

HUDOBNÝ ŽIVOT 86

Ročník XVIII.
1. IV. 1986
2. — Kčs
6

DAŤ SLOVO NA PRAVÉ MIESTO

Každý časopis o umení prispôsobuje svoju koncepciu národným a politickým potrebám. My v ČSSR máme veľkú tradíciu vo vydávaní odborných hudobných časopisov a vďaka za to viacerým našim predchodcom. Zásiuhou Zdeňka Nejedlého, Mirka Očádlíka, Vladimíra Helferta, ale i Antonína Sychru vyvinula sa v ČSSR pokroková línia odbornej žurnalistiky, ku ktorej sa hlásime a ktorú sa snažíme rozvíjať. Po druhej svetovej vojne vznikli Hudební rozhledy ako prvé posolstvo socialistickej kultúrnej orientácie a neskôr na Slovensku časopis Hudobný život. Spoločnosť a odborníci dostali priestor na širokú orientáciu v hudobnom živote. Oba časopisy a rad iných mohli spoluvytvárať socialistický hudobný ideál a mohli priebežne komentovať a odborne posudzovať náš hudobný život.

Potvrdila sa pravda, že odborný časopis má vtedy význam, ak si nájde dostatok kontaktov so svojou dobou a jej umením a dopracuje sa takých myšlienkových horizontov, aby ho doba i spoločnosť cítili a potrebovali. Na druhej strane je isté, že socialistická spoločnosť potrebuje časopis, ktorý vychádza z jej princípov a prihovára sa k svojej dobe adresnými článkami.

Naše odborné hudobné časopisy — ak ich sledujeme v historickom odstupe — sa kryjú s vývojovými fázami nášho skladateľského zväzu a s koncepciou, ktorú pre hudobné umenie určovala komunistická strana. Je to jav normálny a logický. Hneď po vojne súvisí práca hudobných časopisov s prerastaním národnodemokratickej revolúcie do revolúcie socialistickej. Časopisy si začínajú všímať nové tendencie, ktoré spoločnosť predtým nepoznala. V päťdesiatych rokoch sa časopisy orientujú predovšetkým na tých, ktorí cítili novú potrebu organizácie hudobného života a oceňovali umelecké talenty v nových súvislostiach. Do popredia sa dostáva kategória socialistického svedomia. Hudobné časopisy tu zohrali závažnú úlohu najmä v názorovej kryštalizácii, v triedení „duchov“ a v upevňovaní koncepcie socialistickeho vývoja. Neskorších 10 rokov sa prehĺbujú kontakty so svetom. Táto problematika sa nechápala jednotne a aj v hudobných časopisoch vidíme rôzny prístup k viacerým kardinálnym otázkam. Ziaľ, viaceré názorové tendencie sa ani v umeleckých časopisoch nevedeli vyhnúť krízovému mysleniu, a tak môžeme pomerne ľahko z jednotlivých časopisov vycítiť, ako sa

autori orientovali a akými cestami sa vyvíjala práca jednotlivých časopisov.

Neskoršie pripomienky a najmä Poučenie znova uplatňujú a ďalej rozvíjajú socialistické myslenie a posilňujú celkovú koncepciu našej hudby. Všetko možno doložiť dokladmi, a tak zachytiť názorovú konsolidáciu a s ňou súvisiaci proces rozvoja súčasnej československej hudobnej tvorby a vzdelanosti.

Posledných 10—15 rokov majú hudobné časopisy nápadný podiel na novom kryštalizovaní umeleckých talentov, na zjavných rozvojových trendoch i na spevnení kultúrno-politickej línie súčasnej československej hudby. Napriek tomuto zjednodušenému pohľadu je isté, že socialistické filozofické východiská boli a zostávajú hlavnou východiskovou silou celej našej súčasnej vzdelanosti. História raz docení podiel jednotlivcov na týchto trendoch a určite nenechá bez povšimnutia ako sa vyvíjala generálna línia a čo všetko ju posilňovalo.

Každá vzdelanost sa postupne dopracováva k určitým výsledkom a k určitému bohatstvu. Teší nás, že u nás novinárska profesionalita nezostala trčať na pol cesty. Viacerí naši hudobní žurnalisti ovládajú rôzne typy novinárskej práce. Nachádzame rozbor, syntetické články, glosy, noticky, hudobno-zemepisné črty, profile, hudobné fejtóny a pod. Nerozvíjajú sa rovnocenne. Rozhodujúce zostáva, či sa podarilo hudobným vedcom a kritikom správne oceniť tvorbu, koncertné výkony i bežnú umelecko-spoločenskú prax. To sú vždy najväčšie zložitosti. Marxisticko-leninská estetika vypracováva systém kritérií, zdokonaľuje sa a viaceré hodnoty už zväčsa rozoznala. Pretrvávajú však rôzne názorové šablóny, ohľaduplnosť k menám a niekedy aj nacionálne pohľady. K týmto otázkam sa zaujímajú rôzne stanoviská a zdá sa, že kritická a analytická prax sa predsa len zdokonaľuje.

Uznanlivo musíme hovoriť o práci časopisov tam, kde správne docenili dominantné diela našej prítomnosti a ukázali a mnohokrát potvrdili stabilný význam špičkových náročných diel. Bez odborných časopisov by tieto istoty v národe neboli. Nepovažujeme za minus, že hudobní publicisti a hudobníci vôbec majú niekedy problémy s „novou“ hudbou, ktorej kritériá a vlastný spoločenský význam nie sú dosť ujasnené. I tak sa pomerne veľa vykonalo pri určovaní a objasňovaní rôznych

importovaných trendov a ich prípadnej nevhodnosti.

Práca novinárov je v tomto zmysle zložitá. Prevládajú mnohonásobne rozvetvené prístupy, osobné návyky a najosobnejšie sympatie. Niekedy stoja v rozpore s objektívnymi kritériami a tvrdošijne sa držia vo vedomí ľudí. Považujem za plus v našej práci, že sa zväčsa pochopila viacvrstvnosť súčasnej hudby a zároveň potreba zdôrazňovať základný význam „stredného prúdu“, ktorý je podľa Lenina hlavným nositeľom vývojových tendencií.

Súčasná československá tvorba rozvetvuje svoje pôsobenie do najrozmanitejších sfér človeka a prehľbuje si svoj význam v spoločnosti. Nie sme vždy dost odvážni povedať pravdu o skladbách a umeleckých výkonoch, ktoré nápadne pokrývajúva za dokazateľnou profesionalitou. Ťažko povedať, či sa situácia zlepšuje, avšak sú výrazné snahy dať miesto otvoreným kvalifikovaným kritikom a byť na strane pravdy v prípadných názorových konfliktoch.

Všetky naše časopisy si už roky uvedomujú, že treba sústavne pestovať medzinárodné porozumenie medzi socialistickými štátmi, bojovať o názorovú jednotu, podloženú pravdami marxisticko-leninskej estetiky. Pomerne veľa sa urobilo pre zblížovanie hudobných kultúr socialistických štátov a pre zmenšovanie vzdialenosti medzi národnými kultúrami bratských štátov. Nepomerne vyvinutejšie sú naše vedomosti o hudbe v ďalších socialistických krajinách a možno povedať, že sa tu ďaleko prekročil bežný horizont vedomostí. Nikdy sa napríklad toľko nevedelo o Bartókovi, Šostakovičovi, Szymanowskom, Prokofievovi, Enescovi, E. H. Meyerovi, ale i Lutoslawskom, ako vieme teraz. Nehovorím, že to všetko je dokonalé, ale nápadný pokrok môže každý registrovať. Hudobné časopisy tu majú ešte vždy veľké rezervy. Nedopracovali sme sa k odbornému porovnaniu týchto veľkánov, ale najmä nie k ich dostatočne hlbokému zaradeniu do svetových kontextov.

Všetliho vieme, všetliho tušíme, ale syntetická práca overená v jednotlivých socialistických štátoch zatiaľ neexistuje. Potrebovali by sme ju i vzhľadom na väčšiu ofenzívnosť socialistickej hudby na Západe. Vystupuje tu príliš izolovane a zatiaľ sa nevyslovila téza posilniť spoločné rysy a ukazovať naše socialistické hodnoty všade tam, kde by mohol byť záujem. Skladateľské zväzy by mohli prijať na svojich zjazdoch závažný bod, že sa bude pracovať na spoločnej propagácii hudobných hodnôt a že sa prekročí koncepcia určitej ohraničenosti.

ZDENKO NOVÁČEK

Úspech Slovenskej filharmónie v Japonsku

Od 16. januára do 8. februára tohto roku hosťovala Slovenská filharmónia už po druhý raz v Japonsku. Absolvovala 15 koncertov pod vedením dirigentov národného umelca Zdeňka Košlera (dirigoval 13 koncertov) a zaslúžilého umelca Bystríka Režucha (dirigoval 2 koncerty). Umelecký zájazd organizačne pripravila — za spoluúčasti koncertu Toshiba — agentúra Japan Arts Corporation, ktorá sa špecializuje na spoluprácu so socialistickými krajinami, najmä so ZSSR, NDR a ČSSR. Toshiba tohto roku už po piaty raz organizovala koncertný cyklus Aurex, na ktorý požíva zahraničné orchestre a prominentných sólistov, ako napr. Londýnsky filharmonický orchestr, orchestre z Amsterdamu a Budapešti. Slovenská filharmónia nielenže dôstojne obstála v tejto medzinárodnej konkurencii a čestne reprezentovala československé interpretačné umenie, ale frenetický aplauz po každom z koncertov svedčil o fakte, že si svojím umením získala aj priazeň japonských milovníkov hudby. SF väčšinou koncertovala vo veľkých sálach a podľa štatistických údajov, ktoré poskytla Toshiba, koncerty SF navštívilo 25 550 poslucháčov. Okrem priateľského stretnutia členov SF s tromi tokijskými orchestrami, na ktorom za účasti čs. veľvyslanca Ing. Gustáva Šmída odovzdal riaditeľ SF dr. Ladislav Mokřý, CSc. riaditeľovi Japan Arts p. Nakatovi Talichovu medailu SF za rok 1985, konal sa koncert družby na radnici vo Funabashi, polmilionovom predmestí Tokia, stretnutie s obyvateľmi Hirošimy, kde členovia SF položili kvety k pamätníku obeť jadrového výbuchu, a ďalšie spoločenské podujatia, či besedy. Hosťovanie Slovenskej filharmónie v Japonsku chceme priblížiť čitateľom HŽ prostredníctvom slov tých, ktorí reprezentovali našu krajinu na japonskom zájazde.

Doc. dr. LADISLAV MOKŘÝ, CSc., riaditeľ SF

Japonsko, krajina vychádzajúceho slnka, sa v posledných desaťročiach stalo jedným z najaktívnejších i najatraktív-

nejších centier hudobného života v súčasnom svete. Potvrdzuje to prenikavý rozvoj tamojšieho hudobného školstva, odkiaľ na „postgraduálne“ školenie na najlepšie európske i americké učilištia prichádza stále viac dobrých sólistov, dirigentov i originálnych skladateľov, stúpajúca kvalita japonských symfonických orchestrov a v neposlednom rade vysoká úroveň a veľmi intenzívny, u nás takmer neznámy, záujem o vrcholky svetového umenia v kompozičnej i interpretačnej sfére. Treba preto vysoko oceniť skutočnosť, že na tomto prenikavom rozvoji už desaťročia participujú najlepší predstavitelia českej hudobnej kultúry, najaktívnejšie a najúspešnejšie národný umelec Zdeněk Košler, ktorého umelecká autorita v Japonsku je vskutku mimoriadna. Bolo a je preto pre Slovenskú filharmóniu veľkou výhodou a takpovediac zárukou úspechu, že oba svoje zájazdy v Japonsku mohla absolvovať práve s týmto skvelým umelcom. Naše zájazdy totiž výrazne prispeli k tomu, že dnes už možno hovoriť o československej účasti na japonskom hudobnom živote v pravom zmysle slova.

Druhý zájazd SF sa oproti prvému odlišoval tým, že sme mali podstatne priaznivejšie podmienky pre svoje hosťovanie — váha SF oproti prvému zájazdu vďaka úspešnému entrée i početným gramofónovým nahrávkam orchestra, predávaným na japonskom trhu, podstatne vzrástla a veľmi zreteľne stúpila aj umelecká i spoločenská autorita Zdeňka Košlera. V orchestri sa veľmi priaznivo prejavili kvality našich mladých vedúcich hráčov i vysoká umelecká disciplína, ale aj skutočná kolektívna umelecká tvorivosť, vďaka ktorej nebol ani jeden koncert len priemerný. Inšpirujúca sila dirigenta vzbudila v orchestri jeho najlepšie schopnosti a muzikantské kvality. Rád dodávam, že rovnaký prístup i úspech vyvolalo dirigentské umenie šéfdirigenta SF Bystríka Režucha, ktorý s našim orchestrom v Japonsku veľmi úspešne debutoval.

15 koncertov SF vo všetkých japonských veľkomestách (popri dvoch kon-



Národný umelec Zdeněk Košler a členovia Slovenskej filharmónie po koncerte v meste Fukuoka.

certoch v Tokiu hral náš orchestr napr. v Kyóte, Jokohame, Osake, Fukuoke, Nagoji) i na tamojšie pomery v menších mestách charakterizovala pre nás sprvu prekvapujúca, no o to radostnejšia skutočnosť, že všetky koncertné siene boli do posledného miesta vypredané. Vážime si to hlavne preto, že sme napospol vystupovali vo veľkých sieňach (od 1500 do 2500 miest), pričom na viacerých miestach museli usporiadatelia pridať stovky prístavkov. Išlo pritom až na jednu výnimku o akusticky vynikajúce sály, poväčšine postavené v posledných rokoch.

Ešte viac nás tešil fakt, že vynikajúce výkony nášho orchestra sa stretli s rovnakou vynikajúcou odozvou u publika. Zloženého azda spoločne z mladých ľudí. Tri prídavky na konci každého koncertu hovoria za všetko, aj keď takéto vyznenie našich koncertov prekvapilo a potešilo nielen nás, ale aj našich japon-

ských hostiteľov. V Japonsku sa totiž stále viac prejavuje negatívny vplyv spotrebnej importovanej zábavnej hudby, ktorá si získala veľkú časť mladých a na prebohatom trhu nahrávok stále viac vytlačila „vážnu“ hudbu. Aj keď naše koncerty nemožno preceňovať, isto zapôsobili v pozitívnom zmysle ako akési antidotum proti tomuto negatívne trendu v japonskom hudobnom živote.

Hosťovanie Slovenskej filharmónie v Japonsku nepochybne upevnilo autoritu československej hudobnej kultúry v tejto krajine a preukázalo, že v kultúrnej spolupráci medzi nami a Japonskom máme čo ponúknuť. Na druhej strane tradičný záujem našej verejnosti o japonské hudobné umenie potvrdzuje, že sa tu vytvára plodný a pre obe strany zaujímavý dialóg, ktorý svojím významom presahuje rámec hudobných kultúr a stáva sa nezanedbateľným faktorom medzinárodnej spolupráce.

[Pokračovanie na 6. str.]

STACCATO

● **FRANJO HVAŠTIJA JUBILUJE.** Nie je tomu tak dávno, čo barytonista Franjo Hvastija (nar. 11. 3. 1911) patril medzi najvýraznejšie osobnosti opery Slovenského národného divadla v Bratislave. Tento juhoslovenský rodák z Lubfany našiel svoj druhý domov v našej vlasti. Často hovorieval, že slovenský národ mu je veľmi blízky svojou mentalitou a má k nemu vzťah ako k svojmu rodnému bratovi, a preto — i keď mal ponuku na operné scény iných štátov — bez rozmýšľania si vybral Československo — Bratislavu. Operný spev študoval na Konzervatóriu v Lubfane. Po absolútnom pokračoval v štúdiu vo Viedni u vynikajúcej profesorky spevu Rado-Daniellovej. Napokon sa usídlil natrvalo v Bratislave. V roku 1940 ho totiž prijali za sólistu našej prvej opernej scény — Slovenského národného divadla. Množstvo náročných a nezabudnuteľných postáv rôzneho charakteru, ktoré tu vytvoril, len dokazuje, aká široká bola jeho umelecká škála.

V SND sa uviedol postavou Peer Gynta z rovnomennej opery Wernera Egka. Publikum vtedy priviedlo — obrazne povedané — priam do varu. Nebola to len výborná hlasová technika, strhujúca dikcia, prekrásna kantiléna, suverénne výšky, ale aj obdivuhodný herecký prejav, ktorým fascinoval obecenstvo. Nasledovali ďalšie postavy. Z bohatej galérie jeho kreácií vyberáme aspoň niektoré: figliarsky Barbier zo Sevilly, utrpený otec Germont z Traviaty, násilnícky Scarpia z Tosky, charakterovo rozpoltený a zúfalý hrbatý kráľov šašo Rigoletto, temperamentný a bezstarostný toreador Escamillo z Carmen, zákerný Canio, elegantný a šarmantný sveták Eugen Onegin i čestný a udatný Igor z Borodinevej opery Knieža Igor pod umeleckým vedením sovietského režiséra Nikolaja S. Dombrovského.

