

HUDOBNÝ ŽIVOT 82

Ročník XIV.
26. IV. 1982
2,— Kčs

8

Martin Benka a hudba

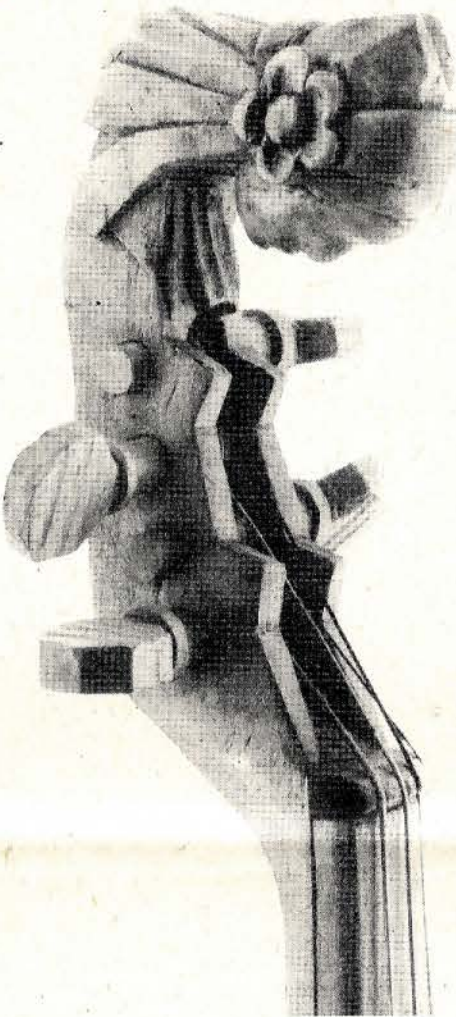
(1888 — 1971)

Benkove maliarske dielo je na Slovensku všeobecne známe. No keď obdivujeme jedinečne svojský rukopis autora alebo sa kocháme v bohatstve a v sýtosti farieb jeho obrazov, málokto z nás si uvedomí, akú dôležitú úlohu hrala hudba vo výtvornom stvárňovaní tohto mnohostranne nadaného umelca. Sprevádzala ho celým životom, tvorila psychologickú rovnováhu medzi videným a počutým, i potrebnú umeleckú inšpiráciu a pracovnú relaxáciu.

Záhorie je tradične známe bohatstvom frečitej ľudovej kultúry i veľkým počtom hudobníkov a hudobných súborov. Láska k hudbe sa tu dedila z pokolenia na pokolenie a preto nie div, že neobišla ani Benkovskú rodinu v Kiripolci. Z ôsmich Martinových starších súrodencov najmä bratia Ján (nar. 1875) a Jozef (nar. 1881) boli hudobne nadaní a Jozef bol aj veľmi dobrým trúbkárom. Rád hrával pri každej príležitosti a veľmi ťážil stať sa hudobníkom z povolania. Keď sa mu to po viacročnom snažení nepodarilo, rezignoval a vystačil sa do USA (r. 1912). O niekoľko rokov ho nasledoval aj Ján. Hlav-

ne im vďačil najmladší Benka za svoje prvé hudobné krôčiky a hádam i za svoj trvalý intimný vzťah k hudbe. Majster sa k tomuto obdobiu vždy rád vracal a takto ho opísal:

„Husle mal som rád už od detstva. Ako chlapec, 10—11-ročný, urobil som si husličky, no veľmi primitívne. Hlasu nevydali, ale potešenie a detskej radosti. Riadne husle mi kúpil brat Ján za spoluprispevkov bratov a sestier: Michala, Jána, Jozefa, Anny a Terézie, za sumu zl. 6 od výrobcu alebo fabricky (?) — mi neznámo. Učil sa hre na nich som chodil do Malaciek ku kapelníkovi Jozefovi Prachárovi (ináč obuvníkovi p. a.) 2x týždenne. Brat Ján uhrádzal dve zlatky mesačne za toto učenie, ktoré približne trvalo jeden rok (cez zimu 1902 až 1903 p. a.). Priebehom toho údobia som sa naučil hrať v siedmich stupniciach: C, G, D, A, F, B a Es dur. Po skončení tejto školy bol som 13-ročný. Budúcim rokom ma brat Ján vypravil na učenie sa maliarskemu remeslu do Hodonína k majstrovi Viktorovi Lesqérovi. Svoje husle mal som so sebou. Tam som sa potroš-



Hlavica huslí
z roku 1960

ke s nimi zaoberal, no veľmi málo. Nebolo kedy. Po vyučení sa (1906 p. a.), venoval som sa husliam až vo Viedni...

Ako, dozvedáme sa v známej Benkovskej biografii M. Várossa (1981) na s. 21: ...Hneď prvej zimy vo Viedni sa mu naskytla možnosť stať sa aj s bratom Jozefom členom českého Akademického orchestru. On ako huslista, Jozef ako kornetista. Dirigentom orchestru bol Jozef Kolář, tajomníkom pán Kafka. Orchester tvorili študenti, príslušníci inteligencie, ale aj robotníci podobní bratom Benkovcom. Postupne nacvičili Dvořákovu Slovenské tance č. 6, 7 a 8, predohru k Mozartovu Donovi Juanovi, predohru k Smetanovej Libuši a dve symfónie od Haydna a Mozarta, lebo pripravovali verejný koncert.

Benka živo spomína túto svoju koncertnú premiéru. Prvé skladby absolvovali bez väčších kazov a s vďačným aplauzom publika. Na záver prišla predohra k Libuši: „Prvá trúbka začala. Druhá — môj brat Jozef — sa vplietala do slávnostných taktov signálu, oznamujúce príchod vznešenej Libuše. K trúbkam sa pridávali iné dychové nástroje, až pozauny vedno s celým orchestrom zavýšili slávnostný signál. Moja hlava od prenikavých hlasov pozdum, ktorých lieviky len-len že sa mi nedotýkali uší, dostávala také úder, že sa mi takmer rozletela a ja som ohluchoľ. Veru neviem, či som na svojich husliach niečo hral. Nič som nepočul, len sa mi zdalo, že malé javisko vedno so stenami sa rúca ako pri zemetrasení. Videl som iba pána Kolára, ako máva rukami sem-tam,

ako sa potí, ako mu oči vyskakujú z jamôk raz na toho, raz na onoho, ako sa usiluje sceliť rozložený orchestr a vybránuť z plaváka, ktorý nás postihol, Čertovské trioly nám to popletli; zbavovali sme sa ich, ako kto vedel — každý po svojom.“

Akademický orchestr sa po tomto nezdare rozpadol. Vznikla z neho malá viedenská „šramel-kapela“. „Vyhrali sme si tirolské ländler, pochody, valčíky a piesne a nemrzelo ma to. Stačilo mi hocičo, len keď sme hrali. Isteže, milšie by mi boli symfónie a iná klasická hudba, ale keď niet koláčikov, musí stačiť aj čierny chlebič.“

Krátko nato mal možnosť počuť vystúpenie virtuóza Ondříčka v Robotníckom dome. „Počúľac ho, ešte väčšmi som sa zaľúbil do svojich huslí a hneď som si zaumienil, že sa musím naučiť hrať ako on — Ondříček.“ S bratom Jozefom snivali, že sa budú zdokonaľovať a venovať sa len vážnej hudbe. Na týchto mladistvých poryvoch a predsavzatiah je očividná ich nereálnosť. Na dosiahnutie ondříčkovskej virtuozity bolo u osemnásťročného Benku jednak neskoro, jednak nemal potrebné existenčné podmienky. Ale jeho húževnatosť bola výnimočná a korunovaná nepochybými úspechmi v amatérskom muzicovaní a neskôr i komponovaní...

Dnes, pri krátkej retrospektíve Benkovho životopisu môžeme bez nadsádzky povedať, že práve táto zima 1906—1907 v podstatnej miere rozhodla o majstrovom budúcom povolaní, pretože ako sa raz sám bol priznal, za priaznivejších existenčných okolností by sa bol mož-

(Pokračovanie na 8. str.)

VI. ZJAZD ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

Dr. Zdenko Nováček, CSc.

...Hudobné cítenie oboch našich národov je si v mnohom blízke, máme rad spoločných hodnotových prístupov a akési veľké zaväzujúce zastrešenie v Smetanovej, Dvořákovskej a Janáčkovskej tvorbe. Z týchto vecí vedeli obe hudobné kultúry — slovenská i česká — vyvodit' rad pozitívnych dôsledkov. Po oslobodení začali sa obe hudobné kultúry odvíjať zo spoločného základu marxisticko-leninskej estetiky a zo životných pocitov socialistického človeka. Mnohé základné estetické východiská sa dotvárali spoločne a ich dopad mohol byť v oboch národných kultúrach takmer rovnaký. V 50. rokoch kráčali obe hudobné kultúry tak blízko vedľa seba, že dychtivosť po vzájomných premiérach a spoločných zážitkoch bola takmer každodennou a obe hudobné kultúry mali z toho patričný ošoh. Vtedy i neskôr sme si spoločne ujasňovali a do života aplikovali také pojmy, ako realistické majstrovstvo, novátorstvo, národnosť v umení, úloha tvorivej osobnosti v súčasnej dobe, špecifickosti žánrov a napokon — v celkovom pohľade — metódu socialistického realizmu. Pochopiteľne, že všetky tieto pojmy sa filtrujú cez silu talentu — a tu môžeme konštatovať, že obe národy majú rad výrazných hudobných talentov vo všetkých oblastiach hudobnej vzdelanosti. Vidíme to prakticky v každodennom živote a nedávna prehliadka novej slovenskej hudobnej tvorby nám znova potvrdila, k čomu majú jednotliví tvorcovia najbližšie, pre ktoré kvality ich talent predurčuje, k akému typu melodického, rytmického či formotvorného myslenia ich talent vedie, kde sa ich talent najviac manifestuje — prípadne ako by doba mala talent dotvoriť. Pravda, talent — a ukazuje nám to celé povojnové obdobie — potrebuje svetový názor, ktorý ho usmerňuje pri voľbe



MYŠLIENKY Z DISKUSIE

tém a námetov, inšpiračných okruhov a spolupytvára umelcov postoj k práci, ku kompozičným technikám i k spoločenskému uplatneniu. V tejto oblasti si obe národné kultúry veľa vecí ujasnili a dnes bilancujeme u nás i v Čechách rad veľmi závažných výsledkov, ktoré sú určite obohatením našich kultúr. Umeleckú prácu, vznik umeleckého diela nemožno vopred vypočítať a previesť na rad vopred stanovených parametrov; talent, hĺbka jeho svojráznosti, ale i miera zodpovednosti k sebe a k svojej dobe, predstavujú hlavný faktor umeleckej práce. Ak si teda vzájomne počúvame a hodnotíme tvorbu, vždy máme pocit, že z jednotlivých prípadov chceme zovšeobecniť širšie poznatky, z jednotlivých analýz umeleckého diela, či už pozitívnych alebo kritických chceme vyvodit' určité všeobecnejšie poznatky. Tu sa dobré partnerstvo slovenskej a českej hudby zvlášť rentuje, keďže v širšom zábere našej pozornosti vidíme a hodnotíme tvorbu a snažíme sa z nej odvodiť poznatky celoštátne. Tým, pravda, ani najmenej neznižujeme špecifickosti a národné zvláštnosti slovenskej a českej súčasnej hudby, naopak, v týchto zvláštnostiach vidíme najzjavnejšiu stopu národnej mentalít a často najväčší vklad do celoštátneho hudobného spoločenstva...

Pavol Bagin, zaslúžilý umelec

...Poobhliadnutie na uplynulých päť rokov činnosti Slovenského hudobného fondu dokazuje, že celkový model fondovej práce, vrátane vydavateľskej činnosti a medzinárodných kontaktov, opätovne dokázal svoju nevyhnutnosť a životaschopnosť. Môžeme teda konštatovať, že celková činnosť zariadení Slovenského hudobného fondu v úzkej nadväznosti na ideovo-umelecké a estetické ciele Zväzu slovenských skladateľov prinášala pozitívne výsledky pre celú slovenskú socialistickú hudobnú kultúru.

Priama i nepriama podporná činnosť Slovenského hudobného fondu v úzkej nadväznosti na rokovanie nášho VI. zjazdu evokuje niektoré myšlienky, ktoré vyvstávajú v súvislosti s celkovou politickou klímou našej spoločnosti, so súčasnou zložitou medzinárodnou situáciou v triedne rozdelenom svete a, pochopiteľne, naspôsobuje potrebu ďaleko účinnejšej koordinácie aktivít dvoch národných hudobných kultúr — českej a slovenskej. V súčasnej etape rozvoja našej spoločnosti si viac ako inokedy musíme uvedomovať, že pri všetkej rôznorodosti osobností skladateľov hodnotou našej hudobnej kultúry zostáva jej ideový obsah, etické poslanie, ktoré je nevyhnutne späté s rozvojom odkazu klasického dedičstva, v našom prípade špecificky reprezentovanom tvorbou skladateľov slovenskej národnej moderny. Ak si uvedomíme, že v súčasnej etape sa na profilovaní slovenskej hudobnej tvorby podieľa niekoľko generáčnych zoskupení, s úctou a úprimnou radosťou môžeme konštatovať, že do tohto vývoja stále zasahuje tvorba zakladateľskej generácie, ktorá ako celok ostáva východiskom pre ďalší rozvoj našej socialistickej hudobnej kultúry.

Pozoruhodnou skutočnosťou uplynulého obdobia je fakt, že kvantitatívna stránka prínosu kompozičných prác sa pomerne ustálila. Môžeme tiež konštatovať, že v istých spoločenských súvislostiach vzniká toľko tvorby, že je nie vždy možné obsiahnuť je vcelku, ako celok premiérovať a je dnes známou skutočnosťou, že ani zainteresovaní odborníci nie vždy stacia registrovať všetky premiéry, toľko diela poznať z kvalitatívnej stránky hlbšie, na základe hlbokých analýz v zaradení do spoločenského kontextu. Škoda. Bude na novozvolených orgánoch Zväzu analyzovať túto skutočnosť a porozmýšľať o celkovom rozvrstvení hudobnokritickej oblasti...



Súťaže slovenských konzervatórií

BRATISLAVSKÁ LÝRA '82. Tohtoročný, už 17. ročník, Medzinárodného festivalu populárnej piesne Bratislavská lýra 1982 sa uskutočnil v dňoch 26.—29. mája v Dome ROH. Jej súčasťou sú československá piesňová súťaž, medzinárodná piesňová súťaž, nesúťažné vystúpenia sólistov a skupín, Koncert mladých a Malá poetická lýra.

Do československej piesňovej súťaže vybrala porota z asi 150 príspevkov 20 piesní — 10 českých a 10 slovenských. Pozoruhodnou črtou domácej súťaže je výraznejšie zastúpenie autorských (D. Fikejz, B. Ondráček, J. Lehotský, V. Patejdl, I. Bázlik, M. Kocáb, P. Hammel, J. Brabec, M. Žbirka, B. Hronec) ako aj speváckych osobností (E. Pilarová, J. Zelenková, M. Rottrová, M. Laiferová, P. Hammel, P. David).

V medzinárodnej piesňovej súťaži bude súťažiť 21 piesní z 20 krajín. K najatraktívnejším účastníkom medzinárodnej súťaže budú patriť talianski speváci Bino, Lux Lane z Luxemburska, Debbie Cameronová z Dánska. ČSSR budú v tejto súťaži zastupovať Helena Vondráčková a Pavol Hammel.

V nesúťažnej časti majú vystúpiť Zana Bičevská (ZSSR), Georges Moustaki (Francúzsko), Věra Spínarová, Marián Varga, Miroslav Žbirka so skupinou Litmit, Karel Gott s orchestrom L. Stáidla, skupiny WIR (NDR) a Olympic. Okrem hlavných festivalových podujatí v Dome ROH uskutoční sa veľký Koncert mladých opäť na Zimnom štadióne na Smidkeho ulici a Malá poetická lýra — po prvý raz v priestoroch nového štúdia Slovkoncertu v priestoroch kina Tatra. Zámerom dvoch koncertov v rámci Malej poetickej lýry je predstaviť zhudobnené texty starších i mladších slovenských básnikov.

MARTE MEIEROVEJ, SÓLISTKE OPERY SND, udelil minister kultúry SSR M. Válek za dlhoročnú umeleckú prácu čestný titul Zaslúžilá pracovníčka kultúry. Vyhlásenie M. Meierovej odovzdal námestník ministra kultúry P. Koyš.

OZVENA — Spevácky zbor slovenských učiteľiek, ktorí v minulom roku oslávili 10. výročie svojho vzniku (a súčasne 35 rokov zborového spevu učiteľiek Slovenska), hodnotila svoju činnosť na výročnej členskej schôdzi 13. II. t. r. v Trenčianskych Tepliciach. V uplynulom roku počas 11 sústredení uskutočnila OZVENA 14 koncertov, z toho 9 večerných a 5 výchovných. Okrem toho absolvovala 1 príležitostné vystúpenie a 1 nahrávku v Československom rozhlasu. Z celkového počtu 74 členiek — toho času 67 spievajúcich — venovalo na sústredenia v roku 1981 45 dní, z toho 10 pracovných dní a 35 dní osobného voľna, pričom 19 členiek malo stopercentnú dochádzku na sústredenia. Umelecké vedenie zboru na čele s dirigentkou Elenou Šarayovou-Kováčovou je zárukou napredovania telesa k stále vyšším metám. Veľmi nápomocné sú tomu i hlasové pedagogičky Viktória Stracenská a Jana Billová, ktoré sa starajú o hlasovú výchovu speváčok a krásu tvoreného tónu. Korepetíciu zabezpečuje prof. Mária Masariková. V súčasnom období sa OZVENA pripravovala na Slávnosti zborového spevu v Bratislave. Veľa úspechov v jej ďalšej činnosti zaželať aj hosť výročnej členskej schôdze OZVENY, riaditeľ Domova SZSU v Trenčianskych Tepliciach PhDr. Jozef Vakoš.

