

HUDOBNÝ ŽIVOT 80

Ročník XII.
17. III. 1980
2.— Kös

6



Národný umelec Eugen Suchoň otvoril V. týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby. Snímka: P. Heringeš

Otvárací koncert

Piaty týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby otvorila Slovenská filharmónia s Bystríkom Režuchom v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie. Do jeho dramaturgie boli zaradené štyri diela — dve staršie a dve novinky. V roku 1972 vznikla pieseň pre barytón a orchester *Prekroč nás čas* od zaslúžilého umelca Milana Nováka, dielo dotýkajúce sa sféry najvyššieho aktuálneho v pravom zmysle slova angažovanej, dle obkoleseného skladateľovými ideovými významovými opusmi — ako napríklad *Aby bol život na zemi či Hory a srdce*. Novák sa v ňom nezapiera ako skladateľ spontánnej muzikality, harmónie i jemu vlastnej inštrumentácie. Aj vo-

kálna zložka diela sa vyznačuje bohatou prekomponovanosťou, ktorú však trošku na škodu optimálneho významu diela ako celku prekryva miestami až príliš hlučný orchester (nie koncepciou interpretácie), takže sa miestami stráca význam Ladižipského textu, zanikajúceho v spleti harmónií orchestrálného sprievodu. Solový part našťudovaný veľmi spoľahlivo Robertom Szűcsom takto nemohol dokonale ilustrovať skladateľovu i textárovo úprimné posolstvo.

Concertino pre klarinet a orchester národného umelca Eugena Suchoňa, zdá sa, stalo sa trvalou repertoárovou súčasťou nášho interpretačného umenia i koncertnej dramaturgie. Od

V. týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby

Týždne novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorých hlavnými organizátormi boli už po piaty raz Zväz slovenských skladateľov, Mestský dom kultúry a osvetly a Slovenský hudobný fond prebiehali v dňoch 18.—23. februára t. r. v koncertných sieňach Bratislavy a svojím piatym ročníkom oslávili tak svoje prvé neoficiálne okrúhle jubileum. Po piaty raz do jedného februárového týždňa sa tu kumulujú tvorivé výsledky slovenských skladateľov predstavujúcich sa poväčšine premiérami diel svojich kompozičných dielní, po piaty raz koncertné sieni naplňajú tí, pre ktorých sa slovenská hudobná kultúra a predovšetkým jej tvorivá zložka stáva neodmysliteľnou potrebou kultúrne žijúceho človeka. A že naša verejnosť k našim tvorivým výsledkom nie je ľahostajná, to dokumentoval bez rozdielu vždy každý z koncertov. Ak sme v prvom či druhom ročníku Týždňov pomerne ťažko naplnili koncertné sieni, tento posledný o návštevnosť nemal nádu — či už ide o koncerty komorné, ale i orchestrálné.

svojej premiéry na Pražskej jari 1978 sme sa už mali možnosť presvedčiť, že ide o dielo majstrovské, patriace medzi najzávažnejšie opusy Suchoňovej tvorby. Autor v ňom ponúka celý svoj kaleidoskop konceptívnych a rytmických nálad, konfrontuje v ňom jemu typické harmonické myslenie so svetom harmónií vychádzajúcich z folklórnych tradícií a predovšetkým v sólovom parte sa vracia — po Krútnave — k maximálnemu využitiu technických a farebných možností klarinetu. Ak sme pri prvom bratislavskom uvedení tohto diela vysoko hodnotili majstrovstvo vnútorného napätia štyroch častí skladby, výzdvihovali širokú paletu umne rozvíjanej inovenosti hudobného materiálu a obdivovali pohotovú zvládnuť náročného sólového partu sólistom (J. Luptáčík), opätovne uvedenie len potvrdilo, že dozrelo, usadenou interpretáciou opäť J. Luptáčíkom dielo pribudlo umeleckej závažnosti a bezvýhradnej akceptácie.

Ako prvá novinka Týždňa

zazneli symfonické *Konfrontácie* Ivana Hrušovského, dielo, ktoré bolo dokončené v júli 1979. Ivana Hrušovského máme predovšetkým zafixovaného ako skladateľa vokálnej a komornej hudby, ale jeho *Musica nocturna*, ktorá sa pred niekoľkými rokmi len akoby náhodne ocitla v jeho tvorbe, dala číť, že tento skladateľ vie vzácnne narábať aj s orchestrálnym zvukom. A nielen čo sa týka inštrumentácie, ale i proporcií hudobných myšlienok a striedania pasáží meditatívnych s dramatickými. Napriek tomuto poznaniu boli *Konfrontácie* tým najprijemnejším prekvapením Týždňa. Hrušovský sa v nich posulval formou timbrových úsekov, ktoré zjednocuje prehľadná linearita hudobnej reči a neustála konfrontácia, ako sám skladateľ hovorí „vzťahov medzi ľuďmi a životnou realitou“. Najväčšia sila Hrušovského kompozičnej práce sa však ukázala v sputaní atraktívnej a progresívnej kompozičnej tech-

niky, zaujímavej okrem svojho obsahu i vynaliezavou farebnosťou do neustále napätého a vnútornou dramatickosťou pulzujúceho celku, do plochy, ktorej časové proporcie boli až nepravdepodobne vhodne uvažované. Napokon o hodnote diela hovorí mnoho i reakcia publika (i keď toto nie je vždy jediným kritériom), ktoré toto iste v nijakom prípade nie na efekt zamerané dielo prijať neobvyčajne nadšene. Podobne ako diela doposiaľ menované i toto našťudoval Bystrík Režucha brilantne a nepochybne i jemu a Slovenskej filharmónii patria slová vysokého uznania.

Ak náročné *Konfrontácie* v celom svojom rozsahu zaujali a vyprovokovali poslucháčov k sústredenému počúvaniu, *Vladimír Bokes* svojou II. symfóniou pripravil na celej čiare rozčarovanie. Po púťavom Hrušovského diela sa už po prvých minútach Bokesovej skladby vniesol do sály nepokoj a nezáujem poslucháčov. Úvodný, nie nezaujímavý hudobný materiál zapadol do skutočne zdĺhavého, bez akejkoľvek selekcie ponúkaného hudobného toku. Vo výše polhodinovom diela (a únosnosť súčasnej hudby pri tej najvyššej kvalite všetci veľmi dobre poznáme) — teda rozsiahlej forme nebolo čo povedať, nahromadený materiál sa stal samoúčelným, bez rezonancie, bez želaného dopadu. Komu, ak nie poslucháčom, zdieľa tvorca svoje poslúšstvo? Kto ho má chápať, ak nie spoločnosť, v ktorej žije, v ktorej tvorí, ktorá mu dáva všetky podmienky pre umelecký rast a rozvoj? To sú otázky, ktoré by si mal azda predovšetkým položiť autor spomenutého diela sám, pretože iste tak ako celý umelecký front i on očakáva za svoje dielo istú formu pochopenia a tým i spoločenského dopadu svojej výpovede. Ak išlo v tomto prípade o hľadanie vlastného kompozičného jazyka, formy a obsahu, nemalo si toto dielo zo strany autora robiť nároky azda na uvedenie, ak išlo o prejav „vykryštalizovaný“ — hude tu potrebné hľadať nové cesty — akceptujúce umelecké hodnoty, ale i komunikatívnosť umenia.

VLASTA ADAMČIAKOVÁ

Aktív Zväzu slovenských skladateľov

Stáva sa už pravidlom, že počas trvania Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby zvoláva vedenie Zväzu slovenských skladateľov svoje členstvo k plenárnym zasadnutiam, či pracovným aktívom, na ktorých sa riešia najaktuálnejšie problémy zväzovej činnosti. Dňa 20. februára zišli sa skladatelia, koncertní umelci, muzikológovia, kritici a publicisti ZSS na aktíve, na programe ktorého bola analýza činnosti všetkých tvorivých zložiek Zväzu od V. zjazdu ZSS (pozn. red.: konal sa 29. marca 1977). Zúčastnili sa na ňom pracovníci oddelenia kultúry a umenia ÚV KSS Michal Masaryk, predseda ZČSS nár. umelec Andrej Očenáš, predseda ZSS nár. umelec Eugen Suchoň, vedúci tajomník ZSS zasl. umelec dr. Stefan Klimo, tajomník ZČSS zasl. umelci Zdenko Mikula a Jan Boháč a mnohí ďalší predstavitelia slovenského i českého hudobného života ako i početné členstvo. Pracovný aktív otvoril a v prvej časti viedol predseda ZSS nár. umelec Eugen Suchoň, v druhej časti aktív viedol a záverečné slovo mal podpredse-

da ZSS zasl. umelec Milan Novák.

V úvode aktívu vystúpil pracovník oddelenia kultúry a umenia ÚV KSS Michal Masaryk, ktorý hovoril o súčasnom stave nášho umenia po XV. zjazde KSČ. Poukázal na vysoké umelecké ideové požiadavky na súčasnú umeleckú tvorbu, na významnú estetickú i výchovnú funkciu socialistického umenia a upozornil na nezastupiteľnú úlohu umeleckých zväzov pri tvorbe nových hodnôt a ich zodpovednosť za správnu ideovú orientáciu nášho súčasného umenia. V krátkosti načrtnul výsledky dosiahnuté v jednotlivých druhoch umenia a konštatoval výrazné úspechy dosiahnuté v hudobnej oblasti.

Správu o činnosti Tvorivej komisie skladateľov a analýzu hudobnej tvorby za posledné obdobie predniesol vedúci tejto komisie doc. dr. Ladislav Burlas, ČSc. Konštatoval, že v priebehu 70. rokov prestal byť a nás atraktívny avantgardizmus všetkých nedávnych i súčasných hudobných smerov, že modernizmus ako prenesenie pozornosti skladateľa do sféry

obnovovania formy a techniky na úkor obsažnosti hudby ustúpil do pozadia a začala sa akcentovať esteticko-emocionálna pôsobivosť hudby a všetko to, čo smeruje k obsahovej a aktuálnej hudbe našej doby. Zdôraznil myšlienku, že dnešný umelec má možnosť na základe kvality svojho spoločenského vedomia nielen odrážať umením vývojový stav, ale i tvoriť, čo je v istom zmysle aj anticipácia ďalšieho spoločenského vývoja. Šancu majú však iba tie novátorské riešenia, ktoré skutočne reprezentujú umelecký a súčasne aj spoločenskokultúrny pokrok.

Za nesporný stimul pre rozvoj súčasnej hudobnej tvorby označil každoročne organizované Týždne novej slovenskej hudobnej tvorby. Na ich prvých štyroch ročníkoch bolo premiérových uvedených 72 skladieb. Rozsah súčasnej tvorby je však omnoho väčší. Bilancia 6 oper, 2 baletov, 3 muzikálov, 50 orchestrálnych diel a okolo 130 diel komorných za obdobie od V. zjazdu je pre slovenskú hudobnú tvorbu kvalitatívne chválhodným výkonom.

Ďalším významným stimulom pre vznik novej tvorby označil Burlas 80. výročie VOSR r. 1977, ku ktorému vzniklo 14 nových diel, ďalej početné skladateľské súťaže, ako sú napr. Cena Piešťan, české i slovenské súťaže v oblasti zborovej tvorby atď.

V referáte sa zaoberal slabou účasťou slovenských skladateľov na medzinárodných súťažiach a problematikou každoročne organizovaných skladateľských kolokvií pre skladateľov vážnej i populárnej hudby, ktoré napriek tomu, že ide o jedinečnú príležitosť k tvorivým diskusiám o aktuálnych hudobných a skladateľských problémoch, nestretli sa s dostatočným záujmom skladateľov.

Značnú časť svojho referátu venoval tvorivému prínosu každého skladateľa v hodnotením období a upozornil na najpozoruhodnejšie diela skladateľov tak vážnej ako i populárnej hudby.

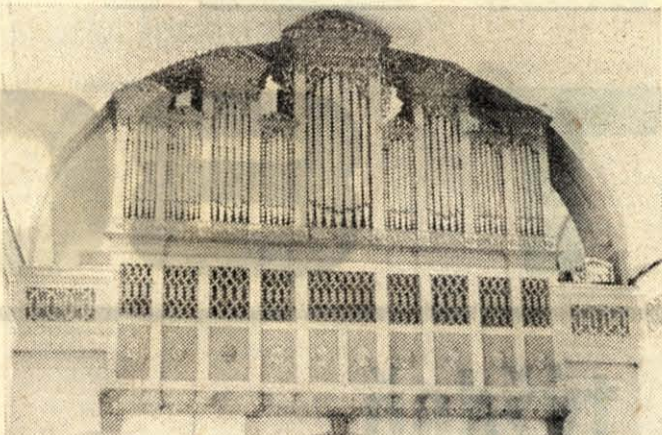
Burlasov referát pripomenul i záslužné usporiadanie výmenných koncertov medzi spriatelnenými skladateľskými

zväzmi socialistických krajín, upozornil na prácu Kruhu mladých skladateľov v rámci ktorého dochádza k užitočným stretnutiam skladateľov socialistických štátov a osvetlil podiel koncertných umelcov a muzikológov na realizácii, hodnotení a propagácii pôvodnej slovenskej hudobnej tvorby.

Správu o činnosti Tvorivej komisie koncertných umelcov predniesol jej vedúci Miloš Jurkovič. Konštatoval neustále narastanie vplyvu koncertného umenia na rozvoj slovenského hudobného života a ocenil potešiteľný prírastok nových absolventov hudobných učilišť. Z tohto trendu vyplýva i skutočnosť, že Tvorivá komisia koncertných umelcov je dnes najpočetnejšou zložkou ZSS. Za najpozitívnejší prínos pre činnosť TKU označil vznik nového závažného podujatia — Prehliadky slovenského koncertného umenia, ktorej prvý ročník sa konal minulý rok v Žiline. Zmyslom Prehliadok, ktoré by sa mali konať každoročne, by malo byť postupné predstavovanie koncertných umelcov reprezentovaných (Pokračovanie na 8. str.)

„Békéšká helvetská cirkev dala si postaviť nedávno veľké varhany (organ), ktoré jak pre svoju dokonalosť, tak i preto verejného spomenutia zasluhujú, že pošly z dielni našich statočných rodákov a výtečníkov organárskeho staviteľstva, pánov Šaskovcov na Brezovej. Ze ale práve týchto pánov spomenutý veľký sbor cirkevný poctil svojou dôverou, pošlo z tej príčiny, že ani pred 20 rokmi vyhotovené varhany potrebovať sa nemohly. Aby teda menovaný sbor do takýchto nesnází znovu neupadnul, dal sa prezerať už hotové varhany na Poľnom Byrnčoku, ktoré už od 11 rokov službu svoju každodennú k úplnej spokojnosti konajú. A pokiaľ i tyto varhany shotočili páni Šaskovci, obrátila sa k nim i hore menovaná cirkev celou dôverou, aby dľa predloženého plánu i jej chrám týmto kráľom všetkých hudobných nástrojov ozdobili“ (Kútzky, Michal: Békéšká nové varhany, Obzor 10., s. 18 a 19, Skalica 25. VI. 1872).

