

HUDOBNÝ ŽIVOT 84

Ročník XVI.
27. 2. 1984
2,— Kčs

4

K zrodu idey Roku českej hudby prišla v značnej miere skutočnosť, že na letopisné cifry zakončené štvorkou pripadajú obe hlavné smetanovské jubileá. Tohto roku si teda na prahu marca pripomíname 160. výročie Smetanovho narodenia, 12. mája zasa uplynie od skladateľovej smrti plných 100 rokov; iste dôvod, aby sme pred monumentálnym odkazom zakladateľa českej národnej hudby zostali s pocitmi vďaky a úcty, ale i vedomým veľkej spoločenskej zodpovednosti.

K „prosmetanovským“ emóciám iste nie je treba nabádať: Smetana zaujal pevné miesto v panteóne českého umenia, o kľúčovej pozícii jeho hudby a hudobnej dramatiky v zlatom fonde českej tvorby viac než sto rokov nikto vážne nezapochyboval. Napriek tomu sa však môžeme užitočne priesť o to, ako sa má v súčasnosti i v blízkej budúcnosti utvárať ono vedomie zodpovednosti za ďalšiu životnosť Smetanovho diela. Produktívnym diskusiam na túto tému je ostatne venovaná trojdňová smetanovská konferencia, ktorá sa uskutoční z podnetu ZČSKU v polovici marca na pôde pražského Národného divadla. Obsah jej pracovných zasadnutí naznačuje, čo sa celkom zákonite ocitá v popredí odborného záujmu: doterajšie osudy a vývojové trendy smetanovskej interpretácie, výsledky i podnety poznávacích reflexii Smetanovho zjavenia, v závere potom — ako napovedá názov konferenčného finále — „súčasný stav, postrehy a perspektívy starostlivosti o dielo B. Smetanu“. Uvedomujeme si totiž, že naďalej nesmie byť iba úzko špecializovanými biografiami, či „hagiografiami“ Smetanovej osobnosti, analytikmi, vykladačmi, popularizátormi a odporúčateľmi jeho diela. Na sklonku 20. storočia, kedy sa časový

vynaloženej „nadpráce“. Dnes už bezpečne vieme, že na aktuálnosti tvorby najvýznamnejších svetových skladateľov má výrazný podiel nielen „primárna komunikácia“ ich diel, ale i „metakomunikácia“ v podobe intenzívnych vedeckých, kritických, vydavateľských, propagačných a organizačných výkonov vysoko kvalitných síl (veľkosť či prestíž nemeckej hudby posledných storočí je napr. priamo úmerná rozvinutosti kapacít nemeckej hudobnej publicistiky, edičnej činnosti, hudobno-prevádzkovej bázy, atď.). Nejde však len o uznanie tejto tézy „in teória“. Bolo by osudným omylom si myslieť, že to, čo sa pre Smetanu už urobilo, garantuje „bezporuchovú“ recepciu jeho diela i naďalej. Spoliehanie sa na podobné zdanlivé automatizmy by sa nemuselo vyplatiť. Práve preto sa nezaobídeme bez kritického rozboru súčasnej situácie a bez poctivej evidencie všetkých mánk.

Tu môžeme smery takéhoto bilančovania iba naznačiť. Predovšetkým je zrejmé, že posledná etapa systematickej a uvedomelej smetanovskej starostlivosti prebehla niekedy v rokoch 1945—1962 (alebo 1964?) v súvislosti so snahou organicky včleniť Smetanov odkaz do formujúceho sa hodnotového systému socialistickej spoločnosti. Riešenie bolo o to ľahšie, že Smetanova tvorba potvrdila aktuálnu spoločenskú funkčnosť tak tesne predtým, t. j. za nacistickej okupácie, ako i v porevolučnej situácii, kedy mala všetky predpoklady účinne mobilizovať a zjednocovať kolektívne národné vedomie. Koniec tejto etapy spôsobili rôzne skutočnosti, napr. odklon tvorby od vzorcov romantického hudobného oznamovania, zmenšovanie smetanovského podielu v programových kapacitách koncertov, v operných repertoároch i masových médiách (dôsledok stále narastajúcej ponuky nových i historických hodnôt), odchod osobností typu Nejedlého či Očadlíka a v neposlednom rade i ústup kom-



Bedřich Smetana okolo roku 1875.

JIRÍ FUKAČ

BEDŘICH SMETANA A HODNOTOVÝ SYSTÉM DNEŠKA

odstup od Smetanovej doby stal vskutku historickým, musíme byť hlavne múdri, nie hospodári, ktorí s akumulovanými hodnotami naložia rovnako vynaliezavo ako minulé generácie (a čo do výsledného účinku, vzhľadom k zložitosti súčasného hudobného diania, azda ešte premyslenejšie).

Pátos podobných snáh a úvah nie je ničím novým. Zápas o Smetanu — rozumej: o uznanie autorovho individuálneho prínosu i správnosti smetanovskej orientácie českej národnej hudby — zvädzali najlepšie sily českej kultúry v druhej polovici 19. storočia (v širokom diapazóne od básnika Jana Neruda až po vedca Otakara Hostinského). O Janovi Ludovítovi Procházkoví, Václavovi Vladimírovi Zelenom, Ladislavovi Dolanskom či Emunuelovi Chválovi je ťažko povedať, či boli lepšími smetanovskými publicistami alebo organizátormi starostlivosti o majstrovo dielo. Ďalej Smetanovej hudbe nové cesty i modality uplatnenia prebojovali vedúci muzikológovia ako Zdeněk Nejedlý, Otakar Zich, Vladimír Helfert, a Mirko Očadlík, o praxeologických aspektoch smetanovského angažovania umelcov typu Josefa Jiránka, Karla Kovařovica, Otakara Ostrčila, Ferdinanda Pujmana a Václava Talicha ani nehovoriac.

Dnes už dosť dobre nepostrehneme mieru novátorstva, ktoré bolo obsiahnuté v myslení a konaní spomenutých osobností: bojovnosť a invenčné hľadanie optimálnych ciest tu už splyvajú s výsledkom, t. j. s danou formou etablovania Smetanovej tvorby v hodnotovom systéme našej a pochopiteľne i svetovej kultúry. Iste tu preukázalo životnosť v prvom rade Smetanovo dielo samotné: nebyť jeho intenzívnej ideovo-umeleckej hodnoty, neujalo by sa v tak rozsiahlom meradle napriek všetkej starostlivosti skladateľových dobových i neskorších prívržencov (vo Fibichovom prípade napr. analogická, dokonca často tými istými osobnosťami zabezpečovaná starostlivosť nepomohla). Avšak nemožno podceňovať či dokonca prehliadať úlohu

paktnej generácie smetanovských interpretov z verejného diania.

Ani v tejto poslednej, smetanovským duchom žijúcej etape, neboli ostatne splnené niektoré úlohy, ktorých naliehavosť sa pociťovala už v prvej polovici nášho storočia. Nikto z vedúcich smetanológov nenapísal tak potrebnú vedeckú smetanovskú monografiu, príliš koncepcne sa nerozvíjala ani edičná prax, náš vývoz Smetanu sa obmedzoval na najpopulárnejšie tituly, nedokázali sme „vnútiť“ svetu náš pohľad na Smetanov význam (to sa podarilo v Janáčkovom prípade), nevedeli sme účinný dialóg s nepočitnými smetanovskými vykladačmi a propagátormi v zahraničí. Hlavne sme sa však začali stále viac spoliehať na nosnosť nastolených recepčných vzorcov. Keď som asi pred 20 rokmi ako kritik pripomenul nutnosť hľadať nové reprodukčné i výkladové osvetlenie Smetanu, keď som súčasne upozornil, na to, že proces historizácie (ten so sebou nesie riziká „sčítankovania“ a taktiež i „zabúdania“) Smetanovho odkazu nezadržateľne pokračuje, takže sa Smetana u nás — tobož v cudzine — nezaobíde bez nových záujmových vln, dostalo sa mi blahoslenných či nevraživých odpovedí. O 10—15 rokov neskoršie sa však medzi muzikológmi zdvihla vlna záujmu o historický výskum smetanovskej recepcie a jej problémov; o téme historizácie a nevyhnutnosti nového uchopenia Smetanu sa začalo horlivo teoreticky diskutovať. Prax však nečakala. V nedávnej ankete, realizovanej časopisom Opus musicum, sa rad interpretov vyslovil k provokatívnej otázke „prečo hráte či nehráte Smetanu“: potvrdil sa tu nielen úbytok motivovaného záujmu o autorovo dielo, ale i názorový rozptyl, úplne nemysliteľný pred dvadsiatimi či viac rokmi. Tieto javy sú prirodzené, nemenej prirodzená by mala byť i ich včasná rekognoskácia. Bolo by však neprírodné, keby sme nekonali, t. j. nevytvorili nový koncept komplexnej starostlivosti o Smetanu. Veď také koncepty sme dokázali vymyslieť a sčasti úspešne apli-

kovať vo vzťahu k dielu Leoša Janáčka, Bohuslava Martinů a najnovšie Vítězslava Nováka.

Vráťme sa ale k dvom myšlienkam z predchádzajúcej úvahy, predovšetkým k problému oných „záujmových vln“. Útlacitní zástancovia romantickej predstavy o večnosti vrcholných umeleckých hodnôt sa cítia možno šokovaní: možno vari manipulovať so záujmom o veľké ľudské posolstvá? Nuž, vec je jednoduchá i zložitá zároveň. Etapami odlivu a prílivu záujmu prechádza odkaz mnohých majstrov, počnajúc Wagnerom, Brahmsom, Brucknerom a Mahlerom končiac. Všetka historická hudba (včítane Bacha) musela byť vzkriesená k novému životu, vhodnými mechanizmami možno dnes oživiť i zjavy druhej kategórie. Zámer je však korunovaný úspechom len vtedy, ak nie je voluntaristický, to znamená, ak sú poznávacie, vykladačské, edičné, propagačné a ďalšie nutné aktivity nasadené v súlade so zväčša rozpoznanou spoločenskou potrebou. Musíme vedieť zistiť, kde rastie šanca pre novú aktualizáciu určitej hodnoty, ďalej musíme zvoliť zodpovedajúce prostriedky pôsobenia na spoločenské vedomie. Tieto postupy sa úspešne praktizujú i v kultúrnej problematike podmienkach kapitalistického hudobného trhu a nič nebráni tomu, aby sme ich rozvinuli na vyššej kvalitatívnej úrovni v spoločnosti vedecky plánujúcej a riadiacej vývoj svojich duchovných potrieb a ich saturovania.

Druhá myšlienka vlastne ponúka kľúč k ďalšiemu pochopeniu tej prvej. Uvažované mechanizmy fungujú, ak nám je jasná dialektika toho, čo chápeme ako historizáciu odkazu na jednej strane a nutnosť nového osvetľovania na strane druhej. Dávno vieme, že večné hodnoty neexistujú ani v umení. Existuje však schopnosť umeleckých diel vždy znovu naplniť naše individuálne a spoločenské potreby. Dielo ako umelecký znak a model ľudsky osvojovaného sveta je otvorené bohatému významovému daniu:

k jeho obsahu prenikáme postupne, jeho význam obohacujeme vlastnými projekciami a interpretáciami. Akonáhle sa tento proces zastaví, stane sa sebakviesčie dielo pietne uchovávanou muzeálnou trofejou.

Je ilúziou si myslieť, že Smetanovo dielo žije a pôsobí tak, ako v dobe svojho vzniku a vôbec v dobách minulých, že sa obsah Mé vlasti vyčerpáva udaným programom, že inscenácie Smetanových oper smú ponúkať len mánesovsky či alešovsky videnú českú realitu. Takými to myšlienkami krivdíme všetkým tým, ktorí prebojovali Smetanu v minulosti. Koľko interpretačného úsilia a umu vynaložili Hostinský, Nejedlý a Očadlík, aby sa Smetana ich súčasníkom javil ako aktuálna hodnota! Čo všetko už za nás a pre nás dokázali zo Smetanovej hudby „vypočítať“ naši výkonní umelci! A konečne: koľko aspektov — i Smetanom explicitne nevyslovených — pochopil v konfrontácii s jeho tvorbou český poslucháč na prelome storočia, za I. svetovej vojny, v 20. a 30-tych rokoch, v rokoch nacistickej poroby i v epoche budovateľského rozmachu! Proces týchto posunov a premien sa nezastavil ani dnes, kedy môže dokonca pokračovať v širokých, predtým netušených medzinárodných súvislostiach. Aktivita iba opakovane ponuky a bežnej vnímateľskej odozvy však jeho dynamike nestacia. Je potrebné preto — tak ako za Nejedlého — bojovať o zmysel Smetanových oper a javiskových postáv, aby sa smetanovská dramaturgia a réžia neobmedzovala na reakcie jednej inscenácie na inscenáciu predchádzajúcu. Musíme si kľásť otázky, čo možno zo Smetanu, kedy a kde vzhľadom k vývoju potrieb publika uplatniť tak, aby sa vyber neredukoval (najmä v cudzine) na pár štandardných diel. V prípade Mé vlasti, Libuše a svojím spôsobom i Predanej nevesty sa vytvorili určité zvyklosti ritualizované väzby k nášmu spoločenskému životu — tie netreba búrať, možno ich však novou obsahovou modeláciou ino-

(Pokračovanie na 7. str.)

staccato

● **ALBERT SEBESTYÉN 60-ROČNÝ.** Nedávno oslávili svoje šesťdesiatiny maďarský klavirista a pedagóg Albert Sebestyén, dobre známy aj v Československu. Narodil sa v Makó, na juhu Maďarska pri rumunských hraniciach, blízko rodiska B. Bartóka. Z rodného Makó odišiel za hudobným vzdelaním cez Szeged do Budapešti, kde sa jeho hudobno-estetické vedomie formovalo na Hudobnej akadémii F. Liszta, na ktorej vtedy pôsobili Z. Kodály a E. Dohnányi. Absolvoval v roku 1949. Už Bartókova cena, ktorú získal na tomto vysokom hudobnom učilišti, bola značným prísľubom. Táto študentská umelecká perióda A. Sebestyéna je zaujímavá tým, ako sa mladý umelec vyrovnal s maďarskou ľudovou tvorivosťou a folklórnymi zdrojmi susedných národov.

Koncertoval nielen doma, ale i v mnohých európskych štátoch, kde aj nahrával pre rozhlas a televíziu.

Prínosom jeho pôsobenia je aj interpretácia málo známych skladieb F. Liszta pre husle a klavír, čo dokumentoval prednáškou i hrou na Medzinárodnom listzovskom sympóziu v rakúskom Eisenstadte r. 1975. Do programu Medzinárodnej muzikologickej konferencie v Bratislave v r. 1976 prispel podnetnou prednáškou „Význam Bratislavy pre hudbu v 19. storočí“. Tiež bulharskí skladatelia našli v ňom propagátora. Pozornosť si získali i jeho spolupráca so sovietskym klaviristom Sviatoslavom Richterom, s ktorým v r. 1958 hral na dvoch klaviroch Bartókova 2. klavirny koncert. Od jubilejného Dvořákovho roku 1954 spolupracoval s organizátormi československého hudobného života. Interpretoval skladby Smetanu, Dvořáka, Hábu, Bartoša, Hurnika, Ebena, Taussingera a Janáčka. Udelenie Smetanovej pamätnej medaily, ako aj diplomu pri príležitosti 25. výročia založenia Československého kultúrneho strediska v Budapešti, je ocenením za internacionálnu hudobno-kultúrnu činnosť. Zo slovenských skladateľov predviedol A. Sebestyén diela A. Moyzesa, Suchoňa, Kardoša, Burlasa, Macudzinského, Zimmera, Faixa. Najzávažnejším činom z posledného obdobia je vlaňajšie uvedenie Suchoňovej Symfonickej fantázie na B-A-C-H pre organ a orchester vo vlastnej transkripcii pre klavír a organ, ktorú vo Svačičarsku interpretoval spolu s organistom Milanom Slechtom. Súčasne tam premiérovo uviedol svoju klavirnu transkripciu Ebenovej organovej skladby Moto ostinato.

Ako klavirista upútava Sebestyén vyspelou technikou, mäkkým spevným úderom, jemnými výrazovými odtieňmi hry a stupňovaním básnického vzletu.

Hodno spomenúť, že je osobnosťou dvojdomovou — svoju životnú cestu spojil s Bratislavčankou, čo prehĺbuje jeho trvalý záujem o Československú hudobnú kultúru. (Tvr)

● **Z ČINNOSTI SPOLOČNOSTI PRE STARÚ HUDBU.** Význam, aký pripisuje Spoločnosť pre starú hudbu hudobnej vede dokumentuje skutočnosť, že vytvorila dve muzikologické komisie — muzikologickú komisiu pre stredovekú a renesančnú hudbu a muzikologickú komisiu pre obdobie baroka a klasicizmu. Z plánu činnosti oboch komisií na rok 1984 uvedieme, že prvá komisia uskutoční v dňoch 29. februára a 1. marca t. r. v Prahe seminár na tému: Nové poznatky v dejinách staršej českej a slovenskej hudby, na ktorom ozdieľa 25 referátov našich hudobných historikov. V tomto roku pokračuje komisia tiež v poriadaní vlani v Prahe začatého cyklu Štúdio starej hudby, kde zaznejú dosiaľ nepublikované a nepredvedené diela z obdobia českej renesancie. Druhá komisia plánuje na jeseň t. r. dve akcie, a to dvojdený filigranologický seminár, zameraný najmä na datovanie starých hudobných rukopisov pomocou vodných znakov notového papiera, ďalej pripraví pre Muzikologické dialógy, ktoré poriada Česká hudobná spoločnosť, druhú hlavnú tému: Cesty a spôsoby oživenia starej hudby. Majú sa tu nastoliť a diskutovať viaceré tematické okruhy, od stavu edície a edičnej prípravy notového textu po rôzne prístupy k autentickej zvukovej realizácii v dnešnej interpretáčnej praxi. Komisia chce túto aktuálnu problematiku programovať aj na ďalších podujatiach v budúcich rokoch. Ďalej sa podieľa prostredníctvom niektorých jej členov v príslušnom výbore na koncepcnej a organizačnej príprave medzinárodnej muzikologickej konferencie Hudobný klasicizmus a česká hudobná kultúra (1740—1830) v rámci Pražskej jari a Roku českej hudby v máji t. r. v Prahe. Komisia perspektívne plánuje tiež podujatia so živou a reprodukovanou hudbou z obdobia baroka a klasicizmu pre členov Spoločnosti pre starú hudbu po dosiahnutí dostatočne širokej členskej základne Spoločnosti aj na Slovensku. (P. P.)

