

HUDOBNÝ ŽIVOT 77

Ročník IX.
14. III. 1977
2. — Kčs
5

Jednotná estetika

Ú V KSS zvolal na 23. II. t. r. seminár na tému Umenie a súčasnosť. Prítomný tajomník ÚV KSS Ľudovít Pezlár a vedúci oddelení Rudolf Jurík a Ivan Litvaj stretli sa na tomto pracovnom aktíve s päťdesiatimi reprezentantami slovenskej estetiky, kritiky a umeleckej publicistiky. Seminár, ktorý z viacerých strán objasňoval zákonitosti súčasného umenia, znova definoval niektoré hlavné filozoficko-estetické kategórie a napokon — na viacerých príkladoch — charakterizoval rozvoj súčasného estetického myslenia. Súčasne ukázal, že slovenský estetický front má dostatočne ujasnené estetické otázky súčasnosti a tvorivým spôsobom rozvíja súčasnú marxisticko-leninskú estetiku.

R Mrlan sa venoval uzáverom XV. zjazdu KSČ z hľadiska rozvoja a potrieb umenia, široko rozvinul tému, ako sa tieto uzávery premietajú do oblasti tvorivej iniciatívy, umeleckej slobody, širokých tvorivých možností nášho umenia a jednotného vysvetľovania súčasnej esteticko-ideovej kvality. Akademik Andrej Sirácky vyšiel zo svojich starších publikovaných štúdií a znova podčiarkol, ako sa ideológia premietá do umeleckých a estetických názorov. Na mnohých príkladoch ukazoval, čo umelci na pochode životom potrebujú zo súčasnej marxisticko-leninskej ideológie a na aké ideologické myslenie sa napojili niektoré buržoázne estetické koncepcie. Vo veľmi zaujímavom príspevku Danieľa Okáliho sa účastníci stretli so širokým výberom príkladov z literárneho myslenia šesťdesiatych rokov. Autor si vybral príklady, na ktorých dokazoval vplyvy existencialistickej a antropologickej estetiky u nás, ale hlavne za ujmavo dokázal, ako tieto vplyvy poškripli umenie i talenty niektorých literátov. D. Kuklinková vybrala niekoľko estetických kategórií a so širokým nadhľadom analyticky ukázala, ako sa tieto kategórie vysvetľujú v súčasnom ideologickom zápase a ako ich vysvetľujú, prípadne obhajujú niektoré buržoázne estetiky. Ján Stevček charakterizoval niektoré črty metódy socialistického realizmu a na ukážkach z literatúry rozložil širokú paletu príkladov pre toto umelecké myslenie. Podnetne vystúpila i L. Peterajová v referáte o ideovo-filozofických aspektoch abstrakcionizmu. Dôsledne popisovala filozofické východiská abstrakcionizmu a dokazovala, kde vedome — alebo nevedome — dospeli niektorí autori, ktorí aplikovali idealistické filozofie na svoju estetickú koncepciu. Podnetne vystúpil i O. Ferenczy s rozborom niektorých západných ideovo-estetických tendencií v hudbe, pričom na príkladoch z nedávnej minulosti dokazoval, ako tieto ideovo-estetické koncepcie si hľadali zázemie i na Slovensku. Dobré štylizované výklad dobre doplnil všetky predchádzajúce vystúpenia. Vladimír Brožík dokazoval filozoficky, sociologicky a politicky zákonitosti spoločenského poslania umenia, pričom exaktne s patričnou váhou argumentov a esteticko-filozofickou dôslednosťou ukázal zákonité korene angažovanosti umenia, jeho poslania a adresnosti i jeho nutnej výrazovej umeleckej všestranosti.

Seminár v celej svojej koncepcii sa dotkol všetkých závažných estetických otázok a mal inšpiratívny význam pre prítomných, ktorí pracujú v tejto oblasti sami riešia estetické otázky a majú záujem na tom, aby naša kvalifikovaná estetika ešte viac ovplyvňovala umelecký front a stála na úrovni súčasných kultúrno-politických potrieb.



Dr. Gustáv Papp bol — spolu s Elenou Kittárovou — sólistom Spevov o živote, op. 44 od národného umelca Dezidera Kardoša. Slovenskú filharmóniu dirigoval Tibor Frešo [otvárací koncert Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby — 7. februára 1977].



Ladislav Gerhardt so svojou skupinou vystúpil počas Týždňa na Večere zábavnej hudby (11. februára 1977), ktorý bol v kultúrnom dome „Vernost“ ChZJD.

Snímky: R. Polák

Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby

Komorné koncerty

Už pravidelne, na začiatku roka pripravuje Zväz slovenských skladateľov bilanciu najnovšej práce skladateľskej sekcie za uplynulé obdobie. Ponechajme stranou otázku správneho dramaturgického výberu kompozícií, či skladateľských osobností — určite nemá ísť o vyplnenie celého priestoru Týždňa novinkami — je, či mala by to byť, skôr prehliadka toho najreprezentatívnejšieho, čo podmieňuje mnohovýňový obraz súčasného kvasu v slovenskej hudobnej tvorbe, pohybu plného snahy o komunikáciu s okolím, konfrontáciu tvorcu so sebou samým, poctivú snahu o nový tvorivý čin. Keď spomíname, že „mala by byť“, chceme len stručne naznačiť, že každý rok sú práve vo vyššie formulovaných úsilíach znáče rezervy, nie každý autor chápe príležitosť, či možnosť byť zastúpený na týždennom výbere ako vnútornú vzpruhu, ako morálny záväzok byť voči sebe a poslucháčskemu okoliu prísnejším a náročnejším.

Mihuloročné prehliadky ukázali, že slovenský skladateľ tvorí komorné opusy s chuťou a často si dáva na nich záležať. Veď ak si — len ľutmo — uvedomíme, akú dôležitú úlohu zohrali vo vývoji jednotlivých skladateľských osobností a kodifikovaní ich vlastného štýlu napríklad sláčikové kvarteta [Kardoš, Očenáš, Ferenczy, Zeljenka, Bázlik, Sixta, Podprocky, ale aj raný Suchon a Cikker], resp. že skvalitnenie tvorby u mnohých sa odohráva práve na pôde týchto útvarov — kompozície nie práve najľahšie rišiclných, akceptujeme aj hojné zastúpenie nových komorných opusov v rámci Týždňa.

Veľkým handicapom kritika je to, že musí zaujať určitý postoj už po jednorázovom vypočutí a tým riskuje prípadné nepochopenie, či nadsadenosť kritérií pri hodnotení. Táto rezerva, nútiaca do počtu, znovu sa vracáť k dielu, vracáť sa, akosi spontánne, je, myslím si, značným pozitívom pre skladbu samotnú: Je dobré, že takto-pocit sme na tohtoročnom Týždni mohli zaznamenať viac razy.

Z veľkej miery mládežou zaplnená koncertná sieň Konzervatória na Tolstého ulici v prvý komorný večer (8. II.) zaznamenala tri diela pre klávesový nástroj, dva piesňové cykly a dve sláčikové kvarteta.

Vzťah Jána Cikkera k folklórnemu bohatstvu našej vlasti je obecné známy — Variácie na slovenskú ľudovú pieseň pre klavír akcentujú skladateľov piätny prístup k spracovaniu témy, jadrom skladby — hudobne najposobivejším — je harmonizácia piesne v úvode. Vlastný model Variácií potom predstavuje akési kolovrotanie, obalovanie témy figuráciami, pasážami, pripomínajúcimi miestami iné Cikkerove skladby pre klavír.

Bartolomej Urbanec má rád pieseň, prostý ľudový spevok sa mu stáva východiskom pre napísanie piesňového cyklu. Až inštitne jednoduchý, úsmevný prístup k práci je jadrom Urbanecovej orientácie v cykle „Táča po domove“. Typ piesňovosti, ktorý vtlačil slovenskej hudbe M. Schneider-Trnavský bol kedysi vyspelý a znamenal pre profesionalizáciu slovenskej hudby veľa

— Urbanecovi aj teraz stačí ako ideál, ku ktorému sa úprimne hlási. Tento zvláštny anachronizmus zabraňuje skladateľovi rozvíjať a kultivovať mnohé technické a výrazové danosti vokálnej línie i klavírneho partu. Snahu o náročnejšie riešenie mu rozhodne uprieť nemožno [prvá pieseň cyklu je dokladom Urbanecovej tendencie určiť napríklad klavírnemu partu nekonvenčný tvar a novší výraz], žiaľ, akosi sa zľakol tejto „modulácie“ a v ďalších číslach cyklu cúvol nazad do polohy ľubežno-úsmevnej, ktorá mu skutočne najviac vyhovuje.

K piesňovému cyklu Jaroslava Meiera „Božská láska“ len tolko: dá sa akceptovať určitý tradičný postoj k hudobnému druhu — ako Urbanec, aj Meier vidí maximum únosnosti svojich vyjadrovacích prostriedkov v schneiderovskej piesňovosti. Ale Schneider — aj Urbanec — si vedeli nájsť vhodnú textovú predlohu a pri hudobnom spracovaní dokázali vystihnúť všetky jej nuansy i v rámci svojho pohľadu. Meier si zvolil krehké životné pohľady francúzskeho symbolistu Paula Verlaine a zhudobnil ich operným gestom, čo v tomto prípade pôsobí neadekvátne.

Ivanovi Hrušovskému sa už dlhší čas darí úspešne riešiť problém vhodnej redukcie zvukového materiálu. Tri skladby pre čembalo boli ukážkou plánovanej päťčasovej sonáty pre nástroj, ktorý sa stal — vďaka zú-

ženým zvukovým schopnostiam — vhodným prostriedkom pre tlmočenie útrusovského hľadania a — v tomto prípade — aj vyznávanía sa skladateľa z intímnych hudobných lások. Skoda, že zazneli len dve — okrajové časti (s výnechaním Hommage á Grieg, v obidvoch dominuje strohý, až asketický prístup k variovaniu niektorých modelov barokového hudobného pletiva. Fantázia i Toccata boli až príliš spútané úctou k Bachovi, a preto sa mi zdalo málo kontrastné a individuálne. Možno (tentomôj dojem pramení zo spomenu-tého neúplného predvedenia, resp. nie najlepšej interpretácie.

Druhé, sláčikové kvarteto Ladislava Burlasa je aktuálnym a mimoriadne plastickým dokumentom skladateľovho nepokoja — zrelosť kompozičnej práce v technickej i výrazovej oblasti je už u tohto tvorcu samozrejmosťou. Košické kvarteto, ktoré je zdravo zaujaté pre slovenské novinky, prednieslo Burlasovo dielo s plným pochopením jeho vnútorného dynamizmu.

S menom Dušana Martinčeka sa spájajú opusy, prispievajúce do súčasnej klavírnej literatúry nie práve najšťastnejším spôsobom. Martinček sa už dlhší čas nemôže vymaniť z akéhosi kruniera romantickej klavírnej sadzby, vyrastajúcej z odkazu Skriabina a Rachmaninova. Bola by škoda, keby sa skladateľ nebránil tejto mentálnej starobe, lebo v mnohých jeho predchádzajúcich dielach sa zabýval prejav citlivého a spontánneho muzikantstva. I v 12 prelúdiách (skvele interpretovaných Ivanom Palovičom), sa kde-tu ukázal príslev novej invencie. Myslím, že Martinček má vnútorné dispozície pre to, aby odhodil redundancie a nepotrebné rekvizity [Pokračovanie na 4. str.]



Dňa 8. II. t. r. bola v SHF prvá z troch tlačových besied o skladbách, ktoré odzneli na koncertoch novej slovenskej hudobnej tvorby. Na snímke sú zahraniční hostia: zľava V. Agafonnikov, hudobný skladateľ z Moskvy, a R. Drobacinski, hudobný skladateľ a dirigent z Poľska.

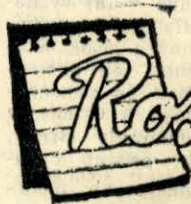
Snímka: R. Polák

Rythmus a tvorenie tónu u orchestrálneho huslistu

Úroveň tónu a súhra sláčikových skupín špičkových orchestrov sa blíž k vysnanej dokonalosti. Ako ju možno docieľiť, čo umožňuje takýto vysoký štandard? Dôležitými faktormi sú: pregnanťnosť, tónová kultivovanosť, jednotná rytmická a artikulačná kresba, technická vypracovanosť nástrojovej hry a maximálna prispôbovacia schopnosť — „skupinové citenie“, pri zachovaní osobnej individuality. Výber orchestrálnych hráčov nie je taký jednoduchý, ako sa to na prvý pohľad zdá. Okrem perfektnej technickej vybavenosti hráča sú vlastnosti, ktoré pri konkurznej hre nevyjdú zreteľne na vonok. Jednou z dôležitých vlastností skupinového hráča je dokonalé prispôbenie sa spoluhráčovi, schopnosť interpretačnej premenlivosti podľa intencií dirigentov, bezpečná pamäť pre všetky výrazové odchýlky — od pôvodných výtých predstáv — so schopnosťou, udržať si vlastnú individuálnu predstavu (štýlová, rytmická a tónová) musí byť príbuzná u všetkých hráčov skupiny. Hráč sa musí vedieť dokonale „vteliť“ do rozdielnych predstáv dynamických, frázovacích, aj agogických. Musí byť hercom, ktorý hrá jednu a tú istú postavu v jemných, ale niekedy aj v podstatných obmenách. Mení v detailoch vlastný prejav a prispôbuje ho cudziemu — napríklad niekedy pochopiteľnému vnútornému odporu. Hráči si postupne vytvárajú jednotnú individuálnu predstavu. Táto predstava je nutná k tomu, aby sa vytvoril východiskový bod pre vlastné hodnotenie interpretačných kvalít a pre prípad, kedy dirigent dokáže citlivo využiť hráčov hudobný prejav. Pri konkurzoch je tiež nezistiteľná vývojová schopnosť hráča, jeho snaha po zdokonaľovaní sa. Ideálny stav obsadenia skupiny môže poskytnúť iba cieľavedomé usmernená výchova v škole a konkurzná skúšobná komisia, ktorá má z toho istého jadra vychádzajúce predstavy o kvalite (Výber podľa tohoto kľúča robili s úspechom aj dirigenti, ktorí sami ovládali virtuózne nejaký nástroj a mohli posúdiť dôležité príbuzné črty medzi hráčmi).

Základnou zložkou hudobného prejavu je rytmus. Je pozoruhodné, akým vývojom musí táto disciplína prejsť, kým dozrie na patričnú úroveň, potrebnú pre skupinovú hru. Rozdielne povahové vlastnosti najčastejšie narúšajú rytmickú jednotnosť skupiny. Protikladné povahové črty, výbušnosť, neskrotnosť a neukáznený temperament, alebo povahová laxnosť, beztemperamentnosť, neschopnosť cítiť napätie, narúšajú prejav. Rôzne vrodené, školením neodstránené predstavy rytmickej náplne jednotlivca sa konfliktné stretávajú v skupinovej hre. K jednotnému riešeniu rytmickej náplne musí dospieť maximálny počet hráčov. Rytmická realizácia frázy je nie vecou matematickej presnosti, ale podlieha umeleckému stvárneniu jedinca a skupiny. Skupinová hra má niektoré akustické zvláštnosti. Jedno z nich je: v skupine nepočujú hráčov pred sebou, len hráčov za sebou. Tým sa neprenáša rytmický kontakt z predných pultov k zadným, ale naopak. Konfliktné môžu byť najviac tri pulty, z ktorých druhý a tretí nepočujú prvý, tretí pult, samozrejme, nepočuje ani druhý. Prvý pult počuje druhý a čiastočne ešte tretí, ale iba pri rozdielnej, teda chýbnej tónovej intenzite, či nedokonalaj súhre. Neprijíma sa prejavu je tiež relatívne veľká vzdialenosť prvého od posledného pultu (niekedy až osem metrov). Neskúsení hráči by mali byť pridelení k skúsenejším hráčom, urýchlilo by to ich celkové zapracovanie.

Dirigent má zvoliť pre každý úsek skladby tempo adekvátne výrazu, stavbe a artikulačnej zrozumiteľnosti. (Do určitej miery by mal dbať aj na možnosť hrateľnosti partov.) Tónová intenzita, ktorú produkuje celá skupina, prípadne orchester, znemožňuje často jednotlivcovi akustickú sebakontrolu. Hráč musí hmatat a tvoriť tón bez vlastnej sluchovej kontroly. Uplatňujú sa zautomatizované návyky ľavej a pravej ruky. Čím bezpečnejšie hmatové návyky, tým intonačne čistejší a kvalitnejší je tón. Čím presnejší je ťah sláčika, tým rytmickejšie hrá celá skupina. (Jednoduchší technický úsek, sólovo ľahko zvládnuteľný, je podstatne ťažšie zahrať v skupine. Preto sú také dôležité skupinové skúšky!)



