

HUDOBŇNÝ ŽIVOT 86

Ročník XVIII.
28. IV. 1986
2.— Kčs
8

ZAMYSLENIE SA NAD ZJAZDOM

Ako priamy účastník XVII. zjazdu KSČ vypočul som si pozorne všetky referáty a snažil som sa získať ucelený prehľad o trendoch, ktorými bude prechádzať naša republika a cestách, ktoré majú účinnejšie slúžiť na využívanie možností a predností socializmu a na urýchlenie sociálneekonomického a spoločenského rozvoja v záujme šťastného života nášho ľudu. Už referát s. Gustáva Husáka zdôraznil, že k týmto otázkam pristupujeme s pocitmi vysokej zodpovednosti. Ak určujeme hlavné smery rozvoja našej spoločnosti, musíme zdôrazniť zvýšenú zodpovednosť každého z nás na riešení najzávažnejších otázok dňa. Súdruh G. Husák upozornil na to, že prvá vec, ktorá vystupuje do popredia, je rozhodnejšie riešiť problémy a netrpieť nič, čo pribrzdzuje náš vývoj a dobré meno strany a socializmu.

Každý má skúsenosti, že vývoj sa odohráva v zložitejších podmienkach, keď viaceré imperialistické štáty posilnili diskriminačný kurz proti socialistickému svetu. Súdruh G. Husák zdôraznil, že sme neustúpili pred prekážkami a že sa udržala a skvalitňovala životná úroveň. Socialistické Československo zaznamenalo výrazný vzostup vo všetkých oblastiach spoločenského, hospodárskeho a kultúrneho života. Nemôžeme však prepadnúť sebauspokojeniu a prehliadať slabé miesta v našej práci. Zjazd zdôraznil, že niet úseku, kde by neboli rezervy. Ak chceme rozšíriť dynamický rozvoj našej spoločnosti, musíme analyzovať našu oblasť a pozdvihnúť politicko-organizátorskú a ideovú prácu nášho zväzu. V oveľa väčšej miere musíme využiť rast aktivity našich členov a sledovať rozvoj ich tvorivých síl. Niektoré otázky zatiaľ ostávajú mimo našej pozornosti a hlavne si zatiaľ nevieme položiť otázku, čo všetko urobí pre duchovne bohatší život našich občanov. Často stoja v popredí rôzne drobné problémy, ktoré strpcujú náš život a pribrzdzujú tempo a význam našej práce. Iste si viacerí z nás kladú otázku, či bude mať pre hudobné umenie význam urýchlenie sociálneekonomického rozvoja. Možno predpokladať, že koncentrovanejšie získavanie väčších ekonomických zdrojov sa prejaví v celkovom rozvoji našej vzdelanosti, vo zväčšení počtu kultúrnych inštitúcií a v lepšom videní kultúrnych možností, najmä na vidieku. Zjazdový materiál správne konštatuje, že prebiehajúca revolúcia môže mať ďalekosiahle vplyvy na každého človeka. Nesmieme si to vysvetliť len ako intenzívne hľadanie nových možností hudby, ale skôr ako hlbšie profilovanie socialistickej hudobnej vzdelanosti a vytvorenie nezraniteľnosti voči kapitalistickým tendenciám a vplyvom.

Všade sa hovorí, že začína zápas o intenzifikáciu života a novú činnosť atmosféru. Musíme domyslieť, čo to znamená pre nás, ako prekonávať stereotypy života, zotrvačnosť a prekonané návyky a pokúsiť sa meniť psychiku človeka. Máme záujem o vysokú kvalitu našej umeleckej práce a nie je možné zmieriť sa s príkladmi, kde sa nám tvorba nedarí, stagnuje koncertný život, či práca niektorých ďalších úsekov. Musíme počítať s tým, že do života stúpia vyššie nároky, aj vyšší stupeň ich spoločenského uplatnenia, prípadne využitia. Predpokladáme, že hudba touto cestou môže dosiah-

nuť prehlbnejší význam a že zvyšovanie nárokov môže dobre zodpovedať zjazdovým dokumentom a životu.

V prejave s. G. Husáka sa hovorí, že mnohé je nutné zmeniť i v štýle práce jednotlivých ministerstiev. Poznáme príklady, kde jednotlivé ministerstvá, napr. Ministerstvo školstva, roky prehľbujú rezervy na riešenie závažných otázok a stále nám chýba väčšia zodpovednosť a kompetentnosť pracovníkov (napríklad o hudobnú výchovu).

Zjazdové materiály zdôrazňujú racionálnejšie rozmiestňovanie a využívanie pracovných síl. Nevieme pohnúť s prehustením určitých oblastí a značným nedokrvením oblastí iných. Nevieme tu dostatočne využiť prednosti socializmu v práci s pracovnými silami a dlhé roky pretrvávajú nedostatok odborníkov v niektorých okresoch a prílišná voľnosť až anarchia s pracovnými silami v okresoch iných. Tým sa stáva, že sa nedosahuje umelecká vyrovnanosť jednotlivých okresov a efektívne využitie vedomostného kapitálu je kolísavé. Sami vieme, ako nám chýbajú odborníci napríklad vo Východoslovenskom kraji a v Českom pohraničí. Chýby sú už aj vo výchove mladej generácie, kde ju nie dosť pripravujeme pre reálny život. Škodí i ľahkomyselný vzťah k životu, kde sa najmä málo podporuje vzťah k štátu a predstava, kde a na ktorom mieste by sa mali odovzdávať svoje vedomosti.

Zložitá zostáva oblasť utvárania základných charakterových rysov mladého človeka, najmä silná zodpovednosť posilňovať morálne a duchovné hodnoty. Všetko tu súvisí s vypracovaným systémom služby nášmu ľudu. Zjazd konštatuje, že zápas o myslenie ľudí je zložitý dlhodobý proces, vyžadujúci si nesmiernu trpezlivosť. Už určenie cieľa nebýva ľahké a mnohí mladí ľudia si myslia, že to zasahuje do ich osobnej slobody. Na ceste za dokonalejším umením musíme počítať s tým, že nám môžu kaziť našu prácu rôzne antikomunistické sily. Nevíme zatiaľ dosť dobre charakterizovať a posilňovať humanistický charakter našej kultúry a dokazovať, že svetový názor nám môže všeličo uľahčiť a pomôcť pri posilňovaní zodpovednosti našich umelcov.

