# HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.
4. III. 1985
2,— Kčs
4


## K tristoročnici Georga Friedricha Händla

*Bol by potrebný celý život, aby sme o ňom povedali všetko... Čím viac sa dokážeme dívať, počúvať, tým lepšie dokážeme žiť, tým viac cítime, ako je svet bohatý, a ľutujeme úbohých ľudí, znudených a úzkoprsých, ktorí môžu alebo chcú cítiť iba úplne málo vecí. Iba jedno je smutné, že totiž nikdy neobsiahneme všetku krásu vekov... Je dobré povedať si, že by sme mohli piť celú večnosť zo svojej drahej hudby bez toho, aby sme ju niekedy vyčerpali...* (R. Rolland)

# BOL BY POTREBNÝ CELÝ ŽIVOT...

**Georg Friedrich Händel** (23. 2. 1685 — 14. 4. 1759) patrí medzi umelecké osobnosti, ktorých životné osudy boli rušné, plné peripetií a niekedy až „románových" zápletiek a zvratov. Bolo by možné hovoriť o všeličom zaujímavom v Händlovom živote, na jeho umeleckej dráhe, o „tvorivých záchvatoch", ktoré sa striedali s hlbokými krízami, spojenými s podstatným zhoršením zdravotného stavu, takže niekoľkokrát jeho život visel doslova na vlásku. Bolo by možné hovoriť obšírnejšie aj o nevyčerpateľnej životnej energii, vitalite, tvrdohlavosti, s ktorou sa ako býk v aréne púšťal znova a znova do zápasu — často nerovného — s nepriazňou publika, s intrigami okolo operných spoločností, ktoré naplňali, no i hatili v značnej miere jeho umeleckú aktivitu. Často sa Händel celkom pochopiteľne porovnáva s nemenej veľkým súčasníkom Johannom Sebastianom Bachom, ktorý mu bol v mnohom protipólom. Nezaujímavý by isto nebol ani portrét Händlovej osoby vychádzajúci z mnohých zachovaných výtvarných zobrazení. Len u máloktorého skladateľa minulosti máme toľko portrétov ako u Händla: od Hudsonových, Roubillacových cez Thornhillov, Dandridgeov, „najcivilnejší" Mercierov až po vtipnú karikatúru Goupyho (to sú len najznámejšie), zo všetkých pozerá na nás sebavedomý obor s priamym pohľadom (sebavedomie charkterizuje dokonca aj mladícky portrét z čias Händlovej cesty po Taliansku), rozhodný, odhodlaný, plný energie. Životopisci sa nevyhli, samozrejme, ani takým témam ako Händel a jedlo, Händel a ženy, atď.

Pochopiteľne, mnohé detaily v osudoch jednotlivcov sú až priveľmi podobné. Napríklad Händel — rovnako ako neskôr Schumann — sa iba na prianie svojho otca mal stať právnikom, no rovnako ako Schumann pri prvej príležitosti sa „vrhol" na hudobnícku dráhu. Spolu s Mozartom, Vivaldim, Landinim, Josquinom, Mendelssohnom a ďalšími patrí zasa do radu geniálnych melodikov. A koľkí skladatelia zomreli podobne ako Händel, slepí. Takýchto paralel by bolo možné menovať naozaj veľa.

Rollandova skeptická poznámka v predhovore k jeho známej vynikajúcej monografii sa však vzťahovala na inú stránku. Pre Rollanda bol Händel zaujímavý predovšetkým tvorbou, ňou bol zároveň predobrazom, paralelou k Beethovenovi, a preto zamýšľal venovať i Händlovi väčšiu monografiu, ku ktorej sa však, žiaľ, už nedostal. Sme mu však i tak povďační, rovnako ako Chrysanderovi (jeho činnosť je azda najlepším dôkazom toho, že Händel mal asi väčšie šťastie „po smrti" ako za života), či celkom na začiatku Mainwaringovi, Matthesonovi alebo dokonca Coxovi za zbierku händlovských historiek a vtipov, a naopak, v tomto storočí W. Seraukymu, O. E. Deutschovi, W. Siegmundovi-Schultzemu, P. H. Langovi, či B. Baseltovi, zásluhou ktorého sa konečne dožije aj Händel tohto roku kompletného tematického katalógu svojich skladieb.

Pri pokuse aspoň zmapovať tvorbu môžeme v Händlovom prípade ľahko stroskotať. Zasiahol totiž úplne do všetkých oblastí a žánrov, operu — na rozdiel od Bacha — nevynímajúc. Predpoklady na takýto široký záber si pestoval od ranej mladosti a ako vtipne poznamenáva Rolland — u Händla sa nikdy nič nestratilo... Najnápadnejším znakom Händlovej hudby je pravdepodobne dokonalá asimilácia rôznych štýlov. Už od Zachova si priniesol dôkladnú znalosť prísnej nemeckej kontrapunktickej techniky, v Hamburgu spoznal prvé úskalia opery, dlhá cesta po Taliansku sa prejavila v perfektnom osvojení si koncertantného štýlu, najmä corelliovského a neapolského bel canta. Aj keď cesta do Francúzska zostala iba plánom, v Händlovej hudbe môžeme nájsť veľa stôp, ktoré u neho zanechala francúzska hudba. No a anglická zborová tradícia (v Anglicku sa napokon r. 1716 usadil natrvalo) sa prejavila v takých dielach ako Mesiáš, Judáš Makabejský, Triumf času a pod. Toto všetko (a samozrejme aj mnohé iné) nachádzame v Händlovej hudbe prefiltrované jeho jemným muzikantským citom, zmyslom pre rovnováhu, ušľachtilosť, krásu. Rozhodne však nie „obrátené na svoju vieru" v takej miere, ako je to u Bacha. Možno to pozorovať napríklad aj na takom — v baroku všeobecnom — jave, ako je francúzska ouvertúra alebo concerto grosso. Pritom napr. v Concerti grossi, op. 6,

(Pokračovanie na 3. str.)

# HLÁSATEĽ SLOBODY, POKROKU A MIERU

**Georga Friedricha Händla** — na rozdiel od jeho krajana a vrstovníka J. S. Bacha — lákala od mladosti opera. Kvôli nej odišiel ako 18-ročný z rodného mesta do najdôležitejšieho nemeckého operného centra — Hamburgu. Tu sa uchytil ako huslista v divadelnom orchestri, no čoskoro postúpil na „maestra al cembalo" a už ako 19-ročný napísal svoju prvú nemeckú operu **Almira**, ktorá mala značný úspech. Po nej nasledovali ešte tri ďalšie, ktoré sa však nezachovali.

V Händlových časoch (a v celom 18. storočí vôbec) bolo pre operného skladateľa nevyhnutné navštíviť krajinu, kde sa opera zrodila. Tak aj mladý Händel odcestoval na necelé štyri roky do Talianska. Jeho cieľom boli operné strediská — Florencia, Rím, Benátky a Neapol. Tu všade bol hosťom v palácoch svetských a duchovných kniežat, kde sa stýkal s umelcami, ako A. a D. Scarlattiovci, A. Steffani, A. Corelli a i. Svoje schopnosti si spočiatku overoval na tvorbe talianskych kantát, no už rok po svojom príchode uviedol vo Florencii taliansku operu **Rodrigo** (1707), neskôr v Ríme dve talianske oratóriá (1708), v Neapole „serenátu" **Acis, Galatea e Polifemo** a v Benátkach operu **Agrippina** (1709). Veľký úspech týchto diel spôsobil, že z Nemecka dostal ponuku na miesto prvého kapelníka na dvore hannoverského kurfirsta, ktoré dovtedy zastával A. Steffani. Händel ponuku prijal, no v Hannoveri dlho nepobudol. Už koncom r. 1710 navštívil Londýn, kde začiatkom roka 1711 uviedol operu **Rinaldo.** Nadšené prijatie tohto diela ho presvedčilo, že v Londýne nájde priaznivejšie prostredie na uskutočnenie svojich plánov. Do Hannoveru sa síce vrátil, ale po roku ho opustil navždy a usadil sa v Anglicku.

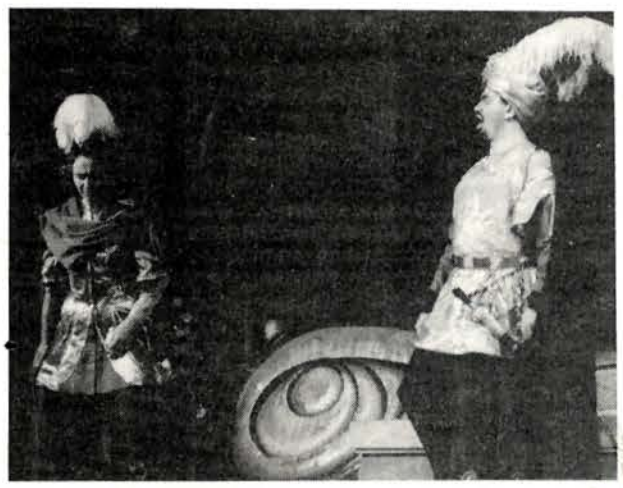
Anglicko bolo v tých časoch ekonomicky najvyspelejšou krajinou a centrom meštianskeho osvietenstva. Vzmáhajúci sa kapitalizmus poskytoval podnikavým ľuďom nebývalé výhody, ktoré však boli spojené s mnohorakými rizikami. No hudobný život tu po Purcellovej predčasnej smrti prekonával krízu. Chýbali významné osobnosti, produkcia oboch operných divadiel upadala a ich návštevnosť klesala. Mladý Händel však v sebe cítil dostatok síl a schopností, aby sa na tejto neistej pôde umelecky presadil. Úspech jeho prvých opier mu zaistil postavenie v londýnskej spoločnosti, priazeň šľachty i veľkoburžoázie a prvé oficiálne objednávky z kráľovského dvora (Utrechtské Tedeum a i.). V najbližších rokoch rozvinul neslýchanú aktivitu: komponoval dielo za dielom, sám ich uvádzal a staral sa o ich publikovanie. Stal sa jedným z troch oficiálnych skladateľov Kráľovskej hudobnej akadémie (1719-28), ktorú vydržiavala akciová spoločnosť. Po jej úpadku sa pustil do divadelného podnikania spolu so svojím krajanom J. Heideggerom a dlhý čas mal na starosti nielen celú organizačnú stránku opery, ale navyše niesol aj jej finančné riziko. Sám si vyhľadával a angažoval svojich sólistov — podnikal za tým cieľom cesty na kontinent — a okrem toho bol činný aj ako koncertný sólista a pedagóg.

Pre Londýn napísal dovedna 36 opier na námety z antických a orientálnych dejín, z gréckej mytológie a z rytierskych povestí; medzi nimi je tiež niekoľko čarovných opier a pastorál. Čo sa týka formy, ostal až do konca verný dobovému typu benátsko-neapolskej opery, ktorý kombinoval s ouvertúrou francúzskej provenience. Išlo tu teda v podstate o sólistickú, áriovú operu, kde orchester hral samostatne okrem ouvertúry iba príležitostné vložky (pochody, tance a pod.). Ansámbly (duetá, maximálne terčetá) sa tu objavovali iba poriedko a zbory celkom chýbali, ak nerátame krátke zboríky na konci niektorých dejstiev alebo celej opery, ktoré spievali všetci sólisti spolu. Túto opernú šablónu naplnil Händel nebývalým životom a novým pulzom. Nebol novátorom v hľadaní novej hudobnej reči, no prevzaté kompozičné princípy a prostriedky sa jeho pričinením stali nositeľmi nového humanistického obsahu a výrazu, čo sa javí nielen vo voľbe libriet, ale hlavne v ich zhudobnení. Nemôžeme dosť obdivovať bohatstvo jeho melodických nápadov a predovšetkým jeho prenikavé charakterizačné umenie, ktoré — vzhľadom na neuveriteľné množstvo vyjadrených citových odtieňov — nemá v dejinách hudby páru. Keďže každá ária bola obrazom určitého afektu, iba z následnosti všetkých árií jednej opernej postavy — ktorých mohlo byť až sedem — získal posluchač ucelenú predstavu o jej charaktere a vývoji. Zvlášť vydarené sú v Händlových operách postavy žien; je priam zarážajúce, s akým pochopením a presvedčivosťou vedel zobraziť tie najrozmanitejšie stránky ženskej psychiky.

Na tomto mieste nie je možné uviesť všetky tituly Händlových opier. Spomeňme aspoň vrcholnú „trilógiu" historických opier z jeho stredného tvorivého obdobia — **Giulio Cesare, Tamerlano** (obe z r. 1724) a **Rodelinda** (1725). Popri nich vynikajú majstrovské opery **Ariodante** (zo škótskych dejín) a **Alcina** (obe r. 1735), ďalej známa komicko-satirická opera **Serse** (1738) a posledná „semiseria" **Deidamia** (1741).

Pri svojom opernom podnikaní sa Händel nevdojak dostal priamo do centra politického boja rôznych strán. Predstavitelia šľachty, ktorí ho spočiatku oslavovali a hostili, sa neskôr od neho odvrátili; jeho hudba sa im videla „málo talianska". Založili konkurenčný podnik, do ktorého „prefahovali" Händlových najlepších interpretov. Najvýznačnejšími Händlovými rivalmi v opernej tvorbe boli J. B. Bononcini a A. Ariosti, neskôr N. Porpora a B. Galuppi. Veľmi mu však už predtým poškodila **Žobrácka opera** (1728) J. Gaya a J. Chr. Pepuscha, ktorá parodovala „operu seriu" hudbou z Händlovho **Rinalda.** Situácia sa vyostrila v priebehu 30-tych rokov. Päťdesiatročný Händel videl, že talianskou operou si priazeň anglického obecenstva neudrží, a rozhodol sa pre iný žáner — oratórium, s ktorým už dávnejšie úspešne experimentoval. Širokým vrstvám anglického obecenstva vyšiel v ústrety tým, že preň nezrozumiteľnú taliančinu nahradil národným jazykom a zmenil okruh tém: namiesto námetov z klasickej mytológie a antických dejín, prístupných iba pre vzdelanú aristokraciu, zvolil také, ktoré boli každému občanovi protestantského Anglicka známe a blízke — príbehy zo Starého zákona vrátane Apokryfov. Biblické histórie boli pre anglické obecenstvo z obdobia hospodárskej prosperity a rastu impéria navyše prítažlivé aj svojím vnútorným alegorickým zmyslom, lebo predpovedali vzostup a jasnú budúcnosť celého národa. Po hudobnej stránke tu Händel šťastne nadviazal na anglickú zborovú tradíciu, pričom uplatnil svoje skúsenosti z komponovania anthemov. Monumentálnosť Händlovho zbo-

(Pokračovanie na 3. str.)



**V roku 1969 uviedla operná scéna Slovenského národného divadla Händlovu operu Xerxes, zasl. um. Ľuba Baricová spievala úlohu Arsamenesa a zasl. um. Jozef Špaček vojvodcu Ariodatesa.** Snímka: archív SND

# staccato

● **UDELENIE PAMÄTNEJ MEDAILY. Pri príležitosti uplynulého Roku českej hudby udelili na slávnostnom zhromaždení 17. januára 1985 v Rytierskej sále Valdštejnského paláca v Prahe viacerým inštitúciám i jednotlivcom Pamätnú medailu. Toto výrazné ocenenie získal aj časopis Hudobný život, z rúk ministra kultúry SSR M. Klusáka medailu prevzal šéfredaktor časopisu.**

● **UMELCI K OSLOBODENIU. Hlavné smery činnosti Zväzu československých skladateľov v tomto roku, v ktorom oslávime 40. výročie vyvrcholenia národnooslobodzovacieho boja československého ľudu a oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou, predznamenala zvýšená tvorivá a kultúrnopolitická aktivita tak v oblasti skladateľskej a interpretačnej, ako aj v hudobnovednej. Vyplynulo to z rokovania ústredného výboru tohto zväzu, ktorý pod vedením preds. ZČSS Z. Nováčka zasadal 23. I. 85 v Prahe.**

● **ŠTEFAN BABJAK, čerstvý absolvent bratislavského konzervatória z triedy prof. I. Černeckej, dostal polročné štipendium MŠ SSR do Talianska. V dobe svojho pobytu v Taliansku má študovať operné postavy, rozšíriť si svoj repertoár a ďalej prehĺbiť svoju umeleckú úroveň.**

● **DVA VÝBORNÉ KONCERTY V MIRBACHOVOM PALÁCI. Na poslednom januárovom koncerte 1985 v cykle predpoludňajších matiné Galérie hl. mesta SSR Bratislavy vystúpila klaviristka Ida Černecká. Slohovo adekvátne zahrala Händlovu Suitu g mol, objavne zaradila i interpretovala Fantáziu fis mol F. Mendelssohna-Bartholdyho (zaslúžila by si zvečnenie na náhravke!) a nesentimentálne, mužne, no zároveň poeticky predniesla Debussyho cyklus Pour le piano i tri chopinovské prídavky (Mazurka cis mol, Valčík a mol, Prelúdium h mol). O týždeň neskôr Nové bratislavské trio (Zuzana Paulechová — klavír, Juraj Čižmarovič — husle, Eugen Prochác — violončelo) predviedlo diela Josepha Haydna (Klavírne trio č. 1, G dur) a Dmitrija Šostakoviča (Klavírne trio e mol, op. 67) — prvé so snahou o štýlovosť v syntéze s radostným muzicírovaním, druhé s vnútorným zaangažovaním a vyjadrením dramatického podtextu: bola to kongeniálna interpretácia. Oba koncerty sa tešili veľkej pozornosti publika (druhého koncertu sa zúčastnil i spisovateľ Ján Solovič).** —IV—

● **AKTIVITA NITRIANSKEJ ĽŠU. Pri príležitosti Roku českej hudby zorganizovali učitelia oddelenia hudobnej náuky ĽŠU v Nitre v decembri 1984 hudobný kvíz. Na otázky z dejín českej hudobnej kultúry od obdobia hudobného klasicizmu po hudbu 20. storočia odpovedali žiaci 5. a 6. ročníka hudobného odboru ĽŠU Nitra, ktorí súťažili v šiestich 3-členných družstvách. Súťažiaci preukázali veľmi dobré vedomosti. Zásluhu na tom majú učitelia ĽŠU s. Kručay a Gnôth, ktorí boli zároveň aj tvorcami kvízu.**

● **V. PREHLIADKA KOMORNÝCH SÚBOROV sa uskutočnila v decembri minulého roku v Humennom. Jej usporiadateľom sú viaceré kultúrne a politické inštitúcie v Košiciach a Humennom. Na prehliadke sa zúčastnilo päť komorných súborov neprofesionálneho charakteru, porote predsedal hudobný skladateľ J. Kowalski. Cenu za umelecky najhodnotnejší výkon získal Komorný orchester učiteľov ĽŠU pri ZO ROH ĽŠU Sverdlovova ul. v Košiciach s um. vedúcim K. Gáborom. Cenu za najlepšiu interpretáciu diela slovenského autora udelili Mládežníckemu sláčikovému orchestru MV SZM Košice „Musica iuvenalis" s dirigentom A. Podhájeckým. Cenu za najlepšiu dramaturgiu programu dostalo Komorné združenie učiteľov ĽŠU zo Sobraniec na čele s V. Bulinským. Cenu si vybojoval aj Detský komorný orchester ĽŠU zo Sverdlovovej ul. v Košiciach s dirigentkou E. Keczerovou.**

—DUR—

# 2. VEDECKÁ KONFERENCIA VŠMU

Pri príležitosti osláv 35. výročia založenia Vysokej školy múzických umení sa začiatkom novembra minulého roku konala vo Filmovom klube v Bratislave dvojdňová, v poradí už druhá **vedecká konferencia VŠMU** na tému **Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu.** Zúčastnilo sa na nej takmer šesťdesiat pracovníkov z oblasti filozofie, estetiky, teórie umenia, kultúry, umeleckej pedagogiky, psychológie, medicíny, akustiky z ČSSR, ZSSR, BLR a NDR. Obsahom prednesených referátov boli základné i aktuálne problémy marxistickej umenovedy, najmä v súvislosti s novou vývojovou etapou vedy, jej interdisciplinárnou orientáciou, požiadavkou skúmať systém človek — umenie v jeho komplexnosti, historickej podmienenosti a kontinuite. Riešenie — ako ukázala konferencia — nie je ľahké, jednoduché. Predpokladá iné kladenie otázok, smelšie a nové organizovanie výskumu, prekonávanie medzirezortných bariér i zaužívaných stereotypov v myslení, vytváranie medziodborových tímov a adekvátnych materiálno-technických podmienok, formulovanie teórie a metodológie skúmania špecifických kategórií a zákonitostí, uplatňujúcich sa v procese umeleckej tvorby. Pozitívnym zistením bol fakt, že výskumné úsilie v ČSSR nestagnuje. Týka sa to jednak objasňovania teoretických otázok výskumu z hľadiska marxistickej filozofie i vo väzbách jednotlivých vied k stanovenému predmetu a cieľu výskumu, ako aj mapovania a kritického zhodnotenia empiricko-exaktných metód a metodických postupov, resp. efektívnejších foriem výchovy socialistických umelcov. Jednoznačne sa však konštatovalo, že je nevyhnutné venovať hlbšiu pozornosť skúmaniu štruktúry a dynamiky umeleckého nadania a talentu, rešpektujúc pritom najnovšie poznatky genetiky, neurofyziológie, psychológie a sociológie osobnosti a najmä umeleckej pedagogiky.