Šaskov békéšký organ



Prospekt Šaskovho organa v ref. kostole v Békéši pred zemetrasením (fotografované 22. VI. 1977).

Dňa 5. decembra 1868 referovali vyslaní presbyteri o dokonalosti a kráse organa v Poľnom Berinčoku a už na Silvestra pricestovali pozvaní Martin Šasko so synom Martinom do Békéša. Po prehliadke kalvínskeho kostola a chórusu na Nový rok 1869 Šaskovci prehlásili, že chór je malý pre tak veľký organ, aký by chceli a navrhli, aby sa dlažba empory znížila aspoň o 1 stopu (30 cm) a zbúral sa parapet. Keď s tým cirkevníci súhlasili, predložili Šaskovci plán na dvojmanuálový organ s 32 znejúcimi a 8 pomocnými registrami, ktorý by do 1. októbra 1872 postavil za 7660 zl.

Dňa 7. apríla 1871 vzalo zhromaždenie s uspokojením na vedomie obširnu radostnú správu organovej komisie o pokroku v stavbe organa a 15. apríla robili už opatrenia na uloženie starého a dopravené časti nového organa. Ubytovanie a stravovanie Šaskovcov mal zabezpečiť kurátor Ján Durko.

Kolaudáciu mohutného hotového organa vykonal dňa 27. apríla 1872 chýrny jágerský organista, profesor Ondrej Žaskovský a Michal Kútzky, v tom čase už brezovský organista. Slávnostnú posviacku organa vykonal nasledujúceho dňa.

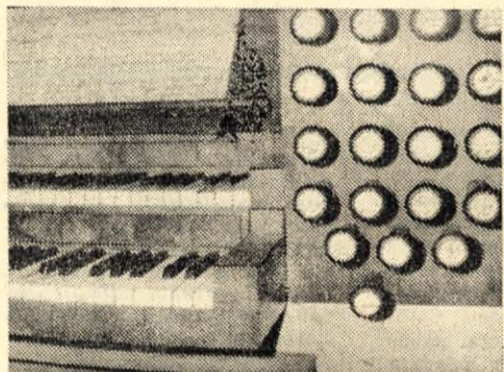
Z posudku Michala Kútzkeho sa dozvedáme, že manuály aj pedál dostávali „viac z troch zasobníkov s rozličnými, cieľu primeraným stupňom sily“ a že každý stroj mal vlastný regulátor tlaku. „Princípál v priečeli, s mimoriadnym, jazyčným hlasu podobným rezavým zvukom“, padol za obeť rekviráciám v roku 1917. V tomto organe uplatnili Šaskovci technické zlepšenie: „odstránenie vplyvu regulovaného vetra počas upotrebenia tremuly“. Ziaľ, túto tremulu nahradili novou, továrenskou. Jej riešenie však poznáme z myjavského organa, kde ho uplatnili dodatočne v roku 1876.

Mohutný organ zaberá celú plochu chórusu. Nástroj zásuvkovej sústavy s mechanickou traktúrou a s hracím stolom na ľavom boku má túto dispozíciu:

I. Manuál (zaberá 2/3 ľavej časti empory, v poradí na vzdušnici):

1. Princípál 8' v prospekte nahradený, vnútri pôvodný od h
2. Octav 4'
3. Quint 2, 2/3'
4. Superoctav 2'
5. Mixtura 2' 5-radová, C = 2' + 1, 1/3' + 1' + 2/3' + 1/2', repétuje na c¹, c²
6. Cornet 8' 3-radový, začína na g: 8' + 5, 1/3' + 3, 1/5'
7. Gemshorn 4' Kamzíci roh, kónický
8. Quint 5, 1/3' odrezaná na 4'

Časť klávesnic a ovládacích prvkov Šaskovho organa. Snímky: O. Gergelyi



9. Viola Gamba 8' lievikovitá, z čistého anglického cínu
10. Gemshorn 8' z čistého anglického cínu
11. Gedackt 8' drevený, od c¹ kovový kryt, signovaný na c²: c/Gedakt, c/65/Gedakt
12. Hohlfloöte 8' Flauta dutá, drevená, od c¹ cinová, lievikovitá, signovaná: Hohlflo. 8, C/63
13. Bordun 16' drevený kryt, od c² kovový kryt
14. Princípál 16' cinový, na c: C 16 Princípál, veľká oktáva po H drevená

II. Manuál zaberá pravú časť empory, vedľa I. Manuálu. V poradí:

15. Geigenprincípál 8' Husľový princípál, v prospekte nahradený, vnútri od g z čistého cínu, pôvodný, sign: g.
16. Geigenprästant 4' Husľový princípál 4', signovaný na nohe: c/67
17. Flautino 2' cín, od c s dvojnásobnou dĺžkou, prefukuje!
18. Mixtura 1' 3-radová; C = 1' + 2/3' + 1/2'
19. Flauto dolce 4' od c¹ posunutá do tercie, teda na c¹ znie e¹
20. Flaut travers 4' veľká oktáva drevená, od c cinová, veľmi široká, od c¹ prefukuje
21. Liebl. Gedackt 8' Kryt milučky, drevený, od c¹ cinový
22. Salicón 8' z čistého cínu, signovaný na C: C/59
23. Flute d'amour 8' najväčšie píšťaly drevené, od c¹ lievikovité cinové, signované c: c/72

Pedál zaberá celú zadnú časť chóru, tak, že za píšťalami sa dá len ťažko prejsť. V poradí:

24. Octava 4' cinová, C signované: Violín/50
25. Violoncello 8' celé cinové
26. Bassflöte 8' drevený kryt
27. Grossnassard 10, 2/3' drevená krytá Kvinta
28. Princípál Octav 8' drevo
29. Violonbass 16' drevo
30. Subbass 16' drevený kryt
31. Untersatzbass 32' drevený kryt
32. Princípálbass 16' drevo

Pomocné registre: Manual Forte, šlapka, (za-a vypína Kvintu, Cornet, Mixturu a Superoctavu). Positiv Forte, šlapka, (za-a vypína Geigenprästant, Flautino a Mixturu). Manúbrium: Pedal-tutti je spojka pedálová s Manualom, Pedal Octavkopula, Manual Octavkopula (nefunguje). Positiv Copula, Positiv Sperrventil, Sperrventil I. M., Tremolo (novšie), Kalkantenruf (po zavedení elektrického čerpadla na mechy odstavený). Rozsah manuálov: C — f³, pedálu: C — d¹.

Tento organ sme preskúmali v lete roku 1977, tesne pred zemetrasením, ktorého epicentrum bolo práve pod Békéšom. Veľký reformátsky kostol pre vyše 6000 ľudí bol zemetrasením natoľko poškodený, že ho ihneď úradne uzavreli. Vlni sa nám predsa podarilo organ znovu poprezeráť aj vyskúšať. Popadané tehly a väčšie kusy omietky sme vybrali, tie organu neublížili, horšie je to s kostolom, ktorého klenby a stĺpy sú nebezpečne popraskané a vysunuté a je otázne, či sa vôbec podarí zachrániť najväčší organ našich Šaskovcov.

OTMAR GERGELYI

Významný český muzikológ, skladateľ a zhornajster univ. prof. Josef Plavec, DrSc., ktorý by sa bol dožil dňa 8. marca 1980 sedemdesiatichpiatich rokov, býval častým hosťom na Slovensku, či už ako examinator alebo oponent v odborných komisiách pre získanie vedeckých hodností v SAV, v habilitačných a rigorózných komisiách na vysokých školách v Bratislave, v Prešove, v Trnave, ale často vystupoval aj ako dirigent a umelecký vedúci speváckych zborov českého učiteľstva na koncertných zájazdoch po Slovensku, ba aj ako člen porôt rôznych speváckych súťaží, vysokoškolských súborov atď.

Plavec ako jeden z najlepších žiakov Zdenka Nejedlého vychádzal z jeho chápania zmyslu dejín českej hudby, preto už r. 1941 vyšla jeho rozsiahla monografia o Františkovi Škroupovi ako vy-



Prof. J. Plavec v mládežníckom období

Profesor Josef Plavec a Slovensko (k nedožitej päťasedemdesiatke)

nikajúcom predstaviteľovi predsmetanovskej hudby. Škroupovu operu „Dráteník“ premietol do hudobných vzťahov československých. V prvej českej opere s postavou slovenského drotára Plavec videl dielo značnej aktuálnej hodnoty, o zrejstné dielo československé, nie však v nesprávnom politickom význame buržoázneho čechoslovakizmu. Život a dielo B. Smetanu, najmä jeho zborová tvorba veľká monografia o nej vyšla r. 1954). Zdenka Fibicha (Z. Fibich — melodramatik, 1943), jeho obľúbeného učiteľa kompozície J. B. Foerster (zborník 1949), O. Ostrčila a zľúďš sviežo napísaná monografia o Otokarovi Jeremiášovi (1964) atď. tvorili bázu Plavcových vedeckých prác z oblasti hudobnej histórie.

Ako dirigent Miesaného zboru českého učiteľstva prof. Plavec dal podnet k družbe s popradským spevokolom Tatran. V rámci tejto družby zbor uskutočnil r. 1959 koncertný zájazd do Popradu a do obcí pod Tatrami. Tu predviedol slovenskému publiku hodnotnú českú zborovú tvorbu, ale aj Cikkerov „Povstalecký pochod“. Z dirigentskej činnosti vyplývali Plavcove úpravy Suchoňovej „Piesne o spoločnej vlasti“ pre miesaný zbor (originál pre ženský dvojzbor), úprava piesne „Povedz mi, povedz“ pre ženský zbor (pôvodne pre sólový spev a klavír). Prejavom jeho veľkej úcty k novej slovenskej opernej tvorbe bola nesporné aj skutočnosť, že sa zúčastnil na premiére Cikkerovej opery Juro Jánošík r. 1954 v Bratislave a ďalej, že v rámci družby so Speváckym zborom slovenských učiteľov na koncertnom zájazde po Slovensku r. 1961 predviedol úvodný i záverečný zbor zo Suchoňovej opery Krútnava. V repertoári Plavcovho učiteľského spevokolu bol aj Suchoňov zbor „Ráno na horách“, „Lúčne hry“ Zdenka Mikulu a viaceré české zborové skladby so slovenskou tematikou.

Josef Plavec sa prejavil aj kompozične skladbou so slovenskou tematikou ako je napr. „Fantázia pre husle a klavír“ (1941), inšpirovaná slovenskými ľudovými piesňami, tiež detský (ženský) zbor „Zajtra“ na verše Milana Ferku, ktorý vyšiel ako notová príloha Slovenského hudobného fondu v časopise Slovenská hudba, roč. VII/1963, č. 3. Možno povedať, že Plavec vrelý vzťah k Slovensku sa prehlbil, i keď len krátkym pôsobením, na gymnáziách v Bratislave a v Ružomberku a nesporné podnietil aj vznik jeho rozsiahleho symfonicko-vokálneho diela

slávnostnej kantáty „My, národ český a slovenský“, komponovanej na oslavu 20-ročného spoluzitia Čechov a Slovákov v spoločnom štáte. Škoda, že toto monumentálne dielo od premiéry 17. augusta 1945 a priameho rozhlasového prenosu zo slávnostného zasadania revolučného Národného zhromaždenia 28. októbra 1945 v Prahe neodznelo viac na verejnom koncerte. Sem treba ešte zaradiť aspoň dva Plavcove miesané zbory z r. 1972 pod názvom „Na pamäť SNP“. Sú to zbory „Banská Bystrica“ na básni Janka Jesenského a „Povstanie“ na slová Júliusa Lenku.

Veľmi plodná a záslužná bola Plavcova spolupráca s viacerými slovenskými umelcami, pedagógmi a muzikológmi, napr. E. Suchoňom, K. Plickom, J. Šamkom, Št. Kantorom, L. Burlasom, V. Fedorom, J. Turdoňom, E. Višňovskou, T. Sedlickým a ďalšími. Formu pre túto spoluprácu si vytvoril už na Medzinárodnom kongrese pre hudobnú výchovu v Prahe r. 1936, na Prvom čs. kongrese pre ľudovú pieseň usporiadanom v júni 1938 v Bratislave a v Trenčianskych Tepliciach, ďalej okolo časopisu Hudební výchova, v komisií pre hudobnú výchovu a popularizáciu hudby pri Zväze československých skladateľov, na celoštátnych poradách učiteľov hudobnej výchovy vysokých škôl a článkami v časopise Slovenská hudba.

Keďže Plavec bol priam vkorený do výchovných procesov, porozumieme aj jeho živému záujmu, aby poslucháči pedagogickej fakulty mali študijnú literatúru. Z tejto snahy vznikol aj jeho učebný text na bývalej Vysokej škole pedagogickej „Dejiny českej a slovenskej hudby“ (1955), ako aj kolektiva Dejiny hudby autorského kolektiva Plavec — Štědroň — Turdoň — Hřešková, ktorá vydala r. 1973 Slovenské pedagogické nakladateľstvo v Bratislave. Treba len ľutovať, že nevyšlo jej druhé doplnené vydanie.

Slovenskí hudobní pedagógovia, najmä oddaní žiaci a priatelia profesora Plavca sa úprimne tešili, že pri príležitosti jeho päťasedemdesiatky mu budú môcť vzdať hold a vysloviť vrelú vďaku za jeho cené podnety, podporu a spoluprácu najmä pri rozvoji hudobnej pedagogiky na Slovensku. No toto všetko sa, ziaľ, už nemohlo splniť, pretože profesor Plavec náhle zomrel dňa 29. júna 1979 v rodnom meste Hermanův Městec, okres Chrudim, kde je aj pochovaný.

JOZEF ŠAMKO

6# durové sóla dura halušku PÍŠE A KRESLÍ Ľubomír Kosička



Jubilujúca národná umelkyňa

Mária Kišoňová - Hubová

Tri a pol desaťročí aktívneho pôsobenia na javisku premieta sa v umeleckom profile národnej umelkyne Márie Hubovej do desiatok plastických operných postáv, nesúcich pečať vysokého profesionálneho majstrovstva a interpretačnej originality. Zástoj Hubovej v dejinách slovenského operného umenia je dosť osobitý, jeho miera nie je daná ani nadmerným počtom kreácií, ani maximalistickým uplatnením možností vývoja hlasu v priebehu tridsiatich rokov, ale čím si iným. Touto kvalitou je Hubovej vklad priam zakladateľského významu do sféry slovenskej varianty niekoľkých štýlových období vývoja žánru v ich interpretačnej podobe.