Stráca sa nám aj dobrovoľnosť vo svete umenia. Bývalí významní funkcionári ustúpili do pozadia a kedysi široké kultúrne zázemie organizátorov sa značne zmenšilo. O týchto veciach vieme, nebolo zatiaľ dostatok síl, vrátiť sa k týmto otázkam a pomocou dobrovoľných kultúrnych pracovníkov rozšývať túto oblasť.

Zjazd venoval veľkú pozornosť tzv. zábavnej hudbe. Konštatovalo sa, že nemôžeme byť ľahostajní k rôznym negatívnym javom. Nemôžeme byť ľahostajní k niektorým tendenciám; treba zadať v hudobných fondoch tematické práce, ktoré by riešili jednotlivé čiastkové otázky zábavnej hudby. Inštitúcie nemajú na túto oblasť dosť odborníkov, ľudí, ktorí vedia otvorene povedať svoje kultúrno-politické argumenty. Zjazd navrhol, aby sa tu spojili všetky zainteresované inštitúcie a otázky sa účinnejšie dopracovali a stali sa pracovným východiskom pre rozhlas i televíziu, koncertné agentúry, pohostinstvá i gramofónový priemysel. Musíme tu počítať s oveľa väčšou kompetenciou jednotlivých inštitúcií a

rýchlejším upevňovaním socialistickej estetiky v tejto oblasti.

Do nových polôh sa po zjazde dostávajú i otázky medzinárodnej spolupráce. Zostáva nám povinnosť posilňovať spoluprácu a ujasňovanie kritérií s bratskými socialistickými krajinami. Veľa vecí sa už vysvetlilo, ale ostávajú tu ešte vždy veľké rezervy.

Ako hovorí zjazd, neopláca sa potláčanie kritiky, zrejme zrelý socializmus nájde metódy, ako tieto pozitívne tendencie prehľbovať a otvárať i nedoriešené problémy. Je to zložitý komplex otázok a zatiaľ tu nemáme veľa kvalifikovaných kádrov.

Zrejme v ďalšej aplikácii zväzových materiálov budeme hľadať cesty k všetkým problémom našej kultúry. Musíme omnoho výraznejšie prispieť k objasňovaniu jednotlivých zámerov a v neposlednej miere využívať všetkých schopných členov, ktorí by mohli pomôcť pri rozvíjaní našej koncepcie. Doba si vyžaduje väčšiu účasť členov na riešení a tiež mobilizáciu všetkých tvorivých síl a ďaleko jasnejšie videnie možností práve hudobnej kultúry. Na riešenie zostávajú ďalšie otázky, ktoré už náš zväz pri rôznych príležitostiach spomínal, ale nedoriešil. Mám na mysli napríklad edičnú politiku a vôbec celý úsek polygrafickej práce. Sme nespokojní, ale zatiaľ nemáme dostatočný prehľad o tejto oblasti, a preto i naše argumenty nie sú vždy dosť účinné. Musíme tu doviest všetky naše snahy do konca a dostatočne doložiť naše vydavateľské predstavy.

Málo nadväzných sú zatiaľ naše umelecké školy; nikto sa o nadväznosť nestará, a tak sa niekedy strácajú sily a talenty blúdia, kým si nájdu svoj zmysel. Vôbec sa v našich kruhoch hovorí, že nás v tejto oblasti predbieha viac štátov, aj socialistických. Zdá sa nám, že už miestami neplatí staré heslo o veľkej kvalite nášho hudobného diania, čo napokon už dlhší čas avizujú aj niektoré popredné osobnosti našej vzdelanosti.

Nedostatočná je i zahraničná agentúra. Vývoz našej hudobnej vzdelanosti podlieha rôznym náladám a táto skutočnosť nebola zatiaľ dokonale analyzovaná. Prevládajú tu často rôzne náhody, osobné známosti a čiastkové záujmy. Zjazd strany upozorňuje na tieto veci a zrejme našim orgánom zostane povinnosť všeličo ďalej ujasniť.

Musíme si oveľa viac všimnúť sociálnu politiku, postavenie, možnosti, uplatnenie a celkovú pozíciu našich členov. Málo sa o tom hovorí a ešte menej sa v tejto oblasti rozmyšľa. Súdruh Kozák na zjazde o tom hovoril, pričom navrhol prekontrolovať tzv. zamestnanie v slobodnom povolani — ako sa zvykne hovoriť „na voľnej nohe“ —, najmä s perspektívou ako túto formu zdokonaľiť.

Mnohé z týchto problémov nám nerobia radosť a ešte sme sa nedostali k ich riešeniu. Nedostali sa k nim ani iné umelecké zväzy a budú zrejme prekvapovať niektorých konzervatívnejších členov. Tieto úlohy však obísť nemôžeme.

Náš zväz disponuje množstvom schopných a mnoho- značne overených členov. Úlohy sú však po zjazde nové a niektoré dokonca až prekvapujúce. Ak nechceme prešľapovať na mieste, musíme všetky tieto veci dokonale premyslieť a vstupovať do boja o nové. Prospeje to našej hudobnej kultúre. Je tu šanca, ktorú nám dal vývoj do rúk a ktorú by sme nemali premárniť.

ZDENKO NOVAČEK

UMENIE MOBILIZUJÚCE ĽUDÍ

Z prejavu ministra kultúry SSR Miroslava Válka na XVII. zjazde KSČ v Prahe dňa 26. marca 1986.

