rubinštejn bol považovaný za jedného z najlepších pianistov svojej doby, neznamená to ešte, že voči jeho skladateľskému dielu budeme pristupovať bez kritičnosti dnešného poslucháča, ktorý sa len ťažko dá „ohúriť“ stereotypnými, ošúchanými technickými pasážami a prívalom búrlivých rozložených akordov. Preto azda jediným kladom uvedená tohto koncertu je skutočnosť, že v opačnom prípade by ho bratislavské publikum možno ani nespoznalo. Ľudovít Marcinger svojou interpretáciou nielenže nepreklenul bezduchosť koncertu, ale navyše zvädzal zbytočný boj s technicky náročnejšími pasážami, výsledok ktorého málokoho zaujímal. Marcinger nedokázal využiť bohatosť zvukových nuansí nástroja, jeho hra sa pohybovala v jednotvárnej zvukovej i dynamickej rovine.

Zaujímavosťou večera bolo predvedenie prvej orchestrálnych skladby Igora Stravinského — 1. symfonie Es dur op. 1. Hoci mal skladateľ v dobe jej vzniku len 23 rokov a predstavuje v nej nám neznámu tvár romantika, predsa sa už hlásia k slovu niektoré typické prvky (hlavne v instrumentácii), ktoré anticipujú Stravinského ruské obdobie. Je obdivuhodné, s akým profesionálnym majstrovstvom a zrelosťou dokázal Stravinskij už v tomto veku pristípiť k takej kompozične náročnej forme, akou je symfónia. V rukách Ondreja Lenárda (dirigujúceho bez partitúry) sa stal mladý orchester tvárnym instrumentom a podčiarkol zvukovú bohatosť Stravinského predlohy.

Škoda, že tento koncert mal akýsi „domáci“ charakter, že v obecensťe boli zastúpení prevažne zamestnanci rozhlasu, a ani tí nestačili obsadiť všetky miesta. Propagácia zrejme nie je silnou stránkou Mestského domu kultúry a osvetu...

DAGMAR KOVAROVÁ

Estetická výchova

Vedie: Ján Schultz

Koncepcia osnov hudobnej časti estetickú výchovu v II. ročníku gymnázia predpokladá vytvoriť si vzťah k pochopeniu hudobnej reči skladateľov nášho storočia. Z množstva vhodných publikácií hudobných vydavateľstiev (Nováček: **Spríevodca hudbou XX. storočia**, Podošva: **Současná hudba na Západě**, Horová: **Nebojte se moderní hudby**, Honegger: **Zafikání skamenělin**, atď.) dobrou pomôckou môže byť aj 3. zväzok Edice divadla hudby s názvom **Osobnosti hudby XX. století**, ktorý vydalo St. hudobné vydavatelstvo Praha v roku 1966. Je to výber spríevodných textov ku hudbe 20. storočia z pražského Divadla hudby. Francúzsku modernu tu zastupujú Varese, Honegger, Milhaud. Mená Hindemitha a Orffa reprezentujú svojrázne skladateľské zjavy nemeckej hudby. Nasledujú Šostakovič, Martinů a iní. Cennou súčasťou publikácie, cenovo ľahko dostupnej, je súpis skladieb diel spomínaných autorov na čsl. dielohrajúcich doskách. Diskografia si vzhľadom na 6-ročný odstup samozrejme nemôže robiť nároky na úplnosť, ale aj tak poskytuje nepreberné možnosti pre voľbu aspoň 1 vhodnej ukážky... Aké by mali byť praktické dôsledky zoznamovania sa s hudbou na hodinách estetickú výchovu pre žiaka (a), rodičov (b), pracovníkov OPUS-u (c), profesorov (d)?

a) porozumenie vybraných diel rôznych štýlových období a získanie srdečného vzťahu k nim.
— Pocíťť potrebu zúčastniť sa hodnotného hudobného podujatia v mimovyučovací čas (dobrovoľne!) a dodať vzpruhu klesajúcej návštevnosti na hud. podujatiach v mieste svojho pôsobenia.
— Nadobudnúť presvedčenie, že hudbe

môže porozumieť každý — i laik, t. j. človek bez predchádzajúceho odborného štúdia (ak má dobrú vôľu a otvorené srdce).

— Podnet pre domáce muzicovanie u tých, ktorí navštevovali nástrojový odbor EŠU. Ak je k dispozícii vhodný nástroj, dať im možnosť spoluúčasti na hodinách prehrávaním skladieb, alebo ich motivov a tém, prípadne prípravou hudobných hádaniek, a pod.

— Uvedomiť si po ukončení štúdia estetickú výchovu v II. ročníku gymnázia, že tým sa vlastne štúdium iba začína...

b) prekvapujúci obrat záujmu o domáce rodičovské diskotéky (pokiaľ ich rodičia vlastnia), ktoré doteraz ich rodičmi najmä v čase dospievania vytváľe negovali, pokiaľ zaváňali komornou, symfonickou a opernou hudbou.

— Počúvanie programov rozhlasu a televízie, osud ktorých predtým v domácnosti často závisel od jediného tlačítka na prijímači.

c) vôbec nie pokles záujmu o populárnu hudbu, ale nebadaný prejav záujmu o nahrávky titulov tzv. „vážnej hudby“ z radov dospievajúcej mládeže. Okrem týchto spomínaných skladieb — samozrejme — stále sústredený nápor na odber hitov, nahrávok pop music, ale s neustále rastúcimi nárokmi na obsahovú a hudobnú kvalitu.

d) neustála inšpirácia pedagogickej fantázie k vynaliezaniu nových metodických postupov, odvaha riskovať cestu po nevychodených cestách a chodníkoch.

— Upevňovanie v presvedčení, že mládež tohoto veku dychtí po niečom nevyssloviteľne krásnom a nedefinovateľnom, ktoré poskytuje práve emocionálny zážitok z hudobného diela.

Osud musicalov v Prešove

Po nezvyčajne vydatenom uvedení Straussovej opery *Noc v Benátkach* (19. II. 1971) v pohostinskej choreografii zaslúžilého umelca Ľuboša Ogouna (jeho titul *divadelný bulletin neuvádza!*), spevohra Divadla Jónáša Záborského v Prešove uverejnila krátko po sebe tri musicalové tituly rozličnej proveniencie: východonemeckú Nicole (21. V. 1971), amerického Potulného kapelníka (5. XI. 1971) a napokon maďarské Dievča na rázcestí (10. XII. 1971) — všetky v režii Jána Šilana (Pravda, Nicole ani Dievča na rázcestí nie sú musicalmi, ba ani len nie hudobnými komédiami, len zvyčajnými konverzačnými komédiami s hudbou — v prípade Dievčata na rázcestí dokonca hudbou bezvýznamnej úrovne.)

Už samotný výpočet titulov za minulý rok prezrádza zámer dramaturgie presťahovať do oblasti modernej musicalovej tvorby, doplnenej jednou klasickou operetou. Je to bezpochyby dobrá snaha, lenže ak budú chcieť pokračovať v začatej ceste za musicalom, vedenie súboru nesmie zabudnúť, že práca s hercom (v zmysle hereckého zvládnutia postavy) bola vždy jej najslabšou stránkou a v musicalu je herecká tvorba práve taká dôležitá — v istom zmysle dokonca dôležitejšia než spevákova a tanečná, pretože dej a konverzácia, ktorá dej nesie, nie je v takom opantávajúcom rozsahu zahalená do oparu „veľkej“ hudby a zborov ako v klasických operetách. Okrem toho nemožno jednoducho nebrať na vedomie fakt, že inscenovaním musicalov u nás sa začali meniť — presnejšie povedané: zvyšovať požiadavky a umelecké nároky na hercov hudobno-zábavných súborov, a teda predovšetkým na režisérov, ktorí v budúcnosti už ani v operetách nevystačia so starými „špílami“, „omáčkou a zósom“ z arzenálu devätnásteho storočia, aj oni budú musieť byť v prvej línii režisérmi, teda osobnosťami so vzdelaním a s rozhľadom, pre ktoré práca s hercom bude základnou podmienkou pre dosiahnutie serióznej úrovne predstavenia. Potvrzuje to ostatne dnes už známa skutočnosť, že len tam sa darí umelecky účinnej forme hudobno-zábavného divadla, predovšetkým musicalu, kde sa na réžiu podujal činoherný režisér a vypomáhal si popri spevákoch a baletu prominentnými hercami z činohry (na bratislavský Nový scén Jozef Palka — Hviezdy a patróny, v Banskej Bystrici Jaroslav Chundela — Púť do Canterbury).