V máji roku 1938 vystúpila mladá učiteľka a absolventka Nového viedenského konzervatória na scéne SND po prvý raz pohostinsky ako hlavná predstaviteľka premiérového nastudovania Dusíkovej opery Keď rozkvitne máj. Od sezóny 1938-39 stala sa členkou reprezentačného súboru a oficiálne debutovala premiérovou postavou Siebela v nastudovaní Gounodovho Fausta a Margarety, v ktorej neskôr po roky stvárňovala titulnú hrdinku. V prvých sezónach sa na opernom javisku pohybovala v bravúrnych pohyblivých partoch, nešetriacich kolorátúrou, nadvládou leskom vysokej polohy i nekaždodenným javiskovým pôvabom. Tieto danosti uplatnila v partoch donizettiovských (Mária z Dcéry pluku, Norina z Dona Pasquala) i verdiovských (Gilda z Rigoletta, Violetta z Traviaty), či ako herečka Phillina v Thomasovej Mignon. Zároveň sa stretáva s Mozarto-

vou Zerlinkou, ktorá stojí na počiatku série jej pozoruhodných kreácií mozartovských, s Pucciniho Musettou, ktorá sa stala oprávnenou legendárnou, veď bola „hybnou silou“ predstavení Bohémy po celé štvrtstoročie. Ako kuriozitu z týchto rokov spomeňme činohernú postavu cisárovnej Márie Terézie v Boroďáchovej podobe Jura Jánošíka.

V povojnových sezónach, ktoré až na intermezzo v rokoch 1946 a 1947, kedy bola sólistkou pražskej Veľkej opery 5. května, venovala usilovnej práci na materskom javisku, vyčleňujú sa čoraz výraznejšie Hubovej umelecké domény. V popredí, aj smerom k možnostiam, poskytnutých dramaturgiou, stojí Hubovej postavy slovenského klasického repertoáru. Rozjasenú Barču strieda rozšafná Marienka a odhodlaná Jitka, tragickú Rusalku bezproblémová a dievčensky naivná Terinka z Jakobína. Molové farby exploatujú z umelkyne dve Čajkovského hrdinky — Tatjana z Eugena Onegina a Liza z Pikovej dámy. Súbežne sa mátky kultivované, pohyblivé a muzikálne výnimočne istý sopran presadzuje v náročných úlohách mozartovských — v Blonde z Únosu do Serailu, v Zuzanke a neskôr aj v gróčke z Figarovej svadby, v doni Elvire z juanovskej legendy, v Pamíne z Čarovnej flauty. K týmto partiiám štýlovou blízkosťou možno priradiť aj Marcelínu zo Zuvovho pamätného nastudovania Beethovenovho Fidelia. Roky vytvárala Mária Hubová Gounodovu Margarétu a Bibetovu Miccaelu, v Offenbachových Hoffmannových rozprávkach spievala najprv Antóniu, ne-



Mária Kišoňová-Hubová ako Musetta z nastudovania Pucciniho Bohémy v SND roku 1959.

skôr Giuliettu. Škoda, že dramatický nerv francúzskej romantickej opery stojí z dnešného hľadiska na tak chabej báze — v polstoročnom kontexte slovenského operného spevu patrila Hubová k tej maličkšej hŕstke interpretov, ktorí mali ojedinelé predpoklady k vrcholnej interpretácii tejto oblasti opernej literatúry: zvojnivý sopran pastelových farieb a minuciózných dynamických odtieňov, schopnosť éterickej, ale i rafinovanej lyrčnosti výrazu. Tieto danosti najväčšími uplatnila Hubová — paradoxne — v diele, ktoré znamená koniec francúzskeho romantizmu, prelom — v titulnej partii Debussyho Péllea a Mélisandy. V tom istom roku ako Mélisandu, v roku 1958, vytvorila Hubová ďalšiu zo svojich veľ-

kých postáv moderného operného repertoáru, Lišiaka Zlatohlávka v Janáčkovej Liške Bystrouške. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, aj v súvislosti s progresívnymi črtami dramaturgie opery SND, začína sa o Hubovej hovoriť ako o výnimočnej interpretke postáv opery XX. storočia. Príležitosti k tomu dáva umelkyňa aj nastupujúca pôvodná slovenská operná tvorba. Ak cik-kerovské hrdinky z päťdesiatych rokov — Zuza (Juro Jánošík) a Katka (Beg Bajazid) neprerástli, v kontexte s predlohou, ešte romantický model operného charakteru, mnohovrstevnatá Lutomíra zo Svätopluka nesie už nejeđen z prvkov moderného operného herectva, predovšetkým výraznú skratku. Na opačnom póle stojí súčasná dedinská žena Zuza Meliška z Holoubkovej Rodiny, kreslená bohatým arzenálom výrazových prostriedkov realistického herectva. — Operné herectvo Márie Hubovej nie je podriadené jej vokálnemu tvarovaniu, nie je druhoradé v hierarchii dvoch základných zložiek každej opernej javiskovej postavy. Hubovej moderný interpretačný výraz rastie zrejme od počiatočného štádia zoznamovania sa s úlohou v ideálnom súčine oboch zložiek. Možno preto, že z kostýmov operetných primadon, ktoré vytvárala v začiatkoch, si nemusela doniesť do operných postáv ako zisk pohybovú zdatnosť a prirodzenosť prejavu. Tá jej bola vrodená. Svoje moderné operné hrdinky nikdy nemusela stavať na vonkajškových znakoch, čo-ako profesionálne zvládnutých. Jej názor vyrastal z citového poznania, ale najmä z hĺbkového intelektuálneho prefiltrovania charakteru a vyššieho stupňa muzikality, ktorá nevŕtala noty, doby, pauzy, ale city a myšlienky. Len z týchto prameňov mohla vyrásť jej až drobokresbne vymodelovaná, komicko-puritánska lady Billowssová a na druhej strane noblesná, vysoko štylizovaná Primadona z Hindemithovho Cardillaca.

JAROSLAV BLAHO

Z koncertov MDKO v Bratislave

Celková dramaturgická koncepcia komorného koncertu *Dua Posoniensis* v obsadení Gréta Hrdá — husle a Otakar Šebesta — klavír (dňa 29. januára 1980) nadväzovala na tvorivé úsilie tejto umeleckej dvojice, ktorá už od svojho vzniku v r. 1976 sa zameriava na klasickú a súčasnú sonátovú tvorbu. Duo Posoniensis sa predstavilo v prvej časti programu *Sonátou A dur pre husle a klavír A. Vivaldiho, Sonátou — Fantáziou č. 2 H. V. Lobosa a Poetickou sonátou, op. 85 J. Zimmera*.

Interpretácia Vivaldiho Sonáty A dur sa vyznačovala disciplinovanou zomknutosťou, ktorá išla neraz na úkor tvorivého muzifikovania a stotožnenia sa s myšlienkovým posolstvom diela. Stvárnenie Lobosovej Sonáty — Fantázie bolo nesporné presvedčivejšie a spontánnejšie. Prelínanie a nadväzovanie výslovene expresívnych a impresionistických myšlienkových polôh tvorilo rámec fantazijnej zložky a poznačilo celkovú atmosféru i interpre-

tvrdilo napriek týmto výhradám svoje nesporné interpretačné kvality a potešiteľný vzostupný trend umeleckého rastu.

IGOR BERGER

Pekný večer pripravil 4. februára mllovníkom orga-novej hudby zaslúžilý umelec Ivan Sokol. Bol to ďalší z jeho recitálov, v ktorých postupne uvádza *súborné organové dielo J. S. Bacha*. Dlhodobý styk a práca s Bachovým organovým dielom plodne ovplyvnili Sokolovu interpretáciu. Stala sa ešte zrelšou, vyrovnanjšou, prehĺbenejšou, rozvážnejšou. Sokol prezentoval v tento večer skladby rozmanitého formového a výpovedného charakteru, všetky však z obdobia Bachovej skladateľskej zrelosti a majstrovstva (*Prelúdium a fúga G dur, BWV 550, Šesť chorálových predohier tzv. Schüblerových, BWV 645—650, Fantázia a fúga c mol, BWV 537, Partita e mol, BWV 770, Sonáta e mol, BWV 527 a Toccata z Toccaty a fúgy F dur, BWV 540*).

Úvodné, nie príliš rozsiahle Prelúdium a fúgu G dur stvárnil Sokol príliehavo k jeho „neproblematickému“ priebehu, striedom v registrácii i v agogike. Jednoduchosť fúgy zvyrazňovala aj pomerne malá registračná odlišnosť manuálov, kde len záverečný návrat na hlavný manuál bol príkry. Hoci tempo vo fúge spočiatku trochu upadalo, postupne zas oživalo a práve ono napokon prispelo k potrebnej gradácii.

Bach prepísal časti niekoľkých svojich kantát do podoby trlových chorálových predohier (2 manuály + pedál) pre organ. Takto ich vydal jeho súčasník Johann Georg Schübler; podľa neho dostali názov „Schüblerove“. Všetky sú malými majstrovskými výtvmi. Tak ich aj Sokol uviedol. Nebolo tu nič nesprávne pochopené, všetko poslucháča nenápadne viedlo rozličnými hudobnými svetmi tak, že každý z nich dostal práve to, čo potrebuje. Zvlášť pekná farebná bola tretia predohra (Wer nur den lieben Gott...), decentnou artikuláciou vynikala najmä piata (Ach, bleib' bei uns...).

Vo Fantázii a fúge c mol prináša Fantázia rôzne možnosti výkladu. Býva interpretovaná komornejšie, až meditatívne. V Sokolovom poňatí sa dostala do monumentálnej polohy a nadobudla tak novú výrazovú kvalitu. Veľké plno s jazykovými registrami asociovalo miestami takmer charakter paší. — Hoci fúgu začal bez mixtúry s len jemne odlišeným vedľajším manuálom, vystaval ju registračne tak, že sa v závere vrátila k zvuku Fantázie, čím, ako aj kludným tempom zdôraznil závažnosť výpovede a zabezpečil jednotu celého diela.

Dobre znela a veľmi príjemne sa počúvala Partita e mol. Registračne, tempom i charakterom vykontrastované alebo prirodzene nadväzujúce jednotlivé variácie vytvárali nebadane vyšší celok. Jeho úplnosť trochu narušilo prekvapujúce interpretačné vide v poslednej variácii.

Uvedenie trlovej Sonáty e mol nebýva — aspoň u nás — príliš časté. Po úvodnom Adagiu Sonáty nasledujúce Vivace sa nieslo v správne živom tempe, ktoré ešte osviežovala priezračná registrácia. Priam „epickú“ druhú časť diela podporil Sokol zaujímavou, zvláštnou, nie však nevhodnou artikuláciou, ktorá stále oživovala jej pokojne nesený priebeh. Mimoriadne pekne a citlivo stvárnené trilky znásobovali pôvab tejto časti. Občasné malé meškanie pedálu v nej bolo tak zanedbateľné. Zreteľná registrácia prispela k veľmi dobrému vyzneniu tretej časti Sonáty, ktorá plynula vo výborne vystihnutom tempe ľahko, oživene, ale nie prehnane, zrozumiteľne vo výraze.

Zo záverečnej Toccaty a fúgy F dur predniesol Sokol len Toccatu. Nesprávnou registráciu úvodu registrátorka našťastie napravila, takže počiatočný zvukový nepomer manuálových partii a pedálového sóla sa upravil. Možno preto, že sa interpret od začiatku nemohol dostatočne „oprieť“ o zvuk manuálu, bolo tempo manuálových partii spočiatku príliš kludné, takmer pohodlné. Zaujímavá bola „mikroartikulácia“ v pedálových sóloch. Napriek

niekoľkým kazom, spôsobeným snád aj nervozitou zo spomínaného úvodu, sa Toccata uvažlivo rozvíjala; interpret nás postupne doslova vtiahol do procesu jej rastu.

Sokolov výkon našiel u vnímavých poslucháčov živú odzvu, za ktorú sa umelec odvdáčil tromi prídavkami: vážnou chorálovou predohrou Herzlich tut mich verlan-gen, BWV 727, obľúbenou Toccato z Toccaty a fúgy d mol, BWV 565 a zopakovaním prvej Schüblerovej chorálovej predohry Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV. 645.

Dňa 12. II. t. r. predstavila sa v Zrkadlovej sieni Prímaciálneho paláca klaviristka **Tatiana Lenková-Hurová**, ktorá sa po kratšej prestávke znovu vracia na koncertné pódium. Tentoraz sme si nemohli sťažovať na malú účasť poslucháčov; slová výčitky smerujú na adresu fotoreportérov, ktorí nemyslia na to, či „náhodou“ nerušia interpreta pri jeho sústreďenom výkone.

Tatiana Lenková-Hurová potvrdila povest umelkyne, ktorej doménou sú lyricko-poetické diela a tvorba obdobia hudobného romantizmu, má však citlivý zmysel aj pre hudbu 20. storočia. Skladby, ktoré predniesla, tvoria už dlhšie súčasť jej repertoáru, preto výkon niesol znaky suverenity, plného pochopenia a ponorenia sa do partu tak po technickej, ako aj výrazovej stránke, čím súčasne demonštrovala výsledky štúdia na Konzervatóriu P. I. Čajkovského v Moskve u T. Nikolajevovej a R. Kerera. *Beethovenova Sonáta quasi una Fantasia, op. 27, č. 2* nebola práve najvhodnejšou úvodnou skladbou. Naturelu interpretky akoby sa priechla Beethovenova mužná robustnosť, dramatická sila, vytvárajúca až hraničné kontrasty. Hoci „Mondschein“ svojimi prvými dvoma časťami poskytuje dosť priestoru na „rozohranie sa“, finálne Presto agitato si vyžaduje úplnú koncentráciu psychických a fyzických síl. Snád i z tohto dôvodu nám chýbala ona iskra, ktorá poslucháča uchváti a interpretácii dá punc zrelosti a osobitosti.

Druhá polovica večera sa stala dominantou programu. Už v *Ravelovi* korešpondovala jej výborná technika s výrazom diela; v *Hrách vody* i v *Bárke* zaujal onen neustály pohyb, to typické impresionistické vlnenie, preludovanie či prskajúce farebné škrvy, s ktorými kontrastoval vnútorný pokoj *Pavany na mŕtvu infantku*. Toto všetko vyjadrovala reč tónov výborným miešaním valérov, subtilným odlišením farebných plôch. Kontúry jednotlivých skladiel nespĺvali, všetko malo svoju lo-gickú stavbu.