Súčasný socializmus by mala byť charakteristická prítomnosťou ustavične sa prehľbujúcej jednoty vedy a spoločnosti tak, ako o tom uvažoval Lenin, mala by smerovať k vytvoreniu jednej vedy, ako o tom hovoril Marx, vedy ako odzrkadlenia jednoty materiálnej skutočnosti. Ak proklamujeme urýchlenie zavádzania vedy

ako výrobné sily do praxe a zdôvodňujeme to len, alebo prevažne nevyhnutnosťou vyplývajúcou zo situácie, svedčí to sice o našom zmysle pre praktickú stránku vecí, ale súčasne o tom, že sme svojho času niečo nedocenili a niečo jednoducho zanedbali. V takomto spôsobe argumentácie mi chýba dôležitý rozmer. Fakt, že v socializme rozvoj vied nevyhnutne predpokladá ich premenu na všeobecnú formu rozvoja ľudskej praxe a celej spoločenskej kultúry. A to je z hľadiska toho, o čom chceme hovoriť, nezanedbateľné. Duch XXVII. zjazdu sovietskych komunistov — už sa to tu povedalo — nemôže neovplyvniť náš zjazd a našu prácu.

Dvadsať sledmy zjazd KSSZ otvoril predpoklad pre všestrannú akceleráciu vývoja sovietskej, ale v nemalej miere i našej spoločnosti. Bude to proces rovnako nevyhnutný ako náročný. Odborníkom v oblasti brzdovej techniky a profesionálnym pochybovačom by sa preto nemalo umožniť nasadnúť do tohto vlaku. Nesmieme ani dovoliť, aby sa na tomto procese priživovali skrachovaní politickí avanturisti 68. roku a práve zobudení reformátori. To, čo by sme mali, čo musíme bezpodmienečne vyžadovať, predovšetkým od seba, čo musíme prijímať a uplatňovať so sumy podnetov XXVII. zjazdu, je vysoká úroveň teoretického myslenia, spojená so schopnosťou vypracovať bezprostredný návod na konanie. Historické a kultúrne tradície, ako aj dosiahnutá kultúrna úroveň ľudu sú samy osebe hodnotami; mohli by sa však dialekticky premeniť na svoj opak, ak by sme ich nepoznali, nerozvíjali, nestarali sa o to, aby sa stali dynamizujúcim faktorom spoločenského vedomia našej vlastnej osobnosti. Pokiaľ je pravda, že história je učiteľkou života, chodili sme asi často za školu. Ináč by sme neponechali ideovému a politickému protivníkovi napospas udalosti, osobnosti a azda aj celé obdobia národných dejín, aj keď tieto dejiny neboli a nemohli byť marxistické, bolo ich však treba a je po-

trebné marxisticky ich analyzovať. Pravda je, že ak sa seje ľahostajnosť či váhavosť, potom sa znú údery pod pás, neúspechy, či aspoň nepochopenie. Stálo by za úvahu zriadiť fondy kultúry — buď republikové alebo krajské. Dobrovoľne a na základe vlastného rozhodnutia by sa do nich malo vyčleniť isté percento fondu kultúrnych a sociálnych potrieb. Závažná by mala byť len minimálna, nie maximálna výška tohto percenta. Fond by sa mal dopĺňať z centra a z iných dostupných zdrojov podľa závažnosti potrieb, ktorým by slúžil. Mal by slúžiť predovšetkým výstavbe a prevádzke miestnych kultúrnych zariadení.

Niešť zodpovednosť, ale môcť i rozhodovať, byť ozajstným hospodárom vo svojej socialistickej vlasti, to je čestná úloha pre nás všetkých. Tak či onak v budúcnosti nemôžeme a nebudeme pokrývať potreby vyplývajúce z lokálnych záujmov. Budeme, s pomocou Ministerstva financií Slovenskej socialistickej republiky, smerovať centrálnou prostriedky tak, aby sa plnili hlavné zábery kultúrnej politiky.

Hovoríme síce, že kultúra u nás patrí všetkým, ale keď príde na lámanie chleba, existuje tu odtuženosť len rezort kultúry a iné rezorty akoby s kultúrou nemali nič spoločné. Pokiaľ niektoré z nich jednoducho prejavujú záujem — nakoniec v súlade so zákonom — urobí niečo v prospech kultúry, napríklad opraví kultúrnu pamiatku, dívame sa na nich so zle utajeným podozrením ako na toho, kto by chcel mať k dispozícii za štátne peniaze a z rozmaru prádný záмок. Naraz objavujeme zákon úspornosti a šetríme. Zdanlivo na minulosti, v skutočnosti ale na budúcnosti, ktorú takto ochudobňujeme.

Do tretice a naposledy ešte raz o miestnej kultúre. Profesionlizujeme všetko, čo sa dá a niekedy i to, čo sa nedá. Profesionlizujeme i prevádzku miestnych kultúrnych zariadení. Prečo nie? Je to možné a v rozumnej miere i nevyhnutné. Ale celé desaťročia rozvíjali miestnu kultúru miestni občania, príslušníci inteligencie i členovia robotníckych spolkov a iných združení.

(Pokračovanie na 8. str.)



Súdruh Miroslav Válek pri diskusnom vystúpení
Snímka: ČSTK

STACCATO

● **VYZNAMENANIE NÁRODNÉMU UMELCOVI PROF. OTOVI FERENCZYMU.** Pri príležitosti Dňa učiteľov 1986 sa zišlo na slávnostnom zhromaždení na Bratislavskom hrade 2. apríla t. r. vyše dvesto najlepších pedagogických a školských pracovníkov z celej SSR. Za prítomnosti stranických a štátnych predstaviteľov minister školstva SSR Juraj Buša po slávnostnom prejave spolu s predsedom SVOZ pracovníkov školstva a vedy Liborom Vozárom odovzdali najlepším pedagogickým a školským pracovníkom SSR štátne vyznamenania, ktoré im udelil prezident ČSSR, a tiež rezortné vyznamenania. Pri tejto príležitosti udelili profesorovi Katedry hudobnej teórie Hudobnej fakulty Vysoké školy múzických umení v Bratislave národnému umelcovi Oтови Ferenczemu najvyššie pedagogické vyznamenanie — Medailu J. A. Komenského.

