

HUDOBNÝ ŽIVOT 83

Ročník XV.

23. 5. 1983

2,— Kčs

10

Na návrh Ústredného výboru Komunistickej strany Československa, Ústredného výboru Národného frontu, vlády Československej socialistickej republiky, Ústrednej rady odborov prezident Československej socialistickej republiky k 1. máju 1983 vyhlásil za

NÁRODNÉHO UMELECA

zaslúžilého umelca prof. dr. OTA FERENCZYHO, hudobného skladateľa, teoretika a pedagóga, za vynikajúcu skladateľskú tvorbu;

VYZNAMENANÍ UMELCI

zaslúžilú umelkyňu NADEŽDU KNIPLOVÚ-POKORNÚ, sólistku opery Národného divadla, za vynikajúcu umeleckú činnosť v opere Národného divadla a za vzornú reprezentáciu nášho umenia v zahraničí; zaslúžilého umelca BOHDANA WARCHALA, umeleckého vedúceho Slovenského komorného orchestra, za vynikajúce výsledky v oblasti koncertného umenia.

Prezident Československej socialistickej republiky udelil za

vynikajúce tvorivé výkony z odboru hudby

ŠTÁTNU CENU KLEMENTA GOTTWALDA S ČESTNÝM TITULOM LAUREÁT ŠTÁTNEJ CENY KLEMENTA GOTTWALDA

JOSEFOVI BOHÁČOVI, zaslúžilému umelcovi, hudobnému skladateľovi, Praha, za operu Goya s prihliadnutím na kantátu Osud človeka a ďalšiu spoločensky angažovanú tvorbu.

ČESTNÝM TITULOM ZASLÚŽILÝ UMELEC POCTILA VLÁDA ČSR V ODBORE HUDBY

sólistku baletu JARMILU BARINKOVÚ, hudobného skladateľa a pedagóga JIŘÍHO DVOŘÁKA, dirigenta BOHUMILA GREGORA, hudobného skladateľa MIROSLAVA JUCHELKU, hudobného skladateľa VIKTORA KALABISA, sólistu opery KARLA KŘEMENÁKA, dirigenta JOSEFA KUCHINKU, zbornajstra BOHU-

MILA KULÍNSKÉHO, člena Kvar-teta mesta Prahy KARLA PŘIBYLA, riaditeľa konzervatória a pedagóga VÁCLAVA RABASA, sólistku opery DANIELU ŠOU-NOVÚ-BROUKOVÚ a sólistu opery MIROSLAVA ŠVEJDU.

ČESTNÝM TITULOM ZASLÚŽILÝ UMELEC POCTILA VLÁDA SSR V ODBORE HUDBY

hudobného skladateľa PAVLA HAMMELA, sólistu opery SND SERGEJA KOPČÁKA, sólistku opery Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici DAGMAR ROHOVÚ-BOKSOVÚ a sólistu opery SND JOZEFA ŠPAČKA.

NÁRODNÝ UMELEC OTO FERENCZY



Snímka: Z. Mináčová

Ešte sa neobjavil Oto Ferenczy v Bratislave a bolo o ňom počuť, že je to skvelý nádejný muzikant. A tu by som chcel začať svoje úvahy o tomto skladateľovi, v týchto dňoch pocteným titulom národný umelec. Muzikantský základ nie je vecou záračného genetického daru, ale aj vplyvu prostredia, motivácie, aktívneho vzdelávania a rozvíjania talentu. Doma v rodičovskom prostredí a na gymnaziálnych štúdiách získal Ferenczy prvé základy hudobného vzdelávania a rozvíjal svoju muzikalitu. Kto tento základ v čase rozvíjania svojej osobnosti nezíska, potom už niet spoľahlivej základne pre ďalšiu odbornú nadväzanosť. V Košiciach bol to známy Oldřich Hemerka, ktorý formoval hudobné inžinierstvo tohto budúceho skladateľa, pedagóga, teoretika a organizátora hudobného života. A tak vlastne aj Ferenczy je v istom zmysle odchovancom českých hudobných tradícií a domácich slovenských muzikantských kruhov. Ak v prvých desaťročiach nášho veku mohli ísť študovať hudbu na odborné hudobné školy maturanti z Trnavy (Kodály, Schneider-Trnavský), Bratislavy (Bartók, Dohnányi), v medzivojnovom období ďalej z Banskej Bystrice (Cikker) — a ako vidno, ani Košice nezaostávali vo vytváraní priaznivého hudobného prostredia. Otázka úrovne hudobnej kultúry má nielen svoju kvalitatívnu stránku, ktorá nebola tiež bezvýznamná, avšak problémom našich miest bola šírka spoločenského zázemia tejto kultúry a spoločenská podpora rozvoja hudobného umenia. U Ferenczyho v dobe jeho profesionálneho hudobníckeho vzdelávania bola rozhodujúca otázka **autenticity**: autenticity osobnostnej, regionálnej a národnej. A bola to vlastne aj otázka pre celú gene-

ráciu narodenú v 20. rokoch. Generácie pred Ferenczym si túto autenticitu riešili nie izolacionizmom (k čomu boli u nás dané podmienky motivované pudom sebazáchovy už v 19. storočí), ale vďaka bratislavskej i pražskej škole osvojovaním si európskej hudobnej tradície a hľadaním špecifických domácich podnetov integrovaných do nového estetického a technického konceptu. Pravda, pre každú generáciu i pre každého umelca, tradícia v tomto smere je veľkým podnetom, ale nie hotovým výdobytkom a finálnym stavom, lež opačne: východiskom. Pre generáciu 20. rokov ukazovala sa možnosť znova poznať nielen makrovývoj európskej hudby posledných storočí, ale podrobnejšie skúmať aj menej povšimnuté výdobytky medzivojnového hudobného vývoja. Šlo o to, zrekapitulovať si atmosféru jednotlivých desaťročí nášho veku, rozpad pozdnoromantickej hudby, štýl voľnosti, obdobia nových umeleckých manifestov, agresívny modernizmus 20. a 30. rokov, zrod nových kompozičných systémov, nových poetík i estetik. Šlo o to, znova sa vrátiť k dielu Stravinského (a to nielen z jeho tzv. „mladého“ obdobia), Bartóka, Hindemitha, Peppinga, Davida a i. Osamotený knihovník v bývalom Seminári pre hudobnú vedu, v seminári bez profesora, docenta, ba i asistenta, objavuje začiatkom 40. rokov literatúru, ktorá sa tam rutinne nazhromažďovala počas medzivojnových desaťročí. Kto vie, kto vtedy okrem neho prelistoval časopis Blätter des Anbruches (s veľmi pozoruhodnými progresívnymi príspevkami skladateľov i teoretikov). Ak sa chcel stať Ferenczy muzikológom, musel si v tom čase zapísať prednášky z filozofie, sociológie, psychológie, štúdiu jazykov, pretože muzikológia sa v tom čase neprednášala. Študoval iste celé dejiny filozofie, ale obzvlášť nemeckú filozofiu 19. storočia, Hegla, Feuerbacha, Schopenhauera, Nietzscheho, ale dostával sa čoraz ďalej k mysleniu a metodológii vedy 20. storočia. V tomto smere aj jeho práca v Univerzitnej knižnici UK (1945-51) znamenala dôkladnú perfekciu. Málokto z našich hudobníkov sa tak vhlbil do štúdia Wagnerovho operného diela ako práve tento „osamotený“ poslucháč na bratislavskej univerzite. Študuje psychológiu, sociológiu, pretože to bol v tom čase odbor, ktorý sa vyučoval a ktorý bolo možné aj formálne ukončiť. Lež tým rozširuje svoj teoretický, metodologický a celkový kultúrny rozhľad a vedomostný fond. Bohatá zbierka notových materiálov v Seminári hudobnej vedy stála tiež k dispozícii mladému vedcovi a hudobníkovi. Ferenczy sa tak na vysokoškolských štúdiách naučil — možno aj z núdze vojnových pomerov — pracovať sám, nachádzať si sám nielen riešenia, ale aj študijné programy a postupy. Ferenczyho skladateľská i vedecká škola bola vlastnou disciplínou pestovaná **poznávacia, analytická a abstrakčná aktivita**. Učil sa na staršej, ale i novej tvorbe v zmysle osvojovania si skúseností, v zmysle **zakódovania do vlastnej osobnostnej štruktúry**. To bola nielen Ferenczyho univerzita, ale aj vlastné konzervatórium. Neraz prehodil Ferenczy v rozhovore výrok, že čoho sa dopracoval, to si musel krvopotne vydo- (Pokračovanie na 3. str.)

BOHDAN WARCHAL NÁRODNÝM UMELCOM



Tento epiteton, ktorý sa dnes stal titulom, publikum prisúdilo Warchalovi a jeho súboru veľmi dávno. Už roky stojí so svojím Slovenským komorným orchestrom v popredí slovenskej reprezentácie a záujmu domácich. Prijímajú ich preplnené koncertné sieni Prahy, Piešťan, Humenného...; radi s ním spolupracujú Růžicková, Rampal, André, každý slovenský sólista...; jeho platne sa predávajú na Slovensku, v Európe, ale možno najviac v Japonsku...; presadili sa v hudobných centrách s bohatou tradíciou a silnou konkurenciou v Benátkach, Salzburgu, Londýne, Paríži... Proste svetový, ale pre nás predovšetkým národný, obľúbený, populárny. Warchalovci patria k neveľkému počtu umelcov, ktorých poslucháči prijali „za svojich“. Sú nositeľmi umeleckých insignií, ktorými pôsobia na svoje okolie, rezonujú pri každom dotyku hudby. Ich hudba je zrozumiteľná všetkým. Publikum si nevyberá, ale vychováva. Dokážu vytvoriť svojím umením tú hlbokú rezonanciu, ktorá ho presvedčí o svojej umeleckej pravde, strhne a udrží v napätí a človek je schopný ísť počutému v ústrety, vyburcuje drierajúce percepčné kanály navyknuté prijímať bez väčšieho angažovania sa. B. Warchal so svojou impulzívnou, životodarnou silou oživuje a brúsi otupenú pozornosť poslucháčov, rozžína iskierku nádeje, ktorá preskočila a starostlivo stráži tento vzácny umelecký dar provokácie a naplnenia.

Pre tvorivého človeka — umelca je dôležité dielo, ktorým prezentuje svoju životnú a umeleckú cestu. Pre Bohdana

Warchala je takýmto dielom hudba vo svojej čistej absolútnej kráse. Je mu životom, ktorý prežíva spolu s jej zákonitosťami. Stavia a formuje ju za pomoci fantázie, ako aj ostatných umelecko-tvorivých špecifických znakov svojho štýlu hneď od prvých taktov po finále, od prvej skladby po posledný našudovaný opus širokého repertoáru štyroch storočí. Warchal — i keď svoj dominantný post nachádza v hudbe baroka, ktorá mu bola a zostala žriedlom najplnším, pulzuje v ňom a teda aj v nej rytmus súčasnosti, aktualizujúc ju — dodáva tejto hudbe osobnostný punc a pečať osobitosti. Každú skladbu podpisuje svojím rukopisom, ktorý je výrazný, poznateľný, vo svojej celistvosti nenapodobiteľný. V tom tkvie umelecká podstata každého interpreta — vytvoriť si „svoj štýl“ poznateľný, a pritom zodpovedajúci predpokladom skladby a umeleckým kritériám. Ten warchalovský formuje perfektná technika, virtuozita preplnená plnokrvným hudobným obsahom, koncepcná línia predchnutá hlbokou emocionalitou integrovanou do celkovej stavby diela. A nad všetkým vládne inšpirácia, ktorá priam určuje kvalitu výkonu, rozvíja nápaditosť, odokrýva citové porvy umeľcovej duše. Jeho interpretácia pripomína skôr dobre pripravenú improvizáciu, inšpirovanú momentálnou dispozíciou, prostredím, invenciou. I keď to racionálne tiež nie je zanedbateľné (pri príprave, dennom zápase o najčistejší umelecký tvar), na pódiu vyniká to inšpiratívne, ktoré preniká do celkovej atmosféry, syntetizuje vzťahy, city, vôľu do jedinej spoločnej relaxácie naplnenej hudbou.

Warchal nie je hudobným filozofom, ani básnikom. Žije súčasnosťou a cez ňu prijíma i to veľké, čo minulosť zanechala a má čo povedať dnešku. Je spontánne citiacim hudobníkom, ktorý načerpal do svojho prejavu podnety nie z písaných dejín, ale vlastným oživením partitúr do tónov blízkych jeho naturelu a dnešku. Je to absolútne myslenie v tónoch v hudbe a jej dokonalosti. S históriou ho spája niekoľko mien — Vivaldi, Corelli, Händel, Bach... ktoré sú mu kľúčom k podstate jeho tvorivej individuality spojenej so životom, hudbou, pulzom tejto doby. Prameň životodarné sily umenia vidí teda Warchal v hudbe samotnej viazanej na súčasnosť a z nej na tvorbu, ktorá je jej odrazom. Preto popri baroku najväčšie miesto zaberá hudba 20. stor., najmä však pôvodné diela slovenských autorov dedikované súboru (Moyzes, Zeljenka, Kardoš, Hrušovský, Malovec, Bázlik, Salva...). A súbor priamoúmerne čerpá z týchto zdrojov naplnenie poslania. Charakterizuje ho živý temperament, pevný umelecký pôdorys; mladícku dravosť prvého desaťročia vycizeloval v prospech vyváženej línie, impulzívnú zemitosť zamenil za jadernú kultivovanosť, živelnosť za racionálnu a citovú vyrovnanosť. Takéto transformácie v dvadsaťročnej činnosti súboru sú prirodzené a napovedajú jeho umelecké dozrievanie. Súbor tým získal na svojej originalite. Jednotlivé články jeho interpretačnej tvorby sa cizelujú a stávajú sa mu identické (výraz, štýl), neprekvapujú, ale pútajú, zaujmú pozornosť, strhnú — kritiky naznačujú, že v (Pokračovanie na 5. str.)

staccato

● **ANDREJ EŠPAJ V BRATISLAVE.** Národný umelec ZSSR Andrej Ešpaj, ktorý bol v apríli t. r. v Bratislave, stretol sa s predstaviteľmi našich hudobných zväzov a 15. apríla besedoval s poslucháčmi bratislavského konzervatória. Pri tejto príležitosti komentoval viaceré svoje skladby a na záver svojej návštevy si prezrel kompozície žiakov z triedy prof. Juraja Pospíšila.

● **KONZERVATORISTI V HLOHOVCI.** V hlohoveckom rokokovom divadelku sa uskutočnil 15. apríla 1983 koncert bratislavských konzervátoristov pri príležitosti výročného hodnotenia tamjšieho JRD Júliusa Fučíka. Družstevníci si vypočuli výkony huslistu Juraja Čižmaroviča, gitaristu Igora Herzoga, speváka Mira Dvorskeho, klaviristky Zuzany Hudecovej a akordeonistu Jaroslava Tomoviča. Na koncerte boli prítomní aj obaja poslanci FZ za túto oblasť Ing. Florián Kubinský a dr. Zdenko Nováček, CSC. Organizátori navrhli, aby aspoň raz ročne prišli konzervatoristi medzi hlohoveckých družstevníkov.

● **POSLANCI V BRATISLAVE.** Skupina poslancov — členov Výboru pre kultúru a výchovu FZ navštívila v dňoch 27. a 28. apríla 1983 Bratislavu, kde sa informovala o práci bratislavského konzervatória, rokovala na odbore školstva MsNV hl. mesta Bratislavy a oboznámila sa s koncepciou mimoškolskej výchovy na Slovensku. V súvislosti s tým navštívila MK SSR.

● **KONCERTY V KLARISKÁCH.** V pondelok 16. mája 1983 sa vystúpením Moyzesovho kvarteta začal IX. cyklus komorných koncertov v Klariskách, ktorý usporadúvajú SHF a GMB. Nastávajúce mu Roku českej hudby (1984) je venovaný koncert mladých českých umelcov (30. V.). Okrem konfrontácie slovenskej a svetovej tvorby dramaturgia dáva široký priestor mladým laureátom domácich i zahraničných súťaží, štendistom SHF, pripomenie životné jubileá nár. um. E. Suchoňa, zasl. um. L. Holoubka a 100. výročie narodenia F. Kafendu. Cyklus 7 koncertov uzavrie recitál sólistu SND P. Mikuláša.