Od októbra 1972 počúvajú rozhlasoví hudobní nadšenci reláciu „PÄŤ OTÁZOK PRE VÁS“. Zaznieva na I. programe každú druhú nedeľu od 16.00 do 17.00 hod. Pôvodne túto reláciu pripravovali redaktorky Zvarová, Bernátová a Odzganová, od r. 1974 sa autorov podieľa na súťažnom kvíze dr. Zdenko Nováček, CSc. Naposledy sme počuli — dnes už Tri otázky pre vás — dňa 27. II. t. r. s témou „ČAJKOVSKÉHO HUDBA POD DROBNÝMHLADOM SÚČASNOSTI“. Aj v tejto relácii sa ukázalo, že autorovi i redaktorky Z. Bernátovej, ktorí spolu vytvárajú cyklus, ide v poslednom ročníku o taký typ kvízovej relácie, ktorá sa snaží už nielen o stručné fakty, vedúce k výslednej otázke, ale v pozadí témy je estetický aspekt, čím sa zvyšuje hodnota tejto hodinovky. Nepochybne to vyplýva aj z metodického vedenia poslucháčov, ktorých okruh — myslím si — je do istej miery stabilný, a teda mal by s reláciou a na relácii rásť po stránke poznatkov a kvality vedomostí. Ak v minulých ročníkoch obohatili autori reláciu o telefonickú anketu s cieľom: čo by chcel poslucháč vedieť o tom-ktorom skladateľovi, jeho momentálnej práci, tohto roku je kvíz rozšírený o anke-

tu „HUDBA V ŽIVOTE ČLOVEKA“. Tu zaznievajú veľmi vrúcne vyznania širokého poslucháčskeho okruhu a odborníci nie raz s úctou sleduje, akými cestičkami sa buduje vzťah ľudí k tzv. vážnej hudbe. O tom, že relácia má svojich fanúšikov, sa možno dozvedieť zo stoviek listov, ktoré doposiaľ prišli — nielen s prostými odpoveďami, ale aj s pripomienkami, poďakovaním a vyjadrením subjektívnych pocitov pri počúvaní tzv. vážnej hudby. Zhodou okolností som bola svedkom náhodného vyznania jedného z poslucháčov tejto a ďalších relácií o hudbe, človeka, ktorý pracuje na celkom inom úseku ľudskej činnosti a presvedčila som sa, že niekedy anonymná a mravenčia práca hudobných redaktorov i autorov nie je bezvýznamná, ak zastihne čo len jedného konkrétneho človeka. A Tri otázky pre vás majú podobných pravidelných poslucháčov stále — a veľa. Vytvárať päť rokov jednu pravidelnú reláciu, vyžaduje veľa vynálezatov. Je dobre, že túto ambíciu má i momentálne tvorivý team: autor relácie i rozhlasová redaktorka. V ten istý deň o 18.00 hod. pripravila Darina Laščiaková „POSEDENIE S REDAKTOROM dr. ONDREJOM DEMOM“.

Hráč je závislý na geste dirigenta, pričom sa nsmie stať tempove pasívnym. Dirigent musí byť natoľko pružný, aby sa mohol nechať viesť ním usmerným prúdom hudby. Nesmie však mať hráčov neustále „prilepených“ na zjednocujúcom, no v podstate statickom geste.

Strata sluchovej kontroly nad vlastnou hrou v pianissime je ďalším nebezpečným úskalím orchestrálneho hráča. Mnohého hráča zvädza k silnejšiemu tvoreniu tónu snaha a pranie počuť seba a tým dostať hru ľahšie pod kontrolu. Nie je to správne riešenie. Reakciou dirigenta (pri zvýšenej tónovej intenzite) je, požiadavka o zachovanie určenej dynamiky. Hráč s malou orchestrálnou praxou snaží sa čoraz viac zoslabiť tvorenie tónu. Ak je to v mieste technicky (a tým nervovo) náročnom, dostáva sa do situácie, kedy nezvládne pohybovú zložku hry. Taký stav dáva podnet k psychickým komplexom, ktoré hráč rieši často bezúspešne, lebo nepozná správnu príčinu zlyhania techniky. Prestáva veriť vo svoje technické schopnosti a určité party sa preňho stanú dlhoročným komplexom. Môže to byť hra chľostivých drobných ťahov v pianissime, prípadne aj dlhý vydržiavaný tón v pianissime. Zaujímavé je, že sólisticky zdatný hráč môže v skupinovej hre podľahnúť depresiám, ktoré sa tak ľahko nedajú odstrániť.

Rytmický tok narúša veľmi často dynamické nuansovanie, akcenty, dynamické zlomy a pod. Plasticité znenie akcentov vedel vypracovať v dokonalej, typickej orchestrálnej forme moskovský dirigent K. Kondrašín. Žiadal po každom akcente zmenu základnej dynamiky, teda aj tam, kde to bolo proti autorovmu zápisu. Všetky rytmické a dynamické finesy partitúry sa dajú uskutočniť, ale treba nájsť správne, zvukovo a technicky vyvážené riešenie. Každému detailu sa musí funkčne napomáhať (rytmu, dynamike alebo intonácii). Skupinová hra umožňuje využitie rôznych dynamických, aj farebných odtieňov — premiestnením smykového miesta, mixážou legát a pod. — čo sa ešte stále nedostatočne využíva. Jedna z typických farieb je napr. hra nad hmatníkom, ktorá sa nedá ničím nahradiť. Príkladne realizoval husto znejúce tremolo mixážou rozličnej šírky ťahu aj rozličnej rytmickej dĺžky nôt vynikajúci dirigent S. Celibidache.

Sila a zvuková kvalita orchestrálneho zvuku je závislá od niekoľkých faktorov. Najprv treba spomenúť materiálne predpoklady pre kvalitné tvorenie tónu. U sláčikov je neobyčajne dôležitý výber nástrojov, ktoré majú byť farbou a silou príbuzné. Lahodný zvuk Viedenských filharmonikov je umožnený rovnakými nástrojmi z viedenskej husliarskej školy. (Aká dôležitá je príbuznosť nástrojov, by demonštrovalo zahranie napr. Bachovho Dvojkoncertu, kde by jeden hráč vlastnil kvalitný taliansky nástroj a druhý nástroj nový.)

Hutnosť tónu je v jadre závislá od rytmickej jednotnosti, ktorá svojou homogénnosťou silu násobí. Tón má byť presvedčivo kvalitný nielen v kantiléne, ale musí pôsobiť svojou krásou, jadrnosťou a guľatosťou i v častiach technických; pri détaché, spiccato — kde je rozhodujúca najmä šírka ťahu. Détaché a spiccato majú rozličnú šírku, dávajúcu každému ťahu obsahovo výrazovú zložku. Česká filharmónia je typickým predstaviteľom orchestra s pôsobivou rytmickou pregnanťnosťou. Skupinová hra spiccata v ČF razila (pre zvláštnu farebnosť) termín: české spiccato. Nie je to nijaký nový druh spiccata. Výrazovú zložku vytvára jednotnosť a vyváženosť rytmickej a tónovej dĺžky každého spiccatového ťahu. Jednotný odraz aj ťah sláčika na strune, výška ozdu, ono detailné jednotiacie vibrúsenie (spolu s rytmickou homogénnosťou v celej skupine) vytvárajú onú zvláštnu farbu. Teda v rytmickej dĺžke každého ťahu sa nachádza jadro dokonalej hry a krásneho tónu. Václav Talich vždy pripomínal, že precíznu hru sa zvyšuje dojem tempa, rýchlosti — napriek umlernenému skutočnému tempu — a rytmickou hrou možno nahradiť nadmerný tlak a snahu o fortissimo. Silu tónu, jeho kvalitu i výraz dáva rytmická jednotnosť, ktorá je alfou a omegou dokonalej orchestrálnej hry.

Na záver tejto stručnej štúdie ešte jedno konštatovanie. Kvalita orchestrálnej praxe nevychádza iba z doby strávenej v symfonickom telese a neznačí len na konkurzoch žiadanú a preferovanú hru z listu. Preto? Minula sa doba, keď bol rozhodujúcim len faktor ekonomický, teda — rýchla práca. (A. Toscanini si žiadal pre koncert s Viedenskou filharmóniou až 28 skúšok!). Často majú typickí hráči „z listu“ (samozrejme, nie každý) menšiu schopnosť, či snahu detailne vypracovať part ako ich „pomalší“ partner. Orchestrálna prax znamená poznanie kmeňového repertoáru, schopnosť vcítenia sa do skupinovej hry po rytmickej, dynamickej a intonačnej stránke. Uplatňovanie tzv. „orchestrálnych ťahův“ je dnes nemysliteľné. Iba ten, kto sa vie vedome (aj podvedome) zaradiť do rytmického, tónového a intonačného prúdu skupiny, je prínosom. Skupinová hra je hrou komorného ensemble, nesmierne náročná na hru „unisono“, ktorej primárnym cieľom je dokonalá jednotnosť.

Samozrejme, túto polhodinovú reláciu motivovala päťdesiatka nášho folklortistu a autora úspešnej Klenotnice ľudovej hudby. Tentokrát mi však nejde o hodnotenie práce Ondreja Demu, ku ktorej sa vrátim iným článkom, ale bolo zaujímavé sledovať stavbu polhodinovky, ktorá podčiarkovala oblasť, kde O. Demu vytvoril veľké hodnoty, redakčne bola relácia zaujímavá poprepletaná osobnými vyznaniami Ondreja Demu, bola tu i stručná bilancia jeho práce a pestrost vo výbere mimoriadne úspešných nahrávok ľudovej hudby, ktoré vznikli práve z aktivít jubilanta.

A napokon — i keď nie v poslednom rade — by sme sa chceli zmieniť o potrebné a kvalitnej relácii „MOZAIKA HUDBNÝCH VÝROČÍ“, ktorú pripravuje pravidelne s redaktorkou Etlou Čárskou naša organizácia Eva Kamrloud. Nie je zvykom, aby sa interpret sústredil na pravidelnú propagáciu iných osobností. Eva Kamrloud tak robí (podobne ako Ľuba Baricová v inej oblasti) poučene, s takmer muzikologickým prístupom, širokým rozhľadom a veľkou kultivovanosťou. Vhodne vyberá — spolu s redaktorkou — ukážky, ktoré sú často nielen dobre počúvateľné, ale majú aj vzdelnú interpretačnú hodnotu — ako to bolo napríklad dňa 26. februára t. r., kedy zazneli skladby a árie Glinku, Borodina, Jurovského, Kowalského a pripomenuli sme si aj dirigentský profil Brunu Waltera. Eva Kamrloud sama uddza túto reláciu — inteligentne a sugestívne vtiahnúť do svojho zaangažovania a myšlienkového prúdu aj rozhlasového poslucháča.

Skladatelia
Beneš, Berger, Kořínek,
Kowalski, Novák
a Zeljenka
na Konzervatóriu

Koncert súčasných skladateľov

Takmer v predvečer prehliadky slovenskej hudobnej tvorby uviedlo v pondelok 31. januára bratislavské Konzervatórium koncert z diel súčasných slovenských skladateľov, venovaný V. zjazdu ZSS. Odznali na ňom staršie, aj novšie skladby nie menej ako jedenástich autorov. Uvedené skladby ani v najmenšom nepatrili do kategórie „inštruktívnych“, alebo „mládežníckych“ diel.

Výše dvojhodinový koncert sa stretol s nemalou pozornosťou zaplnenej sály a skladby zaujali obecenstvo pestrosťou žánrov, kompozičných štýlov, pričom pozoruhodným poslucháčovi jednotlivé diela vyhranili do troch štýlových a hodnotových oblastí.

Prvú z nich by som nazval tradičnou. Patrili sem diela, ktoré už svojím vznikom patria do staršieho obdobia vývoja slovenskej tvorby — ako napríklad **Suchobne Bačovské piesne** v podaní V. Nitrana, alebo **Vilecova** skladba pre lesný roh a klavír z cyklu **Letné zápisky** (v interpretácii V. Mikloviča a prof. Z. Poulovej). No patria sem aj skladby, ktoré na staršiu tradíciu nadväzujú bez väčších ambícií stáť v popredí vývoja — skôr ju rozvíjajú do šírky. Nič proti tomu, najmä ak ide o hudobníkov, pre ktorých je skladba iba jednou a nie hlavnou činnosťou — ako napríklad u M. Nováka. Jeho **Sonatina pre violončelo a klavír** (v podaní Marka Nováka a M. Varínskeho) je plná zdravých hudobných nápadov, stretávame sa tu na viacerých miestach s vtipným riešením, alebo neobvyklým hudobným nápadom (dráždivo nepravidelné metrum v pomalejšej časti). Hudba tu — s malou výnimkou v strednom diele pomalejšej časti — neklesne pod určitú, značne vysokú medzu estetickéj úrovne. Menej už to platí pre 2. piesne z cyklu **Tážba po domove od B. Urbana**. U mnohých interpretov tieto piesne nájdú asi obľubu pre melodičnosť, inak tak vzácnu v novšej tvorbe, no na mnohých miestach ich umelecká hodnota sklzne na úroveň populárnej „páčivosti“. Nevdojak si pripomenme veľkými melodikmi hudby 20. storočia, z ktorých niektorí (napr. R. Strauss) sa vedeli často nebezpečne priblížiť hranici „páčivosti“ banality, no vždy našli dost umeleckej sebakontroly, aby do nej neklesli.

Druhú skupinu skladieb tvorili tie, ktoré predstavujú dobrý štandard súčasnej slovenskej tvorby. Služi ku cti našim súčasným skladateľom, že tento „priemer“ je neobyčajne vysoký. Sem patrí napríklad 5 skladieb pre flautu a klavír od Igora Bázlika (hrali H. Kopsová a prof. P. Čerman), z ktorých zapôsobili najmä posledné tri časti, **Sonatina pre husle sólo Ladislava Burlasa**, nápaditá nielen po hudobnej, ale aj nástrojovo-technickej stránke, 1. časť z **Hudby pre violončelo a komorný orchester** od J. Kowalského v peknej interpretácii R. Kowalskej, alebo 3. časť z **Diverzitima pre sláčikový orchester** od M. Koříneka.

A nakoniec o skladbách, ktoré najviac upútali — či už zdravou originalitou, mimoriadnym úsilím čosi závažné povedať, alebo jednoznačne dokonalým kompozičným majstrovstvom. K tomuto prvému okruhu sa viaže **Diverzitimo J. Beneša**, ktoré je plné humoru a kompozičného vtipu (a to je v hudbe vzácne korenie). Interpretácia diela by však ešte potrebovala dozrieť a usadiť sa. K druhému úsiliu patrí H. klavírna sonáta I. Zeljenku, ktorej hodnoty (možno aj poňatím interpretky Z. Rendekovej) vyzneli skôr v detaile, ako vcelku. No skladba zapôsobilá nielen svojou domyselnou kompozičnou zákonitosťou (ostane neokázala a decentne stojacou v pozadí), ale predovšetkým výraznou hudobnosťou, ktorá sa rovnakým dielom realizuje práve tak v partiách motorických, priezračne čistých, ako v úsekoch dramaticky výbušných.

Zážitkom bola — a to nielen z hľadiska kompozičného, ale aj interpretačného — **Toccata pre klavír R. Bergera**, dokonale pôsobiacou klavírnym zvukom, formou — stavbou, čistotou uvedenia hlasov, hlasových skupín a — aspoň zdaniľovou — hudobnou jednoduchosťou, či bezprostrednosťou.

Na záver treba — popri spomínaných výborných interpretačných výkonoch — spomenúť dva, ktoré prekročili štandard konzervatívistu: mimoriadnym nadaním zaujali huslista Š. Gyöps v Burlasovej Sonatine a klaviristu P. Virág v Bergerovej Toccate.

P. ZIKA

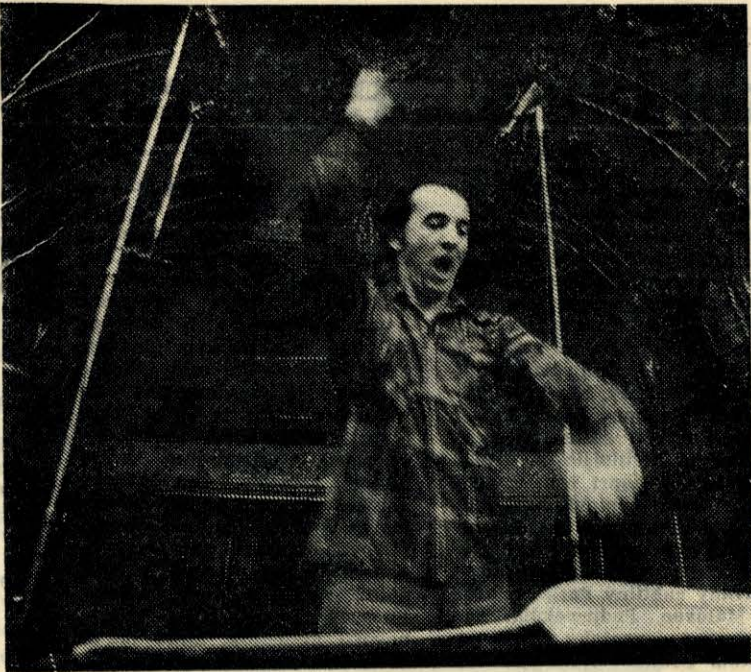
šédirigentom

SOČR

v Bratislave

Ondrej

Lenárd



Snímka: V. HÁK

Úspech—to je talent + práca

Ondrej Lenárd sa stal 1. januára t. r. šédirigentom Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave. Pri tejto príležitosti sme sa rozhodli uverejniť s ním rozhovor o ďalších plánoch, ako aj o realizácii doterajších snažení.

Už siedmy rok pôsobíte v SOČR. Čo pre vás znamená — vzhľadom na kontakt s orchestrom — nové postavenie?

— Je to predovšetkým prejav veľkej dôvery, ku ktorej sa viaže aj zodpovednosť: nesklamať vedenie rozhlasu, ani členov orchestra. Po pracovnej stránke sa tu veľa nemení. Vážim si doterajšiu umeleckú spoluprácu celého kolektívu, ktorá umocňovala moje snaženia. Som hrdý na vetu z jednej talianskej kritiky, v ktorej tento kontakt komentoval recenzent slovami: „...dirigent akoby bol v nich...“ Môžem zodpovedne povedať, že snaha po čo najlepšom výkone sa stala cieľom všetkých členov SOČR. Zdravá citlivosť mala veľký vplyv na doterajšiu vzostupnú umeleckú úroveň. Nie je to nové konštatovanie, ale poznanie vlastností skutočne citiaceho muzikanta, ktorý túži neustále napredovať. A to pobáda aj dirigenta. Pri skúškach so SOČR nachádzam veľa inšpirácií a podnetov, ktoré chcem prijať, zažiť ich a realizovať. Nie je to vždy ľahké, nerasť mi to nedá spať, ale je to veľká škola. Za titul šéfa musí hovoriť napokon výsledná práca.

Otázka dramaturgie je veľmi žiaduca a frekventovaná...