● **JOZEF PODPROCKÝ NOVÝM RIADITEĽOM ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE KOŠICE.** Na zasadnutí pracovníkov, ktoré sa uskutočnilo 2. apríla 1986 v sále Domu umenia v Košiciach, uviedli nadriadené orgány do funkcie nového riaditeľa Štátnej filharmónie Košice Jozefa Podprockého. Jozef Podprocký pôsobil od ukončenia štúdií na VŠMU v Bratislave ako profesor kompozície a hudobnej teórie na Konzervatóriu v Košiciach. Podnetná je aj jeho činnosť skladateľa, v ktorej osobitné miesto patrí odkrývaniu pamiatok starej slovenskej hudby v citlivom kompozičnom spracovaní.

● **ZOMREL MILAN MUNC-LINGER.** Po ťažkej chorobe zomrel 30. marca 1986 zasláhlý umec Milan Munclinger, významný československý flautista, dirigent a hudobný organizátor. S jeho menom sa spája založenie súboru Ars redi-viva, ktorého bol umeleckým vedúcim. Súbor pod jeho vedením realizoval početné koncerty doma i v zahraničí. M. Munclinger sa zaslúžil o uvedenie viacerých neznámych diel českých majstrov minulosti (J. D. Zelenka, F. X. Richter, J. Zach, J. Benda). Zároveň vždy dbal o to, aby interpretačný prejav plne vystihoval štýlovú podstatu diela.

● **SLNKO, ZOSTAŇ S NAMI** — bol názov slávnostného hudobno-slovného pásma, ktorým Československý rozhlas na Slovensku prispel k oslavám zjazdu KSS. Podujatie sa konalo 14. marca t. r. v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave. Vystúpili na ňom popredné rozhlasové umelecké telesá a sólisti (SOČR s dirigentom zasl. um. O. Lenárdom, Orchester ľudových nástrojov ČSR v Bratislave so sólistami zasl. um. D. Laščiakovou a M. Majerčíkom a pod umeleckým vedením M. Dudíka a Š. Molotu, Detský spevácky zbor ČSR v Bratislave, ktorý dirigovali J. Rychlák a J. Svitek, sólisti I. Černečka, klavír a I. Szabó, organ a členovia Rozhlasového hereckého súboru v Bratislave). Realizačný kolektív na čele so scenáristom a režisérom zasl. um. V. Ruskom dal pásmu ideovú nosnosť a pevnú obsahovú náplň. Charakter slávnostnosti akcie podčiarkli citlivo a nenásilne, čím dosiahli bezprostrednú atmosféru a nadšenú odozvu u návštevníkov. M. B.

● **SLÁVNOSTNÝ VEREJNÝ KONCERT, VENOVANÝ XVII. ZJAZDU KSC.** Ľudová škola umenia na Kováčskej ul. v Košiciach usporiadala v koncertnej sále Domu umenia 25. marca 1986 žiacky koncert na počesť XVII. zjazdu KSC a týmto aktom vyjadrila úctu, dôveru a vďaka svojich učiteľov rodnej strane. V programe účinkovali víťazi komornej hry súťaže Ministerstva školstva SSR, ako aj víťazi súťaže Melódie priateľstva. Na úvod koncertu zaznelo husľové trio J. Haydna. Akordeónové trio zahralo Úspávanku od I. Ivanova-Radkeviča. Tému s variáciami od J. K. Váňalu prednieslo klavírne trio. V bohatom programe nechýbali skladby P. I. Čajkov-

ského, R. Gliera, E. Suchona, B. Smetanu, D. Kabalevského. Žiaci s vnútornou zanietenosťou na patričnej technike i umeleckej úrovni interpretovali diela veľkých majstrov a patril len vďaka ich učiteľom a malým šikovným interpretom za hudobnú kyticu pripravenú s veľkou láskou. —ET—

● **ZBORNÍK O FRICOVI KAFENDOVÍ.** Zväz slovenských skladateľov vydal koncom roka 1985 zborník referátov prednesených na slávnostnom zasadnutí ÚV ZSS a umeleckých rád Konzervatória v Bratislave a VŠMU, konanom pri príležitosti 100. výročia narodenia a 20. výročia úmrtia Frisca Kafendu. Príspevky Zdenka Nováčka, Rudolfa Mrliana, Eugena Suchona, Evy Fischerovej-Martvoňovej, Michala Palovčíka a Michala Karina prinášajú veľa zaujímavých a nových pohľadov na Kafendovu pedagogickú pôsobnosť a skladateľské dielo, na jeho organizačnú činnosť a sú zväčša prepojené s osobnými spomienkami na Kafendov ľudský profil.

● **PREHLIADKA VÍTAZOV.** Víťazi medzinárodnej rozhlasovej súťaže Concertino Praga 1985 pricestujú začiatkom júna t. r. opäť do Československa. Mladí umelci z Bulharska, Kanady, NDR, NSR, ZSSR a Západného Berlína sa spoločne s našimi laureátmi minuloročného ročníka súťaže predstavujú na viacerých koncertoch v Prahe, Jindřichovom Hradci, Třeboni, Dačicích, Trhových Svinovoch, Českých Budějoviciach a Českom Krumlove. Absolútny víťaz súťaže — sovietsky huslista Alexander Kostin — prevezme od ministra školstva ČSR cenu Heleny Karáskovej.

● **SÚŤAŽNÁ PREHLIADKA DETSKÝCH SPEVÁCKYCH ZBOROV III. BRATISLAVSKÉHO OBVODU** sa konala 26. marca t. r. v sále ObKaSS-u na Vajnorskej ulici pod názvom Bratislavské deti spievajú.

● **MIER VŠETKÝM DETOM.** Takéto tematické zacielenie ďalšiemu vystúpeniu detský spevácky zbor Zornička pôsobiaci pri ObKaSS-e Bratislava II. Vystúpenie, konané dňa 20. marca 1986, bolo venované XVII. zjazdu KSC a voľbám do zastupiteľských orgánov.

