

HUDOBNÝ ŽIVOT 85

Ročník XVII.
10. VI. 1985
2.— Kčs

11

Z iniciatívy umeleckého vedenia opery SND sa uskutočnila v Bratislave od 12. do 18. mája 1985 druhá Prehliadka slovenskej opernej tvorby pri príležitosti 40. výročia víťazstva nad fašizmom a 65 rokov SND. Prvá prehliadka domácich diel tohto žánru sa konala na jeseň roku 1977 na počesť 60. výročia VOSR — teda uplynulo od nej už sedem a pol roka. Do II. prehliadky slovenskej opernej tvorby boli v poslednej fáze jej príprav zaradené i dve baletné predstavenia SND (na hudbu Suchoňových *Metamorfóz* a Cikkerovej symfonickej básne *Vojak a matka*, ako aj Frešov *detský balet Narodil sa chrobáček*) — a tak napokon celé podujatie nieslo oficiálny názov *Prehliadka slovenskej opernej a baletnej tvorby*. No fašisko ostalo i naďalej na operných tituloch: dvoch Suchoňových hudobných drámach, troch Cikkerových operách a na tretej opere Juraja Beneša.

PRIEBEH A HLAVNÉ PRÍNOSY PREHLIADKY

Prvým predstavením prehliadky (v nedeľu 12. 5.) bola druhá premiéra *Svätopluka*, posledným (v sobotu 18. 5.) repríza *Krútnavy* — obe v podaní operného súboru SND: dve diela zakladateľa slovenskej modernej opery Eugena Suchoňa rámcovali celý jej priebeh. Pondelok 13. 5. patril baletným kreáciám Suchoňových *Metamorfóz* a *Vojaka a matky* J. Cikkera, utorok 14. 5. Cikkerovej opernej prvotine v predvedení opery DJGT z Banskej Bystrice, streda 15. 5. zatiaľ poslednej dokončenej Cikkerovej opere *Obliehanie Bystrice* v interpretácii hosťovského súboru, štvrtok 16. 5. Cikkerovej opere *Mister Scrooge* v nastudovaní opery Štátneho divadla v Ko-

V prípade *Svätopluka* je neoddiskutovateľnou skutočnosťou, že výkon orchestra — pod taktovkou vlni vymenovaného šéfdirigenta opery SND Ondreja Lenárda — je perfektný. Dvojité obsadenie opery zaručuje jej reprízovosť, tak dôležitú pre slávnostné príležitosti, pre ktoré je určený. O jeho inscenačnom tvare pravdepodobne opäť vznikne diskusia — ale je nesporné, že obe premiéry mali veľmi presvedčivý úspech.

Ďalšie dve diela — *Obliehanie Bystrice* a *Hostina* — sa objavili na repertoári po značnej prestávke zavinennej zdravotnými problémami niektorých účinkujúcich. Lež nutné predbežné opakované skúšky dokázali zmobilizovať väčšinu účinkujúcich oboch predstavení k dobrým výkonom, takže možno právom hovoriť o ich celkovej vysokej úrov-



Novonastudovaná opera nár. um. E. Suchoňa *Svätopluk* v podaní operného súboru Slovenského národného divadla mala na oboch premiérach presvedčivý úspech. Záber je zo záverečného dejstva. Snímka: J. Vavro

PREHLIADKA SLOVENSKEJ OPERNEJ TVORBY

šiciach, piatok 17. 5. Benešovej *Hostine* opäť v stvárnení opery SND a sobota predpoludňím Frešovmu *detskému baletu*. Pretože o všetkých tituloch — s výnimkou *Svätopluka* — už *Hudobný život* priniesol hodnotiace referáty (a o *Svätoplukovi* ho uverejní v budúcom čísle), obmedzíme sa len na niekoľko impresí z operných predstavení.

Suchoňova *Krútnava* (v nastudovaní z roku 1978) je nesporné najvydarenejšou inscenačnou podobou tohto základného kameňa slovenskej modernej hudobno-javiskovej tvorby na našej reprezentačnej scéne. Hoci okolo nej panovala po jej premiére v našich pomeroch dosť zriedkavá rôznosť až protikladnosť názorov, ukázalo sa, že práve dôsledným rešpektovaním textu a partitúry (najmä dvojakým ponímaním zboru — ako akčného a primárne pozorovateľsko-komentátorského činiteľa) a ich poetickým ozvláštnením podarilo sa odkryť dovtedy nevíšmané významy a vzťahy. Hudobné vedenie predstavenia (premiéru veľmi starostlivo pripravil Gerhard Auer) prevzal Tibor Frešo: od svojej primárne lyrickej koncepcie, zafixovanej na gramofónovej nahrávke, prechádza k čoraz dramatickejšiemu ponímaniu (ako dokumentovali 1., 5. a 6. obraz prehliadkového predstavenia).

ni. Zvlášť príjemne prekvapil vrelý ohlas Benešovej tretej opery u prevažne mladého obecnstva.

Opera Štátneho divadla v Košiciach predviedla na prehliadke tretiu Cikkerovu operu *Mister Scrooge*. Jej vlnajšie nastudovanie sa stalo ukážkovou rehabilitáciou tohto neprávom zabúdaného diela — v ňom skladateľ našiel svojšnú hudobnodramatickú tvár. Stelesnil titulnej postavy František Balún dostal za svoj výkon Cenu ZSDU. — Banskobystrická opera sa predstavila Cikkerovou hudobnodramatickou prvotinou *Juro Jánošík*. Zaujímavosťou tohto predstavenia je vynechanie súdneho obrazu a zaradenie Jánošíkovho spevu o slobode pod šibenicu (autorom dramaturgickej úpravy je režisér Koloman Čillík). Príjemne prekvapil prepracovaný symfonický zvuk orchestra pod taktovkou Miroslava Šmída.

SEMINÁR O OPERNEJ TVORBE

Z iniciatívy opernej komisie ZSDU sa v predposledný deň prehliadky uskutoč-

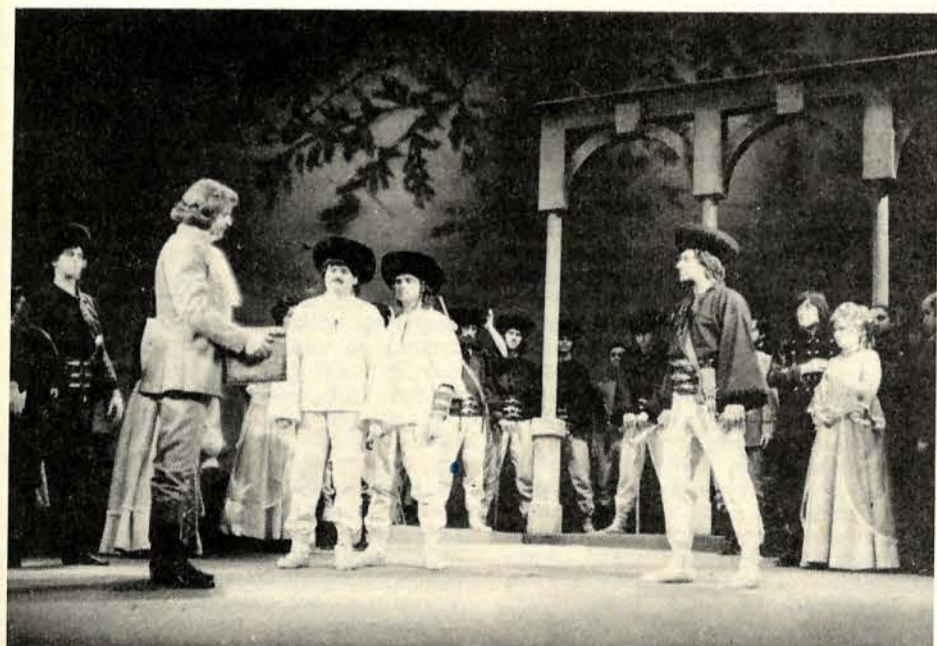
nil seminár na tému *Vývin a súčasný stav slovenskej opernej tvorby*. Úvodný referát na ňom predniesol pisateľ týchto riadkov. Konštatoval v ňom veľký rozmach tohto žánru po oslobodení: počet slovenských operných titulov presiahol už stovku. Nejde však len o kvantitu, ale aj o kvalitu: obe Suchoňove a osem Cikkerových oper (deviata je pred dokončením) tvoria základ reprezentatívnej úrovne tohto žánru nielen doma, ale aj za hranicami nášho štátu. *Krútnava* je dodnes neprekonaným vrcholom a najčastejšie vyhľadávaným titulom. Cikker je najhranejším slovenským operným skladateľom v zahraničí — a tento fakt hovorí viac než množstvo epitet. Obdobnými osobnosťami strednej slovenskej skladateľskej generácie v oblasti opery sú Juraj Beneš — doteraz autor troch oper — a Tadeáš Salva, tvorca prvej slovenskej televíznej opery *Margita* a *Besná* i rozhlasovej kvadrofonickej opery (*Plač matiek a otcov*). Z diel tvorcov staršej skladateľskej generácie si zaslúžia vyzdvihnutie najmä rozhlasová opera *Svätopluk* A. Moyzeša z r. 1935, buffa *Ota Ferencyho Nevšedná humoreska*, baladická monodráma J. Grešáka *Zuzanka Hraškovic*, Profesor *Mamlock* a *Bačovské žarty* L. Holoubka (pričom je stále životná jeho druhá opera *Svitanie z rokov 1939-40*), *Majster Pavol* B. Urbanca, *Izergil* z triptychu *jednoaktoviek* Z. Mikulu *Žena*, *Dreváky* J. Meiera, obe opery T. Frešu — *Martin* a *slinko* a pred dvoma rokmi dokončený *Villon* —, *Andrašovanov Návrat*, *detská opera* M. Kořínka *Ako išlo vajce na vandrovku*, *romantická operná prvotina* R. Macudzinského *Monte Christo*. — Priekopníkom strednej slovenskej skladateľskej generácie na opernom poli sa stal Miroslav Bázlik operou *Peter a Lucia*, ale jej hlavným reprezentantom je Juraj Beneš dvoma polvečernými operami *Cisárovo nové šaty* a *Skamenený*, ako aj už menovanou celovečernou *Hostinou*. K nemu sa popri Tadeášovi Salvovi pripájajú Juraj Hatrík a Jozef Gahér. *Hatrickove opery* *Adamove deti* a *Šťastný princ* sa vyznačujú snahou zapojiť i instrumentalistov do hudobno-javiskového procesu. *Gahérove zrelé opery* (najmä *Katarína*, *Metamorfózy života a smrti*, *Malika*) používajú prvky epického divadla — komentátorské postavy i zbor, občas i masky a rozdelenie postáv na spievajú-

cích a tanečných interpretov. Neoklasický *Svietnik* Igora Dibáka zdôrazňuje ráz divadla v divadle. Z triptychu kratších oper *Juraja Pospíšila Inter arma* je najpozoruhodnejšia jej stredná časť s názvom *Starosti dezertéra*. *Rozhlasová komická miniopera* *Krém* Igora Bázlika svojím celkovým charakterom patrí viac do sveta ľahkoohnej múzy (dokazuje to aj jej vlnajšie ocenenie Cenou ZSS v zábavných žánroch).

Na seminári odznel podnetný príspevok národnej umelkyne Márie Kišoňovej-Hubovej o potrebe skúmania a dodržiavania adekvátneho hudobnoštyľového prejavu v dielach žijúcich klasikov slovenskej opernej tvorby. Ďalšie diskusné príspevky konštatovali priekopníku prácu opery SND v nastudovaní domáckej hudobno-javiskovej produkcie, no nezabudli ani na podiel *košickej opery* (PhDr. Dita Marenčinová) a *banskobystrickej opernej scény* (PhDr. Eva Michalová, CsC.) v tomto smere. Všeobecne sa konštatovala prínosnosť konfrontácie výsledkov práce všetkých troch slovenských operných domov — a preto sa navrhlo, aby ďalšie prehliadky sa konali v pravidelných, podľa možnosti päťročných intervaloch.

EXPERIMENTÁLNA SCÉNA NA OBZORE

S veľkým potešením prijali účastníci prehliadkového seminára oznámenie šéfa opery SND PhDr. Mariána Juríka o chystanom zriadení experimentálnej hudobnodramatickej scény pri opere SND. Taktó bude možné verejnosti prezentovať komorné slovenské hudobno-javiskové diela, súčasnú svetovú experimentálnu tvorbu, ako aj neprávom zabúdané (alebo prinajmenšom obchádzané) diela minulosti — najmä z obdobia baroka a klasicizmu. Slovenská operná tvorba — najmä tá jej časť, ktorá je zatiaľ sprístupňovaná verejnosti len sporadicky alebo vôbec nie — dostane tak platformu pre plodnú konfrontáciu so zahraničnou komornou hudobno-javiskovou produkciou. Dá sa predpokladať, že o predstavenia experimentálnej hudobnodramatickej scény sa bude zaujímať najmä mladé obecnstvo — a že sa tak postupne vytvorí základňa pre návštevnosť operných domov do tej miery, že slovenská operná tvorba sa stane nielen základným dramaturgickým kameňom repertoáru našich operných divadiel (ako je tomu dnes), ale aj každodenným chlebom (výrok zasl. umelca Branislava Krišku, šéfrežiséra opery SND) — vyhľadávanou repertoárovou zložkou, ako sa na vyspelé kultúrne spoločnosti patrí. IGOR VAJDA



Operný súbor DJGT v Banskej Bystrici sa predstavil na bratislavskej prehliadke opernou prvotinou nár. um. J. Cikkera *Juro Jánošík*. Záber z III. obrazu opery. Snímka: P. Danko

staccato

● V DNEŠNOM ČISLE HUDBNÉHO ŽIVOTA sme chceli publikovať v samostatnej rubrike príspevky mladých nádejných muzikológov, poslucháčov vysokých škôl, resp. vyšších ročníkov konzervatórií (viď výzva v rubrike Staccato Do pozornosti mladým adeptom muzikológie — HŽ č. 2, 1985). Keďže do dňa uzávierky tohto čísla HŽ (27. V. 1985) sme nedostali žiadny príspevok do pripravovanej rubriky Fórum mladých, nemôžeme ju — samozrejme — ani otvoriť. Tento fakt ponechávame bez komentára.

● NOVI ZASLŮŽILI UMELCI ČSR. Cestný titul Zaslúžilý umelec udelila vláda ČSR popredným predstaviteľom hudobnej kultúry ČSR za vynikajúce umelecké výsledky a za dlhoročnú umeleckú činnosť, ktorou obohatili náš kultúrny život. Novovymenovanými zaslúžilými umelcami v oblasti hudby sú: operný spevák Miroslav Frydlewicz, basklarinetista Josef Horák, náčelník Ústrednej hudby Federálneho ministerstva vnútra plukovník Stanislav Horák, operná speváčka Amálie Kadličková, hudobná pedagogička a klaviristka doc. Valentina Kameniková, operná speváčka Zdenka Kareninová, operný spevák Vojtěch Kocián, klaviristka Emma Kovárnová, hudobná pedagogička prof. Vlasta Linhartová, operná speváčka Věra Macká, hudobný skladateľ Zdeněk Marat, šéf opery Juhočeského divadla Karel Nosek, hudobný skladateľ Alois Palouček, klaviristka Miroslava Pokorná, primárius Janáčkovho kvarteta doc. Bohumil Smejkal, violista Rudolf Šrubař, dirigent Milivoj Uzeľac a primabalerína Aneta Voleská.

● AKTUÁLNE PROBLÉMY KULTÚRNEJ POLITIKY V HUDBNEJ OBLASTI NA SLOVENSKU — bola téma seminára, ktorý pripravil Ústav výchovy a vzdelávania pracovníkov kultúry v Bratislave 22. mája 1985 v Dome ROH pod gestorstvom Odboru umenia MK SSR. Prednášajúci doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., hovoril o aktuálnych problémoch a súčasnom stave hudobnej kultúry, o problematike estetickéj a ideologickej v súvislosti s hudobným dielom, ale aj o samotnom pojme hudobná kultúra, či o otázkach hudobnej výchovy. Sľubne sa rozvinula následná diskusia — svedčiaca o užitočnosti podujatia —, kde v dialógu s referentom prítomní pertraktovali niektoré otázky, ktoré priniesol referát.

● ZÁPADOSLOVENSKÉ MÚZEUM TRNAVA oznamuje svojim návštevníkom a záujemcom o hudobnú kultúru, že stála expozícia o živote a diele národného umelca Mikuláša Schneidra-Trnavského v Pamätnom dome majstra bola zrušená z dôvodu pripravovanej generálnej opravy objektu. Náhradná expozícia s vyinštalovanou pracovňou skladateľa je sprístupnená v hlavnej budove Západoslovenského múzea, Múzejné nám. 3, Trnava.

● KONCERT UČITEĽOV K 40. VÝROČIU OSLOBODENIA. EŠU na Dibrovom nám. 4 v Bratislave v spolupráci s Pedagogickým ústavom mesta Bratislavy pripravili slávnostný koncert učiteľov bratislavských EŠU, venovaný 40. výročiu oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou. Na koncerte, ktorý odznel v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (17. apríla 1985), uviedli diela barokových majstrami počnúc, až po súčasných slovenských a českých skladateľov. Za pekný umelecký zážitok patrí vďaka interpretom a organizátorom tohto jedinečného podujatia učiteľov EŠU. —JP—

● KONTRABASOVÝ RECITÁL RADOSLAVA ŠASINU. Dňa 23. apríla 1985 odznel v Mirbachovom paláci ako odpoľudňajúci koncert kontrabasový recitál Radoslava Šasinu za sprievodu Dany Saturovej. Koncert, ktorý okrem tradičných skladieb pre kontrabas (Dragonetti, Bottesini) priniesol aj zaujímavé novšie príspevky z tvorby pre kontrabas (Lischka, Nanny, Zbinden), svedčil i o veľmi dobrých muzikantských i technických kvalitách mladého nádejného kontrabasistu, odchovanca významného pedagóga, predčasně zosnulého Karola Illeka. —AL—

ORCHESTRÁLNE ABSOLVENTSKÉ KONCERTY VŠMU

Dva tohtoročné absolventské symfonické koncerty bratislavskej Vysoké školy múzických umení znamenali pre jej absolventov vzácnu príležitosť vyskúšať svoje sily v spolupráci s profesionálnymi telesami. Pre niektorých to bol súčasne debutantský krok do interpretačnej sféry, kde sólista svojím výkonom prestáva byť zodpovedný len sám za seba. Napriek tomu v tejto časti diplomovej práce nesklamali — ba možno povedať, že svojich priaznivcov upevnili v odhodlaní navštíviť aj recitálové večery.