Na konferencii boli prezentované zaujímavé poznatky z výskumu typologických zvláštností mozgovej činnosti u umelcov, napr. otázky asymetrie mozgu, emocionálne a fyziologické procesy, od ktorých závisí priebeh psychických procesov, obrazné, fantazijné, vedomé i neuvedomelé aktivity, ktoré sa podstatnou mierou prejavujú v svojbytnej umeleckej činnosti, ďalej príspevky, zaoberajúce sa problematikou biorytmov, somatotypov, stresogénnych činiteľov, trémy a pod. Inou tematickou rovinou boli diskusné príspevky, opierajúce sa o skúsenosti pedagógov priamo z terénu umeleckej pedagogiky, príspevky, ktoré venovali pozornosť analýze tvorivého procesu, podielu kreativity, gnozeologickému i axiologickému aspektu umeleckej tvorby, významu tvorivej invencie a potenciálu umeleckých skúseností. Ďalšie príspevky, väčšine z radov estetikov a sociológov, jednoznačne potvrdili tézu, že umelecký talent je výsledkom dlhodobého formatívneho vplyvu, nielen mikro-, mezo-, ale predovšetkým makrospoločenskej determinácie. Preto s analýzou umeleckého talentu treba skúmať aj činitele, ktoré na jeho rozvoj, sebapremenu i samotný proces umeleckej tvorby pôsobia stimulujúco alebo i retardujúco. Kladom konferencie bolo, že sa na nej ilustrovali i konkrétne metódy sociologickej analýzy, široký arzenál fyziologických, psychologických a pedagogických metód. Novinkou boli metódy polaritného profilu pri skúmaní hudobného zážitku, interdisciplinárne metódy obsahovej analýzy, resp. modifikované systémy audiovizuálneho záznamu priebehu umeleckého procesu v oblasti výkonného umenia. Hoci ťažisko referátov bolo orientované na dramatické umenia, pozornosť sa venovala i špecifickým otázkam hudobného umenia, zákonitostiam fylogenetického a ontogenetického vývoja hudobného talentu. Napr. **J. Majerník** z PF Nitra vystúpil s diskusným príspevkom „Systémový prístup k fenoménu hudba", **J. Szelepcsényi** z VŠMU hovoril o možnostiach využitia metódy polaritného profilu v príspevku „Vplyv sociálnych faktorov na hudobný zážitok školskej mládeže". O teoretických otázkach hudobného vnímania sa v diskusnom príspevku „Niektoré sociologické aspekty hudobného vnímania" zmienil **R. Brejka** z VŠMU. Doterajší stav riešenia otázok hudobného talentu s pokusom o naznačenie skúmania talentu v činnosti bol predmetom referátu **P. Krbaťu** z VŠMU „Psychologické aspekty v integrovanom skúmaní hudobného talentu". V diskusii vystúpil i **M. Holas** z AMU Praha na tému „Psychológia hudby ako súčasť aplikovanej muzikológie". Naznačil, čím konkrétne môže psychológia hudby napomáhať pri objasňovaní celého radu závažných problémov súčasného hudobného života i hudobnej kultúry. Za veľmi zaujímavé možno považovať vystúpenie bývalého huslistu a súčasne klinického psychológa **F. Kohoutka** z PF Olomouc. Upozornil na aktuálne problémy psychickej a fyzickej záťaže počas výkonu hudobného interpreta, únavu, trému, aktuálnu psychickú pripravenosť i spôsoby relaxácie, napr. autogénny tréning, psychohygiena, úprava životosprávy a i.

Vcelku 2. vedecká konferencia VŠMU poskytla obraz o súčasnom stave, nielen v teoretickom, ale hlavne v empirickom a praktickom zmysle riešenia problémov umeleckej pedagogiky. Ostáva dúfať, že sa do spolupráce zaktivizujú ďalší záujemcovia. Niektoré z naznačených problémových okruhov budú riešené v rámci Jednotného plánu rezortných výskumných úloh v oblasti školstva v rokoch 1986—1990, názov úlohy: „Problémy výchovno-vzdelávacieho procesu na vysokých (i stredných) školách umeleckého smeru", koordinačným pracoviskom bude Výskumné a záznamové centrum VŠMU v Bratislave, resp. teoretické katedry VŠMU. Priebeh 2. vedeckej konferencie bude zachytený v zborníku, ktorý vyjde v druhej polovici t. r.

**PETER KRBAŤA**

# REŽISÉRSKE TALENTY

**V Bizetovej opere comique Doktor Mirakel sa predstavili (zľava) Božena Gráfová (Lauretta), Ján Ďurčo (starosta), Eva Krčmáriková (Veronika) a Miroslav Dvorský (Silvio).** Snímka: R. Vaňová

Sú nimi poslucháči III. ročníka opernej réžie **Blažena Hončarivová** a **Martin Bendik.** Dokázali to už v minulosti — a najnovšie svojimi réžiami **Fragmentov '85** v Divadelnom štúdiu VŠMU.

Hončarivová sa podieľala na prvej polovici predstavenia. Vybrala scény z opier i operiet a spojila ich autorským textom v podarenú koláž alias novodobé pasticcio s názvom **Ba celý svet je iba divadlo ... alebo Shakespeare trochu inak.** Vytvorila zaujímavý spojovací dialóg (Jacqua — komedianta a šaša) o ľudskom živote; je duchaplný, múdry a dramaturgicky účinný. Zvolené úryvky z hudobno-dramatických diel slúžili ako demonštratívne plochy jednotlivých zastávok ľudského putovania od kolísky po hrob (R. Karel: Tri zlaté vlasy deda Vševeda, O. Nedbal: Poľská krv, A. Dvořák: Jakobín, G. Donizetti: Don Pasquale, J. Strauss: Netopier, G. Verdi: Maškarný bál, J. Massenet: Don Quijote). Vydarenú scenu i funkčné kostýmy navrhol **Ján Laluha,** sprievodnú hudbu skomponoval **Karel Minařík.** Režijné vedenie dokumentovalo nápaditosť mladej adeptky hudobno-dramatických múz: začala bábkovým divadlom, použila jeho princípy v scénickom modelovaní úvodu prvého úryvku — potom vždy dôsledne vychádzala z hudby a príslušnej javiskovej situácie. Z plejády účinkujúcich na seba upozornili zvlášť predstavitelia činoherných postáv **P. Mišík** a **I. Ištóková**, basbarytonista **F. Ďuriač** a tenorista **G. Gráf**, ako aj barytonista **J. Ďurčo** a tenorista **M. Dvorský** (poslední dvaja excelovali v druhej polovici predstavenia).

Po prestávke zaznela — pravdepodobne v slovenskej premiére (hoci len s klavírnym sprievodom) — opéra comique **Georgea Bizeta Doktor Mirakel.** Prevleková komédia inšpirovala poslucháča réžie Martina Bendika k použitiu prvkov commedie dell'arte a plnokrvnému rozohraniu dramatického diania (na prvej premiére vari až príliš rozvíchrenému). Cenného spolupracovníka našiel vo výtvarníkovi **Alešovi Votavovi:** nielenže využil celú javiskovú plochu s klavírom vrátane, ale i čiastku hľadiska (nad vchodom do sály hlavný mužský hrdina rozvinie plagát s nadpisom Dr. Mirakel). Kvôli oživeniu a vypointovaniu Bendik zaradil do predstavenia trojicu hudobníkov (klarinet, trombón, bubienok s hrkálkami) s dvoma úryvkami z Carmen (začiatok predohry a toreadorov pochod) — vytvárali prológ i epilóg a logicky zapadali do deja. Jeho priebeh umocňovali — v duchu skladateľovho zámeru — recesistická paródia a groteska. Veľmi sľubné výkony podali **Miroslav Dvorský** (Silvio-Mirakel) a zvlášť **Ján Ďurčo** (starosta), spevák krásneho timbru, už dnes pozoruhodne vyrovnaného vo všetkých registroch. Zvláštne ocenenie patrí klaviristovi **Dušanovi Stankovskému.** Skvelý preklad urobila **Alexandra Braxatorisová** (v sluhovskom prevleku titulného hrdinu použila záhorácke nárečie).

**IGOR VAJDA**

# Televízny zápisník

*Tohtoročný január bol relatívne bohatý na hudobné relácie, čo možno považovať za sľubný vstup do roku 1985. Ak k tomu prirátame české hudobné programy — najmä cyklus o J. S. Bachovi — a relácie z ostatných umeleckých oblastí (Literárny klub!), zdá sa, že Československá televízia chce zodpovedne plniť úlohy, vyplývajúce z pripravovaného dokumentu o estetickej výchove obyvateľstva.*

*Nielen množstvo programov, ale aj ich kvalita mali v januári uspokojivú úroveň. Veďa niektorých repríz z minulého roku sme mali možnosť vidieť a počuť premiéry osvedčených relácií vo viac-menej inovovanej podobe. Z repríz spomeňme operný recitál zaslúžilej umelkyne Ľuby Baricovej (13. 1.), vysielaný pri príležitosti životného jubilea umelkyne. Ľ. Baricová zaujala nielen podmanivým zjavom, ale predovšetkým krásou svojho zamatového hlasu a hĺbkou umeleckého prejavu. Medailón zaslúžilého umelca Pavla Bagina upútal nezvyčajnou formou spracovania. Napadlo ma, či televízia azda nemá v úmysle v tomto roku, tzn. v roku 40. výročia oslobodenia, prispieť k popularizácii slovenských skladateľov tak, že každý mesiac uvedie profil jedného skladateľa. Bol by to veľký čin!*

*Pristavme sa však pri premiérach. Hudobný večer (31. januára), venovaný životnému jubileu národného umelca Dezidera Kardoša, sa skutočne veľmi vydaril. Okrem premysleného scenára (E. Holubánska) bol i šťastný výber spoluúčinkujúcich. Zasvätená charakteristika autorovej tvorby, jej zaradenie do kontextu slovenskej národnej hudby — ako to uviedol prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., zaujali ako odborníka, tak hudobného laika. Spoločenský význam D. Kardoša ako vedúceho funkcionára Zväzu slovenských skladateľov presvedčivo tlmočil dr. Z. Nováček, CSc. Národný umelec L. Slovák sa prosto a úprimne vyznal zo svojho vrúcneho vzťahu k autorovej symfonickej hudbe. Najsugestívnejšie však pôsobili vstupy samotného skladateľa. Majú autentickú hodnotu, či už v jeho vyznaní sa zo vzťahu k skladateľom európskej moderny — najmä Bartókovi a Stravinskému — alebo v jeho filozofických postojoch, no najmä v triedení svojej tvorby z hľadiska inšpiračných zdrojov. Tento vydarený Hudobný večer treba zachovať pre budúce pokolenia.*

*Musica viva — i keď celkom málo inovovaná v tom, že účinkujúcim bolo ponechané viac priestoru na rozvinutie myšlienok — zaujala vysokou úrovňou prejavu najmä národného umelca prof. O. Ferenczyho, ale i doc. I. Paríka a zaslúžilého umelca O. Malachovského. Tematicky načrela januárová Musica viva do problematiky súčasného hudobného života a zdá sa, že v roku 40. výročia oslobodenia by sa mal magazín venovať tejto tematike celý rok.*

*Premiérový koncert cyklu Hudba z Bratislavy (20. 1.) okrem dobrej a zaujímavej dramaturgie (Albrecht, Haydn, Moyzes) plne uspokojil vďaka vysokej interpretačnej úrovni. SOČR opäť potvrdil, že patrí k špičkovým československým symfonickým telesám. Zaslúžilý umelec F. Klinda sa zaskvel v neľahkom a chúlostivom Haydnovom Koncerte pre organ a orchester so štýlovou, akejkoľvek extravagancie zbavenou a prostou kadenciou I. Hrušovského; dirigent O. Dohnányi potvrdil, že patrí k prísľubom slovenského dirigentského umenia.*

*Je potešiteľné, že sa relácia Najkrajšia hudba môjho života definitívne vrátila na naše obrazovky, zo svojho vzťahu k hudbe sa v nej vyznali prof. dr. J. Kresánek, DrSc. a hematologička MUDr. K. Hrubišková, CSc. (20. 1.). Prof. Kresánek ma vždy znova a znova očarúva prostotou prejavu, ktorý napriek hĺbke myšlienok a šírke vedomostí je jasný a zrozumiteľný každému mysliacemu človeku. Nepotrebuje záplavu cudzích slov, aby vysvetlil podstatu hudobného myslenia — vždy mu stačí slovenčina. Vynikajúcou partnerkou mu bola dr. Hrubišková, ktorá ho vyprovokovala k malej polemike o hudobnom zážitku milovníka hudby a hudobného profesionála. Zaujímavá téma, ktorá by si zasluhovala samostatnú besedu. Bola to výborná relácia — iste aj zásluhou dobrého scenára (Hrčková, Kresánek, Holubánska), ale tiež pre úprimnosť prejavu dr. Hrubiškovej, z ktorého vyžarovala láska k hudbe.*

*Na záver iba poznámka k poslednému Kreslu pre hosťa, do ktorého tentoraz zasadol predseda Zväzu československých skladateľov dr. Zdenko Nováček, CSc. Bolo to po prvý raz, čo hosť nehovoril o sebe, ale o problémoch tej oblasti, v ktorej pracuje. Buď mu za to chvála!*

ANNA KOVÁŘOVÁ

# Jubilantská previerka

Pri príležitosti 15. výročia svojej existencie pripravil **Dámsky komorný orchester** pod vedením dirigentky **Eleny Šarayovej-Kováčovej** koncert (17. decembra 1984 v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie), ktorý bol vhodnou platformou na bilancovanie jeho doterajšej umeleckej cesty a ďalších perspektív. DKO tvorí kolektív 15 sláčikárok a 1 čembalistky, ktorý vedie žena-dirigentka. Hráčky Dámskeho komorného orchestra sú väčšinou absolventky alebo poslucháčky VŠMU, resp. konzervatória. Pôsobia v rôznych orchestroch Bratislavy, alebo vyučujú na ĽŠU. Na jubilejnom koncerte hrali **Concerto à cinque D dur** od **T. Albinoniho, Koncert D dur pre klavír a orchester** od **J. Haydna** (so sólistom **Stanislavom Zamborským**), **Mannheimskú symfóniu B dur** od **J. V. Stamica, Zeljenkovu** skladbu pre husle a sláčikový orchester **Musica slovaca** (sólistka: **dr. Viera Podhradská**) a **Šostakovičovu Komornú symfóniu pre sláčikový orchester, op. 110 bis „Obetiam fašizmu a vojny"**. (Posledné menované dielo vzniklo z 8. sláčikového kvarteta D. Šostakoviča z r. 1960, ktorému dal orchestrálnu podobu Rudolf Baršaj v r. 1967.) Program slávnostného koncertu sa teda vyznačoval vzornou dramaturgiou, zahŕňajúcou rôzne aspekty, ale pritom preferujúcou štýl barokovo-klasicistickej hudby, ktorý je dnes súboru najvlastnejší. Ak by sme mali celkove vystihnúť interpretačnú podobu práve diel baroka a klasicizmu (Albinoni, Haydn, Stamic), treba zdôrazniť, že ju v kreácii DKO charakterizuje predovšetkým snaha o melodizujúci, spevný princíp, lyrickosť a mäkkosť podania, vyzdvihovanie tej dynamickej roviny, ktorá sa pohybuje v striedmych rozptyloch — nie krajných medziach. Kultúra zvuku je ušľachtilá, hoci naďalej treba pracovať na presnom a jednotnom nasadzovaní fráz (napr. v Albinonim — 1. časť), na vyrovnanom temporytme (Haydn — 1. časť so značnými zrýchleniami), ale aj na výraznejšej rytmickej pulzácii (takej typickej u warchalovcov, kde sa často až preferuje), ktorá je motorom, oživujúcim každý dýchajúci organizmus. A hudobné dielo takýmto živým ustrojením je. Viac vnútornej energie by prospelo najmä allegrovým častiam skladieb, nehovoriac o dvoch ukážkach hudby 20. storočia. Zeljenkova prekrásna, spevná, lyrická Musica slovaca má aj svoje akcenty, ktoré v čomsi pripomínajú „priznávkovanie" ľudových muzikantov, ich temperamentnú hru, akokoľvek autor štylizuje svoj jazyk do polohy koncertného diela. Myslím, že tu by mohla dirigentka a jej hráčky podporiť prítomnú lahodnosť, spevnosť a vrúcnosť podania, maximálnu zaangažovanosť svojej hry (Zeljenkovu skladbu hrajú s evidentnou chuťou) väčšou razantnosťou. Tak by sa impresívny obraz zmenil na bujarejšiu podobu ľudskej radosti a pohody. Táto pripomienka sa vzťahuje aj na kultivovanú, virtuózne hrajúcu nadanú sólistku skladby Vieru Podhradskú, ktorá je tiež koncertnou majsterkou orchestra. Sólistka má jemný, priam hladkajúci tón, ktorý by svojimi kvalitami vynikol ešte viac v kontrastnejšie vystavanej dynamickej ploche. Šostakovičova Komorná symfónia, op. 110 má isté typicky „šostakovičovské" črty, akými sú napr. tragizmus obsahového vyjadrenia (4. časť), hrôza a tažoba, vyvolávajúce priam programové asociácie vojnových útrap (1. časť), sarkazmus, vedený prostredníctvom ostrej scherzóznej línie, ale aj hlboká lyrika, v ktorej je hudobný materiál akoby asketicky pretriedený, ba tak komorne precítený, že sa prieči väčšiemu orchestrálnemu zvuku. Dámsky komorný orchester pod vedením E. Šarayovej zdôraznil najmä komornú výpoveď diela, jeho intimitu, nepodarilo sa mu však v tomto pritlmenom rozprávaní veľkého skladateľa odhaliť bolestnejšie, tragickejšie momenty diela. Nádherné melodické oblúky sa klenuli nad skladbou vskutku v najjemnejších krivkách, chýbal však širší a dôraznejší tón orchestra tam, kde si ho žiada poslucháč nielen kvôli nutnému kontrastu, ale aj obsahu, priam sa derúcemu z tejto veľkej hudby. Prísnejšie kritériá na hru jubilujúceho DKO sú formulované práve s túžbou, aby toto nadané zoskupenie pôvabných, atraktívnych, ale najmä muzikantsky vyspelých hráčok ďalej umelecky rástlo.