● **MIKULÁŠ ŠKUTA TRETI.** V dňoch 26. III. — 4. IV. 1983 prebiehala v Aténach Medzinárodná klavírna a spevácka súťaž Marie Callasovej. Zo Slovenska sa jej zúčastnil poslucháč IV. ročníka VŠMU — laureát IS SSR '82 a víťaz vlaňajšieho ročníka Smetanovej klavírnej súťaže, žiak zasl. umelkyne doc. E. Fischerovej — Mikuláš Škuta. Do 1. kola nastúpilo 36 kandidátov. Ich výkony hodnotila 9-členná porota na čele s americkým klaviristom Abbeyom Simonom. Ďalšími členmi boli: Francúz, Španiel, Švajčiari, dvaja Gréci, Talian (Agosti), ZSSR (Lev Vlasenko) a Američan. Do 2. kola postúpilo 9 súťažiacich (medzi nimi bol Škuta prvý) a ďalší štyria už laureáti z iných medzinárodných súťaží. Porota určila iba dvoch finalistov — v Londýne žijúcu Japonku (hrala 3. klavírny koncert S. Prokofieva) a západonemeckého klaviristu (hral Chopinov Koncert f mol). Škuta skončil ako tretí, pričom 1. cenu neudelili a finalistu získali 2. cenu (ex aequo). Manipuláciu so Škutom komentovala ako ohlas protestu nespokojnosť divákov tamjšieho tlače. Finalistov sprevádzal domáci rozhlasový orchester (pre usporiadateľov najlacnejší), ktorý dovtedy ešte nikdy verejne nevystupoval. V r. 1981 (keď súťažila E. Dianovská-Virsiková) získali usporiadatelia finančne výhodnejšiu Rumunskú štátnu filharmóniu. O konečnom výsledku v r. 1983 rozhodol aj fakt, že v predchádzajúcich ročníkoch bol víťazom vždy účastník zo socialistických krajín. Aj toto Škutovo umiestnenie je však jedným z najkrajších úspechov slovenských klaviristov na medzinárodných súťažiach v posledných rokoch. —VK—

Hudobná krása a istota

Sériu záverečných aspirantských výkonov bratislavského VŠMU uzatvorila 25. marca 1983 v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu klaviristka **Tatiana Fraňová**. Bezvýhradne, do posledného písmena spĺňa naše predstavy o tom, v čom a kam má dospieť vo svojom ľudskom i umeleckom vývoji mladý interpret, ktorý sa tejto forme štúdia venuje. Nech zvolíme akýkoľvek druh optiky a tými najprísnejšími kritériami posudzujeme ktorýkoľvek parameter Fraňovej reprodukčného profilu, nutne musíme vysloviť vždy slová najvyššieho uznania. Príroda vybavila totiž Fraňovú nielen ideálnymi fyziologickými predpokladmi — rozpätie ruky —, ktoré jej zaručujú skutočne suverénne technické majstrovstvo, ale aj harmonicky vyrovnaným nervovým systémom, intenzívnou prirodzenou muzikalitou, ktorú vedenie (školiť zasl. um. prof. R. Macudziński) dokázalo orientovať správnym smerom. Z jej hry potom vyžaruje taká istota — a poslucháč je o tom úplne presvedčený —, že sa jej na pôdiu nemôže nič stať. Umelkyňa fascinuje touto vnútornou istotou, hudobnou krásou a virtuozitou, ktorá však nie je samoúčelná, ale stojí plne v službách výrazu.

Keď pred dvoma rokmi Stanislav Zamborský predvedením troch klavírnych koncertov na záver svojho aspirantského štúdia na VŠMU výrazne zdvihol latku náročnosti, tušili sme, že iste bude mať v tomto smere pokračovateľov. Prvou, ktorá si trúfala tento výkon vyrovnáť, či prekonať, bola Fraňová. A ako môžeme radostne konštatovať: neobyčajne vydatene.

Úvodný Beethovenov 5. klavírny koncert Es dur, op. 73,

„Cisársky“, zahrála umelkyňa s ideálne napnutou tetivou tempa, s monumentálnou výstavbou, prirodzene, muzikálne. To, čím najviac zaujala, bola nepatetická prostota, pevnosť a — pochopiteľne — úplná technická istota. Hlbavú strednú časť interpretovala Fraňová o niečo rýchlejšie, ako býva zvykom. Z jej podania sa dal vycítiť zámer: vyhnúť sa ľahkej sentimentalite a nesklznúť do romantizujúcej polohy.

Noci v španielskych záhradách pre klavír a orchester **Mauela de Fallu** pred istým časom nahrála Fraňová vo vydavateľstve OPUS na gramoplatiu. V dramaturgickej koncepcii večera — z hľadiska účasti klavíra — predstavovali akúsi odychovú časť. Nechceme tým konštatovať, že by sa azda tento moment nejaký odkradli vo Fraňovej výkone; naopak, citlivo modelovala zvukomalebné pasáže, temperamentne vyzdvihovala španielsky kolorit, artikuláciu tanečných rytmov a s veľkým vkusom modelovala svoj part.

Fraňovej interpretácia 1. klavírneho koncertu fis mol **S. Rachmaninova** predstavovala jedinečné vyvrcholenie úspešného večera. Romantický vzlet, vzruch, suverenita, fascinujúce napätie dynamických oblúkov, spevnosť i kovová zvučnosť dynamických vrcholov boli aj tu zastúpené v harmonickej vyváženosti pravého umeleckého majstrovstva.

Aspirantský výkon T. Fraňovej môžeme teda charakterizovať ako veľký, nezabudnuteľný. Môžeme byť pyšní, že v našich pomeroch vyrástol typ takejto klaviristky medzinárodnej úrovne. **VLADIMÍR ČÍŽIK**

Absolventské koncerty

V dňoch 26. a 27. apríla 1983 sa konali v koncertnej sieni bratislavského konzervatória posledné dva koncerty absolventov. Na prvom z nich sa predstúpili za sprievodu Komorného orchestra konzervatória pod taktovkou prof. Jána Prágnanta 4 inštrumentalisti, jedna speváčka a jedna skladateľka.

Harfistka **Zuzana Török** z triedy prof. L. Sawiczovej naštudovala Koncert A dur pre harfu a orchester **Karla Dittersa von Dittersdorfa**. Jej interpretácia, hoci bola poznamenaná drobnými kazmi v súhre s orchestrom, sa niesla v znamení snahy o proporčnú vyváženosť a jemnú, lyrickú kantabilitu (najmä v Larghetto). **Lubomír Žovic** z triedy prof. M. Šökeovej hral akordeónovú transkripciu **Händlovho Koncertu F dur pre organ a sláčikový orchester**, op. 4, č. 4. Žovic pristupoval k dielu so zdravým temperamentom a s vhodne zvoleným registrovaním, pritom dokázal udržať stavebnú líniu interpretovanej skladby. **Sonáta a mol pre kontrabas a sláčikový orchester H. Ecclesa** znela v podaní Jána Brtáňa z triedy prof. P. Profanta presvedčivo, so zvládnutou technickou

i výrazovou stránkou v správne zvolených dynamických medziach. **Fagotista Marián Hlavačka** z triedy prof. A. Sawicza predniesol Koncert B dur pre fagot a orchester **W. A. Mozarta**, K. z. 191. V svojej interpretácii sa usiloval o štýlovosť predvedenia, pričom nechýbala ani zdravá dávka skutočnej muzikality. Veľmi zaujímavá bola kreácia koncertnej predohry pre malý orchester **Pocla Janáčkov mladšej skladateľky **Oľgy Danášovej** z triedy prof. J. Pospíšila. I keď bolo Janáčkovo dielo pre skladateľku príťažlivým inšpiračným zdrojom, dokázala tieto impulzy svojsky pretaviť a vytvoriť tak pôsobivo vygradované dielko. Hoci jej kompozícia vynikla myšlienkovým vzletom a pribojnosťou, odôvodnene sa domnievame, že budúca cesta autorky by mala ísť smerom k väčšej koncentrovanej hudobnej výrazu. Na záver orchestrálného koncertu zazneli štyri piesne z cyklu **Illuminácie pre hlas a sláčikový orchester B. Brittena**. **Zuzana Kasanická** z triedy zasl. učiteľky prof. I. Černekej ich predviedla s citlivým hlasovým prispôbením voči ich éterickému obsahu.**

Na záverečnom koncerte sa predstúpili talentovaný huslista **Juraj Čižmarovič** z triedy P. Michalica s klavírnym sprievodom poslucháčky VŠMU **Zuzany Paulecovej**. Pre svoje absolventské vystúpenie si zvolil náročný program zostavený zo skladieb niekoľkých štýlových období. V prvej časti jeho koncertu jednoznačne dominovala interpretácia **Sonáty pre husle a klavír č. 5, „Jarná“, op. 24 L. van Beethovena**. Vo svojom pôsobivom a presvedčivom prednese primerane zdôraznil Beethovenovu špecifickú lyrickosť a kantabilitu a zmysel pre pochopenie celkovej výstavby diela. Svoju technickú virtuozitu uplatnil vo **Fantázii Mojžiš na G strune N. Paganiniho**. **Bartókove Rumunské tance** Čižmarovič ponímal so správnou dávkou impulzivnosti a pôsobivým zvýraznením folklórnych prvkov. Čižmarovič vládne farebne sýtym tónom a výbornými technickými dispozíciami. V jeho hre sa snúbí značná dávka zodpovednosti s porozumením pre výraz a výstavbu interpretovaného diela. Čižmarovič patrí k jednej z mladých nádejí slovenského interpretačného umenia. **MILOSLAV BLAHYNKA**

Slovenka v Opave

V triede prof. Kristíny Figurovej vyrástla už druhá sopranistka, ktorú hneď po absolvovaní bratislavského konzervatória prijali na opernú scénu. Po **Ivete Žižlavskej**, ktorá má veľké úspechy v Olomouci, je to mladá sopranistka **Marta Hudecová**, ktorú angažovali do opavskej opery. Mladá umelkyňa poskytila nedávno našej redakcii rozhovor.

Spievate niekoľko mesiacov v opavskej opere a prichádzajú o vás dobré chýry. Ktorá je zatiaľ vaša najväčšia úloha?

— Spievam v Rossiniho *Talianke v Alžíri* a zdá sa, že mám ozajstny ohlas u obecnosti. K Rossiniemu mám blízko, spievala som ho už na konzervatóriu. Opavská opera robí dobrú prácu a iste veľa znamená pre osobný rast mladého sólistu. S čestnosťou nemám ťažkosti a diváci ani nevedia, že som Slovenka.

V Opave hrajú aj operetu; možno predpokladať, že aj tu máte umelecké možnosti.

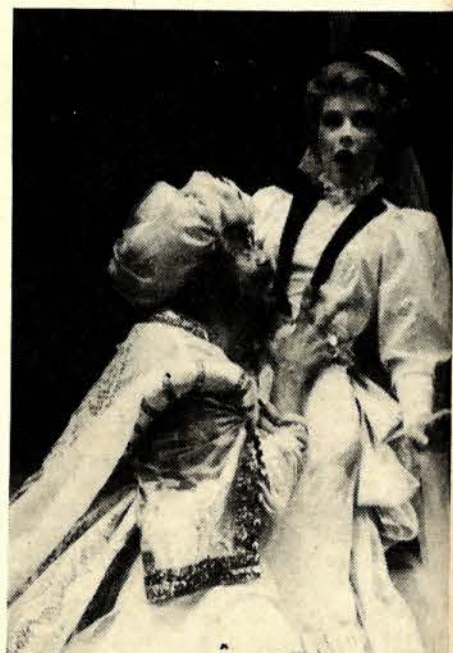
— Zatiaľ spievam v dvoch operetách; v Benátkach U bieleho konička a v Kálmánovej Čardásovej princeznej. Musím sa tu vyrovnávať s prózou, ale vďaka viacerým vynikajúcim pomocníkom sa mi práca darí. Nazdávam sa, že pre mladého speváka je i operetná prax dôležitá a nijako sa jej nevyhýbam.

V Opave bývali vždy dobrí dirigenti a režiséri a tak možno predpokladať, že i v tejto oblasti máte oporu.

— Začala som účinkovať pod taktovkou Oldřicha Bohuňovského a režiséra Martina Dubovica. Obaja mi pomohli a snažili sa vypracovať moje úlohy tak, aby som sa zbavila nervozity. Aj celý kolektív ma veľmi dobre prijal medzi sebou a rovnako dobre vychádzam i so staršími kolegami z divadla.

Aké úlohy sa vám rysujú v pláne opavského divadla a čo si zatiaľ myslíte o svojej umeleckej budúcnosti?

— Ak by sme uviedli Janáčkovu *Lišku bystroušku*, mala by som spievať *Liška*. Bude to veľká umelecká príležitosť. Uvažuje sa aj o *Fideliovi*, tu by bola pre mňa úloha *Marcelíny*. Hovorí sa aj o Šaporinových *Dekabristoch*, kde je vôbec veľa ženských postáv. O budúcnosti a najmä podrobnostiach zatiaľ veľmi neuvažujem, ale prejavila o mňa záujem Janáčkova opera v Brne a tak ešte uvidím, ako sa všetko bude vyvíjať. V súčasnej etape s veľkou chuťou pracujem, hltám všetko nové, snažím sa odvieť dobrú robotu a usilujem sa dobre reprezentovať moju „materinskú“ školu. — bratislavské konzervatórium. —ZN—



Marta Hudecová a Vladimír Třebický v Rossiniho opere *Talianka v Alžíri*.

Televízny zápisník

V ostatnom čase sa na televíznych nedeľných koncertoch striedajú relácie **HUDBA Z BRATISLAVY** s **HUDBOU Z PRAHY**. Je to veľmi správne a iste to rozšíri okruh sledovateľov tohto programu. Ibaže dramaturgia Hudby z Prahy nečerpá z tvorby, ktorá sa akým-takým spôsobom viaže k Prahe, čo je naozaj škoda, veď tu sa dá z čoho vyberať. Praha má bohatú hudobnú históriu, bola a je významným centrom medzinárodného hudobného diania a známi európski skladatelia vzdialení či bližší súčasnosti prešli týmto mestom. Nejde tu však len o atrakcie, či senzácie, ide predovšetkým o rozširovanie hudobnej vzdelanosti s prihliadnutím na rozvoj vlasteneckého čítania a národného sebauvedomovania.

HUDBA Z BRATISLAVY (10. IV. t. r.) vychádzala opäť z bohatej histórie hudobného života našej metropoly na Dunaji. Pripomenula vrelé vzťahy **ANTONA GRIGORIEVICA RUBINŠTEJNA**, slávneho ruského klaviristu a skladateľa, k tomuto mestu. Jeho pôvabná, i keď vtedajšiemu európskemu vkusu poplatná baletná hudba z opery **FERDINAND RUBINŠTEJN** sa príjemne počúva a iste upútala pozornosť širokého okruhu sledovateľov televízie. Z tvorby bratislavského rodáka **JOHÁNA NEPOMUKA HUMMELA** vybrala dramaturgia známy a vďačný **KONCERT PRE TRÚBKU**.

A **ORCHESTER**. Na záver koncertu odznel symfonický obraz s tematikou SNP **EPITAF** národného umelca **J. A. CIKKERA**.

V relácii sa ukázal vo výbornej forme **SYMFONICKÝ ORCHESTER ČS. ROZHLASU V BRATISLAVE**. Napriek skutočnosti, že je v ňom veľa mladých, začínajúcich členov, má vyrovnaný orchestrálny zvuk. Pozornosť si získajú sláčikové skupiny, najmä violončelová. Je priam pôžitkom počúvať mäkký a pritom nosný, jednoliaty zvuk tejto skupiny v miestach, kde jej skladateľ určil vedúcu melódiu. Trúbkar **LADISLAV STREŠŇÁK** je talentovaný a nádejný sólista. V náročnom Hummelovom koncerte sa však ukázali aj rezervy. V prvej časti bolo badať miestami neistotu, v druhej málo diferencovanú dynamiku. Najpriaznivejšie sa prejavil vo virtuóznosti tretej časti. Dirigent **VLADIMÍR VERBICKÝ** upútal eleganciou vonkajšieho prejavu, svedomitým naštudovaním skladieb a premyslenou koncepciou, najmä v Cikkerovej skladbe, kde vyzdvihol epickosť diela.

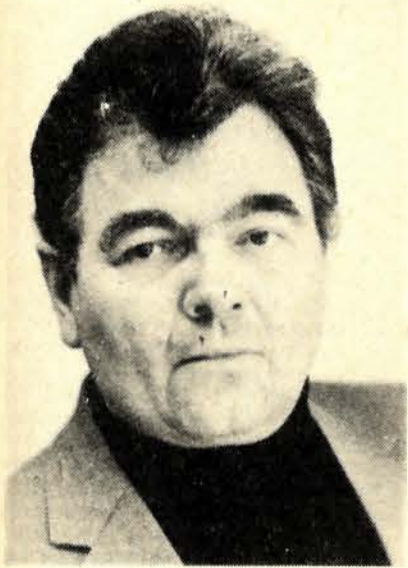
Neuspokojila však obrazová stránka relácie. Nevieme síce, akým podielom k tomu prispieva réžia (Fűkő) a akým hlavná kamera (Kuřický) a ďalší štyria kameramani uvedení v záverečných tituloch, ale samostatné blúdenie kamier, pri ktorom priemerne zbehlý koncertný poslucháč trne, či sa „stráži“ na vedúcu skupinu alebo sólový nástroj, je — slušne povedané — trápne. Najcitelnejšie sa táto nepohotovosť prejavila v diele Cikkerovom.

Pri jasných signáloch trúbky sa na obraze napríklad objavili kontrabasy, ďalej na začiatku tretieho dieťa, kde prechádza téma z lesného rohu do violončelovej a sólových huslí a späť do lesného rohu, po prvý raz lesný roh z obrazu vypadol a kým sa kamera kdesi odzadu priplížila k violončelám, už hral husťové sólo koncertný majster. Ostáva otázkou, či pri ďalšom hornovom sólo sa to vydarilo, alebo to bola len náhoda. Pred Cikkerovou skladbou obecnosť tleskala o hodnú chvíľu skôr než sa objavil dirigent a obraz ukazoval prázdne otvorené dvere na pódium. V tomto smere treba ešte veľa zlepšovať.