Dnes sa Franjo Hvastija venuje pedagogickej činnosti a odovzdáva svoje bohaté umelecké skúsenosti svojim žiakom. —ZA—

● **KONCERT ČLENOV KRAJSKEJ POBOČKY ZSS V KOŠICIACH.** V košickom Dome ume-

nia sa uskutočnil 27. januára 1986 „zvázový“ koncert v rámci cyklu komorných pondelkov Štátnej filharmónie. Na ňom demonštrovali svoju aktivitu členovia interpretačnej sekcie východoslovenskej zväzovej pobočky. Usporiadatelia exponovali v programe súčasnú slovensku tvorbu; jedine na úvod koncertu zaznela skladba zo svetového repertoáru — Sonáta pre violu a klavír M. I. Glinku, ktorú oduševnene predniesli Jozef Kýška a Pavel Novotný. Akordeonista Vladimír Čuchran uviedol Prelúdiu rapsodico od Jozefa Podprockého, ktoré je vlastne súčasťou cyklickej skladby a mimo svojho pôvodného kontextu pôsobilo nevyrazne, a od Juraja Hatríka Melancholický monológ. Hatríkova skladba má zrejme programový podtext, vyznieva farebne a dynamicky zaujímavo. Po prvý raz v Košiciach zaznelo aj Hatríkovo Hľadanie, s podtitulom piesne pre husle a klavír, ktoré naopak nepatrí k reprezentatívnym dielam Hatríkovej tvorby — najmä pre nesúrodosť medzi zložitou faktúrou klavíra a prostým až inštruktívnym stavovým partom huslí, ale aj pre obsahovo-výrazovú pestrosť, ktorá evokuje otázku, komu je vlastne skladba — interpretačne i poslucháčsky — určená. Anna Ličková a Karol Petrúci predviedli dielo so zrejším entuziazmom a snahou vyťažiť maximum z partii, ktoré miestami prezrádzajú skladateľov zmysel pre humor, poéziu i dramatický pátos. Záver koncertu patril Poetickej hudbe pre organ od Ladislava Burlasa, ktorá v podaní Emílie Dzemjanovej patrila k skutočnému vrcholu večera. —DUR—

● **ZÁJAZDY S HUDOBNOU TEMATIKOU.** Jednou z foriem priblížiť našim obyvateľom hodnoty hudobnej kultúry aj za hranicami našej vlasti sú nové zájazdy cestovnej kancelárie CEDOK Bratislava, nám. SNP 14. V tomto roku usporiadali niekoľko zaujímavých podujatí: zájazdy do Kissfaludyho divadla v Győri na predstavenie Memento svetoznámej baletnej skupiny Ivána Márkó a Lehárového operety Veselá vdova. Široký okruh nadšencov našla ďalšia ponuka na koncert speváčky Yoko Ono v Budapešti, na ktorý boli vypravené 4 autokary.



● **V TEJTO SEZÓNE** uplynulo päť rokov od založenia detského speváckeho zboru Radosť pri Závodnom klube ROH n. p. Jas a Ludovej škole umenia v Bardejove. Svoju činnosť začal v septembri 1980 ako 80-členný zbor pod vedením dirigentiek Ľubomíry Kašprikovej a Márie Ďurčákovej. Okrem pravidelných vystúpení v Bardejove zbor účinkoval aj v Bardejovských Kúpeľoch, Svidníku a Detve. Prostredníctvom televízie sa predstavil v programoch Návšteva v klube, Lastovička, Mestá našich dní, A pri tom speve a Maľovaný svet. Na II. krajskej súťaži detských speváckych zborov 19. apríla 1985 v Prešove získal umiestnenie v I. pásme spolu so speváckymi zbormi z Prešova a Popradu. Na jubilejnom koncerte 19. decembra 1985 sa tento dnes 50-členný spevokol pozostávajúci zo žiakov ZŠ predstavil náročným repertoárom. V súčasnosti pracujú pri telese dve prípravné oddelenia. Na obr. detský spevácky zbor Radosť s dirigentkou Máriou Ďurčákovou.

● **STRETNUTIE ZÁSTUPCOV KLUBOV HUDBONEJ MLÁDEŽE SLOVENSKA.** V dňoch 14.—16. februára 1986 sa v Piešťanoch pracovne stretli zástupcovia klubov Hudobnej mládeže Slovenska, aby spoločne bilancovali svoju prácu za uplynulý rok. Zišli sa zástupcovia zo 17 klubov, ktoré pracujú v Martine, Turzovke, Humennom, Hurbanove, Handlovej, Dubnici nad Váhom, Krupine, Žiari nad Hronom, Modre, Tatranskej Lomnici, Kežmarku, Rimavskej Sobote, Nových Zámokoch, Košiciach, Nitre, Piešťanoch a Turčianskych Tepliciach. Hostom stretnutia bol člen predsedníctva Spoločnosti pre starú hudbu prof. Miroslav Venhoda. Súčasťou podujatia boli i dva koncerty: na prvom vystúpil súbor

Chorea antiqua, na druhom klaviristka Zuzana Paulechová. Inšpiratívny bol i klubový program, ktorý tentoraz pripravili členovia Klubu hudobnej mládeže v Piešťanoch a venovali ho umeleckému odkazu J. S. Bacha a G. F. Händla. (—R—)

● **ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS V PRAHE** vydal v r. 1985 v edícii Rozhlasová práca zborníček venovaný Mirkovi Očadlíkovi. Tento významný hudobný vedec by bol oslávil pred dvoma rokmi svoje 80. narodeniny. Editori ukázali podstatu Očadlíkovho významu, jeho prínos do českej hudobnej vedy i jeho veľké zásluhy v československom rozhlasu. Mirko Očadlík urobil veľa pre najvyššie hodnoty československej národnej kultúry.

ŠKOLA A HUDBA

HUDBNÁ NÁUKA pre 1. ročník EŠU OPUS, Bratislava 1985

Zavádzanie novej obsahovej prestavby na ľudových školách umenia prináša inováciu do výchovno-vzdelávacieho procesu, hľadá vhodné prostriedky, formy a metódy práce, vyplývajúce zo snahy podnieť rozvoj estetického cítenia žiakov. Súhrn poznatkov z dlhoročnej pedagogickej praxe a činnosti v oblasti výuky hudobnej náuky predkladá odborný tím autorov — Boris Turza, Viera Slujková, Roland Físla, Ladislav Ganzer — v podobe vyhľadávanej učebnice **Hudobnej náuky**, zatiaľ vydané len pre 1. ročník Ľudových škôl umenia (plánované sú nadväzné knižničné vydania vo vydavateľstve Opus, ktorých autori už vypracovali učebnice pre 2., 3., 4., 5. a ďalšie ročníky).

Hudobnú náuku v súlade s učebnými osnovami EŠU schválilo MŠ SSR výnosom č. 2852/1984-20 zo 7. marca 1984 ako učebnicu pre žiakov 1. ročníka I. stupňa základného štúdia Ľudovej školy umenia. Zohľadňujúc reálne možnosti (výuka HN 1,5 h týždenne) a prihliadajúc na optimálny vek žiakov (6—7-ročné deti) autori rozvrhli učebnicu do osemnástich kapitol. V obsahu nadväzujú na výsledky dosiahnuté v prípravnom štúdiu v oblasti rozvíjania vokálnych, rytmicko-pohybových, inštrumentálnych, percepčných a tvorivých činností.

Predmet HN si kladie ako výchovno-vzdelávacie cieľ základnú úlohu, vedome formovať aktívny vzťah žiakov k hudbe. Autori naznačujú, že ide o nový pohľad na vyučovanie hudobnej náuky, pričom jej doterajšia závislosť od inštrumentálneho vyučovania sa mení na „partnerský vzťah dvoch rovnocenných disciplín, ktoré majú rovnaký podiel na utváraní ľudského profilu žiaka EŠU“. Časovo-tematický plán rozdeľuje učivo na jednotlivé mesiace učebného roku. Hudobný materiál akceptuje logický postup v myslení: od poznávania neznámeho smeruje k premietnutiu získaných poznatkov do pojmovej podoby, pričom prechádza od jednoduchých problémov k zložitejším. Dôraz sa kladie najmä na uplatnenie vlastnej tvorivej činnosti. Ako príloha učebnice slúži diagram klaviatúry a notovej osnovy s potrebným počtom pomocných linajok, ktoré plnia úlohu jedného z konkretizačných prostriedkov pri uvedomovaní procesu. V každej z kapitol sa prelínajú jednotlivé činnosti. Vychádza sa z percepcie hudobných skladieb a ich sledo-

vania v notovom zápise. Z počutého sa vyvodzujú potom i teoretické poznatky. Teda namiesto definícií uprednostňuje metodický postup základnú skúsenosť, objasnenie a z nej napokon konkretizáciu ako predpoklad k trvalému osvojeniu si hudobných pojmov hravou formou. Z podobného hľadiska vychádzali autori i pri výbere ľudových piesní, zostavovaní intonačných a rytmických cvičení. Prílohou učebnice má byť i gramoplatňa s nahrávkami skladieb (zatiaľ nevydaná), ktoré sú uvedené v Zozname skladieb určených na počúvanie. Ide o fundovaný výber, starostlivo zvážený a praxou overený. Je potešiteľné, že z 34 uvedených skladieb, väčším dielom sú zastúpení slovenskí a českí skladatelia: L. Burlas, J. Cikker, O. Ferenczy, O. Francisci, T. Frešo, J. Hanuš, J. Hatrík, T. S. Martinský, A. Sarauer, E. Suchoň, J. Zimmer. Žiaci sa v priebehu roka naučia a osvoja si 67 ľudových a umelých piesní, čo iste nie je zanedbateľný počet.

Učebnica je vkusne tematicky ilustrovaná. Obálku navrhol a ilustroval Peter Klúčík. Progresívnosť, metodická premyslenosť, odborná erudovanosť sú základnými prednosťami učebnice Hudobnej náuky pre 1. ročník EŠU, ktorá iste nájde v praxi adekvátnu odozvu a ocenenie.

...

ESTETICKÁ VÝCHOVA

Učebnica pre stredné zdravotnícke školy
Autorka PhDr. Zdenka Zatloukalová-Kalinová
Vydavateľstvo Osveta, n. p. Martin 1985
Translation Ľudmila Kianičková
Schválilo Ministerstvo zdravotníctva SSR ako učebný text pre stredné zdravotnícke školy, odbor detských a zdravotníckych sestier.

Predmet estetickej výchovy ako dôležitá oblasť v komplexnom, harmonickom rozvíjaní intelektových a emocionálnych zložiek osobnosti vedie k formovaniu mladého človeka, k obohatovaniu jeho duševného života, k utváraniu správneho postoja k ľuďom, kladnému vzťahu k prostrediu, v ktorom žije — stáva sa jedným z prostriedkov poznávania estetiky, krásy. Učebnica estetickej výchovy určená pre stredné zdravotnícke školy má poskytnúť základné poznatky z oblasti estetiky. Autorka v úvode cituje V. G. Belinského: „Estetické cítenie je prameňom všetkého prekrásneho, veľkého a človek zbavený tohto citu stojí na úrovni nemej tváre“. Ob-

sažnosť myšlienky dostatočne objasňuje dôvod, prečo je potrebné zaoberať sa estetikou i v školách mimoumeleckého zamerania.

Učebnica **Estetickej výchovy** má 322 strán, rozdelených na 3 časti: I. Kultúrne dedičstvo, II. Kultúra životného štýlu, III. Úvod do výtvarných techník. Prvá časť vzhľadom na prierez históriou je najobsažnejšia a aj počtom strán najrozsiahlejšia. Tematický celok poskytuje prehľad vývoja umenia od praveku po súčasnosť. Polemickou sa stáva časť s názvom „Hudba — priateľka“, kde nachádzame množstvo údajov, s ktorými nemôžeme súhlasiť, tak terminologického ako vecno-faktografického rázu. Napríklad na s. 126 — „tón huslí je vysoký, basy hlboký“, správne kontrabas; na s. 175 — Igor Hrušovský, správne Ivan Hrušovský nar. 1927; podobne J. Parík, správne Ivan Parík nar. 1936; na s. 176 — F. Klina namiesto F. Klinda atď. Vzhľadom na vývoj slovenskej hudobnej kultúry kapitola „Súčasná slovenská hudba“ (str. 171—177) je nepresná, historicky skreslená a odborné nejasnená. Jednotlivé skladateľské generácie sú nedostatočne diferencované a je prínajmenšom bizarné uvádzať ako reprezentantov moderny P. Šimaia, P. Kolmana, L. Kupkoviča. Slovenská hudba má množstvo talentovaných skladateľských osobností z radov mladšej generácie, ktoré by si zaslúžili pozornosť, podobne by bolo potrebné rozšíriť túto oblasť i o interpretačné umenie. Snáď najviac zaujme študentov zdravotníckych škôl problematika arteterapie a muzikoterapie, ktorá sa tu spomína len okrajovo.

Druhá a tretia časť — Kultúra životného štýlu. Úvod do výtvarných techník — zaoberajú sa otázkami estetiky v mimoumeleckej oblasti, podávajú praktické návody napr. ako si vkusne a prakticky zariadiť byt, ako sa moderne a pritom funkčne obliekať, ako uplatniť fantáziu vo vlastnej estetickej tvorbe atď. Jednotlivé kapitoly učebnice sú oddeľované kontrolnými otázkami, úlohami a cvičeniami.

I napriek uvedeným nedostatkom učebnica poskytuje množstvo všeobecných poznatkov, ktoré doplnia ilustračný materiál — 174 čiernobielych obrázkov k prebranej problematike. Učebnica je zároveň dôkazom toho, že práca synetického charakteru zasahujúca do rôznorodých umení vyžaduje nutne spoluprácu odborného tímu, aby podobné nedostatky nedominovali a prípadné sporné state boli konzultované a odborne upresnené.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

CELOŠTÁTNÁ AKORDEÓNOVÁ SÚŤAŽ V HOŘOVICIACH

V dňoch 6.—7. februára 1986 sa v Hořoviciach uskutočnil už 13. ročník celoštátnej akordeónovej súťaže v sólovej hre na akordeóne i v odbore akordeónové duó. K pôvodnému vyhlasovateľovi súťaže Generálnemu riaditeľstvu Československých hudobných nástrojov sa tentoraz prihlásila Československá umelecká agentúra Pragokonzert a Český hudobný fond. Nad súťažou mali záštitu Ministerstvo školstva ČR a Český ústredný výbor ZČSSP.

13. ročník súťaže sa vyznačoval nebyvalým počtom zúčastnených kandidátov: v kategórii juniorov bolo 20 súťažiacich, u seniorov 12 a v odbore akordeónové duó tri súbory.

V tejto počtom silnej konkurencii mali obidve poroty, zložené z popredných pedagógov akordeónovej hry z konzervatórií a vysokých hudobných škôl ČSSR, neľahkú úlohu, zodpovedne a čo najobjektívnejšie rozhodnúť o víťazovi. Kandidáti na prvenstvá sa ukázali už v prvom kole, je potešujúce, že v kategórii juniorov sa do 2. kola prebojovali zo štyroch slovenských účastníkov traja (všetci získali ocenenia), v kategórii seniorov zo šiestich slovenských súťažiacich postúpili štyria a vybojovali si tri ceny.

Prevažná väčšina trofejí pu-

tovala teda na Slovensko, čo iste nie je náhoda, ale výsledok dlhoročnej práce vynikajúcich pedagógov; dokumentujú to aj výsledky predchádzajúcich ročníkov. Keďže súťaž juniorov a seniorov prebiehala paralelne, nebolo možné sledovať výkony všetkých súťažiacich.

V kategórii juniorov 1. miesto získal **Róbert Jurčo** z Konzervatória v Žiline. Má za sebou viaceré významné ocenenia, z nich je najcennejšie snáď minuloročné 1. miesto na súťaži Confederacion Mundial del Accordeon v Portugalsku. 2. miesto udelili **Martinovi Vaulčíkovi** (žilinské konzervatórium), ktorý získal aj cenu SHF za najlepšiu interpretáciu slovenskej skladby (J. Hatrík: Kontrapunktický monológ). 3. cenu si odniesol **Roman Malý** z Konzervatória v Plzni. Čestné uznanie získali: **Jana Königsmarková** — Konzervatórium Bratislava, **František Holec** — Konzervatórium Praha, **Marcela Kadlčíková** — Konzervatórium Kroměříž, **Vlastimil Pešek** — Konzervatórium Pardubice.

V kategórii seniorov 1. cenu získala **Jarmila Luptovská**, poslucháčka 6. ročníka Konzervatória v Žiline. Svoj náročný program zvládla spoľahlivo, s obdivuhodnou technickou istotou a temperamentom. Udelili jej aj cenu Českého ÚV ZČSSP

za najlepšiu interpretáciu skladby sovietského autora (V. Zubickij: Karpatská suita). 2. miesto si vybojoval poslucháč 2. ročníka VŠMU v Bratislave **Boris Lenko**; hrá veľmi inteligentne a muzikálne, o čom svedčia aj ďalšie uznanie a prémie, ktoré mu udelili: cena SHF za najlepšiu interpretáciu skladby súčasného slovenského autora (Melancholický monológ J. Hatríka) a prémie CHF za najlepšiu interpretáciu skladby súčasného českého skladateľa (M. Raichl: Sonatina). 3. miesto získal **Peter Celec** z Konzervatória v Košiciach (6. ročník). Čestné uznanie udelili **Ladislavovi Horákovi** z Konzervatória v Prahe.

V kategórii akordeónové duó suverénne zvíťazilo akordeónové duo VŠMU v Bratislave v zložení **Boris Lenko** — **Ľubomír Žovic**. Odniesli si najvyššie ocenenie poroty, vecnú cenu MsNV i sympatie poslucháčov. 2. cenu neudelili, 3. cenu získalo duo **Eva Flasarová** — **Milada Malušková** (Konzervatórium Kroměříž).

Pekné zážitky z dvoch súťažných dní zavŕšil koncert víťazov v Spoločenskom dome v Hořoviciach, ktorého „zlatým klincom“ sa stalo vystúpenie pedagóga Ivana Kovala z Vysokej školy vo Weimare.

OLGA HABURČÁKOVÁ

KONFRONTÁCIE

IV. O literatúre pre violu a tvorbe pre violu na Slovensku

Oddávna sa tradoval názor, že pre violu vraj niet takmer žiadnej originálnej literatúry. Tento názor pôsobil dlhý čas blahosklonne na vtedajších pedagógoch. Osvojili si ho, pretože „istota“ o neexistujúcej literatúre ich pozbavila nevyhnutnosti študovať a vyhľadávať violovú literatúru a umožnila im naďalej vyučovať svojich adeptov na základe transponovaných diel, určených pre iné nástroje.

Postupná modernizácia hudby, jej výrazových prostriedkov, ako i modernizácia didaktiky nástrojovej hry vyvolali trend stupňovať nároky na túto nástrojovú hru a zároveň zvyšovať charakteristickú svojráznosť, čo súviselo s rastúcim záujmom skladateľov a interpretov a viedlo k snáť literatúru pre violu, ale aj sledovať súčasný zrod mnohých nových diel, hám preskúmať nielen historickú literatúru.