(M. Celderová)
SPEVÁCKY ZBOR SLOVENSKÝCH UČITEĽOV prvýkrát vo svojej viac ako šesťdesiatročnej histórii spieval v Smetanovej sieni Obecného domu v Prahe spoločne s Pěveckým sdružením pražských učiteľů a Pražským pěveckým sborem Smetana. Na koncerte pri príležitosti Dňa učiteľov zaznela česká a slovenská vokálna tvorba 19. a 20. storočia. Jeho vyvrcholením bolo spoločné vystúpenie spojených speváckych zborov (200 členov) v záverečnej časti, v ktorej predviedli zbor K. Bendla Svoji k světu (dir. prof. Vladimír Doležal), Ráno v horách od E. Suchoňa (dir. Peter Hradil) a Píseň na moři od B. Smetanu (dir. Antonín Sídlo). Táto spolupráca má dostať ešte širší rámec v Roku českej hudby 1984.

XXI. ROČNÍK HUMENSKEJ HUDBONEJ JARI začal sa 31. marca koncertom Štátnej filharmónie z Košíc s dirigentom B. Režuchom a sólistom Č. Pavlíkom. Na ďalších koncertoch sa predstaví klavirista D. Rusó, Dámsky komorný orchester s dirigentkou E. Šarayovou-Kováčovou a sólistkou V. Stracenskou a Estónsky komorný zbor Kaléva. Na koncerte, venovanom Hudobnej mládeži, vystúpi Janáčkov kvarteto, ďalší koncert bude patriť Slovenskému komornému orchestru. Na záver XXI. humenskej hudobnej jari vystúpi hosť z NDR — huslista W. Wachterová a klavirista U. Urban. XXI. humenskú hudobnú jar usporiada v priestoroch humenského Domu kultúry a EŠU Kultúrno-spoločenské stredisko a Kruh priateľov hudby v Humennom, záštitu nad podujatím prevzala rada ONV, Okresná odborová rada a rada MsNV.

(E. G.)

Súťaž v hre na drevených dychových nástrojoch a v hre na harfe sa v tomto roku uskutočnila na pôde bratislavského Konzervatória.

V prvej súťaži — dychov (18.—20. II.), kde porotu predsedal prorektor AMU zasl. umelec prof. M. Etlik, zvíťazili poslucháči žilinského a košického konzervatória. Je to výsledok sústavnej starostlivosti týchto škôl o hru na drevených dychových nástrojoch, stáloho dôrazu na hru spomiatu a iste aj prestížneho stavania účasti na súťaži. Porota dospela k názoru, že nároky na vyučovanie drevených dychových nástrojov neustále stúpajú, a preto treba veľmi precízne pracovať so žiakmi, mimoriadne dbať o kvalitu tónu a široko sa orientovať v koncertnom repertoári. Porota vyhlásila toto umiestnenie:

Flauta:

I. kategória — I. miesto Dagmar Radová (Bratislava), III. miesto Vladimír Sýkora (Žilina), III. miesto Jana Lisická (Bratislava), čestné uznanie Elena Briatková (Žilina).

II. kategória — I. miesto Jaroslav Harvan (Žilina), II. miesto Daniel Janíkovič (Bratislava), čestné uznanie Róbert Zverín (Košice).

Hoboj:

I. kategória — I. miesto Miroslav Ivaníš (Žilina), II. miesto Iveta Bachmannová (Košice), II. miesto Igor Fabera (Žilina), III. miesto Jana Varchalová (Košice), čestné uznanie Milan Polák (Bratislava) a Eva Rusková (Košice).

II. kategória — I. miesto Vladimír Čudková (Žilina), II. miesto Beata Valovičová (Bratislava), III. miesto Slavomír Slovák (Bratislava).

Klarinet:

I. kategória — I. miesto Dušan Mihely (Košice), II. miesto Dušan Roháč (Košice), III. miesto Vlad. Nechala (Žilina), III. miesto Peter Csiba (Bratislava), čestné uznanie Rudolf Goga (Bratislava).

II. kategória — I. miesto Vlad. Laščák (Košice), I. miesto Eubomír Legenza (Košice), II. miesto Jozef Uhliar (Žilina), III. miesto Zoltán Grunza (Bratislava).

Fagot:

I. kategória — I. miesto Peter Hlucháň (Žilina), III. miesto František Mikulášek (Bratislava), III. miesto František Oláh (Bratislava).

II. kategória — I. miesto Peter Šagát (Žilina), II. miesto Stanislav Bicák (Košice), III. miesto Marián Hlavačka (Bratislava).

Cenu Slovenského hudobného fondu za predvedenie skladby M. Kořínka „Sonatina pre fagot a klavír“ získal Peter Hlucháň, ďakovným listom MŠ SSR sú ocenené výkony najlepších klaviristov-korepetítorov: prof. Magdalény Ivanovej (Košice) a prof. Marty Singerovej (Žilina).

V harfovej súťaži došlo k zaujímavej konfrontácii dvoch metód — bratislavskej a žilinskej. Porota na čele s prof. M. Vildnerom rozhodla sa udeliť vo vyššej kategórii dve prvé miesta: vybojovali si ich Zuzana Plevzová z Bratislavy a

Zuzana Demková zo Žiliny. Vo vekovej nižšej kategórii I. miesto patrí Bratislavčanke Adriane Antalovej a Petrovi Vanoučkovi zo Žiliny. Hra na harfe má na našich umeleckých školách veľmi solídne zázemie. Bratislavské i žilinské konzervatórium veľmi preferujú tento nástroj a vytvárajú podmienky pre jeho všestranné uplatnenie.

V. G.

NA CELOŠTÁTNEJ SÚŤAŽI V HRE NA AKORDEÓNE V KOŠICIACH, ktorá bola v dňoch 4.—5. II. t. r., súťažilo sa v dvoch kategóriách: do 18 rokov v kategórii juniorov s 2 súťažnými kolami, nad 18 rokov v kategórii seniorov v 3 kolách. Predsedami jednotlivých porôt boli profesor Konzervatória v Prahe J. Smetana a prof. M. Seidl, riaditeľ Konzervatória v Žiline.

V kategórii juniorov I. miesto získala Jarmila Luptovská (Žilina, prof. A. Pittner), II. miesto Boris Lenko (Žilina, prof. Pittner) a Peter Šidlik (Bratislava, prof. V. Fickerová), III. miesto patril Jaroslavi Kubečkovi (Pardubice, prof. E. Andryšová), Petrovi Hudákov (Košice, prof. V. Čuchran) a Eve Flosárovovej (Kroměříž, prof. J. Vostatek), čestné uznanie udelili Eve Meierovej (Praha, prof. V. Vlach).

V kategórii seniorov I. miesto patril Valeriánovi Tokárovi (VŠMU Bratislava, prof. R. Kákoní), II. miesto Petrovi Niňajovi (Žilina, prof. Pittner), III. miesto Miroslavovi Kobelákov (Košice, prof. Čuchran), čestné uznanie Jozefovi Kvintusovi (VŠMU Bratislava, prof. M. Szókeová) a Miroslavovi Kerekaničovi (Košice, prof. Čuchran).

Zvláštnu cenu za interpretáciu skladby českého autora — J. Matys: Bagately — dostala J. Luptovská, V. Tokár získal Cenu Slovenského hudobného fondu za predvedenie Půlzářní J. Hátrika a Zvláštnu cenu za interpretáciu II. sonáty V. Kusjakova.

K. CENKOVÁ

Koncerty MDKO v Bratislave

Husľový recitál Andrey Šestákovéj

Konal sa 2. marca 1982 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca a zaujal z viacerých hľadísk. Po dlhšej odmlke sa bratislavskému publiku predstavila predovšetkým dramaturgicky dosť netradičným, ale pre poslucháča i samotnú interpretku náročným celovečerným programom. Andree Šestáková patrí popri Petrovi Michalímovi a Jele Špitkovej k tým málo našim mladým huslistom, ktorí majú za sebou už bohatú umeleckú činnosť. Jej nástup na umeleckú dráhu sólistky bol po ukončení štúdií veľmi sľubný a primerane k tomu i aktívny. Koncertné vystúpenia, rozhlasové nahrávky, zahraničné zájazdy, dve samostatné profilové gramofónové platne a účinkovanie v Bratislavskom kvartete je bilanciou, ktorá dostatočne dopĺňa jej doterajšiu umeleckú dráhu, ale súčasne i zaväzuje. V kritikách jej koncertných vystúpení sa najviac objavujú slová: brilantná technika, príbojnosť, suverenita, temperament, vzdušnosť sa väčšinou na vonkajší efekt a dojmy z jej hry. K umeleckej zrelosti dospieva interpret cestou poznania. Hľadanie vlastného štýlu, uvedomenia si vlastných nárokov i schopností, svojho cieľa. Keď z tohto hľadiska pristúpime k hodnoteniu marcového recitálu Andrey Šestákovéj, môžeme ho hodnotiť ako prelom v jej doterajšom vývoji. Uvedomila si to sólistka i klaviristka Valéria Hrdinová a tak dominujúcou črtou ich výkonu boli maximálna zodpovednosť a sústredenosť, s ktorými pristupovali k interpretácii jednotlivých skladieb.

Dramaturgicky bol koncert vystavaný z pomerne úzkeho okruhu štýlových období reprezentovaných pozdnoromantickým Richardom Straussom, Eugénom Ysayom, impresionisticky ladeným Karolom Szymanowským a klasikom 20. storočia Sergejom Prokofievom. Pre všetky štyri predvedené skladby je charakteristická rozsiahla formová výstavba podriadená vnútornému myšlienkovému obsahu jednotlivých diel, ktoré vytvárajú ich atmosféru. Kým Straussova Sonáta Es dur, op. 18 bola ešte poznačená začiatčnou nervozitou a trémozou sólistky, Prokofievova Sonáta č. 1 f mol, op. 80 nám predstavila Andreu Šestákovú ako zrelú, nie na vonkajší efekt, ale na vnútornú výpoveď zameranú umelkyňu. Disciplinovanosť, technická zrelosť a hlboká znalosť tejto krásnej skladby umožnili sólistke predstaviť sa v novom svetle, vypovedať o Prokofievovi i o sebe viac, ako by to umožnilo len púhe nastudovanie bez ponoru do bohatého sveta Prokofievovej hudby. Andree Šestáková, ale i Valéria Hrdinová za klavírom boli rovnocennými partnerkami skladateľa. Rešpektovali ho v plnej miere, takže poslucháč nemusel svoju pozornosť sústrediť na hru, ale venovať sa výlučne len samotnej hudbe. Druhú časť recitálu vyplnili Mýty, op. 30 (tri básne pre husle a klavír)

Karla Szymanowského. Veľký poľský skladateľ, podobne ako ostatní impresionistickí skladatelia, sa v nich nechal inšpirovať mytologickými postavami a bájmi. Na vyjadrenie obsahových, lepšie povedané náladových impresí jednotlivých častí — Aretúzska fontána, Narcis, Driady a Pan — využil široké zvukové zázemie huslí, ale i klavíra. Andree Šestáková využila možnosti, ktoré jej táto skladba poskytl a poslucháčov presvedčila o svojich umeleckých kvalitách bohatou prezentáciou farieb a dynamických nuáns. Podobne by sme mohli hodnotiť i poslednú skladbu večera Elegický poem, op. 12 Eugéna Ysayu.

MARTA FOLDEŠOVÁ

Piesňový recitál Richarda Nováka

Keby sólista opery Štátneho divadla v Brne, dnes 50-ročný basista Richard Novák sa predstavil 9. marca v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca iba áriami, bol by to večer nepochybne interesantný práve pre poznanie úrovne koncertného a operného umenia v českých mestách. Umelec je známy najširším vrstvám stvárnením postavy Kecalá vo filme o Prednej neveste, zaujímavé by bolo spoznať aj jeho interpretáciu vodníka v Rusálke, prístup k postavám ruskej opernej tvorby, alebo jeho podiel na úspechoch domácej pôvodnej tvorby.

Ak Novákovu vystúpenie vsadilo na nemeckú piesňovú tvorbu (C. Loewe, H. Wolf, R. Schumann, J. Brahms), javí sa nám to ako štýlový zámer a ako výsledok dramaturgie Mestského domu kultúry a osvetu. Dramaturgickú odvahu treba podporiť na všetkých úsekoch hudobnej osvetu pre pretrvávajúci repertoárový „tradicionalizmus“, pretože až príliš skromne a obmedzene poznáme napr. českú kantátovú, komornú i orchestrálnu tvorbu, piesňovú produkciu sovietskú, ruskú romancovú tvorbu atď. Novákovmu prejavu by ani vo veľkej koncertnej miestnosti nechýbala vonkajšia a vnútorná intenzita zvukového a farbistého hlasového fondu. Interpretovaným piesňam dal dramatizmus, ale i krásne sotto voce a kantilénu, nesúcu v sebe obľúk a klenutosť myšlienky, teda vyššiu dimenziu piesne a jej muzikálnu podstatu — podstatu romantického nepokoja, náruživosti i baladickosti. Bez subjektivismu, sentimentalitu, iracionálnosti, priority rytmu, ale s akcentom na význam harmónie, timbru, psychologizmu.

Novákovým partnerom bol profesor klavírnej hry brnenského konzervatória Cyril Klimeš: presný, citlivý, nezostávajúci v tieňi sólistu, ale štýlotvorný. Aj počúvanie klavírneho sprievodu poskytló z presvedčenia, že technika obidvoch umelcov spolu vytvára vysoké tvorivé typy, podobne ako hudobný výraz nemožno si predstaviť bez vysokého stupňa technickej pripravenosti. Porovnanie s predchádzajúcim koncertom (huslista A. Šestáková) vyznieva trápne pre minimálnu návštevu: dovedna 36 ľudí. Publikum však vďačne aplaudovalo, aby tak refundovalo pocit trpkosti a sklamaní oboch umelcov.

JOZEF TVRDOŇ

KYTICA JUBILANTOV

bol názov slávnostného koncertu, ktorý na počesť 75. narodenia tvorcu operného žánru na Slovensku, zaslúžilého umelca Gejzu Dusíka, pripravili umelci spevohry Novej scény v Bratislave (27. a 28. marca).

Pestrý a bohatý program koncertu, na ktorom sa striedali hudobné čísla so slovami vďaka a uznania, bol pripomenutím jubilantových zásluh v oblasti spevoherného divadla (autor 12 hudobno-dramatických prác), populárnej a tanečnej hudby. Od úvodnej predohry cez vrelé a uznanlivé slová adresované prítomnému skladateľovi protagonistami súboru zaslúžilými umelcami Gizelou Veclovou, Karolom Vlachom a Jozefom Kuchárom zaznievali z javiska Novej scény na počesť jubilanta jeho svojské, jedinečné, nezameniteľné, všetkým nám dvere známe a milé melódie, ktoré sa stali súčasťou našej národnej kultúry a majetkom všetkého ľudu. Stále prirážlivé a svieže melódie z jeho operiet Modrá ruža, Pod cudzou vlajkou, Osudný valčík



a Hrnčiarsky bál ako i Dusíkove najkrajšie a najobľúbenejšie piesne (Keď harmonika ticho znie, Široká cestička, Marína, Keď rozkvitne nový máj) odzneli v podaní najpoprednejších sólistov spevohry Novej scény — B. Polónyiovej, M. Schweighoferovej, O. Gallovej, G. Švercelovej, E. Macháčkovej, K. Viacha, J. Kuchára, J. Benedika, L. Miškoviča, I. Hellera, K. Čálíka, Z. Lenského a Z. Sychru. Súčasťou koncertu bola i spomienka na umenie prvých Dusíkových interpretov prostredníctvom zvukového záznamu. Prítomnému poslucháčovi sa tu pripomenuli interpretačné úspechy takých ne-

zabudnutelných interpretov Dusíkových piesní akými boli národní umelci Mária Kišonová-Hubová, dr. Janko Blaho a zaslúžilí umelci František Krištof-Veselý a Štefan Hoza. Na realizáciu programu slávnostného večera sa ďalej podieľal orchestr Novej scény vedený dirigentom dr. Bohušom Slezákom (sprevádzal sólistov aj na klavíri), ženský zbor a režisér Peter Oravec.

Aj keď nebýva zvykom pri takejto slávnostnej príležitosti prichádzať s kritickým slovom, jednako nám nedá, aby sme nepripomenuli dve skutočnosti: tou prvou bola — zrejme v dôsledku nedostatku propagácie — slabá návštevnosť tohto významného podujatia, čo si jubilant nájako nezaslúžil, tou druhou je neradostné zistenie, že doba veľkých interpretov Dusíkových piesní je predbežne za nami. Lebo to, čo sme počuli od mladších sólistov, i to, čo v súčasnosti počujeme v rozhlase i v televízii, možno hádam označiť za sťažlivosť, no už oveľa menej za adekvátnu, duchu i neopakovateľnému hudobnému štýlu Dusíkových melodií zodpovedajúcu interpretáciu. A to je, zdá sa, situácia na uvažovanie.

A. G.

VI. ZJAZD ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

Doc. dr. Ladislav Burlas, CSc.

...Socialistický realizmus chápeme ako programový pojem označujúci socialistický postoj, socialistický vzťah k spoločnosti a socialistické vedomie zodpovednosti umelca. To znamená, že v našej súčasnej hudbe by sa mali stať predmetom nášho umeleckého zobrazovania a vyjadrenia typické a rozhodujúce zápasy a zážitky našich súčasníkov. Tento postulat ľahšie možno chápať v oblasti literatúry a výtvarných umení, pretože predmetná realita zobrazovania verbálnymi a vizuálnymi prostriedkami je tam ľahšie poznateľná. U nás sa predpokladá, že túto úlohu splní predovšetkým hudba viazaná na slovo, na zhudobnený text, ale sa ukazuje, že ak ide o postihnutie zážitkového sveta súčasného človeka, že tieto možnosti nemá o nič menšie aj hudba symfonická a komorná hudba inštrumentálna. Ľudské psychično, ľudské konanie a správanie, ľudské vzťahy, zážitky, to sú situácie, ktoré nestoja mimo dosah hudobného umenia a jeho špecifických vyjadrovacích prostriedkov a možností. Naši občania riešia denno-denne zložité problémy a úlohy. Skutočne aktuálne a angažované umenie nemôže obísť myslenie, čítanie a zážitkový svet dnešného človeka. Usilujeme sa zdôrazňovať, že nám záleží na záberovej šírke a štýlovej pestrosti nášho umenia. Veď iba takáto diferencovaná tvorba môže uspokojiť rozmanité a diferencované záujmy súčasného poslucháča.