● **ČLENOVIA UMELECKEJ RADY ODBOROVÉHO PODNIKU ČESKOSLOVENSKÉ HUDBNÉ NÁSTROJE** sa v novembri m. r. oboznámili s procesom zabezpečenia stavby majstrovských hudobných nástrojov. Osobitné komisie pre jednotlivé nástroje si vypočuli predložené majstrovské výrobky a posúdili ich kvalitu z hľadiska hudobného a umeleckého hľadiska. Certifikáty vybraných nástrojov budú označené opusovým číslom a podpismi hodnotiteľov. Majstrovské nástroje budú postupne dodávané na náš trh.

ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK

Spolupráca Československého rozhlasu v Bratislave s bratislavským konzervatóriom sa môže preukázať nejedným zaujímavým počinom. Mladým hudobníkom sa vytvárajú možnosti na rozšírenie umeleckých skúseností o špecifickú rozhlasovú prax, pre rozhlas takáto spolupráca znamená nielen zaujímavé programové osvieženie, ale najmä pre budúcnosť dôležité mapovanie hudobného terénu s vyhladkou na pevnejšie väzby medzi niektorými mladými umelcami a „hudbou v rozhlase“. Dominantnú úlohu v prezentovaní výsledkov mladých hudobníkov v rozhlase má viac ako 20-ročný cyklus Štúdio mladých, v rámci ktorého sa dňa 17. marca t. r. predstavil Symfonický orchester Konzervatória v Bratislave s dirigentom Zdeňkom Bílkom. Dramaturgia ich vystúpenia — vysielaného „na živo“ z Koncertnej siene Čs. rozhlasu — vychádzala z osvedčených hodnôt nemeckého a českého hudobného romantizmu.

Úvodná predhra k opere Euryanthe Carla Mariu von Webera znela v svižnom tempe s patričným diferencovaním medzi monumentálno-heroickými a

SYSTÉMOVÉ PREDPOKLADY RECEPCIE A INTERPRETÁCIE HUDBNÉHO DIELA V DIDAKTICKOM PROCESE

Už názov tohto príspevku naznačuje, že pri riešení uvedenej problematiky sa nezaobíde bez vyrovnania sa s otázkou systému hudby, systému hudobnej komunikácie, ako aj s veľkým množstvom problémov súvisiacich so zložitými väzbami a súvislosťami pri ich realizácii v didaktickom procese, kde komunikačné akty sa stávajú akýmsi prostriedkom, návodom na optimalizáciu recipientských postojov. Hudobná recepcia ako aktivita osvojovania si hudobných výtvorov jedincov v systéme hudobnej komunikácie zahŕňa v sebe široký a globálny proces, v ktorom sa vytvárajú predpoklady pre vznik verbálnej interpretácie (ako metakomunikácie, čo je v podstate možné až po uskutočnení primárneho cyklu v hudobnej komunikácii) ako jednej z vyspelých responzií a prejavu hodnotiaceho stanoviska. Hudba ako prostriedok komunikácie v rámci medzisystémového procesu prenosu informácií tu vystupuje ako materiál o šemanticky špecifický systém, kde jej adekvátna recepcia (hoci i na rôznych úrovniach) sa nezaobíde bez základného osvojovania si autorovho kódu, vytvoreného špeciálne pre daný prípad (na rozdiel od prirodzeného jazyka ako základného stavebného materiálu poézie). Preto pri formovaní hudobného subjektu v hudobnovýchovnom procese prostredníctvom výuky hudobnej výchovy presúva sa pozornosť na vzdelávaciu funkciu, teda na prítomnosť pedagogického momentu v hudobnej komunikácii, ako aj na využitie metakomunikácie vo výchovnovzdelávacom procese. Je známe, že úroveň osvojovania si širokého spektra hudobného kódu je vyspelejšia a kvalitnejšia najmä vtedy, keď príjemca zo znejúcej hudby vypočuje, pochopí a zreprodukuje i to, čo dotvára kontext hudby a čo túto hudbu intenzifikuje.

Z uvedeného vyplýva, že v kvalitatívne organizovanom výchovnovzdelávacom hudobnocomunikačnom procese sa otvárajú i podmienky na zvládnutie toho, čo recepciu podmieňuje; pri optimálnom riešení sa tieto podmienky začnú prejavovať ako systémovo usporiadaná oblasť.

Pokúsme sa zamyslieť nad momentom, kedy dosiahne osvojenie si hudby systémovú úroveň a hlavne na akom základe. Z hľadiska ontologického „kontextu hudby“ ako téry hudobnej komunikácie má sám osebe systémový charakter

(prejavuje sa homeostaticky a pod.). Systémovosť je tu daná predovšetkým bohatou (v porovnaní so situáciou v iných druhoch umenia i väčšou) varietou rôznych činiteľov, ďalej aj ich rozličnými väzbami, ktoré sú rozložené okolo komunikačného refazca, respektíve kanálu, kde centrálnym javom je hudba ako správa — komunikát (stotožnená s hudobným objektom ako znakom). Do hudobnocomunikačného refazca sú špecificky zapojené i aktivity hudobných činiteľov, ktoré prepožičiavajú procesom hudobnej komunikácie niektoré osobité rysy. Každý z týchto činiteľov vmodulovaných do vzťahu medzi autorom a recipientom, napr. výkonný umec, ale i zvukový hudobný režisér, vydavateľ (hudobník), výrobca nástrojov a podobne zo svojho hľadiska hudbu interpretuje, čo na druhej strane podnecuje vznik veľkého množstva rôznych metakomunikačných aktivít. Systém tohto hudobného univerza má skoro vždy iný zmysel, ak sa naň pozrieme z rôznych perspektív a uhlov, pričom zameranie sa na ten-ktorý jeho článok sa tak tiež javí rozdielne z pozície autora, dirigenta, hráča, poslucháča hudby a pod., t. j. z pozície iných úloh. Zdanlivo najzložitejšia by mala byť situácia na póle autora, nakoľko ako expedient správy je zodpovedný v najväčšej miere za priebeh komunikácie. Okrem toho autor stojí na začiatku komunikačného procesu a od základu ho formuje (i napriek tomu, že ho nemôže celý ovplyvniť), v čom sa v podstate ukrýva najväčšia systémová usporiadanosť. Oveľa konfúzejšia je situácia na póle recipienta. Správa k nemu prichádza po zložitom komunikačnom refazci, ktorý ovplyvňuje celý rad interpretačných aktov, čo zároveň núti recipient vyberať, rozhodovať a uplatňovať stále nové dešifračné stratégie. Pritom je známe, že spravidla recipient je v hudobnocomunikačnom procese zo všetkých činiteľov, podieľajúcich sa na vysielaní a transporte správy k nemu, na túto úlohu najmenej pripravený.