Tieto okolnosti okrem toho posúvajú — podľa mojej mienky — vývin hudobno-zábavného divadla k tomu, že herci, ktorí sa budú chcieť uplatniť v tomto populárnom žánre, budú musieť byť opäť — ako kedysi v comedii dell' arte mnohostrannejší, k vystrojenosti profesionálneho herca bude znova patriť ako samozrejmosť, že vie práve tak dobre stvárniť postavu, charakter, ako spievať a takmer akrobaticky tancovať. Tomuto revolučnému náporu sa neubrání ani súbor prešovskej spevohry, ktorý dnes už ako posledný odoláva potrebe hereckých individualít z činohry svojho divadla — v klamnom domnení, že je sebastačný.

Pracovnú horlivosť, neúnavnosť a odanost Jána Šilana, šéfa, sólistu a jediného režiséra spevoherného súboru v jednej osobe treba vysoko ceniť. Skoda len, že táto horlivosť sa užho nespája s takou mierou talentu, aby sám dokázal príviesť súbor kvalitatívne aspoň na solídny priemer. Práca s hercom i v hudobno-zábavnom žánre predpokladá schopnosť režiséra analyticky prečítať textový predlohu, pevne zafixovať vzťahy postáv, plasticky modelovať konfliktné situácie, účinne využiť pointy, citlivo odhliadnuť psychologické i fyzické reflexy, aby napokon výrazne vystúpil konečný zámer, uložený do tkaniva príbehu. Tieto základné momenty režijného postupu chýbajú v Šilanových inscenáciách. Hudba, spev a tanec, ktoré by mali ako rovnocenné zložky len zvýšiť javiskovú účinnosť herecky vypracovanej línie príbehu a jeho dynamiky, stávajú sa v Šilanových réžiách hlavným a jediným cieľom, najdôležitejšou časťou produkcie, preberajú funkciu povrchného, vonkajšieho náteru, samoúčelného ornamentu, ligotavej bezduchej čačky — pre potechu infantilného diváka.

Napriek tomu — alebo práve preto, že inscenáciu amerického musicalu *Potulný kapelník* (Music Man) s istými výhradami možno označiť za úspech, uvedené skutočnosti sa vtrieravo prejavili v spomínaných troch tituloch, z ktorých posledné dva režisér Šilan uviedol iba s mesačným (!!) odstupom, čo nevedojak vydáva svedectvo o povrchnom prístupe k práci. Táto neutešená umelecká bezstarostnosť, ktorá hravo zdoláva všetky ťažkosti, pretože si najzvažnejšie z nich neuvedomuje, slúži súčasne aj ako vysvetlenie, prečo sa v Šilanových réžiách myšlienkam textových podkladov nedarí — naopak, akoby im náročný stav do cesty prekážky. Preto sa stáva, že sa pre domnelú komičnosť všetok konštruktívny obsah hier zľahka zahráva do outu alebo sa prasto nedostane vôbec na povrch. (Napríklad v Nicole sa divák len z epilógu dozvie, o čo vlastne v komedii šlo.) Preto sa stáva, že pre domnelú komičnosť — bez rozdielu, charakteru postavy, či jej typovej príslušnosti, všetky herečky rovnako krútia svojimi zadnými proporciami a rovnako šaržujú hlas v piskľavých výškach, ako na mačacom koncerte (Nicole), všetky rovnako v neúnosnej miere afektovane zveličujú vždy (Pokračovanie na 7. str.)

GRAMORECENZIA

COLLEGIUM MUSICUM

Marián Varga/Peter Saller: If You Want To Fall; Marián Varga/Peter Saller: Strange Theme; Marián Varga: Concerto in D podľa Josepha Haydna (diriguje Vladimír Popelka), Hrá COLLEGIUM MUSICUM — Marián Varga, Fedor Frešo, Rastislav Vacho a Dušan Hájek. Produkcia Hynek Žalčík. Hudobná réžia František Řebříček a Jan Chalupský. Technická spolupráca Jiří Rohan. Nahrané 26.—28. októbra 1970 v pražskom štúdiu Supraphon-Dejvice. Nahrávky z katalógu Opus. Vydané spoločne s Československým Hi-Fi klubom. Supraphon mono 0 13 1018, stereo 1 13 1018.

COLLEGIUM MUSICUM: KONVERGENCIE

Marián Varga/Kamil Peteraj: P. F. 1972; Marián Varga — Fedor Frešo — František Griglák — Dušan Hájek: Suita po tisíc a jednej noci (voľné spracovanie tém symfonickej suity N. A. Rimského-Korsakova Šeherezáda); Marián Varga — Fedor Frešo — František Griglák — Dušan Hájek: Piesne z kolovrátku (texty Kamil Peteraj); Marián Varga: Eufónia. Hrá COLLEGIUM MUSICUM: Marián Varga, František Griglák, Fedor Frešo, Dušan Hájek. Hudobná réžia Vladimír Valovič. Zvuková réžia Peter Hubka, Ing. Peter Janík. Produkcia Ing. Viliam Vaškovič — Marián Varga — Fedor Frešo. Nahrané v štúdiu Čs. rozhlasu v Bratislave, september-október 1971. Vydané v spolupráci so Slovenským Hi-Fi klubom. Spievajú Pavol Hammel, František Griglák, Fedor Frešo. Opus, stereo 9113 0136 — 9113 0137.

Pre LP Supraphonu je charakteristická veľká trojdílna architektúra, pričom pri prvých dvoch je stredný diel ďalej diferencovaný. Pre prvé dve skladby je tiež príznačné využitie sólového hlasu (Fedor Frešo — veľmi muzikálny prednes) v krajných dieloch postavených na passacagliom princípe, ako aj určitý jazzový nádych, zvlášť citelný v Strange Theme — má niečo z bluesovej atmosféry. Stredný diel prvej kompozície tvoria sólové improvizácie gitar a Hammondorganu — najvydarenejšia z nich je Vargova, vyznačujúca sa skvelou nápaditosťou (najmä v melodickú a harmonickú zložku) a obdivuhodnou virtuozitou prstovej techniky; efektne je aj Frešovo sólo na basovej gitare. Vargovo veľké improvizované umenie dominuje aj v druhej skladbe (na jednom mieste elektronický organ je nahradený čembalom) — pritom ide o sugestívne variovanie východiskového tematického materiálu; vydatená je aj Vachova sólistická vložka. V oboch miestach prístupuje miestami aj dychová sekcia, dokresľujúca spomínaný jazzový ráz; pritom však základné tóny akordov, myšlienkového jadra vytvárajú intervaly veľkej tercie, čistej kvarty a tritonu (zmenšenej kvinty) — charakteristické postupy staršieho slovenského folklóru.

V tretej skladbe — svojskom spracovaní I. časti Haydnovho Koncertu D dur pre klavír a orchester — nahrádza dychovej sekcii sláčiková skupina (tak, ako je to v predlohe); pôvodný sólový nástroj je zamenený za Hammondorgan. No okrem tejto vonkajšej zmeny omnoho závažnejšia je vnútorná štruktúrna transformácia: okrem úvodnej témy (v prvom dieli) a jeho skratenej repríze) je v skladbe z Haydna dosť málo — o to viac je tam Vargovej fascinujúcej inventivnosti, zjavne inšpirovanej slovenskou ľudovou melodikou; z jednoduchého základu prechádza k stále zložitejším útvarom na vrchole skladby. Pri tejto príležitosti treba upozorniť, že všetky tri skladby dostali „definitívnu“ podobu až pri nahrávaní — pre tvorbu Vargovho Collegia musica príznačné, že tvoria tak trochu ako ľudoví muzikanti, ustavične dotvárajú a pretvárajú (každé predvedenie je zároveň aj novou podobou skladby).

Prvá strana dvojplatňového alba Opusu (P. F. 1972) má so svojimi predchodkyniami spoločný trojdílny pôdorys a rozvinutie jednoduchého motivického jadra do netušených variácií. Novosťou je diferenciácia dielov, použitie detského zboru pred vrcholnou plochou každého z nich a kontinuitný priebeh stredného dielu, ktorý evokuje kaukazský folklór v tej podobe, ako ho spracováva Aram Chačaturjan v Gajané (prítom však ide o pôvodný nápad) — tým zároveň anticipuje atmosféru druhej skladby, fantázie na témy Korsakovovej Šeherezády (na jednu z nich nadväzuje fragment zo Stravinského Svätien jara). Podobne ako Korsakovova suita, je táto fantázia vybudovaná v rondovej forme; výborne je využitá motorika niektorých nápadov. Popri vždy spoľahlivom a zjavne rastúcom Hájkoví (nehovoriac už o prvotriednom organistovi a basgitaristovi) sa v tejto svojráznej transkripcii-improvizácii mohol naplno prejavíť veľký talent Františka Grigláka: jeho tón má zamatovú mäkkosť a pritom fascinujúcu nosnosť; jeho prednes sa vyznačuje — popri technickej dokonalosti — veľmi vkusným použitím glissánd (skvele dotvárajú orientálny charakter kompozície).

