HUDOBNÝ ŽIVOT 84

Ročník XVI.
4. VI. 1984
2,— Kčs

11

VIII. kolokvium o súčasnej slovenskej hudbe

Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby doznieva ešte dlho po stíchnutí posledných tónov hudby. Doznieva v tlači, na oficiálnych stretnutiach v Klube skladateľov SHF, v kuloároch, v osobných priateľských besedách. Zavŕšenie týchto dozvukov a ohlasov tvorí — či malo by tvoriť — muzikologicko-skladateľské kolokvium v Domove skladateľov v Dolnej Krupej. Tohtoročné už **VIII. kolokvium o súčasnej slovenskej hudbe** (16.—18. apríla) pokračovalo v overenej programovej koncepcii a línii predchádzajúcich ročníkov.

V úvodnom príhovore predseda ZSS národný umelec **prof. Oto Ferenczy** veľmi koncízne a zreteľne vymedzil úlohu i cieľ kolokvia. Z jeho podnetných myšlienok zaznamenávame aspoň niektoré. Treba sa zamyslieť nad tvorbou, hodnoty ktorej obohatili našu hudbu i odhaliť nedostatky, ktoré sa objavili, — povedal prof. Ferenczy. — Po odstupe dvoch mesiacov po ukončení TNSHT predsa len možno jednoznačnejšie vysloviť svoj názor. Veď proces hodnotenia je heterogénny a ešte vždy nie ukončený. A kritika — to nie sú len pozitívne hodnotenia. Kritický, t. j. negatívny súd nepredstavuje príjemnú stránku kritického hodnotenia a často dotyčný — kritizovaný ani nechce brať na vedomie výhrady. Bez kritiky však nemôžeme žiť. No aj od kritiky sa žiada zvýšiť latku náročnosti, či už pri presnejších vyjadreniach alebo precíznejších formuláciách. Medzi tvorcom alebo interpretom a kritikom by mal vládnuť vzájomný rešpekt, dôvera, aby obe strany mohli vstúpiť bez emotívnych vzruchov do besedy, dialógu.

Že to kritika obecne nikdy nemala ľahké, možno čítať aj zo slov dnes už klasika slovenskej literárnej kritiky a eseistiky Alexandra Matušku: „... **Údel literárneho kritika a kritika vôbec nie je a nebol u nás nikdy ružový. Oddávna sa u nás od kritiky žiadalo, aby bola konštruktívna, t. j. aby nikomu a ničomu neubližovala; okrem toho u nás — tiež oddávna — platí mienka, že ‚kritizovať je ľahko'; ak sa kritikou rozumie dobiedzanie...; no ťažko — myslím mravne ťažko — ak sa kritikou rozumie (a malo by sa rozumieť) činnosť, ktorá poznáva a poznané drží, ktorá chce vynášať súdy, stáť si na svojom, páliť si prsty a niečo pritom aj riskovať. V praxi to často vedie k bolestným zrážkam v kritikovi samom, lebo je vskutku neľahké, povedzme, poznať sa s autorom, mať ho rád a vážiť si ho, a jednako byť k nemu, práve k nemu, tvrdý v mene veci.**" (A. Matuška: Od včerajška k dnešku.)

V obraze, ktorý načrtol predchádzajúci odstavec, možno ako v zrkadle uvidieť aj údel hudobného kritika. Snáď som trochu nerešpektovala časový priebeh kolokvia, žiadalo sa mi však zdôrazniť, že často ešte vždy chápeme kritický súd, kritický názor o diele, či interpretácii ako jav negatívny, ako odsúdenie a zavrhnutie niečoho a zabúdame na vlastný zmysel takéhoto vyslovenia: chcieť upozorniť na chyby, na nevydarené veci, nedostatky, nedotiahnutosti, na to, nad čím by sa mal tvorca zamyslieť a čo by ho malo v budúcnosti tak trochu znepokojovať i stimulovať. Na kolokviu tých kritických postrehov bolo ako šafránu. Ale predsa len — bolo. Vráťme sa však k sledu kolokvia.

K problematike O aktuálnych úlohách v kultúrnej politike strany prehovoril riaditeľ Odboru umenia MK SSR, zaslúžilý umelec **Jozef Kot**. Poukázal na súčasnú napätú medzinárodnú situáciu, na to, že ľudstvo ešte nikdy nestálo tak blízko sebazničenia ako teraz. Tým väčšia úloha pripadá kultúrnej politike strany, kde dôležitosť nadobúda vnútropolitická otázka intenzifikácie i subjektívneho faktora v rozvoji spoločnosti. V zásade možno hodnotiť trendy v jednotlivých oblastiach pozitívne — vyslovil sa s. Kot. Umelecké zväzy pracujú ako zjednotené formácie. Tvorivé výsledky preukazujú pozitívnu krivku, najmä čo sa týka kvantity. Triezvejšie hodnotenie však nastupuje pri kvalitatívnom ukazovateli, kde sú isté manká, napríklad aj v tom, akým spôsobom nová tvorba pretavuje do umeleckých diel impulzy súčasnosti. Otázka súčasného prístupu však neznamená vždy zobrazenie súčasnosti, ale je to otázka súčasného východiska, do akej miery sa umelec vyrovnáva so súčasným myslením. Vysoké nároky kladie naša spoločnosť na tých, ktorí diela tvoria, ale aj na tých, ktorí diela sprostredkúvajú. S. Kot sa dotkol aj problematiky fungovania diela v rámci zväzu, kde vyzdvihol potrebu diskusie o problémoch; iba na konkrétnom umeleckom artefakte možno názorne dokumentovať, čo je perspektívne a čo regresívne. V širokom zábere sa dotkol aj otázok prístupu k mladej generácii, problematiky kritiky ako takej i otázok komplexného programu estetickej výchovy obyvateľstva v ČSSR, ktorá vyplynula zo záverov XVI. zjazdu KSČ. Referát vyvolal živú a bohatú diskusiu, či už na margo tvorivosti a osobnosti v kritike, estetickej výchovy v našej školskej sústave, spôsobu výučby na ĽŠU a vzťahu medzi hudbou „vážnou" a „nevážnou", t. j. populárnou, kritérií v populárnej hudbe.

Doc. dr. Ladislav Burlas, CSc. v prednáške s názvom Nové kompozičné prúdy v kontexte rozvoja socialistickej hudobnej kultúry orientoval sa na niektoré

Pohľad na Domov slovenských skladateľov v Dolnej Krupej.

VEDOMIE SÚVISLOSTÍ

nové prúdy, súvisiace s rozvojom novej tvorby. Na demonštráciu si pripravil hudobné ukážky zo súčasnej svetovej tvorby: úryvok z diela litovského skladateľa Broniusa Kutavičiusa (nar. 1932), maďarského skladateľa László Sáryho (nar. 1940) a amerického skladateľa Steve Reicha (nar. 1936). Poukázal na to, že aj v slovenskej hudbe už pred približne 10 rokmi bol badateľný ústup od seriálnej techniky a dnešné vývojové trendy návratu k modálnym štruktúram túto skutočnosť len potvrdzujú. Tak ako avantgarda 20. storočia hľadala všetky prostriedky na to, aby poprela romantizmus, dnes úsilie „retrovlny" prináša návrat k romantizmu 19. storočia — v neoromantizme. Zaznamenávame aj presah rokovej, resp. populárnej hudby v širšom slova zmysle do hudby vážnej, istý redukcionizmus hudobných prostriedkov, či orientáciu na „novú jednoduchosť" — „neue Einfachkeit" (terminus technicus podobne ako kedysi termín „neue Sachlichkeit"). Zaujímavá je aj kategória minimálnej hudby, ktorej pozície sa v svetovom meradle dnes už opúšťajú, no u nás sa často týmto prívlastkom označuje to, čo je pre jeho výlučnosť ťažko niekam inam zaradiť. Podľa doc. Burlasa sa minimálna hudba zrodila ako reakcia na jednostrannú intelektualizáciu hudby a jej hlavnou črtou je častá repetitívnosť, ale aj rafinovanosť, subtílnosť, preferovanie intuície pred racionálnosťou. Podnetný a fundovaný príspevok doc. L. Burlasa reagoval na aktuálne otázky novej tvorby, ktoré u nás neboli ešte komplexnejšie teoreticky osvetlené. V plodnej diskusii, svedčiacej o výraznom záujme o túto problematiku, sa hovorilo najmä o minimálnej hudbe, ale aj o potrebe prehodnotenia našej hudobnej tvorby 60-tych a 70-tych rokov.

Vlastnou náplňou kolokvia bola reflexia uplynulého Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby. Z neho sa pre prehrávku a analýzu vybrali nasledujúce skladby: P. Cón: Musica pro tabula pre klavír, klarinet, husle, violu a violončelo, V. Kubička: Portrét dievčaťa pre klavír, L. Holoubek: Variácie na slovenskú ľudovú pieseň pre violu, violončelo a klavír, op. 71, I. Zeljenka: Husľové duetá, I. Parík: Nocturno pre husle a klavír, J. Hatrík: Ponorená hudba pre soprán, husle sólo a 12 sláčikových nástrojov, D. Martinček: Tri skladby pre sláčikové kvarteto, I. Hrušovský: Sláčikové kvarteto, M. Burlas: Koľajnice bez vlakov, Z. Mikula: Pocta Maximovi Gorkému, predohra pre veľký orchester, M. Kořínek: Symfónia, J. Sixta: Trio pre klarinet, violončelo a klavír, V. Godár: Lyrická kantáta pre mezzosoprán a orchester, J. Grešák: Hudba pre klavír a orchester, L. Burlas: Poetická hudba pre dychové kvinteto, M. Novák: Slávnostná predohra, A. Moyzes: Symfónia č. 12 pre veľký orchester, op. 83. Analýzy jednotlivých skladieb, ktoré zároveň poslúžili ako úvodný vstup do diskusie, pripravili dr. Igor Berger, Eva Čunderlíková, Lýdia Dohnalová, dr. Zuzana Krajčiová a dr. Zuzana Martináková.

Hoci svoje opodstatnenie majú aj štrukturálne analýzy skladieb, oveľa cennejšie boli však príspevky i diskusné vstupy koncipované problémovo, z konkréta vyúsťujúce do obecnej roviny a opačne. Spomeňme aspoň niekoľko takýchto okruhov. Hatríkova Ponorená hudba podnietila k tomu, že sa hovorilo aj o vzťahu hudby a slova v súčasnej tvorbe, či o zdôvodnení hodnotového súdu — každý odborník by mal umelecké dielo vnímať „myslivo", tzn. klásť si otázku, prečo sa mu to-ktoré dielo páči alebo nepáči. Kongeniálna syntéza obsahu a formy u Hrušovského Sláčikového kvarteta a jej odraz na estetický zážitok poslucháča sa črtali v podtexte sentencie: „Keď človek počúva silnú umeleckú výpoveď, nerozmýšľa o tom, aké kompozično-technické prostriedky použil autor, ale hudba ho priam ‚vtiahne' do seba." V súvislosti so skladbou M. Burlasa Koľajnice bez vlakov sa vynorili súvislosti s novými kompozičnými trendmi (zjednodušenie hudobnej reči, oprostenie hudby v jej viacrozmernosti o jeden rozmer). U Mikulovej predohry Pocta Maximovi Gorkému sa odvíjala napríklad myšlienka zaradenia diela k náležitému hudobnému druhu, forme. Problematika používania istého ustáleného kompozičného princípu a určitá typológia skladateľských osobností vystúpili do popredia v diskusii o Sixtovom Triu. Hudobná citácia v 2. časti Grešákovej hudby vzbudila úvahy o hudobných citáciách a ich využívaní. V súvislosti s Poetickou hudbou L. Burlasa sa ozrejmovali niektoré prvky skladateľovej vývojovej krivky, ale aj všeobecné vývinové tendencie slovenskej hudby. Samozrejme, okruhov a tém, o ktorých sa v časti „analýza a prehrávka skladieb spojená s diskusiou" besedovalo, bolo oveľa viac. Padali aj konkrétne pripomienky na margo konkrétnych skladieb; skladatelia ich prijali — alebo neprijali — a potom osvetľovali svoj názor, či postoj v súvislosti s vlastným dielom.

Kolokvium obohatila aj prehrávka z tvorby súčasných českých skladateľov, ktorú uvádzal dr. Jan Ledeč. Zazneli vybrané časti z diel J. Seidla, E. Hlobila, K. Slavického, J. Felda, V. Felixa, J. Dvořáčka, C. Kohoutka, J. Temla, V. Kalabisa, V. Tichého, J. Matysa a Z. Lukáša. Výňatky prezentovali obraz základných tendencií v českej hudbe, ako ich ukázal český Týždeň novej tvorby '84. Aj takáto forma je iste prínosnou pre vzájomné poznávanie a vzájomné zbližovanie oboch našich hudobných kultúr.

Na záver niekoľko postrehov. Tohtoročné kolokvium — podobne ako aj tie predchádzajúce — sa usilovalo dohodnotiť a dopovedať, čo ešte povedané nebolo, podnietilo k úvahám, zamysleniu, riešeniu problémov. Priebeh kolokvia sledovali — s najväčšou inváziou v druhý deň — aj poslucháči hudobnej teórie VŠMU a hudobnej vedy FFUK. Účasť interpretov znamenala rozšírenie prezentovanej tematiky o oblasť interpretačnej praxe i skúseností pri naštudovaní nových diel. K dobrej pohode prispeli aj tie neformálne rozhovory i hovory po uzavretí denných oficiálnych programov. A predsa. Žiada sa povedať, že prítomnosť skladateľov — najmä tých, ktorých diela boli vybrané na prehrávku a analýzu, nemožno považovať za stopercentnú. Najpočetnejšie sa zhromaždili zástupcovia strednej genrácie; a čo je počudovaniahodné — z radov mladých autorov — len napríklad tých, čo ich diela na kolokviu zazneli — chýbala presná polovica. A napokon — v posledné dopoludnie ostali v Domove skladateľov naozaj len „vytrvalci". Na vysvetlenie treba dodať, že 18. apríla t. r. sa súčasne konalo v Bratislave federálne zasadanie ÚV ZČSS, čo nutne muselo ovplyvniť rady zúčastnených. Avšak pri tak dôležitých podujatiach by bolo záhodno termíny zosúladiť, resp. zhutniť program kolokvia do dvoch dní. A ešte jedna poznámka. Stálo by za úvahu doplniť program kolokvia o celostnejšiu ročníkovú bilanciu, ktorá by umožnila vytvoriť si plastický obraz tvorivých počinov v slovenskej hudbe za uplynulý rok v jednotlivých oblastiach (orchestrálna, vokálno-inštrumentálna, komorná tvorba a pod.). Tak by iste vznikol väčší priestor pre konfrontáciu, ale aj vhodnejšie podmienky pre zaradenie nového diela do vývinových súvislostí našej hudby.

JANA LENGOVÁ

staccato

● **NOVÝ KLUB HUDOBNEJ MLÁDEŽE V KOMÁRNE. Komárno možno považovať za kultúrne centrum južnej časti Západoslovenského kraja. Jeho hudobnokultúrny ruch má pre svoj rozvoj výborné podmienky. Jednak sa opiera o bohaté historické tradície, ale na druhej strane nachádza plnú podporu aj u vedúcich činiteľov mesta a okresu na čele s vedúcim tajomníkom OV KSS s. Antonom Hlaváčom. Komárňania sú hrdí na svojich rodákov — spisovateľa Móra Jókaiho i skladateľa Franza Lehára, obaja majú so vzácnou pietou inštalovanú a udržiavanú pamätnú izbu. Uskutočnilo sa už vyše 20 ročníkov Jókaiho dní — prehliadky maďarských amatérskych divadelných súborov — a predstavitelia mesta by radi podobnú myšlienku rozvinuli aj v oblasti operety v súvislosti s F. Lehárom. Spomeňme, že sa tu stavia nové divadlo a že v decembri uplynulého roka tamojšia ĽŠU dostala k dispozícii nové priestory. V meste už niekoľko rokov existuje aktívny Kruh priateľov hudby — s predsedníčkou Lýdiou Majlingovou, podpredsedníčkou ONV, ktorý veľmi iniciatívne prispieva k šíreniu umenia hudobnej múzy. Ďalšie plus do rozvoja hudobného života mesta prinieslo aj založenie klubu Hudobnej mládeže pri Dome odborov, impulz ku ktorému vyšiel z riaditeľstva bratislavského konzervatória i komárňanského KPH. Dňa 4. apríla 1984 v Dome odborov sa tu konal koncert Symfonického orchestra a Miešaného zboru bratislavského konzervatória a sólistov pri príležitosti založenia Hudobnej mládeže a v rámci Komárňanskej hudobnej jari. Úvodné slovo predniesol nový predseda klubu Hudobnej mládeže Rudolf Harmat, vedúci odboru školstva a kultúry MsNV v Komárne. Nebýva zvykom, aby na takomto podujatí vystúpil kolos účinkujúcich, dosahujúci až číslo 140. Mladí hudobníci hrali s entuziazmom a elánom pod vedením dirigenta prof. V. Daněka pre vnímavé a pozorné publikum, zložené predovšetkým z mladých ľudí. Na úvod zaznela suita z Janáčkovej opery Líška Bystrouška. V náročnom parte jednočasťového Husľového koncertu a mol J. Slavíka predstavil sa Tibor Kováč (z triedy prof. A. Vrteľa) ako mladá talentovaná nádej našej huslistickej školy. Fibichova kantáta pre sólu, zbor a orchester Jarná romanca tvorila dramaturgicky výrazné zavŕšenie, kde sa okrem orchestra predstavil aj zbor, ktorý svoje party naštudoval pod vedením prof. D. Billa, a sviežo spievajúci sólisti Lívia Ághová (z triedy prof. M. Sapirovej) a Martin Babjak (z triedy prof. I. Černeckej). Na koncerte sa zúčastnili aj verejní činitelia mesta a okresu i zástupcovia bratislavského konzervatória na čele s riaditeľom dr. Zdenkom Nováčkom, CSc., ktorému krátko predtým udelili medailu mesta za viacročnú spoluprácu školy s Komárňanským okresom.**

● **KONFERENCIA O HUDOBNEJ VÝCHOVE. V dňoch 6.—8. novembra 1984 sa uskutoční na pôde Pedagogickej fakulty v Nitre celoštátna konferencia o problematike hudobnej výchovy na tému „Hudobná výchova v procese formovania vedomia mládeže v socialistickej spoločnosti". Usporiadateľmi sú: Pedagogická fakulta, Katedra hudobnej výchovy v Nitre, Zväz československých skladateľov, Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov, Zväz slovenských skladateľov, Česká hudobná spoločnosť, Český hudobný fond a Slovenský hudobný fond. Konferencia, ktorej problematika má v súčasnosti dôležitý celospoločenský a kultúrno-politický význam, bude riešiť komplex otázok, dotýkajúcich sa stavu doterajšej hudobnej výchovy mládeže a možnosti zefektívnenia hudobného rozvoja vo výchovnovyučovacom procese.**

● **ZO ŽIVOTA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU**

— dňa 4. apríla 1984 sa uskutočnilo stretnutie s JUDr. Mikulášom Kresákom, autorom publikácie Husliar Oswald J. Willmann, ktorá v uplynulom roku vyšla vo vydavateľstve OPUS. Autor hovoril o kontaktoch s majstrom-husliarom, jeho práci, ktorú dokumentoval výstavkou nástrojov z jeho dielne i filmovými a obrázkovými ukážkami,

— ďalším podujatím, ktoré bolo odozvou na ostatný Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby bola 11. apríla 1984 hodnotiaca diskusia s prehrávkou dvoch úspešných diel tohtoročnej prehliadky — Symfónie č. 12, op. 83 od Alexandra Moyzesa a Ponorenej hudby pre soprán, husle sólo a 12 sláčikových nástrojov od Juraja Hatríka. Okrem autorov sa na besede zúčastnil bohatý počet skladateľov a muzikológov, ktorí zotrvali v podnetnej a plodnej diskusii.

