

HUDOBNÝ ŽIVOT 83

Ročník XV.

15. 8. 1983

2,— Kčs

15

Hovoríme s PhDr. Zdenkom Nováčkom, CSc., vedúcim redaktorom časopisu Hudobný život

Z akých koreňov vyrástla vaša všestrannosť, rozmanitosť odborných záujmov?

— Myslím, že korene budú už v rodinnom prostredí, najmä vo vplyve matky...

Hudobníčka?

— To nie, ale bola mimoriadne široko kultúrne zorientovaná, najmä v literatúre. Otec bol síce „iba“ robotníkom, ale mal tiež bohaté kultúrne záujmy — spieval v spevokolochoch, viedol knižnice, hrával divadlo... Jedným slovom, bol tu základ už od mladosti, dobrý odrazový mostík. Navyše mal som šťastie i na dobrých učiteľov — už od prvej triedy.

Pamätáte si ešte mená tých prvých?

— Mená nie, ale ich podoba mi hlboko utkvela v pamäti. Na čo si dobre pamätám, je ich vplyv; už ako malý chlapec, neskôr ako študent, som bezprostredne cítil, ako pod ním narastajú a kryštalizujú sa určité moje záujmy a vedomosti. Ambície univerzálnosti vo mne výrazne podporila Plzeň, kde som ako študent vnímal predovšetkým veľmi silnú smetanovskú tradíciu. Na plzenskej scéne, ktorá vtedy mala skvelú úroveň, som mal možnosť vidieť všetky Smetanove opery, to vo veku medzi šestnástym a osemnástym rokom má svoj význam. Vynikajúci žiak V. Nováka Bohdan Gsellhofer na mňa i na spolužiakov vplýval privátne, orientoval nás v hodnotách svetovej hudby — často sme ho vyhľadávali. Pamätám si napríklad, ako nás on a prof. Filipovský prvý raz upozornili na tvorbu a názory I. Stravinského. Bol sme vtedy tesne pred maturitou...

Zaujímavé, bola v tom období, v poľných časoch vojny, po rozpade republiky možnosť takýchto duchovných kontaktov?

— Nebolo toho veľa, ale kontakty sa úplne neprerušili. Vzdelanci a pokrokoví ľudia ich i za cenu určitých obetí udržiavali...

Aké impulzy formovali váš filozofický, svetonázorový vývoj?

— Z hľadiska filozofického bola v tých rokoch moja generácia orientovaná dosť pozitivisticky.

A politicky?

— Cítili sme ako mladí republikáni obrovskú radosť zo spoločného štátu Čechov a Slovákov i nesmierne sklamanie z jeho rozpadu za tragických historických okolností... Marxistický pohľad na spoločnosť, jej perspektívy, vývojové smerovanie prišiel však až neskôr, tesne po vojne, vyformovaný životnými skúsenosťami, ktoré pred ňou ešte chýbali.

Čo vás usmerňovalo na ceste k muzikantskej profesii?

— Už som spomenul, že som mal vždy šťastie na vynikajúcich profesorov. Nebolo tomu inak ani na pražskom konzervatóriu, kde som s ich pomocou získal orientáciu v profesionálnej hudobnej sfére, prehľad o fašizmových hodnotách. Na Karlovej univerzite, tesne po vojne, som ako študent hudobnej vedy najviac získal od J. Huttera, v estetike od J. Mukašovského. Zachytil som ešte i pedagogické pôsobenie Zdenka Nejedlého, ktorý však už vtedy, ako verejnou činnosťou zamestnaný minister, prednášal menej. Stačilo to však na to, aby som sa s ním dobre spoznal. To mi veľmi uľahčilo neskôrší vlastný vstup do života. On totiž vedel svojich žiakov dobre vyzbrojiť a usmerniť.

V svojich estetických štúdiách ho predstavujete ako určitý ideál vedeckej osobnosti, ktorá svoje poznanie dokázala výrazne uplatniť i v aplikovanej kultúrno-politickej podobe...

— Imponovala mi šírka jeho myšlienkového záberu, hĺbka osobného presvedčenia, ktoré i keď nebolo vždy a vo všetkých aspektoch tolerantné k všetkým, čo nestáli na rovnakej platforme, vedelo strhnúť obrovským dynamizmom. Hlasy, tvrdiace, že prednášal „dejiny pivovarníctva“, že bol príliš punktičkársky, malicherne podrobný, sú zlomyseľné a falošné. Bol predovšetkým vyspelým metodikom — jeho vzdelanosť a pedagogická schopnosť vyvolávali hlbokú úctu. Také niečo akoby už dnes ani neexistovalo...

IDEÁL A ISTOTY

PhDr. Zdenko Nováček, CSc., popredný československý hudobný vedec a kritik, vedúci redaktor časopisu Hudobný život, riaditeľ bratislavského konzervatória, predseda Zväzu čs. skladateľov, poslanec Federálneho zhromaždenia ČSSR, sa v auguste t. r. dožíva 60-tich rokov. V svojej vedeckej práci sa zameriava na viacero oblastí. Venuje sa tak histórii, ako aj otázkam súčasnej hudby, kde zaujíma stanovisko najmä k problematike národnosti v hudbe, umeleckého talentu, vzťahu tradície a novátorstva i k otázkam socialistického realizmu. Z prác spomenieme Robotnícke spevokoly na Slovensku, monografiu W. A. Mozarta, Hudobné rezidencie na západnom Slovensku, Sprievodca hudbou XX. storočia, Hudba v Bratislave, Kapitoly z hudobnej estetiky, redakcia slovenskej časti Československého hudobného slovníka osôb a inštitúcií, rad štúdií, úvah, článkov, kritických analýz v odbornej i ostatnej tlači.



Ste rodom z Čiech, v českom prostredí ste rástli, študovali... Kedy a akým spôsobom sa vaša pozornosť začala obracať na slovenskú kultúru?

— Promoval som v štyridsiatom ôsmom. Dostal som ponuku — miesto asistenta na pražskej hudobnej vede. Najprv som ale nastúpil na vojenskú prezenčnú službu — na Slovensko, do Banskej Bystrice...

Teda vojenčina...

— Nielen to. Onedlho som sa tam aj oženil. Rodina mojej ženy pochádzala z Oravy. A môj svokor zásadne už od prvej hodiny nástojil na tom, aby som sa dôkladne zbližil so slovenskou vzdelanosťou. V tých časoch som prečítal Kukučnu, Timravu, Tajovského, Hviezdoslavu...

Bol to pre vás nový svet? Tušili ste už vtedy, že k slovenskému špecifiku „prívoniáte“ aj ako odborník, vedec-muzikológ?

— Mnohé síce bolo pre mňa nové, ale uvedomoval som si aj paralely — s Němcovou, Nerudom, Vrohlíckym, a tých som vždy veľmi uznával, vyznával a mal v láske. Čo sa týka odbornej sféry, veci ovplyvnila náhoda: stretol som sa s akademikom Pavlíkom a on mi ponúkol miesto na Slovenskej akadémii vied. Získal som záchytný bod, z ktorého som mohol porovnávať. Pokúsil som sa vypracovať dlhodobú koncepciu Ústavu hudobnej vedy. Medzi stavom muzikológie v Prahe a Bratislave bol vtedy obrovský rozdiel. Moje vedomosti, opreté o Huttera, Mukašovského a najmä Nejedlého, boli systematickejšie, ďaleko širšie a čo je hlavné — metodicky už vlastne kráčali v ústrety marxizmu. Do roku 1948 sme na škole zachytili predsa len čosi z nových pohľadov na dialektiku, mnohí sme práve vtedy vstupovali do strany...

Prelom teda nastával nielen v spoločensko-politickej sfére, ale aj v duchovnej oblasti...

— Po februári bolo ideové a politické dozrievanie mojej generačnej vlny, do ktorej patrilo veľa už vtedy i ne-

skôr známych osobností ako Sychra, Jiránek, Herzog, Kuba, Šíp, veľmi prudké. Doba vojny, protektorátu nás vlastne ukovala do takých vnútorných foriem a noriém, ktoré robili tento proces veľmi prirodzeným a vyvolali hlad po nových pohľadoch, po marxistickom ponímaní problematiky... Azda i preto som v novej spoločenskej situácii dosiahol v Bratislave prvé úspechy a najmä dobré odborné uplatnenie.

Ako prebiehali vaše prvé dotyky so slovenským prostredím v zmysle špecificky hudobnom — so slovenskou ľudovou piesňou, s hodnotami slovenskej národnej hudby, ktoré v čase vášho muzikologického nástupu boli vlastne už nastolené zakladateľskou tvorbou generácie Moyzes, Suchoň, Cikker...?

— Vekove mi bola bližšia generácia Jurovského, Kardoša, Očenáša... Preto prvé, v čom som sa snažil zorientovať, bola ich tvorba. V druhej etape som sa priblížil už aj dielu spomínaných starších skladateľov. Spomínam si, že moja snaha venovať sa z estetickej pozície slovenskej hudobnej súčasnosti, vyvolala veľmi priaznivý ohlas. Mal som u všetkých otvorené nielen dvere, ale i partitúry...

Boli ste činný aj ako kritik?

— Áno. Typ rustikálneho realizmu, ktorým sa v tom čase prevažne legitimovala národná slovenská hudba, bol vtedy veľmi blízky mojej predstave o spoločensky pozitívnom hudobnom umení. Oceňoval som obrovskú svojráznosť jej výrazných reprezentantov. Vo viacerých štúdiách, článkoch, recenziách som sa snažil zaujať stanoviská. Spomínam si napríklad na svoje prvé rozborby Krúthávy, Svätopluka, raných operných diel Ciklera, niektorých symfonických diel A. Moyzesa. Moyzes ma zaujal aj tým, ako v skladbách typu Trávnice, Tancov z Gemera, Tancov z Pohronia vedel ľudový odkaz umelecky očistiť, dotvoriť a v kryštalickej podobe vrátiť národu.

Popri týchto skladateľoch, ktorí na Slovensko preniesli vplyv a odkaz školy V. Nováka, je tu však koncom štyridsia-

tých a začiatkom päťdesiatych rokov aj Oto Ferenczy, ktorý vtedy ako mladý muzikológ a skladateľ orientuje veci trochu inak, na iné vzory — a ako sa ukázalo, tiež plodne. Je tu navyše aj špecificky bratislavská tradícia albrechtovského domu, bohato a rozvrstvene napojená na európsku klímu; je tu skladateľský a pedagogický odkaz Frisca Kafendu, atď... V akej väzbe a hierarchii vidíte všetky tieto momenty dnes a ako ste ich vnímali vtedy?

— Vtedy som túto rôznorodosť, rozložitost koreňov slovenskej hudby ešte celkom nechápal. Postupne som si síce uvedomoval napríklad vplyvy Hindemitha a Stravinského na Albrechtovu tvorbu, registroval som účinky Szymanowského na Suchoňa, ale ako ovplyvnili situáciu Kafenda, Kodály, Bartók, to som v tej etape necítil dostatočne hlboko, a preto som tieto veci nereflektoval ani muzikologicky. Neskôr som zistil, že ide skutočne o vážne väzby. Som však naďalej toho názoru, že novákovský vplyv bol historicky logický, podnetný, silný, pre slovenskú hudbu veľmi výhodný. Vzhľadom na typy osobností, u ktorých sa prejavoval, ukázal sa ako najvítanejší...

Dlhé roky stojíte ako riaditeľ na čele významného pedagogického učilišťa — bratislavského konzervatória. Podarilo sa vám upriamiť pozornosť na jeho výsledky i v medzinárodnom meradle. V akej relácii vidíte domácu úroveň výchovy k hudbe a hudbou k tomu, čo sa na tomto poli deje v cudzine?

— Za tých 21 rokov, čo som na konzervatóriu, mal som možnosť všeličo vysondovať, porovnať, vidieť, ako to robia iní. Typ nášho hudobného školstva je vcelku dobrý, rozvinutý. Najmä na pôde EŠU sa udialo a deje veľa pozitívnych zmien, hoci v nejednom prípade vidno ešte formalizmus, nižšie nároky. Napríklad komorná hra sa rozvíjala až v poslednom čase. Čo sa týka konzervatóriálneho typu, myslím si, že kafendovsko-očenášovsko-vilecovská tradícia slúži ako dobrý základ. Prínos svojej „éry“ vidím jednak v modernizácii, zriadení nahrávacieho štúdia, technicky výborne vybaveného, ktoré uľahčuje dokumentáciu, umeleckú sebakontrolu a podobne, jednak v tom, že som sa dokázal pomerne rýchlo zorientovať a upriamiť pozornosť svojich pedagógov na najprogressivnejšie európske školy — sovietskú, anglickú a holandskú.

Čím tieto školy vplývali na váš prístup k riadeniu hudobného učilišťa, k usmerňovaniu metodických a obsahových východísk?

— Sovietska — precíznym výberom talentov, citlivým prístupom k ich rozvíjaniu. Zapojenie praktických doplnujúcich predmetov, napr. intonácie, je v nej na vyššej úrovni, než u nás. Preto i hudobná predstavivosť sovietskych študentov je bohatšia, diferencovanejšia. Anglické školy sa mi páčia najmä riešením teoretickej výuky, histórie, analýzy, a pod. — bez zbytočného, od praxe odtrhnutého teoretizovania. Učebnicový text býva stručný, obsahujúci však veľa odkazov na živú, znejúcu hudobnú materiu. V Holandsku ma udivoval úžasný vzťah ku komornému muzicírovaniu, ktorý v spoločnom úsilí združuje študentov, pedagógov, ba i rodičov do rozmanitých súborov, komorných združení, aby produkovali čosi navyše, pre vlastné potešenie a umocňovali tak vlastný rozvoj talentu.

Človek sa v živote učí určite dlhšie, než ho učia. Obdobie štúdií je relatívne krátke, prichádza prax, život. Udržať si kultúrne potreby, nadšenie, nepodľahnúť praktizmu, neklesať k nižším úrovniam postojev k umeniu — relaxačnej a kompenzačnej, to chce kus úsilia. Ako vidíte perspektívy výchovy k umeniu a umeniu v týchto širších, celospoločenských súvislostiach — ste predseda poslancom Federálneho zhromaždenia ČSSR, a to dokonca poslancom špecializovaným na kultúru a výchovu.

— Trend je pozitívny. Zo života nášho človeka postupne mizne gýč, oveľa (Pokračovanie na 4. str.)

staccato

● BRATISLAVSKÉ KONZERVATÓRIUM našťudovalo operu Wolfa-Ferrariho *Štyria grobiani*, ktorú uviedlo 20. júna 1983 dvakrát v Kultúrnom dome v Galante. Symfonický orchester školy a sólisti rozohrali toto predstavenie do komicko-pohody a získali tým u galantského obecenstva veľký úspech. Na predstavení sa zúčastnil vedúci tajomník OV KSS Ing. Ondrej Šaling.

● OCENENIE EŠU V BARDEJOVE. V prvých májových dňoch prevzal riaditeľ Ludovej školy umenia v Bardejove súdru. Ján Marhulík Čestné uznanie, ktoré škole udelila vláda Československej socialistickej republiky a Ústredná rada odborov za príkladné výsledky ich iniciatívy k 65. výročiu VOSR a X. vŕeodbo-rovému jzazdu. S. F.

● ZO ŽIVOTA SHF — Hudobné informačné stredisko SHF navštívili p. Catherine Clementová, riaditeľka kultúrnej a umeleckej výmeny na francúzskom ministerstve zahraničia a p. Jean Louis Lepretre, kultúrny radca francúzskeho veľvyslanectva v Prahe. Hostia sa zaujímali o starú slovenskú hudbu a autentický folklór, z ktorého si vypočuli niekoľko ukážok.

— Arnold Klotynš z Rigy v rámci pravidelnej rozhlasovej relácie Hudba XX. storočia zaradil aj viacero slovenských skladieb z gramofónu, ktoré mu zasla-lo Hudobné informačné stredisko SHF.

— Westdeutscher Rundfunk Köln (NSR) si vyžiadal partitúry Suchoňovej Serenády a Dychového kvinteta B dur A. Moyzesa. Obe skladby zaradil do plánu nahrávok pre tento rok.

● JUBILAJÚCI PEDAGÓGOVIA — Na bratislavskom konzervatóriu si pripomenuli šesťdesiatiny významnej členky pedagogického zboru Taťjana Vo-lošinovičovej. Táto klaviristka absolvo-vala bratislavské konzervatórium v r. 1945 pod vedením A. Kafendovej. Po pô-sobení na hudobnej škole prešla na Vyš-šiu hudobnú školu a odišla v r. 1958 na bratislavské konzervatórium. Významná je jej činnosť v oblasti odborárskej prá-ce, kde dlhé roky vykonávala funkciu predsedníčky ZV ROH. V tom čase sa rozvinulo na konzervatóriu viacero no-vých iniciatív, kontakty s inými škola-mi a náučné zájazdy. Jubilantka je no-siteľkou niekoľkých vyznamenaní, čes-tných uznaní, odborárskeho vyznamenania Čestný zlatý odznak ROH, ako aj titulu Zaslúžilý pracovník rezortu škol-stva.

— Ďalším jubilantom konzervatória je Peter Vereš, ktorý oslávil svoje 55. na-rodeniny. Menovaný sa po absolvovaní vyššej priemyselnej stavebnej školy ve-noval profesionálne akordeónu, ktorý ukončil v r. 1957 na bratislavskom kon-zervatóriu. Svoje schopnosti uplatňuje nielen ako pedagóg, ale aj organizátor kultúrnych brigád a spoluorganizátor pri riešení výučby populárnej hudby na kon-zervatóriu. Verešnosť ho pozná i ako aktívneho hudobníka, člena rôznych po-rôt a kultúrneho funkcionára.

● ORAVSKÉ HUDOBNÉ LETO. Už po ôsmi raz sa uskutočnilo na Slanickom ostrove umenia na Oravskej priehrade podujatie s názvom Oravské hudobné le-to. V rámci štyroch koncertov v pravidelných týždňových intervaloch od 11. VI. do 2. VII. 1983 vystúpili tri komor-né súbory Musica Dulcisona, Fiatti da Camera, Takácsovo kvinteto z MER a na samostatnom koncertnom večere sólisti Dagmar Šebestová, Jozef Zsopka a Pe-ter Šubrt.

● DETSKÝ FOLKLÓRNY FESTIVAL sa konal už po deviaty raz 24.—26. VI. 1983 v Prešove. V programoch s pútavými názvami Sviet slnku mieru, Pozvanie na festival, Hrivny v detskom folklóre ukry-té, Poklady najcennejšie, Detské veselie účinkovali domáce i zahraničné det-ské súbory; kultúrnu zložku doplnili dva semináre na tému Detská aktivita a folk-lór.