Partnerom sólistov bol na prvom koncerte **Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave** s japonským absolventom dirigovania na pražskej AMU **Hidaki Mutom**. Dramaturgická motivácia nepodliehala výlučne požiadavkám absolventského koncertu, nakoľko úvodná Overturea glycosa pochádzala od študujúceho **Petra Zagara** (z triedy prof. I. Hrušovského) a podobne nasledujúce Concertino pro flautu a sláčikový orchester Andreja Očenáša zaznelo v sugestívnom úsilí talentovanej **Věry Antalovej** (z triedy doc. M. Jurkoviča). Ak recepcia týchto diel priniesla do istej miery rozpaky, ich pôvod zhrádávam nielen v dirigentovej zoslabenej participácii a v motivicky chudobnejšom riešení Concertine, ale i v našom predbežnom nezvyku na nezvyčajnú — inak nie najhoršiu — akustiku novej rozhlasovej sály. Domnievam sa, že podobným „otukávaním“ nového priestoru bolo sprevádzané aj podanie 1. husľového koncertu Bélu Bartóka, ktorého sa však podmanivo zmocnil absolvent prof. J. Skladaného — **Štefan Gyöpös**, huslista, ktorý má k hudbe maďarského génia mentálne i rodom blízko. Expresionistickou



Klaviristka Zuzana Paulechová

výbojnosťou už nepoznačené dielo malo v jeho interpretácii takmer plynulý tok, jemné výrazové polohy boli takticky vyrovnávané tlejúcim temperamtom. Po prestávke sa hviezdou večera stala klaviristka s prenikavým renomé — **Zuzana Paulechová** (z triedy doc. M. Starostu). V jej kreácii zažiaril ako ohňostroj Čajkovského Klavírný koncert č. 2 G dur, op. 44. Počul som už túto pianistku viackrát a musím potvrdiť, že jej talent stále košatí. V lisztovskými traktovanými sólovými partoch s priam živelným nasadením zdolávala najväčšie hudobno-technické úskalia, nechávajúc sa inšpirovať aj prítomnosťou publika. Paulechová disponuje mohutným rozmachom a presvedčivosťou svojej hry anuluje akékoľvek pochybnosti o metodologickej správnosti všetkých pohybov. Zásluhou tohto prirodzeného nadania si mohla dovoliť vyprovokovať staronovú polemiku o umeleckej hodnote tohto koncertu voči populárnejšie prvému. Len škoda, že jej úsilie nebolo podporené adekvátnou pohotovosťou dirigenta, ani lepším stavom tamojšieho Steinwaya.

Na druhom koncerte sa so **Slovenskou filharmóniou** vedenou **Dušanom Štefánkom** predstavili traja sólisti. Prvým bola klaviristka **Viera Doubková**, ktorá si pod vedením doc. M. Starostu pripravila neobvyklú koncepciu Mozartovho Klavírného koncertu c mol, KV 491. Dielo pochopila a realizovala skôr ako dramatický boj, než pochmúrnou odovzdanosť. Chcem podotknúť, že tento prístup možno úplne prijať, nakoľko jeho duchovná nadstavba — tak blízka beethovenovskému charakteru — odsúva i po zvukovej stránke požiadavku autentického dobového podania do pozadia. Doubková sa nastoleného princípu chopila aj voľbou tónového registra, ktorého rozmer posunula kamsi za polooficiálne hranice tradície chápaného Mozarta. Jej výkon (vrátane virtuózneho Hummelovej kadencie) bol vzorovou ukážkou jedného z možných pohľadov na problematiku mozartovskej klavírnej interpretácie. Avšak nutnosť rovnováhy orchestra so sólovým nástrojom na mnohých miestach neuspokojila. Ak sa v intímnejšie ladených úsekoch nedorieši dynamická proporionalita dychových partí, vznikne predvedenie hlučné až agresívne.

Veľmi výraznou osobnosťou je spevák **Ján Durčo** (z triedy odb. as. J. Špačka), ktorý dostal svoju šancu vo vrcholnom diele piesňového symfonického žánru — Mahlerových Piesňach potulného tovariša. Zrelosť jeho barytónu podporilo intenzívne vnútorné napätie dramatického razenia. Nielen spofahlivou hlasovou technikou (ktorá by v spojení so zreteľnejšou artikuláciou nemeckého textu mohla dosiahnuť maximálny efekt), ale rovnako hlbokým a mužným včítaním sa do tragických momentov Mahlerovho cyklu zanechal v publiku dojem, na ktorý len tak ľahko nezapadne.

Záver orchestrálneho koncertu patril **Vladimirovi Tokárovi**, mladému huslistovi z triedy nár. um. B. Warchala. Ukázalo sa, že nedostatok koncertnej skúsenosti mu nezabránil skoncentrovať na rozsiahlej ploche Čajkovského koncertu pre husle a orchester D dur, op. 35 všetky muzikantské pozitíva, aby ich v konečnom dôsledku presadil. Kým v 1. časti mu celkom nevyšiel zámer v oblasti plného tónu a intonačnej presnosti, ostatné dve časti postupne znamenali víťazstvo v muzicovaní. Aj dirigent a orchester sa usilovali vydať zo seba maximum. **JURAJ POKORNÝ**

Vzdelanie — kľúč k poznatkom

Už Herakleitos vo svojej múdro skeptickej myšlienke o tom, že všetko plynie, všetko sa mení — panta rhei — naznačuje, že čas sa nedá zastaviť. Prichádzajú chvíle svojím významom rozhodujúce, nekaždodenné, sviatočné, a predsa — život sa ubera svojou cestou ďalej.

Podnet k takémuto zamysleniu dalo mimoriadne zasadnutie katedry hudobnej teórie VŠMU v Bratislave (29. apríla 1985), ktoré sa zišlo pri príležitosti ukončenia pedagogického pôsobenia Jána Albrechta na HF VŠMU. Bolo to stretnutie úctivé, dôstojné, zároveň i — jubilejné. Veď je tomu 30 rokov, čo Ján Albrecht začal svoju vysokoškolskú pedagogickú činnosť. Je jedným z mála takých osobností, u ktorých sa praktická erudícia snúbí s muzikologickou akribiou. V radoch odborníkov, ale aj milovníkov hudby je všeobecne známe, že Hanzl — tak znie dôverné oslovenie Jána Albrechta — je nielen špecialista na starú hudbu, ale zaoberá sa hudbou aj zo stanoviska esteticko-filozofického, že je nielen umeleckým vedúcim súboru Musica aeterna, ale aj znalcom violovej problematiky (jeho hudobný archív obsahujúci všetky základné tituly violovej literatúry predstavuje ozač jedinečnú zbierku), a že jeho dom na Kapitulskej ulici v Bratislave patrí k jedným z mála, kde sa ešte skutočne muzicuje.

Ján Albrecht má blízky vzťah k mladým — a tu kdesi treba hľadať podstatu skutočnosti, že je duchom stále mladý, svieži, bez moróznosti, či iných vlastností „emeritných osobností“. Na zasadnutie katedry si pripravil prednášku na tému Význam všeobecnej erudície hudobníka, kde hovoril najmä o estetických problémoch, o otázkach štýlu, umeleckom zobrazovaní, emocionálnosti a pod. Uvediem aspoň pár myšlienok:

„...Vzdelanie môžeme pokladať za kľúč k dešifrovaniu nových poznatkov. Sú to osvojovacie predstavy, ktorými prijímate nové podnety. Štruktúra vzdelania sa časom mení. U mojej generácie to stálo v znamení klasickej filológie, dnes je to v znamení technických odborov... Nielen technická erudícia, ale aj znalosť štýlu je veľmi dôležitá a dosiahneme ju len poúvaním hudby. Poznaním štýlových rozmerov poznávame skladby toho-ktorého obdobia. Bez znalosti štýlu nevieme posúdiť individuálnu hodnotu diela skladateľa...“

Celé podujatie malo srdečný, bezprostredný, ale aj dôstojný ráz. Za vedenie VŠMU a umeleckú radu vystúpil s príhovorom prorektor VŠMU doc. Miloš Jurkovič a odovzdal J. Albrechtovi pamätnú medailu. Ďakovný list v mene HF mu odovzdal aj doc. Miloslav Starosta, dekan HF VŠMU. Za katedru hudobnej teórie sa Jánovi Albrechtovi poďakoval jej vedúci doc. Ivan Parík, spomenúc jeho zásluhy i podnetnú činnosť. —JL—

Dni komornej hudby prínosom

Tvorivá aktivita neprofesionálov nachádza uplatnenie v rozmanitých umeleckých žánroch oblasti ZUČ. Má nezastupiteľnú funkciu pri formovaní estetického, ale v širších súvislostiach aj kultúrneho ctenia samotného člena záujmového umeleckého kolektívu. Napokon, je nepopierateľným obohatením celkového umeleckého diania. V hudobnej oblasti ZUČ patrí — širokou členskou základňou, neraz pozoruhodnými umeleckými výsledkami a úspechmi na zahraničných fórach — primát zborovému spevu. Stovky amatérskych speváckych zborov rozmanitej úrovne, rôznych kategórií (detských, mládežníckych i dospelých), vyvíjajú činnosť vo väčších kultúrnych centrách, ale aj na vidieku, v okruhu svojho pôsobiska, no sú aj špičkovými reprezentantmi vyspelejšieho slovenského zborového interpretačného umenia v medzinárodnej konkurencii.

Ďalšou sférou hudobnej oblasti ZUČ, ktorá však nemá takúto popularitu, je oblasť komornej hudby. Predpokladom pestovania tohto žánru na neprofesionálnej báze, je predovšetkým solídny základ techniky hry na jednotlivých nástrojoch, muzikantský rozťah, vyvinutý cit pre komornú hru. Práve tieto nároky, kladené na každého člena komorného súboru, v ktorom je takmer každý sólistom i spoluhráčom v kolektívnej kreácii výsledného zvukového obrazu hudobného diela, limitujú zrejme aj vznik a činnosť komorných telies na neprofesionálnej báze. Myšlienka zvýšiť záujem o aktívne pestovanie komornej hry a snaha nadviazať na tradície domáceho pestovania komornej hudby viedli v Bratislave k vytvoreniu prehľadky, na ktorej by sa pravidelne prezentoval súčasný stav neprofesionálnych komorných súborov, ale zároveň by sa aj konfrontovala úroveň komorného muzicovania. Iniciátorom tejto idey vytvoril priestor pre zaktivizovanie neprofesionálnych interpretov komornej hry bol hudobný skla-

dateľ a pedagóg Július Kowalski. Tieto snahy sa podujalo realizovať MDKO v Bratislave po prvýkrát pred piatimi rokmi (v r. 1980). Priamym podnetom pre vytvorenie tohto fóra pre neprofesionálne komorné súbory bola skutočnosť, že práve v Bratislave vyvíja činnosť sedem EŠU, z ktorých každoročne vychádzajú absolventi hudobného odboru a len malé percento z nich sa venuje ďalej profesionálnemu štúdiu na konzervatóriu. Ostatní — až na jednotlivcov, ktorí prejavia záujem o iný, atraktívnejší žánr, najmä o oblasť populárnej hudby, prípadne hrajú v dychových a ľudových hudbách — sa prestávajú takmer úplne venovať aktívnemu pestovaniu hudby. — Prečo je tomu tak? — odpoveď na túto otázku by mohli priniesť sociologické výskumy. Zároveň však môžeme sondovať ďalej, či sa niečo vo výchove mládeže k hudbe nezanedbalo (myslím tým na zástoj EŠU, lebo na margo hudobnej výchovy na základných školách sa už toho popísalo hodne). Nepopierateľným faktorom zostáva skutočnosť, že mládež je v súčasnej dobe mimoriadne zafaržená školskými i mimoškolskými povinnosťami. Na naplnenie osobných záujmov, na vlastnú sebarealizáciu, na činnosť v umeleckých krúžkoch a kolektívach ostáva len málo času. — Aj tu tkvie jedna z príčin nedostatčného záujmu mládeže o ďalšie zdokonaľovanie, ale aj praktické využívanie získanej zručnosti.

V tejto súvislosti sa natiska rad problémov, ku ktorým sa vyjadrovali aj samotní interpreti, členovia neprofesionálnych komorných súborov, v rámci seminára na záver **V. ročníka Dní komornej hudby** — **prehľadky neprofesionálnych komorných súborov** (Bratislava, 25. a 28. apríla 1985). Jedným z nich je fakt, že aj samotní pedagógovia EŠU sa málo venujú aktívnej reprodukčnej činnosti v oblasti komorného muzicovania. Účastníci seminára — väčšinou učiteľia EŠU — potvrdili myšlienku, že

ak je sám učiteľ aktívnym, pre hudbu zapáleným hudobníkom, ktorý cieľavedome vedie žiakov — už vlastným príkladom — k aktívnemu muzicovaniu, ak sa stáva pre svojho žiaka vzorom, potom aj žiak skôr nájde cestu k dialógu s hudbou. V tomto procese zohráva však veľkú úlohu aj zázemie, opierajúce sa o vedenie príslušnej školy, aby sa mohli vytvoriť v rámci možnosti optimálne podmienky pre aktívne komorné pestovanie hudby žiakov i učiteľov.

Tohtoročné Dni komornej hudby sa uskutočnili po prvý raz ako súťažná prehľadka. Na 3 koncertoch sa predstavilo 11 komorných telies, v mládežníckej kategórii 3 zoskupenia a 8 súborov dospelých. Porota — ktorá pracovala v zložení J. Kowalski, predseda, dr. I. Berger, hudobný kritik a M. Galovec, dirigent — vyhodnotila výkony a najlepším súborom udelila ceny. V mládežníckej kategórii získalo duo EŠU Obrancov mieru cenu za presvedčivý interpretačný výkon, duo EŠU Trieda L. Novomeského cenu za interpretačnú skladbu súčasného autora (J. Krček) a kvarteto zobcových flaut EŠU Súťažná ul. cenu za dramaturgiu programu. V kategórii komorných súborov dospelých udelili kvartetu učiteľov EŠU Exnárova ul. cenu za vynikajúci prednes skladby súčasného skladateľa (J. Kowalski 1. a 4. časť sláčikového kvarteta), gitarovému duu učiteľov EŠU Trieda L. Novomeského cenu za presvedčivý interpretačný prejav, triu učiteľov EŠU Súťažná ul. cenu za presvedčivý prednes skladby českého autora (J. Matys) a triu pedagógov EŠU Trieda L. Novomeského cenu za interpretačnú diela starého majstra (P. Locatelli). Okrem komorných súborov učiteľov EŠU vystúpili aj dva komorné súbory amatérov — Komorný súbor Osvetár pri ObKaSS III a Komorný trio Technik pri SVŠT (trio si vybojovalo cenu za presvedčivú interpretáciu súťažného programu).

ELEONÓRA KYSELOVÁ

II. Úsilie po sebazdokonaovaní a umeleckom raste

Koncertný život sledujem už pomerne dlhý čas, a to z dvoch pozícií: od konca 50. rokov podnes ako hudobný kritik a približne od polovice 60. rokov ako hudobný historik a dokumentarista. Ako historik som spracoval jeho vývoj — doteraz viac rámcovo, no v niektorých ukazovateľoch i podrobnejšie. Snažil som sa z množstva získaných údajov zovšeobecňovať. A na tomto základe som sa pokúsil o naznačenie, zachytenie istých vývojových tendencií, hlavných problémov príslušných etáp slovenského koncertného umenia.

Vo všetkých fázach rozvoja našej hudobnej kultúry bol vstup mladej generácie interpretov do života neľahký. — V období prvej ČSR museli mladí absolventi Hudobnej a dramatickej akadémie obstáť a presadiť sa v konkurencii vyspelejších, starších českých kolegov. Koncertných príležitostí bolo doma veľmi málo. Nevytvárali dostatočnú bázu pre sústavné cvičenie, čo brzdilo umelecký rast a dosiahnutie vyšších mét u jedincov, či sporadicky spolupracujúcich komorných zoskupení. Za takýchto okolností prenikanie slovenského reprodukčného umenia do zahraničia bolo veľmi obmedzené, ak nie vylúčené. Pre roky tzv. slovenského štátu bol príznačný nedostatok hudobníkov (českí muzikanti a pedagógovia sa museli vrátiť do tzv. Protektorátu, domáci čiastočne narukovať), v dôsledku vojnových udalostí veľmi ohraničené zahraničné kontakty koncertnému životu nežičili. Až po oslobodení nastalo oživenie. Obnovili sa prerušené kontakty s českou krajinou; odtiaľ i zo zahraničia sa začal prílev interpretov na naše pôdi. Hudobníkov pripravovalo jedine Štátny konzervatórium v Bratislave, no zväčša orientovaných na dráhu pedagógov, či orchestrálnych hráčov, ktorí zapĺňali biele miesta na mape slovenského hudobného života a zveľaďovali ho.