● **PETER MIKULÁŠ,** sólista opery SND, hosťoval v dňoch 10., 12. a 15. februára v Monte Carlo, kde spieval úlohu Sarastra v Mozartovej opere Čarovná flauta.

XVI. ročník medzinárodnej súťaže mladých klaviristov VIRTUOSI PER MUSICA DI PIANOFORTE '83

Azda iba svetová štatistika by mohla presne povedať, koľko súťaží v súčasnosti prebieha. Je to trend, ktorý sa vo verejnosti pevne zakorenil. Súťaže sa stávajú kolbištami, na ktorých sa stretávajú mladí umelci, aby sa tu uplatnili a posúdili ich talent. Je správne, že sa adepti umenia pripravujú na súťaže už od najmladších rokov. Tejto myšlienke sa chytli aj iniciátori súťaže **Virtuosi per musica di pianoforte v Ústí nad Labem**, kde už 16 rokov prebieha zápolenie mladých klaviristov od 5 do 15 rokov.

Je potešiteľné, že české nadriadené orgány ako MŠČSR, MNV, ONV, Český hudobný fond a ďalšie inštitúcie podporujú toto podujatie, ktoré je organizačne vždy vynikajúco pripravené. Súťaž má všade veľmi dobrý chýr a už 14 rokov prichádzajú do Ústí nad Labem aj zahraniční účastníci zo socialistických štátov, zväčša zo ZSSR, BER, MLR NDR, PER, RSR, ale i ďalších krajín.

Sledujem túto súťaž už 15 rokov. Je naozaj veľmi zaujímavé porovnávať jej úroveň a vývoj. Nedávno sa na stránkach Hudobného života v súvislosti s obdobnou Kocianovou huslovou súťažou v Ústí nad Orlicí konštatovalo, že naši kandidáti sú v určitej nevýhode oproti kandidátom zahraničným. Títo sú totiž všetci žiakmi výberových talentových škôl, ktoré u nás neexistujú. Pritom, pravda, naša mládež je práve taká schopná a nadaná ako mládež ostatných krajín.

Prvé roky súťaže, až na malé výnimky, skončili vždy v neprospech československých účastníkov, zahraniční kandidáti dominovali a odnášali si ceny. Účasť československých účastníkov bola masovejšia, a tak, pochopiteľne, bolo ťažké udržať krok s cudzinou. Posledné roky sa situácia čiastočne zmenila v náš prospech. Znížil sa počet našich účastníkov a zvýšila sa ich kvalita. Súťaž pravidelne sledujú mnohí učitelia ľudových škôl umení z celej republiky, čo prispieva v značnej miere k úsiliu pripraviť žiakov tak, aby sa vyrovnali aj v sťažených podmienkach zahraničným žiakom. Výkony zahraničných účastníkov sú, odhládnuv od ich nadania, na profesionálnej úrovni, a to sa, pravda, o našich súťažiacich nedá vždy povedať. Máme talentovanú mládež, a ak sa jej rast správne usmerňuje a má dostatok času na štúdium a prípravu na súťaž, zisťujeme, že sa vyrovná mládeži zo ZSSR, Bulharska, Maďarska, atď.

Už u najmladších klaviristov možno zistiť, či hrajú len naučené noty a prsty im po klaviatúre len behajú, alebo hudbu precitujú a skladby tlmochia uvedomele. Je radosť počúvať deti, ktoré vedú a počujú čo hrajú, ktoré naplnia skladby výrazným hudobným obsahom, ktorým klavír pekne znejie, ktorých prejav je prirodzený a živý. Je až neuveriteľné, ako sa tieto interpretačné znaky vyspelých môžu prejavovať už v detskom veku.

Ústecká súťaž je rozdelená do štyroch vekových kategórií:

- I. kategória do 18 rokov,
- II. kategória do 11 rokov,
- III. kategória do 13 rokov,
- IV. kategória do 15 rokov.

V dvoch kolách sa hrajú skladby všetkých štýlových období. Výber je ľubovoľný, iba minútáž je ohraničená. Tak sa stáva, že sme svedkami toho, ako aj tí najmladší hrajú náročné skladby svetového repertoáru a udivujú vyspelosťou a úrovňou hry. Niekedy však doplatia na prílišnú náročnosť skladieb. To je však otázka správneho odhadu a zodpovednosti učiteľa — ako vyberie repertoár!

Od prvého ročníka súťaže je predsedom poroty **zaslúžilý umelec prof. Pavel Štěpán** z pražskej AMU, členmi sú zástupcovia JAMU, VŠMU, niektorých československých konzervatórií a ďalej zahraniční porotcovia. Počet účastníkov súťaže mnohé roky presahoval stovku, postupne sa znižuje, na **XVI. ročníku (27.—30. 10. 1983)** bolo celkovo **79 účastníkov**, z toho **28 zo zahraničia**.

Zo Slovenska prišlo len **6 kandidátov**. Je to malé percento, ale treba povedať, že išlo o skutočne kvalitných účastníkov a dosiahnutým výsledkom sme zaznamenali jeden z najväčších úspechov našej mladej klavirnej generácie v posledných rokoch. Celková úroveň súťaže bola vyššia ako v predchádzajúcich rokoch, a preto aj umiestnenie jednotlivcov je cennejšie.

Už v prvom kole dosiahli mnohí vysoké bodové ohodnotenie, ale pre veľký počet nemohli všetci postúpiť do druhého kola. Takýto osud stihol našich dvoch nadaných chlapcov **Richarda Rikkoňa** zo Zlatých Moraviec a **Petra Pažického** z Novák. Svojou hrou reprezentovali Slovensko na veľmi dobrej úrovni a dúfam,

že o obidvoch budeme ešte v budúcnosti počuť. V III. kategórii dosiahli veľký úspech dve naše klaviristky, a to **Veronika Lacková** z Bratislavy, ktorá sa presadila jemným poetickým výrazom a výbornou úderovou kultúrou a získala **Čestné uznanie I. stupňa**. **Daniela Hlinková** z Bratislavy získala **III. cenu** — výsledok, ktorým sa môže pochváliť len málo slovenských klaviristov, a to v priebehu celého doterajšieho trvania súťaže. Jej prejav niesol znaky vyspelej muzikálnosti, istoty a úsilia vyfažiť maximum zo svojho výkonu. Zhodou okolností sú obidve žiačkykami EŠU na ulici Obrancov mieru. Najväčší úspech pre Slovensko získala mladá **Michaela Oravcová** z Handlovej, a to **I. cenu** v II. kategórii a súčasne cenu **Českého hudobného fondu pre najlepšieho československého účastníka súťaže** (v III. a IV. kategórii získali prvé ceny zahraniční účastníci). Už od prvého kola presvedčila porotu aj obecenstvo o svojich kvalitách — nemalej dávke talentu a profesionálnej príprave. Treba spomenúť aj výborne volenú dramaturgiu programu. Obidve ocenené klaviristky vystúpili s veľkým úspechom na koncerte víťazov pred početným obecenstvom severočeskej metropoly.

Na predchádzajúcich ročníkoch súťaže boli celkovo najúspešnejší sovietskí účastníci, zo XVI. ročníka si palmu víťazstva odnášali účastníci z Bulharska. Sympatická prof. M. Kurteva zo Sofie (chodí do Ústí už 14 rokov, má rovnaký počet rôznych cien, ktoré získali jej žiaci a niekoľko rokov je aj členkou poroty) na margo súťaže povedala, že sa každoročne teší na túto medzinárodnú súťaž, ktorá jej dala veľa podnetov, možnosť porovnávať jednotlivé školy a chuť do ďalšej práce. To je myslím tá najcennejšia devíza pre všetkých, ktorí na súťaž chodia a obľúbili si toto podujatie.

Záverom iba toľko. Takmer každý z príslušníkov súčasnej mladej slovenskej generácie klaviristov sa na ústeckej súťaži zúčastnil a niečo si odtiaľ aj odniesol. Ak k tomu pripočítame úspech na ostatnom ročníku, a to práve v čase, keď oslavujeme storočnicu zakladateľa profesionálnej slovenskej klavirnej školy prof. Fríca Kafendu, môžeme konštatovať, že semeno, ktoré zasadil, vzklíčilo a prináša dobré plody.

EVA PAPPOVÁ

NOVÁ SLOVENSKÁ MINIOPERA

Pred vianočnými sviatkami a po nich pripravilo Divadelné a operné štúdio VŠMU hudobnodramatický večer pod názvom **Fragmenty '84**, venované prelomu Rokov českého divadla a českej hudby. Názov zodpovedal skutočnosti do tej miery, že z plánovaného bloku operných scén (pre chrípku a chlad v sále) zostalo naozaj iba torzo — dueto Marienky a Janíka zo Smetanovej *Predanej nevesty*, záverečná scéna z Čajkovského *Eugena Onegina* a úvodné dueto Zuzanky a Figara z Mozartovej *Figarovej svadby* (všetky za réžie a pedagogického vede-



Záber inscenácie miniopery *Spoveď dona Juana* — J. Dúrcu (Juan), E. Kasanická (Zerlina). Snímka: R. Vaňová

nia Luby Baricovej]. Vypadol tiež celý panel fragmentov z diel J. B. Moliéra, F. Flotowa a A. Thomasa. Ale dva ďalšie menšie celky zostali bez ujmy: operná groteska *Spisovateľ Babský* z celovečerného hudobno-dramatického cyklu *Manželské kontrapunkty* od Jiřího Pauera a prvé uvedenie komickej miniopery *Gerharda Auera Spoveď Dona Juana*. Obe diela režijne pripravili poslucháči VŠMU — Pauera Martin Bendík a Auera Božena Hončarivová; boli to ich semestrálne práce. Obaja prejavili pozoruhodnú dávku talentu, vkusu, koncepcnosti i nápaditosti — a schopnosti ich realizácie. Hončarivová sa prejavila aj ako slubná dramatická autorka — libreto *Spovede Dona Juana* vyšlo z jej pera.

Východiskom Auerovej miniopery je jeden z povestných Čapkových Apokryfov — paródia na juanovskú legendu. S Juanom to bolo vraj všetko inak: „obkročmo padol na oje v mladosti, čo zbavilo ho mužských radostí“. Bol veľmi máno-myseľný k ženám a lásku len predstieral. V súboji s komtúrom bol zranený Juan. Tento súboj je prvou scénou opery: Juan sa domnieva, že je smrteľne zranený a žiada si mnícha-kňaza; keď v spovedi popiera svoje ľubostné dobrodružstvá, privolaný zástupca duchovného stavu Tirso de Molina sa najprv rozčúli, že Juan „taji“ svoje hriechy, potom zaspáva — vo sne vidí Zerlinu a Donu Annu, ako vyčítajú hrdinovi neobratnosť v láske; napokon — po prebudení — dozvedá sa od Elviry pravdu o Juanovi. Pokladá však za potrebné vytvoriť podklad pre juanovskú legendu, aby zachránil „verejnú mienku“.

Hudba textových paródiu umocňuje. Má klasicko-romantický charakter, okorený miestami modernejšími harmóniami, skvelý spád a šarm, vtip — a neskrývané potešenie zo zosmiešňovania, persifláže. Oplýva citátmi a ponáškami — predo-

všetkým na samotnú Mozartovu „operu opier“ (s ňou má spoločné obsadenie hlavných úloh s výnimkou Leporella — u Auera ho stesťuje tenor); ozve sa v nej hlavica témy toreadora z Bizetovej *Carmen* (pri zmienke o tom, že Masetto je „chlap, ako sa patrí“), vstupné tóny Wagnerovej opery *Tristan a Izolda* (keď sa spomenie láska); nohavičková úloha lekára (soprán) je zjavnou ponáškou na jeden z prevlekov *Jespiny* (z *Co si fan tutte*) — ale jej hudba je viac smetanovská, iná scéna je podložená hudbou trocha dvořákovskou... Finále je vyslovene operetné (možno ho pri „klaňačke“ opakovať, čo sa na premiére aj uskutočnilo). — Súhrne: Auerova operná hračka je veľmi príjemným prevapením a vítaným prínosom do mnohotvárnej súčasnej slovenskej opery svojou sviežosťou, humorom a optimizmom, ako aj komorným obsadením, čo uľahčuje jej predvedenie (inštrumentálnu zložku tvorí klavírny opier: klavír, sláčikové kvarteto a dychové trio z flauty, hobojky a fagotu).

Z interpretov treba vyzdvihnúť aspoň výkony autora-dirigenta, stvárniteľa hlavnej úlohy Jána Dúrcu, Augustína Gráfa (Leporella) a Boženu Gráfovú (lekár) — táto manželská dvojica najviac zaujala aj v úvodnej scéne večera. V *Spisovateľovi Babskom* podalo vyrovnaný výkon premiérové sólistické kvarteto (František Ďuríáč, Eva Krčmáriková, Eva Šeniglová a Eva Rehоровská), pravda, najnáročnejšiu kreáciu vytvoril prvý z nich. — Jednoduchú a predsa veľmi adekvátnu výtvarnú zložku Auerovej miniopery navrhol Ján Luluha.

Zhodou okolností uskutočnili sa prvé predvedenia opernej novinky na juanovský námet v predvečer a v deň premiéry (20. a 21. 12. 1983) nového naštudovania Mozartovej „oper opier“ v SND.

IGOR VAJDA

Komedianti a Sedliacka česť v SND

NÁVRAT POPULÁRNEJ DVOJICE

Lúbivá melódika, cit pre scénické dramatické a odvážne pertraktované problémy súžitia muža a ženy zaistili najlepším operám talianskeho verizmu stálu životnosť. Ba v Taliansku sa problémy nevery dodnes občas riešia krvavým spôsobom, hoci dnešné umenie k nim zaujíma postoj skôr satiricko-kritický (napr. v Germiho filmoch), než vážny (v Arpinovom románe Čestný zločin).

Tažisko diel operného verizmu spočíva v ich hudobno-spevackej zložke, udržiavajúcej kontinuitu s predchádzajúcim vývojom žánru v Taliansku a nachádzajúcej podnety v tvorbe Wagnera (Mascagni), Masseneta (Cilea), ba aj impresionizmu (neskorý Puccini, Montemezzi). Pri zachovaní melodiky charakterizuje operný verizmus určitá trivialita používaných hudobných prostriedkov, sklon k opisnosti a určitý príklon k symfonizmu, prejavujúci sa nielen v intermezzách, ale i v orchestrálnych dohrách (napr. v Mascagniových operách Iris, Malý Marat, či v prvom finále Zandonaiovej Francesky). V speve znamená verizmus dovŕšenie prechodu od autentického bel canto k expresívnemu štýlu, pričom sa však nezrieka kantilény, ba občas vytvára priam ponášky na bel cantový štýl (ária „Amor ti vieta“ z Giordannovej Fedory, čerešňové dueto z Mascagnioho Priateľa Fritza).

Najživotnejší je taliansky verizmus vo svojich prvých dielach: **Mascagnioho Sedliackej cti** a **Leoncavalloových Komediantoch**, ktoré si ťažko vieme predstaviť inak ako v realistickej výtvarno-režijnej podobe. Tak sa stalo aj v opere SND, kde režisér **B. Kriška** nezaprel svoju inklináciu k štylizovanému divadlu a v scénickom realizme ustriedol adekvátnu mieru. Paradoxne sa pre režijné zámery v oboch jednoaktovkách nestali centrálnymi hlavné postavy, ale tie „z druhého sledu“. V Komediantoch je to Tonio, ochudobnený o prológ, ale najmä Martvoňovou kreáciou vysunutý do popredia a aranžujúci príbeh až po tragický koniec. V Sedliackej cti je za nepriamo exponovanú postavu Alfia, a to cez suitu jeho mafiansky ladených pomocníkov. Nosný zámer, ktorý sa dal dotiahnuť aj ďalej do vlastnej charakteristiky postavy, hudobne drsne koncipovanej. Inak v celkovom prekreslení atmosféry vyznieva lepšie inscenácia Mascagnioho diela, podobne aj v aranžovaní zborov, čo je páchivý problém modernej réžie vôbec. Predstavenie sa hrá na jednoduchej a funkčnej scéne **L. Vychoďa** a vo vhodných dvojfarebných kostýmoch **H. Bezákovej** (s výnimkou psychologicky nepravdepodobného oblečenia Loly).

Oproti svojim zvyklostiam volil dirigent **T. Frešo** voľnejšie tempá (až na výnimky, kde tým pomáhal spevák) a viedol orchestre k vystihnútiu vášňami nabitého pulzu partitúry, niekde však za cenu prílišnej trivialnosti zvukového dojmu a prekrývania spevákov (dueto Santuzzi a Turiddu). Zo zborových scén zaujali tie lyrickejšie, kým tie živšie (napr. vstupný zbor z Komediantov) pôsobili rozhrávané a nedopracované, ale aj farebne nesúrodé. Čo do precíznosti orchestra i zboru nastal obrát k lepšiemu na druhej a tretej premiére.