Schumannove Fantastické kusy, op. 12 ponímala (v súlade s autorovým rukopisom) ako charakteristické skladby. Vystihla ich charakter, hravosť, tajomnosť, smútok, filigránsku virtuozitu Zmätených snov či majestátne kantabilný záverečný Koniec piesne. Recitál T. Lenkovej-Hurovej ohraničovali dve sonáty: prvá klasická — Beethovenova, druhá súčasná — *Zeljenkova*. Obsahová i formová odlišnosť, úplne iná vyjadrovacia reč viac poukázali na ich rozdielnosť, ako na spoločné znaky v čo len jedinej oblasti. Zeljenka vytvoril skôr sonátu scarlattiovského typu, predklasickú, toccatovú, s bohatými sforzatami, údernú a strhujúcu, kde na spôsob ronda táto tematická plocha sa niekoľkokrát vystriedala s tónmi mákkého lyrična. Kým Beethoven potrebuje silný dramatický náboj, tu išlo predovšetkým o vystihnutie rytmickej pregnantnosti a plastičnosti pri modelovaní tém. Interpretka nezaprela svoj zmysel pre moderný výraz, dielo tmočila invenčne sviežo, nápadito a s mladistvou vervou.

JANA SUHAJDOVA



Gréta Hrdá a Otakar Šebesta.

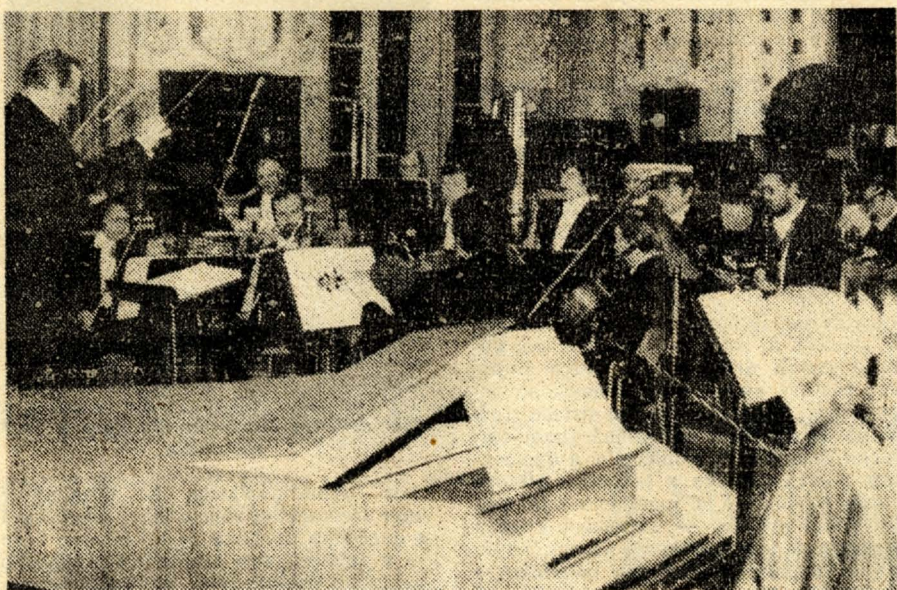
táciu diela. Okrem toho treba konštatovať, že Lobos bol i dramaturgickým prínosom v programovej náplni komorného koncertu. Z hľadiska tradičných, štýlových nadväzností (Vivaldi — Lobos) bol to však priveľký skok i pre vyspelého a vzdelaného poslucháča. K preklenutiu tohto vzdialeného oblúku by azda bolo postačilo jedno dielo z obdobia klasicizmu či romantizmu. Stvárnenie Zimmerovej Poetickej sonáty bolo poznačené muzifikovaním oboch sólistov a navodením adekvátnej atmosféry pre toto dielo. Nazdávam sa, že kompozične pritažlivejšia bola tretia časť Allegro con brio, zatiaľ čo prvé dve časti pôsobili najmä po stránke tektonickej rozpačito. Dynamická a zvuková vyváženosť husľového a klavírneho partu mala práve v tomto diele niekoľko trhlín. Klavír miestami neúmerne zatienil farebnú, výrazovú i myšlienkovú kresbu husľového partu. Zmysel pre tvorivú interpretačnú súhrnu demonštrovalo Duo Posoniensis najmä v *Sonáte b mol A. Babadžaňana*, ktorá odznela v druhej polovici programu. Toto majstrovské dielo dokáže tak interpreta ako i poslucháča naplno zaujať a očariť. Prostá invenčná sila a bohaté metro-rytmické členenie nadobúda v evolučných úsekoch priam symfonické rozmery. V tomto duchu bolo Babadžaňanovo dielo ponímané i interpretované, navyše tvorivý entuziazmus oživil celú škálu výrazového prejavu od meditatívnych polôh až po vyhranené expresívne úseky.

Nazdávam sa, že Duo Posoniensis nedosiahlo ešte hranice svojich možností. Toto konštatovanie nevyslovujem ako zdvorilostnú frázu, ktorá sa obyčajne pripája k záverečnému riadkom kritiky, ale ako presvedčenie. Gréta Hrdá disponuje pekným tónom, ktorý sa žiada dotvoriť najmä v meditatívnych a lyrických úsekoch — ide teda o rozširovanie dynamického a farebného registra do najdetailnejších nuansov. Klavirista Otakar Šebesta by sa mal miestami viac započúvať do hry svojej partnerky a v tomto kontexte muzifikovať, resp. dotvárať atmosféru celej klavírnej poetiky. Duo Posoniensis po-

V. týždeň novej slovenskej

Prvý komorný koncert v rámci Týždňa (19. II.) bol zostavený zo skladieb Stanislava Hochela, Hanuša Domanského, Dezidera Kardoša, Igora Dibáka a Juraja Hatríka.

Niekedy máme pocit absencie slovenskej skladateľskej školy. Pravdepodobne však existuje, i keď na vymedzenie jej znakov a podstatných kvalít nemáme azda dost síl. Veľmi jasne sa to prejavuje pri kontaktoch a konfrontáciách s hudbou českou, sovietskou a pod. Aj po prvom zoznámení sa s tvorbou S. Hochela, odchovanca brnenskej JAMU, sa zdalo, že mu dostatočne nerozumíme, že sa svojou metódou a postupmi, duchom svojej hudby značne líši od generáčnych druhov z bratislavskej školy. Intuitívne riešenie tektoniky, aleatorne a timbrové pásma, operovanie s tónovými skupinami — to všetko sa aspoň v stopových prvkoch v slovenskej hudbe vyskytuje, ale má vlastnú príchut a zafarbenie. Zdá sa, že mladý skladateľ sám čoskoro vybadal tieto jemné odlišnosti a v posledných dielach sa snaží „prispôsobiť“, zaraďuje sa do kontextu. Sved-

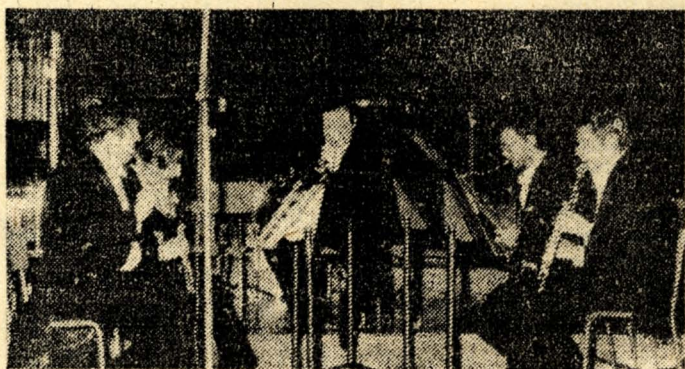


Viktor Málek a časť súboru, ktorý interpretoval Hatríkovu suitu z komornej opery Šťastný princ.

Snímka: P. Heringes

Bratislavské dychové kvinteto na vystúpeniach v rámci Týždňa opäť potvrdilo nevšedné kvality.

Snímka: R. Polák



čí o tom aj 1. klavírne trio, prinášajúce na pomerne malých plochách niekoľko zaujímavých nápadov. Tak v prvej časti (Predstavy) prichádza po disonantnom, výrazovo vypätom začiatku nečakané melodické zjasnenie, dramaticky prínosná je tiež stredná Elégia, kým príliš stručný Tanec má quasi folkový nádych, podopretý i artikulačne (variácie cifrovania témy). Hochel sľubuje do budúcnosti veľa, ako Trio v detailoch naznačuje, i keď skladba chýba vyhranenejší osobnostný akcent a pevnejšia skĺbenosť jednotlivých častí. Humielovo trio (V. Podhradská — husle, M. Onderíková — violončelo, N. Bezeková — klavír) zvládlo svoju úlohu dobre, v záplave prvotriednych interpretačných výkonov na Týždni to však nestačilo na výraznejšie presadenie sa.

O Domanského Bagatelách pre klavír písala v HŽ V. Adamčiaková. Chcel by som iba na okraj podotknúť, že autor v nich mal pôvodne na mysli riešenie niektorých rýdzo technických, klaviristických problémov a len v priebehu komponovania mu akosi navyše zo samotnej matérie vyplynuli pôsobivé, poetické, obsažné hudobné výsledky. Azda nezveličím, ak Domanského Bagatela zaradím medzi najlepšie slovenské klavírne skladby. Ako sa ukázalo, poskytujú tiež veľký priestor na interpretačné stvárnenie, ich výklad môže byť rôzny. P. Kováč v rozhlasovej nahrávke zdôraznil hravosť, líniu, nástrojovú vďačnosť — „prečítal“ Bagatela so šarmom a bezproblémovo. Ida Černecká zvolila na recenzovanom koncerte celkom iný prístup. Najmä pomalé časti dokázala prepĺniť hlbokou kontempláciou, k čomu jej poslúžila jedinečná schopnosť tvorenia kantilény a odtieňovania farieb pomocou diferencovaného úderu. Cyklus drobných skladbičiek sa zrazu stal vnútorným končizným, myšlienkovým závažným celkom; kde sa roztopašný valčík s gli-sandami len míhol, ako kontrast síce, ale nie príliš dôležitý medzi intímny, introvertne ladeným okolím. Záleží na subjektívnom vkuse, či niekto viac ocení vecný, triezvejší Kováčov prístup, alebo Černecké citové zaangažovanie, odokrytie podvrchových dimenzií Domanského hudby. Každopádne sa ukázalo, ako dôležité a poučné je našťudovanie tej istej skladby viacerými umelcami.

Pri počúvaní Kardošovho Dychového kvinteta, op. 6 (prepracovaná verzia) sa ani nechcelo veriť, že toto dielo vzniklo vlastne pred 42 rokmi. Veď v jeho hudobnom myslení, sadzbe, nástrojovom zladení a celkovom výzore sa veľmi eklatantne a prekvapivo účinne objavujú zárodočné bunky zreleho Kardošovho štýlu. Aj vďaka perfektnému výkonu Bratislavského dychového kvinteta zanechala skladba silný dojem. Naši laureáti Tribúny UNESCO sú momentálne na vrchole tvorivých možností, ich hra má vysoké profesionálne parametre, podopreté navyše jedinečným výrazovým cítením. Proporcne vyvážená, pritom dostatočne kontrastná hudba so známymi kardošovskými idiomami mala v ich poňatí švih, elán, brilanciu i meditatívnosť.

Pred desiatimi rokmi sa Igor Dibák

zapísal do širšieho povedomia svojimi Moments musicaux pre klavírne trio. Teraz sa predstavil skladbou s opusovým číslom 20, Moments musicaux II pre sláčikové kvarteto. Už názvom autor naznačil spríbznenosť s triom, čo ešte zvýraznil posluch: Dibák ostáva na pôde neoklasického vyjadrovania i estetiky tohto konfúzneho, no nesporne interesantného štýlu. Predovšetkým má táto tendencia veľmi blízko k poslucháčovi, je komunikatívna svojím duchom, ale tiež decentným dávkovaním modernejších postupov harmonických a tvarových. Tanečnosť (prvá časť), vtíp, hravosť, melodická vynaliezavosť (v peknej po-



Ida Černecká interpretovala Domanského Bagatela. Snímka: R. Polák

malej časti, navyše osobite sonoristicky poňatej, čo je v poslednom období pre Dibáka typické), motoricky oštinatý ťah (tretia časť) — to všetko podávajú Moments musicaux II veľmi prirodzene, sviežo, so značnou dávkou pôvabu. Kočícké kvarteto si s predlohou poradilo výstižným a celkovo presvedčivým spôsobom.

Konečne suita z komornej opery na motívy O. Wildea Šťastný princ od J. Hatríka naznačila, že tento autor sa v poslednom čase našiel. Už od pôvabných piesňových miniatúr na texty malajských pantumov cez zborové Fragmenty z deníka a Denník Táne Savičovej a ďalšie skladby Hatrík kultivoval a spresňoval svoju hudobnú reč. Šťastný princ je dielom komplexným, ktorého plná krása by vynikla iba pri scénickom stvárnení; bolo však dobre, že aspoň priblížnu predstavu o ňom sme si mohli urobiť na základe uvedenej suity. Interpretácie ju pripravil dirigent V. Málek so sopranistkou B. Sulcovou, 12-členným detským zborom (jeho vstupy pôsobili rozpačito, akoby neorganicky v hudobnom kontexte, interpretačne boli zvládnuté výborne) a komorným súborom. Z neho sa individualizovaným prejavom (to je veľmi dobrý a znamenite realizovaný autorov

nápad) vynímali sólové husle V. Šimčíka, kombinácia gitary a čembala, sordinované plechové dychové nástroje, účinne a bohato využitie bicie. Okrem tejto inštrumentálnej rozvrstvenosti a priamo symboliky (ktorá by si žiadala podrobnejší rozbor na základe celej opernej partitúry) pozostáva aj samotné Hatríkovo hudobné myslenie z viacerých typov postupov, syntetizuje niekoľko štýlistických rovín. Skladateľ si je veľmi dobre vedomý podstatných zákonitostí fungujúcich v hudobnom časopriestore — zvlášť dialektiky kontrastov, hustoty, informácie — a vie ich s rozmyslom uplatňovať. Úporne sa však snažil aj o to, aby jeho hudba nebola vtesnaná iba do „zvieracej kazajky“ štruktúry a racionálne pertraktovaného tvaru, ale mala pôvab tušeného, bezprostredného intuitívneho a azda aj nefalšovaného či múdrost rufusovsky poňatého detsko-rozprávkevého videnia. Suita vyprovokovala nástojčivú túžbu spoznať toto dielo v javis-kovej podobe — viac totiž poukázala na tvorivé potencionality skladateľa, ako by ich bez zvyšku zvýraznila v nezameniteľnej, jedinečnej podobe: hudba Hatríkovej opery nie je, a v komplexnosti svojho ustrojenia ani nemôže byť, natoľko svojbytná. Interpretácie možno hovoriť o kvalitnom našťudovaní, ktoré prinieslo síce nie dokonalý, ale predsa len viac ako informatívny výsledok.

IGOR PODRACKÝ

Komorný koncert 20. februára, situovaný do Hudobnej siene Hradu nebol v kontexte priebehu tohtoročného Týždňa výnimkou pri prezentovaní rozmanitosti kompozičných druhov, štýlov, typov. Prvá časť orientovaná na organovú tvorbu svedčí o tom, že tu nejde len o sporadické kompozičné dotyky, že celý rad v posledných rokoch stále vznikajúcich opusov dopĺňa našu organovú literatúru.