Nie je to fráza, že podmienky pre nový rozmach a na vyššej kvalitatívnej úrovni vytvorilo aj pre koncertné umenie až socialistické zriadenie. Jeho nástup sa spája s inštitucionálnym dobudovaním slovenského hudobného života. Na tejto báze sa už v 50. rokoch objavujú prvé, zatiaľ nesmelé kroky prenikania slovenskej tvorby — a čoskoro aj interpretačného umenia — do zahraničia. V tom čase sa ešte organizovali spoločné prehliadky čs. koncertného umenia, v rámci ktorých sa konfrontovali naše i české interpretačné výkony. K slovu sa však zväčša dostávala vtedajšia, stredná generácia. Mladí si prerážali cestu ku koncertným pôdiom veľmi ťažko. No tri stredné hudobné učilištia a najmä Vysoká škola múzických umení začali produkovať nové talenty. Šesťdesiate roky sú už v znamení výrazného nástupu mladých do koncertného života. Prehliadky slovenského koncertného umenia sa od r. 1963 (ale len do konca 60. rokov) konali už ako podujatia ZSS aj na Slovensku. O rok neskôr našťastoval ako odrazový mostík pre spoznávanie a sondovanie najväčších talentov v oblasti reprodukčného umenia Prehliadka mladých slovenských interpretov v Trenčianskych Tepliciach. Najvýraznejším z mladých sa potom poskytovali štipendiá pre zahraničné učilištia alebo tvorivé štipendiá pre našťudovanie určitého typu repertoáru. Čo je však pre ďalší vývoj a rast mladých umelcov podstatné, dostávali relatívne viac koncertných príležitostí a viacerí vyrástli v popredie osobnosti, schopné zahraničnej reprezentácie. V priebehu 60. rokov sporadicky získavali niektorí z mladých aj pekné výsledky v zahraničnej konfrontácii na medzinárodných súťažiach. Pomerne úspešne obstáli i na celoštátnych súťažiach (Smetanova, Beethovenova, Kocianova a ďalšie), ktoré sa v tom čase už organizovali v Čechách. Postupne dochádzalo k istej výmene generácií v koncertnom živote.

V snahe zintenzívniť hudobný život v súlade s decen-

tralizačným úsilím socialistickej kultúrnej politiky dochádzalo od začiatku 60. rokov k zakladaniu Krubov priateľov umenia, v čom Slováci, podobne ako v budovaní tradícií trenčianskoteplíckej Prehliadky anticipovali podobné úsilie v českej krajine. Výrazne pokračovalo (vďaka Slovenskej filharmónii, ale aj iným telesám a sólistom) prenikanie slovenskej tvorby a interpretačného umenia smerom do zahraničia. Postupné rozširovanie počtu koncertných umelcov — pri obmedzených možnostiach uplatňovať sa na pôdiu — viedlo v niektorých nástrojových odboroch ku konkurencii ako stimul pre zvyšovanie zodpovednosti a náročnosti na prípravu. Nastalo intenzívnejšie triedenie hodnôt. Rozšíril sa počet komorných telies, pre ktoré sa čoskoro stala ideálom vysoká zvuková kultúra a technická suverenita Slovenského komorného orchestra. Príznačnou črtou tejto vývinovej fázy bola i väčšia odvaha mladých boríť sa s prekážkami. Toto konštatovanie možno doložiť aj faktom, že SKO — hoci jeho umelecká úroveň narastala — sa v priebehu 60. rokov niekoľkokrát personálne menil, pričom sa vekový priemer hráčov neustále znižoval. Mladí odchovanci hudobných učilišť totiž zväčša nemali inú možnosť sebarealizácie, no ochotne sa aj podvoľovali tvrdej, nekompromisnej príprave B. Warchala.

V tom čase sa veľmi rozšírilo tiež prijímanie dlhodobých zahraničných angažmán, čím sa znásoboval export nášho interpretačného umenia. Prví odchovanci VŠMU sa pomaly stávali príslušníkmi strednej generácie, vydobyli si isté postavenie v hudobnom živote, niektorí účinkovali aj v zahraničí.

Intenzívnejší export najmä sólistov, ale i ansámblov sa viaže predovšetkým na 70. roky, a to o. i. i na sféru medzinárodných súťaží a prostredníctvom novozačleneného čs. hudobného vydavateľstva Opus aj na licenčné nahrávky. Nastupuje silná generácia umelcov, ktorá si získava medzinárodný ohlas. Vrcholí činnosť SKO, formujú sa renomované komorné súbory. Interpódiom a MTMI napomáhajú intenzívne prenikať našim mladým interpretom pomerne skoro na zahraničné pôdi.

Stredná a staršia generácia s istou dávkou trpkosti spomína na svoje ťažké začiatky a v niektorých prípadoch rezignuje. Prestáva pociťovať stimul k výraznejšiemu úsiliu po sebazdokonaovaní, po umeleckom raste. Dosiadla a udržať si profesionálne niveau, ktoré jej umožňuje existovať v domácich podmienkach. Otvorenejšie povedané — dospela však k istej stagnácii. Tento fakt — možno zhodou okolností — veľmi výrazne vystúpil do popredia na tohtoročnej Prehliadke slovenského koncertného umenia v Žiline, ktorej prvým garantom je už koncertná agentúra. Tu najviac zažiarila najmladšia generácia. Presvedčila o svojich nesporných kvalitách podložených talentom, muzikantskou príbejnosťou a najmä vytrvalosťou a systematickou prípravou, brúsením svojho repertoáru. Tieto komponenty priniesli bohaté ovocie a umožnili už pomerne mladých umelcov pasovať do exportnej garnitúry.

Moje postrehy nechcú znižovať zásluhy predstaviteľov starších generácií interpretov na budovaní nášho hudobného života. Chceli však z istého zorného uhla osvetliť tendencie i problematiku nášho koncertného umenia v súčasnosti. Rozhodujúcim momentom pre zaradenie do zahraničnej reprezentácie by mala byť momentálna kvalita výkonov, a nie zohľadňovanie — hoc ako veľkých — zásluh. Pre zahraničie to nie je zaujímavé. Oni chcú počuť to, čo aj my očakávame od hosťujúceho interpreta: výkon žiarivý, strhujúci, osobnostný. A našťastie takéto vhodné typy na reprezentáciu máme, a vonkoncom nie iba medzi najmladšími umelcami!

VLADIMÍR ČIŽIK

DEZIDER KARDOS

KONCERT PRE HUSLE A ORCHESTER, Op. 51

Koncert pre husle a orchestr, op. 51 národného umelca **Dezidera Kardoša** (časť: I. Largo. Allegretto scherzando, Largo, II. Finale. Allegro con brio) vznikol v roku 1980. Nemám v úmysle rozoberať štruktúru diela, opisovať partitúru — dešifrovať jej sonátovú formu, vymedziť hranice kontrastne napojených myšlienkových okruhov, ich evolučné vlnenie... atď. Aj v popisnej analytickej rovine treba však zdôrazniť Kardošovo preferovanie ostrejších a intervalových následností (sekundových, kvartových, septimových vzťahov), ktoré zjemňujú jednak polymelodičnosť Kardošovej hudobnej reči, ďalej vyskytujúce sa terciové, sextové, či ďalšie ukľudňujúce súzvučky. Pri počúvaní hudby si však uvedomujeme nekompromisnú tvrdosť a priamočiarosť tvarov. Ešte i v stíšených, lyrizmom nasýtených náladách, dominuje neoblomnosť línií, a práve tým je tvorivý princíp nekompromisne dotiahnutý až do konca. Keďže v Kardošovej hudbe nevládne väzba tradične prepojených kvintakordálnych pásiem, ale skôr mnohorakosť intervalových vzťahov, kolíše i gravitačná tonálna sila. Niet funkčného prepojenia medzi vertikálnymi následnosťami — niet fabule, ktorá by evokovala klíše tonálneho očakávania. Gravitačná sila Kardošovej hudby sa skôr uzemňuje v centripetálnych bodoch, aby sa vždy znova mohla vzoprieť k novej hladine dramatickej sily. V tomto narušaní statických a kinetických síl, ako i dynamického rozvráňovania hudobného toku, hrá významnú úlohu sólový nástroj. Len sa započítavame hneď na začiatku do vrúcnej kantilény huslí, kam sa vkradne iný spev doliehajúci zo sláčikových nástrojov. Spev sa rozrastá, kým nevstúpi do neho závan znepokojujúcej dravosti. Impulz fúkáciach a bicích nástrojov rozruší pokojnú hladinu spevu a nastolí tvrdé kontúry premiešané s trochou hravosti. Sólový nástroj teda stále dominuje — určuje smerovanie výrazu, navodzuje nové svety, novú atmosféru. I vo farebne rozkmitaných pásmach má svoje pevne vymedzené lyrické predurčenie, svoje zjemňujúce účinky, teda primárnu úlohu, ktorú skladateľ dôsledne uplatňuje.

To je však len jednostranný pohľad na Kardošov husľový koncert, pretože z hľadiska využívania orchestrálného aparátu je symfonizmus tohto diela takmer evidentný. Sólový nástroj predstavuje akéhosi predspevaka a za ním sa valí symfonický tok pléna, pelotón farieb a výrazových svetov. Nerád by som sa bližšie rozpísal o tomto mieste, aby som sa nezadival na jednu tehlu celej stavby. Čo však treba ešte aspoň v kontúrach podčiarknuť, je živel metro-rytmický a sonorický. Pri počúvaní totiž tieto dve zložky hudobnej reči úzko súvisia, a to tak silne, že nemožno izolovane hodnotiť ich význam a podiel na výstavbe celku. Premenlivosť členenia času je totiž roztavená v orchestrácii farieb a v dialógu s koncertujúcim nástrojom. Nie je to teda len výsada určitého typu nástrojov predurčených na tento účel, ale každého jedného v súčinnosti s farbou, ktorú reprezentuje, a prirodzene tvaru, ktorý opisuje. Len tak dosahuje Kardoš svoj príslovečný dynamizmus vo vnútri hudobného organizmu — teda mnohosťou, mnohovrstevnosťou a nie nanášaním dynamického napätia zvonku. Lebo hudobný dynamizmus nie je len ve- cou stupňovania intenzity, ale hlavne stupňovania invenčnej mnohorakosti, a tou D. Kardoš rozhodne disponuje.

Kardošova diastéma v husľovom koncerte spočíva v tom, že v kresbe z čisto melického aspektu nie je rozpoznateľná jej individuálnosť — aspoň nie v znejúcej podobe. Priradené v analytickej princípe fungujú tieto veci inak. Hudba sa však hlavne počúva a až potom číta — to je jedna stránka veci. Okrem toho, Kardošov husľový koncert potvrdzuje, že zložka tvarová, to nie je len vec melodiky, ale i ostatných zložiek hudobnej reči (rytmus, tempo, tonalita, dynamika, farba), a to sú všetky momenty, s ktorými Kardoš vo svojich tvaroch tvorivo kalkuluje a vie ich v evolučnej a fantazijnej práci zužitkovať. Princíp, ktorý nastolí, ďalej rozpracúva, rešpektujúc jeho vnútorné zákonitosti, a preto poriadok a primknutosť k nastoleným tvarom tvoria rámec jeho tvorivej slobody a filozofie hudby. Týmto konštatovaním som sa snažil postihnúť môj vzťah k tomuto dielu tak, aby som sa v maximálne možnej miere vyhol na jednej strane „dojmológii“ a na strane druhej štrukturalistickej popisnosti, ktorá vypovedá o diele len málo. Skladateľ nepíše dielo pre nikoho, ale pre — hoci nie konkrétneho — poslucháča, percipienta. A zdá sa mi, že práve v tom spočíva zmysel tvorby. Lebo je rozdiel hudbu „množiť“ a hudbu tvoriť. Verím, že D. Kardoš ju tvorí, čoho dôkazom je i tento Koncert pre husle a orchestr.

Na záver snáď len toľko, že analýza tohto diela nemôže dať vyčerpávajúcu odpoveď na totalitu estetického zážitku a umeleckého bohatstva. Napriek množstvu kníh, ktoré sa spomínajú témou zapodievať, vieme o týchto veciach veľmi málo. Myslím na vnútorný proces pri vnímaní a prežívaní toho, čo sa nazýva estetický zážitok. Kto pozná bohatstvo a neopísateľnú pocitovú sféru tohto stavu, vie asi o čom hovorím. Čez túto intuitívnu prizmu počúvame hudbu všetci a vnímame umenie. Argumenty, prečo je to-ktoré dielo dobré, hľadáme až dodatočne. A v tomto dodatočnom zdôvodňovaní tkvie i nedokonalosť nášho analytickeho pohľadu, pretože ten prvý a pravý dotyk s umením, ktorý je zašifrovaný v slove estetický zážitok, nevieme presne opísať a pretlmočiť do verbálneho sveta. V tom tkvie nedokonalosť každého analytickeho pohľadu na umenie a zároveň i jedinečná, nepostihnuteľná možnosti umeleckého majstrovstva.

IGOR BERGER

HISTORICKÉ ORGANY NA SLOVENSKU

Šaškov Opus 16. vo Vyskej pri Morave

„P. Martin Šaško z Brezovej (v Nitr. stol.) složi pre Hochstettskú faru organ z dvanásť hlasou alebo (radov) píšťal záležiaci, pre ktorí, jak i jeho inšie djela s rovnou účinnivostou vivedenje, zasluži, abi bou v. obecestvu predstaveni, a to tím vjacej, keď pán Šaško bez nárokou v takom okolí biva, ktoruo k jeho zdokoleněni nje je tak přihodno a lepšie bi bolo, kebi si druhuo okolia vibrau k svojmu bidlu a nje tak na strane. Ostatne p. Šaško svojimi vinálezniimi darmi, dobrim sa spravovaňim a neunavnou usilovnostou sa sám najlepšie poruča, ako to už aj vjacej slušních sudcou jeho djel, ktorích pozornost on niji na seba obrátiu, uznalo. Tejto chváli bou on tjež v úplnej mjere pri skúšice tunajšieho organa účastním, keď všetkje píšťeli najčistejšie hlasi vidávali, ako aj každá čjastka vzorně z najlepšieho materiálu vipracovaná, veľkú pozornost medzi přítomnými vzbudila a docela sa lúbila. Takú samú zjavnú chválu zasluhuje aj p. Jozef Kraupe, maliar z Trnavi, ktorí z vonka tento organ okrášliu, najme v alabastrovaňi a v pozlaťeni, všetkích skrze p. Šašku pekne virezaných ústrojností, čo tjež jeho schopnost dokázalo. Nech teda táto zjavná uznalost obom tímto znameňitím umelcom pre ich chválihodnje djela k ďalšjemu povzbuzdeňu, ako aj k ďalšjemu poručaňu slúži. Hochstetten. Pavel Dvoran, cirkevni otec. Karol Bello, farár.“ (Slovenské národné noviny, ročník 2. číslo 102, Bratislava 21. júla 1846, str. 410)

Škoda, že redaktor a vydavateľ citovaných novín Ludovít Štúr neuverejnil dátum odporúčania. Zdá sa nám, že bolo uverejnené s určitým meškaním — 2—3 rokov —, lebo v účtoch rím. kat. fary vo Vyskej sme zistili výplatu 1. ráty za nový organ 1000.— zl. v hosp. roku 1840/41 a 2. splátky 1000.— zl. v roku 1841/42. Ďalšie výdavky na organ sme v účtoch nenašli!

Organ pozostáva z dvoch symetrických skříň, spojených vpredu uprostred slepým prospektovým poľom o 13 píšťalách. Každú časť tvorí dvojica veží, uprostred s úzkym spojovacím poľom, oddelených kanelovanými pilástrami. Prospekt, s rytmom píšťal 5-4-7-13-7-4-5, je plochý, drapérie symetrické, zafarbenie skrine: zelené mramorovanie s rímsami hnedomramorovanými, pôvodné.



Firemný štítok nad klávesnicou Šaškovo organa vo Vyskej.

Dispozícia v poradí registrov na vzdušniciach:

MANUÁL C—f³

- | | | |
|------------------|---|---------|
| 1. Princípál | 8' v prospekte po rekvirácií nahradený | |
| 2. Oktáva | 4' | pôvodný |
| 3. Kvinta-Oktáva | 2 2/3' 2' | pôvodný |
| 4. Mixtura 3x | 1 1/3' repetuje c ¹ , c ² | pôvodný |
| 5. Aeolina | 8' novšia zinková, namiesto Fugary? 4' | |
| 6. Gamba | 8' novšia zinková | |
| 7. Flauta | 8' drevená otvorená, pôvodná | |
| 8. Salicional | 8' v. okt. drevo, od c pôvodný cínový | |
| 9. Kryt | 16' začíнал ako 8' na c | |

PEDÁL C—a / 12 tónov, repetuje, s krátkou veľkou oktávou

- | | | |
|-------------|-----|-------------------------|
| 1. Kvintbas | 8' | drevené otvorené |
| 2. Oktávbas | 8' | |
| 3. Subbas | 16' | drevený, krytý, pôvodný |

Pod klávesnicou vidno dva otvory po manúbríach, pravdepodobne superoktávovej spojky a Tremulantu, ktoré boli odstránené. Organ je síce v dobrom technickom stave, žiaľ, tlak vzduchu bol výrazne zvýšený, lábiá píšťal vyrezané a nástroj silne preintonovaný. Pri najbližšej generálnej oprave by sa mal dať do pôvodného stavu.

OTMAR GERGELYI

Týmto príspevkom uzatvárame v poradí už druhý cyklus článkov o historických organoch na Slovensku od dr. Otmaru Gergelyiho. Jednotlivé články druhého cyklu vyšli v č. 22, 24/1984 a 1, 6, 9/1985 Hudobného života.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

25. a 26. IV. 1985. **Dimitar Tapkov:** Lamentoso (čs. premiéra); **F. Poulenc:** Koncert pre dva klavíry a orchester; **W. A. Mozart:** Symfónia D dur, Haffnerova, KV 385. Slovenská filharmónia. Dirigent: Zdeněk Košler. Sólisti: Marián Lapšanský, Peter Toperczer, klavír.

