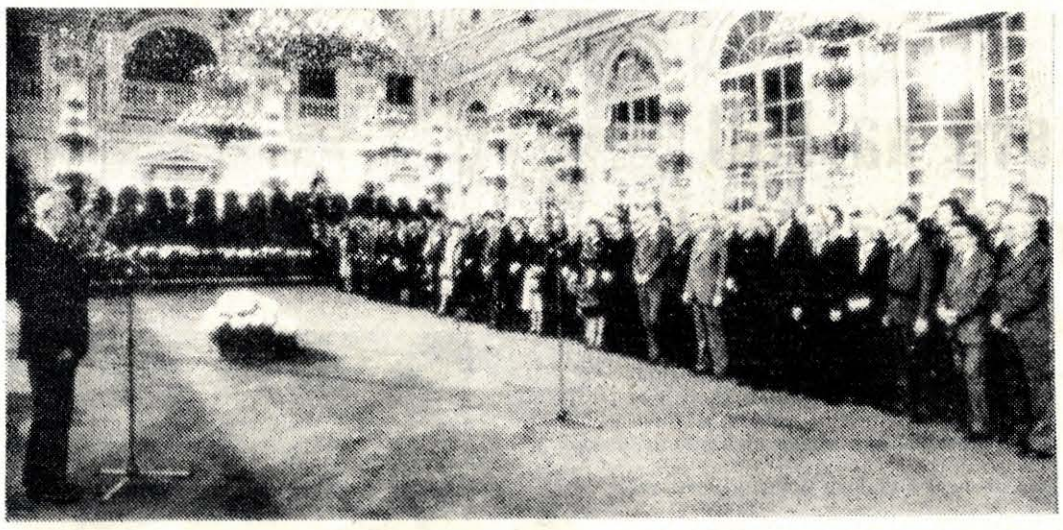
HUDOBNÝ ŽIVOT 78

Ročník X.
10. V. 1978
2,— Kčs
9



„... Vysoko oceňujeme všetko to, čo sa v československom umení a kultúre za posledné roky dosiahlo. Nie je toho málo. I v tejto oblasti sme dosiahli významné úspechy. Právom máme byť na čo hrdí.

Náš ľud si váži skutočných umelcov, ktorí mu rozumejú, chápu jeho život, spolu s ním vo svojej špecifickej oblasti zápasia za rozvoj a rozkvet nášho štátu. Umelec žije a tvorí v konkrétnej spoločnosti. Naši umelci pracujú v spoločnosti socialistickej, sú jej neoddeliteľnou súčasťou. Preto si veľmi vážime i spoločenskú, politickú angažovanosť našich umelcov. Pri mnohých príležitostiach v poslednom období sa naši poprední umelci, a možno povedať celý kultúrny front, znova jednoznačne prihlásili k ceste, po ktorej idú milióny našich ľudí, k budovaniu socialistického Československa, k spoločnému zápasu o rozvoj vlasti. Vidíme v tom vyjadrenie úprimného, úzkeho vzťahu umelcov k vlastnému ľudu, národu a socialistickému štátu, ktorý sa, prirodzene, premieta do všetkých oblastí kultúry a umeleckej tvorby...

...Naša strana, vláda a spoločenské organizácie chcú vytvárať i do budúcnosti najpriaznivejšie podmienky pre rast talentov, pre tvorivú prácu všetkých umelcov. Ide nám o to, aby naše umenie ďalej rozkvitalo, bolo čoraz bohatšie, aby sa obracalo k nášmu ľudu, prispievalo k obohacovaniu jeho života, k jeho duševnému rastu. To je zásadný programový cieľ našej strany, nášho socialistického štátu. Vedenie strany a štátu takúto politiku voči kultúrnej oblasti dôsledne uplatňuje. Nikomu nepredpisujeme, ako má tvoriť. Rámec našej socialistickej spoločnosti i kultúry je taký široký, že každý talent, každý statočný umelec sa v ňom môže uplatniť, plne sebarealizovať...“

Z VYSTÚPENIA GENERÁLNEHO TAJOMNÍKA ÚV KSČ A PREZIDENTA ČSSR GUSTÁVA HUSÁKA NA STRETNUTÍ NAJVYŠŠÍCH PREDSTAVITEĽOV STRANY A ŠTÁTU S PRACOVNÍKMI KULTÚRNEHO FRONTU

(Na snímke ČSTK celkový pohľad na účastníkov stretnutia pri prejave Gustáva Husáka.)

Prezident republiky Gustáv Husak udelil titul národného umelca v oblasti hudby Andrejovi Očenášovi, Štátnu cenu Klementa Gottwalda dostal Dezider Kardoš a zaslúžilými umelcami menoval Elenu Kittnarovú (na snímke V. Háka), Jozefa Kondera a Ferdinanda Klindu.

Profily odmenených umelcov prinášame vo vnútri čísla. Deziderovi Kardošovi redakcia blahoželá v mene slovenskej hudobnej verejnosti. O Slovakofónii, za ktorú dostal vysoké vyznamenanie, sme písali osobitne v č. 13/1977 a v č. 6/1978 v rámci hodnotenia koncertov III. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby.

ZDENKO NOVÁČEK

Za pevnosť marx-leninskej estetiky

Po koncertoch nedávnej prehliadky novej slovenskej tvorby sa aj diskutovalo. Vo viacerých prípadoch zaujímavo, niektoré vyslovené názory však nemožno prejsť bez komentára, najmä vtedy, keď sa vyslovujú súdy prinajmenšom esteticky a filozoficky pochybné, keď v nich prežívajú neudržateľné názorové prvky, prípadne obhajujú pozície, ktoré nie sú v zhode s marxisticko-leninskou filozofiou.

Typickou črtou diskusie bolo, že sa vyhýbala **slovu realizmus**, tým viac **pojmu realizmus, ktorý patrí k hlavným pojmom socialistického umenia.** Možno, že je na vine i tá okolnosť, že sa v poslednom čase v oblasti hudby málo zdôrazňujú realistické princípy hudby, pochopiteľne v tej interpretácii, ktorú priniesli novšie estetické práce. Realizmus uznáva a rešpektuje ako **východisko teóriu odrazu**, systém väzieb na skutočnosť, spoločnosť a sociálne stránky indivídua, pričom počíta s tým, že umelecký odraz má určité obecné zákonitosti. Predovšetkým nejde o dvojitú nezávislú motiváciu umeleckého diela — obsahovú a formovú, ale vždy sú spolu, uvádzame ich na spoločného menovateľa, pohybujú sa na pôde spoločenského vedomia. **Absolútna nezávislosť umeleckého diela je vylúčená!** Druhou z prapodstát realizmu je, že si **človek nosí v sebe prefigurácie (prototypy) umeleckých riešení**, ktoré sa v historickom vývoji hudby značne rozvinuli a obohatili. **Môžeme ich nazvať aj modelmi.** V realistickej hudbe existujú tisícky modelov, ktoré umožňujú človeku obsahovú, estetickú i celkovú významovú orientáciu.

Moderná psychológia už dostatočne preverila, že časti umeleckého diela vyjavujú svoje vlastnosti až v celku. Z tohto poznania vychádza **teória modelov.** Do istej miery je to len spresnenie teórie intonácií, ktorá má tiež v základe teóriu podobnosti alebo usporiadanie najjednoduchších vzťahov, t. j. vzťahu príbuznosti.

Každý model „znázorňuje“ určitý objekt alebo stav v zjednodušenej forme; je stupňom základného približovania k realite. **Modely sú z hľadiska gnozeológie podstatné súvislosti.** Hudba pracuje s množstvom modelov, ktoré sa zaraďujú do určitého významového systému. Každý z modelov je prostriedkom oznamu a má teda do istej miery fixovaný význam. Ale súčasne sa rozvíja s priamou nevyhnutnosťou.

Modely sú neodmysliteľným znakom umeleckej štruktúry, možno ich poznať, rozoberať, hodnotiť — hoci s určitým vedomím, že niektoré nie sú [ako rozoznateľné, skôr akoby navodzovali stopu, ktorá sa musí teoreticky i prakticky sledovať. Chápeme ich ako zvláštne medzičlánky, ktoré hrajú veľkú úlohu v imaginácii konzumenta, usporadúvajú zmysel umeleckých diel a majú záväznú úlohu pri prijímaní či odmietaní umeleckého diela. **Ak hľadáme modely, dostávame sa do najvnútornejšej podstaty diela**, naviac vidíme, že obsahujú trvalú obrodnú vývojovú tendenciu a že určitý model nachádzame v rôznych etapách, v rôznom rozvinutí a v rôznej časovej i hodnotovej funkčnosti. Modely zjednocujú psychologický styk jednotlivcov v rámci určitého kolektívu a podmieňujú spoločenský význam hudobného obrazu. Model sa chápe tak, že je to určitá podstata a z možností, ktoré v sebe nesie, sa realizuje iba tá, ktorá zodpovedá konkrétnej situácii. V určitom zmysle je teória modelu rozpracovaním **Asafievovej teórie**, ktorá v základe hovorí, že **„hudba je umenie intonovaného zmyslu... je podmienená charakterom vnútorného intonovania človeka“.** Treba k tomu dodať, že existenciou objektívnych nálad, stavov, situácií a citov, ich kategorizovaním a naším vedomím o nich, môže dochádzať k zhode objektívnych zámerov a subjektívneho chcenia autora. Len čo sa opustí tento vzťah, sme na ceste od realizmu.

Realizmus v hudbe vychádza z vedomia, že **počúvanie a dešifrovanie obsahov v hudbe je dané v kategoriálnych určeniach cítenia a myslenia.** Inak hudba nemá právo [ako dôsledne v marxistickej estetike zdôrazňujeme] prihovárať sa zámerne, účelne a účinne k určitým životným situáciám a stavom človeka, hrať svoju širokú životnú spoločenskú funkciu. V podstate je to dôsledne uplatňovaná prax, že určité umelecké princípy sa vždy budú zhodovať s určitou významovou reakciou, ktorá sa s nimi vopred zosúladila.

Krajne modernistické tendencie majú i u nás svojich vykladačov, ale v súvislosti s Bokesovým Klavírnym koncertom sa ukázalo, že viaceré problémy, ktoré „skladba“ priniesla, ich vysvetliť nevedia. Hneď otázky, aký obsah je zašifrovaný do tejto zvukovej hmoty, a vôbec či tu ide o nejaké obsahové posolstvo, zostali nezodpovedané. Vraj je to obsah zvláštnej špecifičnosti či univerzálnosti, že to je zvláštna substancia. My v marxistickej estetike tvrdíme, že oblasť obsahov umenia existuje objektívne, a vonkajší svet je schopný určitého špecifického prenosu do umenia. **Podľa niektorých diskutérov sa nové — najmä krajne experimentálne veci v umení nedajú preveriť skúsenosťami, nemáme preto nič vo vlastnom vedomí.** Mali by sme ich s uznaním rešpektovať. Rozvíjajme však túto teóriu ďalej. Ak to neviem vysvetliť ani rozumom, prečo by nemohla existovať iná bytosť [napr. Boh], ktorá chápe nám neznámy „zmysel“. Iste každý, kto je hoci len trochu esteticky zorientovaný vidí, že to ústi k neotomizmu alebo iným idealistickým smerom, napr. i vitalizmu, ktorý predpokladá, že do určitých svetov preniká odkiaľsi zvonku akýsi „vyšší princíp“ a organizujúca moc. Tiež moderná antropológia vychádza z priority subjektu, ktorý síce tvrdí, že objektívne bytie existuje, avšak subjekt rozhoduje, čo je skutočné a čo zdanlivé. Jedno z hodnotení (vyslovil ho kritik Igor Podracký v bratislavskom Večerníku hneď po premiére) nazvalo toto špekulatívne myslenie v hudobnom (i nehudobnom materiáli) neumením, čiže čímsi, čo už je z inej kategórie, niečo, čo je azda iným druhom ľudskej aktivity, len nie hudbou. Podracký to povedal otvorene a možno s tým súhlasiť.

Do Bokesovho Klavírneho koncertu, v ktorom je málo investovanej práce a málo obsažného myslenia, si môže hocikto [zrejme najskôr sám autor] vložiť rôzne vybájené ilúzie. Ľudia, ktorým táto prax vyhovuje, sa chtiac či nechtiac dostávajú na idealistické pozície a diskreditujú rôzne princípy realistického umenia [nehovorím, že to musí byť vedomé].

Prijatie teórie o zvláštnej obsahovej substancii tejto hudby [rozumej čosi proti realizmu], ktorá sa nedefinuje, „ale je“, ktorá je „svet“, za ktorý si zodpovedám len sebe, a nie som povinný ničím to overovať [nemám totiž ani možnosť čím], o ničom inom nemám dokonale porovnateľnú istotu [a ak, tak zase len cez neistého seba] — musí nutne **vyústiť do estetického idealizmu.**

Najadekvátnejší výklad obsahu podobnej hudby sa mi vidí ako doliehanie masy bezvýchodnosti, ktorá má korene vo svete, ktorý sa vyhol usporiadanosti, logike, preverenej stále sa rozvíjajúcou skúsenosťou.

Ak sa aj v diskusii objavili postrehy alebo skôr drobné „štrukturálne“ hypotézy, nesmerovali ani najmenej k posúdeniu hodnoty. Chceli **hľadať len štruktúry a pokračovať v**

(Pokračovanie na 7. str.)

staccato

GUADALUPE PARRONDOVÁ — mexická klavíristka vystúpila na koncertnom turné po Slovensku v Banskej Bystrici, Zvolene a Nitre s mimoriadnym úspechom. Študovala v Paríži a od roku 1968 koncertuje. V Európe už vystúpila v NSR, Španielsku, Taliansku, Francúzsku, Švajčiarsku a ako v prvej socialistickej krajine — v Československu. Bola prekvapená hudobne veľmi inteligentným publikom a z našej krajiny si odniesla tie najlepšie dojmy.

Snímka: T. Newman

MARIÁN BANDA, poslucháč VŠMU z violovej triedy Jána Albrechta, mal dňa 15. marca t. r. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca absolventský koncert (sprevádzala Valéria Hrdinová). Predstavil sa dielami Abela, Telemanna, Liszta, Šostakoviča a bratislavskou premiérou Concertina pre violu, sláčikový orchester a klavír mladého skladateľa Petra Breinera. Spoluúčinkoval súbor Musica aeterna.

ĽŠU DUNAJSKÁ STREDA uskutočnila dňa 23. II. t. r. učiteľský koncert na počesť 30. výročia Víťazného februára. Na koncerte vystúpili M. Pápayová, G. Csörgöová, B. Fodorová, F. Limpár a A. Jánoska.

JEDNOU Z MNOHÝCH AKCIÍ ĽŠU na ul. Obrancov mieru 6 v Bratislave boli dňa 1. 4. t. r. koncert jej bývalých absolventov, teraz poslucháčov konzervatória K. Saturovej, K. Mišurovej a E. Lalíkovej. Predniesli diela Haydna, Beethovena, Smetanu, Brucha a Szymanowského. Na klavíri sprevádzal P. Čerman.

XVII. HUMENSKÁ HUDOBNÁ JAR potrvá od 18. apríla do 7. júna t. r. V divadelnej sále humenského Domu kultúry sa predstavia ŠKO Žilina, ŠF Košice a Bratislavské dychové kvinteto. Recitálovo vystúpia švajčiarska klaviristka Emmy Henz-Diémandová a huslista Peter Michalica. Pod vedením zbormajstra Valentína Iljina sa bude prezentovať SFZ a súčasťou festivalu bude pohostinské vystúpenie ŠD z Košíc s Čajkovského Labutím jazerom a Hrnčiarskym bálom od Gejzu Dusíka.

V DŇOCH 14.—16. júla bude v Detve 13. ročník Folklórnych slávností pod Poľanou. Na tlačovej porade dňa 12. IV. t. r. sa hovorilo o. i. o tom, že organizační a programoví pracovníci chcú spájať tieto tradičné sviatky ľudového umenia s vedeckým výskumom. Na základe dlhodobej koncepcie výskumu hudobného folklóru na Slovensku, vypracovanej na roky 1978-85, usporiadatelia naplánovali urobiť podrobnú dokumentáciu výrobcov fujár, píšťal, gájd a ich rozmanitých odrôd zo všetkých hudobno-nárečových zón Slovenska. Účinkujúci budú formou rozličných testov odpovedať na takmer 400 otázok. Odborný vedecký výskum je orientovaný tiež na zachytenie a analýzu hudobného prejavu ľudových muzikantov a spevákov z Oravy, Pohronia, Liptova, Podpoľania a Kysúc. Banskobystrické štúdio Čs. rozhlasu v spolupráci s usporiadateľmi PFS v Detve pripravujú novú edíciu gramoplatní. Prvá gramoplatňa pod názvom „Panoráma ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry Oravy" bude mať 90 hudobných jednotiek dokumentujúcich bohatstvo goralského hudobného nárečia. V budúcom roku sa bude realizovať hudobný výskum Pohronia, v roku 1980 dva samostatné albumy zachytia piesňovú klenotnicu Liptova a ľudové umenie Podpoľancov, v r. 1981 zdokumentujú hudobnonárečovú zónu Kysúc. Perspektívne sa ráta s reedíciou niektorých gramoplatní v hudobnom vydavateľstve OPUS. **(bš)**

MÁRIA ŠUCHOVÁ — poslucháčka VŠMU sa predstavila na recitáli dňa 29. III. t. r. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca ako typ sólistu, disponujúceho vyspelou technikou a širokým dynamickým registrom, čo potvrdila v skladbách Mozarta, Schumanna, Debussyho, Janáčka a Prokofieva. K jednoznačným kladom večera patrila Janáčkova Sonáta 1. X. 1905 a Prokofievova 7. klavírna sonáta.