Ústrednou postavou Sedliackej cti v speváckom zmysle je Santuzza. **Magda Blahušiaková** sa blíži na samú hranicu možného ideálu svojím dramatickým, výrazovo neobvyčajne bohatým a aj dynamicky pestrým prejavom, v ktorom lyrické pasáže stvárňuje mäkkým mezza voce a pasáže dramatické naplnia prierazným a vášnivým forte. Alternujúca **L. Rybárska** má pekný hlas, perspektíve určený pre dramatické party, ale tu zatiaľ exponovaný trochu predčasne. Jej stredy a nižšie polohy ešte nemajú nosnosť a farebnosť pôsobivých výšok a pre rozšírenie výrazového registra potrebuje viacero skúseností. Tie má zasa **M. Nitranová**, ktorej spevácky expresívna a herecky výbušná Santuzza má dosť pôsobivých vokálnych detailov, tvoriacich však pomerne nesúrodý celok. Popri nádherných vyšších stredoch pôsobia výšky málo uvoľnene a dôraz na vokálny výraz sa uplatňuje u nej na úkor plynulosti a čistoty vokálnej línie. Pre part Turiddu má **F. Livora** adekvátny dramatický tón, ktorým sa zaskvel v duete so Santuzzou, ale v troch áriách mu „vražedná“ strednevyšoká poloha robila značné problémy. Na prvých dvoch predstaveniach sme obdivovali ako sa **J. Abel** pasuje s tým istým partom,

zjavne presahujúcim jeho hlasový odbor. Preto v jeho interpretácii zostalo hodne podlžnosti čo do dramatického výrazu i volúmenu, ale spevákovi sa tieto resty darilo znížiť na únosnú mieru, aj keď zavše za cenu prílišného nazalizovania. Inteligentná, herecky chlapčensky poňatá kreácia, ale bez potrebného vonkajšieho vokálneho efektu, nutného v tomto type opery. Klamapný manžel Alfio je v duchu striktnéj veristickej objektivity zobrazený vecne, bez mäkkých farieb, ktorými Puccini vyjadroval súcit so svojimi postavami. Preto táto úloha potrebuje predovšetkým (či možno jedine) dramatický fond; k tomu má blízko **F. Caban**. Alternujúci **P. Mauréry** je vokálnym založením lyrickejší a nemohol tu dostatočne uplatniť svoj zmysel pre muzifikovanie. Vo vhodne obsadených menších úlohách sa uplatnili **E. Baricová**, **J. Zerhauová** (Lola), **O. Hanáková**, **J. Sedlářová** (Lucia).



M. Blahušiaková (Santuzza) a O. Hanáková (Lucia) v Mascagnioho Sedliackej cti. Snímka: J. Vavro

Úlohu Neddy z Komediantov zvládnu sopranistky odboru lyrickeho a mladodramatickeho. Hoci v súbore SND bolo na ňu dost kandidátok (napr. E. Holíčková) ušla sa napokon koloratúrnemu a náročnému verizmu vzdialenému sopránu **J. Smyčkovej**, čo pokladáme za vyslovený omyl. Tradične bezpečnou vysokou polohou v tejto úlohe uspokojila **S. Haljaková**. Je chvályhodné, že v hereckej charakteristike sa zbytočne neuteikala k trivialnosti a zaznamenali sme u nej nebyvalú citovú zaangažovanosť prejavu. Ako interpreti prológu sa predstavili aj traja sólisti. **Pavol Mauréry**, ktorého predestinácia pre taliansku operu je známa, vdychol doň okrem tmavej farby a príkladnej kantilény aj hlboko ľudský obsah. Podanie **F. Cabana** bolo veľmi suverénne, poňaté jednoznačne dramaticky a vokálnou orientáciou bližšie k nemeckej spevackej škole. V úlohe Silvia predviedol **S. Hudec** jeden zo svojich najlepších výkonov za posledné roky. Jeho vysoká poloha pôsobila sviežo, v po-vahe hlasového prejavu inklinuje k veristickej línii a nevynechal ani možnosti vrúcnéj lyriky v závere dueta s Neddou. Alternujúcemu **R. Szilcsovi** s pekným timbrom chýbala väčšia hlasová uvoľnenosť a prirodzená vibrácia vyššie polohy, ktorej sa vyhol aj pri interpretácii prológu, ktorý tým stratil na efekte. Herecký koncert **J. Martvoňa** v úlohe Tonia je obdivuhodný, ale prílišný akcent na fyzickú deformáciu postavy oslabuje napätie jeho vzťahu k Nedde. V tomto smere bol vieryhodnejší civilnejšie stvárnený Tonio **J. Hrubanta**, rovnako ako Martvoň však úspešnejší v hereckom než speváckom prejave. Uspokojili všetci traja Harlekýni: **P. Gábor**, **V. Schrenkel** i **J. Kundlák**. Canio **M. Kopačku** obštal herecky, ale v dôsledku nedostatku citu pre vokálnu frázu vyznel všetky jeho ariónne čísla ako recitatívy. Korunou Komediantov bol Canio **A. Kucharského** s trocha ostrým tónom vo forte a svojráznym herectvom, ale s vysokými znakmi profesionalitu celkového výkonu.

VLADIMÍR BLAHO

POLSKÁ KRV na scéne DJZ v Prešove

OSKAR NEDBAL: POLSKÁ KRV. Opereta v troch dejstvách. Libreto: Leo Stein. Preklad: Štefan Hoza. Réžia: Ján Šilan. Dirigent: Jan Bedřich. Choreografia: Dana Vejchodová a. h. Zbornajster: Ivan Pacanovský. Scéna: Ján Zavarský a. h. Kostýmy: Olga Filippi a. h. Účinkujú sólisti, zbor, balet a orchester DJZ. Obsadenie hlavných postáv: Cyril Kapec, Zoltán Leskovec (Ján Zarembo), Helena Horváthová a Elena Kušnierová (Helena), Slavomír Benko a Štefan Rančík (Boleslav Baranski), Štefan Senko a Róbert Šudík (Broňo Popiel), Anna Ľenková a Dorota Kulová (Wanda Kvasinská), Júlia Korpášová a Alica Lörinciková (Jadvigá), Július Piusi (Mirski), Štefan Jeník (Gorski), František Kadlec (Valenski), Milan Gerjak (Szenowicz), Ján Obušť a Jozef Branecký (Vlastek), Pavol Eliáš (Exekútor).

Premiéra 9. 12. 1983 v spevohre DJZ v Prešove.

Od ostatnej inscenácie svetoznámej Poľskej krvi v spevohre DJZ v Prešove uplynulo už 20 rokov. A bola to práve táto opereta, ktorou otvárali svoju profesionálnu činnosť aj obe východoslovenské spevohry — v Košiciach r. 1945 a v Prešove r. 1948. Súčasným naštudovaním Poľskej krvi, ktorá reprezentuje svojím náme-



S. Benko (Bolo Baranski) a D. Kulová (Wanda Kvasinská). Snímka: A. Žiška

tom, dramaturgiou i hudobným spracovaním tie najkrajšie plody operetného žánru, si prešovská spevohra pripomína nielen 35. výročie svojho vzniku, ale jej naštudovanie je aj príspevkom Prešovčanov k Roku českej hudby. Cenným inscenačným vkladom bol tvorivý elán, s akým pristupovali jednotlivé zložky spevoherného súboru k spoločnej práci. Jednotlivé výstupy inscenácie tvoria plynulú, dramaturgicky odôvodnenú líniu, ktorá zdôrazňuje senzibilnú zložku inscenácie. Zasluhou réžie sa zrodil na javisku DJZ vitálny tvar operety charakteristický symetrickou, vizuálne príťažlivou formou. Hlavne 3. dejstvo, hoci vybudované na báze komornosti, bolo gradačným vrcholom inscenácie. Tu sa hádam najideálnejšie uplatnila spolupráca režiséra, dirigenta, sólistov a zboru v zmysle štylovej čistoty interpretácie. Sympatický bol aj režijnou koncepciou zdôraznený odpätizovaný herecký prejav a úsporné výrazové prostriedky. Napriek pozitívam, ktoré priniesla umelecká realizácia inscenačnej koncepcie, vlúdili sa do predstavenia i cudzородné prvky. Postavy Heleny, Wandy a Bolo Baranského (stvárnene na premiérovom predstavení Helenou Horváthovou, Dorotou Kulovou a Slavomírom Benkom) boli by uniesli viac nežernosti, niekde i prirodzenosti prejavu a hlavne jednoliatej spevácko-hereckej aktivity. Akcie Bolo a Heleny boli interpretačne najkrajšie a najpresvedčivejšie v 2. dejstve. Postavu Broňa Popiela stvárnil s príznačnou vervou Štefan Senko, úlohu Jadvigy zodpovedne naštudovala Alica Lörinciková, Mirského Július Piusi.

Podnetným článkom nového naštudovania Poľskej krvi bol orchester DJZ hrajúci pod taktovkou Jana Bedřicha. Dobré podporoval javiskové výkony, v plnej miere však nevyužil kontrastnosť metro-rytmického členenia hudby. K pozitívam inscenácie patrili citlivo naštudované zbory Ivanom Pacanovským.

Scéna Jána Zavarského a. h. bola kompaktná, ba až veľmi uzavretá (1. dejstvo). V 3. dejstve upútala svojou vzdušnosťou a lahodným uplatnením modrého horizontu. V kostýmoch Olgy Filippi sa uplatnili inšpirujúce motívy poľských ľudových krojov, podobne ako jasavé krikoviaky a mazúrky v choreografii Dany Vejchodovej.

DITA MARENČINOVA

TVORBA

JOZEF GREŠÁK: VOKÁLNA SYMFÓNIA

Nebojím sa nazvať Grešákovu Vokálnu symfóniu takým dielom, v ktorom každá trivialita, naivná sugescia, surrealistická vízia, či zdrap plagátového atavizmu má svoje miesto a opodstatnenie. Vidíme, či počujeme v nej pochodujuce davy s transparentmi a zástavami, strhujúce fresky tanca, lyrické a baladické obrazy, úzkosť, plač, radosť, vzrušenie a neviem čo všetko ešte. Samozrejme, všetko, čo tu vidíme a počujeme, v skutočnosti vnímate cez prizmu autora, všetko je videné ním, len jeho očami, jeho pohľadom a cítením. Aký je to však bizarný svet, v ktorom sa neustále konfrontuje autorov pohľad na segmenty východoslovenskej hudobnosti so svetom dnešných dní. Alebo lepšie povedané, kde svet, ktorý nás dnes obklopuje je rozospievaný a rozohraný tak, že evidentne cítime hlboké korene siahajúce kdesi k prameňom minulosti. Pravda, Grešák si z východoslovenskej hudobnosti len čo-to vyberá. A ešte i to, čo si vyberie, dôkladne preosieva, aby napokon to, čo vzíde, bolo len jeho — síce so zrejmu zakorenenosťou, ale s neopakovateľným tvorivým nádychom. Vo Vokálnej symfónii sa hlási k slovu i robotnícka pieseň, a to konkrétne v prvej časti symfónie „Okolo fabriky cestička sypaná“ a potom v záverečnej oslavnej prvomájovej hudbe „Co to, že nešú zástavy veľké ľudu davy“. Rekompensáciu týchto dvoch krajných, dramaticky vygradovaných častí tvorí baladická druhá časť „V zelenom háju drevo rubajú“ a tretia lyrická časť „Hrabala, hrabala“. Stretávame sa tu teda s prepojením tvorivých segmentov archaickej sedliackej hudobnosti a robotníckej piesne. To sú, pravda, len tvorivé inšpiračné žriedla Vokálnej symfónie, to je len zázemie, z ktorého vyrastá Grešákov bizarný svet, v ktorom vystupuje do výšky to, čo bolo večne pripútané, ba priam prikované k zemi, ku každodennému životu človeka. Apoteóza východoslovenského človeka v Grešákovom videní nielenže mení obraz, či tvár pôvodnej podoby, ale všetko, čo je všedné a každodenné, tu dostáva novú nádej, novú vieru a perspektívu — nové krídla. Svoju vieru a svoje vyznanie vkladá Grešák vo Vokálnej symfónii do úst pochodujuceho, či defilujúceho davu. Autor nechce spievať sám svoju Vokálnu symfóniu, chce počuť svoj hlas medzi inými, chce nákazlivo rozospievať svet okolo seba. A nielen rozspievať, ale i prehriať a pretepliť svojim umením, z ktorého nezlavuje ani centimeter. Pritom nejde o daké násilné vnucovanie sa, ani o snahu prekonať akúsi bariéru komunikatívneho prepojenia túžbou páčiť sa za každú cenu. Nie, Grešák ostáva sebou samým a pritom jasne vystiera ruku k ostatným ľuďom okolo seba. V tom je nesmierna sila Grešákovy hudby — etická i umelecká. V dvoch vnútorných častiach symfónie ospieva autor aj tragické i tienisté — neraz bolestivé stránky sveta. Veď, aké by to bolo umenie, ktoré by nechcelo načrtnúť do tajomných zákutí večných ľudských bolestí a trápení. Aká by to bola oslava človeka, ktorá by si zakrývala oči pred večne tlejúcim nepokojom, pred nespočetnými otázkami, ktoré pred nás prekladá každodenný život. To všetko cítim v Grešákovy hudbe. I keď tu všetko dýcha východným Slovenskom (svetom, s ktorým autor natrvalo splynul) predsa len cítime naliehavosť myšlienok, ktoré nám autor potrebuje oznámiť práve prostredníctvom svojho jazyka, ktorý je mu vlastný, ktorý tak doverne pozná, s ktorým je dokonale zžitý a dôverne spätý. A práve táto dôverná prepojenosť myšlienky s hudobnou rečou zaručuje autorovi Vokálnej symfónie to, čomu obyčajne hovoríme komunikatívnosť, zrozumiteľnosť, či účinnosť umeleckej výpovede. Možno mnohí z nás budú vidieť vo Vokálnej symfónii len nonšalantnú dedinskosť, insitné sklony, pohrávanie sa s myšlienkovými banalitami, absenciu výraznejšieho racionálneho prepojenia, atď. Treba však počítať s takýmto postojom na ceste, ktorá vedie k objavovaniu nových hodnôt. Pretože tvorivé súvislosti, ktorými je všetko v tomto diele prepojené, môžu vstúpiť do našej pozornosti až dodatočne a neraz i tak trochu oneskorene. Jedno je však nesporné, že Grešák mal odvahu ponechať presvedčivú silu východoslovenského nárečia tam, kde nanovo prezentoval svoju zakorenenosť úplne pravdivo a neopakovateľne. Vokálna zložka a nárečie sa tak dostávajú do situácie, kde jedno z druhého organicky vyrastá, kde spolupatričnosť slova a hudobných myšlienok je dôsledne prepojená a zabezpečená. A z tejto priam organickej prepojenosti vyrastá odvaha zahrnúť spisovný jazyk tam, kde sa ukazuje adekvátne zachovať pôvodnú reč spätú s vokálnou zložkou. S tejto odvahy sa rodí i sila dostať sa za tradičné kliše celou paletou rozmanitých myšlienkových fragmentov a pestrými farebnými invokáciami i dramatickým vlnobitím neustále rozduchávať pozornosť poslucháča. Lebo stmelujúcim prvkom vo Vokálnej symfónii nie je len tematická sféra hudby, ale predovšetkým nespútaný dynamizmus jednotlivých obrazov a ich pestrá, priam sugestívne rozvíjajúca farebnosť. Grešákov Vokálna symfónia je jedinečnou ukázkou spätosti prelínania sa dramatickej a symfonickej zložky so svetom surrealistických, až naivných svetov ponad videnú skutočnosť. Tieto krásne, rozprávkové úniky a neustále návraty majú v sebe svoje čaro, svoje neopakovateľné vzrušujúce reflexie. Často ich nemožno vymedziť deliacou čiarou, ani určitejšie ohraničiť. Je to dar akejsi fantázijnej rozťúženosti, ktorou je obdarené toto dielo a Grešákov hudba vôbec. Ak je Vokálna symfónia oslavou človeka, tak je v rovnakej miere i oslavou práce. Pravda, tá vyplýva neraz i z autorovho povýšenia robotníckych piesní a východoslovenských ľudových prvkov do nových polôh, slávnostných, miestami až monumentálnych. I tu však Grešák prekypuje nadšením a radosťou, ktorá je tak čistá a úprimná, že jej každý musí uveriť. A nielen týmto hymnickým polohám, ale celej Vokálnej symfónii, ktorá mohla byť napísaná i ako kantáta na človeka a na jeho prácu, ako oslava východného Slovenska, ako posolstvo autorovej lásky k ľuďom.

IGOR BERGER

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

19. a 20. I. 1984. D. Kardoš: Partita pre 12 sláčikových nástrojov, op. 43; J. Zach: Koncert pre čembalo a orchester c mol; H. M. Górecki: Concerto pre čembalo a sláčikový orchester, op. 40; K. Kohout: Sinfonia in f; F. X. Richter: Symfónia B dur; J. V. Stamic: Mannheimská symfónia A dur. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci národný umelec Bohdan Warchal; sólistka: Marica Dobiášová-Kopecká (čembalo).

Toto podujatie dvoma tretina zohľadňovalo v dramatickej zostave prebiehajúci Rok českej hudby. Úvodný Kardoš veľa získal na komunikatívni zaslúhou vzorovo vypracovaného a plastického vedenia hlasov ako i účinnou výstavbou dynamických oblúkov.

Druhá polovica programu predstavila nám troch českých reprezentantov predklasikkej éry európskej hudby. Pri interpretácii ukázok z ich tvorivej dielne sme si opätovne uvedomili skutočnosť, že sugestivita prejavu warchalovcov pramení z ideálneho stotožnenia sa s reproduktovanou skladbou. Ak by sme chceli v intenzite našich zážitkov nájsť istú hierarchiu, tak by sme vari na prvé miesto dali Kohoutovu Sinfoniou; azda i preto, že ako jediná odznela v molovej tonine. Jej celková schéma sa niektorými črtami odlišuje od šablónovej tvorby, a aj invenčnosť hudobných nápadov vyznačuje sa vyššou mierou originality (z optiky súčasného komentára).

Akým veľkým vývojom dokázal prejsť SKO mohli sme si uvedomiť najmä pri orchestrálnych sprievodoch k sólistickému výkonu M. Dobiášovej-Kopeckej v dielach Zacha a Góreckého. Celkovému vyzneniu jej vystúpenia by bola iste prospela prítomnosť zosilňovača k zvýrazneniu jemného čembalového zvuku. Imponujúco, na odborníka priam fascinujúco, pôsobila tu snaha hráčov zredukovať inokedy tak sýty zvuk na filigránske, ale predsa len zreteľné margirovanie, ktoré si udržiavalo aj v pavučinovom pradiave istú mieru plasticity a výrazovej zaangažovanosti.