Absolventské koncerty VŠMU

Dňa 25. 5. 1983 sa predstavili hudobnej verejnosti na svojom absolventskom vystúpení sopranistka **Lubica Rybárska** z triedy odb. as. Viktória Stracenskej za klavírneho sprievodu **doc. Lu-dovíta Marcingeru** a klarinetista **Lubomír Seidl** z triedy **Jozefa Luptáčka** za klavírneho sprievodu **Tatiany Lenkovej**.

Interpretácia Rybárskej zaujala už od úvodnej **Händlovej árie Rosany** z opery **Floridante** a **Mozartovej koncertnej árie Chio mi scordi di te, K. z. 505**. Obe árie speváčka zaodela do bohatého farebného, dynamického a výrazového spektra. Po-danie **Brahmových** piesní **O wüsst ich doch den Weg, Am Sonntag Morgen** a **Liebestreu** a výberu z **Dvořákovho cyklu Piesne milostné** bolo skutočne vzorné. Zmysel pre výraz a kul-tivovanú muzikalitu dali prednesu umeleckú a slohovú čistotu. V druhej časti svojho programu spievala Rybárska najprv **Su-choňov** cyklus na verše P. Štílichu **Pohľad do neznáma**. Bolo potešením sledovať, s akou istotou interpretka odvíja príznač-nú suchoňovskú melódiku a s akým výrazovým a farebným bohatstvom dokáže vyklenúť melódiku frázy. Na záver svojho vystúpenia predniesla slávnú áriu **Mimi** z **Pucciniho Bohémy** a **Bolero Eleny** z **Verdiho** opery **Sicilské nešpory**. V oboch áriách plne odkryla svoju spevácku vspelosť. Rybárska je speváčkou krásneho silného a syte farebného hlasu schop-ného ako vyklenúť náročnej melodickej frázy, tak jemnej miniatúrnej drobnokresby. Možno očakávať, že speváčka splní i najťažšie umelecké úlohy, ktoré sa budú od nej požadovať.

Lubomír Seidl hral najskôr **Sonátu f mol pre klarinet a kla-vír, op. 120 J. Brahmsa**. Jeho interpretácia iba čiastočne vy-stihovala celkové rozvrstvenie určujúcich hudobných síl v tej-to skladbe. Lepšie sa Seidlovi darilo v **Capricciu pre klarinet sólo H. Sutermeistera** a v **Solo de Concours pre klarinet A. Mes-sagera**. Modernnejšia hudobná reč týchto skladieb lepšie vyho-vovala umeleckému naturelu mladého klarinetistu. Obe diela podal vo vtipnej interpretácii založenej na dobrej technike i výrazovosti.

Dňa 27. 5. 1983 sa konalo absolventské vystúpenie basistu **Jána Gallu** z triedy prof. Idy Černeckej. Galla si vybral pre svoj recitál náročný program z árií a piesní niekoľkých štý-lových období. Už úvodná ária z oratória **Judáš Makabejský G. F. Händla** svedčila o speváckej mimoriadnej disponova-nosti, jej podanie malo dramatický akcent i melodickej tah. Rovnako **Beethovenovu** pieseň **In questa tomba oscura** zo sláv-nej zbierky 63 piesní na ten istý text Carpaniho básne podal absolvent s presvedčivým zdôraznením jej pochmúrneho ob-

sahu. V **Grecaninových** a **Čajkovského** piesňach sme mohli len uvítať, s akou výrazovou kultivovanosťou spevák prednie-sol ich zasnenú romantickosť. Interpretáciou cyklu **Štyri pie-sne I. Dibáka** preukázal Galla schopnosť postihnúť i jemnú lyrickú miniatúru. Na záver zaspieval áriu **Filipa z Verdiho Dona Carlosa**, kde jedinečným spôsobom vyklenul skladateľo-vo melodickej i dramatickej frázy, a áriu **Basilie z Rossiniho Barbiera**, v ktorej opäť ukázal v najlepšom svetle všetky svoje hlasové možnosti. Škoda len, že plne nevystihol zvláštnu „intrigánsky komickú“ povahu tejto árie. Piesne a árie pred-viedol Galla za vzorného klavírneho sprievodu **Kataríny Dibá-kovej**. Galla zaujal sústredenou údernosťou svojich tónov. Má veľký, k hrdliskému výrazu inklinujúci bas, s ktorým je schop-ný dosiahnuť ozajstného účinku výrazu. Spieva s neobyčajnou technickou istotou a nadhľadom, ktorý mu umožňuje preko-nať i tie najťažšie úskalia, ktoré mu jeho part kladie.

*** MILOSLAV BLAHYNKA

Dňa 10. júna 1983 ukončila absolventským koncertom v Di-vadelnom štúdiu VŠMU svoje štúdium klavírnej hry na VŠMU **Eva Rebrová** z triedy odb. as. I. Paloviča. Absolventka si pre svoju diplomovú prácu pripravila štýlovo rozsiahly program, v ktorom sa prejavila skôr ako pedagogický typ klaviristu. Takéto zameranie sa stalo určujúcim aspektom pri hodnotení jej výkonu. V interpretácii **Prelúdiu a fúgy d mol J. S. Bacha** sa Rebrová opierala o štýlovo čistý prednes. Prelúdium sta-vala na pravidelnom rytme s vyzdvihnutím partu ľavej ruky a použitím terasovitej dynamiky. **Beethovenovu Sonátu D dur, op. 10, č. 3** poznačila vo veľkej miere nervozita, prejavujúca sa v mnohých nepresnostiach najmä v prvej časti (Presto). Potom — zrejme v dôsledku snahy prekonať technické problé-my — sa znížila pozornosť interpretky na oblasť výrazu (snáď s výnimkou pomalej časti). Tým sa sonáta ochudob-nila o vnútornú dynamiku a napätie, vyrastajúce z beethove-novskej evolučnosti. Ďalšie dielo — **Fantáziu f mol, op. 49 F. Chopina** podala Rebrová už značne uvoľnenejšie. Celkovo lepšie zapôsobil absolventka v druhej časti večera — v **Rach-maninovej Elégii, op. 4, č. 1**, no najmä v **Prelúdiách C. De-bussyho**, kde veľmi príjemne prekvapila: v 5 kusoch z prvého zošita veľmi plastickey prelmočila myšlienky a nálady týchto kompozícií. Záverečné **Dva rumunské tance, op. 8/a Bélu Bar-toka** vystavala E. Rebrová na zložke rytmicko-metrickej, pričom nestrácala zo zreteľa ani oblasť dynamiky jednotlivých melodickej úsekov.

JURAJ DŮŠA

Dvaja košickí jubilanti



porôt sláčikových súťaží a inštruktor učiteľov EŠU.

Ferdinand Ginelli sa narodil v rumunskom Temešvári, no od svojich štyroch rokov žije v Košiciach. Desiatročný dochádza na Mestskú hudobnú školu k učiteľke Irme Székelyovej, neskôr prechádza do triedy Ladislava Drumára, odchovanca budapeš-tianskej Hudobnej akadémie, kde bol žiakom francúzskeho huslistu Emila Barého. Ďalším Ginelliho pedagógom bol Jind-řich Feld v Prahe a neskôr — znovu v Budapešti — Tivadar Országh.

Pedagogická činnosť jubilanta sa datuje od roku 1935. Para-lelne sa však stretávame s jeho menom na koncertných pó-diách i v rozhlasovom štúdiu, kde ako sólista vystupuje s roz-siahlym a náročným repertoárom. Najväčšiu aktivitu v tomto smere vyvíjal od oslobodenia do roku 1953, kedy sa stáva členom košického rozhlasového orchestra, avšak bez toho, aby prerušil svoje pedagogické pôsobenie. Na košickom konzer-vatóriu pôsobil Ginelli až do minulého roku, kedy odišiel na odpočinok.

Hoci Ginelliho ovplyvnila predovšetkým francúzsko-maďar-ská husľová škola, neprisahá na nijakú metódu ako jedinú a spasiteľnú. Každá škola môže — podľa jeho slov — byť dobrá, ak sa aplikuje dôsledne. Osnovy sú pre všetkých žia-kov rovnaké, pedagóg však musí ku každému žiakovi prísť po-voľ individuálne. Po dlhoročných skúsenostiach prof. Gi-nelli tvrdí, že nie je správne, aby vyučovacia prax konzerva-toristov prebiehala na ľudových školách umenia — tu sa be-rie často formálne a mŕňa sa teda cieľom. Mala by sa vyko-návať na konzervatóriu u pedagóga hlavného predmetu. Spomenuli sme len zopár z podnetných myšlienok Ferdinanda Ginelliho, ktorý naďalej živo sleduje hudobný život a problémy hudobnej pedagogiky.

So žiakmi profesora Ginelliho sa stretáme na najrozličnej-ších postoch doma i v zahraničí. Pôsobia ako sólisti, orches-trálni hráči, učiteľia i riaditelia ľudových škôl umenia. Všetci radi spomínajú na svojho obetavého a zanieteného profesora: svedčia o tom aj desiatky listov, z ktorých vane ťcta a vďač-nosť.

ROMAN SKŘEPEK



dnes zastávajú významné funkcie v hudobno-spoločenskom dianí, sú pedagógmi na konzervatóriách a ľudových školách umenia, hudobnými kritikmi, dirigentmi a riaditeľmi. Pre ilustráciu hodno spomenúť mená, ako sú A. Čuchranová, M. Di-kánová, I. Rusinko, V. Čuchran a mnohí ďalší.

Profesor Imrich Škrípko získal základné hudobné vzdelanie na Štátnom slepeckom ústave v Levoči. Neskôr sa stal členom „Hudobnej komory“ založenej v roku 1939 v Bratislave. Hu-dobné vzdelanie si ďalej rozšíril štúdiom v Bratislave, kde úspešne absolvoval štátnu záverečnú skúšku z hudby. Ju-bilant pôsobil ako korepetitor i ako učiteľ hudby v Spišskej Novej Vsi a v Kráľovskom Chlmci. Od roku 1934 rozvíjal mnohostrannú hudobnú činnosť v Michalovciach. Svojou prá-cou sa vo veľkej miere pričínal o pozdvihnutie hudobného a kultúrneho života v meste. Imrich Škrípko sa už v Michalov-ciach stal akýmsi prvým pionierom akordeónu a po presta-hovaní sa do Košíc prijal miesto profesora akordeónovej hry najprv na Mestskej hudobnej škole, neskôr na Vyššej hudob-nej škole premenovanej v ďalšom období na Konzervatórium v Košiciach. Pedagogicky pôsobil v Košiciach od roku 1952 a za tú dobu vchoval vyše 60 absolventov.

Dnes často spomína na ťažké začiatky tohto odboru. Spomí-na na nedostatok literatúry, na nedostatok kvalitných nástro-jov, na to, ako musel vychádzať z klavírnej literatúry.

Veľký podiel má profesor Škrípko na rozvoji akordeónovej literatúry. Ako dôverník Slovenskej a Sovietskej knihy spolu-pracoval s vydavateľstvami a prichádzal do styku s novými pôvodnými skladbami pre akordeón, ktoré uvádzal do života prostredníctvom svojich študentov.

Činnosť profesora Imricha Škrípku sa na Konzervatóriu v Košiciach neobmedzovala len na pedagogickú oblasť, ale bol a je dodnes aktívny v politickom a spoločenskom dianí. Bol dlhé roky predsedom ZO KSS, funkcionárom ROH a zastáva významné funkcie v Ústrednom výbore Zväzu slovenských in-validov. Za bohatú pedagogickú, politickú a spoločenskú čin-nosť jubilantovi udelili krajské a mestské orgány viackrát pa-mätné medaily a vyznamenania.

VLADIMÍR ČUCHRAN

Televízny zápisník

Slušnosť, ak nie trochu aj zlozvyk káže pripomínať si výročia významných postáv hudobnej histórie. Deje sa tak rozličnými vhodnými i menej vhodnými forma-mi; v televízii najčastejšie medailónmi, profilovými re-láciami alebo — ako sa to stalo 18. VI. 1983 — formou „pôvodnej televíznej dramatickej kompozície o detstve, mladosti a diele národného umelca Mikuláša Schneidera-Trnavského“. Relácia mala názov **SÓLO PRE CANTUS FIRMUS**. Na úlohu pripomenúť 25. výročie úmrtia jed-ného zo spoluformovateľov našej národnej hudby sa podujala Hlavná redakcia vysielať pre deti a mlá-dež.

Autor scenára a súčasne aj námetu Rudolf Kazík sa rozhodol pre tú najrozumeiteľnejšiu formu, zohľadňujúcu mladého adresáta relácie. Tak sa to aspoň zdalo na za-čiatku programu. Keďže programová noticka v časopise upozornila, že reč bude o detstve a mladosti umelca, nemôžeme viníť autora, že „príbeh“ končí približne v ro-ku 1904. Národný umelec M. Schneider-Trnavský (hrá ho V. Blaho, v mladšom vdaní P. Ráfus) vystupuje v úlohe spomienkového sprievodcu jednotlivými etapa-mi svojho života. Výber fiktívnych epizód zo života, aj keď scenárista rešpektoval historický čas, bol však

z hľadiska tvorivých postupov pomerne málo nápaditý. Zrekapitulujeme si niektoré sekvencie z tejto dramatic-kej kompozície: scéna o výbere krstného mena (je to skutočne dôležitá informácia pre pochopenie životnej cesty umelca?), očarenie verčikármi (včelku vydare-ný nápad), výber povolania, nepodarené stredoškolské štúdiá (modelová situácia rozčúlených a prekvapených rodičov), štúdium na Kráľovskej uhorskej akadémii (po-merne násilne ukážky „staby študentských strastí i ra-dosti“), tvorivé spory s profesorom (ktorého divák ani newidí), štúdiá vo Viedni a Prahe a na záver — kruh sa uzatvára — opäť scéna o výbere mena, tentoraz pri-jíma umelecké meno Trnavský. Spojovacím článkom medzi týmito sekvenciami bol Schneider-Trnavský v úlo-he „moderátora“, takže všetko mohlo plynúť od úvodu k istému završeniu na plesovej scéne počas martinských osláv. Predsa sa však divák nemohol ubrániť pocitu sta-tickosti a formálneho radenia úsekov zo života sklada-teľa. Niektoré zo zdramatizovaných sekvencií — napr. o výbere mena či voľbe povolania — boli zbytočne roz-vláhne, opisné a nepridávali nič k obrazu umelca a k je-ho skladateľskému vývoju. Tieto prvky nám napokon aj najviac chýbali v pásmo, ktoré z nepochopiteľných dô-vodov obsahovalo iba zopár piesní z jeho tvorby. Aj keby ich bol dvojnásobok, bolo by to pomerne málo na hodinú (i) reláciu nielen o detstve a mladosti, ale aj o diele, ako to tvorcovia naznačili. Mimochodom, prá-ve scény, kde zaznieva ženský hlas so sprievodom kla-

víra, patrili medzi najpôsobilnejšie úseky. Podobne svie-žo pôsobila satirická dobová pesnička-travelstia „O ka-nape“ v nárečí a v podaní „juniora“ Mikuláša. Pokiaľ ide o herecké výkony treba konštatovať, že zásluhou režiséra Branislava Krišku mali punc istej striedmosti, najmä civilný prejav V. Blahu v úlohe majstra Trnav-ského bol adekvátny. Už menej prirodzene pôsobili pos-tavy mladých študentov, s ktorými sa mladý Schneider stýkal. Scéna Otta Šujana a kostýmy Štefánia Juráso-vej — v duchu veľkých inscenácií — splňali iste pred-stavu diváka o dobe, v ktorej M. Schneider-Trnavský žil.

Celkom na záver sa žiada povedať, že informačná nasýtenosť relácie nespĺňala kritériá náročnejšieho di-váka. Chýbali údaje o ďalšej tvorbe, takže obraz tvor-cu množstva piesní, organových, zborových diel, ale i symfonickej a komornej hudby nebol úplný. Z toho usu-dzujeme, že relácia bola chystaná hľadať pre nižší ve-kový stupeň, ako to signalizoval vysielač čas (sobota, 20.05 h (I), II. program). Navyše, I. program silne kon-kuroval americkým filmom *Legenda o veľkej ceste s R. Welchovou*. Táto výčitka ide plne na vrub Hlav-nej redakcie programu. Podľa nášho názoru relácia roz-hodne mala mať premiéru v inom vysielačom čase, pre iný okruh televíznych divákov. Tam by iste našla pat-ričný ohlas a splnila by svoje poslanie — primeranou formou načrtnúť dramatickú skicu z tvorivých začiatkov nášho „kráľa piesní“.

MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

NEZASTAŤ PRI PRVOM LETMOM DOJME

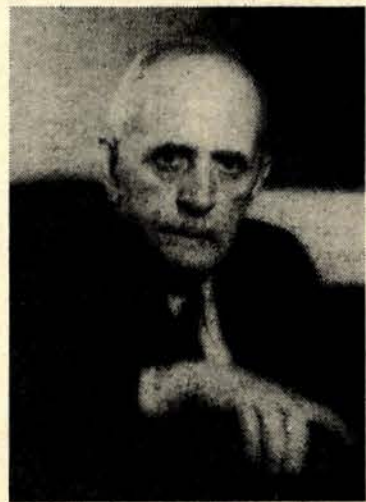
Nemalo by sa hovoriť, že pre niekoho život začína a končí hudbou. Taký človek by nemohol byť naozajstným umelcom, lebo tam, kde umenie prestáva tlmočiť postoj človeka, prestáva mať aj svoju oznamovaciu funkciu a stáva sa len hrou, sebauspokojovaním, či samoúčelom. Každý skutočný umelec je ním preto, lebo svojím umením dokáže sprostredkovať niečo, čo má životnú platnosť, niečo, čo vlastne stojí mimo umenia, ale čo sa usiluje prostredníctvom umenia stvárniť, vyjadriť a tlmočiť. To platí i vtedy, keď sa umelec zdalivo priamo ponára len do svojej činnosti. Táto oddanosť však v skutočnosti je skôr dôkazom toho, že umelec vidí v umení viac ako hedonickú hru s médiami. Ten, kto chápe umenie ako zrkadlo života, ako vyjadrovací prostriedok vlastného názoru, sa právom identifikuje s umením a s umeleckou činnosťou, lebo akokoľvek sa napríklad hudobný skladateľ zahľbil do ríše tónov, nestráca sa v nej, lebo rozoznáva tu viac ako iba ľubozné vlnenie zvukov; snaží sa dotýkať ich príbojom brehov konkrétneho a plného života.