PRE HUDOBNÚ MLÁDEŽ KOŠÍC. Dramaturgia koncertov pre Hudobnú mládež okrem svojho hlavného zámeru — vychovávať mladých poslucháčov pre vážnu hudbu a rozvíjať ich estetické cítenie — predstavuje aj mladých umelcov a umelecké telesá. Takýto kontakt sa ukazuje umelecky účinným, ale problematika účasti a spolupráce s jednotlivými školami zostáva stále nedoriešená. Návštevnosť nie je taká, aká by mohla byť vzhľadom na počet študujúcej a pracujúcej mládeže v Košiciach. Doterajšie koncerty (7) priniesli napriek tomu veľa pozitívneho, stretli sa s vrelým ohlasom a našli si svojich nadšencov nielen u začínajúcich, ale aj permanentných návštevníkov. Košickej mládeži sa predstavili doteraz Irma Černá, Václav Hudeček a Stanislav Bogunia, Bernard Lemmens (Belgicko), Peter Michalica, Adrienne Balázsová, Vladimír Čuchran, Pavol Grúň a Vladislav Klein, Košické kvarteto a orchester ŠF Košice (dirigovali Ernest Maes — Belgicko, Štefan Róbl a Bystrík Režucha). Takmer vo všetkých koncertoch sme boli svedkami vynikajúcich výkonov, stretnutí s muzikálnymi, svedomite pripravenými umelcami, s vyhranenými umeleckými osobnosťami.

MEDZINÁRODNÝ HUDOBNÝ ADRESÁR je informačnou publikáciou, v ktorej sú sústredené adresy so stručnou charakteristikou hudobných inštitúcií, organizácií a spoločností zo všetkých socialistických krajín.

ŠKOLA A HUDBA

Z vystúpenia sláčikového orchestra ĽŠU pod vedením V. Cibulu v televíznej relácii Rozlety. Snímka: J. Zlesák

Návšteva na ĽŠU v Nových Zámkoch

Naša druhá cesta na ĽŠU (o martinskej ĽŠU sme písali v predchádzajúcom čísle HŽ) nás priviedla do Nových Zámkov, kde je jedna z najlepšie fungujúcich ĽŠU v kraji. Privítala nás riaditeľka školy Irena Czaniková a vedúci dychového odboru s. Cibula, preto sme sa s otázkami obrátili na nich.

Zaujímalo by nás niečo o minulosti a prítomnosti vašej školy.

Naša hudobná škola existuje vlastne už od roku 1934, kedy bola polosúkromným, polomestským hudobným ústavom. V roku 1951 bola zoštátnená a posledných 20 rokov (od r. 1958) ju vedie I. Czaniková. V roku 1961 dostala názov ĽŠU. Od skromných začiatkov (v r. 1954 sme mali 7 učiteľov) sa rozrástla na veľkú školu. V tomto školskom roku máme 467 žiakov, z toho 328 v hudobnom, 103 vo výtvarnom a 36 v literárnodramatickom odbore. V hudobnom odbore nám študuje 155 žiakov klavír, 36 spev, 41 husle, 32 akordeón, 11 zobcovú flautu, 10 klarinet, 2 hoboj, 2 trúbku a 1 kontrabas. Náš učiteľský zbor má 19 interných a troch externých učiteľov.

Máte povesť, že vaša škola je pravidelným „dodávateľom" talentov na konzervatóriá a že ste tu úspešní nielen kvantitatívne, ale i kvalitou.

Áno. V roku 1970 sme boli v dodávaní talentov pre vyššie hudobné školstvo dokonca prví na Slovensku. Aj tohto roku odišlo na prijímacie skúšky na konzervatórium 7 žiakov. Keby sme bilancovali, doteraz študovalo od nás 114 žiakov na konzervatóriách v Bratislave, Košiciach a Žiline,, niektorí išli po skončení ĽŠU priamo na VŠMU. A čo sa týka tej kvality, môžeme sa pochváliť, že napr. Róbert Szücz, Elena Kováčová-Sarayová, i mnohí ďalší začínajúci umelci získavali základné hudobné vzdelanie práve u nás. O dobré meno našej školy sa zasluhujú každoročne naši žiaci popredným umiestneniami v celoslovenských i celoštátnych kolách súťaží Melódie priateľstva i súťaže ĽŠU.

Pociťujete personálny nedostatok?

Náš učiteľský zbor je plne kvalifikovaný (jedna učiteľka dokončuje diaľkovo štúdium na konzervatóriu) a 90 percent profesorov sú už naši vlastní absolventi. Problémy máme snáď v husľovom oddelení, kde ich momentálne riešime dvoma externistami. Veľký záujem je o štúdium klavíra (snažíme sa preferovať aj iné odbory — akordeón, dychové a sláčikové nástroje), preto práve v tomto odbore môžeme zatiaľ pre nedostatok učiteľov len čiastočne realizovať vyučovací proces 25 a 45 minút týždenne, čo sa potom, pochopiteľne, odráža i v kvalite dosahovaných výsledkov.

Rozšírenie učiteľského zboru, pochopiteľne, prináša i priestorové starosti.

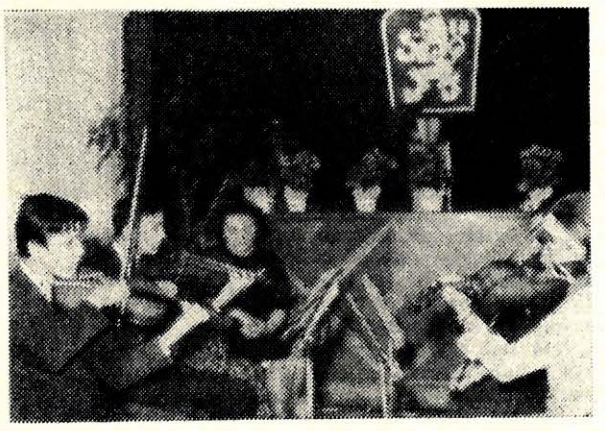
Teraz máme 17 učební a koncertnú miestnosť pre 60—70 ľudí. Veľmi sa usilujeme o vlastnú koncertnú sálu s približne 200—250 miestami, ktorá by nám vyhovovala pre naše interné i verejné koncerty.

A čo vybavenie učební.

Pre opravy a prestavby budovy i pre vybavenie učební dostávame od ONV — odboru školstva finančnú podporu a v tomto smere sa nemôžeme sťažovať. Budovu máme vyhovujúcu, urobili sme prístavbu druhého poschodia a máme sľúbenú i ďalšiu budovu. Škola má 17 nových klavírov, z toho 3 krídla, ročne môžeme kúpiť 2—3 nástroje, rovnako dobrá situácia je i v ostatných nástrojoch a v modernom vybavení, napr. magnetofóny na nahrávanie a odposluch.

Ako si zaisťujete uchádzačov o štúdium u vás?

Záleží nám na kvalite, veď potom sú i výsledky lepšie, i vynaložená práca rentabilnejšia. Spolupracujeme so ZDŠ i materskými školami a tak vyberáme najtalentovanejších žiakov už pred prijímacími skúškami. Záujem o štúdium u nás by malo ročne asi 80—130 žiakov, prijať môžeme 30—40 žiakov. Na prvý pohľad je to veľký rozdiel, je však úmerný kvalite. Pri prijímaní viacerých žiakov by sme rozšírili viac-menej len kvantitu.



Žiaci ĽŠU Nové Zámky na kultúrnej brigáde.

Váš názor na koncertný život v Nových Zámkoch — ako sa podieľate na jeho rozvoji?

Koncertný život v našom meste je na neuspokojivej úrovni. Kruh priateľov umenia prakticky nefunguje. Dramaturgia koncertov (máme na mysli konkrétne práve prebiehajúcu hudobnú jar) by mala byť pestrejšia, prístupnejšia a viac vychádzať v ústrety poslucháčom. Príliš náročný program, napríklad sonátový recitál, nemá zatiaľ perspektívu väčšej návštevnosti, ale napríklad dva polrecitály so štýlovo rôznorodým programom by iste prilákali väčšie množstvo poslucháčov. Slovkoncert i miestny Dom odborov a ďalší zodpovední pracovníci pre kultúru by mali byť viac zaangažovaní. V Nových Zámkoch je mnoho lekárov, inžinierov, pracovníkov ONV, OV KSS a v prvom rade títo by mali byť vzorom. Na koncertoch ich však takmer nevidíme, hoci tam by mal byť predpoklad najväčší. Ani naša škola nie je v tomto smere bez rezov. Náš učiteľský zbor sa do verejného koncertného života zapája nedostatočne, veď osobný príklad učiteľa, jeho záujem o koncertný život mimo školy je najlepším výchovným prostriedkom pre jeho žiaka. Vychovávame žiakov pre konzervatóriá a máme úspechy, málo však pre koncerty, pre pasívnu konzumáciu hudby, málo sa nám darí prebudiť v žiakoch záujem o hudbu všeobecne... **V. ŽITNÁ**

Seminár učiteľov ĽŠU

V rámci spolupráce medzi Konzervatóriom v Bratislave a ĽŠU Západoslovenského kraja bol dňa 22. marca t. r. na pôde bratislavského konzervatória Seminár učiteľov ĽŠU, venovaný problémom vyučovania hudobno-teoretických disciplín, predovšetkým hudobnej náuky, intonácie a elementárnych poznatkov z dejín hudby. Organizátorom akcie, ktorá sa stretla u zúčastnených 62 učiteľov ĽŠU z Bratislavy i celého kraja, ako aj prítomných inšpektorov pre tieto oblasti s veľmi pozitívnym ohlasom, bolo hudobno-teoretické oddelenie Konzervatória.

Hlavný referát predniesol vedúci hudobno-teoretického oddelenia konzervatória prof. Pavel Zika. Zdôraznil vzájomnú väzbu medzi ĽŠU a konzervatóriami — jedným z poslaní ĽŠU je pripravenosť najtalentovanejších žiakov pre štúdium na konzervatóriu, kým poslaním konzervatória je zase (okrem iného) pripravovať nových učiteľov pre ĽŠU, vyzbrojených patričnými vedomosťami ako i schopnosťami odovzdávať tieto vedomosti ďalej.

Ďalej oboznámil prítomných s postrehmi a poznatkami o stave vyučovania hudobnej teórie na ĽŠU, nadobudnutými počas nedávnych talentových prijímacích skúšok na Konzervatóriu v Bratislave. Poukázal na prevahu pozitívnych, ale i na negatívne javy prípravy uchádzačov, ktorých vedomosti a schopnosti sú dosť objektívnym obrazom o úrovni jednotlivých ĽŠU. Zdôraznil pritom skutočnosť, že rozhodujúcim kritériom nie sú naučené verbálne vedomosti, ale stupeň rozvoja celkového hudobného nadania, vzťahu k hudbe, hudobnej pamäti a predstavivosti. Naznačil totiž okruh minima vedomostí, ktoré by v oblasti hudobnej teórie, foriem hudby, dejín hudby či intonačného a rytmického cítenia mal mať i priemerný absolvent ĽŠU, ktorý nehodlá pokračovať v štúdiu hudby, ale ktorý sa stane hudobníkom-amatérom (napr. v dychových orchestroch, tanečných či folklórnych súboroch a pod.), prípadne iba pasívnym milovníkom hudby.

Podrobne rozviedol myšlienku, že ani metodicky správne postavená hodina ešte nemusí byť dobrá, ak v nej chýba moment plného zainteresovania žiakov, čo sa dá dosiahnuť napr. dôslednejším využívaním učebných pomôcok, reprodukciou a počúvaním skladieb, súťažami kvízového charakteru a podobne. Cieľom vyučovania má byť totiž neustála snaha o celkový rozvoj hudobnosti, žiaci sa majú učiť počúvať a vnímať hudbu, prípadne ju hodnotiť, hľadať a nachádzať vzťahy medzi teóriou a praxou, skladateľmi a dielami a pod. Hudobná náuka je totiž oblasť, poskytujúca maximum možností pestrosti, názornosti a pútavosti vyučovania vôbec. Netreba sa pritom báť prekročenia rozsahu učebných osnov (dosť nevyhovujúcich), v rámci ktorých je málo priestoru najmä pre hudbu 20. storočia.

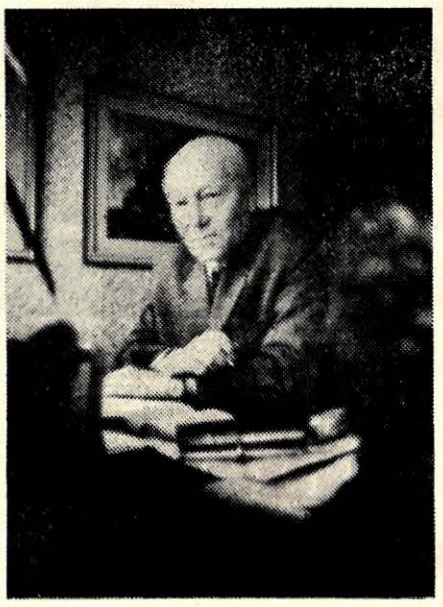
V druhej časti seminára predviedol prof. Zika formou reprodukcie z magnetofónového pásu komentované ukážky práce s deťmi, pri ktorej sa využívali viaceré ľahkoovládateľné hudobné nástroje, podporujúce rozvoj melodického a rytmického cítenia detí, vychádzajúc zo známych systémov Kodálya a Orffa.

V diskusii sa hovorilo o problémoch nutnosti revízie učebných osnov, o nevhodnej oddelenosti hudobnej teórie od výučby hry na nástroji, o potrebe aktívneho vyhľadávania adeptov dirigovania, ktorých nedostatok je v súčasnej dobe zvlášť citeľný. Viackrát bola zdôraznená užitočnosť tohto seminára v zmysle jeho poslania, ktorým je podporiť individuálnu aktivitu učiteľa vo vyučovacom procese. Želaním všetkých bolo schádzať sa na podobných akciách častejšie v rámci spolupráce s Mestským a Krajským pedagogickým ústavom.

STANISLAV HOCHEL

Andrej OČENÁŠ
národným umelcom

Pred tridsiatimi piatimi rokmi bola hudba Andreja Očenáša po prvý raz korunovaná umeleckou cenou v súťaži SND o najlepšie symfonické dielo, pred dvanástimi rokmi udelili skladateľovi titul zaslúžilý umelec. Medzitým, pravda, vydobyl si dnes popredný slovenský tvorca (v januári oslávil 67. narodeniny) celý rad ďalších štátnych vyznamenaní a umeleckých cien. Teraz k nim pristupuje ocenenie najvzácnejšie — titul „Národný umelec", titul získaný zaslúžene, plným právom činorodého života, ktorého veľký diel energie bol venovaný zveľaďovaniu novodobej slovenskej hudby.



Snímka: V. Hák

Do súčasnej hudobnej kultúry nášho národa vstúpil národný umelec Andrej Očenáš na viacerých frontoch — skladateľsky ako autor komornej, zborovej, javiskovej hudby, scénických kompozícií, vokálno-symfonických, koncertantných a orchestrálnych diel. V povedomí publika i publicistiky sa zafixoval predovšetkým ako symfonik inklinujúci k veľkému zvukovému aparátu so všetkými pestrými farbami a ako skladateľ orientujúci sa na programovo ladené monumenty. Že Očenášovo dielo čiastočne gravituje k programovosti, je neodškriepiteľný fakt, ale platí naozaj len čiastočne. Nemožno to už dnes hovoriť o jeho diele ako o celku alebo o skladateľovi ako o celistvej umeleckej osobnosti, a to najmä zásluhou posledných opusov, v ktorých sa už celkom zreteľne prejavila skladateľova najpodstatnejšia inšpiračná báza — vrodený zmysel pre poetickosť, ktorú môže živiť buď skutočné básnicko-slovné dielo, alebo — a to ešte výdatnejšie — subjektívne, často retrospektívne zaradenie sa na reálny život v jeho ustavičných metamorfózach. Zdá sa, že skôr než predstava konkrétneho programu, víziu u Očenáša poetická snová vízia, nie nepodobná impresionistickým pravzorom, ktorá sa reflektuje už v pomerne bohato frekventovaných básnických názvoch celých diel i ich častí. Viac ako každé písané slovo presvedčí však len pozorné, predsudkami nezaťažené počúvanie Očenášových komorných či komorne ladených skladieb. K vrcholným, pravda, patria opusy z posledného obdobia skladateľovej činnosti, tie, ktoré sa rodili na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Podaktoré z nich našli aj vynikajúcich interpretov a upútali pozornosť na seba i na svojho autora. Mohli by byť súčasne impulzom k zalistovaniu v starších, stále sviežich a neprávom zabudnutých komorných dielach. Najmä však od opusu 27 (Concertino pre flautu a klavír) sme svedkami Očenášovho príklonu k novoobjavenej citlivej zvukovosti, k dôslednému rozvádzaniu nadhodených myšlienok v koncíznej, ale veľmi dynamickej forme a k precíznemu využitiu uvoľnenej metro-rytmiky a agogiky. So symfonickými skladbami majú komorné opusy spoločnú — pre Andreja Očenáša vôbec príznačnú — bohatú invenčnosť, v komornom žánri je však využitá oveľa koncentrovanejšie. Nápad, myšlienka je tu raz intenzívnejšie, inokedy diskrétnejšie osvetľovaná zo všetkých strán danej sémantickej atmosféry, nadobúda rôzne postavenia, jej hlavná niť sa tvrdošijne vinie až do záverečných fáz a nestráca sa v konkurencii množstva ďalších nápadov. Podivne vyznieva konštatovanie, že v komornom žánri zacielil skladateľ svoj výber na distingvovanejšiu zvukovo-farebnú paletu; veď sám žáner svojím charakterom tento výber usmerňuje a čiastočne aj obmedzuje. Samotné obsadenie tvorí obmedzujúcu hranicu v narastaní zvukovej kvantity a to isté platí aj o farebných mixtúrach. Aj napriek tomu by sme však mohli nájsť v dejinách hudby zopár príkladov na patetické, či heroické sláčikové kvarteto... A práve na Andrejovi Očenášovi je obdivuhodný spôsob rázneho odvrátenia sa od zvukovej hypertrofie orchestrálnej sadzby, dôsledné a pritom vrcholne presvedčivé narábanie s redukovaným, zvukovo farebne okliešteným komorným aparátom alebo len s jediným nástrojom. Môžeme len obdivovať, ako disciplinovane a pritom do krajnosti využíva skromné nástrojové prostriedky na dosiahnutie pôsobivých lyrických plôch a maximálneho emotívneho účinku, ako dokáže zdanlivú príchylnosť k veľkému zvuku subordinovať predovšetkým prvotnej predstave výsledného subtílneho tvaru, ktorý napokon vyjaví aj bolesť, ale nie bolestínstvo, smútok, ale nie plochý sentiment, pátos a mužné vzopätie, nie však hrdinsko-literárneho razenia. Necháva sa opanovať najvnútornejšími dojmami, ocitá sa vo vigílii spomienok, éterických dojmov a nálad, z panegyrika mení sa v lyrika tak presvedčivého, že v súčasnej slovenskej hudbe má azda aj právo získať placet najpovolanejšieho.