— Dramaturgia SOČR vychádza z dvoch základných kritérií: prvým je potreba realizovať požiadavky rozhlasu, najmä Redakcie symfonickej, komornej a opernej hudby. Znamená to nahrávanie nových skladieb, alebo obnovenie starších záznamov, ktorých technická kvalita nezodpovedá dnešným požiadavkám. Druhým aspektom je výber takých diel, ktoré podporujú rast orchestra. Vďaka terajšiemu vedeniu hudobného vysielania podarilo sa nám pripraviť na niekoľko mesiacov vopred presné plány verejných koncertov i nahrávaní a hotové sú i perspektívne plány na niekoľko rokov. Sústreďujeme sa najmä na realizáciu väčšieho počtu závažných titulov domácej i svetovej literatúry. Z mnohých spomienok aspoň plánovaný Schönbergov Jasný noc, Debussyho Faunovo popoludnie, Daphnis a Chloé od M. Ravela, Straussovho Tilla Eulenspiegla a niektoré Haydnove a Mozartove symfónie. Tieto diela našťudujeme pre potreby rozhlasového vysielania. Rozhlas — to je „medzinárodná dielňa hudby“, ponúkajúca širokú paletu štýlových období. Presný plán, zostavený z konkrétnych titulov, odbúrava náhodnosť a umožňuje včasnú prípravu hráčov, čo je pri vysokom stupni súčasného reprodukčného umenia nevyhnutné. Dirigent sa potom môže viac sústrediť na výrazovú stránku diela.

Ste typom dirigenta, ktorému interpretačne „sedia“ viaceré štýlové obdobia. Z 20. storočia máte v repertoári nemalý počet diel slovenskej tvorby, veľa stie ich aj premiérovali. V roku 1975 vám za interpretáciu a propagáciu slovenskej tvorby udelil SHF Čenu Jána Levoslava Bellu.

— K hudbe slovenských skladateľov mám zvlášť veľký vzťah, môj záujem korešponduje aj s poslaním nášho orchestra — realizovať nové a obnovovať staršie nahrávky skladieb slovenských autorov. Pri štúdiu tejto tvorby uplatňujem i poznatky, ktoré som načerpal pri realizácii diel iných štýlových období. No slovenská hudba má aj špecifiká. Navyše — v súčasnej hudbe je treba hľadať optimálnu interpretáciu, často neexistujú isté modely, vzory; vstupuje sa na novú pôdu. Preniknúť do autorskej predstavy je veľmi ťažké, veď nie raz prvá interpretácia môže poracháča presvedčiť pôsobivým a strhujúcim podaním o kvalitách diela. Táto práca je pre mňa vzrušujúca.

Od budapeštianskej súťaže v r. 1974, kde ste získali laureátstvo, uplynuli takmer tri roky. Čo znamenalo toto obdobie pre vás?

— Mohlo to pôsobiť ako fráza; keď som po

návrate zo súťaže povedal, že ma čaká obdobie obhajovania tohto laureátstva. Uvedomoval som si, že súťaž bola pre mňa medzníkom a príležitosťou pre zamyslenie sa nad tým, čo som doteraz urobil a ako by som mal pokračovať ďalej. Mal som za sebou osemročné pôsobenie v opere ako zbornajster i niekoľkoročnú prácu so SOČR po boku takého skúseného majstra, akým je môj profesor z VSMU a dlhoročný šédirigent SOČR — dr. Ľudovít Rajter. Vďaka pôsobeniu v orchestri mal som už dosť široký repertoár a pri výbere skladieb — „zelenú“. Po súťaži som sa začal hlbšie zamýšľať predovšetkým nad tým, ako realizovať svoju predstavu o hudobnom diele. Venoval som sa problémom plasticity zvuku orchestra, snažil som sa viac poňoriť do podstaty hudby, viac vyťažiť z partitúry. K tomu patrí i umenie odhadnúť, čo môže orchester realizovať. Meradlom nárokov, či schopností telesa sú špičkoví hráči. O nich sa dirigent opiera. SOČR patrí medzi umelcov, ktorí sami vyvíjajú bohatú koncertnú činnosť, napríklad koncertný majster A. Móži, ďalej sú to J. Sikora, V. Šimčíško, M. Telecký, V. Brunner, J. Martinkovič, J. Vondra a ďalší. Hrozí jedno nebezpečenstvo, že ak dirigent pri dlhšej práci s jedným orchestrom spozná možnosti hráčov, unikne mu celkový rast telesa. Je to tým, že ho počuje stále. Preto si potrebuje overiť svoje skúsenosti v iných orchestroch. Znalosti overené pri hostovaní, uplatňuje dirigent spätne do súboru, kde pôsobí. Ale dá sa to povedať aj opačne. To, čo sa nám podarilo urobiť v SOČR, snažil som sa uplatniť v rámci zahraničných hostovaní v ZSSR, Poľsku, Maďarsku, Bulharsku, NDR, alebo v Kanade.

Za niekoľko desiatok rokov existencie SOČR sa teleso vypracovalo na úroveň, ktorá ho zaraďuje na popredné miesto. Svedčí o tom aj jeho verejné pôsobenie vo vlastnom cykle koncertov, na BHS, na prehliadkach rôzneho druhu, alebo na zahraničných turné. Aký je vzťah štúdiovej práce a verejných koncertov?

— Možnosť prezentovať sa aj mimo rozhlasového štúdia je pre rozhlasový orchester veľmi dôležitá. V štúdiu sa nahráva každý deň, realizujú sa diela rôznych štýlových období, so skladbou sa pracuje ináč, ako pri príprave verejného koncertu. Zastavovanie pri nahrávaní nemusí byť len výhodou — v snahe čo najideálnejšie tlmočiť partitúru. Môže znamenať i stratu plynulosti podania. Je na dirigentovi, aby našiel spôsob, ako udržať orchester v tvorivom napätí. Verejné koncerty znamenajú preň uvoľnenie, spontánnosť — spojenú s maximálnym sústredením a kontaktom s obecenstvom. Vedenie rozhlasu vynaložilo veľké úsilie na to, aby mal SOČR dostatok možností verejných koncertov doma aj v zahraničí.

Ktoré sú vaše dirigentské vzory?

— V každom z vynikajúcich dirigentov je niečo osobité, špecifické. Neupínam sa na jeden konkrétny vzor, ale na to, ako ten-ktorý dirigent dospel k výsledku, ktorý robí zo skladby zážitok. Vzorom sú mi mnohí dirigenti, ale na tajomstvo, ako dosiahnuť to jedinečné čo oni, musí prísť každý sám.

Vaše plány?

— Z veľkej časti súvisia so SOČR. Najbližšie je lákavé a náročné turné do NSR a Španielska, kde pripravujem o. i. Beethovenovu Tretiu, Dvořákovu Deviatu, Brahmsovu Prvú symfóniu, Hindemitha, Martinu, Beethovenov Trojkoncert. V pláne je celý rad „exkluzívnych“ nahrávok, ktoré by sme radi uplatnili v Opuse ako reprezentačné nahrávky SOČR. Nechcem sa špecializovať na určitých autorov, ale vybrať zo všetkých štýlových období. Osobne mám ponuku hudobne našťudovať Cikkerovho Coriolana v Státnej opere vo Weimare. Premiéra bude v júli t. r.

Pripravila: VIERA REŽUCHOVÁ

RECENZUJEME

Ad vocem: Slovenské spevy

Pod týmto a podobnými názvami vítali v minulosti vydávanie významnej zbierky slovenských ľudových piesní z minulého storočia. Slovenské spevy sa dnes stali už známym pojmom. Nie malú zásluhu na tom má slovenské hudobné vydavateľstvo Opus, ktorý od roku 1972 postupne sprístupňuje kultúrnej verejnosti dnes už unikátnu a doteraz najväčšiu zbierku slovenských ľudových piesní z územia celého Slovenska. Tretím dielom, ktorý vyšiel koncom roku 1976, dostáva slovenský čitateľ do rúk kompletnú zbierku z rokov 1880—1926.

Tu však vydavateľské práce okolo tejto vzácnej zbierky nekončia. Asi pred dvadsiatimi rokmi objavil Ladislav Galko v Matici slovenskej v Martine ďalšie rukopisné materiály, ktoré z rôznych dôvodov boli zo Slovenských spevov vynechané. Ide asi o ďalších dve tisíc ľudových piesní z pera pôvodných zberateľov a zapisovateľov Slovenských spevov.

Roky, kedy zbierka vznikala, boli obdobím slovenského „temna“. A predsa sa zoceľoval národ, aby pod vedením najschopnejších a uvedomelých národných buditeľov vydal svedectvo svojich tvorivých schopností. Vydaním zbierky Slovenské spevy vyvrcholili národnobuditeľské snaženia najstaršej generácie našich folkloristov. Užitočnosť zbierania ľudových piesní vyzdvihoval už dávnejšie Ján Levoslav Bella slovami: „Kto jediný priučí nás vernému výrazu? Je to sám ľud!... Bohužiaľ už teraz celým Slovenskom neletí ten jeho vlastný, milo-dumný spev, a škoda pre škodu, že niet súcích ľudí, čo by zachovali vedeli ešte mnohých, do zabudnutia hynúci poklad.“ Týmto slovami nabáda J. L. Bella prebúdajúcu sa slovenskú inteligenciu pre zbieranie slovenských ľudových piesní — jedno desaťrocie pred vytlačením prvého zositu Slovenských spevov. To, že u nás „niet súcích ľudí“, trápilo už pred ním veľa ľudí, najmä Ján Kollára, čo vyjadril slovami: „Ak myslím na tú hojnosť, výbornosť a pominuteľnosť našich národných spevov, temer sa hnevať musíme, že už dávno niekto na tú myšlienku neprišiel, zbierať a vydávať ich“. Jeho osamotená zberateľská snaha bola korunovaná úspechom. Na zápis úplnej podoby ľudových piesní sa muselo čakať u nás ešte pol storočia. Obavy a ťažkosti z nedostatku odborných kádrov sa riešili pomocou širokej siete vidieckych učiteľov. Podobne ako Ján Kollár aj „priatelia slovenských spevov“ zapojili do zbierania ľudových piesní množstvo oduševnených a slovenskému ľudu verných učiteľov a národných buditeľov. Zanietenosť a nadšenie pre vec boli základným vkladom pri zrode Slovenských spevov. Čakať na lepšie časy by bolo znamenalo: „že nemali by sme ich ani dosiaľ. Nik neodhadne, čo by sa tým stratilo.“ (Slovenské pohľady 1927, č. 6/8.)

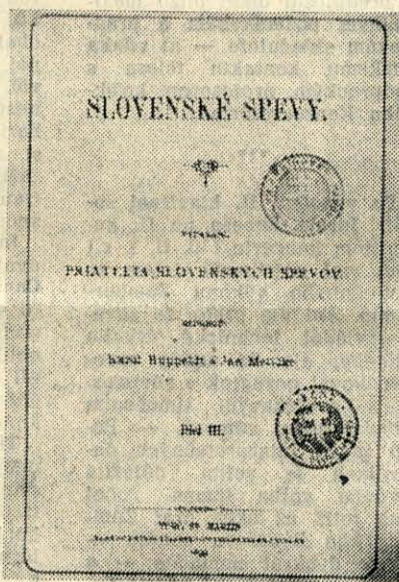
Druhé — doplnené, kritické a dokumentované — vydanie zbierky kladlo na spracovateľa materiálu značné nároky (medzi iným — práve z dôvodov neodbornej pripravenosti redaktorov zbierky. Ich veľakrát jednostranné názory vyvolali kritické ohlasy zo strany zapisovateľov v teréne (L. Görik) a neskôr v odborných kruhoch). Ivan Ballo kritizuje redaktorov zbierky v Slovenských pohľadoch z roku 1927 za chybné zápisy piesní a nedostatok údajov o informátoroch a pod. Kritické poznámky boli adresované predovšetkým redaktorom s puritánskymi názormi na výber piesní z príslušného národného hľadiska a z nesprávne presadzovaných teoretických zásad pod heslom „Pravidlo musí byť“.

Ladislav Galko sa kriticky postavil jednak k práci redaktorov, ale aj ku kritickým recenziam o vydaných častiach zbierky. V novom vydaní zaujíma postoj k nedostatkom prvého vydania zbierky — aj pri všetkej úcte, ktorú preukazuje jej tvorcom. A tak možno povedať, že nové kritické vydanie zbierky je ideálnou syntézou všetkých kladov minulých čias s vyspelou teoretickou úrovňou súčasnej slovenskej hudobnej folkloristiky. Záujemca zbierky ocení precíznou zrovnávaciu prácu Ladislava Galku, ktorý vydávaný materiál porovnal so všetkými dostupnými zbierkami ľudových piesní z minulosti. K tejto práci vypracoval osobitný triediaci systém, o ktorom píše v edičných poznámkach prvého diela Slovenských spevov. Jeho súčasťou je aj číselné usporiadanie melodickej incipitov piesní — s prehľadnosťou takmer na spôsob lexikónu. Okrem toho sa nachádza pod každou piesňou odkaz na jej textový a melodickej variant z vyše tridsať rukopisných a publikovaných prameňov. Kým usporiadanie piesní v prvých troch dieloch zostáva nezmenené, ďalší materiál je pripravený do tlače chronologicky v takom poradí, ako prichádzal od zapisovateľov do redakcie. K najstarším príspevkom patria zápisy Ľudovíta Vansu a Karola Szeredayho. K menu druhého sa viaže aj zbierka Anny Szirmay-Koczerovej, ktorú v Pozdišovciach objavil, opatril nadpisom a poslal do Matice slovenskej v Martine. Jedným z najplodnejších zapisovateľov bol A. D. Svoboda z okolia Púchova, ktorý poslal redakcii vyše päťsto piesňových jednotiek. Kysucký trojhlas zapisoval A. Pric, v okolí Ružomberka zapisovali bratia Dušan, Miloš a Peter Makovický (prvý je známy ako osobný lekár L. N. Tolstého), v Očovej pôsobil P. Izák, v Novej Bani Štefan Volf (rolník), v Kútoch Ondrej Ralbovský, v okolí Trnavy Bartonek a Verešvárska a inf. Z ďalších prispievateľov spomeňme mená ako Pavel Bazovský, František Bugala, Ladislav Füreď, Ant. Bulla, Ondrej Halaša, Ján Kardoš, A. H. Krčmery, Em. a M. Laciakovci, Karol Ruppeldt, Ján Slujka a inf. Vydávaním Slovenských spevov boli poverení Ján Francisci (predseda), Ondrej Halaša, Ján Kadavý, Karol Ruppeldt, Ján Meličko, Pavel Mudroň a inf. Redaktorom posledného zositu tretieho diela zbierky bol Miloš Ruppeldt.

V súčasnom období pracuje Ladislav Galko na stránkovej korektúre štvrtého diela zbierky. Podľa vydavateľského plánu pridie táto časť zbierky do predajní v prvej polovici tohto roku. Redakčné práce starostlivo zabezpečuje zodpovedná redaktorka Anna Trokanová (predtým Tatiana Faltinová).

Novým vydaním Slovenských spevov sa naplnia dávny sen a túžba ľudí, ktorým ležal na srdci kultúrny osud slovenského národa. Slovenské spevy sa stávajú syntézou ušľachtilých snáh ľudí niekoľkých generácií, prejavom lásky k svojmu národu, symbolom svornosti a úctou k rodnému hudobnému jazyku.

ALEXANDER MÓŽI



Titulný list 1. vydania.

Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby

Komorné koncerty

[Dokončenie z 1. str.]
a zbavil sa strachu z toho, že by už nedokázal myslieť a konať inak...

Druhú sláčikové kvarteto Jozefa Podprockého znamená nesporné vyvrcholenie jedného úseku kompozičného rastu tohto 32-ročného absolventa Cikkerovej a Moyzesovej kompozičnej triedy na VŠMU. Tento úsek bol poznačený usilovným poznávaním, sledovaním i prijímaním všetkého, čo mohlo byť pre Podprockého tvorbu užitočné. Nekritické prijímanie by však znamenalo nahromadený konglomerát, ktorý by mohol viesť ľahko k eklectizmu. Podprockého naturel však bol pripravený prijímať, lebo bol otvorený nepokojnému hľadaniu, obohacovaniu sa tak, aby to zodpovedalo jeho ideálu. A ten si Podprocký vytváral: už na začiatku tvorby, ešte z čias štúdií ho uhoľilo do I. sláčikového kvarteta. Je to ideál vyváženosti a proporčnosti. Keď v raných opusoch sa zachovával tento tvar v dimenziách až akademickej uhladenosti, nedokázal sa skladateľ už ani vtedy ubrániť akcentácii lyrického a senzitívneho výrazu. Dnešný Podprocký zhodil obmedzenú uhladenosť, lyrizmus zachoval, resp. prehĺbil do pozoruhodného, až šostakovičovsky ladeného meditatívneho tónu (stredná časť kvarteta so sólovou kadenciou violy), no nebráni sa ani živej spontánnosti (v okrajových častiach). Košické kvarteto znovu potvrdilo svoj vysoký štandard a prednieslo dielo blízko maximálnym požiadavkám a predstavám skladateľa — aj vďaka blízkeho kontaktu telesa s Podprockým, profesorom košického Konzervatória.

Po vypočutí II. klavírnej sonáty Juraja Beneša na II. komornom koncerte (10. II. t. r.) som mal najsilnejší dojem zo suverénneho výkonu Zámboreského. Ani nie preto, že skvele zvládol technické úskalia skladby, ale že znovu sprostredkoval poznatok v súvislosti s príležitosťou tmočením skladateľovho zámeru. — Popri iných interpretačných daniach je veľmi dôležitá správna voľba tempa. Počul som totiž už skôr hrať Zámboreského Benešovu sonátu — a mal som z nej matný, až konfúzný dojem. Hlavný princíp skladby zostal síce zachovaný, ale v kratších časových proporciách sa stal akceptovateľným. Týmto princípom je absencia akéhokoľvek tradičného tvarovania hudobného toku. Zodpovedá Benešovu skladateľskému rukopisu a najmä povahe — Juraj Beneš je v dobrom slova zmysle akýsi novodobý „homo ludens“ — kompozícia je pre neho spontánnou hrou, nie ľubovoľnou, či nedisciplinovanou, ale tvrdošijne odmietajúcou, chápať kompozíciu ako prejav formovej disciplíny, únosnosti použitých prostriedkov a účinnej dynamickej výstavby. Hra s tónmi a tvarmi sa realizuje v akomsi rozpustilom šantení, Beneš je fascinovaný motívom, frázou, či rytmickou štruktúrou a preto ju „donekonečna“ opakuje — aj vtedy, keď už možno príliš naplná súvislú apercpciu. Nevýstúje však v čin náhodilý, je za ním skrytá rozšafaná režisérka ruka v súhlase s Benešovým krédom, byť svojráznym (svojhlavým?) skladateľom, ktorého ideálom je deštrukcia mnohého tradičného, čo konvencie priniesli — možno práve v mene novej syntézy.