Ladislav Holoubek bol človekom, u ktorého nikdy nemohla vyvstať rozpačitá otázka, čomu sa má v živote venovať. Narodil sa pre hudbu a mienil ňou žiť. To mu bolo jasné od útleho detstva. Keď sa dostal na bratislavskú Hudobnú a dramatickú akadémiu, prejavoval sa už ako veľmi pohotový klavirista. Klavír mu bol spočiatku najvýznamnejším sprostredkovateľom tradície hudby; jej sa zmocňoval „prelúskaním“ najzákladnejšej literatúry, ktorú si osvojil už v mladíckom veku a ktorá sa stala jeho neodmysliteľným duchovným majetkom, z neho vychádzal, na ňom budoval formujúc svoj najvlastnejší umelecký svet. Jeho veľká improvizácia zručnosť a záľuba vo voľnej hre mu pomáhali spontánne rozširovať si umelecký obraz a dotvárať arzenál aktívnej tvorivej predstavivosti.

Mladý Holoubek sa pritom intenzívne zaujímal aj o iné druhy umenia, predovšetkým o literatúru, ale aj o výtvarné umenie, ktorému sme sa spoločne venovali počas šiestich rokov, čo býval ako študent v našom dome. Okrem rozhodujúcich podnetov a poznatkov, ktoré čerpal na akademii, doplnil si svoje znalosti o svete umenia a hudby aj mimo školy, využil tiež v najkľudnejšom zmysle inšpirácie, ktoré sa mu ponúkali v našom dome, či to boli rozhovory s mojím otcom — hudobným skladateľom Alešom Albrechtom — o filozofických otázkach života a umenia, alebo kontakty s osobnosťami, čo navštívili môjho otca, v prvom rade s Béloom Bartókom, Ivanom Ballom, Gustávom Koričanským, Eugenom Suchoňom a mnohými inými.

Už ako teenager bol Holoubek dokonale informovaný o dobovom hudobnom dianí, poznal diela európskej hudobnej moderny, ako i novodobé trendy interpretačného umenia. Azda netreba ani spomí-

nať, že sa ochotne aktívne zúčastnil mnohých koncertov, ktoré môj otec dirigoval. Hral napríklad čembalové continuo v Bachových Matúšových pašiách, kde mal možnosť ukázať svoju mimoriadnu pohotovosť, keď zistil, že ladenie čembala bolo presne o veľkú sekundu nižšie ako organ. Na veľké prekvapenie tenoristu Antona Dermotu dokázal bez zakolísania transponovať čembalový part všetkých recitátívov do žiadúcej tóniny.



Snímka: Z. Mináčová

Inšpirácie a podnety, ktoré Holoubek čerpal z informácií o svetovom a domácom umení, prijal aktívne, ale nikdy sa nenechal vykoľajovať z vlastnej línie. Bol vždy kritický a prijal len to, čo vedel umelecky bez zvyšku pretaviť a zladit s vlastnými cieľmi a umeleckými predstavami. Vysoko si vážil hodnotu tradície, ktorej výrazové možnosti nikdy nebol ochotný zameniť za otázky alebo neoverený experiment. Nezľavil nikdy zo svojich postov, ku ktorým sa dopracoval poctivou prácou a úprimným umeleckým snážením. Každá zmena a každý vývoj vlastného štýlu sa preto odohrávali výhradne evolučným približovaním nových prvkov s nadobudnutými zladiteľnými prvkami. Na tomto fakte nemení ani okolnosť, že ako dirigent, ktorý veľmi zavčas začal svoju dirigentskú činnosť, mal možnosť tvorivo sa oboznamovať s najrozmanitejšími prejavmi hudobného umenia: s operou, baletom, operou, ale aj so symfonickou tvorbou rôznych čias, štýlov a charakterov.

Skladobné majstrovstvo Holoubek chápal vždy ako neodmysliteľnú súčasť umenia v jeho neoddeliteľnej nadväznosti na tradíciu a napokon ako živú organickú potrebu umeleckého seba vyjadrovania. To však v žiadnom prípade nemožno stotožňovať ani s tradicionalizmom, ani s konzervatizmom, lebo Holoubek nikdy nepovažoval nadväzovanie na tradíciu za recept alebo dokonca za výsledný cieľ, tradíciu považoval len za základ, na ktorom možno vystavať nový prejav, novú sústavu vyjadrovacích väzieb hudobnej ko-

munikácie v tom zmysle, že tradícia musí byť v jej najosvedčenejších črtách obsiahnutá vo všetkom novom, a to nie na spôsob obmedzujúcej inštalácie, ktorá by nedovoľovala prekročiť jej obrysy. Holoubek amalgamizoval mnoho nových výbojov, vidíme to, keď sa pozeráme na vývojový oblúk jeho diela, ktoré involvuje podnety jednak novej vecnosti, výrazovej palety expresionizmu, charakteru poetickéj reminiscencie, pretavovaného romantizmu, jednak novodobého realizmu, ako i aktualizovaných podôb opery buffy. Jeho dotyky siahajú ďaleko, hoci si to priamo neuvedomujeme, lebo to najvzdialenejšie dokázal — podľa vlastného želania — spájať v ohnisku vlastnej palety, s vlastným umeleckým obzorom, s najvlastnejším jeho ja.

Holoubkova snaha byť sám sebou a neskrývať sa za nadbytočnými slovami, prehnými neprecitnými gestami platí rovnako pre jeho skladateľskú, ako i dirigentskú činnosť a platí aj pre jeho praktický život. Tak, ako nepozná nepriamu reč, taktizovanie pri jednaní, je aj jeho umelecký prejav priamočiary a prostý, bez náznaku predstierania a ozdobnosti, bez okrás a vypočítavej rafinovanosti. Ako dirigentovi mu išlo vždy o vystihnutie podstaty. Jeho vynikajúca znalosť diel — dirigoval najnáročnejšie diela pamäti —, jeho neomylný cit pri voľbe adekvátneho tempa, jeho pozornosť, ktorou ustrážil detail, ako aj exaktnosť pri realizovaní zápisu, pramenili vždy z dôkladného poznania partitúry a zároveň i zo zážitkového zvládnutia obsahu diela. Dosiahnutie podstaty mu bolo vždy konečným cieľom. Tento cieľ nemienil nikdy vystupňovať vonkajšími prídavkami — rafinovanou stratégiou, ktorá by azda bola schopná umocniť dosiahnutý výsledok u širšieho obecenstva. To, čo označujeme slovom „efekt“, bolo holoubkovskému slovníku a naturelu cudzie, lebo nežalo na priamej ceste, ktorou pristupoval k dielu, k realizácii. Holoubek celý svoj život nebol človekom kompromisu, ústupku a diplomacie ani v umení. No ani v živote — žiaľ, nie vždy v svoj prospech. Holoubka treba dobre poznať, aby si človek uvedomil jeho veľké ľudské hodnoty, jeho úprimnosť, čestnosť a vernosť. Ani svojím umeleckým prejavom sa nikdy nelíšal prijímateľovi; ten, kto chce poznať opravdivé hodnoty jeho umenia, musí sa k nemu priblížiť viac, aby napokon zistil, že je takto lepšie odmenený ako pri prvom letmom dojme. Nie každé umenie dokáže vyjsť v ústrety a získať svojho prijímateľa — čo často ani nezaručuje trvácnosť dojmu! — na prvý pohľad. Umelecká práca Ladislava Holoubka, ktorú vykonával počas polstoročia, si zasluhuje, aby sme ju poznali ako neodmysliteľnú súčasť slovenskej hudobnej kultúry, zasluhuje si, aby sme jej išli v ústrety a aby sme si uvedomili v plnej miere jej hodnoty.

JÁN ALBRECHT

TVORBA

LADISLAV HOLOUBEK

GENÉZIS, kantáta na báseň Milana Rúfusa pre basbarytón, miešaný zbor a veľký orchester

Ku každému umelcovi pristupujeme cez tie dotyky s jeho dielom, ktoré v nás zanechali trvalú stopu. Nevlastníme vo vedomí komplexný „image“, iba útržky z neho, no nesmierne dôležité pre náš postoj. Ja si napríklad jasne pamätám Hatríkovu brilantnú analýzu Holoubkovej opery Profesor Mamlock: nevidel som ju, no reč o nej sa mi nestala „prameňom nedorozumenia“, čím v spojitosti s hudbou často býva, ale naopak. Potom som sa učil o tvorbe skladateľa, predstavujúceho vo viacerých smeroch kus histórie našej národnej kultúry, vedel som menovať jednotlivé opusy, tušiac, že ony sú akosi nielen svedectvom jednej neľahkej, zložitej, hľadanej, tápaním poznamenananej individuálnej životnej cesty, ale že odrážajú aj obecné zákonitosti vývinu mladšej, od tridsiatych rokov náhle príprúdovo rastúcej slovenskej hudobnej kultúry. To som si uvedomil neskôr, už počúvajúc Holoubkovu štýlovo tak rozpätú hudbu. Silný citový kontakt som si našiel k cyklu Dcérenka moja a kúsok z neho dodnes zvyknem zaspievať potichu vlastnej dcére. Potom ma nadchli Panpulóni, kde priam operne buffónsky Holoubkov cit plne zarezonoval v Váľkovou detskou poézou, aby vzniklo zriedkavo vtipné a účinné hudobné dielo. S inštrumentálnymi koncertmi pre lesný roh a hobojsom som polemizoval pokiaľ ide o organické prepojenie vlastného, z pozdoromantickej faktúry vychádzajúceho štýlu a slovenských idiomov, nepopieral som však ich spoločenskú potrebnosť v zmysle obohacovania literatúry pre „okrajové“ nástroje. A na koniec prišla Genézis, kantáta na báseň Milana Rúfusa pre basbarytón, miešaný zbor a veľký orchester, ktorá podivuhodne pospájala všetky útržkovité a náhodné stopy vo vedomí — zapôsobil na mňa nielen ako umelecké dielo sui generis, ale umožnila mi tiež lepšie pochopiť človeka-skladateľa.

Každý národ si nadovšetko, nielen v piesňach, povestiach, zvykoch, predmetoch, ale až kdesi v kolektívnom genotype uchováva svoju históriu, svoj vznik. Má hrdinov a slávne udalosti a charakteristický, seba vlastný „osudový“ znak — v tom našom slovenskom ešte bolo vari až príhojne malosti a ústrikov: no ak by sa pisali dejiny práce, ako podotkol v Dúchaní do pahribe V. Mináč, vtedy sa nemáme za čo hanbiť, ani za krpce, ani za murársku „kelú“, či droťársku nošu. Ibaže nepriaznivé podmienky dlho podlamovali vnútornú silu celku i jeho najlepších duchov a aj medzi talentovanými hudobníkmi nájdeme na to bolestne veľa príkladov — stačí spomenúť J. L. Bellu. Suchoňov Žalm zeme podkarpatskej sa svojou jedinečnou hudobno-emočnou silou stal symbolom celej tej minulej biedy a strádania. Potom prišlo „nové ráno“ a ním opojení skladatelia vo svojich kantátach akoby zabudli na históriu, tak sa im žiadalo rozospievať sa, že sploštili celkový obraz. Po rokoch sa ukazuje, že sa to nestalo ani tak kvôli akémusi hudobnému primitivismu, že kantátová tvorba päťdesiatych rokov, naopak, má svoju intonačnú sviežosť a hudobnú hodnotu, ale že nepostihla — i vďaka jednorozmerným textovým predlohám — plnosť reality, jej protikladmi vyplnený svet, že nezmapovala našu slovenskú genézu, trvanie, prítomnosť a projekciu v jednotnom umeleckom tvare; že nedosiahla k nadčasovosti. Básnik Rúfus ju načrtnol kondenzovane a výstižne v zbierke Až dozrieme a skladateľ Holoubek siahol po tomto mimoriadne vhodnom, lebo s akousi podvedomou hudobnou dramaturgiou riešenom texte v čase svojej zrelosti, vo chvíli, keď po ťažkej chorobe pocítil vnútornú potrebu obzrieť sa späť, sumarizovať. Ocitol sa intuitívne vo zvlášť tóne súhlasu s básnikom a hudobne zvýraznil myšlienkový i citový obsah jeho slov. Povedľa deklamačne sugestívne vedenej línie basbarytonistu, sošne a výrazne modelovaných zborov a náladotvorných orchestrálnych medzihier sa mu základným prostriedkom stala hutnosť vyjadrenia, až akási „znaková“ charakterizácia.

Možno povedať, že v partitúre niet ani noty navyše, od vstupného, zväčšenou dominantou k „es“ pripraveného monumentálneho oznamu — lebo to nie je výkrik, ale jednoduchosťou omračujúce sebaavedomé ohľadnenie toho, o čo pôjde — Genézis až po jeho utvrdzujúce záverečné zopakovanie. Medzitým sa odohrávajú hudobne rozmanité riešenie, i keď v jednotnom štýle nesené epizódy: obraz smútku (symbol minulosti otcov), prekurujúci úprimnosťou a pokorou čítania, obraz cesty (symbol osudu synov putujúcich po bláznivom jarmoku sveta), obraz pochodu (symbol práce a odvahy bojovať), smerujúci v náznakoch textu už k hrozným vojnovým udalostiam, ktorý vystrieda dojímavý sólový komentár sólistu. Vzápätí sa v tempe Marcia risoluto rozvíja centrálny obraz (symbol budúcnosti, nádeje, istoty, že „rod pretrvá a sen sa dielom stane“), vrcholiaci v čoraz jubiloznejšom a grandióznejšom vzopätí zboru. Takto približne sa odvíja Genézis, pričom Holoubkovi sa pre jednotlivé obrazy podarilo nájsť výstižné hudobné znaky, cenné tým, že v sebe šťastne zlučujú komunikatívnosť bezprostredne počuteľnú s estetickou plnosťou a pravdivosťou. Pre štýl, techniku, formu i intonačno-obrazný charakter Holoubkovej Genézis celkom platí Molesova formulácia, že umelecké dielo je „šťastnou dialektickou jednotou banálneho (známeho) a originálneho“. Celé hudobníkové gesto súzvučí nielen s textovou predlohou, ale aj s čímsi našým, prirodzeným, tradičným. Zároveň sa Holoubkovi podarilo realizovať azda aj nechtiac dvojité metaforu — lebo ide o neho samého, jeho vlastnú púť, i o dejiny spoločnosti. Táto dvojplánovosť pridáva na hodnotu dielu, ktoré po rokoch opäť potvrdilo životaschopnosť kantátového žánru, prišlo v pravý čas a pádne zapôsobil. Môže sa stať tiež inšpirujúcim príkladom aj pre iných autorov svojimi opornými bodmi jasnej koncepcie, vnútornej zaťažitosť témy, výberu predlohy obecné platného, závažne celistvého charakteru, úprimnou nehľadanosťou hudobnej reči, relatívnu nezávislosťou štýlu k celkovému umeleckému vyzneniu. A už navyše — o tom som presvedčený — bude toto dielo fungovať v kultúre ako pôsobivý obraz toho, akí sme boli a akí sme, bude v nás popri estetickom účinku vzbudzovať pocit nie zbytočnej, márnej a nie bezvýznamnej slovenskej historicity, pocit hrdosti.

IGOR PODRACKÝ

Mafistický útok na diváka?

Najlepšou obranou je vraj útok. Z tohto predpokladu pravdepodobne vychádzal i zasl. um. Milan Novák, keď v tlačennom programe k OPERE MAFIOZO, ku ktorej napísal hudbu, sa náležite poistil slovami: „... Opera mafiozo je vtipná a múdra. A pritom komediálne bláznivá. Má to však háčik. Ľudia by mali mať zaznamenané v občianskych preukazoch: Tento občan má/nemá zmysel pre humor... kto totiž nemá zmysel pre humor, nemá by vôbec Mafioza vidieť. Vlastne by vôbec nemal chodiť medzi ľudí...“. Držme sa zatiaľ tónu takejto nadsádzky — veríme, že tieto slová vôbec boli myslené ako nadsádzka, potom, ak opúšťa publikum sálu brnenskej Reduty po zhliadnutí tohto dvojdielného muzikálu so zmiešanými pocitmi, je chyba v divákoch samých...

Ále vážnejšie. Týchto otáznikov a zádrheľov je v brnenskej inscenácii, ktorú pripravil súbor spevohry Štátneho divadla, viac než dosť a niektoré spočívajú už v diele samotnom. Autor textu, sofijský dramaturg Vasil Stanilov, a koniec-koncov i Bratislavčan Milan Novák predsa len precenili operný rozdiel priemerneho diváka tým, do akej miery citovali, resp. parafrazovali Bizetovu Carmen. Použitie Bizetových noticky známych melódii z 1. a 2. dejstva snáď ešte svoje poslanie plní, ale výber — a to pomerne roz-

siahly — sekvencií z dejstva tretieho a štvrtého i s recitátívnymi pasážami predpokladá predsa len diváka erudovanejšieho na opernom poli. Skrátka tí, ktorí o Carmen vedľa iba to, že existuje, nemôžu zákonite vychutnať všetky nuansy situácií, a to nielen z hľadiska rýdzo hudobného, ale i z pohľadu vývoja deja. Dá sa iste namietnuť, že divák môže sledovať dej i bez náležitého vedomostného zázemia. Rozhodne však, či už sa mu potom muzikál páči viac alebo menej, ochudobnený je.

Z hľadiska dramatického toku nie je Opera mafiozo stavaná v ideálnych proporciách, predovšetkým v záverečnej tretine (pri dlhých citáciách Bizeta) temporytmus povážlivo chradne. Ani vzájomné „vraždenie“ nekorunuje dielo najvydarenejšie. Nováková hudba sa síce dobre počúva, ale pravdepodobne žiadny evergreen z nej nevznikne. Vlastné brnenské naštudovanie všetky otázky ešte zvyrazňuje.

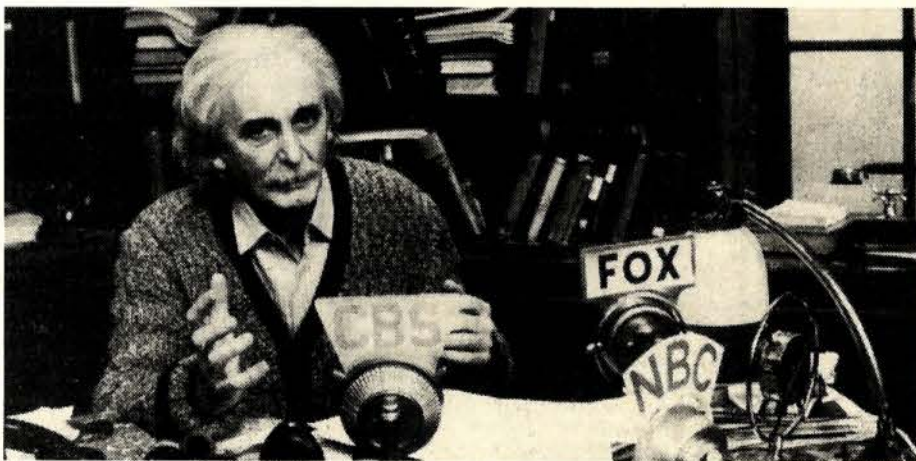
„Mať nadhľad nad vecou“, zvládnuť polohu paródie a plne vyhovieť i požiadavkám úloh mafistického príbehu sa úplne bez zvyšku nepodarilo nikomu. Najvydarenejšie oživil svojho Olivettiho, asistenta réžie, Jindřich Světnica.