Marica Dobiášová-Kopecká je citlivou hudobníčkou. Veľa získala svojím skromným vystupovaním. Výdatnú oporu pri udržiavaní tempa mala v dirigentovi. Bolo to zreteľné najmä vtedy, keď hrala bez sprievodu. V súvislosti s Góreckim sme si uvedomili, ako môže súčasný skladateľ dosiahnuť i pomerne jednoduchými, a v tomto prípade môžeme povedať, že značne použitými staro-novými výrazovými prostriedkami vysokú mieru komunikatívniosti. Invenčne pozoruhodné, svojím spôsobom efektne, pritom však pre sólistku z hľadiska techniky nie veľmi náročné, ale o to vďačnejšie Concerto vyznelo zvukovo veľmi apartne a zvýšilo umelecký dojem z výkonu Dobiášovej-Kopeckej, ktorý sme si tu vytvorili na základe interpretácie Zachovho čembalového koncertu.

27. I. 1984. Organový recitál dr. Ferdinanda Klinda. J. S. Bach: Toccata a fuga F dur, BWV 540; H. Genzmer: Koncert pre organ a bicie nástroje; I. Hrušovský: Dialogi in ritmo per organo e percussioni (premiéra); B. M. Černohorský: Toccata a fuga; J. K. Kuchar: Fantázia g mol; B. A. Wiedermann: Toccata a fuga g mol; P. Eben: Laudes IV. Spoluúčinkoval László Varay, bicie nástroje (MER).

Zaslúžilý umelec dr. Ferdinand Klinda demonštroval na tomto koncerte svoj vynikajúci interpretačný štandard, ku ktorému sa dopracoval počas svojej doterajšej kariéry. Dĺžku tejto cesty cítime zo skúsenosti s akou umelec pristupuje k modelovaniu širokých plôch, kde sa mu pomerne úspešne darí udržiavať súvislosť línií i napätie výstavby. Na viacerých úsekoch predstavil sa ako pohotovú virtuózu pedálovej techniky. Zvýšeným dôrazom na artikuláciu umožnil poslucháčovi dobre sa zorientovať v tematických nástupoch kontrapunktických skladieb.

Klinda je typom interpreta, ktorý v snahe rešpektovať autorovu predstavu zámerne tlmí svoj individuálny vklad a usiluje sa o čo najprísnější objektivistickú optiku prístupu. Vyspelá technika mu umožňuje s úspechom sa vyhýbať používaniu pomocných barličiek kompromisov — zámerne agogickému zatažovaniu na neadekvátnych úsekoch. Na druhej strane, vychádzajúc z priebehu rozvíjania náladového charakteru hudobného prúdu a jeho narastania, vypestovaným umeleckým inštinktom dokáže postrehnúť nutnosť vhodnej registrácie, ako aj agogicky podčiarknuť patetickú monumentalitu kompozičných kulminácií. Muzikantský kánon vedie Klindu k úsiliu uprednostňovať pevnosť tempa i za cenu prípadného obetovania zreteľnosti línií (niektoré pedálové pasáže).

Dramaturgickým osviežením večera bola Klindova spolupráca so skutočným majstrom a virtuózom na bicie nástroje L. Varayom. Susedstvo dvoch príbuzne koncipovaných skladieb ponúka možnosť konfrontácie.

Genzmerov koncert je z hľadiska formovej schémy bližší tradícii. Je stavebne zomknutejší, tempovo súvislejší. Organu zveril autor funkciu akejsi zvukovej kulis, podkladu, nad ktorým prebieha exhibícia rytmiky veľmi výrazne artikulovaných kombinácií bicích nástrojov.

V premiérovanej skladbe večera ťažisko tvorivého zreteľa nasmeroval Ivan Hrušovský na nuansy zvukovo-farebného parametra, na kombinačnú vynaliezavosť farieb. Ako formatívny princíp zvolil dynamickú výstavbu hudobného prúdu. Zrod tejto kompozície, ktorá vznikla v lete 1982, podnietil premiérový interpret organového partu dr. F. Klinda. Hoci poslucháč v záplave premenlivých farieb, rytmickej variability a kombinácií 7 bicích nástrojov vníma organ najmä v sólovej traktácii, plní tu kráľovský nástroj aj akúsi zjednocovaciu funkciu. Skladba je vybudovaná na spôsob veľkého dynamického oblúku — od pomalého úvodu, ktorý sa rozvíja do zrýchleného pohybu s ostrejšie vyhrotenými dialogickými kombináciami. V snahe po kontraste vkladá Hrušovský do diela kludnejší úsek neobachovského charakteru, po ktorom sa rozpútava ešte ostrejšie a rozľahlejšie „pretekajúce“ oboch hráčov. Paralelne s narastaním intenzity zvuku sa na vrchole skladby stupňuje tempo do Presta a po vystriedaní samostatných úsekov jednotlivých hráčov vracia sa pohyb, dynamická intenzita i náladová atmosféra do pôvodnej vstupnej polohy. Ivan Hrušovský je výraznou osobnosťou našej hudby. Je invenčný, komunikatívny, svoje postupy i kompozičné riešenia neopakuje; predovšetkým vždy citlivo navodzuje a rozvíja atmosféru. Poslucháč má dojem presvedčivej inšpirácie i výpovede, ktorá je na mile vzdialená od snahy po extravagancii a bezduchej konštrukcii.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Hovoríme s umeleckým vedúcim VUSu v Bratislave
zaslúžilým umelcom plk. MILANOM NOVÁKOM

HUDBA VŽDY NÁSOBÍ SILY ČLOVEKA...

V tohtoročnom Týždni súčasnej slovenskej hudby dostala priestor aj tvorba pre umelecké súbory, ktorej organizátori podujatia vyhradili samostatný program (11. 2. t. r.). Vystúpenie Vojenského umeleckého súboru v Bratislave a Slovenského ľudového umeleckého kolektívu v rámci spoločného programu predstavilo nielen súčasnú tvorbu pre tieto súbory, ale pripomenulo širokému publiku ako aj odborným pozorovateľom špecifické črty tohto žánru, ktoré súvisia s jeho vyhranenými spoločenskými úlohami.

Keďže spoločenské poslanie určitého hudobného žánru sa musí premietnuť nielen do tvorby, ale aj do meradiel jej hodnotenia, zdalo sa nám byť užitočné pri mapovaní tvorivého, inštitucionálneho a sociálneho terénu našej hudobnej kultúry požiadať o rozhovor umeleckého vedúceho VUSu zaslúžilého umelca plk. Milana Nováka (na obr.), ktorý vedie tento súbor od jeho vzniku pred 32 rokmi a zasvätil mu aj závažnú časť svojho skladateľského diela.

Aké je poslanie VUSu?

— Súbor je účelovým zariadením Československej ľudovej armády, ktorého úlohou je prispievať rôznymi formami umeleckej činnosti k zvyšovaniu politickej a bojovej prípravy jej príslušníkov. Našou úlohou je šírť v podmienkach, za ktorých armáda uskutočňuje svoju náročnú bojovú prípravu, atmosféru pohody, akéhosi uvoľnenia, a tým prispieť k obnove telesných a duševných síl vojaka. Popri tejto relaxačnej či regeneratívnej funkcii je ďalšou významnou zložkou našej činnosti prispieť k ideovému rastu a estetické výchove našich vojakov. Vo svojich programoch propagujeme myšlienku proletárskeho internacionalizmu, ideu boja za mier, ako aj ďalšie idey, ktoré majú trvalú platnosť i aktuálny dobový náboj. Robíme to rozmanitými umeleckými formami, ktoré rozvíjajú myslenie a estetické čítanie našich vojakov, ich umelecký vkus. Pri tvorbe a zostavovaní našich programov nemáme na mysl len úzko vyhranené ciele našej armády, ale sledujeme aj širší výchovný aspekt. Ide nám o to, aby vojak základnej služby, ktorý strávi v uniforme rok či dva, nadobudol poznatky a skúsenosti, ktoré majú pre jeho dozrievanie zásadný význam a ktoré dotvárajú jeho celkový ľudský a občiansky profil. Pri súčasných problémoch s estetickou výchovou a osobitne s hudobnou výchovou nie je zanedbateľné, že sa vojak stretne vo voľnej chvíli okrem zábavnej hudby aj s dielami klasických tvorcov hudobného umenia, ktoré v našom podaní nejeden z vojakov počuje po prvý raz. — VUS nepracuje výlučne pre potreby armády, ale účinkuje aj na mnohých podujatiach pre širokú kultúrnu verejnosť. V takýchto prípadoch prezentujeme nášmu publiku „neozbrojenú“ časť našej armády. Predstavujeme ju ako určitý spoločenský organizmus, ktorý žije rozmanitým kultúrnym životom, ktorý svojim príslušníkom pripomína nielen politické ciele, ale aj humanistický obraz pokrokového umenia. Má dôležitý spoločensko-psychologický význam, ak svojimi vystúpeniami pre širokú verejnosť dokumentujeme, že mladý človek, ktorý odchádza do armády splní si svoju základnú občiansku povinnosť, nachádza tu podmienky pre svoj harmonický fyzický a duševný rozvoj.

VUS nie je len zariadením na transfer kultúrnych hodnôt do armádneho prostredia, ale pôsobí aj na vývoj našej hudobnej kultúry. V čom vidíte jeho hlavný príspevok?

— Popri vlastnom tvorivom príspevku, ktorý hodnotiť nie je mojou úlohou, ale úlohou odbornej kritiky, musím vyzdvihnúť náš vplyv na formovanie umeleckého dorastu v oblasti hudobného, tanečného a dramatického umenia. Absolventi umeleckých škôl, ktorí u nás absolvovali vojenskú základnú službu, nachádzajú v rámci nášho súboru podmienky i podnety pre ďalší umelecký rast. Napríklad absolventi konzervatórií a akademických múzických umení, ktorí v čase absolútorátu majú ešte len malú orchestrálnu prax, odchádzajú po roku — dvoch na svoje budúce umelecké pracoviská so skúsenosťami, ktoré im nepochybne uľahčia postupné „vrastanie“ do profesionálneho umeleckého telesa. Začínajúci sólisti — či už instrumentalisti alebo speváci — u nás nadobudnú cennú pôdiťovú alebo scénickú prax. Aby sme vyvážili trochu jednostrannú žánrovú orientáciu našich súborov smerom k zábavnej žánrom, náš orchester každoročne absolvoje v Bratislave cyklus výchovných koncertov, pre ktorý našťuduje diela bežného symfonického repertoáru. Pravda, táto činnosť má svoj význam nielen pre našich orchestrálnych hráčov, ktorí sa musia vyrovať s požiadavkami slohovej interpretácie rozmanitých diel rôznych slohových období, ale vytvára podmienky aj pre výchovu budúcich koncertných návštevníkov. Tým sme nadviazali na tradíciu symfonických koncertov nášho orchestra, ktorú po dlhé roky budovali Ladislav Holoubek a po ňom Pavol Bagin. Tieto výchovné zábery sledujeme aj pri formovaní komorného orchestra, v rámci ktorého sa naši orchestrálni hráči oboznámia s literatúrou pre menšie nástrojové obsadenie.

Aké umelecké žánre sú zastúpené v programoch VUSu?

— Žánrová orientácia VUSu sa v priebehu rokov menila a vyvíjala. Významnú úlohu tu hrali rozmanité činitele: jednak to boli určité zmeny vo vývoji hudobných žánrov a v ich rastúcej alebo klesajúcej popularite u mladého poslucháča, jednak rozvoj tvorivého zázemia, o ktoré sa pri svojej tvorbe opierame. V čase založenia nášho súboru — v päťdesiatych rokoch — boli vzorom Alexandrovci. Presadzovali sa veľké programy, vystupovali sa v amfiteátroch, na veľkých priestranstvách, a to si vyžadovalo veľký reprodukčný aparát a tomu zodpovedajúce diela. Neskor sa situácia zmenila. Popri veľkých celosúborových programoch tvoríme komorne ladené programy pre menšie súbory, ktoré môžu vystupovať aj tam, kde nie sú podmienky pre vystúpenia profesionálnych umeleckých telies — orchestrov, divadiel a pod., pretože práve v takýchto podmienkach býva „hľad po kultúre“ najväčší. Chceme s našim umením preniknúť aj do tých oblastí, kde sú umiestnené menšie jednot-



ky. — V súčasnej dobe máme zostavených päť programov. Reprezentačný celosúborový program pod názvom „Aby slnko mohlo svietiť“ je komponovaný pre väčšie pódia. Má nadhľadný, dalo by sa povedať revuálny charakter; usilujeme sa v ňom pomocou ľahkej múzy priblížiť divákovi závažné politické myšlienky, ideu brannosti. Populárne ladená hudobná zložka, dynamické tanečné stvárnenie má umožniť nadviazať s mladým divákom bezprostredný kontakt, v ktorom je prístupný dialóg. V tomto i v ďalšom programe je zdôraznený úsmevný moment vojakovho života, v ktorom má svoje miesto aj ušľachtilý ľudský cit, spontánny žart i smrteľne vážna láska... Ďalší program, ktorý má názov „Zelám ružiam dážd“, je komponovaný pre vokálnu zložku so sprievodom malého orchestra. Naša baletná zložka sa prezentuje programom pod názvom „Ťhňostroji“, ktorý je hudobne doprevádzaný tiež malým orchestrom. Novým programom našej ľudovej kapely je paródia na rozmáhajúce sa miestne a celoštátne súťaže populárnych piesní, ktorú sme nazvali „Zlatý kohút“. V mierne stylizovanej forme propaguje našu ľudovú pôziu a moravský a slovenský hudobný folklór. V rámci programu nazvaného „Hudba prevažne nevážne“ propagujeme medzi vojakmi komornú hudbu, a to žáner sláčikového kvarteta. Sprievodné slovo moderátora sa usiluje preklenúť zábrany, ktoré majú mladí ľudia pri prijímaní vážnej hudby. Je to naozaj „komorný“ program, pretože sa môže uplatniť aj v improvizovaných podmienkach, v malej miestnosti pre malý počet poslucháčov. Myslím si, že sa nám tu podarilo zvoliť si šťastnú formu, pretože tento program má medzi poslucháčmi veľký ohlas a v minulom roku dosiahol najviac repríz. Samozrejme, popri týchto široko koncipovaných celebočerských programoch zostavujeme podľa požiadaviek usporiadateľov, napríklad pri príležitosti vernisáží, osláv Mesiacu československo-sovietskeho priateľstva a pod. rôzne koncertné programy, v ktorých si môže uplatniť sólisti svoj našťudovaný koncertný repertoár.

Z týchto informácií i zo stretnutí s vystúpeniami zložiek vášho súboru čitateľ alebo poslucháč nadobudne predstavu o mnohstrannosti úloh vášho súboru, ako aj širokom spoločenskom dopade jeho umeleckej činnosti. Máte pocit, že ostatné zložky našej hudobnej kultúry — elektronické médiá, tlač, koncertné ustanovizne, odborná kritika venuje činnosti vášho súboru primeranú pozornosť?

— Na túto otázku nemôžem odpovedať paušálnym ano alebo nie... Najlepšie sa nám darí spolupráca s Opušom, z ktorého iniciatívy sa teraz zrodila už naša štvrtá platňa a vo výhladke je aj ďalší gramotitúl. Po dlhoročnej nevládnosti nás teraz objavila naša televízia, takže naraz pre ňu pripravujeme tri programy. Ale pokiaľ ide o kritické hodnotenie našej práce, nemôžem si stažovať — opatrne formulované — na „prívetkú pozornosť“. Možno je to dané tým, že o hudbe vo všeobecnosti málo píše, najmä o jej náročnejších žánroch, alebo tým, že pre niektorých autorov sa zdá byť písanie o čomkoľvek, čo súvisí s armádou, akýmsi rizikovým podujatím. Ved ak napíše, že nejaká skladba alebo tanečné číslo bolo zlé, tým neurazí naše ozbrojené sily, alebo ak pochváli niektorý z našich programov, nikto ho ešte nebude považovať za propagátora militarizmu! Angažované umenie, o ktoré sa snažíme, umenie, ktoré sleduje vyhranené ideologické a politické ciele, má svoje osobité úskalia. Snažíme sa na nášho diváka a poslucháča pôsobiť nenásilne. Berieme do úvahy, že mladý človek je mimoriadne citlivý na frázy, a preto ho nebombardujeme drásajúcimi scénami alebo patetickými výpoveďami, ale aj o tých najzávažnejších myšlienkach sa usilujeme hovoriť vecne, trpezlivo, aby nikto nemal pocit, že ho svojou výpoveďou znásilňujeme, do niečoho nútime. Dosiahnuť toho, aby umelecká výpoveď našich tvorcov bola účinná, ale aj nevtieravá, predpokladá osobitne vyvinutý zmysel pre mieru, pri rozvíjaní ktorého nám pomôže každá konštruktívna kritická pripomienka.

JURAJ POHRONEC

Vstúpte do Spoločnosti pre starú hudbu!

V posledných rokoch rastie u nás obdobne ako v zahraničí záujem o starú hudbu. Naši poslucháči si obľúbili napr. vystúpenia Slovenského komorného orchestra a iných súborov a sólistov, venujúcich sa starej hudbe, stúpa dopyt po gramofónových platniach s nahrávkami starej hudby, atď., a to pre trvalé umelecké hodnoty, krásu a harmóniu tejto hudby. Tento záujem nestojí v protiklade so záujmami o súčasnú tvorbu alebo diela minulého storočia. Kým však hudba 19. a 20. storočia je živou súčasťou našej prítomnosti, je dávno udomácnená, tvorí kmeňový repertoár našich veľkých umeleckých telies a má svoje inštitúcie, ktoré sa starajú o jej pestovanie, iná je situácia s hudbou starších slohových období, od stredoveku po klasicizmus. Preto ešte stará hudba nezastáva ľaké miesto v našom hudobnom dianí, aké zodpovedá jej významu a rastúcej aktualite v dnešnej dobe.