Prétia strana alba (Piesne z kolovrátku) na vydatených poetických textoch Kamila Peteraja je — s výnimkou poslednej piesne — akousi reminiscenciou rozmanitých štýlov (pravda, na beatovej základni). V troch inštrumentálnych skladbách nájdeme schváľmy hudobný biedermeier, imitáciu hudby hracích strojov, salónnej hudby, prvky z hudby Beatles atď. Ich spoločným menovateľom je motorický rytmus, znázorňujúci pravidelný chod kolovrátku. Prvá pieseň pripomína ozvušie „starých“ Prúdiv — spieva ju Pavol Hammel, na klavíri ho sprevádza M. Varga (v tejto a poslednej piesni sa Hammel vypálil k najlepším výkonom svojej doterajšej kariéry). Sólový part druhej piesne naspieval František Griglák (druhý hlas v tejto a po-



slednej interpretuje F. Frešo); jej zvláštnosťou je, že sa organ pripája až pri poslednej strofe. A keď sme už pri použití nástrojov: celá tretia strana alba Opusu sa vyznačuje pestrou inštrumentálnou paletou, korunovanou použitím koncertného organu bratislavskej Reduty v poslednej piesni: tento malý „meisterstück“ možno bez nadsadenia vyhlásiť za najlepší Vargov výtvor v tomto žánri; v ňom sa na malej ploche koncentrujú základné črty jeho svojrázneho talentu: nápaditosť, slovenskosť a skvelé spojenie jednoduchosti (v piesňových strofách) s harmonickou smeľosťou (v organových medzihrách) umocnených vydatenou registráciou.

Posledná skladba (Eufónia) vyvoláva určite najviac vášnivých diskusií: začína sa síce typickou rockovou „inštrumentálkou“ (transformovaný ľudový melos), ale to, čo po nej nasleduje, má ďaleko od štandardu výtvorov tohto smeru: pozostáva z rozmanitých spracovaní organových a klavírných pasáží pomocou rôznych prístrojov Experimentálneho štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave (kde bola nahraná väčšina skladieb Opusového alba). Popri bohatej sónickej rozmanitosti — na jej realizácii sa nemalou mierou podieľal Ing. Peter Janík — je na tejto mimoriadne fantazijnej hudobnej ríbe pozoruhodné, že niet v nej tónu, ktorý by nemal logické opodstatnenie ako variácia základnej tematickej bunky. Na Vargovu variáciu techniku by v tomto prípade bolo lepšie použiť termín „metamorfóza“. Passus sólového filtrovaného klavírneho zvuku má v sebe melanchóliu až kraskovskú.

Kóda alba sa začína kánonickým spracovaním ráčieho postupu fragmentu detského zboru (na jednom mieste prerušenom, potom superponovanom akousi morzeovkou — jednej z množstva zvukomalebných efektov, ktorými hýri album), pokračuje bielym šumom z ppp do fff possible a končí sa organovou meditáciou (opäť na organe v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie), uzavretou tromi akordami, stále zahusťovanými a registračne zosilňovanými. Tento reminiscenčný útvar má jasný základ v cyklickom symfonickom princípe — dokumentuje zároveň „klasický“ základ Vargovej profesionality: to, čo robí so svojimi druhmi v Collegiu, možno právom označiť za tretí prúd v beate (rocku), ktorý mládež vyslovne usmerňuje k tzv. „vážnej“ hudbe.

Technická úroveň platne Supraphonu je badateľne kvalitnejšia než alba Opusu — v skladbe P. F. 1972 dokonca preskakujú pri väčšine prenosiek drážky a aj Eufónia nemá takú kvalitnú podobu, aká by bola želaná. Vynikajúco sú však nahrané Piesne z kolovrátku a v celom albe sú dobre využité rozmanité stereoeffekty. No najviac si treba cenit rýchlosť a pohotovosť Opusu: v priebehu poldruha mesiaca expedoval prvé platne, kým Supraphonu to trvalo vyše roka! Aj výtvarná stránka Opusového alba je atraktívnejšia, lež výborná kvalita LP Supraphonu je zas nezrovnateľne vyššia; jeho hodnotu zvyšuje aj podrobný výstižný spríevodný text Alexandra Goldscheidera. V Opusovom albe komentáru k skladbám niet (dokonca tam chýbajú niektoré údaje — napr. že spieva i Detský zbor Čs. rozhlasu v Bratislave a suita podľa Korsakova je snímaná z verejnej nahrávky) — o to cennejšie je však autorské vyznanie Mariána Vargu, štylizované Kamilom Peterajom.

Nová dirigentská hviezda?



„Mike Thomas je druhý Bernstein“, vyslovil sa minulú leto v Tanglewoode Aaron Copland, ktorý pozná oboch amerických umelcov od začiatku ich kariéry. „Nemá iba nadanie, jeho intelekt sa prejavuje i mimo hudobnej oblasti.“

A samozrejme, mal i „šťastie“. Minulú sezónu Bostonský symfonický orchester koncertoval vo Filharmonickej sále v New Yorku. Prvú polovicu programu dirigoval William Steinberg. Po prestávke obecnstvu oznámili, že Steinberg náhle ochorel a museli ho odviezť

do nemocnice. Druhú časť programu dirigoval jeho zástupca, dvadsiťštyriročný Michael Tilson Thomas. O pár dní neskôr Bostonský symfonický orchester, ako jeden z viacerých, ktoré vystupovali v Carnegie Hall, koncertoval znova pod vedením vtedajšieho zástupcu dirigenta. Takto v priebehu jedného týždňa mladý Thomas debutoval vo Filharmonickej hale a v Carnegie Hall. A pretože William Steinberg nemohol pokračovať, Thomas prevzal jeho úlohu do konca sezóny. To znamenalo tridsať koncertov — a k tomu ešte prvú nahrávku Bostonského symfonického orchestra pri ich novej spolupráci s DGG — veľká pocta, keď sa vezme do úvahy veľké množstvo známych dirigentov, z ktorých by si mohla DGG vybrať. Svedčí to o tom, že veľa ľudí Thomasovi dôveruje. Posledný príklad: sovietsky dirigent Gennadij Rožděstvenskij sa nemohol minulú leto v Londýne zúčastniť pohostinného vystúpenia s Londýnskym symfonickým orchestrom. Požiadali o pomoc zo zámoria — dirigenta Thomasa.

Zhodou okolností mladý dirigent urobil takú závažnú kariéru v júli roku 1970, kedy v priebehu dvoch dní zomreli traja poprední dirigenti — sir John Barbirolli, George Széll a Jonel Perlea. Teraz, keď mnohé väčšie orchestre uvažujú o tom, kto by ich mal viesť, ne-jeden zrak sa bude s uznaním obracať na Thomasa. Tradíciou bolo hľadať predovšetkým zrelého, skúseného dirigenta. Pomaly táto tradícia vymiera. V predminulej sezóne mladý Siji Ozawa prevzal vedenie orchestra v San Franciscu. Zubin Mehta bol najvýraznejším

zsoobnením mladosti na začiatku svojej práce v Los Angeles. A dokonca pred touto generáciou tu bol veľkánsky úspech a popularita mladého Leonarda Bernsteina. Hlavne v poslednom desaťročí sa začal klásť veľký dôraz na mladých.