Naše dotyky s tvorivými výsledkami spriatelenej krajiny sú dosť sporadické. Suplujúcu úlohu v znižovaní tejto neinformovanosti zohráva u nás Zväz slovenských skladateľov, ktorý pri istých príležitostiach — zväčša v podaní našich umelcov — pripravuje monotematické večery reprezentujúce kompozičné smerovanie socialistických kultúr. U Lamentosa sme sa stretli so špecifickým riešením tematiky, akej pendant snád nachádzame v Burlasovom Plancté alebo v Zeljenkovej Elégii. Spoločného menovateľa by sme mohli nájsť v obsahu, komunikatívnom i v evolučnom princípe rozvíjania hudobného procesu. Pravda, každá z týchto skladieb nesie znaky individuálneho rukopisu svojho tvorcu, navyše aj inšpirácia každého autora bola odlišná. Kým slovenské skladby vznikli pre sláčikové obsadenie SKO, Tapkov zveril svoje dielo väčšiemu aparátu. Pri podrobnejšej analýze by sme vo faktúre našli tiež špecifické prvky bulharského hudobného folklóru pretavené do melodického priebehu i do rytmického členenia. Lamentoso úprimnou výpoveďou, inštrumentačnou vynaliezavosťou, účinným budovaním širších plôch predstavuje vďaka interpretácii objekt tak pre dirigenta, ako pre orchester (rad sóli i kombinácií sólových nástrojov). Mohli sme zároveň obdivovať, s akou rozhodnosťou národný umelec Z. Košler modeloval jeho dynamické oblúky, ako dokázal uplatniť svoje dirigentské skúsenosti, hudobnosť, vkus a cit.

Keby si niektorý z domácich autorov dovolil to, čo Poulenc v svojom Dvojkoncerte, ťažko by sme asi odhadli, s akým ohlasom by sa stretol na stránkach tlače. Aj keď dielo nemožno uprieť veľkú dávku bezprostrednej pohody, úsmevnosti, predsa len predstavuje akúsi štýlovo dosť nejednotnú koláž. Nástrojove je však dielo vďaka objektom pre sólistov, ktorí mohli vydatne faziť z technickej virtuozity, drobných zvukových fines, širokého spektra najrozličnejších nálad od pouličných popevkov až po džez. Obaja klaviristi zahrli Poulencu so živým temperamentom a so zmyslom pre vynásanie spevných línií. Sympatický obdiv vzbudili najmä výstižným načrtnutím tanečných džezových prvkov. Za nadšený potlesk sa odmenil obecnstvu prídavkom Dvořákovho Slovenského tanca č. 10 e mol pre 4 ruky. Orchester pod vedením dirigenta nielenže sprevádzal, ale i umocňoval meniace sa náladové odtienky.

Trvalým dokumentom Košlerovej spolupráce s našim prvým telesom zostane štvorplatňový komplet Mozartových najvýznamnejších symfónií (dostávajú sa postupne na gramofónový trh). Aj uvedená Symfónia D dur bude súčasťou tejto série. Koncertné predvedenie nieslo typické znaky košlerovského dirigentského rukopisu. Charakterizuje ho istá syntéza vlačnosti, pružnosti, údernej naliehavosti i meditatívnej spevnosti. V oblasti agogiky nie je Košlerov Mozart strohý, ani príliš zvlínený. Citlivo formované línie vedie dirigent pevnou rukou, s vkusom odmeriava akcenty a všetku drobnú prácu zo skúšok dokáže prežiarit silou svojej umeleckej výpovede a stavebným nadhľadom. Práve v tomto ideálnom spojení uvedomelého s emocionálnym dotváraním pramení sila košlerovskej mozartovskej interpretácie.

7. a 8. V. 1985. Slávnostný koncert k 40. výročiu oslobodenia Československa Sovietskou armádou. **A. Očenáš:** Plamene mája, symfonická predohra, op. 45; **B. Martinů:** 4. koncert pre klavír a orchester — Inkantácia; **L. v. Beethoven:** Symfónia č. 5 e mol, op. 67. Slovenská filharmónia. Dirigent: Ludovít Rajter. Sólistka: Klára Havlíková, klavír.

Po vypočutí si tohto koncertu sme odchádzali presvedčení, že vedenie SF dosť málo zohľadňuje nevedené umenie ešte stále čulého a aktívneho zasl. umelca dr. L. Rajtera. Napriek blížiacej sa osemdesiatke odviezol totiž výkon, ktorý vyzval oprávnený obdiv, spontánne dlhotrajúce ovácie tak návštevníkov, ako členov orchestra. Rajter príležitostne ešte diriguje, ale temer výlučne len vtedy, keď v poslednej chvíli treba zachrániť koncert, za niekoho zaskočiť, niekoho nahradiť. Beethoven uvedol spoľahlivo späť, na vysokej úrovni technickej i tvorivo muzikantskej. Vyše 50-ročná dirigentská prax, blízky vzťah k tvorbe viedenských klasicov s príznačným zmyslom pre mieru, usťachtilosť výrazu, osobitú meditatívny podtext podmienený vekom i tvorivá iskra zažiarili a nutne si podmanili prítomných. Návštevníci si veľmi dobre uvedomili, že sú svedkami veľkého výkonu, naslovovzatého odborníka, výraznej umeleckej osobnosti. Rajterovo veľké umenie sa premietalo do jedinečne dodržiavanej tempovej línie, do zmobilizovania tvorivej koncentrácie hráčov, ktorí dokázali dirigentovu predstavu do dôsledkov realizovať. Na tomto podaní Osudovej nedominovalo remeslo (i keď bolo plne zastúpené), ale nadstavba — výraz, umenie, tvorivá inšpirácia.

K jubileu oslobodenia dostala sa na program Očenášova predohra Plamene mája. Skladba začína ako brilantná prskavka, no v ďalšom priebehu dostávajú sa do popredia i iné náladové polohy. Rajter vyzdvihol jej spád, vystihol s pochopením jej meniace sa náladové odtiene, krásu a vynaliezavosť inštrumentačného majstrostva. Osobitú pozornosť venoval budovaniu dynamických formy s napätými, miestami až fascinujúco klebnutými oblúkmi. Dosť prekvapujúco, neočakávane, ba až neuspokojivo vyznel nepatetický záver predohry. Niaveau výkonov hráčov bolo imponujúce, súhra i kvalita sóli plne zodpovedala úrovni prvého slovenského symfonického telesa.

Sólistka SF, zasl. umelkyňa Klára Havlíková prezentovala svoje súčasné možnosti v Klavírnom koncerte č. 4 B. Martinů, ovplyvujúceho snivosťou a bohatou dávkou fantázie. Spoľahlivú oporu pri realizácii svojej predstavy našla v známej pohotovosti a v sprevádzacom majstrostve dr. E. Rajtera.

VLADIMÍR ČIŽIK

PROFILY MLADÝCH

Skladateľka IRIS SZEGHYOVÁ

Narodila sa 5. 3. 1956 v Prešove. Študovala na Konzervatóriu v Košiciach hru na klavír (M. Reiterová) a kompozíciu (J. Podprocký). V štúdiu kompozície pokračovala na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v triede prof. Andreja Očenáša, ktoré absolvovala v roku 1981 Concertinom pre orchester. V rokoch 1981-84 pôsobila pedagogicky na Ľudovej škole umenia v Bratislave (hudobná teória), t. č. je štipendistkou Slovenského hudobného fondu.

Dielo: Concertino pre orchester (1980), Prosté a ťažké, tri piesne pre mezzosoprán a klavír na básne M. Ráfusa (1978), Pamodaj šťastia, komorná kantáta pre sóla, detský zbor a inštrumentálny súbor na slová M. Ráfusa (1979), Jarná sonáta pre organ (1979/84), Hommage à Rodin — dotyky s 3 sochami majstra (1982), Tebe, 4 ľubostné piesne pre soprán, tenor, flautu, violončelo, gitaru a triangel na slová Piesne piesní (1983), Poetické štúdie pre husle, violončelo a klavír (1984), Sláčikové kvarteto (1985), Hra, detský zbor a cappella (1982), Nakresli mi, detský zbor a cappella (1981), Vyznania, cyklus ženských zborov a cappella (1984), Podme do ZOO, klavírny cyklus pre deti (1984), Úpravy Ľudových piesní Tatušu, tatušu, Ej, hoja, hoja, Žartovné piesne zo Šariša.

Uplnili štyri roky od chvíle, kedy Iris Szeghyová ukončila štúdium kompozície na Vysokej škole múzických umení. I keď ako študentka mala dobré „meno“ medzi pedagógmi, do povedomia hudobnej verejnosti vstupuje veľmi pozvoľne — akoby trochu v tieni svojich o niečo málo starších kolegov, vekom vlastne rovesníkov. Myslím, že je to škoda, pretože — ako dokázala svojimi skladbami z posledného obdobia, najmä Hommage à Rodin pre husle a klavír, cyklom piesní Tebe i naposlady Jarnou sonátou pre organ, ktorú sme mali možnosť vypočuť si na tohtoročnom Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby — Iris Szeghyová je ich rovnocenným partnerom.

Keď som sa v minulých rokoch postupne zamýšľala nad tvorbou mladej skladateľskej generácie, vždy som sa usilovala odhalit nielen ako hudbu komponujú, ale predovšetkým z čoho vychádzajú, čo ich ovplyvňuje a prečo to robia práve tak, ako to robia — čo je koniec-koncom najdôležitejšie pri pochopení každého umeleckého diela. Z porovnania mi vyšlo, že všetci majú príbuzné východiská i nároky, ale každý k nim pristupuje inak a spracováva materiál úplne odlišným spôsobom, takže ich hudba je vždy niečím iným charakteristická, originálna. Nie inak je to i u Iris Szeghyovej — jej diela, a to už z čias štúdia na VŠMU, majú v sebe čosi, čo neomylnne určuje jej rukopis. Toto „čosi“ je však veľmi ťažko vyjadriteľné slovami — poslucháč to pri prvom poslechu vníma ako niečo, čo z hudby vyžaruje a snád ani nie je zachytené v notách, ako fluidum, vznášajúce sa okolo neho a v prvom okamihu to nevie identifikovať. Myslím, že je to spôsobené neobyčajnou citlivosťou autorky, jej povahovým založením, a jej schopnosťou — vďaka silne vyvinutej hudobnej predstavivosti rozvíjať nápad do množstva pôsobivých tvarov a najmä jemne diferencovaných polôh. Je primárne intuitívnym skladateľským typom; forma diela jej vyplýva z obsahu. Nekonstruuje, ale koriguje primárnu invenciu, vyvažuje kontrasty, cizeluje vnútornú štruktúru, tieňuje farbu... Je len prirodzené, že pri takomto spôsobe hudobného myslenia prichádza prvý impulz pre vznik diela takmer vždy z mimohudobnej oblasti —

RECENZUJEME

IVAN POLEDŇÁK: — ABC — STRUČNÝ SLOVNÍK HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE
EDITIO SUPRAPHON, PRAHA 1984

Nedávno sa objavil na pulkoch predajní Opusu nový knižný titul vydavateľstva Supraphon v encyklopedických ladenej edícii ABC — Stručný slovník hudební psychologie (459 s.) Ivana Poledňáka. Pod skromným názvom sa skrýva výsostne vedecká a zároveň maximálne aktuálna práca. Predstavuje moderný trend časti súčasnej muzikológie o čo najúplnejšiu sumarizáciu doterajšieho bádania v hudobnej vede ako celku (tu máme na Slovensku vzorovú prácu O. Elscheka Hudobná veda súčasnosti, vydanú vydavateľstvom Veda, SAV) i v jednotlivých disciplínach. Cieľom je sústrediť obrovské množstvo a už i roztrieštenosť doterajšieho i novšieho bádania „poklasickej“ hudobnej vedy a vytvoriť platformu pre nové, súčasnej praxi primerané vedné smerovanie.

Stručný slovník I. Poledňáka nie je zďaleka len kompletným rešeršé hudobnej psychologie, ktorá sa na Slovensku — s výnimkou originálne videných psychologických otázok hudobného myslenia J. Kresánkom a dvoch rukopisných prác (Vnímanie hudby R. Brejku a Psychológia hudobnej činnosti P. Krbaču) — prakticky pestuje len v „aplikovanej“ podobe autorských skladateľských reflexií a sebareflexií. Je zároveň príkladom na to, akým inšpiračným zdrojom uvažovania o danej oblasti a prostredníctvom nej aj celého radu ďalších vedeckých i prakticko-operatívnych otázok súčasnej hudobnej praxe sa môže takto syntetizujúco orientovaná práca stať.

Autor podáva obraz doterajšej i dnešnej vedeckej reflexie a metareflexie hudobnej psychologie prostredníctvom 88 starostlivo vytypovaných hesiel. Tieto predstavujú hlavné kategórie a pojmy, zahrnuté do obšednej disciplíny (osobitné heslá sú venované jej popredným osobnostiam — B. Asafievovi, H. Helmholtzovi, E. Kurthovi, G. Révészovi, C. E. Seashoreovi, C. Stumpfovi, B. M. Teplovovi, A. Wellekovi a O. Zichovi). Zaujímka či bádateľ v akejkoľvek príľahkej problematike má tak možnosť vyhľadať si hneď príslušné heslo a prostredníctvom odkazov „ist“ rovno po danom probléme tak ďaleko a široko, ako je to potrebné. Ešte viac však inšpiruje „vnútorná“ utriedenosť a jasnosť humanitného myslenia a osobnostne podávaných vedeckých stanovisk, ktorá priam ponúka k projektom a úvahám o mnohých aktuálnych procesoch celej súčasnej hudobnej kultúry. Poledňák ich aj v takto synteticky ladenej práci nielen neobchádza, ale najmä vedecky pozdvihuje, a tým aj zväzňuje.

Vo vymedzení a definícii predmetu a metód zdôrazňuje chápanie hudobnej psychologie ako vedy o špecifických psychických procesoch, ktorých „spúšťačom“ a predmetným obsahom je hudba, pričom tieto je po-



literárny (v jej zozname prevažujú vokálne diela) alebo vizuálno-pocitový (programový charakter Jarnej sonáty, Hommage à Rodin, či detského klavírného cyklu Podme do ZOO).

Zo študentských diel stoja za pozornosť tri piesne pre mezzosoprán a klavír **Prosté a ťažké** (I. Prosté a ťažké ako príslovia — II. Vrchári — III. Staroba). Už tu sa objavujú niektoré črty, ktoré nájdeme i v neskorších dielach — čistý, prostý melodický materiál, pričom ťažisko leží vo vokálnej zložke. Klavírnu úlohu sprievodnú, prevažne zvukomalebnú funkciu, i keď využíva melodický materiál spevného partu. Autorke šlo predovšetkým o vystihnúť charakteru a umocnenie emocionálneho účinku textu; je to hudba nežná, krehká, je v nej ľahkosť i vážnosť súčasne. V druhom piesňovom cykle **Tebe** sa dostala o kus ďalej. Okrem toho, že poslucháč cíti hlboké vnútorné zažitie tejto skladby, skladateľský prejav obohatila o vývojový aspekt — v hudobnom procese ide o vývoj vzťahu dvoch vokálnych línií, ktoré predstavujú vývoj vzťahu medzi mužom a ženou. **Jarná sonáta** je dôsledne programovou skladbou. Hudobný proces je založený na princípe rastu, narastania hudobného toku ako v zložke lineárnej, tak i vertikálnej. Skladba má 4 časti (I. Stromy, 2. Kvety, 3. Vtáci, 4. Chvála jari), každá časť je samostatným „svetom“, ale vypracovaným s takým citom pre vystihnúť obsahu i využítie možnosti nástroja, že spolu vytvárajú jednotný, neoddeliteľný celok. **Hommage à Rodin** sa čiastočne vymyká z ostatných diel Iris Szeghyovej. Dotyky s 3 sochami majstra (I. Mysliteľ, 2. Kovový vek, 3. Balzac) si — v službe vytýčenej témy — vyžiadali drsnejšie, dravejšie hudobné zobrazenie. Ako by autorka i hudbu chcela „vytesať z kameňa“ — ne stráca tým však na kvalite ani účinnosti. Nakoniec nemožno obísť ani absolventské **Concertino** — ktoré je pôsobivé prirodzenosťou, ľahkosťou, fantazijským vzletom, ale pritom výraznou snahou po komplexnosti, jednote a vyváženosti formy — či pôsobivé úpravy Ľudových piesní. Na predvedenie čaká **Sláčikové kvarteto** — dúfajme, že nás opäť niečím novým prekvapí.

EVA ČUNDERLÍKOVÁ

trebné skúmať v rovine prežívania i chovania, čiže vedomia a činnosti. (O. Elschek podáva zhrdnú definíciu hudobnej psychologie, zahrnuté v jeho novej systematicke do teoretickej — resp. systematickej — hudobnej vedy.) Poledňakovou doménu je záber do oblasti sociálno-psychologickej, čo súvisí s jeho doterajším bádanim rôznorodých otázok sociálno-psychologického bytia (fungovania) hudby v spoločnosti, čiže s dôrazom na rovinu činnosti. To vysvetľuje obsahlosť hesiel, vychádzajúcich z tejto sféry alebo ústiacich do spoločenského akcentu ich výkladu (funkcie hudby, chovanie, identifikácia, komunikácia, apercepcia, postoj, potreba, produkcia hudby, „prožitek“ — zažívanie hudby, pôsobenie hudby, recepcia, skupina, socializácia, sociálna psychológia, stereotyp, vkus). V takomto rozšírení ich tradičnejšieho „čisto“ psychologického chápania a neraz i v polemickom tóne voči tendenciám chápať pôsobenie hudby na poslucháča jednosmerne, Brez aktívne fungujúci spätných väzieb a pod. cítil Poledňakove skúsenosti i zasadenie sa za zohľadnenie sféry mimoerupskej, a hlavne nonartificialnej hudby aj pri reflektovaní mnohých, doposiaľ prevažne europoc- a „artificialo“-centricky vytyčených hudobno-psychologických kategórií. Z tohto hľadiska je aj Stručný slovník hudební psychologie ďalším autorovým príspevkom k vedeckej rovine uvažovania o mnohých páličivých a zložitých sociálno-psychologických mechanizmoch existencie a pôsobenia tejto „ostro sledovanej“ oblasti súčasnej hudobnej kultúry, a tým aj k vytváraniu serióznej platformy pre jej hodnotenie.