Ukázalo sa, že už od baroka možno nájsť mnohé originálne diela pre violu v podobe rôznych sólových a skupinových koncertov, sonát, tančov a i., pričom sa dali bez zmien použiť aj niektoré skladby pre gitaru. Figuruje tu mená ako J. S. Bach, G. Ph. Telemann, G. F. Händel, J. G. Graun, C. Ph. E. Bach. Klasicismus priniesol doslovnú explóziu v tvorbe violových koncertov. Boli to predovšetkým skladatelia pochádzajúci väčšinou z Čiech, najmä zo stamcovského rodu, ako i Vanhal, Vranický, Družický, Benda, Dittersdorf, Pleyel, Joseph Schubert a napokon i Mozart.

Ani v romantizme sa tvorba pre violu neodmičala, spája sa s menami ako Mendelssohn, Schumann, Weber, Reinecke, Berlioz, Liszt a iní.

K vrcholnému rozvoju violovej hry a tvorby dochádza v 20. storočí, ktoré možno pokladať za jej vlastnú doménu. O tom svedčia aj mená hlavných reprezentantov-klasikov moderny ako Stravinskij, Hindemith, Milhaud, Martinů, Bartók, Honegger, Šostakovič, Čačaturjan. K nim možno priradiť ešte plejradu ďalších skladateľov ako Malipiero, Blacher, Wellesz, Křenek a pod.

Kto má možnosť prelistovať si katalóg Franza Zeyringera, musí nutne začať pochybovať o svojom doterajšom názore o vraj neexistujúcej originálnej literatúre pre violu, navyše literatúre rôzneho druhu.

V tejto súvislosti sa ponúka zaujímavý pohľad na vývoj slovenskej violovej literatúry, o ktorej má nezasvätený sotva jasnú predstavu. S radosťou totiž možno konštatovať mimoriadne bohatú úrodu na poli tejto tvorby u nás na Slovensku.

Samozrejým a neodškriepiteľným faktom je, že sa slovenská tvorba pre violu viaže predovšetkým na 20. storočie. Začiatok rozmachu možno dokonca datovať až rokom oslobodenia 1945.

Rozvoj tvorby pre určitý konkrétny druh nástroja úzko nadväzuje na rozvoj inštrumentalizmu, stupňovanú náročnosť faktúry, ktorá podmieňuje rast technicko-výrazovej úrovne hry, čo zasa súvisí s úrovňou pedagogického pôsobenia škôl a učiteľov, ktorí

ri dokázali udržiavať kontakt s umeleckými a „inštrumentálnymi“ požiadavkami doby, s profiláciou hráčov — sólistov. Sú to momenty, ktoré podnietili a podnecujú i záujem skladateľov o málo bežné výrazové roviny spojené s dovedy menej pestovanými nástrojmi.

Atmosféra po oslobodení bola pochopiteľne poznačená pocitom rozmachu, očakávaní a nových umeleckých cieľov. Hneď v prvých rokoch sa hlási k slovu i novodobá literatúra pre violu. Jednou z prvých, ak nie vôbec prvou skladbou, bolo Concertino pre violu a orchester Miloša Kořínka. Svoju skladbu pochopiteľne adresoval jednému z vtedajších talentova-



Violista Milan Telecký, agilný propagátor violovej literatúry.

Snímka: Ing. Kőnőzsi

ných absolventov konzervatória. Po krátkom časovom odstúpe sa zrodili ďalšie kompozície, ku ktorým patrí predovšetkým Martinčekova Hudba pre violu a klavír, ako i Paríkova Meditácia, koncipovaná pôvodne pre violu s orchestrom, v neskoršom prepracovaní ostala vo verzii s klavírom. Sú to skladby, ktoré sa veľmi často zjavovali a zjavujú na pódiiach stredného a vysokého školstva, ako i na koncertných pódiiach. V tomto období s malým odstupom vzniká i Concertantná suita Alexandra Albrechta, ktorú skomponoval pri príležitosti diplomového koncertu svojho syna.

Ďalej by už bolo ťažké zachovať chronológiu vzniku ďalších skladieb. Chceme tu len naznačiť okruh tvorby pre violu usporiadaný podľa rôznych druhov zoskupenia.

Nápadne bohatá je slovenská tvorba pre sólovú violu. V tejto súvislosti chcem spomenúť, že s vydavateľstvom OPUS chystáme publikovať zbierku sólových skladieb pre violu. Okrem starších, väčšinou už verejne uvedených alebo publikovaných skladieb, akými sú Konvergenzie II Romana Bergera, Dibáková Partita pre sólovú violu, op. 14, Zimmerova Sonáta a Falada-burleska, svojou tvorbou do zbierky prispel i Dušan Martinček umelecky náročnou a veľmi dômyselne vystavanou Elégiou vo forme improvizácie (dielo pre mimoriadnu náročnosť uviedol iba prednádávom Alexander Lakatoš). V novšom čase vznikli ďalšie diela pre toto skromné obsadenie. Spomenieme tu predovšetkým Kowalského Improvizácie III a, b, skladbu veľmi spošobilo na rozmanité účely a schopnú zaznieť aj ako účinný umelecký a didaktický

materiál na školách stredného a vyššieho typu. Aj Ivan Parík venoval svoju Sonátu sólovej viole, dielo uviedol František Magyar. Do fondu literatúry pre violu prispel v najnovšom čase Ilja Zeljenka skladbou Tri kusy pre sólovú violu. Je to dielo veľmi tvárne a výrazovo bohaté. K uvedenej literatúre možno priradiť aj skladby Ivana Konečného.

Tvorbu pre violu a klavír, ku ktorej počítame i v úvode spomínané skladby Martinčka, Paríka a Albrechta, možno rozšíriť ešte o Kořínkovu Sonatínu, hranú často pri rôznych príležitostiach, ďalej skladby Konečného (Balada pre violu a klavír), Gahéru, v najnovšom čase skladbu A. Viskupa a s úspechom uvedenú (F. Magyar) Jesennú sonátu V. Kubíčku. Dokonca Vladimír Godár skomponoval verziu pre violu svojej vrelo prijatej Sonáty, určenej pôvodne pre violončelo a klavír.

Veľmi vítanými skladbami tohto druhu sú aj kratšie a prístupnejšie kompozície, ku ktorým možno počítať ľúbivú Áriu Ladislava Holoubka, skomponovanú podľa vlastných operných árií.

Ani koncerty nechýbajú v slovenskej violovej tvorbe. Po Kořínkovom Concertine, ktorého materiál sa musel znova napísať podľa klavírneho výťahu, sa zrodili ďalšie koncerty J. Gahéru (Concertino, Variazioni), ako i Concertino G. Auera. Peter Breiner napísal pri príležitosti vysokoškolského absolútorija svojho priateľa Mariána Bandu Concertino, ktoré aj odznelo na jeho diplomovom koncerte.

V posledných rokoch zaznamenala tvorba koncertov ďalšie prírastky Dibákovou Fantáziou, ktorú nedávno uviedol s veľkým úspechom Milan Telecký. S veľkým ohlasom sa stretla i Balada-koncert Miroslava Bázlika, ktorého nahrávka nedávno vyšla na platni OPUS-u v interpretácii Milana Teleckého a SOČR-u pod vedením Richarda Zimmera. Paríkov Dvojkonzert pre flautu a violu je in statu nascendi.

Z mimoriadnych obsadení a neobvyklých zoskupení s violami treba spomenúť niekoľko komorných skladieb: Sonátu pre 2 violy Ivana Paríka, skladbu Juraja Beneša pre to isté obsadenie Piano-pianissimo, ako i Hatřkovu Canzonu pre organ, alt a violu, ktorá zaznela nedávno s veľkým pozitívnym ohlasom v koncertnej sieni Bratislavského hradu. Sú to väčšinou skladby, ktoré boli uvedené v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby '86.

Nebolo našim úmyslom vymenovať všetky skladby, ktoré vznikli ako produkty slovenskej tvorby; koniec-koncov nebolo by to ani možné. Zámer tohto článku spočíval v kvitovaní úspešného úsilia skladateľov a interpretov v záslužnej práci na obohatení a rozširovaní obzoru hudobnej tvorby ako celku špeciálnymi skladbami, ktorými sa tradovaná dimenzia tvorby rozširuje o mnohé výrazové svety, o nové charaktery a náplne. V tejto súvislosti treba vysloviť mimoriadne vysoké uznanie sólistom — z nich predovšetkým Milanovi Teleckému, ktorý svojím interpretačným umením dokázal pôsobiť mimoriadne inšpiratívne na rozvoj tvorby v oblasti kompozície pre violu v rozmanitých zoskupeniach.

JÁN ALBRECHT

GRAMORECENZIA

Dušan Martinček: Sonáta — apel č. 7 pre klavír; Vladimír Godár: Talizman, nokturno pre husle, violončelo a klavír; Ilja Zeljenka: Rozmar pre soprán a basový klarinet; Miro Bázlik: Balada — koncert pre violu a orchester. Mikuláš Skuta — klavír, Peter Hamar — husle, Ján Slávik — violončelo, Gabriela Hamarová — klavír, Brigita Sulcová — soprán, Josef Horák — basový klarinet, Milan Telecký — viola. Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave, dirigent Richard Zimmer.

Nahrávky sú prevzaté z produkcie Čs. rozhlasu v Bratislave.

OPUS. Stereo 9111 1698.

Prvé, nad čím som začal uvažovať po vypočutí si tejto nahrávky, bola jej dramaturgia. V prípade kompozícií Martinčka, Godára či Zeljenku ide naozaj o to najhodnotnejšie, čo v rámci minuloročnej prehliadky novej slovenskej hudobnej tvorby odznelo v oblasti komornej tvorby. Otázne je však zaradenie Bázlikovej Balady — koncertu. Domnievam sa, že niektoré z komorných diel by lepšie vyhovovali dramaturgickému konceptu platne, ktorý sa inak vyznačuje pozoruhodnou vyváženosťou. Pri všetkej rozdielnosti vyjadrovacích prostriedkov Dušana Martinčka a Vladimíra Godára sa obaja skladatelia podobným spôsobom vyjadrujú k problematike poslania a funkčnosti umenia dneška. U oboch dochádza k dokonalému prepojeniu kompozičného majstrovstva s ušľachtilosťou ľudského ducha. Martinčekova hudba apeluje, Godár medituje. Nejde tu o prázdne pozérstvo; každý tón ich hudby je hlboko zakorenený v neoblomnom presvedčení o správnosti zvolenej cesty, v presvedčení, že umenie — apelujúce či meditujúce — musí ísť v ústrety ľudskej dychtivosti po kráse a onej ušľachtilosti ľudského ducha, tej večnej dychtivosti, ktorá je zakotvená v samotnej podstate človeka. Sonáta — apel, vo vynikajúcej interpretácii Mikuláša Skutu, nenechá v tomto smere nikoho na pochybách. Strne poslucháča svojím dramatismom, nástrojovcu brilanciou, no predovšetkým varovným gestom, spontánnou ľudskou angažovanosťou. Skladba V. Godára vyznieva skutočne ako talizman; je prvoradou funkciou a povinnosťou umenia zabrániť neustále hroziacemu odcudzeniu človeka človeku. Práve v tomto ohľade sa Martinčekova a Godárova výpoveď v mnohom dopĺňajú. Treba ešte podotknúť, že Godárovo nokturno nanajvýš sympaticky a spoľahlivo interpretuje trio Hamar — Slávik — Hamarová. Rozmar pre soprán a basový klarinet Ilju Zeljenku prináša so sebou atmosféru hravosti a zmyslu pre detail, teda vlastností príznačných pre mnohé z autorových kompozícií. Využívajúc výlučne zvukové a artikulačné dispozície nástrojovo traktovaného sólového sopránu dosahuje Zeljenka zaujímavú väzbu medzi ľudským hlasom a nástrojovým zvukom, čo však u tohto skladateľa nie je žiadnou novinkou. Dvojici interpretov — Brigita Sulcová a Josef Horák — sa naplno podarilo realizovať autorský zámer. Škoda, že po Zeljenkovej skladbe nasleduje Bázlikova Balada — koncert. V porovnaní so všetkými tromi komornými kompozíciami pôsobí na mňa Bázlikova skladba nevýrazne a viac-menej nepresvedčivo. Zásluhu na tom nesie možno práve spomínaný dramaturgický otáznik. V konečnom dôsledku vynikol azda len výkon sólistu Milana Teleckého. K dobrému dojmu z platne prispieva vo veľkej miere aj dizajn Petra Amtmanna využívali detail obrazu Viery Žilincanovej. Chýba však uvedenie minútáže jednotlivých skladieb. O hodnotné sprievodné slovo sa postaral Milan Adamčiak.

IGOR JAVORSKÝ

VLADIMÍR HELFERT V ČESKOM A EURÓPSKOM KONTEXTE

Pod týmto názvom sa konala v Brne v dňoch 27.—28. februára t. r. muzikologická konferencia venovaná 100. výročiu narodenia českého hudobného vedca Vladimíra Helferta. Uskutočnila sa na pôde oddelenia dejín hudby Moravského múzea v Brne, ktoré je priamym pokračovateľom ústavu založeného prof. Helfertom. Usporiadateľmi vedeckej akcie boli viaceré hudobné inštitúcie (SCSKU, Katedra vied o umení FF UJEP v Brne, oddelenie dejín hudby Moravského múzea v Brne, sekcia hudobnej vedy Ústavu teórie a dejín umenia ČSAV v Prahe, Česká hudobná spoločnosť). Predsedom prípravného pracovného výboru konferencie a jej hlavným organizátorom bol doc. PhDr. Rudolf Pečman, CSc.

S úvodnou prednáškou prof. PhDr. Jiřího Vysloužila, DrSc. (pre chorobu sa rokovania konferencie nemohol zúčastniť) na tému V. Helfert a súdobá hudba prítomných zoznámil R. Pečman. Vysloužil analyzoval Helfertove postoje voči súdobej hudbe a vyvodil z nich mnoho konzekventného aj pre súčasnú muzikológiu.

Ďalšie pracovné rokovanie vedeckej konferencie prebiehalo v tematických blokoch, ktoré korešpondovali s hlavnými oblasťami vedeckých aktivít prof. Helferta. Prvý blok mal názov Vladimír Helfert a metodológia vedy (vrátane otázok hudobno-výchovných). Jiří Gabriel poukázal na zakorenenosť vedeckého diela V. Helferta v súdobom filozofickom myslení. Neobyčajne prínosné bolo vystúpenie Ivana Poledňáka, ktorý

konfrontoval Helfertovo poňatie muzikológie so súčasným stavom tohto vedného odboru na univerzitách. Podčiarkol dynamickosť Helfertovej osobnosti aj v oblasti zosúladenia základných študijných disciplín s aktuálnymi potrebami súčasnosti. Z tohto hľadiska by Helfertov projekt mal byť zaväzujúcim a inšpirujúcim vzorom aj pre dnešok. Miroslav K. Černý poukázal na progresivnosť Helfertovej koncepcie periodizácie dejín hudby, ktorá bola v svojej dobe plne na špičke hudobnovedného poznania. Helfertom ako analytikom sa zaoberal Jiří Fukač. V svojom príspevku skúmal vzťah hudobno-analytického poznania k ostatnému muzikologickému poznaniu a ich proporcionality v muzikologickom diele. Na antropologické aspekty v Helfertovej koncepcii hudobnej vedy poukázala Jiřina Vacková. Lubomír Chalupka porovnával poňatie hudobného myslenia u Helferta a prof. J. Křesánka. Prínos V. Helferta pre štúdium hudobného folklóru zhodnotil Dušan Holý. Božena Křihaberová referovala o Helfertovej teórii receptívnej hudobnosti.

Druhý tematický blok konferencie — Vladimír Helfert a stará hudba — otvoril referát Rudolfa Pečmana. Zhodnotil ponímanie hudby starších štýlových epoch u V. Helferta a konfrontoval ho so súčasnými poznatkami. Helfertov vzťah k barokovej hudbe analyzoval Jiří Sehnal. Nemenej dôležitou témou bola problematika hudobnej kultúry v kaštieľoch, ktorej Helfert venoval veľa vedeckého úsilia. Z jednotlivých referátov k tejto téme — Theodora Straková, Ji-

ří Berkovec, Jan Trojan, Pavlína Křivínková — jasne vyznievalo, ako výskum v tejto oblasti pokročil, no zároveň aj koľko vedeckej minucióznej práce bude ešte vyžadovať. Zdeňka Pilková priniesla nové poznatky o Helfertovej metodológii pri spracovávaní českej hudobnej kultúry 18. storočia. Vojtěch Kyas upozornil, že Helfert ako prvý český muzikológ dohodnotil českých predstaviteľov raného romantizmu (Dusík, Rejcha, Tomášek, Vofříšek). Vo svojom referáte priniesol tiež veľa nových poznatkov o diele J. V. H. Vofříška.

Vladimír Helfert a hudobná súčasnosť bol názov tretieho bloku konferencie. Robert Smetana prehovoril o prepojenosti vedeckých a umeleckých záujmov u V. Helferta. Karel Steinmetz a v nadväznosti na neho Jindřiška Bártová hovorili o koncepcii českej modernej hudby a o Helfertových postojoch k českým skladateľom po Smetanovi. Naďa Hřbková podala podrobnú informáciu o Helfertovom význame pre slovenskú tvorbu a kritiku medzivojnového obdobia, pričom sa sústredila najmä na vzťahy Ivana Ballu a Helfertovej muzikologickej školy. Svatava Přibáňová referovala o vzťahoch Helferta a Černušáka, najmä pri spolupráci na Pazdřkovom hudobnom slovníku. Spoločenskú a politickú aktivitu V. Helferta reflektovala Helena Bretfeldová.