Bolo by nespravodlivé a neobjektívne ignorovať ostatné príspevky Andreja Očenáša do vývoja súčasnej slovenskej hudby a nemôžeme ani nasledovať vzor samotného skladateľa, ktorý vo svojej skromnosti označil opusovým číslom len 36 z mnohých ďalších desiatok diel. Odvráťme sa však raz od vžitých tradícií a oslávme nového národného umelca Andreja Očenáša tónmi jeho komornej hudby!

DAGMAR KOVÁŘOVÁ

Zaslúžilí umelci:
Elena KITTNAROVÁ

Ak by sme hľadali korene hudobného talentu zasl. umelkyne Eleny Kurbelovej-Kittnarovej, museli by sme zájsť do jej rodného mesta, do Trnavy, do jej rodiny. V časoch, keď tu rástla, žili v Trnave dvaja významní slovenskí hudobní skladatelia a dirigenti: Mikuláš Schneider-Trnavský a Ján Lauko. Ich činnosť iste v nemalej miere ovplyvnila aj záujem rodiny Kurbelovcov o hudbu a spev. Otec, mama i brat spievali v spevokoloch a dcéry Marta s Elenou tiež inklinovali k hudbe — napokon obidve zakotvili ako sólistky v opere SND.

Trnava dala Elene Kittnarovej základy, na ktorých potom budovala pri štúdiu na bratislavskom konzervatóriu u prof. A. Korínskej. Svoju umeleckú cestu nastúpila v r. 1952 v opere SND po absolvovaní konzervatória titulnou úlohou v Dvořákovej Rusalke. Po skončení sezóny odchádza do operetného súboru Novej scény, kde pôsobí v rokoch 1953—1966. Od tých čias sa s jej umením stretávame predovšetkým na javisku opery SND. Ide tu z úlohy do úlohy, z jednej práce do druhej, no popritom si nájde čas aj pre široko rozvetvenú mimodivadelnú a mimokoncertnú činnosť v politickom, odborárskom, divadelnom a všestrannom angažovaní sa tam, kde ju potrebujú a kde vie vytvoriť okolo seba ovzdušie dôvery, zanietenia a práce. A nepoznáme ju iba z domácich scén a koncertných pódií, jej umeniu tlieskalo už aj publikum v ZSSR, PLR, BLR, NDR, Juhoslávii, Taliansku, Belgicku a NSR.

Náš rozhovor nešiel po zvyčajnej šablóne napísaných otázok a odpovedí, veď nám išlo o poznanie umelkyne cez jej náhľady, tak trocha o nazretie do tej trinástej komnaty jej vlastného sveta.

Začali sme otázkou o jej vzťahu k spevu.

Snímka: E. Remp

— Nazdávam sa, že spievať znamená prinášať ľuďom nielen zážitky a radosť, ale akosi „sprostredkúvať" im umenie. Akoby umelec realizoval to svoje najsubjektívnejšie, čo je v ňom ukryté a dával to spoločnosti. A to je v našej súčasnosti radostný údel, teším sa, že ho môžem uskutočňovať.

Keďže nedávno mala premiéru Emília Marty v Janáčkovej Veci Makropulos v Lipsku a v SND ju spieva už od apríla 1973, vyzvedali sme sa na jej náhľad, či skúsenosti s touto postavou.

— Je to doposiaľ moja najväčšia a vari aj najťažšia úloha (spolu so Salome). Táto postava skrýva v sebe širokú hereckú i speváckú škálu. V texte i hudbe je to žena vášnivá i rozmarná, vzápätí nežná, prekypujúca vitalitou, či zlomená smútkom. V bratislavskom naštudovaní je to „exportné veľdielo". Hostovali sme s touto inscenáciou v Sofii, Ľubľane, Bruseli, Antverpách, Berlíne a ja hosťujem v hlavnej úlohe v lipskom naštudovaní. Vec Makropulos — ako napokon každé Janáčkovo operné dielo — nepatrí k bežným repertoárovým číslam a nie každej speváčke môjho speváckeho odboru sa naskytne príležitosť Emíliu Marty stvárniť. Som rada, že ju môžem spievať dokonca v dvoch naštudovaniach. Stále v nej nachádzam nové i prekvapujúce momenty.

Trinásť rokov pôsobenia v spevohre a desiatky postáv v operetách hudobných komédiách či muzikáloch, množstvo koncertných vystúpení a kultúrnych brigád — to všetko nielenže poznamenalo umelecký rast speváčky, ale zanechalo aj milé a trvalé spomienky.

— K prvým umeleckým spomienkam (preto možno i najkrajším) patrí moje prvé koncertné vystúpenie s operetnými melódiami. Bol to môj prvý bližší kontakt s publikom, ktoré som si potom tak obľúbila. Sledovala som, ako reaguje, čo sa mu páči a čo nie. Takto sme získavali publikum do našich divadiel. Nebola konjunktúra ako dnes.

K milým vystúpeniam v najbezprostrednejšom kontakte s divákom patrili i nezrátateľné stovky brigád v tatranských sanatóriách, továrňach, školách, družstvách a všelikde inde. Či sa dá zabudnúť na taký koncert, aký sme mali pri otváraní Dechtárskej cesty a Kultúrneho domu v Liptove, kde bola medzi poslucháčmi aj 84-ročná starenka, ktorá po prvý raz v živote videla živých umelcov? So slzami v očiach nám ďakovala za pekný večer.

Keď sme už pri publiku, zaujímal by nás váš náhľad naň.

— Naše publikum je na profesionálnej úrovni. Môžem to vari spoľahlivo posúdiť i pri porovnávaní so zahraničným obecenstvom. Prirodzene, naše operné publikum je už také, najväčšmi obľubuje Verdiho, Čajkovského, Pucciniho. Mrzí ma trocha, že u nás neuznávajú Janáčka tak, ako všade vonku v zahraničí. Či už ide o jeho opery alebo koncertné diela. Každý večer predstupujeme pred naše publikum a snažíme sa mu odovzdať čo najviac z toho, čo vieme, aby malo čo najlepšie umelecké zážitky. Jeho spokojnosť, prejavená potleskom, je zasa pre nás nezabudnuteľným pocitom. Veď rozdávať umenie je túžba každého z nás, stvárniť stovky osudov a v každom zanechať kúsok seba, žiť i pre iných, to robí každého umelca šťastným.

Ako sme oprašovali spomienky, dostali sme sa aj k „rebríčku" najmilších úloh speváčky v spevohernom i opernom repertoári.

— Aj keď je to iba improvizácia, je zaujímavé zamyslieť sa nad tým. Tie „novoscénické" kreácie mi vychádzajú asi v takomto poradí: Rosalina v Nétopierovi, Hana vo Veselej vdove, Iduna v Ohňostroji, Katarína v Pobozkaj ma, Katarína a Líza v My fair Lady, Violetta vo Fialke z Montmartru, Nataša v Piesni tajgy, Toňa v Bielom agáte, Anička v Hrnčiarskom bále a Zuzka v Plnej poľnej lásky. A tie operné: Abigail v Nabuccovi, titulná Lady Mackbeth, Emília Marty vo Veci Makropulos, titulná v Salome, Katrena v Krútňave, titulná Tosca, Tatjana v Eugenovi Oneginovi, Leonora vo Fideliovi, titulná v Norme a Elsa v Lohengrinovi.

Pred štyrmi rokmi ste preberali titul laureátky Štátnej ceny Klementa Gottwalda, v tomto roku titul zaslúžilej umelkyne a popri tom aj ďalšie ceny a ocenenia. Aké pocity ste mali pri týchto udalostiach?

— Pre mňa sú takéto udalosti vždy veľmi radostné, vzrušujúce a priam dojemné. Pri každodennej práci si človek ani neuvedomuje, že môže popri potlesku a uznaní publika či kritiky, prísť aj takéto uznanie, vyššie, uznanie od našej spoločnosti. A keď už potom príde ten slávnostný akt, bývam nielen vzrušená, ale priam stiesnená alebo strémovaná, väčšmi než na javisku. Ale sú to nezabudnuteľné chvíle, ktoré sa natrvalo vryjú do mojej pamäti.

Pripravil: **G. R.**

Ferdinand KLINDA

Má za sebou štvrťstoročie intenzívnej umeleckej činnosti. Na dokumentovanie jej hodnoty stačí jediný údaj: Klinda je tým slovenským umelcom, ktorý za toto obdobie absolvoval najviac zahraničných zájazdov, propagujúc všade československú hudobnú tvorbu a kultúru.

Začiatky tejto úspešnej kariéry neboli ľahké. Klinda ako prvý slovenský organista sa rozhodol zasvätiť celý svoj život koncertnej činnosti v odbore, z ktorého predtým každý „zutekal", resp. považoval ho za vedľajšiu, príležitostnú aktivitu. Čo to znamenalo prakticky? Po absolvovaní VŠMU v triede prof. E. Rieglera-Skalického vykonávať funkciu lekára a pritom hľadať riešenie základnej otázky: kde cvičiť? Po niekoľkoročnom úpornom snažení získanie vlastného organa v byte. Úsilie vymaniť sa aj v tomto umeleckom odbore z regionálnej izolovanosti a budovať kontakty so svetom. Študijný pobyt v Prahe u prof. Reinbergera, vo Weimare u prof. Köhlera. Získavanie literatúry a notového materiálu z celého sveta, poznávanie tvorby najvýznamnejších súčasných organových skladateľov, predovšetkým Francúzov. Cieľavedomé štúdium najnovších smerov v oblasti stavby nástrojov a interpretácie. — Uplynuli dlhé roky, kým sa všetky tieto nemalé „investície" začali vracať v podobe výrazných úspechov v domácom i medzinárodnom meradle. Od začiatku šesťdesiatych rokov postupoval už rýchlo v rebríčku najprednejších organových umelcov Európy. Koncertoval prakticky vo všetkých hudobných centrách a na najvýznamnejších hudobných festivaloch nášho kontinentu, úspešne hostoval aj v Anglicku a Spojených štátoch. Premiérove uvádzal nové slovenské diela, spolupracoval so svetoznámymi dirigentmi, realizoval nahrávky pre domáce i zahraničné rozhlasové stanice, televízne a gramofónové spoločnosti. Získal si osobné priateľstvo a vysoké uznanie významných osobností organového umenia, medzi nimi jedného z geniálnych tvorcov súčasnej organovej hudby Oliviera Messiaena. Výrazom uznania jeho zásluh bolo o. i. menovanie za sólistu Slovenskej filharmónie a udelenie Štátnej ceny Kl. Gottwalda.

Snímka: V. Hák

Rovnako aktívne ako v oblasti koncertovania sa prejavil aj v iných smeroch: pri navrhovaní a posudzovaní organov, ako autor teoretických a publicistických prác, ako funkcionár Zväzu slovenských skladateľov, ako člen porôt medzinárodných súťaží, prednášateľ na majstrovských kurzoch a teoretických seminároch. Dodnes sa neúnavne usiluje o vytváranie čoraz lepších umeleckých a organizačných predpokladov rozvoja našej hudobnej kultúry a hudobného školstva, iniciatívne sa zasadzuje o riešenie zásadných otázok, predkladá podnety a návrhy, opierajúc sa o dôkladnú znalosť problematiky, bohaté skúsenosti a široký rozhľad.

O jeho pedagogických kvalitách svedčí činnosť mladých organistov-absolventov VŠMU, z ktorých viacerí získali nemalé úspechy aj v zahraničí (Kamrlová, Rusó, Hahnová, Lelovičová, Zúriková atď.). Ako pedagóg je nepriateľom živelného, „intuitívneho" prístupu. Neustále zdôrazňuje, že mladý umelec musí najprv poznať najrôznejšie koncepcie, musí poznať interpretačné princípy a konkrétne prístupy všetkých veľkých majstrov a teoretikov, až potom môže tvrdiť, že jeho koncepcia sa zakladá na vnútornom presvedčení, je syntetizujúcim výsledkom širokej znalosti názorov.

(d)

Slovenská filharmónia

9. a 10. III. 1978

Na veľmi priaznivom dojme z tohoto koncertu podieľala sa intenzívna hudobnosť a osobnosť **Josefa Vlacha**, ktorý viedol **Východočeský štátny komorný orchester Pardubice.** Hudobnícka iskra, ktorú v ňom zapálil tento umelec, vyzdvihla výkon telesa vysoko nad štádium priemernosti.

Klasická symfónia D dur, op. 25 od Sergeja Prokofieva dostala pravý mladícky spád, vzruch, živosť a vrúcnosť. Jedine azda zatažovanie predtaktí v Gavote, a tým aj rubatovanie, pripadalo trochu ako neopodstatnená maniera. Sila Vlachovej hudobnosti sa podobne zaslúžila o presvedčivé vyznenie rozsiahlej **5. symfónie B dur od Franza Schuberta.** To, čo zostalo azda nedostatočne technicky dotiahnuté, dirigent vynahradil intenzitou svojej hudobnej výpovede, svojráznou eleganciou, krehkosťou fráz, bohatsvom tvorivej fantázie.

Ku kvalitnému vyzneniu podujatia nemalou mierou prispel aj vynikajúci hráč na lesný roh z NDR, v súčasnosti sólista drážďanskej Štátnej kapely — **Peter Damm**, ktorý sa predstavil v **Koncerte Es dur (KV 495) pre lesný roh a orchester od W. A. Mozarta.** Unikátna schopnosť modelovať a diferencovať tón tohto chúlostivého nástroja, krásna plynulosť a ohybnosť kantilény, intonačná istota, pevný rytmus, elán a disciplína, boli komponenty Dammovho, európske parametre dosahujúceho umenia.

16. a 17. III.

Počas zájazdu orchestra SF v ZSSR vystúpil v rámci abonentných koncertov **Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave pod taktovkou svojho šéfdirigenta Ondreja Lenárda.** Poctivou prípravou, vynikajúcou technickou úrovňou naštudovania, ale aj umeleckými kvalitami opätovne potvrdil, že jeho úsilie vyrovnať sa vo všetkých parametroch filharmonickému orchestru sa stalo úspesným.

Lenárdove dirigentské kvality sú všeobecne známe a naplno ich demonštroval aj teraz. Dominoval jeho živý temperament, bohatá zásoba umeleckej fantázie, ktorú však na posledných vystúpeniach formuje uvedomelejšie, bez toho, aby jeho kreácie stratili pečať živosti, tvorivej iskry, uvoľnenosti a prirodzenosti. Lenárd je dnes umelcom, ktorý dôkladnou prácou, umeleckými kvalitami vydobyl si pevné miesto u obecenstva aj u kritiky. Jeho výkony zniesli i znesú posudzovanie najprísnejšími kritériami. Preto pokladáme zaradenie **Rímskych slávností Ottorina Respighiho** v susedstve dosť plytkého III. klavírneho koncertu od C. Saint-Saënsa za príliš lacnú snahu získať úspech u obecenstva. Pravda, odzneli na technicky znamenitej úrovni, v imponujúcom dynamickom stvárnení, so záplavou farieb, rytmov, ale dramaturgicky sa žiadalo na ich mieste dielo hlbšie, filozofickejšie, zvukovo menej prierazné (napr. symfónia od niektorého z viedenských klasikov).