Dirigentka E. Šarayová má obdivuhodnú energiu, vitalitu a schopnosť vedenia, je profesionálne pripravená na svoju funkciu, jej gesto je presné, možno niekedy však i nadbytočne detailizujúce. Viaceré diela dirigovala spamäti, výborne sa zhostila aj úlohy dirigentky pri sprievode Stanislava Zamborského (je jedným z viacerých slovenských sólistov, ktorí s orchestrom spolupracujú). Klavírista v Haydnovom koncerte preukázal technickú brilanciu (3. časť), živosť, virtuóznosť svojej hry, ale aj potrebnú vrúcnosť, ušľachtilú zvukovú kultúru (2. časť), mal by sa však sústrediť na také zdanlivé maličkosti, akými je ozdobnosť trilkov, majúcich svoj pôvab a čaro práve v klasickej partitúre. Štyria hráči dychovej sekcie, ktorí spoluúčinkovali taktiež v Haydnovom klavírnom koncerte, boli zo Slovenskej filharmónie.

Koncert Dámskeho komorného orchestra bol atraktívny, v mnohom ohľade vysoko profesionálny, naisto však sľubujúci ďalší umelecký rast tohto mladého súboru, vedeného umelkyňou, ktorá na viacerých postoch dokázala realizovať vysoké interpretačné ideály.

**TERÉZIA URSÍNYOVÁ**

# BOL BY POTREBNÝ CELÝ ŽIVOT...

(Dokončenie z 1. str.)

ktoré vznikli v dlhšom časovom odstupe od talianskej cesty, cítiť vplyv Corelliho viac ako v koncertoch z raných fáz tvorby (niektoré aj v op. 3). Nebolo by však asi správne nepriznať im aj značnú dávku novosti, posun dopredu a degradovať ich na corelliovské koncerty s händlovskou tematikou. Už v samotnom základe nezodpovedajú celkom corelliovskému typu, lebo nie sú natoľko poplatné triovej sonáte. Händlovské concertino sa blíži viac neskoršiemu triu. A čo do samotnej tematiky, niektoré concerti grossi stíhol možno trocha pritvrdý posudok Rollanda. Vôbec, z inštrumentálnej tvorby ťažko niečo vyzdvihnúť, všetko, čo zanechal, má punc najvyššej kvality, či už sú to sólové sonáty, dve zbierky triových sonát, dve zbierky organových koncertov (op. 4 a op. 7), spájajúce sa s jeho mimoriadnymi hráčskymi schopnosťami alebo slávna Hudba k ohňostroju a Slávnosti na vode, asi právom najznámejšie skladby z tejto oblasti. Pritom na kontinente bol Händel za života populárny a najväčšmi vážený predovšetkým ako skladateľ pre čembalo. Dosvedčujú to nielen mnohé pirátske vydania (problémy mal Händel ostatne aj so „svojím" vydavateľom Walshom), ale jeho skladby kolovali i v mnohých odpisoch. Ak si uvedomíme, že osobitnej pozornosti sa tešil vo Viedni, a to najmä zásluhou dvorného organistu Cottlieba Muffata a viedenského minoritu Alexandra Giessela, nečudo, že podstatnú časť tvorby pre klávesové nástroje nachádzame aj u nášho Pantaleona Roškovského. V zbierke Musaeum Pantaleonianum je veľmi korektný odpis pravdepodobne z amsterdamskej tlače Le Cêna (okolo r. 1733) ôsmich najznámejších suít zo Suites de Pièces pour le clavecin, ako aj Fantasia C dur, ktorá vyšla ako opus 5 taktiež v Amsterdame u F. Witvogela (1732). No Roškovský si anonymne zapísal aj ďalšie Händlove skladby, medzi nimi všetkých šesť známych fúg alebo voluntarys pre organ alebo čembalo. V tomto prípade celkom isto nejde o odpis tlače, ale jednej z mnohých rukopisných predlôh kolujúcich po Európe. A rovnako sa nemožno čudovať, že u Roškovského nachádzame zapísané pod Händlovým menom aj viaceré sporné skladby, ktoré budúcnosť pripíše určite niekomu inému. Nie je to nič výnimočné. Veď najmä vydavatelia sa ešte dlho po Händlovej smrti schovávali za slávne meno (napr. ešte začiatkom 19. stor. vyšli u Diabelliho vo Viedni skladby v prísnom štýle, ktoré však vôbec nezodpovedajú Händlovým kvalitám...). Ostatne, nielen ini sa schovávali za Händlovo meno. Nemenej zaujímavá je otázka Händlových plagiátov, no o nej sa toho pohovorilo už veľa.

Ďalšou nápadnou črtou, ktorá sa prejavuje v celej

**Händlova karikatúra z roku 1754.**

Händlovej tvorbe — nielen v takej samozrejmej oblasti pre 1. polovicu 18. storočia, ako bola tvorba pre čembalo — je demokratizácia umenia, taká charakteristická aj pre veľkú časť vokálnej tvorby. Oratóriá dosvedčujú, že Händel sa v značnej miere vymaňuje zo zamestnaneckého vzťahu a píše hudbu pre masy, pre ľud a nimi si nakoniec aj získal Anglicko. A je všeobecne známe, že práve tieto diela (alebo výťažok z predvedení) venoval na podporu sirôt a schudobnelých hudobníkov. Tu sa vynára z pozadia ďalšia ľudská črta „sebavedomého obra", ktorý prakticky celý záver svojho plodného života venoval napĺňaniu tejto ušľachtilej myšlienky.

Kvôli úplnosti aspoň spomeňme menšie vokálne diela, komorné kantáty, árie na nemecké, talianske, anglické, francúzske a dokonca španielske texty. Nemožno sa teda čudovať, že z vokálnej hudby pochádza väčšina „nesmrteľných melódií" (a v tomto smere patrí Händlovi naozaj čestné miesto), ktoré pozná doslova každý, aj keď dnes väčšinou len zásluhou rôznych obradov, ceremónií a často ani nevie, že Lascia ch'io pianga, Ombra mai fú alebo Alleluja z Mesiáša napísal tento Obor, ktorý žil väčšinu života medzi Angličanmi ako cudzinec, nepriateľ, no ako ich národný skladateľ je pochovaný vo Westminsteri.

**LADISLAV KAČIC**

# HLÁSATEĽ SLOBODY, POKROKU A MIERU

(Dokončenie z 1. str.)

rového štýlu zodpovedala celkovej koncepcii jeho oratórií, kde v podstate išlo vždy o záujmy ľudu, o jeho budúcnosť, slobodu a šťastie.

Po stroskotaní operných plánov a prekonaní ťažkej zdravotnej krízy roku 1737 začal teda Händel svojimi oratóriami novú tvorivú epochu, v ktorej napokon dosiahol absolútne víťazstvo — stal sa anglickým národným umelcom v pravom slova zmysle.

Händlova oratórna tvorba je pomerne vyrovnaná — každé dielo má svoju krásu a svoje jedinečné kvality. Z jeho sedemnástich biblických oratórií je však nesporne najslávnejší **Mesiáš** (1741), kým za vrchol Händlovej oratórnej tvorby sa pokladá trojica **Izrael v Egypte** (1739), **Príležitostné oratórium** (1746) a **Judáš Makabejský** (1747). K najdramatickejším patria **Saul** (1739), **Samson** (1741), **Baltazár** (1744) a **Jefte** (1759). Okrem biblických oratórií napísal Händel aj tri oratóriá na námety z antickej mytológie, päť alegoricko-hymnických a jedno na námet kresťanskej legendy.

Zatiaľ čo Händlova oratórna tvorba, dodnes neprekonaná, sa stala trvalým kultúrnym dedičstvom, dlhý čas sa zdalo, že jeho opery patria nenávratne minulosti. No vzrastajúci záujem o hudbu minulých storočí, charakteristický pre našu dobu spôsobil, že dobrá polovica z nich sa po viac ako 200 rokoch znova objavila na scéne — a možno povedať, že s úspechom. Uvádzanie týchto opier súvisí, pravda, s mnohými problémami hudobnej aj inscenačno-režijnej povahy, ktorých riešenie je však práve pre vzdelaných a ambicióznych umelcov zvlášť atraktívne. A tak možno očakávať, že Händlov jubilejný rok prinesie v tomto ohľade v celosvetovom meradle veľa mimoriadnych, hlbokých umeleckých zážitkov.

**LJUBA MAKOVICKÁ**

# TVORBA

**VLADIMÍR GODÁR**

**PARTITA**

Táto malá úvaha nad **Partitou** pre 54 sláčikových nástrojov, čembalo, tympany a trubicové zvony od **Vladimíra Godára** je zároveň hlbším zamyslením sa nad dielom príslušníka mladej skladateľskej generácie i skladateľom samotným a pokusom o zaradenie jeho hudobnej výpovede do určitého systému hodnôt v kontextoch, prirodzene, čo najširších.

Už názov diela Partita, ako aj jej jednotlivé časti (Fuga, Adagio, Concertino, Allegro con spirito, Corale, Lento, Capriccio, Presto, Canzonetta, Andante quieto e cantabile) vyvolávajú asociácie na kvázi neobarokovú hudbu — hoci som kdesi čítal, že v žiadnom prípade nemožno Partitu chápať ako neobarokovú skladbu. Ja ju však čoraz viac ponímam ako nový pohľad do minulosti, ako nové ozvláštnenie barokových reliktov, ako znovunastolenie problému vzťahu súčasnosti k minulosti. Nie je určite žiadna náhoda, že sa v Partite reflektujú prvky barokovej hudby. Pri opätovnom počúvaní som si čoraz nástojčivejšie uvedomoval, ako sa pohľad do minulosti stále viac zastiera, ako sa vzďaľuje žriedlo inšpirácie. Navyše Godár nielen inovuje niektoré barokové väzby, ale ich aj ozvláštňuje predovšetkým svojou širokou sonorickou a harmonickou paletou. Godárova hudba však nekriesi k životu len modely hudby 17. a 18. storočia, ale obracia sa tvárou viac na juh; je prežiarená slnkom Vivaldiho a Veracíniho hudby, vyhľadáva slnkom prehriate kantilény a opája sa teplým vzduchom azúrového neba. Má v sebe tušenie opojnej sladkosti a nebojí sa balansovať na ostrej hrane deliacej vážnosť od triviálnosti a umelecky transformovanej banality. Spúšťa sa neraz do tejto priepasti v snahe „ochutnať" plody poznania z iného stromu, a tak pojať do svojej výpovede v ohraničených plochách a v umeleckom pretlmočení i tento svet.

Lenže Godár nie je banálny, ani triviálny, ale ukazuje banalitu a triviálnosť — obnažujúc ich — v širšie nastolených súvislostiach. Jeho myšlienky pripomínajú holé vety: sú až nápadne prosté a zrozumiteľné. Rozvíjajú sa postupne, takmer nenápadne, akoby sa odvíjali zo svojho koreňa akýmsi samopohybom, bez násilného zasahovania zvonka. A tak tok hudby plynie nesmierne prirodzene, ľahko a vzdušne; niet tu násilného kroku, neopodstatneného momentu. V hmle stáročí vynára sa i poučenosť z celého vývoja. V takejto reflexii stojí človeku dneška najbližšie, prirodzene, hudba 20. storočia, veď aj Godár je jej reprezentantom a z týchto východiskových pozícií sa vracia do minulosti. Akoby svojou hudbou syntetizoval, nastoľoval nový dialóg s minulosťou, s tradíciou. Sám je dokonca zástancom myšlienky, že len „opakovaná reflexia nad ľudskou minulosťou môže priniesť riešenie problémov súčasnosti" a že len „skutočné a dôsledné vyrovnanie sa s dedičstvom tradície môže vytvoriť pevný bod pre formuláciu novej objavnej myšlienky". Pravda, i táto úvaha je stará ako ľudstvo samo a stála už pri kolíske európskej hudobnej kultúry. Rozhodujúce však je, čím je obdarený ten, kto vyslovuje takúto myšlienku, lebo nový pohľad do minulosti okrem syntézy môže byť i prínosom, cestou vpred, ako to ukazuje história.

Godárova Partita síce smeruje k baroku, ale je nasýtená poznaním retrospektívneho bohatstva minulosti. Je v nej romantizmus i klasicizmus — všetko to ľudské a vznešené, čo vývoj so sebou priniesol. Najviac tu však vyniká čistá hudobná krása, nie hedonistická, nie lacná a vnucujúca sa, ale úprimná, spontánna a hlboko precítená. To racionálne je zašifrované v emocionalite, rozpúšťa sa v nej, nechce stáť na obdiv, ale chce slúžiť. Vidíme teda, ako si nové generácie kladú za cieľ hľadať novú rovnováhu medzi emocionálnou a racionálnou sférou výpovede, ako rozmach citu strháva na seba pozornosť a nebojí sa obdivu. To nebude len Godárov osobnostný vklad, ani módna vlna zaplavujúca celý svet, je to skôr zápas o hľadanie stratenej krásy. Je to skôr umelecký a etický program, ktorý sa so všetkou spontánnosťou hlási k slovu. Godárova hudba je však obdarená veľkým myšlienkovým bohatstvom, i keď nevieme ešte presne povedať, ako bude účinkovať po väčšom časovom odstupe. Keď sa však u nás vyslovujú polemické súdy, začíname nedôverčivo protestovať, a pritom si neuvedomujeme, že nič nemôže fungovať v novej tvorbe tak jednoznačne, aby polemický tón nemal priestor na uplatnenie. Mnohé diela, ktorými sme sa nadchýňali, časom vybledli a dnes s úžasom čítame slová chvály, ktorými sme nešetrili.

Týmito slovami nechcem spochybňovať nesporné hodnoty Godárovej Partity. Námietky mám jedine voči Fuge, ktorá nie je fugou v klasickom slova zmysle, a azda i poradie jednotlivých častí by sa mohlo zmeniť; čo je však vrcholne subjektívna a diskutabilná vec. Fugu tvorí predovšetkým vznešená a meditatívna hudba, Concertino možno chápať ako prototyp súperenia nástrojov, Corale je samý spev, Capriccio iskrí vtipom a ľahkosťou a Canzonetta znie v pravom slova zmysle rozjasnenou hudbou. A predsa tieto skutočné hudobné skvosty netvoria monolitnú stavbu. Godárova Partita je zložená z častí — netvorí architektonicky sklbenú jednotu. Niet súdržnosti medzi jej časťami, ktoré ju viac rozdeľujú než spájajú. Neviem, či to bol skladateľov zámer, no nedá mi nevysloviť túto myšlienku, i keď a priori nemusí sa chápať v pejoratívnom slova zmysle. Dôležité však je, že Partita ani po viacnásobnom počúvaní nestráca na pútavosti. Polemické slová o tomto diele som vyslovil len preto, lebo mi je blízke. Godárova hudba má v sebe totiž čosi, čomu sa nemožno naučiť: ľahkosť, vznešenú kantabilnosť, je éterická i profánna súčasne. Jej viacvýznamové krivky sú čitateľné, chce oslovovať poslucháča a nebojácne obnažuje hudobnú krásu.

Napriek farebnému čarovaniu a dramatickému nervu si autor uvedomuje nezastupiteľnú silu zložky tvarovej. Jeho invencia je pútavá a bohatá, vie rozvíjať tvary — hudba mu pod rukami rastie a košatie. Jeho premeny nie sú ani vtieravé, ani prudké; vyhýba sa každej unáhlenosti a nepokoju. Pritom chce, aby mu dynamická krivka neustále rástla. Svoje obrazy maľuje modernou kompozičnou technikou; siluety tejto malebnej scenérie pripomínajú čosi, čo v našich predstavách vyvoláva asociácie na barokovú hudbu. Ale v skutočnosti je to hudba smerujúca vpred. Má v sebe niečo upokojujúce, chce zmieriť v sebe všetky protirečenia nášho storočia podobne ako Bázlikove Canticum, ktoré spája s Partitou akési duchovné príbuzenstvo. (Spomínam to len ako margináliе.)

**IGOR BERGER**

# SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

**10. a 11. I. 1985. G. F. Händel: Concerto a due cori F dur č. 3; W. A. Mozart: Koncert pre husle a orchester D dur, KV 218; F. Schubert: Symfónia č. 7 h mol, „Nedokončená", D. 759. Slovenská filharmónia. Dirigent John Hopkins (Austrália). Sólista Minčo Minčev, husle (BLR).**

Rekordne nízky stav ortute v teplomeri a v súvislosti s tým nevyhovujúca temperatúra Koncertnej siene SF zmenšila dĺžku skúšobných frekvencií orchestra. Táto situácia si vynútila i úpravu pôvodnej dramaturgie podujatia: namiesto pôvodne plánovaných Variácií Enigma, op. 36 E. Elgara zaznela Schubertova „Nedokončená". Kratší čas venovaný príprave tohto programu si vyžiadal daň aj v úrovni naštudovania úvodného, pomerne málo známeho Händlovho opusu, ktorý bol aj pre SF novinkou svojho druhu. Trochu rušivo pôsobili isté mierne zakolísania v stavbe a v rovnomernej plynulosti hudobného prúdu. Rezervy sme však cítili aj v technickom vypracovaní a v súhre nástrojových skupín, rozdelených na dva samostatné orchestre. Hopkins správne vystihol slávnostnú monumentalitu, barokový pátos a usiloval sa dodržiavať terasovité dynamické vypracovanie.