● **OPRAVA. V HŽ č. 9/1984, str. 7, v článku Koncerty MDKO v Bratislave sa nedopatrením uviedlo iné meno skladateľa. Správne malo znieť, že Peter Planyawsky hral nie Vierneho, ale Pierneho Trois pièces. Autorke článku i našim čitateľom sa týmto ospravedlňujeme.**

K niektorým otázkam súčasného vývoja hudobnej výchovy v ZSSR

STAROSTLIVOSŤ O MLADÝCH

Pred 10 rokmi skupina hudobných odborníkov pod vedením jedného z najvýznamnejších súčasných hudobných skladateľov a pedagógov Dmitrija Kabalevského začala s radikálnou prestavbou systému hudobnej výchovy (ďalej Hv) vo všeobecnovzdelávacej škole. (Pozn. autora — Nové učebné osnovy hudobnej výchovy pre 1.—3. roč. a pre 4.—7. roč. schválilo Kolégium Ministerstva školstva RSFSR v r. 1979, resp. v r. 1981.)

D. Kabalevskij pochopil, vychádzajúc z nových spoločensko-historických podmienok, že bez seriózneho prehodnotenia základných princípov vyučovania Hv, bez podstatného prepracovania obsahu a úloh vyučovacích hodín, nemôže škola plniť požiadavky, ktoré na ňu v procese hudobnoestetickej výchovy a vzdelania kladie život. Pri rozpracovaní otázok teórie vyučovania hudobnej výchovy boli prijaté **3 základné tézy sovietskej hudobnej estetiky, pedagogiky a psychológie: 1. — hudobné umenie je bohaté a v spoločenskej praxi vystupuje ako dorozumievací prostriedok, prostriedok špecifického odrazu skutočnosti a jej pretvárania; 2. — proces kontaktu s hudobným umením rozvíja tvorivý potenciál osobnosti, jej emocionálno-intelektuálnu stránku; 3. — každé normálne dieťa je schopné systematicky sa hudobne rozvíjať.**

Takýto prístup k problematike znamenal principiálny prínos pre štruktúru nových učebných osnov: po prvý raz sa na ich tvorbe podieľali hudobní skladatelia, teoretici, historici, metodici, psychológovia atď.; prvýkrát je obsah učebných osnov rozložený na jednotlivé vyučovacie hodiny, pospájané v jednotnom tematickom celku; prvýkrát pracovníci laboratória Hv pri Vedeckovýskumnom ústave Akadémie pedagogických vied vypracovali jednotný systém preškoľovania učiteľov Hv v súlade s novými požiadavkami. Principiálne novým faktom bola aj stála spätná väzba na širokom základe — učebné osnovy sa neustále obohacovali, zdokonaľovali, pretože ich previerke sa okrem úzkeho kruhu odborníkov (pracovníkov laboratória a učiteľov-experimentátorov) tvorivo zúčastnili tisíce hudobných pedagógov zo všetkých krajov, oblastí, okruhov a autonómnych republík RSFSR.

V úvode k novým učebným osnovám D. Kabalevskij zdôraznil: „Vo svojej práci som sa opieral predovšetkým o hudobnopedagogické názory B. Asafieva. Základným východiskom boli jeho slová: ‚... v názoroch na Hv ako na vyučovací predmet treba obísť otázky muzikológie a chápať hudbu ako umenie, čiže ako istý jav, vytvorený človekom a nie ako vednú disciplínu, ktorú sa treba učiť a študovať'". V podobných názoroch tohto vynikajúceho sovietskeho muzikológa je evidentná sústavná snaha vyhnúť sa mechanickému prenášaniu obsahu a metód profesionálneho hudobného vzdelania do systému hudobnej výchovy v základných školách. Asafiev mal na zreteli predovšetkým osobitný prístup k hodinám Hv v škole, v ktorých by muzikologické prvky boli organicky späté s hudobnou prípravou žiakov a kvalitatívne prepracované vzhľadom na ciele výchovno-vzdelávacieho procesu Hv.

Myšlienky B. Asafieva nestratili na svojej aktuálnosti a jeho názory sa stali rozhodujúcimi pre vypracovanie projektu nových učebných osnov Hv, v ktorom kardinálnou otázkou je — podľa Kabalevského — „pretavenie muzikológie na pedagogiku". Jednota tvorivých názorov u Asafieva a Kabalevského sa prejavuje predovšetkým v pohľade na hudbu. Avšak, zatiaľ čo u Asafieva je to iba teoretická koncepcia, ktorej cieľom je vedecké chápanie hudby ako intonačného umenia, hudobnopedagogická koncepcia Kabalevského úzko súvisí s hudobnou výchovou na základných školách.

Dôležitým momentom novej koncepcie je vzťah hudby k objektívnej realite. Na rozdiel od predchádzajúcich učebných osnov Hv, kde táto otázka vždy ostávala čiste muzikologickým pojmom a jej interpretácia mala viac-menej rétorický charakter, v nových učebných osnovách spätosť hudby so životom sa chápe ako prvoradá úloha, a preto sa detailne rozpracováva zo všetkých aspektov novej koncepcie Hv, predovšetkým však v tematickej štruktúre učebných osnov. Napríklad prvá téma v 1. ročníku má názov: „‚Tri veľryby' v hudbe — pieseň, tanec, pochod", pričom ide nielen o tri žánre, ktoré sú deťom najbližšie, ale o tri hlavné sféry v hudbe — pieseň, tanec, pochod — ako základ celej hudby, jej všetkých foriem a žánrov. Na jednej strane učebná látka vychádza zo životných skúseností, ktoré majú už aj prváci, na strane druhej — „tri veľryby" sú sami osebe osobitnou sférou hudobnej kultúry, v ktorej umelecká a objektívna skutočnosť sú späté najužšie. Tento postup umožňuje v 2. ročníku plynule nadviazať na pochopenie rôznych druhov foriem a žánrov v hudbe súčasnej, ako aj v hudbe minulých storočí, správne vystihnúť „jadro" hudobného diela. Tieto získané skúsenosti umožňujú žiakom v 3. ročníku pochopiť charakteristické črty hudby ľudovej a umelej hľadať podobné a odlišné vlastnosti v ľudovej hudbe svojho národa a iných národov, pochopiť internacionálnu funkciu hudby. Vo 4. ročníku sa žiaci učia hľadať interakciu medzi hudbou, literatúrou a výtvarným umením. V 5. ročníku sa rozširuje predstava žiakov o sociálnej funkcii hudby a vplyve na ľudí hudobným krásnom a pravdivosťou. Špecifikum hudobnoobrazových prostriedkov odrazu skutočnosti je témou hodín v 6. ročníku. Téma v 7. ročníku nesie názov — „Hudba a súčasnosť". Tieto „nosné" vedomosti, ktoré získavajú žiaci v primeranej podobe, odhaľujú rôzne stránky vzťahov hudby a života, pomáhajú im správne sa orientovať v množstve rôznorodých zvukov. S tým súvisia aj ďalšie aspekty na požiadavky nových učebných osnov. Napr. popri známych hudobných dielach svetovej a národnej kultúry sa komponujú aj aktuálne hudobné diela, ktoré zodpovedajú záujmom žiakov, ich súčasnému životu v škole. Novým rysom učebných osnov je aj zaradenie tzv. „domácich úloh", v ktorých sa žiaci učia verbálne postihnúť pocity z počúvania hudby mimo školy. Skúsenosti ukázali, že i napriek počiatočným ťažkostiam, ktoré vznikli pri „rozprávaní" o hudbe, ktorej deti nikdy predtým nevenovali osobitnú pozornosť (hudba vo filmoch, inscenáciách atď.), absolútna väčšina detí sa postupne naučila cieľavedome vyčleňovať hudobný obraz v dramaturgickom rozvoji.

Ďalším dôležitým princípom nových učebných osnov, v súlade s Asafievovým učením o intonácii, je celistvý prístup k hudbe. Pochopenie Asafievových zákonitostí o intonácii pomôže vyriešiť azda najpáľčivejšiu otázku školskej hudobnej pedagogiky — otázku celistvosti hodín Hv. Tento problém nemôže vyriešiť požiadavka spojenia troch tradičných súčastí hodiny Hv („spev", „elementárna hudobná náuka", „počúvanie hudby") komplexne, ale naopak — požiadavka skúmania hudby ako celku z rozličných aspektov. Preto nové učebné osnovy vyžadujú rôzne cesty estetickovýchovného pôsobenia hudby na žiakov na základe aktívneho a emocionálneho vnímania. Rozvoj schopností vnímať a pochopiť hudbu sa stáva cieľovým hudobnopedagogickým programom pri všetkých formách kontaktu s hudbou na vyučovacej hodine: vo vokálnom prejave, v hre na hudobnom nástroji, pri počúvaní, rozbore a hodnotení hudobných diel, pri hudobno-pohybovej výchove, pri pokusoch o improvizáciu atď.

Nové učebné osnovy Hv vyžadujú rešpektovanie základných kritérií na výber hudobného materiálu, a to na ich vysokú ideovo-umeleckú hodnotu, výchovný význam, pedagogickú účelnosť. Tieto požiadavky pri realizácii nových osnov nadobúdajú veľký význam. Napr. pod pojmom „pedagogická účelnosť" sa predpokladá v určitom logickom slede rozvoj hudobných schopností, návykov a zručností žiakov. Avšak tento proces v podmienkach masovej hudobnej výchovy neprebieha izolovane, ale je organicky spätý s osvojovaním problémového celku a je na ňom priamo závislý. Riešenie týchto úloh vyžaduje nielen vhodný výber skladieb, ale aj špeciálne skladobné typy vzhľadom na požiadavky nových učebných osnov, čo predpokladá stálu spoluprácu s mnohými hudobnými skladateľmi (ktorí majú radi deti, poznajú ich záujmy, a taktiež poznajú obsah, princípy, metódy nových učebných osnov a pochopili ich význam).

Z psychologického aspektu je dôležitá požiadavka, týkajúca sa vekových zvláštností rozvoja detí. Pri vypracovaní osnov sa skúmali vekové zvláštnosti detí, ktoré súvisia s meniacimi sa postojmi žiakov. Výskumy na jednej strane síce dokazujú správnosť všeobecných psychologicko-pedagogických téz pri ich aplikácii v hudobnopedagogickom procese, avšak na druhej strane dokazujú aj to, že hodiny Hv vo všeobecnovzdelávacích školách majú svoje zvláštnosti, ktoré vyplývajú zo samotného charakteru umeleckej činnosti, z jej obsahu s výrazným výchovným zameraním. Dôležitou úlohou Hv je rozvíjanie emocionálno-kognitívnej stránky osobnosti dieťaťa. V súvislosti s tým je zrejmé, že v hudobnej pedagogike treba od samého začiatku budovať na kontinuite jednotlivých vekových etáp rozvoja osobnosti žiaka, a nie na ich principiálnom delení.

Najúčinnejšou formou, zjednocujúcou hudobnovýchovný proces a zároveň umožňujúcou diferencovať ho na jednotlivé etapy, je hra. Interakcia rôznych druhov umeleckých hier v jednotlivých vývojových etapách žiaka môže byť odlišná. V 1. ročníku hra vystupuje ako forma, spájajúca prirodzenú činnosť žiakov s učením, ktoré organizuje ich činnosť na základe jednotného výchovno-vzdelávacieho cieľa. V 2. a 3. ročníku sa táto forma stáva kvalitatívne inou a zakladá sa na výbere určitých prostriedkov k splneniu stanovenej úlohy. Žiaci sú už schopní vedome vyčleniť z hry vlastné hudobné umelecké hodnoty. V ďalších ročníkoch hra nadobúda tvorivo-umelecký charakter, kde ide o výber a použitie hudobnovýrazových prostriedkov k dosiahnutiu diferencovaných a špecifických cieľov.

SERGEJ MIRONOV

Televízny zápisník

Hlavná redakcia hudobného vysielania Československej televízie v Bratislave pripravila veľmi zaujímavý a užitočný cyklus MLADÍ SLOVENSKÍ SKLADATELIA s podtitulom PREDSTAVUJEME VÁM ... V prvej časti (12. apríla 1984) predstavili scenáristi Eva Holubánska a Milan Adamčiak troch príslušníkov mladej generácie: Víťazoslava Kubičku, Vladimíra Godára a Petra Breinera. Na besede, ktorej moderátorkou bola Eva Holubánska, sa zúčastnili profesor VŠMU národný umelec Dezider Kardoš, muzikológ Milan Adamčiak a jeden z troch predstavovaných Víťazoslav Kubička. Bolo by bývalo zaujímavejšie, keby v štúdiu boli prítomní všetci traja predstavovaní autori — absencia Godára a Breinera sa tak javí trochu nepochopiteľnou. Ak svoju osobnú prítomnosť z nejakých dôvodov nepotvrdili, bolo by dobre pred ukážkou z ich tvorby zaradiť aspoň ich fotografie — divák na to zaiste čakal.

Beseda bola veľmi dobre pripravená a pôsobila pútavo i spontánne. Holubánska sa ako moderátorka dobre uviedla, je veľmi fotogenická a pohotová, jej budúci vývoj ako moderátorky je iste len otázkou častejšieho televízneho vystupovania a skúseností.

Veľmi závažný bol vstup profesora Kardoša, ktorý hovoril o mladej skladateľskej generácii ako o dobre pripravenej a umelecky zdravej. V závere nanajvýš presvedčivo, bez zbytočného patetizovania vyzýval mladých k angažovanej tvorbe, zameranej predovšetkým na aktuálnu problematiku dneška — boj za mier.

Milan Adamčiak zaujímavým spôsobom porovnával tvorivé výpovede predstavovaných autorov, ich kompozičnú poetiku, skladateľský prejav; bolo zrejmé, že ich tvorbu nielen dobre pozná, ale sa s ňou stotožňuje a úprimne ju propaguje.

Hudbu predstavovaných mladých autorov realizátori relácie vybrali v rámci možností dobre. Uvedomujem si pritom fakt, že vyberať možno len z toho, čo sa v televízii už nahralo. Silne zapôsobila Kubičkova elektroakustická kompozícia „... a plakal by aj kameň" s protivojnovou tematikou. Od V. Godára sme si vypočuli tri časti zo Suity pre dvoje husli vo výbornej interpretácii J. Kopelmana a P. Hamara. Marián Varinsky zahral ešte Kubičkov Portrét dievčaťa pre klavír a ďalej zaznela ukážka z Breinerovej orchestrálnej skladby „Taká jedna burleska", ktorá bola celá zaradená aj do programu nasledujúceho koncertu. V budúcnosti by bolo dobré pripraviť koncert z diel všetkých predstavovaných autorov.

Po dlhšom čase sme 15. apríla 1984 opäť počuli a videli koncert z cyklu HUDBA Z BRATISLAVY. V dobre zostavenom programe z diel H. Marschnera, F. Liszta a Šimona Jurovského sme si prostredníctvom zaujímavo koncipovaného textu uvedomili bohatú hudobnú kultúru Bratislavy minulosti a čo viac, v návrate k dielu Jurovského overili aj vynikajúce kvality tvorby tohto predčasne zosnulého príslušníka slovenskej hudobnej moderny. Vďaka za to patrí výbornému bratislavskému Symfonickému orchestru Československého rozhlasu vedenému zasl. um. O. Lenárdom, sólistovi klaviristovi I. Palovičovi, ako i kameramanovi Kulčickému a režisérovi Fükőovi.

ANNA KOVÁŘOVÁ

O PÔSOBENÍ SMETANOVHO DIELA

V rámci Roku českej hudby a pod záštitou Ministerstva kultúry ČSR konala sa v Prahe v dňoch 12.—14. marca 1984 pracovná konferencia na tému **100 rokov spoločenského pôsobenia Smetanovho diela v národnom i medzinárodnom kultúrnom živote.** Jej usporiadateľmi boli Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov a Spoločnosť Bedřicha Smetanu. Téma sa rozčleňovala do troch oblastí: interpretácia diela Bedřicha Smetanu, reflexie Smetanovho diela a odkazu a súčasný stav, potreby a perspektívy starostlivosti o Smetanovo dielo.

Konferenciu otvoril národný umelec **Jan Seidel,** ktorý zdôraznil nutnosť ďalšej kolektívnej smetanovskej práce, rozvíjanej na základe celkom konkrétneho dlhodobého plánu do roku 1994. **Václav Holzknecht** potom predniesol slávnostný prejav, v ktorom sumarizoval dnešný pohľad na kultúrno-politický a umelecký odkaz Bedřicha Smetanu, tvoriaci východisko pre naše ďalšie úsilie o rozvoj hudobnej kultúry súčasnosti. Po tejto úvodnej časti zaznelo Druhé sláčikové kvarteto d mol B. Smetanu v podaní Smetanovho kvarteta.