Na dramaturgiu nedeľného koncertu akoby priamo nadväzoval magazín o hudbe a jej tvorcoch **MUSICA VIVA** z 12. IV. 1983. Autorkou oboch scénárov bola dr. **ILDIKÓ SCHREIBEROVÁ** so spoluautormi, ktorí v *Hudbe z Bratislavy* uvedení boli, ale v magazíne už nie. Prijemné a kultivované rozprávanie o bratislavskom hudobnom živote v 19. storočí pripravila a realizovala dr. **EUBA BALLOVÁ**, CSC. Organicky na to nadviazali ďalšie rozhovory, ktoré potvrdzovali kontinuitu našej hudobnej kultúry v medzinárodných intenciách. Zaslúžilý umelec prof. dr. **FERDINAND KLINDA** hovoril nielen o svojej práci, ale i o úspechoch našej hudby v Japonsku. O rozvoji medzinárodných stykov Zväzu československých skladateľov zdymavo referoval jeho predseda dr. **ZDENKO NOVÁČEK**, CSC. **ANNA KOVÁROVÁ**

ZASLÚŽILÝ UMELEC

JOZEF ŠPAČEK



Snímka: J. Vavro

Fakt, že mladá slovenská operná kultúra potrebovala k svojmu rozmachu bratskú pomoc českých operných umelcov, taký výrečný v prvých desaťročiach existencie profesionálneho operného divadla v Bratislave, má aj dnes, pravda, v zmenených socio-kulturných podmienkach, svoje reziduá v súčasnej skladbe umeleckého súboru SND. Popri tých českých umelcoch, ktorí sem prišli po pôsobení v rôznych operných divadlách v Čechách, je už sedemdesiat rokov členom našej opernej scény aj basista — **zaslúžilý umelec Jozef Špaček**. Hoci sa narodil v Zďárnej (okr. Blansko), celá jeho dráha operného speváka (vrátane štúdií na VŠMU u profesorky A. Korínskej) je spätá so Slovenským národným divadlom.

Talent, čo ho nutkal opustiť pôvodné povolanie staviteľa, naznačil už na predstaveniach v Divadelnom štúdiu VŠMU v prvej polovici šesťdesiatych rokov. A nielen talent, lebo vystúpenie v úlohe Jáneka v Blodekovej komickej opere V studni i v ďalších študentských predstaveniach určilo jasne aj hlavné domény jeho umeleckého smerovania, ktoré potom od roku 1966, ale najmä v sedemdesiatych rokoch naplno rozvinul v súbore našej národnej opernej scény. Máme tu na mysli jeho zjavnú predestináciu pre komické postavy basového odboru a štýlovú interpretáciu partov z klasickej českej opery.

V širšej opernej verejnosti, ale aj medzi samotnými spevákmi sa zvykne na buffový hlasový odbor pozeráť tak trochu cez prsty, ako na čosi menej cenné. Mnohí významní umelci (napr. F. Corena, G. Taddel) však svojou umeleckou praxou tento názor vyvrátili. A zaslužilého umelca Jozefa Špačka k nim môžeme v tomto slova zmysle smelo priradiť. Jeho komické kreácie — či už patrili k národnej

opernej tvorbe českej (Smetana, Dvořák) alebo talianskej (Paisiello, Donizetti), k tvorbe barokovej (Telemanov Pimpinone) alebo súčasnej (Dibákov Svietnik), sú charakteristické relatívnu hereckou striedanosťou (v ktorej niet miesta pre predhrávanie a nadbiehanie publiku) a predovšetkým vždy prítomnou kultúrou vokálneho prejavu. Špaček nepotrebuje ku komickému (a estetickému) účinku parlandovanie, sekkanie fráz, prehnanú deklamáciu a vie, že komično vložili majstri opery buffy do partitúry, ktoré treba pekne a štýlovo (pravda, nie výrazovo neutrálne) odspievať. Takýto názor na interpretáciu komických úloh nie je všadeplatným úzom, no Špaček sa ho drží zanovito a vďaka nemu dosahuje presvedčivé úspechy hlavne v úlohách z predromantickej éry. V dôsledku toho potom ani niet výraznejšieho rozdielu medzi jeho úlohami rýdzo buffového ladenia (Leporello z Dona Giovanniho, don Bartolo z Paisiellovho Barbiera) a rozšafnými, zavše aj komicky ladenými postavami, ktoré zvyknú stvárňovať speváci vážneho basového odboru (Mozartov Figaro a don Alfonso), keďže dominantným zjednocujúcim princípom je vždy (u nás tak zriedka rešpektovaná) kategória štýlu hudby a štýlu vokálnej interpretácie.

Pravda, v tejto súvislosti treba spomenúť ako determinujúci faktor aj vlastné kvality Špačkovho hlasového orgánu, ktoré k uvedenému typu opernej literatúry vedie aj určitá komornosť, resp. obmedzenosť tónu, čo do objemu a smerom hore aj čo do rozsahu. Z týchto príčin má aj interpretácia verdiovských úloh (kráľ Filip, Zachariáš, Ramfis, Ferrando atď.) pre jeho umelecký profil (pri všetkej účte k spôsobu, akým ich zvládol) len okrajový význam.

Zato v súčasnej presile vysokých basistov a basbarytonistov impozantne a bezpečne pôsobí Špačkove hĺbky, ktoré mohol uplatniť najmä v Čajkovského Gremiovovi a v smetanovských postavách.

V čom zasa spočívajú kvality umeleckých kreácií z českých klasických oper? V tom, že jeho Kecal z Predanej nevesty, Paloucký z Hubičky, Beneš z Dalibora, ale aj Vodník z Ruskalky a Lucifer z Čerta a Káče si zachovávali typickú českú spevnosť a vokálnu farebnosť, ktoré sa neobetujú — tak ako sa to občas stáva — jednostrannej snahe po zrozumiteľnosti spievaného slova.

Ďalšie kvalitné Špačkove kreácie možno vydeliť už nie na základe ich určitých vokálno-štýlových parametrov, ale vychádzajúc z charakterov interpretačných postáv. Pri tomto princípe vystávajú pred nami postavy dvoch pravoslávnych kňazov — vyrovnaný Pimen z Musorgského Borisa a širšiu amplitúdu stavov zosobňujúci Fotis z Gréckych pašii od B. Martinu. Podobne aj Smetanov žalárnik má v Špačkovom podaní rodného brata v Roccovi z Beethovenovho Fidelia, keďže postavy oboch starcov sú koncipované s dôrazom na dobrušnosť a ľudskosť, ktorej súčasťou je aj pokora a ústupčivosť pred diktátom moci.

Hoci ťažisko Špačkovej umeleckej činnosti je na opernom javisku, aspoň týmito pár slovami treba spomenúť aj jeho činnosť koncertnú (s ťažiskom v oratóriách) a vokálno-pedagogickú.

VLADIMÍR BLAHO

NIELEN PRE KRÁSU HLASU...



Snímka: J. Vavro

Umelecký život basistov sa obyčajne utvára ináč ako prudká, žiarivá dráha tenoristov. Tmavé hlasy dozrievajú do pravej veľkosti a zmysluplnosti neskôr, čo snáď podmieňuje skutočnosť, že ich fond je v službách zložitejších charakterov, než galéria lyrických hrdinov. A k tomu treba okrem vyznenia farby aj zrenie ľudské. V jednom z dávnejších rozhovorov prírodnal bývalý košický konzervatorista-huslista Sergej Kopčák hlas speváka k dobre dozrievajúcemu drevu nástroja. Čím je staršie, tým má krajší tón, zvuk, timbre. No býva i tak, že sa vydaria husličky, ktoré majú od počiatku pečať majstrovstva a prenikajú srdcom poslucháča oveľa intenzívnejšie, než iné. Možno je to nielen dĺžkou, z ktorej vyšli, ale aj interpretom, ktorý ich rozozvučí. Akosi tak je to aj v prípade basistu — **zaslúžilého umelca Sergeja Kopčáka**. Dostal do vienk vskutku krásny, makký, ohybný a pôsobivý nástroj, no dokázal mu vtlačiť svoje, osobité, seba vlastné tóny, aké má iba on a práve v tomto veku. Ktovie, možno o desať-dvadsať rokov získajú nové farby a ich výraz sa prehĺbi ďalšími skúsenosťami: veď nový zaslužilý umelec z radov sólistov opery SND má iba 35 rokov... Napriek tomu je jeho doterajšia kariéra obdivuhodná: niekoľko úspechov na speváckych súťažiach v Prahe (1973), Mníchove (1976) a v Riu de Janeiro (1977), laureátstvo na MTMI UNESCO v Bratislave (1978), výrazné napredovanie na domácej scéne, kde naštudoval široký basový repertoár, v mnohých tituloch dnes zúčastnený v zahraničí. Vedľa Zachariáša z Verdiho Nabucca je tu nezapomenuteľne stvárnený Mefisto z Gounodovej opery Faust a Margaréta (1975), kráľ Heinrich z Wagnerovho Lohengrina (1976), filozof Collin z Bohémy (1977), Raimondo z Donizettiho Lucie di Lammermoor (1979), doštudovaný Gremín z Eugena Onegina, komplikovaný a veľký Boris Godunov, ktorého Kopčák prvý raz spieval 26. januára 1980 — ako snáď jeden z najmladších basistov na svete (mal iba 31 rokov!), r. 1980 ho obsadil do Smetanovej Hubičky v úlohe otca Palouckého, o rok neskôr spieva Filipa v inscenácii Dona Carlosa... Pravda, tým galéria jeho operných postáv nekončí: patrí sem Končák z Kniežata Igora, Mefistofeles z Boitovej opery — úcha, naštudovaná hudobne, no neovere- ný javiskovo, v súčasnosti spieva vedľa Borisa Godunova i Pimena a Varlaama, na svojej prvej profilovej gramoplatni má ukázk

z Čajkovského Jolanty, Verdiho Macbetha, Gounodovho Fausta, ale aj Ralphovu áriu z málo hranej opery G. Bizeta Krásavica z Perthu, či ukážku z Rachmaninovovho Aleka, resp. Korsakovovho Sadka a i.

I tak je jeho repertoár široký, účtyhodný a mnohovýznamný. Iba ten, kto sledoval doterajšie javiskové kreácie Sergeja Kopčáka, pochopí, že jeho veľké a magické čero je v schopnosti, dostať sa hudobne aj výrazovo na koreň charakterov postáv, vytvoriť z nich nielen všeobecne platné typy, ale i osobité, ozvláštnené ľudské osudy. Mnohé vychádza zo silnej intuície Sergeja Kopčáka, z jeho vrodenej muzikality a hereckého nadania. Ale to by nestačilo, ak by sa v jeho javiskovo-vokálnej tvorbe neskrývala i cieľavedomosť a vysoká hudobná inteligencia, ktorá ho neomylné vedie nielen k výsledkom, ale i udávaným cieľom. Len tak si možno vysvetliť aj sústavnú aktivitu tohto speváka v oblasti koncertného spevu. Na jednej strane je to klasický oratoriálno-kantátový repertoár, v ktorom sú najfrekventovanejšími autormi Dvořák, Rossini, Beethoven, Schubert a Janáček. V tzv. malom komornom žánri je to najmä Musorgskij, ktorého Piesne a tance smrti a výber z ďalších piesní nedávno nahral na veľkú platňu. Má rád Šostakoviča, Baira — ktovie, či práve z ich komorných a vokálno-symfonických diel nevznikne nový nahrávací projekt speváka. Všetko závisí od časových možností. Momentálne sú plné plány a výjazdov do zahraničia. Po zahraničných koncertných turné, z ktorých mnohé prekračovali svojím ohlasom prieru a púťali pozornosť nielen na dirigenta, orchester, či zbor, ale najmä na hudobne neobyčajne zrelého basistu, nasledovali významné pozvania do operných domov. V apríli a máji minulého roku spieval Sergej Kopčák sedemkrát kniežata Gremína na javisku londýnskej Covent Garden — pod taktovkou Jurija Simonova z Veľkého divadla v Moskve. V zápätí dostal ponuku, aby sa sem vrátil v novembri 1983 ako Varlaam v Borisovi Godunovovi, ktorý zaznie pod taktovkou Claudia Abbada. Momentálne je Sergej Kopčák na turné MET po USA, kde spieva Borisa Godunova. Spolupráca s touto scénou sa črtá až do r. 1986. Nasledujúce ponuky do Paríža (r. 1984 má spievať Dosi-feja v Chovančine), Zürichu (hostovanie v úlohe Pimena v Borisovi Godunovovi), v blízkej budúcnosti pociestuje na Pražský jar, do Ľubľany, Milána, Kyjeva atď. Hviezdná kariéra, ale aj veľké vypätie síl, no rovnako pocit potrebnosti, užitočnosti vlastného talentu, jeho reprezentatívnosti a sily, rovná sa s veľkým umeleckým svetom.

Zaslúžilý umelec Sergej Kopčák je však nielen spevákom veľkých a známych partov. Práve jeho zásluhou ožili notové zápisy nových slovenských diel Beneša, Bergera, Bázlika, Salvu, Zeljenku, Podprockého, Bokesa, Holoubka a ďalších. Bol to on, čo provokoval k tvorbe pre svoj odbor, ale aj jedinečne naplnil obsah skladieb. Počúvajúc Malovcovu Hudbu pre bas a komorný orchester si uvedomujeme, že je tu sportretovaný nielen autor hudby a poetka slova — ale aj interpret Sergej Kopčák. Má veľa tvárí: pochmúrnú, vážnu, virtuóznú, hravú aj sarkastickú. Taký je napokon nielen v živote, ale dokáže to tmočiť aj v tvorbe. Patrí k umelcom, ktorí dosiahli veľa, ale čaká ich ešte väčšia budúcnosť. Nielen pre krásu hlasu — to by bolo už dnes veľmi málo. Zaslúžilý umelec Sergej Kopčák je basistom komplexného prístupu k dielu: odokrývajúc jeho jemnosť, črtá nám celkový tvar. Priznajme, že je to sugestívny a výsostne aktuálny prístup.

TERÉZIA URSÍNOVÁ

NÁRODNÝ UMELEC

OTO FERENCZY

(Dokončenie z 1. str.)

byť sám, bez „manuduktorov“. Slovo „autodidakt“ v kompozícii je asi neadekvátne v jeho prípade a zdá sa, že je neadekvátne v našom storočí, keď škola dáva žiakovi iba úvod, či návod do ďalšieho sebazvdelávania, sebazvdelávania na celý život. U Ferenczyho schopnosť viesť sám seba od začiatku je svedectvom neomylnnej muzikality a hudobnej vzdelanosti na strane jednej; metodologickej vyspelosti a kultúra myslenia získaná na vysokoškolských štúdiách je dôkazom, že bol schopný samovývoja aj v oblasti kompozície — to na strane druhej. Nevyhnutným predpokladom Ferenczyho osobnostného vývoja bolo spojenie skladateľského vzdelávania s vedecko-teoretickou erudíciou. Vo Ferenczyho sa formovala osobnosť typu „poeta doctus“. Naša doba postavila pred jeho i nasledujúce generácie tvorcov túto neúpros-nú požiadavku spojenia erudície vedeckej so skladateľskou. Spontánne to vy-cítili aj skladatelia predchádzajúcich generácií, keď z vlastného záujmu navšte-vovali prednášky z hudobnej vedy, hoci sa pripravovali na skladateľskú dráhu. Možno tam získali i celoživotnú skepsu v hodnotení muzikológie. Lenže hudobnú vedu nemožno hodnotiť podľa toho, čo

človek na prednáškach počuje, ale čo sám v nej dokáže urobiť a čo si z nej osvojí. Podobne aj generácia 20. rokov využila možnosť legálne študovať dva odbory: hudobnú vedu a kompozíciu. Výsledkom Ferenczyho celoživotných skúseností je napokon aj zavedenie štúdia „hudobná teória“ ako hlavného študijného odboru na VŠMU, v ktorom sa spája skladateľská a muzikologická erudícia. Ferenczy sa v muzikológii neprejavil ako historik, hoci v prvej polovici nášho storočia sa hudobná veda chápala vďaka zotrvačnosti z minulého storočia predovšetkým ako hudobná história. Ale zato dokázal využiť historickú metódu ako súčasť poznávacieho procesu a vo svojich prednáškach z hudobnej teórie a estetiky uplatnil historické nazeranie na vývoj hudby, hudobnej techniky, názorov na hudbu ako jeden z hlavných koncepčných princípov. Jeho podnety napokon silne vplývali i na jeho žiakov, či už skladateľov, muzikológov alebo koncertných umelcov. Ferenczymu sa na osobnom príklade podarilo u nás organicky skĺbiť a syntetizovať špecificky hudobné nazeranie s aspektom filozoficko-humanistickým.

Teraz už je nevyhnutné zmieniť sa o pedagogickej a organizátorskej práci Ota Ferenczyho. Prácu s ľuďmi nikdy nepovažoval za rozptyľovanie, ale za občiansku i odbornú misiu. Svoje spoločenské pôsobenie chápal ako nevyhnutnú súčasť ľudskej existencie a ako prameň vlastného zdokonaľovania. Pedagóg a organizátor nielen dáva podnety, ale ich aj dostáva do svojho prostredia. Táto inšpirácia konkrétnou praxou urobila z Ferenczyho živého súčasníka zainteresova-

ného na celom umeleckom a spoločenskom dianí. Oto Ferenczy začínal na novozriadenej Vysokej škole múzických umení v Bratislave vyučovať hudobno-teoretické predmety. Neskôr, keď sa zriadila katedra hudobnej teórie, stal sa jej vedúcim. Ferenczyho prednášky boli nesporne novou kvalitou v našom teoretickom myslení. Organicky integroval filozofiu, estetiku a teóriu kompozície v modernú teóriu hudobného umenia a tým poskytol poslucháčom nové horizonty v chápaní hudby, také, ktoré tradičné školy pod vplyvom konzervatoriálnej encyklopédie 19. storočia nepoznali. Presadzoval vysokoškolské chápanie charakteru školy, a to nielen ako púhe pokračovanie tradičnej konzervatoriálnej koncepcie (ktorú, samozrejme, opustil v praxi už aj samotné konzervatóriá). O také chápanie sa zasadzoval aj vo funkcii dekana Hudobnej fakulty a napokon aj rektora VŠMU.