Hymnus Inno Hanuša Domanského z r. 1972 sa dočkal svojho premiérového uvedenia. Spontánna invenčnosť (zákonite prítomná v autorovom rukopise) v hymne nachádza opodstatnenie v dôsledne racionálnych väzbách, organizovaní a hierarchizovaní kontrastov a plôch — bez sklonu k afektuóznemu zvukovému opájaniu sa, v účinnom, pevnou rukou vygradovanom oblúku kontúr jednotlivých častí i celku. Inno je nanajvýš úspešným príspevkom mladého skladateľa.

Prezentáciu z tvorby Tadeáša Salva namiesto pôvodne ohlásenej Koncertantnej symfonie „zastúpili“ dva opusy, ktoré tiež zásadne prehovorili v okruhu organových skladieb — Rapsódia a Balada pre bas a organ.

Rapsódia už na „prvý pohľad“ zaujme svojou nástrojovou čistotou, jednoznačnosťou. Celková koncepcia skladby akoby bola evidentnou výslednicou výstostne nástrojového myslenia. Salva plne rešpektuje tradičnú inštrumentálnu sadzbu, ozvlášťňuje a spája ju s vlastným originálnym „farebným“ pohľadom. Účinne a pôsobivo narába s dynamickou škálou nuáns. Značným vkladom, ako v prípade Salvovej, tak i Domanského skladby bolo excelentné interpretačné stvárnenie. Ivan Sokol preťmočuje skladby súčasníkov s nemalou mierou tvorivého vkladu, dáva im neopakovateľný punc svojej umeleckej osobnosti. V druhej Salvovej skladbe — Balade bol partnerom basistovi Sergejovi Kopčákovi, ktorý svojím partom vládol s rovnakou dávkou tvorivej iskry, s príznačným bohatým rozkmitom výrazových polôh a stupňov.

Balada pre bas a organ je ďalším ohniskom v refazi — formou i obsahom — balád, ktoré sú už akousi nevyhnutnosťou, či skôr určujúcou kompozičnou doménou Salvu. Pri odvíjaní vokálnej línie nie náhodou prechádzajú mysľou predchádzajúce autorove skladby z rodu balád, charakterizované pregnantnou

dikciou (členenie, frázovanie, intervalové súvislosti, výraz...). Nielen v špecificky hudobných väzbách, i v textovo-sémantickej zložke je zdôraznená funkčnosť, baladická príznačnosť (fragmentálny latinský text od „amor“ po „lacrima“). Instrumentálne prádvo viac aditívnym, dokresľovacím spôsobom dopĺňa vokálnu krivku.

V programe koncertu sme mali možnosť stretnúť sa s tvorbou dvoch autorov na prehliadkovom fóre debutujúcich. Skladby Jozefa Gahéry sa do povedomia poslucháča verejnosti dostali s plnou platnosťou nedostali. S autorovým menom sme sa častejšie stretávali v súvislosti s kusmi správami a informáciami o umiestneniach v rozličných skladateľských súťažiach. Uvedenie jeho Fantázie pre organ sme teda očakávali „čistiť“ a so značným interesom. Z počutej skladby sa nedajú stavať uzávery o charakteristike tvorcu. Nesporné je, že sa jedná o autora hľadajúceho a realizujúceho sa v výsledkoch rozličných kompozičných technológií. Vo Fantázii sa mi akosi viac nepodarilo vystopovať. Dojem i celkový obrys skladby ostal zahalený rozpačitým, nediferencovaným závojom zvuku (a nemyslím, že len v dôsledku predpísanej registrácie k nástroju iných dispozícií). Zdá sa, že ani organista Eva Kamrlová, inak skvelá reprezentantka svojho nástroja, nedostala v skladbe dostatočný priestor na tvorivo-interpretčné uplatnenie sa.

Druhým „novým“ autorom bol Juraj Tandler s Koncertnou hudbou pre klarinet a komorný orchester. V úvodnej časti upútal nebyvalou, neokázalou kultivovanou charakteristikou rukopisu. Traktoval prežitú, premyslenú invenciu v osobitých sólových i koncertantných väzbách. Skoda, že sa v tekonických súvislostiach nepodrobil dôslednejšej selekcii: v určitom bode priebehu skladby sa ocitol v „začarovanom kruhu“, v



Salvova Balada mala vynikajúcich interpretov v basistovi Sergejovi Kopčákovi a organistovi Ivanovi Sokolovi. Na snímke P. Heringesa obom interpretom ďakuje autor.

ktorom nenávratne zotrval do konca. Žilinský SKO pod vedením J. Valtu zodpovedne, na vlastnej im už profesionálnej úrovni spíhal funkciu sprievodnej sekcie v druhej časti koncertu. V prípade Tandlerovej skladby sprevádzal sólistu Jozefa Luptáčka. Tento skvelý klarinetista bol na tohtoročnom Týždni vari najfrekventovanejším hráčom. Vidí sa mi priam nepôvodné hovoriť o jeho vysokých interpretačných kladoch, o ktorých vždy znovu a znovu hovoria jeho výkony.

K pestrosti a rôznorodosti programu prispela i pieseň-kantáta Miloslava Kofínka Prešli roky na slová G. Hupku. Kofínek je typom skladateľa, ktorý už roky prispieva skladbami vyrovnanými, vyváženými, nefrapuje vstupmi na vlastnou praxou neprebádanú kompozičnú pôdu. Vokálna skladba toto pravidlo potvrdzuje. Prostá hudobná výpoveď, strúcná, výstižná... Čo však v prípade skladby možno vyčítať? Vari hodnotu textu (ktorý tak striktné v deklamačno-rytmickej stránke rešpektuje), predobrazu s typickými prepatetizovanými črtami, ktorý pôsobí v spojení s hudbou nie práve presvedčivo a organicky. Barytonista Vladislav Zápražný, sólista v Kofínkovej piesni, dostáva sa ku koncertnej produkcii pomerne sporadicky. Jeho celkovému prejavu, ako sme mali príležitosť i tu sa presvedčiť, je vlastná decentnosť, disciplinovanosť a pekné hlasové dispozície.

Tvorbu Júliusa Kowalského na prehliadke prezentovala jedna z jeho posledných koncertantných skladieb Komorný koncert pre husle a orchester. Jedná sa o typ kompozície nadlahčeného, bezproblémového charakteru. Autor v nej neprekračuje hranice tradičných zavedených postupov (čo vždy nemusí znamenať mínus). Sólový part s plnou zaangażovanosťou a vehemenciou (za orchestrálneho sprievodu pod vedením autora) stvárnila Andrea Sestáková. Kowalského Koncert možno akceptovať ako posluchácky vďačnú skladbu, predsa však, hodnotiac v kontexte jeho tvorby, nie najšťastnejšie reprezentujúcu svojho tvorcu.

L. SUSTYKEVIČOVÁ

(Dokončenie z predchádzajúceho čísla.)

HUDBA

Poslucháči II. komorného koncertu (21. II. 1980 v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu) mali možnosť oboznámiť sa s nesmierne rôznorodými, vybranými a kompozične diferencovanými prístupmi a riešeniami súčasnej slovenskej komornej tvorby.

Tak napríklad Paríkova hudba k básni M. Halamovej — *Videné zblízka nad jazerom* — nastolila v nových súvislostiach hlboko zažitú intimitu hudobnej reči skladateľa. Včlenenie básnického slova bolo premietnuté citlivo a uvážene. Nazdávam sa však, že i bez deklamátora môže toto dielo zaznieť v plnej presvedčivosti a kráse, pretože Paríkova hudobná poetika je nekonvenčná vo všetkých kompozičných parametroch a prejavuje sa v schopnosti vyjadriť naprosto svojsky širokú škálu dojmov a životných pocitov. Pri dotyku s poéziou išlo skladateľovi o stotožnenie sa s jej imanentným svetom a o spôsob nájsť adekvátny hudobný odraz atmosféry básnikovej predlohy. Interpretom (I. Rapačová — recitácia, Bratislavské dychové kvinteto, Filharmonické kvarteto, I. Palovič — klavír, dirigent B. Režucha) sa podarilo dopovedať atmosféru introvertného zážitku, rezonanciu tvorivého hudobného myslenia v konfrontácii s poéziou.

Do úplne odlišného myšlienkového sveta zapadajú *Zeljenkove Mutácie*, ktorých estetický a sémantický dopad možno hodnotiť len z hľadiska tvorivého zámeru autora. Ak v *Mutáciách* išlo skladateľovi o rozvinutie rôznych druhov artikulacných možností klávkových melódických pohybov a aforistických zmien v kontinuite s rytmickou a instrumentálnou formuláciou, potom možno konštatovať, že tvorivý zámer bol premietnutý do umeleckého činu. Umelecká hodnota *Mutácií* nespočíva len v projektovanom zámere, ale v osobitnom a neopakovateľnom transformovaní tých elementov, ktoré robia hudbu schopnou pohybovať sa vo sférach takých estetických kategórií, ako je ironia, sarkazmus a aforizmus. Široký register technických a výrazových požiadaviek nebolo možné vtiesnať do notového zápisu, nehovoriac o tom, že sólisti (Elena Holíčková, Sergej Kopčák) museli zvládnuť okrem vokálneho prejavu i rytmický element diela na predpísaných nástrojoch (3 tom — tomy, piati, gran — cassa). Súčasťou homogénneho celku *Mutácií* bolo i dychové kvinteto a husle (V. Šimčíško, Bratislavské dychové kvinteto). Nazdávam sa, že charakter autentického zážitkového projektu dal celému dielu Sergej Kopčák, ktorý do slova a do písma pochoopil autorov zámer. Treba však vysoko hodnotiť i výkon E. Holíčkovej a korektné naštudovanie celého diela dirigentom Ladislavom Holáskom.

Nové východiská v oblasti sónickej poetiky klavírnej hry nastolila *Burlasova Sonatina pre klavír*. Autor si v tomto diele overuje nové technicko-výrazové a kompozičné možnosti v rámci diferencovaného prístupu k tónovému materiálu, využíva voľnosť rytmického výkladu na podklade rozmanitého sledu intervalových kombinácií a z doznievania akordických tvarov, resp. zadržiavaných tónov vytvára atmosféru bohatej farebnej imaginácie. Želal by som si, aby toto dielo znamenalo začiatok novej etapy v skladateľovej klavírnej tvorbe. Interpretka Burlasovej Sonatiny pre klavír E. Michalíková potvrdila, že nie je len vynikajúcou komornou hráčkou, ale i sólistkou, ktorej treba dávať príležitosť.

Macudziňského Ciaccona pre flautu sólo nezaujala poslucháčov len svojím tektonickým a myšlienkovým projektom, ale aj výsledným hudobným zážitkom. Možno konštatovať, že konglomerát deviatich kryptogramov (Haba, Reger, Berg, Gade, Bach, De Falla, Haas, Adam, Bella), ktorý tvoril základnú tému Ciaccony a z nej odvodených variačných úsekov, navodil lyrickú a intímne rozohranú atmosféru. Záblesky výslovne žartovné sa objavili v tej časti Ciaccony, kde poslucháč spoznával citlivý z tvorby tých autorov, ktorých mená skladateľ využil pri výstavbe základnej myšlienky. Tento hudobný žart bol zaiste účinnejší u toho poslucháča, ktorý citovane myšlienky dokázal spoznať. Základný osobnostný vklad však spočíva predovšetkým vo variačnej práci a v bezprostredných, kontrastne ladených nadväznostiach; v nastoľovaní nanovo prehodnotených intervalových vzťahov a v dôsledne prepracovanej metro-rytmickej pulzácii. Pôsobivá bola i interpretácia mladej talentovanej flautistky Dagmar Chladnej, ktorá technicky i výrazovo v plnej miere presvedčila.

Naprosť iný zážitkový dopad mala *Rajterova Suita pre violončelo-sólo*, ktorá reprezentuje čo do formy divertimento-suitu, nie však v tradične chápanom, funkčne viazanom zmysle slova, ale ako cyklus myšlienkového rôznorodých skladieb, vybudovaných v rámci zjednocujúceho formového celku. Z celkového myšlienkového dopadu diela možno sice „vyčítať“ tradičné, už overené kompozičné postupy, pravda, dôverná znalosť nástroja sa celkom jednoznačne musela v tomto diele prejavovať. Myslim, že práve táto okolnosť dáva celému dielu oprávnenie a ďalšiu životnosť. Mimoriadne podnetná bola i interpretácia mladého violončelistu *Ludovíta Kantu*, ktorý zrelým muzikálnym nadhľadom priam preduchovnil a modeloval celé dielo.

V záverečnej časti II. komorného koncertu odzneli *Prelúdiá pre sláčikové kvarteto P. Bagina* — dielo, v ktorom autor pokračuje v hľadaní nových ciest k poslucháčovi na základe komunikatívnosti a percepcie hudobnej reči. Formový rozvrh, jeho tektonika i komorne rozohraná atmosféra výstižne renozuje s tým zámerom, ktorý je nastolený už v samotnom názve diela. Preto eliminovanie výbušnosti a expresivity chápam ako vedomý tvorivý projekt a nie ako kvalitatívnu absenciu určitej dimenzie. Intímna a vrúcna výpoveď skladateľa sa vyznačovala invenčným bohatstvom s čistou hudobnou krásou. Je to dielo plné nehy a bohatej hudobnej imaginácie. Ukázková interpretácia zásluhou *Košického kvarteta* len umocnila vo všetkých parametroch tie umelecké hodnoty, ktoré toto dielo nesporne má.

Na záver sa žiada podotknúť, že prezentácia komornej tvorby v rámci V. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby bola nesmierne podnetná a umelecky hodnotná.

IGOR BERGER

Záverečný koncert prehľadky bol sériou štyroch veľmi vážnych skladieb od vekovo rozmanitých autorov, ktorých dovedna spája iba ak vedomie kontinuity, nadväznosti na rozvoj slovenskej profesionálnej hudobnosti. Pri tom každý z nich prekukával túto vzácnosť so včerajškom ináč. *Fantazie* Poul svojou diplomovou prácou — *Symfoniettou* — bol snáď zviazaný najmä so silnou osobnosťou svojho pedagóga, pričom to nie je vzor nija-

ko malý. Na druhej strane si v tejto súvislosti dávame otázku, či podstata osobnosti mladého autora je skutočne v kardošovskom hudobnom dynamizme, demonštrovanom najmä v okrajových častiach diela. Nesporne profesionálna práca v oblasti spracovania hudobného materiálu, jeho rozvrhnutia do jednotlivých skupín orchestra svedčilo o majstrovskom vedení, na druhej strane zvlášť zapôsobili tie partie, ktoré očarili svojou krehkosťou a intimitou, priam rafinovanosťou, „vyvrcholenou“ v redukciu nástrojovej (na záver *Andante*). Poul potrebuje častejšie prezentovanie, viacero predvedených diel, aby sme sa presvedčili, či tušená lyrickosť je jeho najpodstatnejšou vlastnosťou, alebo je to premyslene zvládnutá kontrastnosť, nesporne nutná vo väčšej symfonickej forme. Ani na okamih sme však nemali pocit sladkastej príchute, aká niekedy sprevádza quasi intimitu a vnútornú spoveď. Bolo to dielo so zdravou invenciou, ktorú prináša autor sám a pri jej nachádzaní sa môže spoliehať iba na svoj talent. Poul je príslubom, že nie veľmi početná najmladšia generácia skladateľov dostala do svojho streda talentovaného, kvalitne pripraveného autora.