Od záverečného Schuberta, ktorého Symfóniu č. 7 h mol má orchester doslova v malíčku, sme očakávali viac suverenity v prejave. Technické zvládnutie diela bolo síce uspokojivejšie ako v Händlovi, no z hľadiska celkovej koncepcie dirigenta chýbala v interpretácii istá prirodzená prostota, ktorú spájame s hudobnou rečou tohto velikána raného romantizmu.

Minčo Minčev zapôsobil na obecenstvo nielen krásou tónu svojich stradivárok, ale predovšetkým ušľachtilým a štýlovým prejavom. Jeho kreácia Mozartovho Koncertu D dur tvorila rozhodne vrchol recenzovanej dvojice abonentného cyklu. U Minčeva sme mohli obdivovať jeho vnútornú disciplínu, perfektnú techniku i hlboké zaangažovanie, ale aj schopnosť presvedčivo viesť kantilénu (v rojčivom Andante cantabile) i zmysel pre vtip koketného ronda. Spolupartnerstvo huslí s orchestrom plynulo bez problémov, prirodzene, s plným rešpektovaním dominantnej úlohy sólového nástroja.

***

**17. a 18. I. 1985. Giuseppe Verdi: Rekviem. Slovenská filharmónia. Slovenský filharmonický zbor. Dirigent Bystrík Režucha. Zbormajster Štefan Klimo. Sólisti: Sana Sandruová, soprán (RSR), Martha Harlanová (USA — len vo štvrtok), Dagmar Pecková (len v piatok), alt; František Livora, tenor; Peter Mikuláš, bas.**

S odstupom niekoľkých dní po uvedení Rekviem so Štátnou filharmóniou Košice na čele so Z. Bílkom a s iným kvartetom sólistov v cykle koncertov SF pre závody zaznelo v podaní orchestra Slovenskej filharmónie na čele so šéfdirigentom Bystríkom Režuchom i v hlavnom abonmán. Bolo to práve v týždni, keď Režucha dovŕšil svoju päťdesiatku a dlhotrvajúci potlesk, ktorým obecenstvo odmenilo jeho výkon a súčasne ho pozdravilo, znamenal pre dirigenta, dojatého k slzám, nesporne tú najkrajšiu a nezabudnuteľnú gratuláciu. Toto uznanie publika za jedinečnú interpretáciu Verdiho si jubilant aj plne zaslúžil.

Režuchov prístup k dielu smeroval najmä k vyzdvihnutiu monumentality stavby. Jeho interpretácia vyznievala ako oheň sputnaný pevnými obručami rovnomerného rytmického pulzovania. V čom sa Režuchova koncepcia mohla viac priblížiť k ideálu, boli to úseky vyžadujúce meditatívno-filozofický pohľad (napr. hneď v úvodnom vstupe sústredenie sa na čo najväčšiu precíznosť mu zabránilo navodiť dostatočne presvedčivú, citovo umocnenú náladu). Takýchto miest bolo však v celom diele pomerne málo.

Dirigentovo poňatie stavalo na dominantnosti orchestrálnej zložky; orchester sa stal prvoradým nositeľom bohatej palety náladových metamorfóz a k jeho zvuku sa pripájali ostatní účinkujúci. Sila tohto spôsobu výpovede spočívala v cieľavedomom stavebnom nadhľade, ktorý umocňoval dirigentov nesporný temperament. Pri všetkej útočnosti výrazu poslucháč nenadobudol dojem, že šlo o púhe ventilovanie nadbytočnej energie, ale ho skôr upútalo premyslené, účinné využitie tvorivého temperamentu.

Rovnocenný výkon podal aj Slovenský filharmonický zbor. Teleso má dielo početnými interpretáciami zažité, a to mu umožňuje preniesť pozornosť na prednes a výraz. Opätovne sme sa presvedčili, že poslucháč vníma najintenzívnejšie výrazové a emocionálne kvality interpretov, čím sa prípadné nedotiahnutosti dostávajú na perifériu poslucháčovej apercepcie.

Pri zostavovaní sólistického kvarteta došlo na poslednú chvíľu k viacerým náhradným riešeniam, čo, prirodzene, zapríčinilo istú nevyrovnanosť sólistických výkonov. Žiaľ, nepočul som štvrtkový koncert. Kultivovaný soprán Rumunky S. Sandruovej nevynikal prieraznosťou, a preto nad verdiovskými tutti orchestra dominovať nemohol; jemné a detailné vypracovanie partu to však dostatočne vynahradzovalo. Výkon D. Peckovej treba hodnotiť s prihliadnutím na moment záskoku. Bol prinajmenšom imponujúci, muzikálny, i keď — pochopiteľne — nie bez istých rezerv (napr. v duete so sopránom v Agnus Dei, ale aj v iných úsekoch, najmä pri spoločnom speve sólistov). Hrdinský tenor F. Livoru sa vďaka svojej priebojnosti niesol nad orchestrom dobre, nie vždy však adekvátne vystihol bohatú výrazovú paletu, zašifrovanú do partitúry. Hoci P. Mikuláš nespieval práve v najlepšej dispozícii, jeho výkon neklesol pod štandard, ktorý je v jeho prípade veľmi vysoký.

**VLADIMÍR ČÍŽIK**

## Hovoríme so zaslúžilým umelcom Ondrejom Lenárdom, šéfdirigentom SOČR-u a opery SND

# OŽIVIŤ PARTITÚRU NA VYSOKEJ ÚROVNI

*Na stránkach Hudobného života sme sa v rozhovore so zaslúžilým umelcom ONDREJOM LENÁRDOM stretli v roku 1977 po jeho menovaní za šéfdirigenta Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave. A hoci čas, ktorý odvtedy uplynul, by si žiadal rozhovoriť sa s ním v samostatnom príspevku o výsledkoch tejto činnosti, náš dnešný dialóg sa zameriava na ďalšiu oblasť, v ktorej táto dynamická osobnosť nášho hudobného života pôsobí. Vlani na jar sa totiž Ondrej Lenárd stal — popri pretrvávajúcej rozhlasovej funkcii — šéfdirigentom opery SND v Bratislave.*

**Vaše pôsobenie v divadle sa realizovalo na báze polovičného úväzku...**

— Áno, ale osobne si neviem predstaviť fakt, pracovať iba „na polovicu", keď sa totiž človek začne niečím zaoberať, odovzdáva sa celý. Mojím základným pôsobiskom ostáva Československý rozhlas a vďaka pochopeniu vedenia tejto inštitúcie mohol som začať naplňať svoje dávne predstavy — spolupracovať s operou. Nazdávam sa, že deliť dirigentov na „symfonických" a „operných" nie je zdravé. Každá oblasť — hoci má svoje špecifiká — je pre činnosť i rast dirigenta dôležitá, nehovoriac už o inšpiračnom význame. Pre mňa osobne je práca v rozhlase pútavá vďaka možnosti realizovať obrovskú paletu symfonických diel — a opera zasa prináša nesmierne zaujímavé podnety pri budovaní celku z jednotlivých zložiek: sólistov, zboru a orchestra... Okrem zvukovej podoby diela nie je tu zanedbateľná ani sila scénického stvárnenia. Pre dirigenta to znamená výzvu voliť iný prístup pre dosiahnutie výslednej zvukovej podoby, čo prirodzene vychádza z rozdielnych akustických daností „živej" scény a statického nahrávacieho štúdia, kde aj technika môže byť pomocníkom v úsilí po optimálnej plastickosti zvuku.

**Váš rovnocenný vzťah k symfonickému a opernému žánru sme sledovali už v uplynulých rokoch z rozhlasových i gramofónových nahrávok pre Opus (profilové platne operných sólistov, ale i operné komplety so SOČR-om), ako aj z pohostinskej spolupráce s opernými súbormi doma i v zahraničí. V SND ste naštudovali opery národného umelca Jána Cikkera Vzkriesenie, Rozsudok a Obliehanie Bystrice, v Štátnej opere Weimar jeho Coriolana (toto naštudovanie sme trochu neskôr videli v rámci BHS aj v Bratislave) a v neapolskom San Carlo Janáčkovu Jej pastorkyňu. Do opery SND ste teda vstúpili s vlastnými poznatkami operného dirigenta. Aké skúsenosti ste na spomínaných dvoch zahraničných scénach získali?**

— V neapolskom divadle bola síce príprava Janáčkovej opery príjemným zážitkom, čo sa týka vokálnych sólistov, ale celkove znamenala veľmi náročnú prácu. Finálnemu výsledku — ktorý kritika prijala veľmi dobre — predchádzalo veľké vypätie na skúškach, napríklad pri zdisciplinovaní orchestra. A tak i napriek úspešnej premiére mi ostala trocha smutná spomienka na tú veľkú investíciu síl. — Opačnú skúsenosť som mal vo Weimare; už na prvej ansámblovej skúške tri mesiace pred premiérou niektorí zo sólistov — v nezvyčajnom časovom predstihu! — ovládali party svojich postáv spamäti. Prekvapil ma aj malý počet skúšok samotného orchestra — bolo ich iba šesť. Túto prax podmieňovala veľmi dobrá úroveň telesa, ktoré pôsobí pravidelne koncertne ako Štátna kapela Weimar. Pohotovosť, disciplína a profesionálna úroveň jeho hráčov odstránili potrebu skúšok — navyše s tým, že interpretačné schopnosti orchestrálneho kolektívu boli veľké. Vo Weimare teda najviac na mňa zapôsobil vynikajúci profesionálny prístup (v tom kladnom zmysle slova) tak sólistov, ako aj celého súboru. Zároveň som si uvedomil výhody pravidelného koncertného pôsobenia divadelných orchestrov. Rád si ale spomínam aj na to obdobie, keď som spoznával špecifiká práce s hlasovým materiálom ako zbormajster opery SND, čo bolo v čase môjho štúdia na VŠMU a neskôr v spolupráci s amatérskymi zborovými telesami.

**V januári tohto roku ste uviedli Simona Boccanegru Giuseppe Verdiho ako svoju prvú operná premiéru v SND — po nástupe do funkcie šéfdirigenta. V kritikách sa po premiére hovorilo o. i. o vašich „... ambíciách dokázať, že i bohatá partitúra tohto diela môže znieť tak, aby neprekrývala spevákov, aby znela lahodne a vyrovnane vo všetkých nástrojových skupinách, aby lyrika vystúpila v hlasoch na javisku i v orchestri...", ďalej napríklad o úcte pred ľudským hlasom a preferovaní lyrickosti — ako o dvoch prvoradých devízach vášho hudobného naštudovania. A ešte jeden výňatok z recenzií: „... orchestrálna interpretácia Simona Boccanegru patrí v histórii SND medzi tie najhodnotnejšie, pričom sa hrdinom večera napokon nestal niektorý zo sólistov, ale dirigent O. Lenárd so svojím orchestrom." — Zámerne som sa sústredila na tie pasáže, čo hovoria o hudobnom naštudovaní. Mohli by ste prezradiť niektoré zo zásad vašej práce pri študovaní i všeobecné princípy, ktoré by ste chceli v opernom súbore uplatniť?**

— Som veľmi rád, že spoločné úsilie celého kolektívu — sólistov, zboru i orchestra — našlo takú priaznivú odozvu. Zámerne hovorím o všetkých troch zložkách, pretože sú neoddeliteľnou súčasťou ako operného predstavenia, tak aj jeho príprav, hoci sa spočiatku študuje samostatne, oddelene. Každá zložka musí byť pripravená stopercentne. Sólisti by mali vo veľkom predstihu zvládnuť svoje party vokálno-technicky, ale i pamäťove — to je základ pre budovanie výrazovej zložky i pre prácu režiséra. Koncepčné a výrazové otázky som dotváral pri klavíri s každým sólistom zvlášť. Tešila ma ich tvorivá iniciatíva a vôbec som nemal pocit, že ide o povinné skúšky, ale skôr o „etapy" radostnej činorodej práce pri hľadaní tých najsprávnejších polôh vyjadrenia hudobnej partitúry a jej obsahu. No a v čase, keď s dokonale vokálne pripraveným sólistom pracuje režisér ako s hercom, môže sa dirigent sústrediť na orchester. Považujem za nutnosť prepracovať orchestrálny part „symfonicky" — teda formovať z orchestrálneho pradiva aj bez sólistov a zboru zmysluplný hudobný tok. Aj v hľadaní tých najsprávnejších dynamických odtieňov spočíva príprava orchestra pre neskorší finálny proces, v ktorom sa ešte „dofaďujú" jednotlivé zložky celku... Ťažko povedať, ktorá z prípravných etáp je závažnejšia alebo „krajšia". V istom zmysle je najsmutnejšou chvíľou generálka, ale to už je celok pripravený na druhú fázu svojho života — pred verejnosťou. Podľa môjho názoru premiérou sa práca na opere nekončí, každé ďalšie predstavenie môže v dotváraní postáv priniesť niečo nové (súvisí to napokon aj so striedaním sólistických obsadení). No ani pri jednom z predstavení by nemalo chýbať niečo zo sviatočného premiérového pocitu. Za základ pre dotváranie i zžitie sa s postavami pokladám práve tú stopercentnú, svedomitú a disciplinovanú prípravu.

**Verdiho operu ste uviedli s našimi a dvoma zahraničnými sólistami. Hoci hostia nie sú v opere SND výnimkou predsa len prekvapila ich účasť už na premiérovom naštudovaní...**

— Do kolektívu sólistov sme prizvali bulharského barytonistu Ivana Konzulova, ktorého kvality poznáme z vystúpení v Bratislave na Interpódiu i v opere SND, ale aj z nahrávky Pucciniho Bohémy, realizovanej v medzinárodnom obsadení sólistov. Druhým zahraničným hosťom bol uruguajský tenorista Osvaldo di Pianduni, ktorý mal veľa krásnych miest v stvárnení svojej úlohy, no všetky naše očakávania nesplnil. Ale aj to je súčasť istej konfrontácie. Na skúškach, premiére i ďalších predstaveniach bolo veľmi zaujímavé sledovať, ako naši sólisti reagovali na podnety hosťov a naopak — ako našich hostí uchvátila tvorivá atmosféra príprav, ako šli až do detailov v snahe nájsť tú najsprávnejšiu technicko-vokálnu alebo výrazovú polohu svojej postavy. Na poradách vedenia opery sme sa zaoberali možnosťami uskutočňovania takýchto predstavení s medzinárodným obsadením. Nemožno však obísť ani otázku ekonomickú, hoci napríklad takouto praxou by sa dala riešiť absencia istých hlasových odborov v opere. Napokon, myslím si, že aj pre operné publikum je zaujímavé môcť si vytvárať vlastné hodnotiace poznatky z takýchto predstavení. Veď mnohí naši operní sólisti pravidelne hosťujú na zahraničných scénach — prečo teda nevytvoriť aj nášmu opernému návštevníkovi príležitosti medzinárodných konfrontácií?

**Takáto prax by mohla viesť k vytvoreniu takého zázemia publika, ktoré by nenavštevovalo operu jednorázovo, ale podobne ako publikum symfonických a komorných koncertov by si prišlo okrem „diela" vypočuť aj jeho interpreta — pre jeho osobité interpretačné prvky. Bol by to zároveň predpoklad rovnako pútavých popremiérových predstavení, ako býva pre naše publikum premiéra.**

— Zastávam názor, že premiérou sa život naštudovaného diela čo do kvalitného uvedenia nekončí, naopak, každým ďalším uvedením inscenácia predsa „zreje" tak, ako dozrieva tá-ktorá postava vo svojom sólistovi i vo vzájomnej súhre celého kolektívu. Za pozitívum považujem napríklad aj viacnásobné obsadenie postáv — každý sólista môže naštudovanú postavu obohatiť vlastným, z jeho naturelu vychádzajúcim osobitým rysom. A pre túto možnosť interpretačného prínosu prikláňam sa aj ja k tomu, aby sa nehovorilo o alternantoch postáv — ale o stvárnení postavy tým-ktorým umelcom.

**A na záver — aké sú vaše plány v súvislosti s prácou v opere?**

— Tento rok prináša pre mňa v dramaturgickom pláne ďalšie dva lákavé tituly: Svätopluka a Carmen. Svätopluk národného umelca Eugena Suchoňa je naozaj „suchoňovský" hutná partitúra a skrýva nebezpečie prekrývania sólistov. Rád by som sa tu vyrovnal s podnetmi, čo prináša scénické uvedenie — po skúsenosti s rozhlasovou nahrávkou. V rámci tohtoročných BHS by sme chceli uviesť Bizetovu Carmen. U divákov je obľúbená, pre interpretov lákavá, a to aj pre mnohých mladých členov kolektívu. S nimi však chceme pracovať citlivo a keď treba, myslieť aj „za nich". Ide nám o citlivé narábanie s hlasovým materiálom, aby sme predčasne záťažou hlasy neničili. Sú to vážne otázky a riešime ich diskusiami. Tých ambicióznych nechávame úlohy študovať spolu so základným obsadením, s perspektívou ich neskoršieho vstupu do predstavenia. A čo sa týka vlastnej práce: za najkrajšiu považujem ideálnu spoluprácu dirigenta s ansámblom. Snažím sa tiež odkrývať rezervy hráčov orchestra, dokázať s nimi veľmi precízne oživovať partitúru a zároveň im nechať priestor na sebarealizáciu. Stimulom by mohlo byť aj príležitostné vytiahnutie orchestra z „divadelnej jamy". — Dnes smeruje svetový trend reprodukčného umenia k veľmi vysokej úrovni. V opernom svete nesmierne. My môžeme byť hrdí na to, že máme stabilný operný orchester, obrovský káder dobrých sólistov i dobrý zbor, s ktorým však tak isto treba pracovať. Je to silný kolektív, v ktorom nie je treba nič iné, iba dbať na vysokú profesionalitu, prísne dodržiavanie všetkých regúl profesionálnej opernej scény. Myslím si, že v našom divadle k tomu všetky predpoklady sú.