K prvému okruhu problematiky prehovoril najprv **Jarmil Burghauser,** ktorý sa zaoberal dlhoročným zápasom o adekvátne rozozvučanie Smetanových, predovšetkým symfonických a operných partitúr. Vyzdvihol prístup Václava Talicha a Otakara Ostrčila a vytvorenie interpretačnej tradície, v ktorej dodnes pokračujeme. K problémom klavírnej interpretácie sa prečítal koreferát **Jana Novotného,** ktorý ťažil z poznatkov dlhodobého štúdia, zavŕšeného vlastným súborným nahraním Smetanovho klavírneho diela na gramofónových platiach. Uviedol, že z klavírneho hľadiska sa mu javí Smetana viac vyrastajúci z Mendelssohna, Schumanna a Schuberta ako z Chopina. Zdôraznil smetanovskú homofóniu a neskoršie symfonickú štylizáciu a polyfoničnosť. **Jaroslav Šeda** hovoril o „niektorých výrazných posunoch v interpretácii Smetanových koncertných skladieb v českej hudobnej kultúre po roku 1945". Zaoberal sa podstatnými zmenami podmienok povojnového vývoja, kedy sa Smetanovej hudbe dostalo úplného zospoločenštenia. Vyzdvihol kolektívne dielo mnohých tvorivých generácií — príkladom toho je Moja vlasť ako neustále sprítomňovaná skutočnosť. Smetanovo dielo reprezentuje dnes špičkovú výkonnosť štátnych orchestrov. U kvarteta „Z môjho života" vytypoval tieto súčasné kvality interpretácie: jej suverenitu, oprostené scudnenie, tempové uchopenie a jednotný pocit potreby zdôrazniť smetanovský étos viery vo všeľudskom zmysle. U zborových skladieb Smetanu je jedinečným činom ich súborné predvedenie v podaní Pražského filharmonického zboru, zaznamenané na gramofónových platniach. **Břetislav Novotný** sa ďalej venoval problematike vypracovania intonácie, agogiky a dynamiky v sláčikových kvartetách. Zaujal početné auditórium konferencie živými ukážkami na svojom nástroji. **Antonín Kohout** zdôraznil širokú známosť Smetanovho diela a mena v celom hudobnom svete. Uviedol, že v interpretácii Smetanovho kvarteta zaznelo v zahraničí I. kvarteto B. Smetanu takmer tisíckrát, II. kvarteto takmer päťstokrát. Druhé kvarteto vyžaduje presvedčivosť interpretov, väčšiu ako u Janáčkovho diela. Veľmi tu napomáhajú vynikajúce rozbory **Karla Janečka.** K inscenačnej problematike Smetanových opier z hľadiska našej súčasnej praxe prehovorila **Eva Herrmannová.** Je potrebná nová optika, ujasnenie inscenačného štýlu, odstránenie čistočnej konvencie a klišé, prebujnených realizácií. Operný režisér je hlavným realizátorom. I jeho cesta vedie cez partitúru a jej dokonalú znalosť. **Milan Škampa** vyzdvihol dojímavosť vyznania ukrytého v smetanovských partitúrach a poukázal na omyly vo vydaniach kvartet, ktoré vznikli o. i. rešpektovaním prednesových variantov, obsiahnutých v autografoch klavírnych výťahov. **Václav Nosek** upozornil v „slove dirigenta a dramaturga" na klesajúci počet smetanovských predstavení. Znížila sa bojovná tendencia, zostala etická hodnota. Treba hľadať aj iné krásy, iné hodnoty ukryté v operách. Vytypoval predpoklady životnosti diela: národný charakter hudby, výraznú lyrickosť a poetickosť, pokrokovosť zobecnenú do všeľudskosti, oslavu čistej a obetavej lásky. Upozornil ďalej na nebezpečie „sprevádzkovania" (zprovoznění) Smetanovho diela. Úroveň divadelných orchestrov však vzrástla, vo vokálnej zložke sú rezervy i príklady. Nutnosť využiť tradíciu k súčasnému výkladu diela, vyvarovať sa omylov. Problematika libriet a ich jazykovej stránky zostáva nedoriešená.

Reflexie Smetanovho diela a odkazu boli predmetom referátu, ktorý kolektívne spracovali **Jiří Berkovec, Jaroslav Jiránek** a **Jaroslav Smolka.** Predniesol ho prvý menovaný, ktorý tiež spracoval „náčrt hlavných tendencií zživotnenia tvorivého odkazu B. Smetanu v rokoch 1884—1984", ktorý sa na konferencii rozdával. Predstavuje obsiahly elaborát o smetanovských udalostiach, ktorý ako pracovný materiál bude sa ďalej dohodnocovať dielčími sondami a štúdiami. Referát sa zameral na otázky muzikologickej reflexie a hlavnej fázy výskumu Smetanovho diela od Hostinského po Zdenka Nejedlého, Františka Bartoša a Karla Janečka a načrtol úlohy, ktoré rieši vedecký tím Súbornej smetanovskej monografie, ktorého sú všetci autori referátu členmi. Je najmä nutné spracovať Smetanovu biografiu novým spôsobom, pretože sa premeškala doba „klasického veku" životopisu. Rozprávačský štýl dnes už nie je možný. Je nutné vychádzať z monografie tvorby (už je vydaná Smetanova komorná hudba od Karla Janečka, tvorba vokálna od Jaroslava Smolku, v tlači je monografia opernej tvorby od Jaroslava Jiránka a orchestrálnej skladby od Jaroslava Smolku, klavírnu tvorbu spracovala Hana Séquardtová a tematický katalóg pripravuje Jiří Berkovec, chystajú sa i ďalšie zväzky). V referáte boli využité i jednotlivé štúdie autorov, najmä Jaroslava Jiránka o Zdenkovi Nejedlom a jeho smetanovstve. Akoby neoddeliteľnou súčasťou tejto kolektívnej práce sa stal čítaný referát **Hany Séquardtovej** „Sto rokov Smetanovho tvorivého odkazu". Zaznel na jej pamiatku, pretože autorka počas príprav na konferenciu koncom roku 1983 zomrela. Poznámkami k muzikologickej reflexii Smetanovho diela prispeli ďalej **Miroslav K. Černý,** ktorý rozlíšil obecné a spoločenské reflexie od muzikologických a doložil i určitý pohyb v koncepcii Zdenka Nejedlého. Historické poňatie reflexie je nutné. **Jiří Fukač** a **Jana Pavlíčková** boli autormi príspevku na tému sémantickej otvorenosti ako faktora recepcie Smetanovho diela. Podrobnejšie sa dotkli Smetanových charakteristických skladieb ako typu zvlášť významného. **Milan Kuna** poukázal na protikladné účinky Smetanovej hudby za okupácie, na jej zneužitie a proti tomu povzbudivé zámerné využívanie. Okupantov zaskočila Smetanova hudba a jej sila. Smetanova hudba mala kľúčové postavenie. Ako príklad možno uviesť rozhlasové programy Mirka Očadlíka a ich ohlas. **Vladimír Hudec** predniesol cenný príspevok k otázkam vývoja smetanovského vedomia v moravskom hudobnom teréne a **Mária Potemrová** poreferovala o smetanovskej tematike vo vzťahu k východnému Slovensku. Zmienila sa o českých inštrumentalistoch vojenských kapiel a menovite ešte o Imrichovi Bellovičovi, ktorý študoval v Prahe u Smetanu v rokoch 1865-67 a potom pôsobil v Budapešti. Uviedla aj fakty o predvedení Predanej nevesty v Košiciach s klavírom už v 90-tych rokoch minulého storočia a o zbore „Smetana" v Prešove (od r. 1919). Druhý deň konferencie zaznel ešte príspevok **Vojtecha Kyasa** o niektorých aspektoch Smetanovej tvorby vo vzťahu k dielu F. Schuberta a v bohatej diskusii vystúpili i ďalší účastníci konferencie s tematikou vývoja klavírnej tvorby B. Smetanu **(Gabrielová),** skúmania Smetanovho operného štýlu **(Bor),** potrieb iniciovania smetanovskej interpretácie **(Šeda),** iniciovania smetanovskej interpretácie i vo vzťahu k cudzine **(Bajer),** dokumentácie súčasnosti a závermi z diskusie **(Jiránek).**

Smetanovskú konferenciu v Prahe otvoril národný umelec Jan Seidel. Snímka: J. Plechatý

Tretí deň bol venovaný otázkam heuristiky a jej vývoju v oblasti smetanovskej, prezentácii hudobných prameňov v podobe notových a gramofónových edíc, muzeálnych expozícií a v rozhlasovej a televíznej či filmovej podobe. V závere sa načrtli otázky organizácie smetanovskej práce. Referát predniesol **Miloslav Malý,** ktorý sa zaoberal úlohami výskumu na dnešnej úrovni Múzea českej hudby, ktoré sústreďuje všetky smetanovské pamiatky a zabezpečuje i základný výskum a kultúrno-osvetové využitie. Podrobnejšie sa venoval otázkam vydania korešpondencie a denníkov B. Smetanu, na čo sa na konferencii tiež poukazovalo. K histórii Spoločnosti B. Smetanu predniesla cenný príspevok **Olga Čechová, Miloslav Nedbal** hovoril o Smetanovej tvorbe v rozhlase, **Zdeněk Candra** v televízii. **Vratislav Černík** reflektoval problematiku smetanovských notových edíc a **Miloš Pokora** prehovoril o gramofónových nahrávkach komornej hudby. **Michaela Kopecká** sa venovala veľmi kriticky niektorým problémom Smetanových opier v televízii, **Leo Jehne** uskutočnil obšírny rozbor zahraničných kritických súdov o gramonahrávkach Smetanových opier. **Věra Šustíková** sa pokúsila o rozbor niektorých zahraničných inscenácií Smetanových opier v rôznych fázach spoločenského vývoja a **Jiří Pávek** uviedol ukážky z koncertného predvedenia Smetanovho Dalibora v USA. **Václav Holzknecht** vyzdvihol podiel smetanovskej klavírnej súťaže v Hradci Králové na súčasnom výraznom oživení záujmu o Smetanovo klavírne dielo medzi mládežou a pedagógmi a tiež úspechy, ktoré sa dosiahli za dvadsať rokov trvania súťaže. V záverečnej diskusii tretieho dňa konferencie vystúpili ešte: **Jaroslav Šeda,** ktorý podčiarkol význam kolektívnej monografie o Bedřichovi Smetanovi a význam konferencie, ktorá na základe etapového zhrnutia otvorila i novú etapu premýšľania, a **Stanislav Jareš** k otázke ikonografickej publikácie o Bedřichovi Smetanovi a súčasnej dokumentácii spoločenskej reflexie jeho diela. Záver konferencie vykonal **Jiří Bajer,** ktorý tiež uviedol konkrétne body dlhodobého plánu smetanovskej práce do roku 1994, ktorý bude ďalej prepracovaný a publikovaný po línii zborníka konferencie, čo vydá Česká hudobná spoločnosť.

MILOSLAV MALÝ

● *SKLADATEĽSKÚ SÚŤAŽ PRE DETSKÉ ZBORY vypisujú Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov, Český hudobný fond, Park kultúry a oddychu v Olomouci a Klub pracujúcich v Jirkove. Súťaž sleduje predovšetkým cieľ obohatiť repertoár detských speváckych zborov o súčasnú tvorbu československých skladateľov, ktorá vyjadruje radostný svet detí, ich vzťah k umeniu a k životu v socialistickej spoločnosti. Tohto roku je súťaž tematicky zameraná na 40. výročie oslobodenia ČSSR, na oslovu mieru a na boj za mier. Súťaž má dve kategórie: základnú (1—3-hlasné zbory alebo cykly pre školské a menej pokročilé detské spevácke zbory vo veku 10—15 rokov bez sprievodu alebo so sprievodom klavíra, či 1—2 bežne dostupných melodických nástrojov) a tematickú (skladby alebo cykly pre vyspelé výberové detské spevácke zbory bez sprievodu alebo so sprievodom — najviac však 5 bežne dostupných nástrojov). Súťaž je anonymná a môže sa jej zúčastniť každý občan ČSSR. Uzávierka súťaže je 15. septembra 1984.*

TVORBA

JÁN CIKKER
OBLIEHANIE BYSTRICE

V poradí ôsma opera národného umelca **Jána Cikkera Obliehanie Bystrice** nás núti nielen k hodnotiacim súdom a úvahám na margo novej slovenskej opery, ale i k polemickejšie zacieleným otázkam, na ktoré — podľa môjho názoru — treba hľadať odpoveď. Hneď na začiatku si treba položiť otázku: je to príbeh vyslovene komický, či skôr tragikomický? Prevažuje v ňom satira, paródia, či sarkazmus? Veď nad postavou grófa Pongrácza sa možno azda viac zamýšľať, než smiať. Je to osamotený človek obklopený skorumpovanými služobníkmi, ktorí sú ochotní robiť čckoľvek len preto, aby mohli žiť ľahkým a bezstarostným životom. Neraz sa zdá, že gróf Pongrácz má len nasadenú masku výstredného a exaltovaného človeka; nik nevie, čo je pod ňou: či vidí pretvárku svojich dvoranov a hrá s nimi postavu posledného hradného pána, alebo či je skutočným čudákom. V každom prípade je Pongráczov príbeh osudom osamoteného človeka, ktorý žije vo svete, do ktorého už nepatrí. Nemá vedľa seba dobrého a láskavého človeka, kým nepríde zlom v podobe Apolky. Zdá sa, že tu dochádza k výraznému zvratu, ktorý stojí — alebo by mal stáť — nad všetkým, čo sa v tejto opere odohráva. Lebo tento moment prevyšuje svojím významom všetku komičnosť, či tragikomičnosť deja. Všetci zrazu spoznávame grófa Pongrácza ako človeka túžiaceho po láske k dieťaťu. Spoznávame, že všetka komičnosť je tu len produktom absencie ľudských citov. Sú to len vzdušné zámky ubiedenej samoty. Nepochybne je to ľudsky prežitá tragikomičnosť — teda nie príbeh groteskných gagov. Vidíme, že tento človek nepoznal čaro lásky. Len adoptované dieťa je náplasťou na jeho samotu. Keby sme však hneď i pripustili komičnosť dejovej fabule, museli by sme sa pozrieť, čo sa deje v hudbe, lebo opera sa ešte nikdy nestala komickou len tým, čo sa deje na javisku, ale predovšetkým z fenoménu hudobného. Som ďaleko od toho, aby som pochyboval o nesporných hodnotách Cikkerovej hudby. O Obliehaní Bystrice však musíme povedať, že nenachádzame tak v librete, ako i v hudbe dôvody pre klasickú komičnosť. Už som spomenul, že hlavnej postave chýbajú znaky evidentne čitateľnej komičnosti, pretože výklad jeho správania sa má viacero polôh a dimenzií. Je to dokonca psychologicky komplikovaná postava. Nemá komickú priezračnosť, ktorej by sme dovideli na dno ľudského vnútra — čo netreba chápať ako výčitku, ale ako konštatovanie. Pravda, nie iba hlavná postava, ale celý príbeh obsahuje viacvýznamové, nielen jednoznačne komické roviny. Samozrejme, s prvkami a obrazmi vyslovene úsmevnými, ktoré vystupujú zo životného príbehu grófa Pongrácza, sa celkom evidentne stretávame. V Cikkerovej hudbe sú to pôsobivé a veľmi vtipne rozohrané prieniky k slovenskej ľudovej melodike; je tu sugestívna karikatúra pochodu, ba i celá séria groteskne ladených tanečných momentov s vtipne rozohranou inštrumentáciou a metrorytmickým členením. Ale sú to len epizódy. Celkove možno povedať, že Cikkerova hudba vo svojej príslovečnej heterogénnosti je dôsledne presýtená dramatickým nervom.

V hudobnodramatickej tvorbe J. Cikkera vždy som hľadal analógie v kontextoch európskej hudby 20. storočia. Odpoveď na otázku, ako docieliť komičnosť v hudbe, nie je ani ľahká, ani jednoznačná. Ak vo sfére hovorených vtipov vysvetlíme niekomu, v čom spočíva ono komické — odhalíme tým pointu a komické prestáva byť komickým. V oblasti hudby je to však opačne. Analytický pohľad pomáha chápať nové súvislosti, čím sa povaha komična iba posilňuje. Mám na mysli takú hudbu, ktorá je v svojej hudobnej podstate komická a vtipná. Lebo, ak je hudba komická, či vtipná, tak je to z tých istých príčin, ako vtip. Príčiny môžu byť však rozmanité. Hudba nás môže prekvapiť neočakávanou absurditou — napr. skladateľ kladie vedľa seba prvky, ktoré evidentne k sebe nepatria. Možno je to nonsens, ale to nás rozosmeje. Nemyslím teraz len na napodobňovanie, veď hudba môže byť z toľkých príčin komická. Stačí zrýchlený pohyb slovosledu alebo zvolenej myšlienkovej floskule a už nás hudba nadnáša svojou priezračnou ľahkosťou a vtipom. Je pravda, že sa nesmejeme nahlas, ale je to hravé a pôsobivé. Komičnosť v hudbe možno docieliť i tak, že skladateľ napína pozornosť poslucháča, že oddaľuje neustále prekvapenie, že vždy sa vkradne do hudobného deja čosi, čo tam nepatrí. Stačí jeden tón, jeden akord, či metro-rytmický model. A hudobný proces potom pokračuje ďalej, akoby sa nič nestalo — stačí azda za všetky príklady spomenúť Šostakoviča, či Prokofieva. Komičnosť v hudbe možno docieliť i tak, že sa spojí staromódne, či opotrebované s čímsi novým — netradičným. Myslím na dve veci, ktoré nepatria k sebe — čím vzniká tzv. komický pár. Vo výpočte zdrojov komičnosti by som mohol pokračovať ďalej, napr. aj inštrumentácia môže spolupôsobiť na komičnosť, či iné prvky. Pochopiteľne, každý autor nastoľuje komičnosť v hudbe inak. Len si spomeňme na R. Straussa, Stravinského, Brittena, Orffa a ďalších. Ján Cikker vo svojej novej opere pristupuje k týmto elementom úplne osobite. Neraz paroduje svoju vlastnú výrazovú expresivitu — a zopakuje v pôsobivej inštrumentálnej verzii fragment vokálnej dikcie. Čiže parafrázuje elementy „sprechgesangu" s jemným nádychom humoru. Pravda, to všetko sú len ohraničené momenty a fresky, ktoré vystupujú na povrch z iného druhu hudby. Lebo opera buffa, ako ju chápal napríklad Mozart, či Rossini musí byť od prvého taktu až po posledný komickou operou, teda nie len operou s komickými prvkami a epizódami. Zdôrazňujem, že nemyslím len na komičnosť javiskovú, ale i hudobnú. Možno, že slovo komičnosť ani nie je tým najsprávnejším slovom. Skôr ľahkosť — oprostená a jedinečná. Alebo neopakovateľná jednoduchosť, schopnosť povedať čosi významné v skratke. Slovom, pretlmočiť expresívnu údernosť do neraz až banálnej, avšak sugestívnej myšlienkovej výpovede. Cikker skutočne zostručnil a v mnohom i oprostil procesovosť svojho hudobného deja. Avšak v procese odľahčovania dramatického nervu i viacvrstevných vertikálnych súvislostí sa nemôže stať zrazu iným. To by museli byť tonálne, bitonálne, či polytonálne tvary tak priezračné, aby princíp komickej dvojice mohol fungovať ako faktor vyvolávajúci komičnosť. Cikkerova pôsobivosť bola však vždy vo farebnej imaginácii, v nanášaní farieb a v ich miešaní, či zahusťovaní. Je to hudobná reč hutná, presýtená mnohovrstevnými pásmami — melickými, metro-rytmickými a sonorickými.