Ako skladateľ je Ferenczy dieťaťom celej európskej hudobnej tradície za predpokladu, že tradíciu chápeme ako aktívne osvojovanie skúseností a nie eklekticizmus. Ferenczyho štýl sa nikdy nemiesol v znamení agresívneho modernizmu, o to viac je však kultivovaný v detaile a celku skladby. Raz isto príde doba, kedy sa nájde čas i záujem hlbšie a podrobnejšie študovať Ferenczyho skladby najmä z hľadiska tejto cizelovanej kompozičnej kultúry a vtedy sa objaví aj dodnes málo uvedomované novátorstvo najmä v oblasti tvaru a formy diela. Ak nie je Ferenczy agresívny v modernizme, nie je vŕtľavý so svojou súčasnou obsahovosťou a obsažnosťou. Je to však skladateľ v pravom slova zmys-

le inšpirovaný súčasnosťou, prejavujúci umeleckú i občiansku zrelosť, vyrovnanosť a veľký nadhľad — možno povedať: historický.

Ľudská, občianska a umelecká zrelosť je profilom jeho osobnosti. Je profilom aj ako predsedu Zväzu slovenských skladateľov. Záujem o všetky problémy súčasnej hudobnej kultúry ho vedie k tomu, aby zainteresoval zväz do užitočných kontaktov s hudobnými inštitúciami a do kontaktov s mimobratislavskými kultúrnymi centrami. Tvorba, interpretácia, apercepčia, šírenie hudby a jej spoločenské prijatie tvoria tak nielen ucelený osobnostný pohľad Ota Ferenczyho, ale aj záujmové pole a obsahovú náplň zväzu, ktorému je na čele.

Tieto úvahy som začínal osobnými postrehmi a osobne ladeným záverom by som chcel aj ukončiť tento pozdrav. Od Ota Ferenczyho som veľa dostal nielen na Vysokej škole múzických umení ako od pedagóga, ale neskôr aj ako od staršieho kolegu. Veľa som získal z jeho osobnostných vlastností, ktoré okolo seba vyžaruje ako fluidum. Pozorujem jeho vzácne ľudské vlastnosti vo funkciách, ktoré zastáva. Za to som mu vďačný a som presvedčený, že to nie je iba mój prípad.

Veľa zdravia a síl do ďalšej práce! Spoločenské uznanie si treba nielen získať, ale aj neustále ďalej a znova potvrdzovať a obnovovať. Táto regula vplyva nielen zvonka, mimo Vašej osobnosti, ale aj zo zmyslu toho, čo ste doteraz urobili a dokázali!

LADISLAV BURLÁŠ

Opätovne jeden z krásnych zážitkov! Podieľala sa na ňom tak dramaturgia, ako interpretačné výkony; no treba poznamenať, že úroveň sprievodu k menej frekventovanému Koncertu pre klavír a orchester B dur, K. z. 450 W. A. Mozarta mala zo štvrtka na piatok výrazne vzostupnú tendenciu, čo nás oprávňuje usudzovať, že skúšok na prípravu bolo primárne a orchester absolvoval na prvom podujatí vlastne generálku, aby sa v piatok potom vypoľ k lepšiemu pôdlovému výkonu. Úvodná **Noveleta** už sedemdesiatnika Poliak **Witolda Lutoslawského** pochádza z roku 1979. Je to približne 20-minútové dielo, skladajúce sa zo 4 náladovo odlišných častí. Základným stavebným princípom, ktorého sa Lutoslawski nevzdáva ani v **Novelete**, je využívanie kontrastov, čo uplatňuje vo viacerých rovinách — vo farbe, sadzbe, dynamikom priebehu, atmosfére, medzi menšími úsekmi časti i medzi jednotlivými časťami navzájom. S obľubou používa ako zvukovú kulisu jemnú mixtúru orchesterálneho tutti a nad ňou rozvíja sólové vstupy jednotlivých nástrojov a ich kombinácií.

O pôsobivé vyznenie **Novelety** sa zaslúžila veľkou mierou **Peškova** nervná koncepcia. Partitúra nebola preňho priestorom iba na rozvíjanie hudobného toku, ale na aleatorických miestach musel ho doslova organizovať. Dirigentove mimoriadne tvorivé schopnosti sa dokázali v plnej miere a nanajvýš sympaticky prejavil aj v spôsobe prístupu a realizácii tohto opusu špičkového reprezentanta avantgardných tendencií hudby 2. polovice nášho storočia.

Často hrávaná **Fantastická symfónia, op. 14**, s podtitulom **Epizóda zo života umelca** od **H. Berlioz**a zaujala v Peškovom poňatí predovšetkým intenzitou výrazu, menej už detailnou vybrúsenosťou. Peškove interpretácie majú však jednu prednosť: dominuje v nich výraz a poslucháč cíti mobilizáciu tvorivých síl nielen dirigenta, ale aj plné zaujatie hráčov. Ak by sme potom mikroskopicky skúmali vypracovanie nuáns, nedopadlo by toto bádanie priam najpriaznivejšie, ale ak hodnotíme výstavbu, fantazijný vklad, musíme sa skloniť pred Peškovými schopnosťami. V tomto ohľade sme postrehli najväčšie medzery v Scéne na vidieku (3. časť), ale o to sugestívnejšie vyznela Cesta na popravisko (4. časť).

Nezabudnuteľný výkon podal maďarský klavirista — hviezda európskych pódií **Dezső Ránki** ako sólista náročného a chúlостivého **Mozartovho Koncertu pre klavír a orchester B dur, K. z. 450**. Nebola to len suverénna, nikdy nezlyhávajúca technika i tých najťažších paralelných bleskových pasáží obidvoch rúk, neuchvacovala nás iba elegancia a uhladenosť, ale predovšetkým umelecká nadstavba, skvelá syntéza všetkých parametrov klaviristického remesla a osobitá tvorivá iskra. Počuli sme veľa kvalitných interpretácií Mozarta, ale túto môžeme pokladať za vrcholovú, špičkovú, nezabudnuteľnú. Recenzentský slovník je veľmi chudobný na postihnutie toľkej krásy, jemnosti, živosti i tvorivej zaangažovanosti!

29. IV. 1983

V súčasnosti dochádza k zdravej rivalite medzi dvoma slovenskými špičkovými telesami — **Slovenskou filharmóniou** a **Symfoniou orchestrom Čs. rozhlasu**. Príležitosť porovnávať ich úroveň poskytlo zaradenie **SOČR-u v Bratislave** do abonementného cyklu SF.

SOČR sa predstavil pod taktovkou západonemeckého dirigenta **Hansa Zanotelliho**. Žiaľ, rozsahom prístupný bulletin nepoinformoval nás o jeho umeleckom životopise. V Seegerovom Lexikone z r. 1981 sme sa dočítali, že Zanotelli začínal ako operný kopetitor a potom pôsobil ako dirigent v Düssel-dorfe, Bonne, Hamburgu. Bol generálnym hudobným riaditeľom v Darmstadte a Augsburgu. Od r. 1971 je šéfdirigentom Stuttgartskej filharmónie a dirigentom tamojšej opery. Tento profil čiastočne vysvetlil jednak dramaturgickú zostavu programu, jednak rozdielnu úroveň dojmov zo Zanotelliho výkonu. Jeho gestá neoplyvajú priam estetickou uhladenosťou, prezrádzajú istý sklon k páťosu, k plnokrvnosti, ale aj rozvážnosť jeho muzikantského naturelu. Pri dirigovaní akcentuje hlavnú líniu diela a tie vedľajšie, spre-vádzajúce, chápe ako motivicko-harmonickú výplň. Menšie agogické zmeny, ktoré z tohto prístupu vyplývajú, môžu však viesť k istým nepresnostiam i nesy-nchronnosti v súhre nástrojových skupín.

Veľmi sympaticky sa uviedol v **Predohre a Izoldnej smrti z lásky z Wagnerovej opery Tristan a Izolda**. Zanotelliho prístup k interpretácii Wagnera možno prijať, pretože presvedčil. Orchester hral v sóloch i skupinách pohotovo a na imponujúcej úrovni.

Dramaturgickým prínosom bolo uvedenie **Koncertu pre violončelo a orchester č. 2 a mol, op. 52** neskororomantického eklektika **Hansa Pfitznera**. Sólový part stvárnila sympatická švajčiarska violončelistka **Esther Nyffeneggerová**. Sólistka zaujala vysokou mierou tvorivého espritu, zmyslom pre lyrickú meditáciu, zohľadňovaním architektoniky, kde nezastupiteľné miesto zaberá páťos i romantický vzlet. Aj keď sme die-lo počuli po prvýkrát, domnievame sa, že Nyffeneggerová vystihla podstatu jeho hudobnej reči a napriek konzervatívnosti sadzby dokázala z nej veľa vyťažiť.

Po odznení 2. polovice programu, ktorú vyplňovala **4. symfónia e mol, op. 98 J. Brahmsa**, sme si museli sympatický dojem o dirigentovi z 1. polovice programu do istej miery zrevidovať. Trvalo istý čas, kým sa orchester skoncentroval na exaktnejší výkon. Počuli sme však toľko nepresností, intonačných prehrávkov, ktoré tam vôbec nemuseli byť! Orchester akoby hral iba zo zotrvačnosti a všetku tvorivú energiu premrhal už v prvej polovici večera; potom sa mu na Brahmsa dostávalo už podstatne menej dychu. Celostný prístup Zanotelliho síce vystihol gros Brahms-ovho štýlu, ale poslucháč sa musel sústavne poznať-šať nad množstvom drobných kazov (vyváženosť jednotlivých hlasov, intonačné chyby najmä u plecho-vých nástrojov). Za interpretačne najvydarenejšiu pokladáme 3. časť, **Allegro giocoso**, so správne zvoleným tempom i potrebným ťahom. Nevieme posúdiť, či bol orchester unavený, alebo sa na týchto početných pokľznutiach podieľal dirigent svojím gestom. V každom prípade nebol to výkon, ktorý oprá-vnene očakávame od špičkového slovenského telesa.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Skladateľ

VÍTAZSLAV KUBIČKA

Vítazoslav Kubička (1953) študoval na Konzervatóriu v Bratislave kompozíciu u Juraja Pospíšila. Po absolútoriu pokračoval na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v triede národného umelca prof. Jána Cikkera a absolvoval ju v roku 1980 Dramatickou predohrou pre veľký orchester. Popri štúdiu sa niekoľko rokov venoval zborovému dirigovaniu. V súčasnosti pracuje ako odborný redaktor a vedúci Experimentálneho štúdia Československého rozhlasu v Bratislave.

V doterajšej, ešte nie veľmi početnej tvorbe Vítazoslava Kubičku sa jasne črtajú dva hlavné smery; s výnimkou absolventskej **Dramatickej predohry pre veľký orchester** (1980) komponuje výlučne komorné skladby pre malé obsadenia (sólo, príp. sólo + klavír) a elektroakustické kompozície. Prvý smer súvisí s hľadaním vlastného spôsobu vyjadrovania, ktorý korešponduje s jeho vnútorným svetom; druhý podnietili ponúkané možnosti, vyplývajúce z pracovného zaradenia vedúceho Experimentálneho štúdia Československého rozhlasu v Bratislave.

Hoci Kubička ako skladateľ je ešte len na počiatku formovania svojej hudobnej reči, môžeme v nej už teraz nájsť niekoľko charakteristických momentov. V jeho tvorbe prevláda lyrická, jemne farebne tieňovaná nálada, kantabilita, striedmosť v narábaní so zvukom a po formovej stránke v každej skladbe nachádzame pokus o riešenie niektorého hudobno-stavebného problému. Nie podľa zaoberaných známych pravidiel, ale vychádzajúce priamo z potenciálnych možností zvoleného hudobného materiálu.

Prvou skladbou, ktorou na seba výrazne upozornil, je **Fantázia pre flautu a klavír** (1979-80). Toto stručné, šesťminútové dielo je zároveň prvým pokusom hľadania vlastného vyjadrovania v tom smere, ako som spomenula vyššie. V štruktúre badať výraznú snahu o uvoľnenie prísnosti schémy a obmedzujúcich pravidiel. Po meditativnom úvodnom Adagiu dolce so sólovým spevom flauty prichádza živší stredný diel, ktorý pozostáva z niekoľkých epizód; po dramatickom vyvrcholení sa vracia k počiatkovej nálaďe a doznieva v pianissime flauty. Zaujímavo vyznieva hlboko posadený klavírny part, bohatý na farebné odtiene. Svojou Fantáziou sa skladateľ umiestnil na 9. mieste na Medzinárodnej skladateľskej tribúne UNESCO 1981 v Paríži.

Na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby vo februári 1982 ma-

la premiéru **Sonáta pre klavír č. 1** (1981). Kompozičným zámerom autora bolo vystavať dielo na základe jedného krátkeho trojtónového motívu, zloženého z veľkej septimy a malej sekundy. Hlavná myšlienka je zložená z tohto základného motívu a jeho ideového rozvedenia, ktoré je súčasne jeho kontrastným protipólom. Na tomto základe vystaval formu, ktorá v hrubých obrysoch má charakter sonátovej formy, avšak rovnako dôležitým je princíp variačný. Daný tónový materiál autor totiž rozvíja v rôznych polohách od strohého nastolenia v úvode cez hravé narábanie s ním v druhej časti, jemné až nežné spracovanie, potom dramatické a nakoniec monumentalizujúce vyvrcholenie v závere. Farebný kontrast vzhľadom na úzko vymedzený okruh lineárnych a vertikálnych väzieb kompenzuje širokou sadzbou, využívaním všetkých polôh klavíra, dynamickým kontrastom a premysleným dotváraním jednotlivých úsekov diferenciáciou v rytmickej zložke.

Ďalšia klavírna skladba **Portrét dievčata** (1982) je pokračovaním v línii, naznačenej predchádzajúcimi dvoma dielami. I tu skladateľ vychádza z úzko vymedzeného tónového materiálu, ktorý rozvíja variačným spôsobom do malých náladových obrázkov. Prvýkrát tu však pristupuje mimohudobná predstava — vyjadrenie subjektívneho pocitu vo vzťahu ku konkrétnej skutočnosti. Hudobný tok je decentný, čistý, priehľadný. Kubička neprehusuje faktúru, preto melódická línia pôsobí sviežo a zreteľne. Z ostatných skladieb spomeniem ešte **Dve oslavenia, dve piesne pre ženský hlas a klavír na slová K. Belicovej a Ch. Baudelaira** (1981), **Skladbu pre flautu sólo** (1979), **Skladbu pre fagot sólo** (1980) a **Mame (Spomienka na detstvo) pre flautu sólo** (1982).

Práca v Experimentálnom štúdiu Československého rozhlasu, kde mal Kubička možnosť sledovať a aktívne spolupracovať pri realizácii a vzniku elektroakustickej



hudby, či už v súvislosti s výrobou hudobnoslovných relácií, upravovaní a zvyšovaní technickej kvality starších nahrávok, ale i pri vytváraní autonómnych elektroakustických skladieb, vyprovokovala skladateľa k práci na vlastných kompozíciách v tejto oblasti. Prvá elektroakustická kompozícia **Poeta Musorgského** vznikla v roku 1981 a treba ju chápať ako vyjadrenie skladateľovho názoru na Musorgského ako človeka a tvorivého umelca, pričom sa autor usiloval vystihnúť atmosféru vtedajšieho Ruska. Až na niekoľko reálnych zvukov je celá skladba (i citát z Musorgského skladby **Noc na Lysej hore**) vytvorená pomocou syntetizátora, pričom vo formovej výstavbe zachováva prirodzené členenie a zákonitosti hudby nástrojovej.

Zreteľným krokom dopredu je Kubičkova druhá elektroakustická skladba „...a plakal by aj kameň...“, ktorá vznikla v novembri 1982. Po obsahovej stránke ide o meditatívne memento k obetiam vojen, či agresie. Skladateľ ju realizoval v umeleckej spolupráci s Ing. Jurajom Ďurišom, vychádzajúc z technických dispozícií štúdia. Skladba využíva hudobný materiál nahrávky violončela podľa skomponovaných hudobných štruktúr a elektroakustické zdroje. Realizácia je oproti prvej skladbe bohatšia, využíva vocoder, ktorý umožňuje spracovávať zvuky rôznym spôsobom. Ako jednu z úloh si Kubička vytýčil zvládnuť priestor, a to nielen umiestnenia zvukov čo do šírky bázy, ale i priestorovej hĺbky.

Ťažko je teraz, na začiatku tvorivej dráhy, robiť závery, či „pro-roctvá“ do budúcnosti; vývoj skladateľa podmieňujú mnohé okolnosti a nezávisí iba od veľkosti talentu. To, čo sme zatiaľ mali možnosť počuť z Kubičkovho pera, však vzbudzuje oprávnené nádeje do nasledujúcich rokov.

EVA ČUNDERÍKOVÁ

RECENZUJEME

Terézia Ursínyová: Cesty operety. Vývoj slovenského hudobno-zábavného divadla
OPUS, Bratislava 1982
(164 str. textu, 93 fotografií a registre)

„Autorke tejto knižky nešlo o dejiny, ale skôr o naznačenie ciest, ktorými sa uberal vývoj tohto druhu umenia na Slovensku. V prvom rade bolo treba postihnúť domácu tvorbu a zaradiť ju do časových, spoločenských a hodnotových súvislostí. Pravda, iba tam a vtedy, keď bol dostatok podkladového materiálu k takémuto celostnejšiemu pohľadu. Nedal sa obísť ani vplyv inonárodných kultúr na sledovaný žáner, resp. jeho „predhistória“ na Slovensku.“

Týmto slovami v predhovore zhrňa autorka recenzovanej knihy, **PhDr. Terézia Ursínyová**, koncepciu svojho diela, ktoré sa začiatkom tohto roka objavilo na pul-toch našich kníhkupectiev. Volalo sa po ňom už dávno — ale až iniciatíva vydavateľstva OPUS a nevšedná erudícia autorky (spojená s mimoriadnou usilovnosťou) pomohli vytvoriť v pomerne krátkom čase základný kameň literatúry o hudobno-dramatických žánroch na území Slovenska v minulosti a súčasnosti — pochopiteľne s dôrazom na tvorbu posledných desať-ročí.