Tieto skutočnosti vzala do úvahy Česká hudební společnost a vytvorila inštitucionálnu základňu pre vznik záujmového združenia SPOLOČNOSŤ PRE STARÚ HUDBU (SSH), ktorá má v svojom programe všestrannú starostlivosť o hudbu starších epoch (podujatia so živou a reprodukovanou hudbou, semináre, diskusie, rôzne služby a iné).

Predsedníčkou SSH sa stala zasl. um. prof. Zuzana Růžicková, jedným z dvoch podpredsedov je zasl. um. prof. dr. Ferdinand Klinda, sólista SF. Prácu SSH riadi predsedníctvo s pomocou viacerých komisíí (interpretáčn, výchovná, muzikologická, dobových nástrojov, publikačná), v ktorých sú zastúpení aj slovenskí odborníci.

Členom SSH sa môže stať každý občan našej republiky, poslucháč, laik, amatér, priateľ starej hudby tak isto ako interpret, sólista, člen orchestra, súboru, zboru a, samozrejme, v neposlednom rade tiež muzikológ, historik, teoretik, organológ, kritik, ale aj hudobný skladateľ.

Ak prejavujete záujem o starú hudbu, bolo by najvhodnejšie, keby ste sa stali aj vy členom SSH. V Spoločnosti má miesto každý, kto je v takej alebo onakej pôdoobe priaznivcom starej hudby, bez ohľadu na vek či povolanie. Na Slovensku, kde nábor členstva začal v po-



Zaslúžilá umelkyňa Z. Růžicková, predsedníčka Spoločnosti pre starú hudbu.

lovici januára t. r., v priebehu dvoch týždňov, teda do konca januára, sa prihlásilo už vyše sto členov. Ide o to, aby sa aj na Slovensku vytvorila dostatočne široká členská základňa, obec záujemcov o starú hudbu, ako je tomu v českých krajocho, aby sa mohli aj u nás plánovať a uskutočniť rôzne akcie v rámci SSH.

Príspevok za členské je jednotný Kčs 20,— ročne. Každý člen SSH dostane štvrťročne, teda štyrikrát do roka zdarma Spravodaj Spoločnosti pre starú hudbu (formát A 5, krieda, 28 strán, fotografie), ktorý je nepredajný a určený výhradne členom SSH. Spravodaj SSH obsahuje aktuálne správy o činnosti SSH, informácie a zaujímavosti zo sveta starej hudby. SSH informuje svojich členov tiež prostredníctvom pozvánok k niektorým akciám.

Ak sa rozhodnete stať sa členom SSH, napíšte obratom žiadosť o zaslanie formulára prihlášky do SSH s udaním vašej presnej adresy. Zloženku za členské a členskú legítimáciu obdržíte neskôr.

Žiadosť o prihlášku do SSH pošlite na adresu:

Česká hudební společnost — sekretariát,

Valdštejnské nám. 1, 118 01 Praha 1 — Malá Strana.

PAVOL POLÁK

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Na komornom koncerte 17. januára 1984, venovanom Roku českej hudby, sme privítali **Havlákovu kvarteto** z Prahy (L. Havlák — 1. husle, L. Kaňka — 2. husle, J. Jiřša — viola, M. Kaňka — violončelo). Mladí umelci, ovenčení mnohými medzinárodnými úspechmi, sa predstavili v auditórii Mozarteu **Kramářovým Sláčíkovým kvartetom Es dur, 4. sláčíkovým kvartetom Jindřicha Felda a Sláčíkovým kvartetom d mol, op. 34 Antonína Dvořáka**. Už interpretácia Kramářa však odhalila niektoré nedostatky tohto telesa, ktoré treba vysloviť so všetkou naliehavosťou. Predovšetkým som v jeho hre postrádal širšiu škálu výrazu a farieb. Nepočul som vrúcny, hrejivý tón, jemné pohrabanie sa s detailom a mäkkosť kantabilného spevu. Z toho potom vyplývajú i ďalšie rezultáty. Poslucháč vníma namiesto kompaktného zvuku komorného telesa roztrieštené spektrum farieb, čo v konečnom dôsledku pôsobí chaoticky a rušivo. Interpretácia Kramářovho diela bola, žiaľ, poznačená práve takýmto prístupom.

Štvrté sláčíkové kvarteto Jindřicha Felda si už žiada iný interpretačný prístup. Jeho hudba plná dráždivého napätia a extatických nálad vyžaduje väčšiu dávku ostrosti a dravej nekompromisnej expresivity. Zdá sa, že práve tieto výrazové polohy vyhovovali vo väčšej miere interpretačnému naturelu Havlákovho kvarteta, takže výsledný estetický zážitok bol z predvedenia tohto diela už pine uspokojivý a presvedčivý.

Určité výhrady však treba vysloviť i na adresu interpretácie Dvořákovho kvarteta d mol. Nazdávam sa, že najmä v meditatívnych a snívajúcich viziách musí jeho interpretácia ešte v mnohom dozrieť. Jednoducho povedané, nebola to koncepcia, ktorá by poslucháča strhla a nadchla. I keď treba priznať, že v tvorivom poňatí bola vyzdvihnutá českosť a v rámci nej neskrotná hravosť a vtip. Z hry Havlákovho kvarteta vyžaruje vášnivá muzikalita, treba ju azda len zapojiť do širších výrazových spektier, od tvorenia tónu počnúc až po výstavbu väčších plôch. Čo najskôr sa budú musieť mladí pražskí umelci zamerať na diferencovanejšiu škálu svojho výrazového registra, na ušľachtilé tvorenie tónu v stíšených a meditatívnych polohách a na dosiahnutie kompaktnejšej a vyrovnanejšej zvukovej jednoty. Ak sa tieto problémy doriešia bude môcť Havlákovo kvarteto čoskoro nadviazať na slávnu tradíciu českých komorných telies.

IGOR BERGER

...

Recitály domácich koncertných umelcov sa delia zväčša do dvoch kategórií — reprezentačné a pracovné. Tie druhé mi v mnohom pripomínajú interpretov, ktorí pred nahrávkou pre OPUS si prídu do rozhlasu „urobiť generálku“, aby na kvalitnom zázname (strážnom režisérom) odhalili ešte „biele miesta“ svojej koncepcie. Prítom si ale dostatočne neuvedomujú riziko takéhoto počínania; magnetofónová páska má totiž dlhšiu životnosť a jedným odvysielaním môže zasiahnuť väčší okruh poslucháčov ako celý náklad gramoplatní a stať sa tak na istý čas kritériom „kvality“ pre meno dotyčného. Tí inteligentnejší tomu predchádzajú koncertmi po kúpeľných mestách. Organizanti majú medzi svojimi kolegami špeciálne postavenie. Nedostatok nástrojov im upiera možnosť získania takejto interpretačnej istoty a tri koncertné organy na Slovensku (Bratislava, Košice, Piešťany) umožňujú im už len kontakt s vyspelým publikom, takže každé ich vystúpenie je pod paľbou kritiky.

GRAMORECENZIE

SLOVENSKÁ ĽUDOVÁ NÁSTROJOVÁ HUDBA. ANTOLÓGIA
© OPUS Stereo 9117 1021-23

Antológia Slovenskej ľudovej nástrojovej hudby patrí k významným publikačným činom v dejinách hudobnej folkloristiky na Slovensku. Na troch gramoplatniach s nahrávkami ľudovej hudby a s textovou prílohou obsahujúcou základnú charakteristiku nahrávok, vybrané notové zápisy a texty piesní, obrazovú prílohu, komentáre a klasifikáciu, sa nám predstavuje súčasná podoba slovenskej ľudovej inštrumentálnej hudby v pestrej palete. Nahrávky sú výsledkom zberateľského výskumu Oskára Elscheka a niektorých ďalších pracovníkov Umenovedného ústavu SAV a iných inštitúcií, uskutočnených v rozpätí rokov 1960—1979. Niektoré nahrávky vznikli priamo z potrieb antológie, čím sa autorovi podarilo realizovať utriedený sled zvukových a hudobných prejavov pochádzajúcich z obdobia predhistórie nášho kontinentu, rozličných kolonizačných vplyvov, až po kontakty s umelelou nástrojovou hudbou západnej Európy. Premyslené triedenie a klasifikácia všetkých nahrávok nadväzuje na výsledky zaužívanej medzinárodnej systematickej hudobných nástrojov od E. M. v. Hornbostela a C. Sachs. Dôležité miesto zaberajú v tejto systematicke najmä idiofonické nástroje, ktoré sú raritou v celom kontexte doteraz známých európskych ľudových hudobných kultúr. Tento úspech treba jednoznačne pripísať na adresu dlhoročnej zberateľskej a výskumnej činnosti nášho popredného etnoorganológa Oskára Elscheka. Plodné roky jeho pôsobenia v Umenovednom ústave SAV obohatili našu poznávaciu oblasť o množstvo cenných poznatkov. Posledné obdobie charakterizuje jeho výsledky ako syntetizujúci pohľad na skúmanú oblasť. Jeho hodnotiace uzávery nadobúdajú trvalú platnosť a sú akceptovateľné v širokom medzinárodnom meradle.

Súčasnou kompletu gramoplatní je slovensko-anglická textová príloha o rozsahu 96 strán. Obsahuje základnú charakteristiku asi jednej štvrtiny z celkového inventára hudobných nástrojov známych na našom území, ktoré boli vybrané k realizácii jednotlivých zvukových a hudobných ukážok. Za novátorskú stať považujeme hoci len veľmi stručnú, ale vo svojej koncepcii správnu charakteristiku jednotlivých žánrov a štýlových okruhov nástrojovej hudby. Tézy tejto časti majú charakter vedeckej hypotézy, vychádzajúcej z dôkladnej znalosti genetického vývoja a sociálnej funkcie nástrojovej hudby na Slovensku. Autor osobitne naznačuje genézu vývoja sólovej inštrumentálnej hudby s prevahou uplatnenia vzduchozvučných nástrojov so starobylým slovanským pôvodom. Zo skupinovej nástrojovej hudby má najstarší pôvod gajdošská muzika. Nové svetlo vnáša O. Elschek do rozporných názorov o vzniku ľudových sláčíkových hudieb na Slovensku. Vedúce osobnosti týchto zoskupení hľadajú už v šľachtickej a mestskej hudobnej praxi počnúc 17. storočím. Osobitne naznačuje úlohu cigánskych primášov, najmä od 18. storočia. Veľa tejto vrstvy správne rozoznáva O. Elschek typ dedinskej ľudovej hudby, ktorú mnohí autori stotožňovali v minulosti s typom malomestskej hudby a spoločne odsudzovali ich repertoár a spôsob interpretácie. Aj keď treba priznať vzájomné ovplyvňovanie týchto druhov kapiel, predsa treba vychádzať zo silnejších determinatívnych činiteľov ich produkcie, ktorým bolo predovšetkým sociálne prostredie ich pôsobenia. Z tohto vývinového hľadiska sa mu javí aj dnešný stav ľudových sláčíkových hudieb, vo vzájomnej nadväznosti bohato rozvrstvený.

Známe štýlové okruhy nástrojovej hudby naznačuje O. Elschek v nadväznosti na rozbor a funkčné vzťahy ich repertoáru. V deviatich bodoch predkladá názor, že staršie prejavy inštrumentálnej hudby sa viažu na určité rytmické útvary pracovnej činnosti. Základom inštrumentálnych melódii sú spievané podoby ľudových piesní, ktoré v každom nástrojovom predvedení nadobúdajú charakteristické zvukové, technické, melodické, tonálne a rytmické vlastnosti, čím vznikajú zvláštne nástrojové verzie pôvodne spievaných nápevov. Netreba osobitne zdôrazňovať, že toto tvrdenie vychádza z marxistického poňmania materiálnej podstaty procesu umeleckej tvorby. K najčastejšie frekvencovanej funkcii nástrojovej hudby v rôznych zoskupeniach patrí jej spätosť s tanečným prejavom.

Ďalšími časťami textovej prílohy sú: skúmanie hracích príležitostí, nástrojový repertoár a piesne, ako aj pohľad na funkčnú spätosť ľudovej inštrumentálnej hudby s tancom.

Ako antológia každého druhu aj táto vznikala počas dlhšieho obdobia, čo podčiarkuje fakt istého premysleného a reprezentatívneho charakteru práce, vydávajúcej svedectvo o súčasnej úrovni vedeckej a publikačnej činnosti pracovníkov našich vrcholných inštitúcií nevynímajúc z toho ani vydavateľstvo Opus.

Veľa uznanlivých slov by si zaslúžilo množstvo interpretov, pripravovateľov a zostavovateľov celej antológie. Dali sme prednosť umeleckej hodnote folkloru, podobne ako všetci zúčastnení novej, jedinečnej antológie o slovenskej ľudovej nástrojovej hudbe.

Nakoniec niekoľko kvantitatívnych údajov: tri gramoplatne a textová príloha obsahuje 135 nahrávok 82 ľudových piesní, 47 druhov melódii k tancom z 56 obcí Slovenska. Na nahrávkach sa zúčastnilo 64 sólistov hrajúcich na 68 zvukových zdrojoch a hudobných nástrojoch, speváci a 9 typov ľudových hudieb. Antológia obsahuje 30 obrazových príloh, 13 notových zápisov a 28 textov ľudových piesní. Celková dĺžka nahrávok je asi 108 minút.

ALEXANDER MŮŽI

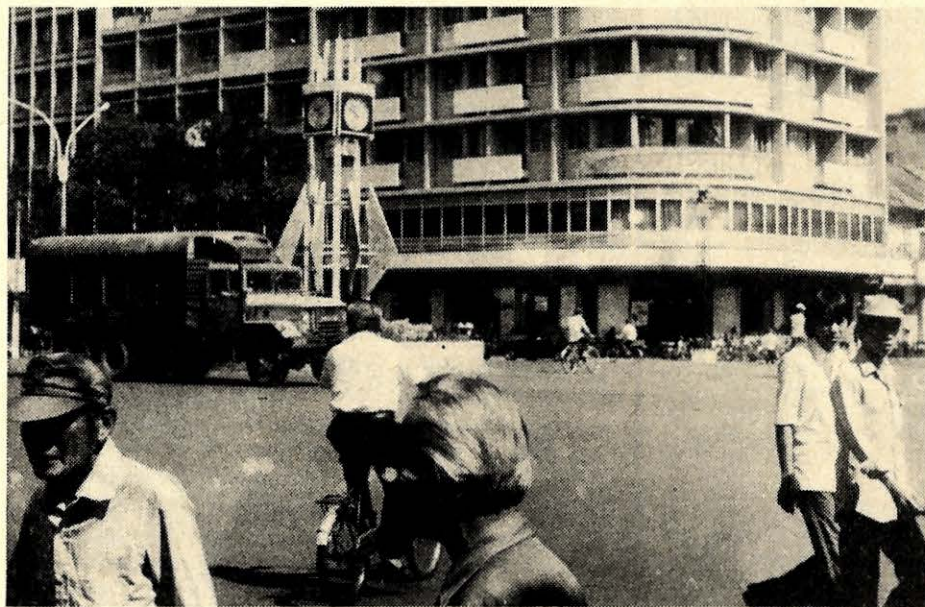
ETELA ČÁRSKA

Za hudbou do Vietnamu

Nie je tomu ešte ani pol roka, čo sme mali možnosť, vari po prvý raz v histórii, spoznať naživo pôvodnú vietnamskú tvorbu z oblasti vážnej hudby. — V podaní slovenských i českých interpretov zvučali nedávno v bratislavskej Mozartovej sieni tóny, pre nás možno už tradičnejšieho pôvodu, prinášajúce so sebou ozvenu diaľav a pozdrav krajiny, ktorú, napriek mnohým poznatkom, poznáme ešte stále tak málo. V kútiku duše som dúfal, že sa mi raz podarí bližšie spoznať nielen jej históriu, ale najmä súčasnosť, tých, ktorí túto hudbu tvoria a stavajú pevné základy hudobného života so všetkými žiadúcimi podobami. Nedlho po spomínanom koncerte sa mi začali ostrejšie črtáť kontúry takejto cesty a napokon dostala konkrétnu podobu. Cesta do Vietnamskej

najviac zo súčasnosti a my sme ju, pochopiteľne, chceli spoznávať.

Už prvý kontakt s predstaviteľmi Zväzu vietnamských skladateľov, ktorého originálny názov znie HỒI NHAC SỸ VIỆT-NAM bol spontánny a úprimný. Dali najavo, že sú radi nášmu príchodu, že sa cesta uskutočnila. A keď som im odovzdal plagáty, pozvánky a programové bulletin z spomínaného bratislavského koncertu, vyzvedaniu sa ako dopadol nebolo konca. Ospravedlňovali sa, že počas vôbec nie krátkej besedy na tamojšom zväze väčšiu časť zabrala informácia o tom, ako to bolo u nás, ale otvorene povedali, že iste v tak dokonalnej interpretácii tieto skladby často nezazneli. Vyjadrili nádej, že budú mať možnosť vypočuť si aj nahrávky skladieb, ktoré na koncerte odzneli. Verme,



Centrum Ho-Či-Minovho mesta.

socialistickej republiky bola odrazu za dvermi a ja som akosi ani nepostrehol, že hoci sme leteli ešte iba do Moskvy, myšlienkami som bol už kdesi o niekoľko tisíc kilometrov v predstihu. Ale netreba predbiehať udalosti.