Záverčný štvrtý blok niesol názov — V. Helfert: kritika, vedecký odkaz, genealógia. Miloslav Blahynka zhodnotil Helfertov prínos pre teóriu hudobnej kritiky. Jiří Majer poukázal na konkrét-

ne charakteristiky Helfertovho kritického pôsobenia. Július Hůlek informoval o súbornom hudobnom katalógu v Štátnej knižnici ČR, ktorý nepriamo nadväzuje na úsilie V. Helferta. Miloš Jůzl podal zaujímavé nové fakty o Helfertovej snahe založiť Slovenskú hudobnovednú spoločnosť. Z korešpondencie medzi Helfertom a Hutterom jasne vidíme, ktoré subjektívne faktory boli prekážkou založenia Spoločnosti. Marina Melnikova z Novosibirska na základe východisk B. V. Asafieva a V. Helferta poukázala na niektoré spoločné črty muzikologického myslenia v medzivojnovom období. Nový pohľad na rodové zázemie V. Helferta priniesla v svojom referáte Eva Drliková.

V rámci konferencie sa konal aj koncert Janáčkovho kvarteta, ktoré vystúpilo s dielami F. V. Kramáři-Krommery a B. Smetanu.

Konferencia bola vedecky podnetná. Zborník z nej — mal by vyjsť približne do 1 roka — bude zaujímavým a dôležitým materiálom k ďalšiemu štúdiu diela českého hudobného vedca. Helfertovská tradícia je neoddiskutovateľnou súčasťou súčasného hudobnovedného poznania. Splnenie náročných úloh, ktoré stoja pred našou muzikológiou, sa nezaobíde bez vysokého stupňa organizovanosti koordinácie medzi jednotlivými pracoviskami a bez prehodnotenia postavenia muzikológie v rámci spoločenskokultúrnych štruktúr. A v tomto ostane odkaz prof. Vladimíra Helferta inšpirujúcim aj zaväzujúcim.

MILOSLAV BLAHYNKA

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

13. a 14. II. 1986. Arcangelo Corelli: Concerto grosso op. 6, č. 8 g mol; Georg Friedrich Händel: Concerto grosso g mol, op. 6, č. 6; Henri Purcell: Abdelazer, suita; Benjamin Britten: Simple Symphony. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal.

Pri príležitosti 25. výročia svojho založenia reprizoval SKO pôvodný program svojho prvého koncertu z r. 1961. Škoda, že nemáme k dispozícii zvukový záznam z tohto koncertu, ktorý predstavuje začiatok novej etapy v histórii slovenského interpretačného umenia. Hudobní recenzenti by tak mohli porovnať vtedajší pohľad s terajším prístupom B. Warchala k príslušným opusom a určite by postrehli rozdiely v ich zvukovom vypracovaní, v riešení agogiky, dynamiky. Každý človek, tobôž umelec, prechádza zložitým vývojom, hľadá poučenie z výsledkov vlastnej práce, z prípadných nedostatkov, konfrontuje ich s prácou a kvalitami iných. V porovnaní s počiatočným menším obsadením sa orchester rozšíril na pätnásť hracích hudobníkov. Väčší počet hráčov celkom zákonite zmiernil počiatočný komplex z malého obsadenia, ktorý niekedy vyúsťoval do forsírovania zvuku. SKO si dodnes ponechal, ba ešte i rozvinul príznačnú šťavnatosť a priebojnosť zvuku, ale jeho tónový prejav sa stal uhladenejším, viac komorným, diferencovanejším. Aj osobnosť umeleckého vedúceho prešla ľudským i umeleckým vývojom — k rozvážnejšiemu, ucelenejšiemu i ekonomickejšiemu nastudovávaniu a stvárňovaniu. Spoločným menovateľom zostalo však zametanie pre hudbu, onen Warchalov príznačný zmysel pre zodpovednosť k náročnej umeleckej práci, schopnosť stavať si tie najprísnejšie meradlá, snaha postihnúť čo najadekvátnejšie obsah interpretovaných skladieb.

Je azda zbytočné zdôrazňovať — a pokladáme to aj za samozrejmé —, že všetky výkony SKO sú zvyčajne zárukou komplexnej existencie tých najprísnejších interpretačných parametrov. Tvrdá a precízna príprava zaručuje aj pri prípadnej indispozícii vždy vysokú kvalitu a rozdiely v dopade diela na obecenstvo pramenia iba z momentálnej psychickej dispozície, z atmosféry, ktorá sa v koncertnej sieni spolytvára medzi obecnstvom a hráčmi. Presvedčili sme sa o tom už niekoľkokrát, keď SKO v krátkom časovom rozpätí interpretoval to isté dielo (napr. Sukovu Serenádu). Isté rozdiely medzi jednotlivými výkonomi neboli v technickom vypracovaní, ale v citovo-výrazovej nadsťave. Tento jubilejný koncert zastihol však warchalovcov v znamenitej kondícii, v pohode, v uvoľnení a tvorivom nadšení. Zaslúžene zožali za sugestívny zážitok, ktorý obecnstvu pripravili (moment jubilea nadšenie publika ešte umocnil), dlhotrvajúce ovácie, čo ich inšpirovalo k radu prídavkov.

VLADIMÍR ČÍŽIK

20. a 21. II. 1986. B. Bartók: Koncert pre dva klavíry a orchester; O. Respighi: Sinfonia drammatica. Slovenská filharmónia. Dirigent Daniel Nazareth (India). Sólisti: Marián Lapšanský — klavír, Peter Toperczer — klavír, László Váray — bicie (MER), Zsolt Bakacs — bicie (MER).

Po niekoľkotýždňovom úspešnom zájazde v Japonsku sa Slovenská filharmónia opäť predstavila v Bratislave na svojom 12. a 15. abonmentnom cykle dramaturgiou, ktorá na koncertnom pódii prezentovala dvoch skladateľov, dnes už klasikov 20. storočia — B. Bartóka a O. Respighiho. Množstvo koncertov, ktoré orchester absolvoval počas zahraničného turné, ako i dôkladná príprava naň sa premietli i do jeho výkonu v podobe vysokej interpretačnej úrovne oboch skladieb, ktorú reprezentoval kompaktný zvuk, zohratosť a vycibrenosť jednotlivých nástrojových skupín, uvoľnená, ale pritom disciplinovaná hra umožňujúca dirigentovi i sólistom sústrednú prácu s výrazovými a technickými prostriedkami skladieb. V Bartókovom Koncerte pre dva klavíry a orchester sa popri sólistoch Slovenskej filharmónie P. Toperczerovi a M. Lapšanskom predstavili i vynikajúci hráči na bicích nástrojoch, hostia z Maďarska. Pretože part bicích nástrojov v Koncerte priamo nadväzuje na zvuk sólových klavírov, je interpretácia diela priamo závislá predovšetkým od úrovne sólistického kvarteta. Náročný part Koncertu zvládli sólisti i orchester na vysokej úrovni, keď nechali v plnej miere vyznieť bohatému rytmickému a farebnému koloritu diela i jeho jednotlivým tematickým úsekmi. Hnacím motorom ich interpretácie bol rytmus. Komplikovaná polyrytmika viedla orchester, dirigenta i sólistov k maximálnemu úsiliu o súhru. Sólistický ansámbl nezostal dlhý ani technickému zvládnutiu partov. Rovnocoenná technická a umelecká úroveň klaviristov, rozvinutá o podobné ambície sólistov na bicích nástrojoch boli základným predpokladom pre kvalitné uvedenie Koncertu. Tento predpoklad podporila i spolupráca dirigenta orchestra. Uvedením Bartókovho Koncertu pre dva klavíry a orchester v takejto interpretačnej podobe sa naplnil dramaturgický zámer, ktorý si Slovenská filharmónia predstavovala: výrazne obohatiť koncertnú sezónu 1985-86 hodnotnými dielami a umeleckými výkonmi najvyššej úrovne.

Pre mnohých návštevníkov koncertného cyklu bolo predvedenie jediného symfonického diela O. Respighiho Sinfonia drammatica určite prevkapiením, pokiaľ si svoje predstavy o skladateľovi a jeho tvorbe vytvorili len na základe jeho symfonických básní a skladieb inšpirovaných starou hudbou. Sinfonia drammatica je totiž skladbou úplne iného rodu, čerpajúcou predovšetkým z vrcholného a neskororomantického symfonizmu skladateľov F. Liszta a R. Straussa. Číro romantický nádhych diela charakterizujú bohaté zmeny výrazových polôh, časté gradačné zvlnenia, striedanie dramatických úsekov a majestátnych plôch. Indický dirigent D. Nazareth je muzikálne silne citiacim temperamentným umelcom. Vo svojej koncepcii Respighiho symfónie vychádzal z hudobnej podstaty diela. Svoje zvukové predstavy realizoval aktivizovaním každého nástroja, každej nástrojovej skupiny. Výraznou črtou jeho interpretácie Respighiho diela Sinfonia drammatica je chvíľa momentálnej inšpirácie a dôkladná znalosť partitúry. Orchester SF pohoťovo reagoval na dirigentove požiadavky a jeho výkon možno označiť stupňom najvyššej profesionálnej kvality.

MARTA FOLDEŠOVÁ

K 65 narodeninám národného umelca prof. Ota Ferenczyho Dynamická umelecká osobnosť

Je dobré, ak máme možnosť stretávať sa s osobnosťami, ktoré nás inšpirujú, nad prácou, pôsobnosťou a činmi ktorých je hodno sa zamyslieť. Som rád, že mi bolo dopriate po dlhé roky a z pomernej blízkosti sledovať najmä pedagogickú a teoretickú prácu profesora Ota Ferenczyho a spoznávať aj jeho skladateľské dielo. Ak si po tieto dni pripomíname životné jubileum profesora Ferenczyho, rád by som povedal, že nie ono, ale človek a jeho dielo v ktorýchkoľvek vtedajších deň sú dôvodom na zamyslenie sa. Pôsobiaci povedľa profesora Ferenczyho na Katedre hudobnej teórie Vysokej školy múzických umení, čoraz viac som si uvedomoval, ako nesprávne je hľadiť na jeho skladateľskú, teoretickú, či pedagogickú aktivitu izolovane. Profesor Ferenczy je v plnom slova zmysle hudobníkom, ktorého intenzita nadenia sa musela prejavovať vo viacerých oblastiach činnosti a vo všetkých plnohodnotne. Pravda, nadanie samo osebe bolo iba predpokladom procesu neustáleho vzdelávania sa vo filozofii, v literatúre, v histórii — okrem iného profesor Ferenczy je znalcom moderných dejín Európy —, k čomu všetkému pristupuje denná profesionálna práca v kompozícii, analýza hudobných textov a príprava prednášok. Ochota prijímať podnety, zaujímať sa o nové u profesora Ferenczyho pretrvávajú a napriek dátumu v kalendári stretávame sa s ním ako aktívnym, pre nové prístupným a pre dobré a krásne veci nadšeným človekom. Ak si aj, keď sme ešte boli študenti, profesor Ferenczy raz pozvychol ako ťažko je po štyridsiatke študovať, práve on nám dokazuje, čoho je sebadisciplinovaný človek schopný, ak sa chce udržať v dobrej intelektuálnej forme. Profesor Ferenczy sa nám mnohým stal vzorom moderného vzdelaného, aktívneho a angažujúceho sa hudobníka dnešnej doby. Nevychýba sa verejnej činnosti a prijíma funkcie tam, kde je treba konať; na VŠMU akademické funkcie profesora Ferenczyho vrcholia rektorstvom a toto obdobie v pomerne krátkej histórii školy možno označiť za éru. Koncom šesťdesiatych rokov koncipuje so svojimi spolupracovníkmi a zakladá samostatný odbor hudobnej teórie, ktorého mnohí absolventi sa stali posilami nášho hudobného života.

Ak som si dovolil aspoň naznačiť mnohostrannosť činnosti profesora Ferenczyho, jeho schopnosť prijímať, triediť, hodnotiť a dávať do súvislostí, musím aj prízvukovať jeho ohotu a schopnosť poznané ďalej odovzdávať; v jeho pôsobnosti, v ľudskom kontakte s ním vládne rovnováha medzi prijímaným a dávaným, preto je nám neraz otvoreným a dobrým radcom.

Profesor Ferenczy už v polovici štyridsiatych rokov formuje a aj formuluje svoje predstavy o ďalšom vývine slovenskej hudobnej kultúry. Jeho osobné skladateľské smerovanie i jeho koncepcia ďalšieho vývoja slovenskej hudby sú predvídateľné a jasne konštatujú, že je neúnosné, aby hudobná kultúra národa preferovala jeden myšlienkový model hudobnej predstavitosti a kompozičnej techniky, že sa ona musí neustále obohacovať o početné podnety aktuálneho hudobného diania vo svete. Už vtedy bolo profesorovi Ferenczymu jasné, že poznanie hudby Leoša Ja-



Snímka: Z. Mináčová

náčka, Bélu Bartóka, či Šostakoviča, Stravinského, Hindemitha alebo skladateľov II. viedenskej školy musí byť aj vo vtedajších našich pomeroch samozrejmé a pre rozvoj slovenskej hudby podnecujúce. Pravda, tieto nesporné progresívne predstavy narazili spočiatku na nepohopenie, dané aj objektívnym súdobým stavom našej hudobnej kultúry vtedy sa ešte iba začínajúcej rozvíjať. Svojou skladateľskou aktivitou vnáša však Ferenczy nového ducha do kompozičného obrazu doby. Možno, že vývoj kompozičného myslenia a skladateľských koncepcií by bol u nás rýchlejší, keby Ferenczy mal generačných druhov s ním spätých spoločnými predstavami. On však bol vtedy „osamelým bežcom“, ktorého myšlienky a názory prijímajú až generácie skladateľov, ktorí navštevujú jeho prednášky na VŠMU. Podnety, ktorých sa nám na prednáškach profesora Ferenczyho dostalo, boli mnohostranné, ovplyvnili tak naše filozofické poznanie a orientáciu, ako aj umelecké snaženia mnohých z nás. Tieto sa týkajú poznávania hudby renesančnej a ranobarokovej, ktorej znalosť nebola do tých čias u nás samozrejmou. Kultivovaný, vecne perfektný a súčasne zanietený, energie plný spôsob ako profesor Ferenczy dodnes prednáša, presvedča, že to, čo hovorí, je tak a nie inak. Na druhej strane práve on nás upozorňoval na nebezpečie prijímania hotových názorov a pestoval v nás kritického ducha, podnecoval, aby sme si vytvárali vlastné názory a postoje. Od pedagógov Katedry hudobnej teórie, ktorej bol vyše tridsať rokov vedúcim, požadoval, aby boli — jeho slovami — inšpirujúcimi. On sám je inšpirujúcim dodnes.

Ferenczyho hudba, jeho skladateľské dielo, preukazuje bohatstvo inšpiračných zdrojov. Nie sú to — ako sa iba povrchnému pozorovateľovi môže zdať — vplyvy Stra-

vinského a Bartóka. Vonkoncom nezastupiteľným zdrojom, tak ako aj u Grešáka, je pre Ferenczyho hudobný prejav ľudu východného Slovenska. Nezdôrazňujem to náhodou, lebo pravdou je, že prevažná časť našich skladateľov dovtedy čerpala viac-menej zo stredoslovenských inšpirácií. Nie nepodstatnými zdrojmi Ferenczyho hudby sú dôkladné znalosti beethovenovskej a brahmsovskej teóniky a architektúry formy, Bachova polyfónia, rovnako však aj kontrapunktická práca Hindemitha, sú to aj zvukové rafinovosti francúzskej moderny, ale aj drsnosť Musorgského, dôkladné poznanie dvanásttónovej metódy a Bergov expresionizmus, Webernova introvertnosť a poetizmus. To všetko pretavené do osobitej hudby, ktorú nám autor predkladá vycizelovanú do ušľachtilých tvarov, hudbu kultivovanú, elegantnú a vzrušujúcu. Aj keď je Ferenczy, ako sa hovorí, „v kompozícii samoukom“, a či možno práve preto, šírka a dôkladnosť jeho hudobného i mimohudobného vzdelania umožnili mu prijať a pretaviť obrovské množstvo podnetov a zdrojov inšpirujúcich jeho tvorbu. Z nich Ferenczy cielavedome formoval a kritickou súdnosťou korigoval svoju dynamickú hudobnícku osobnosť. V celej našej kultúre má nezastupiteľné miesto zodpovedného, rozhladeného a vzdelaného umelca, ktorému sú problémy nášho národného diania vlastnými.

Vážení pán profesori, dovoľte mi, prosím, aby som za všetkých Váš blízkym, za Vašich priateľov, spolupracovníkov a kolegov a za seba osobne, zaželal Vám zdravie, sviežosť ducha, pokoj na prácu i priazeň tohto nášho sveta, v ktorom žijeme. Aspoň symbolicky mi dovoľte, aby som pozdvihol časť toho najlepšieho koňaku a pripil Vám na zdravie

Váš
Ivan Parík

Komorný koncert z tvorby bulharských skladateľov

Komorný koncert z tvorby bulharských skladateľov sa uskutočnil 5. marca 1986 v Hudobnej sieni Bratislavského hradu. Hlavnými usporiadateľmi tejto významnej kultúrno-politickej udalosti, venovanej XIII. zjazdu BKS a XVII. zjazdu KSČ, boli Zväz slovenských skladateľov, Generálny konzulát BER v Bratislave a Bulharské kultúrne a informačné stredisko.

Úvodné slová národného umelca prof. Ota Ferenczyho nemali len zdvorilostný rámec s kulantne formulovanými myšlienkami, ale boli tak trochu i pohľadom na bulharskú hudobnú kultúru v širších súvislostiach, teda s ambíciami zaradiť ju do širších kontextov. Zo slov prof. Ferenczyho bolo zrejme,

že naše kontakty s bulharskou hudbou sú systematické, neformálne a vzájomne prospešné. Navyše stretnutie so súčasnou bulharskou tvorbou bolo i stretnutím s bulharskými interpretmi, čo treba rozhodne kladne oceniť.