Najväčším kladom práce o cestách hudobno-zábavného divadla na Slovensku je plastický obraz jeho romantického, mnohotvárneho vývoja od najstarších čias (prakticky od vzniku Uhorska) až po dneš. Autorka ukazuje na jeho sociologické zakorenenie, analyzuje

početné spoločenské väzby, všíma si inštitucionálne predpoklady, no najviac pozornosti — veľmi správne — venuje tvorcom tejto neraz tak zatracovanej, a predsa tak potrebnej línie hudobno-dramatickej tvorby. Mnohostranný uhol pohľadu vedie síce niekedy k anticipáciám i návratom — to však len na pomáha živost a komplexnosť celkového obrazu.

Kniha je napísaná kultivovaným, vybrúseným, príťažlivým slohom: číta sa skoro ako beletria. Bežný čitateľ si sotva uvedomí, koľko heuristickéj a analytickej práce i excerptovania literatúry ukrýva — a najmä trpezlivosti i precíznosti pri vytváraní celostného obrazu! Sama autorka o tom v predhovore poznamenala: „Práca nad mnohými kapitolami pripomínala sklada-nie mozaiky z drobných kamienkov“. Iba ten, kto sa podobnou prácou zaoberá, vie plne oceniť, aký prínos Ursínyovej kniha **Cesty operety** v našej muzikologickej literatúre znamená.

Pozoruhodné je tiež, ako sa autorka na malej ploche podarilo vytvoriť stručné, no výstižné portréty osobností tvorcov domácich hudobno-zábavných žánrov (nielen operety, ale i muzikálu) — skladateľov i libretistov. V knihe tiež nechýba zasvätený pohľad na interpretačné zázemie — súbory, ktoré ich oživujú (menovite na Bratislavskom Novú scénu, ktorá má

najväčšie zásluhy na ich rozmachu; no nezabúda ani na podiel ostatných hudobno-dramatických scén na Slovensku, zvlášť na iniciatívny prešovský spevoherný súbor Divadla Jonáša Záborského).

Pravda, nič na tomto svete nie je také dokonalé, aby nemohlo byť dokonalejšie. V Cestách operety by sa mne osobne žiadalo rozšíriť kapitolu o Jánovi Morym — tento prvý slovenský profesionálny tvorca našej „ľahkonohy“ (ale pritom tak náročnej na tvorbu i interpretáciu) múzy by si vari zaslúžil väčší priestor. Nebolo by vari tiež od veci miestami i širšie poukázať na rôzne záporné vplyvy pri tvorbe a existencii hudobno-zábavných žánrov — najmä na komer-cialnosť (priradenú v kapitalistickom spoločenskom zriadení, ale objavujúcu sa i neskôr — najmä v posledných dvoch-troch rokoch). V knihe je niekoľko nepríjemných tlačových chýb: o treba neraz čítať ako a; spevák S. (Stanislav) Mjartan je na str. 89 prekrstýny na St. Mjartana, B. Umírov na str. 96 na Urminova.

Osobitne kladne však treba vyzdvihnúť objavnú kapitolu o Slovenskom ľudovom divadle Fraňa Devínskeho. Veľmi pekná je tiež typografická úprava knihy (Juraj Linzboth) a jej technická realizácia (Stanislav Glasa).

Na záver vrelo súhlasím s poznámkou na záložke: „Cesty operety predstavujú doteraz najucelenejší pohľad na túto u nás málo prebádanú oblasť hudobnej kultúry“. Kniha dr. T. Ursínyovej je skutočne priekopníckym činom v zmapovaní slovenského hudobno-zábavného divadla. Kiež by za ním čoskoro nasledovali podobné kvalitné práce z oblasti slovenskej opery a baletu!

IGOR VAJDA

Uznanie ľudských a umeleckých hodnôt

V týchto dňoch získala významné ocenenie svojej umeleckej práce — titul zaslúžilá umelkyňa — jedna zo zakladajúcich členiek banskobystričkej opernej scény **Dagmar Rohová-Boksová**.

Sólistka opery Divadla Jozefa Gregora-Tajovského v Banskej Bystrici narodila sa 14. júna 1933 v Hradci Králové. V detstve ju hudba zaujala natoľko, že v piatom ročníku gymnázia odchádza z rodného mesta na Hudobný ústav do Prahy, kde študuje ako hlavný predmet klavír a obligátne spev. Neskôr sa s rodičmi presťahovala do Brna, kde začala svoje štúdiá hudby v trefom ročníku konzervatória s hlavným predmetom sólový spev. Konzervatórium absolvovala v roku 1954 v triede prof. Redlichovej. Svoje spevácke nadanie si prehlbovala ďalej vysokoskolským štúdiom na Janáčkovej akadémii múzických umení, ktorú v triede prof. Soběského absolvovala v roku 1958.

V roku 1959 prijíma angažmán v novozaloženej opere DJGT v Banskej Bystrici. Za doterajšie pôsobenie na tejto scéne vytvorila niekoľko výrazných postáv, medzi ktoré možno zvlášť počítať Desdemonu, Violettu, Gildu, Leonóru v Trubadúrovi, Améliu v Simonovi Bocanegrovi, ako aj Barču v Smetanovej Hubičke. Všetkým týmto kreáciám vtláčila pečat kultivovaného prejavu, eleganciu pohybu, lyrickosť precítenia a stvárnenia, citlivú muzikalitu v makkom, sviežo znejúcom lyrickom sopráne. Jej výrazná muzikálnosť, bohatý vnútorný svet, členený ženským citom, úprimným srdcom a zmyslom pre náročnosť v práci jej dovolili rozširovať svoj spevácky repertoár o

postavy mladodramatické a dramatické. Tak ju poznáme v Čajkovského Oneginovi ako Tatjanu, Marienku v Predanej neveste, Alžbetu vo Verdiho opere Don Carlos, donnu Annu v Mozartovi, či Zuzku v Ciklerovom Jánošíkovi. Prvým impulzom k tomuto rozhodnutiu však ostane v repertoári Dagmar Rohovej-Boksovej práve postava Katreny zo Suchoňovej opery Krútnava, o ktorej sama umelkyňa hovorí ako o „postave pravdivej, čistej a veľmi ľudskej“, ktorá jej je veľmi blízka práve pre jej úprimný cit.

Okrem pôsobenia na opernej scéne bohatá je aj jej koncertná činnosť. Venuje sa interpretácii piesňových cyklov predovšetkým slovenských hudobných skladateľov. V jej podaní poznáme sugestívne stvárnenie Hrušovského cyklu piesní Červený mak, Kardošove Piesne o láske, Jurovského Muškát, Holoubkovu Mladost či Suchoňove Piesne z hôr. Má početné nahrávky v rozhlasových štúdiách. V Československom rozhlasu v Brne nahrala výber z vokálnych diel L. Janáčka a B. Martinů, v Bratislavskom rozhlasu árie Verdiho a Menottiho, pre televíziu pripravila Hrušovského Červený mak a titulnú postavu opery La Gioconda A. Ponchielliho, ale tiež Rosinu v Barbieriho z Sevilly.

Speváckemu umeniu Dagmar Rohovej-Boksovej tleskali milovníci hudby aj v zahraničí. Významná bola jej účasť na zájazde Komornej opery Brno v Taliansku v roku 1964, spevácke koncerty v Maďarsku (1974), či vystúpenie v bulharskej Starej Zagore v postave Jule v rovnomennej opere bulharského skladateľa Kr. Kjurčijského (1970).



Najväčší diel zásluh patrí však jej umeleckej práci na scéne opery DJGT v Banskej Bystrici, kde pôsobí od jej založenia dodnes s poznáním a prekonávaním všetkých prekážok, ktorými sa táto scéna dostávala k srdcu diváka a do povedomia širokej hudobnej verejnosti. Náročné podmienky zájazdovej opery umelkyňu neodradili v práci; so svojou známou dôslednosťou a vŕcnym vzťahom k hudbe pristupuje vždy k naštudovaniu každej novej opernej postavy. Jej doterajšie pôsobenie na scéne opery DJGT znamená jednu samostatnú vývinovú kapitolu v existencii tohto umeleckého telesu. A aj jej pričinením, úspešnými kreáciami titulných operných úloh súbor opery DJGT získal dobré meno a mohol vytvoriť primerané zázemie v oblasti operného divadla v rámci stredoslovenského teritória.

Vyznamenanie a titul zaslúžilá umelkyňa, ktorého sa Dagmar Rohovej-Boksovej dostalo, je uznaním jej umeleckých a ľudských hodnôt, ktorými pečatí svoju prácu, a tiež darom k jej životnému jubileu. **EVA MICHALOVÁ**

Poetický svet piesní Pavla Hammela

Vstup **Pavla Hammela** na scénu našej modernej populárnej hudby predstavuje zmenu istého skladateľsko-interpretáčného názoru, ktorý bol dovtedy platný. Bola mu vlastná diferenciácia v tom čase autonómnych hudobných činnosti skladateľ — aranžér — interpret, ako to vidíme na piesňach autorov predchádzajúcej generácie. Pavol Hammel medzi prvými vo významnej miere prispel k zmene prepojenia autorsko-interpretáčnej zložky. Generačne stmelený kolektív skupiny Prúdy, ktorú Hammel vytvoril, je charakteristický práve spojením oboch zložiek — autorskej (repertoárovej) aj interpretáčnej. Vznikol nový typ tímovej práce, kde sa často výsledný hudobný tvar realizuje za spolupráce jednotlivých členov v nahrávacom štúdiu. Nový prístup vyvolal v začiatkoch otázky a polemiky (niektorí ho považovali za devalváciu skladateľskej profesie). Hammelove úspechy ukázali, že ide z hľadiska žánru o adekvátny postup, vyžadujúci však nové schopnosti a spôsoby práce s piesňou. Na jeho výsledky nadviazali vlastnou, pôvodnou tvorbou ďalší autori a interpreti (napr. skupiny Modus a Limit). V tomto zmysle predstavuje Hammel najrepresentatívnejší prúd našej pesničkovej tvorby. Ten je ale neodmysliteľný od osobitého a novátorského prístupu k textom. Boris Filan a Kamil Peteraj sa vyhýbajú dovtedy zaužívaným textovým stereotypom vo výbere tematického okruhu a vytvárajú autonómnu poéziu. Nachádzame tu dve základné polohy: v duchu vtedajšej folkovej vlny tex-

ty ľudovo-baladické, čerpajúce z národnej tradície (ako to vidíme napr. na LP platni Supraphonu Zvoňte zvonky) a texty s príklonom k mestskej poézii. Tento kvalitatívny zlom si všimla česká kritika a hudobná publicistika. Napr. Jiří Černý vyzdvihol súlad melódie a textu, aranžmánu a hlasového prejavu, pôsobiaci kompaktným dojmom na odborníka aj bežného poslucháča (Melodie č. 2, 1970).

Už v prvom študentskom období Hammelovej hudobnej činnosti nájdeme teda pozoruhodne zafixované hodnoty, ktoré sa postupne rozvíjali konzekventne ďalej v jednotlivých štúdiových nahrávkach až po v súčasnosti prebiehajúci „spomienkový“ recitál Prúdy 1966—2000 v bratislavskom štúdiu S. Melodické čítanie piesní autorského kolektívu Pavol Hammel, Marián Varga, František Griglák, Ján Lauko je blízke širokým vrstvám napriek netradičnému a osobitému spôsobu ich podania. Pozoruhodné je tiež, že aj dnešná mladá generácia považuje prvé piesne Prúdy za súčasne a jej vnútorné blízke, čo dokumentuje ich zreteľnú umeleckú nosnosť. Možno aj to je jeden z dôvodov, prečo mali Hammelove piesne vo svojom repertoári viacerí poprední interpreti: Marcela Laiferová, Jana Kocianová, Karel Černoš, Karol Duchoň, Marika Gombitová a skupina Elán. Kontinuitu Hammelovho hudobného vývoja — a to nielen v rámci vlastnej tvorby — dokazujú aj niektoré piesne, nadväzujúce originálnym spôsobom na predchádzajúce tendencie v slovenskej populárnej hudbe. Napr. pieseň Učiteľka tan-



ca sa napriek svojmu parodickému poňatiu hlási k odkazu hudobného typu populárnych slovenských táng. O myšlienkovú i výrazovú kontinuitu svedčia aj piesne z albumov Stretnutie s tichom, Vrabec vševď (podobne ako Šťahačková princezná adresovaná deťom), Faust a margaréta (na Peterajovej básne) s nasledujúcou koncepciou Času malín (texty Borisa Filana) a album Dnes už viem. Šírku činnosti Pavla Hammela dokumentuje aj záujem o scénickú hudbu a spolupráca v kolektíve tvorcov úspešného muzikálu Cyrano z predmestia.

Titul zaslúžilý umelec je ocenením dlhoročnej hudobnej aktivity Pavla Hammela a jej prínosu pre slovenskú populárnu hudbu. Priniesol radosť Pavlovi Hammelovi, ale aj celému radu jeho kolegov a spolupracovníkov, ktorí ho chápu aj ako ocenenie vlastnej práce. **BRANISLAV SLYŠKO**

GRAMORECENZIE

Sovietska komorná tvorba
OPUS Stereo 9111 1277

Platňa s interesantným obrazom **R. Falka** Mahagónový nábytok na obálke a erudovaným, starostlivo stylizovaným textom **I. Martona** prináša ukážky z tvorby pomerne známych postáv súčasnej sovietskej hudobnej scény — **Edisona Denisova**, **Valentina Silvestrova**, **Sofie Gubajduliny** a **Alfreda Šnitkeho**. Sú to zrelí umelci okolo päťdesiatky, dobre známi z medzinárodných festivalov, úspešní v úsilí kráčať po nových cestách bez straty príťažlivej hudobnej invencie a komunikačného efektu.

To, čo by veľká plocha neuniesla, je často prekvapivo účinné v miniatúre. Aj **Denisovov Kánon na pamäť Igora Stravinského** ťaží z tohto faktu, súc navýsost skromný, asketicky držaný v hĺbke — čo najmä flautu sonoristicky ozvlášťuje a má aj významotvorný dosah — a až v závere po zvonových efektoch harfy sa rozplývajúci kamsi nahor, nekončiaci, ale odchádzajúci. V Denisovom malom kuse je vyjadrená nefalšovaná úcta k veľikánovi, príliehavo reprodukováná **V. Samcom** (flauta), **J. Luptáčíkom** (klarinet) a **M. Vildnerom** (harfa).

Pri počúvaní **Silvestrovovho Sládkovského kvarteta** som si nevedojak spomenul na hudbu J. Malovca. Je to príbuzný typ intímnej výpovede, odvíjajúcej sa v krehkom poetickom opare, miernom tempe, legátovej vláčnosti, s vynárajúcimi sa „spevmi“ huslí. Pravda, autor sa v priebehu takmer dvadsiatinútovej súvislej plochy snaží dynamizovať základnú lyrickú polohu — chvítami blízku prírodným žánrovým hudobným obrazom s ich typickou farebnosťou a intonačným zakončením — jednak výrazným štvortónovým motívom i prudšími sólovými vstupmi, aby sa nakoniec vrátil k úvodnej ploche. **Košické kvarteto** pretlačilo Silvestrova so zmyslom pre delikátne detaily, no predovšetkým s výstižným nálado-tvorným „fahom“ celku.

Azda najzaujímavejší titul platne predstavuje **In croce pre violončelo a organ**, kde **S. Gubajdulina** v originálnej forme uplatnila obdivuhodnú zvukovú predstavivosť. Dialogická dvojpásmová skladba kladie značné nároky na interpretov (najmä odvážnymi artikuláčnými prvkami, no aj čo sa týka súhry). Len v niekoľkých vrcholoch sa totiž pohyb nástrojov zjednocuje, inak sú ich línie samostatné. **J. Podhoranský** a **V. Rusó** zvládli problém znamenite: upútava obzvlášť organistova registrácia, uvoľnenosť violončelistu i akási „tušená“ vnútorná súhra, výsledok premysleného interpretačného výkladu.

Dva Hymny Alfreda Šnitkeho pre violončelo, fagot, čembalo, kontrabas, harfu, tympany a zvony sú príkladom novej archaickosti. Ich zvukový reliéf vyznieva starobylo (melodicky traktovaný fagot), podobne v tonálite nájdeme príťažlivú silu citlivého tónu, tematika malého rozsahu sa rozvíja bez konfliktov, priradením a opakovaním. Všetky tieto prostriedky Šnitke sklbil s nepochybným majstrovstvom, pričom jeho hudba zďaleka nemá charakter púhej ponášky, ale prečnieva z nej tak trochu drsná, ale nástojčivá výpoveď. V realizácii súboru **Musica moderna** s dirigentom **J. Benešom** zaznievajú Hymny v adekvátnej podobe.

IGOR PODRACKÝ

G. F. Händel: Slávnosti na vode

Hudba k ohňostroju

Koncert č. 3 g mol pre hoboj, sládkový orchester a basso continuo

Koncert F dur pre 2 lesné rohy, sládkový orchester a basso continuo

Concerto grosso č. 30 D dur pre 2 lesné rohy, 2 huslí, sládkový orchester a basso continuo

Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal

Bohdan Warchal, Jozef Kopelman — husle; Jiří Krejčí — hoboj; Zdeněk Tylšar, Bedřich Tylšar — lesný roh
OPUS Stereo 9111 1001-02

Graficky pútavý obal (**Tomáš Písecký**) dvojplatinového kompletu s **Händlovou hudbou** priam láka siahnuť po tomto titule vydavateľstva OPUS a započúvať sa do veľkolepých, jasných tónov dvoch snád najhranejších orchestrálnych skladieb veľkého barokového majstra. Už prvé minúty hudby potvrdia, že lákavý obal skrýva aj nevšedný obsah. **Slovenský komorný orchester** (rozšírený o dychové a bicie nástroje) opäť preukázal, že je našim vynikajúcim špecialistom v interpretácii barokovej hudby. Händlova hudba znie živo, plnokrvne, najvyššou aktuálne, tak, ako nám ju pojem „warchalovsky“ už roky predstavuje. Vynikajúce dychové nástroje sú zvukovo dokonale vyvážené so sládkovou skupinou.