Podobne sa ponúkajú mnohé ďalšie heslá pre reflexiu problematiky hudobnej tvorby a jej rôznorodého dopadu a pôsobenia pri výskume súčasnej kompozičnej praxe a pre prácu hudobného kritika (apercepcia, emócia, fantázia, motivácia, myslenie, osobnosť, počúvanie hudby, recepcia — definovaná ako „špecifický, historicky sa vyvinutý ‚poslucháčsky‘ prístup k hudbe“, tvorivosť a d.).

Stručný slovník hudební psychologie I. Poledňáka je popri vysokej informativnosti aj čítaním, ktoré provokuje hodnotiace postoje, obdiv, súhlas, s ktorým sa možno sem-tam aj poškriepiť. A to nielen pre zložitú problematiku samotnej disciplíny a autorov osobnostný vklad. Čítaj z neho podnetnosť vzájomných konfrontácií a záujmu širokého frontu českej muzikológie o páličivé otázky hudobnovedného dneška (autor vymenúva v šarmantnom úvode s vedeckým taktom rad kapacít, ktoré prácu čítali, pripomienkovali, či inak podporili už pred jej publikovaním). I v krátkom čase od svojho vyjdenia inšpirovala už rad uhlov pohľadu najmä u mladých začínajúcich bádateľov, poslucháčov muzikológie a kulturológie, ktorých otázky prijímania hudby a jej mnohotvárných nových podôb dnes pália najviac. Pri čítaní sa nuka aj myšlienka na slovníkovú prácu z hudobnej estetiky, disciplíny podobne „difúzne“ a zároveň aktuálnej pre súčasnosť prax. A tiež myšlienka na reedíciu — aspoň v Bratislave sú už pulty prázdne...

NAĎA HRČKOVÁ

PRIMERANÝ DRAMATURGICKÝ ČIN

Nielen u nás — na stredoEurópskych scénach vôbec — je opera **Adriana Lecouvreurová** od **Francesca Cileu** javiskovo neznáma a takmer sa neuvádza. Existujú síce nahrávky tejto veristickej hudobnej drámy (dokonca vo viacerých sólistických verziách), ale aj u nás sme si museli počkať na celoštátnu premiéru diela vlastne až do 15. marca t. r., kedy operu po prvý raz uviedla bansko-bystrická operná scéna. Nepochybne pre neznámosť titulu na javisku, pre možnosť overenia účinku na obecenstvo upútala premiéra na seba neobyčajný záujem odborného publika nielen z Banskej Bystrice, ale i Bratislavy, prípadne iných miest. Inscenácia bude však slúžiť najmä domácemu obecenstvu a vychádza z možnosti bansko-bystrického súboru — a teda z týchto aspektov musíme ju i hodnotiť. Som presvedčená, že i pri istej eklektickosti Cileovej hudby bude táto lyrická hudobná dráma, plná melodickosti sústreďovať na seba pozornosť domáceho obecenstva v Banskej Bystrici i na zájazdoch. Nemyslím si, žeby sa tým zľavovalo z vkusu obecenstva, veď Cileova opera prešla už dávno „sitom“ kritiky i umeleckej interpretácie. Vo svojej histórii zaznamenáva najslávnejšie spevácke osobnosti, ktoré sa zaslúžili o jej oživenie a trvalé miesto medzi inými romantickými dielami.

Zaradenie do repertoáru DJGT je vhodné i pre celkovo komorný charakter diela, ktoré — až na menšie zborové vstupy a baletné oživenie (pri zájazdoch sa údajne balet vypustí z inscenácie) — vyhovuje smerovaniu a dramaturgickej línii divadla. Stvordejstvom príbeh, čerpajúci zo života i smrti slávnej francúzskej herečky Adriany Lecouvreurovej, skutočne pôsobíacej v slávnej Comédii Française približne v prvej tretine 18. storočia, slúžil hostujúcemu režisérovi **Václavovi Věžníkovi** k rozohraniu individuálnych vzťahov a charakterov. Věžník vystihol nielen titulné postavy, ale zaoberal sa nimi ešte diferencovane v dvojtom obsadení, ťažiac z danosti toho-ktorého sólistu. Okrem toho nezanechal ani malé postavičky, takže svet hercov i ťiachty mu dýchal životnosťou. Pravda, niekedy sa tragizmus zmenil i v pátos, ktorý pôsobil násilne a neprirodzene (napríklad pri charakteristike kňažnej Bouillonovej). Darom, veristické vášne sú v tejto opere umiernené, je to opera tichých tónov, hoci tragická. V čomsi pripomína tie otrávené flalky, na vŕhu ktorých Adriana v závere zomiera — na rozdiel od hrdynov Sedliackej cti, či Komediantov alebo veristických opier Pucciniho, kde všetko víri prihorúcimi vášňami, súc zohrievané pravým južným slnkom. Francesco Cileu je síce tiež Talian, ale Adriana je dieťa takmer francúzske — nielen námetom, ale aj „otcami“ pôvodnej drámy: Eugénom Scribom a Eugénom Legouéom. Pravú podstatu tejto opery vycítil dirigent **Miroslav Šmíd**, ktorý viedol hudbu v jemných kontúrach a s pôvabnou kresbou melódie i tam, kde vrcholili dramatickejšie scény. Pravda, niekedy sa mohli využiť aj dramatickejšie akcenty (napr. v intermezzo 1. dejstva). Celkovo však bolo orchestrálné naštudovanie svetlou stránkou výslednej podoby a prinieslo poslucháčom skutočný pôžitok z prepracovania zvlášť sláčikových nástrojov.



Na snímke Alena Dvorská-Gallová ako **Adriana Lecouvreurová** a Pavol Dvorský ako **Michonnet**. Snímka: P. Danko

Čo neuspokojilo, alebo len čiastočne, bola výprava inscenácie. Mladý **Peter Canecký** zatiaľ nevystihol štylizovanosť operného celku a podčiarkoval skôr nápadné prvky, ktoré nezušľachtlili výsledný tvar, ba často ho viedli ku gýčovitosti. Mám tu na mysli kostým Adriany z 1. dejstva, oblečenie kňažnej Bouillonovej v 2. dejstve, výtvarné riešenie baletnej scény, vrátane podivného Amorka a maľovaných kulís, ktoré nijako nepripomínali bohatú dekoratívnu ťiachť divadiel 18. storočia, skôr vidiecke predstavenie. Kostýmy neboli zjednotené ani štýlovo, ani dobovo. Na tieto veci — vrátane výberu materiálu na kostýmy —, niekedy pôsobiace príliš chudobne, by sa malo prihliadať, aby sa nezničil celkový dojem z predstavenia.

Pomalšie tempo hudobného naštudovania kladlo pomerne náročné požiadavky najmä na dve titulné hrdinky, na ktorých je vlastne dielo postavené: na Adrianu a kňažnú Bouillonovú. Ony majú najzávažnejšie hudobné vyznania, ozdobné party a významuplné melodicke obľuky. Je potešiteľné, že vedenie DJGT a inscenátori ponúkli — okrem protagonistov opery — tieto úlohy aj mladým speváckam. Tak vedľa **Marie Murgašovej** spievala part kňažnej **Tamara Brummerová** a popri **Dagmar Rohovej** ako hlasovo stále pozoruhodnej Adriane dostala veľkú šancu mladá **Alena Dvorská-Gallová**. Tamara Brummerová kreovala kňažnú s dôstojnosťou a kultúrou pohybu, s hlasovo prepracovaným a kultivovaným vokálnym prejavom, ktorý mal menšie rezervy iba v menšom koncentrovaných niekoľkých hlbších tónoch a vo vypätých vysokých partiách. Je to úloha náročná rozsahom i obsahovým naplnením. Alena Dvorská preukázala ako Adriana dramatický nerv, vokálnu kultúru, aj keď nemá hlas natoľko nosný ako Dagmar Rohová. Sympatické na tejto mladšej posile súboru je však dynamicko-výrazové vyšperkovanie partu, vyladenie recitovaných a spievaných úse-

kov do prirodzeného toku, jemnosť výrazu i v dramatických úsekoch, a to po stránke hereckej i speváckej. Barytonista **Pavol Dvorský** zvládol postavu Michonneta, titela Adriany, s tmavým barytónom, ktorý je jemne rozvírovaný citom: škoda, že ani snaživé herectvo nezakryje fyzickú mladosť speváka, ktorý má hrať starého muža. Zrelý herecko-spevácky výkon **Stefana Babjaka** vychádzal z jeho veľkých umeleckých i ľudských skúseností, takže jeho interpretácia režiséra Michonneta bola — napriek menej zvučným vyšším tónom — presvedčivejšia a dojímavejšia. **Ján Zemko** kreoval saského grófa Mauricia s dramatickou útočnosťou v hlase i osobnosťou prejavu, hostujúci **Jozef Abel** zo SND upozornil v lyrickesom podaní na kvalitu istého, vrúcného tenoru, muzikantsky plne angažovaného. Ďalší hosť zo SND **Vojtech Schrenkel** vytvoril vynikajúcu charakterovú kresbu abbého Chazeulla, využívajúc svoje vokálne i herecké vlastnosti na výstižnú kresbu službičkujúceho a viactvárneho hrdinu ťiachtických salónov. **Mikuláš Doboš** hravejšie, s triezvejšim nadhľadom, **Milan Schenko** s výraznejšie prezentovanými negatívnymi črtami stvárnil postavu intrigána Bouillona. Zbor sa prezentoval kvalitne, a to zásluhou spoľahlivej **Dariny Turňovej**, balet bol pripravený na základe choreografie **Rudolfa Karhánka** a. h. — s dobre pôsobiacim omladeným súborom i sólistami.

Adriana Lecouvreurová osviežila dramaturgiu slovenských operných scén, je to príležitosť na vokálnu produkciu nielen titulných ženských predstaviteľiek, ale i viacerých ďalších postáv, sú tu pôsobivé komorné ansámby, síce malé, ale pekné zborové vstupy, orchestrálna hudba znie neagresívne, skôr lahodne a celé dielo prináša poslucháčovi únik do výsostne romantickej sféry. Škoda, že nie všetky parametre bansko-bystrickej inscenácie vyšli rovnako úspešne.

TERÉZIA URSÍNOVÁ

GRAMORECENZIE

HANUŠ DOMANSKÝ, PAVOL BAGIN, LADISLAV HOLOUBEK, SERGEJ KOPČAK, SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR, SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
VLADIMIR VERBICKIJ
OPUS Stereo 9118 1478

Pohotovou reakciou Opusu na novú slovenskú hudobnú tvorbu bola r. 1983 o. i. aj gramoplatňa s novinkami Hanuša Domanského, Pavla Bagina a Ladislava Holoubka. V tejto súvislosti treba uviesť, že kompozičné novinky, ba dokonca celé portréty na gramoplatniach Opusu sa stali dnes už takmer samozrejmosťou, ale je neustále potrebné mať na zreteli, že takéto veľkorysé možnosti nie sú mysliteľné v každej, ani socialistickej krajine. Záznam novinky na gramoplatňu je napríklad v NDR — i napriek vysokým gramofónovým vydavateľským číslam — skutočnou udalosťou a v žiadnom prípade nie tak častou ako na Slovensku. Nedávny šéf Slovenskej filharmónie zvečnil na uvedenej gramoplatni tri žánrovo i myšlienkovy rozdielne diela. Najrozsiahlejším z nich je kantáta *Genezis* na báseň Milana Rúfusa pre basbarytón, miešaný zbor a orchester z pera Ladislava Holoubka. Toto dielo, viac náročné z hľadiska myšlienky a výrazu ako po stránke technickej, našlo svojho najadekvátnejšieho tmočníka v sóle Sergeja Kopčaka, ale aj zborové partie (hoci miestami takmer nezrozumiteľné) sú v lyrických i dramatických úsekoch výrazovo silné. Slovenská filharmónia s Verbickým vytvárajú kosru celého diela, ale tá akoby ostala celku niečo dľžná. Napriek tejto nie práve najadekvátnejšej interpretácii možno *Genezis* priravovať k silnej výpovedi Suchoňovho *Zalmu*.

Hanuš Domanský sa predstavuje svojou prvou orchestrálnou skladbou — *Symfóniou* pre orchester. Po celom rade skutočne zaujímavých komorných skladieb bola to prvá skladateľova príležitosť, či azda odvaha, zasiahnúť do tajov inštrumentácie a využitia ich možnosti. Možno, že skladateľ vedome (oproti svojim rovesníkom) tak dlho váhal a predstavenie symfonického diela na verejnosti nie bezdôvodne odkladal. Sám si azda uvedomoval svoju závislosť na janáčkovskom zvuku, na jeho typickej inštrumentácii? Domanského *Symfónia* by v podstate nebolo čo vytýkať. Formovo pôsobí vyvážene, sled hudobných myšlienok plynie uhladene a logicky, jej hudobná reč je plnokrvná a symfónia ako taká je interpretčne vďačná — ibaže sa príliš ponáša na Janáčka. Je v nej málo toho, čo robí skladateľa osobitým, originálnym, čo posúva jeho vlastný vývoj, ale i všeobecne hudbu o krôčik dopredu.

Tieto najpodstatnejšie prvky hudobného diela nechýbajú však Hudbe pre sláčikové nástroje Pavla Bagina — kompozične i interpretačne vyznieva na gramoplatni najpresvedčivejšie. Čo je o to cennejšie, že tento skladateľ zasiahol do oblasti tzv. vážnej hudby vlastne len nedávno. Svojou hudbou dosiahol tak veľmi rýchlo úroveň, ktorou dokáže poslucháča obohatiť, v ktorej nachádza vnútornú krásu a hĺbku a bez dlhého bádania a úsilia aj prirodzenú čistotu a úprimnosť. Toto dielo nepatrí iba k vrcholom skladateľovej dielne, ale i k tým ozaj vydareným dielam slovenskej súčasnej hudby.

AGATA SCHINDLEROVÁ

Felixova MARIANA na brnenskej scéne

Opera je dnes u nás jedinou doménu súčasnej kompozičnej tvorby, kde zrejme nemožno hovoriť o nadprodukcii. Isteže aj v tejto oblasti existujú mnohé neuvedené partitúry, v úplnej väčšine prípadov však autori novovznikajúcich diel vždy tak či onak myslia na konkrétne predvedenie nejakým konkrétnym súborom, ktorému vlastne svoj výtvor „šijú na telo“. V rámci veľkej množiny súčasných opier českých autorov tvoria pomerne malú podmnožinu diela so súdobou (či lepšie a presnejšie povedané: civilnou životnou) tematikou.

O to viac treba venovať pozornosť opere pražského skladateľa **Václava Felix**a, ktorá zažila svoju pôvodnú premiéru 11. marca t. r. v Janáčkovom divadle. Inscenácia, určená k štému výročiu stáleho českého divadla v Brne, zároveň predstavovala i umelecký hold 40. výročiu oslobodenia Československa Sovietskou armádou. Libreto **Zbyška Malého** inšpirovala novela **Jana Kozáka** „*Mariana Radvaková*“, obaja tvorcovia predovšetkým v poslednej fáze svojej práce s pôvodcom námetu tiež konzultovali. Zámer vytvoril toto dielo dozrieval pomerne dlho, intenzívnu Felixovu kompozičnú prácu možno však datovať najmä do rokov 1982-83. K inšpirátorom novej opery treba počítať i šéfa brnenskej opery a režiséra inscenácie Iľju Hylasa: o. i. práve preto venoval V. Felix dokončené dielo brnenskému súboru. Pre „moravskú“ premiéru Mariany ho-

vorili však i ďalšie dôvody. Felixove intenzívne styky s moravskými činiteľmi Malým a Hylasom viedli autora od začiatku k snahe presadiť dej opery na Moravu. Blížšiemu určeniu sa síce obaja autori vyhlili, z textu scénického riešenia a koniec-koncov i z charakteru použitých hudobných prostriedkov je však zjavná lokalizácia na moravský folklórny východ. Jedine tam môže totiž Kozákov príbeh o životných a myšlienkových premenách ľudí zo slovenskej horskej dediny pôsobiť aspoň sčasti „historicky“ a hlavne sociologicky adekvátne. Kozákova novela tu zaiste nadväzuje na onen prúd v českej literatúre, ktorý sa od sklonku minulého storočia obracal k ľudovému životu karpatského (východomoravského, slovenského a hoci i podkarpatského ukrajinského) prostredia, kde sa autor domnieval, že tu nachádza relatívne neporušené vzorce ľudového autochtónneho života. Dramatická intencia tejto literárnej tendencie vyplývala vždy z líčenia zmien, ktorými tieto vzorce prechádzajú v konfrontácii s novými reálnymi spoločenskými tendenciami. Od dŕb Janáčkových a Foersterových nachádzala v tejto literárnej tematike inšpiračné východiská i istá časť českej hudobnodramatickej produkcie. Literárna predloha Felixovej opery posúva daný typ chronologicky do obdobia prvých peripetií kolektívizovanej dediny a socialistickej industrializácie. Nikto — ani reprezentanti tradí-

ného chápania života — sa síce v príbehu proti týmto procesom nestavia, rozpor však rozdeľujú a rozpolitujú jednanie každého jedinca. Mariana sama sa prebojová k novému mysleniu rýdzo žensky, hľadaním silného ľubostného vzťahu, kvôli jeho realizácii opúšťa dedinu.