V úvodnej časti programu sme si vypočuli Vladigerovu Improvizáciu, Tokátu a Perpetuum mobile pre klavír v podaní Krasimira Taskova. Vladigerov pracuje kompozične v tomto diele technikou koláží, teda priradovaním a vciťovaním sa do rozmanitých štýlových období. Zreteľne tu zaznieva francúzsky impresionizmus, závan džezových prvkov miestami a výraznými ponáškami na Gershwinu, na Rachmaninova... atď. Možno povedať, že v podvedomí sa poslu-

cháťovi vynáral celý kaleidoskop vzorov, typov hudby, ale bez osobnostného oživenia autora. Ťažko teda hovoriť o tvorivých návratoch, o neopresionizme; dielo preukazovalo, žiaľ, črty eklekticismu, manieri, ktoré čerpá len z početných vzorov. Inak ale Vladigerov ponímal nástroj znamenite. Vedel ho rozohrať s priam lisztovskou bravúrou. Niekedy však zachádza až za „zakázanú zónu“, siaha do populárnej oblasti, do ľahkej a prázdnnej klavírnej virtuozity, ktorá je už obohraná a vyčerpaná. Obdiv a uznanie patrí ale interpretovi, ktorý sa jedinečným spôsobom vysporiadal s týmto technicky náročným dielom. Myslím si, že viac osobnostné.

(Pokračovanie na 7. str.)

Nekonvenčné režijné poňatie

Gaetano Donizetti: Nápoj lásky. Komická opera v dvoch dejstvách. Libreto Felice Romani. Preklad Jarko Elen-Kaiser a Július Gyermek. Dirigent Boris Velat. Réžia Marián Chudovský. Scéna Ján Hanák. Kostýmy Danica Hanáková. Zbormajsterka Júlia Ráczová. Choreografia a pohybová spolupráca Stanislav Remar a h. účinkujú soliisti, zbor, balet a orchester Štátneho divadla v Košiciach. Premiéry 18. a 19. januára 1986 v opere Štátneho divadla v Košiciach.

Premiéra opery Nápoj lásky od G. Donizettiho v opere Štátneho divadla v Košiciach jednoznačne dokázala dramaturgicky správnu voľbu vzhľadom na takmer ideálnych predstaviteľov hlavných postáv, ktorými boli Š. Margita (Nemorino), I. Neshybová (Adina), L. Neshyba (Dulcamara), F. Malatinec (Belcore) a L. Zubalová (Gianetta). Spolu s režisérom **Mariánom Chudovským**, ktorého nekonvenčné režijné nápady hýrili osobitosťou a originalitou, vytvorili predstavenie strhujúce ozajstným divadelným temperamentom, nenechávajúce diváka len v polohe slastného opojenia majstrovskou kantilénou, obdivuhodnou skladateľovou melodickou invenciou.

Hlavným zámerom režiséra bolo dosiahnuť priamy kontakt javiska s hľadiskom, preto sa rozhodol pre otvorenú scénu. Už javiskové akcie komparzu na otvorenej scéne, ktorý vítal návštevníkov v hľadisku ešte pred zaznením úvodných taktov predohry, alebo hudobné entrées, vyňaté z hudby 2. dejstva opery v podaní kostýmovaných členov sekcie plechových dychových nástrojov divadelného orchestra víťajúce zasa návštevníkov pred vchodom do divadla, resp. vo foyeri, boli prvými náznakovými impulzmi k nadviazaniu bezprostrednosti, nenútenosti, s akou — pod vedením režiséra — soliisti rozohrávali operný príbeh Nemorina a Adiny.

Vstupy niektorých postáv na javisko situoval režisér od divákov (Nemorino), z hľadiska vystúpil na javisko (v 2. dejstve) ansámbl spomenutých kostýmovaných hráčov na dy-

chových nástrojoch a pod. Tieto — na pohľad možno detaily — mali svoju formotvornú funkciu v rámci žánrovej interpretácie opery, ktorá svojím libretom vo veľmi dobrom slovenskom preklade predkladá divákovi nie menej ako dve a pol hodiny trvajúcu vkusnú zábavu, umocnenú vynikajúcou hudbou. Za mnohé nuansy v práci režiséra, „odľahčujúce“ niektoré scény, ktorým eventuality hrozí nebezpečenie sentimentu, uvádzam slávnu Nemorinovu áriu z 2. dejstva „Una furtiva lagrima...“ v skvostnej interpretácii Š. Margitu. „Nešťastný“ Nemorino sa počas tejto árie v košickej inscenácii zahŕa i s myšlienkou na dobrovoľný odchod zo života, ktorý chce konkretizovať povrazom so slučkou na krku. Túto rozkošnú scénu vypointuje Adina (dueto Adiny a Nemorina v 2. dejstve), v ktorej pevných rukách sa zrazu ocitne povraz — na konci i s Nemorinom so slučkou na krku, už teraz plne ovládaný Adinou. Znak sa zrazu v tejto scéne premení na symbol, podobne ako v inej scéne toho istého dejstva je to sieť, hodená dievčatami na Nemorina vo chvíli, keď sa rozšíri zvest o Nemorinovo náhlom dedičstve po bohatom strýkovi. Jednotlivé režijné nápady do seba zapadajú, režisér ich rozohráva do gradačných vrcholov, no vždy ich používa zmysluplne.

Za výborne riešenou scénou **Jána Hanáka**, kostýmami **Danice Hanákovej** i za výkonnými soliistami a hereckou aktivitou zboru i tanečnými vsuvkami v choreografii **Stanislava Remara** sa ukrýva úspešná spolupráca s režisérom i vzácné

rešpektovanie vzájomnej umeleckej práce. Do tohto súkolia spolupráce jednoznačne nezapadlo hudobné naštudovanie **Borisa Velata**. Niektorým soliistom, funkčne rozohrávajúcim svoje výstupy v pozadí javiska, či už na balkóne alebo na schodišti domu (Adina) chýbala hudobná pomoc dirigenta. Ich vokálne kreácie orchester prekrýval. Ani vypra-



Ivica Neshybová ako Adina a Štefan Margita ako Nemorino boli výbornými predstaviteľmi hlavných úloh v košickej inscenácii opery G. Donizettiho Nápoj lásky. Snímka: O. Bereš

covanie hudobných detailov (rytmická spoľahlivosť v nástupoch jednotlivých nástrojových skupín, ich rovnomerná zvuková plocha) nemožno nazvať dôsledne precíznym.

Pozoruhodné bolo obsadenie kvinteta hlavných soliistov — pre nízky vekový priemer a vysokú interpretačnú úroveň.

Štefan Margita (Nemorino) dorastá do úrovne špičiek slovenského vokálneho umenia. Vďaka za to výborne školenému i vedenému hlasu a veľmi dobrým základom spevackej techniky. Koncepcia jeho postavy dokumentuje tú krásnu jednotu režisérovej predstavy a hereckého stvárnenia. Margitov Nemorino nebol akýmsi „truľkom“, a to bolo zvlášť sympatické. Bol „chlapom na mieste“ — ibaže obeťou Adiných vrtov. Adina Ivica Neshybovej bola ukázkovou interpretáciou v zmysle, ako možno úlohu rozmarného a vrtoslivého dievčata interpretovať bez hereckých manierov, prirodzene, a preto presvedčivo. Jej vokálny prejav, spočiatku (vo vstupe 1. dejstva) zastretý, sa postupne rozjasnil a výsledkom bola úspešná vokálno-herecká kreácia Adiny. **Ladislav Neshyba** interpretoval postavu prefikáneho Dulcamaru vokálne veľmi ohybne a pohyblivosť bola typickým znakom aj hereckého stvárnenia s úsmevným podtextom. Komickosť postavy seržanta Belcoreho — v trefnej maske i kostýme — vystihovalo dobré podanie **Františka Malatinca**. Belcoremu kontroval i veľa dopovedal v šteklivých hereckých akciách mužský zbor — alias rota vojakov (príchod vojakov v 1. dejstve). **Gianetta Ludmily Zubalovej** adekvátne zapadla do dobrých výkonov celého sólistického ansámblu.

Zbor (zbormajsterka **Júlia Ráczová**) rozohral jednotlivé scény herecky oduševnene. Neuspokojil však v rytmicky nesúhlasných nástupoch, miestami i spevackou nepriehľadnosťou.

Scéna **Jána Hanáka** harmonicky súznela s režisérovou koncepciou. Posuvateľné konštrukcie dvoch charakteristických domov s manipulovateľnými žalúziami i schodami vytvorili nielen ilúziu zmeny scény, ale aj ilúziu nálady talianskeho vidieckeho mestečka (dediny) 18. storočia, čo sledovali i výstižne riešené kostýmy **Danice Hanákovej**. Po príchode vojakov „vyrástol“ v pozadí javiska vojenský stan ako súčasť vtipnej nadsádzky. **DITA MARENČINOVÁ**

VESELÁ VDOVA v bratislavskom Dome ROH

FRANZ LEHÁR: VESELÁ VDOVA. Opereta v dvoch častiach. Libreto: Victor León a Leo Stein. Preklad: Dalibor Heger. Dramaturg: Jozef Revalló. Scéna: Otto Šujan. Kostýmy: Naďa Šimunová. Choreografia: Karol Tóth a h. Zbormajsterka: Naďa Raková. Hudobné naštudovanie: Zdeněk Macháček. Dirigujú: Zdeněk Macháček a Rudolf Géri. Réžia: Branislav Kriška a h. účinkujú soliisti, zbor, balet a orchester Novej scény v Bratislave. Premiéry 14. a 15. decembra 1985 v bratislavskom Dome ROH (Veľká sála).

Po 21 rokoch vrátil sa spevoherný súbor bratislavskej Novej scény opäť k Lehárovej Veselej vdove. Pre skladateľovu najúspešnejšiu a vlastne najhranejšiu operetu vo svete sa rozhodol vo chvíli, kedy v dôsledku rekonštrukcie materskej scény v Živnodome, sú odkázaný na náhradné divadelné priestory, musí prezierať zvažovať voľbu repertoáru a siahť iba po overených a osvedčených tituloch. V tomto kontexte sa nám návrat k Veselej vdove javí ako opodstatnený: treba ešte dodať, že jej terajšie uvedenie je prvou inscenáciou spevohry Novej scény realizovanou priamo v špecifických podmienkach Veľkej sály Domu ROH, kde súbor našiel v súčasnej zložitej situácii prístrešie a kam sa aj presúva ťažisko jeho umeleckej prevádzky.

Reprezentatívne priestory Domu ROH s jeho rozľahlou veľkou sálou a jej obrovským javiskom vytvárajú zdanlivo všetky predpoklady na vytvorenie perfektnej operetnej inscenácie, veľkolepého divadla, ktoré by maximálne uspokojilo diváka, túžiaceho po vizuálnych i sluchových pôžitkoch, aké mu vie v plnej miere poskytnúť práve klasická opereta. Pravda, je to iba vonkajší a ako sa ukazuje i to klamný predpoklad. Problémy s akustikou Veľkej sály sú dostatočne známe (a tie sa nepodarilo ani teraz uspokojivo vyriešiť) a aj jej rozmerne javisko — vhodné pre iné umelecké podujatia a programy (Bratislavská lýra, vystúpenia folklórnych súborov atď.) — sa pri tvorbe divadelnej inscenácie ukazuje ako málo inšpiratívne; je skôr prekážkou než prínosom. Preto prvým nutným krokom bola úprava javiska, zmenšenie priestoru na prijateľnú mieru (skrátla sa hĺbka javiska asi o polovicu, k čomu výdatne prispel aj výtvarník **O. Šujan** vynaliezavým scénickým riešením, vykryjú horizont siluetami notoricky známymi turistických objektov Paríža a celkovým vertikálnym členením pozadia scény). Až na takto priestorovo zredukovanom javisku (z jeho asi 50—55 m šírky sa však nič neubránilo) mohol hosťujúci režisér **Branislav Kriška**, šéfrežisér opery SND, pristúpiť k rozohraniu deja tejto operety. Je však očividné, že aj na upravenom javisku (ktoré zostalo stále veľké) najväčšiu časť svojej režijnej invencie a práce musel obetovať základnej úlohe: zvládnutiu priestoru, primeranému a zodpovedajúcemu priestorovému aran-



Jozef Benedik (Danilo) a Mária Andrašovanová (Hana Glavariová) v bratislavskom naštudovaní Lehárovej operety Veseľá vдова. Snímka: I. Teluch

žmán jednotlivých výstupov. Pre režiséra nebolo veru jednoduché zaplniť celý priestor javiska a dramaticky i javiskovo pôsobivo ho využiť. Treba vidieť, že aj napriek Kriškovej režijnej fantázii a vynaliezavosti (symetrické budovanie mizanscén, funkčné využívanie zriazenej opony spúšťanej podľa potreby z povraziska do stredu javiska, využitie detailov Šujanovej scény v nových významoch atď.) nie všetko sa podarilo uspokojivo vyriešiť. Tak napríklad príchody a odchody postáv z bočného zákulisia sú prídlhé a zdĺhavé v dôsledku čoho vznikajú medzi niektorými výstupmi nepríjemné cezúry, čo má, pochopiteľne, určitý dopad na temporytmus inscenácie. Tá však napriek tomu dokázala chytiť správny „dych“, má potrebný spád, švih i eleganciu, o ktorú sa pričínil tiež kostymérka **N. Šimunová** priliehavými dobovými kostýmami, hosťujúci choreograf **K. Tóth** viacerými svižnými a vizuálne efektnými tanečnými číslami, no najmä dirigent **Z. Macháček** nadpriemerným hudobným naštudovaním. Práve ono v najväčšej miere zvýraznilo charakteristické črty a typické vlastnosti

Veselej vdovy: dirigent vynikajúco cíti podmaňujúce zmyslové čaro a noblesu hudby tejto Lehárovej operety, dokáže účinne stupňovať jej dráždivý, priam žeravý erotický atmosféru a spaľujúcu vášeň, ale aj jej iskrivosť, šantivosť a vo vkusnej miere i sentimentalitu a frivolnosť. Nemožno nespomenúť, že na jednej z navštívených marcových repríz (8. 3.) si za dirigentským pultom veľmi dobre počínal i Macháčekov asistent — perspektívny **Rudolf Géri**, ktorého muzikalita a dirigentské schopnosti sú veľkým prísľubom pre naše spevoherné divadlo.

Na naštudovaní Veselej vdovy sa podieľa celý sólistický ansámbl Novej scény, vrátane jeho niekoľko nových mladých členov. Pozornosť sa, prirodzene, sústreďovala na predstaviteľku titulnej postavy; príležitosť stvárniť ju dostali až tri soliistky. Na oboch premiérových predstaveniach vystúpila **Mária Andrašovanová**, ktorá i keď je v súbore iba druhú sezónu a prišla k divadlu z oblasti koncertného spevu, zvládla jednu z najnáročnejších primadonských úloh klasických operet na uspokojivej úrovni. Má pre úspešnú kreáciu tejto úlohy mnohé predpoklady: predovšetkým hlasové dispozície a vokálnu kultúru, fyzicky pôsobivý zjav, ženský pôvab a šarm, čo všetko náležite uplatnila pri stelesnení Hany Glavariovej. Isté rezervy zostávajú zatiaľ vo väčšej farebnosti a vrelosti špičkových tónov, v hereckej uvoľnenosti, nenútenosti a prirodzenej koketerii, tak typickej pre dámu veľkého sveta. Obsadenie vokálne síce klasicky školené, ale málo skúsené **Evy Plesníkovej** do tejto postavy považujeme za prívčasné a nedomyšlené. Mladá speváčka, navyše vracajúca sa na javisko po dlhšej materskej dovolenke, zostala úlohou predbežne veľa dlžná, a to vo všetkých smeroch. (Trefou Hanou Glavariovou je **Gréta Švercelová**, ktorú sme nevideli.) Postavu svetáckeho a požívačného grófa **Danila** vytvárajú s istotou **Jozef Benedik** a **Ján Konstanty**, obaja dobre sa vynímajúci v jednej z najvdčačnejších, ale i najtypickejších úloh operetného bonvivána. Druhou veľkou tenorovou úlohou je milovník a seladon **Kamil De Rossilon**. S imponujúcou spevackou suverenitou, ale i výraznou eleganciou ho stvárnil hosťujúci **Peter Oswald** z opery SND, kým alternujúci **Igor Rymarenko** v svojej prvej veľkej úlohe pôsobil dosť rozpačito a utiahnuto. Valenciu, manželku barónu **Mirka Zetu** a stredobod záujmu **K. Rossilona**, presvedčivo, pritom však decentne kreovala **Božena Polóniová**. Jej mladučká alternantka, nová posila súboru **Jana Somošiová**, sa pri svojom prvom vystúpení predstavila spevácky sľubným výkonom, no predsa len poznačeným typickou začiatočníckou trémou

a neistotou. V barónovi **Mirkovi Zetovi** mal **Jozef Kuchár** príležitosť vytvoriť ďalšiu rozkošnú figúru muža v rokoch s „diplomatickými“ schopnosťami. K jeho výkonu sa značne priblížil alternujúci **Anton Baláž**. O tri rôzne komické podoby **Neguša**, kancelistu vyslanectva, sa postarali **Karol Čalik**, **Ladislav Fecko** a **Ladislav Miškov**, uplatňujúci v nej svoje osvedčené komediálne herectvo, ale i osobitý pohľad. Ďalší mladí soliisti súboru dostali príležitosť prezentovať svoje spevacké, konverzačné i hereckopohybové schopnosti v dvoch postavách príťažlivých mladých mužov z vyššej spoločnosti. Tak **Dušan Jarabek** a **Peter Poldauf** ako Vikomt Cascada, ako i **Igor Šimeg** a **Peter Šubert** ako Raoul De St. Brioché preukázali veľa snahy i zápalu, ale aj menej skúseností s „frakovými“ postavami, a i určité resty v ovládaní umenia kurtózie. Rad ďalších postáv parížskej a pontenegrinskej spoločnosti s porozumením a istou dávkou rutiny na spoľahlivej úrovni vytvorili **Ivo Heller** (Bogdanovič), **Darina Markovičová** (Silvia), **Jaroslav Rozsival** (Kromov), **Oľga Gallová** (Oľga), **Štefan Tkáč** (Pritišč), **Mária Schweighoferová** (Priska) a **Zuzana Maďarová** (Grizetka). Len sa zdá, že to boli (a nielen oni, ale i protagonisti príbehu) niekedy skôr obrysy postáv než skutočné osoby... tak sa občas v rozľahlom priestore javiska strácali...