Ak hovoríme o stranickosti, znamená to stranickosť pre človeka, pre život, pre mier, pre ďalší rozvoj našej spoločnosti, pre humanizmus a socializmus. Stranickosť znamená aj spomínanú zodpovednosť umelca voči spoločnosti, v ktorej žije. Umelecká práca pre socialistického umelca nie je jeho súkromnou záležitosťou, pretože svojím umením vykonáva spoločenské poslanie, plní spoločenské funkcie. Ak hovoríme o ľudovosti, nechápeme ju v úzkom slova zmysle, ako keby malo ísť len o tvorbu takých diel, ktoré musia byť okamžite pochopené a obľúbené všetkými ľuďmi, ktorí s hudobným dielom prídu do styku. Pritom sme skutočne aj z našej strany akosi zanedbali žánre, ktoré majú masový dosah.

Patrí k zvláštnostiam hudby, že je schopná viesť svojho poslucháča cez vývinové procesy a zmeny v hudobnom diele, že sa vie citovo zainteresovať do narastania a riešenia konfliktov. Musí byť preto schopná veľkých konfrontácií a konfliktom našej doby dať umeleckú podobu, umeleckú inkarnáciu. Naše umenie chce meniť svet a život v ňom...

Dr. Jozef Mravec, riaditeľ Slovkoncertu

...Nové vedenie Slovkoncertu robí opatrenia, aby sa úroveň práce zvýšila na všetkých úsekoch našej činnosti. Vnútri agentúry máme však ešte stále veľa ľudských a pracovných problémov. Bol by som preto nesmierne odvážny, keby som už dnes slúbil, že zajtra alebo pozajtra bude u nás všetko v poriadku. Dovoľte, aby som konštatoval, že nespokojnosť s našou prácou vyvierá často z protichodných záujmov zúčastnených strán. V našich záujmových vzťahoch vystupuje živý človek-umelec. Je len samozrejmé, že vníma poslanie agentúry z hľadiska svojej umeleckej sebarealizácie. Treba si však uvedomiť, že naša spoločnosť, a teda i naša agentúra, nemá v tejto súvislosti neobmedzené finančné zdroje, ani dokonca otvorené dvere do zahraničia. Naša organizácia bude pracovať lepšie vtedy, ak si vzájomne uvedomíme, že optimálne umelecké a ideologické pôsobenie s ekonomickou výslednosťou sa musia posudzovať komplexne pri každom kultúrnom podujatí. Osobitne tento súlad záujmov musí vystúpiť do popredia pri kultúrnej výmene so zahraničím.



Z postavenia Slovkoncertu vo vzťahu k domácejmu koncertnému životu vyplýva, že by mal z hľadiska celospoločenských záujmov ako objektívny plánovací článok zabezpečovať adekvátnu proporcionálnu rozvoja koncertnej činnosti našich miest a uplatnenia umelcov. Toto konštatovanie nie je formálnou frázou, naopak, nesmierne zaväzuje našu agentúru. Cieľ našej verejnosti a každému partnerovi dáva totiž možnosť kritizovať nás nielen v prípade zjavných porušení týchto kritérií, ale aj v takom prípade, ak možnosti, ktoré sa nám núkajú, nevyužívame v maximálnej možnej miere — a objektívnych prekážok, ťažkostí a komplikácií je vždy toľko, že by bolo luxusom, keby sme si dovolili ich znásobovať ešte aj subjektívnymi chybami, nedôslednosťou alebo lajdáctvom pracovníkov agentúry. Ako prvý konkrétny záväzok vám môžem prisľúbiť, že subjektívne chyby a prístupy našich pracovníkov nebudem v žiadnom prípade tolerovať...

Anna Kováčová

...Zväz slovenských skladateľov má jedno nepochybne prvenstvo. Je jediným umeleckým zväzom nielen v ČSSR, ale vo všetkých európskych socialistických štátoch, ktorý nemá svoj zväzový časopis. Keby aspoň bola hocikde niekto postranná príloha, už aj to by pomohlo. Bolo by kde prezentovať hlbšie a rozsiahlejšie analýzy hudobných diel, či význam...



MYŠLIENKY Z DISKUSIE

ných interpretačných výkonov, syntetické pohľady na tvorbu určitých období, či generačných skupín, diskusie o problémoch spoločenskej účinnosti tvorby, či interpretačných činov. Slovenská hudobná kritika už na to dozrela a črtajú sa v nej zaujímavé osobnosti. Ak nebudú mať priestor na sebarealizáciu, nebudú sa môcť ďalej rozvíjať. A to by bola škoda nielen pre hudobnú kritiku, ale pre celú našu hudobnú kultúru.

Z dokumentu o umeleckej kritike z roku 1972 nám vyplývajú úlohy, ktoré tiež vyžadujú väčší publikačný priestor, či už ide o analýzu zákonitostí umeleckého procesu, upevňovanie leninských princípov stranickosti a ľudovosti, prekonávanie buržoáznych formalisticko-estetických koncepcií, či otázok spoločenského uplatnenia hudobného umenia...

Doc. dr. Ladislav Mokry, CSc.

...Ja by som chcel polemizovať napríklad aj s tézou, že nemáme dostatočné možnosti publikovania, pretože zatiaľ je pravda taká, že je spústa zmlúv vo vydavateľstvách, ktoré nie sú dodržané, sú prípady, že ľudia brali na vážne monografie na súčasné témy tvorivé štipendium fondu a za rok, za dva, za tri nedokázali napísať vôbec nič. Ja si naopak na rozdiel od súdruhu Kováčovej myslím, že tento zjazd by mal byť istým pokusom vstúpiť do seba a v našej sfére začať pracovať po novom. To podľa mojej myšlienky ale nepôjde ináč, než že sa táto problematika nebude už považovať len za stavovskú problematiku jednej sekcie alebo jednej tvorivej komisie, ale že sa dostane po prvý raz v histórii aj na pretras zväzových orgánov, kde doteraz nikdy ako taká diskutovaná nebola.



Existuje komisia pre teóriu a kritiku popri muzikologickej, ale tá ani raz napr. sa nestala predmetom dialógu, partnerského dialógu s orgánmi Zväzu, aj keď si vonkoncom nemyslím, že je to hlavná alebo jediná príčina. Mne sa zdá, že základná príčina je v tom, že sme síce dosiahli pokrok, alebo aspoň čiastočný pokrok, v novinovej, časopiseckej kritike. To nesporne platí, to by som nerád spochybnil. Ale na druhej strane sme sa vonkoncom ešte nestali partnermi v takom tvorivom dialógu tam, kde ide o zásadnejšie, o koncepcijnejšie práce. Nám napríklad absolútne nemožno dnes argumentovať nejakými monografiami o skladateľoch, pričom dnes už netreba písať monografie len o najstaršej generácii, dnes sú šesťdesiatnici a päťdesiatnici, ktorí by tak isto potrebovali kritické zhodnotenie a potrebovali by aj istú tvorivú polemiku. Tá nám naozaj chýba a z tohto hľadiska si myslím, že pri všetkej úcte k tomu, čo aj naša sféra urobila, by mal byť tento zjazd zámenkou k tomu, aby sme sa kriticky pozreli na vlastnú robotu, do vlastných radov a potom za pomoci všetkých ostatných orgánov hľadali východiská zo situácie, ktorá vonkoncom nie je dobrá...

Doc. Miloš Jurkovič

...Rozširovanie a skvalitňovanie kádrov interpretov vážnej hudby však prináša v súhlase s dialektikou vývoja aj určité problémy. Nemožno nevidieť, že búrlivý rast potenciálu koncertného umenia nenachádza adekvátnu odozvu v náraste počtu organizovaných koncertov. Pritom sa nedá tvrdiť, že v tomto smere panuje stagnácia. Koncertná kultivácia slovenského prostredia pokračuje však príliš pomaly v porovnaní s rastom základne koncertných umelcov. V tejto súvislosti treba spomenúť chvályhodnú iniciatívu Slovkoncertu, ktorý po dlhšej odmlke kriesi inštitúciu kruhov priateľov hudby a do dnešného dňa sa mu ich podarilo založiť 30. Proti asi 170 kruhom priateľov hudby v Českej socialistickej republike to iste nie je dosť, ale vedenie Tvorivej komisie koncertných umelcov si sľubuje od tejto akcie veľa.



Ak som už začal porovnávať isté čísla, dovoľujem si citovať údaje zo štúdie Michala Palovčika, podľa ktorého na Slovensku v roku 1981 odznelo 562 koncertov vážnej hudby, kým v českých krajoch 4500. Akokoľvek beriem do úvahy výhodu tradície českej hudobnej kultúry, nepomer je príliš veľký a poukazuje na naše rezervy. Organizácia, ktorá má v záhlaví svojho štatútu slová o svojom poslaní zabezpečovať a rozvíjať slovenské koncertné umenie, je Slovkoncert. Bolo by však zjednodušením problématicky označiť ho ako jedine zodpovedajúce za súčasný stav. Treba vidieť a možno aj upozorniť vedenie rezortu kultúry, že za roky jeho existencie sa úlohy, ktoré je Slovkoncert povinný zabezpečovať, zmnhošobili a do istej miery až odsunuli vážnu hudbu na vedľajšiu koľaj, takže dnes koncertné umenie tvorí púhych 15 perc. objemu z celkovej činnosti tejto jedinej hudobnej agentúry na Slovensku. Veríme však, že nové vedenie Slovkoncertu, ktoré hneď v prvých kontaktoch s predstaviteľmi Tvorivej komisie koncertných umelcov dalo najavo dobrú vôľu k spolupráci a náprave nedostatkov, dokáže čerpať z tých rezerv, ktoré vinou nekvalitného riadenia v nedávnej minulosti ležali ladom. A tých rezerv je nemálo...

Dr. František Matuš

...Vzhľadom na bázu našej práce, ktorou je záujmová činnosť a s prihliadnutím na charakter a rastúce požiadavky rozvoja hudobnej kultúry na východnom Slovensku a na Slovensku vôbec, stále nahliedajúc na nám vynára problém profesionalizácie muzikologickej práce vo východoslovenskom regióne, ktorý bol v zjazdovom referáte označený ako zatiaľ nespĺnená „prognóza o postupnej decentralizácii, resp. polycentralizácii slovenskej hudobnej kultúry“. Sine toho názoru, že nahliadavosť odstránenia existujúcej disproportionality na východnom Slovensku v tomto smere signalizuje nielen celková situácia v hudobnom dianí, naša umelecká práca a požiadavka jej intenzívnejšieho prieniku do spoločenského života, ale aj nutnosť spoločensky účinnej, inštitucionálne zabezpečenej vedeckej práce a rýchlejšieho zavádzania jej výsledkov do spoločenskej praxe. K riešeniu tohto problému by podľa nás prispelo aj vytvorenie priestoru pre hudobnovednú a hudobnodokumentačnú prácu v existujúcich centrálnych riadených kultúrnych a vedecko-kultúrnych inštitúciách, akými sú vysunuté pracovisko Slovenskej akadémie vied v Košiciach a niektoré východoslovenské múzeá...



Prof. dr. Juraj Haluzický, zaslužilý umelec

...Mladí na pódium, mladí v publiku, tak možno charakterizovať pohľad do koncertných siení Bratislavských hudobných slávností. Matematicky to veľmi presne zistili sondy Výskumného ústavu kultúry vo výsledkoch prieskumu zloženého návštevníkom BHS 1975 a 1978. Účasť mladých do 30 rokov v publiku sa tu pohybovala od 55 perc. až do 69 perc. Je to poznatok veľmi pozitívny i potešujúci, odzrkadľujúci túžbu realizovať svoje estetické a umelecké záujmy. Ak Ústav kultúry charakterizoval BHS ako podujatie veľkého kultúrno-politického významu, pretože z hľadiska formovania osobnosti socialistického človeka predstavujú dôležitý článok v systéme esteticko-výchovných prostriedkov, potom spomínané sondy avizovali výrazne v zložení obecnstva nepomerne malý záujem robotníckej mládeže a odkryli tu široké pole pôsobnosti hudobne vzdelávajúcim ustanoviziam.



Mimoriadny záujem a rekordná návštevnosť mladých na podujatiach BHS neboli spočiatku ponechané na náhodu. Systematická propagácia v stovke patronátnych závodov, na školách a ustanovizniach a odborná príprava budúcich návštevníkov bola stimulovaná aj vpravde minimálnymi finančnými obetami mladých za vstupenky na exkluzívne umelecké podujatie. Investícia sa oplatila.

V tejto súvislosti hodno spomenúť aj neustále narastajúci podiel našich videckých miest na realizácii snáh po demokratizácii kultúrnych hodnôt usporadúvaním jesenných koncertných cyklov z programov BHS. Tak postupne naše slávnosti prekročili svoj význam a hranice Bratislavy...

Peter Michalica

...Jedným z najväčších problémov v činnosti Kruhu mladých koncertných umelcov vidím nedostatočnú kreatívnu aktivitu mladých. Vzniká to z niekoľkých aspektov. Jednak z faktu, že kruhy mladých vznikli ako pomocná ruka zväzu skladateľov mladým umelcom, ktorí už svoje štúdiá skončili a napriek tomu ešte sa neocitli v takej fáze umeleckej zrelosti, kde by mohli skutočne len samostatne napredovať a tvoriť. Preto si myslím, že zriadenie niečoho podobného je nesmierne dôležité a núkajú sa tu mnohé možnosti pomoci mladým koncertným umelcom. Keďže však na Slovensku — a to si dovoľm povedať v porovnaní s medzinárodnými parametrami a situáciou — je starostlivosť o mladých koncertných umelcov zatiaľ doslova príkladná, mám pocit, že mnohí mladí koncertní umelci sa spoliehajú na túto pomoc zväzu a mám pocit, že častokrát invenčne kreatívne nie sú dosť aktívni. Myslím si, že po tejto stránke je tiež jedna z našich úloh doviesť činnosť tohto kruhu tak, aby bola obojstranná aktivita mladých.



Ja si myslím, že jeden z veľmi podstatných bodov je v rámci našej činnosti zaviesť netrúdné hudobné vystúpenia, ktoré sú nesmierne potrebné aj z hľadiska propagácie tzv. vážnej hudby medzi mladou generáciou. Radi by sme to pre budúcnosť urobili v rámci užšej spolupráce s hudobnou mládežou, a myslím, že by bolo veľmi potrebné aj začať užšie spolupracovať so Socialistickým zväzom mládeže, najmä v súvislosti s posilňovaním našich základných a stredných škôl a pokúsiť sa aspoň trochu zaplátať ešte stále veľmi boľavú dieru v školskom systéme, čo sa týka estetickú a hudobnú výchovu. Verím, že aspoň čiastočne naše pokusy budú po tejto stránke úspešné. Pochopiteľne, že sa núka ešte ďaleko väčšia spolupráca a komunikácia s českými partnermi kruhu, ktorý mal úplne iné okolnosti svojho vzniku a kde vidím ešte veľmi veľké rezervy...

(Výber materiálov — redakcia.)

Slovenská filharmónia

11. a 12. III. 1982

Denis Burkh, hudobný riaditeľ michiganskej univerzity v USA, ktorého meno sa spája s prvým uvedením Suchoňovej Krúthavy na americkom kontinente. Znovu spolupracoval s orchestrom SF. Zhodou okolností sa do programu jeho vystúpenia dostali také diela, ktoré umožňovali sólistickú produkciu trom slovenským interpretom.

Vo svojej skladbe Klepsydra I. (snečné hodiny) popredný predstaviteľ súčasnej rumunskej skladateľskej školy Anatol Vieru exponuje trúbku. Sólové vstupy tohto nástroja vo forme kantilény, rytmických pasáží i sordinou karikovaného zvuku pohotovo stvárňoval člen SF Karol Lušpai. Klepsydra I. je výsledkom tendencií hudby našej epochy objavovať neosúchané zvukové postupy, nástrojové kombinácie, nezvyklé polohy, stavať kontrasty — a týmito prostriedkami vyvolávať u poslucháča isté asociácie, ktorými by sa vysvetlil výsledok autorovho kompozičného zámeru. Tak, ako každý jav možno skúmať i interpretovať z viacerých zorných uhlov, aj subjektívna apercepčná schopnosť poslucháčov nie je uniformná: podľa vyspelosti i osobného založenia rozlične reagovali na Vieruovo dielo. Z príkrých okrajových polôh, ppp a fff, do ktorých Vieru situoval svoje zvukové bloky a ich fragmenty, vytvoril skladateľ osobitú polohu, v ktorej nechýba ani moment poslucháčovho prekvapenia, šoku, a aj samotný názov skladby provokuje jeho fantáziu k rozmanitým predstavám.

Ivan Palovič predviedol bratislavskému publiku sólový pre pomerne málo známeho 2. koncertu pre klavír a orchestr d moll, op. 4 Felixa Mendelssohna-Bartholdyho. S týmto dielom sa prezentoval aj na vlaňajšej Prehliadke koncertného umenia v Žiline. Znova vyzdvihujeme Palovičov delikátny klavírny tón v kantiléne a — v porovnaní so Žilinou — ešte intenzívnejší citový ponor, väčšie tvorivé uvoľnenie a muzicovanie. Škoda však, že znova sme cítili menšie rezervy vo finálnej časti (Presto scherzando). Dialektika vzťahu techniky a celkového výrazu vystúpila tu markantne do popredia. Aj keď Palovič v hierarchii svojho prístupu uprednostnil živost interpretácie a nasadil rýchle tempo, nedokázal suverénne vyhrať bleskové pasáže a dostatočne stáť, tak ako v prvých dvoch častiach, nad skladbou.