Slávnosti na vode nahrali warchalovci tak, ako ich notačne vydala kritická edícia Spoločnosti G. F. Händla — 22 častí (na etiketu druhej strany platne tlačiareň a korektori „dokomponovali“ ešte jednu časť navyše!) je rozdelených do troch súit v poradí: in F, in D a in G. Autorka textu **Etela Čárska** oprávnenne poznamenáva, že intímnejšie ladená suita in G sa z dramaturgického hľadiska hráva obyčajne ako stredná časť.

Hudba k ohňostroju dá naplno vyznieť dychovým nástrojom, ktoré znejú technicky dokonale, do detailu „pulzujú“ podľa predstavy umeleckého vedúceho. Sme náchylní uveriť, že hráči nie sú len občasnými partnermi SKO, veď takáto súhra sa spravidla získava dlhodobou spoluprácou.

Titul je vybavený obsiahlym, vyčerpávajúcym textom v slovenskom, nemeckom a anglickom jazyku o obidvoch suitách a krátkym heslom o SKO. Nedozieme sa však nič o troch Händlových koncertoch, ani o ich interpretoch — štvrtú stranu kompletu zamlčuje titulná strana obalu (graficky snád ospravedlňiteľné) i sprievodný, text vo všetkých troch jazykoch... V každom prípade si tieto koncerty kompozične i interpretačne zaslúžia rovnakú pozornosť ako predchádzajúce suity. Sólisti patria k našim najlepším hráčom vo svojom odbore, čo potvrdzuje i táto nahrávka. Opäť možno len obdivovať umelecké partnerstvo SKO.

VIERA LIPPOLDVÁ

BOHDAN WARCHAL
NÁRODNÝM UMELCOM

(Dokončenie z 1. str.)

každej krajine, v každom svetadieli s rovnakou intenzitou. Je v nich sila, ktorá určuje a súčasne presviedča o správnych „pravidlách hry“. Sú dôkladnou štúdiou o poznání interpretov, ich umeleckého a životného kréda. Eliminované ako artefakty by sa mohli zdať nápadné, celok hovorí o ich vyváženosti, stmelení, precítení a majstrovstve.

Warchal prenáša svoje umelecké dispoziecie i do pedagogickej práce na VŠMU. Pre koncertných umelcov je pedagogická činnosť dôležitá nielen vo vlastnom overovaní si schopnosti, ale aj v nutnosti formovať myšlienky, zdôvodňovať názory, sledovať najnovšie interpretačné trendy, tlmočiť ich vzápätí mladým a tým pomáhať formovať ich názory. Najväčší priestor práve pre takéto

generačné konfrontácie sa mu dostávajú v samotnom súbore.

Bohdan Warchal prišiel do Bratislavy pred 26 rokmi ako absolvent brnenskej JAMU na miesto koncertného majstra Slovenskej filharmonie, neskôr získal post sólistu a od r. 1961 vedie ako umelecký šéf Slovenský komorný orchester. I keď sólistickú kariéru zdanlivo obetoval komornému muzikarovaniu, vždy sa pridŕžal umeleckej zásady, že „keď chce človek zapáliť, musí horieť s husťami na srdci“. On takto zapáľoval svojich „chlapcov“ v súbore, ale rovnako intenzívne ako sólista vo Vivaldiho, Tartiniho, Sammartiniho, Zelenkových, Kardošových koncertoch... pretože rád hrá pre „hru“ samotnú, ale predovšetkým pre hudbu, ktorá je jeho životom.

ETELA ČÁRSKA

K storočnici Karola Marxa

Zväz skladateľov ZSSR organizoval v dňoch 6. a 7. apríla 1983 medzinárodnú muzikologickú konferenciu k 100. výročiu úmrtia Karola Marxa, ktorá sa venovala otázkam vplyvu tohto filozofa na rozvoj hudobnej estetiky. Konferencie sa zúčastnili delegácie všetkých socialistických štátov. Zasadnutie otvoril generálny tajomník Zväzu sovietskych skladateľov, národný umelec Tichon Chrennikov a viedol ho prof. J. Keldyš. Na konferencii sa podrobne analyzoval prínos Marxa pre svetové estetické myslenie a zvlášť sa zdôraznil jeho stále živý odkaz. Čs. delegácia sa zúčastnila v zložení: predseda Zväzu čs. skladateľov dr. Zdenko Nováček, CSc. a tajomníci zväzu zasl. umelec Zdenko Mikula a zasl. umelec Josef Boháč. Predsedu nášho zväzu prijal 7. apríla predseda T. Chrennikov a obaja predstavitelia rokovali najmä o ďalšej spolupráci, vhodnejších formách poznávania novej tvorby a o estetických otázkach súčasnej hudby. Z prednesených referátov zvlášť zaujala úvaha bulharského muzikológa Ivana Chlebarova, príspevok maďarského muzikológa Jánosa Marotiho a muzikológa NDR Konrada Niemann. S ohlasom sa prijal i čs. referát s. Z. Nováčka, ktorý sa venoval otázkam vplyvu marxistickej estetiky na hudobné myslenie v ČSSR. (Z referátu prinášame podstatný výťah.)

S marxisticko-leninskou estetikou sa naša muzikológia i hudba stretla už v 20. rokoch, najmä po vzniku KSČ. Prvé podnety prichádzali z mladého sovietskeho štátu a onedlho sa o ich rozšírenie pričínal prof. Zdeněk Nejedlý, ktorý z vtedajšieho systému marxistickej estetiky vybral a propagoval najmä tri okruhy problémov: nadväznosť na domáce pokrokové tradície, chápanie triednej spätosti umenia a otázky demokratizácie hudobného umenia. V tom zmysle vykonával veľa záslužnej práce a dopad jeho orientácie u oboch našich národov — hoci je patrične analyzovaný — úplne sa predsa len nedocenil. Prostredníctvom Nejedlého názorovo orientoval sa pokrokový hudobný prúd a viacerí estéti z jeho školy. V rokoch vojny zostali verní tomuto mysleniu niektorí umelci, avšak jasné vyhradenie a rozširovanie marxistickej estetiky okolností znemožnili.

Roky po oslobodení sa charakterizujú ako prerastanie národnodemokratickej revolúcie do socialistickej. V oblasti estetiky prežívali niektoré staršie esteticko-filozofické koncepcie, najmä pozitivizmus, avšak objavujú sa už aj nové poznatky z marxistickej estetiky, ktoré sa mohli na novej úrovni užít. V roku 1948. Najrýchlejšie a najpodnetnejšie sa zorientoval v tejto problematike prof. A. Sychra, najvýznamnejšia osobnosť čs. hudobnej vedy 50.—60. rokov. Sychra postrehol významný prínos marxistickej estetiky, dobre poznal intonačnú teóriu Asafieva, čo rozšíril a aplikoval najmä na výklad Dvořákových symfonických básní a niektorých diel vtedajšej súčasnosti. Bol to dobrý odrazový mostík, z ktorého vychádzali viacerí ďalší estéti. Ruka v ruku s novou estetickou vlnou, vzniká vtedy prvý súbor socialistických kantát a piesní reprezentovaný v Čechách najmä menami Dobiáš, Seidel, Paue, Kapr, E. F. Burian, R. Kubín, Hlobil, Drejsl, na Slovensku Jurovský, Očenáš, Kardoš, Holoubek, ale i Cikker a M. Novák. Prvýkrát tu v hudbe vystupuje vedomie novej spoločenskej situácie a skutočný, neidealizovaný človek. Hudobná reč tejto tvorby — v súvislosti s revolučnými zmenami a vedúcim postavením robotníckej triedy — sa zjednodušila, nazdávam sa však, že to bolo zákonité a že revolučné zmeny vo vývoji spoločnosti sú tak silné a naliehavé, že k podobnej situácii v umení môže dôjsť.

Rozhodujúci proces upevňovania národnej hudby mal odlišný priebeh v Čechách a na Slovensku. V Čechách sa viac cítil závažný odkaz národných klasikov (Smetana, Dvořák, Novák) a potreba nadväznosti na ich umelecké výdobytky. Národná hudba sa tu nezakladala, ale rozvíjala. Na Slovensku Suchoňovou Krúthovou a Cikkerovými prvými operami vzniká národná opera a v umeleckom

ABY ESTETIKA PRELÍNALA TVORBU

diele Alexandra Moyzesa — a veľmi skoro i ďalších skladateľov — vyhranuje sa aj národný symfonizmus. Marxistické akcentovanie národa, potreba demokratizácie umenia a dôrazné volanie po nových hodnotách urýchlili tento proces. Normatívne prvky vo vtedajšej estetike neboli sem vnesené zvonka, ale vlastne zodpovedali dobe, kde nový politický systém potreboval upevniť svoju koncepciu v oblasti štátnej, právnej, politickej a estetickej. Marxistická estetika sa prezentovala v podobe, ako sme ju vtedy poznali a nemožno nevidieť, že zdôrazňovala najmä ľudovosť, národné povedomie a snažila sa dešifrovať niektoré negatívne prvky buržoáznych estétik a niektoré prehnane komplikované myslenie Západu. Všetky tieto tendencie sa dajú dialekticky vysvetliť a z dobových podmienok i okolností zdôvodniť. Veľmi silnú pomoc pri vzniku a presadzovaní nového umenia predstavovala tvorba pre profesionálne hudobné súbory, najmä SEUK a Lúčnicu. Vygradoval sa tu v tejto dobe starší proces, ktorého hlavnými nositeľmi boli A. Moyzes, E. Suchoň, J. Cikker a D. Kardoš — citlivá majstrovská práca s domácou piesňou a tancom. Tým sa posilnili nové istoty v intenzívnej propagácii národného umenia a vytváralo sa vhodné zázemie pre komunikatívnu umeleckú prácu.

Hneď ďalšiu etapu charakterizuje rozšírenie frontu skladateľov, koncertných umelcov i teoretikov a plná profesionalizácia celého hudobného života. Bol to nápadný výdobytk socialistickej kultúrnej politiky, ktorý sprevádzali úplne nové pocity, predovšetkým radosť zo stupňujúcej sa sily súčasnej hudby. Takmer rovnako to pocítovala česká a slovenská vzdelanosť. Filozoficky to znamenalo naplnenie Marxovho zistenia o „novej dôstojnosti socialistickej osobnosti“. Bol to nástup generácie, ktorá sa dnes nazýva stredná, a grupuje umelcov približne od 45 do 55 rokov. Marxistická estetika dospela v týchto rokoch k značnému obohateniu a nechýbajú už závažné články a štúdie o nových hodnotových systémoch, ktoré zdôrazňujú socialistickú funkčnosť umenia, hodnotu talentu, nový pocit zbliženia umelca so svojou dobou a pocit optimizmu, ako výraz a vedomie historického víťazstva robotníckej triedy.

dy. Nová generácia v Čechách i na Slovensku priniesla pohyb do vývojových tendencií.

Závažné sú v tej dobe viaceré stranické dokumenty, najmä rozpracované závery z uznesenia ÚV KSČ z 1. 12. 1959, kde sa prvýkrát formuluje skúsenosť zo socialistickej kultúrnej výstavby. Najrozhladenejším hudobným umelcom, tým, ktorým okolnosti dovolili rýchle politické dozrievanie, bolo v tom čase jasné, že marxisticko-leninská estetika zastupuje záujmy celého rozvoja hudobného umenia a národnej potreby. Máme z tej doby v Čechách a na Slovensku viaceré vynikajúce diela, ktoré odrážajú dnešok, sú podložené vynikajúcim talentom, zachovávajú národný esprit a možno práve na nich zovšeobecniť viaceré zásady socialistickej estetiky. Front československých skladateľov, vtedy blízkyh socializmu, sa rozšíril o mená Ferenczy, M.

najmä správny výklad pokroku umenia, nové poznatky o tom, ako sa socialistický umelec v procese života zospoločňuje, ako sa prekonáva rozkol „zvláštnych a spoločenských záujmov“ [Marx]. Tiež úvahy o novom hrdinovi v umení mali svoju závažnosť. Prekonala sa aj v estetike etapa, ktorá roztriedila talenty i názory ľudí a znova sa vykráčalo k intenzívnej práci a k novému rozvoju marxisticko-leninskej estetiky. Vznikli viaceré závažné estetické práce domácich autorov, preložili sa mnohé sovietske štúdie, prehĺbila sa najmä v Prahe problematika estetickej semiotiky, ktorá z teoretickej polohy začína prechádzať do praxe.

Marxistická estetika sa v našom vedomí uceluje ako systém, ktorý zahŕňa učenie o hudbe ako odraze skutočnosti; má teóriu modelov ako definovateľných významových koncentrátov, má široké učenie o čase a jeho naplnení v umení, definuje a chápe význam talentu, rozširuje mnohé vedomosti z psychologického estetiky, má rad nových zistení o umeleckom subjekte, definuje socialistický realizmus ako logickú požiadavku doby, novo vysvetľuje umeleckú typizáciu a triednosť, dokladá nevedeckosť niektorých idealistických estétik, rozširuje vedomosti z dialektiky, charakterizuje význam cenných vzorov a príkladov významných osobností, novo hodnotí neoslabený význam národných zvláštností, má rad závažných postrehov k diferencovaným potrebám poslucháča, s novými argumentami dokladá hodnoty a hodnotové systémy, predovšetkým význam hodnôt v ľudskom živote a detailne rozpracováva estetický prístup k jednotlivým zločkám hudby. Tento výpočet riešených problémov je pochopiteľne ďaleko širší. Často priamo alebo nepriamo vychádzajú z vedeckých právd Marxa, Engelsa, Lenina, obohacovaných ďalšími pokrokovými estetickými celým sveta. Naša československá hudba sa do určitej miery zorientovala na pokrokovú estetiku, mnohé z nových estetických zistení sa postupne dostávajú do kultúrneho povedomia našich umelcov; rad vecí zostáva, pravda, otvorená, čo neznamená oslabenie estetiky, ale normálny vedecký jav.

Positívne filozofické a estetické poznania z tridsiatich piatich povojnových rokov sa premietajú do celého nášho hudobného života. Československá hudobná vzdelanosť má už rad socialistických znakov a rysov, no nemožno podliehať ilúzii, že všetko je vyriešené a že všetky závažné poznatky sa už dostali do vedomia skladateľov, koncertných umelcov a teoretikov. **Iste by prospelo celej marxisticko-leninskej estetike a celému socialistickému spoločenstvu, keby sa účelne a zodpovedne zhrnuli vedecké poznatky do ucelenej knihy a vyvinula sa maximálna snaha, aby tieto poznatky prešli do krvi, života a práce tvorivých umelcov.** Zdá sa mi, že už je zrelá doba, aby vznikla závažná antológia najvýznamnejších skladieb všetkých štátov z jednotlivých socialistických štátov, kde by sa mohli aj zobraziť spoločné rysy týchto jednotlivých hudobných kultúr. Je to potrebné tým skôr, že socialistické spoločenstvo musí ukázať pred svetom i v oblasti hudby svoje výsledky, prípadne prednosti a musí sa zjednotiť v rozhodujúcich závažných estetických otázkach. Veľa sa v oblasti estetiky už vykonalo, každý socialistický štát prispel svojimi skúsenosťami, treba však mnohé poznatky uceliť, vzájomne konfrontovať, doložiť praktickou hudbou a **ofenzívne pred celým svetom ukázať, že socialistická spoločnosť má hlboký záujem na rozvoji hudby, tejto nepostrádateľnej súčasť života moderného človeka.**

ZDENKO NOVÁČEK

Poľské divadlo tanca

Plný názov tohto súboru znie: POĽSKÉ DIVADLO TANCA — POZNANSKÝ BALET. Ale v Poznani, kde divadlo vzniklo a kde sídli, ako aj všade tam, kde sa zjaví — v Poľsku i v zahraničí — hovorí mu jednoducho DIVADLO KONRADA DRZEWIECKÉHO. Podľa umelcovho mena, ktorý divadlo založil a ktorý je už desiaty rok jeho vedúcim. Treba však povedať, že umeleckou tvorbou v oblasti choreografie sa Conrad Drzewiecki zaoberá už dvadsať rokov. Tento v súčasnosti najvýznamnejší poľský choreograf je osobnosťou naskrze renesančnou. Myslí, tvorí, učí a vychováva, preteká sa s časom, matuje, navrhuje, komponuje a filmuje, usiluje sa vytvoriť divadlo totálne. Hovorí: — „Krása gesta by nemala zastierať jeho význam a výraz...“ Úzko spätý s Poznani, kde započal kariéru tanečníka, neskôr pedagóga a choreografa a kde desať rokov viedol balet Poznaňskej opery, založil v júli 1973 Divadlo tanca.

Už v prvej sezóne Divadlo Conrada Drzewieckiego vystúpilo v zahraničí a získalo si obrovské uznanie tak publika, ako aj odbornej kritiky. Podobne tomu bolo i počas veľkého turné po Československu, kedy Poľské divadlo tanca — Poznaňský balet navštívilo o. i. Prahu, Bratislavu, Brno a Košice. Tlač komentovala vystúpenia poľských tanečníkov s úprimným uznaním a obdivom k ich umeniu.