Tajne sme dúfali, že budeme svedkami veľkej, kvalitnej a možnosťami klasickej operety adekvátnej inscenácie. Žiaľ, akusticko-priestorové danosti Veľkej sály sa ukázali prekážkou dosiahnutia výraznejšieho úspechu a spôsobili, že nemožno hovoriť viac než o dobrej prevádzkovej inscenácii. Zdá sa, že podobnými problémami, ktoré sprevádzali naštudovanie Veselej vdovy, budú poznačené aj ďalšie spevoherné tituly realizované na tomto javisku. Predstavenie Veselej vdovy je práve akousi ukážkou toho, čo možno v budúcnosti od spevoherných inscenácií, tu pripravených, očakávať. Pravda, spevoherný súbor Novej scény sotva nájde v súčasnosti v Bratislave vhodnejšiu strechu nad hlavou. Nazdávame sa preto, že bude potrebné do budúcich dní vyzbrojiť sa trpezlivosťou a posudzovať tu prezentované inscenácie s istou dávkou tolerancie a porozumenia. Pretože hrať treba — a je lepšie hrať v tomto, i keď nie celkom ideálnom priestore ako nikde.

ALFRED GABAUER

ÚSPECH SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE V JAPONSKU

(Dokončenie z 1. str.)

Národný umelec ZDENĚK KOŠLER

Moja spolupráca so Slovenskou filharmóniou dovŕši v krátkom čase svoje druhé desaťročie a svoj pekný vzájomný vzťah sme si s orchestrom overili na viac než 100 koncertoch na domácom pódii i v zahraničí.

Oba naše spoločné japonské zájazdy nám zostali dlho v pamäti, pretože z ich výsledkov sme mali veľkú radost. Bolo to nepochybne i preto, že naše koncerty — súdiac podľa ich pravidelných ohlasov — spôsobili radosť i našim japonským poslucháčom. Pri mojich cestách do Japonska filharmónia do krajiny vychádzajúcej slnka som sa často pri podpisovaní programov po koncertoch stretával s otázkou, čo robí Slovenská filharmónia, kedy príde a boli to aj japonskí hudobníci, ktorí sa o informácie o SF živo zaujímali.

Nebolo preto pre mňa príliš veľkým prekvapením, že všetky koncerty budú dobre navštevované, no až tak preplnené sály neočakával nik. A obrovské úspechy každého z koncertov boli potom iba logickým potvrdením skutočnosti, že ide o skutočne reprezentatívne teleso, ale navyše onen spontánny aplauz s vyvolávaním „bravo“, ten bol rezonanciou niečoho, čoho nebývame svedkami u slávnych telies. Slovenská filharmónia vyhráva u svojich poslucháčov tým, že jediný člen orchestra neskrýva svoje vlastné potešenie z dobrého muzikovania, a to sa akoby bleskom prenáša na atmosféru siene.

Boli by sme iste radi predstavili japonskému poslucháčovi aj širší výber z našej domácej tvorby, ale zvažujeme práve skladby, ktoré vytvorili naši tvorcovia, skladatelia, ktorí od doby svojho zrodzenia mnohokrát triumfovali doslova obieteli svet. A tak sme teda hrali o. i. dvadsaťkrát Dvořákovu symfóniu Z Nového sveta, skladbu, ktorá sa bezpochyby hráva v japonsku častejšie než u nás. Tíško sa pýtame, či nám táto hudba každodenným opakováním nezovŕednela a či sme ju japonskému obecenstvu niekedy — trebárs po dlhšom namáhavšom presune — nehrali tak trochu zmechanizovane. Rád dosvedčím svojim priateľom zo SF, že ani my, a teda ani poslucháči určite nepocítovali hoci len náznak šedi. Zakaždým sme nachádzali v tejto krásnej hudbe nové záľubenie, nové stránky a bez toho, aby sme sa vedome usilovali, vždy nám vychádzala čerstvo, novo.

Chcem sa zmieniť ešte o jednej stránke veci. Každý dlhší zájazd — hoci najlepšie organizovaný a Japonci sú majstrami organizácie — môže priniesť menšie i väčšie problémy. Unavený človek je ľahšie náchylný na nedotknulosť, na nervozitu a nakoniec hoci i na vybuchnutie. Nič také sme na zájazde nezaznamenali. Členovia Slovenskej filharmónie dokázali sa preniesť cez všetky úskalia na výške svojho umenia i svojej občianskej úrovne.

A za to nech im je vzdaná vďaka!

Zaslúžilý umelec BYSTRÍK REŽUCHA, šéfdirigent SF

Dokážem vidieť takúto významnú etapu v živote národnej kultúry iba v kontextoch. Nie je totiž zaujímavé po prehre sa otriasť, či po úspechu si ľahnúť na vavriny a žiť si spokojne ďalej.

Pre mňa vo vnútri duše začína slovenské umenie, schopné dôstojne sa postaviť vedľa národov s oveľa významnejšími tradíciami, Pavlom Országhom Hviezdoslavom — tým, koho dnes Milan Rúfus nazýva Jánom Krstiteľom reči slovenskej. A rozhodol som sa z nádejného cudzojazyčného literára básnikom slovenským, čo vtedy znamenalo pribúchnúť si dvere do sveta. Kde mal opýtať u nás partnerov vo vede či v umení? Ako mohol vtedy tušit, že slovenský výtvarník bude vystavovať v Paríži, že sa nám bude dostávať uznávaní, aké získavajú trebárs naši filmári, že naši sólisti budú vítanými hosťami na svetových scénach, že Slovensko bude mať filharmóniu, ktorá bude hrať v Japonsku? Ako to, že dovidieť z toho malého Choča tak ďaleko vtedy, keď iným mohol iba závidieť?

V Slovenskej filharmónii vidím za všetkým týmto pokrokom usilovnú, oddanú a odbornú prácu Václava Talicha, Ľudovíta Rajtera, Ladislava Slováka a všetkých doterajších členov orchestra, či ľudí, čo akokoľvek priložili ruku k dielu.

V Japonsku pravidelne hostujú všetky najvýznamnejšie svetové orchestre a na tomto poli tam po celý rok prebieha čosi ako naše BHS. My sme hrali v priamej konfrontácii s orchestrami z Chicaga, Londýna, Viedne, Budapešti, Leningradu, Prahy či Bostonu. Každý náš



Diriguje zaslužilý umelec Bystrík Režucha, v pozadí koncertný majster violončiel Ľudovít Kanta.

koncert mal takú úroveň, že — ako to my vravievame — mohol ísť rovno na platňu. A dostali sme pozvanie na ďalší zájazd. Teda môžeme kludne spať na vavrínoch.

Lenže život je iný. A pokrok v oblasti interpretačného umenia na celom svete stále enormný. Musíme sa neustále snažiť z výkonov takej úrovne urobiť svoj každodenný štandard a neuspokojiť sa s ním. Veď celkom iste budeme musieť na ďalšom zájazde hrať lepšie.

Bolo pre nás ctou, že sme hneď po návrate mohli — síce pred menej naplnenou sálou ako sme mali v Japonsku — hrať na záverečnom koncerte prehliadky novej skladateľskej tvorby a boli by sme nesmierne hrdí, keby v budúcnosti zahraniční partneri žiadali od nás zaradenie našich skladieb do programov. Ani toto nepôjde bez patričného úsilia.

Sme veľmi vďační Zdeňkovi Košlerovi, ktorého autorita v Japonsku nám vlastne v konečnom dôsledku umožnila tento zájazd.

Stoja pred nami ďalšie úlohy, z ktorých najťažšie sú — práve tak ako v mnohých iných povolaniach — tie malé, každodenné. Budeme usilovne pracovať a naši kritici nám budú dobromyseľne pomáhať.

Z tohto zájazdu nám zostali pekné a pre niekoľkých z nás, čo sme tam boli prvý raz, mimoriadne farbisté spomienky. Ja si iba želim, aby výkony na budúcom zájazde do Japonska znovu vyvolali nové pozvanie.



Pohoda a výborná nálada vládli na spoločenských posedeniach a stretnutiach členov Slovenskej filharmónie a jej zástupcov s japonskými hosťami.

viazaný kontakt, ktorý bolo cítiť počas celého koncertu. Napriek veľkému počtu ľudí nikdy nebolo počuť šum signalizujúci nezáujem, rozptýlenosť. Nadšením a neutíchajúcim potleskom si obecenstvo na každom koncerte vyžiadalo dva až tri prídavky, mnohí čakali pred východom z budovy, aby sa mohli s členmi orchestra porozprávať a získať od nich podpisy — do vynikajúco upravených programových bulletinov.

Takáto atmosféra by mala byť samozrejmosťou na každom koncerte nielen v Japonsku, či inde v zahraničí, ale aj u nás. Stretol som sa s názorom: „No, keď vy hráte vonku lepšie ako doma“. Iste, nehráme vždy bezchybne a tak, aby sme vyhoveli všetkým požiadavkám — či už dramatickým alebo interpretačným. Ale nie je chyba aj na druhej strane? Uvediem príklad. V decembri, mesiac pred odchodom do Japonska sme hrali doma „japonský program“. Brahmsovu 1. symfóniu s národným umelcom Zdeňkom Košlerom. Hrali sme ju veľmi dobre, určite nie horšie ako neskôr v Japonsku. Poloplná sála, zdvorilé publikum. K uspokojúcemu pocitu dobre vykonanej práce chýbala práva odozva druhej strany. Niekedy sa pýtam, ako je možné, že 400-tisícová Bratislava, v ktorej navyše študuje značná časť budúcej slovenskej inteligencie, nedokáže naplniť sálu s kapacitou asi 750 miest. Otázok sa samozrejme ponúka viac — z jednej aj z druhej strany. Týmto riadkami chcem len skromne naznačiť, že treba hľadať riešenie, aby v budúcnosti mimoriadne zážitky, ktoré nám prinieslo japonské hostovanie, sme čo najčastejšie prežívali tiež spolu doma.

ĽUDOVÍT KANTA, koncertný majster violončiel SF

Zájazd do Japonska sme už dávno všetci s napätím očakávali a myslím si, že nikto nebol sklamaný. Táto cesta poskytila mnoho zážitkov nielen z poznávania krajiny a ľudí, ktorí v nej žijú, ale najmä umeleckých zážitkov, dojemov z koncertných sál, z vnímavého a nadšeného obecenstva, z výkonov našich dirigentov, ale aj nás samých. Všetci máme zo zájazdu pociť dobre vykonanej práce, vedomie, že sme nesklamali nielen naše predstavy o tom, ako by sme mali na takomto zájazde reprezentovať naše umenie, ale ani našich japonských partnerov a obecenstvo.

Ak by som mal spomenúť moje najväčšie umelecké zážitky, musím začať výkonmi našich dirigentov — národného umelca Zdeňka Košlera a zaslužilého umelca Bystríka Režucha —, lebo si myslím, že oni sú hlavnými „strojmi“ našich japonských úspechov. Nielen vypracovaním programu v krátkodobej intenzívnej príprave pred zájazdom alebo dlhoročným snažením o vyššie umelec-

ké méty, ale aj prístupom priamo v „teréne“ — na japonskom pódii. Hrali sme totiž pätnásťkrát za sebou nám všetkým dôverne známy program, mnohí z nás by asi vedeli celú Vltavu alebo „Novosvetškú“ zahrat naspamäť, o našich dirigentoch ani nehovoriac, takže nám skôr hrozila interpretačná rutina, bezvýraznosť ako nejaké technické problémy. Preto mi nadmieru imponujú výkony našich dirigentov, ktorí nám každý koncert dali zabudnúť na to, že sme to isté už včera hrali, dokázali zakaždým vymyslieť niečo nové a krásne a dokázali aj nás prinútiť, aby sme ich priania splnili.

Ku krásnym umeleckým zážitkom, aké boli napr. v Jokohame, Fukuoke, najmä v Osake, ale aj v iných veľkomestách sa pridružila ako inšpiračný moment koncertná atmosféra vytvorená vnímavým vzdelaným publikom, ale aj prekrásnymi koncertnými sálami s nádhernou akustikou. V takej svätyni hudby, akou je napríklad v Osake Symphonic Hall sa ani inak nedá koncertovať, každý umelec tam podá určite lepší výkon akého bol kedy schopný. Odráža sa to potom aj na odozvu u publika; dirigent

ZO ZAHRANIČIA

V letných mesiacoch sa uskutočnil v Ženeve 24. medzinárodné stretnutie, spojené so súťažnou prehliadkou mladých kandidátov. Tohto roku sa súťaž v hre na harfe, violončele, klavíri a klarinete. Predpokladá sa, že kandidáti prednesú závažné diela svetovej hudobnej literatúry pre ten-ktorý nástroj, doplnené odporúčenými skladbami 20. storočia. Na záverečnom koncerte, ktorý bude prenášať švajčiarsky rozhlas, vystúpia laureáti súťaže.

Vo Švajčiarsku vydali Janáčkovu Intimné listy z rokov 1879—1880. Komentátor tejto edície Jakob Knaus predkladá tak zaujímavé materiály zo života nášho klasika.

Neznáme klavírne trio C. Debussyho z roku 1880 objavili pri sťahovaní galérie Mazarin vo francúzskej Národnej knižnici. Dielo vychádza prvýkrát v týchto mesiacoch vo vydavateľstve Henle v Mníchove. Podľa názoru odborníkov ide o veľmi vydarenú skladbu.

Neznáme sláčikové trio Richarda Straussa bolo objavené pri aukcii vienedskej Spoločnosti priateľov hudby. Okrem toho objavil vienedský muzikológ Otto Biba dva dosiaľ nezverejnené zborníky F. Liszta, ktoré dosiaľ má vo Viedni svoju premiéru.

Opera v Hannoveri bude po rekonštrukcii otvorená Schönbergovou operou Mojžiš a Aron. Základným zámerom prestavby bolo zlepšenie akustiky. Orchester je dobudovaný na 111 členov a počíta sa s hostovaním viacerých svetových speváckych špičiek.

V rakúskom Perchtoldsdorfe sa konalo medzinárodné muzikologické sympóziu, venované bratislavskému rodákovi Franzovi Schmidtovi. Schmidt tu býval v rokoch 1926-39. Sympóziu obrátilo pozornosť na jeho symfonickú tvorbu, analyzovalo obe jeho sláčikové kvartety a niektoré oratóriá. Na sympóziu vystúpili viacerí Schmidtovi prominentní žiaci, medzi nimi i Marcel Rubin. Sympóziu dokázalo, že Schmidtova tvorba má v sebe ešte živé prvky.

Dirigent Claudio Abbado na záver dlhodobého organizovaného Mahlerových slávností uviedol vo Viedni niekoľko jeho skladieb. Celý cyklus obsahoval 23 koncertov, na ktorých odzneli aj skladby mnohých Mahlerových generačných druhov, príslušníkov II. vienedskej školy a jeho priateľov. Osobitnú pozornosť vyvolali Mahlerove vokálne skladby a vystúpenie Londýnskeho symfonického orchestra.

Viedenská štátna opera uviedla s veľkým úspechom Schönbergovu monodramu Očakávanie. Titulnú postavu vytvorila Karen Armstrongová. Toto nastudovanie porovnáva kritika s bývalým uvedením, kde titulnú úlohu spievala Helga Pilarczykova.

Hudobné zbierky rakúskej Národnej knižnice boli významne obohatené v rokoch 1984-85. Mnohé materiály dostala knižnica darom alebo nákupom u súkromníkov. Tak sa získali rukopisy F. Liszta, A. Webera, B. Blachera alebo aspoň časti rukopisov J. Haydna, C. Francka, F. Schuberta a iných. Podarilo sa získať aj najstaršie opisy skladieb J. Haydna, F. Schuberta a R. Straussa. Závažným prínosom sú fragmenty diel G. Mahlera, J. Brahmsa a H. Pfitznera. Do zbierok pribudli i rukopisy K. Pendereckého a L. Nona.

Konferencia európskych ministrov školstva sa zaoberala i problémami hudobnej výchovy. Konštatovala, že rezervy sú najmä vo voľnom čase a odporúčala venovať týmto otázkam zvýšenú pozornosť.

Košler sa v Osake musel ísť ďakovať 2500 divákom ešte dlho po tom, čo orchester odišiel z pódia do šatne.

Keď už spomínam umelecké zážitky, nemôžem vynechať dojem z nás samých, z výkonov členov orchestra; veď sme to boli my, čo sme držali v rukách hudobné nástroje. Je to príjemný pocit, že sme tých 2500 až 3000 divákov — približne toľko ich chodilo každý večer na koncert —, zvyknutých počúvať také telesá ako Berlínski filharmonici, Vienedskí filharmonici alebo Londýnska filharmónia, nielenže nenuďili, ale sme dokázali v nich vzbudiť obdiv a nadšenie.

Japonský zájazd priniesol pre našu koncertnú prax poznanie, že Slovenská filharmónia je schopná podávať za určitých okolností skutočne veľké výkony, v ktorých by sme všetci veľmi radi pokračovali aj na domácej pôde. Zároveň sme si však uvedomili, aké dôležité sú pre výbornú kondíciu orchestra mimohudobné činnosti, akými sú krásne prostredie, fandiace obecenstvo alebo výborná organizácia práce. Japonský zájazd ostane pre nás iste nezabudnuteľnou spomienkou.

Koncerty Štátnej filharmónie Košice

V tejto sezóne zaznamenala Štátna filharmónia Košice nemalé zmeny vo vedení — bolo to menovanie **Richarda Zimmera** za šéfdirigenta orchestra ŠF a v januári 1986 aj za dočasného riaditeľa ŠF.