V rámci prehliadky reprezentačných diel slovenskej vokálno-inštrumentálnej tvorby na filharmonických koncertoch k výročiu Februára uviedol SOČR kantátu **Osvienčim pre miešaný zbor, 2 recitátorov a veľký orchester za použitia reproduktorov na text Mikuláša Kováča od Ilju Zeljenku.** Svojho času predstavoval Osvienčim symbol úsilia mladej nastupujúcej generácie o nový výraz slovenskej hudby. Zeljenkovo dielo nestratilo nič zo svojej výrazovej sily. Aj dnes, po takmer dvadsiatich rokoch (vzniklo roku 1960) rovnako intenzívne presvedčuje, je stále aktuálne, varuje a núti zamýšľať sa. Pre orchester (v porovnaní s jeho premiérovým uvedením v roku 1965) je dnes interpretácia diela tohto druhu už samozrejmosťou. Na predvedení Osvienčimu sa podieľali na hudbu citlivo reagujúci recitátori **Július Pántik a Vladimír Durdík ml.** Sympaticky sa uviedol aj mladý **zbormajster Pavol Baxa so Slovenským filharmonickým zborom.**

Mladá slovenská klaviristka **Sylvia Čápová** vybrala si pre svoj život temperament a skvelé virtuózne schopnosti skutočne vhodné dielo. **V Saint-Saënsovom II. klavírnom koncerte g mol** sa predstavila ako skvelá, technicky dobre vyzbrojená klaviristka. Najmä v I. časti dostala príležitosť preukázať aj vyššie umelecké tvorivé schopnosti; nedokázala ich však dostatočne využiť. Výstavbe miestami chýbalo napätie, agogika mohla byť väčšmi premyslená, dynamické oblúky klenuté jednotnejšie. Finále by bolo získalo pregnantnosť a zreteľnosť väčšiou fixáciou prstov (pri hre s úplne uvoľneným hracím aparátom — ako Čápová hrá — sa žiadalo trochu pomalšie tempo).

VLADIMÍR ČÍŽIK

23. a 24. III.

Po viacerých programových variantoch sa niekoľko dní pred termínom symfonického večera ustálila dramaturgická koncepcia dvojice abonentných koncertov Slovenskej filharmónie: **Šostakovičov 1. klavírny koncert c mol so sólovou trúbkou,** ktorý predniesla **zasl. umelkyňa Klára Havlíková (trúbka: Kamil Roško) a Brucknerova 7. symfónia E dur.** Za dirigentským pultom stál hostujúci anglický umelec **Christopher Seaman.**

Uvedené koncertantné dielo Dmitrija Šostakoviča tvorí jeden z článkov satirickej línie jeho tvorby, je plné sviežich nápadov, bezprostrednosti a šarmu. Tieto momenty spolu s prvkami parodickými by mal interpret preferovať, predvedenie musí byť prirodzené, prosté, bez akéhokoľvek náznaku špekulácie. Tam, kde sa napodobňuje banálna intonácia mestského piesňového žargónu, musí byť zjavné, že je to výsmech a humor v hudbe, nie iba akési triviálne šantenie. Pri interpretácii treba tak trochu preháňať, ba aj zveličovať, veď práve takto to bolo myslené. Dielo nemožno uhladiť ani vycizelovať, tým stratí svoju povahu, okliešťime ho o jeho pôvab. V poslednom čase sme si na našich pódiách Šostakovičov 1. klavírny koncert vypočuli viackrát; niektoré predvedenia sa vydarili, iné boli iba tieňom svojho ja. Ani posledná realizácia sa v ničom nevynímala z celej série: bola honosná, na úrovni, no predstavovala len kvapku, ktorá pribudla do tečúcej veľrieky Šostakovičovho hudobného odkazu.

Brucknerove a Mahlerove diela často charakterizujeme ako ťažko vnímateľné a počúvateľné. Dramaturgovia, ale i dirigenti, k nim pristupujú poväčšinou ako k nutnému zlu, veď 60- až 80-minútové kolosy nie sú u nich výnimkou. Takisto prevláda názor, že čím je dielo posluchársky menej vďačné, tým musí byť lepšia, dokonalejšia interpretácia. Vieme, čo urobil Sviatoslav Richter s pomerne nevďačnými Schubertovými klavírnymi sonátami: tam, kde sa hral len Beethoven, naraz sa udomácňuje aj Schubert. U Brucknera a jeho deviatich symfónií zohrala úlohu objaviteľa postava Eugena Jochuma, ktorý sa považuje za brucknerovského špecialistu číslo jeden. V čase, keď nahral pre gramofónovú spoločnosť DGG tento veľkolepý komplet, mal už skoro 60 rokov. Tieto fakty spomíname preto, lebo k veľkánovi postromantizmu akosi zákonite pristupujú zrelí umelci-dirigenti. Mladý anglický dirigent Christopher Seaman, porušiac tradíciu, siahol za skladateľovou 7. symfóniou E dur. Nechceme tvrdiť, že interpretácia nebola na patričnej úrovni. To, čo je zaznačené v partitúre, sme väčšinou aj počuli. Ale o nič viac. Kde bola tá nesmierna hĺbka druhej časti, kde rozsafnosť scherza či majestátnosť a jasnosť finále? Bol to pokus o vyjadrenie niečoho, čo je hlboko skryté.

ONDREJ ŠUHAJDA

Národný umelec Eugen Suchoň so zasl. umelkyňou Klárou Havlíkovou po koncerte v Závodnom klube ROH CHZJD v Bratislave.
Snímka: E. Mešková

Jubilujúcemu skladateľovi

Národný umelec Eugen Suchoň oslavuje t. r. jubileum — sedemdesiat rokov. Jedným z prvých príspevkov k oslavám sa stal cyklus troch koncertov usporiadaných MDKO v Bratislave, na ktorých sa zaslúžilá umelkyňa Klára Havlíková podujala predviesť celé klavírne dielo Eugena Suchoňa.

Prvý koncert bol 21. marca t. r. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave, druhý 18. apríla v Kultúrnom dome Vernosť ChZJD, posledný koncert bude 16. mája znova v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (odznie Kaleidoskop a Toccata).

Klára Havlíková sa venuje Suchoňovmu klavírnemu dielu sústavne a dlhodobo. Na recitáloch doma i v zahraničí býva u nej už pravidlom, že dramaturgia sa nezaobíde bez Suchoňových skladieb, väčšinou ich hrá v druhej polovici koncertu. Jeho klavírne dielo nahrala na gramofónové platne, pre rozhlasové i televízne spoločnosti u nás i v zahraničí. Je skutočne jeho oddanou interpretkou a tento umelecký vzťah sa vyvíja už takmer dvadsať rokov. Dôverne pozná doslova každú notu, suchoňovský klavírny štýl a neraz vplýva i na definitívnu podobu jeho nových diel.

Vrcholom prvého koncertu boli Metamorfózy. Je sympatické, že Havlíková ich neustále propaguje i v ich klavírnej podobe, hoci orchestrálna je rozsírenejšia. Zmocnila sa ich dynamicky i výrazovo diferencovane, vynikli hlavne pomalé lyrické partie. V Malej suite s passacagliou miestami rušila nadmerná pedalizácia a dynamicky oslabené kontrasty medzi jednotlivými časťami.

Úvodné slová autora (po prehrávke z magnetofónového pásu s ukážkami zo symfonického obrazu Prielom), ktoré priblížili i najprostejšiemu poslucháčovi skladby večera, utvorili v Závodnom klube ROH pri ChZJD v Bratislave netradičnú, veľmi príjemnú atmosféru s ohromným vzájomným kontaktom autora a interpretov s posluchačmi. Z troch častí z cyklu Obrázky zo Slovenska vyznela relatívne najlepšie Sonata rustica, kde sa klaviristka zaskvela brilantnou, no nie samoúčelnou technikou a architektonicky skvele vybudovanou formou (dynamicky i tempovo účelné kulminačné body). Podobne ako na prvom koncerte, aj na tomto vyčítame interpretke v Sonatíne na motívy slovenských vojenských piesní pre mládež i v Horalskej suite veľa pedálu. Výsledný zvuk bol potom občas splývavý, pasáže zmazané. Rýchle časti oboch skladieb mohli byť snáď hrané v pomalšom tempe a úspornejšou pedalizáciou. Boli by sa oprostili od takmer bombastickej efektnosti a posunuli do polohy prostejších, zo skladateľovej duše úprimne vytryskutých „obrázkov" zo slovenského života.

Kontemplácie pre recitátora a klavír (recitovala zasl. umelkyňa Eva Kristínová) sú postavené hlavne na závažnosti textu jednotlivých básní — otrasných svedectiev vojnových hrôz. Havlíková akoby inšpirovaná neopakovateľnou Kristínovou, vypäla sa k neafektovanému úprimnému prejavu. Klavír v jej rukách nielen podfarboval text, ale i uvádzal do atmosféry, dopovedával, udržiaval napätie. Havlíková potvrdila aj v tejto skladbe vynikajúcu pamäť, keď celé Kontemplácie hrala spamäti.

VIERA ŽITNÁ

Propagácia skladieb Leoša Janáčka

Janáčkovo divadlo v Brne — súčasť Štátneho divadla — je teraz po dva jubilejné roky strediskom propagácie Janáčkovho diela. V tomto a v budúcom roku naštuduje súbor opery nielen ďalšie tituly (okrem Jej pastorkyne, Káti Kabanovovej, Líšky Bystroušky, Výletov pána Broučka a Z mŕtveho domu, uvedie i Vec Makropulos, v balete Lašské tance, Zápisník zmizelého a i.), ale pripravujú sa aj zvláštne cykly pre závody, JRD a hlavne deti a mládež. V sezóne 1978-79 uvedú pre 60 000 detí Juhomoravského kraja Janáčkove opery v jedenástich cykloch. Učitelia a školy dostávajú s predstihom nielen magnetofónové pásky s ukážkami a výkladom, ale i zvláštne brožúry o každej Janáčkovej opere s obsahom a popisom vzniku diela, s obrazovými prílohami a zoznamami slávnych dirigentov, spevákov a režisérov. Okrem toho sa pre potrebu členov divadla i učiteľov vydáva mesačný prehľad s názvom „Janáčkov rok", v ktorom je zachytený Janáčkov život a tvorba každý deň v roku. Tieto materiály pripravil lektor Janáčkovho divadla a dramaturg školských cyklov opery a baletu prof. Miroslav Barvík, ktorý so sólistami opery a profesormi brnenského konzervatória usporiadal už na moravských a českých školách asi 100 besied s hudobnými ukážkami o živote a diele L. Janáčka. Besedy s názvom „Náš Janáček" usporadúvajú i pre Kluby hudobnej mládeže a doteraz sa na nich zúčastnilo viac než 30 000 detí v Juhomoravskom a Juhočeskom kraji. V spolupráci s pedagogickými strediskami v krajoch a okresoch (napr. v Brne, Hradci Králové, Gottwaldove, Jihlave, Třebíči, Prachaticiach atď.) usporadúvajú sa semináre o živote a diele Leoša Janáčka pre učiteľov hudobnej výchovy a pre ĽŠU, na ktorých prof. M. Barvík rozborom skladieb dokumentuje dialektiku života a tvorby priekopníka hudobného realizmu, bojovníka za sociálny pokrok a propagátora rusko-českých stykov v hudbe a umení. Akcie Janáčkovho divadla sa stretávajú všade s nadšeným ohlasom pedagógov i mládeže, vďaka prednášajúcemu, ktorého nedávno poctili 1. cenou Rozhlasovej žatvy za najlepší hudobno-popularizačný cyklus roku (Rozhovory o hudbe) a pripravuje pre rozhlas celoročný cyklus s názvom „Náš Janáček".

-ph-

Zaslúžilý umelec

Jozef KONDER

Niekoľkými tvárami obdarila tridsaťročná javisková prax sólistu opery Štátneho divadla v Košiciach Jozefa KONDERA. Ospievaná horehronská príroda dala mu dar talentu, vonkoncom nie ľahká divadelná prax, v ktorej prešiel od postu externého člena operného zboru košickej opery cez všetky tenorové odbory operetnej a opernej múzy až k polohe obsažného, výrazuplného dramatického tenoru — skúsenosť a profesionalitu.

Košické obecenstvo päťdesiatych rokov obdarovávalo priazňou všestranne disponovaného mladého umelca v mladokomických operetných postavách typu Broňa Popiela (Poľská krv), Celestína (Mamzelle Nitouche), Pimpinelliho (Paganini), v sympatických charakteroch cigána Mujka (Gül baba) a Flóriša Stachu (Hrnčiarsky bál), ale i v prvej jeho väčšej opernej úlohe — Smetanovom bufóznom Vaškovi. Odchod do novozaloženej opery DJGT v Banskej Bystrici (1959) otvoril pred Konderom nové umelecké perspektívy. Vracia sa tu síce k svojím obľúbeným operetným postavám z košického obdobia, postupne však k ním priberá i menšie komické a charakterové partie operné (Triquet, Basilio z Figarovej svadby, Jacquino z Fidelia, Krúpa z Krútňavy) a s úspechom oblieka kostýmy operetných bonvivánov — Eisensteina, Symona zo Žobravého študenta, Danila, Boleslava Baranského. V polovici šesťdesiatych rokov dostáva prvú príležitosť v prvoodborovej opernej úlohe (Riccardo z Maškarného bálu) a otvára tak novú kapitolu vo svojom umeleckom profile. Spomedzi asi desiatky veľkých operných postáv, ktoré v nasledujúcich piatich rokoch na baskobystrickej scéne vytvoril vyníma sa Laca z Hylasovej inscenácie Jej pastorkyne a dvaja cikkerovskí hrdinovia — Juro Jánošík a Beg Bajazid. Prerastá lokálny rámec a po desiatich sezónach sa opäť vracia do Košíc. V košickej opere dospieva k vrcholu možností. Vytvára zložité operné charaktery a čoraz viac sa kryštalizuje i vokálne. Jeho expresívny tenor naberá na dimenziách volumenu a získava svoju doménu v strhujúcej vysokej polohe. Ak hovoríme v Konderovom prípade o nevšednej muzikalite, nemôžeme tento pojem chápať iba v zmysle hudobnej pohotovosti, pamäťových dispozícií, intonačnej a rytmickej presnosti. V čom sa jeho muzikalita prejavuje azda najplnšie — to je úžasná hudobnodramatická fantázia, schopnosť vytvoriť si predstavu hereckého a vokálneho profilovania úlohy a samozrejme aj schopnosť nájsť prostriedky k jej vyjadreniu. Tieto Konderove danosti dokumentuje temer každá jeho operná postava. Na javisku stojí neveľký, územčistý muž, ktorého tenor v strednej polohe znie niekedy dosť vzdialene kritériám belkantového spievania — a predsa do bodky veríme, že je Othellom, Hermanom, Dimitrijom, Samsonom, Lohengrinom, Daliborom, Offenbachovým Modrofúzom, v súčasnosti — a nadlho — neprekonateľným Ondrejom z Krútňavy, v ktorom našiel naplnenie nielen obsah Suchoňovej hudby, ale aj základné črty zovšeobecnenej mentality slovenského národa. Jozef Konder je tým vzácnym typom moderného operného herca, ktorý nestavia vieryhodnosť svojich postáv len na detailnom hereckom stvárnení, ale aj na pravdivom vyjadrení drámy v hudbe, v notovom zápise. A prepojenosť a kvalitatívna vyrovnanosť oboch zložiek umeleckej výpovede nie je v našom opernom umení ešte vecou každodennou.

JAROSLAV BLAHO

TVORBA

Niekoľko myšlienok, evokovaných piesňou Ivana Paríka Jesenné stádo pre soprán a klavír na poéziu Milana Rúfusa z roku 1976, premiéra na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby 1977.

SÚZVUK HUDBY S POÉZIOU

Vokálna hudba poskytuje možnosť využiť paralelné pôsobenie poézie a hudby a ich špecifických výrazových prostriedkov v umeleckej syntéze. Ide o spolupôsobenie a tým i znásobenie komunikatívneho účinku zintenzívnením významu a výrazu.

Komorná pieseň pre sólový hlas so sprievodom jedného nástroja, či komorného ensemble, sa viaže spravidla na lyrickú poéziu. Lyrizmus ako protipól epiky a dramatizmu pôsobí na psychiku človeka s akcentom na emocionálnu sféru. Vnímanie lyrickej piesne (tak ako vnímanie umeleckého diela vôbec) je viacvrstvový psychický proces, kde pri emotívnom prežívaní sa ráta aj so zapojením racionálneho faktora, s reflexiou, s aktivizovaním umeleckej pamäti, s evokáciou asociácií atď. V piesni je toto sprostredkované špecifickými sémantickými prostriedkami hudby a poézie. Vnímanie sémantickej a estetickej informácie poézie sa deje so sledovaním procesu jej hudobného „modelovania" v navrstvení spolupôsobenia básnického a hudobného výrazu, pričom hudba prináša do tejto syntézy niečo, čo je možné vyjadriť len hudbe vlastnými prostriedkami. Nejde tu však len o komponent dvoch súčasne prebiehajúcich umeleckých procesov, ale **o novú umeleckú kvalitu,** kde sčasti platia zákony oboch zložiek, no vládnu predovšetkým princípy nové.

Pri kontakte s komornou piesňou, či ide o kontakt interpreta, poslucháča alebo kritika, stojí často v popredí **otázka adekvátnosti „hudobného prebásnenia"** zvolenej poézie skladateľom; čiže otázka, ako sa skladateľ zmocnil básnikovej umeleckej výpovede, ako ju pochopil, pretavil, ako ju hudobne interpretoval, či došlo v piesni ku stotožneniu sa básnika a skladateľa, ku **zosúladeniu básnickej a hudobnej výpovede;** či pociťujeme prípadne naopak istú **diskrepanciu** a nesplnenie očakávania vo vystihnutí podstaty umeleckého zámeru básnika.