Thomas sa narodil v Hollywoode. Do jednej rodinnej vetvy patrí aj herec Paul Muni. Michaelov otec B. Thomashefsky — spisovateľ, režisér a riaditeľ filmu a televízie — si priezvisko skrátil na Thomas. Po roku štúdia na univerzite v Južnej Kalifornii stal sa Michael dirigentom Young Musicians Foundation Debut Orchestra (združenie študentov hudby v Los Angeles). Na tomto mieste pobudol štyri roky, za ktoré sa stal známym tým, že uvádzal modernú hudbu. Jeho učiteľom dirigovania bol Ingolf Dahl (vynikajúci dirigent, zomrel v minulom roku). Do zoznamu ľudí, s ktorými Michael Thomas pracoval, treba dodať mená Heifetz, Piatigorsky, Pierre Boulez a i. Ako dirigent Berkshire Music Center v Tanglewoode dirigoval premiéru Elephant Steps od Stanleyho Silvermana. A tam získal aj Kusevického cenu za dirigovanie. Niet divu, že sa stal majstrom v interpretácii súčasnej hudby. Jeho prvá nahrávka obsahuje Sun Treader od Carla Rugglesa a Three Places in New England od Charlesa Ivesa.

Časopis Cosmopolitan ho nedávno nazval Bachelor of the Month (Bakalár mesiaca). Môže ním byť, ale určite je niečím viac. Časopis Musical America ho označil za Musician of the Year — Hudobníka roka.

S. M.

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST



Snímka: Kamil Vyskočil

Monológy Jánosa Starkera

● Máte vyhranený vzťah k niektorému štýlovému obdobiu?

— Jedni ma považujú za špecialistu na Bacha, iní na modernú hudbu. Musím však priznať, že v súčasnej dobe sa sústreďujem hlavne na interpretáciu veľkých romantických koncertov. Z toho vidíte, že asi nie som špecialista na žiadny štýl, ale iba — no — celista z povolania, ako ma kedysi nazval istý odborný časopis. Napríklad na platne som nahral (až na Straussovho Dona Quijota) prakticky celú svetovú literatúru pre čelo. Pri tejto príležitosti musím pripomenúť, že moje najlepšie nahrávky pochádzajú z Japonska a majú značku RCA Victor-Nippon. Znova by som chcel nahráť niektoré diela dvadsiateho storočia, Hindemitha, Prokofievov druhý a Šostakovičov prvý koncert. Kedy to bude to ešte nikto nevie. Poskytujú veľa interpretačných problémov, takže nahrávanie si vyžaduje i veľmi veľa skúšok. A pri dnešnej exponovanosti umelcov zohnať na dlhší čas dohromady orchester, dirigenta a sólistu je — takpovediac — neriešiteľnou úlohou.

● Aj vy patríte k najzamestnanejším umelcom?

— Viani som nemal skoro žiadny oddych. Z koncertov stoja za zvláštnu zmienku dva koncerty v Budapešti, kde som po 25 rokoch vystúpil prvýkrát. A tohto roku? Vo februári a marci idem do USA, potom na dva mesiace do Južnej Ameriky, v lete do Spojených štátov a Kanady, od októbra do konca roku budem v Európe. Koncerty, cestovanie, prednášky... Mimo koncertovania pôsobím aj ako pedagóg a venujem sa tiež publicistickej činnosti. Učím na univerzite Indiana v Bloomington, ktorej hudobná vetva je vlastne najväčšou hudobnou školou na svete, lebo má 1700 študentov. Viedm tam majstrovskú triedu čelistov a momentálne mám 17 žiakov. Zo svojich koncertných ciest musím sem občas zaskočiť a potom učím vo dne, v noci. Ináč ma zastupujú asistenti, ktorých si sám vyberám. Patril k nim aj váš čelista Miloš Sádlo. Na univerzite Severná Carolina mám tiež zvláštny úväzok. Sedemkrát do roka tu prednášam o problematike hry na sláčikových nástrojoch. Táto forma jednodenných seminárov získava vo svete čoraz väčšiu popularitu. Hlavné sa využíva príležitostí verejných vystúpení významných sólistov. Napríklad v Amsterdame som mal 5 koncertov, zostal som však o deň dlhšie a prednášal som pre členov orchestra a študentov konzervatória. Aj pražská AMU prejavila záujem o spoluprácu so mnou — v roku 1973.

● K Československu máte veľmi úzky vzťah.

— Také rýdzé muzikantstvo ako u vás sa nenájde nikde na svete. Mám štyroch hudobných spolupartnerov, s ktorými si dokonale rozumiem. Dvaja z nich sú Česi — huslista Josef Suk a čembalistka Zuzana Růžicková. So Sukom (ktorého pokladám za jedného z najlepších huslistov vôbec) a klaviristom Catchenom sme kedysi utvorili trio. Po Catchenovej smrti prevzal part Rudolf Buchbinder a v tomto zložení pokračujeme ďalej. V budúcom roku budeme mať niekoľko spoločných koncertov. Pred niekoľkými dňami som hral v Prahe s čembalistkou Růžickovou, je to úžasná umelkyňa. Škoda len, že literatúra pre čelo a čembalo je taká ohraničená. Moje styky s vašou republikou sa trádajú od roku 1957, kedy som po prvýkrát vystúpil na Pražskej jari. V Bratislave som dnes prvýkrát. Páči sa mi tu skoro viac ako v Prahe, pretože je tu pokojnejšie a prostredie mi pripomína domov.

● Čo zaujímavé by ste nám povedali na záver?

— O svojom nástroji. Má cenu 50 tisíc dolárov a značku Bergonzi. Ale skutočne iba značku, lebo podľa všetkých výskumov Bergonzi bol iba majiteľom nástrojárskej dielne. Všetky tzv. jeho nástroje pochádzajú z iných rúk, hlavne od Mattea Gofrillera. Mal som nástroj Stradivariho, ale tento je lepší. Jedni prisahajú na Guarneriho, iní na Stradivariho. Každému vyhovuje iný.

MIROSLAV ŠULC

Sovietsky balet do Paríža

Ako píše parížsky dopisovateľ moskovskej Pravdy, chystajú sa v Paríži na uvítanie baletu Veľkého divadla z Moskvy, ktorý bude do konca marca vystupovať po tri týždne vo Veľkej opere, nazývanej aj palác Garniéra (podľa staviteľa Charlesa Garniéra 1825—1898). Dopisovateľ S. Zykov sa pri tejto príležitosti zmieňuje aj o prestavbe Veľkej opery. Renováciu robia už niekoľko rokov. Veľkú operu dokončili v roku 1875 a hoci sa rozprestiera na dvoch hektároch, má len niečo vyše dvetisíc sedadiel (Milánska La Scala má až 3600 miest). Veľkú operu v posledných rokoch značne zmodernizovali, priestor pre hudobníkov rozšírili na 140 miest, zriadili niekoľko výťahov ap. Urobili sa aj niektoré organizačné opatrenia. Veľká opera si ponechala stály baletný súbor, ale nemá súbor spevákov. Pre každú novú operu budú angažovať domácich alebo zahraničných spevákov. Súbor Veľkého divadla z Moskvy predvedie v Paríži Labutie jazyko, Luskáčika, Spartaka a iné balety. Vedúci činitelia Veľkej opery v Paríži sú presvedčení, že všetky predstavenia sovietskeho baletu budú vypredané do posledného miesta.

A. V.

Operný život Havany prednedávnom obohatila kooperatívna akcia — spolupráca poľských a kubánskych umelcov, ktorá sa záročila v premiére poľskej národnej opery Halka od Stanisława Moniuszka. Režisérka, scénograf, choreograf a dirigent z Poľska pripravili s členmi Opera Nacional de Cuba a za spolupráce súboru Balet Nacional de Cuba pozoruhodnú inscenáciu, ktorú poľská kritika zaraduje medzi najlepšie našťudovania Halky za posledné roky.

Gitarista rozpráva

Nedávno bol na koncertnom turné vo Francúzsku mladý československý gitarista Vladimír Mikulka, víťaz vlaňajšej Medzinárodnej súťaže v hre na klasickú gitaru v Paríži. Na záver pobytu sme sa ho spýtali na dojmy, skúsenosti a plány do budúcnosti.

— Počas môjho pobytu vo Francúzsku mal som niekoľko koncertov, nahral som polhodinovú reláciu pre francúzsku farebnú televíziu a niekoľko skladieb pre pravidelnú reláciu Roberta J. Vidala vo francúzskom rozhlasu.

Mohli by ste nám povedať niečo o vašich koncertoch?