**Pripravila: VIERA REŽUCHOVÁ**

# NÁROČNÝ VERDI V OPERE SND

Kulty novodobých speváckych i dirigentských hviezd utvorili priestor pre vzkriesenie viacerých Verdiho diel z raného obdobia jeho tvorby. V posledných rokoch sa však na svetových javiskách čoraz častejšie objavujú dve diela, predstavujúce akúsi „zlatú strednú cestu" medzi pokračovaním v tradíciách belcantovej opery a modernou hudobnou drámou: Don Carlos a Simon Boccanegra. Popri tejto základnej spoločnej črte oboch diel vykazujú ony aj veľa rozdielností, vyplývajúcich z toho, že prvé smeruje k monumentalite „veľkej opery", kým druhé (s výnimkou scény v senáte) k dráme komornej. **Simon Boccanegra** je spomedzi **Verdiho** opier dielom najmenej idúcim za vonkajškovým efektom, no jeho „askéza" sa môže premeniť na cnosť, pokiaľ z nej inscenátori a predovšetkým speváci dokážu „vytĺcť umelecký kapitál" a pokiaľ sa im podarí o zmysluplnosti svojho úsilia presvedčiť aj publikum. S ohľadom na atraktívne spevácke obsadenie **bratislavskej inscenácie** riziko diváckeho ohlasu nie je až také veľké, ostatne na Simona si pred desaťročím trúfli aj v Košiciach, meste s oveľa menej početným i vyspelým diváckym zázemím. Úmysel naštudovať dielo v jazyku originálu si zatiaľ netrúfame jednoznačne odobriť. Isto dodá väčší lesk speváckym kreáciám, no u tohto menej známeho diela môže pôsobiť aj ako bariéra voči širokej kultúrnej verejnosti. Otázka „jazyka" inscenácie vystupuje do popredia aj v ďalšej súvislosti. Spevácke party v Boccanegrovi bazírujú na všetkých podstatných črtách verdiovského interpretačného štýlu, no majú tiež isté vlastnosti navyše. Part Rigoletta možno výrazovo obohatiť, zvýrazniť tak vnútornú drámu šaša, no možno ho aj odspievať s dôrazom na techniku či vokálne efekty. U Simona je osobná dráma postavy natoľko zvnútornená, že len najväčším majstrom legata a frázovania dokážeme ako-tak odpustiť, ak nám ju ich spev v plnej miere nesprítomní. Alebo, v čom sa líši psychologická situácia Rodolfa z Lujzy Millerovej a Gabriela Adorna v momente ich hlavnej árie, a predsa, prvú možno aj „len pekne odspievať", kým druhá už v notovom zápise oveľa explicitnejšie vyjadruje duševné rozpoloženie postavy. Podobné paralely by sme mohli uviesť aj s poukazom na orchestrálne pasáže, ktoré sa od občas povrchovej ornamentiky skorších Verdiho opier dostávajú v Boccanegrovi k prekomponovanejšiemu a netriviálnemu vystihnutiu atmosféry situácií i prostredí. Ak použijeme príklad z oblasti iného, napr. filmového umenia, potom rozdiel medzi Trubadúrom a Boccanegrom zodpovedá rozdielu medzi dobrodružným žánrom a psychologickou drámou toho istého režiséra.

Na javiskovej pôsobivosti bratislavskej inscenácie má najväčšiu zásluhu scéna **V. Suchánka** a kostýmy **H. Bezákovej**, azda len prológu chýba väčšmi barokizujúca atmosféra. V tradičnom nevtieravom režijnom vedení **J. Gyermeka** by sa žiadala o čosi detailnejšia práca s hercom. Na vysokej úrovni inscenácie má rozhodujúci podiel skvelé orchestrálne naštudovanie **O. Lenárda**. Napriek tomu, že veľkoryso rešpektuje primárnu úlohu spevu, neredukuje orchestrálny part na sprievod sólistov. Je jednotiacim prvkom hudby, spevu i akcie, zvýrazňujúc (aj voľbou pomalších temp) lyrické struny a citové bohatstvo partitúry. Zvuk viacerých nástrojových skupín získal na nebývalej čistote a farebnosti, čím sa potvrdila sila a vplyv umeleckej osobnosti na výkon kolektívu. Veľmi dobre zneli aj zbory v naštudovaní **K. Kovácsa**.

**Scéna z bratislavskej podoby Verdiho Simona Boccanegru. V popredí hostujúci Osvaldo di Pianduni ako Gabriele Adorno a Anna Czaková ako Amelia Grimaldiová.**

Snímka: A. Sládek

Spevácke výkony sme sa pokúsili typologizovať, aj keď takýto postup nutne obsahuje isté zjednodušenie. K prvému typu, u ktorého požiadavky na legatovú kultúru a ďalšie vlastnosti hlasového prejavu, aké sa požadujú od bel canta (v širšom slova zmysle) sa spájajú so schopnosťou vypovedať vokálnymi prostriedkami (bez lacných vzdychov a parlandovania) o charaktere a pocitoch interpretovaných postáv, môžeme priradiť **I. Konzulova** (Simone), **P. Mikuláša** (Fiesco) a **J. Gallu** (Paolo). Konzulov je netypickým predstaviteľom bulharskej školy, keďže nenadchýna kvalitami farebného dramatického hlasového fondu, ale vyváženosťou všetkých zložiek výkonu. Jeho Simone má herecky bližšie k patriciovi než k plebejcovi, spevácky dbá prednostne o kultivovanosť hlasového prejavu, výrazovo obsažného a charakteristického takmer nebadaným prechodom medzi „voce piena" a „mezza voce". Tým vo výslednom dojme podčiarkuje ušľachtilosť postavy, no miestami sa nevyhne jednotvárnosti. Hoci farbou hlasu nie je P. Mikuláš typicky taliansky basso cantante, je ním však spôsobom interpretácie. V SND sa ešte nikdy nedostal k interpretačnému ideálu tak blízko ako práve vo Fiescovi. Jeho spev je vrúcny a noblesný (druhá vlastnosť chýba jeho hereckému výkonu), a tak ária z prológu i „plač" z posledného dejstva boli vrcholmi inscenácie. Mladý J. Galla ako Paolo dávkoval svoj farebný materiál uvážlivo najmä v prvom dejstve, v úvode ďalších dejstiev ho už ladil do expresívnejších polôh. Tajomstvo jeho výborného výkonu vidíme v zdisciplinovaní prejavu a v ideálne mu vyhovujúcej basbarytónovej polohe partu.

Najpočetnejšie zastúpený bol typ kreácií, v ktorých výrazové kvality v rôznej miere dominujú nad technicko-štýlovým zvládnutím úloh. Dramatický fond uruguajského tenoristu **O. di Pianduniho** by bol ideálnym pre veristickú operu, vo Verdim pôsobil (najmä v lyrických pasážach) ťažkopádne s poodhalením čiastočne technických, čiastočne štýlových rezerv. K jeho silným stránkam patrili expresívne zvládnuté dramatické vrcholy, málo tvárny je herecky. **Blahušiakovej** Amelii chýbali mäkkšie a pozvoľnejšie prechody medzi dynamickými pólmi a pokojnejší tón. Viaceré lyrické i dramatické pasáže zvládla však majstrovsky, vie hlasom vypovedať o postave a jej rôznorodých psychických stavoch, i keď jej spôsob interpretácie je skôr veristický než verdiovský. **Cabanov** Simone a **Malachovského** Fiesco sú dynamicky i výrazovo bohato odtieňovaní. V ich interpretácii si Simone uchováva črty niekdajšieho piráta a Fiesco rozorvanca, skrývajúceho sa za masku majestátnosti. **Hrubantov** Paolo naznačil možnosti hlasovej renesancie speváka, občasnú farebnú i technickú nevyváženosť nahrádzal výraznými znakmi démoničnosti postavy.

Tretí typ reprezentujú Amelia **A. Czakovej** a Adorno **J. Kundláka**. Z rýdzo technického hľadiska vyšli obaja zo zápasu s partom so cťou (drobné výhrady možno mať voči „pritvrdej" polohe sopranistky). U tenoristu treba oceniť, že prevzal úlohu, ktorá vlastne patrila niektorému z jeho kolegov a umožnil tak prípravu i život inscenácie. Z hľadiska výrazového sú obe kreácie pomerne jednostrunné, u Czakovej prevláda poloha nežnosti a nativity, Kundlákov Adorno je viac nežne milujúcim mladíkom než žiarlivým milencom či pomstiteľom rodu. Tieto rezervy ich výkonov však vyplývajú zo zásadného rozporu medzi typmi hlasu interpretov a požiadavkami úloh i verdiovského štýlu obecne. Ten je totiž založený nielen na vzornom legate (tu Kundlák ako mozarský interpret spĺňa), ale aj na povahe a farebnosti tónu a tiež na vláčnej a plynulej línii vedenia hlasu. Z tohto hľadiska majú nielen tieto dva výkony, ale aj spevácke obsadenie ako celok dosť rezerv, ktoré — napriek celkove dobrej úrovni — nedovoľujú postaviť ho na roveň prínosu orchestrálneho naštudovania.

**VLADIMÍR BLAHO**

# Dramaturgické objavy prešovskej spevohry

**KAROL FISCHER: DCÉRA DVOCH OTCOV. Opereta v dvoch častiach. Námet: Jozef Štefančík. Úprava Ervín Šebo. Texty: Viera Petrušková. Hudobná úprava a inštrumentácia: Zdeněk Cón. Réžia: Slavomír Benko. Dirigent: Rafael Hrdina. Choreografia: František Vychodil a. h. Scéna: Fedor Vico a. h. Kostýmy Anna Simková a. h. Účinkujú sólisti, zbor, balet a orchester DJZ. Premiéra 23. novembra 1984 v DJZ v Prešove.**

Dramaturgia spevohry DJZ v Prešove nezľavuje nič zo svojej pohotovosti a objavnosti. Je v neustálom pohybe a má hlavnú zásluhu na tom, že dnes, v jubilejnej 40. sezóne, patrí spevohra DJZ k divadlám s najprogresívnejšou dramaturgiou vo svojom žánri. Posledná decembrová premiéra spevohry DJZ je výrazom nielen tohto dramaturgického trendu, no i prejavom zvýšeného záujmu o diela, ktoré zohrali v dejinách pôvodnej operety na Slovensku dôležitú úlohu. Len javiskové oživovanie môže totiž viac než akékoľvek teoretizovanie prispieť k dôkladnejšiemu poznaniu toho historického obdobia, kedy sa na Slovensku formovala opereta a vyvrcholila neskôr v tvorbe G. Dusíka.

Operetu Karola Fischera Dcéra dvoch otcov uviedla prešovská spevohra v roku stého výročia narodenia skladateľa (23. 5. 1884 Bratislava — 29. 11. 1957 Košice), ktorého hlavná aktivita sa sústreďovala a dominovala v oblasti hudobného divadla na východnom Slovensku, osobitne v Košiciach.

Činnosť, ktorú K. Fischer pri budovaní hudobného divadla na východnom Slovensku vykonal, docenil spevoherný súbor DJZ naštudovaním jeho zabudnutej operety Dcéra dvoch otcov, ktorá mala premiéru v košickom divadle 30. septembra r. 1933 pod názvom Lia a jej dvaja otcovia. Libreto operety i jej hudba prešli pri súčasnom naštudovaní značnou úpravou. Libretu, ktoré je najmenej presvedčivou súčasťou tejto operety, zostali veľa dlžné aj terajšie úpravy, hlavne v rovine divadelného účinku. Je chvályhodné, že libreto neakcentovalo za každú cenu aktualizáciu a ponechalo si viac-menej dobovú atmosféru, v ktorej opereta vznikla.

Hudba K. Fischera je hudbou evergreenov typu anglického valčíka, foxtrotu, tanga, pasodoble, či valčíka. Uzavreté spevné čísla sú hudobne pospájané ústredným motívom a rytmom španielskeho koloritu, ktorého nositeľom na scéne je postava Frica a jeho suity cirkusových tanečníc. Melodicky príjemnú hudbu, ktorú naplno využil v tancoch, spevoch i tanečno-speváckych efektných výstupoch režisér Slavomír Benko v spolupráci s choreografom Františkom Vychodilom, by bola ešte umocnila farebne diferencovanejšia inštrumentácia.

Operetu hudobne naštudoval nový dirigent prešovskej spevohry Rafael Hrdina. Uviedol sa sympaticky, s výraznou snahou po jednoliatom hudobnom tvare. Pravda, scénické stvárnenie operety, najmä vo vokálno-tanečných výstupoch sólistov, si žiadalo ešte užšiu spoluprácu režiséra s dirigentom, hlavne v doriešení zvukovej vyváženosti výstupov, ktoré, ako sa ukázalo, boli brzdou uvoľnenejšieho, speváckv prieraznejšieho a presvedčivejšieho prejavu; sólistom v tanečno-spevných výstupoch sa len s námahou darilo preklenúť zvukovú bariéru orchestra.

Jedným z pilierov inscenácie bol výkon Róberta Šudíka v úlohe Frica, ktorého hereckú tvárnosť znásobovala aj príznačná citlivosť pre javiskový pohyb. Obidve predstaviteľky Ely — Helena Horváthová a Elena Kušnierová, podobne ako aj Darina Gerjaková a Dorota Kulová v úlohe Micky zdôraznili v intenciách réžie istú exaltovanosť svojich postáv výstižným gestickým pátosom ako súčasťou charakterizačných výrazových prostriedkov. V snahe vyhnúť sa scénickej naivnosti, snáď i neúprimnosti, vyžadovala réžia akúsi „hru v hre" nielen od Ely a najmä Micky, ale i od predstaviteľa maliara Viktora Revického, ktorého zosobnil Vladimír Timočko — s určitou rezervou vo výraznejšie prejavenej hereckej radosti z tejto „hry na hru". Dvojicu cirkusových šašov — šaša Alfonza, adoptívneho Elinho otca a šaša Tonyho vo vtipnej komickej nadsádzke kreovali Cyril Kapec a Milan Gerjak.

Réžia S. Benku dbala na plynulý spád inscenácie, s prihliadnutím najmä na jej vnútorný rytmus, udržovaný a dopredu posúvaný pestrou paletou príznačných postáv. I kreácia Muža v uniforme Júliusom Piussim (alternoval J. Prieložný), Laja Františkom Kadlecom i „rozvravenej" Márie Emíliou Jurčíkovou vhodne zapadli do súkolia režijného mechanizmu a požiadaviek.

Scénu, ktorá dýchala vôňou cirkusovej manéže, navrhol svojím typickým rukopisom Fedor Vico. Choreografia Františka Vychodila bola súčasťou pohybu na javisku a spolu s elegantnými kostýmami Anny Simkovej sa výrazne podieľala na atraktívnom vizuálnom výzore inscenácie.

Celý súbor prešovskej spevohry spolu s hosťami sa zaslúžili o nekaždodenný počin, ktorým bolo oživenie zabudnutej operety, vzniklej na území Slovenska v 30. rokoch v skladateľskej dielni dirigenta a skladateľa aktívne sa podieľajúceho na formovaní hudobného divadla na východnom Slovensku.

**DITA MARENČINOVÁ**

# GRAMORECENZIE

**FRIEDRICH GULDA HRÁ KLAVÍRNE SONÁTY LUDWIGA VAN BEETHOVENA**

**Sonáta č. 16 G dur, op. 31/1; Sonáta č. 17 d mol, op. 31/2, Sonáta č. 27 e mol, op. 90;**
**Sonáta č. 5 c mol, op. 10/1; Sonáta č. 6 F dur, op. 10/2, Sonáta č. 7 D dur, op. 10/3;**
**Sonáta č. 21 C dur, „Valdštejnská", op. 53; Sonáta č. 26 Es dur, „Les Adieux", op. 81a; Sonáta č. 13 Es dur, op. 27/1;**
**Sonáta č. 31 As dur, op. 110; Sonáta č. 32 c mol, op. 111**
**OPUS Stereo 9111 1362, 9111 1363, 9111 1493, 9111 1494**

V záhlaví uvedené štyri platne završujú 11-dielnu kolekciu súborného vydania **Beethovenových 32 klavírnych sonát** v podaní **Friedricha Guldu**, ktorú vydavateľstvo Opus pripravilo v licencii viedenskej firmy Amadeo. Viacročný projekt isto patrí k veľkorysým a záslužným počinom vydavateľstva, veď takto umožnilo zoznámiť sa s jedinečným umením špičkového svetového klaviristu a zároveň podporilo trend v celistvosti spoznávať skvosty, čo nám zanechala minulosť. Ako symbol prítomnosti a minulosti sa tu pretínajú mená dvoch veličánov, čo dosiahli Parnas umenia.

Rakúsky klavirista, džezmen a skladateľ Friedrich Gulda, dnes 55-ročný, upútava neobyčajne širokým rozptylom umeleckých záujmov i repertoáru. Napriek tomuto konštatovaniu Beethovenove klavírne sonáty tvoria isté výnimočné miesto v jeho interpretačnom horizonte. Pokúsil sa ich osobite zmocniť a kreovať — súborne — po štyrikrát. Opus prináša práve ostatnú štvrtú verziu z roku 1967. Žiaľ, nemala som možnosť porovnávať, a preto len pár marginálií k tejto Guldovej podobe Beethovena. Nebudem zachádzať do podrobností, ani analyzovať interpretáciu jednotlivých sonát, pôjde mi skôr o vystihnutie špecifických čŕt v jeho prístupe a poňatí. Rovnako sa nechcem rozpisovať o Guldových kvalitách ako klaviristu (veď platí nielen za typ, ale priam za ideál moderného klaviristu 20. storočia!) — o jeho fenomenálnej brilantnej perlivej technike, skvelej pamäti, muzikalite, schopnosti nebývalo výraznej architektonickej kresby, fantázii a kreatívnosti (o čom svedčí už len púhy fakt, že dokázal v štyroch rôznych a objavných verziách tlmočiť Beethovenov komplet klavírnych sonát, tento „Nový zákon klavírnej hry").

Gulda ukrýva v sebe jednotiace paradoxy — je nový a tradičný zároveň, šokujúci i dokonalý, neobyčajne precízny i nežne poetický. Je obdivuhodné sledovať, ako rešpektuje každučkú požiadavku zapísanú v notách — v tom je konzekventnejší ako beethovenovec Dietrich Zechlin, ktorý svojimi prílišnými rubatami pôsobí vedľa neho takmer staromódne. Vyhovie do detailov predpísaným znamienkam v oblasti dynamiky, výrazu, agogiky i tempa — hoci tempovú rovinu posúva takmer zásadne o nejakú tú „metronómovú" sekundu dopredu. Spomeňme si však len, akým dionýzovským prestom „zabúril" Sviatoslav Richter vo Finále Appassionaty (živá nahrávka z koncertu zachytená na platni Melodija — Gulda sa predstavil Appassionatou hneď na prvej platni kompletu). Maurizio Pollini hrá napríklad Sonátu As dur, op. 110 podobným spôsobom (v žiadnom prípade nechcem tvrdiť že napodobňuje) ako Gulda, len o čosi poetickejšie; v Guldovej kreácii tejto sonáty udivuje zas úžasná metrorytmická pulzácia, plastickosť pletiva hlasov. Všetkých jedenásť sonát vyniká jedinečnosťou podania (rovnako ako sonáty na predchádzajúcich siedmich platniach); nie je to však abstraktná dokonalosť tvarov, Beethovenova hudba tu žije osobitým tepom, viac apolínskym než dionýzovsky nespútaným či búrlivo dramatickým, dávajúc jasne cítiť ruku i srdce muža, ktorý výrazne prehovoril aj do oblasti džezu.

Guldove nahrávky Beethovenových klavírnych sonát dávajú za pravdu tým, ktorí tvrdia, že štýl — najmä vo sfére interpretácie — je kategóriou relatívnou a že jeho hranice sa posúvajú a rozširujú práve vďaka veľkým tvorivým osobnostiam.