Je veľmi veľa rôznych spôsobov, možností a prostriedkov, ako dôjsť k temer dokonalému zosúladeniu básnickej a hudobnej výpovede, rad možností, ako tvorivo hudobne interpretovať poéziu v jej viacpolohovosti, rozvíjať jej myšlienkové uzlové či emocionálne ťažiskové momenty, dopovedať, komentovať ich špecifickými prostriedkami. Preto nie je jednoduché dať jednoznačnú odpoveď na otázku, čo to je adekvátne, teda priliehavé, výstižné zhudobnenie básnického textu a či a do akej miery možno tento postulát postaviť ako jedno z kritérií umeleckej kvality súčasnej vokálnej hudby. Na širší rozbor tejto problematiky teraz tu niet priestoru (urobíme tak inde) — zostaneme pri konštatovaní, že **v zmysle marxistickej estetiky, ktorá kladie dôraz na spoločenskú funkciu hudobného umenia a tým i na jeho komunikatívnosť, je treba rátať aj pri zhudobňovaní poézie s dialektickou jednotou pôsobnosti básnickej a hudobnej polohy vokálnej skladby.** (Je treba podotknúť, že teraz nás zaujímajú skladby, ktoré rešpektujú básnický text v jeho celistvosti, ponechávajú ho vyznieť v speve bez podstatnejších zásahov, rátajúc s jeho sémantickou a estetickou informáciou.)

Pri hudobnom „prebásnení" poézie zafixovali sa pre určité vývojové obdobia isté skonvencionalizované postupy, tvorivo rozvíjané jednotlivými skladateľskými osobnosťami. Netreba zdôrazňovať, že zhudobnenie básne sa nemá chápať len ako nejaké ilustrovanie poézie hudbou, i keď poézia, jej myšlienková, tvarová, zvuková štruktúra je často podnetom pre zodpovedajúce súladné hudobno-dramaturgické riešenie. Ide o paralely poetického a hudobného vyjadrenia v celkovej koncepcii i v riešení detailov za účelom prehĺbenia výrazu a zintenzívnenia pôsobivosti. Teda je nesporné, že zjavná kontradikcia medzi básnickou výpoveďou a jej hudobnou transpozíciou by sa mohla kvalifikovať ako negatívum (vyjmúc prípadné zámerné využitie tohto prostriedku v širšom kontexte).

V súčasnej piesňovej tvorbe našich skladateľov by sme našli iste viacero príkladov na priliehavé a výstižné zhudobnenie poézie. Vyberáme pieseň **Ivana Paríka Jesenné stádo,** na ktorej môžeme dokumentovať istý sumár voľby prostriedkov na docielenie pozoruhodného súladu medzi básnickým a hudobným výrazom.

Je ideálne, keď sa v básnikovi a skladateľovi stretnú dva v podstate príbuzné umelecké typy.

Milan Rúfus je autorom zvolenej básne. Má schopnosť podávať v maximálne úspornom, kondenzovanom až prísnom tvare akéhosi hutného „lyrického samoznaku" (Stanislav Šmatlák), individuálne jedinečné, výstižné, zhustene sformulované svedectvo o vnútornom svete človeka v dotyku s dobou. Rúfus, poznajúc váhu slova i váhu mlčania, nechce nič predstierať; jeho zdanlivo prísne tvarovaná výpoveď, „do žuly vytesaný výrok", znejúci ako zákon, nepostráda však citovú vrúcnosť, ukrytú cudne kdesi v hĺbinách ľudského vnútra. Definitívnosť prísneho verbálneho tvaru tak dáva súčasne priestor decentnej hudobnej poetičnosti a impresívnosti básnickej reči.

Ivan Parík je skladateľ, ktorého doménou je komorná tvorba. Jeho hudobná dikcia disponuje premysleniu úspornosťou, až skratkovitosťou. Neobyčajne vyvinutá zmyslová vnímavosť sústreďuje jeho pozornosť na sónickú stránku, na zvukovo-farebnú vynaliezavosť a predstavivosť. Impresívna subtílnosť a intímnosť prejavu, zameraná na náznak, na detail, dáva jeho dielam často punc premyslene cizelovaného fragmentu, zvukovo obdivuhodne nuansovaného.

V Rúfusovi, jeho diele (v tejto básni, ktorá je v istom zmysle kvintesenciou básnikovho zrelého osobitého prejavu), našiel Parík silný inšpiračný podnet, ktorý zarezonoval s jeho umeleckou koncepciou; ba, podľa vyznania sa skladateľa, dotyk s Rúfusovou poéziou a jeho literárno-teoretickou a estetickou tvorbou, bol pre Paríka mocným impulzom, ktorý v ňom rozozvučal dosiaľ neobjavené struny a dal im zaznieť s plachokrásnym pôvabom. Rúfus pristupuje k tvorbe „na kolenách s hlavou sklonenou", — pre Paríka je charakteristické „pohrúženie sa do sveta tónov so sklopenou hlavou". Teda asi nie náhodou siahol Parík práve po Rúfusovi, práve po jeho básni Jesenné stádo.

Už nepasú. Už iba zo zvyku / voňajú pole / a cítia, že je studená. / Mdlá tráva v ústach pichá. // Už nepasú. Už iba dívajú sa / na ľahké päty chodiaceho ticha. // A čakajú, čo nám je súdené. /

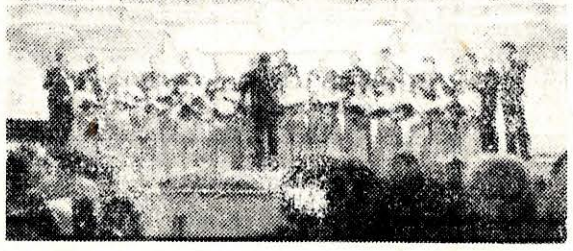
Obdiv a rešpekt pred Rúfusovou poéziou bol pre Paríka akýmsi vnútorným príkazom, dať jej v syntéze s hudbou vyznieť naplno, ponechať každému slovu jeho závažnosť. Do textu nezasiahol, až na zopakovanie úvodných a záverečných slov, závažných z hľadiska sémantického zdelenia (zohral tu úlohu aj aspekt hudobno-tektonický).

Zovretý básnický tvar so zhustenou výpoveďou myšlienok nostalgicko-impresívneho ladenia atmosféry, podnietil skladateľa ku hľadaniu ekvivalentného hudobného výrazu s využitím maximálne striedmych a úsporných prostriedkov, postihujúcich myšlienkovú hĺbku i paletu zvukovej farebnosti senzualisticky sugestívnych hudobno-poetických obrazov. Skladateľ využil všetky prostriedky v súlade s princípmi lyriky v polohe decentnosti bez väčších rozkmitov. Spevný part lyrického sopránu, jeho melodický príbeh je stavaný prevažne deklamačne, so značným využitím spevu na jednom tóne (s evidentnou prevahou tónu fis, ktorý má v skladbe istú centralizujúcu funkciu). Melodika má prevládajúci descendenčný charakter, pohybuje sa v pomerne malom ambite, na tónoch zvoleného akordického pódorysu s prihliadnutím na intonačný priebeh básnickej reči. Spev plynie v pokojnom tempe, vo voľnej metro-rytmickej organizácii bez taktových čiar, s určitým pravidelným striedaním troj-, päť- a osemdobových celkov. Evidentné je predlžovanie dlhých slabík so zamlčaním (s účinným využitím pomlčky a generálnej pauzy, akoby v súlade s uvedomením si závažnosti mlčania v Rúfusovej poézii a počúvaním ticha — krásne metaforické postihnutie tíšiny v šiestom verši). Z takto ladeného celku vyčleňuje sa len fráza, znamenajúca v kontexte skladby kulminačný bod; len tu sú vo vokálnej línii väčšie intervalové kroky, melodická rozvrásnenosť, exponovanosť hlasu nad prevládajúcou nižšou hlasovou polohou; je to na text „už iba dívajú sa"..., kde je súčasne aj vrchol dynamického oblúka skladby (vo forte), začínajúcej a končiacej v pianissime.

Významnú až **ťažiskovú funkciu má stránka harmonická;** je koncipovaná vertikálne. Akordické štruktúry (kvartových, zahustených akordov) znejú prevažne v dlhých časových hodnotách. Do tohto doznievania je posadený spev v súlade so skladateľovým zámerom, dať optimálnu možnosť vyzneniu básnického slova, všetkým jeho polohám. Rozložené akordy s premysleným sledom tónov podtrhujú zvukovo-farebnú subtílnosť a senzualistickú impresívnosť. V kontexte celkovej akordickej faktúry výrazne kontrastne zapôsobia čisté kvintakordy so závažnou hudobno-sémantickou, symbolickou funkciou. Ide o molové kvintakordy, exponované na dvoch miestach skladby, v druhom prípade so záverečným vyústením do kvintakordu duroveho. („a cítia, že je studené"... „a čakajú, čo nám je súdené"). Básnikov zámer, zvukovou organizáciou veršov s využitím rýmu, poukázať na významovú súvislosť, ba závislosť týchto dvoch označení umocnil skladateľ hudobno-sémantickými prostriedkami. V prvom z citovaných veršov je prvotný dotyk so spoznaním, uvedomením si čohosi, čo bude mať závažný dôsledok; je to predzvesť toho, čo nutne musí prísť a znamená stratu, rozlúčku — preto ten podtext smútku, vyjadrený jednoznačným hudobným sémantémom. Na druhom citovanom verši postavil skladateľ spomínaný vrchol skladby, vyexponoval ho ako vzopätie, výkrik protestu utajený v hĺbinách. V samohláskovom pôdoryse básne prevládajú temné samohlásky a v tomto verši akoby skladateľa upútala zvuková prieraznosť jasných samohlások „i" a nimi sprostredkovaný expresívny akcent; ten svojím hudobným pretlmočením umocnil. Docielil tak ešte ostrejší protiklad tohto úseku voči kontextu, najmä v porovnaní s nasledujúcim obrazom tichej rezignácie, odovzdanosti, zmierením sa s tým, čo je neodvratné, čomu sa nedá odporovať, proti čomu nemá zmysel sa postaviť. A tak v závere piesne pod tichým spevom na tóne „fis" znejú s nádychom chorálovej slávnostnosti najprv molové, nakoniec durový kvintakord so svojou hudobno-významovou nosnosťou bodky za niečím.

Na záver by sa dalo povedať všeličo; obmedzím sa na citovanie slov Milana Rúfusa o básnickej metafore (z jeho príspevku Báseň a jarmok slov, Romboid 1976, č. 6): „Skutočná metafora je kľúč, ktorým sa otvára báseň. Metafora nie je nič menej ako vyslať s fantastickou presnosťou na obežné dráhy dve vzdialené hviezdy tak, aby sa v čase a mieste presne vymedzenom zrazili a pri jase, ktorý sa z tejto zrážky vytvorí, bolo na okamih vidieť všetko..." — **zdá sa, že Paríkovi sa podarilo nájsť „hudobný kľúč" k Rúfusovej poézii a k spoločnému, umelecky krásnemu objaveniu poznania.**

VIERA DONOVALOVÁ



Snímka: V. Hak

Súčasťou osláv Dní oslobodenia nášho hlavného mesta bola už tradičná súťaž o Zlatý veniec mesta Bratislavy (16. 4. 1978). Tohto roku to bol už štrnásty ročník. Bol zaujímavý vo dvoch smeroch. Súťaž detských zborov o malý Zlatý veniec zapustila hlbšie korene než sa predpokladalo a tak z „predkola" Bratislavské deti spievajú sa do súťaže o Zlatý veniec prediera oveľa viac detských zborov ako zborov dospelých. Z nich dva — Bratislavský detský zbor pri MDKO, dirigentka E. Šarayová-Kováčová (vyšiel ako víťaz) a Slniečko pri ÚD PMKG, dirigent Jozef Svitek — súťažili s dvoma mládežníckymi — Mladosť pri OU MDŽ, dirigent Ivan Hrdina a Plameň pri ZDŠ Vazovova ul., dirigent Jozef Klocháň. Druhou zaujímavosťou bola súťaž dvoch zborov dospelých — Bratislavského komorného zboru, dirigenti Valentin Iljin a Ladislav Holásek (víťaz tohtoročného Zlatého venca — na obr.) a Miešaný zbor bratislavských učiteľov, dirigenti Alojz Vykydal a Emil Gálik. A treťou zaujímavosťou, zatiaľ len skrytou, budú ďalšie ročníky tejto súťaže, pretože sa nad počtom prihlásených a súťažiacich zborov v jednotlivých kategóriách bude musieť podumať, čo bude mať iste vplyv na revíziu koncepcie festivalu i súťaže.

OPUS očami kritikov

I v tomto čísle pokračujeme pravidelným hodnotením gramoplatní vydavateľstva OPUS za pomoci bodového vyjadrenia. Prizvaní kritici tentokrát hodnotili iba platne, prezentujúce interpretačné kvality (nasledujúca tabuľka si bude všímať zase tvorbu a profilové platne skladateľov, ktoré vyšli vo vydavateľstve OPUS). Číslo päť vyjadruje najvyššiu hodnotovú kvalitu. Pri hodnotení sa prizeralo na umeleckú a technickú stránku gramoplatne. Pri umeleckej hodnote sa brala do úvahy dramaturgia platne, realizácia zo strany interpreta, správne štýlové uchopenie a taký výber repertoáru, ktorý zodpovedá osobnosti jedinca, resp. umeleckého kolektívu. Nezabudlo sa ani na hudobnú réžiu gramoplatní. Pri hodnotení technickej kvality sa prihliadalo najmä na zvukovú stránku celku a citlivosť strihov. Tabuľku tentokrát obohacujeme (a chceme v tom pokračovať) aj osobnými tipmi zúčastnených kritikov, ktoré vyjadrujú zvláštne subjektívne stanovisko k niektorej z prehrávaných platní.

NÁŠ TIP ČITATEĽOM HŽ

V. Adamčiaková: odporúčam platňu, na ktorej F. Zvarík spieva ľudové piesne, a to pre mimoriadne citlivé umelecké stvárnenie interpretom. Je to exportná nahrávka slovenskej ľudovej tvorby.

A. Gabauer: rovnako odporúčam platňu F. Zvarika — pre prednesovo decentnú a emocionálne pôsobivú interpretáciu slovenských ľudových piesní.

I. Marton: Bratislavské dychové kvinteto — je to ambiciózny súbor, ktorý sa predstavuje zaujímavou netradičnou dramaturgiou a skvelou interpretáciou.

L. Šustykevičová: odporúčam Bratislavské dychové kvinteto. Tento súbor mladých interpretov si zaslúži pozornosť pre dokonalú interpretáciu, sviežosť, vysokú muzikantskú úroveň nahrávky.

T. Ursínyová: z kolekcie ma zaujal album Speváci Veľkého divadla v Moskve, a to nielen pre kvalitnú interpretačnú úroveň sólistov slávnej opernej scény ale aj pre perfektné vybavenie albumu sprievodnou textovou prílohou.

V. Žitná: z kolekcie by som si do svojej diskotéky vybrala Šostakovičovu V. symfóniu. Uspokojí náročného poslucháča, je zároveň ukážkou dirigentského umenia L. Slováka, ktorý si práve interpretáciou Šostakoviča získal obdiv a uznanie. Snímka je i dokumentom umeleckej vyspelosti nášho prvého symfonického telesa.

—R—

OPUS

		V. Adamčiaková	A. Gabauer	I. Marton	L. Šustykevičová	T. Ursínyová	V. Žitná	Bodový priemer	Súčet bodov umelec hodnoty a technickej kvality
1. Bratislavské dychové kvinteto (prof. platňa)	umelecká hodnota	5	4,5	4,5	5	5	4,5	4,75	9,50
	technická kvalita	5	4,5	4,5	5	5	4,5	4,75	
2. Slovenská filharmónia s L. Slovákom, hrá V. symfóniu D. Šostakoviča	umelecká hodnota	5	5	5	4,5	4,5	5	4,83	9,33
	technická kvalita	4,5	4,5	4,5	4,5	4,5	4,5	4,5	
3. Speváci Veľkého divadla v Moskve (album)	umelecká hodnota	4,5	4,5	5	4,5	5	4,5	4,66	8,91
	technická kvalita	4,5	4,5	4,5	4,5	4,5	3	4,25	
4. F. Zvarík spieva ľudové piesne	umelecká hodnota	5	5	4,5	3,5	5	3,5	4,41	8,91
	technická kvalita	4,5	5	4,5	3,5	5	4,5	4,5	
5. Slávne operné árie spievajú sólisti SND	umelecká hodnota	3	3	3,5	3	3	2	2,91	6,82
	technická kvalita	4	3,5	4	3,5	4	4,5	3,91	

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

Snímka: R. Chudík

Východonemecká sopranistka Roswitha Trexlerová, ktorá je v poslednom čase v ČSSR stálym hosťom, uviedla v rámci minuloročného Medzinárodného hudobného festivalu v Brne „Hudba — umenie — revolúcia" so svojimi krajanmi tenoristom Joachimom Vogtom a Lipským komorným orchestrom pod vedením Horsta Neumanna, celovečerný cyklus piesní pre dvoch spevákov a inštrumentálne súbory Hansa Wernera Henzeho Stimmen-Voices (Hlasy). Ide o skladbu v našich pomeroch neobvyklú a z hľadiska posluchača krajne náročnú, preto sme rozhovor zamerali týmto smerom.