Cyklos piesní Ladislava Holoubka „Hviezdy na vodách“ je ďalším v reťazi prác, venovaných tomuto druhu, kde — počnúc už „Dcérenkou mojou“ — sa skladateľ sústredil na stmelovanie vzťahu spevného a klavírneho partu, pričom na ich realizácii sa nikde neprejavujú nánosy skladateľskej a dirigentskej erudície autora v opernom žánri. Najväčší zmysel vyvinul Holoubek pre vnútornú koherentnosť celého cyklu — jednotnej základnej nála-

dy, tvorenej zdržanlivou lyrikou, bez sentimentálnych výlovov a okázalosti, nálady, ktorá charakterizovala jeho piesňový cyklus „O mladosti a matke“ na minuloročnom Týždni.

Skladateľské zameranie Ivana Paríka od začiatku usilovalo o precíznu prácu s detailmi. Perfektné stvárnené miniatúry — so vzácnou silným lyrickým nábojom, aktuálnosť vybrusovania a rozširovania zvukového spektra — aj v takto zuženom rámci — sú hlavnou devízou pre rast Paríkovej osobnosti. Pieseň Jesenné stádo je takouto decentnou, až impresionisticky jemnou miniatúrou, s maximálnou úspornosťou.



Ladislav Holoubek

tou gesta a rozkošov z okamžiku. V Epitafie II. Parík hodil obohatiť repertoár interpretačnej dvojice Zsapa — Jurkovič. Séria sólo-sonát pre rôzne nástroje, realizáciou ktorých sa Parík priebežne zaoberá, akosi zákonite vyplývala presun ťažiska hudobného diania na flautový part, gitarista bol len sporadicky využívaný.

Interpretačné umenie tejto dvojice podnietilo k napísaniu Canzony Jozefa Malovca. Tento skladateľ však rozdelil rovnomennejšie tok hudby medzi obidva nástroje pričom uplatnil svoj hravý a zvukovo-vynachádzavý naturel vo výpňových kanonických imitáciách.

Tibor Andrašovan sa — podobne ako B. Urbanec — vo svojej piesňovej tvorbe hlási k tradičnejšie tvarovanej faktúre, hoci skladateľov vzťah k folklóru je intenzívnejší a pretavený v zrelé tvary v početných kompozičných pre folklórne súbory. Andrašovanovi nezostala preto cudzia otázka modernejšieho využívania ľudových zdrojov a inšpirácií — melódická línia vokálneho partu v mnohom nadväzuje na Suchoniu. Andrašovanovi sa však nedarí, ako napríklad Holoubkovi, udržať jednotnú východiskovú náladu. Tak napríklad po plnokrvnej (i v klavírnem sprievode výborne štylizovanej) úvodnej piesni, sklzo do banálnejšej pôdy, s ochudobnením vo výrazoch i v hudobnom spracovaní.

Sláčikové kvarteto Miroslava Bázlika je nositeľom práve protihlých tendencií pri formovaní tvorivej poetiky, než akými sa riadi napríklad Juraj Beneš. Kým Beneš je presvedčený, že zmysel hudby možno hľadať len v hudbe samotnej, Bázlik sa nástojčivo hlási k myšlienke, zdeľovať hudbu určité poslanstvo. Úsilie po najpríľhavejšej formulácii tejto duchovnej filozofie ho vedie k orientácii na staršie vzory hudby — nositeľky konkrétnej, ale v Bázlikovom poňatí viac symbolickej myšlienky. Skladateľ sa inšpiruje niektorými barokovými princípmi stavebnými, pričom passionato hudobného toku zmierňuje meditatívnym a lyrickým tónom, až do senzitívneho okruhu romantického výrazu. Táto romantická črta sa výrazne prejavuje aj na koncepcii sláčikového kvarteta, nie je to však kopírovanie výrazu z minulého storočia, lež návrat k nemu, cez prizmu a skúsenosti človeka modernej doby — krehkého, citlivého, zraniteľného... Hĺbkou výrazu kulminuje kvarteto v záverečnej tretej časti, poznamenej najviac nostalgiou.

Dva komorné večery boli len časťou Týždňa, ale predsa priniesli dosť postrehov a poznatkov, dojemov priaznivých, či menej priaznivých o súčasnom skladateľskom smerovaní. Po ukázaní na to, že tzv. stredná generácia sa stala už zreťou a dôstojnou súčasťou slovenskej hudobnej kultúry. Nie je to jednotne sformovaný útvar, každý kráča vlastnou cestou — isteže: jeden rýchlejšie a druhý pomalšie — popri senzitivnom a ubolenom poetovi Bázlikovi hádže diskutabilné, ale zdravo provokujúce názory Juraj Beneš, píše pôvabom detailu fascinovaný subtilný Parík, či hravý Malovec, Podprockého sústredenosti organicky rastie na pevnom podhubí lyrického výrazu. Výpoved tejto generácie sa organicky spojila s presvedčivosťou a zrelosťou Burlasovho opusu, so zodpovedne racionálnou dávkou postupov Hrušovského pri koncentrovanej kompozičnej práci, či nefalšovaným lyrizmom Holoubkových piesní a utvrdila v presvedčení, že je nezmyslom a (tuším našim slovenským výmyslom) škatulkovať skladateľov do spústy generácií podľa rokov. Generácia by tu mala byť len jedna — tá, ktorej príslušníci si predsavzali umelecky tvoriť s maximálnym úsilím o nové kvality svojho prejavu, s neustálou dávkou tvorivého nepokoja, s permanentnou vnútornou konfrontáciou so sebou, ale i vonkajšou komunikáciou s okolím.

L. CHALUPKA

V predposledný deň Týždňa súčasnej slovenskej hudby (11. februára 1977) dostala sa na rad mladá, v podstate ešte len začínajúca generácia tvorcov, počnúc Hochelom, Poulom, Bartovicom, Domanským, Dibákom — až po Sixtu a Konečného. Atmosféra večera pripomínala akýsi drobný koncert ľudovej školy umenia, na ktorom rodičia netrepezlivo a s obavami očakávajú výkony svojich ratolestí, dopredu sa ospravedlňujú: „My za nič nemôžeme! To on — alebo ona!“ Podobne, ako na takej internej besede — prichádzajú na pódium stále iní, striedajú sa nástroje a skupiny, končiac niekedy orchestrikom, resp. ensemblem hráčov, ktorí dajú bodku za celým podujatím. I tentoraz dvodom sa predstavilo šesť miniatúrnych kúskov — Šesť prelúdii, ktoré vyšli z pera Ivana Konečného a vyzneli celkom presvedčivo v interpretácii Ivana Paloviča, oddaného propagátora súčasnej tvorby. Osobne som snád postrádal homogénnosť celku; vedľa náznakov skriabinovských farieb a harmónií sa neraz objavujú zvuky, typické pre konstruktivistov. Hoci ide o cyklus skladbičiek, vytvárajúcich často charakterové obrazy (každá z nich môže byť originálna i časovo diferencovaná), štýl by mal byť jednotný.

Dibákova Síta č. 3 — opäť v podaní I. Paloviča — je dielom zrejším, prezrádzajúcim však ešte stále vplyv jeho pedagóga — prof. Cikquera. Ako väčšina odznelých skladieb i ona potvrdzuje u našich mladých v prvom rade ovládanie remesla, znalosť nástrojov a ich možností, čo je zároveň nepríamym dôkazom dobrej školskej prípravy. Z Dibákovej sity sa najviac páčilo vydané a pianisticky dobre posadené toccatové finále.

Po sólovom klavíri objavili sa na pódium sólové husle. Peter Michalica hovorí o diele, ktoré uňho predstavuje priam repertoárové číslo: „Domanského Dianoiu hrám často i na koncertoch, poriadaných v mestách i mestechách celého Slovenska“. Skladba rozhodne patrí k tomu najlepšiemu, čo Domanský doteraz napísal. Je koncentrovaná a sýta, farebné plochy sa striedajú s úsekmi, ktoré ovláda melos, aby sa zase navrátila hudba s brilantnými dvojhmatmi, sršiacia virtuóznou razantnosťou. Poznat klaviatúru, prípadne možnosti kvartetového obsadenia a vytvorí pre ne kompozíciu, je dnes azda samozrejmosťou, no pripraví ešte desaťminútové dielo pre sólový sláčikový nástroj, ktorého vyjadrovať prostriedky sú — oproti

akordickým nástrojom — ďaleko ohraničenejšie, kladie väčšie nároky na remeselnú zdatnosť i fantáziu tvorca. Domanského Dianoiu sa ešte v niečom vynímala spomedzi ostatných čísel, stála totiž na polceste za zvukovým ideálom, ktorý v posledné roky sleduje Zeljenka (a ako sme postrhli na tomto koncerte — aj Jozef Sixta). Je to ideál akejsi nevrtľavej, prirodzenej krásy hudby, prostoty, bez nánosu akejkoľvek racionálnej špekulácie. V tomto ohľade patrilo Sixtovo Kvarteto pre flauty v podaní Brunnerovcov k tým najpútavejším dielam večera. Po prvý raz sme cítili, že prehovoril hudobník, ktorý má už za sebou umelejšie konštruktivistické pokusy a ktorý necháva zaznievať hudbu, vyvierajúcu kdesi z vnútra svojej osobnosti.

Súčasťou programu boli aj

Orchestrálne koncerty

Boli tri a počuli sme na nich celkom 12 skladieb. Sólistami boli: Bratislavské dychové kvinteto, E. Kittnárová, dr. G. Papp, P. Grác, R. Macudziński, M. Lapšanský, S. Kopčák, J. Salay, B. Warchal, J. Špitková. Recitovali H. Michaliková a M. Huba. Slovenská filharmonia, štátny komorný orchester Žilina, Symfonický orchester Čs. rozhlasu a Slovenský filharmonický zbor dirigovali T. Frešo, J. Vaita, E. Fischer a dr. E. Rajter.

Bolo toho dosť a keďže sa chcem zamerať na jednotlivé skladby, interpreti mi iste uznajú, že seriózne zhodnotenie ich výkonov by si vyžiadalo samostatný článok. Začnem tým, čo ma najviac zaujalo.

Najpríjemnejším prevapením pre mňa bol T. Salva a jeho Ária pre bas, klavír a sláčikový orchester, naozaj veľmi krásna, jednoznačný autorov úspech — spolu s hudbou k televíznej opere Margita a Bená pôsobivo čistý výťažok z obdobia balád. Výbušný Salvov talent v nich našiel sám seba, očistil sa od lákavých kombinácií rôznorodých prvkov a spájania viacerých pásiem, od chvatu náhodnosti a spočinul



Tadeáš Salva

v kantiléne. S. Kopčák rozochvel Áriu všetkými odtieňmi výrazu, takže povedala poslucháčovi veľa, mohol z nej vycítiť ľudské i našské. Je to krásny príklad na novú slovenskú, bytostnejšiu, nie iba opakujúcu starý dobrý model, kde sa vezme ľudová pieseň (alebo jej intervaly), podloží harmóniami — a vlastne, prečo to všetko? Salvovi nejdé o transformovanie, ale o evokovanie podstatných kvalít; nepresádza výhonok ľudovej balady do iného črepu, ale vytvára novú kvalitu — a rozumíme jej.

Koncert pre husle a sláčikový orchester I. Zeljenku je obsahovo najzávažnejším plodom posledného autorovho obdobia, v ktorom tvar a štruktúra ustupujú z prvého plánu a nad nimi „by mal dominovať vrúcny tok hudby“. Dominuje skutočne. Nedovoľuje poslucháčovi ani na chvíľu sa od neho odpútať, načisto ho opantáva a až dlho po doznení hudby prichádzajú otázky: v čom je jej

áva piesňové bloky. P. Bartovic skomponoval štyri piesne na Quasimodove básne s názvom Ponorený hohoj a najmladší člen skladateľskej obce, 26-ročný S. Hochel vytvoril dva prírodné obrazy pre barytón a klavír na texty Ščipačeva a Rajkoviča Pri mori a Pri jesennom mori, ktoré sme si vypočuli v podaní R. Szűcsa a I. Paloviča. U Hochela najviac zaujala práca s vokálnou zložkou, menej presvedčivá a kompaktný bol klavírny sprievod, aj keď sa miestami oba party stretávali.

Na záver Bratislavské dychové kvinteto prednieslo diela F. Poula a V. Bokesa. Dychové kvinteto mladšieho Poula, napísané v tradičnejšom duchu, svojím charakterom pripomínalo hlavne rukopis Stravinského (myslím najmä na zaujímavé rytmické konštrukcie tretej časti). Bokes zase svojím II. dychovým kvintetom inklinoval k typu tzv. hudobných experimentov (aleatorika), čo predstavovalo jednú výnimku večera.

ONDREJ ŠUHAJDA



Ilja Zeljenka

tajomstvo, naozaj je celá vystavaná zo štyroch tónov, kde sa potom berie tá hlboká vážnosť, až prísne drtvivý tlak veľkého umenia? Skladateľ sa v štádiu ľudskej zrelosti osobitým spôsobom vracia pred Bacha, k polyfónii franko-flámskych majstrov, aby dosiahol ich myšlienkovú sústredenosť a neporušiteľnú monolitnosť. Ibaže výsledok je preniknutý akousi žeravou trpkosťou, symptómom hľadania a istôt človeka 20. storočia, čo robí z Koncertu dielo živo súčasné a svojbytné.

Je iste zaujímavé, že sme počuli aj druhý výborný Husľový koncert, op. 47 z pera A. Očenáša. V ňom azda viac vystupuje do popredia nástrojový prvok, čo je v danom žánri plne opodstatnené. (J. Špitková ponúknuté, možnosti skvele využila. Len na margo — u B. Warchala, ktorý hral Zeljenku, sme postrádali práve emocionálnu nasýtenosť hry, čo by reprodukcii povýšila na interpretáciu. V tom bol nápadný rozdiel medzi „chladným“ sólistom a „vášnivými“ sláčikmi ŠKO zo Žiliny). V Očenášovom Koncerte je však popri brilancii aj veľa poézie, úprimného osobného vyznania. Základné ladenie je subjektívne, sú to obrázky duše a z nich upútava najmä melanchólia. Autorovi sa tiež podarilo vyvážiť celok: čo mu pri jeho veľkej a spontánnej invencii zvyklo vždy narobiť dosť starostí.

Kardošove Spevy o živote, op. 44 si získali uznanie už pri premiére a terazšie uvedenie znovu potvrdilo ich kvalitu. Myslím, že rozhodujúci je citlivý výber veršov M. Halamovej a M. Váľka, s ktorými sa skladateľ vnútorne-stotožnil a kongenialne ich zhudobail. Prínos možno vidieť najmä v tom, že získal náhľad nad jednotlivosťami, našiel slovo po slove, ako je to v našej hudbe veľmi obľúbené (azda z pohodlnosti?), ale mal pred očami celok. Tak je každá zo štyroch mikrodram hudobne riešená na rovnakom princípe, pokiaľ ide o výrazovo-dynamický priebeh: navodí atmosféru, postupuje ku kulminácii a konflikt vedie obľúkom do zmierlivého pokoja. Je v tom mŕtvošť a smútok, čosi prítomné — ako sám ľudský život.

Písať o ostatných ôsmich symfonických skladbách Týždňa (Pokračovanie na 7. str.)

Slovenská filharmónia

20.—21. 1. 1977

Klavírne duo **Sylvia a Rudolf Macu-
dziński**, ktoré spolupracuje spolu bez-
mála polstoročia (od roku 1929), v sú-
časnosti predstavuje najstarší komorný
súbor na svete. Napriek tomu, že sa
jeho členovia — Sylvia a zasl. umelec
Rudolf Macudziński — dožívajú v rozpá-
tí pol roka sedemdesiatin, zdolali pod
taktovkou **Zdeňka Košlera** na imponujú-
cej úrovni interpretačnú problematiku
náročného Koncertu pre dva klavíry a
orchester B dur, dielo 63 od **Jána Ladi-
slava Dusíka**. Zamerali sa na dosiahnu-
tie elegancie, brilantného zvuku a na
spoľahlivé zvládnutie nemalých technic-
kých úskalí.

V druhej časti tejto dvojice programov
odznalo 2-dejstvé scénické oratórium
Kráľ Oidipus na námiet Sofokla, v lite-
rárnom spracovaní autorskej dvojice
Jean Cocteau — Igor Stravinský. Skla-
dateľ sa tu opiera o vlastné princípy
epického hudobného divadla, ktoré obo-
hacuje poznatkami, získanými štúdiom
monumentálnych barokových foriem —
opery i oratória, predovšetkým tvorby
Georga Friedricha Händla. Stravinskij sa
však súčasne dokázal vyhnúť typickej
rozvíčnoscí deja a preexponovanej pa-
tetickosti barokových skladieb. V librete
sa sústredil predovšetkým na základný
myšlienkový konflikt Sofoklovej hry, vy-
tvoriac tak monument osobitej kompo-
zičnej sústredenosti, úspornosti, zachá-
dzajúcej až ku zahustenosti. Ústami roz-
právača (ktorého na vysokej úrovni
predstavoval **zasl. umelec Gustáv Va-
lach**, člen DPOH) informuje skladateľ
poslucháča o nastupujúcom úseku deja,
stvárného v latinčine.