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

IGOR BERGER

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

30. III. 1984. 21. abonentný koncert cyklu B. J. Beneš: Hudba pre orchester (premiéra); A. Dvořák: Koncert pre husle a orchester a mol, op. 53; L. Janáček: Symfonietta. Slovenská filharmónia. Dirigent: Libor Pešek. Sólista: Josef Skořepa, husle.

Dvom od seba diametrálne vzdialeným, no nášmu obecenstvu známym klasickým skladbám z českej hudobnej tvorby predchádzala premiéra slovenského diela. Tvorba Juraja Beneša je našej verejnosti čoraz povedomejšia. So záujmom sme sledovali kompozičný vývoj skladateľa, ktorý v posledných rokoch dokladal pútavými novinkami. Jeho najčerstvejšia premiéra skladby s názvom Hudba pre orchester ho legitimovala ako tvorcu, ktorý dokáže narábať s veľkým orchestrálnym aparátom i tektonicky zvládnuť extenzívnejšie celky. Hudba pre orchester udržuje napätie počas celého trvania diela bez „mŕtvych miest" a stagnácií, čo autor dosiahol vďaka silným kontrastom tak kompozičným, ako aj pomocou dynamiky a obsadenia. Procesuálny priebeh tejto mnohovrstevnej kompozície spočíva v dôslednej nadväznosti, čím autor necháva prehovoriť stále nové výrazové roviny v ich vzájomnej jednotiacej prepojenosti.

Dvořákov Husľový koncert vyznel v interpretácii Josefa Skořepu vydarene. Rozhodne teší skutočnosť, že koncertný majster Slovenskej filharmónie je natoľko pohotovým sólistom, aby zvládol takú náročnú úlohu, ako kladie Dvořákov koncert na sólového hráča. Možnosť častejšieho sólového vystupovania by iste pôsobila kladne na jeho pocit istoty a rozvíjala by schopnosť byť prezentnejším a aktívnejším činiteľom v súhre s orchestrom. Garanciou tohto úspechu bola jeho muzikalita a iná spoľahlivo fungujúca technika.

Konfrontácia Dvořákovho Husľového koncertu s Janáčkovou Symfoniettou upozorňovali — viac ako sme si to doteraz azda uvedomovali —, aká priepasť sa otvára medzi týmito mimoriadnymi osobnosťami českej (či česko-moravskej) hudobnej tradície. Janáčkova originalita a jeho osobitý prejav majú svoje korene v novoromantických východiskových pozíciách; skladateľ ich však presadzoval v mnohom radikálnym odklonom od viacerých konvencií, ktoré ešte platili za nepostrádateľné. Vynachádzal často úplne nové postupy a metódy, ktorými dokázal zvýrazniť vlastnú harmonickú paletu, vlastný melos. Dosiahol svoj cieľ aj v momentoch, kde sústava jeho prostriedkov nedosahovala onú uzavretosť, aká vládla medzi prostriedkami romantickej tradície. A možno práve preto vytýčenú métu aj dosiahol. Svojimi novátorskými činmi sprítomňoval tak nový svet predstáv a pocitov, javí sa to čoraz zreteľnejšie aj ex post. Dirigent Libor Pešek vyhovel požiadavkám interpretovaných skladieb v maximálnej miere, podal ich v dokonalej sústredenosti, pričom vykreslil plasticky i tie najjemnejšie detaily. Citlivým koordinovaním farieb nástrojov i nástrojových skupín dal kompozíciám vnútornú diferencovanosť — pri úplnom zachovaní ich jednoty a celistvosti.

Koncert prijalo s veľkou sympatiou aj obecenstvo, ktoré kvitovalo nespornú zásluhu dirigenta pri stvárnení diel od seba tak vzdialených.

JÁN ALBRECHT

— ✶ —

5. a 6. IV. 1984. V. Godár: Partita (premiéra); W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester B dur, K. z. 595; L. van Beethoven: Symfónia č. 5 c mol, op. 67. Slovenská filharmónia. Dirigent: Bystrík Režucha. Sólistka: Marta Dejanová, klavír (BĽR).

Partita pre 54 sláčikových nástrojov, čembalo, tympany a trubicové zvony Vladimíra Godára vznikla r. 1983 na objednávku SF. Päťčasťový cyklus zachováva princíp pohybového kontrastu partity. Každá z častí nesie označenie niektorej, najmä z barokovej hudby známej formy v tomto poradí: Fúga, Concertino, Corale, Capriccio, Canzonetta. Autor sa neusiluje o ich istú hierarchizáciu, ale každá časť má približne rovnocenné postavenie a logicky nadväzuje na predchádzajúcu. V priebehu evolučného procesu postupne pred divákom defiluje obraz diela s novosťami zážitkov, farieb, nálad, aby po doznení posledných tónov sa zavŕšila kompozícia vo svojej celistvej tvarovosti. V bulletine zdôvodňuje Godár základný ideový zámer Partity, keď sa snaží vyvolať u poslucháča predstavu niečoho, čo už kedysi jestvovalo. Nastoľuje tak problém vzťahu súčasnosti k minulosti. Jediné však, čo minulosť evokuje, je zvuk čembala — v niektorých partiách posledných častí pomerne výrazne exponovaný — k čomu pristupuje tiež koncertantný princíp. Godár vytvára totiž pre orchestrálnych hráčov celé série príležitostí využiť technické, výrazové, dynamické možnosti nástrojových kombinácií. Skladateľ — napriek svojmu veku (nar. 1956) — preukázal mimoriadnu vynaliezavosť pri prepojovaní modernejšej hudobnej reči s tradíciou. Takýto kompozičný spôsob zaručuje dielu prístupnosť, zrozumiteľnosť, prehľadnosť, burcuje koncentráciu a presviedča aj priemerného návštevníka. Svedčilo o tom o, i. aj nadšené prijatie diela obecenstvom. Mnohonásobným delením (napr. 1. husle hrajú miestami až 12 odlišných partov) predostiera Partita pred hráčov a dirigenta rad problémov, ale z charakteru interpretácie bolo možno usudzovať, že ich radi a úspešne vyriešili. Hudobné plochy vyznievali účinne, prirodzene a nechýbal v celom priebehu ani muzikantský ťah. Svojím výrazovým dopadom a spôsobom riešenia predstavuje dielo prínos pre slovenskú orchestrálnu tvorbu, ktorý teší o to viac, že kompozícia pochádza z pera tak mladého skladateľa.

Počas svojej kariéry osvedčil sa Režucha neraz ako znamenitý a zasvätený interpret súčasnej tvorby. V prípade Godára dokázal rázne vykročiť z ulity rutinovaného remesla a nechal sa inšpirovať latentnými hudobnými kvalitami partitúry k muzikantsky plne zaangažovanému prístupu.

Dirigentova interpretácia „Osudovej" zohľadňovala beethovenovské brio, pravda, s mierou zodpovedajúcou požiadavkám klasického štýlu. Symfónia sa niesla v znamení veľkorysej koncepcie; uprednostňovala výrazový dopad celkovej výstavby. Až na menšie zakolísanie tempa a istoty v Andante con moto (pri sólach a motivickej práci drevených nástrojov) držal dirigent tempovú tetivu pevne v rukách. Výrazne uplatnil aj svoj zmysel pre mieru, zbytočne nepatetizoval, ani nedramatizoval, a predsa bol jeho Beethoven plnokrvný a dynamicky priebojný.

Bulharka Marta Dejanová je výborne technicky pripravenou klaviristkou. Jej pasáže boli pohyblivé a pomerne zreteľné, skoky isté, vyrovnanosť oboch rúk imponujúca. Prvá časť Koncertu však utrpela istou mierou vnútornej nervozity. Aj po stránke zvukovej jej tónu chýbal iskrivejší brilantný odtieň. Z tohto dôvodu mohol aj dirigent trochu ubrať na intenzite orchestra, aby umožnil klavíru vystúpiť viac do popredia. V zasnenom Larghette presvedčila Dejanová hlbokým citovým ponorom meditatívneho charakteru a vo finálnom Allegre suverénnym zvládnutím náročných pasáží. Podľa nášho názoru snaha o štýlovosť zapríčiňovala miestami zúženú amplitúdu plastickosti v budovaní fráz, čo ukrývalo tendenciu po istom stereotype. No najmä za strhujúcu suverenitu technického zvládnutia zožala Dejanová zaslúžený úspech.

VLADIMÍR ČÍŽIK

PROFILY MLADÝCH

Skladateľ

Peter Breiner

Peter Breiner (nar. 1. júla 1957 v Humennom) vyštudoval Konzervatórium v Košiciach v odbore skladba a klavír. V štúdiu pokračoval na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (kompozícia) v triede prof. Alexandra Moyzesa, ktorú absolvoval v roku 1981 Symfóniou pre veľký orchester. Pracoval ako hudobný režisér v Československom rozhlase v Bratislave, potom vo vydavateľstve OPUS. T. č. nie je viazaný žiadnym zamestnaním, venuje sa výlučne kompozičnej a koncertnej činnosti (ako džezový klavirista).

Z diel: orchestrálne — Tri skladby pre orchester (1977), Variácie na tému A. Berga pre symfonický orchester (1977), Protivety pre symfonický orchester (1978), Concertino pre violu, klavír a sláčiky (1981), Symfónia (1980), Taká jedna burleska pre malý orchester (1981), Niečo ako koncert pre klavír a komorný orchester (1983). Ďalší koncert pre klavír a orchester (1983); komorné — Fraktúry pre 2 flauty, fagot a čembalo (1979), Sláčikové kvarteto (1981), Variácie pre klavír na tému W. A. Mozarta (1981), Hovoriace hodiny pre hoboj, fagot, violončelo a čembalo (1982), Trio pre 2 violončelá a klavír (1984); muzikály — Čarovná čaša (1978), Ukradnutý biely slon (1984), Brzdy (1981); scénická hudba, džezová a tanečná hudba.

Na každého z nedávnych absolventov kompozície na Vysokej škole múzických umení v Bratislave sa už „nalepili" určité prívlastky, aký ten-ktorý je, ako tvorí, aké sú jeho názory na život atď. Sama som prednedávnom napísala v Hudobnom živote o Petrovi Breinerovi, že pri tvorbe preferuje moment hry; ďalší ho označujú za ironika, ktorý si v svojej hudbe — ale i v živote — zo všetkého robí žarty, nič neberie vážne. Takéto súdy sa potom ťažko vyvracajú, najmä, keď sú do určitej — i keď nie veľkej — miery pravdivé.

Peter Breiner od 9 rokov študoval externe na košickom konzervatóriu hru na klavíri. O svojom povolaní vlastne nerozhodoval — štúdium hudby mu vyplynulo ako samozrejmosť, vôbec neuvažoval nad inými možnosťami. Na konzervatóriu získal i základy kompozície a po maturite v obidvoch odboroch sa prihlásil na štúdium kompozície na Vysokú školu múzických umení — tiež akoby automaticky, inak to snáď ani byť nemôže.

Počas štúdia v Bratislave sa začal pretvárať jeho estetický ideál. Do tej doby sa orientoval dosť jednostranne; teraz spoznal aj iné hudobné žánre, z ktorých ho najviac zaujal džez. Ako citlivý muzikant objavil mimoriadne schopnosti a kvality tejto hudby, ktorá — vďaka svojej úprimnosti a emocionálnej účinnosti — prenikla takmer do celého sveta a stala sa doslova „hudbou, ktorá spojila svet". Vďaka dobrej technickej pripravenosti a hráčskej pohotovosti sa Peter Breiner stal aktívnym klaviristom v rôznych skupinách a orchestroch; najtrvalejšou je spolupráca s Petrom Lipom. Okrem toho pôsobí ako štúdiový hráč na klávesových nástrojoch — teda sprevádza pri nahrávaní každého, kto ho potrebuje.

Ale vráťme sa ku kompozícii. Spomenula som dve charakteristiky: hravosť a ironiu. Prvú by som chcela potvrdiť, druhú spochybniť.

Pri počúvaní orchestrálnej skladby Taká jedna burleska sa mi vynárali myšlienky, že autor sa doslova „opája" zvukovou krásou, jeho možnosťami, zbiera nápady zo všetkých kútov hudobnej kuchyne a ukladá ich do celku smiešno-vážneho a čo do štýlu prakticky nezaškatuľkovateľného. Pohybuje sa prevažne v rámci tonálnej harmónie, myslí melodicky, prevláda tanečnosť, radosť z hry. Ako sám hovorí: *„Píšem hudbu preto, aby som ľuďom urobil radosť. Že je z hľadiska kompozičného heterogénna? Iste, lebo taký je každodenný život; skladá sa z množstva rýchlo sa striedajúcich chvíľ, z ktorých každá prináša niečo iné, iných ľudí, iné problémy, iné prostredie. Tak žijem, tak to cítim a tak to musím vyjadriť. Neráď rozmýšľam, prečo to tak robím; proste to tak musí byť".* A keďže Peter Breiner nemá problém nápady spracovať, vytvarovať a vyvážiť do celku, jeho hudba — napriek neobyčajnej rozmanitosti v jednotlivostiach — pôsobí na poslucháča uceleným dojmom. Je v nej úsmev i vážnosť, bezstarostnosť i uvážlivosť, nadhľad i vyslovenie vlastného názoru. V žiadnom prípade nechce byť ironický, úsmev či humor je v jeho hudbe prítomný len do tej miery, v akej ho prináša život — ako jedna z jeho súčastí.

I v ďalších skladbách cítime rôznosť pohľadu na hudobný materiál, prepojenie rôznych hudobných druhov. Ďalší koncert pre klavír a orchester patrí do oblasti symfonického džezu, pričom zachováva klasickú formu koncertu; vo Variáciách na Mozartovu tému pre klavír skladateľ odhaľuje nové možnosti spracovania známej témy, vytvára iný uhol pohľadu na zvolený hudobný materiál. Naproti tomu Fraktúry pre 2 flauty, fagot a čembalo (študentská práca), či Hovoriace hodiny pre hoboj, fagot, violončelo a čembalo (1982) reprezentujú úplne iný svet autora, nielen vážny, ale i meditujúci, filozofujúci.

Nakoniec treba spomenúť i ďalšiu významnú oblasť Breinerovej tvorby, a tou je viacero scénických hudieb (A. Fredro: Pán Jowialski, 1979, F. Rojas Zorilla: Celestína, 1980, obe pre Štúdio VŠMU, J. N. Nestroy: Talizman, 1984, Divadlo SNP Martin, A. Casona: Mlynárka z Arcosu, 1982, DJGT Zvolen, F. Garcia Lorca: Plánka, 1982, DJGT Zvolen), ďalej muzikály (Čarovná čaša, 1980, Čs. televízia, Brzdy, 1982, Nová scéna Bratislava, Ukradnutý biely slon, trojčasťový muzikálový seriál, 1984, Čs. televízia) a väčšie množstvo tanečnej hudby pre Čs. rozhlas. V týchto dielach môžeme najviac obdivovať Breinerovu schopnosť komponovať na úrovni akýkoľvek druh hudby v akomkoľvek štýle a pre každú príležitosť. A to je danosť, na ktorej sa dá stavať v budúcnosti.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

Sovietski hostia v Bratislave

Cestou domov z rozsiahleho zájazdu po západnej Európe zastavil sa v Bratislave **Štátny symfonický orchester ZSSR** a pod taktovkou **Vladimíra Verbického** predstavil sa bratislavskému obecenstvu 7. apríla t. r. v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie. Vystúpenie sovietskeho orchestra vhodne zapadlo do programu osláv 39. výročia oslobodenia Bratislavy.

Renomované sovietske symfonické teleso upútava predovšetkým svojimi veľkými zvukovovirtuóznymi možnosťami. Po technickej stránke sú hráči výborne pripravení a skvele zohratí. V porovnaní s našimi telesami využíva orchester oveľa intenzívnejšie a priebojnejšie dynamickú paletu, výsledkom čoho sú úderné a dramatické výrazové plochy oveľa príkrejšie, vášnivejšie a vyhrotenejšie.

Dlhoročná existencia orchestra (založili ho r. 1936), dôkladná príprava, interpretačná zafixovanosť predvedeného repertoáru boli tými momentami, ktoré umocňovali sugestívny dojem z vystúpenia tohto telesa v Bratislave. Verbickij v strhujúcej koncepcii vybudoval úvodnú orientálnu fantáziu **Islamey** od **M. A. Balakireva** (v Ljapunovovej inštrumentácii), pričom výrazne podčiarkol živelný spád kabardinského ľudového tanca v krajných úsekoch diela. V kontrastnom strednom Triu presvedčivo formoval roztúženú lyrickú kantilénu. Ak rytmická pestrosť či bohatosť diela i prívaly zvuku boli previerkou nebývalých virtuóznych možností všetkých nástrojových skupín, tak kantiléna prednášaná jednotlivými nástrojmi či skupinami dokumentovala zasa farebno-výrazové schopnosti hráčov.

Aj **Čajkovského** predohra-fantázia **Romeo a Júlia** odznela v plnokrvných stavebných proporciách, plných príkrych kontrastov. Verbickij dokázal vyčariť z orchestra pozoruhodné riešenie niektorých partií populárnej skladby. Veľmi účinne vystavaľ napr. úvodný úsek so zdržanlivým kľúdom; vyvolával u poslucháča dojem nebývalého napätia, očakávania, ktoré sa ventilovalo až v nasledujúcom dramaticky strhujúcom úseku.

Vo všeobecnosti modeloval dirigent línie s intenzívnym romantickým prístupom, čo sa adekvátne premietalo aj do agogického vlnenia. Tým, že pri dynamickom narastaní obyčajne dochádzalo i k zrýchleniu tempa, bolo treba pri reprízach myšlienok vrátiť sa do pôvodnej tempovej hladiny. V niektorých prípadoch začínal Verbickij budovať širšie plochy v trocha pomalšom tempe, aby ich mal z čoho rozvíjať a zrýchľovať. Tento jeho interpretačný prístup sa rozchádzal s naším vkusom najviac v záverečnej **9. symfónii e mol, op. 95, Z Nového sveta** od **A. Dvořáka.**

V našom povedomí je zafixovaná predstava jej interpretácie — v dávkovaní tempa, intenzity dynamiky, v artikulácii (pochopiteľne s istými variantami menších-väčších odchýlok) — z podania celých generácií českých dirigentov. Z hľadiska agogiky i dynamickej formy je úplne odlišná koncepcia, s akou so sovietskym telesom predstúpil Verbickij. Značné výkyvy tempa, príkre gradácie spojené so zrýchľovaním boli pre nás nezvyklé, ba miestami až provokujúce. Od tradície sa táto koncepcia najviac vzdialila vo finále (Allegro con fuoco), ktoré v úderných polohách dostávalo charakter rýchleho pochodu s odlišnou artikuláciou. Sovietski hostia prišli s interpretáciou, ktorá búrala tradičné schémy a zohľadňovala romantickosť obsahu nielen v oblasti citového dotvárania, ale aj vo výraznej amplitúde tempového vlnenia.