Jozef Malovec naznačil kontinuitnosť skôr v rámci svojho vlastného jazyka a vývoja. Jemu blízka krehkosť výpovede dostala v *Ode pre orchester a klavír* väčšiu



Skladby záverečného koncertu Týždňa naštudoval SOCR Bratislava so svojim šéfdirigentom Ondrejom Lenárdom. Snímka: P. Heringeš

plochu, s menlivými prílivmi a odlivmi farebne zaujímavého vystavaných úsekov. Iné je, že očakávanie efektnejšieho záveru bolo pridlhoo odďaľované na to, aby poslucháč vytrval v sústreďenosti zaujatí po celú dobu. Skoda, že Jozef Malovec po využití klavíra vo vstupných dieloch skladby akosi — v neprospech koncertantného nástroja — potlačil jeho význam príliš do úzadia, dávajúc prednosť orchestrálnemu celku. Nepochybne k tejto skladbe (ako takmer ku všetkým) sa však treba vrátiť ďalším zblížením a pochopením všetkých zámerov autora.

Pomerne veľa diskusií vyvolala premiéra symfoniekantáty *Tokajik* od zasl. umelca *Tibora Andrašovana*. Skladateľ viedla pri písaní úprinná túžba vzdaf hold mučeníkom Tokajika a prostredníctvom Horovho básnického textu nájsť hlbšie porozumenie u poslucháča. Ak v prvom momente udivilo spojenie dvoch foriem — symfónie a kantáty, s odstupom času chápeme, že tu išlo o spojenie postupov vokálno-orchestrálnych na princípe klasickej kontrastnosti, akú poskytuje plocha symfónie. Na druhej strane už naznačenie „symfoničnosti“ vzbudzuje očakávanie prehĺbenej či psychologizujúcej práce s orchestrom, ktorý by nielen podfarboval, ale samostatne — nezávisle od textu — hovoril. Spomíname v tejto súvislosti jedinečnú kompozičnú prácu v *Záľame zeme podkarpatskej*, našej dosiaľ najväčšej, najjedinečnejšej kantáty, kde expresivitou doráža rovnako ľudský hlas, ako symfonický prúd hudby. A to je skladba z roku 1938! Pravdu povediac, naša spoločnosť čaká na kantátu, ktorá by jedinečným spôsobom dokázala spojiť básnické posolstvo, ideu, silnú hudobnú výpoveď s novšími cestami hudobného jazyka. Preto túto formu skladateľa obchádzajú? Sú skutočne presvedčení, že samotná forma musí v sebe niesť pátos? Myslim, že na prílišné predávkovanie onoho patetického napokon trpela aj Andrašovanova skladba. Kantátová plocha síce ťažšie znáša „farbičkovanie“, na druhej strane neustále predimenzovaný tok hudby nemusí presvedčiť. O čo krajšie než dve krajné časti vyznelo *Adagio*, farbiace stíšenú náladu noci, po ktorom nasledovalo divoké furioso, pripomínajúce priam sabat. Andrašovan sa pasoval s formou kantáty nie rovnako úspešne, zbytočne kolorujúc slovenskú melódiku a náladu — na druhej strane nemožno hovoriť o diele iba v zavrhujucom tóne. Sú tu aj partie, ktoré stoja za sústredenú pozornosť, i keď sa v nich — iste — hovorí skladateľovi vlastným jazykom. Práca so slovom nie je zďaleka takou vyriešenou otázkou našej hudby, aby sme sa iba usmievali nad každým pokusom tento problém riešiť. To sa už nedotýka iba T. Andrašovana — je to téma na diskusiu aj v tzv. orchestrálnych piesňach, v operách, v komorných áriách a cykloch. Niet jednotnej cesty — iste, ale ani doterajšie výsledky nie sú také, aby sme im bezvýhradne tlieskali. A pritom hlas, spievajúci text a hudba sú tiež jednou z možných ciest k nadviazaniu komunikácie s poslucháčom, k odzve spoločenskej.

Moyzesova XI. symfónia, op. 79 zaznela ako dôstojná kóda na záver prehľadky. A opäť ten nástojčivý pocit nadväznosti — v danom prípade v podobe odvíjajúceho sa symfonického kotáča, ktorý rozvinul práve národný umelec Alexander Moyzes. Akoby všetky jeho symfónie boli z takmer jednej hmoty. U Moyzesa neudivuje iba brilantná hra a dobre vyskúšané „tahy“ majstra. Aj dnes, v zrelom veku žatvy tento národný umelec vie zažiť, má ľudské rozmery a pochopenie. Ak rozpráva o tragike, neuvedomujeme si rezignáciu. Ale v jeho symfónii necitíme ani zmäknutý, slzavý tón. Je to skôr hudba mnohorakého poučenia a prehodnotenia životných zá — a proti. Ešte aj v pomalých častiach si poslucháč borie z moyzesovskej partitúry skôr pocit ľudského vyrovnania, svetla, než prázdneho smútku či plochého lyrizovania. Je to symfónia silného človeka — a veľká lekcia majstra.

T. URSÍNOVÁ

Pozn. red.: O ďalších podujatiach V. týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby budeme písať v nasledujúcom čísle nášho časopisu.

Hudobná reč siedmej Cikkerovej opery pokračuje v slohu Mistra Scroogea (dodnes, zdá sa mi, dostatočne nedoceneného — najmä kritikou a obecnosťou), *Vzkriesenia*, *Hry o láske a smrti* a *Coriolana*. Orchester je veľký, symfonický, zbor má tiež dôležitú úlohu; v dramatickom vrchole opery (II. dejstvo) umocňuje celkovú účinnosť i balet. Hlavnú mužskú úlohu stesňuje opätovne tenorista (podobne ako v *Jurovi Jánošíkovi* a *Begovi Bajazidovi* — no kým v nich to bol dramatický, tzv. hrdinský odbor, tentoraz je to eminentne lyrický vysoký mužský hlas, zatiaľ čo vo *Vzkriesení*, *Hre o láske a smrti* a *Coriolanovi* hlavných mužských hrdinov predstavovali barytonisti). Celková faktúra je rozšírená tónalna s početnými chromaticizmami a clustrami, horizontálne polyfónna (postreh Ondreja Lenárd, dirigenta svetovej premiéry *Rozsudku*); komplex vzniká relatívne samostatným vedením hlasov v sólistickej, zborovej a orchestrálnych zložke — spolu vytvárajú typicky cikkerovskú jednotu popredia a pozadia... Novotou *Rozsudku* je väčšia diferencovanosť partitúry — od orchestrálného tutti až po komorne vedené kombinácie niekoľkých nástrojov.

Hlavnou hudobnou témou opery je začiatok stredovekej cirkevnej sekvencie *Dies Irae*, dies illa v obdobie symbolického významu, v akom ju použil už rad skladateľov (napr. Liszt, Rachmaninov, Sostakovič). Zaznieva hneď na začiatku opery a fragmentárne prešľapuje celý jej priebeh; dominuje v poslednom obraze. Je výrazom hrôzy, násilia, krutosti, nenávisťi, zloby, obmedzenosti, fanatizmu a ich dôsledku — smrti.

Protipólom tejto hudobnej myšlienky je čílska ľudová pieseň; objavuje sa uprostred plátého obrazu v speve Indiánky *Pepity* a vzápätí ovláda náznakovo tanečnú scénu Lorenza s charakteristickými juhoamerickými rytmami, koreniacimi v španielskom folklóre.

Inak Cikker nepoužíva nijaké leitmotívy — okrem niekoľkých príbuzných situácií vždy rozdielne hudobne vyjadruje atmosféru dramatického diania, čím zrejme chce zdôrazniť jeho jedinečnosť a neopakovateľnosť. Pravda, miestami zvyrazňuje ich citový korelát určitými charakteristickými prvkami — možno ich nazvať vedúcimi prvkami tej-ktorej scény, leitprvkami. Pokúsim sa o sumarizáciu najdôležitejších z nich:

1. Diferencovaný, ale v podstate prevažne bodkovitý rytmus je typický pre sprievod úvodného dua milencov.
2. Predtucha nešťastia a tragického údelu i konca *Isabely* a *Lorenza* naznačuje rýchly sextolový a triolový pohyb — občas so zámkami, čím sa zdôrazňuje jeho dobiehajúca naliehavosť.
3. Rozhorčenie *Isabelinho* otca podkresluje rýchly pohyb — najmä rôzných triol, šesťnástin a dvaatridsatín v živom tempe.
4. Lúboštnú scénu v kláštore sprevádza širokodychý lyrický spev orchestra — vyrastá zo štvortónovej hlavice s rytmom osmina, osmina s bodkou, šesťnástina, dlhý záverečný tón; intervalovo ide o dve klesajúce malé tercie, vzdialené od seba o poltón. Sprevádza ho rovnomerný pohyb osminových triol.
5. Vo vízií resp. scéne súdu na začiatku II. dejstva (po úvodnom speve *Isabely*) dominuje kvintolový pohyb šesťnástin, kontrapunktovaný zväčša osminovými triolami, uprostred výjavu zamenených synkopami.
6. Chorálne harmonie a pohyb v pomalom tempe charakterizujú:
 - a) spev rehoľníč na začiatku druhého obrazu,
 - b) začiatok prosebnej scény *Isabelinho* otca (pred vicekráľom) a jeho zomieranie v II. dejstve,
 - c) popravný sprievod vo štvrtom obraze,
 - d) pochod mníchov, prosebníkov a kajcníkov v piatom obraze.
7. Rytmicky pregnatná strhujúca pulzácia je príznačná pre:
 - a) veľkú príznakovú tanečnú scénu na vrchole II. dejstva — je to vôbec najpôsobivejšie miesto opery (ukazuje cikkerovu potenciu stať sa tvorcom reprezentatívneho slovenského baletu),
 - b) pre prevažnú časť znázorňovania zemetrasenia vo štvrtom obraze.
8. Vlastné zemetrasenie predchádza plocha, založená na triolovom pohybe osmina a prúdu kratších tónov (šesťnástin, šesťnástin s bodkou, dvaatridsatín) — tvoria instrumentálny podklad vokálneho ensemble Lorenza, *Pepity* a divákov popravy (miešaného zboru).
9. Prvá časť medzibry medzi prvým a piatym obrazom sa rozvíja na pozadí triolových osmín; v jej závere prejdú do dlhších hodnôt a napokon zamknú. Druhá časť tohto orchestrálného čísla je založená na princípe kontrapunktu kratších a dlhších tónov — v miernom tempe.

Rozsudok (Zemetrasenie v Chile) je typicky symfonická cikkerovská opera — v nej sú i ľudské hlasy traktované neraz ako farebné zložky polyfónnej instrumentálnej faktúry (postreh Pavla Baxu, asistenta dirigenta pri svetovej premiére v SND). Vzhľadom na viac než dvadsiťročnú existenciu tohto štýlu môže byť blízka nielen profesionálnym členom hudobnej obce, ale i obecnosti — jemu bude určite sympatická aj svojou stručnosťou: celá opera trvá 90 minút čistého času — to v javiskovej praxi znamená približne dve hodiny, čo je dnes vari ideálna dĺžka hudobnodramatického večera.

IGOR VAJDA

A black and white portrait of a middle-aged man with dark hair, wearing a suit jacket, white shirt, and patterned tie. He is looking slightly to the right of the camera.

Dňa 7. marca oslávil svoje šesťdesiate narodeniny dr. Jozef Laborecký, samostatný odborný pracovník Slovenského ochranného združenia autorov pre hudobné diela v Bratislave. S menom jubilanta stretávame sa v slovenskom hudobnom živote už takmer tridsať rokov. K jeho zveľadovaniu prispel nemalým podielom na rôznych postoch nielen ako hudobno-administratívny pracovník, ale i ako hudobný pedagóg, kritik, publicista, redaktor a organizátor.

skladateľov, čím prispel k ich úspešnému premiérovému uvedeniu na domácich i zahraničných pódioch a javiskách. V období pôsobenia v SHF prehlbil si Laborecký svoje vzdelanie súkromným štúdiom kompozície u Dezidera Kardoša a Jána Zimmera a súčasne vzrástla jeho publicistická aktivita. Svoje recenzie, kritiky a články publikoval vo všetkých významných slovenských denníkoch, tiež v Slovenskej hudbe, Hudobných rozhľadoch, Kultúrnom živote a inde. Dnešným pracoviskom dr. Laboreckého je Slovenské ochranné združenie autorské, kde pôsobí od r. 1974. Aj tu s príkladnou svedomitosťou a zanietenosťou háji záujmy slovenských skladateľov na úseku autorskej ochrany hudobných diel.

Počas pôsobenia na spomínaných pracoviskách prejavoval jubilant i nemalé muzikologicke ambície. Našli svoj výraz v doteraz nevyslanom „Hudobno-terminologickom slovníku“ (608 rukopisných strán, vyše 12 000 hesiel!) určenom hudobno-pedagogickým potrebám. Napriek kladným posudkom i napriek veľkému dopytu po tomto druhu hudobnej literatúry nenasiael slovník doteraz svojho vydavateľa. Pritom z doterajšej publikačnej činnosti dr. Laboreckého práve tento slovník reprezentuje jeho doteraz najväčšiu i najzávažnejšiu prácu. Jeho napísaním preukázal jubilant závädnosť, vytrvalosť i húževnatosť, bez ktorej by vznik takéhoto slovníka od jedného pracovníka bol nemožný.