Zložitost spomenutej situácie na tomto póle je však známa, a preto sústredíme pozornosť na zmapovanie základných typov recepcných prístupov k hudbe. Tak ako sa historicky utvárali tieto prístupy k hudbe a ako existujú vedľa seba vo vzájomných vzťahoch a prekríženiach, tak v každom z nich

sa vlastne aktualizuje isté systémové poradie. V tradičnej všeobecnej hudobnej výchove sa už na elementárnych stupňoch pri osvojení si základných problémov hudobného kódu sformovali dva prístupy. Je to predovšetkým po stáročia realizovaná aktívna hudobná výchova, ktorá uvádza subjekt do hudobných aktivít, napríklad nástrojovej hry alebo spevu. V takto usmernenom didaktickom procese sa subjekt pohybuje v rovine primárnej hudobnej komunikácie, kde príjem hudby zodpovedá jeho elementárnemu hudobnému vzdelaniu. Efektívita rozvoja hudobného subjektu na tejto úrovni z tohto typu sa javí v súčasnosti stále ešte ako najlepšia, nakoľko dáva možnosť samostatne zabezpečovať jedincovi adekvátny pohľad na veľkú časť komunikačného refazca z jeho fungovania prostredníctvom samostatnej hudobnej reprodukcie.

Druhý, akoby protikladný, ale v istom zmysle komplementárny prístup, ktorý sa sformoval v základnej hudobnej výchove 20. storočia, sa označuje ako receptívna hudobná výchova. Jej náplň má mnoho podobností s vyučovaním tradičnej školskej literárnej výchovy. Recipient sa tu priamo uvádza do poslucháckej aktivity, teda do procesu metakomunikácie, pričom informácie o povahe primárnej hudobnej komunikácie a najmä skúsenosti z nej dostáva akoby z druhej ruky. Výhody a nevýhody tohto procesu sú známe, čo sa v súčasnosti prejavuje v snahe preklenúť prvé a druhé hľadisko. Ďalej je známe, že v špecializovanej hudobnej výchove, kde sa formuje typ hudobného odborníka, napr. budúceho skladateľa, hudobného interpreta a pod., si adepti najviac osvojujú kód hudby. Na druhej strane sa môže namietaf, že tu nejde primárne o recipientský prístup, nakoľko hudobný odborník bude plniť svoju úlohu ako skladateľ, interpret, zvukový režisér a pod. Prax však stále jasnejšie ukazuje, že práve títo činitelia sú odborne najfundovanejší účastníci metakomunikácie. V hudbe sa vyjadrujú autoritatívne, pričom ich stanoviská ovplyvňujú hudobne menej pripravených recipientov.

JOZEF VEREŠ

(Pokrač. v budúcom čísle.)

chester bola Dvořákova symfónia náročnou previerkou, v ktorej jednotlivé nástrojové skupiny obstáli veľmi dobre.

Je zrejmé, že výkon konzervatóriálneho orchestru nebudeme hodnotiť na základe kritérií kladených na profesionálne symfonické telesá. Niektorým drobnejším nepresnostiam v celkovej súhre sa zrejme nevyhne žiaden študentský orchester. Zdeněk Bílek dobre pozorovosť.

Pozoruhodným výkonom sa predstavil huslista Peter Spišský, poslucháč 5. ročníka, z triedy prof. Marie Karlikovej, v 1. časti Koncertu pre husle a orchester e mol od Felixa Mendelssohna-Bartholdyho. Spišský prejavil predovšetkým zmysel pre vystihnutie melodickkej apartnosti, noblesnej elegancie a príznačného espritu tohto slávneho opusu.

Na záver Štúdia mladých zaradili 8. symfóniu G dur, Anglickú, Antonína Dvořáka. Mladí instrumentalisti sa s týmto vrcholným Dvořákovým dielom vyrovnali na kvalitnej úrovni. Z ich výkonu vyžarovala chuť hrať a radosť. Zdeněk Bílek pristupoval k skladbe s veľkou zodpovednosťou, usiloval sa presne vypáčiť jednotlivé hlasy, čím dosiahol zreteľnosť a celkovú prehľadnosť výsledného zvukového dojmu. Pre or-

zná schopnosti aj hranice „mladého“ orchestra, dôležité je však to, že vie v rámci daných možností vyťažiť maximum, pričom kladie oprávnené dôraz na výrazovosť a zdravú muzikalitu. Je pre mladých ozajstnou umeleckou osobnosťou. Jeho jasné a pevné dirigentské gesto v nich vie vzbudiť tvorivé zanietenie pri interpretačnom výkone.

MILOSLAV BLAHYNKA



Symfonický orchester Konzervatória v Bratislave s dirigentom Zdeňkom Bílkom v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu.