Obecenstvu to však zrejme neprekážalo, pretože technické zvládnutie, strhujúca vitalita a nesporná citová účasť ho strhli k prejavom spontánneho potlesku, ováciám, ktorými si vynútilo od orchestra dva prídavky. Najmä druhý — populárna Lezginka od A. I. Chačaturiana — bola zaujímavá tým, že základné rytmické ostinato stvárňovala fascinujúco na malom bubienku mladá žena, zatiaľ čo Verbickij opustil dirigentský pult a orchester zahral tanec sám v strhujúcom tempe.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Trojanov shakespearovský balet

U hudobno-divadelných adaptácií slávnych literárnych, či dramatických látok si spravidla každý recipient, teda i kritik, pomáha pri tvorbe hodnotového súdu starou osvedčenou zásadou: opýta sa totiž sám seba, či dielo prinieslo oproti svojej predlohe niečo nové a inak nevysloviteľné a či je pre vnímateľa zaujímavé i samo osebe, teda akoby nezávisle na slávnom zdroji. Táto nezávislosť je samozrejme len relatívna, pretože originalita nového výtvoru môže spočívať práve v tom, že sa mu podarí ozvláštniť, t. j. inak nasvetliť, východziu látku.

Úvahy tohto typu vyvolá nutne v každom návštevníkovi brnenská inscenácia baletu **Václava Trojana Sen noci svätojánskej**, ktorej pôvodná premiéra pripadla na 23. marca 1984. Vo chvíli, keď píšem tieto riadky, má už dielo za sebou i prvé reprízy a divácky ohlas svedčí o nespornej životnosti inscenácie, z ktorej si odnáša silné dojmy ako detský návštevník či radový priaznivec konvencií tanečného divadla, tak i náročný, komplexne uvažujúci konzument umenia. Príčiny úspechu možno iste hľadať ako v príznačnej kvalite a prístupnosti Trojanovej hudby, tak v choreografickej fantázii Luboša Ogouna a v technickej výbavenosti brnenského baletného súboru. Oba tieto faktory by však samy osebe nemuseli zaručovať tak jednoznačné vyznenie inscenácie. Hlavnú príčinu jej pôsobivosti musíme hľadať v zvláštnej povahe genézy diela, inak povedané v skutočnosti, že komponujúci skladateľ bol až do okamihu svojho náhleho odchodu v úzkom styku s budúcimi tvorcami inscenácie.

Skúsený tvorca početných divadelných a filmových hudieb sa s daným shakespearovským sujetom vyrovnal za svojho života viackrát (raz formou scénickej hudby pre divadelné predstavenie, druhýkrát kompozíciou hudby pre rozhlasovú adaptáciu hry a naposledy pred baletom ako autor hudby k jedinečnému Trnkovmu filmu). Inšpiratívne na neho pôsobili aj shakespearovské analýzy anglického režiséra P. Brooka a poľského bádateľa J. Kota. V. Trojan teda vedel, že enigmatická syntéza antických, renesančných a manieristických podnetov, oslava mýtu i prírody a triumf romantickej rozprávkovej naivity i rafinovaného inotajového erotizmu nemôže byť vyjadrená simplifikujúcou partitúrou ako púhym návodom k ďalšiemu pohybovému a vizuálnemu riešeniu. Bol si naopak vedomý toho, že s každou figúrou, symbolom, situáciou, ba púhym menom postavy sa dostáva do hry celý trs tradíc, významov a možných výkladov. Trojanovou spolulibretistkou bola preto od začiatku autorka scény a kostýmov premiéry **Alena Hoblová**. Obaja autori sa zamýšľali nad významovosťou každej hudobnej frázy v jej korešpondencii s príslušným vizuálnym prvkom a vznikajúca „audiovizuálna partitúra" bola zasa konzultovaná s budúcim choreografom a režisérom **Lubošom Ogounom**. Trojanova hudba navyše sama využíva široký register štýlových a žánrových intonácií, od „čistého" novoklasicizmu, cez praktiky skladateľov romantického a moderného baletu (zvlášť S. Prokofieva a B. Martinů), až po exponovanú timbrovosť bicích nástrojov a názvuky súdobej tanečnej rytmiky. V lyrických i tanečných pasážach prichádza zaiste k slovu i ohlas českej kompozičnej tradície, českého tanečného folklóru a pochopiteľne i neklamná trojanovská nota. Asi osemdesiatminútová hudba nepredstavuje pritom žiadnu triešť: jej prebohatá varieta presne zodpovedá všetkým významovým plánom príbehu.

Záber približujúci vydarený inscenačný tvar Trojanovho baletu Sen noci svätojánskej. V popredí zľava M. Šlezingrová a J. Kyselák. Snímka: V. Vaňák

A čo vlastne na brnenskom javisku Janáčkovho divadla v priebehu predstavenia vidíme a počujeme? Predovšetkým spoľahlivú hru operného orchestra (dirigent **Jan Štych**), s ktorou dokonale korešponduje scénická akcia. Rozhodne tu nejde o púhy dejový balet, i keď všetky podstatné sujetové momenty sa zachovávajú: aj pohybová akcia, ako ju koncepčne premyslel Ogoun, integruje všetko, čo môžu dejiny žánru ponúknuť, od špičkového tanca a vznosných elevácií, cez pantomímu, až po vhodne aplikované prvky akrobatiky. Dekorácie A. Hoblovej sa obmedzujú na zavesené — a podľa potreby kinetické — povrazové kompozície, scénický celok však dotvárajú okrem práce so svetlom neuveriteľne pestré kostýmy. Účinným momentom sa stávajú i živé obrazy, oveľa dôležitejšie je však rozvinutie farbistej pohybovej akcie do celej hĺbky priestoru a po všetkých významovo závažných osiach javiska. Dosiaľ nikdy sme v Brne nevideli tak organickú spätosť veličín, akými je tancujúce telo, kostým a rekvizita (snáď sa tu pozitívne zhodnotili i skúsenosti z farebného bábkového filmu), len málokedy manifestuje tanečné divadlo arzenál svojich historicky daných prostriedkov s takou odvahou, až na samotný prah artizmu, bez toho, aby sa pritom akokoľvek oslabila schopnosť vypovedať špecifickými prostriedkami o deji a jeho mnohovrstevnatom zmysle.

V dvojito obsadených úlohách, od veľkých postáv až po personifikácie zvierat či rastlín, je angažovaný prakticky celý brnenský baletný ansámbel. Vyzdvihnime tu profilované výkony protagonistov (**J. Kyselák** — Theseus, **D. Maštalířová** — Hippolyta, **L. Večeřa** — Lysandr, **S. Zejdová** — Hermie, **Z. Kárný** — Demetrius, **E. Trnková** — Helena, **Z. Hanzlovský** — Oberon, **J. Bařinková** — Titanie), virtuozitu **I. Vejsadu** v kľúčovej úlohe Puka a vynaliezavú komediálnosť „remeselníkov" (**A. Schuster, S. Olbricht, N. Pecháček** a ď.), zabezpečujúcich efekt „divadla na divadle". Avšak každý výkon tu nesie svoju zvláštnu pohybovú charakteristiku a pri všetkej svojej tanečnej profilovanosti, ba individualite, je vkomponovaný do celku, ktorý môžeme hodnotiť ako svojho druhu baletné „totálne" divadlo. Práve toto javiskové uchopenie Trojanovej partitúry nám umožňuje vysloviť súd, že sa skladateľovi podarilo v samotnom závere vlastného tvorivého vývoja napísať svoje najoriginálnejšie scénické dielo, silné snáď nie v zmysle jedinečnosti hudobnej reči, rozhodne však ako druhovo žánrová syntéza, ktorá obsahuje predpoklady syntetickosti definitívneho scénického tvaru. A ten zasa korešponduje so syntézou toho, čo sme dnes schopní výkladovo vložiť do shakespearovskej vízie Sna noci svätojánskej.

JIŘÍ FUKAČ

20 rokov MZBU

Deň učiteľov — 28. marec —, kedy si pripomíname narodenie významnej osobnosti učiteľa národov, filozofa výchovy J. A. Komenského, tohto roku ožil radostným spevom **Miešaného zboru bratislavských učiteľov** (MZBU) v koncertnej sieni Čs. rozhlasu na slávnostnom koncerte, ktorý usporiadal odbor školstva Národného výboru hl. mesta SSR Bratislavy pri príležitosti jeho 20. výročia založenia.

Tradícia pestovania zborového spevu medzi učiteľmi začala viac než pred šesťdesiatimi rokmi v r. 1921 vznikom Speváckeho zboru slovenských učiteľov. Mnoho členov tohto najstaršieho učiteľského vokálneho telesa na Slovensku sa zameralo na výchovné pôsobenie, či rozvíjanie umeleckej činnosti budovaním detských, mládežníckych zborov i zborov dospelých. Jedným z nich bol aj odborný asistent PFUK v Bratislave dr. Jozef Potočár, ktorý nadobudnuté skúsenosti preniesol ako prvý dirigent do novozaloženého Miešaného zboru bratislavských učiteľov.

Miešaný zbor bratislavských učiteľov pri Pedagogickom ústave mesta Bratislavy vznikol v r. 1964 zásluhou iniciatívy zanieteného školského pracovníka, inšpektora a hudobníka, dlhoročného predsedu zboru Gustáva Hölca. Hlavné poslanie zboru v počiatkoch pôsobenia spočívalo v poskytovaní odbornej a metodickej pomoci učiteľom hudobnej výchovy v základných školách pri práci so žiackymi speváckymi zbormi. Šírenie a sprostredkovanie hodnôt umenia v dobrovoľnej aktivite približne 70 učiteľov, ktorí sa z kultúrnej potreby a záujmu zaoberali umeleckou tvorbou a ňou sa aj primerane spoločensky realizovali, potvrdzuje, že 20-ročná koncertná, umelecká a výchovná činnosť MZBU v súčasnosti prerástla jeho pôvodne stanovené zameranie. Rozvoj umeleckej tvorivosti MZBU vďaka svojim vedúcim (od založenia ho umelecky formovali zbormajstri J. Potočár, Š. Klimo, P. Hradil, A. Vykydal, E. Gálik, v súčasnosti ho vedie mladý absolvent zborového dirigovania Milan Seidl z triedy prof. J. Haluzického) nezostal bez odozvy. O kvalitnej úrovni a dobrej reprezentácii na domácich i zahraničných fórach nás informujú získané ocenenia, vyznamenania, diplomy (2. miesto v súťaži o Zlatý veniec mesta Bratislavy r. 1965, 1. cena v celoslovenskej súťaži miešaných zborov — Zlatý veniec Slovenska r. 1966, 2. cena na medzinárodnej súťaži v Llangollene r. 1968, 3. miesto v ženskej kategórii v Middlesbrough). Od r. 1967 zbor uskutočnil koncertné zájazdy do V. Británie, Fínska, Francúzska, Maďarska, Rakúska, Švédska a niekoľko opätovných ciest do Juhoslávie a Bulharska. Rozvinuté sú i družobné styky MZBU s mestami Turku — Ľubľana — Ruse (Fínsko, SFRJ, BLR). Predsedníčkou a dlhoročnou speváčkou zboru je Milota Šimkovicová, inšpektorka na odbore školstva NVB; hlasovú stránku MZBU kultivuje pedagogička Jana Billová. Spev, ktorý sa stal záľubou a láskou zboristov, vyžaduje často mnoho hodín venovaných nácviku a pracovným stretnutiam. Ročne absolvujú okolo 30 vystúpení — zachovávajúc a oživujúc kultúrne dedičstvo, pokrokové kultúrne a spoločenské tradície interpretáciou diel slovenskej, českej i svetovej hudobnej tvorby. Významný podiel v činnosti MZBU tvoria výchovné koncerty pre žiakov bratislavských, ale i ďalších škôl. Na Slovensku zbor plní z celospoločenského hľadiska v našej národnej kultúre dôležitú kultúrno-politickú funkciu, hoci sa takáto záujmová umelecká činnosť málokedy hodnotí a doceňuje.

Na spomenutom slávnostnom koncerte MZBU striedavo dirigovali **Milan Seidl** a **Pavel Baxa** a. h. Odzneli rôznorodé skladby à cappella. Najmä stvárnenie diel slovenských autorov prezrádzalo dôvernú spätosť zboru s národnou tvorbou. Hrdosťou, láskou a vlastenectvom poznačené hymnické zbory **Hoj, vlasť moja M. Schneidra-Trnavského, Aká si mi krásna E. Suchoňa**, ľudovou melodikou inšpirované diela skladateľov **J. Cikkera, O. Francisciho, J. Malovca, A. Zemanovského**, angažované zbory s mierovou a protivojnovou tematikou **Z. Mikulu, I. Bázlika**, poeticky impresionisticky ladený zbor **I. Hrušovského** — našli zanietených tlmočníkov v členoch MZBU.

Z doterajších vyznamenaní udelených zboru spomeňme Zlatú medailu za kultúrny rozvoj hl. mesta SSR Bratislavy od rady NVB, medailu „Červen 1300" za rozvoj družobných stykov miest Bratislava a Ruse od kultúrnej rady bulharského mesta Ruse a každému členovi MZBU medailu Laureát všezväzového festivalu záujmovej činnosti. Osvetový ústav hl. mesta Bratislavy udelil pri príležitosti 20. výročia vzniku MZBU pamätnú bronzovú medailu. V rámci osláv svojej dvadsaťročnice zbor usporiadal 14. apríla 1984 v ÚDPMKG slávnostnú konferenciu, na ktorej sa bilancovali dosiahnuté výsledky a zároveň naznačili aj perspektívy do budúcnosti.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

GRAMORECENZIE

Antonio Vivaldi: Inštrumentálne koncerty III.
Koncert pre dvoje huslí A dur, RV 521; Koncert pre dvoje huslí d mol, RV 514; Koncert pre husle a violončelo A dur, RV 546; Koncert pre dvoje huslí, dve violončelá D dur, RV 564
Sólisti: Bohdan Warchal, Jozef Kopelman, Peter Hamar — husle; Juraj Alexander, Viliam Šáray — violončelo; Alexander Cattarino — čembalo
Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal
OPUS 9111 0977

Ak Ladislav Kačic vo svojom odborne zasvätenom texte k najnovším nahrávkam Vivaldiho hudby so Slovenským komorným orchestrom konštatuje veľký záujem poslucháčov a odborníkov o dielo tohto barokového romantika, rovnakou mierou sa na tomto úspechu podieľajú aj interpreti — u nás najmä spomínaný SKO. Vivaldi sa priam vklinil do ich repertoáru. Stal sa vari najfrekventovanejším autorom, s najširším programovým a interpretačným dosahom. Tvorba sýtená nevyčerpateľnými nápadmi tohto rafinovaného barokového majstra hudby akoby bola písaná priamo pre interpretačný štýl warchalovcov. Kompozično-inštrumentačná invencia skladateľa ladí s ich muzikalitou, „figuratívna a tematická virtuozita" korešponduje s ich zvukovou brilanciou a perfektným technickým arzenálom ansámblu sólistov, „strhujúca pulzácia" s muzikantským temperamentom umeleckého vedúceho, „kantabilnosť harmónie" so zvukovou vyladenosťou jednotného dychu sláčikov. Vivaldiho dielo je teda priam šité pre tento súbor nielen vo svojej presvedčivej vnútornej logičnosti harmónie a efektnej rivalite sláčikov, ale aj celkovou kompozičnou dikciou a žánrovou rozmanitosťou. Jeho concertá grossá, sólové koncerty (s kombináciou huslí, violončiel) súvisia s blízkosťou rukopisu sólistov SKO. Hrajú sólisticky i v dvoj-, troj- štvorkombináciách, využívajúc vlastné dispozície ansámblu i jednotlivcov. Je to predpoklad, na ktorom sa udržuje úroveň súboru; brúsi, hnetie umelecká sila ich interpretácie — snaha, ktorej zavŕšením je ďalší interpretačný opus. Tým posledným z radu Vivaldiho tvorivej studnice bola tretia gramoplatňa SKO s nahrávkami „Inštrumentálnych koncertov" (viď hlavička). Sólisti ich hrajú pre nich vždy s príznačnou vervou; neoslňujúc, ale skôr obhajujúc svoj titul prominentov. Samozrejme, aj oni sú viazaní na svoje „dni" a na tím, ktorí fixuje tieto tvorivé chvíle pre širokú publicitu priaznivcov, čakajúcich na každý ich nový výlisok. A posledný z tohto hľadiska nepatrí práve medzi najreprezentantívnejšie. Už zbežný posluch na kvalitných reproduktoroch avizuje nedostatky, ktorých sa dopustila záznamová technika. Prvé číslo nahrávky vyznieva ostrými tónmi nevyvážených sólistov, zvukovo úzko nasnímanými v akusticky hluchom priestore. Už druhé číslo je poznačené úplne odlišným režijno-zvukovým rukopisom (na etikete sú realizátori bez konkrétnych údajov toho-ktorého tímu Komárek — Záhradník — Krček; Šoral — Smolinský). Tón sa zaokrúhlil, zvuk sa naplnil, akustika sa vyrovnala, kvalita stúpla. Technická vyrovnanosť sólistov zostala problémom takmer v celej nahrávke. Napríklad, okrem už spomínaného prvého koncertu, v treťom čísle sa do popredia dostalo violončelo, kým vo štvrtom čísle zasa huslisti pred violončelistov. Tieto disproporcie technického charakteru v značnej miere uberajú na celkovej kvalite ďalšieho gramoplatňového opusu Vivaldiho diela v podaní SKO — napriek vysokému štandardnému výkonu sólistov i súboru.

ETELA ČÁRSKA

Pri príležitosti dvadsaťročnice zboru vyšla v čs. hudobnom vydavateľstve OPUS prvá profilová platňa zboru. Obsahuje prierez repertoáru MZBU, ktorý zbor nahral pod vedením dirigentov Jozefa Potočára, Petra Hradila a Milana Seidla.