Dramaturgia koncertov bola rovnako ako v predchádzajúcich sezónach špecializovaná do obsahovo a ideovo determinovaných koncertných cyklov. Cyklus A — symfonické koncerty pre národného poslucháča — priniesol 5 večerných koncertov, z ktorých väčšina mala vysokú profesionálnu úroveň. Otvárací koncert (26. IX. 1985) svojou skladbou (Hatrík, Dvořák, Honegger) predznamenal hlavné rysy celoročných dramaturgických zámerov, predovšetkým sústreďenie sa na diela súčasných slovenských skladateľov, na klasiku domácej a zahraničnej hudobnej literatúry, na objavovanie dosiaľ v Košiciach málo hraných skladieb a zaraďovanie diel, ktoré svojou náročnosťou kladú pred orchester vyššie interpretačné nároky. Pod taktovkou R. Zimmera zaznela v úvode symfonická poéma Spev o ľudskom živote J. Hatríka, ktorá vyznela ako symbol jednoty života a smrti. Viacvrstvnosť hudobného myslenia, logická návratnosť hudobných myšlienok, zložitá metroritmická vzťahy kompaktné plynúce do pôsobivého celku sú kladmi 10 rokov „starého“ diela. Náročné sólové party zvládli členovia orchestra na dobrej úrovni, od dirigenta sme očakávali predsa len viac dravosti a napätia, vnútorné koncíznejšie prepojenie jednotlivých úsekov. Pevnosť architektonickej stavby, sústreďenosť na dramatické kontrasty do značnej miery chýbala aj v Honeggerovej 5. symfonii. Sólom Dvořákovho Koncertu pre husle a orchester a mol, op. 53 bol **Čeněk Pavlík** z Prahy.

Umelecky závažný bol koncert venovaný 40. výročiu znárodnenia a vzniku ČSR (24. X.), na ktorom sa predstavil mladý dirigent **Tomáš Koutník** z Ostravy a sólistka z Prahy — harfistka **Hana Müllerová**. V podmienkach akusticky tlmenej sály (ObKaSS Košice I) sme si museli odmyslieť zvukové nedostatky, program však zaujal nielen svojou nápaditosťou, ale predovšetkým umeleckou realizáciou. V Hrdínskej balade D. Kardoša dirigent zdôraznil najmä spevnosť, metroritmickú mnohorakosť a hĺbku skladateľovej výpovede. V Košiciach premiérovu zaznela skladba Jindřicha Felda Koncert pre harfu a orchester, ktorá práve v spomenutých akustických podmienkach naopak vyznela mimoriadne úspešne. Popri všetkej pôsobivosti sa dielo najmä v 3. časti stáva akousi mozaikou skvelých hudobných nápadov, ktorým však chýba jednotiaci „hmota“. Sólistka H. Müllerová najmä v kadencií dokázala svoje majstrovstvo na tomto krásnom a v súčasnosti sólisticky tak málo využívanom nástroji. Záverečná Symfónia č. 2 J. Brahmsa bola ukážkou virtuozity i logickosti koncepcie.

Ďalšie tri koncerty sa niesli v znamení Mesiacu ČSSP. Prvý z nich (7. XI.) sa uskutočnil v novotou dýchajúcej koncertnej sieni Domu umenia. Po predhre Stvorenie Prométheo od L. van Beethovena, ktorú dirigent **R. Zimmer** uviedol s precíznosťou a klasickou vyrovnanosťou, sovietskych klavirista **Michail Voskresenskij** vo Fantázii na Schubertovu pieseň „Pútník“ pre klavír a orchester od F. Liszta oslnil brilantnou klavírnou technikou, ale aj zriedkavou kultivovanosťou tónu, uvoľnenosťou a zvládnutím každej nuansy dynamickej zmeny. Obdivuhodný temperament, snúbiaci sa s chopinovskými snívami, ale nesentimentálnou lyrikou naplno zaznel v Brilantnom valčíku As dur a Etude gfs mol F. Chopina, oba prídavky si vynútilo vďačné obecenstvo. V druhej časti koncertu zaznela Symfónia č. 2 f mol, op. 10 D. Šostakoviča; orchester zaujal vyváženosťou a kompaktnosťou zvuku.

Ďalší koncert (21. XI.) venovaný Mesiacu ČSSP priniesol v úvode slovenskú skladbu — Konfrontácie I. Hrušovského, boli dramaturgickým prínosom a poznátním zaujímavým hudobnej reči súčasníka. Händlov Koncert pre organ a orchester F dur op. 4, č. 4 so sólistom **Ivanom Sokolom** prezrádzal známky nesústreďenosti najmä v kolíziách s orchestrom. Skladby A. Eadova a N. Rimského-Korsakova patrili viac do koncepcie cyklu pre podniky a závody.

Sovietsky hosťujúci umelec dokáže vždy „naplniť“ koncertnú sieň, tak tomu bolo aj 12. XI., kedy sa predstavil huslista **Pavol Kogan** zo ZSSR v Haydnovom Koncerte pre husle a orchester C dur č. 1 pod taktovkou **Rostislava Halíška** z Gottwaldova. Ďalšie dve diela — Čajkovského Rómeo a Júlia a v závere Prokofievova Klasická symfónia D dur, op. 25 — svedčili o nadhľadnej skúsenosti dirigenta, no ukázali aj známky zrejmej únavy.

Koncerty pre závody — B cyklus — priniesli dva koncerty. Z nich predovšetkým večer venovaný Mesiacu ČSSP (14. XI.) znamenal umelecké vyvrcholenie celej jesennej časti koncertnej sezóny 1985-86 ŠF. Hosťujúci dirigent zo ZSSR **Valerij Georgiev** dokázal vyťažiť

z orchestra nebývalé farby i perfektný výkon. Zvláštnu pozornosť treba venovať i dielam, ktoré zazneli — Tolib Sachidi: Sado, Arif Melikov: Metamorfózy, poéma pre symfonický orchester. Sólom bol violončelista **Eudovít Kanta** v Čajkovského Rokokových variáciách. Diela sovietskych skladateľov predstavujú dva rozdielne svety generácie blízkych ľudí. Sachidiho Sado je symfonickou predohrou, majstrovským dielom mladého skladateľa, ktorý odvážnym a obdivuhodným spôsobom skĺbil moderné vyjadrovacie prostriedky hudobnej reči s originalitou a zvláštnosťami hudobného myslenia svojho národa. Melikova hudobná reč je viac tradičná (Metamorfózy vznikli r. 1963), ale aj hudobné citenie skôr pripomína hudobnú poéziu V. Nováka. Túžobne rozochvelé kantilény sláčikov, napätie nájajúce trúbky sa postupne zmocňujú náklady a po vyvrcholení opäť nastáva rozjasnenie v sláčikoch. Tónová kultúra, schopnosť výrazne tvarovať kantilény a vrúcny výraz boli typickými rysmi výkonu E. Kantu v Čajkovského Rokokových variáciách; domyselne volené tempové kontrasty svedčili zasa o vzácnnej súhre s dirigentom a orchestrálnym sprievodom. Čajkovského V. symfónia zavŕšila mimoriadnu umeleckú úroveň slávnostného koncertu.

Koncerty pre hudobnú mládež (cyklus C) boli štyri, všetky so slovným sprievodom. Tematicky podnetné boli skladby, ktoré uviedol dirigent **Hideaki Mutó** v rámci večera venovaného „Prírode v hudbe“ (Očenáš, Fibich, Dvořák, Respighi). Vzťah výtvarného umenia a hudby určil náplň koncertu (31. X.), ktorý dirigoval **Eduard Fišer**. Zaznela premiéra Poviedky V. Riedlbaucha, Koncert pre klavír a orchester č. 2 d mol od F. Mendelssohna-Bartholdyho so sólistkou **Zuzanou Mervartovou-Ambrošovou** a Musorgského Obrázky z výstavy. Koncert napriek dobrej umeleckej úrovni zaznel v akusticky nevhodnej sále. Na programe koncertu „Mladí mladí“ — v rámci mimoriadnych koncertov — sa predstavili víťazi interpretačnej súťaže klaviristov v Banskej Bystrici, z nich jedine **Peter Máté** dokázal po prekonaní únavy z náročných vystúpení podať adekvátny výkon, ktorý svedčil o jeho talente. Spolupráca a starostlivosť o najmladšiu generáciu interpretov je v košickej filharmónii už tradíciou, napriek tomu sme privítali novinku — vianočné matiné pre deti pod názvom „Deti deťom“ (15. XII.). Orchester pod taktovkou **Karola Petrőczyho** predniesol 3. časť z Transylvánskych tancov B. Bartóka, 1. časť z Mozartovho Koncertu pre klavír a orchester F dur so sólistkou **Máriou Oláhovou**, poslucháčkou lekárskej fakulty UPJŠ. Koncert pre husle a orchester a mol od A. Vivaldiho (1. časť) so sólistkou **Dankou Ragulskou**, žiačkou 7. ročníka ZŠ, obe z EŠU Sverdlovova 6. Poslucháčka 5. ročníka Konzervatória v Košiciach **Iveta Bachmanová** predniesla sólový part Koncertu pre hoboju a orchester B. Marcella, v závere koncertu zaznela Detská symfónia L. Mozarta. Koncert predniesli všetci s plnou vážnosťou a umeleckou zodpovednosťou, citlivý orchestrálny sprievod podnietil sólistov k pekným výkonom. Petrőczy ako dirigent má mimoriadnu zásluhu aj na vysokej profesionálnej úrovni vianočných koncertov. Okrem spomínaného Marcellovo hoboju koncertu, ktorý najmä na koncerte 20. XII. znel zriedkavej pohode a muzikálne precítnom výkone sólistky, našťudovali spoločne so **Spevákym zborom učiteľov v Košiciach**, organistom **Ivanom Sokolom** a sólistami — **Máriou Harnádkovou**, **Máriou Adamcovou**, **Dagmar Peckovou**, **Štefanom Margitom**, **Petrom Bárdom** a **Františkom Balánom** — Harmoniu pastoraľis F dur Edmunda Paschu a Vianočnú omšu J. J. Rybu, obe v zanietenom umeleckom podaní. Vyrovnanosť hlasov, zdôraznenie ľudových prvkov, premyslená koncepcia a muzikantský prejav patrili k hlavným hodnotám troch večerov. K ich úspechu prispel aj výkon **Petra Toperczera** v Mozartovom Koncerte pre klavír a orchester A dur, ktorý zaujal perlivosťou klavírneho tónu, istotou a dokonalosťou prekvypujúcim výkonom.

Z koncertného cyklu D, v ktorom sú sústredené organové recitály a komorné koncerty, upútal výkon violončelistu **Milana Červenáka** a klavírneho dua **Milada a Otokar Reiprichovci** (28. X.). Kým Zeljenkove Tri monológy pre violončelo sólo odhaľovali niektoré technické problémy, Faurého Elégia, op. 24 umožnila Červenákovi uplatniť zmysel pre romantickú melódiku; Bachova 2. suita d mol pre violončelo si žiadala viac odlišiť jednotlivé časti. Manželia Reiprichovci sú mladou perspektívnou dvojicou, ktorá už na začiatku umeleckých snažení ukazuje talent a vzácnu umeleckú zhodu.

Koncert ukázal, že popri náročnej pedagogickej práci profesorov košickej konzervatória rozvíjajú svoje reprodukčné schopnosti a sú vhodnými typmi na koncertné podujatia nielen v rámci Východoslovenského kraja.

LÝDIA URBANČIKOVÁ

Za VÁCLAVOM SMETÁČKOM

Československá verejnosť sa rozlúčila s VÁCLAVOM SMETÁČKOM (nar. 1906), popredným dirigentom, skladateľom a teoretikom. Nedožil sa osemdesiatky. Práve na jeho príklade vidno, čo znamená, keď sa spojí talent, dobré vzdelanie a obrovská umelecká húževnatosť. Václav Smetáček po gymnaziálnych štádiách absolvoval na pražskom konzervatóriu hru na hoboju, skladbu a dirigovanie a neskôr hudobnú vedu na Karlovej univerzite. Organizačná väšeň ho ženie do nových a nových povinností. Zakladá nové komorné telesá, vedie rôzne pražské zbory, presadzuje sa aj ako hudobný kritik a publicista. Najvýznamnejší jeho čin je zveľadenie Symfonického orchestra hl. m. Prahy FOK. Postupne teleso rozšíril, reorganizoval a ako jeho šéf s ním uviedol jednak veľké klasické cykly, jednak mnohé premiéry súčasných československých skladateľov. Všetde zanechal za sebou bohaté námety i reálnu umeleckú prácu. Povinnosti sa vrstvi, ale Václav Smetáček si ešte vždy nechával rezervy. Po roku 1945 prevzal na pražskom konzervatóriu hoboju triedu, ktorá postupne rozšíril na oddelenie dychových nástrojov. Jeho bádateľské umenie sa prejavovalo všade tam, kde nachádzal zabudnuté skladby, ktoré postupne oživoval v českom koncertnom živote. Sám uviedol mnohé skladby s Pražským dychovým kvintetom, kde umelecky pôsobil 27 rokov.

Vrchol jeho umeleckej práce sa spája s povinnosťami dirigenta. Už ako hosťujúci dirigent uvádzal často diela českých klasikov, ale i Išu Krejčího, Jána Kapra, Jiřího Pauera, Eugena Suchoňa a Dezidera Kardoša. Od roku 1960 býval často v zahraničí s orchestrom FOK. Už v tom čase mal okolo 300 gramofónových nahrávok. Najmä české koncerty pre dychové nástroje umocňovali jeho dirigentskú prácu. Dodnes v Japonsku spomínajú na jeho štvormesačný zájazd do tejto krajiny. Nebol vtedy ani jeden český sólista, ktorý by nebol vystupoval s týmto dirigentom. Viaceré jeho gramonahrávky dychových koncertov sa dodnes berú ako klasický príklad dokonalé umeleckej spolupráce.

Popri tejto bohatej umeleckej činnosti nachádzal si čas na komponovanie alebo aspoň úpravy piesní, či niektorých cudzích skladieb.



Jeho dirigentskú prácu charakterizovala noblesnosť, perfektná znalosť partitúry a úsporné štúdium na skúškach. Orchestre s ním radi spolupracovali, verili jeho dirigentskej istote a uchádzali sa o jeho dirigentské priazeň.

Osobitnú kapitolu predstavuje v jeho činnosti spolupráca so Slovenskou filharmóniou. Prichádzal pred mladé teleso s jasnou koncepciou, s vedomím náročnej spolupráce i s vysokou predstavou silného finálneho účinku. Týmto vlastnosťami sa diferencoval od ostatných českých dirigentov a najmä noblesou v práci a dokonalá pokora pred partitúrou posilňovali jeho umeleckú pozíciu. V orchestri FOK zostal až do smrti umeleckým poradcom a inšpirujúcim znalcom vrcholných diel českej hudby. To všetko umocňovali jeho povahové rysy, v ktorých dominovala skromnosť, oddanosť k skladbe a obrovská dôvera k umeleckému zážitku.

Jeho popularita prerástla naše hranice, pozývali ho do zahraničia a dirigoval i mnohé slávne zahraničné telesá. V kritikách sa obvykle prejavovali potreby k jeho dirigentskej svojráznosti a určitej pohotovosti. Málokto však česká umelecká osobnosť tak prenikla do všetkých zákutí vzdelanosti ako dr. Václav Smetáček. Mal veľa priateľov a žiakov a pri všetkej angažovanosti nachádzal dostatok času na pedagogickú prácu. Na Slovensku budeme spomínať na jeho umelecký odkaz. Slovenská filharmónia pociťovala jeho zásluhu a rozhodne v jej histórii sa nemôže zabudnúť na toto slávneho českého dirigenta. —Sk—

Komorný koncert z tvorby bulharských skladateľov

(Dokončenie zo 4. str.)

ho vkladu i bohatšiu väzbu na domáce zdroje sme počuli v **Téme s variáciami pre husle a klavír Simeona Pironkova** (Georgi Badev — husle, Pepa Badevová — klavír). Pironkov pracuje s prvkami bulharskej melódiky veľmi zdržanlivo a decentne. Akcentuje príznačné elementy melické a metrické — neraz len výrazove. Napríklad vciťuje sa do monumentálnych expresívnych poloh. Robí to však s komornou rozsaľnosťou a s patričným nadhľadom. Klavír mu však vyznieva koncertantnejšie a neraz i myšlienkovite nosnejšie než husle. A to do určitej miery prekáža pri dialógu týchto dvoch nástrojov. Možno i samotná téma, ktorú varíruje, nie je po stránke tvarovej schopná toľkých premien. Hovorím o tom len preto, že po určitom čase sa stala táto hudba únavná a opotrebovaná. Po stránke interpretačnej došlo v husľovom parte k menším kolíziám, inak však celok bol zážitý a muzikálny.

V ďalšej časti programu sme počuli už len diela **Marina Goleminova**. Boli to predovšetkým **Tri piesne** z cyklu **Príroda pre soprán a klavír a Sláčikové kvarteto č. 8**. Piesňový cyklus s jednotlivými poeticky ladenými časťami (Leto, Oda na kvet, Oda na stromy)

stvárnila sopranistka **Nada Dobrianovová** a klaviristka **Pepa Badevová**. Goleminova hudba tu upútala práve svojou poetickou príťažlivosťou a podmanivou farebnosťou. Je tu počut príval nálad, dojmov; jednoducho povedané, skladateľ tu rozohral svoj bohatý pocitový a senzitivný svet. Jednoznačne najlepším dielom večera bolo Goleminovo Sláčikové kvarteto č. 8 v podaní **Dimovovho kvarteta**. Domínovaní v ňom klasické tvary, zreteľne formulované myšlienkové pásma s iskrou i množstvom výrazových odtieňov. Táto hudba mala v sebe veľa vnútorného napätia a vo vzťahu k predchádzajúcej vokálnej skladbe pôsobila tak, akoby bola z pera iného autora. Goleminov ako skladateľ rozhodne upútal a práve tak zapôsobil i skvelá interpretácia. Bolo by istotne pôžitkom vypočuť si v budúcnosti Dimovovo kvarteto v rámci celovečerného programu.

Na záver možno povedať, že komorný koncert z tvorby bulharských skladateľov mal dôstojnú atmosféru a dobrú umeleckú úroveň. Bol profesionálne nasmerovanou sondou do bulharskej hudobnej kultúry. Splnil svoj účel a poskytol nám vzorku obrazu, nie celkom neznámeho.

IGOR BERGER

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zamánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blažo, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbanová, PhDr. Terézia Ursinyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlač: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15.