Aj keď je v každom prípade dôležitejšia a zaujímavejšia samotná cesta a pobyť, povedzme si, ako sa môže vôbec uskutočniť. Ako sa dajú na takú diaľku udržiavať kontakty medzi krajinami a ich zástupcami, v tomto prípade zväzmi skladateľov. Oba naše národné zväzy reprezentuje voči zahraničiu Zväz československých skladateľov, prostredníctvom ktorého sa na základe dvojstranných dohôd realizuje výmena ich predstaviteľov na rôznej úrovni. Ide predovšetkým o cesty študijného charakteru s cieľom spoznávať hudbu príslušných národov a hudobný život tej-ktorej krajiny. Zvyčajne tak býva pri príležitosti rôznych festivalov, prehliadok a iných významných hudobných podujatiach. Tak tomu býva pri spolupráci s európskymi socialistickými i nesocialistickými krajinami. Cestovať do Vietnamu iba na festival by bolo trochu málo, lebo viazať sa na jedno miesto by nebolo ani veľmi zaujímavé, ani príťažlivé. Vtedy sa treba stať neúnavným cestovateľom, pozorovateľom, chvíľami aj novinárom s dostatočnou dávkou priebizlivosti, aby sa človek dozvedel čo najviac. Potom už treba naplno absorbovať všetko, k čomu sa máte možnosť počas pobytu dostať. A vo Vietname toho naozaj nebolo málo.

Tupolev 134 je u nás všeobecne známe lietadlo. Spoľahlivé a pohodlné. Jemu bola zverená prvá etapa cesty do Moskvy. Ale čo je to oproti aerobusu IL 86, popri ktorom je aj jeho mladší brat — IL 62 — iba vskutku menším súrodcom, a aj tak pojme vyše pol druhej stovky pasažierov. Veľkokapacitná „osemdesiat šesťka“ nás na svojej palube privítala raz toľko a pritom ani nebolo cítiť, ako ľahko sa odpútala od betónu moskovského letiska. O chvíľu už nabrala kurz smerom na juh a po štyroch hodinách sme sa ocitli v Taškente. Nasledovalo Karáči v Pákistane, Kalkata v Indii a po takmer šiestnástich hodinách nás privítalo hlavné mesto Hanoj, pre Stredoeurópana s nezvyklým 26-stupňovým teplom na túto ročnú dobu. Oproti Moskve to činilo rozdiel rovných tridsať stupňov. Dosť na to, aby sa človek poriadne zaklimatizoval. Na postupné prispôbovanie sa podnebiu nebolo veľa času a tak prebiehalo v rámci programu nášho pobytu, ktorého účastníkom bol aj český skladateľ Václav Felix.

Každý hosťiteľ sa rád prezentuje čo najbohatšou pestrosťou programu. Isto by to boli radi urobili aj naši vietnamskí priatelia. Veď (aj napriek tomu, že museli dlhé desaťročia bojovať o svoju slobodu a národnú nezávislosť), je to krajina veľkej histórie a kultúrnych pamiatok. Oni nám však chceli dať čo

že sa im želanie zásluhou nášho rozhlasu splní.

Naše predstavy i skúsenosti z hudobného diania sú zatiaľ ešte, žiaľ, veľmi odlišné od toho, akú podobu majú v tejto krajine. Nie preto, že by mala nedostatok talentov, ale najmä praktických možností. Koncertný život nechýba ani tu, lenže má menšiu frekvenciu a to ešte len vo väčších centrách. Voja veľmi citeľne zasiahla aj do tejto oblasti a tak hlavnou úlohou je vychovávať predovšetkým pedagógov, skladateľov, koncertných umelcov a muzikológov. Mnohí z nich nadobudli vzdelanie na všetkých stupňoch doma i v socialistických krajinách, ale pre päťdesiatmilionový národ ich treba omnoho viac, než ich je v súčasnosti. Tu je miesto pre pomoc socialistických krajín vo všetkých podobách. Neznamená to však, že Vietnam sa spolieha iba na ňu. O tom sa možno presvedčiť na každom kroku. Hudba žije a hudbou sa aj žije. Pôsobia tu komorné súbory i symfonické telesá, divadlá prezentujú popri dielach svojich skladateľov i svetové operné a baletné tituly. Ťažisko však zostáva na pedagogických kádriach. A že sa na túto úlohu nezabúdalo ani počas bombardovania, o tom svedčí skutočnosť, že aj umelecké školstvo všetkých stupňov, hoci roztrúsené na vidieku a v naozaj veľmi skromných podmienkach, predsa pôsobilo a



Koncertná sieň v Ho-Či-Minovom meste.

vychovávalo hudobníkov. Severná časť krajiny počas svojho viacdesaťročného socialistického vývoja odráža vyšší stupeň hudobného diania, ako južná. Je to pochopiteľné, veď tá je slobodná iba od roku 1975 a dovtedy záujem o rozvoj národného charakteru v hudbe zo strany okupantov a ich domácich príslušníkov nebol takmer nijaký. A centrum tejto časti, bývalý Saigon, dnes Ho Či

Minovo mesto ovládala najmä komercia. Iba sporadicky sa tu objavili koncerty domácich interpretov. Dnes je aj tu situácia celkom iná. Začiatky boli vari oveľa ťažšie ako na severe, lebo takmer neexistoval žiadny školský systém pre túto sféru. Avšak ihneď po oslobodení, ešte vlastne v bojových podmienkach, vzniká hudobné učilište univerzálneho typu, ktoré pomáhali zakladať a rozvíjať aj odborníci z Hanoja. V súčasnosti je situácia taká, že školský systém v hudobnej oblasti má jasnú koncepciu a je založený na princípe výuky počnúc základnou školou, cez strednú až po vysokú.

V tichej, pomerne nenápadnej ulici Ho Či Minovho mesta, pritom neďaleko centra, sídli školský komplex s vyše sedemsto žiakmi a poslucháčmi hudby na troch stupňoch. Identifikovateľný je nielen podľa množstva bicyklov, disciplinovane zoradených na parkovisku, ktorých tu jazdia ohromné množstvá, ale podľa znaku najcharakteristickejšieho — zvučiacej hudby. A tá nezaznieva iba z jednotlivých tried, ale aj z nádvorí, na ktorom sa poslucháči rôznych nástrojových tried často pripravujú. Iste preto, že je príjemné počasie i klíma, ale aj pre nedostatok priestorov. Veď poskytnúť priestrešie toľkým študentom je naozaj umenie ak si uvedomíme, že práve priestory najviac chýbajú žiadúcemu intenzívnemu rozvoju. Už v základnej škole je rozšírené vyučovanie hudby. Žiaci sa tu venujú popri nástroji a — pochopiteľne — všeobecných predmetoch každý týždeň aj po jednej hodine intonácií, zborového spevu a aj dvom hodinám hudobnej teórie. Po základnej škole mieru talentu a usilovnosti ukáže, kto môže pokračovať na hudobnom učilišti (v našom ponímaní konzervatóriu) a po jeho skončení na vysokej škole, ktorá sa tu volá konzervatórium. Nielen všetky druhy nástrojov klasických, kompozícia, dirigovanie, ale aj štúdium ľudových nástrojov je zahrnuté ako rovnocenné v študijnom procese. A venuje sa mu nemalo poslucháčov.

Riaditeľ školy a profesor dirigovania v jednej osobe QUANG HAI zdôraznil, že takáto škola, aj pri rôznych problémoch, ktoré pri jej riadení vznikajú, je tou najlepšou vizitkou starostlivosti strany a štátu o rozvoj hudobného umenia. Nezakrýval, že pociťujú istý nedostatok pokiaľ ide o hudobné nástroje i priestory, ale všetko predsa naraz nejde. Čo by však potrebovali najakútnejšie, to je hudobná literatúra pre štúdium na strednej i vysokej škole. Jedno je však isté — budovanie hudobného školstva na takomto princípe zaručuje jednak vyhľadávanie talentov a ich cieľavedomé vedenie počas celého štúdia až po vstup do života, a na druhej strane budovanie mocného zázemia pre celé hudobné dianie.

Aj keď súčasný hudobný život vo Vietname ešte nepredstavuje takú podobu, akú by si jeho samotní uskutočňovatelia vedeli predstaviť, nie je to v súčasnosti otázka ďalekej budúcnosti. Cieľavedomosť pri jeho vytváraní a húževnatosť vôbec zaručuje jeho rýchly a hodnotný rast. Ak aj pociťujú nedostatok čohosi, nikdy to nie je dôvod na zdôrazňovanie chimérických „objektívnych príčin“. Práve spomínané charakteristiky v práci zaručujú, že veľké kultúrne tradície a súčasné napredovanie sú zárukou ďalšieho rozvoja. Dokladom toho je aktivita skladateľov na všetkých frontoch. Funkcionári i radový členovia zväzu vedia, že bez pracovného a tvorivého nadšenia nemožno dosiahnuť žiaducu ú-

Zo zahraničia

Josef Rufer, rakúsky skladateľ a hudobný teoretik, posledný žijúci žiak Arnolda Schönberga, dožil sa 18. decembra minulého roku 90 rokov. Viedenský rodák študoval v Prahe na technike a súčasne kompozíciu u Alexandra Zemlinského. Po skončení 1. svetovej vojny vrátil sa do Viedne a v rokoch 1919-22 navštevoval vo Viedni v Mödlingene Schönbergove kurzy modernej hudby. Neskôr odišiel za Schönbergom do Berlína a stal sa jeho asistentom na štátnej akadémii umenia. V Berlíne pôsobil aj ako hudobný kritik, nakladateľský redaktor, tu napísal a vydal (1952) svoje významné teoretické dielo Die Komposition mit zwölf Tönen. V Kasseli vydal v roku 1952 súpisovú prácu Das Werk Arnold Schönberg.

Witold Rowicki, popredný poľský dirigent, skladateľ a pedagóg oslávil 26. februára t. r. svoje sedemdesiatiny. Študoval na krakovskom konzervatóriu, ako dirigent debutoval v roku 1933. Po vojne vybudoval v Katoviciach veľký rozhlasový symfonický orchester, v roku 1950 založil Národnú filharmóniu vo Varšave, s ktorou ako jej dlhoročný prvý dirigent vystúpil v mnohých krajinách sveta. Svojím interpretačným umením významne prispel k povojnovému rozmachu novej poľskej hudby, ako i jej propagácii v zahraničí.

Kubánsky národný balet, vedený svojou zakladateľkou a primabalerínou Aliciou Alonso, po vystúpeniach na Dňoch kubánskej kultúry v ZSSR a ČSSR pokračuje v dňoch 17. 2. — 30. 4. 1984 vo svojom európskom turné po krajinách západnej Európy — postupne navštívi Francúzsko, Švajčiarsko, Taliansko a Anglicko. Na programe svojich vystúpení má Kubánsky národný balet klasické baletné diela (Luskáčik, Sylfy), ako aj kratšie baletné diela súčasných kubánskych choreografov, z ktorých napr. balet La Diva od Alberta Mendeza vznikol na pamiatku opernej speváčky Márie Callasovej.

Na II. medzinárodnej dirigentskej súťaži G. Fitelberga v Katoviciach zvíťazil Japonec Chikara Imamura. Druhú cenu získal Anton Zapf (Stuttgart), tretiu Andreas Weiss (Frankfurt nad Mohanom).

Známy východonemecký dirigent Günther Herbig stal sa novým šéfom Symfonického orchestra v Detroiti. Uvoľnený post nastúpil po Antalovi Doratim.

Vo viedenskej Volksoper uviedli v dňoch 22., 24. a 29. januára t. r. koncertne Dvořákovu operu Jakobín. Repri- za tohto koncertného predvedenia sa uskutoční 2. marca v Linzi.

Bulhar Filip Dobričkov zvíťazil na medzinárodnej súťaži husliarov v Sofii, kde mu udelili 1. cenu za remeselnícku dokonalosť, zvukovú kvalitu a krásu jeho nástrojov. Ďalšie ceny udelili husliarom z Francúzska, Rumunska, Poľska, ZSSR a Japonska.

Fritz Geissler, jeden z najvýznamnejších východonemeckých skladateľov, zomrel v januári t. r. vo veku 62 rokov. Je autorom desať symfónií, početných komorných diel, kantát, baletov, oper. Výrazného úspechu dosiahol najmä komickou operou Rozbitý džbán (podľa rovnomennej veselohry H. Kleista), inscenovanou na viacerých zahraničných operných scénach. Od roku 1972 bol Geissler podpredsedom Zväzu skladateľov a muzikológov NDR.

Chovátsky skladateľ Milko Kelemen, komponuje v súčasnosti na objednávku medzinárodného hudobného festivalu Salzburger Festsiele koncert pre violu a orchester pod názvom „Summer music“. Premiérovými interpretmi v roku 1985 majú byť orchester ORF Viedne a violista Pinchas Zukerman. Ďalšia Kelemenova koncertantná skladba — „Drammatico“, koncert pre violončelo a orchester — skomponovaný na objednávku Württenberského štátneho orchestra na počesť 60-tych narodenín skladateľa (M. Kelemen 30. 3. 1924) ozdnie premiérový 2. apríla 1984 v Stuttgarte v interpretácii Siegfrieda Palma, spomínaného orchestra a pod taktovkou nášho dirigenta národného umelca Václava Neumana.

200. výročie francúzskej revolúcie sa stalo impulzom k vybudovaniu novej budovy opery v Paríži. V tejto súvislosti vypísala francúzska vláda medzinárodnú architektonickú súťaž. Z vyše 750 predložených návrhov vyšiel víťazne projekt jedného kanadského architekta. Podľa tohto projektu nová budova opery bude mať hlavnú sálu s okolo 3000 sedadlami, ďalej jednu experimentálnu a jednu skúšobnú scénu.

Pri príležitosti 300. výročia narodenia Johana Sebastiana Bacha uskutočnia sa v marci 1985 v Köthene, Bachovom pôsobisku, už IX. Bachove slávnosti. Vedľa diel J. S. Bacha zaznejú na festivale tiež diela G. F. Händla a H. Schütza.

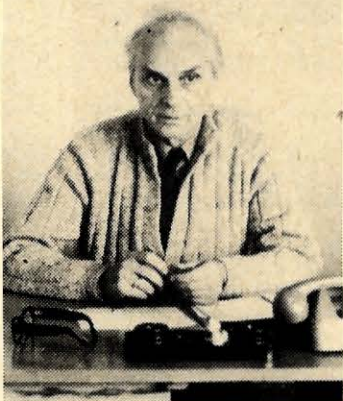
Snímky: autor článku

STANISLAV BACHLEDA

Za Gejzom Toperczerom

Dňa 28. februára t. r. by sa bol dožil 68 rokov hudobný skladateľ, klavirista, hudobný redaktor, zakladajúci člen Krajskej pobočky ZSS v Košiciach, zasvätený odborník a nadšený propagátor slovenskej tanečnej a zábavnej hudby Gejza Toperczer. Zomrel 17. januára 1984 po krátkej chorobe, náhle a neočakávane.

Celý svoj život (okrem vysokoškolských štúdií v Prahe) prežil vo svojom rodnom meste v Košiciach, kde sa spočiatku uplatnil ako klavirista s dobrým hudobným vzdelaním a mimoriadnym hudobným cítením (klavír študoval u M. Mašíkovej, skladbu u M. Vileca), ale i znalosťami a skúsenosťami, ktoré získal počas pôsobenia v pražských džezových skupinách. Od r. 1950 až do odchodu do dôchodku v r. 1978, teda plných 28 rokov, pôsobil v hudobnom vysielaní Českosloven-



ského rozhlasu v Košiciach ako klavirista, hudobný režisér a redaktor pre tanečnú a zábavnú hudbu. Jeho skladateľská tvorba najmä v začiatkoch slovenskej populárnej hudby mala zakladateľský, ba priam ob-

javiteľský význam, pretože už jeho prvé skladby boli poznamenané originalitou hudobnej myšlienky, snahou dokázať opodstatnenosť a oprávnenosť slovenskej hudobnej tvorby aj na poli tanečnej a zábavnej hudby. So svojou tanečnou skupinou v rozhlase mal možnosť overovať si aj nové nástrojové možnosti obohacovania inštrumentálnej palety a technických súvislostí pri konečnom znení hudobnej partitúry. Mnohé z Toperczerových skladieb sú dodnes v repertoári známych súborov a orchestrov, najmä Tanečného orchestra Československého rozhlasu v Bratislave, Tanečného orchestra Gustáva Broma, jeho skladby interpretovali Kvinteto Juraja Ungára z Budapešti, Skupina Juraja Szabadoša, Štúdiový súbor Košice, Skupina Jána Hajnala, Ladislava Sahlicu a mnohé ďalšie. Gejza Toperczer sa zaslúžil aj o objavenie a popularizáciu takých spevákov ako M. Olláryová, G. Hermelyová, E. Sepe-

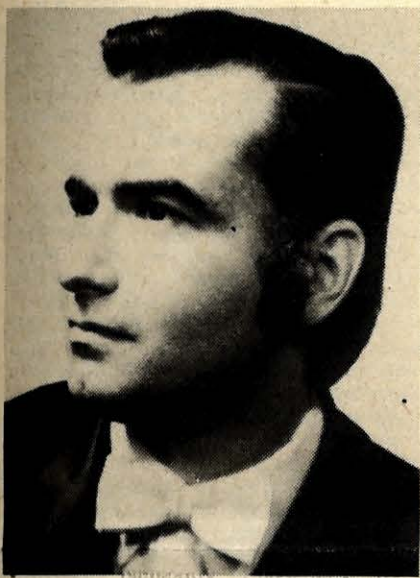
šiová, M. Gombitová, a i. Komponoval nielen pre tanečné skupiny a orchestre, ale mnoho skladieb venoval aj dychovým súborom, akordeónu, sláčikovému orchestrom, jednou z jeho posledných skladieb je 4-časťová suita Prechádzka rodným mestom. Aj z názvov viacerých skladieb je zrejme neobyčajne vrúcny Toperczerov vzťah k rodnej zemi, k svojmu rodnému mestu. Takými sú jeho piesne Domov je krásny, Leto na Širave, Tam pri soche Maratónca, Tatry môj rodný kraj, ale svoj vzťah k životu a spoločnosti prejavil aj skladbami Stretnutie na Orbite, Pohár plný nehy, Pod zástavou mieru, Maratón s holubicou, Chvála ľudských rúk, Jediné slovo a pod. Spolupracoval s významnými textármi slovenskej tanečnej piesne, ale podnecoval aj mnohých mladých literátov k spolupráci a tvorbe. Najväčšiu časť Toperczerovej tvorby posledného kompozičného obdobia zaberá tvorba pre deti a mládež,

ktorá sa stala najmä prostredníctvom televíznej Zlatej brány významným prostriedkom vplyvu na našu najmladšiu generáciu, či už ako tanečná detská pieseň, alebo scénická hudba pre detské televízne rozprávky. V súťažiach ZSS o detskú tanečnú pieseň získal najvyššie ocenenie. Viacero skladieb vyšlo tlačou u nás i v ZSSR, nahraté sú nielen v rozhlasových fonotékach, ale aj na gramoplatniach. V r. 1981 mu udelili Cenu Zväzu slovenských skladateľov, bol Vzorným pracovníkom rozhlasu, nositeľom Pamätnej plakety Československého rozhlasu v Bratislave a Zaslúžilým pracovníkom MK SSR (1977).