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

Tenorista NICOLAI GEDDA

Švédskeho tenoristu Nicolaia Geddu netreba priaznivcom opery zvlášť predstavovať. Už dlhé roky pôsobí na mnohých významných operných scénach a jeho hlas sa nám dôverne privráva z mnohých gramofónových nahrávok. Nicolai Gedda, ktorý bude mať v júli 59 rokov, vystúpil v rámci abonentých koncertov milánskeho rozhlasového orchestra v sólovom parte Brahmsovej kantáty Rinaldo. Pri tejto príležitosti sa rád prihovoril československej hudobnej verejnosti a zaspomínal si aj na svoju návštevu Prahy.

Boli sme svedkami úspechu vášho ostatného vystúpenia v Miláne, hoci sám netajíte svoj zrelý vek. Ako dlho trvá vaša spevácka kariéra?

— V roku 1982 som slávil dve významné umelecké jubileá: tridsiate výročie môjho speváckeho debutu v štokholmskej Kráľovskej opere v inscenácii opery Ch. A. Adama Postilión z Lonjumeau, ktorý mi otvoril cestu do sveta, a 25. výročie môjho debutu v Metropolitnej opere v New Yorku.

V čom spočíva tajomstvo tak dlhej a úspešnej speváckej kariéry?

— Nemôžem povedať, že by som mal špeciálne metódy, ako udržať svoj hlas stále svieži a živý. Tenorový hlas, ktorý je vlastne pre muža neprirodzený, a tým citlivejší ako ostatné hlasy, treba predovšetkým šetriť. V priebehu roka odspievam asi 50 operných predstavení. Každé z nich predstavuje úžasné nervové vypätie, preto si doprajem oddych a spánok. Už v samotných počiatkoch umeleckej dráhy som pochopil, že dôležitou podmienkou dlhej speváckej kariéry je správna spevácka technika. Nikdy som nepodceňoval potrebu neustálej hlasovej kontroly a neverím, že hlas speváka sa vyvíja — ako sa to všeobecne tvrdí — iba do veku 45 rokov. Sám vidím, že hoci mám už 58 rokov, nemám pocit hlasovej opotrebovanosti a môžem ešte svoj hlas rozvíjať a obrusovať ako vzácny kameň.

Ste známy ako majster vysokých tónov. Bol to dar prírody alebo výsledok štúdia?

— Od prírody som zdedil schopnosť ľahko tvoriť vysoké tóny. I keď v čase dospievania môj hlas prešiel určitými zmenami, správnym pedagogickým vedením nadobudol ľahkosť a zvučnosť. Vždy som spieval iba to, čo bolo vhodné pre môj hlasový naturel. Po troch predstaveniach Wagnerovho Lohengrina som si uvedomil, že môj hlas ťažieva a stráca schopnosť pravej mozartovskej interpretácie.

Spievate sporadicky aj v operetách. Aké kvality — podľa vášho názoru — musí mať operetný spevák?

— Sám som na javisku nestvárnil veľa operetných postáv, nie som ich dobrým interpretom. Operetný spevák má mať nielen kvalitný hlas, ale musí byť predovšetkým vynikajúcim hercom. Obdivujem operetu ako divadelný žáner a som rád, že som z tejto oblasti urobil aspoň viacero nahrávok.

Čomu dávate prednosť — operným predstaveniam alebo koncertnej činnosti?

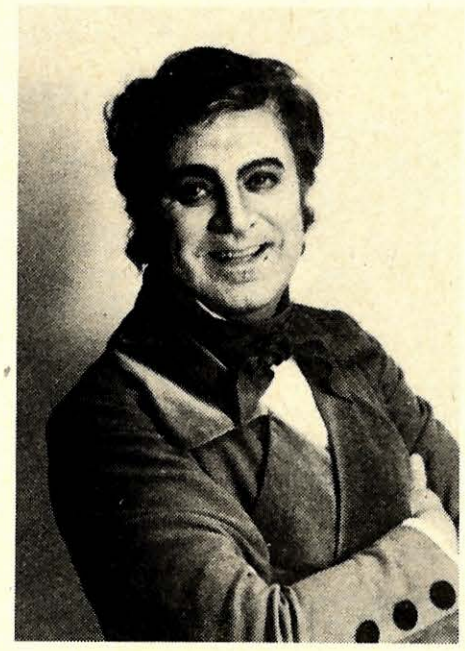
— Tenoroví hrdinovia sú väčšinou mladí ľudia, a preto by som v mojom veku nerád vytvoril — napríklad Romea. Predsa však ešte často spievam Lenského, Werthera a Hoffmanna. V budúcnosti by som rád odovzdal svoje skúsenosti mladým. S potešením som zistil, že mám vzácnu schopnosť naučiť niekoho iného to, čo ako spevák ovládam sám. Dokážem chápať mladých adeptov spevu, majú často veľa komplexov, a preto okrem dobrého odborného vedenia treba im ich pomáhať prekonávať a nie iba kritizovať, ako sa to často u pedagógov stáva.

V priebehu nášho rozhovoru mám možnosť obdivovať vašu vynikajúcu znalosť ruštiny. Je vám blízka aj ruská hudobná kultúra?

— Žiaľ, keď som ja začínal speváckú kariéru, v západných krajinách sa ruské opery v originálnom jazyku prakticky neuvádzali. Spomínam si, že môjho prvého Lenského som spieval v Metropolitnej opere po anglicky. Bolo mi to cudzie, a tak som aspoň áriu Lenského zaspieval v ruštine. Dnes sme už pochopili, že spievať ruské opery v preklade ochudobňuje tieto diela o typickú ruskú atmosféru.

Spievali ste aj v Sovietskom zväze. Ako si spomínate na sovietske publikum?

— Vystupoval som viac ráz v Moskve i v Leningrade — nielen v úlohe Lenského, ale mal som aj samostatné speváckе koncerty z ruskej piesňovej tvorby. Publikum ma prijalo ako svojho. Je to úžasné publikum. Pochopilo a ocenilo, že som síce vyrastal vo Švédsku (moja matka bola Švédka, môj otec sčasti ruského pôvodu), ale môj nevlastný otec bol Rus a ten ma naučil materský jazyk a vštepil mi lásku k ruskej hudbe.



Nicolai Gedda ako Lenskij v Čajkovského Eugenovi Oneginovi.

Interpretovali ste aj hudbu iných slovanských skladateľov a pred iným slovanským publikom?

— Áno, spieval som napríklad aj v Prahe. Po prvý raz v roku 1967 v rámci hudobného festivalu Pražská jar. Ostatný raz som bol v Prahe v roku 1981. Nadchla ma celá stará časť mesta a nádherná panoráma Hradčian. Pri mojom prvom vystúpení v Prahe som spieval Dvořákove piesne z cyklu Cigánske melódie v češtine. V New Yorku som interpretoval aj diela iných českých skladateľov, spieval som v Janáčkovej Glagolskej omši i v koncertnom predvedení Smetanovho Dalibora v českom jazyku. Vystúpil som tiež v inscenácii Predanej nevesty v Metropolitnej opere — predvádzaná v angličtine. V rámci jubilejného Janáčkovho roku som mal spievať jeho Zápisník zmizelého v Brne, no žiaľ, ochorel som, čo mi je dodnes veľmi ľúto.

ANNA PODOLSKÁ, Miláno

ZO ZAHRANIČIA

V dňoch 10.—20. mája sa konal už po 23-krát festival Musica Bayreuth 1984. Na deviatich koncertných podujatiach sa predstavili renomovaní umelci a súbory z celého sveta, ako napríklad violončelista Pierre Fournier, organistka Marie-Claire Alainová, Bamberskí symfonici, londýnsky súbor The New Swingle Singers a iní.

Budapeštianska opera sa renovuje. Prvé predstavenie v „novom" renovovanom opernom dome sa uskutoční v septembri 1984.

Manuskript jednej nikdy neuvedenej omše Josepha Haydna, ktorý sa vyše 150 rokov považoval za stratený, sa opäť objavil v Severnom Írsku. Istý farmár našiel partitúru v podkroví svojho domu. Šestnásťstránkový manuskript sa má onedlho vydražiť v londýnskom aukčnom dome Christie; cena diela — asi 80 000 západonemeckých mariek.

Firma Deutsche Grammophon priniesla na gramofónový trh digitálnu stereofónnu nahrávku Pucciniho opery Turandot. Dielo hudobne naštudoval a vedie Herbert von Karajan, hrajú Viedenskí filharmonici, spieva zbor viedenskej Štátnej opery a viedenskí Sängerknaben. Rovnako sólistické obsadenie tvoria svetové speváckе hviezdy: Katia Ricciarelliová, Placido Domingo, Barbara Hendricksová, Ruggiero Raimondi.

Berlínska Nemecká opera uviedla — s premiérou 10. februára 1984 — nové naštudovanie Beethovenovej opery Fidelio. Dirigentom bol Daniel Barenboim, pod réžiu a výpravu sa podpísal Jean-Pierre Ponnelle.

Známy dirigent Riccardo Muti prevezme v roku 1986 hudobné vedenie milánskej La Scaly. Stane sa tak následníkom terajšieho šéfa — Claudia Abbada.

Slávna americká tanečnica a choreografka Martha Grahamová oslávila 11. mája t. r. svoje 90. narodeniny. Spomenieme aspoň, že inšpirovala k tvorbe baletov napr. D. Milhauda, P. Hindemitha, A. Coplanda, S. Barbera, G. C. Menottiho a i.

Švajčiarsky dirigent Pierre Colombo si pripomenul 22. mája t. r. sedemdesiatiny. Je všestrannou osobnosťou (má dokonca ukončené univerzitné vzdelanie v odbore matematických a prírodných vied). Vystúpil na viacerých festivaloch, dirigoval niekoľko známych orchestrov a v hudobných kruhoch je oceňovaný najmä ako mozartovský interpret a znalec. Pôsobí často ako člen rôznych medzinárodných súťaží (napríklad aj v našej MTMI v rámci BHS).

Bayreuthské slávnosti 1985 prinesú novú inscenáciu opery Tannhäuser Richarda Wagnera. Hudobné naštudovanie prevezme Giuseppe Sinopoli, réžiu bude mať Wolfgang Wagner. V titulnej úlohe sa predstaví René Kollo, úlohu Alžbety má spievať Gabriela Beňačková-Čápová, úlohu Venuše Jessye Normanová.

Portrét sovietskeho skladateľa Alfreda Šnitkeho

V jeho hudbe žije pulz dnešného dňa

Dnes takmer 50-ročný **Alfred Šnitke** predstavuje jednu z význačných postáv sovietskej hudby. Meno skladateľa dobre poznajú aj poslucháči na celom svete: veď už približne dvadsať rokov sa jeho diela hrajú na veľkých festivaloch a všade ich sprevádza úspech.

V čom vlastne spočíva tento úspech?

Raz na besede s Alfredom Šnitkem „zahryzli" sme sa do jednej z páľčivých otázok o rozvoji súčasnej hudby: otázky týkajúcej sa ďalších osudov akademických hudobných žánrov na pozadí rastúcej obľúbenosti žánrov populárnych.

— Dnes možno citeľne pozorovať pokles záujmu o súčasnú vážnu hudbu, zvlášť u mladistvého posluchárstva, — hovoril skladateľ. — Je ľahké, samozrejme, všetko pripísať na margo nepripravenosti publika, popularity masových žánrov. Avšak problém, ako ho ja vidím, je hlbší a akútnejší: nezriedka súčasná mimoriadne zložitá hudba nenesie v sebe, v podstate, nič obrazne nové, to znamená, že svojím jazykom je súčasná, ale svojím psychologickým pôsobením — primitívna. Poslucháč to cíti a začína sa nudiť. A naopak, hudba svojou rečou jednoduchá, no na súčasnej duchovnej úrovni — má účinok.

Takto znela odpoveď A. Šnitkeho a podľa môjho názoru dal zároveň aj kľúč k pochopeniu toho, v čom predovšetkým spočíva úspech i jeho vlastných skladieb. V jeho hudbe akoby žil pulz súčasného dňa, akoby ona vyjadrovala ducha súčasnosti.

Alfred Šnitke je dnes už autorom troch symfónií i množstva komorných diel. Zvlášť spomeniem dve sláčikové kvartetá (prvé — venované pamiatke známej sovietskej filmovej režisérky Larisy Šepiťkovej, ktorá zahynula pri autonehode), druhý a tretí husľový koncert, klavírny koncert, dve concertá grossá, sonátu pre violončelo a klavír, klavírne kvinteto a jeho orchestrálnu verziu Rekviem, hudbu k predstaveniu Dona Carlosa. Tieto diela pokladám za pozoruhodné pre vysoké umelecké majstrovstvo, ale aj preto, že boli vytvorené v posledných 10—15 rokoch, v dobe, predstavujúcej prelom v tvorbe skladateľa, kedy sa talentovaný tvorca premenil na ozajstného majstra.

Vďaka bohatej tvorivej fantázii Šnitke vytvára i utvrdzuje v hudbe význačné umelecké koncepcie. Nápad v rozvíjaní i veľký emocionálny tonus vyznačujú všetky jeho partitúry. V jeho tvorbe možno zreteľne vyskúmať nerozlučné spätosti a súvislosti medzi epochami; autor utvrdzuje kontinuitu večných ideálov v umení. A také sú aj jeho diela, ako napríklad oratórium Nagasaki, ktoré je vášnivou reakciou umelca na udalosti našich čias.

Alfred Šnitke (sprava) po autorskom koncerte v sieni moskovského konzervatória.

Druhá a tretia symfónia A. Šnitkeho — kolosálne v meradle hudobného myslenia ostatných rokov — splácajú daň veľkej nemeckej hudbe minulosti — Mozartovi, Mahlerovi, Brucknerovi. A v diele Hymny pre komorný orchester štylizuje sa hudba starobylých ruských spevov. Šnitke vo všetkom a všade ostáva umelcom súčasným a progresívnym, či reflektuje udalosti súčasného dňa alebo odhaľuje žriedla hudby v jej ďalekej minulosti. V tomto zmysle je charakteristické i pozoruhodne blízke spojenie skladateľa s mnohými význačnými sovietskymi interpretmi: jeho diela intepretujú známi huslisti Oleg Krysa, Oleg Kagan, Taťjana Grindenková, klavirista Boris Krajnev, violončelistky Natalija Gutmanová, Tamara Gabarašviliová — a za „hlavného dirigenta" Šnitkeho hudby možno snáď označiť Gennadija Roždestvenského. Pričom tieto zväzky sú aktívne, obojstranné: mnohé kompozície píše Šnitke špeciálne pre istých interpretov a rovnako nezriedka aj na ich želanie, ako napríklad orchestrálnu verziu klavírneho kvinteta In memoriam na želanie Roždestvenského.

Alfred Šnitke je vo svojej pracovitosti neúnavný, každým rokom možno pripísať na jeho konto niekoľko kompozícií. Tento intenzívny tvorivý proces, etika i umelecká zrelosť skladateľa, jeho vytrvalosť v hľadaní nových prostriedkov výrazu a súčasne snaha o jasnosť, prostotu, zreteľnosť, schopnosť analyzovať seba samého s nemilosrdnou prísnosťou priviedli ho k tej kvalitatívnej obrode, vďaka ktorej došlo potom k obecnému uznávaniu hudby A. Šnitkeho i k vzbudeniu záujmu k nej v najširších posluchárskych kruhoch.

Avšak v tom, že v posledných rokoch sa umelecký profil skladateľa odhalil v nových dimenziách, niekedy až neočakávaných, vidím ešte jednu príčinu.

Šnitke píše veľa pre dramatické divadlo a film — hraný i kreslený. Na otázku, ktoré z týchto prác považuje on sám za najvydarenejšie, odpovedá: —

„... Povedzme, v divadle je to hudba k Caesarovi a Kleopatre od G. B. Shawa, k Donu Carlosovi od F. Schillera (pozn. aut. — Rekviem), ale aj k Ruži a krížu podľa A. Bloka. Spolu s režisérom Michailom Švejcerom sme v televízii vytvorili nový variant Malej tragédie Puškina. Teraz pracujem nad Gogoľovými Mŕtvymi dušami. Veľa mi dala spolupráca s filmovými režisérmi Igorom Talankinom, Larisou Šepiťkovou, Elemom Klimovom, Alexandrom Mittom — sú to filmy Ekvipáž, Dnevské hviezdy, Otec Sergej, Ako padali hviezdy... Za veľmi zaujímavú a plodnú na výsledky pre moju tvorbu považujem prácu v kreslenej kinematografii.

„Práca vo filme ma navykla na polyfonickejšie hudobné myslenie, — pokračuje skladateľ. — Akoby som odhalil pre seba nový hudobný priestor, začal som počuť viacrozmernosť. Najväčší vplyv sa prejavil v princípe montáže, kde nie je povinné doviesť myšlienku do konca, možno ju „urezať" v ľubovoľnom mieste, ak je vyslovené to hlavné..."

K povedanému dodám, že divadlo i film bezpochyby dali jeho hudbe výraznejšiu reliéfnu obraznosť, tematickú zreteľnosť, prostotu i prístupnosť. A príkladom v tomto zmysle javí sa mi byť posledné dielo Šnitkeho — kantáta Faust pre štyroch sólistov, zbor a orchester na texty národných legiend XVI. storočia. Toto dielo vzniklo na objednávku viedenského vydavateľstva pre tradičný viedenský festival.

Počula som nahrávku tejto skladby — je znamenitá vo svojej kráse, kontúrovanosti, dramatickej výraznosti. Jej dramatickosť je ďalšou novou črtou skladateľského výzoru Šnitkeho. Možno ju prirovnať k jednodejstvovej opere. Mimochodom, autor sa chystá využiť materiál tejto kantáty v poslednej časti opery s tým istým názvom, nad ktorou pracuje. Takýmto spôsobom, Šnitke urobí „prielom" do novej oblasti pre neho — do žánra opery.

APN

EŠTE KU KOŠICKÉMU BALETNÉMU VEČERU

STANOVISKO VEDENIA VYSOKEJ ŠKOLY MÚZICKÝCH UMENÍ K LISTU ČITATEĽKY H. POLTZOVEJ

Koncom minulého roka sa realizovala v Štátnom divadle Košice úspešná spolupráca Vysokej školy múzických umení a vedenia ŠD v podobe baletnej inscenácie dvoch choreografických diplomových prác: Erotikon (na hudbu G. Mahlera) a Carmina burana (na hudbu C. Orffa) absolventov VŠMU Róberta Balogha a Ondreja Šotha s baletným súborom ŠDK. Predstavenia boli dobre navštívené, reakcia publika pozitívna, oponentské posudky takých autorít ako sú šéf baletu SND Karol Tóth a vedúci Pražského komorného baletu Pavel Šmok vyjadrovali celkovú spokojnosť s diplomovými prácami. Spokojnosť vládla i v baletnom súbore ŠD a členovia košického Mestského výboru KSS, ktorí boli prítomní na premiére, blahoželali mladým choreografom k veľmi progresívnemu, revolučnému, mladému predstaveniu. Kritiky v tlači (Učiteľské noviny, Východoslovenské noviny, Večer) vyzneli takisto pozitívne. Slovom, mali sme dôvod k spokojnosti nad dobre vykonanou prácou.