(Pokračovanie na 7. str.)

Reflexie o XX. jubilejnom MTF Zlatá Praha

ŠIROKÁ PALETA ŽÁNROV

„Obrazovka slúži poznávaniu a dorozumeniu medzi národmi“ — s týmto tradičným programovým mottom vstúpil už do svojho jubilejného XX. ročníka medzinárodný televízny festival Zlatá Praha (1.—9. 6. 1983). V dramatickej i hudobnej kategórii sa na ňom zúčastnilo 39 televíznych organizácií z 34 krajín celého sveta, hudobná ponuka tvorila pritom 26 programov. Hlavným kritériom pri hodnotení prezentovanej produkcie bola aktuálnosť námetu i spracovania, zobrazovanie problémov dnešnej spoločnosti; ako cenná devíza v náplni takmer všetkých programov treba vyzdvihnúť vieru v pozitívne hodnoty človeka. Sedemčlenná medzinárodná jury udelila hlavné ceny takto: cenu Zlatá Praha získala Čs. televízia s hudobnou drámou *Premeny Prometeove*; cenu Intervízie program sovietskej televízie *Mravinskij: Piata symfónia Čajkovského*; pri príležitosti 30. výročia Čs. televízie mimoriadne udelili cenu hl. m. Prahy, a to hudobnej dráme belgickej televízie *Balada o vojakovi Johanovi*.



Záber z 3. časti programu Čs. televízie *Premeny Prometeove*, ktorý získal Zlatú Prahu, Zdeněk Řehoř ako Albert Einstein, úlohu spieval Václav Zítke.

Snímka: M. Pospíšil

Námetová, estetická a najmä žánrová pestrosť — to snád možno vysloviť ako prvoradé charakteristikum tohtoročnej Zlatej Prahy. Nenašli by sme azda ani jediný žáner, ktorý by sa opakoval vo svojej klasickej podobe, počnajúc televíznym medailónom, záznamom z koncertu, operou, baletom, populárno-náuč-

nyými reláciami až po akúsi syntézu umení (hudobného, dramatického, výtvarného, tanečného), kde dominovala, resp. určujúcou bola hudba. Práve tento posledný druh sa logicky spájal predovšetkým so súčasným umením, zakladajúcim si na používaní netradičných prostriedkov, či novátorsko-objavných postupov.

Švédka televízia sa predstavila hudobným rozprávaním *Posledný z trubadúrov* o Guirautovi Riquierovi, ktorý „zbožňoval a ospieval lásku, ženy a rytierske cnosti v Provence v 13. storočí“. Životný príbeh trubadúra sa odvíja v striedaní historického výkladu s dobovou produkciou trubadúrskych spevov i vtedajších tańcov. Treba oceniť snahu o zachytenie atmosféry 13. storočia s jej najvýraznejšími prejavmi v oblasti svetskej hudby. Moderný výrazový tanec priniesla juhoslovanská ukážka s názvom *Kurent*. Celú kompozíciu prenikala dramatická expresivnosť v choreografii a farebná symbolika kostýmov. Hudba Iva Petriča bola veľmi homogénna v zmysle kompozičných postupov, takže pri charakteristike postáv pôsobila takmer indiferentne; tieto odlišovali väčšinou iba situácie a vzťahy, do ktorých vstupovali. Hudba z *Kráľovského paláca v Aranjeze* (Španielsko) bola zamýšľaná ako koncert mladého španielskeho gitaristu Ernesta Pitettilho s tvorbou prevažne majstrov španielskej gitary. Koncepcia však vcelku vyvolávala dojem statickosti, základom bol striedajúci sa model bloku poézie, hudby a ukážok starobylej architektúry. Najviac vynikli zábery z interiérov i exteriérov krásnej kráľovskej rezidencie, ale hudba sa tak dostávala do funkcie hudobnej kulisy. Poetická evokácia osobnosti Igora Stravinského v hudobnom filme belgickej televízie *Putovanie za S* (písmeno S je vlastne akronymom skladateľovho mena) je naozaj iba symbolická. V rozprávke, kde vystupujú ako hlavné postavy kráľ Blázon, kráľova dcéra Daria, kráľovský dôverník Automat, huslista Ivan, hudobník Nikolaj, Vták Ohnivák, nejde len o zápas dobra a zla, ale najmä o víťazstvo života nad „automatovou“ strunou mechanickosťou, o odovzdávanie posol-

stva a hľadanie pravdy (hoci Ivan — na rozprávku netradične — zomiera). Kompozície Stravinského tu poskytujú hlavný zdroj hudobných vstupov. Varovným mementom bol balet *Sinfonia da Requiem* z produkcie televízie NDR, líčiaci utrpenie a hrôzy detí počas vojny. Hudobný rámec mu dala rovnomenná skladba Benjamina Brittena napísaná počas 2. svetovej vojny, no choreograf Stefan Lux sa isto inšpiroval aj Brechtovou básňou *Kinderkreuzig* 1939 o defoch bez rodičov, ktoré hľadajú svojich blízkych sťahujúc sa cez krajinu. Jednoduchá scéna neznázorňuje len chudobný svet detí, ale aj to, že táto tragédia by sa mohla odohrať hocikeď. Výstižnú choreografiu podčiarkli farebné a svetelné kontrasty. Účinkovali žiaci Štátnej baletnej školy Berlín. Televízna reportáž kubánskej televízie *Sobota rumby* z pravidelných verejných tanečných programov mala pre nás skôr didaktickú náplň ako umelecko-estetický zámer.

Televízne spracovanie známej Rossiniho buffy *Príležitosť robí zlodca* sice upútalo (Maďarská televízia), ale jeho úroveň neprevýšila očakávanie. Reálna scéna sa striedala s náznakovou (prevaha bielej farby ako symbol nahovárania, pytačiek). Vyrovnané sexteto, sólistov (Júlia Pászthyová, Mária Zemléniová, Alfonz Bartha, János Bándi, Balázs Fóka, András Féher) uspokojilo po spevackej i hereckej stránke. Už menej dobre zapôsobili spracovanie hraničných životných udalostí manželov Schumannových a Johanna Brahmsa s názvom *Klára Wiecková a Johannes Brahms* (holandská produkcia). Hoci pôvodne to mal byť hudobný dokument, všetko smerovalo do roviny, zdorazňujúcej epizódy sentimentálnej citovosti. Bulharská televízia siahla v svojom programe *Scherzo* (Pokračovanie na 5. str.)

IDEÁL A ISTOTY

(Dokončenie z 1. str.)

viac vkusu ako kedysi sa prejavuje v obliekaní, dyzajne, bytovej kultúre. No ekonomický potenciál nášho štátu, jeho kultúrne tradície i naliehavosť socialistického ideálu sú také obrovské, že sa nesmieme uspokojiť, musíme chcieť viac, oveľa viac... Osobne som presvedčený, že v najbližších rokoch na úseku výchovy, ale aj profesionálneho hudobného umenia silne stúpne tlak na kvalitu, ktorá sa stane prioritným hľadiskom. Kvalitu v tejto súvislosti chápeme, prirodzene, v jej ideovo-estetickom súlade, komplexnosti.

Napriek vášmu optimizmu mám pocit, že, náročný postoj k hudobnému umeniu, očakávanie bezproblémovosti, ba niekedy až bezduchosti akosi stále prevláda. Ako sa to javí vám — z postu kultúrneho politika, máte zaiste lepší prehľad.

— Roky sa v rozhlasie podieľam na príprave relácie *Dialógy s hudbou*. Neverili by ste, ale môžeme dokumentovať záujem i celkom prostých ľudí — robotníkov, družstevníkov —, ktorí nám píšú nadšené ohlasy. Sú to určite skôr prvé lastovičky ako všeobecný jav, ale dôležité je, že cítí pozitívny trend v hudobnej orientovanosti ľudí. Rozhlas a TV tu neraz zastupujú to, čo, žiaľ, viazne na stredných školách všetkých typov a čo ani pripravovaný nový školský zákon nezakotvuje — estetickú výchovu.

Dá sa tu ešte niečo urobiť?

— Napísal som rad listov popredným činiteľom, v ktorých upozorňujem na nevyhnutnosť cibrenia estetického cítenia, na potrebu hovoriť mladým o umeleckých hodnotách, orientovať ich v zložitej a citlivej problematike ich hierarchizácie. Dostávam však aj protiargumenty.

To sa divím — kultúrna necitlivosť robí spoločnosti veľké škody, lebo sa prenáša i do etickej sféry.

— Treba údajne ešte zvýšiť podiel racionálnej výchovy, matematiky, a pod., tak, ako to vyžaduje technická revolúcia. Prosím. Ale jedno je isté — bez citového, kultúrne rozhradeného, esteticky vnímavého, výborne v sebe zorientovaného človeka vysoké spoločenské ideály socializmu nikdy nedosiahneme...

Psychológia to už dokázala — tvorivé problémy, veľké úlohy sa čistšie racionálne, bez prispenia ostatných zložiek, ktoré ste práve menovali, nepodávajú. Len povedal „Nechajte nás snívať“. Čo môže lepšie a účinnejšie brániť a rozvíjať toto ľudské právo, ako umenie?

— Naša spoločnosť je práve tým silná, že sa snaží vyformovať človeka do maximálne možnej komplexnosti, že mu chce poskytnúť všetko cenné, čo ľudstvo nazhromaždilo, pričom si každý zaiste vyberie to svoje — určené svojimi možnostami a predpokladmi...

Určite. Netreba všetkých esteticky strkať do jedného vreca.

— Maximálne „vyžmýkať“ esenciu celosvetovej vzdelanosti a tou pôsobiť, formovať, diferencovať, to je to krásne, to je náš cieľ i perspektíva.

Prejdime teraz k jadrú nášho rozhovoru. Už sme to trochu načali zmienkou o „rozložitých koreňoch“, z ktorých vyrastala súčasná slovenská hudba. K Novákovi, Bartókovi, Stravinskému možno z hľadiska generácie, ktorá nastúpila v 60-tych rokoch pridať i II. viedenskú školu a ďalšie impulzy klasickej európskej moderny. Ako dnes hodnotíte túto paletu vplyvov, do akej miery je určujúca pre súčasnú situáciu, najmä v tvorbe?

— Ja mám v tejto veci jednu tvár, jeden rozum, jedno vedomie a svedomie. Roky ho prezentujem. Zásluha dnešných sedemdesiatnikov a šesťdesiatnikov na založení a upevnení národnej hudby je veľká, nesporná. Zaslúži si úctu, samozrejme, v správnych dimenziách. Stredná generácia prišla do zložitej situácie — musela sa vyrovnávať nielen s vplyvmi klasikov moderny, s domácou tradíciou, ale aj s aktuálnym stavom hudobného vývoja v zahraničí: s poľskou školou, Ligetím, Boulezom, Stockhausenom a vyprofilovať svoj vlastný jazyk. Generácia približne dnešných päťdesiatnikov je veľmi silná, sú v nej výrazné talenty. Ja si ju však pre seba diferencujem.

Ak chceme objektívne určiť hierarchiu hodnôt, je to potrebné.

— Hierarchia tu je. Evidujem niekoľko vynikajúcich umelcov, ľudí, ktorým držím palce. Popri nich stojí však i niekoľko slabších — tak to už býva. Jedine, čo ma mrzí, a už som to pred časom i otvorene povedal, že príslušníci tejto generácie nemali možnosť dôkladnejšie sa prepracovať k podstate marxizmu-leninizmu v jeho klasickej podobe.

My mladší sme predsa v marxizme dôkladne, systematicky školení.

— Ono je to rozdiel. Dosiahnuť hĺbku osobného presvedčenia, úroveň investície celej svojej osobnosti v prospech veľkých ideálov socializmu, na to treba priamu životnú skúsenosť.

Nebude to tak, ako ste už povedali v trochu inej súvislosti — že príklon k určitému typu tradície, k akémukoľvek názorovému východisku je daný vnútornou dispozíciou? Tá formuje to, čo človek prežil, precítil — a tí mladší si hádam ešte nenašli všetko „nažiti“. Majú vlastný „sediment“ skúseností, ktorý by nebol správne skladať. Preto i tá odlišnosť v pocíťovaní rovnakých vecí.

— Predsa len mi nedá nepoložiť si otázku, kde by už mohli niektorí mladší umelci so svojím talentom, technickou zdatnosťou byť dnes, keby boli mali to

šťastie stretnúť sa osobne s takým Nejedlým, Fučíkom, davistami... Určite by sme dnes paletu angažované socialistického, bojujúceho umenia mali bohatšiu, dôslednejšiu.

Sú tu predsa diela mladších, ktoré do nej patria.

— No bolo by toho oveľa viac, keby umelecké majstrovstvo bolo v hlbšom, vnútornejšom kontakte s humanistickým, všestranne socialisticky podkutým svedomím.

Ja som v tomto smere optimistom — kontakt, ktorý spomínate, tu rozhodne je a mám dojem, že sa stále prehĺbuje. Ale cestičku k pravdivému, socialistickému umeniu, si musí každý prešliapať sám, z vlastných síl, či nie?

— To je pravda. Rád by som doplnil svojú kritickú výhradu — táto generácia vlna určite ide s nami. Aj mne sa ukazuje, že jej vzťah k podstate pokrokového socialistického ideálu sa stále prehĺbuje.

Keď človek sleduje napríklad súčasnú sovietskú vedu o spoločnosti, o človeku, o umení, znamenajúcu určité predvoje marxistického myslenia, je vidieť, že romantické črty marxizmu, kedy stačilo prihlásiť sa, byť za, oduševniť sa za nový svet, sú už za nami. Dnes marxizmus oveľa hlbšie preniká do spoločenských procesov, do problematiky človeka, do umenia. Na druhej strane akoby sa — na škodu veci — vytratil pátos revolučného nástupu, pátos prvých budovateľov. Často po ňom ako umelec túžim, chcel by som na ňom stavať svoju prácu, len sa bojím, aby som nepôsoobil falšne, neprecitene.

— Odporúčal by som čerpať pátos z presvedčenia a pevnej viery, že jedine socializmus má predpoklady zachrániť ľudstvo pred tendenciami, ktoré zahmlievajú a ničia jeho budúcnosť. Inými slovami: na veľkosti socialistického ideálu založiť istotu vlastného konania. Možno je chyba trochu i v nás, čo sme bezprostredne zažili víťazstvo nad fašizmom, nad domácou reakciou, že sme svoj spontánny pocit súhlasu, stotožnenia sa so socializmom nevedeli dostatočne presvedčivo a prirodzene preniesť na tých, čo prichádzali po nás.

To by som si nevyčítal. Hoci je základná pravda objavená, daná, každá nová, nastupujúca generácia si musí vo svojom vnútri všetko budovať akoby „od základu“, nemôže pasívne preberať.

— Vítam, že sa už aj strednej generácii dostáva spoločenského ocenenia, že výhrady zo strany starších ustávajú a začína prevažovať uznanie. Privítal by som však, keby niekto z mladších dokázal predostrieť veľké, humanisticky založené vyznanie socializmu, jeho pravdivú apoteózu. To je však veľmi ťažké. Skutočne. Veď aj u takých spoločensky zodpovedných skladateľov, ako sú sovietski, prevažuje dnes burcujúci, apelačný moment protestu proti vojne, fašistajnosti, proti každému zlu nad všeobecne oslavným tónom.

— Protest je jedna z možností. Pozná-

me ale veľké diela, ktoré vyvrelí z pocitu súhlasu s pozitívami. Kto by napríklad dokázal presvedčivo vyjadriť pozitívny mierový program ako výsledok socialistického snaženia, dobyl by pre našu tvorbu obrovské víťazstvo!

Sila celosvetového mierového hnutia je skutočne dojímavá a inšpirujúca.

— Aby som to zhrnul — máme už hudobné hodnoty, na ktorých sa dá stavať a ktoré treba oveľa viac frekventovať. Rodí sa však i veľa príemeru a podpriemeru. Tretná skladieb, ktoré nás každoročne zaplavujú, by vôbec nemusela existovať — nič by sa nestalo!

Je to normálny jav, alebo sme svedkami poklesu, krízy?

— Je to úplne normálne. Mám prehľad: i vo svete vzniká veľa balastu. Musíme byť vnímaví a trpezliví, aby sme postupne mohli vytriediť skutočné, trvalé hodnoty. Chce to väčšiu prísornosť kritiky, lektorovania, no súčasne i väčšiu uznanlivosť tam, kde hodnoty naozaj sú.

Ako vidíte úroveň kritickej reflexie tvorby u nás? Ako je hierarchizovaná?

— Osobne vysoko uznávam dvoch-troch kritikov, ktorým často zdorazňujem, aby si prehlbovali dialektické myslenie v marxistických kategóriách hodnoty, v reláciách nášho národného vývoja. Škoda, že gros kritiky píše príliš opatrne. Na druhej strane ešte máme i dosť urážlivých umelcov, ktorí neznesú, ak sa im pripomenie, že sa im dačo nie celkom vydarilo. To situáciu kriticky komplikuje. Treba priznať, že okolo viacerých závažných diel sa dodnes mlčí. O iných sa zasa popísalo až priveľa verejnosti nič nehovoriacich štrukturalistických popisností. Jedným slovom, restov je stále veľa. Škoda, že moja generácia už kritiku nepíše.

Je to asi zákonité. Snaha kritizovať, diferencovať, oddeliť sa je prirodzená najmä v mladšom veku. Ľudská a odborná zrelosť prináša potrebu vecí sumarizovať, zjednocovať, nekritizovať jednotlivosti, ale integrovať pozitíva.

— Máte pravdu. Z tejto predstavy vychádza aj moja kultúrno-politická činnosť v parlamente. Ak to človek robí úprimne, s vedomosťami a čestne, môže vykonať veľmi veľa. Je to vlastne komplexné zasahovanie do kultúrneho myslenia, formovanie spoločenského vedomia cieľavedomou manipuláciou s hodnotami. Predostrenie aktuálnej problematiky v parlamente má podľa mňa niekedy oveľa väčší význam a dosah ako desiatky článkov... Kultúrna politika neznaša dve tváre, vyžaduje boj za hodnoty proti pseudohodnotám z jasných ideových pozícií v príslušným, politicky správnym nadhľadom.