Ani Felix nemohol teda v tomto prípade obísť umelecké vzory, dané u nás psychologickým realizmom „ženských“ hudobných drám L. Janáčka, E. F. Buriana a — typologicky vzaté — i E. Suchoňa. Zároveň usiloval o výraznú vokálnosť prejavu (napriek tomu, že dielo spočívajúce na takpovediac filmovom slede 12 obrazov uvádza rozsiahla predohra), mnohokrát dokonca o zapamätateľnosť melódii. Folklórna intonácia mu slúži k ozvláštňaniu melodicko-harmonického prejavu a občas i metrorytmickeho pôdorysu, k profilu postáv i situácií pripína celú sieť hudobne príznačných momentov. Z opernej tradície nepochybné často prevziať kvôli divadelnej účinnosti ani mohutné kolektívne scény a typizované dialógy, či monológy. Jeho vokálny typ by snáď bolo možné charakterizovať ako aktualizované *arioso*. Orchester neprefažuje, dominovať má spievané slovo, v partitúre sa imitačné postupy spájajú so snahou o farebné ozvláštňenie.

Dirigent **Jan Stych** a zbornajster **Josef Pančík** venovali partitúre značnú starostlivosť, dobre vypracované boli naj-

má zborové partie. Na invenčnej scéne **Zbyška Koláča** (táto štylizovane približuje drsné prostredie hornatého kraja) vedie režisér **Iľja Hylas** akciu s rozvahou, i keď by sme si dokázali predstaviť ďaleko diferencovanejší prejav v kolektívnych scénach. Poeticke intermezzo so zborom a baletom (choreografia **Luboš Ogoun** a **Karel Jančeka**), akési obrazy vnútorných stavov protagonistov, zostávajú však v javiskovej realizácii trochu záhadné a plne nepresvedčujú. Hlavným prínosom inscenácie je teda spevácky i herecký výkon sólistov. V titulnej úlohe preukazuje svoje zrejme kvality **Jitka Zerhauová**, jej partner **Milan Voldřich** zaujme disciplinovaným a čistým hlasovým prejavom, i keď typovo zostáva furiantskému **Michalovi Radvakovi** akosi vzdialený. Marianinu matku stesňuje **Anna Barová** v intenciiach svojich skúseností s postavami tragických žien, **Pavel Kamas** ako traktorista Janko prepozičňuje svojej úlohe jej kľúčovú funkciu: práve/on vyvedie Marianu z jej tápania a robí tak dramaticky presvedčivo. Pochvalu si ale zaslúžia i ďalší jediní: **Jan Hladík** (predseda družstva), **Václav Halib** (starý Radvák), **Gita Abrahamová** (Radvaková) a **Markéta Ungrová** (chlapčenská úloha Marianinho synka).

Príklon Felix k spomínanej línii českej opernej tradície a k moravskému intonačnému fondu neprekvapuje. Je logickým dôsledkom voľby námetu a koniec-koncov svedčí o nosnosti tohto typu.

JIRÍ FUKAČ



NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOŠŤ

Skladateľ

ALEXANDER ČAJKOVSKIJ

ALEXANDER ČAJKOVSKIJ buduje na základoch vynikajúcej kompozičnej školy Tichona Chrennikova. Paralely s tvorbou učiteľa sa prejavujú predovšetkým vo výraznom zameraní sa na hudobnodramatické žánre. V tejto oblasti napísal skladateľ viacero štýlisticky a žánrovo rozmanitých diel, ktoré majú výraznú črtu spontánnosti, nespútanej hravosti a ľahkého humoru. Protipólom býva jemná lyrika, prezieravý, ale plastický obraz emocionálneho prežívania. Bratislava mala možnosť zoznámiť sa s Koncertom pre violu a orchester A. Čajkovského na jednom z nedávnych abonementných večerov Slovenskej filharmónie.

Náznaky humoru sa objavujú takmer vo všetkých vašich skladbách. Predpokladám, že ide o zámer...

— Zámer? Jednoducho povedané, taký som. Viete si predstaviť život bez úsmevu? Nemôžem zaprieť v svojej tvorbe to, čo mi je vlastné.

Zánrová pestrosť a kompozičná rôznorodosť vašej tvorby pripravujú problémy teoretikom a kritikom. Ako by ste charakterizovali skladateľa Čajkovského?

— Ak očakávate, že sa zaradím do nejakej škátulky, potom vás musím sklamať. Je pravdou, že samého ma neraz prekvapuje to, čo sa o sebe dočítam. Obvinili ma napríklad z príklonu k populárnej hudbe. V mojich dielach skutočne nájdete citáty z tejto hudby; raz prvky populárnej hudby použijem v zmysle paródie, inokedy sú najideálnejším prostriedkom pre vyjadrenie atmosféry. Tento moment som využil aj v opere „Druhého apríla“, kde veru nebolo jednoduché vyjadriť školskú atmosféru na scéne. Snažil som sa preklenúť klasickú hudbu s hudbou džezovou tak, aby poslucháč necítil prechod z jednej oblasti do druhej. A pritom som dosiahol zvukový rozdiel bez toho, aby orchester pocítil, že hrá žánrovo rôzny materiál.

V poslednej dobe moju tvorbu označujú termínom neoromantizmus. Je mojou povinnosťou ako skladateľa zvládnuť všetky nové prúdy, kompozičné techniky, smerovania a vyskúšať ich, inak by som prešlapoval na jednom mieste. Ale to predpokladá dokonalé zvládnutie všetkých klasických kompozičných princípov. V konečnom dôsledku nie je rozhodujúce, či v dialógu s poslucháčom používam tú alebo inú techniku. Dôležité je, aby som vyriešil problém, ktorý som si pred seba postavil, a aby dielo našlo svojho poslucháča.

Základom vášho kompozičného jazyka je — zdá sa — tonálne-harmonické myslenie...

— Niekedy sa to tak javí. Snažím sa objaviť nové kombinácie zostavené z klasických prvkov. Veď možnosti ešte stále nie sú vyčerpané. Napríklad Koncert pre violu a orchester môže síce vynievať tonálne, ale pri analýze diela sa

nikomu nepodarí určiť, v akej tónine je napísaný. Pravdepodobne aj táto skutočnosť podporuje dojem o melodickej možnosti mojej skladieb. Ešte stále si totiž myslím, že skladba by mala mať melodický „náboj“ a melodickú prítlačivosť.

Môžeme snáď hovoriť o tom, že kladiete dôraz na akúsi „reliefnosť“ melodie?

— Aj tak to možno nazvať. Nazdávam sa, že treba zdôrazniť fakt, že každá skladba predstavuje riešenie problému, či jeho zvládnutie. Za dôležitú etapu v mojom vývoji považujem to obdobie, kedy som sa musel naučiť ovládať orchester tak, aby zodpovedal mojej predstave. Otázky som riešil práve vo svojich koncertných dielach — či presnejšie koncertoch — a teraz, keď som tech-

niku zvládol natoľko, že som si istý výsledkom, pristúpil ďalší moment. A tak to ide stále.

Práve som dokončil symfóniu, ku ktorej ma inšpirovala kniha M. Bulgakova Majster a Margaréta a ktorá by napríklad nikdy nebola vznikla, keby nebolo tejto knihy. Jej sujet som nepoužil ako program, zbytočne by ste hľadali dejové paralely. A predsa odvahu, silu a impulz ku kompozícii som našiel práve v nej.

Neostali ste dlžien komornej hudbe?

— Komorná hudba predstavuje pre skladateľa istý vrchol. Túžim po tomto žánri a dúfam, že v nasledujúcich rokoch vytvorím niečo nové aj v tejto oblasti.

Prípravila: EVA SLANINKOVÁ



Snímka: TASS/APN

Veľké divadlo ZSSR v Moskve pripravilo premiéru inscenácie opery Sergeja Prokofjeva *Príbeh ozajstného človeka*, ktorej sujet vychádza z rovnomenného románu Borisa Polevoja. Patriotická opera skladateľa má silný emocionálny náboj, oslavuje hrdinstvo chrabrého sovietskeho letca Alexeja Meresieva, ako symbol hrdinstva všetkých stotočných ľudí vo Veľkej vlasteneckej vojne. Ako je známe, ide o skutočnú historickú udalosť; A. Meresiev dnes žije v Moskve a je predsedom Sovietskeho výboru vojnových veteránov. Sovietski umelci si novou inscenáciou zároveň pripomínajú 40. výročie víťazstva nad fašizmom a ukončenia II. svetovej vojny. Na snímke finálna scéna z predstavenia Prokofjevovho *Príbehu ozajstného človeka*.

SEMINÁR KRIKOV

V *Drážďanoch* sa uskutočnilo 11. a 12. mája 1985 už *desiate stretnutie hudobných kritikov NDR*, ktorého organizačným garantom je Zväz skladateľov a muzikológov NDR, odbočka *Drážďany*. Rady domácich hudobných kritikov rozšírili aj traja hostia zo Slovenska, a takto sme mali možnosť sledovať nielen vlastnú pracovnú aktivitu nemeckých kolegov, ale aj umelecký ruch *Drážďan*.

Kým minulého roku téma seminára zohľadňovala oblasť sociologického výskumu hudby a hudobných javov ako takých, tento roku sa organizátori rozhodli prispieť svojou hrivnou k bachovsko-händlovskému jubileu, udalosti, ktorou žije hádam celý kultúrny svet. Návoz seminára mal v záhlaví motto: Bach a Händel v kritike. Prvý prednášajúci dr. A. Schneiderheinze, zástupca generálneho riaditeľa Národného výskumu a pamätníka J. S. Bacha v Lipsku, hovoril o výsledkoch a nových poznatkoch, ktoré priniesla tohtoročná marcová konferencia v Lipsku na počesť 300. výročia narodenia J. S. Bacha, konajúca sa zároveň s 5. medzinárodným lípskym festivalom. Konferencia sa tematicky via-

zala na štyri okruhy: J. S. Bach — a obraz sveta; obraz človeka, obraz diela a zvukový obraz. Pojednávala teda o celom komplexe otázok, ktoré niekoľko desaťročí, ba možno povedať vyše jeden a pol storočia zamestnávajú špecialistov na tvorbu J. S. Bacha, bachológov. Že šlo o skutočne veľkolepú akciu, svedčí o tom počet referentov. Bolo ich 57 z 10 krajín celého sveta, samozrejme, najväčší počet z NDR, ďalej zo socialistických krajín, ale aj zo zámoria. Ako povedal dr. Schneiderheinze, konferencia priniesla veľa informácií, detailnejších poznatkov, ale aj veľa emocionálneho vzrušenia. Bachov obraz totiž ešte ani dnes nie je uzavretý a jednoznačne vyriešený. Konferencia vôbec zdôraznila procesovosť vývoja a akcentovala nielen známy a uznávaný fakt, že Bach je začiatkom i koncom jednej epochy, ale zaujímavosť pertraktovala aj tému Bach a osvietenstvo. Zároveň poukázala na to, že už je načase venovať sa rozpracovaniu oblasti vnímania, recepcie skladateľovej tvorby. Neбудem na tomto mieste hovoriť o podrobnostiach, hoci by to bolo iste zaujímavé (referenciu o lípskej konferencii priniesol HZ v čísle 8, 1985 pod názvom Pocta J. S. Bachovi v Lipsku z pera J. Albrechta). Spomeniem však všeobecné závery skôr metodologického charakteru, ktoré v súčasnosti vystupujú do popredia a ktoré sa v tomto zmysle objavili aj na lípskej akcii, a to že na skúmanú problematiku treba nazeráť interdisciplinárne, nie mechanicky, ale dialekticky a konštruktívne. Re-

ferát dr. Schneiderheinzeho bol viac ako podnetný, nielenže informoval prítomných o vlastnej najväčšej muzikologickej akcii NDR v tomto roku, ale roznieť aj živú diskusiu, ktorá svojou dĺžkou ďaleko prekročila stanovený čas.

Druhý prednášajúci doc. dr. G. Fleischhauer z Univerzity v Halle bol úplne iným typom muzikológa. Svojím výkladom o hudbe a rétorike v 18. storočí vlastne akoby sa stále pohyboval na akademickom póde. Hodnotil tiež händlovskú konferenciu, ktorá bola vo februári v Halle, ale — zdá sa —, že svojím významom zaostala za lípskou bachovskou konferenciou. Svoju prednášku o afektivej teórii, systematicky prísne členenú, dokumentoval hallský reprezentant bohatými ukážkami z Händlovej Alexandrovej slávnosti. Tretí prednášajúci prof. Gerd Schönfelder, prvý intendant znovuotvorenej Semperovej opery, zmenil svoju tému a hovoril o aktuálnych otázkach, týkajúcich sa otvorenia Semperovej opery, jej umeleckého vedenia, umeleckého súboru, prevádzkovej činnosti i o celkovej línii opery a o plánoch na najbližších päť rokov.

Kroky každého, kto sa teraz ocitne v *Drážďanoch*, nutne musia smerovať k Semperovej opere. Nehovorím do Semperovej opery, lebo niekedy až — obrazne i doslova — 10-hodinové zástupy pred pokladnicou výrečne svedčia o tom, že

ZO ZAHRANIČIA

V októbri tohto roku sa uskutoční v Lipsku v priestoroch Gewandhausu medzinárodný festival orchesterov. Vystúpi tu Filharmónia z Rotterdamu, Poľský rozhlasový orchester, Japonská filharmónia, Mnichovská filharmónia a Gewandhaus-orchester z Lipska. Zároveň sa uskutoční medzinárodné sympóziu na tému Gustav Mahler. Na programe sú viaceré Mahlerove diela, ale aj diela Prokofieva, Janáčka, Berliozu, Stravinského, Brucha a ďalších.

Medzinárodný Bartókov seminár a festival pripravujú v Maďarsku tohto roku pri príležitosti 40. výročia smrti skladateľa. Súčasťou festivalu sú kurzy, kde dominujú Bartókovy diela. Lektori sú výlučne maďarski odborníci, medzi nimi i niekoľko priamych žiakov B. Bartóka.

V septembri 1986 organizujú v Budapešti Lisztovu klavírnu súťaž pri príležitosti 100. výročia smrti tohto génia. Očakáva sa veľká účasť klaviristov z celého sveta. Jednotlivé výkony bude posudzovať medzinárodná jury. Prvá cena je 200 000 forintov.

VII. symfónia Hansa Wernera Henzeho, ktorá mala premiéru pred niekoľkými mesiacmi v Berlíne, sa hrá tento rok na mnohých svetových pódiách. Kritika vysoko hodnotí orchestrálnu virtuozitu partitúry a rad efektných miest, s ktorými sa často nestretávame v hudbe 20. storočia. 46-minútové dielo prevzali do svojho repertoáru aj niektoré svetové orchestre.

Aribert Reimann napísal svoje najnovšie dielo na text Franza Werfela, ktorý vychádza z Euripida, a nazval ho *Troades*. Vzniklo ako objednávka bavorskej Štátnej opery v Mnichove a premiéra sa pripravuje na júl 1986. Účinkovať budú mnohé popredné osobnosti európskeho operného života. Predpokladá sa, že Reimann opäť prispieje k problematike hľadania operného modelu prítomnosti.

Vo švajčiarskom Lenku sa uskutočnia koncom leta 1985 majstrovské kurzy pre hráčov na sláčikových nástrojoch, sláčikové kvarteta, klarinet, klavír a pre spevákov. Medzi lektormi je i Sena Jurinacová. Náplň kurzov nie je tematicky vyhradená, avšak určitý dôraz sa kladie na Bachove skladby.

V rámci tohtoročných Viedenských hudobných slávností otvorili aj výstavu Sena Jurinacovej, ktorá ukazuje v koncentrovanej podobe umenie secesie a duchovné korene viedenského umenia z rozhrania 19. a 20. storočia. Dramaturgickou novinkou je cyklus súčasných scénických diel, ktoré majú zaznieť v optimálnej umeleckej podobe. Pozornosť púta pohostinské vystúpenie divadla Kabuki, ktoré reprezentuje japonskú divadelnú tradíciu. Odborníci so záujmom očakávajú uvedenie operných diel A. Zemlinského a F. Schreкера.

Antony Beament, dirigent opery v Kolíne nad Rýnom, napísal novú záverečnú scénu k nedokončenej opere Ferruccia Busoniho *Doktor Faust*. Pre novú verziu boli autorovi k dispozícii skice skladateľa, ktoré sú prístupné len niekoľko rokov. Svetová premiéra diela sa uskutočnila 2. apríla 1985 v Teatro Comunale v Bologni. Dirigentom bol Zoltán Pesko, réžiu mal Werner Herzog.

navštívi tento stánok múz asi nebude tak ľahké. Pre tých, ktorým snáď uniká správa o otvorení znovuvybudovanej Semperovej opery 13. februára tohto roku, len stručne pripomeniem niekoľko faktov. V tento istý deň pred štyridsiatimi rokmi (13. februára 1945) pri anglo-americkom nálete sa stalo dielo architekta Gottfrieda Sempera, pýcha hudobných *Drážďan*, ruinou. Vďaka usporiadateľom sme sa mohli pokochať v kráse operného domu, ktorý má bohatú tradíciu a ktorý dnešní reštaurátori doslova znovuzkriesili a vystavili v takej nádhere, akej stál predtým. Nenavštívili sme však operné predstavenie, ale nedeľné matiné, na ktorom sa predstavila mladá sovietska klaviristka Eubov Timofejevová, absolventka moskovského konzervatória a laureátka súťaží v Montreale a Paríži. Nenadsadím, ak poviem, že mladá umeľkyňa vyčarila z klavíra doslova ohňostroj nálad, bohatú paletu drobných hudobných portrétov a ukázala brilanciu majstrovskej úrovne tak v dielach Chopina, Liszta a Prokofieva, ako aj v troch prídavkoch.

Drážďany teda pripravili svojim hosťom výdatnú duchovnú potravu — tak vo sfére muzikologickej, teoretickej, kritической, ako aj umeleckej. Tým len potvrdím prívlastok, ktorý sa im často dáva, že sú — totiž — mestom umenia.