Hudobná reč oratória-opery používa
klasické výrazové i formové prostried-
ky. Zaručuje jej to pochopenie i širších
vrstiev koncertných návštevníkov.

Košlerova interpretácia vychádzala z
týchto autorových neoklasických tenden-
cií. Pri určitej — so zámerom citovým
odstupom preferovanej — akademickej
askéze, vyvolávala Košlerova interpre-
tácia dojem akejsi skameneliny, akéhosi
monumentálneho súsošia.

Na výslednom dojme sa spolupodie-
lajú a 70-členný mužský zbor, zostavený
z členov **Slovenského filharmonického
zboru** — za spolupráce členov **Brati-
slavského komorného zboru**. Zbor spo-
ľahivo pripravili dvaja zborníci prvého
slovenského zborového telesa —
Ján Mária Dobrodinský a Valentín Ilijin.

S výnimkou „zaskakujúceho“ Brati-
slavčana **Vojtecha Schrenkela** (pastier)
prizvalo vedenie SF ako sólistov popred-
ných predstaviteľov českého vokálneho
umenia. Na prvom mieste musíme spo-
menúť jedinečnú, technicky suverénnu a
výrazovo sugestívnu sólistku Českej fil-
harmónie altistku **Věru Soukupovou**, kto-
rá predniesla part lokasty a sólistu
pražského Národného divadla, nár.
umelca **Eduarda Hakena**, ako predsta-
viteľa veľtca Teiresiasa, ktorý s jemu
príznačnou dôkladnosťou a zaangažova-
nosťou stvárnil svoj part. Prieraznosťou
svojho hrdinského tenoru zaujal pred-
staviť titulnej úlohy nár. umelec **Ivo
Židek**. Basový part (Kreóna) stvárnil na
úrovni basista **Karel Běrmán**. **V. ČIZÍK**



**Jarmila Vašicová, Bernard Adámik a
Milan Schencko v bansko-bystrickej in-
scenácii opery Biely agát.**
Snímka: K. Miklóš

Opera DJGT v Banskej Bystrici už tra-
dične premiéruje v predsviatocnom ča-
se titul operetného žánru. V sedemnás-
tej sezóne scény tento výber patril ope-
rete sovietského skladateľa Issaka Du-
najejského **Biely agát** (18. a 19. decem-
bra 1976).

Rozpačitá Manon

Po celom rade významných literárnych i dramatických diel
stal sa predlohou k musicalovému spracovaniu tiež slávny
román abbé Prévosta **Manon**. Po Massenetovi a Puccini, kto-
rý romantický ľubostný príbeh Prévostovho románu spracovali
operným spôsobom, podujala sa na úlohu pretlmočiť **Manon**
do musicalovej podoby trojica českých autorov: skladateľ **Jin-
dřich Brabec** a libretisti **Vladislav Čejchan a Otto Haas**.

U autorov treba predovšetkým oceniť odvahu popasovať sa
s touto ťažkou, no v istom zmysle až „nebezpečne“ zná-
mou látkou. Česká musicalová **Manon** má mnohé sympatické
črty. Zvlášť pozoruhodnou je skutočnosť, že tvorcovia sa usilo-
vali o také poňatie **Manon**, ktoré korešponduje s dneškom
a zodpovedá čítaniu a pohľadu človeka druhej polovice 20.
storočia. Proky súčasnosti a silnej aktualizácie sú zreteľné
hlavne v modernej citenej, rytmickej živej, v mnohých pripa-
doch melodicky nápaditej a sivej hudbe **Jindřicha Brabca**:
šťastne sa vyhýba lacnej sentimentalite a nabubrelému citov-
mu pátosu, k čomu by predloha na mnohých miestach vzdá-
la. Aj prepotrebný lyrizmus, výrazne sa uplatňujúci najmä
v hudobnej charakterizácii hlavných hrdinov, je hudobným ly-
rizmom súčasných dní, plne zodpovedajúcim pocitom dnešných
mladých ľudí. Hudobne pôsobivá je najmä I. časť s mnohými
pozoruhodnými sólovými, ensamblovými i zborovými partiami,
kým úroveň II. časti značne klesá — výnimkou sú tu iba
úvodná a silný dojem zanechávajúca záverečná scéna s vý-
bornou, hymnicku ladenou piesňou o Mississippi. Problematic-
kejšou stránkou **Brabcevej** hudby je jej invenčná nevyrovna-
nosť, ako i nedostatok hlbšej a výstižnejšej hudobnej charak-
teristiky vedľajších, ale aj niektorých hlavných postáv (napr.
des **Griexu v II. časti**).

Otázniky vypoľáva **Čejchanovo a Haasovo** libreto, ktoré sa
sice textovo opiera o geniálny **Nezvalov** básnický text, no
v stavbe je dosť nepevná, v II. časti rozvládná a miestami vy-
ložené nedramatické. Rozšírením pôvodných **Nezvalových** 7.
obrazov na 14 vzniklo libreto s rýchlym sledom jednotlivých
scén, no nemožno povedať, že by sa tým zvýšila dramatic-
kosť deja a dynamickosť javiskového diania. Skôr naopak,
dôsledok je isté drobenie (najmä II. časti) na sled voľne pri-
radovaných obrazov, ktorým chýba plynulá návaznosť a
dramatické napätie. Dramaturgicky nedomyšlené sú lyricko-
poetické baletné medzihry medzi jednotlivými obrazmi.

Česká musicalová novinka realizoval na Novej scéne team
inscenátorov v zložení: režisér zasl. umelec **Bedřich Kramo-
síl**, dirigent dr. **Bohuš Slezák**, zborníci **Stanislav Du-
riš**, choreograf **Peter Boria**, výtvarník **Zdeněk Šánský**
a. h. a kostymérka **Ing. arch. Judita Kováčová**. Zúčastne-
ným umelcom sa tentoraz nepodarilo pripraviť inscenáciu na
uspokojivej umeleckej úrovni z viacerých príčin. S uvedením
Manon sa na Novej scéne pôvodne nepočítalo. Do repertoáru
sa dostala na poslednú chvíľu — ako náhrada za pôvodne pla-
novaný, no, žiaľ, autorsky i dramaturgicky nepripravený slo-
venský titul. Z tohto faktu vyplýval predovšetkým nedostatok
času na dôkladnejšiu štúdiu prípravy i samotnú realizáciu,
čo sa na kvalite inscenácie markantne prejavilo.

Zreteľným nedostatkom inscenácie je výtvarná zložka. Hos-
tujúci výtvarník **Z. Šánský** navrhoval príliš jednoduchú, stro-
hú, ba až nezvládnutú scénu, ktorá je v rozpore s poetičnos-
ťou a romantičnosťou príbehu. Na málo inšpiratívne, vylože-
né funkčne-zameranej scéne sa ťažko pracovalo i režisérovi

Biely agát - ako dramaturgický otáznik

Dramaturgický výber v Banskej By-
strici si vyžaduje zvláštny prístup, nako-
ľko takmer polovičná angažovanosť subo-
ru patrí zájazdnom po Stredoslovenskom
kraji i mimo jeho rámec. Okrem toho
treba vziať do úvahy súčasne slabé per-
sonálne obsadenie jednotlivých umelec-
kých zložiek opery (sólisti, zbor, or-
chester), ktoré normálne sú bybnými si-
lami repertoáru každej opernej scény.
Tieto závažné okolnosti sťažujú vytvá-
ranie vhodného dramaturgického plánu,
ktorý by bol pre obecenstvo pútavým,
lákovým a pre súbor atraktívnym zá-
polením s umeleckými úlohami. V uve-
dených podmienkach je výber titulu úlo-
hou nie menej zodpovednou, ako vlast-
né umelecké naštudovanie diela. To
všetko treba uviesť práve v súvislosti
s premiérou sovietskej operety **Biely
agát**. Dielo prešlo svoju kulmináciu tak-
mer pred jednou generáciou, kedy bolo
výstižnou ukážkou čítania ľudí a ich
konania, dnes je skôr milou reminiscen-
ciou. Prekvapuje aj striktné pridržava-
nie sa žánru operety. Ved' dnes už má-
me aj modernejší tvar, musical, ktorý
mal úspešné premiéry aj na scéne DJGT.
Dunajevského opereta **Biely agát** (v
troch dejstvách) dostala v scéne DJGT
oživenie v réžijnom stvárnení **Ing. Petra
Dörre**. V jeho doterajšej réžijnej práci
je to prvá opereta, s ktorou sa popa-
soval. Množstvo postáv, ktorými opereta
hýri, mu dalo možnosť, aby obsadil jed-
notlivé postavy podľa svojich poznatkov
a predstáv. Staval na drobnokresbe (nie-
kde i za hranice únosnosti), čo dalo

možnosť vzhliadnuť niekoľko vydare-
ných, vtipných a presvedčivých figúr
(**František Urcík** ako **Sergej Sergeje-
vič Korabľov**, divadelný maskár a vja-
senár, **Terézia Babjaková** ako jeho že-
na, bufetárka na veľrybárskej lodi **Glá-
va**, **Lilla Iszofová** ako **Káťa**). Hlavnú
postavu — **Toľu Andrejevnu** — vyvo-
rila herecky na výbornej úrovni **Jar-
mila Vašicová**, alternovala spevácky ná-
sobivá **Anna Kluková**. Mladé spevácke
posily sólistického ensambli **Mikuláš
Doboš a Jaroslav Kosec** (alternovali po-
stavu kapitána lode **Sláva**) sa preja-
vili veľmi ťubne.

Ústrednou postavou, oživujúcou celú
operetu je **Jakov Fjodorovič Sobakin**,
skladník v podaní **Štefana Babjaka**. **Bab-
jakov** známý myslí pre komično a jeho
nenásilné „porcovanie“ sú zážitkom pre
diváka, ktorý sa nechá rád pobaviť.

Oživením **Dunajevského** operety bola
i práca baletného súboru pod vedením
Jozefa Dolinského a. h. Choreografia i
svieže výkony vhodné zvýraznili hudbu.
Scéna — **Pavol Mária Gábor a. h.** (Brá-
tislava) a kostýmy — **Jarmila Opletalová
a. h.** (Brno) zvýraznili dobovú atmosfé-
ru diela a dali mu potrebnú vzdušnosť,
nadľahčenosť. **J. Opletalová** vystihla ré-
žisérovo zameranie a kostýmami podporila
drobnokresbu charakterov a postáv.

V hudobnom naštudovaní dirigenta
Vojtecha Javoru vyznela opereta v do-
brej kompenzácii všetkých umeleckých
zložiek. Dokázala, že práca na tomto
žánri je „škofou“ pre každého spevá-
ka-herca. **EVA MICHALOVÁ**

B. Kramosilovi, hlavne v zmysle budovania žetateľnej atmo-
sféry. Spolu s výtvarníkom sú najviac zodpovední zato, že
inscenácii vo väčšine scén chýbajú črty poetickosti, roman-
tiskosti, krehkosti, teda práve tie znaky, ktoré sú pre **Manon**
charakteristické. Na vyprázdnenú, no i tak dosť stiesňujúcu
scénu (naklonená elipsoidná plocha) osvedčil sice **Kramosil**
svoju schopnosť vynaliezavého a pôsobivého aranžmán veľkých
zborových a komparzových scén (peľká plesová scéna, scéna
v kostole, úvodná a záverečná scéna II. časti), no na druhej
strane zostal veľa dŕžný detailnejšej práci s hercom-solistom,
plastickejšiemu a dynamickejšiemu rozohratiu hereckých ak-
cií i úsiliu o výraznejšiu charakterovú profiláciu jednotlivých
postáv. Herecká neopracovanosť, nevyžadaná charakterokres-
ba sa markantne prejavuje najmä u postáv obsadených mla-
dými, no zatiaľ herecky neskúsenými sólistami (**Adamiková**,
Benedik, **Danko**, **Boňko**). Najmä tm, ale i ostatným bolo po-
trebné zo strany režiséra venovať pri budovaní a hereckom
vykreslení vnútorného sveta stvárnovaných postáv viac trez-
livejšej a sústredenejšej práce. Inscenácia neuspokojila ani po
speváckej stránke. I tu nové sólistické posily, ktorým boli
zverené zväčša hlavné úlohy, sa predbežne prezentovali viac
snaživými, než spevácky istými výkonomi. Pŕne uspokojila jedi-
ne skúsenejšia **Gréta Švercelová** v titulnej postave. Obdarila
svoju krehkú hrdinku nielen pôvabným zjavom, ale i kultu-
povaným vokálnym prejavom a citlivým hereckým stvárne-
ním postavy. Alternujúca **Mária Adamiková** upozornila na
seba príjemným zjavom i decentnosťou prejavu, no k plnému,
presvedčivému zvládnutiu postavy jej chýbajú väčšie spevácke
i herecké skúsenosti. **Rytier des Griexu** v podaní snaživého
Jozefa Benedika vzbudzuje zatiaľ pozornosť iba typovou vho-
nosťou a mladíckym entuziazmom; v jeho speváckom i he-
reckom výkone boli však — pri všetkej snahe — ešte mnohé
citeľné nedostatky. (Alternujúci **Peter Oswald** na dvoch re-
cenzovaných predstaveniach nevystúpil.) Nedostatkom skúse-
nosti boli poznamenané tiež výkony ďalších dvoch mladých
sólistov, **Martina Danku** (**Tiberge**) a **Paula Boňku** (**Mercieur**),
ktorí so svojimi — i keď nevelkými postavami — mali sta-
rosť. Príjemným prevapením bol však suverénny herecký
výkon zdravo sebavedomého, umelecky očividne stále napre-
džujúceho **Iva Hellera** v postave **Lescauta**. Dokázal hereckými
prostriedkami dobre vystihnúť chladnokrvnosť, odmeranosť a
vypočítavosť svojho hrdinu a vedel zaujať aj svojím speváck-
ym (i keď nie bezchybným) výkonom.

Kladom inscenácie je nesporné Slezákov technicky spo-
ľahlivé a výrazovo primerane nuansované hudobné naštudo-
vanie, akcentujúce všetky pozíívne stránky partitúry: rytmic-
kú živosť a iskrivý temperament, melodickú siveosť, spevnosť
i prácu lyriku jednotlivých čísel. Osobitne sa treba zastaviť
u tanečnej zložky inscenácie, za ktorú zodpovedá choreograf
Peter Boria. V baletných intermezzách — vyplňajúcich pre-
stávky medzi jednotlivými obrazmi — snažil sa **Boria** taneč-
no-pohybovými prostriedkami evokovať atmosféru sveta bez-
starostnej mladosti, krásy, nehy a lásky a tým všetkým vy-
tvoriť primeraný náladový, poeticko-lyrický kontrast k re-
álne prebiehajúcemu dej. Nemožno poprieť, že mnohé tieto
baletné čísla-miniatúry majú sami o sebe svoju umeleckú hod-
notu a nesporný pôvab. Chybou však je, že postupne sa čoraz
viac stávajú samostatnými a najmä v závere sú koloristickým
a dramaticky retardácnym elementom.

Manon osviežila repertoár spevohry Novej scény. Zostáva
však otázka, či ju museli uviesť práve v jubilejnej sezóne,
kedy očakávame dramaturgické a inscenačné činy...

A. GABAUER

Operný zápisník

Minulý mesiac oslávil okráhľe život-
né jubileum jeden z najväčších sopranov
svetovej opery v posledných dvadsiatich
rokoch, čierna Američanka **Leontyne
PRICEOVÁ**. Plné tri roky putovala mladá
speváčka od Mississippi so súborom
Everyman Opera po Spojených štátoch
a európskych centrách ako **Gershwin-
ova Bess**. Na prahu tridsiatky debutovala
v San Franciscu v americkej premiére
Poulencových **Dialógov karmelitániek**,
aby v nasledujúcich štyroch rokoch
(1958-61) dobyla svojou neprekonatel-
nou **Aidou** **Viedeň**, veronskú arénu, **Co-
vent Garden**, **Scalu**. Medzitým sa objavi-
la v lete v roku 1959 vo festivalovom
Salzburgu ako **Karajanova** sólistka **Missy**

Solemnis. V januári 1961 potom trium-
fovala **Léonorou** z **Trubadura** v newyor-
skej **Metropolitán** opere. Ani výrazovo
strhujúca a technicky brilantná **Calla-
sová** v najlepší rokoch, ani mäkká
a ušľachtilá **Tebaldiová** s „anjelským
hlasom“, nedokázali **Verdiho** dramatic-
kým hrdinkám typu **Aidy**, **Amélie** a
oboch **Leonór** vtisnúť toľkú obsahovú
presvedčivosť, ako **Priceová**. V kategórii
verdiových interpretácií možno **Priceo-
vú** porovnávať iba ak s ešte zrelšou,
predestinovanejšou a o generáciu star-
šou **Zinkou Kunc-Milanovovou**. Ebnovu
Aidu a **Améliu** charakterizovala temná
farba stredov a hlbok, neobyčajne vib-
račná vysoká poloha a predovšetkým
pokojná, nehysterická, žensky zrelá a
obsažná výrazovosť. Tá, ktorú rovnako
možno obdivovať v klasickej interpretá-
cii sopranového partu **Verdiho Requiem**,
v **Priceovej** veristických postavách, ale
aj v jej done **Anne**, done **Elvíre**, **Fior-
diligí**, **grótke**, **Tatjaně**, či **Carmen**. Po-
tom, čo **Bing** angažovaním **Marian An-**

dersonovej do **MET** v roku 1955 prelo-
mil zátarasy nezmyselných predsudkov,
roztrhlo sa s čiernymi opernými speváč-
kami neobyčajných kvalít doslova vré-
ce. Ale ani **Andersonová**, ani mladšie
hviezdy z rodu **Bumbryovej**, **Arroyovej**,
či **Verrettovej** nedosiahli tých mēt, na
ktorých zostala rodáčka z mestiečka **Lau-
rel**.