Nech príznačná pracovitost, neutíchajúci elán, dobré zdravie a životná pohoda sprevádzajú nášho jubilanta i po ďalšie roky!
—AG—

Pre príslušníkov mladšej generácie návštevníkov opery Slovenského národného divadla, ktorí sa nemôžu spoliehať na živé spomienky prvých sezón po oslobodení, hovorí najvýrečnejšou rečou bulletinu. Meno sopranistky Marty Kurbelovej, neskôr Meierovej sa v nich objavuje pomerne často a na čelných miestach: Anežka zo Smetanovej komickéj opery Dve vdovy, nohavičková postava Závaža z Čertovej steny, cudzia kňažná z Rusalky, Júlia z Jakobína, Kupava v pamätnej Fiedlerovej inscenácii a Holoubkovom hudobnom našťudovaní Korsakovovej Snehulienky, o pár sezón neskôr titulná hrdinka Moniuszkovej Halky a takmer vzápätí veľký part Eleny v československej premiére opery Momčil od bulharského súčasného skladateľa Eubomira Pipkova. Súbežne dokumentačný materiál hovorí o veľkých

A black and white photograph of a woman, likely a performer, in a dark, long-sleeved dress with a light-colored apron or skirt. She is wearing a light-colored headscarf or hat. She is smiling and looking down at a small object she is holding in her hands. The background is dark and textured.

príležitostiach aj v klasickej svetovej dramaturgii — prvá dáma Kráľovnej noci z Čarovnej flauty, Siebel z Gounodovho Fausta a Margaréty, Santuzza z Mascagnioho jednoaktovky Sedliacka česť. Absolventka bratislavského konzervatória z roku 1943, ktorá ešte pamätá posledné mesiace profesora Egema na tomto ústave, prejavuje sa v týchto sezónach ako talentovaný mladodramatický až dramatický soprán dostatočnej pohyblivosti (prvá dáma Kráľovnej noci), mäkčnosti [Júlia z Jakobína], tmavej farby a expresívneho výrazu (Santuzza) i nosného vokálu (Cudzia knázná z Rusalky).

Pod vplyvom rozličných zložitých okolností, ktoré neprirodzene skúmať v tomto krátkom pozdrave jublujúcej umelkyni — narodila sa, keď Slovenské národné divadlo „mal“ práve týždeň — sa v prvej polovici päťdesiatych rokov Meierovej spojil čoraz častejšie dáva do služieb veľkých i menších charakterových úloh. Súbežne s tým zreje aj Meierovej nevtrápanej opernej herectvo do výraznejších farieb. Spieva naďalej Cudziu kňažnú, príberá k nej kňažnú z Čerta a Káče od toho istého skladateľa, stretáva sa s pohyblivým partom pážata Tebalda v skvelej Wasserbauerovej inscenácii Verdiho Dona Carlosa. Pamätáme si ju však najmä vo výrazných charakteroch a figurkách — od starency Buryjovky z Jej pastorkyne, cez noblesnú Kate Pinkertonovú z Madame Butterfly, vokálne náročný, hoci priestorovo malý part kňažky z Aidy, dobriáčku Larinovú z Eugena Oneginu a komickú Marcelínu z

Rossiniho nesmrteľnej buffy — až po strhujúcu kreáciu slepej Madelon v André Chénierovi. Oddanú interpretku našla umeleckom zjave Marty Meierovej aj mladá slovenská operá. Vytvárala Zuzku v slávnej premiére Krútnavy v roku 1949, neskôr aj Zimoňku a kuchárku, v Jurovi Jánošíkovi prešla od študenta k zradnej krčmárke Mare, vo Vzkriesení od tetušky Marie Ivanovny k sugestívnej epizóde súcitiacej Mary. Krásnu, plastickú postavu starej vidiekej ženy stvárnila v Holoubkovej Rodine, ale doposiaľ jej najväčšou príležitosťou v tejto dramaturgickej oblasti zostáva televízna podoba Anny v Beg Bajazidovi.

JAROSLAV BLAHO

Ak skúmame historický vývoj slovenského koncertného umenia a hudobného školstva najmä socialistickej epochy, nutne sa stretneme s menom jubilar-ky (12. III.) Zity Strnadovej-Parákovej ako aktívnej formova-tekly ich profilu, školiteľky, ktorá rozdáva plným priehŕstím svoje bohaté mnohostranné ve-domosti. Jej životná dráha ne-sie sa v znamení symbiózy čin-ností — aktívnej klaviristky, skúsenej pedagogičky, obetavej organizátorky. Jej mnohostran-ný rozhlád opiera sa o štúdium na bývalej Hudobnej a drama-tickej akadémii v Bratislave, kde bola žiačkou L. Svobodo-vej a na pražskej Majstrovskej škole, kde študovala pod vede-ním popredného pedagóga V. Kurza. Navštevovala tiež pred-nášky z odboru hudobnej vedy na FFUK u prof. D. Orla.

Osudy ČSR, hospodárska kríza, udalosti okolo Mnichova, rozpad štátu podstatne okliešťovali tvorivý rozlet mladej ambicióznei klaviristky. Na Akadémii musela riešiť finančné problémy, ktoré vyústili i do dočasného prerušenia štúdií. Majstrovskú školu opúšťala krátko po rozpade republiky a z rodinných dôvodov jej vstup do hudobného života bývalého Protektorátu napriek mimoriadnemu talentu, hudobnej inteligencii a príznačnej húževnatosti bol pomerne skromný a nie bez prekážok viacerého druhu (vojnové udalosti, ťažká operácia očí, nedostatok priestorov kvôľ pre financovanie recitálu). I keď jej umelecký rast cez vojnu viazal sa zväčša na domáce prostredie a len sporadicky na pódium, neúnavne študovala klavírnú tvorbu B. Smetanu a kľúčové diela vtedajšej slovenskej klavírnej literatúry.

Obnovenie ČSR po oslobodení v roku 1945 predstavovalo pre mladú umelkyňu oživenie nádejí pre rozvinutie kariéry koncertnej pianistky. Už v apríli 1946 predniesla v Prahe prvý



celovečerný recitál zostavený zo slovenskej klavírnej tvorby, na Pražskej jari Moyzesovu Sonátu e mol, op. 2 a Cikkerovo Concertino pre klavír a orchester, op. 20.

Strnadová-Paráková osvedčovala sa aj ako muzikálna, pohotová a vyhladávaná klavírna sprevádzateľka viacerých domácich i zahraničných umelcov. Presadila sa aj ako citlivá komorná hráčka (do roku 1956 najmä v Suchonovom triu).

S jej menom spája sa prvý suchoňovský recitál (v Bratislave roku 1957). Spoluúčinkovala s poprednými československými telesami, hosťovala aj v Maďarsku a v NDR. Jej koncertná aktivita, i keď, žiaľ, prevažne sústredená na región, v ktorom už vyše 20 rokov plodne a podnetne pôsobí, vyžaruje sporadicky i do vzdialenejších lokalít.

Popri výchove adeptov klavírneho umenia na všetkých stupňoch hudobného školstva sa v oblasti pedagogiky zaslúžila najmä o prípravu učiteľských kádrov pre ESU (riadiťelka Pedagogického oddelenia, neskôr Vyššej hudobnej školy v Bratislave, vedúca seminárov, metodických inštruktáží, spolupráca pri vypracovávaní osnov najmä klavírneho odboru, členstvo v súťažných porotách a pod.).

Nemenej významná je aj jej činnosť organizačná, ktorú okrem hudobného školstva (vytvádanie všestranne orientovanej vzorovej LŠU v Žiari nad Hronom) rozvíjala i v zväzovej práci pri Krajskej organizácii ZSS v Banskej Bystrici. S jej menom spája sa aj založenie tradície Dní komornej hudby v Banskej Bystrici, aktivita Kruhu priateľov hudby v jej pôsobisku v Žiari nad Hronom. Naša spoločnosť ocenila Parákovu veľké zásluhy pri kultúrnom povznesení regiónu, kde pôsobila, i na zveľaďovaní hudobného školstva v celonárodnom meradle: je nositeľkou titulu Vzorná učiteľka, vyznamenania Za zásluhy o výstavbu, udelili jej Čenú SSHV a mnohé ďalšie ocenenia.

Začiatkom roku sa v Čs. rozhlase v Bratislave už tradične bilancuje kvalita rozhlasového vysielania uplynulého roku formou súťaže prihlásených rozhlasových relácií. Hudobnej tvorbe a hudobno-slovným reláciami patrí IV. kategória. Z relácií, ktoré zneli éterom v priebehu roka, sa dostane na odposluch do súťaže len časť a dalo by sa predpokladať, že táto časť reprezentuje to najkvalitnejšie, čo sa redaktorom s realizačným štábom podarilo vytvoriť, za čím bol nápad, veľa hodín poctivej práce dotiahnutej po všetkých stránkach. Do „žatvy“ by mali prichádzať reprezentatívne obrazy prác jednotlivých hudobných redakcií. Ziaľ, vo viacerých prípadoch to tak nebolo. Kto sleduje, čo len sporadicky vysielanie našich rozhlasových staníc, našiel v prihlásených reláciách len malú časť toho, čo ozaj stálo za pozornosť, čo ctí prácu rozhlasových redaktorov, čo je ukážkou ich hľadania, nachádzania, rastu, rozhladu, lásky k svojej náročnej a zodpovednej práci. Príčiny však nemožno rozoberať na stránkach novín, ale priamo v „kuchyni“ ...

Niekoľko relácií, súťažiacich v IV. kategórii, však jednoznačne hovorilo o tom, že produkcia našich rozhlasových štúdií je pestrá, kvalitná, redaktori, zvukári a režiséri zručujú svoje skúsenosti, že sa plnou zodpovednosťou podpisujú pod svoje „opusy“.

Prvú cenu získala DARINA LASČIAKOVÁ za reláciu Hory, ľudia a pieseň (Piesne a rozprávania ľudí z povstaleckých dedín Zlatá Baňa, Klak a Ostrý

Grúň). Autentické zábery z rozprávania ľudí, ktorí prežili hrôzy fašistického vyčistiťania po vypuknutí SNP sú unikátnymi snímkami, spracovanými mimoriadne sugestívne s plným rešpektovaním rozhlasovosti. Zvukový majster FRANTIŠEK BOMBÍK.

Druhá cena: LUDO BELEŠ za skladbu
J. Grešáka Panychída. Realizačný štáb:
LEOŠ KOMÁREK, JÁN BARKÁČ, GEJZA
TOPERCZER.

Tretia cena: LUDO BELEŠ za skladbu Tadeáša Salvu In memoriam Arthur Honnegger. Realizačný štáb: JÜLIUS BAVOLYÁR, ING. PETER ČELIUSKA.

Obe tieto ceny svedčia o kvalitnej práci košického štúdia jednak pri rozhodovaní, aké skladby nahrat pre svoje štúdio i o realizácii nahrávok. Pri ťbere oboch skladieb i interpretov mal redaktor Ľudo Beľe šťastnú ruku a realizovnému štúdiu oboch nahrávok patrí uznanie za precízne odvedenú prácu.

Cesné uznanie ZUZANE ANTOSKOVEJ za rozhlasovú kompozíciu opery W. A. Mozarta Don Giovanni je ocenením jej veľkých skúseností práve v tomto žánri, ako o tom svedčia podobné dajúnejšie kompozície. Diskutabilný bol v tomto prípade pomer dramatizovaného slova a hudby v neprospech hudby.

Čitateľom nášho časopisu možno len odporúčať, aby si nenechali ujsť príležitosť pypočuť si odmenené relácie pri ich reprízach v rozhlasovom vysielaní a pravidelne počúvanie hlavne rozhlasovej stanice Devín na VKV, kde hudobné relácie vytvárajú podstatnú časť štruktúry tohto vysielenia. -ier-

NOVÁ SCÉNA, nositeľka Radu práce vypisuje konkurz do orchestra spevo-
hry na miesta:

— hráč violončela,
— hráč III. trúbky (zástupca I. trúbky),
do sólistického súboru spevohry na miesta:
— tenor,
— soprán,
do baletného súboru spevohry:
— ženy,
— mužov.

Podmienkou je ukončené štúdium na VSMU alebo absolútórium konzervatória, pri prijatí do baletného súboru veková hranica 25 rokov.

Príhlášky na konkurz s krátkym životopisom o doterajšej praxi posielajte na adresu:

Nová scéna, Kollárovo nám. 20, 880 14 Bratislava.

Na konkurz budú uchádzači pozvaní písomne.

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdeňko Nováček, CSc., zást. ved. redaktora: Viera Zitná, redaktor Alfred Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Lubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Doša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursinyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI, 893 36 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzerčné 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., Leninovská ul. č. 11/L, 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Registračné číslo: SÚTI 6/10

REMINISCENCIE PAMÄTIKOV

Spomína členka operného zboru od roku 1920 Ružena Horská a člen orchestra, violončelista od roku 1929 František Kovář.

Pozn. red.: SND oslavuje 60 rokov od svojho vzniku. Jubileum Opery SND si pripomenieme v niekoľkých číslach nášho časopisu článkami a spomienkami pamätníkov.

Od slávnostného otváracieho predstavenia Slovenského národného divadla Smetanovou Hubičkou 1. III. 1920 v podaní Jerábekovej Východočeskej divadelnej spoločnosti až do umučenia nemeckými fašistami bol dušou opery SND jej tajomník a tenorista Mirko Horský. Staral sa o dennú prevádzku divadla, zabezpečoval zamestnancom ubytovanie (bytová situácia členov SND sa zlepšila najmä po dobudovaní Hereckého domu roku 1923) mal na starosti abonenty a nazaj vedel „divadlo predávať“. Oženil sa s členkou operného zboru Ruženou Pecinovou, ktorú si z Brna — medzi inými — konkurzným pokračovaním vybral známy huslista a dirigent, budúci šéf opery SND Milan Zuna. Zmluva na účinkovanie v SND s povinnosťou hrať v opere, operete aj v v činohre bola pre 18-ročné dievča lákavá. Veď plat 1200 Kčs prevyšoval aj príjem sólistov brnianskej opernej scény. Jedna z prvých členiek operného zboru SND Ružena Horská si rada spomína na prvé roky svojho účinkovania v Bratislave.

„Slovenské národné divadlo začína sezónu 1920-21 v Košiciach. Milan Zuna si dal veľmi záležať na precíznom vypracovaní Smetanovej Libuše, ktorá zaznela s veľkým úspechom a pred vypredaným hľadiskom 30. augusta. Úspech mali i ďalšie uvádzané opery, ako i baletné predstavenia v našťudovaní V. Kalinu. Opereta však natoľko neuspela, pretože pre Košičanov nebolo nad ich obľúbenú domácu, výborne sólisticky obsadenú maďarskú speváhu. Po troch mesiacoch účinkovania sa SND presunulo do materskej Bratislavy.

Riaditeľ SND B. Jerábek prišiel do Bratislavy „fundus“ svojej bývalej súkromnej divadelnej spoločnosti z Českých Budějovic ako základ divadelnej scénickej výpravy a garderoby; pre bratislavskú scénu však nepostačoval. Kostýmy, parochne, topánky, pančuchy... si zväčša musel každý účinkujúci zaopatriť sám. A bolo toho dosť pri veľkom počte premiér a operní sólisti ako i operný zbor často suplovali v činohre, dokonca aj v balet. Táto vedľajšia činnosť mali honorenovanú 5—10 Kčs za predstavenie. Neskôr sa prikúpil ďalší „fundus“ od súkromného divadla z Maďarska, zriadila sa divadelná krajiarska dielňa a účinkujúci už pravidelne dostávali divadelné kostýmy. Samostatne si zabezpečovali len parochne, topánky a rekvizity ako



Jedna z prvých členiek operného zboru SND Ružena Horská.

napríklad vejdre, šperky a pod. Kto chcel na javisku dobre vyzerať, musel do toho poriadne investovať. Túto situáciu zneužívali rôzni úžerníci a požíčali si kostýmy na dlh. Mnohí herci sa takto veľmi zadlžili. Šetrilo sa teda najmä na jedle. Varievalo sa neraz na bierne v šatniach na liehových varičoch.