**JANA LENGOVÁ**

# NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOSŤ

## Klavirista MAURIZIO POLLINI

*Maurizio Pollini, odchovanec milánskeho konzervatória a neskôr žiak A. Benedettiho-Michelangeliho, víťaz varšavskej Chopinovej klavírnej súťaže 1960, požíva povesť uznávaného umelca so žiarivou medzinárodnou kariérou. Jeho repertoár dáva prednosť hudbe romantizmu (Chopin, Schubert, Schumann), ale neobchádza ani hudbu 20. storočia (Schönberg, Nono). Ti skoršie narodení ho mali možnosť naživo počuť na koncerte v rámci Bratislavských hudobných slávností 1969, ti mladší si môžu spríitomniť jeho umenie pomocou nahrávok. Veď len nedávno prišiel Opus s ponukou jeho kompletu Chopinových Prelúdií, ktorý prevzal od firmy Deutsche Grammophon. Našich čitateľov bude iste zaujímať za hrsť myšlienok umelca.*

**Čo vás zaujíma na klavíri, pri ktorom je klavirista od zvučiacich strún vždy oddelený mechanickým aparátom?**

— Fascinuje ma ten zvláštny úderný zvuk a snáď aj to, že tento zvuk má prirodzené hranice, dané mechanikou. Láka ma stále znova rozlišovať to relatívne neutrálne, oproti ostatným nástrojom priam skúpe tónové zafarbenie, neustále nachádzať a dokazovať jeho krásu.

**Kde vidíte hranice?**

— V neschopnosti, v obmedzení dĺžky tónu. To však, samozrejme, neznamená, že by som si prial nejaký iný klavír. Je úlohou klaviristu všetky dané hranice „prekročiť" a dokázať urobiť z klavíra orchester.

**Klavír je obľúbeným „dieťaťom" publika. Poslucháč chodí na koncerty s určitými predstavami, ale i predsudkami. Do akej miery táto skutočnosť klaviristu stimuluje?**

— Aké šťastie, že existujú diela, ktoré upútajú okamžite! Tým nechcem povedať, že sú vždy aj hodnotné, ale sú v každom prípade vizitkou, že skladateľ zasiahol nerv poslucháčov. Populárne kompozície ako Sonáta Mesačného svitu, či Sen lásky to majú aj s priemernými interpretmi ľahké — čo platí aj opačne. Zdá sa mi, že to všetko je dobre zariadené, preto to radšej nechajme tak.

**Snažíte sa o svojskú, osobnú interpretáciu diel? Aký veľký tu máte priestor na pohyb, ak nechcete tzv. vernosť diela skompromitovať?**

— Každý interpret verí tomu, že dielo interpretuje správne. Inak by to nebolo možné... To v sebe zahŕňa subjektivitu — navyše bez toho, aby interpret niečo vedome urovnával, či dával do poriadku. Tým by vzniklo protirečenie. Pretože vedomá subjektívna interpretácia by sa napokon stala neosobná. Originalitou možno nazvať iba to, čo je výsledkom vedomostí, citu a skúseností. A to všetko buď umelec má, alebo — nemá! S vernosťou diela je to už komplikovanejšie. V umení neexistuje opakovanie, každé nové predvedenie je subjektívnym hľadaním objektívne najlepšieho výrazu. Pritom ide o pravdivosť partitúry, avšak nikdy nie o silu zvuku, rubata, tempo, či emocionalitu. Ktoré tempo je správne u Bacha, či Schumanna? To, ako bolo po prvýkrát uvedené? Či to, ako sa udáva v číslach metronómu? Za správne sa mi ukazuje vzťah napätia medzi partitúrou a osobnou invenciou interpreta. Tu treba niečo chcieť, niečo hľadať — čo robí interpretáciu živou. Myslím, že by nám malo ísť práve o tú živosť, nie o správnosť!

**Z toho zrejme vyplýva, že nie ste za to, hrať klavírne diela rôznych epoch na príslušných historických nástrojoch.**

— Nič netreba preháňať, všetkého veľa škodí. Dobre — Mozart a Beethoven písali svoje diela pre klavír, ktorý sa k dnešnej podobe ešte len približoval. Sám Mozart však už vo svojich 21 rokoch prešiel na kladívkový klavír a aj ten bol len relatívne dokonalý. Teda samotní géniovia využívali okamžite nových možností. Kvalita hudby je predsa absolútna. A tak nepovažujem za škandál, keď sa Bachove Invencie nehrajú na čembalo, či klavichorde. Klavír poskytuje týmto kompozíciám čosi viac, niečo dokonalejšie, môže ich viac vyčerpať a prinajmenej predstaviť ich i po inej stránke. Tak ako experimenty, ak sa neproklamujú za meradlo, tak i koncerty na historických nástrojoch považujem však za obohatenie hudobného života.

**Čo si myslíte o vzťahu hudobného výrazu a perfektnej virtuozity?**

— Tieto dva uvedené vzťahy nemôžeme považovať za dve eventuality. Brilantná technika je podľa mňa to neodmysliteľné, ale slúži iba ako prostriedok k účelu. Čo je účel? Odhaliť poslucháčovi tú mnohostrannú krásu hudby. S umeleckými pokladmi ľudstva treba nakladať odborne, i naozaj umelecky zodpovedne, a to práve preto, že tu ide o skvosty.

Z Wochenpost preložila:
**AGATA SCHINDLEROVÁ**

# Zo zahraničia

**Dolnosaskú štátnu operu v Hannoveri pozvali hosťovať na festival Varšavská jeseň '85. Súbor sa má predstaviť dielom Hansa Wernera Henzeho Anglická mačka (Die englische Katze), ako aj dielom Wolfganga Rihma Jakob Lenz. Dirigovať bude Knut Mahlke, resp. Bernhard Lang.**

**Tvorba Albana Berga, manifestujúca hudobné umenie 1. polovice 20. storočia, si dnes získala pečať hodnoty klasického významu. Pri príležitosti storočnice skladateľa pripravuje vydavateľstvo Universal Edition historicko-kritické vydanie súborného diela autora, ktorého prvé zväzky majú vyjsť v budúcom roku.**

**Dielo Giacoma Meyerbeera Gli amori di Teolinda pre soprán, klarinet, zbor a orchester uviedli koncom novembra m. r. v prvej polovici koncertu Viedenskí symfonici a zbor Viedenského Schubertovho spolku. Ako sólisti sa predstavili Patricia Wiseová a Alois Brandhofer, dirigoval Jesus Lopez Cobos.**

**Firma RCA priniesla na gramofónový trh Musorgského Obrázky z výstavy — tentoraz v gitarovej verzii v prepracovaní a interpretačnej realizácii Japonca Kazuhito Jamašitu. Po kongeniálnej orchestrálnej úprave Mauricea Ravela a viacerých iných verziách (pre organ, pre dychový orchester) je to ďalšia — podľa posúdenia kritiky — viacmenej sporná transkripcia tohto evergreenu.**

**Maďarská firma Hungaroton siahla po Pucciniho Madame Butterfly, ktorej hudobné naštudovanie zverili Giuseppe Patanému, dirigujúcemu komorný zbor a orchester Maďarskej štátnej opery. V hlavných úlohách sa prezentujú — podobne ako na nahrávke Pucciniho Bohémy s Ondrejom Lenárdom na čele bratislavského SOČR-u pripravenej naším vydavateľstvom Opus — Veronika Kincsesová (Čo-čo-san) a Peter Dvorský (Pinkerton). V kritikách sa pozitívne hodnotí celkové naštudovanie a interpretačná úroveň diela. Lichotivé slová uznania a vysokého ocenenia čítame v súvislosti s menom Petra Dvorského, recenzent časopisu Neue Zeitschrift für Musik č. 12/1984 napríklad napísal o „lahodne sfarbenom" hlase umelca o. i. toto: „Sotva existuje v súčasnosti taliansky tenor, ktorý sa mu môže vyrovnať v čistote, žiarivosti tónu a kantabilnej ohybnosti..."**

**O známom avantgardnom skladateľovi Pierrovi Boulezovi, ktorý tohto roku oslávi šesťdesiatiny, vyšla vlani vo francúzskom vydavateľstve Fayard (Fondation Sacem) obsiahla monografia. Napísal ju Dominique Jameux, v ktorého zornom poli záujmov je hudba 20. storočia (štúdie o R. Straussovi, A. Bergovi a i.). V knihe sa jasne črtá niekoľko okruhov, ktoré autor spracováva: na pozadí vykreslenia hudobného života vo Francúzsku vystupuje Boulez ako skladateľ, dirigent, esejista, propagátor i organizátor Novej hudby.**

**Program tohtoročných Viedenských hudobných slávností má niekoľko závažných dominánt. Viacero programov je venovaných dielu jubilujúcich hudobných velikánov — J. S. Bacha a G. F. Händla. Z Händlovej opernej tvorby bude niekoľkokrát reprízovaný Julius Cesar. Leningradská filharmónia uvedie tzv. svetový program a Viedenskí filharmonici sa predstavia s Mahlerom a Debussym. Z ďalších známych orchestrov tu vystúpi Gewandhausorchester z Lipska a Newyorská filharmónia s dirigentom Zubinom Mehtom. Zo sólistov to bude Maurizio Pollini (Bachov Temperovaný klavír), Kvarteto Albana Berga a Jessy Normanová. So značným záujmom sa očakáva Zemlinského opera Šaty robia človeka. Na festivale bude hosťovať tiež niekoľko činoherných divadiel a pripravuje sa otvorenie viacerých výstav. Viedenské hudobné slávnosti budú sa tohto roku konať od 15. mája do 16. júna.**

**Uralské štátne konzervatórium M. P. Musorgského v Sverdlovsku si pripomína 50. výročie svojej existencie. Na oslavách tohto jubilea sa zišlo mnoho hostí z viacerých miest i zväzových republík ZSSR. Pri tejto príležitosti uviedli o. i. poslucháči tamojšieho operného štúdia jednu z opier G. Paisiella.**

# Paríž — mladosť a esprit

**Zasl. um. Sergej Kopčák ako Leporello v Dargomyžského Kamennom hosťovi v pariížskej Opére Comique.**

Keď sa pred 16 rokmi uskutočnilo prvýkrát výberové kolo **Medzinárodnej tribúny mladých interpretov** v Paríži a o rok neskôr samotná prezentácia umelcov v Cannes, nikto netušil, že skutočným domovom tejto akcie sa stane hlavné mesto Slovenska a medzinárodný festival Bratislavské hudobné slávnosti. Všetkých päť tribún, ktoré sa z poverenia Medzinárodnej hudobnej rady a v spolupráci s UNESCO usporadúvajú na celom svete, má ten najušľachtilejší cieľ — pomáhať mladým talentovaným umelcom na začiatku ich profesionálnej kariéry. Tento proces sa rodí bezpochyby už pri výbere kandidátov na základe odposluchu rozhlasových nahrávok pre verejné vystúpenie na BHS, šance sa stupňujú pre účastníkov festivalu a najväčšie možnosti sa otvárajú pre tých najlepších, ktorí sa stanú nositeľmi laureátskeho titulu MTMI. V praxi to znamená rozhlasovú a televíznu nahrávku, gramoplatňu série UNESCO Mladí interpreti a edíciu reprezentatívneho propagačného materiálu v cudzojazyčných mutáciách, ktorý distribuuje tak sekretariát BHS, ako i Medzinárodná hudobná rada. Tribúna by sa však minula svojho cieľa, keby si nevybojovala svoje pokračovanie na ďalších koncertných pódiách. Konkrétnym výsledkom sa môže pochváliť Medzinárodný fond pre podporu hudobných umelcov — jedna z organizácií MHR —, z iniciatívy ktorého sa konala jedna z prvých akcií k Medzinárodnému roku mládeže — **Medzinárodný festival mladých interpretov.** Paríž, ktorý vyšiel s myšlienkou popasovať sa s problémami mladých roku 1969, otvoril svoju náruč mladosti, aby išiel príkladom ostatným svetovým centrám umenia. Veď, vystúpiť vo veľkej sále UNESCO, to už čosi znamená!

Prvý z troch festivalových večerov bol venovaný laureátom MTMI 1983, ktorých poznáme z bratislavského koncertného pódia, západonemeckému klaviristovi Rolfovi Plaggemu a nórskemu violončelistovi Trulsovi Otterbechovi-Mörkovi. Na koncerte účinkoval i sotva 20-ročný huslista z NSR Christian Tetzlauf, čerstvý víťaz minuloročnej súťaže rozhlasových spoločností v Mníchove. Plaggeho si pamätám ako výrazne virtuózneho umelca. Túto svoju dominujúcu črtu uplatnil najmä v interpretácii Stravinského klavírnej verzie Petrušku. S potešením som objavila i novú kvalitu jeho umeleckého majstrovstva, ktorá odkryla vrúcnejší svet citu a nehy v Chopinovej Balade č. 2 F dur a Debussyho Pagodes. Oveľa komplikovanejším interpretačným typom je Otterbech-Mörk. Je tak intenzívne sústredený na výraz, že má problém, aby nezanedbal technickú a koncepčnú stránku hry. Druhý festivalový večer patril americkým spevákom Jo Ann Pickensovej a Laurencovi Albertovi. Oboch sprevádzala kvalitná klaviristka, ich krajanka Mary Dibbernová. Sopranistka Pickensová, nositeľka cien z veľkých medzinárodných súťaží (Paríž, New York), upútala sviežim hlasom s prenikavými výškami, žiarivým a sýtym, modifikovateľným podľa potreby zvoleného repertoáru. A ten bol vskutku pestrý — od piesní K. Weila, R. Straussa, cez áriu Cileu, až po spirituály, vrátane známeho Summertime. Basista Albert si vybral piesne Musorgského, áriu Fiesca z Verdiho opery Simon Boccanegra, Coplandove Staré americké piesne a taktiež spirituály. Černošskí speváci sa predstavili i spoločne v Mendelssohnových duetách a v úryvku z Gershwinovej opery Porgy a Bess. Albertov obdivuhodný talent na cudzie reči sa snúbil s jeho intenzívnym zmyslom pre výraz a značnou dávkou vkusu, hudobnou inteligenciou a krásou materiálu. Rozkošným zážitkom bola jeho interpretácia piesne Copланda I bought me a Oat. Príležitosť dostali i mladí francúzski umelci — Trio Riviere, hobojista David Walter s klaviristkou Dominique Myovou a Yves Rault. Najhlbším zážitkom bolo nepochybne vystúpenie Raulta, dnes 27-ročného klaviristu, ktorý sa pýši mnohými výnimočnými oceneniami z medzinárodných kolbíšť (naposledy 1. cena v Citade da Porto v Portugalsku minulého roku). Sugestívnosť jeho prejavu má korene v prevahe triezveho rozumu, usmerňujúceho dávkovanie citu vo výraze jednotlivých, na vysokej profesionálnej úrovni interpretovaných diel. Mimoriadne priaznivý dojem zanechala sovietska klaviristka Jaňa Aubakirová, ktorá hrala výlučne prelúdiá S. Rachmaninova. Kultivovaná umelkyňa vtlačila svojej koncepcii poetické majstrovstvo, rozpriadala klbko nite, ktoré malo logický začiatok a koniec, spád, ktoré pútalo konfliktmi a opätovnými rozuzleniami. Zaujímavým interpretačným typom bola v každom prípade japonská huslistka Kyoko Shikataová. 28-ročná umelkyňa sa od ostatných účastníkov festivalu odlišovala prekvapujúcou zrelosťou, rozvahou a presvedčivosťou vyrovnaného génia.

Medzinárodný festival mladých interpretov, to je len začiatok veľkých príležitostí, začiatok osláv Medzinárodného roku mládeže. O čo viac hreje vedomie, že jednou z jeho vrcholných akcií bude tohtoročná Medzinárodná tribúna mladých interpretov a konečne, že jej laureáti by mali byť hosťami generálneho zhromaždenia UNESCO uskutočňujúceho sa vzápätí po BHS v Sofii...

Paríž je typické veľkomesto, plné nevšedných architektonických krás, ponúkajúce celý rad hodnotných umeleckých zážitkov. Paríž — to je Louvre, Sacré Coeur, to sú diela impresionistov, ale to je i každodenný život s možnosťami a všakovakými náhodami. Ako inak možno nazvať skutočnosť, že počas niekoľkodňovej návštevy festivalu UNESCO znel na inom mieste hlas umelca, ktorý je nielen laureátom opernej MTMI UNESCO z roku 1978, ale ktorý je predovšetkým reprezentantom slovenského hudobného umenia. **Sergej Kopčák** bol v čase môjho pariížskeho pobytu angažovaný do Opéry Comique ako Leporello v **Dargomyžského opere Kamenný hosť.** Dramaturgia pariížskej scény na čele s M. Bogianckinom vybrala tento titul zo svetovej hudobnej pokladnice pre spolu osem predstavení počas štrnástich dní. Takúto pozornosť si dielo rozhodne zaslúži. Libreto opery pochádza z pera ruského literáta A. S. Puškina, inštrumentácia je dielom N. Rimského-Korsakova. Hodnota Kamenného hosťa spočíva v jeho novátorstve, v jeho netradičnej výstavbe, upúšťajúcej od uzatvorených árií (s výnimkou dvoch piesní Laury), zborových čísiel, duet a podobne. Celá je vyspievaná do podoby plynulého melodického recitatívu a je priam nabitá krásou originálnych myšlienok. Očarený poslucháč musí dať za pravdu dejinám a ich tvrdeniu, že bez Kamenného hosťa by nebolo Borisa Godunova. Pariížske naštudovanie malí do značnej miery v rukách Slovania — vynikajúci český režisér Otomar Krejča, tvorca kostýmov Ján Skalický, jeden z hlavných predstaviteľov Sergej Kopčák; scenáristom bol Guy-Claude François, dirigentsky operu naštudoval výborný Jean-Claude Casadesus, zo sólistov spomeniem aspoň predstaviteľa Dona Juana Allena Cathcarta a Helène Garettiovú, ktorá stvárnila Donnu Annu. Podstatou Krejčovej režijnej koncepcie bola jednoduchosť a priamočiarosť, čo znamenalo ohromný priestor pre samotnú hudbu a slovo. Súbor naštudoval dielo v originálnej reči, publikum malo k dispozícii francúzsky preklad libreta. Kopčák sa v úlohe sluhu Dona Juana blysol tak po stránke speváckej, ako i hereckej. Jeho perfektná ruština, zmysel pre vystihnutie tragikomickej psychiky stvárňovanej postavy, spolu s perfektným vokálnym prejavom — to všetko mu zaistilo maximálny úspech u publika i kritiky. Profesionálnym majstrovstvom, akým ovláda každý tón, každú frázu, celé hudobné dianie, ale pritom i jednotlivé herecké akcie, sa zapisuje natrvalo do histórie nielen tejto významnej opernej scény, ale operného umenia vôbec. Z hľadiska diapazónu jeho vlastného repertoáru je to obohatenie o postavu buffózneho charakteru, menšiu, ale nie menej významnú. Kopčák očividne vynikal nad celým súborom sólistov, bol niečím ako „spiritus movens" jednoliateho hudobného šperku. Píšem tieto riadky s pocitom hrdosti, ale i so snahou o objektivitu môjho pohľadu. Preto si neviem predstaviť krajšie zakončenie mojich dojmov z cesty, ako toto.