Henzeho Hlasy vznikli v roku 1973. Mali ste podiel na ich premiére alebo vám boli, dokonca, ako rad iných skladieb významných súčasných skladateľov, venované?

Nie. Henze svoj cyklus venoval anglickému súboru London Sinfonietta. V roku 1976 bolo v Lipsku východonemecká premiéra. Nasledovalo predvedenie v Berlíne a potom prišlo na rad Brno.

S akými reakciami publika ste sa — vzhľadom k istým výrazne mimohudobným aspektom diela — stretli?

Všetky predvedenia sa stretli so živým ohlasom. Našli sa, pochopiteľne, i takí, ktorí už po prestávke odišli. Nevadí, ak sa posluchači občas nahlas zasmejú tam, kde k tomu partitúra priam nabáda. Veď Henze sám volí často najrôznejšie prostriedky k tomu, aby za cieľom dosiahnutia satirickej a karikujúcej nadsádzky pošteklil i bránicu.

Svoju umeleckú kariéru ste začali interpretáciou skladieb starých majstrov. Teraz ako by ste obrátili o 180 stupňov. Čo bolo príčinou?

Môj muž Fritz Hennenberg, ktorý sa dlhé roky zapodieva vzťahmi a náväznosťami literárneho odkazu Bertolda Brechta k hudbe.

Vaša činnosť je zameraná výlučne na koncertné pódium. Nezatúžite aspoň občas si „odskočiť" na operná scénu, ktorej dosky predsa len poskytujú väčšiu popularitu?

Vôbec nie. Aj tak mám stále čo robiť...

Vyžaduje interpretácia avantgardnej hudby odlišnú prípravu než napríklad nácvik recitálu zo Schubertových piesní?

Budete možno prekvapení mojím nie. Bez zvládnutia „klasickej techniky" by som asi ťažko vyspievala to, čo odo mňa vyžadujú moderné partitúry. Už tu bolo povedané, že „mojím prvým chlebíčkom" bol kedysi Bach a ďalší velikáni minulosti!

VLADIMÍR ČECH

Po opernej kariére netúžim...

Herbert von Karajan s manželkou a dcérou.

Hudobný fenomén storočia

III.

Renata Tebaldiová a Herbert von Karajan vo Viedni.

„Reči okolo len zdržujú" — hovorí Karajan. Vo všetkých diskusiách je stručný, vecný a jasný. Na skúškach nepoužíva k objasneniu dlhé malebné opisy a úvahy, svoje myšlienky tlmočí jednoducho, ale plasticky. Od hudobníkov očakáva pri každom výkone zvrchovanú mieru disciplíny. Sám ju úzkostlivo dodržiava: je presný, korektný, kľudný, vždy pohotový a plný napätia. Raz sa v dobrej nálade zveril, aké sú problémy s orchestrami pri ich rozdielnej mentalite. „Ak požadujem od Berlínskych filharmonikov, aby všetci hráči posunuli pravú nohu o 10 cm dopredu, stane sa tak okamžite. Viedenskí filharmonici sa v takej istej situácii budú pýtať na príčinu alebo budú široko vysvetľovať, že už od čias Mahlera je tradíciou dávať pravú nohu pri hre viac dozadu. Chápte, nejde mi o tú nohu, ale o pracovnú disciplínu".

Karajanovi jeho neomylná pamäť dovoľuje, že už od mladosti diriguje všetky diela spamäti včítane najdlhších a najnáročnejších Wagnerových opier. Tým sa dostáva do ideálneho kontaktu s orchestrom, sólistami i so scénou. Veľkým vzorom mu bol v tomto smere Arturo Toscanini. Obom dirigentom bol tiež spoločný estetický ideál kvetnatého zvuku. Toscaniniho „cantando" inšpirovalo jeho hráčov a to isté platí aj pre Karajana. Duchovné príbuzenstvo dvoch majstrov taktovky sa rýchle spoznalo, takže si Karajan vyslúžil v hudobných kruhoch lichotivý prívlastok „Toscarajan".

Vedľa legendárneho Taliana objavujú sa ďalšie dva predobrazy Karajanovej dirigentskej kariéry — Furtwängler a Kleiber. V mnohom ich však zreteľne prerástol. Vždy smeroval k tomu najlepšiemu, čo môže umelec za svojho života vo svojej profesii dosiahnuť. Pritom nebral žiaden ohľad, či jeho úsilie o najvyššiu kvalitu a najväčšiu perfektnosť konvenuje s pravidlami spoločenského života. Práve naopak. Takmer permanentne sa stavал proti všetkým konvenciám a nebol ochotný ich rešpektovať. To mu, pochopiteľne, priniesło mnoho tažkostí a rad nepriateľov. Väčšina umelcov sa v štádiu najvyššej slávy stavia bezohľadne k veciam a ľuďom, ktorí ho nezaujímajú. Karajan podoprel naviac svoj egocentrizmus silným charakterom.

***

Herbert von Karajan sa narodil 5. apríla 1908 v Salzburgu. Jeho rod sa prisťahoval do Rakúsko-uhorskej monarchie z juhovýchodnej Európy, pravdepodobne z Arménska, Macedónie alebo Grécka. Boli to obchodníci, ktorých priezvisko nachádzame v genealógii pod Karajanopoulosmi, neskôr zjednodušene na Karajanis. Jeden príslušník ich rodu bol Hohenzollernovcami povýšený do šľachtického rodu. Jeho potomkov potom nachádzame v Rakúsku pod skráteným menom Karajan. Už Herbertov starý a prastarý otec si získali verejnú úctu ako vedeckí pracovníci. Herbertov starý otec, Max Theodor von Karajan, bol filológom na univerzite v Štajerskom Hradci. Otec, MUDr. Ernst von Karajan, pôsobil ako praktický lekár v Salzburgu. Herbert je jeho druhým synom.

Hudba mala u Karajanovcov domovské právo. Herbertov otec bol nadšeným amatérom — hral na klarinet v orchestri salzburského Mozartea. Herbert od troch rokov skúšal svoje nadanie v hre na klavír, v piatich rokoch už bol žiakom kurzu Mozarteа, v deviatich hral so svojím otcom štvorručne náročné skladby a po prvýkrát vystúpil verejne pri mozartovských oslavách s Mozartovou Fantáziou d mol. Pri štúdiu klavíra dlho nevydržal, zvukové možnosti nástroja mu nestačili. Hľadal rozsiahlejšie možnosti. Farby a zvuky, ktoré mohla vyjadriť len veľká orchestrálna paleta. Rozhodol sa, že bude dirigentom. Odišiel na štúdiá do Viedne. Ako pomocný korepetítor viedenskej Štátnej opery dostal takmer zázračnú ponuku: pohostinsky dirigovať Mozartovu Figarovu svadbu v Mestskom divadle v Ulme. Príležitostný „záskok" mu priniesol angažmán operného dirigenta v Ulme. V deväťnástich rokoch! Sedem rokov zbieral tam skúsenosti a robil ďalšie plány. Roku 1934 vyhral konkurz na hlavného dirigenta v Aachen a získal odrazový mostík k umeleckej kariére. Táto pokračovala v ďalších rokoch až do berlínskej Štátnej opery, kde sa stal Furtwänglerovým nástupcom. Nástupcom, ale i nevítaným umeleckým sokom. Umelecká rivalita, ktorá sa preniesla i na pôdu salzburského festivalu, trvala v rôznych podobách až do Furtwänglerovej smrti 30. novembra 1954, hoci obaja dirigenti poznali svoje kvality i ciele. Karajan bol o 22 rokov mladší. Súboj vyhral.

Nehazardoval so šťastím, ktoré mu padlo takmer do lona. Na jar 1955 si práve vyslúžil pri americkom turné s Berlínskymi filharmonikmi nárok na jediného pretendenta trónu v tomto ojedinelom orchestrálnom telese. Stal sa jeho šéfom. Doživotne.

Jeho láska k opere však týmto okamihom nezhasla. Onedlho sa mu otvoril druhý umelecký front — viedenská Štátna opera a s ňou i jej domovský orchester — Viedenskí filharmonici. Karajan sa stal tiež operným riaditeľom. Dvadsať rokov na tento okamih túžobne čakal. Od onoho dňa v r. 1936, keď po prvýkrát v tomto opernom divadle pozdvihol taktovku k Wagnerovmu Tristanovi a Izolde.

Osem rokov viedol Karajan tento vrcholný umelecký ústav. Chvíle vzrušenia tu boli práve tak časté ako večery umeleckého majstrovstva. Viedenské publikum ho priam zbožňovalo. Ale jeho ambície a reformátorské snahy stále viac narážali na byrokratický odpor, nakoniec vyvrcholili štrajkom technického personálu divadla. Do udalostí sa zapojil štátny aparát. Karajan sa stal predmetom vládnych jednaní. Abdikovať a otočiť sa k viedenskej Štátnej opere chrbtom. V záujme svojho umenia a plánov opustil mocné pozície. Z Viedne odišiel zatrpknutý, ale niečo tu po ňom zostalo: kus poctivého diela a umelecké meradlá, ktoré budú navždy hybnou pákou ďalších vzostupov. Za osem rokov pripravil vo Viedni perfektné inscenácie Wagnerových opier s najlepšími svetovými interpretmi; priviedol sem najväčšie talianske operné hviezdy, spevákov, ktorých poznalo publikum predtým len z gramofónových platní; zaviedol princíp spievať talianske a francúzske opery v origináli. Posledný, gigantický operný plán zostal už len snom: sústrediť špičkových spevákov z hlavných svetových scén k produkciám klasických diel, aby ideálne obsadenie zodpovedalo najvyšším umeleckým nárokom. Takúto „modelovú inscenáciu" sa Karajanovi podarilo uskutočniť v milánskej Scale s Pucciniho Bohémou.

Od leta 1964 prerušil Karajan s Viedňou všetky umelecké kontakty. Viac sa primkol k salzburskému festivalu, ostávalo mu viac času na tvorivú prácu pri operných inscenáciách, kde sa začal intenzívne zaujímať tiež o réžiu, na zájazdy so súborom milánskej Scaly a na Berlínskych filharmonikov, ktorí vyrástli pod jeho vedením na teleso bez konkurencie.

Karajan sa nepokladá za špecialistu v niektorej skladateľskej sfére či štýlovej oblasti. Ak sa povie Furtwängler, myslíme na Beethovena, u Bruna Waltera to bol Mozart, u Clemensa Krausa Richard Strauss, u Knapperbuscha Wagner a Bruckner. Karajan naproti tomu znamená: Beethoven a Brahms, Richard Strauss a Čajkovskij, Wagner a Verdi, Puccini a Stravinskij, Mozart a Debussy, Mahler a Bartók. Nedirigoval ich vonkoncom dokonale, ale na takej výške, že dosahuje absolútne majstrovskú niveau. Dirigoval takmer všetkých spamäti.

Poznať Karajanov interpretačný prístup k dielu znamená ažiť s ním niektorú z orchestrálnych skúšok. Svoje telesо vedie v najvyššom telesnom uvoľnení, ale pri plnej duševnej koncentrácii. K vyjadreniu svojej umeleckej predstavy používa často slonových obrazov, napríklad v pomalej časti Šostakovičovej X. symfónie: „To musí pohltiť more smútku..." Nie nadarmo zahorel nadšením šéf Leningradskej filharmónie, nár. umelec Jevgenij Mravinskij, keď počul Karajanov koncert. Povzdychol si: „Aké šťastie, stretnúť sa s takýmito umelcami..."

J. VITULA

(Dokončenie v budúcom čísle.)

Zo zahraničia

Tohtoročný Bartókov seminár bude na Vysokej škole F. Liszta v Budapešti od 20. júla do 4. augusta t. r. a bude venovaný klaviristom, huslistom a sláčikovým kvartetám. Na programe seminára budú kompozície B. Bartóka, ale huslisti môžu okrem toho študovať aj kompozície Bartókových súčasníkov A. Berga, P. Hindemitha, A. Schönberga, D. Šostakoviča a A. Weberna, kvartetisti diela určené pre jesennú Weinerovu súťaž sláčikových kvartet. Konzultantmi budú Pál Kadossa a Péter Solymos (klavír), André Gertler s Nilou Pierrou (husle) a András Mihály s Vilémom Tátraiom (sláčikové kvartetá).

Postupimské divadlo Hansa Ottu pripravuje premiéru dosiaľ nepredvedenej opery Franza Schuberta Des Teufels Lustschloss. Schubert ju komponoval ako 16-ročný podľa hry Augusta von Kotzebuea. Naštudovania sa ujali Reinhard Kiessling, Hans-Dieter Cernota a Wilfried Serauky.

Víťazmi medzinárodnej speváckej súťaže Marie Callasovej sa v Aténach stali Rumun Alexandre Ionitja, jeho krajanka Dorina Cioromilová a Angličanka Alison Paverelová.

Festival Leningradská hudobná jar, ktorý bol v dňoch 31. marca — 7. apríla t. r., privítal hostí z 15 krajín Európy a Ameriky. Pozoruhodnosťou tohtoročného festivalu bolo neobvykle [illegible] zastúpenie mladých domácich skladateľov. Medzi iným zaznela opera Sen [illegible] Igora Rogaliova, mladého absolventa Leningradského konzervatória.

V Los Angeles bol otvorený inštitút Arnolda Schönberga. Nachádza sa v ňom pozostalosť tohto významného skladateľa, ktorý tu žil v emigrácii od r. 1935 do svojej smrti. Okrem rukopisov jeho hudobných a publicistických prác je tu uložená i Schönbergova korešpondencia.

Bulharský skladateľ Petko Stajnov zomrel v Sofii vo veku 80 rokov.

Neznámy Beethovenov list objavili v knižnici univerzity v Tarte (Estónsko). List bol napísaný 12. II. 1822 a Beethoven ho poslal honskému skladateľovi a dirigentovi Bernhardovi Rombergovi.

V dňoch 9. júna — 8. júla t. r. bude v Moskve VI. medzinárodná interpretačná súťaž P. I. Čajkovského, dosiaľ sa na ňu prihlásilo viac ako 250 interpretov z 36 krajín.

Z doteraz neuverejnených Debussyho skíc k opere na poéziu Edgara Allana Poe zostavili teraz dielo, ktoré uviedli vo Frankfurte. Tento operný projekt uskutočňoval Debussy v rokoch 1908-17. Všeobecne je názor, že tento fragment nedosahuje úroveň Debussyho špičkových skladieb.

Na západonemeckých umeleckých školách prebieha veľká iniciatíva pri zriaďovaní sláčikových kvartet. Dostávajú rôzne finančné podpory, aby sa umelecky rozbehli a zdokonalili.

Drážďanský dirigent Heinz Borgantz je už 60 rokov pri dirigentskom pulte. Tento, roku 1894 narodený umelec patrí k zaslúžilým priekopníkom modernej dirigentskej praxe v NDR.

Massenetova opera Werther mala mimoriadny úspech v Mníchove. Titulnú postavu spieval Placido Domingo. Naštudovanie je pozoruhodným zážitkom.

Lipská opera bude v máji t. r. hostovať v Kyjeve. Predstaví sa tu Händlovou operou Xerxes, Mozartovým Únosom zo serailu a Straussovou Elektrou.

Gramofónová spoločnosť ETERNA, ktorá pred desiatimi rokmi začala obrovskú akciu kompletného vydania Beethovenovho diela, je už prakticky dokončuje.

Staatskapelle Dresden so svojím dirigentom Herbertom Blomstedtom vystupovala v apríli t. r. tri týždne pohostinsky v Japonsku.

Vivaldiho opera „Draho vykúpená pravda" bola prvýkrát v NDR predvedená v Landestheater v Halle.

Artur Rubinstein (rodák z Lodže), ktorý sa dožil pri plnej umeleckej aktivite 91 rokov, dostal na poľskom veľvyslanectve v Paríži vysoké poľské vyznamenanie.

Dirigent Carlos Kleiber dostal cenu mesta Mníchova.

Pre nastávajúcu sezónu chystá opera v Zürichu ďalší operný večer Monteverdiho pod názvom „Ôsma kniha madrigalov".

ZDENKO NOVÁČEK

Za pevnosť marx-leninskej estetiky

(Dokončenie z 1. str.)

omyle, ktorý sa u nás tradu-je zhruba od roku 1963 (koľko ľudí mu len slúžilo i slúži!), **že štrukturálna metóda je po-výšená na absolútnu metódu súčasného vedeckého poznania.** Ak posudzujeme len štruktúry samy o sebe, skúmame len ich druhotný význam, fundamentálny základný význam nadobúdajú len vo vzťahu k obsahu.

Názor, že hudba vyrastá z energie (procesu) a je jej odrazom, nie je nový. V určitej primitívnejšej forme sa vyskytoval už skôr. Novodobý energetizmus sa u nás prvýkrát zreteľne objavuje roku 1969 (v článku v Slovenskej hudbe). Je to v podstate výklad nemarxistický. Už **Lenin v Materializme a empiriokriticizme hovorí o existencii objektívnej reality, t. j. pohybujúcej sa hmoty a neoddeľuje pohyb a energiu ako samostatné východisko života.** Autor spomínaného článku si to asi uvedomil, keď hovorí „že slovo proces zbavuje zodpovednosti za priestor, v ktorom žijeme". Ak to prevedieme do zrozumiteľnejšej reči, znamená **jednoznačné zdôraznenie energie ako východiska** života i hudby, „uhnutie" od nášho názoru a koniec-koncov i zámerné **odbočenie od pojmov a kategórií obsah, národnosť, stranickosť, realistické majstrovstvo, spoločenská zodpovednosť tvorcu, angažovanosť, hodnota.**

Všetky spomenuté názory sú medzi sebou spojené omnoho hlbšími idealistickými zväzkami ako sa zdá na prvý pohľad. Všetky **vychádzajú z elitárskej priority subjektu, z rôznych iracionálnych koncepcií a likvidujú teóriu odrazu, determinizmu, úlohu tried a napokon funkciu strán súčasných revolučných tried.** V týchto estetických koncepciách a ich rôznych odrodách a odnožiach sa totiž s týmito pojmami nestretneme. Pre týchto teoretikov sú zbytočné, nepotrebné a pseudovedecké.