Pracovná disciplína u šéfa opery Milana Zuna bola tvrdá. Každú operu so sólistami aj so zborom priam pedagogicky študoval sám, vždy s husľami v rukách. Treštal neupravenosť členov SND, oneskorenie prichodu na skúšky a predstavenia, pitie alkoholu... ak bol niekto chorý, musel počítat s prepustením.



Po trojročnom pôsobení v SND Milan Zuna odišiel do Katoviec s SND prevzal s podmienkou podporovať jeho rast súkromný podnikateľ, symfonický dirigent Oskar Nedbal. Zuna sólistický súbor (A. Kramperová, M. Havelková, A. Sehnalová, D. Šimánová, M. Krásová, J. Šimánová — soprány, M. Hložková, V. Janošová, S. Rostová, J. Ježicová — alty, Z. Knítl, B. Chorovič, M. Horský, F. Šimek, Dubrovský, Vlas — tenory, J. Konstantín, F. Belák, J. Špilling — barytóny, J. Munclinger, J. Persl, M. Zachystal, Z. Ruth-Markov, J. Zvach — basy) rozšíril Oskar Nedbal o ďalších sólistov: M. René-Böhma, J. Soukupa, M. Žaludová, M. Miňáková, A. Flögla, M. Kolárová-Peršlová, G. Fišera... aj dirigentský tím — F. Ledvína,

F. Vaněk, J. Žid, V. Šrega sa rozšíril o P. Dědečka, Z. Folprechta, neskôr o B. Tvrého, J. Vincourka a I. Krejčího. Režisérmi boli B. Vilím, J. Persl, J. Munclinger, J. Bátil. Zástupcom operného šéfa Oskara Nedbala sa stal dirigent J. Holeček. Z takto rozšíreným ensemblom sa Nedbal začal orientovať viac na svetový operný repertoár, aby bolo umožnené hostovanie významných domácich aj zahraničných umelcov. Bratislavská operná scéna sa postupne stala známa aj v zahraničí a mohla si dovoliť častejšie zájazdy do Prahy, do Viedne, aj významný zájazd do Španielska.

Keď violončelista František Kovář po absolvovaní pražského konzervatória v roku 1926 a po pôsobení na konzervatóriu v Klajpede v Litve nastúpil r. 1929 do orchestra Slovenského národného divadla, práve tam vrcholila „nedbalovská éra“.

„V opere už šéfoval Karel Nedbal a Oskar Nedbal ako riaditeľ SND dirigoval operné predstavenia, ale aj koncerty. Orchester SND pod hlavičkou „Bratislavský symfonický orchester“ veľmi rád účinkoval na pravidelných nedeľných dopoludňajších symfonických koncertoch pod jeho taktovkou. Skúšalo sa v starej baletnej sále, kde sa pod mohutným rozohneným Nedbalom až prehýbala podlaha. Jeho absolútne mu sluchu neunikol ani najmenší kaz, okamžite spoznal, ktorý hráč hrá nepresne. Ak niečo vysvetľoval, vzal husle a sám zahrál, ako si to predstavuje. Pri skúškach stihol ešte popraviť chyby v partitúre, ba opravoval aj skladateľove kompozičné nedostatky. O Nedbalovom riadení, finančných ťažkostiach divadla, keď si sám riaditeľ nechal pol roka ani korunu platu a zamestnanci žili iba z nepravidelných príjmov, sa toho písalo už dosť. O mnoho zaujímavejšie bolo sledovať vynikajúcu umeleckú osobnosť Oskara Nedbala pri dirigentskom pulte. Napríklad pri dirigovaní svojej Poľskej krvi položil taktovku, pohodlne si sadol, zložil ruky na prsia a okrem nástupov sólistov, neriigoval. Nechal orchester hrať a spokojne počúval. Bol v divadle aj na verejnosti veľmi vážny a obľúbený a jeho hrozná štedrovecerna tragédia v Záhrebe v roku 1930 otriasla Bratislavou.

Karel Nedbal prevzal dirigovanie symfonických koncertov. Preň bolo charakteristické, že za málo, ale časovo vyčerpávajúcich skúšok, aj keď s trochu nezrozumiteľným dirigentským gestom, dokázal s orchestrom dokonale vypracovať klasické aj avantgardné operné diela. Na štúdium prvý raz uvádzanej opery bolo maximálne 5—6 skúšok, na jej znovuštudovanie ani toľko. Najviac skúšok — 9 bolo na európsku premiéru Šostakovičovej Lady Macbeth. Vtedajší hudobní kritici ako B. Haluzický, S. Štúr, N. Kubát, J. Květ, D. Orel, ba aj dnešní pamätníci, vysoko ocenili bohatú opernú dramaturgiu, ktorou sa vyznačovalo obdobie pôsobenia Karla Nedbala v opere Slovenského národného divadla.

Pripravila:
ALIA VARKONDOVÁ

Z práce KIS ČSSR v Berlíne

Pri návšteve v Bratislave požiadali sme Milu Samku, hudobného referenta čs. Kultúrneho a informačného strediska v Berlíne o niekoľko informácií o práci tejto kultúrnej inštitúcie.

Najprv všeobecne, čo je úlohou KIS v metropole NDR?

Naše stredisko predovšetkým informuje občanov NDR o kultúrnom a politickom dianí u nás, o našom hospodárskom živote a tieto informácie stále aktualizuje. Čs. KIS je účinným prostriedkom na prehĺbenie priateľských stykov medzi oboma štátmi.

Zaujímalo by nás, ako pracovalo vaše stredisko v uplynulom roku v oblasti hudby.

Paleta minuloročných hudobných akcií bola pomerne pestrá. Obsahovala výstavy, prednášky, besedy, tlačovú konferenciu, hudobno-literárny program, slávnostné akty s hudbou, koncerty a niekoľko interview pre tlač a rozhlas NDR a Čs. rozhlas v Bratislave (s riaditeľom KIS dr. Jiřím Mackom a hudobným referentom Milom Šamkom). Na tlačovej konferencii KIS referovali o pražskom, brnenskom a bratislavskom hudobnom festivale J. Boháč, A. Parsch a dr. L. Mokry. V hudobných programoch KIS sa odrazili významné výročia ako 30. výročie vzniku NDR, MDZ, Medzinárodný rok dieťaťa, 125. výročie narodenia Leoša Janáčka, 75. výročie úmrtia Antonína Dvořáka, 20. výročie smrti Bohuslava Martinu. V cykle „Meisterkonzert“ vystupovali zaslúžilí umelci Pavel Štěpán, Klára Havlíková a Zuzana Růžicková. Spolupráca KIS s inštitúciami ČSSR a NDR zaznamenala ďalšie úspechy. Český hudobný fond nám sprostredkoval koncerty troch vynikajúcich mladých sláčikových kvartet (Doležalovo, Skvorovo, Panochovo), Slovkoncert Bratislavské dychové kvinteto a Pragokoncert Talichovo kvarteto a Kvarteto Symfonického orchestra hl. mesta Prahy, prostredníctvom Stúdia mladých MK ČSR vystúpilo Nové pražské trio.

Prehĺbenie spolupráce KIS s rozhlasom NDR znamenalo kompletne nahrávky piatich koncertov (kvartetá Panochovo, Talichovo a hl. mesta Prahy, Bratislavské dychové kvinteto a Nové pražské trio) a ich dvojnásobné zverejnenie v programoch Berliner Rundfunk formou informácií o súčasnom hudobnom živote v ČSSR, ako aj rozhlasovú produkciu Due Boemi di Praga, čo je na jeden rok slušná bilancia aktivity KIS na



Večer českej a slovenskej konverzácie v Československom kultúrnom a informačnom stredisku v Berlíne.

poli propagácie našej hudby, a to tak skladieb ako aj ich interpretov, rozhlasom. V rámci festivalu Berliner Festtage bola umiestnená do oficiálneho programu výstava „Hudba v srdci Európy“ [Československý hudobný miestopis], vytvorená v spolupráci KIS s Českým hudobným fondom, Múzeom českej hudby a Slovenským národným múzeom Bratislava (libreto: dr. Miloslav Malý, dr. Euba Ballová, dr. Vladimír Čížik) a vystúpenie štyroch našich komorných súborov (kvartetá Talichovo a hl. mesta Prahy, Bratislavské dychové kvinteto a Nové pražské trio).

Vokálno-inštrumentálnym koncertom poslucháčov AMU Praha v marci 1979 sa začala sľubná spolupráca KIS s AMU a Vysokou hudobnou školou Hannsa Eislera Berlín, v ktorej budeme pokračovať od sezóny 1980-81 cyklom štyroch koncertov ročne. Podobnú spoluprácu by sme radi nadviazali aj s VSMU. V minulosti boli na našej pôde koncerty poslucháčov VSMU a práve prostredníctvom VSMU sa rozbehla spolupráca s Weimarom. Spolupráca KIS so Špeciálnou hudobnou školou Vysoké školy Franza Liszta vo Weimare ako aj s Kultúrnym zväzom NDR sa úspešne ďalej rozvíja, do konca roku boli založené prvé Kruhy priateľov českej a slovenskej hudby v Berlíne, Weimare, Eisenachu a Greifswalde. V ďalšom roku budú pravdepodobne nasledovať mestá Dessau, Bernburg a Stralsund.

Za výnimočný úspech možno považovať záujem verejnosti o putovnú výstavu „Leoš Janáček — život a dielo“ (libreto Oldřich Pulkrab, ktorú od jej premiéry v rámci Berliner Festtage roku 1978 v Komickej opere Berlín videlo doteraz vyše 750 000 občanov NDR v operných a kultúrnych domoch v Lipsku, Drážďanoch, Dessau, Bautzene, Eisenachu, Weimare, odkiaľ prešla v januári 1980 do Erfurtu (Städtische Bühnen).

—ier—

Aktív Zväzu slovenských skladateľov

(Dokončenie z 1. str.)

zentujúcich všetky nástrojové odbory, najpoprednejších koncertných spevákov a komorné súbory a podnietiť potrebu zdravého súťaženia, užitočnosť konfrontácie a zvyšovať neustále rast slovenského koncertného umenia.

Druhou významnou akciou v oblasti koncertného umenia, ktoré má už svoju tradíciu, je Prehliadka mladých koncertných umelcov v Trenčianskych Tepliciach. Jej hlavným cieľom stále zostáva vytvorenie dostatočného priestoru pre úspešný štart najmladších adeptov koncertného umenia a neustále vyhľadávanie a objavovanie ďalších talentov.

Ďalej sa Jurkovič vo svojom referáte zmienil o účasti mladých slovenských interpretov na karlovarskom Mladom pôdiu, o pokračovaní usporadúvania spoločných česko-slovenských koncertov v spolupráci s

SČSKU (za obdobie posledných 14 mesiacov ich bolo 12), o účasti slovenských koncertných umelcov na IV. týždni novej slovenskej hudobnej tvorby, o nutnosti znovuoživenia Kruhu priateľov hudby na Slovensku (ktoré vynikajúco fungujú v ČSR) a o činnosti Kruhu mladých koncertných umelcov pri ZSS, ktorého hlavnou aktivitou v minulom roku bolo usporiadanie májového a novembrového cyklu koncertov s pozíciou v Mírbachovom paláci (na 8 koncertoch sa predstavilo 13 členov KMKU), o vysielaní mladých na súťaž atď.

Informáciu o práci slovenských muzikológov a správu o činnosti Tvorivej komisie muzikológov predniesla jej vedúca Anna Kovářová. Zdôraznila, že činnosť TKM vychádzala v posledných rokoch jednak z uznesení V. zjazdu ZSS, z pokynov MK SSR a straníckych uznesení, kde najmä V. zjazd

ZSS, 11. a 12. zasadnutie ÚV KSC predostrel i požiadavky kritickéj náročnosti. Premiety tu do činnosti TKM išlo tu najmä o oblasť hudobnej kritiky, ktorej sa venovala zvýšená pozornosť. Podstatná časť Kovářovej referátu bola venovaná všetkým tým činnostiam a snahám, ktoré smerovali k zvýšeniu úrovne slovenskej hudobnej kritiky. Upozornila na prácu s mladou kritickou generáciou, u ktorej sa kritická náročnosť a správna ideová orientácia zvyšovala radom najrôznejších prednášok, školení a seminárov, vyzdvihla pravidelné Seminárne mladých kritikov a muzikológov, pripomenula pracovné stretnutia našich kritikov s českými hudobnými kritikmi a konštatovala, že naša kritika a hodnotiace stanoviská našich muzikológov majú vyššiu úroveň než tomu bolo pred niekoľkými rokmi. Pripomenula i vlnaššie zasadnutie ZSS veno-

vané hudobnej kritike, kde sa konštatovali vedľa rezerv i mnohé pozitívne javy. Uvedila, že kritici sa aktívne podieľali na všetkých akciách ZSS.

Aktivita Komisie sa orientovala aj na ďalšie odvetvia muzikológie. Zorganizovala sa napr. pracovná schôdza hudobných dokumentačných stredísk Slovenska, ktorej cieľom bola koordinácia práce v oblasti dokumentácie slovenskej hudobnej kultúry s dôrazom na dokumentáciu súčasnosti. Významná bola účasť našich muzikológov na Medzinárodnom seminári marxistickej muzikológie v Prahe, kde odznelo za našu stranu niekoľko závažných referátov. Ďalej sa členovia podieľali na priebehu Etnomuzikologických seminárov, na muzikologických seminároch v rámci BHS, na rôznej odbornej publikačnej činnosti v dennej i odbornej tlači, na vypracovaní rôznych odborných expertíz

najrôznejšieho druhu — predovšetkým však týkajúcich sa slovenskej hudobnej tvorby a hudobného života v celej jeho šírke.

Kriticky tiež hodnotila činnosť Kruhu mladých muzikológov, s ktorým doteraz nie sú najlepšie skúsenosti a v závere s radosťou konštatovala, že — ako to ukázalo januárové plenárne zasadnutie TKM — aktivita je skutočne veľmi bohatá, že sa bilancovala až prekvapujúca tvorivá iniciatíva.

Na záver aktívu v krátkej diskusii vystúpil predseda ZČSS nár. umelec Andrej Očenáš, ktorý vyzval všetkých tvorcov k ešte náročnejšej umeleckej tvorbe, ktorá by v plnosti odrážala radosťnú prítomnosť a krásu nášho života a Anna Kovářová a Alexander Melicher, ktorí oboznámili prítomných s činnosťou Východoslovenskej a Stredoslovenskej pobočky ZSS.

ALFRED GABER