Milanovi Teleckému pripadla neľahká úloha predniesť violový part v štvorčlusej symfonii Harold v Taliansku op. 16 Hectora Berlioza. V náročnom, ale pre violistu aj vďačnom parte v konfrontácii s viacerými hosťujúcimi predchodcami obstál znamenite. Po stránke intonačnej, tónovej i výrazovej ich v mnohých úsekoch dokonca prevýšil. V súlade so skladateľovým programovým zámerom dokázal aj diferencovať, podčiarkovať a vychutnávať meniace sa náladové situácie, pričom zdá sa, že bližšie mu boli melancholicko-lyrické polohy.

Burkh pri koncepcii Berliozevej symfonie fažil zo svojho zdravého muzikantského temperamentu, zo záľuby pre sýte, až do dramatickej hutnosti zachádzajúce orchestrálne farby. Zameriavajúc sa predovšetkým na celok, dokázal pred poslucháčom vyčariť rad priliehavých zánrovných obrázkov. Najpresvedčivejšie mu vyšli posledné dve časti, no — najmä vo finále — za cenu zbytočného potierania zvuku sólového nástroja. Hoci orchester totíž nielen čiastočne, ale niekedy úplne prekryval tón violy, čím sa vytrácal jej základný symbolický význam.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Slovenský hudobný fond v spolupráci s Galériou mesta Bratislavy pripravil aj na tohtoročnú letnú koncertnú sezónu cyklus komorných koncertov v Klariskách. V rámci koncertov, v poradí už VII. ročníka cyklu, vystúpia naši poprední interpreti, sólisti i komorné zoskupenia, ako aj zástupcovia najmladšej generácie koncertných umelcov. V programoch okrem diel svetových autorov odznejú pôvodné slovenské skladby i niekoľko premiér kompozícií našich skladateľov. Tohtoročný cyklus otvorí koncertom 3. mája Slovenský komorný orchester s umeleckým vedúcim Bohdanom Warchalom. Predvedú Sexteto pre sláčky od Bohuslava Martinu, Variácie na tému Fr. Bridgea a Sonátu pre sláčky od Mira Bázlika.

Životné dielo dnes prekryva čierny flór a červená ruža — smutný to symbol majestátu smrti. Smútok zavládol nad skonom človeka. Rozhostil sa smútok v stánku hudobnej Tálie, odkiaľ po mnoho rokov v súzvuku krásy tónov rozdával veľký človek radosť a krásu iným. Odchádza človek, ktorý bol umelcom, symbolom i legendou... Legendou, ktorou je navždy poznamenaný zrod čohosi nového, mnohotvárneho, v tých dobách skladateľského, dnes už samozrejme a skutočného... Odchádza umeliec, symbol a legenda s naplnenou piesňou vtedy, keď plným právom sa akoby poobhliadal s nadhľadom na minulosť, miloval súčasnosť a mal silu, veľkú silu ducha — predvídať budúcnosť. A práve tento človek — táto tíško odchádzajúca legenda, ktorá navždy ostane živá — vyoral brázdu prvých priekopníkov ozajstnej profesionálnej múzy novej generácie; zaradil sa na čestné miesto, bok po boku s ďalšími bardami svojej doby — pre naplnenie národných cieľov budúcich... Tvoril a rozdával sa... Práve v tom je umelec veľký, ak umenie nosiac v sebe, srdcia iných otvára husľovým kľúčom... V tom je krásny zmysel i poslanie životného činu, ak najcennejší hudobný nástroj, ozajstný nástroj nástrojov — ľudský hlas, patrí súčasníkom, pamätníkom i — nasledovníkom... A práve v tom bola veľkosť jeho tvorivej ľudskej práce. Práve, ktorou na doskách, ktoré znamenajú svet ožil Smetana i Dvořák, Bella i Suchoň, Čajkovskij i Puccini, Mascagni i Bizet. Ale ožil i Nedbal a Strauss, Lehár i Dusík... a mnohí ďalší a ďalší, keď páha matéria notového zápisu našla adekvátne oživenie majstrovstvom tvorivého ducha... Taká bola, je a navždy ostáva táto večne živá legenda, ktorá spoluvytvárala históriu Slovenského národného divadla, našej kultúry, nášho národa. Vo výše polstoročnom zápase o šťastie, krásu a radosť boli chvíle a obdobia, ktoré dotvorili veľkosť veľkého človeka. Láska k ľudovej piesni — tomuto šperku nehnuteľnej krásy nás učil do posledných chvíľ svojho života... láska k profesii a k práci — so zvlhnutými očami stoja v pohutom smútku jeho žiaci... láska k svojej — milovanej ľubozvučnosti rodnej matričky reči a — kronika svojej doby... láska k životu — tomu nás učil po celý svoj ľudský bohatý život...

Belostné štíty mocných Tatier, striebropenná Labe, širokovážny Dunaj i žirna východoslovenská nízina stíchli v úžase, úctou a vážnosťou chvíle. Obec divadelná i hudobná, rodina i verejnosť kultúrna vzdávajú spoločne poctu a lúčia sa s človekom, ktorý nikdy neodchádza... Česť Vašej nehnuteľnej pamiatke, náš drahý profesor Štefan Hoza!

Zaslúžilý umelec
Pavol Bagin,
šéf Opery Slovenského národného divadla
na piétnom akte rozlúčky v SND



Za Štefanom Hozom (1906—1982)

Iba nedávno — 20. októbra 1981 oslávil svoje 75. narodeniny. Poobhliadol sa na cestu, po ktorej prešiel, na život, ktorý prežil. Mohol byť spokojný, čo vykonával a vytvoril dôstojne by naplnilo viac životov. Spomínal, spomínali a hodnotili aj iní, no oslavy v podstate patrili prítomnosti — boli to akési slávnostné dni pracovné. Zaslúžilý umelec Štefan Hoza mohol spokojne odpočívať, mal na to právo ako málokto iný — no nedokázal to. Nedo-voľovala mu to povaha — vzácné pracovité a cieľavedomé. Nedovoľoval mu to však ani obrovský kapitál, ktorý na ceste umením a životom získal a z ktorého časť po časti odovzdával iným — slovenskej národnej kultúre. Kapitál bol taký veľký, že želania ďalších rokov zdravia, pohody pre tvo-

rívú prácu neboli zdvorilostnými fráзами, aké sa pri jubileách zvyknú vyslovovať či písať. Ba bol v tom i kúsok egoizmu nás ostatných. Chceli sme od profesora Hozu získať čo najviac, vedeli sme, že je bohatý. Tušili sme rozmery jeho súkromného zbierkového fondu, množstvo i pestrosť dokumentov v ňom ukrýtych. To, čo zažil, pri dotykoch so slovenským kultúrnym životom spoznal, videl a počul, to si nielen vryl do svojej pamäti, ale aj pojal do svojich zbierok. Zapisoval, budoval, študoval i hodnotil. Zaujímalo ho všetko okolo opery, venoval sa osobnostiam slovenského divadla, hudby a kultúry vôbec. Ľuďi, roky, udalosti — to všetko si pozorne všimol a starostlivo zaznamenával. Archívu spomienok a dokumentov sa intenzívne ve-

noval aj vtedy, keď si ho slovenská kultúra vyvolila pre iné funkcie: opierala sa o jeho nevšedné spevacko-herecké danosti, potrebovala ho na javisku, na koncertnom pódiu, v rozhlase, vo filme, pri prvých krokoch gramofónového priemyslu; opierala sa o jeho literárne nadanie a potrebovala ho ako libretistu, prekladateľa i hudobného publicistu; opierala sa o jeho skúsenosti a poznanie a zverila mu posty dramaturga, režiséra, pedagóga... Laco, Kozina, Lenskij, Janík, Josse, Kalaf, Canio, ale predovšetkým prvý a nezbudnuteľný Ondrej Suchoňovej Krúthavy, pod ktorú sa podpísal ako autor vzorného libreta, čitateľ, zberateľ a pestovateľ ľudovej piesne, kvalifikovaný a mimoriadne úspešný interpret svetovej i slovenskej opery — pri všetkých svojich úlohách i úväzkoch si našiel čas, mal výnimočnú pracovnú energiu i silnú vôľu na písanie svojej veľkej kroniky a na jej zveľaďovanie. Časť svojho archívu nám sprístupnil v článkoch, v štúdiách a najmä vo svojom najrozmernejšom a najvýznamnejšom diele Opera na Slovensku (vyšlo v Martine v rokoch 1953-54). Podnes sa k tejto kronike operného divadelníctva na Slovensku v minulosti i kronike prvých desaťročí opery v Slovenskom národnom divadle vraciame ako k prameňu cenných informácií, zostáva oporným bodom pre ďalšie bádania. Táto dvojzväzková práca sa končí pohľadom na prah tridsiatych rokov. Čakali sme na pokračovanie, chýbalo nám... Čakáme na spomienkovú a dokumentačnú materiálu, ktorý profesor Hoza pre tlač pripravoval, no vydania ktorého sa, žiaľ, už nedožil.

Z. MARCZELLOVÁ

NOVÁ ČESKÁ TVORBA 1982

Prehliadka novej tvorby českých skladateľov, ktorá je každoročne vizitkou aktuálnych snáh autorského zázemia, bola v tomto roku už dvadsiata. Týždeň novej tvorby 1982, ktorý usporiadal Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov, konal sa v Prahe vo zvyčajnom termíne v polovici marca (10.—22. III.). Jeho v posledných rokoch už zaužívaný rámec (tri koncerty komorné, tri orchestrálna a tri koncerty z novínok populárnej hudby) sa v tomto roku rozšíril — pribudol večer ukážok z nových skladateľských počínov na poli opernej tvorby. Ak väčšina hodnotení úrovne vlaňajšieho Týždňa sa celkovo zhodla v názore, že prehliadka novínok 1981 bola ako celok úspešná, ale že chýbal väčší počet výrazných a jednoznačne prijemných premiér, potom tohtoročný Týždeň bol o poznanie prínosnejší. Je to poznatok o to cennejší, že k úspechu TNT 1982 prispeli predovšetkým tri koncerty symfonické s 11 novými dielami autorov všetkých generácií. Aj operný večer s koncertným predvedením úryvkov z troch nových diel naznačil, že po chudobných rokoch sa aj v tomto hudobnom odbore začína blýskať na lepšie časy. Ak už bilancujeme, potom treba zaznamenať aj zvýšený záujem verejnosti o koncerty Týždňa, ktorý sa prejavil dobrou a na niektorých večeroch dokonca znamenitou návštevou a sympatickým poslucháčskym ohlasom.

Väčšina diel, zaradených do komorných koncertov, opäť potvrdila tendenciu skladateľov písať pre celkom konkrétnych interpretov. Na jednej strane to zaručuje výnimočnosť naštudovania a predvedenia novinky, na druhej strane to však môže byť príčinou menej schodnej cesty k poslucháčom prostredníctvom ďalších interpretov. So spomínanou tendenciou súvisí aj pretrvávajúce úsilie autorov využívať menej obvyklé, či nové nástrojové zoskupenia. I tu sa možno obávať komplikácií v možnosti ďalšieho fungovania diela v pravidelnej

koncertnej prevádzke. Predstava nových zvukových možností neopotrebovaného inštrumentára je iste lákavá. Nový zvuk však sám osebe nemusí znamenať aj novosť výpovede, najmä vtedy nie, keď ide o jedinú inováciu v sume skladobných prostriedkov. Tieto úvahy platia o novinkách S. Luckého (1928), ktorého Musica collegialis je určená súboru Collegium musicum Pragense s dvojicou hobojov, klarinetov, lesných rohov a fagotov, ktorý je doplnený navyše o kontrabas a trúbku s partom vyslovene koncertantným, J. Válka (1923), ktorý Päť koncertných capriccií venoval Pražskému marimbovému triu (flauta, gitara, marimba), ktorého zvuk sa pomerne rýchlo opotrebovával, L. Fišera (1935), ktorý v Sonáte pre dve čelá a klavír priniesol iba ďalší variant reliéfnej montáže osvedčených kontrastných prvkov, a iste aj S. Raka (1945), ktorého Sonáta pre čelo a gitaru inklinuje k dosť povrchnej páčivosti a mnohohravnosti. Naproti tomu invenčne sviežu a prekvapujúco novú alternatívu neobaroka ponúkol Z. Lukáš (1928) Koncertom pre čembalo a sláčky, rozmnožujúcim napodiv chudobnú súčasnú českú literatúru pre nástroj, ktorý prežíva renesanciu. I. Loudová (1941) znova suverénne zladila zámer s osobitosťou koncepčného riešenia, tentoraz v nástrojovo brilantnej skladbe Musica festiva pre tri trúbky a tri trombóny. Potešil aj v Prahe pôsobiaci český rodák J. Filas (1955), najmladší autor tohtoročného Týždňa, a to sľubnou Sonátou pre violu a organ.

Pre tradičné nástrojové zostavy napísali novinky M. Jira (1935), M. Hlaváč (1923), C. Kohoutek (1929) a L. Sluka (1928). Jirovo 6. sláčikové kvarteto hlbšie nezaujalo pre svoj úzky výrazový impetus. Hlaváčova Epizóda pre noneto, interpretačne pomerne náročné dielo, má sympatický emocionálny náboj, vitaný u autora, ktorý sa čoraz rozhodnejšie vymaňuje z osídleného konštruktívneho poriadku. Úspornosťou, bohatstvom

konkrétnych výrazových odtieňov a originalitou nových riešení sa Kohoutkove „Minuty jara“ (Imprese) pre dychové kvinteto zaradili medzi najpozoruhodnejšie novinky Týždňa. Slukovo 2. klavírne trio je opäť jemne lyrické a preferuje dialóg pred trialógom. J. Dvořáček (1928) určil Tému s variáciami pre pozauu a klavír súťaži trombonistov, závažnosť a pomerná komplexnosť obsahu však túto novinku povyšuje nad pôvodné užšie určenie. Osobitú modernú polyfóniu a pre kráľovský nástroj nový námet priniesli podnetné Vodné hry pre organ O. Flosmana (1925) a konečne Hudba pre violu sólo istým spôsobom závideniahodne, no súčasne azda príliš očakávateľne, roz-množuje rad diel pre sólové nástroje J. Matysa (1927).

Do komorných večerov sa zaradili nové kompozície vokálne, ktorých na TNT v poslednom čase viditeľne ubúda. Na prvom mieste treba spomenúť cyklus pre sopran, flautu, klarinet, violu a klavír na texty mladučky básničky M. Procházkovéj „Zbstaň s námi, láska“ od M. Slavického (1947). Autor priam seizmograficky citlivo sleduje dievčenské pocity starosti, smútku, drobných radostí až po záver, nepateticky oslavujúci jednoduchý ľudský cit — a robí tak vybrané a koncepčne vynachádzavo. Malá večerná hudba pre detský zbor so sprievodom flauty od M. Báhorka (1939) nedosahuje úroveň úspešných novínok, uvedených vlní na jeseň na pražskom koncerte kladiab pre deti. P. Jerábek (1948) sa v troch miešaných zboroch „Můj lid“ vyrovnáva s tradičným vzorom deklamačne výraznej, apelačnej zborovej kompozície tradičného typu.

Ako som už povedal, to najpodstatnejšie v tohtoročnom Týždni priniesli symfonické koncerty. Bežný štvorčlusej cyklický rozvrh má Symfónia č. 2 pre malý orchester V. Felixa (1928) s motom, prevzatým z Marxovej definície „Šťastie = boj“. Šostakovičovský symfonizmus (hlavná myšlienka pripomína

Obnovený Fidelio v SND

Ludwig van Beethoven: *Fidelio*. Opera v dvoch dejstvách. Libreto podľa J. N. Bouillyho: J. Sonnleithner a F. Treitschke. Preklad: Milo Šamko a Milan Zuna. Hudobné naštudovanie: Tibor Frešo. Dirigenti: Tibor Frešo a Gerhard Auer. Režisér: Branislav Kriška. Zbormajster: Ladislav Holásek. Scéna: Ladislav Vychodil. Kostýmy: Helena Bezáková. Zbor a orchester SND. Sólisti: Magda Blahušiaková, Elena Kittnarová, Anna Starostová (Leonora), Anna Czaková, Jarmila Smyčková (Marcelina), Milan Kopačka, František Livora (Florestan), Juraj Hrubant, Juraj Martvoň (Pizarro), Ondrej Malachovský, Jozef Špaček (Rocco), Peter Oswald, Vojtech Schrenkel (Jaquino), Pavol Mauréry, Róbert Szűcs (minister), Bernard Adamík (prvý väzeň), Lukáš Bednárík, Stefan Lessay (druhý väzeň). Obnovená premiéra 12. marca 1982 v Opere SND.

Zájazd opery SND do Španielska v apríli t. r. sa stal podnetom na opätovné naštudovanie jedinej Beethovenovej opery — v tej istej inšcenačnej podobe ako na BHS roku 1974. Pravda, požiadavka zahraničných usporiadateľov neznáma dočasnosť jej zaradenia do repertoáru SND, ostane na jeho programe i naďalej. Právom. Veď svojou hodnotou patrí do kmeňového výberu zo svetovej hudobnodramatickej tvorby v našom reprezentačnom múzickom stánku.