— o —

Mestský dom kultúry a osvetě pripra-
vil 15. februára do **Zrkadlovej** siene **Prí-
maciálneho** paláca piesňový recitál bul-
harskej sopranistky **Julie VINEROVEJ**.
V prvej časti koncertu spievala **Vinero-
vá** piesne bulharských autorov **Chadžie-
va**, **Goleminova**, **Zlateva-Čerkinu**, **Petko-
va** a dve **Dvořákové** piesne (Když mne
stará matka, A les je tichý) — po pre-
stávke osem piesní **Sergeja Rachmani-
nova**. Dramaturgická zostava umožnila
Vinerovej vyjadriť obsah, náladu piesní
tónom, jeho farebnými a dynamickými

moduláciami, čo tréba zvlášť oceniť naj-
mä u **Rachmaninova** a **Dvořáka**, ktorých
príčasťo počujeme v interpretácii, kde
je jediným cieľom a kritériom primárne
hlasové a muzikálne zvládnutie partu a
niekedy až nadbytočná snaha po min-
cióznej zrozumiteľnosti textu. Dobré
školený lyricko-mladodramatický soprán
Vinerovej znel najsviežejšie a najvaria-
bilnejšie v stredoch a vyšších stredoch
a dosiahol vrchol vo vypätej, nostalgic-
ko-bólnej kantiléne **Rachmaninovovej**
piesne **Ej**, ty poľe moje. Že umelkyňa má
zmysel aj pre jemnejšie nuanse piesňo-
vej interpretácie dokázala v ďalších
dvoch **Rachmaninovových** piesňach **Ča-
kám ta a Odpovedám**.

Meno doprevádzajúcej klaviristky sme
sa, žiaľ, z bulletinu nedozvedeli — väč-
šou chybou krásy však bolo, že na kon-
cert „prvej dámy“ sofijskej Národnej
opery a dlhoročnej členky **Státnej** opery
v **Berlíne** prišlo dvanásť zvedavých **Brati-
slavčanov**. Tie štyri členky z **MDKO**
totiž nerátam... **-BJ-**

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST

poľská skladateľka, ktorá svojou tvorbou, úspechmi a dôstojnou reprezentáciou na zahraničných koncertných pódioch vyvracia názor, že žena v oblasti kompozície nemôže dosiahnuť výraznejšie úspechy. Hru na klavíri, teóriu hudby a kompozíciu študovala pod vedením I. Kurpiz-Stefanowej, T. Szeligowského a K. Sikorského v Poznani a vo Varšave. Kompozičné štúdiá si doplnila u Nadi Boulangerovej v Paríži. Je laureátkou viacerých súťaží, o. i. Skladateľskej súťaže G. Fitelberga (1966) a súťaže Jeunesses Musicales (1967). Jej diela zazneli okrem Varšavskej jesene i v Hamburgu, Wiesbadene a ďalších hudobno-kultúrnych centrách.

Bernadetta Matuszczaková

Sú to už štyri roky, čo na XVII. varšavskej jeseni som bola svedkom veľkého úspechu vašej skladby Salmi per un gruppo di cinque, diela, inšpirovaného žalmami Dávida a Salamúnovej piesne. Lenže vtedy — v r. 1973 ste už mali za sebou niekoľko významných úspechov. Mohli by ste nás oboznámiť aspoň s niektorými dielami z bohatého opusového radu?

— Pre každého skladateľa je príjemné a zvlášť povzbudzujúce, ak zistí, že jeho diela rezonujú v poslucháčoch aj po mnohých rokoch, a teda našiel svojho adresáta. Lebo akokoľvek si každý skladateľ rieši problémy tvorby predovšetkým sám pre seba, v konečnom dôsledku chce svojím poznaním, vzrušením a citovým objavom zasiahnuť aj toho druhého. Preto ma teší, že si spomínate na večer, kedy okrem iných poľských autorov zaznelo aj moje dielo. Z tých významnejších skladieb spomeniem Komornú drámu na slová T. S. Eliota pre barytón, recitáciu a komorný súbor z roku 1965, Septem Tubae pre zbor, organ a orchester (1966), komornú operu podľa Shakespeareovej drámy Júlia a Romeo (1967), Musica da camera pre tri flauty a bicie (1967), Humanae Voces — oratórium pre sólistov, zbor a orchester z rokov 1970-71, Pieseň na poéziu R. M. Rilkeho pre barytón a orchester (1971), Mystérium Heloisy v 7 scénach — s Introdukciou a Finále — na libreto podľa materiálov týkajúcich sa Abeldara a Heloisy (1973-74), z roku 1975 je Elégia o poľskom mládenčovi podľa K. K. Baczyňského pre soprán, recitujúci alt a orchester. V roku 1976 som o. i. napísala opernú monodrámu na text M. Gogola pre herca, barytón a komorný súbor — Zápisník blázna.

Považujete za potrebné, aby mladý skladateľ — podobne ako vy — si doplnil svoje kompozičné vzdelanie aj v zahraničí?

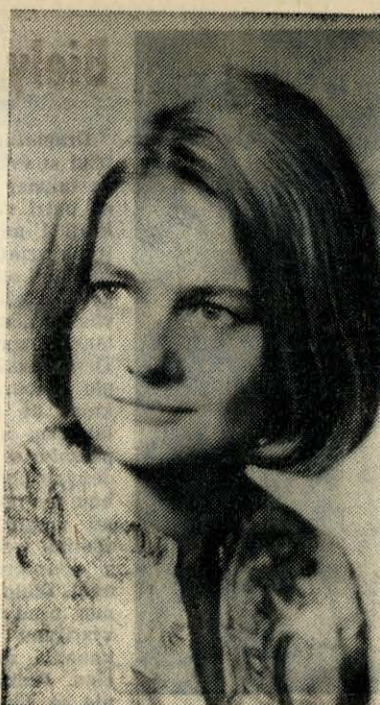
— Stretnutie skladateľa s inými umelcami žijúcimi v cudzine, ako aj návštevy tvorivých kultúrnych centier, pokladám za veľmi priaznivé momenty v rozvoji umelcovej osobnosti. Rozširuje to obzor, pomáha vykryštalizovať vlastné smerovanie a upresniť si vzťah k umeniu vôbec.

Napísali ste viacero scénických diel. V súčasnosti pracujete na ďalšej opere. Aká je vaša predstava hudobno-dramatického diela 20. storočia?

— Moje scénické úsilie sa uberať cieľom: spojiť rôzne oblasti umenia — maliarstvo, poéziu a divadelné umenie v najširšom zmysle slova. Preto v partitúrach mojich oper sú okrem hudobného zápisu aj poznámky k hre svetla a farieb a inscenačné nápady, s výhradou, že konečná realizácia je v rukách tvorivého režiséra a scenografa.

Stretili ste sa niekedy s takým hudobno-kritickým hodnotením, ktoré by zľavovalo z kritérií preto, že ste žena?

— Postavenie ženy v umení, špeciálne v hudbe, je ťažký a zložitý problém. Aby sme ho mohli bližšie objasniť, museli by sme sa uchýliť k podrobnej historicko-psychologickej analýze. Vidím rozdiel v determinovaní samotnej psychiky ženy, v ktorej prebieha, jej emocionálno-intelektuálne procesy ináč, než u muža. Preto tiež proces tvorby umeleckého diela prebieha odlišným spôsobom. U ženy prevažuje emocionálne zaangažovanie — u muža racionálne. Ale možno to zovšeobecňovať? Predsa aj medzi skladateľmi — mužmi sú osobnosti, ktorí tvoria spontánne, ba priam intuitívne, pričom podiel intelektu je druhoradý, aj keď nie celkom zanedbateľný. Je to otázka, na ktorú nemôžem odpovedať jednoznačne. V dejinách umenia sú mená žien —



na pozadí celej plejády skvelých tvorcov — mužov veľmi zriedkavé. Veľa vyplýva zo sociálneho postavenia ženy, mnohé zase zo starovekého tyrdenia, ktoré sa tradovalo z generácie na generáciu a bolo i oficiálne podporované, hlásajúc, že „žena nemá dušu“. To znamená, že nemohla byť samostatne mysliacou bytosťou, plnohodnotným človekom. Na druhej strane ten istý starovek skvele vycítil to, čo je v žene podstatné: intuíciu. Napriek všetkému, čo som tu iba naznačila, myslím, že otázka podobnosti a rozdielov medzi psychikou muža a ženy zostane ešte dlho otvorenou, najmä pre oblasť umenia.

Mohli by ste nás oboznámiť s ďalšími menami poľských skladateľiek?

— Predovšetkým je to známa Grazyna Bacewiczowa (zomrela v r. 1969), Krakovčanka Krystyna Nazar-Moszumanska a Marta Ptaszyńska (momentálne žije v USA).

Na záver by nás zaujímalo vaše ľudské i skladateľské krédo.

— Ak ich človek vôbec má, asi sa v umení i v živote stotožňuje. Chcete ich mať však rozdelené; povedala by som to nasledovne: v oblasti skladateľskej mám túžbu, aby hudba bola ako katarzis. Možno nie celkom v tom významne, aký tomuto pojmu dával Aristoteles. Jednoducho, aby odpúšťala od malicherného pohľadu na svet, v ktorom žijeme a vyvolávala pocit ľudskej príslušnosti v nás. Aby vzbudzovala človečenstvo, ľudské krédo? Navrátiť slovu „láska“ jeho skutočnú veľkosť a objavovať v živote stopy ľudskosti. T. URSÍNOVÁ

Zo zahraničia

Sovietskeho skladateľa Rodiona Ščedrina menovali členom-korešpondentom Bavorskej akadémie umení.

II. medzinárodná dirigentská súťaž Maďarskej televízie (jej prvý ročník priniesol výrazný umelecký úspech nášmu Ondrejovi Lenárdovi) sa uskutoční v dňoch 6. až 22. mája t. r. v Budapešti.

Nový opus poľského skladateľa Krzysztofa Pendereckého — Koncert pre husle a orchester — bude v apríli t. r. premiérovať Bazelský symfonický orchester pod vedením M. Atzmona a sólistu Isaaca Sterna.

Sezóna 1976-77 v milánskej Scale sa začala v decembri m. r. novou inscenáciou Verdiho Otella (dir. Carlos Kleiber, réžia a výprava Franco Zeffirelli), v hlavných úlohách s Plácido Domingom a Mirellou Freniovou. Georges Prêtre diriguje Gounodovho Fausta (réžia Jean-Louis Barrault) a Debussyho Pelléasa a Mélisandu (réžia a scéna Jean-Pierre Ponnelle), z viedenskej Státnej opery preberá Scala inscenáciu Schönbergovho Mojžiša a Arona, Claudio Abbado má dirigovať Bergovho Wozzecka (réžia Luca Ronconi), kde titulnú úlohu vytvára Siegmund Nimsger. Slávnostnú premiéru novej inscenácie Belliniho Normy s Montserrat Caballéovou v titulnom parte prenášali mnohé európske i zámorské televízne stanice a zo známym prednávkou vysielal aj 2. program Čs. televízie.

Tohtoročné Slávnostné hry v Salzburgu, ktoré sa uskutočnia 24. júla — 30. augusta, avizujú v programe tri nové inscenácie: Il Sant'Alessio od Stefana Landiho, Straussovu Salomé v réžii a v hudobnom nastudovaní Herberta von Karajana a s Hildegard Behrensovou v hlavnej úlohe a Mozartovho Dona Giovanniho (hudobné nastudovanie Karl Böhm, réžia J. P. Ponnelle), ktorého stvárnil Sherril Milnes. Na 16. orchestrálnych koncertoch vystúpia London Symphony Orchestra, Viedenská filharmonia, Berlínska filharmonia a Symfonický orchester rakúskeho rozhlasu a televízie. Program festivalu dopĺňajú sólistické koncerty, piesňové večery, komorné koncerty a matiné.

Na minuloročnej hudobnej súťaži v Mnichove sa zúčastnilo 82 percent hráčov zo zahraničia. Medzi nimi sa výrazne umiestnili účastníci zo ZSSR a NDR.

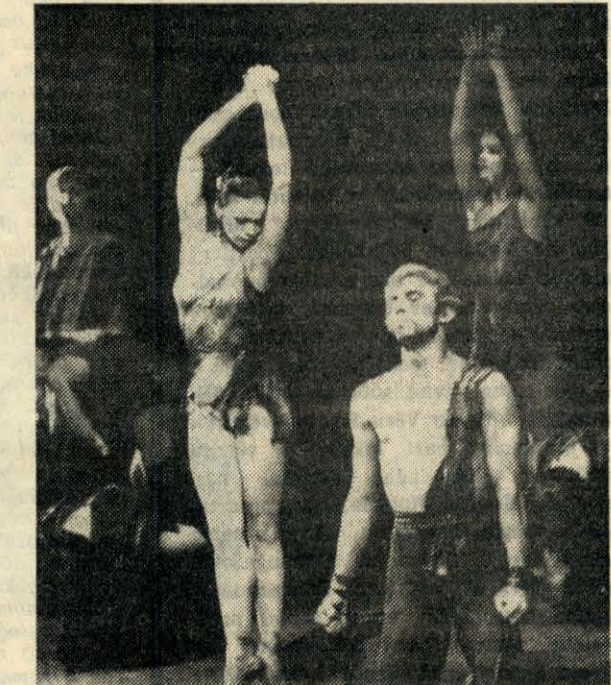
Americký skladateľ Walter Piston zomrel vo veku 82 rokov. Preslávil sa najmä modernými baletmi a komornou tvorbou.

Známy hudobný vedec Josef Müller-Baltau zomrel vo veku 81 rokov. Rad jeho vedeckých štúdií a prác si získalo svetovú popularitu.

Olivier Messiaen pracuje na novom opernom diele, pre ktoré si sám vytvoril libreto. Titul opery zatiaľ neoznámil. Má podmienku, že súčasne bude výtvorníkom i režisérom premiérového uvedenia.

Poľský skladateľ Tadeusz Baird prijal kompozičnú ponuku Mestského divadla v Norimbergu, pre ktoré píše operu.

Opera v Starej Zagore uviedie prvýkrát v Bulharsku operné dielo H. Suttermeistera Serafina. Nastudované dielo uvedú potom na bulharskom zázname.



Scéna z Chačaturianovho baletu Spartakus predstavuje Nadeždu Pavlovú ako Frigiu a B. Gordejeva v titulnej postave. S týmto baletom hostovalo Veľké divadlo z Moskvy vo Francúzsku.

Aram Chačaturian nedávno dirigoval London Symphony Orchestra v Royal Albert a v Royal Festival Hall. Sólistom koncertu bol sovietsky klavirista Nikolaj Petrov. Oba večery boli venované hudbe sovietskeho nestora kompozície.

Akadémia múzických umení — Hudobná fakulta a ČHF usporiadajú 10. VII. — 22. VII. t. r. VIII. medzinárodné letné maistrovské kurzy venované klavíru a organu. Klavírny kurz povedie sólista ČF Ivan Moravec, organový kurz vynikajúci český organista a pedagóg dr. Jiří Reinberger. Do kurzov sa možno prihlásiť do 15. V. t. r. V rámci kurzov budú semináre o českej hudbe a exkurzie za pražskými i mimopražskými hudobnými a umeleckými pamiatkami.

Rodný dom George Gershwinu v newyorskej štvrti Brooklyn (narodil sa v r. 1898, zomrel 1937) chce zachrániť pred zrušením. Klavirista Jens Nygaard založil pre tento účel fond, z ktorého sa má financovať zakúpenie skladateľovho rodného domu a jeho prebudovanie na múzeum.

Stále živá Honeggerova hudba

DŇA 10. MARCA t. r. si hudobná verejnosť pripomenula nedožitú 85. narodeninu významnej skladateľskej osobnosti švajčiarskeho pôvodu — Arthura Honeggera. Už ako začínajúci umelec vystúpil Honegger so svojím umeleckým programom, v ktorom si vytýčil „znovu nájsť a objaviť polyfonickú komplexnosť“. Jeho najväčším vzorom bol J. S. Bach. Avšak na rozdiel od Bacha, ktorý pracoval s prvkami tonálnej harmónie, Honegger ako poslucháč parížskeho konzervatória študoval popri skladbe aj husle, a preto jeho skladateľský záujem (najmä v rannom období) sa orientoval na sláčikové a komornú hudbu (I. sláčikové kvarteto, I. a II. husľová sonáta s klavirom, violová a violoncellová sonáta s klavirom a pod.).

PRÍ POHLADE NA RANÚ TVORBU Arthura Honeggera nemožno sa ubrániť dojmu z pekusu o veľkú umeleckú syntézu — učítane Bacha, Beethovena, Wagnera, R. Straussa a Debussyho. Tento kontakt so živou tradíciou hudobného umenia priniesol čoskoro pravé umelecké plody. Objavujú sa však aj diela, v ktorých sa predstavuje Honegger v celkom novom svetle — i keď väzby s umeleckým dedičstvom minulosti zostali živé. V

tejto súvislosti nemožno obísť baletnú hudbu Hry sveta, alebo Letné pastorále pre komorný orchester podľa motta A. Rimbauda. V r. 1921 získava si Honegger svetovú slávu pantomimickou symfóniou Víťazný Horatius a symfonickým žalmom Kráľ Dávid pre recitátora, sóla, zbor, orchester a organ. Napriek všetkým svojím umeleckým proklamáciám z mladosti využil skladateľ v tomto svojom diele predovšetkým prostú a strhujúcu melodiku, ktorá jednoznačne dominuje nad ostatnými zložkami hudobnej reči. Týmto dielom sa Honegger vzdialil najmä od umeleckých ideálov „Parížskej šestky“, s ktorými sa načas stotožnil — ako jeden z jej členov.

PO NEČAKANOM ÚSPECHU Kráľa Dávida objavujú sa ďalšie významné umelecké diela, ktoré prežili svoju dobu a stali sa nepostrádateľnou súčasťou európskej hudobnej kultúry. Spomeňme aspoň trojdejstvom hudobnú tragédiu Antigona, skupinu orchestrálnych diel Pacific 213, Rugby a Symfonická vetu č. 3, operu Juďita, oratórium Výkriky sveta, Jeanne d'Arc na hranici, Vianočná kantáta, Tanec mŕtvych atď. Široká škála hudobných žánrov a mnohorakosť inšpiračných podnetov — od biblických a antických námetov počnúc, až po živý vzťah k súčasnému dňu — znamenajú v Honeggerovej tvorbe dokonalú syntézu ideovú a kompozičnú.