— Najnáročnejším a najzaujímavejším bol koncert v rámci Medzinárodného gitarového festivalu v Amiens. Hral som tam spolu s takými umelcami ako sú Konrad Ragossing (hral na lutnu a gitaru), či Alberto Ponce (ktorý hral na vihuelu a gitaru). Výborné obecnstvo tam dokázalo vytvoriť sympatickú atmosféru. Takisto v Amiens som mal tzv. výchovný recitál. Išlo o ilustrovaný (pomocou hudby a diapozitívov) prehľad vývoja lutnovej a gitarovej hudby od renesancie až po súčasnosť. Robert J. Vidal, organizátor a komentátor koncertu vo svojej koncepcii výchovných koncertov ostáva verný tradícii, v ktorej už dlhé roky úspešne pokračuje na vlnách francúzskeho rozhlasu: o skladateľoch, o vývoji nástroja. Toto ľudové konzervatórium je skutočne výbornou ukážkou inteligentného prístupu k hudobnej výchove diváka. Uprostred koncertu je tribúna otázok. Poslucháči sa jej aktívne zúčastňujú a ich otázky sú pre účinkujúceho hudobníka prinajmenšom také užitočné a inšpirujúce, ako sú odpovede pre poslucháčov. Je to príklad hodný nasledovania.

Ako ste sa pripravovali a aký repertoár ste si zvolili pre toto druhé stretnutie s francúzskym obecnstvom, v ktorom je veľa milovníkov klasickej gitary?

— Po vlaňajšej súťaži som pokračoval v štúdiu na pražskom konzervatóriu, zmaturoval som a nakrútil som dve relácie pre pražskú televíziu. Pritom som aj cvičil. Do programu som si zaradil renesančného skladateľa Johna Dowlanda, Fantáziu španielskeho vihuelistu Alonza Mudarru, skladbu prekvapujúco modernú na svoju dobu — sú v nej synkopy a disonancie. Zvláštnosťou vihuely je, že struny navzájom do seba preznievajú (túto zvláštnu harmóniu sa snažím napodobniť vhodne volenými prstokladmi). Ďalej Bachovu fúgu a mol vo vlastnej verzii inšpirovanej transkripciou Segovia a



Veľké sólo a Koncertnú etudu Fernanda Sora — Beethovenova gitary, ako ho nazval istý známy kritik.

Ako prijalo francúzske obecnstvo skladby českých autorov?

— Viac než dobre. Prijemne ma prekvapila citlivá reakcia mladých poslucháčov na skladby súčasných českých autorov. Je to pre mňa veľmi povzbudzujúce. S úspechom sa stretla skladba Andante a Toccata Štěpána Raka. Mám z toho dvojnásobnú radosť — preto, že aj mne sa páči a rovnako preto, že Štěpán Rak je mojím spolužiakom na konzervatóriu. Čím ďalej tým viac sa chcem zamerať na interpretáciu českej hudby — starej aj modernej a v budúcnosti by som jej vždy chcel venovať polovicu repertoáru. Pripravujem nové skladby Burghausera a Truhlářa a bol by som rád, keby skladatelia písali čím častejšie a čím viac pre gitaru.

Aké máte plány do budúcnosti?

— Predbežne sa chcem sústrediť na štúdium. Vo februári ma čaká koncert v rámci Medzinárodného gitarového týždňa v Paríži. Z ostatných umelcov, ktorí tam vystúpia, spomeniem aspoň argentínsku gitaristku Mariu Luisu Anido, talianske duo (gitaru a klavír) Mario Sica a Rita Maria Fleres a duo gitaristov Lisa Zoi a Evangelos Assimakopulos z Grécka. Pre túto príležitosť si pripravujem skladby Štěpána Raka, Jana Truhlářa a zo starých majstrov Partitu Jana Antonína Lošyho a Jelínkovu Sutu. Po prvý raz budem hrať aj na parížskej Sorbone — na koncerte usporiadanom pre poslucháčov hudobných vied.

SABINA SKARBOVÁ, Paríž

Dňa 30. januára t. r. zomrel prof. Karel Boleslav Jiráček (nar. 28. I. 1891). Tento český skladateľ, hudobný kritik, organizátor a pedagóg získal vzdelanie u V. Nováka, Z. Nejedlého a J. B. Foerstra. Rozsiahla bola jeho vokálna tvorba piesňová, zborová i kantátová. V oblasti inštrumentálnej tvorby sa zaujímal predovšetkým o klavírne skladby. Posledná — VI. syntfónia mala premiéru v Prahe 17. II. t. r. v podaní Českej filharmonie. Od r. 1947 žil skladateľ v USA kde aj zomrel.

Španielsky zájazd L. Slováka

Operný život v Barcelone je organizovaný ináč ako u nás. V zime sa — počas piatich mesiacov — striedajú na opernom pódii sólisti a umelecké skupiny z celého sveta. Z toho štyri mesiace patria opere a jeden mesiac baletu. Na tohtoročnú sezónu pozvali poriadatelia o. i. pražské Národné divadlo, s ktorým vystúpil aj šéfdirigent Slovenskej filharmónie, zasl. umelec Ladislav Slovák.

Pražskí umelci uviedli v Barcelone Smetanovho Dalibora (3., 7. a 12. januára) a Grécke pašie Bohuslava Martinů (8., 11. a 16. januára t. r.). Smetanu dirigoval Jaroslav Krombholc, Grécke pašie — Ladislav Slovák, ktorý pripravil aj pražskú premiéru diela. Sólisti, dirigenti a zbormajster, ako aj scénická výprava boli z Československa, spoliučin-koval tamojší orchester a spevácky zbor. (Za 5 mesiacov zimnej sezóny vidia diváci v Barcelone až 20 diel, pričom nová premiéra príde na rad až vtedy, keď sa 3—4 razy reprizuje predchádzajúce dielo). Ladislav Slovák odišiel do Španielska 27. decembra m. r. a po každodenných skúškach so zborom a orchestrom pracoval ďalej so sólistami, ktorí pricestovali 1. januára t. r.

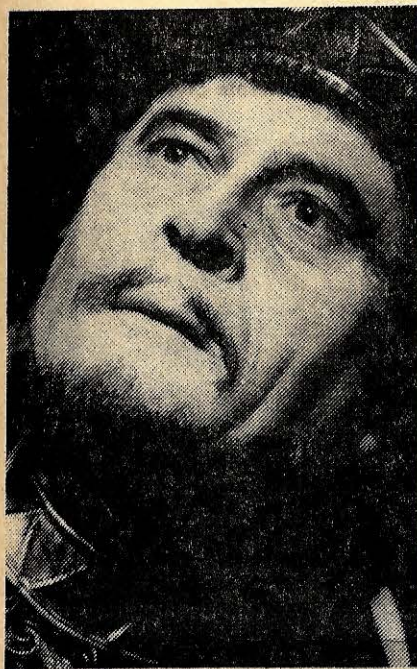
Hosťovanie československých umelcov sa stretlo u španielskych odborníkov a



širokého publika s veľkým ohlasom. Páčil sa najmä Grécke pašie. Členovia opery si priniesli z Barcelony aj rad umeleckých zážitkov z Verdiho Dona Carlosa, Wagnerovho Súmraku bohov a pod. Vypočuli si tiež veľmi dobrý Barcelonský symfonický orchester.

Tohto roku odíde Ladislav Slovák už po druhý raz na dlhšie angažmán do Austrálie, kde bude mať na starosti — ako šéfdirigent Symfonického orchestra v Adelaide — celú koncertnú sezónu, ktorá trvá od apríla do novembra.

—mm—



Vo foyeri Malej scény SND vystavuje výsledky svojej, pomaly už desaťročnej profesionálnej činnosti mladý umelecký fotograf Slovenského národného divadla Jozef Vavro. Od roku 1962 stretávame sa s jeho fotografiami všade tam, kde sa v našom verejnom živote dostáva obrazom do povedomia Slovenské národné divadlo — vo výlohách SND, v divadelných bulletinoch, v časopisoch. Obhospodáriť za sezónu okolo pätnásť premiér v troch súboroch divadla iste nie je maličkosť. Vavrova fotografie napriek tomu charakterizuje vysoká znalosť remesla a vzácny cit pre vystihnúť atmosféru inscenácie i dramatickosti jednotlivých situácií. Tieto snímky nie sú dokumentárne v zmysle najjemnejšieho detailu scény a kostýmu, skôr v obsahu práve prebiehajúceho momentu predstavenia. V poslednom čase sa s Vavrovým menom čoraz častejšie spájajú aj monotematické fotografické celky uverejňované v časopisoch (napr. vo Filme a divadle) a venované popredným i talentovaným umelcom. Na snímke z výstavy: člen opery SND zasl. umelec Juraj Marivoň.

B.