Inšcenačný tím sa nezmenil, k „preobsadeniu“ však muselo dôjsť v osobe vedúceho hudobného naštudovania: namiesto Zdenka Košlera, ktorý sa stal šéfom Opery ND v Prahe, predstavil sa Tibor Frešo. Hoci v scénicko-režijnom pláne k zmenám nedošlo, nemožno ho prejsť bez povšimnutia, napokon nie všetci čitatelia HŽ si pamätajú či poznajú hodnotenie pôvodného naštudovania. Trojica vedúcich umeleckých pracovníkov Kriška — Vychodil — Bezáková vytvára jednolitý monumentálny rámec, citlivo diferencovaný podľa charakteru hudobnodramatických situácií: rešpektuje prvky singspielu (I. obraz), opery na rozhraní klasicizmu a romantizmu (2. a 3. obraz) i oratória (finále) — dáva mu však spoločný výtvarný základ (s určitou výnimkou v úvodných scénach, kde je dominantným prvkom domček s kvetinami a lavičkou — no pozadie je to isté ako v ostatných obrazoch).

Režisér stvárňuje dielo ako široké plátno — ale s prvkami žánrovej drobnokresby. Obmedzuje pohyb na nevyhnutné minimum (rešpektuje štruktúru libreta i partitúry), no zlogizuje priebeh deja (Leonora — Fidelio zostupuje do podzemia pri prvom zbere väzňov; kopanie studne v 3. obraze má i realistické prvky; scéna záchrany Florestana je premyslená do najmenších detailov). Vynikajúca je práca so svetlom. Polosvit úvodných scén zodpovedá charakteru singspielového prvého obrazu. Pred kánonickým štvorstvom sa javisko ponorí do tmy — z nej vystupujú bodovým nasvecovaním jednotliví predstavitelia tak, ako to predpisuje partitúra. Odvtedy prevládajú na javisku temné tóny — a o to väčší vynikne, plné nasvetlenie v poslednom obraze. Celým prvým dejstvom prechádzajú nástupy Pizarrovej soldatesky, čím sa umocňuje atmosféra útlaku. Pohyb a rozostavenie väzňov v 3. obraze sú veľmi účinné — no najkoncentrovanejšie vyznieva centrálny výjav v podzemí. Zaujímavosťou posledného obrazu je jeho rozdelenie na dve časti posuvom točny; tak vznikne nové javiskové zoskupenie kulis a účinkujúcich (a odiahnutím závesu z bieleho horizontu do tej istej polohy ako na začiatku opery, kým na javisko ešte nevnikla tragédia).

Výprava je koncipovaná primárne vertikálne. Člení priestor na veľké quasi kamenné bloky a otáčaním stabilného pôdorysu umožňuje funkčnú rozmanitosť. Centrálna os scény — vysoké schodište, pokračujúce (nad bránou približne v dvoch tretinách myšlenej kolmice) zrkadlovým obrazom schodov do predklonenej veže — vytvára symbol hrozivej päsťe, chystajúcej sa zovrieť všetko slobodné. Striedanie beloby a čierne v pozadí dokresľuje atmosféru jednotlivých výjavov.

Kostýmy majú významnú charakterizačnú funkciu. Pizarro a jeho suita svojimi prevažne čiernymi úborami aj navonok stesňujú hrôzovládú. Ich protipól tvorí oblečenie ministra a jeho



Anna Starostová, Jozef Špaček a Anna Czaková v scéne z I. dejstva opery. Snímka: J. Vavro

sprievodu vo svetlých farbách. Ostatné kostýmy majú rozmanitú farebnosť podľa postavy, resp. situácie — najpestrejšie sú, prirodzene, v jasavom závere diela (ale i tam si zachováva pre Bezákovú príznačnú decentnosť).

Dirigent Tibor Frešo nemá ľahkú úlohu: Košlerovo naštudovanie sa vrylo do pamäti účinkujúcich i publika ako ukážka výsostne precízneho prístupu k náročnej predlohe. Malo však i svoj rub: zväčša príliš pomalé tempá, ktoré uberali z dramatického napätia. Frešovo ponímanie je iné: zvýrazňuje dramatickú pulzáciu diela, má rýchlejšie tempá, zosilňuje akcenty — v konečnom výsledku dáva celku väčší „ťah“ a účinnosť. Tým síce ustupujú do pozadia niektoré výrazové detaily druhého dejstva — ale komplexne je jeho koncepcia strhujúcejšia a adekvátnejšia. (V instrumentálnych detailoch prišlo síce občas k drobným kazom — najmä na II. premiére; to je však pochopiteľné: na prípravu boli tentoraz iba tri týždne!) Dobrý výkon podal aj zbor rozšírený o externistov; mravčia práca zbormajstra Ladislava Holáka s oboma vokálnymi telesami priniesla opäť svoje plody.

Sólisti sú poväčšine tí istí ako v spomínanom naštudovaní z roku 1974; v niektorých prípadoch došlo však k zmenám. Vcelku bola viditeľná snaha vytvoriť opäť jedno dramatickejšie a jedno lyrickejšie obsadenie — ale už na premiérach došlo k ich zmiešaniam, resp. k nekompletnej prezentácii. Ochorenie J. Hrubanta si vynútilo, že jeho alternant J. Martvoň musel absolvovať celý záverečný skúšobný týždeň — a spievať na prvej premiére (hoci mal pôvodne vystúpiť na druhej). Herecky podal prvotriedny výkon, vytvoril jedinečnú charakterovú štúdiu zákerného zločinc (i keď v hlase bolo miestami citlivé, pochopiteľné, únavu). Na tej istej premiére excelovali v titulnej úlohe E. Kittnarová a F. Livora ako Florestan — no prepracované kreácie vytvorili i V. Schrenkel (Jaquino) a R. Szűcs (minister). Na druhej premiére Florestana opäť veľmi kvalitne stesnil F. Livora, vysoko hodnotné výkony podali i ďalší sólisti: A. Czaková (Marcelina) svojím mladistvým temperamentom a prvotriednym koloratúrnym spevom, J. Špaček (Rocco) kultivovaným hlasovým i hereckým prejavom, P. Mauréry (minister) sonórnym vokálom a J. Hrubant (Pizarro) celkovou priebojnou kreáciou. U chlapčenského Fidelia-Leonory A. Starostovej treba vyzdvihnúť vokálnu kultúru a istotu, neheroizujúcu koncepciu postavy a najmä jej citový prednes ensemblových partíí.

IGOR VAJDA

Recenzujeme

Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera (výber)

Editor František Matuš
OPUS, Bratislava 1981

Edícia hudobnohistorických materiálov má u nás skromnú tradíciu. Preto je potešiteľné, že v posledných mesiacoch sa z vydavateľstva OPUS na knižnom trhu objavili dva zväzky zo série „Stará hudba na Slovensku“. Táto edícia sleduje viacúčelový zámer; umožňuje hudobným historikom publikovať v notovej podobe výsledky výskumov a slúži tak ako porovnávací materiál, na druhej strane rozširuje výber repertoáru zo staršej domácej hudobnej tvorby pre praktických muzikantov.

Editorom štvrtého zväzku série „Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera“ je F. Matuš, ktorý zostavil výber z piateho tabulatúrneho zborníka anonymných pisateľov levočského hudobného fondu (sig. 13 994) pochádzajúceho zo 17. storočia. Z radu levočských tabulatúrnych zborníkov piatej je zaujímavý tým, že okrem spartovania vokálnych, prípadne vokálno-instrumentálnych skladieb obsahuje aj čisto instrumentálne, krátke, často útržkovité zápisy skladieb, akoby zapísavateľovi-organistovi mali slúžiť ako téma, alebo východisková schéma pre improvizovanie. Matušovu pozornosť upútali práve tieto skladby, v súvislosti s ktorými zistil, že ich zapísavateľom bol S. Marckfelner, dlhoročný levočský organista. Keďže jednu tretinu repertoáru zborníka zapísal Marckfelner, Matušovo rozhodnutie pomenovať zborník Tabulatúrnym zborníkom Samuela Marckfelnera (ďalej TZSM) je oprávnené.

Pri výbere pre vydanie Matuš vychádzal výlučne zo skladieb zapísaných Marckfelnerom, pritom uprednostňuje zverejňovanie skladieb samotného Marckfelnera. Miestami však zaobchádza s uvádzaním autorstva voľne. Napríklad v prípade Praeambulum S. M. f. 84v — 85r (s. 21) je opodstatnené označiť za autora Marckfelnera, v prípade skladieb Aliud I., Aliud II., f. 84v—85r (s. 22), kde autorovo meno v origináli nie je označené, je to však otázne. I keď je tam veľká pravdepodobnosť totožnosti autora — skladby sú zapísané tesne pod sebou a charakterovo sú tiež veľmi podobné, slovo „aliud“, t. j. iný, druhý, rozdielny, môže sa vzťahovať aj na autora. V takýchto prípadoch sa mi zdá byť vhodnejšie uvádzať meno autora v hrnatej zátvorke. Výber skladieb sa člení do troch skupín: organové predohry, chorály a krátke skladby bez označenia. Praktickí muzikanti-organisti nachádzajú tu nenáročnejšie skladby, ktoré môže oživiť vkusná registrácia. Nesmieme zabudnúť, že v čase vzniku TZSM v interpretáčnej praxi bolo bežné improvizované dotváranie, skracovanie alebo predlžovanie skladieb podľa potreby. Známkou šikovnosti organistu bola miera jeho improvizáčnej schopnosti, čo uplatňoval v medzich dispozície organa. V polovici 17. storočia, keď Marckfelner pôsobil v Levoči, bol už hotový v kostole sv. Jakuba nový organ, ktorý svojimi dispozíciami mohol veľmi inšpiratívne vplyvať na organistu. Čo sa týka charakteru skladieb zborníka, popri instrumentálnych ctených, dostali sa do výberu aj čisto vokálne skladby. Evidentné je to napríklad v prípade skladby „Danket dem Herrn“ (v origináli anonym), ktorej autorom je J. H. Schein (Cantional, oder Gesangbuch, Grünhaim 1627, č. 103). Celkovo v 17. storočí nie je ešte stanovená ostrá hranica medzi vokálnym a instrumentálnym štýlom. Svedčia o tom aj odporúčania samotných skladateľov na titulných fóliách dobových hudobných tlačí, kde popri vokálnom predvedení upozorňujú často na možnosť nástrojovej interpretácie.

Vzhľadom na počet a členenie skladieb publikácie mohol by byť pre užívateľov užitočný osobitne pripojený obsah.

Významným prínosom vydania pre hudobnohistorické bádanie je sprístupnenie Marckfelnerových skladieb, ktorých kompozičná úroveň právom radí Marckfelnera medzi J. Schimbrackého, Z. Zarewutia, S. Capricorna — ku skladateľom, pôsobiacim na našom území v 17. storočí.

Úvodná štúdia F. Matúša presahuje rámec bežných úvodov k podobným publikáciám; je dôkladnou vedeckou štúdiou, významným príspevkom k dejinám hudby Levoče v 17. storočí. Dúfame, že v budúcnosti Matušove výskumy levočského hudobného fondu prinesú ďalšie cenné výsledky. Popri editorovi nesmieme zabudnúť ani na zodpovedného redaktora L. Kačica a na jeho spolupracovníkov, ktorým môžeme vdačiť za medzinárodným kritériám vyhovujúcu realizáciu edície, či signalizuje aj nemecká verzia úvodnej štúdie a revíznej správy.

Niektoré skladby tejto publikácie si možno vypočúť z gramofonovej platne v interpretácii F. Klindu — Staré organy na Slovensku I. OPUS 9111 0589.

MARTA HULKOVÁ

hlavnú tému Sostakovičovej Piatej) sa obohacuje najmä v druhej a tretej časti o novšie štruktúrne prostriedky. Nemožno prehliadnuť rozpor medzi úsilím o veľký zvuk, ktorý by podporil miestami patetickú dramatickosť, a vopred ohraničeným obsadením orchestra — iba dvojicami drieb a plechov vrátane trombonu. Po viac než desiatich rokoch sa so symfonickou novinkou prihlásil K. Slavický (1910) a postaral sa o najväčšie prevkypenie Týždňa. So závideniahodným mladistvým elánom autor vybudoval vzácnu sklbenú a strhujúcim napätím pulzujúcu 3. symfoniету, jednočastovú útvár, dynamizovaný kontrapozíciou úderných rytmických plôch a stlmených, energiou však nabitých epizód. Symfonieta má oficiálne neuvedený podtitul Koncert pre orchester a skutočne — hra skupín i sóla majú koncertantný ráz. Výnimočnosť Slavického Symfoniety je aj v tom, že jej reč je po každej stránke nezávislá na zažitej predstave diela daného typu a originálne pôsobí aj v kontexte autorovej tvorby.

Jednočastová forma je vôbec najfrekventovanejším útvarom novej symfonickej tvorby. Vychováje úsilu o sústreďnosť výrazu a plne postačuje na vyjadrenie myšlienky. V. Tichý (1946) ďalej pokročil v hľadaní vlastnej cesty, ktorú začal poučený Sostakovičovým a Honeggerovým príkladom. V Symfonickom prelúdiu úsporne, ale s účinnou gradáciou vybudoval zaujímavú šesťminútovú plochu, ktorej konštrukčný princíp sa obide bez zásadného kontrastu. Z. Šesták (1925) v symfonických variáciách „Zpřítomnění okamžiku“ sleduje čiste hudobné imaginácie, voľné a prevápajúce metamorfózy materiálů svojou logikou čiastočne popierajú programovaný statický princíp, čo je istý paradox. Pozornosť si zaslúži osobitá, náročná instrumentácia i prítomnosť rudimentárnych melodických a rytmických prvkov ako sprostredkované príbuzenstvo so Stravinským v jeho ruskom období. Symfonická veta „Zvony“ P. Blatného (1931) nadväzuje na autorovu vlnu úspešne premiérovanej kantáty „Vrba“ — príklonom k simplitikácii použitých prostriedkov, bez to-

ho, že by sa oslabila výrazová dimenzia diela. Folklorne názvuky a spôsob práce s rytmom v tejto stručnej vete naznačujú, že možno v novej vývojovej etape v mnohom a bez nádychu epigónstva teraz znova nadviazať na niektoré osobité stránky Janáčkovho odkazu. Samostatnosťou hudobného myslenia a predstáv znova prevkypil I. Kurz (1947), ktorý k svojmu symfonickému obrazu „Nakloněná rovina“ z roku 1979 pripojil teraz premiérový pendant s názvom „Vztlínání“. Voľná vývojová forma má vo všetkých aspektoch nečakane široké dimenzie od najtichších dynamických hľadíc až po myšlenú hranicu sily orchestrálneho zvuku, od jemných epizód s citovo vrdnutou poézou cez ironiu až po drásavý výkrik či imperatívne gesto. Tak, ako Symfonieta K. Slavického, aj premiéra I. Kurza, bola prvoradou udalosťou.

Viac sa čakalo od troch koncertantných novinek, napríklad od Klavírneho koncertu Č. Gregora (1926). V. Neumann (1931) v Koncerte pre trúbku, sládky a mg pásku znásobuje najmä v závere sólový part ďalšími vopred nahranými trúbkovými hlasmi. Reprodukčná technika zlyhala, a tak si treba počkať na bezchybnú premiéru. Skúsený O. Mácha (1922) postavil do úlohy concertina vo svojom Concerto grosso vokálnu skupinu J. Linhu. Zámer spojiť intonačný svet modernej populárnej hudby s barokovými či romantickými parafrázami orchestra nej protihry napriek radu pôsobivých a poslucháčsky vďačných miest nevýšiel bez zvyšku, pretože výsledná polyštýlová koláž nepôsobí organicky. Dvojčastová baletná hudba V. Kalabisa (1923) s názvom „Dva světy“ znovu dokladá autorovu kompozičnú zručnosť, hoci expresivnosť diela podľa mňa nekorešponduje tak celkom s námetom, ktorým je Carrollova slávna Alenka v ríši zázrakov. Populárne intonovaná Radostná predohra V. Lidla (1922) sa svojím charakterom „z vážnej“ časti Týždňa vymykala.

Večer operných ukážok ukázal prednosť i slabé stránky koncertného uvádzania pre scénu určených hudobnodra-

matických diel. Umožnil síce limitovanú orientáciu v základných (podľa výberu autorov) znakových novinkách, ťažko však mohol viac napovedať o tom, ako bude dielo pôsobiť na scéne. Rubom boli, samozrejme, aj predstaviteľsky neprepracované výkony sólistov, prevažne členov opery pražského Národného divadla. Možno však povedať, že „Mistr Jeroným“ I. Jirásk (1920) sa môže stať významnou novodobou českou historickou operou. Ukážky potvrdili, že ide o skúseneho operného autora, že moderná hudobná reč je vhodne, citlivo a vkusne archaizovaná a že v opere nechýbajú lyrické miesta vedľa kľúčových situácií dramatických, umocnených veľkými zborovými partiami. Cirkusové prostredie „Brata Žaka“ M. Vacka (1928) na námet I. Olbrachta bolo v ukážkach navodené priamočiaro. Skúsený praktik, autor početných muzikálov a filmových hudieb i tu demonštruje svoj melodický dar. Lahkosť hudobného riešenia naznačuje aj relatívne najľahšiu inšcenovateľnosť Vackovej novinky zo všetkých troch na Týždni reprezentovaných nových operných diel. J. Matěj (1920) popri Jiráskovi vytvoril svojou operou „Štyridsať dní hory Musa Dagh“ podľa slávneho románu F. Werfla partitúru po hudobnej stránke závažnejšiu, no súdiac podľa úryvkov, úloha inšcenátorov nebude asi ľahká, pretože väčšmi než o drámu v zmysle hudobného divadla ide, zdá sa, o operu-atorátium s veľkou humanistickou myšlienkou a otrasnými hudobnými obrazmi s osudovo monumentálnou zborovou zložkou umocneným svedectvom a zároveň mementom.

K úspechu Týždňa novej tvorby 1982 prispeli aj niektoré výnimočné výkony interpretov, z ktorých si pripomeňme aspoň sopranistku B. Sulcovú (Slavický), Pražských žestových sólistov (Loudová), čelistu S. Večtomova (Rak), organistu V. Rabasa (Flosman), Kühnov miešaný zbor (operné ukážky) a vedľa gottwaldovského a karlovarského orchestra s dirigentmi R. Hališkom a J. Herclom predovšetkým Českú filharmóniu na čele so Z. Košlerom (premiéry Šestáka a Slavického).