Je to zaujímavá stránka vašej práce, zaiste zjednocujúca a aplikujúca všetky zložky a tendencie vašej odbornosti. O tom však podrobnejšie pri inej príležitosti... Ďakujem vám, súdruh doktor, za rozhovor!

JURAJ HATRÍK

Za zaslúžilým umelcom Bartolomejom Urbancom

DOBRY ČLOVEK UŽ NEŽIJE

12. XI. 1918 — 2. VII. 1983

Akosi ťažko uveriť, že niet medzi nami Bartolomeja Urbanca. Možno i preto, že si ho pamätáme iba plného energie, sršiaceho vtipom a hlasným smiechom, ktorým dodávala oznamoval svoju prítomnosť. Dnes už neodhalíme pravý podstatu jeho vnútra. Iba si dá vame otázky: bol vskutku takým, akým sa zdal?, nebola to iba dobre nacvičená úloha pre ľudí a svet? Ktovie, koľké zákruty a tajomné hústiny má ľudské vnútro? Život kráča nelen po širokých a jasných priamkach, ale občas zabúdi aj do hĺbok, odkiaľ ťažko hľadať cestu k živým hodnotám. Pri svojej nie tak dávnej šesťdesiatke odpovedal Bartolomej Urbanec autorky tohto článku na otázku, čo všetko zašifroval zo svojho životného i umeleckého kréda do opery Tanec nad plačom:

„Môj otec, dobrý človek, zomrel vo svojich päťdesiatich dvoch rokoch. Ja každý deň, každý rok navyše považujem za tito pridané roky tvrdo robím. K opere toľko: libreto podopri moje presvedčenie, že „dobry človek ešte žije“, musí žiť, aby sa žiť oplátilo.“

Jeden z tých dobrých, srdečných, život milujúcich a plne vychutnávajúcich rolandovských typov odišiel. Niet ho — a žiadne utešujúce slová nenahradia jeho rozsaňú osobnosť. Zostalo však krédo Bartolomeja Urbanca, viera, že ten dobrý človek medzi nami existuje, len ho treba hľadať s veľkou vierou v pozitívne hodnoty života. To bola napokon najsilnejšia ideová zbraň Urbanecovho diela — nielen toho finálneho, operného, ale i početných piesní, komorných skladieb, folklorizujúcich kompozícií. Vo všetkých sme cítili úsi-



Snímka: I. Kvapil

lie o hľadanie radosti a životného jasu. Preto tým viac prekvapuje a zarmucuje správa, že nositeľ takýchto ideí odišiel, zanechajúc v nás nezodpovedanú otázku, prečo to svetlo nádeje nedokázal niesť do konca... Mala som príležitosť nie raz pobudnúť v rozhovoroch s dnes nežijúcim skladateľom a snáď si môžem dovoliť povedať, že vedel i stíšiť forte svojho uvažovania a prejavil zrejme to, čo sa najviac blížilo k pravde o jeho ľudskej i umeleckej osobnosti. Bol ambiciózný — ale vedť to patrí k tvorivému individuu! Chcel prekonať hranice, aké si vytvoril v istý čas sám úspešnou a veľmi žiadanou tvorbu pre súbory, rozhlas, film, úžitkovú hudobnú sféru. Bola to dobrá hudba — vystihovala jeho portrét v dobe, ku ktorej neodmysliteľne patrili: boli to roky budovateľského nadšenia, radosti z mierového života, vydychnutie si mladšej generácie z vojnových útrap a napätí. Bartolomej Urbanec písal pre mladý SLUK, Lúčnicu, istý čas funkcionárčil vo Zväze slovenských skladateľov, bol dirigentom, ale aj (a to je menej známe), riadi-

teľom Novej scény. Z tých čias mladšej mužnosti pochodia piesne Hej, slinko vychodí, Radostne budujeme, Naša jar, ale aj stále vysielaná Pieseň o slávičkovi, tance Prostá, Kresák, Bunčo, kedy si populárne montáže ľudových piesní Perinliarky, Východoslovenské záletnícke piesne, ale aj „lajčiakovský“ cyklus barytónových komorných vyznaní nazvaný Piesne o veľkom priateľstve, či Májová láska na poézu Kristy Bendovej, Piesne o horách písané na slová tej istej autorky, cyklus Dozrievanie s Pártošovej poéziou... Všetko to bola tvorba mladého, nadšeného, citovo bohatého skladateľa, ktorý sa doslova vrhol do života, v ktorom túžil nájsť navonok i vnútri rovnováhu. Mnohé sa podarilo, iné nie — veď, tak už to býva. Spoznávanie nielen strpčuje, ale i prehľbuje. Bartolomej Urbanec vedľa usilovnej práce pre rozhlas a film („jeho generácia“ tu spravila kus zaslúženej a snáď neprehodnotenej práce) sa plne vyznával zo svojho vnútorného života v komorných opusoch. Nemal ešte odvahu na niečo veľké, kde by plne vyjadril svoj vzťah k základným otázkam života a smrti, ale i k veciam národným. Časom sa však odpútal od Bratislavy a jeho trvalá adresa znela na nitriansky Zbor. Odtiaľ schádzal so svojím „cégrom“ na nákupy i „služobné cesty“ do Bratislavy, plný úsmevu a zvestí o realizovaných i ešte iba myšlených (no rastúcich) plánoch. Streťovali sme ho nečakane. Prudko vtrhol na miesta svojich pôsobísk z mladosti a všade zasomínal na bohémske časy „vtedajška“. Jeho reč i spôsob mali čosi starodávne — a pritom dynamické. Hovoril s pátosom, ktorý prislúcha bar-

dom — či hercom. Ale — ako spomínam — začala som ho i vtedy, keď pochyboval, spytovať sa — no tak, aby to vyznelo ako priateľská polemika, plná úcty voči partnerovi. Bol vďačný za každé úprimné slovo, radu, ako málokto zo skladateľov bol zvedavý na dojem, názor, ba vážne bral i upozornenia kritiky... To sa stáva vskutku málokedy. Jeho tri opery, napísané za posledné desaťročie, sú svedectvom obrovského duševného vypätia: **Pani úsvitu** komponoval v rokoch 1970-73 podľa rovnomennej drámy A. Casonu na vlastné libreto, vypracované v spolupráci s J. Gyermekom (premiéra v SND 7. 2. 1976), **Tanec nad plačom** napísal v rokoch 1976-77 na Gyermekov prepis hry Petra Zvona (premiéra v opere SND 26. 5. 1979) a **Majster Pavol** mal premiéru v banskobystrickom DJT 25. 10. 1980 (pôvodné libreto napísali J. Krčméry a A. Braxatorisová)... Všetky sme videli, komentovali, prežili — iba tú ostatnú, komickú (nazvanú **Velúrové sako**) poznáme iba z rozprávania skladateľa. Úprimne sa bavil na jej zápletkách, antihrdinách a situáciách, dúfajúc, že čoskoro ožijú aj melódie tohto operného diela na niektorom slovenskom javisku. Je to asi výstižne povedané — majódie, lebo Urbanec bol najmä a v prvom rade melodik: aj v opernom úsilí. Neznamená to, že by tvoril práve túto črtu svojej hudobnej reči na spôsob romantického chápania. A predsa patrilo do „retro vlny“, ktorá priniesla vzkriesenie dobre spievateľnej vokálnej línie, zjasnenie a zjednotenie orchestrálného prúdu, sprístupnenie hudobného posolstva širším, než iba odborným kruhom. Nepochybne v tom bol zámer, ale aj hranice, ktoré každý v sebe nosíme ako osud, dar a obmedzenie. Bartolomej Urbanec šokoval svojou nesmiernou snahou vygradovať finálne umelecké tvorbou vstupom na hudobno-dramatické javisko, ktoré — ešte stále — a

snáď nikdy nezostarne. Cítil povinnosť voči národu, nuž v tretej opere (ale aj v oratóriu **Blagoslaaven mir**) pozerá do histórie zeme, z ktorej sa narodil a ku ktorej napokon prišiel tento východoslovenský rodák a naturalizovaný Nitran. V úprimnej viere v inšpiráciu dobových prvkov čerpal z mnohých prameňov minulosti, aby priblížil prostredie, historické pramene, psychológiu doby a ľudí, ktorí v nej žili i mysleli. Jeho komornejši, stíšenejší hudobný apel na poslucháča bol v príkom rozpore s vonkajším prejavom vitálneho a zdravím sršiaceho umelca. Podivuhodné — obecnosť jeho prihovor bralo na vedomie, pozorne sledovalo odkazy, smerujúce do prítomnosti a najmä po premiére Majstra Pavla odmenilo Urbanca obrovským aplauzom. Akoby práve tu poslucháč pechopili, že sa treba obrátiť priam programovo a bez hanby za národnú minulosť tejto zeme i k jej histórii a morálnym hodnotám. I v tom bola Urbanecova sila; vedel si vybrať námet a dotknúť sa ním poslucháča a diváka. Nevedno, aké je ono Velúrové sako, ale morálny imperatív Majstra Pavla sotva prevyší. Tu si dával Urbanec otázky sám sebe a snažil sa poctivo odpovedať na postavenie umelca k tvorbe, životu, spoločnosti, ale aj k celkom blízkym jedincem. Riešenie dilemy „ego — tvorba — citové vzťahy“ ponecháva divákovi, kladúc ústami Pavla otázku: „Zbohom vám, mŕtvi... zbohom aj vám, živí! Vidíte, tu som s vami, váš osamelý majster! Všetci ma odsúdili — aj vy ma odsúdite?“

Niet medzi nami viac dobrého človeka Bartolomeja Urbanca. Zostalo prebáť dielo, ale aj otázka, prečo odišiel tak skoro — a či všetko bolo zodpovedané zo strany Majstra, ale aj tých, čo sledovali jeho zápas o naplnenie ideálov. Česť jeho ľudskému i umeleckému úsiliu, nech ďalej žije vo svojej hudbe.

TERÉZIA URSÍNOVÁ

ŠIROKÁ PALETA ŽÁNROV

(Dokončenie zo 4. str.)

po tvorbe Sergeja Prokofieva (výber z opier Zásnuby v kláštore, Láska k trom pomarančom), aby ukázala jednu z charakteristických črt jeho poetiky — zmysel pre humor až sarkazmus. Hoci stmelovateľom deja by mala byť novodobá pretransponovaná postava commedie dell'arte Pantalone, medzi oboma dielmi chýbal výraznejší spojovací člen. Fínska tanečná dráma **Požiar mesta Turku** bazíruje na skutočnej udalosti, keď v r. 1827 vtedajšie hlavné mesto Fínska vyhorelo do základov. Dráma lásky so sociálnym podtextom sa tu personifikuje v rôznych typoch tanca: od výrazovo-expressívneho cez klasický a ľudový tanec až po prvky akrobatické, ba cirkusové.

Kanadská televízia sa predstavila detským, svojím spôsobom animovaným filmom **Poviedka o vtákovi**, ktorého zvláštnosťou bolo to, že samy deti sa podieľali na jeho realizácii v štúdiu. Jedným z klasických rýdzo hudobných programov bol príspevok sovietskej televízie **Mra-vinskij: Piata symfónia Čajkovského** (cena intervízie). Veľký sovietsky dirigent si tohto roku pripomína svoje osemdesiaty a možno aj táto skutočnosť zohľadnila výber tohto titulu pre tohtoročný festival. Na úvod programu sa Mra-vinskij vyznáva zo svojho vzťahu k Čajkovskému a do istej miery aj k tejto symfonii, ktorá — podľa slov moderátorov — sa nachádza v rebričku najhrávanejších skladieb v jeho repertoári na prvom mieste. Po úvodnej slovnej introdukcii prichádza na rad hudba: celú prvú časť Čajkovského symfónie vidíme však iba zábery na dirigenta, ktorého skromné, ale precízne gestá ozaj hodno zachytiť, aj televíznym spôsobom zvečniť. Až potom príde na rad dirigent a jeho orchester — Akademický symfonický orchester Leningradskej filharmonie — vo vzájomnej interakcii; rýdzo hudobná stránka interpretácie tejto snímky mala vysoké niveau. Program piesní a tancov s revolučnou tematikou Frontu národného oslobodenia Palestíny s názvom **Sábor piesní Al-Ašikin** prezentovala palestínska televízia. Jedným z najpútavejších programov festivalu **Prečo práve husle** z produkcie ZDF (NSR) bol do istej miery ukážkový v tom, ako treba pochytiť záujem mladých o vážnu hudbu. Na otázky veselo i vážne odpovedal huslista Itzhak Perlman, zahral

„perličky“ zo svojho repertoáru, no v každom prípade sa pričínil o bezprostrednú a spontánnu atmosféru, ktorá vládla počas celého jeho stretnutia s deťmi. Po každej stránke na vysokoprofesionálnej báze zvládnutý program. Rovnako vysokú úroveň mali aj ďalšie tri programy. **Balada o vojakovi Johanovi** belgickej televízie (cena hl. m. Prahy) stojí takmer na rozhraní literárnej a hudobnej drámy, no hudobné tkanivo preniká celým dielom a zásadne vystupuje na exponovaných miestach. Historické udalosti (15. stor.) sa aktualizujú a zo-všeobecňujú, aby pri premene vojaka na sedliaka ešte viac vynikla poctivá práca a životná sila človeka. Ukážkový prenos z priameho koncertu poskytol program dánskej televízie **Koncert Kráľovského dánskeho orchestra a Sir Georg Solti**, ktorí predniesli diela Berlioza a Mozarta. Okrem technickej kvality snímky i obrazu žiada sa pripomenúť predovšetkým dve skutočnosti: bezchybné zábery kamery ešte zvyšovali pôžitok poslucháča z koncertu; ďalej komentár k dielam bol veľmi aktuálny, žiadne odborné analýzy (tie majú tiež svoje vyhradené miesto), ale vyzdvihnutie tých zaujímavostí, ktorými sa dielo líši od iných, resp. toho, čo ho najviac charakterizuje. **Boulez dnes** sa volal príspevok britskej televíznej spoločnosti a formou medailónu približoval divákovi zaujímavú skladateľskú osobnosť Pierra Bouleza, dnes vedúceho experimentálneho štúdia v Paríži. Bohatstvo spracovaného materiálu, neobyčajne tvorivá invencia i myšlienková potencia tvorcu dali relácií taký spád, že by dielčie rozpracovanie nadhodených problémov vydalo i viac programov. Nápaditosť koncepcie sa prejavila i v striedaní viacerých rýchlych rozmanitých záberov (práca v štúdiu, strih — staršia snímka, koncert, Boulez hovorí a pod.). Rumunský program **Orlando di Lasso** ako koncert bukureštského komorného súboru Madrigal možno zaradiť tak po umeleckej, ako aj technickej stránke len k veľmi priemerným príspevkom a podobne ani poľská baletná pantomíma **Žalm** na hudbu K. Pendereckého tentoraz nepriniesla veľmi objavné podnety. ...

Príspevok **Sharad Malika** z Indie (jediný čiernobiely) nevychádzal z doterajšej tradície indických súťažných filmov s folklórnymi námetmi. Emotívne i umelecky osobitý príspevok

Čs. televízie **Premeny Prometeove** (hlavná cena Zlatá Praha) bol zrejmejším favoritom z tohtoročnej produkcie hudobných filmov vďaka svojej obsahovej komunikativnosti i hudobnému spracovaniu vysokých umeleckých kvalít. Hudobná spontánnosť popredného českého skladateľa Otmaru Máchu sa tu prejavila vo svojej maximálnej šírke umeleckej výpovede ako kongenitálny ekvivalent nosného a hodnotného libreta Jiřího Kolářa, pre ktorého sa báj o Prometeovi stala účinným východiskom k vytvoreniu fabulatívne výrazného námetu. Dielo, rozvrhnuté do troch častí a zodpovedajúce tak 5-dielnej plastickej dramatickej kadencií od expozície po katastrofu má monotematický charakter. Začína prometeovskou témou, inšpirovanou starou antickou piesňou, zachovanou na Seikilovom náhrobku. Z nej sa pomaly rozvíja široko ponímaná freska, líčiaca rýdzo umeleckými prostriedkami hudobnými, verbálnymi i vizuálnymi jednotlivé peripetie. Prvú časť, uvedenú barytónovým monológom za sprievodu zboru, charakterizuje Prometeovo odhodlanie odporu voči Diomu rozhodnutiu. Stredný diel s kompozične výraznou organovou introdukciov líči Giordana Bruna v jeho osudovom stretnutí s inkvizíciou súdom. Konečne záverečný obraz, venovaný genialnému Einsteinovi, privádza diváka do našej epochy. Program Premeny Prometeove je našou prvou televíznou hudobnou drámou so stereofónnym zvukovým záznamom a s využitím modernej techniky obrazového záznamu a nových výrobných technológií, umožňujúcich vznik nekonvenčnej kompozície televízneho obrazu. Všetky výkony interpretov sa vyznačujú vysokými parametrami. Speváci Karel Berman, Václav Zitek a Libuše Márová i herečka Jana Štěpánková sa v auditívnej rovine prejavili rovnako výrazne, ako i hlavní predstavitelia úloh — herci Zdeněk Řehor a Vladimír Ráž. Zásluhou režisérov Jána Bonaventuru a Adama Rezka Máchova pôsobivá hudba dostala vhodný obrazový ekvivalent.

Ukážkou precíznej práce dirigenta a orchestra pri skúške na koncertné vystúpenie sa stal francúzsky príspevok **Zrod jedného predstavenia: Trojrohý klub M. de Fallu** (Francúzsko), autenticky približujúci záklusky poctivej tvorivej práce bez nadbytočných komentárov. Filharmonický orchester vo francúzskom Lille sa predstavil pod taktovkou mladého a talentovaného Jeana Clauda Casadesa. Balet Igora Stravinského **Pieseň slávika** (švajčiarska pro-

dukcia) v podaní Komorného baletu Praha a v prekvapivej choreografii nášho Pavla Šmoka pripomenul pôvodnú inscenáciu diela z roku 1917, ako ju kedysi realizovali v dobovom poňatí. Šmokova koncepcia citlivo reagovala na hudobnú zložku a zároveň dielo súčasnému divákovi predviedla v pôsobivom tvare. **Philemon a Baucis** (NSR) je jednou z platiek bábkových hier, ktoré Joseph Haydn-skomponoval pre bábkové divadlo na zámku Esterházy, kde ho tiež videla cisárovná Mária Terézia. Vtedajšia „Pressburger Zeitung“ o tom dokonca priniesla správu. Pri sfilmovaní tejto opery sa použila i metóda z dobovej premiéry — bábkový životnej veľkosti, ktorých kostým je obľebený na živého herca. Toto riešenie bolo divácky pôsobivé a prispelo k oživeniu inscenácie. Hudobný film **Vyhánanie diabla** (Veľká Británia) o zvláštnosti druhoch húb, prežívajúcich v baptistických sektách na území Apalačských hôr, nielenže oscilloval medzi dokumentom hudobným a sociálnym, ale v mnohom nepriniesol ani základné ucelené informácie z danej oblasti. Mexiko sa doteraz hudobnej kategórie nezučastnilo: príspevok **Silná láska** (Mexiko) sa vzhľadom k svojej nízkej umeleckej i obsahovej úrovni radil k najmenej úspešným programom.