KONKURZ

Riaditeľstvo Konzervatória v Košiciach prijme s nástupom od 1. septembra 1972 jedného stredoškolského profesora na vyučovanie sólového spevu a jedného profesora na vyučovanie hlavného predmetu klavír. Vyžaduje sa vysokoškolské vzdelanie príslušného smeru. Žiadosti doložené dokladom o vzdelaní a doterajšej praxi treba zaslať do 31. mája 1972 na riaditeľstvo Konzervatória v Košiciach. Uchádzači budú pozvaní na konkurz písomne.

Osud musicalov v Prešove

(Dokončenie z 5. str.)

tú istú žensky typickú povahovú črtu (Potulný kapelník, Dievča na rázcestí). Preto sa v šilanových inscenáciách vyskytujú sólistické herecké prejavy, ktoré pri najlepšej vôli nemožno upodobiať z profesionality (Karin v Nicole), alebo zmyslu pre humor a vkus (Starostová v Potulnom kapelníkovi). Preto sa z bohatej škály hereckých prostriedkov objavujú na doskách znamenajúcich Prešov a okolie (prečo nemá divadlo väčšie ambície?) len prostoduché krajnosti, hoci súbor spevohry (a v tejto súvislosti vlastne aj súbor činohry) je talentovaný, pracovitý a schopný nadchnúť sa za umelecké ciele. Inscenácie, po umeleckej stránke nezrelé a nevy-cibrené privádzajú toto dvadsaťpäťročné profesionálne divadlo do situácie, v ktorej utvrdzuje obecnosť v jeho diváckej nenáročnosti.

Nemalo by význam hovoriť o nedostatkoch hudobno-zábavnej produkcie di-

vadla JZ v Prešove, keby okrem uvedených okolností k tomuto nenútil aj fakt v pozadí, že tu vo funkcii hereckej vaty vegetuje (už päť rokov) z času na čas režirujúci Ladislav Farkaš. (Upozornil na seba réžiou francúzskej komédie Chrobák v hlavie, ktorú pri príležitosti 25. výročia vzniku divadla videli divadelní kritici z Bratislavy. S nemenším úspechom režíroval i Tri letušky v Paríži. Je láska poľahčujúca okolnosť a v poslednej sezóne 1970-71 detektívnu komédiu Osem žien.) Svojimi inscenáciami presvedčivo dokázal, že má živé a vývojascapné nadanie, umne analyzujúci a triediaci pohľad, inteligentný postreh, schopnosť dotvárať, dotahovať, alebo znásobiť myšlienku predlohy, citlivo vyvážiť reakcie v psychologickú sféru postáv, zmysel pre jemnú kresbu charakterov s ohľadom na javiskovú účinnosť ich slovného a fyzického konania — a predvšetkým cit pre mieru, ktorý je najspoločnejším ukazovateľom talentu javiskového tvorca. Preto vedel z hercov v nebyvalej miere vyčariť nové tóny, farby a hráčsky temperament.

GIZELA MAČUGOVÁ

Súťaž - 30 rokov SNP

SLOVENSKÝ HUDBNÝ FOND SPOLU S ČESKÝM HUDBNÝM FONDOM VYPISUJÚ SKLADATELSKÚ SÚŤAŽ K 30. VÝROČIU SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO POVSTANIA.

Slovenské národné povstanie je významnou dejinnou udalosťou víťazného boja pokrokových síl oboch národov. Je bohatým a nevyčerpatelným zdrojom, inšpirujúcim zdrojom, poskytujúcim umelcom množstvo podnetov na vytvorenie nových diel, v ktorých by sa odrazili city, túžby a radosť hrdinov Slovenského národného povstania. Široká paleta pokrokových ideí a súčasných námetov zo života socialistického budovania našej vlasti umožňuje skladateľom, aby sa s hlbokým zápalom venovali angažovanej tvorbe a do súťaže zaslali skladby vysokých ideových a umeleckých hodnôt.

Súťaž sa vypisuje na:

1. Hudobnodramatické diela (opera, balet, spievohra a pod.)
2. Symfonické diela (symfónie, suity, koncerty s orchestrom, hudobné obrazy, symfonické básne, predohry a pod.)
3. Vokálno-symfonické diela (oratóriá, kantáty, cykly piesní s orchestrom a pod.)
4. Diela komorné a sólistické (duetá až nonetá a sólisticko-inštrumentálne a piesňové diela a pod.)
5. Spevoherné diela (operety, musicaly, hudobné revue a pod.)
6. Orchestrálne diela (hudobné montáže, suity programové a zábavné, charakteristické predohry, hudobné obrazy a pod.)
7. a) Zborové cykly a skladby á capella
b) Diela populárno-piesňovej a zábavno-tanečnej tvorby (piesne o vlasti, o mladosti, o ľudskom živote, o socialistickom budovaní, dumky a nálady, tance úžitkové a štylizované a pod.)

Najhodnotnejšie diela v jednotlivých kategóriách odmenia sa týmito cenami:

v kategórii 1.

I. cena	Kčs 60 000,—
II. cena	Kčs 40 000,—
III. cena	Kčs 30 000,—

v kategórii 2.

I. cena	Kčs 40 000,—
II. cena	Kčs 30 000,—
III. cena	Kčs 20 000,—

v kategórii 3.

I. cena	Kčs 40 000,—
II. cena	Kčs 30 000,—
III. cena	Kčs 20 000,—

v kategórii 4.

I. cena	Kčs 25 000,—
II. cena	Kčs 18 000,—
III. cena	Kčs 13 000,—

v kategórii 5.

I. cena	Kčs 40 000,—
II. cena	Kčs 30 000,—
III. cena	Kčs 20 000,—

v kategórii 6.

I. cena	Kčs 20 000,—
II. cena	Kčs 15 000,—
III. cena	Kčs 10 000,—

v kategórii 7.

I. cena	Kčs 15 000,—
II. cena	Kčs 10 000,—
III. cena	Kčs 5 000,—

Súťaž je neanonymná a môžu sa jej zúčastniť skladatelia bývajúci na území ČSSR. Súťažné diela doteraz nezverejnené a nepredvedené treba zaslať do 29. augusta 1973 na adresu Slovenského hudobného fondu, Bratislava, Pučíkova 29.

Súťažné skladby zhodnotí porota, menovaná vypisovateľmi súťaže. Výsledky súťaže sa vyhlásia do 31. 12. 1973 a zverejnia v dennej tlači.

Porota si vyhradzuje právo niektoré z cien neudelit.

Slovenský hudobný fond
Český hudobný fond

OBJEDNAVKA

Objednávame záväzne dodávanie _____ výťažkov časopisu

HUDBNÝ ŽIVOT

na adresu: _____

miesto: _____

ulica: _____

číslo domu: _____

okres: _____

Cena jedného výťažku Kčs 2,—.

V _____ dňa _____

podpis a pečiatka

Adresa: Administrácia vydavateľstva OBZOR, n. p., Bratislava, ul. Čs. armády 29/a.

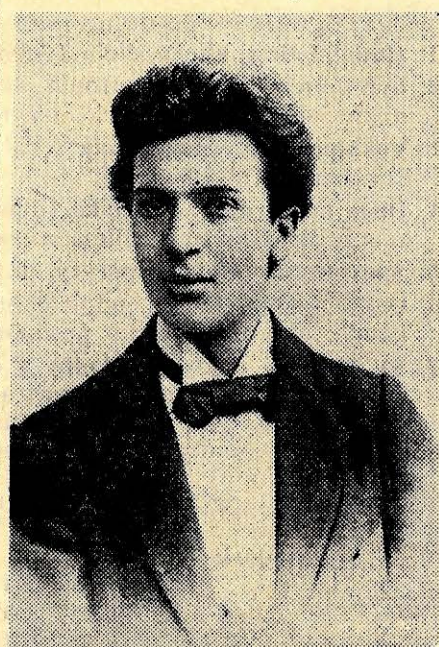
HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Ministerstvo kultúry SSR vo Vydavateľstve OBZOR, n. p. v Bratislave. Vedie redakčná rada: Marián Jurík (šéfredaktor), prom. hist. Zuzana Marczellová (redaktorka), dr. Terézia Ursínyová (redaktorka), dr. Zdenko Nováček, CSc. (predseda), Pavol Bagin, prom. hist. Eubomír Čížek, doc. Eva Fischerová, Elena Janáková, Ivan Pavlovič, dr. Ivan Stanislav, Bohumil Trnávka. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p. Nitra. Rg. č. RS 8261/68. Adresa redakcie: Hudobný život, Bratislava, Volgohradská 8, tel. 592-37. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p. Bratislava. Čs. armády 29/a. Inzertné oddelenie: Bratislava, Gorkého 17. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV., Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma Slovart, úč. spol., Suvorovova 16, Bratislava. Cena jedného výťažku 2.— Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Keď Bruno Walter začínal v Bratislave...