PAVEL SKÁLA

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST HUGUETTE DREYFUSOVÁ

Vynikajúca francúzska čembalistka Huguetta Dreyfusová opäť prišla do Bratislavy, kde účinkovala už v roku 1979 na 54. Bachovom festivale Novej Bachovej spoločnosti. Program svojho recitálu v koncertnej sieni SF (26. II. t. r.) tentoraz venovala najväčším zjavom barokovej čembalovej hudby. Dreyfusová získala diplom na Hudoobnej škole v Paríži (l'Ecole Normale de Musique), kde sa učila širokému súboru umeleckých a hudobnovedných predmetov. V roku 1951 sa stala laureátkou parížskeho konzervatória. Jej medzinárodná kariéra sa začala v roku 1958, kedy získala 1. cenu na Medzinárodnej súťaži v Ženeve. Okrem intenzívneho koncertovania Dreyfusová je v súčasnosti členkou medzinárodných porôt, vedie majstrovské čembalové kurzy, je profesorkou na Schola Cantorum v Paríži a prednáša na fakulte hudobnej vedy na parížskej Sorbone.

V súvislosti s vašim turné po krajinách strednej Európy bude zaujímavé spoznať váš osobný vzťah k našej čembalovej kultúre.

— Slovenská čembalová kultúra disponuje mnohými veľmi vyspelými umelcami, ktorí významnou mierou prispievajú k celkovej podobe čembalovej interpretácie v Európe. Pri vzájomnej výmene umelcov však do popredia vystupuje jeden všeobecný problém: nestačí ich len vidieť a počuť, treba sa aj navzájom spoznávať a porozprávať sa o svojich názoroch. Len tak si možno vytvoriť obraz o úrovni hudobnej kultúry toho-ktorého štátu. Pokiaľ ide o vašu krajinu, nemám tu príliš veľa osobných kontaktov. Vo vrelom vzťahu som však s vašou najlepšou čembalistkou Zuzanou Růžickovou, ktorej meno je známe po celom svete. Prostredníctvom svojich nahrávok, alebo pri vzájomnej veľmi užitočných stretnutiach pristupujeme k unifikácii vlastných názorov na čembalovú interpretáciu.



ciu dnešnej doby, pričom si súčasne zachováme národnú charakteristiku. Myslím si, že je to predovšetkým Růžicková, ktorá rozhodujúcou mierou určuje úroveň vašej čembalovej kultúry.

Aká je proporcia súčasnej hudby vo vašom repertoári?

— Moja činnosť je postavená na dvoch základniach: na koncertovaní a vyučovaní. Považujem ich za dve rovnocenné zložky svojej sebarealizačnej aktivity. A práca v školstve nedáva časové podmienky na uve-

denie súčasného diela spolu s klasickým, i keď sa tu človek ohromne veľa naučí na otázkach študentov. Doma máme síce veľa skladateľov súčasnej čembalovej hudby, ale z praktického dôvodu si nemôžem dovoliť enormne zvýšiť jej podiel vo svojom repertoári, a to ani vtedy, keď ma zaujíma. Mój stabilný repertoár je postavený na kompletnom klasickom fonde, v ktorom sa okrem Bachových skladieb nachádzajú aj diela francúzskych skladateľov. Tieto považujem za veľmi dôležité pre spoznanie histórie čembala.

Ktorý spôsob čembalovej registrácie preferujete častejšie — historický či moderný?

— Odpoveď nebude zaiste jednoduchá. Registrácia ako taká je primárne závislá od nástroja, no koncepcia registrácie je vecou, ktorú má interpret v hlave už vopred premyslenú. Znamená to, že má určitý plán registrovania, podľa ktorého sa zariaďuje. Tu je však zase závislý od kvality nástroja. Napríklad vo vašej koncertnej sieni som hrala na modernom type čembala, ktoré však, podľa môjho názoru, nebolo v dobrom stave. Musela som preto mnoho vecí zmeniť, aby som sa mohla ľahšie zadaptovať. Inými slovami, nemohla som robiť to, čo som chcela, ale len to, čo som musela. Ak mám však nástroj v perfektnom stave, aj spôsob mojej registrácie je evidentne odlišný. Je síce veľa rozdielov medzi vašimi a našimi nástrojmi, no aj tak si myslím, že čembalo by malo byť veľmi delikátne postavený nástroj a malo by sa pravidelne udržiavať...

Ak mám teda povedať, ktorý typ nástroja uprednostňujem, tak je to klasický... možno preto, že doma vlastným autentickým starodávnym čembalo.

Váša interpretačná dráha je rozvetvená do dvoch foriem: vystupovanie a nahrávanie. K čomu inklinujete väčšmi?

— Hoci sa pravidelne venujem nahrávaniu a mám mnoho gramofónových platní, koncert považujem za čosi viac — nie je to len završenie dlhej pozitívnej práce. U nahrávok číha nebezpečenstvo časového odstupu. Uvediem konkrétny príklad: pokladáte za normálne, keď človek zmení výzor oproti fotografii spred desiatich-dvadsiatich rokov. Menej normálne sa zdajú byť zmeny v interpretácii oproti dávnej nahrávke...

Nepovažujete živé nahrávky z vystúpení za určitý kompromis?

— Z hľadiska spomínaných zmien je to to isté... o päť rokov budem chápať, a teda aj hrať, určité dielo ináč než dnes. Či ho nahrám alebo nie. No z hľadiska kontaktu s publikom zostanem vždy sama sebou, pretože každý podlieha časovej modifikácii — publikum i ja. Platňa je dôležitým a presným svedectvom, no treba ju brať ako svedectvo parciálne, vydané v určitom momente umelcovho života.

Pri vyberaní svojho programu máte pocit, že určité skladby vám dovoľujú, väčšmi ako ostatné, stretnutie medzi vami a poslucháčmi?

— To je dôležitá otázka. Možno však o nej uvažovať len čiastočne, pretože existujú koncerty, na ktoré si program vyberám sama a potom koncerty s objednaným programom. Pri vyberaní a zostavovaní svojho programu doma i v cudzine venujem vždy jeho podstatnú časť francúzskej hudbe. Vidím totiž, že poslucháči poznajú len mená skladateľov, ich diela nie.

JURAJ POKORNÝ

Zo zahraničia

Západonemecký operný režisér Wolfgang Rennert sa dožil šesťdesiatin. Je známy ako priekopník opery 20. storočia.

Gian Carlo Menotti dokončil partitúru novej opery pre deti s názvom *Nevesta Plutos*. Premiéra diela bude v Kennedy Center vo Washingtone.

Martha Mödl, vynikajúca wagnerovská speváčka a interpretka početných dramatických postáv opernej literatúry (aj Janáčkovej *Kostolníčky*, Straussovej *Klytáimnestry*) dožíva sa sedemdesiatich rokov.

Walter Mass, zakladateľ a riaditeľ holandského Gaudeamus, odišiel v januári do dôchodku. Funkciu po ňom prevzal Hris Walraven. Mass je známy dobrými kontaktmi s československou hudbou, viackrát navštívil aj BHS.

Händlovu operu *Herakles* novým spôsobom inscenovali v Hannoveri. Podľa kritiky, inscenácia je čiastočne muzikál, čiastočne činoherné pôzovanie.

V Bratislave dobre známy Jürg Baur (pred rokmi bol hosťom bratislavského Konzervatória) napísal Symfonické metamorfózy na Gesualda, ktoré mali premiéru v Brémach. Recenzenti vyzdvihujú jasnú faktúru diela i skladateľovu technickú suverenitu.

Laureátmi Štátnej ceny RSFSR M. I. Glinku za rok 1981 sa stali: sólista Veľkého divadla A. S. Vorošilo, najmä za vynikajúce stvárnenie postavy Jaga vo Verdiho *Othellovi* a Čičikova v Ščedrinových *Mŕtvych dušiach*, aj u nás dobre známy huslista Viktor Trefakov a dirigent Leningradského akademického zboru Vladislav Černušenko.

Maďarský tenorista Dénes Gulyás, ktorého poznáme z hostovaní v Opere SND, po víťazstve vo filadelfskej Pavarottihov súťaži, predstavil sa filadelfskému publiku ako Rinuccio v inscenácii Pucciniho opery *Gian Schicchi*.

Vo veku 68 rokov zomrel maďarský historik a archivár Kilián Sziget. Venoval sa výskumu stredovekých gregoriánskych prameňov, bol známy aj ako navrhovateľ i reštaurátor organov.

Národný umelec ZSSR Boris Pokrovskij, šéfredaktor Veľkého divadla v Moskve, oslávil svoje sedemdesiate narodeniny v Lipsku, kde pohostinsky inscenoval Prokofievovu operu *Láska ku trom pomarančom*.

Hudobné oddelenie Nemeckej štátnej knižnice v Berlíne pripravilo zaujímavú výstavu s názvom *Ženy-skladateľky* — do 18. storočia po súčasnosť. Na výstave sa prezentuje množstvo originálnych dokumentov — listy, portréty, notové autografy, prvotlače a životopisná literatúra.

Zväz rumunských skladateľov vypísal súťaž na nové opery, oratóriá a iné kompozície s tematikou zobrazujúcou priateľstvo medzi národmi a mierové hnutie.

Scény zo života mártýra — oratórium od Undine Smith Moorra premiérovali v newyorskej Carnegie Hall. Dielo je venované pamiatke zavraždeného bojovníka za ľudské práva dr. Martina Luthera Kinga.

Odišiel Carl Orff

Hoci hudobné umenie malo počas celej svojej histórie osobnosti, ktoré — posúvajúce vývin dopredu — značne predbehli perцепnú schopnosť súčasných konzumentov svojej hudby, nenadobudol tento jav nikdy také obrovské rozmery, ako v našom storočí. Tu sa roztržka medzi tvorcom a jeho poslucháčom rozrástla do takých gigantických rozmerov, že u časti publika vyvolala absolútny odpor a negáciu všetkého „moderného“. Väčšina skladateľov vyšliapavala nové chodníčky v úprimnej snahe o vytvorenie hudobnej reči zodpovedajúcej pocitom človeka 20. storočia, no mnohí urobili novosť za každú cenu svojou modlou, a to aj za cenu absolútnej straty konzumenta — iba s hmlistou nádejou, že o sto rokov ich diela pochopia. V tejto situácii priam blahodarné pôsobila činnosť niektorých komponistov, ktorí nestratili zo zreteľa jeden zo základných zákonov hudobného vývinu, platného v každom historickom období — zachovanie integrity vývoja. Nikdy nijaký skutočne progresívny tvorca nepretrhával všetky putá s minulosťou a nezačal svoj nový kompozičný systém budovať vo vzduchu — prázdne. Našiel si oporné body v bližšej či vzdialenejšej histórii a tvorivým spôsobom na ne nadviazal. Carl Orff siahal až k hudbe stredoveku a našiel dostatok tvorivej potencie na to, aby ju vedel zjednotiť so súčasným hudobným citením i so zvukovou rafinovanosťou novodobého instrumentára. Zabezpečil tak svojej hudbe priam neuveriteľnú popularitu, a to bez umeleckých licencií, bez ústupkov dobrému vkusu.

Spôsob Orffovej kompozičnej práce je pritom nesmierne originálny, stojí (až na niektoré analógie s časťou Stravinského tvorby) v hudbe nášho storočia natoľko osamele, že nevytvoril školu: prakticky nik nemôže pokračovať po jeho ceste bez nebezpečenstva obvinenia z epigónstva.

Najvlastnejším polom Orffovej pôsobnosti bolo javisko: dramatická hudba v doslovnom i prenesenom slova zmysle. Mnohí teoretici vedia v Orffovi pokračovateľa Wagnerovho „Gesamtkunstwerku“, pravda v naskekrze iných polohách. A skutočne. Orffovu hudbu nemožno



nikdy posudzovať samu osebe, ale vždy v súvislostiach: s textom a s dramatickým dianím. Až potom ju možno správne klasifikovať a pochopiť, natoľko je s ostatnými elementmi spätá. Tak, ako je hybnou silou javiskového diania pohyb, tak je základom Orffovej hudby rytmus — z neho vyplývajú všetky ostatné prvky hudobnej reči: melódia, harmónia, ba aj instrumentácia.

Komplexnosť a komplementárnosť vyjadrovacích prostriedkov dovádza Orff do absolútnej rovnováhy: hudba, slovo, tanec, herecký prejav, ale i výtvarná stránka — to všetko pôsobí na diváka súčasne a vo vzájomnej závislosti. To, že hudba tým stráca svoju autonómnosť, je pochopiteľné. A vedie to do značnej miery aj k zjednodušovaniu hudobnej zložky — až na pokraj akéhosi primitivismu, nie však v pejoratívnom zmysle tohto slova. Maximálne zjednodušenie partitúry (o. i. úplná rezignácia na polyfóniu), návrat k melódi, často až zarážajúco prostej, stalo sa typickým pre Orffove práce vôbec. Napriek tomu však jeho hudba (a či azda práve preto?) táľ v sebe nesmiernu výrazovú silu, zjednodušené prostriedky získavajú akosi na váhe, sú oveľa pôsobivejšie, než by boli v bohvieakých komplikovaných formách. Prostý melódický úryvok, nástojčivo sa opakujúca rytmická figúra, jednoduchý harmonický obrat navodzujú v okamihu atmosféru silnejšie a presvedčivejšie, než by to dokázal iný skladateľ oveľa komplikovanejšími kom-

pozičnými prostriedkami. Poslucháč má pocit, že Orff dospel k akýmisi prázdkladom, z ktorých v jednote vyrastali hudba, slovo a pohyb, aby sa neskôr postupne osamostatnili a vyvíjali sa ďalej samostatne, po svojom.

Orffov vzťah k divadlu má korene už v jeho mladosti, kedy pôsobil ako dirigent v činohre. Skladby napísané do roku 1936 Orff zavrhol: vtedy totiž vznikla scénická kantáta *Carmina burana*, kde po obdobiach obdivu k rozličným vzorom, i. i. k Debussymu, našiel svoju vlastnú hudobnú reč. Orff ju považuje za počiatok svojich „zobraných spisov“. Neskôr sa toto dielo, komponované na latinské, francúzske a staronemecké zmyselné, poetické, radostné, ba niekedy až lascívne renesančné študentské piesňové texty stalo prvou časťou scénickej trilógie *Trionfi*. Ďalšie časti tohto cyklu: *Catulli carmina* a *Trionfo di Afrodite* vznikli roku 1943, resp. 1953 na slová Catullova, Euripidova a gréckej poétky Sapfó. *Trionfi* sú určené predovšetkým javisku — sú to obrazy vysoko štylizované, zoradené do prirodzeného sledu, s nesmiernym citom pre zákon kontrastu. Jednotlivé časti trilógie sa však výborne ujal aj na koncertných pódiiach.

Opery *Múdra žena z Mešiacu* sú exkurzom do rozprávkového oblasti — ich dej je pomerne jednoduchý, no Orffova hudba, sršiac vtipom, pôsobivými melódickými a orchestračnými nápadmi z nich robí pútavé a zaujímavé diela. Svoj blízky vzťah k antike Orff vyjadril v operách *Antigona* (podľa Sofokla) a *Oidipus tyran* (opäť Sofokles — Hölderlin). Lásku k historickým námetom vysvetľuje Orff takto: „Často sa pýtam, prečo pre svoje terajšie scénické práce temer vždy vyberám starý materiál, povesti a legendy. Nepocítujem ich ako staré, ale predovšetkým ako presvedčivé. Časové momenty miznú a zostáva iba duchovná sila. Mám hlavný záujem o vyjadrenie spirituálnej reality“. V oboch svojich „antických“ operách skladateľ používa neobvyklý orchestračný aparát: 6 klavírov, 4 harfy, najrozličnejšie bicie nástroje, sklenenú harfu a pod.

S výnimkou spomínaných oper s antickými námetmi a hudby k Shakespeareovmu *Snu noci svätéhojanskej* Orff si písal

a to s nesmiernym zďarom — svoje texty sám. Napísal si libretá aj k tzv. bavorským dielam, opäť, samozrejme, napospol javiskovým: *Bernauerchanke*, *Astutuli*, *Comedia de Christi resurrectione*. Mníchovčan Orff dopodrobna poznal bavorský dialekt a vedel ním výborne vyjadriť myslenie prostého ľudu.

Neodmysliteľnou súčasťou Orffovej tvorby sú aj úpravy Monteverdiho oper *Orfeo*, *Ariadnin nárek* a *Ballo delle ingrate* (Bál ukrutníc). S veľkým citom pre ich sloh prispel tak k renesancii Monteverdiho opernej tvorby; vytvoril ich ešte v začiatkoch svojej umeleckej dráhy, no dodnes sa na javiskách udržiavajú.

Carl Orff si získal nesmierne zásluhu aj v oblasti hudobnej pedagogiky: v 20. rokoch založil s tanečnicou D. Güntherovou tzv. *Günther-Schule*, kde sa uplatňoval princíp jednoty hudby a pohybu. Pôsobenie v tejto škole vniklo skladateľovi myšlienku na vytvorenie pedagogickej pomôcky pre výchovu detí od najranejšej mladosti. Vzniklo jedinečné dielo — *Schulwerk*, kde Orff domýšľa teóriu nemeckého filozofa Herdera, podľa ktorej spojenie hudby a reči, podoprené pohybom, otvára nové pole poetického umenia. *Schulwerk* zodpovedá postupnému psychologickému rozvoju človeka, od najjednoduchších rytmických prejavov cez rôzne formy, vrátane voľnej improvizácie a komplementárnych protirytmov, až k stupniciam a rozšírenému harmonickému citeniu. *Schulwerk* sa ujal dnes už prakticky na celom svete, hoci s jeho prekladom do cudzích rečí sú určité ťažkosti, keďže vznikol v úzkej závislosti na nemčine.