Tohtoročný MTF oproti minulosti nepriniesol mnoho výrazne presvedčivých a objavných programov. Zrejme nedostatok sa javil najmä v televíznych hudobných dokumentoch, kde okrem profesionálne dokonale zvládnutých programoch o huslistovi Perlmanovi a skladateľovi Boulezovi sa absencia oproti minulým rokom javila najvýraznejšie. Rovnako oblasť pôvodných televíznych inscenácií operných diel poskytovala len málo možností k porovnávaniu, hoci práve tu sa mnohokrát objavilo nejedno prekvapenie, ktoré tentoraz možno prívom pripísať Čs. televízi. Víťazný program Premeny Prometeove získal svoje ocenenie podľa zásluhy: svojou umeleckou úrovňou i technikou stvárnenia sa vymyká väčšine predvedených súťažných programov, ktoré svoje poslanie plnili nie vždy celkom presvedčivo a funkčne. Potešiteľný bol vzostup úrovne súťažných príspevkov z krajín, ktoré v minulosti neopľávali kvalitnými programami, zatiaľ čo favoriti tohto roku priniesli zaujímavé novinky skôr poskromne. Hudobná kategória tohtoročného ročníka MTF teda globálne neprekázala mnoho invenčne podnetných a osobitých programov a zostala na úrovni predchádzajúcich rokov. **TOMÁŠ G. HEJZLAR**

MALÝ PRINC VO VEĽKOM DIVADLE

V moskovskom Veľkom divadle ZSSR uviedli ako poslednú premiéru tohto-ročnej sezóny balet Malý princ, napísaný podľa známej rozprávky pre dospelých z pera francúzskeho prozaika a esejistu Antoina de Saint-Exupéryho. Na predstavení sa autorsky podieľali: skladateľ Jevgenij Glebov, choreograf Genrich Majorov, dirigent Alexandr Kopylov, výtvarník Valerij Levental.

O svojej novej práci hovorí Genrich Majorov, choreograficky tvorca ďalších ôsmich baletov, ktoré sa hrajú v rôznych sovietskych mestách:

— Malý princ — to je jedno z najpoetickejších diel svetovej literatúry. V tomto umeleckom výtvoze možno objaviť všetko: aj filozofickú hĺbku, aj poéziu, aj fantastickosť — a z tohto všetkého vyžaruje svet dobroty. Snažili sme sa ukázať v predstavení to, ako nájsť priateľov, aké krásne môže byť priateľstvo a aké je dôležité vzájomné ľudské pochopenie.

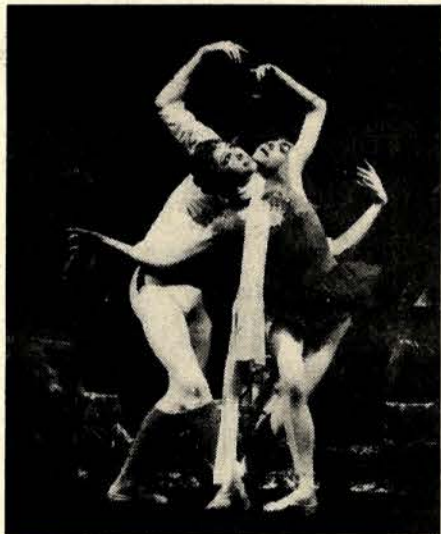
Hudba Jevgenija Glebova je mnohostranná, zodpovedajúca tejto rozprávke. Nájdeme v nej melodicko-lyrické obrazy, šľavnaté žánrové kresby, trefné groteskné portréty. Zároveň je veľmi tanečná. Usiloval som sa v choreografii ukázať nejednoznačné charaktery hrdinov a ich vzájomné vzťahy. Každý z nich sa tu čomusi naučil od druhého. Malý princ — zmužilosť a tvrdosť u Letca, a ten zasa u neho — romantickému chápaniu sveta. Múdrosti sa učí Malý princ u Hádčatka a ono u neho — dobroty...

— Vo vašej choreografii, podľa môjho názoru, „leitmotívy“ jednej partie veľmi zaujímavovo prechádzajú do druhej a opačne. Nápadne vidno, ako jednotlivé postavy začínajú chápať jedna druhú; čo láka tiež ku kombinácii poézie a humoru.

— Áno, snažíme sa o „ľahký úsmev“. Taký, aký nachádzame u Exupéryho. Náš Princ je — rozprávkový, romantický, ale aj — malý, nielen vzrastom, ale aj v

chápaní sveta. Je veľmi dôverčivý, bezprostredný. Dokáže sa dokonca úprimne nadchnúť náľákaným a nadutým Kráľom alebo samolibým Namyslencom. A až potom začína vidieť za kráľovskou pýchou — prázdnotu, za zdanlivou uhladenosťou. Namyslenca — maniérovnosť... Chcel som toto všetko vyjadriť aj v choreografii.

— I Ruža vo vašom baletе — nie je krásavicou, ktorá upútava všetkých a ktorá pozná svoje čaro. Aj ona je iba —



Hlavné úlohy v moskovskej inscenácii Malého Princa stvárňujú Nina Semizorová (Ruža) a Stanislav Časov (Malý Princ).

malá Ruža, ktorá sa chce zdať veľkou a neobratne „vypúšťa šipy“. Prvé dueto Princa a Ruže je pekné i zábavné: rozvíja sa spočiatku ako milostné adagio a ukončuje sa detsky smiešnou hádkou...

— Život je mnohotvárný — práve o tom hovorí Exupéry. Treba „otvoriť do-

korán srdce“ voči životu, iba vtedy človek zachytí jeho mnohofarebnosť. Ten, kto sa egoisticky uzaviera do seba, stáva sa emocionálne neprístupným. Nie je schopný pochopiť druhého, spoliehať sa na pomoc... Takými postavami v našom predstavení sú Kráľ, Namyslenec, Obchodník, Pijan — úmyselne odlišené tancem, majú iba groteskný polotanec alebo satirickú pantomimu.

— Z ôsmich baletov, ktoré ste choreograficky vytvorili, sú štyri rozprávky. Čím vás priťahuje tento žáner?

— Mám rád rozprávku. V schopne a talentovane napísanej rozprávke vždy existuje symbolika obsahu. A to je práve vhodné pre balet. Takéto dielo zároveň umožňuje urobiť predstavenie tak pre deti, ako aj pre dospelých.

Na malebnej scéne, vytvorenej výtvarníkom Valerijom Leventalom, rozkvitajú exotické kvety, mihajú sa rozmarné svetlá. Čarovné, tajomné orámovanie scény samotnej sľubuje rovnako neobyčajné udalosti. I dej sa rozvíja ako kaleidoskop neočakávaných epizód, z ktorých každá prináša svoje ponaučenie pre život malého cestovateľa.

Na predstavení sa veľkou mierou podieľajú mladí tanečníci, nové pokolenie Veľkého divadla. Mená mnohých sa ešte len nedávno začali objavovať na plagátoch. Úlohu Malého princa zverili Stanislavovi Časovovi, absolventovi moskovskej baletnej školy, ktorý vo Veľkom divadle pôsobí druhý rok. Je to jeho prvá veľká postava. Taneč Časova je grációzný, elegantný, vzdušný, páči sa svojou strhujúcou výrazovosťou, premenlivou diferencovanosťou, v ktorej nájdeme prostú veselost i schopnosť realizovania vážnych zážitkov. V úlohe Letca vystupuje Alexej Fadejčev. V jeho repertoári sa nachádzajú hlavné postavy zo Spiacej krásavice, Labutieho jazera, Macbetha, postava Parida v Romeoovi a Júlii. V novom baletе stvárnil svojho hrdinu s črtami rozhodnosti, zmužlosti i lyrickosti. APN

Zo zahraničia

Johna Pritcharda, šéfdirigenta opery v Kolíne nad Rýnom a známeho špecialistu v oblasti mozartovskej interpretácie, povýšila britská kráľovná Alžbeta II. do šľachtického stavu.

Rakúskeho dirigenta, violončelistu a hudobného bádateľa Nikolausa Harnoncourta poctili vysokým vyznamenaním za hudobné zásluhy medailou Hans-Georg-Nägeli-Medaille, ktorú dáva Zürich. Harnoncourt, ktorý sa venuje predovšetkým štúdiu interpretačnej praxe renesancie a baroka, realizoval v posledných rokoch v Zürichu nielen významný cyklus Monteverdiho a Mozartových oper, ale tak isto so zúrišskou operou uviedol v kongresovej budove Händlovo oratórium Saul: opäť s veľkým úspechom.

Jeden z prvých operných tenoristov, čo pochádzali z USA a čo si vydobyli slávu aj na európskych operných scénach, člen Metropolitan Opery v New Yorku od 1935 do 1960, kde spieval v 283 predstaveniach, Charles Kullman zomrel vo veku 80 rokov vo svojom rodnom meste New Haven v štáte Connecticut (USA).

Talian Massimo Bogianchino, ktorý od septembra prevezme vedenie Parížskej opery, chystá sa zaradiť do operného plánu sezóny 1983-84 veľké medzinárodné repertoárové opery, ktoré kedysi boli skomponované pre Paríž: Mosé od G. Rossiniho, Jeruzalem (druhá verzia opery Lombardi alla prima crociata) od G. Verdiho, Iphigénie en Tauride od Ch. W. Glucka a druhú verziu Wagnerovho Tannhäusera, ktorú uviedli 1861 ako premiéru v Paríži. Okrem toho sa má venovať pozornosť aj významným súčasným skladateľom ako napríklad dielam Henzeho, Stockhausena a Pendereckého alebo opere Olivera Messiaena o Františkovi z Assisi, objednané bývalým operným riaditeľom Rolfom Liebermannom, ktorú premiérovú uvedú budúci rok.

„Za mier — proti rasizmu“ — bolo motto výstavy o Paulovi Robesonovi, ktorá bolo možné uvidieť v apríli vo foyeri berlínskej Státnej knižnice. Expozícia archívu Paula Robesona Akadémie umení NDR umožnila zoznámiť sa s bohatým fotografickým a dokumentačným materiálom, ako aj s platňami tohto vynikajúceho speváka. Výstavu inštalovali pri príležitosti 85. výročia narodenia umelca.

Viedenský učiteľský zbor Wiener Lehrer-A-cappella-Chor si pripomína toho roku 70. výročie svojho vzniku. Pri tejto príležitosti sa uskutočnil slávnostný koncert, na ktorom zaznelo Händlovo oratórium Judáš Makabejský. Na koncert boli pozvaní ako spoličinkujúci aj bývalí členovia zboru.

Katalógy bavorských hudobných zbierok mohli predbežne predložiť ďalší v poradí deviaty diel zo svojej série. Pojednáva sa v ňom o niekdajšej zbierke hudobných rukopisov kráľovskej dvornej kapely a knažnej Márii Anne v Mníchove.

Nemeckú cenu gramofónovej platne (Deutscher Schallplattenpreis) za rok 1983, ktorú udeľuje Deutsche Phon Akademie für den Deutschen Schallplattenpreis, získala o. i. aj nahrávka československého gramofónového vydavateľstva Supraphon za operu B. Smetanu Predaná nevesta. V hlavných úlohách spievajú G. Beňátková a P. Dvorský, Českú filharmóniu diriguje Z. Košler.

Novým riaditeľom festivalu Biennale Venedig pre hudobnú sekciu sa stal Carlo Fontana, vedenie divadelnej sekcie prevezme Giorgio Strehler.

Prenosný elektrický notový písací stroj vyvinula istá britská firma. Skladatelia a opisovači nôt ním môžu pohodlne zapísať notové značky na papier tak ako pri liste. Strojom napísané partitúry majú mať dobrú viditeľnosť znakov a môžu sa dokonca podľa želania rozmnožiť. Tento „Pavey Musicgraph“ (ako ho nazvali) je variantom bežne používaného písacieho stroja z plastickej hmoty s 33 cm dlhým valcom. Má 44 klapiek, pomocou ktorých sa dajú zaznamenať všetky potrebné notové údaje.

Parížske vydavateľstvá Costallat a Durand plánujú 3-zväzkové súborné vydanie diela Clauda Debussyho. Prvý zväzok má vyjsť tento rok, ďalšie dva by mali nasledovať s odstupom jedného roka.

Aaron Copland, 83-ročný americký skladateľ, dokončil po osemročnej prestávke dve nové klavírne skladby, ktorým dal názov „Midday-Thoughts“ a „Proclamation“. Obe kompozície premiérovú uviedol Bennet Lerner v newyorskej Carnegie Hall.

Vynikajúca poľská huslistka Wanda Wilkomirská prijala pozvanie pohostinský vyučovať od zimného semestra 1983-84 na Státnej vysokej hudobnej škole v Heidelbergu-Mannheimi.

Clara Nunesová, známa brazílska speváčka samby, zomrela ako 39-ročná v Rio de Janeiro.

Už 32. ročník mozartovského festivalu, ktorý organizácie pripravuje Nemecká Mozartova spoločnosť, sa uskutoční od 10.—18. júla 1983 v Baden-Badene.

Premiéra čs. kultúry v Mongolsku

Rozmach nášho umeleckého snaženia siaha od brehov Atlantiku až po Tichý oceán, vyslanci čs. kultúry putujú od severného obratníka až po rovník. Čas od času dôjde však k udalosti, ktorá predstaví výsledky systematického rozvoja čs. kultúry spôsobom, aký je v histórii spolupráce národov ojedinelý. Takýmto čínom boli Dni československej kultúry v Mongolskej ľudovej republike, prvým v histórii našich spriatelenej stykov. Konali sa práve v dňoch 10. výročia podpísania Zmluvy o priateľstve a spolupráci medzi ČSSR a MoLR, ktorá položila tiež základ k rozmachu našej kultúrnej výmeny.

Dni čs. kultúry v Mongolsku sa stali celonárodnou slávnosťou vzdialenej ázijskej krajiny, ktorá je rozlohou desaťkrát väčšia než ČSSR počtom milión sedemstotisíc obyvateľov. S päťdesiatimi rozličnými programami sa rozšírilo po Mongolsku okolo sto českých a slovenských umelcov — operní sólisti Národného divadla v Prahe Naďa Šormová, Miroslav Švejška a Bohumil Maršík, baletní sólisti Slovenského národného divadla Gabriela Záhradníčková, Jurij Plavnik, Eva Šenkýřiková a Libor Vaculík, 40-členná inštrumentálna a tanečná skupina SEUK-u, vokálna a inštrumentálna skupina Plavci, Milan Drobný a Eva Šepesiová a inštrumentálna skupina Nova, špičkoví artísti Čs. cirkusov a varieté atď. — Ich programy doplnilo niekoľko výstav čs. umenia a celovečerné hrané filmy. Mongolská televízia a rozhlas žili plných 14 dní reláciami z Československa a nebolo takmer jediného obyvateľa, ktorý by sa nepodieľal na tejto veľkej slávnosti.

Mongolskí umelci prispeli sami radom podnetných akcií k úspešnému priebehu Dní. Priekopnícky prácu tu vykonala predovšetkým pantomimická skupina národného umelca Ladislava Fialku z Pra-

hy, ktorá po prvý raz ukázala tajomstvá svojho umenia mongolskému publiku. Spoločným vystúpením demonštrovali sólisti a koncertní umelci, že tvorivý elán vzájomne podnecuje a obohacuje kultúrne snaženie. Ukázalo sa to predovšetkým na večere operných a koncertných sólistov v Státnom divadle opery a baletu v Ulánbátare, kde mongolskí speváci vyškolení väčšinou v ZSSR a Bulharsku, neraz prekvapili svojimi áriami a hlasmi, hodnými uplatnenia sa na najvýznamnejších scénach. V kmeňovom repertoári ulánbátarskej opery sa objavila mongolsky naštudovaná premiéra Smetanovej Predanej nevesty, ktorej predvedenie za spolupráce našich sólistov (N. Šormová ako Marienka, M. Švejška ako Janek a B. Maršík ako Kecal) sa stalo dojemným momentom i zlatým klincom Dní kultúry ČSSR.



Budova Státnej opery a baletu v Ulánbátare.

Snímka: J. Vitula

Milánsky Kamenný host

Na záver sezóny 1982-83 uviedla milánska La Scala na svojej pridruženej scéne MALÁ SCALA ARTURA TOSCANIHO operu ALEXANDRA DARGOMYŽSKÉHO KAMENNÝ HOST, napísanú na predlohu A. S. PUŠKINA. Staršie ročníky operných priaznivcov si ešte pamätajú inscenáciu tohto diela z roku 1958. Májová premiéra Kamenného hosta má zaujímavú, do polkruhu riešenú scénu, ktorá bola dielom francúzskeho výtvarníka Guya Clauda Francoisa, pôsobivé kostýmy navrhol Ján Skalický. Predstavenie dirigoval Vladimir Delman, stály dirigent Teatro Stabile v Bologni.

Námet opery tvorí jedna z „malých tragédií“ A. S. Puškina, ktorej ústredným hrdinom je známy libertín Don

Juan. Na rozdiel od Mozartovho Dona Juana vystupuje tu ako romantický hrdina, ktorý sa snaží získať lásku a cit manželky zavraždeného komitara Donny Anny. Ani ona nevystupuje v opere ako pomstiteľka, ale ako krehká bytosť, ktorá nakoniec citu podľahne. Z ostatných známych hrdinov tu možno nájsť Leporella a zaujímavú postavu herečky Laury, interpretujúcej dve veselé španielske piesne, ktoré talianski kritici radi pripodobňujú k Verdiho piesni o závoji z opery Don Carlos. Komorné ladenie inscenácie s malým počtom účinkujúcich a zborom umiestneným za scénou zaiste podmienila aj menšia rozloha javiška Malej Scaly. Jednotlivé akcie hlavných hrdinov umiernených v gestách vy-

vrcholili v niekoľkých sugestívnych momentoch: scéna súboja Dona Juana a Dona Carlosa, nového nápadníka Laury, scéna na cintoríne a záver opery s komturovou sochou.

Operu ako dielo i ako inscenáciu hodnotila talianska hudobná kritika veľmi pozitívne. Zo skupiny spevákov — hlavných predstaviteľov, z ktorých mnohí sú slovanského pôvodu, najviac uznania získal tenorista Peter Gugalov (Don Juan), mezzosopranistka Julia Marpozanová (Laura), barytonista Boris Martinovič (Don Carlos) a sopranistka Mariana Nicolescová (Donna Anna).