Súčasný **realizmus naprieč** svojim vnútorným protirečeniam nie je odsúdený na zánik a netreba rozmýšľať o novej estetickej metafyzike, ktorá by vraj mohla byť partnerom umenia doby technickej revolúcie. Krajne komplikované umenie zostáva okrajovým produktom doby rozvinutej socialistickej spoločnosti a podľa toho ho spoločnosť i ekonomika hodnotí. **Pojem hudby, ktorá existuje pred akoukoľvek možnou skúsenosťou a mimo nej, chápeme vo svojej podstate ako málo produktívnu aktivitu človeka. Nazdávam sa, že tento druh umeleckého myslenia (i konštruovania) nie je absolútne nevyhnutným pre vývoj a kultúrno-politickú situáciu dneška.**

XX. PREŠOVSKÁ HUDOBNÁ JAR

Prešovský hudobný život oslavuje v tomto roku dvadsať rokov pravidelnej, cieľavedomej a systematicky organizovanej koncertnej činnosti. Je len samozrejmé, že usporiadateľ koncertov v Prešove — Park kultúry a oddychu — s patričným časovým predstihom pripravil a zabezpečil tejto významnej kultúrnopolitickej akcii v meste dôstojný rámec. Predchádzala ju široko koncipovaná propagácia, vyvrcholením ktorej bola slávnostná atmosféra organizačne dobre zabezpečeného koncertu dňa 16. marca tohto roku. Závažnosť a súčasné postavenie Prešovskej hudobnej jari potvrdili svojou účasťou na tomto koncerte aj zástupcovia straníckych a štátnych orgánov mesta Prešova.

Rozvoj koncertného života zaznamenal v uplynulom období v mnohých mestách na Slovensku potešiteľné parametre. Existencia stredísk s dlhodobo pravidelne pulzujúcim koncertným životom je v súčasnej dobe samozrejmosťou. Prešovské stredisko bolo medzi prvými priekopníkmi nových foriem sprostredkovania hudobných hodnôt. V krátkom časovom odstupe vznikali ďalšie a ďalšie. V nich sa vytvorili nebývalé možnosti pre rozvoj nášho interpretačného umenia, čo sa v spätnej väzbe odrazilo formovaním celej plejády slovenských koncertných umelcov a prevažne aj rastom informovanosti a hudobnej kultúrnosti konzumentského zázemia.

Podmienky pre intenzívny a mnohostranný rozvoj našej hudobnej kultúry položil Február a dosiahnuté výsledky sú významným prínosom tridsaťročného vývoja v intenciách kultúrnej politiky Komunistickej strany Československa. Vďaka tejto závažnej realite aj prešovský koncertný život uzatvára a bilancuje jednu významnú etapu — etapu dvadsaťročného trvania a úspešného napredovania.

Vznik a história Prešovskej hudobnej jari, ako i jej dvadsaťročný priebeh je obrazom práce, snáh, riešenia organizačných a iných problémov, ale aj celého radu pozoruhodných umeleckých prínosov a zážitkov.

Začiatky a prvé pokusy vybudovať hudobný život v Prešove na nových, oproti minulosti kvalitatívne odlišných základoch, siahajú od obdobia **po februári 1948.** Miestni osvetoví pracovníci a neskôr aj Združenie priateľov komornej hudby zorganizovali a s úspechom realizovali celý rad hodnotných koncertných podujatí. Napriek týmto pozitívnym výsledkom nezískal prešovský koncertný život parametre iných koncertných centier na Slovensku.

Prvý významný pokus intenzívnejšie rozprúdiť koncertný život v Prešove sa realizoval **v júni 1955,** zorganizovaním veľkej hudobnej slávnosti, nesúcej názov **Prešovské hudobné leto.** Bola to netradičná a dovtedy svojím rozsahom v prešovských pomeroch nevídaná akcia, podporovaná ústrednými inštitúciami a dokumentujúca silu socialistického hudobného umenia. Deväť koncertov v priebehu dvadsiatich dní, pričom päť z nich patrilo Slovenskej filharmónii, môžeme označiť za **medzník vo vývoji prešovského koncertného života.** Napriek veľkému ohlasu, ktorý akcia vyvolala, nastala pri organizovaní podobných podujatí štvorročná prestávka, iba sporadicky vypĺňaná väčšinou komornými koncertmi alebo ojedinelými recitálmi.

Kultúrny rozvoj Slovenska, nové úspechy slovenských skladateľov a koncertných umelcov a podnetný príklad z organizovania pravidelných koncertov v Košiciach urýchlili rozhodnutie záujemcov orgánov odbúrať sporadickosť a vytvoriť aj v Prešove pravidelne pulzujúci koncertný život. Stalo sa tak v roku 1960, kedy bola oficiálne uvedená do života Prešovská hudobná jar. Podujatie sa stretlo s veľkým záujmom publika, desať zaplánovaných koncertov bolo úplne vypredaných. (Toto podujatie bolo na verejnosti propagované ako II. prešovská hudobná jar, pričom akcia spred piatich rokov bola považovaná za prvú.)

Doterajšia dvadsaťročná história prešovských hudobných jarí je aj históriou práve toľkokrát sa opakujúcich problémov jej úspešného zvládnutia a organizačného zabezpečenia. Nie vždy bolo toto zabezpečenie na úrovni požiadaviek našej socialistickej kultúry. Boli sme svedkami niekoľkých veľmi úspešných, ale aj mnohých priemerných a veľmi často aj podpriemerne organizačne zabezpečených hudobných jarí. Účasť obecenstva na jednotlivých koncertoch ako citlivý barometer výrazne klasifikovala kvality organizátorskej práce. Výsledok bol vždy priamo úmerný vynaloženej námahe usporiadateľa.

Sledujúc krivku záujmu a návštevnosti koncertov zisťujeme, že veľmi úspešné boli II., III., IV. aj V. prešovská hudobná jar. Ozvenou týchto ročníkov boli stagnujúca VI. a IX. prešovská hudobná jar. Od desiatej, kedy došlo k novej organizátorskej aktivite, vykazovali jednotlivé ročníky mierny vzostup návštevnosti. **Návštevnosť koncertov je však ovplyvnená mnohými faktormi a ani sociologické výskumy, realizované poslucháčmi Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove v rámci diplomových prác, nenašli na jej výkyvy v prešovských reláciách uspokojivú odpoveď.**

Usporiadatelia sa ju snažili riešiť v celoslovenskom kontexte aktivizáciou miestnych priaznivcov hudobného umenia. Z týchto snáh sa zrodili **Kruhy priateľov umenia,** ktoré vznikali postupne **od roku 1960** a boli výrazom rastúcich požiadaviek na kultúru v našej spoločnosti. V prešovských pomeroch sa stretla táto myšlienka hneď v začiatkoch jej presadzovania s veľkou pozornosťou, a tak **Kruh priateľov umenia v Prešove vznikol medzi prvými na Slovensku už začiatkom roku 1961.** Rozbeh a prvé výsledky v práci boli veľmi sľubné. Podieľal sa na príprave III. až V. hudobnej jari, podnietil vznik Prešovskej hudobnej jesene, ale už **v rokoch 1965, 1966 jeho práca stagnovala** (podobne ako práca mnohých iných Kruhov na Slovensku). V roku 1967 uskutočnil sa opätovný pokus o jeho oživenie a zapojenie do príprav X. prešovskej hudobnej jari, ale jeho činnosť v pôvodnom rozsahu sa už nepodarilo obnoviť. **V roku 1970 prestal pracovať a odvtedy si PKO zabezpečuje propagáciu a nábor návštevníkov koncertov prostredníctvom svojho programového odelenia, v spolupráci s dobrovoľnými pomocníkmi.**

V programe doterajších dvadsiatich hudobných jarí odznelo **145 celovečerných koncertov,** pričom celková návštevnosť sa odhaduje na niekoľko desiatok tisíc poslucháčov. (V súčasnosti tvorí Prešovská hudobná jar asi tretinu priestoru v celoročnom koncertnom pláne.) V celkovom počte je zahrnutých 53 orchestrálnych, 37 komorných koncertov, 14 klavírnych, 10 husľových recitálov a rad ďalších koncertov. Privítali sme špičkové orchestre, pozoruhodné komorné telesá, vynikajúcich interpretov, uznávaných dirigentov, spevákov, huslistov, klaviristov a ďalších umelcov. Názornú predstavu o tom, kto všetko v Prešove vystupoval, nám poskytujú stručné údaje: **Slovenská filharmónia** 1955 až 1976 takmer každoročne, **Česká filharmónia** 1961, 1965, **Belehradská filharmónia** 1971, **Moskovský symfonický orchester** 1971 **Moravská filharmónia** 1961, 1976, **Štátna filharmónia Košice** od roku 1969 každoročne, **Slovenský komorný orchester** 1971, 1972, 1974, 1978, **Moskovský komorný orchester** 1966, 1971, **Hamburský komorný orchester** 1968 **Smetanovo kvarteto** 1976, **Dvořákovo kvarteto** 1965, **Janáčkovo kvarteto** 1966, **Gewandhauskvartet** 1963, **Wiener Streich Trio** 1964 **Jan Panenka** 1961, **Alexej Čerkasov** 1974, **Gleb Axelrod** 1975, **Janine Andreade** 1970, **Helenita Olivares** 1971, **Kiril Kondrašin** 1971, **Djura Jakšič** 1962 a rad ďalších zahraničných umelcov a **takmer všetci najvýznamnejší slovenskí koncertní umelci.** Nechýbali ani koncerty z domácich zdrojov, či už to boli vystúpenia **Symfonického orchestra mesta Prešova** v roku 1960 alebo koncerty **Prešovského komorného združenia** 1974, 1976, vystúpenia **Spevokolu učiteľov Prešovského okresu MOYZES** 1974, 1976, 1978 a tiež koncerty niektorých sólistov, ako napríklad klaviristky Evy Čipkayovej a iných.

Dramaturgia koncertov má závažnú úlohu pri plnení ideovovýchovných cieľov v radoch poslucháčov. Výber a zaraďovanie skladieb do programov koncertov je zodpovedná úloha a je v prevažnej miere závislá na repertoári umelcov alebo zámeroch sprostredkovateľa. Ide len o to, aby sa usporiadateľ vedel v ponúknutých programoch orientovať a vybrať z nich najkvalitnejšie. Môžeme povedať, že v Prešove sa aj s touto problematikou vyrovnali v medziach daných možností, že tu odznelo v priebehu 20 rokov mnoho kvalitnej hudby. Slohová rôznorodosť a žánrová pestrosť sa však po celé sledované obdobie nevymykali z hraníc tradície, akcentujúcej predovšetkým skladby barokových, klasických, romantických a novoromantických skladateľov. Súčasní českí a slovenskí skladatelia boli v programoch zastúpení iba skromnejšie a svetová hudba 20. storočia ešte menej. Preto presadzovanie najvýraznejších kvalít súčasnej hudobnej tvorby do povedomia nášho koncertného publika tvorí ďalšiu náročnú úlohu, ktorú budú musieť všetci zainteresovaní riešiť.

Vcelku dobré výsledky v rozvoji koncertného života v Prešove nemôžeme považovať za maximálne a nie sú ani dôvodom pre uspokojenie. **Koncertný život v Prešove (a celkom iste aj v iných mestách na Slovensku) má ešte stále veľké rezervy.** Nemyslíme tu iba na kvantitatívnu stránku, ale predovšetkým na budovanie novej kvality organizačného zabezpečovania, ktorá bola a aj v súčasnosti je ponechávaná na kompetenciu usporiadateľa koncertov. Pri tomto spôsobe práce budúcnosť nemôže zaznamenať výraznejšie zlepšenie. Treba hľadať a uplatňovať nové formy prenikania hudobného umenia do silnej škrupiny nevšímavosti súčasného potenciálneho konzumenta. Jednou z nich by mala byť premyslená, systematická, dôsledná a široko vedená agitácia. Dnes už s bežnou propagáciou nevystačíme ani na „vidieku" ani v hlavných centrách. Pod širokou vedenou agitáciou rozumieme agitáciu za vážnu hudbu, za jej estetické a ideové kvality, za jej potrebnosť pre harmonický rozvoj osobnosti, presvedčivo a netradične vedenú na celom hudobnom fronte súčasnými tvorcami hudobných diel, interpretmi, kritikmi, sprostredkovateľmi a usporiadateľmi koncertov. Poloprázdne sály na nejednej kvalitnej hudobnej produkcii nás k tomu priamo nabádajú.

Slávnostné otvorenie XX. PHJ už po desiatykrát pripadlo **Štátnej filharmónii z Košíc, s dirigentom zaslúžilým umelcom Ladislavom Holoubkom,** čo je svedectvom významného podielu tohto telesa na rozvoji hudobného života v Prešove a v celom Východoslovenskom kraji.

Štátna filharmónia prišla do Prešova s programom „šitým" na prostredie, zohľadňujúcim aspekty záujmu prešovského publika a rešpektujúcim tradície. V úvode koncertu zaznela **Ouvertúra pre veľký orchester od zasl. umelca Ladislava Holoubka,** dielo z raného obdobia skladateľovej tvorby, poznamenané hľadaním vlastných vyjadrovacích prostriedkov a vlastného spôsobu zmocňovania sa hudobnej matérie.

V **Koncerte pre lesný roh a orchester od Richarda Straussa** sa predstavil **Peter Damm z Drážďan.** So sólistickými výkonmi podobného typu sa stretávame iba zriedkakedy. Jeho umelecký prejav bol po technickej, intonačnej a prednesovej stránke vynikajúci. Je to muzikant s precíznou prácou, krásnym tónom najmä v lyrických častiach a detailným vypracovaním pohyblivých partií. Veľký podiel na úspechu tohto programového čísla mal aj dirigent Ladislav Holoubek citlivým vedením snaživého orchestra.

Po prestávke zaznela **V. symfónia c mol „Osudová", op. 67 Ludwiga van Beethovena.** Ladislav Holoubek hlboko prenikol do myšlienkovej podstaty diela, prepracoval sa k hodnotnému originálnemu poňatiu, nekopírujúcemu cudzie vzory. Orchester sa pod jeho vedením pohotovo a na patričnej umeleckej úrovni vyrovnal s problémami partitúry a tým dôstojne prispel k oslavám jubilejnej prešovskej hudobnej jari.

FRANTIŠEK MATÚŠ

KONKURZ

Umelecký šéf opery Slovenského národného divadla vypisuje konkurz na miesto

sólistky opery — odbor mezzosoprán.

Podmienky prijatia: absolutórium VŠMU, konzervatória a divadelná prax. Veková hranica — 30 rokov.

Prihlášky posielajte na adresu: Umelecká správa opery SND, Gorkého 2, 891 38 Bratislava.

Termín konkurzu oznámime telefonicky. Cestovné sa hradí len prijatým uchádzačom.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček CSc. zást. ved. redaktora: PhDr. Terézia Ursínyová, redaktorka: Viera Žitná. Redakčná rada: Pavol Bagin, Ľubomír Čížek, prom. hist., Ladislav Dóša, Miloš Jurkovič, Alojz Luknár, prom. ped., Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, MUDr. Gustáv Papp, Miroslav Šulc, Bohumil Trnečka, Bartolomej Urbanec. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 893 36 Bratislava, telefón: 338234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13, 893 36 Bratislava. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Objednávky predplatiteľov prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej 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**

KAPITOLY Z ESTETIKY III.

Zážitková povaha umenia

Každý z nás považuje za samozrejmosť, že jednotlivé druhy umenia majú svoju špecifickosť a že sa líšia od seba predovšetkým tým, že ich podstatu tvorí iný **druh** zážitkovej látky. Iného druhu je zážitok hudobný, výtvarný, poetický atď. Každý druh umenia sa uskutočňuje vo zvláštnej sfére emocionality, čo potom určuje napr. aj mieru ich konkrétnosti a abstraktnosti pri zobrazovaní skutočnosti. Napr. hudba nie je schopná takej konkrétnosti ako výtvarné umenie a pod.

Špecifický zážitkový materiál jednotlivých druhov umenia špecifikuje aj spôsob odrazu skutočnosti v umení. Životná látka sa tu vlastne „zužuje" do zážitkovej sféry daného druhu umenia — hovorí sa o tzv. zúženej predmetnosti. Nastáva tu doslova akýsi prevod jedného systému do systému druhého — každý druh umenia má svoje špecifické mimetické a kompozičné princípy a zákonitosti, ktoré síce pochádzajú geneticky zo skutočnosti, ale v porovnaní s ňou tvoria relatívne samostatný systém ľudských výrazových prostriedkov, zodpovedajúcich osobitostiam ľudskej psychiky a konštituovaniu jej zvláštnych estetických kvalít. Pravda, spoločensko-historicky vždy podmienených, konkrétnych, vyvíjajúcich sa.