Prvé kontakty Poľského divadla tanca bezprostredne s občanmi Československa sa začali v decembri 1976, keď na pozvanie riaditeľa Drzewieckiego prišiel do jeho divadla Pavel Šmok, vedúci Pražského komorného baletu, jeden z najvýznamnejších československých choreografov, dobre známy nielen na domácich pódioch, ale aj v Bazileji, Paríži, New Yorku, Rakúsku, Holandsku, NDR a NSR, ako aj vo filme a televízii. Pavel Šmok, umelec



Členky Poľského divadla tanca tancujú kreáciu Yesterday podľa hudby skupiny Beatles. Choreografia a inscenácia — Conrad Drzewiecki.

s vlastným štýlom a filozofiou je blízky Conradovi Drzewieckému v spôsobe chápania umenia. Pravdepodobne z týchto dôvodov sa zrodil návrh spolupráce, ktorej výsledkom bol spoločný baletný večierok s hudbou L. Janáčka, K. Ostrčila a O. Nedbala, ktorý sa dodnes nachádza v repertoári Poľského divadla tanca.

Choreografická práca Pavla Šmoka prijala verejnosť i kritika neobyčajne priaznivo. Zdôrazňovali sa jeho zásluhy v sprístupnení najvýznamnejších diel českých skladateľov poľskému divadlu, ako aj umelcovu nadanie a invencia. Treba dodať, že práca tohto vynikajúceho choreografa zanechala trvalú stopu v súbore divadla obohacujúce majstrovstvo tanečníka a tanečnic. Viac-menej

v tom istom čase prišiel do Drzewieckiego divadla ako mladý štipendista Jan Hartman, talentovaný tanečník z Československa. Jednu sezónu sa oboznamoval s tajomstvami divadla, potom odišiel do New Yorku, aby sa tam zdokonaľoval v tanečnej moderne a džez.

Československá strana vyšla s návrhom, aby Conrad Drzewiecki vytvoril tiež niečo zvlášť pre československé pódium. Preto Národné divadlo v Prahe pozvalo majstra, pod ktorého vedením a v jeho choreografii baletný súbor našťudoval Nokturná F. Chopina, Prádavne piesne M. Karłowicza a III. symfóniu — Spev noci K. Szymanowského, čo nadväzovalo na 100. výročie narodenia tohto skladateľa. Treba pripomenúť, že premiéra najväčšieho Szymanowského diela Harnasie sa konala v roku 1935 práve v Prahe. Po baletnej premiére v júni 1982 československá tlač nešetřila slovami uznania a Conrad Drzewiecki prijímať ich s veľkým vzrušením zdôraznil, že ho teší najmä vrátné prijatie jeho umenia v Prahe, ktorá má rád a ku ktorej prechováva osobitné sympatie.

Jan Hartman v poslednom čase opäť navštívil Poznaň. Niekdajší štipendista Conrada Drzewieckiego učil poľských tanečníkov tanečnej moderne a džezového tancu. Jeho činnosť sa stretla s veľkým záujmom všetkých členov súboru a hovorilo sa aj o budúcich stretnutiach tohto druhu.

O tom, ako verejnosť a kritika prijala diela československých choreografov som už písal. Dodajme teda ešte iba to, že Conrad Drzewiecki i jeho tanečníci vysoko hodnotia vzájomnú spoluprácu. Pričinila sa o to individualita oboch umelcov z Československa — Pavla Šmoka i Jana Hartmana, ich vynikajúce umenie, schopnosť nadväzovania kontaktov, bezprostrednosť a umelecká autorita.

ZDZISLAW BERYT
(Interpress)

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Dňa 29. marca sme si vypočuli v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca recitál popredného brnenského klaviristu, sólistu Štátnej filharmónie, Brno, **Jirího Skovajsu**.

Tento úspešný reprezentant českého koncertného umenia prezentoval sa na viacerých medzinárodných súťažiach, je držiteľom ceny CHF, no v Bratislave vystúpil po prvý raz.

Program Skovajsovho recitálu nebol svojím vonkajším dramaturgickým záberom príliš široký. Zameriaval sa na hudbu 20. storočia: **L. Janáček — Po zarostlém chodníčku** (1. časť cyklu), **B. Martinů — Sonáta č. 1**, **S. Rachmaninov — Elégia**

es mol, op. 3, Prelúdia cis mol op. 3, č. 2, D dur op. 23, č. 4, g mol op. 23, č. 5, gis mol op. 32, č. 12, G dur, op. 32, č. 5 a Etuda es mol op. 39, č. 5. Hudobný svet týchto skladateľov kladie na interpreta značné diferencované nároky. Skovajsa pristupoval ku skladbám rešpektujúc tieto požiadavky a dokázal na tomto relatívne malom, a predsa bohatom priestore, uplatniť širokú škálu výrazových prostriedkov. Umelec má mimoriadny zmysel pre drobnokresbu a jemné kontrasty. Janáčkov hudobný text predstavuje pre tieto dispozície ideálne pole pôsobnosti. Silná expresivnosť, časté zmeny metra a tempa, ktoré obsahuje Janáčkov klavírny cyklus, však neprivilidli Skovajsa za tú hranicu, kde už pocíťujeme skladbu ako roztrieštenú, hoci jeho interpretácia bola „nasýtená“ vnútornými kontrastami a hustejším členením fráz. Výnimku tvorila azda len vstupná skladbička cyklu, Naše večery, tempovo rozkolísaná na nenáležité miestach.

Spomínaný zmysel pre detailnú prácu je — zdá sa — dôležitou charakteristic-

kou črtou Skovajsovho muzikantského naturelu, ktorý ho predurčuje na interpretáciu expresívne bohatej romantickej hudby. To sa ukázalo už v samotnom výbere ďalšieho programu, ktorého podanie si popri rešpektovaní odlišných nárokov zachovalo — v inej podobe — túto konštantnú črtu.

Zaradenie Sonáty pre klavír B. Martinů do programu, považujeme zo strany interpreta za významný dramaturgický počin. Táto málo hrávaná, posluchácky značne náročná skladba, veľmi vhodne zapadla do programu po janáčkovských miniatúrach a umožnila nám nahliadnuť do obce nie veľmi známeho mikrokozmu skladateľovho svojky poňatého impresionizmu. V tejto sonáte, ako aj v Rachmaninovovi umelec dokázal, že vie svoju jemne cistenú hudobnú frázu dať do služieb väčšieho celku, že vie budovať i väčší hudobný oblik (ktorý, mimochodom, stvárnil veľmi sugestívne v kontinuitnejších skladbičkách Janáčkovho cyklu). Na Skovajsovom recitáli znela teda hudba, ktorá mala hlboký vnútorný dynamizmus. Boli by sme však radi, keby jeho budúce bratislavské vystúpenie malo bohatší dramaturgický záber, čo by nám umožnilo konfrontovať jeho hru v širších súvislostiach.

VLADIMÍR FULKA

In memoriam doc. dr. EDUARD GÁBOR, CSc.

ODIŠIEL VZÁCNÝ ČLOVEK

Dňa 28. marca 1983, keď si naši pedagógovia pripomínajú svoj sviatok — Deň učiteľov — náhle a nečakane dotkli srdce jedného z nich doc. dr. Eduarda Gábor, CSc., vedúceho Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici.

Svoju dráhu pedagóga začal Gábor po absolvovaní Vysokej školy pedagogickej v roku 1957 na Pedagogickej škole v Tisovci. Po krátkom pôsobení na Základnej škole v Lučenci prichádza v roku 1959 na Katedru výchovy vtedajšieho Pedagogického inštitútu do Banskej Bystrice, kde ako odborný asistent prednášal dejiny svetovej hudby, hudobné formy a venoval sa aj výuke hry na husliach. Začiatkom roku 1966 (po utvorení Pedagogickej fakulty), ho menovali za vedúceho katedry hudobnej výchovy. Počas svojho pôsobenia na PF zameriaval svoju vedecko-výskumnú prácu na receptívnu hudobnú výchovu, so zvláštnym zreteľom na získanie využitia filmu, diafilmu a diafónu vo vyučovaní procese na základných školách. Týmto smerom sa orientovala aj jeho vedecká príprava, ktorú ukončil získaním

vedeckej hodnosti kandidáta vied v roku 1976 na Pedagogickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe obhajobou dizertačnej práce na tému Film — filmová hudba z aspektu pedagogického. Svoje úsilie v tomto smere aktivoval aj stálou spolupracou s n. p. Učebné pomôcky v Banskej Bystrici, kde má autorstvo na diafóne „Detvan“ v dvoch dieloch (opera V. Figuša-Bystrého) pre hudobnú výchovu na základných školách. Výsledky tejto spolupráce, ako aj riešenie iných výskumných úloh z tejto oblasti odborné zakotvil vo svojej habilitačnej práci, ktorou získal vedecko-pedagogickú hodnosť „docent“ v roku 1981 na Pedagogickej fakulte UJEP v Brne.

Doc. dr. Eduard Gábor, CSc. vyvíjal výraznú mimoškolskú činnosť. Bol umeleckým vedúcim vysokoškolského súboru Mladost, členom muzeálnej rady Literárneho a hudobného múzea v Banskej Bystrici, dlho spolupracoval s ochotníckym divadlom Andreja Sládkoviča, bol členom Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici, v posledných rokoch aj členom Komorného orchestra Katedry hudobnej



výchovy PF. Aktívne pôsobil v rôznych spoločenských organizáciách, politicky ako lektor OV KSS pre marxistickú filozofiu a predseda ZO KSS výboru č. 1 na PF. V roku 1981 ho menovali za predsedu štátnych rigorózných skúšok z hudobnej výchovy pre stredné školy a za školiteľa vedeckých aspirantov v odbore teória vyučovania hudobnej výchovy.

Správa o jeho náhlom skone prekvapila všetkých, znela neuveriteľne a bolestne, lebo odišiel pedagóg, ktorý mal úprimný a citlivý vzťah k poslucháčom, odborník, ktorý zasvätil svoju prácu rozvoju hudobnej pedagogiky, kolega, ktorý mal porozumenie a pochopenie pre svojich spolupracovníkov, priateľ, vzácný človek. Odišiel mladý vo veku 49 rokov...

EVA, MICHALOVÁ

Založenie Spoločnosti pre starú hudbu

Dnešný hudobný život charakterizuje zvláštny paradox: kým v minulých storočiach bola aktuálna najmä nová, v svojej dobe súčasná tvorba, dnes je tomu skôr naopak. V súčasnosti sme svedkami zaujímavého fenoménu. V posledných rokoch neustále rastie u nás, podobne ako v zahraničí, záujem o hudbu starších epoch, od 18. storočia smerom viac do minulosti. Prejavuje sa to okrem iného vzrastajúcou návštevnosťou koncertov s programom starej hudby, rozmachom produkcie gramofónových plátňi s nahrávkami diel starej hudby, počtom nových edícií starej hudby a literatúry o nej, zvyšujúcim sa podielom relácií venovaných tejto oblasti v audiovizuálnych médiách, v neposlednom rade tiež rastom počtu špecializovaných telies.

Dnešný človek prejavuje stúpajúci záujem o trvalé hodnoty, ktoré zanechala minulosť. Pretože jednou z programových úloh kultúrnej politiky našej socialistickej spoločnosti je tiež veľkorysá a komplexná starostlivosť o kultúrne dedičstvo, poskytol sa tomuto záujmu ďalší rozvoj na inštitucionálnej základni. Tak došlo u nás nedávno k založeniu Spoločnosti pre starú hudbu (ďalej SSH) ako záujmového združenia pri Českej hudobnej spoločnosti s celoširokou pôsobnosťou. SSH počítá so širokou členskou základňou z radov našich interpretov, bádateľov i amatérov, ako aj veľkého okruhu záujemcov a priaznivcov starej hudby z oboch našich republík. SSH vedie ústredný výbor pozostávajúci z popredných českých a slovenských interpretov a teoretikov. Za predsedníctvom SSH zvolili čembalistku svetového formátu zasl. um. prof. Zuzanu Růžickovou. Na rozdiel od niektorých špecializovaných zahraničných spoločností (napr. Nová Bachova spoločnosť, Händlova spoločnosť, Telemannova spoločnosť v NDR) bude mať SSH ďaleko širší záber. Okrem

starostlivosti o tvorivý odkaz našich skladateľov dávnejšej minulosti, bude venovať svoj záujem aj všeobecným teoretickým a praktickým otázkam starej hudby v európskych reláciách. SSH chce vyvíjať činnosť vo viacerých smeroch, a to v oblasti: interpretačnej praxe, výchovy, dobových nástrojov, muzikologickej, edičnej a publicistickej. Pre tieto aktivity vytvorila príslušné komisie. SSH chce poskytovať dostatok kvalitných informácií všetkým súborom predvádzajúcim aktívne starú hudbu. SSH ďalej chce sprístupniť poznatky interpretačnej praxe starej hudby, či už v podobe seminárov, prednášok, formou koncertov a prehrávok s diskusiou, špeciálnych kurzov a podobne. Perspektívne sa uvažuje tiež o usporiadaní festivalov starej hudby v niektorom z našich historických významných miest.

Z akcií, ktoré plánuje SSH v priebehu roka, spomeňme napríklad jednodenný čembalový seminár v Olomouci, ktorého náplňou bude ladenie a údržba nástrojov, prehrávky — živé i reprodukované — z diel majstrov starej hudby so sprievodným slovom a diskusiou; za tým cieľom sa zriada série nazvané Reflexie a Štúdio starej hudby. Pripravila sa ďalej rozhlasové relácie o problémoch interpretačnej starej hudby, muzikologický seminár venovaný týmto otázkam a i.

SSH je prístupná pre všetkých priaznivcov starej hudby, ktorých volá do svojich radov. V dôsledku svojej štruktúry každý priateľ starej hudby môže tam nájsť rôzne podnety pre seba. Pre svojich členov začína SSH vydávať Spravodaj, ktorý bude obsahovať podrobnejšie informácie, správy a pod.

Prihlášky do SSH možno zaslať už teraz na túto adresu: Česká hudobná spoločnosť Valdštejnské nám. 1, 118 01 Praha 1 — Malá Strana.

PAVOL POLÁK

SLOVKONCERT, čs. umelecká agentúra vypisuje INTERPRETAČNÚ SÚŤAŽ SSR '83 pre odbor organ Piešťany 10. - 12. novembra 1983

Podmienky súťaže

- Súťaže sa môžu zúčastniť občania SSR alebo tí občania ČSR, ktorí žijú na území SSR. Podmienkou je ukončené alebo prebiehajúce štúdium na konzervatóriu alebo vysokej hudobnej škole. Veková hranica nie je stanovená.
- Záujemcovia dostanú tlačivo prihlášky spolu so zloženkou na zaplatenie zápisného Kčs 300 (poslucháči Kčs 150). Tento poplatok má charakter zálohy a vráti sa kandidátom po absolvovaní I. kola.
- Prihlášky treba poslať doporučené na adresu:
SLOVKONCERT
Sekretariát Interpretačnej súťaže SSR
Leningradská 5
815 36 Bratislava.
Termín: do 15. VI. 1983.
- Súťaž bude mať dve kolá.
I. kolo
a) Bach: Závažná skladba z organovej tvorby
b) Bach: Rýchla časť z triovej sonáty podľa vlastného výberu
c) skladba z tvorby 19. storočia.
II. kolo
a) Skladba slovenského autora podľa vlastného výberu
b) Dielo (diela) zo svetovej organovej tvorby.
Časové trvanie jednotlivých kol do 40 minút.
- Pre súťaž sú určené tieto ceny:
1. cena Kčs 3000
2. cena Kčs 2000
3. cena Kčs 1000
Porota má právo zlúčiť 1. a 2. cenu alebo 2. a 3. cenu a rozdeliť ich rovným dielom, ďalej má právo niektorú z cien neudelíť, pokiaľ by kandidáti nedosiahli požadovanú úroveň. Počíta sa aj s udelením osobitnej ceny za najlepší prednes skladby slovenského autora. Rozhodnutie poroty je konečné.
- Najlepší účastníci súťaže budú uprednostnení vo všetkých oblastiach umeleckého pôsobenia, vrátane vysielania na medzinárodné súťaže, zaradovania do exportných plánov, odporúčania na udelenie štipendií, na vystúpenia s orchestrami, v rozhlase a televízii.
- V porote budú zastúpení poprední umelci a odborníci. Zloženie poroty bude oznámené pred otvorením súťaže.
- Cestovné a pobyt účastníkov sa uhradí za dní ich aktívnej účasti na súťaži podľa platnej vyhlášky o náhrade cestovných nákladov. Použitie lietadla sa nepovoľuje.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: Jana Lengová. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Lubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Míkula, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursinyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 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

Uverejňujeme podstatnú časť referátu doc. dr. Ladislava Burlasa, CSc., vedúceho Sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV v Bratislave, ktorý predniesol 29. marca 1983 v rámci trojdňového sympózia v Prahe.

Nové podmienky českej a slovenskej hudby v prvých rokoch po oslobodení (1945—48)

Víťazstvo nad fašizmom r. 1945 a oslobodenie Československa priniesli v oblasti hudby nielen obnovenie predtým prerušených kontaktov, ale aj opätovné stretnutie dvoch hudobných kultúr, medzi ktorými sa začal prehĺbovať partnerský vzťah a vedomie bratskej spolupatričnosti. Košický vládny program vytvoril bázu nového demokratického štátneho usporiadania, ktoré poskytl východiskovú bázu pre prerastenie do ľudovodemokratického poriadku. Buržoázna reakcia nebola celkom porazená a pripravovala sa na rozhodnú konfrontáciu s pokrokovými silami vedenými Komunistickou stranou Československa, aby sa mohli presadiť prekonané koncepcie čechoslovakizmu a iné mocenské záujmy.