Slovenská hudobná verejnosť bude spomínať na Gejzu Toperczera ako na významného predstaviteľa slovenskej populárnej, tanečnej a zábavnej hudby, ktorý si vždy zachoval originalitu a vlastnú osobitú hudobnú reč.

LÝDIA URBANČIKOVÁ

NOVÝ DIRIGENT SPEVÁCKEHO ZBORU LŮČNICA



1. októbra 1983 stal sa novým umeleckým vedúcim speváckeho zboru Lúčnica doc. Peter Hradil, ktorý je slovenskej hudobnej verejnosti dobre známy ako jeden z našich najlepších zborových dirigentov. V minulosti upozornil na seba ako zbornajster Miešaného zboru bratislavských učiteľov, úspešne pracoval ako zbornajster v SND a SF, bol umeleckým vedúcim a dirigentom Dievčenského speváckeho zboru pri SPTS v Modre, v auguste 1977 prebral z rúk svojho bývalého učiteľa prof. dr. J. Haluzického štafetu vedenia Speváckeho zboru slovenských učiteľov. Po dlhé roky pedagogicky pôsobil na Hudobnej fakulte VŠMU v Bratislave. V súvislosti s prevzatím funkcie umeleckého vedúceho a dirigenta speváckeho zboru Lúčnica, zborového telesa, ktoré v minulosti dosiahlo rad vynikajúcich úspechov doma i v zahraničí, sme položili doc. P. Hradilovi jedinú otázku:

Aké sú vaše tvorivé zámery s telesom, za ktorého umeleckú úroveň ste sa stali zodpovedným?

— Po nástupe do funkcie umeleckého vedúceho a dirigenta speváckeho zboru Lúčnica som si spolu s mojimi asis-

tentkami K. Bezákovou a M. Gergeľovou, študentkami dirigovania na HF VŠMU uvedomil, že bude treba nadviazať na dlhoročnú, veľmi úspešnú prácu bývalého dirigenta zboru zaslúžilého umelca dr. Štefana Klimu. Tá spočívala v precíznom a detailnom nastudovaní a interpretovaní každej skladby a jej vynikajúcim výrazovým zvládnutí. To sú atribúty potrebné k úspešnému vystúpeniu zborového telesa. K nim patrí správne volená dramaturgia, ktorá, okrem výbornej interpretácie, môže vyvolať zvýšený záujem a popularitu zborového spevu. Myslím si, že musíme hľadať a naši skladatelia by mali komponovať také skladby, ktoré dnešného poslucháča zborových koncertov zaujmú. Rozmýšľame o tom, ako pritiahnúť do koncertnej siene mladého človeka. Chceme mu okrem ľudovej piesne, ktorá musí zostať základom dramaturgie Lúčnice, ponúknuť niečo, čo sa približuje v tom dobrom zmysle slova populárnej hudbe, napr. černošský spirituál, skladby s nádykom swingového alebo džezového rytmu a pod. Zatiaľ to máme iba v predstavách, dúfam, že nájdeme tú správnu cestu aj v realizácii.

Veľkým problémom po mojom nastúpení do Lúčnice bolo dobudovanie a stabilizovanie speváckych kádrov. Vôbec už neexistovala napr. tenorová skupina, niektoré výborné speváčky odišli do novovytvoreného Komorného zboru pri Dome ROH. Bolo potrebné vyhľadať chlapcov a dievčatá, ktorí by tieto medzery zaplnili. Niečo sa nám už podarilo, ale dobrých spevákov — chlapcov, najmä do tenorovej skupiny, musíme hľadať ďalej. V tomto smere by nám mohlo pomôcť aj bratislavské konzervatórium (tak ako to bývalo v minulosti). Napriek týmto ťažkostiam sme začali nacvičovať nový program, ktorý bude zameraný na bližšie sa 40. výročie SNP. Okrem iného budeme premiérovať novinky, ktoré k tomuto jubileu skomponovali slovenskí skladatelia. Dúfam, že sa nám postupne podarí uskutočniť naše predstavy a tak dokázať, že dobré meno speváckeho zboru Lúčnica bude medzi priaznivcami vokálneho umenia pretrvávajúť i naďalej.

—Red.—

Z redakčnej pošty

Do redakcie sme dostali list od čitateľky H. Poltzovej z Košíc, v ktorom reaguje na ostatnú baletnú premiéru v košickom štátnom divadle. Keďže s obsahom jej listu, poukazujúceho nielen na nízku úroveň tejto baletnej premiéry, ale zdôrazňujúceho predovšetkým potrebu citlivejšej a premyslenejšej dramaturgie v košickom baletnom súbore plne súhlasíme, uvádzame ho v celom znení. (Red.).

Ako radová čitateľka najradšej čítam Hudobný život, a to je hlavný dôvod, prečo vám píšem. Čítala som nedávno Učiteľské noviny č. 2 z tohto roku, kde L. Nemec napísal oslavný článok o baletnom dvojvečere na javisku Štátneho divadla v Košiciach. Išlo o uvedenie Mahlerovej Piatej symfónie cis mol pod názvom Erotikon a Carminy burány od C. Orffa. Nemôžem súhlasiť s tým, čo L. Nemec napísal a preto rada by som zverejnila svoje stanovisko.

Baletný súbor košického Štátneho divadla patril v päťdesiatych rokoch varí k tomu najlepšiemu, čo sme vtedy v našej republike v baletе mali. V šesťdesiatych rokoch došlo k určitej stagnácii, potom po roku 1970 opäť k badaťnému umeleckému vzopätiu, no v polovici 70-tych rokov došlo zasa k poklesu, ktorý mal donedávna hroziace rozmery. Priemerný vek baletného súboru sa povážlivo menil smerom k starobe a divák na tento súbor z mnohých dôvodov priam zanevrel. Našťastie asi od roku 1977-78 začali nastupovať do baletného súboru ŠD nové tváre, absolventi košického konzervatória, ľudia pekní, urosení, technicky vyspelí, ktorí určite dozrejú ľudsky i umelecky v priebehu divadelnej praxe. Divák si teraz tento baletný súbor postupne získava, o to problematickejšie sa javí uvedenie baletného dvojvečera na hudbu Mahlera (Piata symfónia cis mol pod názvom Erotikon) a Orffa. Bolo to vlastne absolventské predstavenie dvoch mladých choreografov z VŠMU — R. Balogha a A. Šotha. Divadlo uviedlo tento experiment na štyroch predstaveniach (z toho boli dve premiéry). Našťastie sa opakovať toto predstavenie nebude — našťastie pre košický súbor! Prečo?

Diváci, ktorých veru nebolo dost na košické pomery ani na prvej premiére, neprijali toto predstavenie s nadšením (a košický divák vie byť veľmi vďačný, je aj dobre vychovaný a žičlivo tieska).

Na druhej premiére boli rady divákov už značne preriedené a prijatie ešte chladnejšie. Na tretom predstavení prizerala hŕstka divákov, na poslednom divadlo získalo ktorúsi strednú školu, ktorí žiaci reagovali vlažne a s uľahčením odchádzali po skončení predstavenia domov. Nazdávam sa, že dnešné divadlo si nemôže dovoliť hazardovať s divákom. Vidí sa mi, že nebolo správne poskytnúť javisko a celý súbor absolventom VŠMU, aby tu obhajovali svoju schopnosť ukončiť štúdium, pretože odviekli rozpačitý výsledok — najmä pre diváka, ktorý si asi nezvykne na akýsi odvar azda z „fujarovej“, či inej show, spestrenej kedtu náznakom klasiky a ľudových tancov. Nechcem odsudzovať, ale vyvrcholením všetkého bola hudba. Absolventi choreografie z VŠMU použili nahrávku [ozaj, prečo nie živý orchester?] neobyčajne zlej kvality, a tak počas predstavenia sme počúvali rozličné skrabance, šumy a podobné nedostatky, ktoré doplnil aj príslušný technik z divadla necitlivým fortissimom. Výsledok bol trápny, pre diváka určite! A napokon: prečo tento „baletný večer“ nemohli realizovať absolventi VŠMU niekde inde, prečo práve v Košiciach? A prečo pre divákov, ktorí očakávajú od „svojho“ súboru čosi iné?

Treba ešte dodať, že divák nepostrehol rozdiel medzi sólistami a zborom — iba ak podľa bulletinu! Sólisti boli najslabšou zložkou tanečnej interpretácie a svojou bezvýraznosťou v prejave sólistov takmer nepripomínali. Zbor bol pôsobivejší, najmä ženy, ktoré tancovali disciplinovanejšie, výraznejšie, technicky oveľa spoľahlivejšie. Sklamali však všetci muži. Ak som nedostala chybnú informáciu od uvádzajúcej v divadle, tak najmužnejšie pôsobili v prvej časti večera dvaja žiaci z konzervatória, ktorí tancovali a. h., a zrejme vstúpia do tohto súboru za rok, za dva...

Uvedenie tohto dvojvečera členmi košického baletného súboru nemožno považovať za dramaturgický čin, a už vonkoncom nie za vydarený scenárny čin. Bol to omyl zo strany ŠD i zo strany VŠMU. Divák sa cítil zaskočený, podozrený, stratil jednu z očakávaných možností vidieť „svoj“ baletný súbor v inej, kontinuálnej umeleckej práci, na ktorú je košický divák právom zvedavý. Nezvykne si však na zbytočné experimenty typu Erotikon a Carmina burana.

H. POLTZOVÁ

BEDŘICH SMETANA A HODNOTOVÝ SYSTÉM DNEŠKA

(Dokončenie z 1. str.)

vovať. Smetanova sólistická komorná hudba by mala väčšiu šancu, keby sa vhodne začleňovala do výchovy profesionálnych interpretov, do súťažného repertoáru a podobne.

Je Smetanovo dielo podobným premenám skutočne otvorené? Skúsme uvažovať aspoň o jednej možnosti. Historizácia diela znásobuje jeho dokumentačnú funkciu. K adekvátnemu pochopeniu je tu čoraz viac potrebné poznať dobový spoločenský, štýlový i žánrový kontext. Dielo dokumentuje svoje kontexty (i kontexty, v ktorých rozmanite fungovalo), tieto kontexty zasa utvrdzujú naše hlbšie porozumenie diela. A zvláštnosť Smetanovej tvorivej pozície spočívala v tom, že tento autor aplikoval a osobito špecifikoval v našom prostredí mnohé tradičné i nové žánrovo-štýlové kontexty, nastoloval ich syntézy, atď. Jeho symbolické básne sú, celosvetovo vzaté, unikátnym fenoménom. Smetanova klavírna tvorba privádza k umeleckým výšiam typ romantického charakteristického kusu i salónnej virtuozity (napadlo však už niekoho napojiť sa so smetanovským repertoárom na rastúcu vlnu

záujmu o klavírny, dokonca i lisztovský romantizmus?). U Smetanu platí, že čo opera, to osobitá reakcia na nejaký kľúčový žánrový typ hudobnej dramatiky. Na Smetanu vzťahujeme štýlové nálepky novoromantizmu, klasicko-romantické syntézy a tzv. smetanizmu ako individuálnej repliky wagnerianizmu. Skutočne sa tým vyčerpáva štýlový aspekt Smetanovej hudby? Nie je klavírny a komorný Smetana jedinečným a azda vôbec najväčším predstaviteľom onej stredo-európskej lyrizujúcej vývojovej línie „predmarcových“ čias, ktorá sa však po 1860 úplne prepólovala, pretože sa ako nikde inde v Európe premietla i do dramatického plánu Smetanových operných diel? Je Smetana skutočne v prvom rade ubehlíkom nemeckého novoromantizmu smerujúceho k postromantizmu a k 20. storočiu (aspekt pripomínajú Hostinským a Nejedlým školou), alebo ponúka inú, skôr univerzálnu syntetickú cestu, porovnateľnú trebárs s vývojom hudobného štruktúrovania v románskych, severských a, samozrejme, i slovanských kultúrach (napr. v „negučkistickom“ prúde ruskej tvorby)? A nie je Smetana jedným z mála európskych romantikov, u ktorých sa po odlive revolučnej vlny

1848 neuzatvára proces ideačnej umeleckej práce, ba práve naopak, doširoka roztvára?

...

Zásluhou českých muzikológov (K. Janěček, J. Jiránek, J. Smolka, H. Séquardová, atď.) boli od konca 70-tych rokov publikované nové hlboké analýzy a výklady Smetanovho diela. Pražská medzinárodná konferencia o Mé vlasti (1982) pripomenula nutnosť našej ofenzívnosti, pokiaľ ide o prezentáciu Smetanu ostatnému svetu. Medzi interpretmi a publicistami mladšej generácie sa prejavu-

jú snahy o nové uchopenie Smetanu a jeho diela. Azda nájdú títo iniciatívni ľudia svojich partnerov i v radoch organizátorov. Štandardné výkony a inscenácie sa stále viac pociťujú ako rozporuplné. Verme teda, že sa formuje nová smetanovská vlna. Aby bol jej príliv čo najvyšší, musíme ale nájsť v štruktúre potrieb dnešných ľudí miesto pre Smetanu, dokonca i pre jeho zabudnuté diela. Smetanovské akcie v roku 1984 budú určite predzvesťou novej mobilizácie síl. Stormovanie systému novej komplexnej starostlivosti o Smetanu je úloha, ktorej riešenie nemožno odkladať.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd GabaUER, redaktorka: PhDr. Jana Lengová. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatiana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Te-rezia 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 vzbavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlačie, Goitwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

K 300. výročiu narodenia BOHUSLAVA MATĚJA ČERNOHORSKÉHO

Jubilejné 300. výročie narodenia Bohuslava Matěja Černohorského (pokrstený 16. februára 1884) nabáda k oslavám. V oslavách slovami sme už neraz preukázali svoju schopnosť, ale skúsťe si v predajniach hudobní kúpiť nejakú Černohorského skladbu! Alebo hľadajte súpis jeho diel! Keď nemáme tematický katalóg Smetanovho diela, nemožno prirodzene očakávať, že budeme mať tematický katalóg Černohorského tvorby. Pri tom by išlo iba o veľmi útlý zväzok, pretože podľa dnešného stavu vedomostí by evidoval len asi tucet skladieb a niekoľko diel sporných. V posledných dvadsiatich rokoch sa totiž nevelký počet skladieb, spájaných s menom Černohorského, ešte povážlivo zmenšil. Museli byť odpísané práve tých jeho diel, ktoré sa jedine vydávali tlačou a koncertne často uvádzali — organové fúgy. Ukázalo sa, že ich autormi sú prevažne cudzí skladatelia: o dve generácie starší Fröberger a Muffat, ďalej Kuhnau a domáci mladší Seger. Neprijemná mylka a povinný odpis vydesil niektorých českých hudobných historikov do tej miery, že začali problematizovať celkový umelecký význam Černohorského. I to je, pravdaže, zlyhanie. Keby sa totiž z tvorby Černohorského nezachovalo nič iné, než za jeho života v Prahe tlačou vydané moteto Laudetur Jesus Christus, nebolo by pochyb o tom, že máme do činenia s Majstrom. Zo šiestich slov a troch tém tu vystaval dnes známe dielo českého hudobného baroka, ktoré možno označiť za monumentálne; nie rozmermi a použitými prostriedkami, ale vnútornou motivovaným prejavom. Od čias husitskej piesne až po Smetanu sa česká hudba uspokojovala len s náznammi monumentalita, všetka invencia sa tu tradične drobila do menších útvarov. (Napokon tie boli najviac vyžadované a k uspokojeniu existujúcich potrieb postačovali.) S Černohorským sa Prahou mihla mimoriadna osobnosť, nadaná schopnosťou veľkorysého rozvrhnutia hudobnej myšlienky, ktorá však musela odísť.

Bol skutočne takou výraznou individualitou? Mnoho z jeho života predsa vypovedá o súlade s dobovými zvyklosťami: ako syn nymburského učiteľa a organistu získal možnosť študovať v Prahe, roku 1703 vstúpil do rádu minoritov a prežil v ňom život ako organista a riaditeľ chóru.

Predovšetkým však bol Černohorský neposlušným rehoľníkom. Sutana ho zrejme ťažila, pretože niekoľkokrát ťažko porušil rehoľné sľuby a bol za to trestaný. Porušil sľub chudoby (odmietol odovzdať rádu svoju dedičskú časťku po otcovi, v Taliansku žiadal za svoje organové výkony v kostole rádu finančné odmeny), sľub poslušnosti a sľub zotrvania pri určenom konvente (tzv. votum stabilitatis); dvakrát si opakovanými žiadosťami vymohol prepustenie z českej rádovej provincie a preloženie do Talianska. Čím asi zdôvodňoval tieto žiadosti, o ktorých musel rozhodnúť sám generál rádu v Taliansku? Priateľ bol bližšie k hrobu zakladateľa rádu, alebo obdivom k talianskej hudbe? Predstavitelia českej provincie sa na neposlušnom hudobníkovi vrhli: odmietali mu hodnosti a tituly o ktoré požiadal, a ak ich aj získal, tak mu ich znova odňali. Nakoniec mu odmietli poskytnúť i peniaze na druhú cestu do Talianska.

takže sa musel zdržovať medzi láskavými českými spolubratmi u sv. Jakuba tak dlho, až mu minoriti z Padovy neposlali 20 dukátov, aby k nim mohol opäť pricestovať.