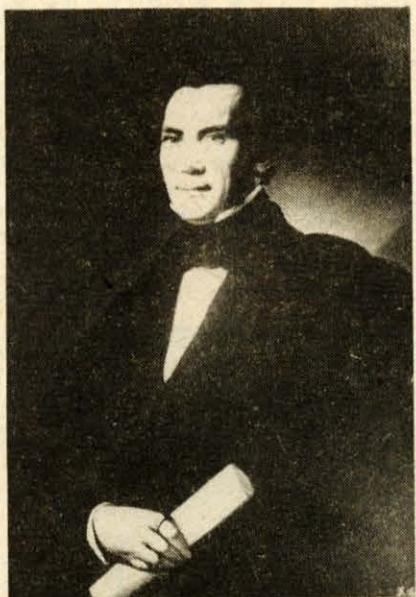
Snímka: K. Vyskočil

ČESKÝ SKLADATEL KAREL HODYTZ V HUDOBNOM ŽIVOTE KOŠÍC

Z hudobnej minulosti Košíc v 19. storočí je už doteraz známe, že tu žili a pôsobili početní českí hudobníci, často absolventi pražského konzervatória alebo Organovej školy, a to väčšinou vo funkcii kapelníkov, učiteľov hudby, zbornajstrov, kantárov a pod. Mnohí z nich sa prejavili aj skladateľsky, napr. Václav Antoš, Karel Větrák, Václav Hrnčířek, Tomáš Obhlídal, ale najmä Karel Šebor a Karel Hodytz. Od roku 1899 na nich potom nadväzoval na celé polstoročie Oldřich Hemerka.

Karel Hodytz mal v Prahe na Malej Strane vlastný hudobný ústav, v ktorom dlhé roky vyučoval klavírnu hru, spev, teóriu hudby. Podľa správ z dobových novín (Prager Beiblätter zu „Ost und West“ č. 99 z roku 1845, č. 25 a 29 z roku 1847, Prager Morgenpost č. 209 z roku 1862 a i.) sa jeho ústav tešil veľkej vážnosti a popularity medzi pražskými občanmi. Výsledky svojej práce prezentoval na hudobných večierkoch, kde vystupovali jeho žiaci vždy pred početným pražským publikom. Boli to vlastne výročné skúšky, ktoré vydávali svedectvo o cieľavedomej práci a vyučovacích metódach ústavu pod vzorným vedením K. Hodytza. Hudobné produkcie žiakov svedčili o správnom metodickom postupe, o dôraze nielen na technickú vybavenosť žiakov, ale aj na celkovú umeleckú, estetickú stránku prednesu. Program zostavoval K. Hodytz s vkusom a taktom, prihliadajúc na odlišnosti, resp. stupňe talentovanosti svojich žiakov. Odzneli tu väčšinou klavírne diela W. A. Mozarta, L. van Beethovena (Sonáta op. 27, op. 13), ale aj skladby F. Chopina, Mendelssohna, Liszt, štvorročné úpravy operných predohier (Mozart, Auber). Hodytz zaradil do programu aj vlastné, najmä klavírne skladby, často pre obsadenie na dvoch, troch klavíroch (4-, 8-, 12-ručné). Sám ako žiak V. J. Tomáška nastudoval so svojimi zverencami nielen skladby svojho učiteľa, ale aj skladby ďalších Tomáškových žiakov, teda Hodytzových spolužiakov — A. Dreyschocka, J. Schulhoffa a J. B. Kittla (jeho veľké Septeto pre klavír, flautu, hobo, klarinet, lesný roh, fagot a kontrabas). (V zozname koncepcíov vysvedčení, ktoré vyhotovil V. J. Tomášek rôznym žiakom z roku 1830 figuruje okrem spomenutých aj Eduard Hanslick.) V tom čase v Prahe bolo všeobecne známe, že Tomášková škola „bola žriedlom, z ktorej tryskal zdravý a najčistejší prameň hudobného vzdelania, prameň, ktorý nasycoval Tomášek bohatstvom a hĺbkou svojho učenia i čistotou svojho umenia“ (Patera Jaroslav, Dr.: Václav Jan Tomášek. In: Hudební dílo Václava Jana Tomáška. Praha, 1925). Nie div preto, že aj Hodytzov ústav, populárny vyučovacími metódami Tomáškovy klasickej školy, tak dobre prosperoval. Z roka na rok dosahoval väčšie úspechy a plné uznanie v rozvíjaní hudobného talentu mládeže z radov pražskej nobility.

Dobová tlač nešetřila chválou a uznaním K. Hodytza nielen ako vynikajúceho hudobného pedagóga, ale aj ako klasickej vzdelaného skladateľa, „ktorého diela budú známe čoskoro na celom svete“. Hodytzove skladby vychádzali tlačou v Prahe, vo Viedni, ako aj v Lipsku. Z jeho bohatého odkazu „predkošického obdobia“ sa nám podarilo nájsť svedectvo o týchto skladbách. Vo Viedni vyšli tlačou: Imitation à la polka



Portrét K. Hodytza, ktorý namaľoval F. Gottfried roku 1851. Je majetkom Východoslovenského múzea v Košiciach.

Snímka: archív autorky článku

pour piano, Grand capriccio, Etude en Octaves, Morceau de Salon, Sechs Lieder, Fantasie Elegante pour Piano, Sláčikové kvarteto op. 29 D dur. V Lipsku vydavateľstvo Breitkopf — Härtel vyšli: Rhapsodies élegantes pour le Piano op. 49, Marcia chinese pour le piano op. 110, Trois rhapsodies pour le piano op. 51. V Prahe u Hoffmanna vyšli: Rondeau brillant pour le pianoforte op. 1, Six eclogues pour le piano op. 2. V albume k striebornej svadbe Ferdinanda I. z roku 1856 sa nachádza aj skladba K. Hodytza. Odvolávajú sa na spomenutú dobovú tlač v Prahe sa na koncertoch Hodytzovho inštitútu hrali tieto jeho skladby: Klavírne trio, Dvojité fúga pre dva klavíry, Abschiedsgruss pre tri klavíry (12-ručné).