Už v máji r. 1946 opäť zaznela slovenská hudba na dvoch koncertoch festivalu Pražská jar a v nasledujúcich rokoch zastúpenie slovenskej hudby sa stalo na tomto festivale tradíciou. V r. 1946 sa vrátil na pôdu SND Milan Zuna a niektorí ďalší českí hudobní umelci, ktorí bytostne zrástli so slovenskou hudobnou kultúrou. V slovenskej hudobnej tvorbe tohto obdobia prevažujú niektoré retrospektívne orientované diela, ktoré sa vyrovnávali s nedávnou krutou minulou a tým vytvárali aj určitú ideovú platformu pre spoločné vyrovnanie sa českej i slovenskej hudby s temnými rokmi fašistickej poroby. Súčasne sa veľmi zreteľne prejavila skepsa voči preceňovaniu folklórneho inšpirácie slovenskej hudobnej moderny, čo bolo určitým dedičstvom národnej izolácie a uzavretosti v rokoch vojny. Prvé kritické slovo k monoštylovému vývoju slovenskej hudby, ktorý vyplýval z preceňovania tradície novákovskej školy zaznelo tak tiež až po oslobodení v denníku Pravda r. 1946: „Celkom jasne si uvedomujeme, veľký význam Novákovskej osobnosti pre českú a slovenskú hudbu, ale jeho nesmierne glorifikovanie, ktoré sa mohlo prevládzať tak od roku 1920 nevedie k ničomu a robí len zmatok, najmä u nás, kde viera v jeho samospasiteľnosť stáva sa pomaly tradičnou“ (Pravda r. 1946, č. 196). Súčasne sa upozorňuje na význam J. L. Bello v tom zmysle, že niektoré prvky Bellovej hudby sú spriaznené so snahami priekopníkov novej hudby 20. storočia a svojím objektívnym, protiromantickým charakterom konvenujú aktuálnym tendenciám, ktoré by mali oživiť statickú povahu prevládajúcej estetiky slovenskej národnej hudby. Vyvrcholením filozoficko-estetické reflexie, inšpirovanej novými hudobnými i spoločenskými skutočnosťami je úvaha Ota Ferenczyho Pohľad na obecnú sociálnu podmienenosť slovenskej hudby, prednesená r. 1948 na I. zjazde skladateľov a hudobných vedcov v Prahe. Vzhľadom na to, že obdobné úvahy prebiehali aj v českej kultúre, dochádza tu k spoločnému nastoľovaniu úvah i vývojových tendencií, ktoré pripravovali Víťazný február 1948 a víťazstvo pracujúceho ľudu.

Vývoj hudobných vzťahov v epoche socializmu

Rád by som v tejto súvislosti vyzdvihol účasť a spoluprácu českých hudobných umelcov a muzikológov v procese budovania socialistickej hudobnej kultúry na Slovensku. Nebudem vymenovávať všetkých, ale nemožno nespomenúť napr. veľké zásluhy nár. um. Václava Talicha pri formovaní Slovenskej filharmonie, činnosť Zdenka Chalabala alebo účinkovanie Zdenka Košlera. Nemožno nespomenúť pôsobenie Jaroslava Volka a Zdenka Nováčka v Bratislave. Ale rovnako treba pripomenúť aj zásluhy českých odborných škôl, pokiaľ ide o prípravu slovenských koncertných umelcov, muzikológov i skladateľov. Nemožno nespomenúť prítomnosť českého interpretačného potenciálu pri rozvíjaní slovenského koncertného života a čulé kontakty českých i slovenských muzikológov.

Koncepcia kultúrnej politiky po r. 1948 bola, ak ju skúmame aj po vyše tridsaťročnom odstupe, progresívna a veľkorysá. Na Slovensku išlo o revolučné dobudovanie hudobných inštitúcií, hudobných telies a hudobného školstva. Dialo sa tak na báze spoločného projektu demokratizácie kultúry a umenia, ktorý vytýčila KSČ.

V máji r. 1949 vznikol Zväz československých skladateľov (SČS) zlúčením Syndikátu českých a Syndikátu slovenských skladateľov. SČS mal značný vplyv na vývoj kultúrno-politických práce i na vývoj tvorby českej i slovenskej hudby. Proces inštitucionálneho vybudovania slovenskej kultúrnej sféry bol vyjadrený i v tom, že v rámci SČS jestvovala orga-

ČESKÁ A SLOVENSKÁ SKLADATEĽSKÁ TVORBA V EPOCHE SOCIALIZMU



V dňoch 4.—6. decembra 1959 sa uskutočnil I. zjazd Zväzu slovenských skladateľov. Na snímke záber z otvorenia zjazdu v Divadelnom štúdiu VŠMU v Bratislave. Snímka: archiv ZSS

nizačne vyčlenená Slovenská národná sekcia a až neskôr vznikol samostatný Zväz slovenských skladateľov (1954).

Dlhé roky fungovali Hudební rozhledy ako jediný celoštátny hudobný časopis, čo v značnej miere nielen informovalo o hudobnom živote z celoštátneho hľadiska, ale integrovalo českú i slovenskú ideovú a kultúrno-politickú problematiku a tým vplývalo na kultúrne vedomie českých i slovenských hudobných umelcov. Treba zaznamenať, že pre celú českú a slovenskú kultúru bol prelomovým podujatím Zjazd národnej kultúry v apríli 1948 v Prahe. Tu sa vytýčil generálny program kultúrneho povznesenia ľudu a sprístupnenia kultúry najširším vrstvám. Je pozoruhodné, že dva mesiace po prevzatí moci pracujúceho ľudu bola naša politická moc i kultúrna inteligencia schopná predložiť našim národom ucelený a zrelý projekt adekvátnej revolúčnej premeny, ktoré v oblasti ekonomiky a spoločensko-výrobných vzťahov nastolilo víťazstvo socializmu vo februári 1948.

V máji 1948 sa zišiel v Prahe II. medzinárodný zjazd skladateľov a hudobných kritikov, ktorý aj v medzinárodných reláciách, za prítomnosti pokrokových osobností zo zahraničia potvrdil túto novú, na široké masy orientovanú kultúrno-politickú orientáciu. Tu sa konštatovali aj krízové symptómy súčasnej hudby, ako je hodnotový rozpor medzi oblasťou umeleckej, vážnej hudby a hudby populárnej.

Upozorňovalo sa na nebezpečie narastajúceho individualizmu a subjektivismu, na nebezpečie prekomplikovanosti a konštruktivismu na úkor obsažnosti a komunikatívnosti. Sme radi, že českí a slovenskí hudobní umelci stáli pred svetovou verejnosťou jednotní pri formulovaní nových spoločenských a estetických ideálov našej epochy. Túto dobu sa snažili v minulosti charakterizovať len negatívnymi symptómami vyplývajúcimi z aplikácie téz A. A. Ždanova o formalizme v hudbe. Domnievame sa, že spomínané momenty boli pre vývoj našej hudby i ideí socialistickej hudobnej kultúry oveľa dôležitejšie a prevažujú niektoré dobrou podmienené nedostatky a dobovú terminológiu.

Ešte v júni r. 1948 sa zišiel I. pracovný zjazd slovenských skladateľov a hudobných kritikov v Trenčianskych Tepliciach a Dubodiel, ktorý sa stotožnil s prevolaním II. medzinárodného zjazdu skladateľov a hudobných kritikov v Prahe. V októbri r. 1948 I. pracovný zjazd skladateľov a hudob. vedcov Československa v Prahe opäť sa postavil pozitívne k medzinárodnému zjazdu a k jeho línii. V dňoch 14. a 15. mája 1949 vzniká na II. zjazde československých skladateľov a hudobných vedcov v Prahe Zväz československých skladateľov ako spoločná hudobno-ideová organizácia českých a slovenských hudobných umelcov. Pred hudobných umelcov bola postavená kategória **socialistického realizmu** ako tvorivá metóda i ako umelecký program, záväzný v spoločenskej zodpovednosti a angažovanosti umenia, majúci ďalekosiahle dôsledky pre výber prostriedkov i pre spôsob stvárnenia umeleckého diela. Muzikologický front sa aktivizoval v objasnení nielen tohto pojmu, ale aj nového zmyslu umenia v socialistickej spoločnosti. Nemalý význam v tomto smere mali aj preklady sovietskych prác. Z našich autorov s najrozsiahlejšou prácou v tejto oblasti s názvom Stránka hudobná kritika, prispel Antonín Sychra, spolutvorca novej hudby (1951). IX. zjazd KSČ vytýčil pred pracovníkmi umenia veľký koncept výchovy a osvetu budovateľov socializmu, koncept kultúrnej politiky strany. Z týchto dokumentov sa odvíjala celá práca umeleckých zväzov a kultúrnych inštitúcií.

Tak ako sa uskutočňovali celoštátne plenárky Zväzu skladateľov, podobným spôsobom sa organizovali aj celoštátne prehliadky novej hudobnej tvorby. Prvé takéto podujatie, na ktorom zneli nové české a slovenské hudobné diela, bolo v r. 1950.

Jednou z foriem ideologického a politického pôsobenia na členov Zväzu skladateľov boli **internátne školenia**, ktoré sa uskutočnili r. 1950 v Babylone, 1951 v Mariánskych Láznach a r. 1952 vo Vysokých Tatrách. Ďalej sa v tejto akcii nepokračovalo a hľadali sa sústavnejšie a diferencovanejšie formy politického a ideového vzdelávania. **Prehliadky hudobnej tvorby** sa však ukázali byť dobrými formami prezentácie novej tvorby a terajšie týždne novej tvorby sú vlastne pokračovateľmi tejto tradície. Z úspešných prehliadok treba spomenúť II. prehliadku, konanú v máji r. 1952 v Bratislave a III. celoštátnu prehliadku novej tvorby v Prahe, uskutočnenú vo februári 1954. Separátne prehliadky novej hudobnej tvorby, ktoré sa teraz organizujú v Prahe a v Bratislave treba vidieť ako dôsledok osamostatňovania oboch národných skladateľských zväzov a napokon aj ako dôsledok straty kontaktov po zániku českého skladateľského zväzu, ako i celoštátnych orgánov v krízových rokoch. Po vzniku nového Zväzu československých skladateľov medzi jeho prvé organizačné zámery patrila **Československá hudobná žatva**, ktorá sa snažila integrovať do spoločného podujatia prezentáciu českej a slovenskej súčasnej hudobnej tvorby i interpretačných výkonov. Zdá sa však, že v smere spoločného festivalu súčasnej českej a slovenskej hudobnej tvorby je potrebné ešte urobiť ďalší krok, aby sa dôstojne nadviazalo na tradíciu prvých celoštátnych prehliadok novej hudobnej tvorby.

Ak sa v stručnom prehľade vývoja našich zväzových kontaktov nachádzame v roku 1954, treba spomenúť, že v júni toho roku sa konal X. zjazd KSČ, ktorý v umeleckej tvorbe otvorené sa postavil proti **schematismu**, ale súčasne aj upozornil na nebezpečie **liberalizmu**. Tým sa naznačil problémový diapazón, ktorý charakterizoval náš ďalší vývoj. V roku 1954 vznikol aj **Zväz slovenských skladateľov** ako samostatný útvar v rámci Zväzu československých skladateľov. Pri vzniku slovenského skladateľského zväzu predniesol národný umelec Eugen Suchaň o. i. aj tieto slová: „**Týmto prejavom dôvery vzrastá naša zodpovednosť nielen k práci na našom úseku na Slovensku, ale aj k práci v celej Československej republike... Vedomí si svojej zodpovednosti prehlasujeme, že v svojej práci v samostatnom Zväze slovenských skladateľov budeme pokračovať v ešte užšej bratskej zhode so súdruhmi z Čiech a Moravy a že v rámci celoštátneho Zväzu československých skladateľov budeme bojovať za nové, pravdivé hudobné umenie**“. V tom istom čase vyriekol národný umelec Václav Dobiáš aj slová, ktoré je hodno si pripomenúť. Povedal: „**U vás je menšia skepsa ako u nás v Prahe. Páči sa mi, že ste našli pekný vzťah k starším členom zväzu, že nedošlo k takým chybám, ako sa stali nám v Prahe**“. Vo februári r. 1956 sa zišiel II. zjazd Zväzu československých skladateľov v Prahe. Rok 1956 znamenal vyrovnávanie sa s problémami nielen blízkej minulosti, ale otvoril aj diskusiu o otázkach nášho ďalšieho umeleckého vývoja. Dňa 13. júla na zasadnutí ÚV KSS sa konštatovalo, že diskusia po XX. zjazde KSSZ ukázala, že určitá časť členov strany zakolísala. Samozrejme, táto problematika sa netýka len členov strany, ale odzrkadľuje ovzdušie, že keď sa začalo diskutovať o niektorých koncepcijských nedostatkoch nášho politického a

kultúrneho vývoja, bola tu hneď prítomná aj tá alternatíva, ktorá začala spochybňovať aj to, čo nebolo predmetom spochybňovania, t. j. zásadný fakt, že u nás bol nastolený socialistickej spoločenskej poriadok a že od februára 1948 boli položené základy socialistickej kultúry. I. zjazd Zväzu slovenských skladateľov r. 1959 v hlavnom referáte prejavil zásadné antirevizionistické postoje a súčasne vyslovil **zásadne negatívne stanovisko k tzv. postwebernovskému smeru**. V tejto zásadnosti a nediferencovanosti problematiky boli obsiahnuté semená ďalších rozporov, pretože proti takejto paušalnosti svedčila už v tom čase samotná umelecká prax. Jednak v tom zmysle, že u nás nedošlo ku konzekventnému preberaniu týchto techník, ale najmä nie k preberaniu estetiky tejto tvorby. Možno to povedať vzhľadom k celostnému obrazu vývoja českej i slovenskej hudby a nemožno vylúčiť aj takéto javy, ale tie nerozhodli o celkovom obraze našej tvorby. II. zjazdom Zväzu slovenských skladateľov z novembra 1963 začína azda najprotirečivejšie obdobie vývoja slovenskej hudby v desaťročiach nášho socialistickeho vývoja a možno povedať, že to má svoje paralely aj vo vývoji českej hudobnej tvorby. Aj III. zjazd Zväzu československých skladateľov sa niesol v znamení tejto situácie. Bol odrazom veľkej dynamizácie vývoja českej a slovenskej hudby, ale súčasne svedčil o vyostrovaní konfliktov v názoroch na technológiu, na štýlovú orientáciu, na obsažnosť hudby. Tieto konflikty, samozrejme, prerástali aj do politických rovín. Z niektorých problémov, ontologicky vzaté, primárne nepolitické povahy sa stali v konkrétnych súvislostiach otázky primárne politické, a to aj spôsobom interpretácie problematiky aj spôsobom vedenia diskusií. Vzhľadom na túto skutočnosť je potrebné, aby sme sa na tomto mieste vrátili k celkovému hodnoteniu vývoja českej a slovenskej hudobnej tvorby v 60. rokoch, pretože oproti rokom 50. prináša vývoj špecifické problémy a posunul vývojovú problematiku do novej roviny.

Hodnotenie vývoja českej a slovenskej hudby 60. rokov

Zväzové zasadania začiatkom 60. rokov vcelku správne korigovali niektoré nesprávne stanoviská z 50. rokov. Vo zväzových orgánoch, ale hlavne mimo nich, narastali sily, ktoré namiesto konštruktívnej kritiky začali škandalizovať chyby v kultúrno-politických praxi uplynulých desaťročí. V rokoch 1963—1967 sa však situácia v oblasti názorov na hudbu značne skomplikovala. Hlavným smerom útoku bol tzv. **boj proti dogmatizmu**. Ak možno hovoriť o dogmatických prvkoch prejavujúcich sa v našom myslení koncom 40. a v priebehu 50. rokov, malo to niekoľko príčin. Fašistická okupácia zlikvidovala mnohé významné osobnosti českého i slovenského politického života, ideológia marxizmu-leninizmu bola pre mnohých umelcov nová, neboli tu skúsenosti z konkrétnej praxe socialistickej hudobnej kultúry, mnohé poznatky sa prijímali tézovite a reagovali sme na ne v myslení skôr istým entuziazmom než trpezlivou úvahou. Pod stupňujúcim sa bojom proti dogmatizmu a schematismu nešlo len o korigovanie nesprávnych názorov a naprávanie chýb, ale niektorí využívali atmosféru na nastoľovanie liberalistických tendencií, ktoré napokon dospeli až k zjavnému revizionizmu. Určitá nerozvážnosť sa začala prejavovať aj voči hodnoteniu nových kompozičných techník, ktoré sa stali v Európe aktuálnymi po 2. svetovej vojne. Ak išlo o postoje ku komplexu smerov reprezentujúcich tzv. postwebernovské smerovanie, boli takí, čo zásadne odmietali možnosť využitia týchto podnetov pre našu hudbu. Reakciou na to bola tendencia, ktorá stotožňovala novosť kompozičných postupov s kritériom kvality. Nová orientácia hudby javila sa ako tendencia tzv. „druhého smeru“ v českej a slovenskej hudbe, teda radikálny obrát v chápaní a orientácii hudobnej tvorby. Filozofia „druhého smeru“ mohla byť do istej miery myšlienka ako úprimná snaha prispieť k vývojovej dynamizácii našej hudby. Ale len do malej miery a málo výrazne sa spájala s ideovým programom socialistickeho umenia a tak sa mohla stať v určitých podmienkach, i mimohudobných, opozíciou proti socialistickej hudobnej kultúre a hudobnej tvorbe angažovanej za novú kultúru a novú spoločnosť. Sily, reprezentujúce „druhý smer“, mohli byť iba prirodzenou dialektickou antitézou vo vývinových protirečeniach. Čím sa stali a čím v ktorom momente boli, rozhodovali aj celospoločenské udalosti a celospoločenská atmosféra v priebehu 60. rokov.

(Pokračovanie v budúcom čísle.)