Aj keď sa v Čechách nikdy nepodíval na duchovnej správe, dvakrát si vyžiadalo povolenie vykonať sobášny obrad: roku 1724 zosobášil v Benátkach nad Jizerou svojho mladšieho krajana a úspešného skladateľa pražskej „Vodnej hudby“ Šimona Brixioho s dcérou tamojšieho primátora, roku 1727 dokonca v Prahe sobášil: „talianskych komediantov“, t. j. dvojicu spomedzi členov tamojšej talianskej opernej spoločnosti. Toto bol jeho vysnívaný svet! Hudba a hudobníci. Našťastie si dvakrát dokázal presadiť svoje: roky 1710-20 a 1731-42 prežil ako organista v Taliansku. Päť rokov v Assisi a v dvoch etapách 16 rokov v Padove, starom univerzitnom meste, ktorému Taliani hovoria „sestra Benátok“. V Čechách ho nútili zdržiavať sa v malom konvente v Horažďovicach, v Padove mu pri prvej príležitosti zverili úrad prvého organistu baziliky. Pri každom vstupe do chrámu sa stretával s nádhernými plastikami Donatellovými (i na hudobné motívy!), v susedných kaplnkách mohol obdivovať Giottove a Mantegnové cykly, atď. Možno si predstaviť, že by Padre Boemo necestoval do neďalekých Benátok na operné predstavenia? Veď tam sa mohol stretnúť aj so svojimi osobnými priateľmi, víťane manželského speváckeho páru, ktorý v Prahe zosobášil. Inšpiračných zdrojov bolo teda v Taliansku dostatok. O tom, ako bol Černohorský v Taliansku vážený, svedčia zverejnené archívne zápisy z Padovy („e soggetto di somma intelligenza et cognitione“, atď.).

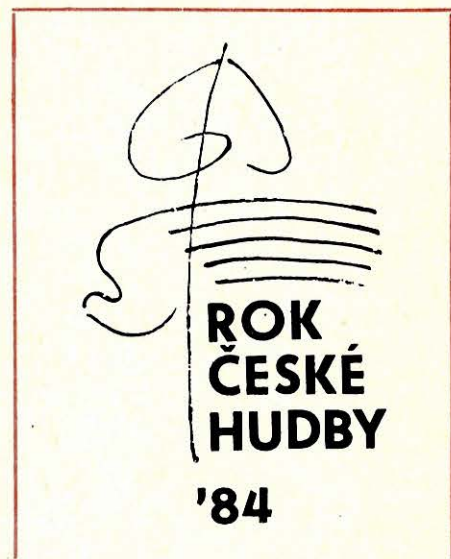
Prvý návrat Černohorského do Čiech bol pravdepodobne motivovaný priateľmi získaním rádu a hodnosti magistra a tým aj vystúpiť nad najnižší stupeň, na ktorom doteraz postával medzi vysvetľovacími minoritmi. Druhýkrát sa vracal do vlasti asi už len zomrieť. Smrť však bola rýchlejšia, zastihla ho už niekde pri dnešnom Grazi (matričný záznam o tejto smutnej udalosti z júla roku 1742 nebol doteraz nájdený). Tam kdesi — v

symbolickej polovici cesty medzi Prahou a Padovou — vzali pravdepodobne skazu i autografy jeho rukopisných skladieb.

Jediný dochovaný autograf jeho diela je dvojzborové **Regina Coeli**, komponované na jar roku 1712 v Assisi. Na mladších mariánskych litániách už je poznať rozvinuté kontrapunktické umenie; ich tektonickým základom je 25-krát opakovaná ostinná téma v base. Skutočnej umeleckej veľkosti a originality dosahujú tri zo zachovaných vokálno-inštrumentálnych diel: fúga **Quem lapidaverunt**, dve textovo nadväzujúce fúgy (kedysi možno tvorili celok spojený medzivetou) **Quare Domine irascereis** a **Memento Abraham**, ako aj trojdielne moteto **Laudetur Jesus Christus**. Na hymnických témach fúg je poznať, že autor pochádzal z národa s veľkou kultúrou duchovnej piesne. Na rytmicky živých alebo sledom intervalových skokov ostro profilovaných protivetách s obdivom sledujeme, ako vokálna fúga môže byť adekvátnou formou k vyjadreniu určitého dej (kameňovanie sv. Štefana). Na fúge **Quare Domine** („Prečo sa, Pane, hneváš na svoj ľud?“) cítime zvlášť silnú osobnú zážitkovú účasť skladateľa. Ťažko by sme našli vhodnejšie hudobno-symbolické vyjadrenie situácie českého národa v epoche, kedy táto skladba vznikla.

Neodvážujem sa vyjadriť k organovým skladbám Černohorského. Prakticky len u troch fúg a toccaty nebol zistený ani autor, ale jednoznačne dokázal Černohorského autorstvo nemožno ani v týchto prípadoch. (Porovnanie s hudobným autografom z Assisi vylučuje možnosť, že by berlínsky rukopis fúg D a G bol autografom Černohorského.) Pokiaľ nebude nájdený nejaký nesporný prameň, zostaneme v neistote, z ktorej nám nepomôže ani najstarostlivejšia štýlová analýza. Pravda, to nie je pre hodnotenie Černohorského rozhodujúce. Azda už je naša rozpoznávací schopnosť vypostavená do tej miery, že i v mále, aj v dochovanom torze tvorivého odkazu dokážeme rozpoznať veľkosť. Kto by o nej mohol v prípade B. M. Černohorského pochybovať?

TOMISLAV VOLEK



tický katalóg Černohorského tvorby. Pri tom by išlo iba o veľmi útlý zväzok, pretože podľa dnešného stavu vedomostí by evidoval len asi tucet skladieb a niekoľko diel sporných. V posledných dvadsiatich rokoch sa totiž nevelký počet skladieb, spájaných s menom Černohorského, ešte povážlivo zmenšil. Museli byť odpísané práve tých jeho diel, ktoré sa jedine vydávali tlačou a koncertne často uvádzali — organové fúgy. Ukázalo sa, že ich autormi sú prevažne cudzí skladatelia: o dve generácie starší Fröberger a Muffat, ďalej Kuhnau a domáci mladší Seger. Neprijemná mylka a povinný odpis vydesil niektorých českých hudobných historikov do tej miery, že začali problematizovať celkový ume-

EUDMILA VIKTOROVNA POLAKOVA: ČESKÁ I SLOVACKÁ OPERA XX. VIEKA. Kniha vtoraja. Sovetskij kompozitor Moskva 1983. 287 strán + hlbkotlačová fotografická príloha.

Druhá kniha monografie Ludmily Viktorovny Polakovej o českej a slovenskej opere 20. storočia sa začína náčrtom situácie opernej tvorby v Čechách od rokov štyridsiatych až po šesťdesiate (O. Jeremiáš, J. Hanuš, V. Nejedlý, I. Krejčí, J. Pauer, I. Hurník, J. F. Fischer, V. Kašík, J. Berg a ďalší). Najväčšiu pozornosť venuje autorka právom javiskovej tvorby Bohuslava Martinů; rozbor jeho Gréckych paší zaberá dokonca zvláštnu kapitolu.

Ťažiskom knihy je jej druhá časť — pojednáva o slovenskej opernej tvorbe od dvadsiatych do šesťdesiatych rokov vrátane (str. 114—252). Polakova podáva krátky náčrt slovenskej hudobnej histórie so zameraním na operu, stručne charakterizuje Bellovho Kováča Wielanda a Fugušova Detvana, nezabúda na tri Rosinského predvedené opery, ani na prvé tri opery Ladislava Holoubka (ale zrejme vie o nich len z literatúry, lebo nevyzdvihuje *Svitane* — predchodcu *Krútnavy* svojou dejovou i hudobnou baladickosťou). Ťažisko jej práce leží v charakteristike oper dvoch našich svetoznámych skladateľov — Suchoňa a Cikera. U oboch načrtáva ich cestu k opernej tvorbe a podrobne analyzuje ťažiskové hudobnodramatické opusy. Z jej analýz je zjavná nielen dobrá znalosť našej literatúry, ale najmä ich partitúr — jej rozbor sú hlboko zasvätené a veľmi trefné (i keď vo výklade melicko-harmonických javov opreté skôr o tradičné hudobnoteoretické prístupy); dosť často sú ilustrované notovými príkladmi z klavírných výťahov.

Polakovej prístup k dielam oboch skladateľských protagonistov slovenskej opernej scény je diferencovaný. *Krútnava* a *Vzkriesenie* obdivuje, — sú to nesporné vrcholy našej doterajšej hudobnodramatickej tvorby. (Treba upozorniť, že autorka vychádza z druhej redakcie *Krútnavy*, hoci pozná peripetie jej rôznych verzií.) Vysoko si cení aj *Svätopluka*, no netají sa svojimi výhradami voči jeho dramatickej štruktúre — najmä voči postavám *Eutimíry* a *Záboja*. S jej názorom, že v persóne a zástoji panónskej kňažnej vo fabule *Svätopluka* ide o relikvii romantickéj opery, sotva možno polemizovať. Inak je to so *Zábojom*: Polakova mu vyčíta vnútornú rozpornosť a zlúčenie dvoch prvkov — barda a dejového činiteľa. V podstate opakuje výhrady nejedného československého kritika, ktorý nepostrehol, že práve dvojfunkčnosť *Zábojovho* postavenia v opere a jeho zaujímavý psychologický vývoj robia z neho veľmi dynamickú a

RECENZUJEME

dramaticky príťažlivú figúru — nehovoriac už o určitých autobiografických črtách v jeho štylizácii, na ktoré už v čase premiéry poukázal Jozef Kresánek. — Z Cikkerových oper Polakova podrobne analyzuje *Jura Jánošíka*, *Coriolana* a najmä *Vzkriesenie* (venuje mu zvláštnu kapitolu) — tým však trochu zatlačila do pozadia *Mistra Scroogea* a *Hru o láske a smrti*. Isteže má pravdu, keď z dramaturgického hľadiska pokladá *Bega Bajazida* za najproblematickejšiu Cikkerovu operu — nepozná však Honolkovu úpravu a málo pozornosti venuje veľkému hudobnému bohatstvu tohto diela. O poslednej Cikkerovej opere — *Rozsudku* (*Zemetrasenie* v Chile) — má už len správu o jej premiére. Je to pochopiteľné: ako už názov druhej časti práce Polakovej oznamuje, autorka pôvodne mienila zakončiť svoju knihu na prelome siedmeho a ôsmeho desaťročia nášho storočia. Keďže ale trvalo dosť dlho, kým kniha vyšla (I. diel r. 1978, II. diel až vlni), zrejme do korektúr sa snažila doplniť aspoň stručne najnovšie údaje v ťažiskových kapitolách práce.

Ukončenie výskumu slovenskej opery na začiatku 70-tych rokov zdôvodňuje autorka tým, že sa ďalšej generácii slovenských operných tvorcov a všetkým neskoršie vzniknutým dielam venuje len stručne alebo vôbec nie. Píše o Petrovi a Lucii Miroslava Bázlika, Benešovej opernej prvotine *Cisárove nové šaty*, o televíznej opere Tadeáša Salvy *Margita* a *Besná* (ale už neznamenáva jeho rozhlasový *Plač*), zmieňuje sa o *Grešákovej Zuzanke Hraškovej* a o doteraz nepredvedených operách Juraja Pospíšila (trilógia *Jednooktoviek Inter arma*) a *Juraja Hatríka* (*Adamove deti*). Jej charakteristiky sú krátke, ale výstižné. Mne osobne by sa však žiadalo viac priestoru na analýzu *Nevšednej humoresky* Otu Ferenczyho a *Holoubkovho Profesora Mamlocka*.

Polakova sa snaží priblížiť sovietskym čitateľom našich tvorcov početnými analógiami so svetovými. No najmä domácimi skladateľmi. Suchoňovo zástoje v slovenskej opernej tvorbe porovnáva s postavením M. I. Glinku v ruskej opere (obaja vytvorili dve zakladateľské diela). Cikkerov vývoj prirovnáva k Čajkovskému, ktorý bol tiež sprvu primárne symfonickým a komorným autorom a až v *Eugenovi Oneginovi* sa presadil aj ako operný tvorca.

V záverečnej kapitole Polakova sumárne hodnotí prínos českej i slovenskej opery 20. storočia do pokladnice svetovej kultúry. Vidí ho najmä v tvorbe veľ-

kých psychologických hudobných drám.

Do rukopisu i do vytlačenej exemplárov vzklozo zopár nepresností, resp. tlačiarenských škriatkov (Veľká Morava nebola zničená germánskymi, ale maďarskými nájazdmi — s. 152; Bázlikova opera bola predvedená v SND r. 1967 a nie r. 1964, ako sa píše na strane 250, kde sa tiež uvádza, že Ferenczyho buffu uviedla bratislavská opera — no bola to opera Štátneho divadla v Košiciach, ktorá pripravila jej scénické predvedenie po predchádzajúcej nahrávke v bratislavskom rozhlas). Tieto tri drobné chyby a svojejské zorné uhly, ktoré boli predmetom vyslovených niekoľkých výhrad (autorka i recenzenti majú právo na svoj pohľad) však nijako neznižujú nesporné veľkú zásluhu Polakovej pre poznanie slovenskej opernej literatúry v zahraničí: autorka si právom zaslúži naše uznanie a vďaka.

IGOR VAJDA

MIKULÁŠ KRESÁK: HUSLIAR OSVALD J. WILLMANN. OPUS Bratislava 1983.

Osobnosť JUDr. Mikuláša Kresáka poznáme dlhé roky nielen z postu dlhoročného člena Slovenskej filharmónie (mimočasom zakladajúceho a zaslúžilého), ale aj ako aktívneho spolupracovníka viacerých časopisov a novín, ako aj hudobných inštitúcií. Práve na stránkach *Hudobného života* uverejnil už r. 1978 štúdiu o husliarstve na Slovensku. K tejto téme sa vrátil viackrát. Naposledy sériou článkov *Malá galéria husliarov-amatérov na Slovensku* v 20. storočí (1982—1983). Ale jeho záujem vzbudili aj iné okruhy hudobnej aktivity — spomeňme napr. materiál o hudobno-zábavných súboroch a spoločenských tanci v Bratislave v rokoch 1900—1945 (HŽ 1979), či o vzťahu Martina Benku k hudbe (HŽ 1982), desiatky hudobných recenzií v slovenských časopisoch a denníkoch (prakticky od r. 1957). Najsústreďenejšie sa však Kresák orientoval predsa len na otázky dejín husliarstva na Slovensku. Výsledkom dlhoročného výskumu na tomto poli je obsahovo a výtvorne krásna publikácia *Husliar Osvald J. Willmann*, ktorá vyšla Mikulášovi Kresákovi vo vydavateľstve OPUS v roku 1983. Hoci sa jedná o skutočne vzácnu organologickú sondu — nielen v rámci Slovenska — zatiaľ sa o význame tohto edičného a autorského činu zmienila naša tlač iba málo. Je to škoda, lebo aj popularizačné články by priblížili toto

dielo širšiemu okruhu čitateľov. Zaslúži si to. Je písané ľahko, čítavo, zaujímavé. Autor sleduje nielen biografiiu popredného husliara, ktorý dlhé roky pôsobil v Bratislave, ale necháva o jeho umení hovoriť aj početných priateľov O. J. Willmana, nehovoriac o odbornej zameranosti diela, dokumentovanej početnými fotografickými dokumentmi (nástroje z dielne husliarskeho majstra). Kniha sa zásluhou Jahučkého, priam literárneho štýlu, číta ako román jedného zložitého a nie ľahkého života, no súčasne pôsobí aj ako výzva pre súčasnosť, ktorá v tomto odbore hudobnej činnosti zľahostajnela k perspektívam.

A to napriek dlhoročnému úsiliu jednotlivcov aj inštitúcií vychovávať nový husliarsky dorast, potrebný pre mnohé orchestrálné telesá a sólistov. A tak dochádza k paradoxnej situácii, že máme veľa známych autorov a husliarstve, resp. jeho popredného predstaviteľa na Slovensku, ale husliari (aktívni, plne pracovne angažovaní) pôsobia v Čechách, kde zasa vyjadrujú úctu nášmu teoretickému priekopníkovi a publikovaným poznatkom... Mikuláš Kresák podáva informácie o husliarskom umení nielen so znalosťou detailov a historického pozadia tohto majstrovského remesla, ale dokáže čitateľa priam vtiahnuť do problematiky, vnútorne ho zaangažovať na krásu tohto povolania, hraničiaceho s umeleckou tvorbou. Portrét O. J. Willmanna je, samozrejme, v popredí. Jeho osudy sledujeme v kontexte doby a istých rozporov, ktoré ona prinášala; je to v podstate najkrajší pomník jeho diela, ktoré môžeme stručne zhrnúť do 215 majstrovských nástrojov. Čo všetko sa však skrýva za týmito stručnými údajmi! Koľko prehier aj osobných víťazstiev, poznání, skúmaní, hodín práce, konzultácií s interpretmi, lásky k veci, aj rezignácie, keď osobné ambície Willmanna sa lámali na nepochopení tých, čo mohli rozhodnúť nielen v jeho súkromný prospech, ale najmä v ďalšiu výchovu dorastu tohto prepotrebného umeleckého remesla. Pravda, Willmann bol pre niekoho „živnostník“, súkromník, na druhej strane si však práve on zachoval samostatnosť pri tvorbe majstrovských nástrojov, ktoré iba ťažko môžu schádzať z továrenského „pásku“. Tento rozpor mu priniesol mnohé dilemy, ba nútil ho i k tomu, že v záujme živobytia svojej rodiny nie všetky „opusy“ z jeho dielne mali značnú prvotriednu kvalitu. Ale väčšina „willmanniek“ podnes svedčí o majstrovstve svojho tvorca a v rukách slovenských, českých i zahraničných huslistov (viaceré nástroje sa dostali až do záhoria) oživujú jeho portrét — nielen ten ľudský, ale najmä umelecký. Lebo dobré husliarstvo bolo vždy aj umením.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