INTENZÍVNY ZÁJEM o dramatické formy, ktorých vyvrcholením bolo

ním bolo scénické hudobné mystérium Jeanne d'Arc na hranici, ustúpil najmä v posledných 20 rokoch života. Skladateľova umelecká orientácia sa zamerala hlavne na komornú a symfonickú tvorbu. Táto zmena umeleckej orientácie signalizovalo najmä II. a III. sláčikové kvarteto a Sonáta pre husle sólo. K vrcholným dielam tohoto obdobia patria štyri symfónie (II.—V.), z ktorých vyniká najmä III. (Liturgická). Z posledného tvorivého obdobia pochádza aj dramatická trojdejstvom legenda Nicolas de Flue a posledná dokončená Honeggerová skladba Vianočná kantáta na ľudové, duchovné a liturgické texty.

AJ VO SVOJICH SYMFÓNIIACH kľádol Honegger na prvé miesto myšlienkovú prostotu a spontánnosť, ktorú spájal s obsahovou a technickou náročnosťou. V každom skladateľovom diele sa objavuje vôľa, prekonať tragické spoločenské problémy, ktoré vyústili do najväčšieho svetového konfliktu. Honeggerove humanistické ideály boli najdokonalejšie vyjadrené najmä v III. a V. symfónii. To, čo skladateľ povedal o svojej Liturgickej symfónii, vyjadruje najplastejšiu podstatu takmer celého Honeggerovho umeleckého odkazu: „V tomto diele som chcel symbolizovať vzburu človeka proti barbarstvu, hlúposti, utrpeniu, strojovej kultúre, byrokracii, ktoré na nás už po niekoľko rokov doliehajú. V hudbe som zobrazil boj, odohrávajúci sa v srdci človeka...“ IGOR BERGER

Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby

Orchestrálne koncerty

(Dokončenie zo 4. str.)

dia je už ťažšie, lebo nezanechali silnejší dojem. [Nakoniec, väčšina prehliadok súčasnej hudby vo svete sa končí svorným konštatovaním „kumulácie príemeri“, to je celkom prirodzené.] Na druhej strane by bolo nespravodlivé hovoriť o všetkých jedným dychom — isté však je, že oproti Salvovi, Zeljenkovi, Očenášovi a Kardošovi priniesli menej podnetov, nižšiu kvalitu. Vezmem to podľa poradia, v akom skladby odznali.

J. Kowalski je na poli symfonického v súčasnosti u nás azda najplodnejší: no ktorá z jeho početných veľkých skladieb celkom presvedčila? Kowalski má preveľa nápadov — a Koncertantná symfonia ním hýri — výborne inštrumentuje, objaví sa farebné pôsobivé miesta, technická stránka komponovania vôbec mu nerobí problémy. Chýba však duchovný podtext, nejaká jasná osobnosť známka, myšlienková koncepcia, bez ktorej symfonická hudba nemôže existovať a nemá nádej na prežitie.

Allegro brillante M. Kořínka trvá okolo 4 minút a treba priznať, že skutočne môže vyplniť istú medzeru, ktorú v týchto symfonických drobnostiach pociťujeme. Skromný zámer naplnia autor rovnako trpezlivo hudbou. Je akosi zvláštne nerozvinutá, zanecháva pocit očakávania čo príde ďalej, akoby už nasmerovávala poslucháča mimo seba, dopredu.

Rapsodická suita *Pověst o Jánosičkovi* od A. Moyzes je dobre zinsťumentovaná, zdravá „lúčničarska“ hudba, v ktorej nechýba snivý filmový obrazok, ani obligátna tanečná fééria na záver. Moyzes sa dokonale zopakoval a nepriniesol nič nové, vyhol sa slovu do diskusie o súčasnej slovenskej hudbe. Pověst sa určite dôstojne priradí k Tancom z Pohronia a k ďalším dielam tohto typu, nájde si svojich poslucháčov — a vlastne ani nič viac nechce. Je to dost?

Macduńskiho Tri kusy pre organ, klavír a sláčikový orchester (pôvodne pre dva klavíry) predstavujú málo komunikatívnu hudbu. Sú zahľadené do seba, ide v nich o vynačadanie tvarov a priam technologické zhladúvanie zvukových kombinácií. Najlepšie som si zapamätal klavírne pasáže „clustrov“ cez všetky možné oktávy — oboma smermi, podporované aj organom.

Frešov Malý klavírny koncert so sprievodom chce byť — naopak — prívetiví komunikatívny. Pre mňa osobne bol utrpením zlom medzi prvou a druhou časťou, keď sa po neoklasickom šantení a la niektorý zabudnutý klasik ozve ľudová pieseň. Ako ľahko sa často mnohí naši skladatelia dovolávajú folklóru (viď trebárs piesňové cykly na komorných koncertoch týždňa), akoby to bolo pozlátka, vhodné na každú príležitosť a nie čisto čistý výtvor, čo treba brať do rúk s úctou!

O Ferenczyho Concertině treba poznamenať, že má práve tridsať rokov — a už to vonkoncom nie je formalistická skladba, ako bola označovaná kedysi. Vnímam som ho ako nepriamy argument do diskusie: čo sa vlastne za tých tridsať rokov udialo, aké nové tendencie a hodnoty sa objavili? Concertino medzi nimi obstojí veľmi čestne.

Oproti čisto inštrumentálnej faktúre doposiaľ spomínaných skladieb sa J. Zimmer a Z. Mikula obrátili k slovu, či k barličke slova. Zimmer si v symfonickej básni „Oslobodenie“ vybral verše sémanticky preťažené, nie príliš vhodné na to, aby sa odrážali a pospájali navzájom hudbou. Väzba medzi obidvoma rovinami je náhodná, nepodstatná a miestami nezaujímavá; zvlášť by vyzneli určite lepšie. Mikula si v „Póme“ vybral kompaktnější predlohu a zhudobnil ju citlivo, s pôsobivými pasážami zboru a tenorového sóla. V celkovom tvare však niekde mediatívne dostáva až „mdlú“ príchut, čo istú súvisí s tým,



Oto Ferenczy

že sa dostatočne neuplatňujú prvky dramatickosti. Zimmerovo Oslobodenie a Mikulova Póma si zaslúžia uznanie za svoju spoločenskú angažovanosť, za to, že sa obracajú k ideovo závažným a potrebným témam — ale umelecky sa s nimi nevyrovnávajú na najvyššej úrovni.

IGOR PODRACKÝ

Koncert dychovej hudby

v rámci Týždňa novej slovenskej tvorby (8. II.) ukázal širokú tvorivú paletu našich skladateľov sekcie populárnej hudby. Je potešiteľné, že sa do tejto práce dnes už zapojili takmer všetci jej členovia rôznych vekových kategórií. Program spomínaného koncertu tvorili skladby, napísané v roku 1976. V pestrom stede sme mali možnosť počuť celý rad diel — od tanečných a pochodových piesní, cez sólistické drobnosti, až po pomerne náročné koncertné skladby — a tak nadobudnúť dost ucelený obraz o situácii v oblasti žánru.

V oblasti pochodovej a tanečnej piesne pre dychové súbory sa úroveň — oproti minulosti — podstatne zlepšila, najmä po námetovej a textovej stránke. Hudobne však táto oblasť ostáva azda najviac v zajať tradície, čo však nemožno pripísať na vrub tvorcovi, skôr fakt, že ide o pevne zafixované žánre a formy, ktoré v súčasnosti nijakým experimentom nie je možné narušiť. Snaha o ich modernizáciu sa preto prejavuje v textoch, v niektorých prípadoch v rytmickej a harmonickej štruktúre a v inštrumentácii, resp. v interpretácii. Ale v každom prípade: polka musí zostať polkou, valčík valčíkom a pochod pochodom...

Najviac príjemnosti prejavujú naši skladatelia v koncertných žánroch pre dychové orchestre, kde je odklon od tradície azda najväčší. Koncert ukázal, koľko nových farieb a rytmických, melodických i harmonických variant možno práve v tomto žánri uplatniť (od progresívnych prvkov súčasnej tanečnej hudby, cez folklorizujúce prvky, až po postupy, vlastné súčasnej symfonickej hudbe). Miera novosti a zaujímavosti závisí od fantázie, umeleckej praxe a v neposlednom rade aj od erudície skladateľa, prípadne aranžéra. V každom prípade prehliadka ukázala, že naši skladatelia sú schopní aj v tomto žánri napísať zaujímavé skladby, ktoré sú súčasne nielen svojim názvom, ale celkovou koncepciou, obsahom i formou. Je to naozaj potešiteľná skutočnosť, ktorá ďalšej mimoriadnej pozornosti a podpory, najmä pokiaľ ide o masové rozšírenie tejto tvorby. Veď všetky skladby vznikli pre potreby veľkého počtu našich dychových súborov v závodoch, ktoré tiež hľadajú cesty k modernému prejavu a snažia sa oživiť repertoár súčasnými skladbami. Pre nich sú však rukopisy nedostupné a často aj nehrateľné (pre obsadenie a maximálne technické využitie možnosti špičkových hrdcov). Možno by sa tu mohla rozvinúť

nová a zaujímavá edičná činnosť v Slovenskom hudobnom fonde. Umelecká úroveň skladieb, ktoré odznali na koncerte, ukázala, že našim skladateľom naozaj ide o kvalitu aj v tejto oblasti hudby.

ZDENEK CŮN

Koncert populárnej hudby

Aj v rámci tohtoročného Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby odznel koncert zábavnej hudby, venovaný populárnej hudbe v najširšom slova zmysle. Koncert mal ukázať šírku záberu a autorskú potenciálu slovenských skladateľov zábavnej hudby a súčasne priblížiť poslucháčovi ich umelecké snaženia a ciele. Na koncerte odznali diela autorov rôzneho žánrového zamerania a rôznej generačnej príslušnosti. Aj napriek skutočnosti, že sa nepodarilo z objektívnych príčin plne realizovať pôvodný dramaturgický plán, koncert v konečnej podobe zahŕňal v sebe dostatočný počet diel, reprezentujúcich súčasné trendy slovenských autorov. Poslucháči si mohli vypočuť moderné populárne piesne, orchestrálne skladby, šansóny, piesne so spoločenskou angažovanou tematikou a tiež reprezentatívne ukážky z oblasti jazzu. Po prvýkrát odznala na podujatí organizovanom ZSS aj tvorba Kruhu mladých autorov.

Aj keď do programu koncertu boli zaradené iba diela vy-

tvorené v priebehu posledného roka, bolo nimi možné predstaviť len malú časť celkovej tvorivej aktivity slovenských autorov. Postupne sa zvyšujúce množstvo kvalitnej a žánrovo pestrej tvorby svedčí totiž o tvorivom potenciáli, o snáhach, vyrovnáť sa so svetovým vývojom v oblasti zábavnej hudby. Poslucháčke prijatie, skutočný záujem verejnosti o novú tvorbu je iste sympatickým príslubom, ktorý ale súčasne zaväzuje k ešte väčšej profesionálnej dokonalosti, umeleckej presvedčivosti a ideovej jednoznačnosti tvorby.

Neustále sa zvyšujúce nároky na oblasť zábavnej hudby budú môcť v budúcnosti splniť len erudovaní a profesionálni znalostami vybavení skladatelia. Zväz slovenských skladateľov vyvíja preto úsilie na získanie mladých talentovaných autorov pre prácu do Kruhu mladých autorov, aby mohol vplývať na ich odborný a ideový rast a zabezpečoval tak ďalšie zvyšovanie úrovne slovenskej zábavnej hudby v kontinuite s doteraz dosiahnutými výsledkami. Uvedený koncert zábavnej hudby mal, okrem už spomenutého poslania, aj snahu, ukázať tieto zámyry Zväzu.

BOHUMIL TRNEČKA

Inštruktívna tvorba

Na populárnejšom koncerte, usporiadanom dňa 8. februára t. r. sme so záujmom počúvali skladby slovenských autorov, ktoré venovali najmladším adeptom hudobného umenia. Koncert bol venovaný inštruktívnej tvorbe a skladatelia sa

tu stretli so svojimi interpretmi, lebo skladby boli prednesené tými, ktorým boli určené — žiakmi bratislavskej Ludovej školy umenia.

Vieme, že napísať dobrú inštruktívnu skladbu, interpretovať ju, nie je ľahké, no odmenou za vydanú prácu je pre autora vedomie, že jeho dielko dosiahne značnú publicitu, lebo naše školy na podobné skladby netrpezlivo čakajú a vďaka ich zaraďujú do svojich učebných plá-



Ján Zimmer

nov. Koncert nielen priniesol v tomto smere dôkaz tohto tvrdenia, ale súčasne nás zoznámil s celým radom skladieb a skladbičiek, ktoré si takú pozornosť naozaj zaslúhujú, či už išlo o repertoár klavírny (A. Zemanovský, T. Hirner, J. Zimmer, V. Bokes, P. Bartovic), husľový (M. Kořínka), spevácky (M. Novák), alebo o diela pre klarinet, či akordeón (J. Pospíšil). Za pozornosť stojí aj skladba pre nástrojový súbor (J. Kowalski; Hudba pre 3 nástroje), alebo skladby A. Očenáša a J. Kowalského pre malý sláčikový orchester a klavír.

P. ŽIKA

Cena mesta Piešťan

Súťaž na pôvodné hudobné dielo o „CENU MESTA PIEŠŤAN“ pre rok 1977, ktoré sa uveďie na PIEŠŤANSKOM FESTIVALE.

Rada Mestského národného výboru v Piešťanoch vypisuje pre rok 1977 z príležitosti 60. výročia Veľkej októbrovej revolúcie súťaž na pôvodné hudobné dielo takto:

- komorné skladby každého druhu (nie príliš rozsiahle),
- solistické diela všetkých druhov,
- malé symfonické formy (malé predohry, malé suity, krátke príležitostné symfonické skladby).

Súťaž je neanonymná a môžu sa jej zúčastniť občania ČSSR. Diela do súťaže treba zaslať na Sekretariát Piešťanského festivalu, Park pasáž 1721 Piešťany, a to do 30. apríla 1977.

Vítězné dielo obdrží „CENU MESTA PIEŠŤAN“, ktorá pozostáva z diplomu a peňažnej odmeny

1. cena vo výške Kčs 7000,—
2. cena vo výške Kčs 5000,—
3. cena vo výške Kčs 3000,—

Vypisovateľ súťaže si vyhradzuje podmienku, že víťazné dielo zo súťaže sa premiérovou uvedie v rámci Piešťanského festivalu 1977, alebo 1978.

Diela zaslané do súťaže nesmú byť verejne predvedené, ani nahraté v rozhlas, televízií, na gramofónovej platni, či iným spôsobom zverejnené do vyhodnotenia súťaže.

Mestský národný výbor v Piešťanoch si vyhradzuje právo, ponechať rukopis diela, ktoré obdrží „CENU MESTA PIEŠŤAN“. Ostatné autorské práva zostávajú účasťou diela v súťaži neobmedzené.

Konkurz

Opera DJGT v Banskej Bystrici vypisuje konkurz na tieto odbery:

- orchester: husle, viola, koncertný majster violončiel, flauta, trúbka, corna, hobo, klarinet, bicie;
- zbor: speváci a speváčky do všetkých hlasových skupín operného zboru. Základnou podmienkou je zdravý, vývojascapný hlas;
- balet: sólista a sólistky baletu a do baletného zboru a korepetítor baletu.

Požadované vzdelanie: absolútoria konzervatória, absolúovanie umeleckej školy, alebo primeraná prax v danom odbore. Záujemci nech sa prihlásia do 20. marca na adresu:

Divadlo J. G. Tajovského, Banská Bystrica, PSČ 974 00. Cestovné bude uhradené prijatým uchádzačom. Možnosť internátneho ubytovania s perspektívou získania bytu.

Státne divadlo Zdenka Nejedlého v Ústí nad Labem vypisuje konkurz na miesto zástupcu 1. hoboistu s povinnosťou angl. rohu.

Ponuky posielajte urýchlene na riaditeľstvo divadla.

Druhú časť seriálu „Hroby významných hudobníkov v Bratislave“ priniesieme v 6. č. HŽ.

—R—

V USA predstavali časť známeho Lincolnovho centra, pričom sa sústredili najmä na zlepšenie akustiky koncertných priestorov. Pódium sa zväčšilo o 215 m². V koncertnej miestnosti je teraz 2742 miest.

Málo známa skladba Ottu Nicolai „Te Deum“ zaznela vo Švajčiarsku. Nemecký skladateľ napísal dielo v r. 1832 v dobe, kedy sa zaoberal intenzívnym štúdiom Bacha.

Dirigent Igor Markevič uverejnil stať, v ktorej hovorí o súčasnej dirigentskej praxi, približujúcej sa svojom podstatou viac k vede, ako k umeniu. Vychádza z toho, že zložitá partitúra súčasných skladateľov treba viac muzikologickejšie študovať, ako im hudobne rozumieť.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkonzert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: dr. Zdenko Nováček, CSC. Redakčná rada: Pavol Bagin, Ľubomír Čížek, prom. hls. Ladislav Dóša, Miloš Jurkovič, Alojz Luknár, prom. ped. Zdenko Mikula, dr. Michal Palovčík, dr. Gustáv Papp, Miroslav Šulc, Bohumil Trnečka, Barolomej Urbanec. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 893 36 Bratislava, telefón 38234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13, 893 36 Bratislava. Tlačňa Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odborných tlače, Gottwaldovo nám. 48/IV., 805 10 Bratislava. Objednávky odberateľov v zahraničí prijíma SLOVART, úč. spol. Leningradská ul. č. 11/I., 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2,— Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

Marginálie k jubileu súčasníka

KED IVAN HRUŠOVSKÝ vstúpil do tvorivého diania v slovenskej hudbe, zdalo sa, že sa rozšírila paleta instrumentálne citlích tvorcov, ktorí svoj jemne diferencovaný zmysel pre estetickú kvalitu nástrojovej farby realizujú v podobe pozdnoromantických, alebo impresionistických farebných štádií. Preto aj Hrušovského kantátová trilógia *Proti smrti* (Hrašima, Biela breza, sestra moja a Sen o človeku) z rokov 1961-62 pôsobila skôr ako exkurzia do oblasti, kde spätosť hudobného procesu so slovom poskytuje lákavú príležitosť ideovo konkretizovať svoju výpoveď, prehĺbiť emocionálnu i myšlienkovú účinnosť diela, než ako výboj do sveta nových farebných možností. Ďalší skladateľov vývoj však ukázal, že išlo o začiatok obdobia, ktoré tvorí nielen ucelenú kapitolu v jeho osobnom vývoji, ale zasiahol aj do vývoja slovenskej interpretačnej kultúry — ako podnet s osobitnými znakmi, cieľmi a dôsledkami.