Čitateľka Hudobného života, ktorá sa podpísala H. Poltzová, však s inscenáciou spokojná nebola a svoje výhrady vyslovila v liste redakcii, ktorý bol uverejnený v 4. čísle HŽ. Nie je, samozrejme, možné upierať hocikomu právo na vlastný názor, ktorý je v kontradikcii s názormi odborníkov, pokiaľ si ho dotyčný nechá pre seba. Ak ho však mieni publikovať, bolo by potrebné, aby aspoň tie tvrdenia, ktoré sú bez problému overiteľné, zodpovedali skutočnosti (počet divákov, ich reakcia na inscenáciu). Štátna skúšobná komisia VŠMU na rozdiel od s. Poltzovej totiž videla na premiére plné divadlo a vrelé prijatie predstavenia a to isté konštatovali aj prítomní kritici. Inscenáciu videli viacerí poprední taneční umelci a pedagógovia: okrem vedenia baletu ŠD a interných pedagógov Katedry tanečnej tvorby HF VŠMU na čele s jej vedúcim zaslúžilým umelcom prof. Štefanom Nosáľom boli prítomní vyššie spomínaní oponenti K. Tóth a P. Šmok, ďalej šéf baletu Novej scény J. Sabovčík a námestník riaditeľa Slovkoncertu, tanečný teoretik E. Bartko. Nikto z uvedených odborníkov nezdieľa názory s. Poltzovej o „nevydarenej inscenácii" a hlavne o tom, že nebolo správne poskytnúť absolventom VŠMU možnosť realizácie diplomových prác s profesionálnym súborom. Isté je, že k predstaveniu možno mať výhrady, kritické pripomienky a že mladistvá neskúsenosť našich študentov nemohla priniesť absolútne dokonalý umelecký tvar — kto však môže tvrdiť, že to dokáže? Dôležitá je skutočnosť, že klady predstavenia výrazne prevažovali nad nedostatkami a práve tento fakt odráža reakcia publika, kritiky i posudzujúcich pedagógov. Zvláštne je, že práve smelá, nekonvenčná a objavná dramaturgia baletného večera sa s. Poltzovej vidí „zbytočným experimentom". Lýdia Urbančíková vo svojej kritike na naše predstavenie píše:

„Baletnému súboru Štátneho divadla sa v ostatnom čase darí priblížiť k súčasným trendom vo svetovom scénickom umení viac ako opernému súboru. Dokazuje to netradičný prístup dramaturgie k výberu nových titulov a snaha získať divákov predovšetkým náročnosťou umeleckých kvalít."

Nechceme zbytočne polemizovať s ďalšími neodbornými názormi s. Poltzovej, ktoré vrhajú zvláštne svetlo na jej kompetenciu: „... divák nepostrehol rozdiel medzi sólistami a zborom ...", otázka prečo bola použitá nahrávka hudby a nie živý orchester, porovnávanie predstavenia s „Fujarovou show", atď. Sú to názory rovnako naivné ako subjektivistické a pri ich čítaní sa vynára otázka, do akej miery pisateľka rozumie tomu, čo píše.

V tomto roku dovŕši Vysoká škola múzických umení 35 rokov svojej existencie. Do dnešného dňa opustilo jej brány viac ako dvanásťsto absolventov, ktorí pôsobia na širokom fronte nášho umeleckého a kultúrneho života. Pri realizácii diplomových prác predovšetkým v oblasti hudby a tanca je vedenie školy nútené vyhľadávať spoluprácu inštitúcií, ako sú Slovenská filharmónia, Štátna filharmónia Košice, Štátny komorný orchester Žilina, Čs. rozhlas a televízia a v neposlednom rade profesionálne divadlá. Absolventi, ktorým sa dostane cti realizovať svoje diplomové práce s profesionálnym telesom alebo inštitúciou, prechádzajú prísnym výberom. Dlhoročná prax nám overila správnosť takejto spolupráce, ktorá dáva našim najnádejnejším absolventom možnosť prvého kontaktu s praktickým životom vo svojej profesii. Sme radi, že spomínané inštitúcie s nami spolupracujú a používame aj túto možnosť, aby sme im poďakovali za to, že nám pomáhajú realizovať dôležitú úlohu socialistickej vysokej školy — spojenie školy s praxou.

S poľutovaním konštatujeme, že list plný neobjektívnych invektív voči dvom kultúrnym inštitúciám (ŠD Košice a VŠMU) si našiel gestora práve v redakcii kultúrneho odborného časopisu, ktorá, ak by mala skutočný záujem o zvýšenie úrovne košického baletného súboru a oddelenia choreografie na VŠMU, mohla požiadať o recenziu tohto predstavenia odborníka. Svojím stotožnením sa s textom, postrádajúcim odbornú kompetenciu, jednala redakcia Hudobného života v rozpore so súčasným trendom úsilia o zvýšenie kvality umeleckej kritiky.

Vedenie VŠMU

V 4. čísle Hudobného života (27. II. 1984) sme publikovali list čitateľky HŽ H. Poltzovej z Košíc, v ktorom reagovala na ostatnú baletnú premiéru v košickom Štátnom divadle (EROTIKON, na hudbu V. symfónie G. Mahlera a CARMINA BURANA C. Orffa, premiéra november m. r.). Redakcia sa s niektorými jej názormi vyslovenými v liste — predovšetkým potrebou citlivejšej a premyslenejšej dramaturgie — stotožňovala, a preto tento list publikovala. Poltzovej listom a jej obsahom sa zaoberala Katedra tanečnej tvorby, Kolégium dekana HF VŠMU i vedenie školy. Vyslovili nesúhlas s názormi H. Poltzovej a v liste, zaslanom redakcii HŽ, žiadajú o uverejnenie stanoviska vedenia VŠMU k jej listu. Publikujeme ho vyššie v plnom znení.

Redakcia HŽ medzitým zistila, že „čitateľka H. Poltzová" je fiktívnou, neexistujúcou osobou, za ktorou sa skrýva anonym pochádzajúci zrejme z košických tanečných kruhov. Vyslovuje preto poľutovanie nad publikovaním tohto listu a prehlasuje, že nemá v budúcnosti záujem o čitateľov a spoluprácu s bezcharakternými ľuďmi typu H. Poltzovej, podobnými „pisateľmi a kritikmi", ktorí nie sú schopní stáť za svojimi názormi a namiesto čestnej, otvorenej diskusie sa stiahnu zbabelo do ulity anonyma. Týmto sa redakcia ospravedlňuje všetkým, ktorých sa list H. Poltzovej dotýka. Súčasne však redakcia HŽ považuje za potrebné vysvetliť svoje dôvody, ktoré ju viedli k pochybnostiam o vhodnosti a užitočnosti tohto baletného večera v Košiciach a tým i k stotožneniu sa s niektorými názormi obsiahnutými v proskribovanom liste.

Redakcii HŽ je dostatočne známa terajšia situácia v košickom baletnom súbore (už 3 roky trvajúca absencia interného choreografa, problémy s omladzovaním a personálnym dobudovávaním súboru), hraný repertoár z posledných sezón (Romeo a Júlia, Veselé panie z Windsoru, Z rozprávky do rozprávky, Šeherezáda, Ples kadetov), ako i dosahované umelecké výsledky. Vieme o pozitívach, ktoré hosťujúci choreografi (J. Blažek, S. Remar) so súborom dosiahli, ale vieme i o pretrvávajúcich problémoch. Hovorí sa o nich napokon aj v elaboráte o baletnej sezóne 1982-83 v slovenských súboroch (správa pre bývalý Divadelný ústav, dnes Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie v Bratislave). Za tejto situácie, napriek určitým pozitívnym výsledkom, ktoré košický baletný súbor v poslednom období dosiahol, jednako sa tu len vynára otázka, či bolo šťastné práve teraz prísť v Košiciach s tak odvážnym, vlastne bezprecedentným baletným programom, jasne vybočujúcim z dramaturgickej línie posledných sezón. Pri všetkej úcte k doteraz vykonanej práci košického baletu predsa si len myslíme, že jeho súčasné možnosti, ako i fakt, že išlo o absolventskú prácu mladých choreografov, nevytvárali dostatočnú záruku k úspechu tohto výnimočného, svojím spôsobom experimentálneho baletného večera. Udivovala najmä dramaturgicko-choreografická ctižiadostivosť a vysoké ambície mladých choreografov, ich odvaha pustiť sa do zápasu s tak náročnými hudobnými predlohami. Isteže, nemožno do nekonečna uvádzať Luskáčikov, či Coppélie. Ale prečo mladý, neskúsený choreograf musí siahnuť hneď na prvý raz napr. po hudobne i filozoficky náročnej Mahlerovej symfónii („Sú to veľké kyklopské stavby" — R. Rolland). A priam neuveriteľne v tejto súvislosti vyznieva krátka avízna správička v Tanečních listech (číslo 1, 1984, strana 14 — Nové tituly v Košiciach), kde sa konštatuje, že „podle dostupných materiálů není známo, že by Mahlerova V. symfonie byla uvedena na jiném tanečním jevišti ve světe". Dalo sa predpokladať, že tak osobité, ostatne pre balet neurčené Mahlerovo filozofické dielo, ktorého plné pochopenie vyžaduje ľudskú i umeleckú zrelosť, nájde v osobe mladého choreografa a mladých tanečníkov (aj keď v upravenej, skrátenej verzii) adekvátnych interpretov? A podobne u Orffa. Nešlo tu o určitú mladícku nerozvážnosť a precenenie vlastných síl?

V súvislosti s týmto baletným večerom dalo by sa ešte o všeličom premýšľať a písať. Napríklad i o tom, že naše baletné publikum ku skladačkovým baletným programom (pokiaľ len nejde o program zostavený zo „sladkostí" à la Chopiniana — Ples kadetov, Šeherezáda — Ples kadetov a pod.) nemá želateľný vzťah (presviedčajú nás o tom dlhoročné skúsenosti, ako i čísla o reprízovosti týchto programov v štatistikách), že vyspelého baletného obecenstva schopného prijať i modernú baletnú tvorbu a v choreografickom pretlmočení aj náročné hudobné diela, máme, žiaľ, zatiaľ len veľmi málo, že k takýmto inscenáciám — neraz i na vysokej umeleckej úrovni — sa obraciame chrbtom. Za všetky príklady pripomíname baletný večer nazvaný Stretnutie s Mahlerom, realizovaný v SND v roku 1975 vynikajúcim maďarským choreografom Štefanom Tóthom, ktorý v metropole Slovenska dosiahol iba 8 repríz. A poruke sú i ďalšie príklady. Zohľadňovali sa dostatočne aj takéto skutočnosti a doterajšie skúsenosti pri baletnej adaptácii Mahlera a Orffa na košickej baletnej scéne.

Napokon v súvislosti s touto baletnou inscenáciou pôsobia čudne dve skutočnosti. Ak bola inscenácia úspešná a vydarená a ak mala črty progresívneho revolučného predstavenia, ako sa píše v liste VŠMU, prečo potom iba 4 predstavenia (nezvyčajný luxus na javisku profesionálneho divadla), prečo sa nepokračovalo ďalej v jej reprízovaní? Prekvapuje tiež, že o inscenácii nepriniesol recenziu ani jeden slovenský ústredný denník a do konca apríla t. r. ani nijaký odborný slovenský alebo český časopis, včítane tanečných, a teda sa k nej verejne nevyjadril nik z renomovaných baletných kritikov.

Redakcia

Príspevok k spoznávaniu sa

Vzťahy medzi sovietskou a československou hudobnou kultúrou majú silnú tradíciu a v ostatnom čase je Sovietsky zväz naším najaktívnejším partnerom pri výmene hodnôt. A to nielen v rovine interpretačnej, ale aj skladateľskej. Príspevkom k spoznávaniu sa boli aj dve stretnutia so sovietskymi hosťami v Klube skladateľov v Slovenskom hudobnom fonde (21. a 22. marca 1984). Prišli na pozvanie Českého hudobného fondu a Slovenského hudobného fondu a návštevu podujatí Týždňa novej českej hudobnej tvorby v Prahe spojili s predstavením a propagáciou tvorby svojich skladateľov, najmä tej najčerstvejšej; okrem iného aj diel, ktoré odzneli na minuloročnej Moskovskej jeseni, prehliadke novej tvorby moskovských skladateľov.

V sovietskej delegácii sme privítali pracovníkov Všezväzovej agentúry pre autorské práva (VAAP) **V. A. Ivanova**, člena vedenia a vedúceho oddelenia drámy a hudby a **Alexandra Poležajeva**, muzikológa a dramaturga agentúry, Zväz sovietskych skladateľov reprezentovali muzikológ **Alexander Čajkovskij** a hudobný skladateľ **Kiril Volkov**. Obidve bratislavské prehrávky nových diel, ktoré sovietski hostia so sebou priniesli, sa tešili veľkému záujmu. V klubových priestoroch sa stretli poprední slovenskí skladatelia, interpreti, dramaturgovia, hudobní vedci a sympatické bolo aj to, že informácie o novej sovietskej hudobnej tvorbe si prišli vypočuť mnohí študenti z našich umeleckých učilíšť. Prvá prehrávka patrila novinkám sovietskej symfonickej hudby. Alexander Poležajev predstavil osobnosť i dielo **Andreja Ešpaja** (Pesni gornych i lugovych Mari), **Karena Chačaturiana** (Koncert pre violončelo a orchester vo vynikajúcej interpretácii V. Saradžana), **Čarija Nurymova** (Koncert Destan), **Edisona Denisova** (Komorná hudba pre violu, čembalo a sláčiky), **Andreja Golovina** (Koncertná symfónia č. 2) a Dvojkoncert pre ženský hlas a orchester uviedol jeho autor **Kiril Volkov**. Na druhej prehrávke si prítomní, medzi ktorými boli aj vedúci predstavitelia nášho profesionálneho a amatérskeho zborového hnutia, vypočuli časť z bohatej kolekcie zborových kompozícií, ktoré tvoria jednu z dominánt súčasnej sovietskej tvorby. Odzneli zbory **Rodiona Ščedrina, Kirila Volkova, Velja Tormisa, Sergeja Šariffulina, Alexandra Vasilieva** a **Nikolaja Sideľnikova.**

Materiály, ktoré si sovietski hostia priniesli ako dokumenty k prehrávkam, odovzdali českému a slovenskému hudobnému fondu. A tak sa archívy oboch Hudobných informačných stredísk obohatili o magnetofónové pásky, hudobniny i informačné brožúry, na ktorých je zaznamenaná a priblížená časť z toho najlepšieho, čo posledné roky v sovietskej hudbe priniesli. Ostal tu tak širší a pestrejší repertoár, pretože vo vymedzenom čase sa všetko ani nestihlo predstaviť (napríklad klavírny koncert A. Buzovkina či koncert pre klavír a orchester I. Kefalidiho, ktoré patrili medzi umelecké výhry poslednej Moskovskej jesene). Táto „dokumentácia" by nemala ostať mŕtvym kapitálom, naopak, mala by slúžiť všetkým, ktorí si chcú rozšíriť svoj repertoár i obzor poznania novej sovietskej hudby.

—zm—

Besedy v Klube skladateľov Slovenského hudobného fondu prispievajú k lepšiemu poznávaniu nielen našej hudobnej kultúry, ale aj kultúry spriatelených krajín. Sovietsku delegáciu na stretnutí v HIS SHF zastupovali (zľava) Alexander Poležajev, Kiril Volkov, Alexander Čajkovskij a V. A. Ivanov.

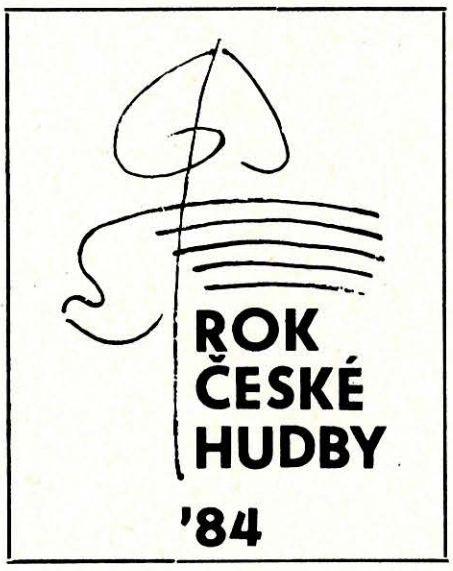
Snímka: R. Polák

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. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Indexné číslo: 492 15 Registračné číslo: SÚTI 6/10

PRENIKANIE SMETANOVEJ HUDBY NA VÝCHODNÉ SLOVENSKO DO ROKU 1918

Hudobné dielo Bedřicha Smetanu, jeho hudobné myslenie i jeho koncepcia modernej českej národnej hudby má osobité miesto vo vývoji formovania modernej slovenskej národnej hudby a hudobnej kultúry od čias J. L. Bellu, ale najmä od národnokultúrnej aktivity Slovákov od konca 19. storočia. Vtedy pri tvorbe koncepcie slovenskej národnej hudby bolo Smetanovo dielo realizovaným vzorom pre spätosť ľudovej a umeleckej hudby, pre tvorbu špecifických národných výrazových prostriedkov, ktoré majú byť východiskom pre slovenskú národnú hudbu. Tento vplyv Smetanu na názory o slovenskej národnej hudbe v období národnej neslobody je už pomerne známy. Menej pozornosti sa doteraz venovalo prenikaniu Smetanových diel do hudobného života na Slovensku, do jeho slovenského národného prúdu i do jeho organizačne neslovenskej časti. **Na prelome 19. a 20. storočia Smetanovo hudobné dielo prenikalo na Slovensko niekoľkými interpretačnými cestami. Azda najvýraznejší a najreprezentatívnejší spôsob pre uvádzanie Smetanových skladieb na Slovensku predstavovali návštevy českých hudobných interpretov, a to tak sólistov, ako aj hudobných telies.** Slovenské kultúrne spolky — a z nich najmä slovenské spevokoly — väčšinou udržiavali osobné styky s predstaviteľmi českej hudobnej kultúry, ktoré pri svojich priateľských návštevách na Slovensku vystupovali na kultúrnych večierkoch a koncertoch, kde uvádzali aj skladby B. Smetanu. Ako konkrétny príklad tu uvedieme návštevy hudobných umelcov z Uhorského Hradišťa roku 1902 v Martine, kde okrem iných skladieb českých skladateľov zazneli aj diela B. Smetanu. K najznámejším Smetanovým dielam na Slovensku v tom čase patrila opera Predaná nevesta — predohra i jej jednotlivé čísla. K propagácii Smetanových opier na Slovensku prispela aj Lacinova operná spoločnosť z Brna na svojom zájazde v Bratislave v roku 1902, v rámci ktorého predstavila slovenskému obyvateľstvu zväčša z Bratislavy a okolia Smetanove opery: Predaná nevesta, Libuša, Dalibor, Dve vdovy, Hubička. Dobová slovenská tlač vysoko hodnotila význam tohto vystúpenia pre národné uvedomenie a najmä pre hudobnokultúrne obohatenie slovenského obecenstva. Toto si uvedomovali aj maďarské utláčateľské vrchnosti a v roku 1903 podobný zájazd Lacinovej spoločnosti do Košíc z veľkého strachu pred možnými vplyvmi slovanskej hudby na slovenské obyvateľstvo prekazili. O tom budeme hovoriť ešte v ďalšej časti tohto príspevku.