ANNA PODOLSKÁ

ZDENKA BERNÁTHOVÁ jubuluje



V týchto dňoch si pripomíname päťdesiatiny **Zdenky Bernáthovej**, významnej pracovníčky Čs. rozhlasu, dlhoročnej redaktorky (od 1957) a v mnohom zaslúžilej odborníčky pre rozhlasové hudobné programy. Ako takmer celá jej generácia aj ona študovala hudobnú vedu na bratislavskej FF UK, kde získala i akademický titul PhDr. Patrí k silnej generácii muzikológov, ktorá sa začala v 50-tych rokoch venovať rozhlasovej problematike a zostala tejto profesii verná dodnes. Výhody rozhlasu využila v prospech svojho rozletu. K ceste za rozhlasovým majstrovstvom jej pomáhala nielen usilovnosť, ale i určitý talent pre rozhlasovú špecifickosť a schopnosť budovať si stabilnejší okruh spolupracovníkov. Jej relácie majú všestrannú zameranosť a viaceré z nich získali ocenenia v domácich i medzinárodných rozhlasových súťažiach. Pre jej prácu

je typická absolútna korektnosť voči svojim spolupracovníkom, veľká úcta k historickým faktom, dôslednosť v časovom plnení termínov a zmysel pre variabilitu jednotlivých relácií. Pre našu verejnosť redakčne pripravila niekoľko cyklov, z ktorých zvlášť náročný a v pravom slova zmysle dlhodobý je cyklus Dialógy s hudbou. Hoci možno ťažko exaktne merať reálny dopad práce jednotlivých rozhlasových redaktorov, u Zdenky Bernáthovej je tento záber skutočne viditeľnejší. Zostáva za ňou dobre badateľná stopa vykonanej práce, ktorá sa dá ľahko prepočítať na stovky hodín strávených nad výberom hudby, či stanovovaním základných koncepcií, na stovky hodín venovaných konzultáciám s autormi i reálnej práci pri výrobe relácií. V r. 1981 udelil jej ústredný riaditeľ Čs. rozhlasu titul Zaslúžilý pracovník Čs. rozhlasu. Jubilantka má mnohé podnetné plány do budúcnosti a sú všetky predpoklady k tomu, aby zúročila svoje bohaté redaktorské skúsenosti. Jej profil dotvára práca publicistická a úlohy vyplývajúce z členstva vo Zväze slovenských skladateľov. Z. N.



Kvety na hrob J. L. Bellu v Bratislave položili dňa 8. júna 1983 predstavitelia Zväzu československých a slovenských skladateľov. Týmto aktom sa začali spomienkové oslavy 140. výročia narodenia tohto klasika našej národnej hudby.

Snímka: I. Michálek

Stretnutie v Hukvaldoch

Už 3. ročník seminára mladých českých kritikov a muzikológov, organizačným garantom ktorého je **Aktiv mladých Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov**, sa konal v dňoch 26.—29. mája 1983 v rodisku veľkého moravského skladateľa Leoša Janáčka. Pestrá paleta programu podujatia ponúkala tak prednášky významných muzikologických osobností, koncerty, analýzy skladieb mladých autorov, ako aj prezentáciu výsledkov vlastných prác mladých hudobných vedcov. V podnetnej a obsažnej prednáške na tému Revolúcia a konfrontácia v hudbe 20. storočia **dr. Ivan Poledňák, CSC**, kriticky rozoberal koncepcie súhrnných prác o hudbe 20. stor., ktoré často nereflektujú javy, ovládajúce hudbu našej doby. Hovoril o dialektike hudobnej tvorby a celého hudobného vývoja, o dôsledkoch civilizačných a technických premien na rozvoj i percepciu hudby, o artificialitej a monartificialitej hudbe atď. **Dr. Ján Vičar**, ináč aj vedúci seminára, referoval o výsledkoch ankety, ktorá skúmala názory mladých skladateľov (pre mladú generáciu je napr. príznačná mnohorakosť a individualnosť štýlových prístupov, nemožno žiť v izolácii od spoločnosti, pojem angažovanosť možno chápať jed-

nak v spojitosti s aktuálnou spoločensko-politickou problematikou, ale aj v širšom slova zmysle ako odovzdávanie osobného posolstva). S poetikou vlastného kompozičného procesu sa predstavil brnenský skladateľ **doc. Miloslav Ištvan** a názorne ju aplikoval aj na ukážkach svojich prehrávaných skladieb. Mladí muzikológovia dostali priestor na prezentáciu v dvoch blokoch, jednak pri analýzach víťazných skladieb súťaže Generácia '82 [O. Podgorný, V. Mojžiš], jednak v tribúne názorov Mladí muzikológovia sa predstavujú [K. Maýrová, S. Bohadlo, O. Čechová, M. Huklová, J. Lengová, M. Bárdiová, P. Kofroň, M. Franěk, J. Štilec]. Neoceniteľnou devízou celého podujatia bola neobyčajne spontánna, bezprostredná a živá atmosféra, ktorá sa odrazila najmä v bohatých a obsažných diskusiách o aktuálnych otázkach, vyplývajúcich z referátov, ale aj o úlohách hudobnej kritiky ako takej. Na záverečnom matiné z víťazných skladieb ostravskej skladateľskej súťaže Generácia '82 zaznela o. i. kompozícia **Petra Cóna Musica pro tabulam**, ktorá získala 2. cenu. Na podujatí sa zúčastnili aj traja pozvaní zástupcovia mladých muzikológov zo Slovenska. —JL—

Mafistický útok na diváka?

[Dokončenie z 3. str.]

Nezafažený veľkooperetnou manérou modeloval postavu ľahmi úplne prirodzenými a na rozdiel od niektorých kolegov bol jeho pohybový prejav samozrejmy, uvoľnený, výkon mal náboj nálezitej komediálnosti, hoci nie všetky spevácke pasáže mu vyzneli najideálnejšie. Na oveľa menšej ploche sa podobne darilo **Jiřimu Jurkovi** ako predstaviteľovi Dona Martinho Bianca. Parafráza Manricovej stretty Di quella pira mala svoju atmosféru, ale jeho sprevádzajúca mafistická suita bola neúnosná [song Mafian je diplomat]. **Eva Veškrnová** ako Beatrice v prvých výstupoch pôsobila po speváckej stránke až ochotnícky; „nesúrodý hlasový register“ a tvorenie vyšších tónov pôsobili až rušivo. Spevácky krkolomná úloha Antonia Bulgarelliho môže byť úlohou vďačnou, pokiaľ predstaviteľovi nerobí problém song Labutia pieseň — vysoké c' — a nemusí si vypomáhať fistulou, ktorej použitím sa spevák ochudobňuje o výsledný efekt. **Milan Horský** odviezol snaživý výkon, ale ono úsilie sa až príliš pripomínalo predovšetkým spevácky.

Režijné inscenáciu pripravila **Eva Deáková**. Nie je v žiadnom prípade jej vinou, že predstavenie nevyznelo najpresvedčivejšie. Hoci nebolo v jej silách preklenúť problémy v diele samom a výraznejšie zasiahnuť do sféry rýdzo interpretačnej, predovšetkým jej práca s detailom prezradzovala inšpiračné zázemie a vynaliezavosť. Nemožno však povedať, že by jej úlohu vždy uľahčila choreografka **Vladimíra Kartousová**, navyše na niektorých komparzistoch bolo skôr vidieť, ako majú k baletu ďaleko, než aby bolo zjavné, ako im je pohyb vlastný.

VLADIMÍR ČECH

Nedeľné dopoludnia v GMB

V mesiaci máji sme v Bratislave opäť sledovali cyklus komorných koncertov v Mirbachovom paláci známy pod názvom Nedeľné dopoludnia v GMB, podujatie, ktoré už tradične usporadúva MDKO, GMB v spolupráci so ZSS a SHF. Prvý koncert (8. V.) venovaný 38. výročiu oslobodenia pozostával z tvorby mladých slovenských skladateľov. Prezentované diela naznačili, že mladí autori vnášajú do svojich kompozícií osobnostnú koncepciu, prejavujú sa spontánne bez akejkoľvek vyumelkovanosti, snažia sa predovšetkým o tvarovanie myšlienok v stručnej, neunavujúcej formulácii. Všetky uvedené diela našli odzvu i vo vynikajúcom predvedení mladých koncertných umelcov.

Na úvod v interpretácii, **Ľubomíra Žovica** zaznela skladba **Ad hoc pre akordeón sóla Stanislava Hochela**. Expresívnou kantilénou chromaticky vedených modelov vyznačujúce sa koncertantné dielo stvárnil interpret muzikálne, opierajúc sa o princíp kontrastných prvkov, z ktorých vyrastala forma kompozície. **Hudba pre dvoje huslí** od Pavla Malovca má pôsobivé lyrické črty, zamieriava sa predovšetkým na sonoristiku a širokodyché vedenie melodických línií. Charakter skladby vhodne podčiarkli interpreti: **Juraj Čížmarovič** a **Bohdan Warchal ml.** Priezračnosť a jednoduchosť opierajúcu sa o tanečné, naturálne prvky, vniesol skladateľ **Vítázoslav Kubička** do kompozície s názvom **Úsilie pre dva klarinety in B**. Klarinetové duo v zložení **Peter Drlička** a **Gabriel Končar** ju stvárnilo precízne a s kvalitnou súhrou, s uplatnením bohatého dynamického arzenálu. Osemčastová **Suita pre dvoje huslí** od **Vladimíra Godára** vo vynikajúcom predvedení **Jozefa Kopelmanu** a **Petra Hamara** mala gradačný spád a zaujala kontrastnosťou hudobných námetov jednotlivých častí. Záverečná skladba **Petra Cóna Tre trombonetti** v podaní **Tibora Winklera** (pozauna) a **Petra Minárika** (klavír) vyznela v 1. časti ako mohutná gradácia; v 2. časti sa autor zameriaval na efektosť zvukovej zložky a 3. virtuózna časť zúročuje technické možnosti oboch nástrojov, pričom klavír supluje bicí instrument. Interpreti pretlmochli dielo na vysokej umeleckej úrovni.

Uvedený koncert vďaka iniciatívnej dramaturgii ZSS bol víťanou prehliadkou komornej tvorby našej najmladšej generácie skladateľov, ktorá priniesla vzruch a oživenie množstvom hodnotných a zaujímavých podnetov. Na druhom komornom koncerte (15.

V.) sa predstavili klaviristka **Eva Dianovská-Virsíková** a barytonista **Jaroslav Kosec**, ktorého na klavíri sprevádzal **Jaroslav Krátky**. Na úvod koncertu Dianovská predniesla **Sonátu č. 3 Paula Hindemitha a 12 variácií na Allegretto B dur, K. z. 500 W. A. Mozarta**. Komorný prejav Dianovskej vhodne doplnil charakter uvedených diel umocnený navyše výbornou prstovou technikou, dôkladnou vypracovanosťou a kultivovanosťou tvorenia tónu — zložiek, prevládajúcich v jej hre. Hindemithovu Sonátu stavala na formovo zreteľných, gradačne klenutých celkoch. Dobre zvolené tempá kontrastných častí, ako aj zdôraznenie funkčných harmonických prvkov v dynamicky nuansovanej hre, dodali tejto hudbe jasné kontúry. Výhrady vznášame len k neúmernej pedalizácii u Hindemitha, ktorú vzhľadom k akustike v tomto prípade bolo potrebné zredukovať. Mozartove Variácie predniesla Dianovská s ľahkosťou, šarmom a eleganciou i napriek tomu, že sa jej nie vždy podarilo rozozvučať krehké tóny ornamentiky.

Barytonista Jaroslav Kosec svojim výkonom potvrdil, že patrí medzi zrejých, vyspelých interpretov, rozhradených vo svojom odbore. Jeho zmysel pre dramatický prejav sa odzrkadlil i v piesňovej tvorbe. Silou disponujúci hlasový fond príjemného zafarbenia znamenite podporil erudovaný až impulzívny klavírny sprievod Jaroslava Krátkeho. V úvodnej skladbe **A. Scarlattioho O cessate di piagarmi** vyrovnané stvárnil širokú kantilénu piesne, ktorej väčšie frázovacie celky staval na pevne posadenom dychu. Romantický štýl **P. I. Čajkovského, A. Grečaninova, A. S. Dargomyžského** budoval na citlivom prejave vychádzajú z pointy piesní. Tri piesne z **Dvořákových Cigánskych melódií, op. 55** mali potrebnú náladovosť, hoci sme miestami zaznamenali i menšiu distonáciu. Na záver J. Kosec predniesol **Dve piesne Fricu Kafendu** s rešpektovaním rubátu nostalgickej nálady, ale aj s vystihnutím kontrastujúceho veselého až bujarého temperamentu.

Galérie a múzeá tvoria špecifikum každej národnej kultúry, významne prispievajú k ideovopolitikej, kultúrnej a estetickéj výchove. V r. 1977 rezolúciou generálnej konferencie Medzinárodného výboru múzeí (ICOM) v Leningrade bol vyhlásený 18. máj za Medzinárodný deň múzeí a galérií. K oslavám tohto sviatku prispel v rámci Nedeľných dopoludní v GMB aj ďalší koncert cyklu (22. V.). Na

svojom klavírnom recitáli mladá umelkyňa **Zlatica Poulová** uviedla diela **W. A. Mozarta, J. Brahmsa, M. Bázikla a C. Debussyho**. Hoci úvodná Mozartova Sonáta a mol, K. z. 310 nebola technicky dostatočne zvládnutá (pamätové kazy, členenie melodické línie vo frázovacích obľukoch nemalo zreteľnú dikciu) ako celok vyznela s dynamizujúcim, gradačným spádom. Dve Balady a Capriccio J. Brahmsa interpretovala Poulová v citovo triezvom, na zvukovú kvalitu zameranom prednese. Cyklus 5 skladieb s názvom **Paleta od Miroslava Bázikla** s klasickou tektonickou stavbou, adekvátne stvárnila v poeticky ušľachtilej expresívnej hre. V Debussyho Ohňostroji interpretka dokázala navodiť predstavu žiarivých farieb, o čo skladateľovi vlastne v námete išlo. Výstupenie Z. Poulovej potvrdilo, že ide predovšetkým o muzikálne a štýlovo citiacu klaviristku.

Komorný koncert dňa 29. 5. uzavrel májový cyklus v GMB; účinkovali na ňom tenorista **Ivan Ožvát** s klaviristkou **Darinou Lackovou** a violista **Jozef Hošek** s klaviristom **Ivanom Palovičom**. Sólista **Ivan Ožvát** predniesol diela **Beethovena, Schuberta, R. Straussa, Kafendu**. Interpretácia tohto nádejného umelca sa vyznačovala hlbokou, intonačnou čistotou, jasnou artikuláciou, ľahkým, nenásilným tvorením tónu s dôrazom na dynamickú tvárnosť mátko, ale i hrdinne sfarbeného hlasového fondu so širokým ambitom. Zmysel pre ucelenosť formy, po-

chopenie obsahovej zložky — črtali sa v Ožvátovom prístupe k interpretácii každého predneseného diela. Jeho výborná disponovanosť v koncertnom výkone poukázala hneď od počiatku, že ide o umelca, ktorému nechýba tvorivý prístup a fantázia pri kreovaní umeleckého artefaktu. I klaviristka **Darina Lacková** kultivovaným klavírnym sprievodom výdatne podporila Ožvátovo úsilie. Druhým pohotovým a koncertne erudovaným umelcom tohto podujatia bol violista **Jozef Hošek**. Rozsahom krátke, ale o to náročnejšie **Allegro passionato Dušana Martinčeka** interpretoval s technickou suverenitou, v pregnantnej, pulzujúcej, gradáciou strhujúcej hre. Dominanta Hoškovho vystúpenia však spočívala v uvedení rozsiahlej **Sonáty f mol pre violu a klavír, op. 120, č. 1 J. Brahmsa**, kde dokázal vyťažiť maximum z obsahu diela. Vášeň, lyrická nostalgia, ľahkosť až tanečnosť, no vždy doplnená vážnosťou — prenikli do violistovej interpretácie. Renomovaný klavirista **Ivan Palovič** sa spolupodieľal na dosiahnutí plného umeleckého účinku tohto diela.

Vcelku kvalitné výkony účinkujúcich na uvedených koncertoch svedčia o svedomitom prístupe mladých umelcov pri príprave na koncertné vystúpenia, ktoré sú tak pre nich vhodnou príležitosťou overovať si svoje sily a získavať nové poznatky, skúsenosti na poli interpretačného umenia.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

KONKURZ

Riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz na miesto koncertného majstra 1. huslí do orchestra Slovenská filharmónia, ktorý sa uskutoční dňa 28. 10. 1983 o 13.00 hodine v koncertnej sieni SF, Bratislava-Reduta, Palackého 2. Prihlášky s uvedením vzdelania a praxe zašlite na kádr. a personálne odd. SF. Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSC., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: Jana Lengová. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blahó, PhDr. Ľubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, CSC., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné 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

SPOMIENKY ŠTEFANA KANTORA

(Dokončenie z predchádzajúceho čísla.)

Medzitým som založil v Michalovciach aj orchester Maticy slovenskej. Obsadenie, pravda, bolo skromné, ale v živote okresného mestčka to bol krok dopredu.

V nových podmienkach som sa sústreďoval čoraz väčšmi na hudobnú pedagogiku na všeobecnovzdelávacích školách. Vždy som si uvedomoval, že napriek rozšírenej pôsobnosti táto oblasť nie je dostatočne využitá. Uplatnenie sa len obmedzeného percenta žiactva (prevažne dievčat), stále nedávalo hudobnej výchove takú všeobecnú platnosť, akú by mala mať. Chlapci v mesiacoch mutácie zo spevu temer vypadli — iba samotná náuková stránka ich neuspokojovala. Bolo treba dokázať, že aj chlapci môžu obstať pred verejnosťou.

Trojročná meštianka mala svoje pokračovanie v jednoročnom kurze, v ktorom sme tiež zaviedli hudobnú výchovu. Jedenásť až pätnásť chlapcov po puberte dobre dopĺňalo dievčenské hlasy. Vznikol miešaný zbor s obsadením: soprán, 1. a 2. alt a bas. Chlapci hravo zvládli hlbšie tóny (po C). Speváčky v tomto obsadení zasa nemuseli preexponovať vysoké tóny. Basisti boli hrdí na svoju úlohu v spevokole.