Aj z tohto stručného výpočtu vidno, že Carl Orff (1895—1982) bol všestrannou a nesmierne originálnou osobnosťou: pedagóg, skladateľ, dirigent, muzikológ. V kompozičii sa zaslúžil o novodobý rozvoj hudobného divadla a maximálnym zjednotením kompozičných prostriedkov priblížil súčasnú hudbu širokým vrstvám poslucháčov. S Orffom možno súhlasiť, aj nesúhlasiť — nemožno ho však ignorovať, lebo je tu: vyčnieva v hudbe nášho veku ako osamelý maják, ktorý mnohým ukázal cestu k pochopeniu hudby 20. storočia. Už to stačí, aby sa nezmazaťefne zapísal do hudobnej histórie.

ROMAN SKŘEPEK

Stokowského storočnica

V neúprosnom rytme života zaznamenávame fakty, ktoré v nás vyvolávajú reminiscencie na zážitky nevšedného charakteru. Osoby a osobnosti, ktoré vyše polstoročia udávali tón európskemu či svetovému vývoju, sa postupne premieňajú z nedávnych, živých priamych zážitkov a kontaktov, do milých spomienok. Nebyť okrúhlych výročí, azda by sme sa ani nepristavili pri minútkach, ktoré hudobnému umeniu nielen vymerali čas, ale určovali aj tempo, smerovanie a vytvárali hodnoty, ktoré sa nadiho stali všeobecne uznávaným kritériom ďalšieho vývoja. K takýmto reminiscenciám patrí pripomenutie si storočnice Leopolda Stokowského. Konečne, nie je to tak dávno, necelých desať rokov, čo deväťdesiatročný Stokowski absolvoval v Prahe dva koncerty s Českou filharmoniou. Živá legenda, ktorá plných šesťdesiat rokov za pulmi orchestrov presadzovala novátorské a na svoju dobu revolučné novoty hudobnej orchestrálnnej interpretácie.

Leopold Antoni Stanislaw Boleslawowicz Stokowski (1882–1977) sa hudobne vzdelával v rodnom Londýne, na parížskom konzervatóriu a v Nemecku. Popri hre na organe študoval hru na klavíri, na husliach, kompozíciu a hudobnú teóriu. Z viacerých učiteľov na mladého Stokowského najväčší vplyv mali organista Stevenson Higte a skladateľ Charles Willers Stanford. Od počiatku „hudobníckej dráhy Stokowského sprevádzala ako zlatá nit hudba Bachova. V nej vidí vrchol i základné kritérium umeleckých hodnôt. S Bachovou hudbou pri organe v chráme St. James v Londýne začína v roku 1900 svoj hudobný životopis. V roku 1905 skúša lepšie šťastie organistu a chormajstra v New Yorku. Keď po troch rokoch newyorského pobytu prišiel do Londýna na krátku dovolenku, šťastná zhoda okolností, ako to v živote mnohých slávnych ľudí býva, rozhodla o jeho ďalšom životnom osude. Náhodný záskok za dirigenta mu pripraví neobyčajne rýchlu cestu k dirigentskej kariére. Vracia sa do Ameriky, aby splnil požiadavky zmluvy, ktorá ho viazala ako organistu a v roku 1909 náhlivo opúšťa New York a odchádza do Cincinnati, kam ho povolali do čela tamojšieho symfonického orchestra. Od tejto chvíle datuje sa bohatá, svojrázna a nenapodobiteľná dirigentská biografía Leopolda Stokowského, jednej z najväčších dirigentských osobností v dejinách hudby vôbec. Povest o nevšednom dirigentskom talente sa rýchlo šírila po americkom kontinente. V roku 1912 Stokowski odchádza do Philadelphie, kde umelecky sformuje orchestr, dlho považovaný za najlepší na svete. Tu dosahuje nielen vynikajúce reprodukčné výsledky, ale súčasne aj dotvára a realizuje svoju koncepciu poslania hudobníka v modernej, industriálnej spoločnosti. Stokowski nie je iba dirigentom, ale najmä alebo, predovšetkým, vkladateľom hudby, pedagógom širokého obecnstva.

HUDBA PRE VŠETKYCH nie je len jeho heslom, ale základnou ideou jeho umeleckého názoru a umeleckého pôsobenia. Je priekopníkom vo vysvetľovaní hudby, vášnivo bojuje s predsudkami proti tzv. vážnej hudbe a najmä modernej, súčasnej. Do sveta „tajomstiev“ hudby uvádza nielen mládež, ale aj dospelých a esteticky vychováva aj orchestrálnych hráčov. A tieto svoje poznatky zhrnul do knižky *Hudba pre všetkých*, ktorá vyšla nielen u nás, ale aj v mnohých krajinách.

Stokowski bol ako človek i ako umelec osobnosť moderná. Bol vyznavačom Bacha a ostatných klasikov, no ich skladateľský a umelecký odkaz chápal tvorivo, inšpirujúco, študoval ich očami umelca modernej doby. Bol vyznavačom novosti a nových moderných komunikačných prostriedkov. Veľký význam pripisoval rozhlasu a filmu a s otvoreným náručím prijal gramofónovú platňu. Tu sa dokonca stal priekopníkom a novátorom. Bol v jednej osobe interpretom, zvukárom, ale aj hudobným režisérom. Po celý život hľadal dokonalosť reprodukcie orchestrálného zvuku a jeho čo najvernejšie priblíženie ku skutočnosti. Bol spolutvorcom pri akustickom riešení koncertných siení, najmä otvorených. Bez Stokowského je vlastne nemysliteľný prudký vývoj gramofónovej platne v prvej polovici nášho storočia, a to práve v oblasti orchestrálnnej hudby. Prvú gramofónovú nahrávku (ešte na platňu malých rozmerov) uskutočnil pre RCA Victor v roku 1916 a v roku 1926 prichádza s prvou veľkou platňou — s Dvořákovou IX. symfóniou, ktorá vyvolá veľkú senzáciu. Stokowski sa na dlhé roky stáva najväčším priekopníkom vývoja gramofónovej platne.

Nesmierne významný kus práce vykonal pre rozvoj amerického hudobného života ako propagátor súčasnej americkej, európskej i slovanskej hudby. Zasadil sa o svetové premiéry diel C. Chaveza, A. Coplanda, M. Goulda, A. Hovhanessa, Harld McDonalda, ale aj Rachmaninovovej *Rapsódie na Paganiniho tému* (1934) a 3. symfónie (1936), Schönbergovho *Husľového koncertu* (1940), Varésových skladieb *Amériques* (1926) a *Arcana* (1927) a mnohých iných. Počas pôsobenia za pulom Filadelfskej filharmonie postaral sa o americké premiéry Bergovho *Wozzecka* (1931), Chačaturjanovej *Ruskej fantázie* (1948), Mahlerovej 8. symfónie (1916), skladieb A. Schönberga *Die glückliche Hand* (1930), *Variácií pre orchester* (1929), Šostakovičovej 1. symfónie (1948) a 6. symfónie (1942), celého radu skladieb Stravinského, Szymanowského, Elgara, Fallu, Sibella a i.

Nie je možné v jednom článku vymenovať a spomenúť širokú paletu Stokowského činnosti (film, hostovanie v orchestroch, zájazdy, prednášková činnosť). Dnes pri príležitosti stého výročia jeho narodenia však môžeme konštatovať, že svetová hudobná kultúra sa vďaka jeho dlhému aktívnemu umeleckému životu (zomrel 95-ročný) obohatila o jednu z najoriginálnejších osobností reprodukčného umenia.

MARIÁN JURIK

K jubileu Jany Márie Terrayovej

Dňa 29. apríla tohto roku dožíva sa dr. Jana Mária Terrayová, rod. Dokulilová šesťdesiatich rokov. Z nich dobrú polovicu venovala táto moravská rodáčka, absolventka dvoch brnenských vysokých škôl (hudobnej vedy a sociológie na univerzite a hry na organe na konzervatóriu a JAMU) a manželka významného germanistu univ. prof. dr. Elemíra Terrayho, DrSc., práci na rozvoji hudobnej kultúry Slovenska. Pôsobí u nás od roku 1951. Nastúpila ako knihovníčka do Univerzitnej knižnice v Bratislave, v roku 1954 prešla do Slovenskej akadémie vied, kde v Umenovednom ústave — v Sekcii hudobnej vedy pracuje až doteraz.

Tridsať rokov usilovnej práce — to je príliš dlhá doba na to, aby sa nám v krátkom článku podarilo čo len trochu vyčerpávajúco vystihnúť a vybilancovať ich výsledky a ovocie. Isté je však, že v osobe J. M. Terrayovej prišla na Slovensko pracovníčka nielen neobyčajne vzdelaná, s dobrou „remeselnou“ prípravou, ale aj osobnosť veľmi cieľavedomá a pre prácu, ktorú mala vykonávať, veľmi zanejatá. Treba však zároveň priznať, že jubilantka prišla v čase, ktorý jej zámerom, programom a záujmom žil, v dobe, kedy sa po prvý raz v dejinách slovenského národa začínala hudobná veda a hudobná historiografia rozvíjať na ozaj profesionálnom, inštitucionálnom a organizovanom základe, kedy už výskumy nerobili izolovaní jednotlivci len tak pomimo, ale venovali sa im celé skupiny a tímy špecialistov.

Jana Terrayová bola pripravená a kvalifikovaná pre viacero špecializácií, jej životným programom sa však stala hudobná história a historiografia Slovenska, výskum a vedecké spracovanie dejín slovenskej hudby so zvláštnym zreteľom na obdobie renesancie a baroka. A v tomto ambite sa jej pracovné zábery rozvíjali dvoma hlavnými smermi. Hlavný a primárny bol a je základný výskum prameňov k dejinám slovenskej hudby, pričom málokto si uvedomuje, že za týmito slovami sa skrýva obrovská masa práce, práce nie vždy príjemnej a príťažlivej, často namáhavej, fyzicky a

duševne vyčerpávajúcej. Terrayová túto úlohu brala vždy vážne, nemyslí si, že by sme na Slovensku mali priveľa muzikológov, ktorí by, ako naša jubilantka, prešli toľko archívov, knižníc, kostolných chórův, múzeí a toľko hodín a dní presedeli vo vlakoch, autobusoch a potom nad zle čitateľnými rukopismi, len preto, aby z nich vydolovali zlaté zrnka poznania. Bez nadsádzky môžeme povedať, že ani niet významnejšej hudobnej pamiatky k slovenskej histórii, ktorú by naša jubilantka nepoznala, dokumentačne nespracovala, na ktorú by neupozornila... Skúsenosti a vedomosti, ktoré pri tejto práci získala, sú vskutku veľké a J. Terrayová ich ochotne a obetavo dávala k dispozícii aj iným — kolegom, spolupracovníkom, zahraničným bádateľom i študentom muzikológie.

S jubilantkou pracujem dlhé roky a viem, že málokto mal pri terénnych výskumoch takú šťastnú ruku ako ona. Objavy v archívoch a v knižniciach, ktoré sa spájajú s jej menom, ťažko spočítat, rád by som však pripomenul, že medzi ne patria napr. vzácne rukopisy zo Štítnika, diela J. P. Rošovského, E. Paschu a pod. Spracovala pozostalosť Mikuláša Schneider-Trnavského, je spoluautorkou scenára stálej expozície v majstrovom dome v Trnave a jej heslá pre *Encyklopédiu Slovenska* sú považované za vzorové. Možno je to menej známe, ale J. Terrayová dlhé roky písala — inteligentné, podstatu problémov vystihujúce — kritiky o operných predstaveniach a o organových koncertoch.

Druhý smer, ktorým sa muzikologická činnosť J. Terrayovej uberala, je problematika znovuoživenia slovenskej historickej hudby. Naša jubilantka, vďaka naozaj muzikantskému prístupu k hudobnej historiografii, veľmi skoro dospeva k poznaniu, že k tomu, aby sa hudobná minulosť stala ozajstnou organickou súčasťou duchovného horizontu moderného človeka nestačí o nej iba písať — knihy, štúdie, referáty, články, ale je aj potrebné, aby ona zaznela, ožila na koncertnom pódiu, na gramoflatni, v rozhlase, no a, prirodzene, i v televízii.

Ak povieme, že J. Terrayová pripravila podklady, spolupracovala na realizácii šiestich gramonahrávok a jedenástich televíznych a krátkych filmov a na ďalších rozhlasových reláciách, je to len štatistika, i keď už aj samotné čísla musia vyvolať rešpekt. Treba si však pripomenúť, že medzi gramonahrávkami, ktoré Terrayová v spolupráci s poprednými slovenskými i českými interpretmi pripravila pre Supraphon i Opus, sú tituly, ktoré patria medzi ozajstné „hity“, ako je napr. *Vesperae Bachanales* od slovenského neskorobarokového skladateľa Pantaleona Rošovského a najmä *Vianočná omša F dur* od Edmunda Paschu z 2. pol. 18. storočia, dielo, ktoré doslovne obletelo svet a fascinovalo poslucháčov svojou originalitou a krásou. Film *Štítnický objav* (režisér V. Andreánsky) z r. 1964 hodnotili ako vzor hudobnej publicistiky a Harmonia pastoralis v réžii M. Tápáka (1970), pre ktorý J. M. Terrayová vypracovala námet, patrí medzi najzaujímavejšie produkcie svojho druhu. Na jednej strane teda priekopnícky výskum, prísne vedecké postupy, historická kritika, akribia, snaha o presnosť, exaktnosť, spoľahlivosť, na druhej túžba, aby sa výsledky bádania dostali k čo najširšiemu okruhu „konzumentov“, aby sa umenie stalo opäť umením a hudba hudbou. Myslíme, že v zjednotení týchto dvoch ambícií našla Terrayová seba samú, a tu niekde treba hľadať etos jej práce.

Jana Mária Terrayová pristupovala k povinnostiam, ktoré jej ukladali iní i ktoré si ukladala sama, vždy s vedomím ozajstnej mravnej zodpovednosti. Veľká, v našich kruhoch zväčša až priveľká autokritičnosť, osobná skromnosť, služba dobrej veci aj na úkor vlastných osobných záujmov a — podčiarkujem — dobré srdce charakterizujú ľudský profil našej jubilantky — rovnako ako statočnosť a zásadovosť, keď ide o hodnoty pravej vedy, praveho umenia a národnej kultúry. Sme radi, že ako výraz ocenenia statočnej práce bol J. M. Terrayovej udelený titul „Vzorný pracovník SAV“.

RICHARD RYBARIČ



Lucia Ganzová sa 24. februára t. r. lúčila s opernou scénou košického štátneho divadla, ktorej umelecky verne slúžila plných 25 rokov. Zaspáná kvetmi ďakovala kolegom (na scéne i mimo nej), s ktorými prežila krásne roky umeleckej spolupráce, ale najmä svojim početným čitateľom z Košíc. Lúčila sa ako Margaréta z Gounodovho *Fausta* a Margaréty, jej partnermi boli v ten večer: G. Szakál (*Faust*), L. Kovács (*Mejstři*), M. Adamcová (*Marta*), E. Šmáliková (*Stiebel*) a ďalší — pod taktovkou B. Velatu. Za uplynulé roky sa však vedľa sopranistky vystriedali mnohí ďalší, s ktorými rada spolupracovala: I. Jakúbek, L. Neshyba st., O. Bugel, M. Hájek, J. Regec, P. Mauréry, A. Hučík, A. Matejček, J. Konder, zo ženských kolegíň to bola E. Pappová, už spomínaná M. Adamcová, E. Šmáliková, ale aj B. Hanáková a O. Golouková... z dirigentov vedľa L. Holoubka B. Velat. No život sopranistky bol bohatý aj na postavy, ktoré práve ona oživila svojim hlasom a umením. Má na svojom konte asi 50 veľkých postáv lyricko-koloratúrneho, lyrického a mladodramatického repertoáru. Mala niekoľko okruhov autorov a diel, ktoré vrchovato naplnila svojim umením: predovšetkým to boli Mozartovské. Tu zostáva vzorovou jej *Konstanca, Kráľovná noci, grófkya z Figarovej svadby, Elvira, Fiordiligi*... Z Verdiho milovala *Gildu, Desdemonu, Leonoru* zo *Sily osudu, Violettu*, ale aj *Ameliu Grimaldi* zo *Simone Boccanegra*. Z pucciniovského repertoáru si vytvorila kmeňový repertoár z *Musetty, Mimí, Liu* v *Turandot* — čo bola jedna z jej najlepších kreácií. Mala široký reper-

Dôstojná rozlúčka s javiskom

toár smetanovsky spievala *Bláženku* v *Tajomstve*, *Barču* v *Hubičke*, *Jitku* v *Daliborovi*, *Marienu* v *Predanej neveste* (s Barčou hostovala aj v pražskom Národnom divadle). A potom boli sólové postavy v *Szokolayho Kravovej svadbe* (manželka), v *Holoubkovej Stelle* (Edita) a v *Túžbe* (Evička), v *Prokofievových Zásnubách* v *Klástore* (Luisa), v *Cikkerovom Begovi Bajazidovi* (Kaika) atď. Veľár postáv, výhier, poctivého štúdia, neustáleho dohľadu nad hlasom u pedagóga L. Boháčka. Táto starostlivosť o hlas bola vlastne výsledkom poznania jeho možnosti na pražskom konzervatóriu, kde bola v rokoch 1945–1952 žiačkou v triede prof. M. Budíkovskej a J. Pěnkovej. Po skončení vtedy 7-ročného konzervatória bola mladá sopranistka zamestnaná ako koncertná speváčka v pražskej Koncertnej agentúre (1952–53), potom pôsobila ako sólistka v Armádnom umeleckom súbore Víta Nejedlého (do r. 1956). Na jednom zo zájazdov tohto telesa sa zúčastnila konkurzu do ŠD v Košiciach. Prijali ju — s podmienkou, že do jesene musí nastudovať part *Noriny* v *Donovi Pasqualovi*. Muzikalita, taká príznačná pre celú jej kariéru, jej otvorila nielen cestu k veľkým postavám, ale aj k srdcu košického obecnstva.