Od roku 1886, keď vystavali v Bratislave novú divadelnú budovu, hrali v nej striedavo nemecké a maďarské divadelné spoločnosti práve tak, ako v starej tzv. čakyovskej budove, ktorú rok predtým z bezpečnostných dôvodov museli zbúrať. Nemecké divadelné spoločnosti hrali s veľkým úspechom činohry, opery, operety a zavše aj balet. Maďarské divadelné spoločnosti navštevovali Bratislavu s veselohrami a operetami, ktoré mali privábiť do divadla najmä mládež, preniknúť už dosť silne maďarizáciým duchom. Nemeckí divadelní riaditelia mali často na repertoári hry alebo spevohry, ktoré až po nich hrali na vidieckych scénach v Rakúsku alebo Nemecku, ba často aj v samotnej Viedni. Toto vysoko vyzdvihovalo (na rebríčku kultúrnosti) Bratislavu — nielen v Uhorsku, ale v celej vtedajšej monarchii. Nie div, že z bratislavského divadla vyšli do sveta mnohí umelci, ktorí si tu „brúsili umelecké ostrohy“ a robili vážne kroky do svojej budúcej kariéry. K týmto umelcom patril aj Bruno Walter, dirigent svetového mena a významný estét.

Od sezóny 1890/91 prenajímali si budovu bratislavského divadla na 4—6 mesiacov nemecký riaditeľ Emanuel Raul, kým ďalšie dva mesiace hrával v Temešvári, kde mal tiež prenajatú divadelnú budovu s malým orchestrom. Raul hrával v Bratislave spočiatku zväčša činohry, neskôr sa odvážil aj na opery a operety. V orchestri hrali mestom vydržiavaní muzikanti v stálom angažmáne a vypožičaní orchestrálni hráči z vojenskej hudby, alebo od arcikniežata. Sólístov mal Raul svojich i hostujúcich — zväčša z Viedne, alebo z iných rakúskych scén. V zbere spievali všetci činoherci a členovia zboru Kirchenmusikvereinu (kostolného spevokolu) — najmä vtedy, ak sa hrala rozsiahlejšia opera. V dramaturgickom pláne mal Raul zväčša také operné diela, ktoré sa hrali vo Viedni, alebo v blízkych rakúskych divadlách, aby v čase núdze mohol z nich zavolať spevákov či speváčky hosťovať. Bratislavské obecnstvo vidiac Raulove dobré činohry, domáhalo sa tiež oper. Raul zaradil do repertoáru najhranejšie diela. Repertoár ukazuje na Raulov vycibrený vkus a napokon i na umelecké požiadavky bratislavského divadelného obecnstva.

Johann Nebeszár, na ktorého sa dobre pamätám (lebo nielen po roku 1920, kedy sa otvorili brány SND, ale ešte i potom zastával niekoľko rokov miesto divadelného majstra) si často spomínal na riaditeľa Raula: „Bol to prísny riaditeľ — tak ku svojmu veľkému umeleckému súboru, ako aj k mestskému technickému personálu. Veľmi mu záležalo na dobrom mene jeho divadla.“



Bruno Walter v čase bratislavského pôsobenia.

Predstavenia museli byť umelecky čisté — bez jedinej „hrdze“ na výkone umelca, scéne, či v orchestri.

Nebeszár sa veľmi dobre pamätal i na mladého 21-ročného dirigenta Bruna Waltera: „Bol to v civilnom živote nepatrný usmievavý človek. Ale keď si zasadol za dirigentský pult pred orchestrom, nebolo „väčšieho čerta“. Co ten všetko vedel vytiahnuť z orchestra a zo spevákovi! Nik mu nedokázal odporovať. Nádával ako pohan, ale akonáhle odišiel od dirigentského pultu do tzv. kústlerzimry, mohol prísť k nemu každý umelec, orchestrálny hráč, ľudia techniky... Ku všetkým bol kamarátsky a prístupný. Poradil — aj vyhrášil, ale vždy s mierou. Keď sa opäť vrátil do orchestrišta, bol to zasa iný človek, ktorý poznal iba umenie. Divadlo miloval nadovšetko a chcel, aby ho každý mal rád tak, ako on. Nikdy nedopustil, aby sa dačo robilo len tak — spakruky. Raul si ho veľmi uctil — i keď sa často poškriepili, lebo Walter nebol spokojný najmä s orchestrom a so zborom. Často pritom narádaval na malé pomery, toľko keď sa vrátil z viedenských predstavení. Ale jeho hnev netrval dlho. Walterom dirigované predstavenia zavše obdivovali aj Viedňania, ktorí prišli na návštevu rodného Bratislavy. Popoludní sedávali v niektorej kaviarni — a tých bolo vtedy v Bratislave veľa. Večer si zapili pod vieškami vína, alebo išli do divadla, ak v ňom práve hrali. Často nevedeli pochopiť, že naozaj pekné predstavenia možno docieľiť s takým malým súborom. Pravda, nepoznali námahu, akú vynaložil celý súbor so svojim prvým dirigentom počas skúšok...“

Raul museli byť kostýmy vždy čisté. Ak ich dakto z členov súboru úmyselne zašpinil, musel ich dať na vlastný účet do poriadku. V tých časoch mávali herci tiež vlastnú garderóbu, ale pokým bola hra na repertoári, nesmeli v nej upotrebované šaty nosiť na ulici. Raul sedel na každom predstavení a striehol ako jastrab nad celým súborom. Reprízy boli potom rovnako dobré ako premiéry. O to dbal po umeleckej stránke i dirigent Bruno Walter. Bratislavské obecnstvo malo obdivoch veľmi rado. Podobne aj mestskí páni na radnici. Raulovi radi prenajímali divadelnú budovu, ak o to požiadal, lebo nájomné vždy platieval včas, presne účtoval každé predstavenie, toľko tie, ktoré usporiadal na dobročinný cieľ. A takých predstavení bolo zavše hojne. Vo finančných záležitostiach bol — práve tak ako Walter — veľmi úzkostlivo šetrný. Nerád dával predávky členom svojho súboru, hoci to bolo zvykom u každého vandrújúceho divadla. Walter bol tiež šporovlivý, vykrúcal sa, keď išlo o akúkoľvek pôžičku. Raul a Walter mali radi spoločnosť. Často chodievali so známymi do kaviarne Savoy... Napríklad „chýbám krásy“ Raul prišiel do Bratislavy s výborným súborom. Herci radi išli k nemu do angažmánu, lebo mal isté „štácie“, veľa sa necestovalo a hral dobré hry...“ Toľko Johann Nebeszár. (Podľa poznámok v mojom zápisníku — pozn. autora).

Bruno Walter bol u Raula v sezóne 1897/98, keď predtým pôsobil ako korepetitor—dirigent vo Vratislavi, v Rige a v Berlíne. Do Bratislavy prišiel z Vratislavy, i keď tu bolo, v porovnaní

s jeho predošlými pôsobiskami len provinčné stagionovité divadličko. Ale išiel do Bratislavy rád, lebo mal možnosť byť blízko svojho umelecko-pracovného vzoru — Gustava Mahlera, ktorý pôsobil vo viedenskej Dvorskej opere.

Bratislavských zážitkoch píše Bruno Walter veľmi reálne, ale i poeticky vo svojej knihe Téma s variáciami — pamäti a úvahy.

Roku 1930 koncertoval Bruno Walter v Bratislave. Dnes už neviem presne, či sám prejavil záujem o Bratislavu, alebo sa tak stalo na pozvanie jeho priateľa, riaditeľa SND — Oskara Nedbala, tiež dirigenta svetového mena. Možno ho pozval synovec O. Nedbala — Karel Nedbal, s ktorým sa Walter poznal ešte z Viedne, keď K. Nedbal bol orchestrálnym hráčom a dirigentom v Tonkünstlerorchestri. Teraz bol K. Nedbal šéfom bratislavskej opery. V tom čase jedinou inštitúciou, ktorá sporadicky usporadúvala symfonické koncerty v Bratislave, bol Osvetový zväz. Základ symfonického orchestra tvoril divadelný orchester, ku ktorému sa podľa potreby priangažovali členovia vtedajšej ochotníckej Slovenskej filharmónie, alebo muzikanti z vojenských hudieb a poslucháči Hudobnej a dramatickej akadémie. Symfonický orchester dirigovali zväčša dirigenti SND a hostia z Čiech, z blízkej Viedne, alebo i z ďalšej cudziny. S týmto orchestrom účinkoval Bruno Walter — za veľkých ovácií obecnstva...