Registračné číslo: SÚTI 6/10

VÝZNAM A OSUDY HELFERTOVÝCH IDEÍ O HUDOBNOM KLASICIZME

Dňa 24. marca 1986 sme si pripomenuli 100. výročie narodenia prof. PhDr. Vladimíra Helferta. Hudobnú vedu študoval na Karlovej univerzite a na Humboldtovej univerzite v Berlíne. Bol žiakom zakladateľa českej hudobnej vedy prof. PhDr. Otakara Hostinského. Po prevrate sa roku 1921 habilitoval na Masarykovej univerzite v Brne. Z hudobnovedného seminára tu vybudoval vedecké a pedagogické pracovisko poprednej svetovej úrovne. Aj keď doménou jeho vedeckej práce bola hudobná história a hudobná historiografia, plodne a priekopnícky zasiahol do takmer všetkých disciplín hudobnej vedy. Okrem vlastnej vedeckej a pedagogickej činnosti bol prof. Helfert aj skvelým organizátorom vedeckého bádania, kritikom, výkonným umelcom, pričom všetky svoje aktivity spájal so spoločenským a politickým pokrokom. Zomrel 18. mája 1945 na následky väzenia počas fašistickej okupácie.

Vedecký odkaz profesora Vladimíra Helferta si pripomínáme zamyslením sa nad osudmi jeho ideí o českom hudobnom klasicizme.

V českej historiografii hudby bol Vladimír Helfert prvou českou osobnosťou, ktorá postavila bádanie o hudobnom klasicizme na moderné metodologické základy. Až do vzniku jeho východiskového zásadného diela *Hudební barok na českých zámcích* (1916) a *Hudba na jaroměřickém zámku* (1924) česká vedecká historiografia o hudbe 18. storočia prakticky neexistovala. Spisba na túto tému podliehala ešte klamu, že Česi boli do predmetnovejšej doby predovšetkým hudobnými interpretmi a že ich podiel na vlastnej hudobnej produkcii, či už na ňu pozeráme v rámci vývoja českej hudby alebo v širšom internacionálnom rámci, bol temer nulový. Situáciu charakterizuje skutočnosť, že ešte „deje-pisný náčrt“ *Hudba v Čechách* Helfertovho pražského univerzitného profesora Otakara Hostinského pojednáva čisto faktograficky o hudobných aktivitách skladateľov českého pôvodu a že ich hodnotí najmä so zreteľom na interpretačné aktivity. (Výnimkou je snád iba stručná publicistická reflexia čerstvých objavov H. Riemanna o tzv. mannheimskej škole v monografickom prehľade pražského Nemca Richarda Batku *Geschichte der böhmischen Musik* z r. 1906, ktorá je však z historiografického hľadiska bezvýznamná, pretože neprináša žiadne nové poznatky.)

V istom zmysle znamená teda Helfertova „jaroměřická hudobnohistoriografická monografia“ medzník v českom vedeckom myslení o hudbe 18. storočia.

Helfert sa až do svojej smrti v roku 1945 venoval historiografii českej hudby 18. storočia a pôsobil v tomto smere aj na svojich žiakov (najmä na J. Racka a B. Štědroňu). Jeho mnohé idey boli tak či onak reflektované i vo významnej monografii Michaela Kommu *Johann Zach und die tschechische Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts* (1938), rodáka z Aše, žiaka pražského nemeckého ordinára medzivojnovnej éry Gustava Beckinga. S ťútosťou však musíme vziať na vedomie, že Helfert v ďalšom svojom vývine nevytvoril

hlade na „Průkopnický význam české hudby 18. století“ (1939) a tiež v Helfertovom — tragickou zhodou okolností — vedeckom testamente „Moje literární plány“, ktoré skicoval počas svojho väzenia v rokoch 1941-42 vo Wohlau.

Tak ako všetky ostatné Helfertove spisy vyšli i jeho práce týkajúce sa hudby 18. storočia pôvodne česky. Helfert sa však sám postaral o to, aby bolo myšlienkové jadro jeho „jaroměřickej hudobnohistorickej monografie“ vydané už roku 1925 nemecky pod názvom *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform* (Archiv für Musikwissenschaft VII — 1925), v nemeckom preklade vyšiel tiež spis *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany* (Lipsko 1956); myšlienkové jadro štúdie *Česká moderní hudba* (so zaujímavými historickými exkurziami) bolo včlenené do nemecky publikovanej práce *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik* (tu pojednáva E. Steinhard o hudbe českých Nemcov, 1936, 1938), spis vyšiel i vo francúzštine (1936). Muzikológ, ktorý neovládá češtinu, sa teda mohol a môže zoznámiť s Helfertovým poňatím hudobného klasicizmu i s jeho názormi na český podiel pri formovaní tejto hudobnej epochy.

Helfertov výklad hudby 18. storočia je do značnej miery torzovitý. Niekedy sú to len inšpiratívne membra disiecta. Mnohé Helfertove idey boli tiež zle interpretované (teda dezinterpretované), niekedy dokonca bez znalosti pôvodného textu významovo celkom prekrútené. Pokúsime sa preto o novú objektivnejšiu a veľmi stručnú interpretáciu Helfertových ideí o hudbe 18. storočia ako predpokladu na správne pochopenie ich významu pre výklad klasicizmu ako hudobnej epochy.

Stručne sa dajú Helfertove idey o hudobnom klasicizme charakterizovať asi takto:

a) Ako českého hudobného historika Helferta prirodzene zaujíma český podiel na formovaní hudobného štýlu epochy. Preto skúma prvotne hudobnú ka-

všetkým vytýka, že sa nevyjadril k Stamicovmu významu na formovaní hudobného štýlu epochy.

b) Základný význam prikladá Helfert poznaniu dynamiky sociálneho a kultúrneho prostredia, v ktorom český hudobný subjekt vyrastal a v ktorom sa prvotne formoval a vyvíjal. Bielohorská porážka českých stavov (1620), ktorej dôsledky vážne narušili kontinuitu českej politickej štátnosti a integrity, mala pre ďalšiu existenciu českej literatúry katastrofálne dôsledky. Helfert však bystro postihol, že i v atmosfére násilnej protireformácie rekatolizácie sa hudba mohla dosť voľne vyvíjať. Český historický subjekt našiel i v novej situácii v hudbe „náštroj, ktorým sa mohol slobodne vyjadrovať“ (Průkopnický význam české hudby 18. století). V novej situácii prúdil i do českých krajín „nový tón z Talianska“, a to vďaka umelo vytvoreným kontaktom a činnostiam cudzích hudobníkov prichádzajúcich predovšetkým z Talianska. Podľa Helfertových výskumov uverejnených v bendovskej monografii (tiež už v nemecky vydannej štúdiu *Die Jesuitenkollegien der böhmischen Provinz zur Zeit des jungen Glucks*, in: *Festschrift J. Wolf*, 1929), z toho všetkého profitovali rovnako výdatne obe národnosti českého kráľovstva, česká aj nemecká.

c) Napriek všetkému pražská Beckingova muzikologická škola charakterizuje 18. storočie ako epochu „nemeckého prelomu“, v rámci ktorej sleduje genézu diela „českého muzikanta Jana Zacha“. Táto škola tiež zamlčovala špecifickú sociálnu a náboženskú situáciu a podávala veci tak, akoby v Čechách a na Morave žili iba osvietení Sparckovci a Questenbergovci. Historický jav českej hudobnej emigrácie mal byť výlučne motivovaný umeleckými dôvodmi (tento faktor Helfert však nepopiera), „otázka českej hudobnej emigrácie v 18. storočí je otázkou nemeckej hudby“ (pozn. red. — orig. cit. v nem.) tvrdí M. Komma v svojej zachovanej monografii (s. 89).

Mohlo by sa zdať, že podobné dezinterpretácie českého podielu v hudobnej epoche klasicizmu už patria minulosti. S ich reminiscenciami sa však stále stretávame v inak vedecky profilovaných prácach, napr. v heslách „Stamitz“ a „Mannheimer Schule“ v Brockhaus-Riemannovom *Musiklexikone* (II — 1979, s. 86 a 543), v *Apelovom Harvard Dictionary of Music* (9. vyd. 1975, s. 503), v ktorom doslova čítame: „Mannheim school. An important group of German composers at the mid 18th century“ (Mannheimská škola. Dôležité zoskupenie nemeckých skladateľov v polovici 18. storočia — prekl. red.), a v ďalších. S podobnými charakteristikami nesúhlasia ani súčasní rakúski historici (nesúhlasil s nimi už Q. Adler), ktorí právom zdôrazňujú i podiel rakúskych skladateľov na profile „Mannheimu“. Citované lexikografické charakteristiky protirečia aj Helfertovej ideí o „priekopníckom význame českej hudby v 18. storočí“.

V našej hudobnej historiografii sa po roku 1945 protí podobným názorom niekedy argumentovalo podielom českých folklórnych idiomov v dielach českých klasikov, teda akýmsi folklorizmom. Podivným osudom podobné argumenty vzišli aj od priamych Helfertových žiakov. Dnes už tieto názory chápeme ako výraz povojnových obranných pocitov, ktoré však z vedeckého pohľadu nemohli neskôr vzbudiť nič iné ako skepsu. Spochybňujúce stanoviská, s ktorými naposledy prišli rakúski hudobní historici v spise *Musikgeschichte Österreichs* (II — 1979, s. 98) sú opodstatnené, pretože poukazujú na spoločný prameň „nového tónu“ v diele viedenského Caldara (možno tiež dodať s Helfertom i jaroměřického Míču), Stamica a Filsa, Myslivečka a nakoniec i Mozarta, a to z hudby talianskej buffy a inštrumentálnej barokovej kompozície. V polemike by sa však patrilo dodať, že takto argumentoval už pred rokmi Vladimír Helfert (o. i. nemecky v citovanej štúdiu z *Archiv für Musikwissenschaft* r. 1925), ktorý zaujal v diskutovanej otázke „folklorizmov“ v klasicom hudobnom štýle dosť kritické stanovisko tým, že ich pravý pôvod sa nedá bezpečne dokázať, pretože sú v danom prípade beztak produktom „absorpcie výrazových prvkov hudby umelej ľudom“ (Hudba na jaroměřickém zámku, s. 270).

d) Poprením rozhodujúceho významu folklórnych idiomov sa Helfert pripravil o efektívny argument na podporu svojej tézy o „priekopníckom význame českej hudby 18. storočia“. Ako verný žiak Otakara Hostinského, ktorý mu všetpil úctu k umeleckému objektu, však nahradil dosť vágnu tézu vedecky ďaleko objektivnejším kritériom individuálnej hudobnej tvorivosti. Zaujímal ho, do akej miery činnosť (hudobná tvorivosť) českých skladateľov produkovala kvalitatívne nové diela, vyznačujúce sa individuálnou a historickou jedinečnosťou obsahu i formy diela. Muzikológ, ktorého hudobnosť bola podnecovaná ro-

mantickým vzletom Smetanovho umenia, nepristúpil k tejto úlohe bez citového vzrušenia. V tragicky sa vyvíjajúcom spáde udalostí druhej polovice 30. rokov mal k tomu i iné než čisto hudobné dôvody. Všetko to však nakoniec neotriaslo objektivitou poznávania. Jaroměřické ho F. V. Míču vytiahol Helfert zo zabudnutia a zaradil do dejín preto, že ako jeden z prvých [v rokoch 1730—1735] komponoval trojčastovú opernú a kantátovú „taliansku“ sinfonie s jednoduchou sonátovou formou v 1. časti a s menuetom. Vzhľadom na nové poznatky o pôvode A. Filsa a F. X. Richtera vonkoncom neobstojí Helfertova hypotéza o jednoznačnom podiele Čechov na formovaní mannheimskej školy (Mannheimská škola, PHSN I 1929, s. 231).



Vladimír Helfert v roku 1945

Najnovšie správy lokalizujú Richterov rod až na východné Slovensko (Brockhaus-Riemann *Musiklexikon* II — 1979, s. 397). Helfertova téza o mannheimskej sinfonii ako prvej veľkej syntéze na ceste za zrelým klasickým hudobným štýlom, ktorú vypracoval na základe podrobnej porovnávacej analýzy skladieb Míčovych, Caldarových, Georga Reuttera ml., Monnových, Wagenseilových i Stamicových by si však zasluhovala byť zaradená k základným poznatkom historiografie hudobného klasicizmu. V otázke vzniku tzv. mozartovského štýlu na českej pôde Helfert vytiahol z Ambrosovho objavu vedúceho českého skladateľského javu predmozartovskej Prahy F. X. Brixiho (*Der Dom zu Prag*, 1858, s. 204-5) a sociologickou argumentáciou dokazoval, prečo sa Mozart v Čechách stretol s tak bezprostredným ohlasom.

K významným predchodcom „mozartovského štýlu“ pre bohatstvo melodickej invencie priraduje Helfert aj Myslivečka. Veľkosť hudobnej tvorivosti Jiřího Bendu vidí v schopnosti prispôbiť formu sprevádzaného recitativu novým dramatickým útvarom (scénickej melodrame a singspielu). Tak ako Stamic a Mysliveček, anticipuje aj Jiří Benda mnoho z umenia Mozarta a najmä Beethovena. Stamica, Myslivečka, J. Bendu, F. X. Brixiho pokladá Helfert za priekopníkov veľkých syntetických zjavov viedenského klasicizmu pre tvorivú podstatu ich diela, a nie snád preto, že by do európskeho koncertu epochy prinášali melódie ľudových pesničiek. Z Beethovenových súčasníkov oceňuje najmä J. L. Dusíka, J. H. Voříška a A. Rejchu, v ktorých vidí priekopníkov romantizmu.

Považujeme za chybu, že zatiaľ iba nepatrná časť bádateľov vyťažila z Helfertovho diela (pozitívnym príkladom spolupráce je spis francúzskej muzikologičky Dominique Patierovej *La dynamique musicale au XVIII^{ème} siècle*, 1983). Citované nie sú ani nemecky vydané Helfertove práce. Za chybu pokladáme aj to, že sa časť českej súdobej muzikológie zriekla metodologického zamerania Helfertovho historiografického diela. Helfertove hudobné analýzy predklasickej sinfonie síce vznikli viac ako pred 50 rokmi, dosiaľ však reprezentujú vrchol českého muzikologického myslenia o tomto historickom jave. (Súčasná analýza stále trpí zameraním sa na okruh elementárnych formových problémov, ako je napr. periodicitá melódie a pod.). Nevšímavosť voči Helfertovmu historiografickému dielu o hudobnom klasicizme je neospravedlniteľná, a to ako z hľadiska etiky vedeckej práce, tak z čisto poznávacieho hľadiska. Súčasná historiografia hudby nemôže predsa ignorovať bádateľské výsledky predchádzajúcich generácií. Helfert okrem toho prišiel s poznatkami, ktoré sú aj vo svetle najnovších výskumov inšpiratívne. Osudy Helfertovho historiografického diela treba preto zvrátiť pozitívnym kritickým prístupom k ideám, ktoré objavil. Historicky sme už dnes schopní význam Helferta v historiografii hudobného klasicizmu klasifikovať (ako vedec post-adlerovskej a post-riemannovskej generácie preklenul názorové rozpory oboch škôl a pripomenul prínos českého prostredia). Otvorená ostáva otázka aplikácie Helfertovej metodológie na úlohy základného výskumu, ktorý sa nezaobíde bez určitých inovácií najmä v oblasti hudobnej analýzy.

JIRÍ VYSLOUŽIL



Rodný dom Vladimíra Helferta v Plánici neďaleko Klatov.

a nedokončil spis vedeckého formátu a rozsahu svojej „jaroměřickej hudobnohistoriografickej monografie“. Zabránila mu v tom predčasná smrť; pravdu povediac od koncentrovanej vedeckej práce na nesmierne rozptýlenej téme „Česi v hudbe 18. storočia“ ho odvádzali aj iné bádateľské úlohy (naposledy monografia o Janáčkovi), tiež verejno-politická činnosť.

Tak sa stalo, že: a) ďalšia významná Helfertova hudobnohistorická monografia o Jiřím Bendovi (Jiří Benda, *Príspevek k problému české hudební emigrace I — 1929, II — 1934*), ktorému venoval už svoju dizertáciu Jiří Benda a Jean Jacques Rousseau ostala torzom a že z nej chýba dôležitá hudobnoporovnávacia analytická časť, ktorú obsahuje „jaroměřická hudobnohistorická monografia“;

b) značná časť Helfertových ideí o „Čechoch v hudbe 18. storočia“ fluktuuje na okraji jeho iných muzikologických prác, najmä v heslách *Pazdřického hudebního slovníku naučného* (I — 1929, II — 1937), v smetanovskom torze *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany* (1924), v obstaranej recenzii spisu Petra Gradenwita *Johann Stamitz I. Das Leben* (Muzikologie I — 1938), v zhrňujúcom po-

pacitu, tzn. vnímavosť českého sociálneho a kultúrneho miliea voči hudbe, jeho hudobnú výkonnosť a obsažnosť aktivít. Podnietený objavmi H. Riemanna a Adlerovej školy prekonáva starší názor o českom muzikantstve ako čisto interpretačnom fenoméne a jeho druhú dôležitú stránku určí pre sféru vlastnej hudobnej produkcie. V narastajúcich sporoch o národnostný pôvod niektorých skladateľov obhajuje české stanovisko. Vo vecnej diskusii o Jána Václava Stamica s Petrom Gradenwitzom (1938) vyvracia jeho tézu o skladateľovom rodovom zakotvení v nemeckom prostredí. (Nemecký Brod nepatrí napriek svojmu menu ani v 1. polovici 18. storočia k česko-nemeckým jazykovým ostrovm.) Argumentuje tiež tým, že z matkovej strany skladateľa išlo o český rod a z otcovej strany o rod zakotvený niekoľkými generáciami v českom prostredí, pochádzajúci z medznej rakúsko-slovenskej národnostnej oblasti. V otázke českého pôvodu Stamica (nie už A. Filsa a F. X. Richtera) Helfertovo stanovisko potvrdil i novšie výskumy českých hudobných historikov. Pre Helfertov muzikologický i ľudský formát je však príznačné, že toľko nebazíruje na národnostných sporoch: Gradenwitzovi predo-