Tento Hrušovského odklon od rýdzo instrumentálneho prejavu bol o to neočakávanejší, že svojou Musicou nocturnou dokázal na seba upozorniť pomerne široké medzinárodné fórum Tribúny hudobných skladateľov UNESCO v r. 1970, kde mu popredné umiestnenie zaručovalo širokú publicitu.

Hrušovský sám dnes priznáva, že rozhodujúcu úlohu tu zohralo stretnutie s Bratislavským komorným zborom. Bol to teleso, ktorého technické možnosti limitoval amatérsky štatút spevákov a zvukové možnosti komorného obsadenia; napriek tomu skladateľovi „učarovala“ farba telesa, jeho výrazová škála a možnosti, ktoré dával tušil zápal jeho členov. Úspech prvých Hrušovských skladieb pre BKZ podnecoval Hrušovského k písaniu ďalších, až sa táto spolupráca vykryštalizovala na vedomý a cieľavedomý pokus využiť súčasne kompozičné techniky, bežné v instrumentálnej hudbe, aj pri tvorbe vokálnych diel — bez obmedzení, ktoré vyplývajú z technickej i hudobno-estetikej prípravy spevákov.

Pravda, ak hovoríme o kolízii Hrušovského pôvodne instrumentálneho myslenia s danosťami vokálnej sadzby, vyplývajúcej z fyziológie hlasu, z intonačných schopností spevákov a pod., nemáme na mysli konflikt skladateľovho subjektívneho profilu s objektívnymi danosťami istého druhu, ale rozpor, ktorý má svoju špecifickú podobu v každej národnej hudobnej kultúre. Tento konflikt je daný technickou erudíciou a zvukovými výbojmi skladateľov na jednej strane a vyspelosťou profesionálnych i amatérskych zborových telies na druhej strane.

Nemožno tvrdiť, že by Hrušovského snahy posunúť vývoj našej zborovej kultúry dopredu, boli ojedinelé. Disproporcie medzi instrumentálnou technikou a technickými dispozíciami našej vokálnej ensemblovej kultúry si uvedomil rad skladateľov, ktorí staváním úloh osobitnej náročnosti sa usilovali prelomiť obrúť priemeru (Mikula, Burlas, Suchoň, ale aj Očenáš, Kardos a ďalší). No Hrušovského úsilie možno dnes označiť za najsystematickejšie.

Je pochopiteľné, že Hrušovský realizoval svoje ciele cez ústupky. Robí ich napríklad pri melodickom vedení hlasov, kde s obľubou uprednostňuje sekundové kroky. No toto kľazanie hlasov po najmenších intervaloch je najmä v dielach s neurčito deňňovaným tónovým centrom intonačne veľmi náročné. Pol- a celotónový pohyb jednotlivých hlasov necháva Hrušovský často vplynúť do polytónálnych zvukových štruktúr, ktoré vďaka svojmu poltónovému nástupu pôsobia prirodzene, spontánne.

Hrušovský sadzobne menej využíva farebné odtiene registrov a skôr ťaží z väčšej, či menšej hustoty vokálnej sadzby. V snahe zvyšovať túto hustotu, volí dokonca aj pri komorne obsadených zboroch bohaté dviši jednotlivých hlasových skupín.

Medzi najmnohotvárnejšie prvky Hrušovského vokálnej sadzby patrí rytmická štruktúra jednotlivých hlasov i celých diel. Táto štruktúra je natoľko mnohotvárná, že v mnohých prípadoch stráca rytmus svoju motivicko-tematickú funkciu a je len prostriedkom pre časovú organizáciu jemného harmonického pradiava. Ak je možné rytmizovať Schönbergovu „Klangfarbenmelodie“, potom sú niektoré Hrušovského rytmické štruktúry osobitným pokusom, ktorý uskutočňuje nie na jedinom, ale v rámci niekoľkých meniacich sa akordov, ktorých funkčná väzba je z hľadiska celkového hudobného procesu druhořadá.



Táto rytmická mnohotvárnosť Hrušovského vokálnej zborovej sadzby je daná jednak impresionistickým naturelom jeho hudobného myslenia, inokedy jeho úsilím o úzku väzbu textu s hudbou. (Napríklad úvodný motív *Pieseň o tvojom mene* je do značnej miery rytmickým prepisom voľného hovoreného prednesu básnického textu.)

Spomedzi Hrušovského zborových skladieb, ktoré sa dočkali vyhrúsenej interpretácie, sa vynímajú tie, ktoré do svojho repertoáru včlenil Spevácky zbor Lúčnice. Zbor Čakanie je intímny dialógom ženského a mužského zboru, v ktorom sú jednotlivé nuansy prevtelené do prejemných polôh, kde takmer strácajú svoje základné hudobné rozmer — harmonicko-intonačnú určitost, melodickú nádržnosť v mene prejemného výrazu, plného najrozmanitejších fines. Májová flauta v nastudovaní ženského Speváckeho zboru Lúčnice je skvostom mimoriadnej hodnoty. Je to akýsi snový, sférický obraz prírody, v ktorom sa azda najvýraznejšie dostal k slovu Hrušovského utajovaný obdiv k impresionizmu — nie ako k arzenálu výrazových prostriedkov, ale ako k metóde transponovania skutočnosti do tretej, či iracionálnej podoby, v ktorej sa popri reálnom fakte zdôrazní aj moment podvedomia. Takto chápaný impresionizmus je azda najvýraznejším pokusom dosiahnuť komplexnosť zobrazenia človeka hudbou: proces stylizácie zobrazeného ľudského individua nesmie byť prirodzené rozmeru objektu. Človek nesmie byť vo svojom zobrazení preštylizovaný natoľko, aby prestal byť človekom... Kľazavé tónálne centrum skladby prenáša na poslucháča neklud prírodného tvora, ktorý za jedinou hranicu svojej slobody uznáva horizont... Tento účinok zmožňuje Hrušovský aj rýchlym pohybom skladby, kontrastnými fínasami, imitáciami a kánonickými nástupmi, (ktoré príliš nápadne pripomínajú technický arzenál barokových majstrov — pravda, onoho času realizovaný nezávisle od textu, zatiaľ čo v našom prípade sa podriaďujú kontúram reálneho sveta...).

Medzi prostriedky, s ktorými Hrušovský cieľavedome narába pri útvaraní vokálnej sadzby nového diela, patrí aj citlivé rozlišovanie verbálnej, významovej funkcie slova na jednej strane, alebo jeho zvukovej stránky na strane druhej.

Oscilácia medzi instrumentálnym a vokálnym čítením sa u Hrušovského prejavuje aj v jeho pokusoch aplikovať princíp cyklickej skladby sonátového charakteru na vokálne dielo. Madrigalová sonáta, ktorá je výsledkom skladateľovho úsilia, zotiera a zotrieť hranice medzi vokálnym a instrumentálnym, je nepochybne najnáročnejším z Hrušovského diel a už letmý pohľad na partitúru naznačuje, že skladateľ si tu pri výbere prostriedkov nekládol takmer žiadne obmedzenia. Aj keď Hrušovský i tu rešpektuje isté fyziologické danosti ľudského hlasu, sú použité zvukové a akordické štruktúry veľmi náročné a predpokladajú bezchybnú hlasovo-intonačnú prípravu telesa (napríklad glissandá do v. 7 a pod.). Scherzo tejto Sonáty má vyslovene instrumentálny charakter a predpokladá virtuozitu, žiaľ, zriedkavú v našich interpretačných pomeroch. V použitých prostriedkoch je záverečná Passacaglia azda najstriednejšia. Dielo bude ešte nepochybne dlho čakať na svojho kongenitálneho interpreta.

Amor tuventae je spomedzi cyklov, ktoré majú aspiráciu celostnej výpovede, pomerne najprostejšia a najstriednejšia pri výbere moderných výrazových prostriedkov. Cyklus do značnej miery odzrkadľuje súčasný stav výrazovej, prednesovej i technickej kultúry našich vokálnych telies, a preto je aj v ich programoch najviac frekventovaný.

Tri etudy na vlastné latinské texty sú skôr hrou. Dômyselne koncipované hlasovo-intonačné a rytmické cvičenia sú nepochybne zaujímavým podnetom pre teleso, no nikdy sa pri nich nezabúva pociť samotčelnosti. Ako pri každej hre...

Hrušovského úpravy slovenských ľudových piesní sú zasluhujú osobitnú zmienku skôr ako celok. Hrušovský tu rešpektuje štandard, ku ktorému sa prepracovala slovenská tvorba. Kompozičná stránka Hrušovského úprav zohľadňuje nielen schopnosti interpretov, ale aj poslucháčov.

Ódy — hoci ich skladateľ napísal roku 1975 — sú z hľadiska harmónie, sadzby a ostatných technicko-kompozičných postupov pomerne najjednoduchšie. No v žiadnom prípade to nie je ústup. Harmonická a sadzobná jednoduchosť tu tvorí pozadie pre experiment s priestorovým parametrom zvuku, pre pokus konfrontovať rôzne zboru (v prípade Hymnu — až tri samostatné celky). Dômyselná interpretácia tu umožňuje vytvoriť až ilúziu fyzikálneho pohybu, ktorý by sme mohli označiť za popisný, keby k vytvoreniu tejto poslucháckej ilúzie nebolo treba toľko kompozičnej vynaliezavosti a dôvtipu.

Nevadí mi, ak ma niekto obviní zo sentimentality, ak sa priznám, že ma dojmá zvúčne „Slovensko, Slovensko... kamenná pieseň...“ — prvé slová Koysovej básne, doliehajúce z úst trojzboru. Hrušovského hľadanie akoby tu vyúsťilo v klasické tvary výpovede, ktorej dá najprv viacrozmernosť fyzikálnu, priestorovú, aby ju potom premenil na viacrozmernosť duchovnú, všeludskú. Zatiaľ čo prvé dve časti Ódy sú písané pre rozmanité zoskupenia mužského a ženského zborov, záverečný výkrik na fragment Ráfusovej básne je už „jednotným“ vyznaním: „Až príde raz tento čas, / bude to ako modlitba. / Modlitba práce nekonečná. / Mozoľné ruky oblieka. / Modlitba práce pred oltárom / — nekonečná pred majestátnom človeka“.

Hrušovského povýšenie básnickej výpovede na hymnický piedestál nie je jediná z možných transformácií textu. Hrušovský si volí texty ako výpovede, ale aj ako hudobný materiál; rytmická stavba verša, melódika slovných myšlienok, mu neraz slúži ako základný motívický, alebo aspoň zvukovofarebný materiál.

Zaujímavou je konfrontácia Hrušovského vokálnej tvorby s jeho experimentálnou elektronickou tvorbou. V roku 1973 vytvoril elektronické Invokácie, roku 1975 *Idee fixe*. Hoci obe diela sa zdajú byť (či už technológiiu tvorby, výrazovými prostriedkami, alebo aj rozsahom) v kontexte jeho osobného vývoja cudzorodými, nachádzame tu až prekvapujúco mnoho jednotiacich prvkov. Hrušovský aj tu starostlivo dbá o formovú súdržnosť. Ukazuje sa, že automatizácia formového procesu je azda to jediné, čo dôsledne odmieta z kompozičných techník súčasnosti. Koherenciu zvukového materiálu dosahuje buď proporčne citlivým priradovaním, alebo najprv vytvorí základnú, zvukovo súvislú plochu, nad ktorou odvíja rozmanité zvukovo-farebné konfigurácie, pomerne samostatné zvukové pásma a pod. Po uplynutí určitého času túto hierarchiu plôch zmení, pričom aj v tomto striedaní dbá o proporcionalitu — až klasiciujúceho typu.

Zatiaľ čo v Invokáciách Hrušovský s obľubou sáhal po zvukoch, ktoré majú asociatívny náboj a pripomínajú stylizované reálne hudobné i nehudobné zvuky, *Idee fixe* je už zvládnutím nového terénu: nový zvuk tu má svoju imanentnú hudobnú funkciu bez ohľadu na jeho asociatívny náboj. Hrušovský tu ťaží z „autority“ tohto nového zvuku, konfrontovanej s citlivosťou z Respihiho Rímskych slávností — pravda, zvukovo transformovaným rôznymi prostriedkami. Tento citát má opäť výraznú formotvornú funkciu a opakuje ho na spôsob témy passacaglie.

Teda aj tu sa Hrušovský bráni atomizácii formy použitím klasických princípov budovania hudobnej formy na netradičný zvukový materiál. Zážitok je nepochybne ucelenejší, ako pri nesúrodnom priradovaní stále nových, navzájom zdanlivo nesúvisiacich zvukov. Otázkou však ostáva, do akej miery možno považovať klasickú formu za organický rámec pre neklasickú zvukovú materiálu... Odpoveď na túto zásadnú otázku možno sotva formulovať na základe analýzy dvoch diel; v prípade Hrušovského Invokácií aj v *Idee fixe* ostáva jednoznačným dojmom zvláštne napätie (medzi zdanlivo chaotickou materiálu a klasickými formovými postupmi), ktoré tvorí tiež jeden z estetických rozmerov tejto výpovede.

Najmä *Idee fixe* je dielom invenčne bohatým a zvukovo rozmanitým. Je produktom lineárnej kompozície, drasticky narušovanej vertikálnymi zlomami v podobe cudzorodých clustrov.

JURAJ POHRONEC



JÚLIUS KOWALSKI (nar. 24. II. 1912) sa v plnej sviežosti a umeleckej aktivite dožil 65 rokov. Patrí k tomu typu ľudí, ktorí sú obdivuhodní priam neutechajúcou energiou, obdivuhodnou činnosťou a veľkou širkou rôznorodého prejavu. Veď práca tohto skladateľa sa neobmedzuje iba na „tvorivú kompozičnú dielnu“, neuzatvára sa do stránok partitúr. Július Kowalski svoju dlhoročnú pedagogickú činnosť rozvíja snáď najcelostnejšie vo funkcii riaditeľa ESU v Bratislave, na ul. Obrancov mieru, na škole, ktorá je známa nielen tradíciou, výbornými pedagogickými výsledkami, ale aj množstvom mimoškolskou činnosťou. Ďalším okruhom aktivity jubilanta je jeho práca v rôznych funkciách — i dnes ich zastáva neúrekom: a zvládne ich s elánom, všade vnesie dávku radosti, bohrého humoru, optimizmu, ale aj konkrétnych pripomienok, činov. Jeho schôdze pobočky SSHV, na ktorých som nie raz bola v minulosti prítomná, si kladli náročné úlohy, nebolo to prázdne vysedávanie nad nereálnymi plánmi, ale skutočná snaha o pomoc učiteľom hudobnej výchovy, či už cestou seminárov, stretnutí na danú tému, koncertov k istým jubileám a pod. V jeho riaditeľskej miestnosti pritom vládol duch družného posedenia, v ktorom sa veci síce riešili, no súčasne sa upevňovali aj dobré ľudské vzťahy. Z tohto záujmového okruhu vychádza i časť Kowalského tvorby, určenej deťom — sólistom, súborovému obsadeniu, skrátka: inštruktívna tvorba, potrebná, no dost obchádzaná našimi skladateľmi. Uvedomovanie si nutných spoločenských potrieb je príznačné pre celé Kowalského snaženie — či na poli organizačnom, alebo kompozičnom. Ostravský rodák spojil väčšiu

časť svojho života a tvorby so Slovenskom. Je odchovancom Josefa Suka a Václava Talicha, neskôr i Aloisa Hábu. Tieto mená spájajú v našom vedomí kvalitné klasické školenie s avantgardným medzivojnovým obdobím českej hudby. Nepochybne tým bola ovplyvnená aj umelecká tvár J. Kowalského. Svoje dirigentské poznatky zase využil v početných spevokoch a umeleckých združeniach, kde dlhé roky bol dirigentom. (O. i. aj v pražskej Opere 5. kvétna a v SND, kde ho prizval A. Bagar.) Z veľkého počtu diel symfonického, komorného, operného aj inštruktívneho zamerania spomeňme aspoň jeho päť symfónií, spevohru Rozprávka pri praslici, operu Lampiónová slávnosť (našla ohlas aj u zahraničného diváka). Koncert pre husle a komorný orchester, tri sláčikové kvarteta. Monológy pre klavír, cyklus piesní pre soprán a klavír — Antitéza, cyklus piesní pre barytón a klavír O slobode, Koncert pre violončelo a sláčikový orchester a Grimasý pre flautu, klarinet, pozauunu a tubu. Najmä v posledných rokoch sa Július Kowalski kompozične prejavuje veľmi intenzívne, zrejme vnútorné citiac čas zrelosti a nutnosť vyjadriť sa prostredníctvom hudby k závažným a potrebným témam súčasného človeka. 65-ročné jubileum nie je úplnou bilanciou, skôr naznačením mnohostrannej osobnosti hudobníka, ktorý si nájde čas aj na záľuby — nie priamo súvisiace s jeho hlavným poslaním. Sem patrí aj veľký záujem skladateľa o výtvarný prejav, čo dokazujú jeho akvarely, momentálne vystavené na ESU, kde pôsobí. Ak v hudbe sa skladateľ pozerá do vnútra človeka, prostredníctvom svojho výtvarného videnia zase sleduje prírodu, jej večný kolobeh a mnohotvárnosť.

-uy-