Lucia Ganzová pochádza z hudobníckej rodiny. Jej otec — pôvodom z Prahy — pôsobil vo viedenskom Tonkünstlerorchestri, kde bol primistom. Okrem toho komponoval. Doposiaľ si Lucia Ganzová odkladá vydané piesne a komornú hudbu svojho otca Vilema Ganzu, ktorý sa z prostredia hudobnej Viedne vrátil do Prahy pod hrozbou nastupujúceho fašizmu. Voj-

nové udalosti (tragicky zasiahli rodinu Ganzovcov. Lucia zostala po r. 1945 očkovaná sama na seba. Študovala hudbu, veriac v svoj talent, ale aj silu umenia, ktoré jej malo pomôcť v ďalšom živote dosiahnuť dôstojné ľudské ciele. Skutočne sa tak aj stalo. Umeľkyňa, neskôr úverná Sloveňka, našla tu svoje osudové predurčenie. Kritika bola k jej umeniu láskavá a spravodlivá: oceňovala vždy hlasovú techniku, striebristý soprán a vysokú mieru muzikality, ktorá drámu deju plne odovzdávala hudobnej línii.

Jej operný život bol dopĺňovaný početnými koncertmi. Má nastudované klasické diela Schuberta, Schumannu, Brahmsa, Dvořáka, Smetanu, Novákovu *Melancholické piesne o láske*, románcu Glínku, Čajkovského, Rímskeho-Korsakova (jednu z prvých operných úloh mladej L. Ganzovej v Košiciach bola *Kráľovná v il v Korsakovovej Májovej noci*), samozrejme — veľa nudaenia venovala piesňam svojho manžela, zasl. umelca Ladislava Holoubka. Spievala nielen operné party jeho oper, ale vzorovo aj cyklus *Dečienka moja a Mladosť*, či *Piesne túžobné*. Rada interpretovala *Jurovského Muškát*, z vďačích koncertných partov milovala sopranové sólo v *Beethovenovej IX. symfónii* a v *Bachovej Károvej kantáte*... Pre Čs. rozhlas v Košiciach nastudovala sólové party v opere O. Mácha *Polapená nevesta* a v *Pergolesiho Služka paňou*.

Lucia Ganzová dnes žije v Bratislave. Je plná optimizmu, elánu a chuti, odovzdávať svoje majstrovstvo mladým spevákom, aspoň sem-tam mať koncert, vystúpenie, pozvanie na materskú scénu.

T. URSÍNYOVÁ

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: Alfréd Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blahů, PhDr. Lubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p. 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

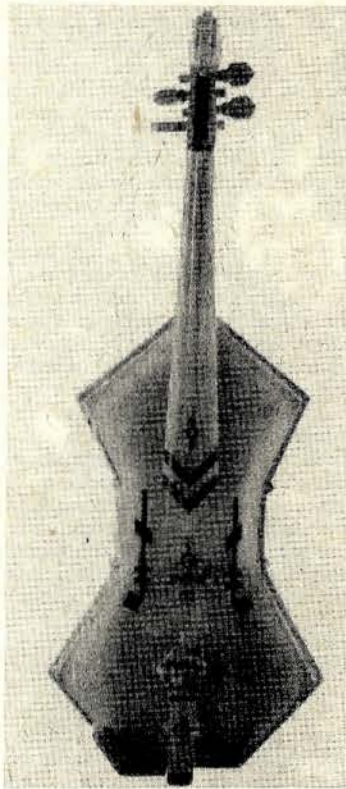
Martin Benka a hudba

(1888 – 1971)

(Dokončenie z 1. str.)

no stal hudobníkom — skladateľom alebo interpretom.

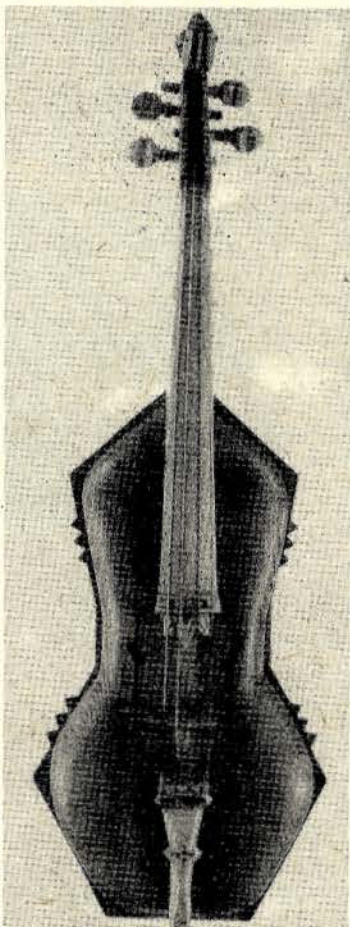
Po príchode do Prahy na súkromnú maliarsku školu Aloisa Kalvodu r. 1909) sa mladému adeptovi výtvarného umenia otvárali nové horizonty aj v hudbe. Jeho nový učiteľ bol nelen renomovaný maliar, ale aj široko kultúrne rozhladený človek. Brával svojho mladého žiaka na koncerty a podľa Benkových slov: „Objasňoval mi hlbší zmysel hudobnej tvorby rečou výtvarníka, čo veľmi pôsobilo na môj ďalší maliarsky vývin a prehlbovalo moju lásku k všeobecnému umeniu. Potom dlho vari ani jeden koncert sme nevynechali“. Kalvodovi žiaci Josef Štembera, Karel Zuna a Vojtěch Minařík si s Benkom v ateliéri založili sláčikové kvarteto a púšťali sa na malú radosť ich hudobne vzdelaného majstra aj do náročných skladiet. Martin vo voľných chvíľach usilovne cvičil a z naštrených peňazí si kúpil svoje prvé majstrovské husle — Thirovsky, na ktoré bol veľmi pyšný. Po rokoch, keď mu ich pri požiarí ateliéru ukradli, kúpil si ešte lepšie — talianske. Tieto sa stali základom jeho pomerne početnej zbierky huslí a viol. V Benkovi sa začala prebúdať nová vášň, o ktorej neskoršie napísal: „Táto kolekcia hudobných nástrojov nie je zo zberateľskej vášne, najmä nie huslí. Slúžili k štúdiu ich stavby od rôznych majstrov, menovite talianskych“. Benka sa začal vhlbať do tajomstiev husliarskeho umenia. Študoval odbornú literatúru, navštevoval pražských husliarov, porovnával rôzne nástroje, diskutoval so znalcami. Pravda, svoje zábery realizoval až po príchode na Slovensko.



Husle op. 3 z roku 1945

Roku 1939 bol poverený založiť a viesť oddelenie kreslenia a maľovania na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave, hoci za svoje nové trvalé umelecké pôsobisko si vybral Martin, kde si zariadil ateliér. V Bratislave nevydržal dlho, už v lete 1941 sa natrvalo vrátil do Martina.

Vo svojom novom pôsobisku sa popri vlastnom výtvarnom programe ešte viac začal venovať hudbe. Čoskoro si založil nové sláčikové kvarteto, v ktorom hral — podľa potreby — na husliach, alebo na viole. Keď si r. 1942 zlomil ruku, pokúsil sa prvýkrát komponovať. Teoretické základy kompozície si osvojoval ako samouk ešte v Prahe a najprv upravoval slo-



Husle op. 6 z roku 1953

venské ľudové piesne. Písal si vlastné husľové cvičenia, skladby pre husle a klavír a po viacerých praktických pokusoch sa odvážal aj na komornú hudbu. Komponoval duetá a tercetá pre troje huslí a napokon sa pustil do sláčikových kvartet. Napísal dve: Spomienka na drevárov spod Dumbiera a Kvarteto A dur. Nechal si ich súkromne hrať (Zikovým kvartetom) aj na gramofónovú platňu. Pravda, Benkova skladateľská činnosť bola len krátkou epizódou v jeho umeleckej činnosti. Jeho skladby boli naivne koncipované a ani nemohli mať — vzhľadom na nedostatočnú skladateľskú erudíciu — hlbšiu technickú a muzikálnu hodnotu. Sám majster to v podvedomí cítil a viac už v živote nekomponoval. Jeho nepokojná povaha mu však stále nedala pokoj a preto sa chcel uplatniť aj na ďalšom umeleckom poli — v husliarstve.

V jeho zbierke hudobných nástrojov boli okrem huslí a viol tu vidno, že Carl Orff (1895—1954) na všetkých týchto nástrojoch (aj na trúbke) sa sám naučil hrať ešte v Prahe a vo voľných chvíľach striedavo hrával na všetkých. Mal vytrénený sluch a poznal akustické prednosti i nedostatky svojich nástrojov. Zaumienil si navrhnuť a skonštruovať nový netradičný — „odbarokizovaný“ — model huslí i sláčika, ktoré by (podobne ako jeho kaligrafické písmo) mali vo svojej forme odzrkadľovať slovenskú ľudovú výtvarnú tradíciu a navyše by ani zvukovo nezaostávali za klasickými modelmi. K realizácii predsavzatia mu však opäť chýbali remeselné husliarske znalosti a preto hľadal vhodného učiteľa. Nadviazal kontakty so súčasnými slovenskými husliarmi-amatérmi (J. K. Dobrozenským, J. Klobušiakom a I. Dibákom), no najviac ho naučil uje František Gavalík, svetluskúsený umelecký stolár v Kostolišti. Zaobstaral mu vhodné javorové, smrekové i dubové drevo, naučil ho opracovávať dosky, lakovať i moriť. Benka začal — podľa svojho zvyku — hneď zahorúca zhotovovať svoje prvé husle. Výkresy a prepočty mier mal už dávno hotové a tak už r. 1942 vznikli jeho prvé „malé husle na cesty do kufrika“. Mali úzky kosoštvorcový tvar rezonančnej skrine a celkovým výzorom pripomínali

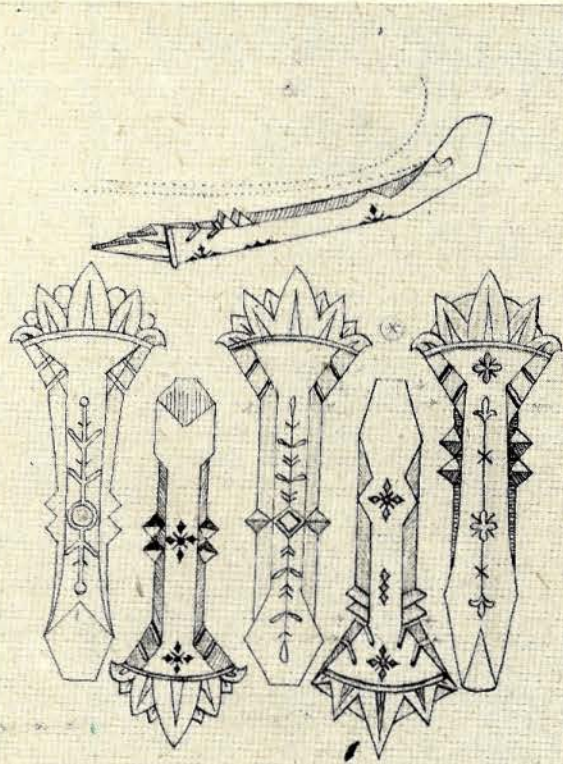
pošetky. Opus 2 „gotický formát“ zhotovil o rok neskoršie (1943) a riešil ho konštrukčne celkom ináč. Rezonančnú skriňu modeloval do úzkeho osmičkového tvaru a klasické rezonančné otvory tvaru f nahradil štylizovaným tvarom D noty. Opus 3 z r. 1944—1945 bol opäť celkom iný. Spodná časť korpusu bola podstatne širšia a obidve rezonančné dosky predeľoval miesto lubov výstužný rám v tvare jedenástuholníka. Rezonančné otvory tvaru D noty nahradil novým štylizovaným tvarom G noty. Na ďalších husliach (1946) „zlepšených tvarom i výrobou“, s celou rezonančnou skriňou (i rámom) modelovanou do jedenástuholníka, Benka vystráhal miesto sláčka ženskú hlavu v čepci. Bol to prvý tvarový definitívny prototyp podľa majstrových predstáv, ktorý v ďalších opusoch (1950, 1960—1961 a 1962—1963) už len zdokonaľoval a rôzne výtvarne zdobil (tvar sláčka, kreslené a farebne morené ozdoby atď.).

Celkove zhotovil Martin Benka v r. 1942—1963 asi 13 huslí a dva sláčiky. U sláčikov sa najmä odchyľil od klasickej formy, odhladnuc od maličkých (čiastočne funkčných) ozdôb a použitého materiálu (prút z dubového dreva, žabka z javora). Na svojich husliach postupne nahradil oblé obrysy rezonančnej skrine a hlavice hranatými a rovnými tvarmi, zmenil architektonický základ ich stavby, rezonančné otvory tvaru f premenil na tvar D a G noty, predĺžil hmatník, skúšal rôzne druhy rezonančného dreva, lakových i farebných náterov, morenia dreva orechovým moridlom a kyselinou soľnou atď. Navyše navrhoval a vyrezal výtvarne zdobené strunníky a kobylky, nový druh podbradníka a pokúšal sa aj o konštrukciu mechanického tlmidla zvuku.

Veľmi dúfal, že sa jeho návrhy osvedčia a že sa ich ujmú profesionálni husliari. So svojimi návrhmi bol aj v „Cremone“ v Luboch, no vrátil sa s veľkým sklamaním.

Svoju husliarsku apologetiku opísal r. 1961 v úvahu „Husle po stránke výtvarnej a od výtvarníka“:

Tento hudobný nástroj má bohatú históriu od prvopočiatku svojho zrodu. Postupne sa zdokonaľoval až k svojmu najvyššiemu stupňu zvukovej, tva-



Návrhy strunníkov s netradičným spôsobom vkladania strún.

všetko ostatné až po dnešné dni, s menšími-väčšími doplnkovými pokusmi po talianskych majstroch. Doposiaľ ich nebolo možné prekonať, najmä po tvarovej stránke. A predsa je to možno a nie iba po tejto stránke, ale aj po konštrukčnej a aj s mnohými drobnejšími zmenami. Hoci sa aj o to pokúsili mnohí majstri husliari, nedosiahli uspokojivého výsledku. Nie je bezvýznamné, že i talianski majstri sa obracali k výtvarníkovi o pomoc, a i keď nám k tomu chýbajú doklady, vyzdvihujeme jeho význam. Tvrdilo sa, že akékoľvek zmeny — aj tie najmenšie — nezväčšia estetickú krásu tohto hudobného nástroja, ani nedocielia jeho zvukovú hodnotu. A predsa tomu tak nie je. Z obrázku vidno, že zásah výtvarníka i v tomto prípade a v tejto úlohe nebol bezúspešný. Keď nepochodil so svojím návrhom u odborníkov, podujal sa vyrobiť a vyskúšať ho vlastnoručne sám a

význam spočíva iba v jeho výtvarnej stránke, v ktorej v plnej miere uplatnil svoj genálny svojský umelecký rukopis — podobne, ako vo svojich obrazoch.

Komornú hudbu pestoval Benka intenzívne aj naďalej, v jeho ateliéri sa pravidelne muzicírovalo. Keď nebolo poruke dost amatérskych hudobníkov pre kvarteto, hrali sa aspoň tercetá alebo duetá. Dovolenky trávil majster v posledných rokoch života na rodnom Záhorí a tak vzniklo r. 1965 nové sláčikové kvarteto v Malackách. Jeho členmi boli okrem Benku miestni hudobní pedagógovia dr. A. Bránsky, G. Jurkovič a riaditeľ ZDS vo Veľkých Levároch A. Maštalirz. Schádzali sa každé leto až do r. 1969, kým to dovoľoval majstrov zdravotný stav.

Polyhistor umenia — Martin Benka —: maliar, grafik, ilustrátor, sochár, publicista, hu-

Husliari-odborníci!

Pokuste sa urobiť so záujmom husle podľa tohto ideového návrhu. Máte možnosť vhodne nástroje, materiál a všetko k tomu potrebné, čo ja som vyskúšal a urobil z nerodného materiálu, z kúsok pozliepal, primitívnymi nástrojmi vyhotovil. Zlepšite-odborne čo bude potrebné, no neverte sa k starému vzoru, nenarúste ideový model! Práca vás bude tešiť, lebo získate, že model má mnohé nové a užitočné zmeny. Veľmi ľahko bolo pretransformovať toto, keď sa vyplnili dvere potrebnosti zmien. Vidíte ide na pláne a dovieste, že onie už nebolo možno. V zbierkach sú vzory huslí. Najmä vzor formát 10-celý. Na výkresoch plánu sú 2 vzory-M. B. —

Konštrukčný výkres huslí s dvoma rôznymi hlaviciami, sláčika, strunníka a podbradníka z roku 1950.

rovej a estetickéj kvality. K tomuto stupňu dospeli najmä talianski husliari. No k tomuto — po domienke — prispel aj slávny maliar a vedec Leonardo da Vinci, ktorý nakreslil správny tvar i tzv. — efy — pre vrchnú dosku huslí. Pravda, doklady sa k tomu dosiaľ nenašli. Od tohto stupňa dokonalosti huslí sa tradične napodoboval i napodobuje tvar i

až po viacerých praktických pokusoch sa dostavil žiaduci úspech, ako dokaz, že výtvarná, tvarová i konštrukčná zmena neboli tomuto nástroju nijakou závadou po každej stránke. Návrh i originál tohto nástroja v novej podobe vyhotovil akademický maliar Martin Benka.

Viacročné husliarske experimentovanie martinského majstra sa v praxi neujalo. Jeho

dobník, hudobný skladateľ i husliar, si celý svoj plodný život rozdelil na dve veľké lásky: výtvarné umenie a hudbu. Bola to šťastná kombinácia, tejto polarizácii vďačíme za celý bohatý a mnohostranný umelecký odkaz nášho veľkého národného umelca.

MIKULÁŠ KRESÁK