**VIERA POLAKOVIČOVÁ**

# KONCERTY SF PRE ZÁVODY

**18. a 19. XII. 1984. J. Mysliveček: Symfónia D dur; A. Vranický: Koncert pre dve violy a orchester C dur; A. Dvořák: Omša D dur, op. 86. Štátny komorný orchester Žilina. Slovenský filharmonický zbor. Dirigent: Jan Valta. Zbormajster: Pavol Baxa. Sólisti: Zdeněk Husek, Milan Telecký, violy; Eva Blahová, soprán; Viktória Stracenská, alt; Pavol Baxa, tenor; Peter Mikuláš, bas.**

Predvianočný koncert pre závody, postavený vcelku na dielach českých autorov, možno považovať síce za nie príliš nápadný dramaturgický projekt, zato však nápaditý a pozoruhodný najmä z hľadiska jeho realizácie, ktorá vyvolala priaznivý ohlas. Valtovo vedenie v prípade Myslivečka a Vranického výrazne nadsadilo klasickú zdržanlivosť — na ktorú sme (nazývajúc ju vyváženosťou a harmonickým súladom všetkých zložiek) zväčša v Bratislave privykli — a vytvorilo z oboch skladieb akýsi vzrušujúcejší hudobný príbeh so zaujímavou dávkou napätia. Mysliveček nebol drsný, hoci bol masívnejší; naproti tomu sa domnievam, že Vranického hudba znesie i nespútanejšie riešenie niektorých momentov. Po stránke sólistickej — ak sa nesústredíme na príslovečnú relatívnu rovnováhu oboch sólových violových partov — presakovalo cez rutinovaný a zvukovo pôvabný prejav jemné a opatrné zachádzanie s rytmicky zložitejšími pasážami. Husek i Telecký uprednostnili, v kontexte s Valtom, miernejší a pokojnejší ráz celej koncepcie. Predovšetkým treba pokladať Vranického koncert za ďalší z ešte stále vzácnych repertoárových a dramaturgických obohatení, prejavujúc tak vďaku a zároveň pochopenie v mene návštevníkov tvorcom programov uplynulých koncertných sezón.

Valtova ráznosť a dirigentská odhodlanosť veľmi prospela zvukovej podobe Dvořákovej Omše D dur. Dielo akoby nadobudlo skutočne pôsobivý, zmysluplný charakter, určitú dávku komornej autentickosti a stabilizovanej uvoľnenosti. Nepovažujem za potrebné vyratúvať drobné nedostatky — Valta i zúčastnení hudobníci a sólisti preklenuli v Dvořákovom prípade úroveň, v rámci ktorej by bolo dovolené nimi argumentovať. A také niečo sa často nestáva, ani renomovaným svetovým umelcom. V prvom rade bol kvalitne pripravený zbor; k celku výdatne prispel i sústredene vedený orchester. V premenách zborových a sólistických častí nesídlila rozpačitosť, všetko prebiehalo v zásade koncepčne a pritom prirodzene. Kde-tu sa objavil určitý záblesk vytrženia, prejavujúci sa v momentálnej odpútanosti sa dynamiky alebo tempa od ustálených dimenzií — neslobodno ju však charakterizovať ako nespútanosť, ktorá by narušila ráz niektorej situácie. Štyria sólisti sa zaslúžili o výborné predvedenie rozhodujúcim spôsobom. V Omši sú momenty, ktoré nekultivovaný vokálny prejav dokáže povážlivo znehodnotiť — ale tým aj celý proces predchádzajúci i nasledujúci. Nielen tieto kľúčové miesta (aké sú napríklad časté i v Dvořákovom Rekviem), ale i ostatné ariózne úseky stvárnili sólisti s citlivým prístupom, hoci aj s neskrývaným individualizmom — avšak s úsilím farebne sa ujednotiť.

**8. a 9. I. 1985. G. Verdi: Rekviem. Štátna filharmónia Košice. Slovenský filharmonický zbor. Dirigent: Zdeněk Bílek. Zbormajster Štefan Klimo. Sólisti: Eva Děpoltová, soprán; Mária Adamcová, alt; František Livora, tenor; Richard Novák, bas.**

V repertoári vokálno-inštrumentálnych skladieb, zaujímajúcich v súčasnom svetovom koncertnom dianí popredné miesto, má Verdiho Rekviem nezastupiteľnú pozíciu. Je známe zo storakých podôb z hľadiska dirigentského, sólistického, z nahrávok, napokon i z hudobno-režijného. Interpretačný fetišizmus, obklopujúci Verdiho partitúru, významne zaväzuje a kladie vysoké nároky na každého interpreta. Bílkova koncepcia mala výrazné rysy úsilia po najvyššej možnej dokonalosti. Napriek tomu prítomnosť realizačných nezrovnalostí poškodila túto tendenciu. V Rekviem vzniklo veľa miest, ktoré mali kvalitatívne veľmi rozdielny stupeň. Typická pre Bílkov celok bola organická zovretosť všetkých častí cyklickej omše, mnohé však boli osobitne vynikajúce, druhé zasa túto úroveň nepochopiteľne popreli. Ani sólisticky sa súdržnosť výraznejšie nepotvrdila; okrem toho jednotlivé výkony boli aj kvalitatívne rôzne, ba i spôsob vokálnej štylizácie významovo bol dosť nejasný, rozpačitý. Pritom i v rámci sólistických výstupov sa nachádzali úseky jedinečné a plnohodnotné. Za najstabilizovanejšie a najvyhranenejšie celky možno považovať zborové pasáže, kde i orchester znel na podstatne vyššej úrovni, než v jednotlivých sólistických úsekoch, či už šlo o dychovú plechovú sekciu alebo sláčikové nástroje.

**EGON KRÁK**

# Pozdrav IVANOVI HORVÁTHOVI

Častá konverzačná téma, akou je rýchle plynutie času, psychické skracovanie jednotlivých zlomových etáp života, má mimoriadnu aktuálnosť pri udalosti, ktorej sa s neurčitým ostychom hovorí „životné jubileum". Najmladší vek, adekvátny pre toto označenie, je päťdesiatka (voľakedy sa hovorilo „abrahámoviny" — vidno ako sa aktívny ľudský vek predlžuje). Z „našej" generácie, ktorá sa na scéne slovenského džezu a populárnej hudby objavila začiatkom šesťdesiatych rokov, prvenstvo v tomto smere pripadlo **Ivanovi Horváthovi** (ostatných to čaká v priebehu nasledujúcich 2—3 rokov).

Päťdesiatka navodzuje reminiscencie na niekdajšie dlhé, akoby kontinuálne debaty v Ivanovej izbe na Revúckej ulici v Bratislave, kde sme nachádzali rukolapné stopy po ľuďoch, predtým známych len zo školských učebníc: bábkové divadlo namaľoval a zostrojil ujo Galanda, neumelú detskú kresbu dokončil Mudroch... Bol to možno typický prejav mladíckeho vzdoru, obísť predurčenú cestu syna klasika slovenskej prózy a významného verejného činiteľa. Ivan Horváth sa ocitol v spoločnosti džezmenov, ktorých jeho zázemie neovplyvnilo a kde platila predovšetkým schopnosť muzicírovania a orientácie v džeze. Boli to časy objavovania vzrušujúceho neznámeho sveta hudby, dostupnej len hŕstke schopných, ktorá navyše mala aj dráždivú príchuť zakázaného ovocia. Dnes už vieme, že nasledovanie spôsobu hry velikánov džezového sveta tvorilo nutný, epigónsky predstupeň, ktorý tých najschopnejších viedol k dosiahnutiu svojského prejavu.

Počas študentských rokov pôsobil Ivan Horváth ako klavirista v džezových skupinách, po nástupe do zamestnania (od r. 1959 — redaktor Čs. rozhlasu) hra na klavíri nadobudla okrajové miesto a začal sa venovať predovšetkým aranžovaniu a komponovaniu. Spočiatku sa snažil narušiť dovtedajšiu prax džezových skupín, ktoré interpretovali takmer výlučne zahraničný repertoár a v tomto smere sa mu stal spojencom Laco Gerhardt, vedúci Bratislavského jazzového kvarteta. Táto skupina nahrala Horváthovu skladbu Siluety, ktorú zaradili na platňu Československý jazz 1962 (Supraphon), a tak slovenská džezová skladba sa po prvýkrát dostala do celoštátneho kontextu. Nasledovali viaceré ďalšie džezové skladby pre big bandové obsadenie (Orchester Siloša Pohanku, TOČR a i.) a postupne aj tvorba piesní pre popredných spevákov.

Dôležitú etapu v Horváthovom vývoji znamenali roky 1966-70, keď opustil redaktorské miesto a stal sa dirigentom Tanečného orchestra Československého rozhlasu. Bolo to vyvrcholenie jeho praktických a teoretických záujmov o prácu s big bandom. V tom období sme spoločne napísali knihu Základy džezovej interpretácie (vyšla v Opuse a aj v ZSSR v ukrajinskom preklade).

Vrcholné úspechy Ivana Horvátha ako skladateľa populárnych piesní priniesli roky 1970-76. Zaznamenajme len stručný výber najvýznamnejších ocenení: r. 1970 zlatá Bratislavská lýra (Slová — v podaní Marcely Laiferovej), r. 1975 strieborná Bratislavská lýra — Májový vánok — Jana Kocianová), trikrát za sebou 1. cena na Slovenskom festivale politickej piesne v Martine v rokoch 1974-76 (Kosztolányiová, Kocianová, Laiferová), môžeme ešte pridať víťazstvá na festivaloch Detvianska ruža (1974), súťažiach Pesničky pre hviezdu, Zlatý palcát a i. Séria úspechov kulminovala v roku 1975 udelením výročnej ceny Zväzu slovenských skladateľov. Samozrejme, okrem ocenených skladieb aj mnohé ďalšie Horváthove skladby dosiahli výraznú popularitu, pripomeňme napríklad piesne: More (E. Sepešiová), Ružová brána (J. Kocianová), Láska na dlani (Z. Studenková) a i.

V roku 1976 po trojročnej prestávke (keď sa venoval výlučne komponovaniu) Ivan Horváth opäť nastúpil do Čs. rozhlasu, kde pracuje do súčasnosti ako dramaturg. V tomto novom období komponovanie populárnych piesní sa opäť stalo do istej miery okrajovou súčasťou širších skladateľských záujmov, prioritu znovu nadobudli orchestrálne skladby, ďalej tvorba scénickej hudby, detských piesní a pod. Počas tohto obdobia dôkladne študoval možnosti využitia syntezátorov a rôznorodých elektroakustických vymožeností v oblasti tvorby populárnych piesní. V súčasnosti pripravuje piesne pre Elenu Martincovú, Jozefa Ivašku, Ingrid Kálmánovú a ďalších interpretov, kde už uplatňuje nový zvukový a aranžérsky ideál. Skrátka jubilant nemá mnoho času na oslavy a spomienky; radšej sa zameriava na realizáciu nových predsavzatí.

**IGOR WASSERBERGER**

# Za priateľom

**Stretol som ho sotva pred týždňom pred divadlom. Sršal ako vždy svojím nákazlivým optimizmom a tešil sa na ďalšie operné predstavenie. Obdivoval som jeho vitálnosť i energiu, veď bol už vlastne dôchodca a mal toho za sebou dosť. A potom to neuveriteľné oznámenie vo Večerníku.**

**Huslistu JOŽKA KROMERA mal každý rád. Pre každého mal príjemné slovo, rád pomohol, svoje pracovné povinnosti si vždy vykonával s jemu príslovečnou svedomitosťou. Taký bol už na konzervatóriu, kde prišiel po maturite na Gymnáziu v Novom Meste nad Váhom. Najprv sa venoval pedagogickej dráhe. Na ĽŠU s láskou a trpezlivosťou vyučoval najmä tých najmenších, mnohí z nich sú už v súčasnosti vynikajúcimi huslistami. Jeho mimoriadne pedagogické schopnosti si všimli aj nadriadení, stal sa inšpektorom. No ako plnokrvný muzikant túžil aj po reprodukčnej sebarealizácii, a preto prijal miesto v opernom orchestri SND. Tu sa vypracoval až na zástupcu vedúceho skupiny 2. huslí. Posledné roky pôsobil v cudzine, no po návrate vidiac nedostatok huslistov, opäť nastúpil do svojho milovaného divadla, hoci mal už plné právo na zaslúžený odpočinok. Nebol iba huslistom a pedagógom. Na svojich fotografiách zachytil veľa z minulosti nášho hudobného života a mal rád aj husliarstvo. Veľa hodín presedel u svojho priateľa, bratislavského husliara O. J. Willmanna, obdivoval zrod nových huslí, učil sa rozoznávať nástroje. Mal tvrdé pracovné penzum, no zdanlivo nestarnul. Iba v poslednom čase sa častejšie sťažoval na bolesti hlavy. Predčasná mozgová príhoda pretrhla niť jeho sotva 61-ročného života. Bude chýbať divadlu i nám, jeho dlhoročným kolegom.**

MIKULÁŠ KRESÁK

# In memoriam Vojtech Wick

**Pred dvoma rokmi sme si pripomínali na stránkach nášho časopisu vzácne jubileum hudobného skladateľa dr. VOJTECHA WICKA, priekopníka slovenskej populárnej hudby. Osobnosť tohto činorodého človeka dnes už nie je medzi nami, jeho životná púť sa uzavrela 21. januára 1985.**

**Rodák zo Sučian študoval Gymnázium v Prešove, právo, ako aj hru na klavíri u Š. Németha-Šamorínskeho v Bratislave. Jeho prvé kontakty s džezovou a populárnou hudbou ho ovplyvnili do takej miery, že sa rozhodol venovať sa tejto hudobnej múze natrvalo. Väčšinu svojho života strávil v Brezne, kde vznikli mnohé z jeho pesničiek. Žánrová paleta Wickovej tvorby je pestrá; písal tanečné piesne, šansóny, skladby pre dychové súbory, inštruktívne skladby pre žiakov ĽŠU, orchestrálne kompozície z oblasti populárnej a zábavnej hudby, ale aj hudbu spoločensky a politicky angažovanú, v ktorej sa jasne odrážajú jeho ľudské a občianske postoje. Jeho plodnú tvorivú činnosť možno dokumentovať vyše štyrmi stovkami skladieb. Spomeňme aspoň niektoré z nich — Pieseň noci, V rytme kolies, Pod slnkom horúcim, Čajka, Piesň o Taline, Náš kamarát, Zelená kolíska, Pomaľujem slnkom, Pochod tankistov. Pútavé sú aj jeho piesne pre deti, ktorými sa prezentoval najmä v reláciách „Našli sme pesničku", „Ide pieseň dokola", „Zlatá brána".**

**Vojtech Wick bol aktívny aj organizačne. Bol členom Zväzu slovenských skladateľov a po založení pobočky pre Stredoslovenský kraj členom výboru (1963-82). Pomáhal rozvíjať a budovať hudobný život v kraji, ktorému zostal verný celý život. Ocenením jeho zásluh je viacero vyznamenaní, ako napr. Pamätná medaila Radu SNP, Pamätná medaila prezidenta ČSSR pri príležitosti 20. výročia SNP, Čestné uznanie od Slovenského výboru Socialistickej akadémie, Cena rady KNV v Banskej Bystrici, Diplom Predsedníctva ZSS za rozvoj slovenskej hudobnej kultúry.**

**Vojtech Wick sa usiloval vytvoriť svojimi piesňami i skladbami taká hudbu, ktorá by rozdávala radosť a optimizmus. Dnes jeho lýra síce zmĺkla, jeho hudba však ostáva ako svedectvo skladateľových ambícií na poli zábavno-umeleckého žánru. —R—**

## KONKURZ

**Riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri SND**

**— hráčov na husle,**
**— hráča na violončelo,**
**— hráča na 1. flautu.**

**Podmienkou prijatia je absolutórium VŠMU, AMU, JAMU alebo konzervatória. Veková hranica je 35 rokov. Konkurz sa koná dňa 18. 3. 1985 o 10,00 h v budove opery SND, Bratislava, Gorkého č. 2. Písomné žiadosti s krátkym životopisom a opisom praxe posielajte najneskôr do 10. 3. 1985 na Umeleckú správu opery SND, Bratislava, Gorkého č. 2, PSČ 815 86. Podmienky konkurzu budú prihláseným uchádzačom oznámené písomne. Cestovné sa hradí len prijatým uchádzačom.**

● *VYDAVATEĽSTVO PANTON, ktorého dramaturgické plány sa zostavujú so zvláštnym zreteľom na hudbu 20. storočia, najmä domácu, ale aj zahraničnú, prinieslo na gramofónový trh tieto nové nahrávky v podaní popredných domácich sólistov a orchestrov:*

1. *Pavel Blatný — Vrba, ľudová balada na text K. J. Erbena pre sólo soprán a bas, recitátora, miešaný zbor a symfonický orchester; Václav Lídl — Symfónia č. 3;*
2. *Jiří Válek — Symfónia č. 12, Shakespearovská; Jan Rychlík — Spomienky, serenáda pre dychové okteto;*
3. *Iša Krejčí — Serenáda pre orchester; Viktor Kalabis — Dva svety, baletná hudba pre veľký orchester, voľne na námet L. Carrolla „Alenka v krajine divov a za zrkadlom", op. 54;*

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie 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, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, 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

# HUDBA A ARCHÍVY SSR

Pre zber, ochranu a dokumentáciu prameňov zaznamenávajúcich hudbu v písanej alebo tlačenej podobe (nie teda znejúcu hudbu) a prameňov, ktoré dokladajú formy existencie hudby, sú na Slovensku jednoznačne najdôležitejšie **archívy.**

Pre hudobnú históriu Slovenska prvoradý význam majú pamiatky **mestských archívov** (najmä Archív hlavného mesta SSR Bratislavy a Archív mesta Košíc), viacerých **štátnych oblastných archívov** (predovšetkým Štátny oblastný archív v Bratislave, Nitre, Bytči, Levoči a v Banskej Bystrici) a zbierky **Štátneho ústredného archívu SSR.** Z množstva **štátnych okresných archívov** nemožno vo výpočte nespomenúť Štátny okresný archív v Trnave, Pezinku, Žiari nad Hronom (so sídlom v Kremnici) a Štátny okresný archív vo Zvolene (so sídlom v Ostrej Lúke). Zo siete **archívov organizácií osobitného významu** treba na prvom mieste menovať na hudbu špecializované archívy Matice slovenskej v Martine a Slovenského národného múzea v Bratislave. Obísť nemožno ani archívy Československého rozhlasu, Československej televízie a archív Slovenského filmu, kde nájdeme archivovanú hudbu prevažne v jej najvlastnejšej, znejúcej podobe.