JANA LENGOVÁ

Komorné koncerty MDKO v Bratislave

Existujú koncerty, ktorých dramaturgia ponúka veľké umelecké zážitky. Poslucháč si s koncentrovaným záujmom sadá do koncertnej siene a čaká jednak hudbu, ktorá veľa sľubuje, a rovnako interpretáciu — čo nového umelec do známej skladby vložil a ako v dielach neznámych zapôsobil. Z tejto premisy vychádza ďalšie odvíjanie hudobného večera, pre ktoré sú zbytočné slová, pretože za hĺbkou prežitia stávajú smiešnymi barličkami zvukového prejavu našich myšlienok — alebo — sklamania, na ktoré ani slová nestačia! O tom druhom prípade je potrebné povedať sa s čitateľmi po hostovaní švajčiarskeho organistu (či klaviristu?) **Olivera Eisenmanna** (15. 4. 1985). Dramaturgia menej hravá, či neznámych mien v jeho podaní neupútala a prekryval ju tieň hráča málo sústredného na nástroj, z ktorého neznel ani organ ani klavír (podľa bulletinu interpret študoval klavír a neskôr organ). Po Muffatovi, Bachovi a Mozartovi sa žiadalo odísť, program však sľuboval ďalej — Franckovu Grande piéce symphonique fis mol, op. 17, Will Eisenmannove Meditácie, Ermend Bornelove Baskické kraje. Žiaľ, prístup organistu aj ďalej nevyhovoval nič o diele, autorovi. Akési „interpretácie improvizácie“ neprinesli ani v druhej polovici vystúpenia zmenu, skôr beznádej, z ktorej už nič nebolo možné očakávať u švajčiarskeho hosťa. Nie je to prvý prípad, kedy režiséri dokázali nablýskať na nahrávke to, čo v skutočnosti interpret v sebe nemá. Aj grafomónové nahrávky Olivera Eisenmanna hovoria pre neho — a preto bol v podstate pozvaný. Vid storočie techniky! Jeho vystúpenie v Bratislave však radšej odpišeme z nášho umeleckého života, pretože ani pre neho nemôže znamenať umelecký prínos. Z celého koncertu sa mi zafixovala vtipná poznámka nášho popredného mladého organistu: „Aspoň trafil bezpečne na klávesy!“

Aby sme boli úplní — Eisenmann si pozval zo Švajčiarska aj partnerku — flautistku **Verenu Steffenovú**. Ťažko posúdiť jej úroveň pri takom kolegovi. No napriek viacerým výhradám (čistota tónu, výraz, štýl) určite bola lepšia. Popri Bachovi, Mozartovi najviac uspela v súčasnej skladbe W. Eisenmanna Meditácie pre flautu a organ, op. 88.

ETELA ČÁRSKA

Komorné koncerty v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca pokračovali 23. IV. 1985 vystúpením klaviristu **A. Jánoška**

s klaviristkou **D. Rusovou** a **Trávníčkovho kvarteta**. Prvá časť programu bola vlastne klarinetovým polorecitatálom, v rámci ktorého **A. Jánoška** preukázal dokonalú techniku i muzikantskú spontánnosť hry a **D. Rusová** sa predstavila ako skvelá komorná hráčka.

V úvodnej časti koncertu sme si vypočuli Kubičkovu Volanie pre klarinet a klavír — dielo pútavé hlavne v nastolených tematických tvaroch, ale menej už v rozpracovaní toho, čo bolo exponované. Volaniu chýba jednoliaty tok a väčšia vnútorná kontrastnosť. Po slovenskom úvode nasledovala malá sonda do francúzskej hudby. Dva koncertant pre klarinet a klavír **D. Milhauda** je dielo priam mozartovsky prosté, tanečné, hravé, nasýtené bohatými farbami. To isté konštatovanie platí i pre Debussyho Rapsódiu pre klarinet a klavír. Je to vábivé čarovanie s harmóniami a prekrásny spev klarinetu — frapujúci vo svojej genériálnej prostote. Poulencova Sonáta pre klarinet a klavír neposobí natoľko strhujúco, jej hudobná reč osciluje medzi romantizmom a impresionizmom. Po stránke interpretačnej bola celá prvá časť vynikajúca a interpreti si zasluhujú len slová uznania a obdivu.

V druhej časti programu Trávníčkovho kvarteta zahrlo Mozartovo Sláčikové kvarteto G dur, KV 387. Žiaľ, ani tentoraz nemôžem vysoko hodnotiť interpretáciu Mozarta. Trávníčkovci patria rozhodne k vynikajúcim komorným telesám, ale Mozart akoby im stále unikal. Charakterizujme bližšie ich tvorenie tónu: je prenikavo expresívne, čo znamená v interpretácii Mozartových diel neodpušiteľnú chybu. Každý tón je až príliš impulzívne rozkmitaný, dráždivý, a tak vlastne cudzí duchu Mozartovej hudby, z ktorej vyžaruje klasická vyváženosť a dokonalá harmónia. Ide mi teda o elementárne interpretačné požiadavky, ktoré nemožno ignorovať. Tak napríklad v allegrových častiach, kde charakter tónu nie je natoľko nápadný, možno interpretáciu trávníčkovcov akceptovať. Ukazuje sa preto, že základný problém spočíva v modelovaní prvotného dotyku interpreta s nástrojom a tu kdesi treba začať s procesom „ozdravenia“ interpretácie Mozartovej hudby.

Na záver sme si vypočuli Weberovu Introdukciu, tému a variácie pre klarinetové kvinteto (v interpretácii **A. Jánoška** a Trávníčkovho kvarteta), brilantné a poslucháčsky vďačné dielo, v ktorom naši umelci demonštrovali svoje nesporné interpretačné majstrovstvo.

IGOR BERGER

PAVOL MAURÉRY - päťdesiatročný



Snímka: J. Vavro

Spevákka dráha dnes popredného sólistu opery SND **PAVLA MAURÉRYHO** je výrazne netypická. Brány bratislavskej VŠMU opúšťal v neobyčajne úrodných rokoch, ktoré slovenským operným divadlám dali celú plejádu vysokoškolsky vzdelaných a umelecky veľa sľubujúcich sólistov. Či už ako doktor Malatesta z Dona Pasquala alebo Tomeš z Hubičky v štúdiových predstaveniach predstavoval skôr solídny priemer než špičku nášho operného dorastu. Tomu adekvátne bolo aj jeho uplatnenie sa v rokoch šesťdesiatych, kedy pôsobil v zbere VUS-u a na prechode k rokom sedemdesiatym v zbere Novej scény. Až potom začala jeho závažná kariéra operného sólistu, najprv v súbore ŠD v Košiciach a od sezóny 1978-79 v opere SND. Po vokálnom preškolení zostalo len málo z jeho dovtedy skôr tenorálneho a zvukovo rozkolísaného barytónu, jeho tón získal väčšiu nosnosť, zamatový „zábal“, dodávajúci hlasu tmavšie zafarbenie a ideálnu plynulosť vokálnej línie. Umelé ozvučenie jeho hlasu išlo ruka v ruke s dozrievaním intelektuálneho osvojenia si takej vokálnej estetiky, ktorá ho predurčovala k úspešnej interpretácii talianskych oper „ottocenta“. Mauréry to názorne demonštroval už v Košiciach, kde na seba upozornil najmä v troch verdivských postavách (Rigoletto, Germont z Travlaty a Bocca negra), ale aj ako Marcel z Bohémy a Gerard z Giordanovej najznámejšej opery. Pravda, spieval aj v šelico iné (napr. kráľa z Orffovej Múdrej ženy), ale záujem nášho operného centra vyvolal najmä schopnosťami autenticky verdivskej interpretácie. V SND hosťoval najprv ako Escamillo v Carmen, potom výborne zapadol do inscenácie Rigoletta, no za vrchol jeho pohostinských vystúpení pokladáme starého Germonta. Či už ho spieval v slovenčine alebo v taliančine (po boku Dvorského a skvele Rumunky Moldoveanuovej); bol to výkon výsostne štýlový, v ktorom vzorná kantiléna a frázovalie naznačovali znalosť interpretačných vzorov, ale zároveň jeho prejav oplýval bohatou citovou zangažovanosťou a prepojením medzi dynamikou a vokálnym výrazom na jednej a zmyslom spievaného textu na druhej strane. Napríklad druhú slohu „verklíkovej árie“ začína Mauréry tak, ako mnohí veľkí interpreti pôsobivým mezza voce, no vo chvíli, keď v jeho speve zaznejú slová „voce dell'onore“, jeho

hlas stvrdne a razom je z prosíaceho otca prísny ochranca rodovej cti.

Za sedem sezón vytvoril Mauréry v opere SND desiatky postáv, z toho plnú polovicu v talianskych operách. Okrem už spomínaných kreácií vstúpil do starších inscenácií Bohémy (Schaunard), Lohengrina (Telramund) a Nabucca (titulná postava) a podieľal sa na príprave štrnástich premiér, v ktorých len vo Fideliovi (minister), Krútnave (Hrňá) a Cikkerovom Obľehaní Bystrice nešlo o dominantné úlohy. To jasne svedčí o jeho vyťaženosť a nepostrádateľnosť pre sólistický ansámbl, čo platí dodnes, hoci medzitým získal v súbore alternanta. Exkurzy mimo jeho špecializáciu predstavujú Vladislav zo Smetanovho Dalibora, Sebastiano z Nížiny a Wagnerov Holanďan. Práve na týchto troch postavách vidno, ako Mauréry obrusuje ostré hrany ich charakterov a akcentuje lyrické struny a spevnosť partov — s najpresvedčivejším výsledkom v poslednej zo spomínaných úloh. V jeho najvlastnejšom odbore mu bol bližší nafukáň Belcore z Nápoja lásky než surový lord Enrico z Lucie Donizettiho, viac citovo zangažovaný Prolog než strohý Alfio z veristických jednoaktoviek. Vzácné kultivovaný je jeho don Giovanni, no za vrchol doterajších kreácií pokladáme markízu Posu z Dona Carlosa a Boccanegra, ktorých citovo bohatý svet tmočí v súlade krásneho technického a výrazovo bohatého spevu. Jeho domónu nie sú cabaletty, ale cavatiny, nie jednotlivé tóny, ale celok, nie prírodné hlasové kvality, ale tvorivá interpretácia, nie dramaticko vonkajškové, ale vnútorné. V tomto ideáli ide dôsledne v šľapajách dnešnej talianskej „jednotky“ — Renata Brusona. **Š. ALTÁN**

In memoriam ONDREJ FRANCISCI



Aké slová vybrať, aby tmočili áprímnú látku nad odchodom človeka, ktorého sme si vážili pre hlboký humanizmus, pracovitost, obetavost, čistotu myšlienok a poctivosť činov. Len prosté. Aký bol aj on sám.

ONDREJ FRANCISCI (nar. 18. 11. 1915 v Slovenskom Komlóši) dostal do viena okrem dôslednej výchovy k pracovitosti aj lásku k rodnej reči, k slovenskej pravlasti, jej piesňam a literatúre. To ovplyvnilo celý jeho ďalší život. Keď sa v rodinnom prostredí rozhodovalo o jeho životnej dráhe, učiteľský údel sa jeho životnej dráhe, učiteľský údel sa

matke-vdove i budúcemu študentovi videl najkrajší zo všetkých, a tak začal študovať na Učiteľskom ústave v Miškolci. Bolo to šťastné rozhodnutie, lebo hudobné disciplíny v tých časoch boli v pedagogických ústavoch v popredí záujmu. Hudba začala naplňať život O. Francisciho rovnakou mierou ako pedagogický cieľ a vzťah k žiakom. Preto pokračoval v štúdiu na Hudobnej akademii v Budapešti. Vojna však narušila jeho pokojný i keď nefahký život a život, po akom túžil, sa mu začal vyvíjať až po skončení vojny, keď — ako mnohí Slováci — našiel cestu domov. Usadil sa v Bratislave, začal učiť, intenzívne sa venoval hudbe, viedol detský zbor a keď dostal ponuku pracovať v ÚDPMKG ako zbornajster, prijal ju.

V roku 1951 sa začína jeho zbornajstrovská práca v Čs. rozhlasu. Začína formovať zbor, ktorý sa jeho zásluhou stáva v roku 1953 štatutárnym umeleckým telesom. S poctivosťou jemu vlastnou si doplnia vzdelanie na VŠMU, kde študuje v kompozičnej triede prof. A. Moyzesa do roku 1955. Absolventskou prácou — cyklom zborov Radosť deťom — predstupuje pred kultúrnu verejnosť ako skladateľ. Zborový cyklus neskôršie našťudoval a nahral s rozhlasovým detským zborom a dodnes je v archíve Čs. rozhlasu.

Pohľad na dlhoročnú prácu Ondreja Francisciho v Čs. rozhlasu v celistvosti ukazuje vývoj dirigenta i umeleckého telesa po drobných krôčikoch stále vyššie. Ondrej Francisci si zo svojej učiteľskej profesie priniesol mnoho dobrého a užitočného pre prácu so zborom. V prvom rade lásku k deťom. Im odovzdal všetko, čo v ňom bolo. Nebolo v jeho povahe, aby sa zhováral s deťmi príkro, netrpezlivo. Na deti mal vždy čas. V redakcii pre ne pripravoval koncertné zájazdy, koncerty, prázdninové pobyty, mal veľa agendy, ktorá uberala čas. Ale vždy všetko bolo, ako malo byť. Popoludní študoval, komponoval a každý večer pracovného týždňa pracoval so zborom. To bol vrchol jeho dňa, s deťmi bol šťastný a deti to cítili. Ondrej Francisci vtisol hlbokú pečať na vývoj Detského zboru Čs. rozhlasu. Už v začiatkoch jeho činnosti si uvedomil, že popri práci na jeho raste sa musí cieľavedome usilovať o vybudovanie repertoáru, a to v tých časoch nebolo ľahké. Mohol siahnuť k zahraničnej literatúre, ale on trpezlivo postupne nadväzoval kontakty so slovenskými skladateľmi a vytváral repertoár z pôvodných slovenských zborových skladieb a piesní. Ovplyvnil tým aj vznik a repertoár mnohých amatérskych zborov na Slovensku. Sám priložil vlastné skladby a je ich nemálo — desiatky zborových skladieb, zborových cyklov, veľa úprav ľudových piesní, lebo ľudová pieseň považoval za veľmi dôležitú pri výchove detí — rozvoji vlasteneckého i hudobného citenia. Ondrej Francisci ako prvý zbornajster detského zboru zanišol slovenské piesne do zahraničia. Reprezentácia pod jeho vedením bola vždy dôstojná. Kronika zboru zaznamenala vystúpenia v MER, Belgicku, NDR, Rakúsku, Taliansku, Bulharsku na samostatných koncertoch alebo s orchestrálnymi telesami. Ondrej Francisci vybudoval pevné kontakty so zborní rozhlasov OIRT, pravidelne sa zúčastňoval na Medzinárodných stretnutiach rozhlasových detských zborov. Založil tradíciu spoločných koncertov rozhlasových zborov v Prahe a Bratislave. Na koncerte 20. apríla 1985 v Novom rozhlasovom stredisku bol posledný raz. 21. apríla 1985 máhle zomrel.

JARMILA PRIHELOVÁ

KONKURZY

Riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje

- konkurz do orchestra Slovenská filharmónia na miesto orchestrálného hráča na kontrabase, ktorý sa uskutoční dňa 19. 6. 1985 o 14,00 h v koncertnej sieni SF,
- konkurz do Slovenského filharmonického zboru do hlasovej skupiny alt, tenor, bas, ktorý sa uskutoční 19. 6. 1985 o 13,00 h v skúšobni Slovenského filharmonického zboru,

- konkurz do komorného sáboru Musica aeterna na miesto hráčov na husliach, viole, violončele, kontrabase, lutne, čembale,

a vokálnych sólistov soprán, alt, tenor, bas,

ktorý sa uskutoční 21. 6. 1985 o 9,00 h v koncertnej sieni SF.

Prihlášky so životopisom zašlite na kádr. a personálne odd. SF, 816 01 Bratislava, Palackého 2. Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

Riaditeľ Štátnej filharmónie v Košiciach vypisuje konkurz do orchestra ŠFK na nástroje

- hráč na 2. flautu s povinnosťou pikoly,
- do skupiny 2. huslí,
- do skupiny violončiel.

Podmienky konkurzu sú: ukončenie konzervatória, VŠMU, AMU, JAMU. Prihlášky posielajte na adresu: Štátna filharmónia Košice, Dom umenia, 041 23 Košice.

Chlapčenský filharmonický zbor hľadá talenty — spevákov vo veku od 6 do 12 rokov.

Konkurzná skúška do zboru bude 17. júna 1985 v čase od 17,00 do 19,00 h v budove Slovenskej filharmónie, Bratislava, Reduta, Palackého 2, I. posch.

HUDOBŇÝ 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 Nováčik, 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 tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SÚTI 6/10

HUDBA A MÚZEÁ SSR

Významná časť nášho národného kultúrneho dedičstva je uložená v múzeách a galériách SSR. Úsilie o jeho zachovanie a lepšie sprístupnenie verejnosti je v popredí snáh slovenského múzejníctva obzvlášť v posledných desaťročiach.

Dejiny hudobného múzejníctva na Slovensku sú veľmi mladé. Mnohé slovenské múzeá dokumentovali sice v priebehu celej svojej doterajšej existencie aj pamiatky hudobného charakteru, avšak ich akvizičná činnosť orientovaná na hudbu mala prevažne regionálne zameranie, alebo pramenila zo zvýšenej inklínácie niektorého z múzeálnych pracovníkov k tejto oblasti. Po 60. rokoch nášho storočia — vznikom na hudbu špecializovaných pracovísk — vznikali u nás podmienky pre systematický zber hudobných materiálov a postupné vytváranie, profilovanie a uplatňovanie koncepcnej stránky aj v oblasti hudobného múzejníctva.