Všetko, čo sa v umeleckej tvorbe realizuje, realizuje sa v tvorbe daného druhu zážitkovej látky. Všetko sa pretavuje a prechádza do zvláštnej emocionality daného druhu umenia. Dokonca aj prvky, vlastnosti a detaily samotnej skutočnosti, ktoré vchádzajú do umeleckého obrazu, stávajú sa tu konštitutívnou zložkou špecifickej emocionality jednotlivých druhov umenia. Napr. detaily, ktoré preberá výtvarné umenie zo skutočnosti, stávajú sa zložkou jeho špecifickej výtvarnej poetickosti. Možno preto povedať, že celý proces ľudského zvýznamnenia a zobrazenia skutočnosti v umeleckej tvorbe sa odohráva vždy **v rovine** homogenity a rovnorodosti špecifickej zážitkovej látky jednotlivých druhov umenia. Umenie nie je iba parafrázovaním a abstrakciou skutočnosti, ale tvorbou plnohodnotných významových a obrazových estetických kvalít a hodnôt, a do tejto plnohodnotnosti a svojbytnosti prevádza aj fakty skutočnosti pri ich estetickom osvojovaní. Napr. hudba prevádza naturálnosť životných emócií a procesov do hudobných kvalít intonácie, rytmu, melódie, harmónie atď. A tak, ako hudba, aj ostatné druhy umenia majú svoju špecifickosť, do ktorej pretavujú skutočnosť pri jej zobrazení, tvoria obraz skutočnosti **v nej.**

Ak sa má stať skutočnosť opravdivým obsahom umeleckého diela, nezaobíde sa to bez tejto inkarnácie. Práve táto inkarnácia pozdvihuje skutočnosť do polohy esteticko-ideových, ľudských, významových a obrazných kvalít, vedie k takej miméze, ktorá je podmienkou umeleckej tvorby a umeleckého zobrazenia.

Každý druh umenia má svoju nezastupiteľnú špecifickosť, ktorá sa vyvinula spolu s historickým vývojom samotného človeka a jeho psychiky. Aj špecifickosť jednotlivých druhov umenia má svoj historický vývoj. Treba s tým počítať, že aj hudba ako hudba, práve tak ako zas výtvarné umenie ako výtvarné umenie, poézia ako poézia atď. majú svoj historický vývoj späťý s potrebami spoločensko-historického vývoja človeka. Meradlo, ktoré určuje, čo je, čo už nie je a čo bude pre človeka napríklad hudobnou, výtvarnou, literárnou atď. kvalitou, je človek, dynamika jeho spoločensko-historického vývoja. Aj samotnú skutočnosť si osvojuje človek v umení v zmysle daného stavu historického vývoja špecifickosti jednotlivých druhov umenia, čo je súčasťou jeho estetických ideálov a potrieb jeho ďalšieho vývoja.

Historické podoby jednotlivých druhov umenia a ich špecifickosti nie sú iba dobovými sublimátmi dobovej skutočnosti, ale aj ich tvorbou, tvorbou ich vývoja. Umelecká tvorba nie je len odrazom dobového spoločenského vedomia, ale aj jeho tvorbou. Inak zobrazuje skutočnosť výtvarné umenie, inak hudba, inak literatúra atď. Každý z nich ale inak zobrazuje skutočnosť aj podľa stupňa vývoja svojej špecifickosti, čo je organickou súčasťou spoločensko-historického vývoja človeka, jeho bytia, skutočnosti, dynamiky ich vzťahu. V ideovom aspekte toho istého postoja a k tej istej skutočnosti sa konkretizuje umelecký obraz v odlišných druhoch umenia odlišne, no odlišne sa konkretizuje aj podľa odlišného štádia vývoja ich špecifickosti. „Každá doba mala svoj názor na skutočnosť..." — poznamenáva Zd. Nejedlý a pokračuje: „...umelcov pohľad sa **menil,** a tak napriek tomu, že tu vždy bola zobrazená skutočnosť a niekedy dokonca tá istá skutočnosť, sú realizmy **rôzne...** Dnes je to socialistický názor a preto socialistický realizmus... Nepôjde tu preto o staršie, vývojom už vstrebané realizmy, ako je dnes pre nás realizmus stredoveku, realizmus renesancie a realizmus baroka... realizmus buržoázie 19. storočia... Ani realistické umenie nie je hmotnou kópiou skutočnosti... realistické umenie môže byť jedine **skutočné umenie...** Umenie je tvorenie, a tvorenie je tvorba nového... I umenie preto tvorí predovšetkým zajtrajšok". (Nejedlý, Zd.: O realismu pravém a nepravém, In: K socialistickému umění, SPN Praha, 1976, s. 166.)

Súčasťou historickej pravdivosti umeleckého zobrazenia je teda aj zmena a vývoj špecifickosti jednotlivých druhov umenia. Umelecké zobrazenie sa stáva týmto vývojom adekvátne psychike a potrebám spoločensko-historického vývoja človeka. Aj v tejto sfére prebieha proces tzv. zospoločenštenia, zdokonaľovania, diferenciácie a obohacovania ľudských zmyslov, ľudského estetického, hudobného zmyslu. Marx to postrehol už v zárodku: „...zmysly spoločenského človeka sú iné ako zmysly nespoločenského človeka; len predmetným rozvinutím bohatstva ľudskej bytosti vznikne bohatstvo subjektívnych ľudských zmyslov, vznikne hudobný sluch, oko zmyslom pre krásu formy... zmysly, ktoré sa potvrdia ako ľudské bytostné sily, čiastočne sa zdokonalia, čiastočne vzniknú ... i tzv. duševné zmysly... Surovou praktickou potrebou zaujatý zmysel je len obmedzeným zmyslom". (Marx, K. — Engels, F.: Malé ekonomické spisy, Bratislava, 1971, s. 99.)

Len čo sa zmysel človeka pre hudbu — a tak je to aj s ostatnými druhmi umenia — vyvinul do osobitnej sféry zážitkového sveta ako relatívne samostatná zložka jeho vedomia, nadobúda aj svoj relatívne svojbytný vývin, pravda, nie izolovane, ale v súčinnosti s ostatnými zložkami ľudského vedomia a bytia, v spätosti s celkovým vývinom človeka a skutočnosti. A ako v iných zložkách bytostných síl človeka, ide aj tu o otvorený proces, ktorý sa nikdy neuzavrie, ktorý vždy bude prekonávať svoje predchádzajúce hranice, pravda, nie na základe absolútneho odmietnutia svojich predchádzajúcich výdobytkov, ale skôr ich dopĺňaním a novým sebaobjavovaním.

Vývinový stupeň špecifickosti jednotlivých druhov umenia určuje spôsob estetického osvojenia skutočnosti v umeleckej tvorbe, určuje charakteristickú dobovosť umeleckého obrazu, spôsob počutia a videnia skutočnosti, charakter a orientáciu umeleckej tvorby. „Človek počuje účelne" — poznamenáva výstižne A. Sychra — „z hľadiska vypracovaných dynamických stereotypov... Počutie... treba chápať ako vypočúvanie sémantického a výrazového oznámenia, a nie ako čírе registrovanie akustických dát... Muzikanti... vedome štylizujú, typizujú melódiu a rytmus z hľadiska výrazu... Prostriedky vyjadrenia sú čiastočne zhodné, čiastočne odlišné... Ako všade v umení, ani v tomto prípade nerozhoduje opisnosť, ale pozorovateľské majstrovstvo, aktívne stvárnenie, tvorivá vynaliezavosť a fantázia." (Sedláček, K. — Sychra, A.: Hudba a slovo z experimentálního hlediska, Praha, 1962, s. 77—78.) Ide tu o počutie, videnie, zobrazenie a tvorbu nielen v zmysle špecifickej zážitkovej látky jednotlivých druhov umenia, ale aj v zmysle daného stupňa ich vývoja. Samozrejme, vždy podriadenej sledovanému umeleckému zámeru a nie opačne. Ide o jav, ktorý sa uplatňuje už aj v elementárnych formách uvedomovania si skutočnosti. Ani také elementárne formy akustických javov, ako je napríklad pravidelný rytmus kvapkania vody, tlkotu srdca, pravidelnosti krokov, dýchanie atď. si neuvedomujeme v ich objektívnej neosobnosti, ale v primeranej agogickej, akustickej atď. modifikácii, čo sa potom uplatňuje aj v ich napodobňovaní. V umeleckej tvorbe sa stráca neosobná univerzalita ešte aj takých javov, ako je práve pravidelný rytmus.

Miméza, aj umelecká, nadobúda dvojstrannú významnosť — vzťahuje sa na skutočnosť, ale aj na aktuálnosť jej špecifického kvalitatívneho uvedomenia. Aj pravdivosť, presvedčivosť a živosť umeleckej tvorby má svoje podmienky a jednou z nich je aj primeraná vývojová aktuálnosť jej zážitkovej látky, korešpondujúcej s potrebami vývoja a obohatenia človeka, jeho psychiky a bytia, jeho života. „Umenie preto nikdy nie je ani reakciou, ani návratom" — hovorí Zd. Nejedlý.

Súčasnosť zážitkovej látky jednotlivých druhov umenia však o sebe ešte nestačí. Aj tu je podmienkou predovšetkým umelecká úroveň. Podobne ako túto podmienku kládol Zd. Nejedlý v súvislosti s realizmom: „První proto, co třeba podtrhnout, je to, co by vlastně mělo být samozřejmé, ale není samozřejmé, jak se ukazuje, že realistickým uměním může být jedině skutečné **umění** a žádné fušerství, břídilství, neumění. To je první, co nutno podtrhnout. A není-li něco uměním, nemůže to být ani realistickým uměním. Mazanina zůstává mazaninou, i když se tváří realisticky. Pak je to snad realistická mazanina, ale stále ne realistické umění. Ne realismus je první kritérium, ale umění. Tudy jde čára, dělící na prvním místě umění od neumění a teprve v oblasti umění jde další čára, dělící realistické umění od nerealistického... Realismus nesmí být pláštíkem impotence, jak se nejednou děje". (Nejedlý, Zd.: O realismu pravém a nepravém, In: K socialistickému umění, SPN, Praha 1976, s. 167.)

Pravda, ani nová orientácia zážitkovej látky sa takýmto „pláštikom" nesmie stať...

EUGEN ŠIMUNEK

Najstaršia škola ruského baletu

Medzi množstvom architektonických pamiatok Leningradu je veľa unikátov, spojených s menom Carla Rossiho (1775 až 1849). Po ňom je nazvaná i ulica, začínajúca za Puškinovým divadlom, ktoré je tiež dielom C. Rossiho. Po oboch stranách tejto ulice stoja oproti sebe dva úplne rovnaké domy. V jednom z nich má svoje sídlo najstaršia škola ruského baletu — Leningradská akademická choreografická škola, ktorá v r. 1978 oslávi svoje 240-ročné jubileum.

Oleg Vinogradov — hlavný baletný majster Leningradského akademického divadla opery a baletu S. M. Kirova. Snímka: APN

Vyšli z nej vynikajúci dejatelia ruského a sovietskeho baletu (Fokin, Nižinskij, Gorskij, Ulanovová, Čabukiani, Sergejev, Dudinská, Lavrovskij a iní). Tu vyučovali Petipa, Johanson, Legat, Vaganovová. Dnes nájdeme medzi pedagógmi tých, ktorí boli ešte nedávno pýchou sovietskeho baletu. Jednou z nich je Natália Dudinská, pôsobiaca mnoho rokov ako primabalerína Kirovovho divadla opery a baletu v Leningrade. Čo hovorí Natália Dudinská o zvláštnostiach vyučovania v baletnej škole?

— Baletná pedagogika je zložitá veda. Vyučovať tanečnému umeniu, to nie je len pomáhať žiakovi osvojiť si jazyk scénického tanca a pochopiť jeho techniku. Treba vychovať umelca, schopného vytvárať vynikajúce scénické obrazy. Carlo Blasis, vynikajúci pedagóg a choreograf tvrdil, že len prvotriedny tanečník môže byť dobrým pedagógom. Inak budú hodiny nudné, bez presvedčivosti. Pedagogický zbor našej školy je pravou ukážkou tohto názoru. Leningradskí pedagógovia vynikajú vysokou profesionalitou, založenou na pevných vedomostiach klasického tanca a bohatých osobných skúsenostiach. Naša metóda vyučovania obsahuje tradície a skúsenosti mnohých pokolení majstrov ruského baletu, pričom každý pedagóg má svoj spôsob, zvláštnosti a umelecký štýl. Napr. trieda F. Balabinovej — do najmenších podrobností vypracováva každý pohyb, kým tanec nie je čistý a presný. Na jej hodiny si treba zvyknúť, lebo má svoje zákony a tajomstvá. Alebo L. Ťutinovová, v minulosti tiež známa balerína, zvláštny dôraz kladie na gráciu. Jej hodiny sa podobajú koncertom, taký dôležitý význam pripisuje umeleckému dojmu z vyučovania. Vyberá svojim žiakom neobyčajný repertoár — takmer zabudnuté duetá a variácie zo starých klasických baletov. I. Zubkovskaja má hodiny ťažké, technicky presýtené, ale práve preto jej žiaci tak ľahko a presvedčivo realizujú i tie najzložitejšie kombinácie.

***

Po hodinách klasického tanca sa žiaci venujú všeobecnovzdelávacím disciplínam. Takéto striedanie fyzického a rozumového zaťaženia (rozvrh berie do úvahy aj čas na obed a odpočinok) blahodarne vplýva na žiakov. Tí, ktorí prichádzajú do Leningradu z iných miest krajiny alebo zo zahraničia, bývajú v školskom internáte. Sú tu krásne izby, bohatá knižnica, hudobné triedy. Hudba v škole je rovnako povinná ako choreografia. Mnohí žiaci vynikajúco hrajú na klavíri. Študujú dejiny divadla a výtvarného umenia, cudzie jazyky, najmä francúzštinu, v ktorej je vyjadrená terminológia klasického tanca.

Mnohoročné skúsenosti vo vyučovaní a výchove umelcov baletu ukazujú, že okrem školských vedomostí žiaci potrebujú aj scénickú prax. Len v kontakte s divákom, v schopnosti získať si publikum a zvyknúť si predvádzať svoje umenie na verejnosti sa radí umelec. Preto praktické vystúpenia na oboch scénach leningradských divadiel — Kirovovho divadla opery a baletu a Malého operného divadla sú neodlučiteľnou súčasťou života školy. Už dávno je známe, že leningradská choreografická škola presne a verne zachováva tradície ruského klasického baletu. Lásku a úctu ku klasike tu vštepujú žiakom od najútlejšieho detstva.

Mnohoročná tvorivá družba spája školu s baletnou fakultou leningradského konzervatória. Mladí baletní umelci pripravujú v škole svoje nové čísla. Dosť významné miesto v tejto práci v posledných rokoch zaberajú inscenácie choreografických kompozícií podľa hudby, ktorá nie je komponovaná pre balet. Zameranie týchto kompozícií vyjadruje sa v zovšeobecnenom pláne — ako idea harmónie, krásy, poézie a mladosti.

Aby sme pochopili veľké tajomstvo ruskej baletnej školy, treba sa dotknúť jej prameňov. Pravdepodobne preto trávia budúci umelci veľa času v múzeu školy, kde sa uskutočňujú zaujímavé hodiny z dejín baletu. Tu sú zozbierané unikátne exponáty, vzácne fotografie, knihy partitúry a kostýmy.

Š. KASUMOVÁ, APN
(Preklad a spracovanie: **J. ĽENOVÁ**)

Užitočné kontakty

Vo svojich záveroch ustanovujúci zjazd Zväzu československých skladateľov odporúčal rozvinúť neformálne kontakty medzi všetkými členskými zložkami oboch národných zväzov. Jednou z prvých akcií tohto druhu bolo stretnutie hudobných kritikov a muzikológov, a to v Prahe dňa 14. apríla t. r. — na pôde Českého hudobného fondu. Nápiňou pracovnej schôdze, ktorá mala priateľské a neformálne ovzdušie (uskutočnila sa po takmer desiatich rokoch!) bola informatívna prehrávka niekoľkých slovenských kompozícií posledného obdobia, ktoré vzbudili záujem (prípadne vyvolali protichodné názory) hudobnej verejnosti. Českým kolegom boli prehrané diela **D. Kardoša** (Slovakofónia) **I. Zeljenku** (III. symfónia a Elégia) a **J. Sixtu** (Noneto). Schôdzu a diskusiu viedli **dr. Vladimír Bor** a **Anna Kovářová,** jednotlivé kompozície uvádzal informáciou o diele, skladateľovi i jeho doterajšom vývoji kritik **Igor Podracký.** Po odposluchu sa rozvinula veľmi živá, zaujímavá a otvorená diskusia, ktorá sa dotýkala nielen konkrétnych diel, ale hodnotového systému v našej hudobnej kritike vôbec. Okrem toho sa rozvinula debata o súčasnom stave českej a slovenskej kritiky, o problémoch, s ktorými treba zápasiť na oboch frontoch v záujme zvýšenia úrovne (i rozšírenia rozsahu a priestoru) kritiky. Ukázalo sa, že veľa podobného a zhodného je v názoroch oboch strán nielen na počúvané diela, ale aj v situácii hudobnej publicistiky. Ďalšie stretnutie — zamerané na tvorbu českých autorov — bude na jeseň v Bratislave.

-ay-