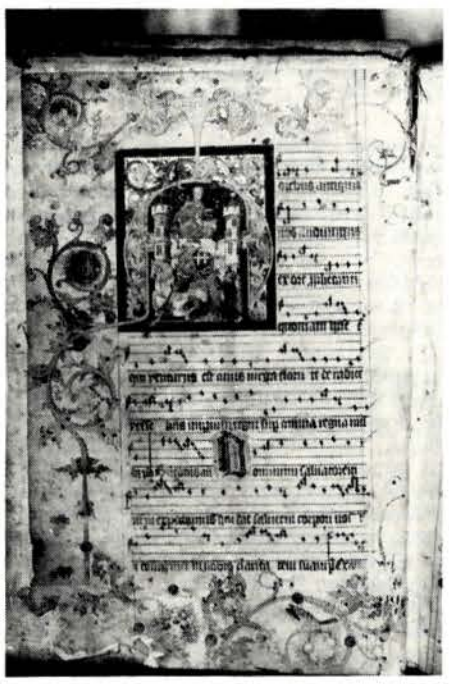
História vlastného muzikologického profesionálneho bádania na Slovensku, ktorého súčasťou je aj hudobno-akvizičná a hudobno-dokumentačná činnosť, nie je dlhá. Tvorí ju vyše 60 rokov ohraničených založením subkatedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity J. A. Komenského v Bratislave a vyše 30 rokov od vzniku Ústavu hudobnej vedy predchodcu dnešného Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Treba poznamenať, že obe tieto inštitúcie sa popri vedeckej činnosti zaslúžili aj o sústredenie viacerých súborov hudobných prameňov. Významnú úlohu na poli dokumentácie hudby na Slovensku mala a má Matica slovenská. Nepokryté miesta v dokumentačnej a vedecko-výskumnej oblasti slovenskej hudobnej kultúry si v 60-tych rokoch vynútili vznik nového pracoviska. Stalo sa ním Hudobné oddelenie Historického ústavu Slovenského národného múzea v Bratislave. Zákonom č. 149 Slovenskej národnej rady z roku 1976 získala tak Matica slovenská, ako aj Slovenské národné múzeum štatút archívu organizácie osobitného významu. Hudobné pracoviská oboch týchto inštitúcií treba považovať v sieti archívov SSR za pracoviská kľúčového významu pre akvizíciu a dokumentáciu hudby.

Hudba, tak ako iné druhy umenia, je subjektívnym odrazom objektívnej reality — navyše však špecifickým. Hudobné umenie malo v priebehu doterajšieho vývoja v spoločnosti svoje pevne vymedzené miesto a funkčné poslanie zamerané predovšetkým na pretváranie skutočnosti. Zo zorného uhla funkčnosti môžeme v doterajšej histórii hudby vytypovať niekoľko **základných funkcií,** ktoré **hudba** v procese svojho vývoja spĺňala, a to funkciu účelovosti, slávnostnosti, ušľachtilého pobavenia, subjektívneho výrazu, programovosti a novátorstva. Odvolávam sa tu na členenie, ktoré použil vo svojej knihe Sociálna funkcia hudby (Bratislava 1961) Jozef Kresánek.

Vychádzajúc zo špecifickej funkčnosti hudby, ktorú v jednotlivých obdobiach historického vývoja na Slovensku plnila, pokúsim sa veľmi rámcovo poukázať aspoň na najvýznamnejšie súbory archívnych dokumentov Slovenska, ktorými je možné príslušnú funkciu, či funkcie hudby, doložiť.

**Kapitulné** a kláštorné **archívy** a kostolné hudobné zbierky sa viažu predovšetkým na **účelovosť a funkciu slávnostnosti.** Vzácnymi dokladmi v tomto smere sú napríklad dokumenty **bratislavskej kapituly** (Štátny slovenský ústredný archív (ŠSÚA) Bratislava) o pestovaní hudby do roku 1526 v bratislavskom dóme sv. Martina, **stredoveké kódexy** uložené v Archíve mesta (AM) Košíc, **zlomky neum,** ktoré nájdeme v Štátnom okresnom archíve (ŠOKA) v Kremnici, ale aj informácie o hudbe a hudobníkoch, na ktoré upozorňuje Inventár listín a listov (AM Bratislavy) z rokov 1501—1859.

Hudobné zbierky **kláštorných archívov** pochádzajú prevažne z 18. a zo začiatku 19. storočia a sú späté s rehoľami jezuitov, piaristov, františkánov, uršulíniek a premonštrátov. Výnimočnú historickú hodnotu, a to nielen v slovenských reláciách, má **Hudobná zbierka jezuitov a piaristov z Trenčína** (deponovaná v Štátnom oblastnom archíve (ŠOBA) v Nitre). Zbierka je pozoruhodná nielen štruktúrou zastúpených skladateľov a ich diel, ale i mnohými autografmi a ranými odpismi kompozícií. V zbierke sa nachádza napríklad najstarší známy odpis Sinfonie (Hob. I:17) J. Haydna datovaný rokom 1765, ktorý má hodnotu autografu, pretože originál diela sa nezachoval. Zbierka je ďalej pozoruhodná aj tým, že poskytuje možnosť veľmi solídnej rekonštrukcie štýlového vývoja hudobného klasicizmu v Trenčíne od čias vrcholného baroka až po rozvíjajúci sa romantizmus. Zaujímavé sú v tomto fonde i profánne skladby používané nielen v hudobnovýchovnom procese trenčianskych jezuitov a po nich piaristov, ale uplatnené aj v rámci mnohých mimochrámových hudobných podujatí jednotlivcov i orchestra, vytvoreného z radov chovancov a z miestnych hudobníkov.



**Cirkevný kódex z 15. storočia — Miniatúra sv. Martina.**
Snímka: Archív mesta Bratislavy

Ďalšou veľmi cennou kláštornou zbierkou slovenských archívov je **Hudobná zbierka piaristov** uložená v ŠOKA v Pezinku. Hudobniny pochádzajú prevažne z piaristických kláštorov z **Jura pri Bratislave** a z **Podolínca.** Fond je zaujímavým dokladom formovania hudby obdobia prechodu od vrcholného baroka do raného klasicizmu, teda fázy z hľadiska formovania nového štýlu najzaujímavejšej. Je tiež dokladom dobových poľsko-slovenských resp. spišských hudobných kontaktov.

O hudobnej kultúre **pruštianskych, kremnických, žilinských a bratislavských františkánov** sa možno dozvedieť z notových zbierok príslušných kláštorov uložených v Hudobnom oddelení Slovenského národného múzea (HO SNM) v Bratislave, v ŠOBA v Bytči, ŠOKA v Kremnici a v Matici slovenskej (MS) v Martine. Z muzikologického hľadiska najhodnotnejší je súbor hudobnín z Pruského, ktorý reprezentuje charakteristický typ štruktúry hudobného repertoáru svojej doby západoslovenských hudobných lokalít.

Zbierka rukopisov a tlačí **uršulínskeho kláštora a kostola z Bratislavy** (HO SNM Bratislava) svedčí zase o pravidelných vokálno-inštrumentálnych podujatiach kostola, aktuálnosti repertoáru, pedagogickej činnosti rehoľníčiek a veľmi pohotových a čulých hudobných kontaktoch tejto rehole s hudobným dianím Viedne v období vrcholného klasicizmu.

Najväčšiu skupinu hudobných pamiatok archívov Slovenska — čo do počtu — tvoria **kostolné zbierky** z 18. a 19. storočia. Práve tieto zbierky dokladajú intenzívne pestovanie hudby na Slovensku v období hudobného klasicizmu. Najväčšiu časť kostolných hudobných zbierok prechováva v sieti archívov SSR SNM v Bratislave (fondy z **Kežmarku, Ľubice, Ilavy, Spišského Podhradia, Švedlára, Smolníka, Modry, Púchova**) a MS v Martine (zbierky z **Kremnice, Marianky, Veľkých Levár**). V tejto skupine pamiatok najrozsiahlejšia, i keď nie muzikologicky najzaujímavejšia, je **Hudobná zbierka z dómu sv. Alžbety v Košiciach,** uložená v AM Košice.

Kostolné hudobné zbierky obsahujú zväčša bežnú chrámovú produkciu užívanú všeobecne pri obradoch, ktoré predpisoval kalendár rímsko-katolíckej cirkvi. Súčasťou zbierok sú však spravidla aj svetské inštrumentálne kompozície.

Okolo roku 1750 prišlo v štýlovom vývoji hudby k výraznému zvratu. Determinovaný bol zmenou sociálnej funkcie hudby v dôsledku zásadných zmien spoločenského vývoja. Obdobie hudobného baroka bolo dobou premiešavania monumentalizačných snáh feudálov so snahami meštianstva o **zábavnú funkciu hudby,** presnejšie povedané **funkciu ušľachtilej zábavy hudby,** ktorej úplné víťazstvo predstavuje obdobie klasicizmu.

Najdôležitejšími nositeľmi novej funkcie boli druhy a formy svetskej inštrumentálnej hudby, predovšetkým symfónia a sonáta. Funkciu ušľachtilej zábavy reprezentujú v našich archívoch hlavne hudobné pamiatky **radových archívov.** Avšak to, čo sa do dnešných dní z hudobných salónov šľachty a bohatého meštianstva na Slovensku zachovalo, je iba malým zlomkom toho, čo kedysi reálne existovalo. Tak je tomu napr. v prípade **rodu Prónayovcov** (ŠOBA Bytča), **rodu Thonetovcov z Veľkých Uheriec** (ŠOBA Bratislava), **panstva Bojnice** (ŠOBA Bratislava), archívu **rodiny Ostrolúckych zo Zemianskeho Podhradia** (ŠOBA Banská Bystrica) a pod.

Zo zachovaných hudobných zbierok — z hľadiska hudobnej histórie — k najvzácnejším a súčasne k najkompletnejším patrí **Archív rodiny Ostrolúckych z Ostrej Lúky** (ŠOKA Zvolen). Fond je zaujímavý hlavne tvorbou niektorých domácich skladateľov. Ďalej je to **Hudobný archív grófov Zayovcov z Uhrovca** (MS Martin), ktorý obsahuje vzácne dobové odpisy diel európskych skladateľov, napr. najstarší známy odpis — autograf diela sa nezachoval — Symfónie donedávna známej pod označením Maria Theresia (Hob. I:48) z roku 1769 J. Haydna (bližšie viď Polák P.: Hudobná história ako dobrodružstvo, Slovenská hudba 1966, roč. X., č. 3, s. 98—104), diela zásadného významu z hľadiska periodizácie Haydnovej symfonickej tvorby. Okrem toho je Zayovský archív zaujímavý aj z pohľadu repertoáru dobovej tzv. hausmusik. Viaceré z pamiatok sú cenným dokladom vzájomného ovplyvňovania ľudovej a umelej hudby.

Obdobný typ hudby, modifikovaný však svojou dobou, nájdeme aj v **Archíve Zámoyských z Brestovan** (OŠBA Bratislava). Vďaka Ľudmile Zámoyskej, ktorá udržiavala čulé kontakty s viacerými tvorcami európskeho hudobného romantizmu (F. Liszt, J. Brahms, K. Schumannová, R. Schumann a i.), presahuje význam dokumentov tejto zbierky úzky rámec hraníc Slovenska.

K štýlove najstaršej vrstve pamiatok sledovaného typu patria notové materiály **rodiny Révayovcov zo Štiavničky** (ŠSÚA Bratislava). Žiaľ, hudobný život šľachtických sídel v Bratislave, ktorá práve v období klasicizmu patrila k dôležitým európskym hudobným strediskám, nemáme u nás takmer vôbec doložený primárnymi archívnymi dokumentmi. Dozvedáme sa o ňom zväčša zo sekundárnych prameňov, napríklad zo záznamov novín Pressburger Zeitung (AM Bratislavy) a pod.

**Viacvrstvovosťou a kumuláciou funkcií hudby** sa vyznačujú pramene **hudobných zbierok** väčších **spolkov.** Mám tu na mysli predovšetkým hudobné zbierky **Cirkevného hudobného spolku z Bratislavy** (AM Bratislavy) a z **Trnavy** (ŠOKA Trnava), ktorých vznik sa spája so začiatkom 30. rokov 19. storočia a do istej miery aj zbierku nôt **Cammer Kapella z Kremnice,** teda zbierku hudobného súboru kremnickej mincovne (ŠOKA Kremnica).

Rôznosti zastúpených funkcií hudby (**účelovosť, slávnostnosť, ušľachtilá zábava, subjektívny výraz, programovosť** a ďalšie) zodpovedajú v zbierkach nielen rôzne hudobné druhy a formy (napr. omša, pieseň, kvarteto, melodráma, klavírne inštruktívne skladby, symfónie, operné predohry, árie a pod.), ale tiež rôznorodé kompozičné techniky, výber vokálno-inštrumentálneho obsadenia diel, samozrejme textová zložka, miesta predvádzania, rozsah interpretov, atď.

Hudobné zbierky oboch spolkov sú pozoruhodné nielen z hľadiska kvantity, ale i repertoárovou variabilitou a repertoárovou pohotovosťou na podnety a požiadavky dobového európskeho hudobného vývoja (napr. bratislavská premiéra Beethovenovej Missa solemnis, op. 123 uskutočnená v roku 1835 bola v poradí tretím kompletným predvedením diela vôbec).

Pre neobvyklé množstvo poznámok na pantoch a v partitúrach diel, ktoré prezrádzajú mená interpretov, dátum a miesta uvádzania skladieb, zásahy do štruktúry diela, estetické hodnotenia kompozícií a pod., predstavuje bratislavská zbierka Cirkevného hudobného spolku jedinečný zdroj informácií k hudobnému životu mesta v priebehu vyše 150 rokov.

V oblasti hudobných dokumentov spolkov je zatiaľ málo prebádaná a spracovaná problematika **robotníckych** a iných **spevokolov a inštrumentálnych združení** na Slovensku — Robotníckeho spevokolu **Bradlan** (ŠOKA Trnava), robotníckeho speváckeho zboru **Záhoran v Malackách** (ŠOKA Bratislava-vidiek), archívu **Slovenského spevokolu v Martine, Speváckeho spolku Tatran, Ozvena** (MS Martin) a ďalších.

Z hudobného hľadiska veľmi významnú časť dokumentov — nachádzajú sa prevažne len v hudobných archívoch SNM a MS — tvoria **funkčne rôznorodé pozostalosti** po osobnostiach hudobnej kultúry (prevažne z 20. storočia) — pozostalosti po **skladateľoch, výkonných hudobných teoretikoch, organizátoroch, zberateľoch** a i.

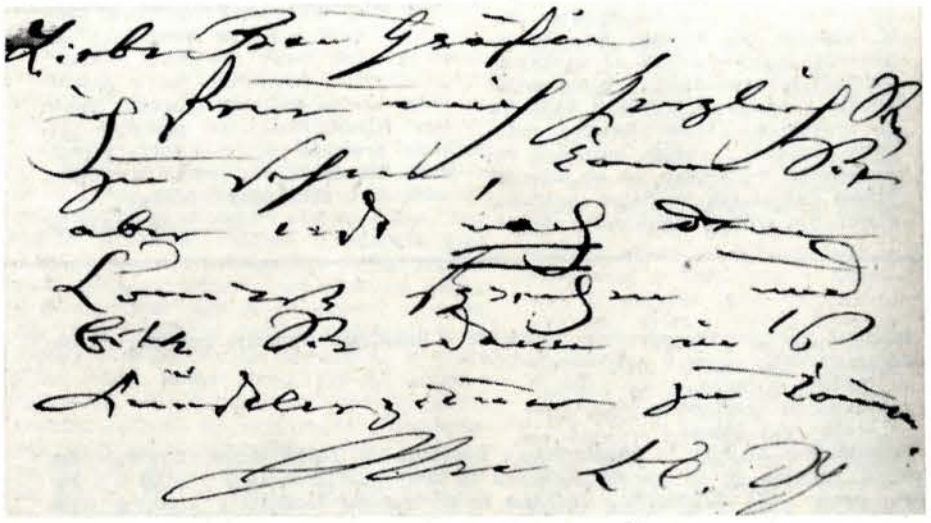
Z najdôležitejších zbierok osobností, ktoré prechováva MS menovite spomenieme pozostalosti skladateľov **V. Figuša-Bystrého, Š. Jurovského, J. Valašťana-Dolinského, L. Stančeka,** archívy teoretikov **K. Hudeca, V. Gajdoša, E. Zavarského,** zberateľov **A. Halašu, T. Vansovej, Š. Fajnora** a i.

V zbierkach HO SNM prevažujú okrem pozostalostí skladateľských osobností (**F. P. Hrdina, L. Dušinský, J. L. Bella, A. Albrecht, F. Babušek, J. Letňan** a i.), pozostalosti a osobné archívy výkonných hudobníkov, pedagógov, kritikov a teoretikov (**F. Kafenda, S.** a **R. Macudziński, K. Schimpl, Z. Bokesová, A. Móži, I. Ballo, J. Albrecht, B. Režucha** a mnohí ďalší).

Z ostatných archívov SSR prechovávajú z tohto typu dokumentov najviac v AM Bratislavy (pamiatky po **J. N. Hummelovi, J. N. Batkovi** a i.), v ŠOBA v Nitre (Hudobná zbierka **K. Richtera, J. Braneckého**) a v ŠOKA v Kremnici (Pozostalosť **F. Janečka** ml.).

Veľký komplex hudobných pamiatok (uložený prevažne v HO SNM) tvoria archívy v nedávnej minulosti existujúcich alebo v súčasnosti naďalej pôsobiacich **inštitúcií hudobného charakteru,** a to hlavne organizačného alebo výchovného zamerania (napr. archívy **Vojenského umeleckého súboru, SĽUK-u, Lúčnice, Slovenskej filharmónie, Štátnej filharmónie v Košiciach, hudobných telies Československého rozhlasu v Bratislave, Slovkoncertu, Zväzu slovenských skladateľov** a i.). Súbor týchto pamiatok je nielen dokladom všestrannosti a úrovne súčasného hudobného diania Slovenska, ale tiež aj dokumentom zložitého zápasu a **premien funkcií hudby 20. storočia.**

Špecificky hudobnými dokumentmi sú početné **zápisy ľudových piesní** (Zbierka **Redakčného archívu Slovenských spevov,** zbierky slovenských ľudových piesní **A. Halašu, K. Plicku, E. Hullu** a ďalších), ktoré sústreďuje hudobné pracovisko MS v Martine. Do kompetencie MS patrí aj budovanie centrálnej dokumentácie **gramofónových platní** na Slovensku.



**Vizitka Kláry Schumannovej. Pozostalosť Zámoyských, ŠOBA Bratislava, sign. 673.**
Snímka: SNM, Bratislava-Hrad

Nazdávame sa, že už aj tento stručný výpočet najvýznamnejších skupín prameňov (zaznamenávajúcich hudbu alebo dokumentujúcich formy jej existencie), ktoré sa nachádzajú v archívoch SSR, nemôže nechať nikoho na pochybách, že práve tieto ustanovizne majú na Slovensku prvoradý význam pre uchovávanie obrazu o našej hudobnej minulosti a prítomnosti nasledujúcim generáciám.

**DARINA MÚDRA**