Treťou cestou prenikania českej a špeciálne Smetanovej hudby na Slovensko boli českí muzikanti, väčšinou odchovanci pražskej organovej školy a konzervatória, ktorí na Slovensku vstupovali do služieb miest a cirkevných organizácií a v rozvoji hudobného života slovenských miest zastávali vedúce postavenie. Títo udržiavali i naďalej styky s českým hudobným životom, získavali vydávané hudobniny českých vydavateľstiev a podľa



miestnych interpretačných možností a politických pomerov zaraďovali skladby českých skladateľov do programov vlastných kultúrnych podujatí. Český text Smetanových vokálnych diel často dali preložiť do maďarčiny, aby ich mohli bez prekážok uviesť na koncertoch miestnych spevokolov a hudobných spolkov.

Osobitným kanálom prenikania českej hudby a v rámci nej aj Smetanovho diela na Slovensko **boli vojenské orchestre rakúsko-uhorskej spoločnej armády, ktorých väčšinu tvorili českí inštrumentalisti a na čele ktorých často stáli českí kapelníci,** tiež odchovanci pražského konzervatória. Na pravidelných koncertoch vojenských orchestrov sa okrem bežného repertoáru z dobovej európskej hudby uvádzali aj skladby českých skladateľov a medzi nimi aj skladby B. Smetanu v rozličných úpravách.

Podľa skúseností českých muzikantov na Slovensku **zaraďovali skladby českých skladateľov do repertoáru aj slovenskí muzikanti a slovenské interpretačné telesá.** Pripomenieme tu už všeobecne známy počin tisovského spevokolu, ktorý pod vedením dr. Sama Daxnera v roku 1903 naštudoval I. dejstvo Predanej nevesty so sprievodom klavíra a tamburášskeho zboru.

Otvorenou otázkou pre hudobnohistorický výskum ostáva otázka prenikania Smetanovej hudby na Slovensko prostredníctvom jeho žiakov. **V relatívne slovenskom prostredí zatiaľ poznáme jediného jeho priameho žiaka.** Je ním **Imrich Bellovič** (Bellovits), ktorý v rokoch 1865 až 1867 študoval v Prahe, pravdepodobne na organovej škole, a to hru na organe u Josefa Krejčího a kompozíciu u Bedřicha Smetanu. I. Bellovič pochádzal zo slovenskej učiteľskej rodiny, narodil sa 26. 8. 1847 v Budafoku pri Budapešti a po návrate zo svojich štúdií v Prahe stal sa priekopníkom maďarského zborového umenia v Budapešti. Krátky čas tu mal školu operného spevu, bol riaditeľom školy pre cirkevnú hudbu, vydával spevníky, komponoval — najmä piesne a skladby pre klavír.

Pri vlastnom výskume minulosti hudobného života na východnom Slovensku stretávame sa s uvádzaním Smetanových diel na verejných koncertoch až po jeho smrti, po roku 1890. Doterajšie výsledky výskumu v tomto smere ukazujú, že napríklad v Košiciach v rokoch 1873—1878 pôsobil ako dirigent vojenského orchestra a košického meštiackeho spevokolu absolvent pražského konzervatória Karel Šebor, ktorý Smetanu a jeho dielo iste poznal, ale na verejných koncertoch — podľa našich informácií — neuviedol. A to potvrdzuje, že patril k protismetanovskej skupine v českom hudobnom živote.

Medzi prvých českých muzikantov na Slovensku, ktorí koncom 19. a začiatkom 20. storočia uvádzali Smetanove skladby, patrili absolventi pražského konzervatória **Oldřich Hemerka,** pôsobiaci ako riaditeľ chóru najprv v Bardejove, neskôr v Košiciach, **Leopold Kohout** a **František Hoffmann,** vojenskí kapelníci v Prešove, **Ladislav Kuhn,** vojenský kapelník v Košiciach, a **Gustáv Staník,** riaditeľ chóru v Rožňave. Hemerka 11. februára 1893 predniesol s členmi svojho spevokolu v Bardejove úryvky zo Smetanovej opery Predaná nevesta v 4-ručnej klavírnej úprave so spevom; boli to predohra, úvodný zbor, dueto Janíka a Kecala, sexteto Rozmysli si, Tanec komediantov a záverečný zbor. S tým istým programom vystúpili v marci 1894 v Prešove na koncerte vojenského orchestra, ktorého dirigentom bol Leopold Kohout. Na programe bola aj predohra k opere Hubička. Ani na košických koncertoch vojenských orchestrov nechýbala — prevažne v reprezentatívnych programoch galakoncertov — Smetanova hudba, najmä rôzne úpravy, zmesi, potpourri, ale aj predohra z Predanej nevesty. V rámci programu košického hudobného spolku 16. 11. 1899 odznelo sexteto z Predanej nevesty. Nezriedka tu uvádzali aj klavírnu hudbu B. Smetanu, napríklad 13. 1. 1906 hral skladateľove diela košický klavirista a učiteľ hudby Štefan Laub, alebo 16. 11. 1909 klaviristka z Kecskemétu Ilona Kissová zožala úspech s koncertnou etudou Na brehu morskom.

O význame Smetanovej hudby pre upevňovanie národného sebauvedomenia slovenského obecenstva v čase národnej neslobody pred rokom 1918 svedčí jej zakazovanie uvádzania v Košiciach roku 1903. Dobové maďarské noviny v Košiciach o pripravovanom zájazde písali: „... So všetkou silou musíme prekaziť inváziu slovanskej kultúry a slovanského umenia, ktorá plánovito posúva konečný cieľ svojho vojnového ťaženia až po krajnú hranicu hornouhorského Slovenska, až po Košice ... S najväčším pobúrením musíme protestovať proti masovému vystúpeniu kočovných českých spevákov a muzikantov ... ich poslaním je hmotne alebo duchovne podporiť svojich pokrvných a príbuzných v národe a jazyku a získať slovenský ľud pre českú — panslavistickú propagandu ... A na tomto rečove zmiešanom území môžeme vo vlasteneckých obavách myslieť aj na to, že sa nájdu aj takí, v ktorých sa pri počúvaní cudzieho predstavenia môže zobudiť pocit, že aj oni sú cudzími v tele tohto národa ...“

Poznávanie prenikania českej hudby a v rámci nej aj skladieb B. Smetanu do bližšieho a vzdialenejšieho hudobného sveta má veľký význam nielen pre dejiny českej hudobnej kultúry, ale v našom prípade aj pre dejiny hudobnej kultúry východného Slovenska, ktoré do roku 1918 predstavovalo jednu z hospodársky a kultúrne najzaostalejších slovenských oblastí, v ktorej slovenský dedinský a mestský ľud žil do seba uzavretým životom slovenskej ľudovej kultúry a v mestských spevokoloch tvoril interpretačnú základňu pre šírenie kultúry hudobným myslením jemu prevažne cudzím. A tu treba predpokladať, že tak, ako východoslovenské obecenstvo v pomaďarčenom mestskom prostredí našlo osobitne vrelý vzťah k zmesi východoslovenských ľudových piesní, ktoré v maďarskom preklade i v slovenskom origináli predniesol O. Hemerka so svojím spevokolom v Prešove roku 1898, práve taký vrelý vzťah tohto obecenstva možno prepokladať k áriám a zborom zo Smetanovej Predanej nevesty, hoci v maďarskom preklade. Od poznávania Smetanovej Predanej nevesty v orchestrálnom predvedení a v maďarskom preklade bol už len krok k tomu, aby Smetanova hudba vstúpila do hudobného života východného Slovenska v českom origináli a v slovenskom preklade. A tento krok sa urobil roku 1919. Odvtedy sa hudobný život východného Slovenska rozvíjal „v duchu Smetanovom“, keď vznikali spevokoly s menom B. Smetanu (napr. v Prešove) a keď sa jeho dielo stalo súčasťou školskej hudobnej výchovy a koncertného života ako samozrejmosť. Ale to už je ďalšia kapitola dejín hudobného života na Slovensku.

MÁRIA POTEMROVÁ

RECENZUJEME

Anna Dunajská a Dr. Mária Štibrányiová: Hudobný spolok v Trnave 1753—1969. Zbierka hudobnín. Inventár. Štátny okresný archív v Trnave. Trnava — Bratislava 1982.

Pre poznanie hudobného života starších období popri preskúmaní archívnych materiálov je dôležitou úlohou sprístupnenie zoznamov zachovaných hudobnín ako dokumentov o dobovej hudobnej praxi, vkuse a náročnosti. Predložená práca je aktuálna aj preto, lebo počas II. svetovej vojny sa mnohé hudobné fondy poškodili, resp. dostali sa do iných hudobných zbierok. Rovnako dôležité je vyhodnotiť stav hudobných materiálov, ktoré sa zachovali na pôvodnom mieste, a pripraviť ich súpis, lebo pestovanie inštrumentálnej hudby už na mnohých miestach zaniklo. Keďže tieto materiály sa už bežne nepoužívajú, hrozí im v dôsledku neodborných zásahov roztratenie a zničenie. Niekedy práve uverejnením súpisu fondov možno tomu zabrániť.

Máme už k dispozícii zoznamy niekoľkých hudobných zbierok z územia Slovenska, ktoré sú výsledkom svedomitej a náročnej práce dr. Dariny Múdrej, Boženy Ormisovej-Záhumenskej a Emanuela Muntága. Roku 1982 vyšiel ďalší súpis hodnotných hudobných materiálov zásluhou pracovníčok **Štátneho okresného archívu v Trnave Anny Dunajskej** a **dr. Márie Štibrányiovej.**

Je známe, že Trnava aj z hľadiska hudobného zohrávala dôležitú úlohu v 16.—19. storočí; už v čase tureckej okupácie, keď sa stala sídlom ostrihomského arcibiskupstva a poldruha storčia vďaka univerzite bola centrom duchovného života. Aj v 19. storočí posilňuje mesto závažné postavenie vo vývoji hudobného života Rakúsko-Uhorska založením **Hudobného spolku** roku 1833.

Dostali sme do rúk súpis hudobnín nachádzajúci sa v trnavskom okresnom archíve, odzrkadľujúci aktivitu viackrát sa obnovujúceho Hudobného spolku. Súpis je doplnený neskoršími menšími zbierkami hudobnín včítane materiálov M. Schneidra-Trnavského. Čiže 2533 jednotiek obsahujúci zoznam hudobnín svedčí o úrovni trnavského hudobného života od roku 1753 až do súčasnosti. Informuje nás o imponujúco rozsiahlom hudobnom materiáli, pozostávajúcom z 1500 cirkevných a 1000 svetských vokálno-inštrumentálnych skladieb. Tak veľký materiál nachádzame doteraz iba v győrskom (v MĽR) archíve. Ak k tomuto súpisu priložíme hodnotné záznamy nedávno objaveného hudobného inventára trnavských jezuitov z obdobia pred r. 1773, tak právom môžeme povedať, že Trnava od 16. až do 20. storočia bola v kontakte s európskym hudobným dianím.

V uverejnenom súpise sú diela usporiadané podľa hudobných druhov, spolu s anonymnými jednotkami. Toto jasné a presné členenie uľahčí orientáciu v rozsiahlom materiáli, čomu napomáha aj menný register autorov na konci zväzku. Úvodná štúdia súhrnne pojednáva o dejinách hudobného života Trnavy, prízvukujúc úlohu tamojšieho Hudobného spolku. Referuje o osude hudobného materiálu, o dobových usporiadaniach a o metóde spracovania terajšieho súpisu.

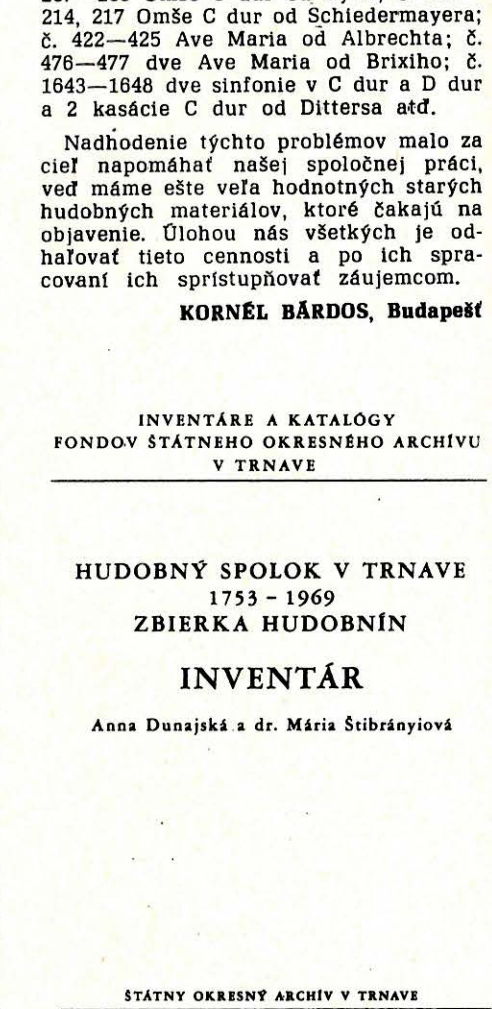
Vieme, že vydanie skoro 500-stranového zväzku znamenalo vážne finančné náklady pre archív. Patrí im za túto obetavosť vďaka! Chceli by sme však poznamenať v záujme vedeckého výskumu, že v budúcnosti by bolo užitočné uverejniť tzv. tematický katalóg skladieb, ako je to bežné v zahraničnej hudobnobibliografickej praxi. Ako príklad uveďme publikáciu bavorskej štátnej knižnice „Kataloge Bayerischer Musiksammlungen“ (G. Henre Verlag, München). V súčasnosti bádatelia obyčajne hľadajú pri písaní monografických prác výskyt konkrétnych diel skladateľov, pre identifikáciu ktorých sú nepostrádateľné práve tematické zoznamy. Môžeme spomenúť aj naše vlastné skúsenosti. Doteraz uverejnené monografie v maďarskom jazyku o hudobnom živote v mestách Pécs, Tata, Győr zaujímajú zahraničných záujemcov najmä kvôli tematickému katalógu, na jeho základe žiadajú kópie jednotlivých skladieb k svojim výskumom.

Pri rukopisných materiáloch je to bezpodmienečne nutné. Treba uviesť niekoľkotaktovú úvodnú melódiu, resp. motív skladby, po ktorom nasleduje obvyklý opis zachovaných hlasových partov. Uverejnenie témy možno obísť v prípade tlačených diel, ale je potrebné udať meno vydavateľa, číslo platne, miesto a rok vydania. Netreba citovať tému ani vtedy, keď ide o skladateľov, skladby ktorých sú spracované súhrnne (Köchel, Hoboken atď.). V takom prípade po opise jednotlivých hlasov sa stačí odvolať na číslo uvedené v týchto publikáciách. Keď však máme do činenia so skladbami, ktoré sa vyskytujú pod menom Mozarta, Haydna atď., ale v uverejnenom zozname ich diel sa nenachádzajú, je potrebné ich tému citovať. Pri identifikácii veľkého počtu anonymných skladieb je tiež nevyhnutné zaznačiť hudobné incipity. Veľmi často sa stáva, že pri rukopisných opisoch titulné fólio je chybné. Na základe témy možno jednoznačne korigovať tieto omyly.

Na niekoľkých príkladoch z predloženej publikácie by sme chceli ilustrovať, koľko neistoty necháva inventár zostavený bez udania notových incipitov. Pri skladbách od Novotného sa nedozvieme, či ide o pécsskeho Franza Novotného alebo skladateľa z Eisenstadtu s totožným menom, prípadne o otca posledného spomínaného autora (č. 178—181, 681, 682, 1304, 1325, 1352-58). Salve Regina F dur, ktorá sa nachádza v rámci uvedených čísiel dvakrát je totožná alebo odlišná? Pri Haydnových ofertóriách (č. 569—571) buď poradové číslo z Hobokenovho, resp. z Klavského zoznamu alebo hudobný incipit skladieb ukážu, či ide o Josepha alebo Michaela; možno nepatrí dielo ani jednému z nich. Johannes- a Matthäus-Passion pri č. 1638-39 so značením autora Žaškovský necháva otvorenú otázku, či autorom skladby bol František alebo jeho brat Andrej. Pri iných autoroch nevieme presne určiť skladbu. Ide o totožné alebo odlišné skladby v prípade č. 207—209 Omše C dur od Rybu; č. 212—214, 217 Omše C dur od Schiedermayera; č. 422—425 Ave Maria od Albrechta; č. 476—477 dve Ave Maria od Brixiho; č. 1643—1648 dve sinfonie v C dur a D dur a 2 kasácie C dur od Dittersa atď.

Nadhodenie týchto problémov malo za cieľ napomáhať našej spoločnej práci, veď máme ešte veľa hodnotných starých hudobných materiálov, ktoré čakajú na objavenie. Úlohou nás všetkých je odhaľovať tieto cennosti a po ich spracovaní ich sprístupňovať záujemcom.

KORNÉL BÁRDOS, Budapešť


INVENTÁRE A KATALÓGY
FONDOV ŠTÁTNEHO OKRESNÉHO ARCHÍVU
V TRNAVE

HUDOBNÝ SPOLOK V TRNAVE
1753 - 1969
ZBIERKA HUDOBNÍN

INVENTÁR

Anna Dunajská a dr. Mária Štibrányiová

ŠTÁTNY OKRESNÝ ARCHÍV V TRNAVE

TRNAVA - BRATISLAVA 1982

Titulná strana zbierky hudobnín Hudobného spolku v Trnave.