Bruno Walter s Arturom Toscaninim a so spisovateľom Stefanom Zweigom r. 1937.



Turčiansko-sväto-martinský Slovenský Spevokol.
Dňa 8. apríla 1912. Začiatok o pol 8. hodine večer.
Vo dvorane „DOMU“.

ČAROSTRELEC.

Romantická opera v 3 dejstvách od F. Kinde. Hudba K. Webera.
Posledný Milan Lichard.

OSOBY:

Koleza	p. M. Čajda.
Dúbrava, poľný	p. J. Inštitutor.
Cedmilla, jeho dcéra	sl. Viera Daxnerová.
Anička, jej priaznivá	pani Elena Straková.
Gaspár,	p. A. Flögl.
Čach,	p. Ján Straka.
Jarab, zámožný sedliacky syn	p. R. Slezák.
Samiel, zlý duch	p. dr. M. Vančo.
Pastorek	p. K. Hurban.

Družičky, lovcí, ľud, duchovia, čarodějné zjavy.
Dej zo XVII. storočia.

Vstupné: I. miesto prvé tri rady (6-1-36) 3 kor., ďalšie rady (4-97-114) 1-40 k., II. miesto 1-30 kor., miesto na stálie 1 kor., I. galéria 1-30 kor., II. galéria 50 hal.

VSTUPENKY **M. URSINYO** a veľa
dostať u kupca pána pri kasse.

Po divadle **TANEČNÁ ZÁBAVA.**

črtou tohto spolku až do jeho zániku v roku 1951.

Vo vedení a členstve spolku sa v priebehu rokov uplatnila celá prejda národných a kultúrnych pracovníkov, ktorí spolu s ostatnými členmi spolku nezištné pracovali tak v spevacom, ako aj v divadelnom odbore, ktorý sa tu vytvoril už od r. 1875. V divadelnom odbore Slovenského spevokolu, ktorý sa stal postupne domujúcou zložkou činnosti tohto spolku, sa už od r. 1875 stal akýmsi „spiritus movens“ agilný A. HALAŠA, ktorý až do svojej smrti (v r. 1913) obetavo vykonával viacero funkcií a fakticky vytvoril zo spolku metodické centrum ochotníckej práce u nás. Halaša na požiadanie požičiaval notový materiál, divadelné hry, odpisy divadelných úloh a pod. nielen ochotníkom na Slovensku, ale i Slovákom do Dolnej zeme a USA. Napomáhal tak divadelné dianie, ktoré bolo neraz jediným prejavom nášho národného života. Martinský Slovenský spevokol vydal do r. 1918 desiatky divadelných hier pre potreby slovenských ochotníkov a podnecoval k tvorbe hudobnodramatickej literatúry našich skladateľov, s ktorými nadväzoval spoluprácu.

Martinské jubileum

Význam Slovenského spevokolu vzrástol najmä od postavenia martinského Domu, ktorý sa za Uhorska nemesel nazývať Národným domom. Jeho postavenie v r. 1889 sa všeobecne chápalo ako náhrada za neprávom zatvorenú budovu MS. Od tohto obdobia začal spolk väčšmi udávať tón i ostatnému slovenskému ochotníctvu. Usporiadával ročne priemerne 10 predstavení a neprerušovaný hrávaním divadiel nadobudol pred prevratom charakter jediného stáleho ochotníckeho divadla so vzrastajúcimi umeleckými aspiráciami. Z javiska Slovenského spevokolu sa ozývali v dvorane Domu nielen naše ľudové a umelé piesne, ale tiež piesne ostatných slovanských národov, ktoré sa tu spievali v origináli. Na protest proti národnostnému útlaku a brutálnym formám maďarizácie sa martinským spevokolistom ukázali vhodnými najmä bojovo ladené piesne slovenské, srbské a chorvátske.

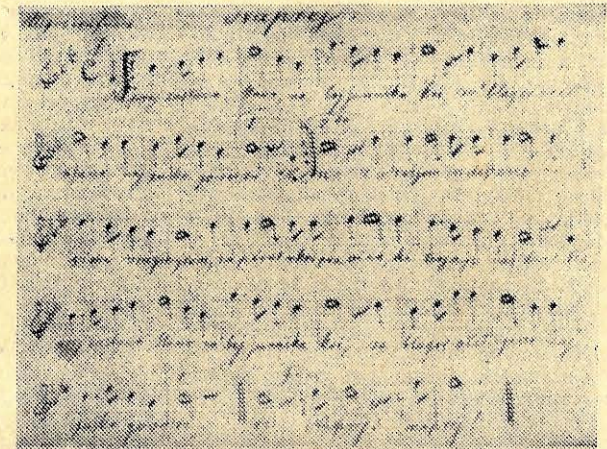
Martinský spevokol bol jedným z výrazných pestovateľov česko-slovenskej kultúrnej spolupráce, ktorá sa prejavovala veľmi konkrétne. V Martine mali svoje slovenské premiéry novinky českej realistickej tvorby, ako napr. r. 1890 Freissovej Gazdiná roba a v r. 1896 dráma

Mrštíkovec Maryša, ktorú tu zahráli údajne ešte z rukopisu.

Spolk sa snažil programovite uvádzať novinky domácej hudobnej a dramatickej literatúry v období celej svojej existencie, na čo je dost konkrétnych príkladov. Vrchol umeleckých snažení martinských spevokolistov pred vznikom ČSR znamenal úspešné uvedenie Weberovej opery Čarostrelec v roku 1912, ktorá za dirigovania Vlada Meličku dosiahla viacero repríz. V titulnej úlohe vystúpil Arnold Flögl, neskorší člen opery Slovenského národného divadla.

Nemožno nespomenúť i podiel Slovenského spevokolu na vytvorení Ústredia slovenských ochotníckych divadiel v Martine r. 1922, ktoré de facto nadviazalo v svojej práci na metodickú činnosť spolku pred r. 1918 a v mnohom napomáhalo rozvoj slovenského divadelného života v podmienkach novoutvorenej ČSR.

Umelecká úroveň martinských ochotníkov dosiahnutá v tridsiatych rokoch najmä vďaka režijnému vedeniu



Slovenská pieseň „Naprej“ z repertoáru Slovenského spevokolu. Snímka: archív SNM

divadelne rozhladeného Ferdinanda Hoffmanna a scénickým návrhom Jozefa Cincíka a Františka Kudláča dodala postupne martinskému divadielu punc poloprofesionálnosti a podmienuila v r. 1944 vznik Slovenského komorného divadla — našej druhej profesionálnej scény. Z kruhu spevokolu vyrástli nášmu profesionálnemu divadlu mnohí umelci.

Osemdesiat rokov jeho činnosti, ukončenej v roku 1951 znamená pre našu kultúrnu históriu nielen účtyhodné číslo približne osemsto hudobno-spevných programov a divadelných predstavení, ale tiež odzrkadľuje v malom často neľahké kultúrno-spoločenské zápasy celého jedného dejinného obdobia. Mnohostrannú činnosť pred sto rokmi vzniklého martinského Slovenského spevokolu preto čas nepohlť.

Š. POLÁKOVÁ

Vo februári t. r. si naša kultúrna verejnosť pripomína sté výročie založenia jedného z našich najstarších a najvýznamnejších spevokolov — martinského Slovenského spevokolu. V Martine sa v poslednej februárovej dekáde uskutoční vedecký seminár o histórii a význame Slovenského spevokolu.

Založenie martinského Slovenského spevokolu, o ktoré sa najviac pričínili Pavol Mudroň, bolo nielen výrazom lásky k spevu a hudbe, ale tiež prejavom slovenského národného povedomia obyvateľov sídla Matice slovenskej. Stanovy spolku boli úradne povolené 9. februára 1872 a ustanovujúce valné zhromaždenie spolku bolo 22. februára 1872.

Slovenský spevokol vznikol pôvodne ako mužský spevokol. Jeho bunka pôsobila už od roku 1864. V apríli tohto roku vystúpila s piesňou Kto za pravdu horí pri kladení základného kameňa budovy Matice slovenskej. Medzi jeho prvými dvadsiatimi zakladajúcimi členmi boli nielen príslušníci národne uvedomelej inteligencie, ale i remeselníci, čo sa stalo trvalou charakteristikou