Roku 1938 som prestúpil na učiteľský ústav do Bratislavy a tak som mal príležitosť ovplyvňovať aj výchovu učiteľských kandidátov. Učiteľská príprava bola v Bratislave riadne roztrieštená. Pod Hitlerovou ochranou vládol klerikalizmus — učiteľské vzdelanie značne ovplyvňovala cirkev (najmä katolícka) a svetonázor žiakov bol dosť reakčný. Týkať sa to aj štátneho chlapčenského učiteľského ústavu. Bol tu aj dievčenský učiteľský ústav Uršuliniek, kde učili výlučne rádové sestry. O rok sa obidva ústavy spojili a zmenili sa na päťročný učiteľský akademiu. Touto zmenou sa malo sčasti vyhovieť dávnej požiadavke pokrokového učiteľstva na vysokoškolské vzdelanie. Pritom sa však duchovenstvo nechcelo zriecť priority v dosiahnutom vzdelaní. Touto reformou chceli dosiahnuť, aby v obciach pôsobili učiteľia len s akousi rozšírenou formou stredoškolského vzdelania, kým kňazi by mali úplné vysokoškolské vzdelanie (semináre).

Politické vzdelanie bolo úplne v rukách Hlinkovej slovenskej ľudovej strany a polovojenskej Hlinkovej gardy. Uvedený klerofašistický plán učiteľského vzdelania sa udržal až do oslobodenia. Odhladnuc od ducha a mentality žiakov, vyučovanie začínalo pravidelne modlitbou, obedy v internátoch tiež otčenášom, ba aj závažnejšie porady sa otvárali nejakou zbožnou myšlienkou. Ostatne, nejaký výrazný prelom v zvyklostiach tu nenastal a nebol ani potrebný, pretože školstvo na Slovensku bolo aj tak prevažne cirkevné. Štátne školy sa vyskytovali len sporadicky a dosť zriedkavé boli aj obecné alebo súkromné školy.

Po oslobodení sa utvorili pre naše školstvo nové ideové predpoklady. Klerikalizmus sa zo školstva pomerne rýchlo vytratil. Začala sa nová organizácia, vytvorila sa jednotná škola so socialistickým a internacionálnym duchom. Naše myslenie, práca, technika a kultúra dostávali vedecký smer. Učiteľstvo si postupne osvojilo revolučné zmeny v budovaní a aj ďalej sa prebýja po ceste, ktorá vedie k novým výchovným zásadám a formám.

Na učiteľskom ústave som sa usiloval odstrániť formalizmus z hudobnej výchovy a priviesť kandidátov k živej hudbe i k vedomostiam, ktoré by pomohli budúcim učiteľom úspešne sa začleniť do praxe nielen po technickej, ale aj po umeleckej stránke. Napríklad dievčatá radi spievali, ale boli menej šikovné v organizovaní a vedení menších súborov. Vytvoril som preto rôzne triá, kvartety, kde sa v ich vedení žiaci striedali a pritom si osvojili aj základné dirigentské gestá a návyky. Neskoršie, po zriadení študentského orchestra žiaci prejavili záujem aj o inštrumentálnu hudbu a naučili sa jednoduchšie inštruktívne skladby. Náš žiacky orchester so spevokolom dobre obstál na školských a verejných slávnostných podujatiach v Redute. Obľúbené boli aj moje úpravy ľudových piesní, ako Po horách, podolách, Pod Vihorlatom.

Čím ďalej, tým viac sa príprava učiteľov blížila k vysokoškolskému vzdelávaniu. Výchova sa postupne stáva komplexnejšou. Dôležité je, aby aj výchova prostredníctvom umeleckých predmetov pôsobila celistvejšie na osobnosť. Veď už v staroveku sa krásno v umení spájalo s etickou stránkou človeka a požiadavka, aby radosť z krásna vo všetkých formách rovnala cestu k ľudskému dobru a k pravde, je čoraz aktuálnejšia. Jedno je isté, osvojenie si hĺbkavých názorov a postojov je v spojení s estetickým zážitkom prístupnejšie a prirodzenejšie.

Roku 1949 sa v Bratislave vytvoril Štátny pedagogický ústav (neskoršie premenovaný na Výskumný ústav pedagogický). Môj prechod na tento ústav mi poskytol nové podnety v hudobnej výchove, ktorá sa stala mojim povoláním. S výskumom v hudobnej výchove som začal v čase, keď sa aj v iných krajinách dostala hudobná výchova do pohybu, najmä tam, kde sa jej ujal osvedčený skladateľ (napr. Z. Kodály v Maďarsku, C. Orff v Rakúsku a i.). U nás sa hudobná pedagogika spája prevažne s menom E. Suchoňa. Niektoré jeho diela a úpravy ľudových piesní sú vďačnou časťou inštruktívneho materiálu pre predškolskú výchovu, pre všeobecnovzdelávacie školy i pre ľudové školy umenia, tak na interpretáciu, ako i na vnímanie; spomeniem napríklad cyklus Obrázky zo Slovenska. Aká si mi krásna, Varila myšička kašičku a iné.

Na Výskumnom ústave pedagogickom okrem porovnávacích a výskumných prác som sa spolu s VÚP v Prahe a do istého času aj s VÚP v Brne zúčastňo-

val na tvorbe školských dokumentov: koncepcií, osnov a metodických materiálov. Na ne nadväzovala aj tvorba učebníc, kde sme sa opierali sice o cudzie vzory — systémy, či impulzy, ale vždy len v takej miere, aby sa v nich uplatnila ako hlavné žriedlo — osobitosť slovenskej ľudovej a národnej hudby. Bolo zároveň treba rešpektovať naše, spravdiva skromnejšie možnosti.

Hľadal som pramene ako aktivizovať žiakov, preto som sa prikláňal k tvorivému spôsobu vyučovania. Vďačným vzorom mi v tom bol najmä Orffov systém nielen pre svoju názornosť, ale aj pre príbuznosť s mentalitou detí mladšieho školského veku. Aktivizáciu som sa snažil uplatňovať so zreteľom na hravosť, obrazovnosť a družnosť menších detí a postupne zvyšovať zodpovednosť a zaangažovanosť vôľových prvkov žiakov v systéme učebného procesu tak, aby sa živelné duševné vzrušenie pozvoľna premenilo na estetický zážitok. Moja práca na Výskumnom ústave pedagogickom mi dovolila vniknúť do súhrny tých činiteľov, ktoré umožňujú vytvoriť u žiakov duševné stavy, potrebné k premeně psychických podnetov na podnety zvukové. Tieto činitele treba hľadať v hudobnej výchove v súčinnosti vnímateľa (v našom prípade žiaka ako subjektu a objektu vyučovania) s hudobným dielom (ako produktom človeka) a pedagógom (ako usmerňovateľom hudobno-výchovného procesu). Z interakcie týchto činiteľov, pri ktorej ide vlastne o človeka, bolo treba vychádzať aj pri učebnicovej tvorbe. Začal som sa roku 1955 zaoberať prípravným ročníkom (terajší prvý ročník), teda šesťročným človečikom, ktorý nie je len menší, ale aj iný ako dospelý človek. Líši sa od neho svojou hravosťou, obrazovnosťou, túžbou po uplatnení sa, detskou personifikáciou. Bola to moja prvá učebnica hudobnej výchovy. Keďže deti ešte nevedia čítať, životné situácie sa v nej naznačovali obrázkami. Týmto spôsobom sa sprístupňovala cesta aj k hudobným pojmom a predstavám. Nešlo tu ešte ani tak o systematicky usporiadané učivo ako skôr o „spriatelenie sa“ s hudobným umením, o nadobudnutie presvedčenia, že hudba má svoju reč, ktorou nám môže všetko povedať (uspávankou, pochoďom, tancom a pod.). Môže sa pripájať k slovám, k pohybu, k hre. Môže zvýrazniť a obohatiť celý detský život.

Táto učebnica po reorganizácii v školstve zanikla, ale nazdávam sa, že plnila svoje poslanie. Ostatne, podobné cesty sa hľadajú aj teraz v rámci prípravného štúdia na ľudových školách umenia, pravda, s vyššími nárokmi.

Svoju snahu začať hudobnú výchovu vzbudením záujmu a zvýšeným využívaním detskej mentality som uskutočnil vo svojej Metodické príručke hudobnej výchovy pre 1. a 2. ročník (SPN Bratislava 1966). V tejto príručke otázka vzťahu k umeniu dôsledne prevyšovala náukovú stránku. Pritom pokladám za potrebné zdôrazniť, že kvalita estetického

zážitku je na rozličných stupňoch hudobného vývoja žiaka značne rozličná. Napríklad v predškolskom veku (3.—5. rok života) si dieťa podstatu hudobnej krásy ešte neuvedomuje, v interakcii s hudbou pociťuje skôr akési psychofyzické osvieženie, akési biologické oživenie organizmu hudobnými prostriedkami (najmä rytmickou a intonačnou diferenciáciou). K tomu pristupujú aj dynamické a timbrové kvality, ktoré zintenzívňujú výrazový stránku.

Až vo vyšších ročníkoch (pri správnom hudobno-pedagogickom vedení) začína žiak uvažovať o melodických zvláštnostiach, o svojráznych rytmických pohyboch, o dynamických a farebných nuansách, no i o formových osobitostiach piesní a skladieb. Neskoršie je aj výber skladieb náročnejší, kontrasty sa stávajú širokoplošnými, gradácie sú mohutnejšie. Najmä v období puberty, pri dospievaní, keď sa v psychickom živote vytvárajú aj vzťahy k svetu, k človeku, k spoločnosti, keď už mladý človek nachádza svoj spôsob myslenia a svoj vlastný citový život, je vnímavý aj pre estetické dojmy, prípadne si tiež utvorí vlastný estetický náhľad. V takomto prípade si už pomerne ľahko vytvára vlastnú koncepciu o poslaní hudobného umenia v živote ľudskej spoločnosti.

S organizáciou učebnicovej tvorby (pracoval som samostatne aj s autor-skými kolektívami) stala sa naliehavou aj tvorba metodík pre učiteľov, ktoré by poskytli na podklade osvedčených didaktických zásad i skúseností dobré rady pre prax. Pri tvorbe učebníc pre prípravu učiteľov — napríklad pre stredné pedagogické školy — sme metodické zásady a praktické pokyny spájali s učivom rozvíjajúcim muzikalitu žiakov, takže takáto učebnica s metodikou sa stala akýmsi životným druhom učiteľa.

Okrem pomocných metodických materiálov vyvodil som na podklade svojich výskumných výsledkov aj zovšeobecňujúce závery, ktoré som publikoval v článkoch, v štúdiách, alebo som ich použil vo svojich prednáškach a seminároch pre metodikov a učiteľov hudobnej výchovy, často v spojení s praktickými ukážkami vyučovania.

Okrem literatúry hudobno-pedagogického zamerania som vytvoril, resp. upravil pre rôzne vokálne a inštrumentálne obsadenia rozmanité hudobné materiály, napríklad detské piesne, niektoré s úpravami pre orffovské hudobné nástroje, suity z ľudových melódii, inštruktívnu hudbu pre študentské orchestre, harmonizácie piesní pre spevácke zbory atď.

Končím svoje spomienky — od roku 1977 som v dôchodku. Azda by som bol rád, keby sa mi vrátili mladšie roky a mohol by som uvažovať o riešení niektorého hudobno-výchovného problému i v súvislosti s novou koncepciou, ktorá sa kryštalizuje, no myslím si, že sa tak rýchlo nedorieši; veď pravda v umení nie je len prítomnosťou, ale je v nej aj kus budúcnosti, ktorú si náš optimizmus vysníval.

GRAMORECENZIE

Tvorcovia slovenskej národnej hudby
JÁN LEVOSLAV BELLA
OPUS Stereo 9110 1201-02

Zostaviť dobrý a reprezentatívny výber skladieb Jána Levoslava Bellu zhusťtený na dve dlhohrajúce gramoplatne, je úloha neobyčajne ťažká a zložitá. Nielen preto, lebo — priznajme — Bellovu tvorbu v celom rozsahu ešte dobre nepoznáme, ale hlavne a predovšetkým, že Ján Levoslav Bella (1843—1936) počas svojho dlhého života komponoval naozaj veľa a jeho tvorba je z hľadiska hodnoty a kvality veľmi rozmanitá a rôznorodá. Ťažko sa z nej vyberá a preto je samozrejmé, že realizátori nahrávky (duchovným otcom projektu i autorom zasväteného sprievodného textu je univ. prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc.) sa zamerali len na určité — zrejme najvýznamnejšiu a najumeleckejšiu — časť Bellovho odkazu, na inštrumentálnu hudbu, z ktorej sa snažili prezentovať to najlepšie, najkrajšie a najpútavejšie. Rád konštatujem, že sa tento zámer v podstate vydaril a že — odhladnuc od drobných chybičiek krásy — aj náročný záujemca dostáva do rúk nahrávku, z ktorej bude mať radosť a ktorá rozšíri jeho horizont.

O prvej skladbe — je to **Slávnostná predohra Es dur**, ktorú Bella zložil pre kremnický amatérsky orchester a (podobne ako nasledujúca) zaznieva tu v interpretácii SOČR-u pod skúseným vedením Ondreja Lenárda — sa konštatuje v sprievodnom texte, že je to dielo viac-menej oddychové, skladba, či skôr iba skladbička, ktorá sa dobre počúva. Tým je azda povedané všetko — nehnevali by sme sa, keby namiesto tejto veľmi priemernej kompozície s triviálnou invenciou zaznela iná, zrelšia a výraz-

nejšia, trebárs aj z vokálnej, piesňovej, zborovej či opernej tvorby.

Diametrálne iný prípad predstavuje dnes už legendárna, no málo hraná a tak vlastne iba z literatúry známa symfonická báseň **Osud a ideál** (z roku 1874, prepracovaná r. 1880 a 1890 — neviete však, ktorú verziu počúvame) ako paradigma a symbol Bellových osobných a osobnostných životných i umeleckých kolízií. O Osude a ideáli sa veľa hovorilo a písalo, skladba má svoju aureolu; rozličnými programovými vysvetleniami a extrapoláciami nezafarazenému poslucháčovi sa relatívne dobrá nahrávka Bellovej najlepšej symfonickej básne nepochybne bude javiť ako vnútorné neobyčajne silne precitovaná novoromanticko-subjektívna autobiografická skladba s rubrikosom kompozične už dobre pripraveného autora.

Trojčastová **Fantázia a sonáta d mol pre organ** zo začiatku Bellovho temer štyridsaťročného pobytu v Sibíri upúta predovšetkým vďaka vynikajúcemu naštudovaniu **Vladimíra Rusóa**, ktorý z tejto nevelmi rozsiahlej (aj tu platí, že

menej je niekedy viac!), ale v šťastnej chvíli napísanej skladby, urobil perfektnú koncertantnú hudbu — vniesol do nej vzruch, napätie, iskru a širokú paletu farieb. A nielen to: presvedčil, že neexistuje absolútne platný a výlučný ideál organového zvuku a hudby, ale že aj romantický a moderný organ s fluorskujúcimi timbrami môže byť krásny a podmanivý.

Andante sostenuto zo Sláčikového kvarteta B dur (z r. 1887, tu v rovnakom podaní ako prvé dve orchestrálné skladby) v úprave pre sláčikový orchester (nepodarilo sa nám dozvedieť autora úpravy) uzatvára druhú stranu kompletu. Prof. Kresánek ju považuje za jednu z najkrásnejších a najoriginálnejších Bellových skladieb vôbec, a plným právom, lebo táto sotva šesťminútová hudba je naozaj prototypom prekrásneho nokturna, či serenády con amore, kde sa Bellovi podarilo — obrazne povedané — prekonať seba samého a prekročiť svoj vlastný tieň.

Druhá platňa prináša iba dve sláčikové kvartety vo veľmi zanietenom a láskyplnom podaní **Košického kvarteta** (Ondrej Lewit, Milan Jirout, Jozef Kýška, Jura Jánosič): **Sláčikové kvarteto e mol, tzv. Uhorské** (1870-1) a **Sláčikové kvarteto c mol** (z r. 1880, skladateľ ho však r. 1918 prepracoval — ani tu nevieme, ktoré znenie sa nahrало). Zaradenie dvoch úplných, pomerne dlhých cyklických skladieb rovnakého druhu isteže vyvolá rozpaky a pochybnosti, či je to správna voľba; vzhľadom na to, že dnes už vieme, že práve komorná hudba patrí k špičkám Bellovej tvorby, môže byť táto dramaturgia prijateľná. „Uhorské“ kvarteto je svojou hudobnou substanciou varí výraznejšie, pikantnejšie — „uhorský“ motív sa objavuje len v 3. časti, a to tiež len v náznakovej, sublimovanej podobe — dielo je však miestami zdĺhavé, málo kompaktné. Kvarteto

c mol je zasa koncepcne premyslenejšie, sústredenejšie, ale prináša hudobnú materiú konzervatívnejšieho razenia.

Rodostrom Bellovej hudby má veľmi hlboké korene, siahajúce až kdesi do klasicizmu. Vlastný hudobný jazyk Jána Levoslava Bellu — aj keď nie materinský, ale veľmi dobre osvojený — je však romantický s odnožou k nemeckému wagnerovskému novoromantizmu a s výhonkami k postromantizmu. Stabilným fundamentom je sodídna kantorská tradícia, pociťový kontrapunkt, no v niektorých Bellových dielach začujeme čosi, čo by sme skôr očakávali, povedzme u R. Straussa či G. Mahlera (jeho tvorbu mohol Bella poznať nanejvyš z nít) než u regenschoriho, ktorý žil v závetrí svojho sibírskeho tuskula. Na druhej strane neváhajme priznať istú rozpačitosť vo výstavbe väčšej formy, váhanie pred vlastnými nápadmi. Bella mal ako koniec-koncov každý autodidakta svoje hranice. Nechýbal mu talent, ale skôr tvrdá a systematická škola a ešte viac stimulujúca klíma veľkých miest, konkurencia, súperenie! Napriek tomu častito cítime, že sa k nám prihovára umelec z rodu čistých a vznešených.

Hudba Jána Levoslava Bellu má viac tvárí, viac podob. Je v pravom slova zmysle polymorfná a polyvalentná. Ak sa v nedávnej minulosti akcentoval Bella ako zakladateľ novovekej slovenskej národnej hudby, realizátori nášho kompletu osvetlili Bellu predovšetkým ako zaujímavého reprezentanta hudobného romantizmu viac-menej európskeho zamerania. Ak na to upozorňujeme, chápeme to predovšetkým ako výzvu k ďalšiemu skúmaniu Bellovskej problematiky a — prirodzene — aj k ďalšiemu bádaniu Bellovej hudby a zaradeniu do súčasného slovenského kontextu. Bella ako Slováka a umelec disponujúci európskou kultúrou, rozhľadom má na to právo.

RICHARD RYBÁŘIČ