Potreba intenzívnejšej, hlavne však koordinovanej akvizičnej činnosti, dôslednej ochrany, zodpovedajúceho dokumentačného spracovania a vedecko-prezentačného využitia hudobných pamiatok Slovenska viedla pracovníkov Hudobného oddelenia Historického ústavu Slovenského národného múzea (ďalej len ako SNM) v Bratislave (v rámci obdobne zameranej rezortnej úlohy inštitúcie) k uskutočneniu výskumu, súpisu a k vyhodnoteniu materiálov hudobného charakteru múzeí SSR. Akcia, na ktorej sa v rokoch 1981—1985 podieľali dr. Ľuba Ballová, CSC., dr. Vladimír Čížik, Judita Frešová, dr. Ivan Mačák, dr. Darina Múdra, CSC., dr. Viola Švantenová, dr. Danica Štilichová a dr. Alexandra Tauberová, bola prvou tak rozsiahlou akciou svojho druhu na Slovensku.

Vyhodnotenie získaných výsledkov znovu potvrdilo skutočnosť, že pamiatky hudobného charakteru múzeí SSR tvoria v kontexte slovenskej národnej hudobnej kultúry dôležitý komplex dokumentov, a to tak svojou výpovednou hodnotou, ako aj z hľadiska kvantitatívneho. Veď múzeá na Slovensku prechovávali v súčasnosti do 6000 hudobných nástrojov, takmer 50 000 pamiatok archívnej povahy, približne 5000 zvukových záznamov a okolo 1500 ďalších zbierkových predmetov so vzťahom k hudbe.

...

Súpis pamiatok hudobného charakteru múzeí SSR, ktorý predstavuje významný prínos aj pre muzikologickú evidenciu hudobných pamiatok Slovenska, je jedným z výsledkov tohto užitočného múzeálo-muzikologického podujatia. Aký je konkrétny obraz toho, čo sa nachádza z oblasti hudby v slovenských múzeách?

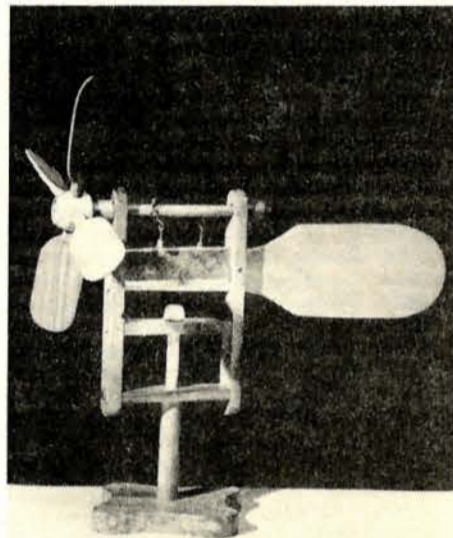
K najdôležitejším múzeálnym pamiatkam hudobného charakteru patria hudobné nástroje. Tvoria počtom druhý najrozsiahlejší súbor hudobných dokumentov slovenských múzeí. Vo výraznej prevahe sú hudobné nástroje slovenskej ľudovej hudobnej kultúry. Bohatý sú hlavne zbierky zvoncov, píšťal a píšťaliek. Menší je výskyt fujary, bičov, rohov, trúb, huslí a basy. Z ostatných typov tejto skupiny pamiatok menovite spomeniem klepačky, hrkálky, rapkáče, krahulce, drumble, cimbaly a detské husle.

V kategórii ľudových hudobných nástrojov si treba povšimnúť podiel jednotlivých múzeí SSR na ich dokumentovaní. Rozsah akvizície v mnohých prípadoch stimulovala ich výroba viazaná na príslušný región. Najbohatšie sú zbierky ľudových hudobných nástrojov múzeí bývalej trenčianskej, lptovskej, oravskej, zvolenskej a turčianskej župy. Celoslovensky najdôležitejšia je zbierka Etnografického ústavu SNM v Martine. Cenné sú však i súbory Slovenského poľnohospodárskeho múzea v Nitre, Oravského múzea v Dolnom Kubíne a banických múzeí v Rožňave a v Banskej Štiavnici.

Štruktúra zbierok hudobných nástrojov z tzv. **vysokej kultúry** je v jednotlivých múzeách SSR odlišná a závislá od mnohých okolností, ktoré determinovali jej charakter. V múzeách Slovenska je najčastejší výskyt strunových hudobných nástrojov, sú to hlavne **husle, violy, violončelá, gitary**. Menej — i keď nie oje-

dinele — sú doložené **bubny, tympany, tamburíny a zvony**. Naše múzeálne zbierky vo všeobecnosti sú pomerne skromné na historické **klávesové a dychové nástroje**. Preto osobitnú hodnotu pre slovenskú organológiu má napríklad cenný súbor dychových nástrojov bratislavskej výroby, klavír a sláčikové nástroje z 18. storočia, ktoré sú v majetku Mestského múzea v Bratislave, alebo vzácne dobové klávesové nástroje miestnej výroby uložené v múzeách Spiša (Kežmarok, Levoča, Spišská Nová Ves, Markušovce).

Osobitne sa chcem zmieniť o takmer trojtisícovej, na Slovensku najdôležitejšej, zbierke hudobných nástrojov, ktorú prechováva Hudobné oddelenie SNM v Bratislave. Okrem súboru nástrojov tzv. **vysokej kultúry** a slovenských ľudových hudobných nástrojov, zahŕňa je zbierka (pre účely porovnávania) aj iné



Rapkáč na odháňanie škodcov z poľa. Ján Černek, Podvysoká, okr. Čadca. Zbierky Hud. odd. HÚ SNM, sign. MUS 1628, r. 1982.

európske ľudové hudobné nástroje a nástroje mimoeurópskych kultúr. Výnimočnú hodnotu má kolekcia sláčikových nástrojov, ktoré patria svojou početnosťou a významom pre poznanie stredoeurópskeho regiónu k najvýznamnejším v Európe.

Najpočetnejšiu skupinu hudobných pamiatok múzeí SSR tvoria archíválie. Ich zber sa v múzeách, SSR uskutočňoval donedávna zväčša len ako doplnková oblasť akvizície. Dôležitý predel preto tvorilo udelenie štatútu archívu osobitného významu Slovenskému národnému múzeu.

Aby bola možnosť konfrontovať charakter hudobných pamiatok archívov SSR a múzeí SSR, uplatňujem aj v prípade členenia múzeálnych archíválií hľadisko sociálnej funkcie hudby, ktorú príslušné pamiatky dokumentujú (pozri článok D. Múdrej Hudba a archívy SSR, in: Hudobný život, roč. XVII, 1985, č. 4, s. 8).

Z **časového hľadiska** sa archívne pramene múzeí SSR viažu prevažne k 19. a 20. storočiu. S výnimkou Hudobného oddelenia SNM, sú archívne pamiatky z 18. storočia v múzeách SSR zastúpené skromnejšie. Ešte zriedkavejšie je výskyt rukopisov a tlači z čias pred rokom 1700.

Okrem zbierok Hudobného oddelenia SNM, o ktorých sa pojednáva vo vyššie uvedenom článku, archívne pramene v múzeách SSR dokumentujú funkciu účelovosti a slávnostnosti predovšetkým **cirkevnou hudbou**. Prezentujú ju hlavne zbierky piesní a pasionálová literatúra (Zvolen — Vlastivedné múzeum, Žilina — Považské múzeum, Levice — Tekovské múzeum a ďalšie). Dôležité v tomto smere sú hudobné pamiatky Etnografického ústavu SNM v Martine. Oveľa zriedkavejšie sa v múzeách vyskytujú notové materiály kostolných archívnych zbierok a cirkevných spolokov (Banská Bystrica — Literárne a hudobné múzeum, Trnava — Západoslóvenské múzeum).

Funkciu usŕachtiteľ zábavy dokladajú múzeálne hudobné zbierky hlavne **dobovou tanečnou hudbou**, a to prevažne z čias od druhej tretiny 19. storočia [Banská Štiavnica — Slovenské banské múzeum, Kremnica — Múzeum mincí a medailí a i.).

S rozvojom hudby obdobia romantizmu súvisiacia funkcia subjektívneho výrazu, je v múzeálnych depozitároch doložená najmä **hudobnými prejavmi národného obrodnenia**, ktoré boli takmer výlučne orientované na slovenský folklór [Martin — Etnografický ústav SNM, Liptovský Mikuláš — Múzeum J. Kráľa].

V porovnaní s archívnymi hudobnými fondami sa v múzeách bohatšie prezentuje činnosť **spevokolov** a nástrojných združení z obdobia druhej polovice 19. storočia a zo začiatku 20. storočia. Napríklad spevokoli Trnava (Liptovský Mikuláš — Múzeum J. Kráľa), spevokolov z Tisovca a Trakovíc [Ban-

ská Bystrica — Literárne a hudobné múzeum, Hlohovec — Okresné múzeum], Spevackého spolku slovenských učiteľov (Trenčín — Trenčianske múzeum) a iné.

Dôležitú časť dokumentov hudby 20. storočia tvoria **pozostalosti po osobnostiach hudobnej kultúry**, ktoré sa práve v múzeách vyskytujú oveľa častejšie ako v archívoch. Najzávažnejšie sú súbory pozostalostí Hudobného oddelenia SNM (pozri citovaný článok) a Literárneho a hudobného múzea v Banskej Bystrici (archívy T. Andrašovana, J. Cikkera, J. Egryho, J. Móryho, A. Očenáša, Z. Mikulu a i.). K historicky cenným patrí tiež Pozostalosť M. Schneidra-Trnavského uložená v Západoslóvenskom múzeu v Trnave.

Nie ojedinelé sú v múzeách archívne pamiatky **robotníckej hudobnej kultúry** (Trenčín — Trenčianske múzeum a i.), ako aj pramene **k slovenskému hudobnému folklóru** (Banská Bystrica — Okresné múzeum, Martin — Etnografický ústav SNM a ďalšie). Treba ešte pripomenúť, že mnohé regionálne múzeá (Trenčín, Nitra, Košice, Spišská Nová Ves, Banská Štiavnica, Piešťany a i.) **sústreďujú závažné pamiatky k hudobným dejinám svojho regiónu**.

Skupina predmetov, ktoré vyplývajú z činnosti hudobníkov a ktoré sú dokladom o hudobnej činnosti ako takej, patrí k múzeálne najtypickejším dokumentom.

Expozične zaujímavé sú najmä predmety súvisiace s činnosťou skladateľov (napr. osobné pamiatky po V. Figušovi-Bystrom, J. Egrym, Š. Jurovskom v Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici), výkonných umelcov (pamiatky po J. Pöschlovi v Múzeu SRR v Prešove) a hudobných spolokov (múzeá v Banskej Bystrici, Prešove, Hlohovci). Sú to hlavne **vence, stuhy, dirigentské paličky, zástavy a pečatidlá**. Najčastejšie však je výskyt pamätných medailí, mincí a pláket. Menovite tu treba spomenúť kolekciu Múzea medailí a mincí v Kremnici, ktorá sa tematicky vzťahuje na osobnosti hudby a na hudobné inštitúcie, telesá a podujatia. Pomerne málo sú v múzeách Slovenska zastúpené **odznaky** s hudobnou tematikou.

Typovo rôznohodnejšia je druhá kategória predmetov. Sem zaraďujeme práce výtvarného charakteru — **maľby, kresby, litografie** a pod., napríklad portréty hudobníkov (múzeá v Banskej Bystrici, Dolnom Kubíne, Prešove, Trenčíne), maľby a kresby s hudobnou tematikou, ktoré zdobili salóny kaštieľov a zámkov (Bojnica, Zvolen, Červený Kameň). Osobitnú pozornosť si z hudobného hľadiska zasluhujú výtvarné práce Martina Benku (Múzeum M. Benku — Martin) a zbierka litografií Východoslovenského múzea v Košiciach. Ďalej sú to **busty, sošky, plastiky a drevorezby** súvisiace predovšetkým s prejavmi ľudového mu-



Ukážka nototlače z posledného notovaného vydania Cithary Sanctonorum vydaney tlačou v Levoči v roku 1696. Zbierky Hud. odd. HÚ SNM, sign. MUS I 69.

Snímky: archív SNM Bratislava-Hrad

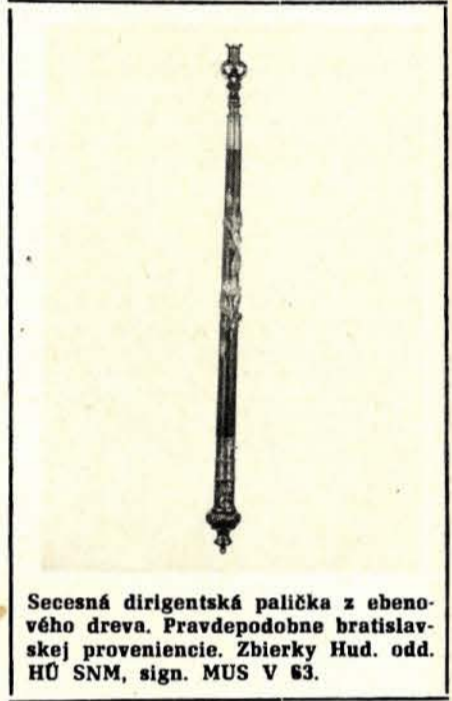
zicírovania, ale tiež figurálne predmety z **porcelánu** a **keramiky**, ako sú napr. jedinečné práce F. Kostku a I. Bizmayera (múzeá v Stupave a v Modre). Keramické a porcelánové predmety, rovnako ako **šperky, kachlice, nábytok** a pod. s hudobnými motívmi mali často úžitkovú poslanie.

Zdá sa, že **známky** tematicky orientované na hudbu, sú ešte stále viac predmetom súkromnej zberateľskej činnosti. Nachádzajú sa v múzeu mincí a medailí v Kremnici a v zbierkach SNM v Bratislave.

Zvukové záznamy patria v múzeách SSR k najmenej dokumentovanejmu typu pamiatok hudobného charakteru. Tento fakt poukazuje na to, že zvuková nahrávka ako typ dokumentu — pre hudbu nepochybne najpodstatnejšia forma finálneho produktu — neprenikla na Slovensku ešte do povedomia ani múzeálnych, ale ani archívnych pracovníkov. S poľutovaním treba konštatovať, že len veľmi málo — a to vo svetovom meradle — sa dosiaľ vžila forma ozvučených hudobných, ale i nehudobných expozícií a výstav, ako nový, komplexnejší spôsob prezentácie.

V múzeách SSR sa nachádzajú tri druhy zvukových záznamov, ktoré zodpovedajú stupňom technického rozvoja fixovania hudby: **válce** (voskové, kovové), **platne** (kovové, štandardné, dlhohrajúce gramofónové platne) a **pásy** (magnetofónové).

Obsahom prvého typu zvukových záznamov je produkcia dobovej zábavnej hudby (Trenčín — Trenčianske múzeum, Rožňava — Banické múzeum). Obsah zvukových záznamov platní je veľmi rôznorodý (Martin — Múzeum M. Benku, Martin — Literárne múzeum Matice slovenskej). Prevažná časť nahrávok na



Secesa dirigentská palička z ebenového dreva. Pravdepodobne bratislavskej proveniencie. Zbierky Hud. odd. HÚ SNM, sign. MUS V 63.

magnetofónových pásoch zaznamenáva nahrávky regionálneho folklóru a rozhlasové nahrávky diel skladateľov, ktorých pozostalosti sú uložené v príslušných múzeách (Banská Bystrica — Literárne a hudobné múzeum, Žilina — Považské múzeum, Považská Bystrica — Okresné múzeum, Svidník — Múzeum ukrajinskej kultúry).

V rámci zvukových záznamov spomeniem aj ozvučené **filmy**. Ich obsahom sú prevažne profily skladateľov a zberateľov hudobného folklóru (Martin — Literárne múzeum Matice slovenskej, Humenné — Okresné vlastivedné múzeum).

...

Výskum a súpis materiálov hudobnej povahy v múzeách SSR a naň nadväzujúca analýza získaných informácií nútia zamyslieť sa a postupne riešiť viaceré — pre oblasť hudobnej muzikológie a muzikológie — zásadné otázky, ktoré sa dotýkajú koncepcie a odbornej úrovne hudobnej dokumentácie na Slovensku.

Keďže donedávna neexistovali na Slovensku na hudbu špecializované múzeálne pracoviská, patrilo predovšetkým k povinnostiam regionálnych múzeí dokumentovať aj oblasť hudby. Posúdenie aktivity múzeí v prospech hudby ukázalo, že práve regionálne múzeá majú voči zberu, dokumentácii a prezentácii hudby veľké podližnosti. Nazdávame sa, že kvalifikovaní muzikológovia, ktorým by sa mali vytvoriť podmienky pre uplatnenie sa aspoň v najdôležitejších múzeách regionálnej pôsobnosti, by mohli odstrániť nestačujúcu a náhodnú akvizičnú činnosť, neodbornú úroveň dokumentačného spracovania a vo väčšine prípadov malú prezentáciu hudobných pamiatok.

Kľúčové miesto v oblasti hudobno-múzeálnej patrí na Slovensku na hudbu špecializovaným pracoviskám múzeálneho typu, ktorými sú Hudobné oddelenie SNM v Bratislave a Literárne múzeum v Banskej Bystrici. Tieto prechováajú tiež podstatnú časť hudobných pamiatok múzeí SSR. Kým banskobystrické múzeum sa orientuje prevažne regionálne, Hudobné oddelenie SNM sa usiluje z hľadiska zberu materiálu a šírky dokumentačného záberu hudby o celoslovenskú pôsobnosť a v potrebných prípadoch siaha aj na materiály zahraničnej proveniencie.

Archívy a múzeá SSR predstavujú „památku národa“ aj v oblasti hudby. Žiadalo by sa preto, aby bohatstvo, ktoré prechováajú, sa využívalo a propagovalo ďaleko väčšou mierou nielen doma, ale i v zahraničí.

DARINA MÚDRA