Odchod Karla Hodytza z Prahy na vzdialený vidiek do Košíc (pravdepodobne roku 1869) nie je zatiaľ dostatočne osvetlený. Podľa jedného výkladu stalo sa tak kvôli tuberkulotickému synovi, pre ktorého hľadal tatarský ozdravujúci vzduch (jeho syn Karel Viktor, narodený v Prahe 26. 2. 1856, zomrel v Košiciach ako gymnazista 5. 8. 1874). Možno však pripustiť aj iné príčiny. K. Hodytz patrili do okruhu žiakov V. J. Tomáška spolu s J. B. Kittlom, ktorý bol v rokoch 1843—1865 riaditeľom pražského konzervatória. K. Hodytz venoval práve J. B. Kittlovi svoj prvý opus — Rondeau brillant. Kittl však pre svoj bohémsky život a z toho vyplývajúce protirečivé politické postoje musel roku 1865 opustiť svoje miesto na pražskom konzervatóriu a odsťahoval sa do Lešna (tu zomrel roku 1868). Tieto Kittlove postoje postihli jeho umeleckých priateľov, ba aj samotného V. J. Tomáška. Nie je vylúčené, že medzi postihnutými Kittlovými priateľmi bol aj K. Hodytz. V období viedenského absolutizmu nebolo ojedinelý prípad, keď v dôsledku opatrení rakúskej polície sa do Košíc dostali „nepohodlní“ umelci (napr. Michael Hebenstreit r. 1848).

K. Hodytz žil v Košiciach utiahnutým konzervatívnym spôsobom života a hľadal príležitosť získať priazeň cisárskeho dvora. Podobne ako

pražská i košická dobová tlač, ako aj archívne dokumenty vykresľujú K. Hodytza ako teoreticky fundovaného, hudobne vzdelaného učiteľa hudby, klavírneho pedagóga a hudobného skladateľa. Z jeho košického pedagogického pôsobnosti sa možno dozvedieť, že jedným z jeho talentovaných žiakov bol humenský rodák István Thomán, neskorší žiak F. Liszt a sám potom učiteľ B. Bartóka i M. Vileca. O skladbách, ktoré Hodytz skomponoval v Košiciach a dával ich na nahliadnutie do knižkupectva F. Haymanna, včas informovali košické noviny (Kaschauer Zeitung, Abau-Kassai Közlöny, Kaschau-Eperjeser Kundschafts-Blatt). V Košiciach K. Hodytz skomponoval komorné i veľké orchestrálné diela. Pri príležitosti svadby korunného princa Rudolfa roku 1880 mu jedno z nich venoval, a to v umeleckom vybavení od košického maliara Vojtecha Klimkoviča. Veľký rozruch v košických hudobných kruhoch vyvolala aféra okolo Hodytzovej VI. symfónie, venovanej roku 1886 panovníkovi, ktorú mu pre nedodržanie dvornej etikety vrátili. Niektoré skladby dedikoval svojim žiakom napr. A. Novelloyovej Grande ballade pre klavír z roku 1890, Heinrichovi Elischerovi, známemu košickému violončelistovi a mecénovi hudobného umenia Sláčikové kvarteto (1890). V rokoch 1888—1890 sa v súvislosti s Košicami spomínajú ešte tieto skladby: Koncertná ouvertúra c mol pre veľký orchester, Dvojité fúga pre dva klavíry a sláčikové kvarteto, Veľké sláčikové kvarteto g mol, Ave Maria pre soprán, alt, tenor, bas a organ, Ein Zyklus von drei Gesängen für eine Tenor, Bariton-Stimme u. Begleitung des Pianoforte, Koncertná ouvertúra D dur, Cyklus 5 piesní zo Saphirovho Frauenalbumu pre barytón, alt so sprievodom klavíra, Hymnus pre mužský zbor.

K. Hodytz podobne ako jeho učiteľ bol uvedomelým čitateľom Mozartovho klasicizmu, ale naznačuje cestu aj romantickému umeniu, ktoré ho už vlastne obklopovalo. Vychádza v podstate z klasicistických kompozičných prvkov (v harmonickej sadzbe, motivickotematickej práci, dynamických kontrastoch), je trpezlivý v dikcii, melodických liniách. V 6 eklogách venovaných V. J. Tomáškovi sa snaží vystihnúť dobovú tanečnú náladu, niektoré (tretiu, štvrtú) už obhacuje improvizáciami a virtuóznymi prvkami romantického razenia. O určitej formovej i harmonickej uvoľnenosti, väčšej melodickú spevnosti, výraznejších harmonickej i dynamických kontrastoch svedčia jeho Rapsódie op. 51. Hlavnou charakteristickou črtou raných Hodytzových skladieb je tanečnosť, ktorú možno sledovať v jeho prvých klavírných dielach (opusy 1, 2, 5, 25), ako aj v komorných skladbách (napr. Sláčikové kvarteto op. 29). Všetky tieto skladby sa vyznačujú dobre zvládnutou kompozičnou technikou a snahou prispieť do vtedajšieho domáceho muzicovania dielami interpretačne nenáročnými, ale hudobne vďačnými, svezšími, často s jemnou salónnou dobovou príchuťou.

Karel Hodytz zomrel v Košiciach 31. marca 1892 (narodil sa v Hradci Králové roku 1806), pochovaný je v Košiciach, v ktorých požíval za posledných 25 rokov svojho plodného života všeobecnú úctu a uznanie.

MÁRIA POTEMROVÁ

TVORBA

ILJA ZELJENKA

ROZHOVORY PRE VIOLONČELO SÓLO
A KOMORNÝ ORCHESTER

Ak existovali tvorivé väzby medzi Klavírnym a Klarinetovým koncertom Ilju Zeljenku, potom o Rozhovorech pre violončelo sólo a komorný orchester možno povedať to isté. Teda Rozhovory spolu s Klarinetovým koncertom tvoria akési koncertantné duo alebo dvojkonzert pospieraný mnohorakými kompozičnými väzbami. V tvarovej zložke sú opäť najfrekvencovanejšie sekundovo-terciové, teda stenochoricko-konsonančné väzby — ako fenomény dostriedových a odstriedivých síl. Keďže tieto intervaly fungujú v zmysluplných tvaroch, nepocítujeme ich štruktúrnú potenciu, ale funkčnú prítlačivosť. Príbuznosť medzi Klavírnym koncertom, Klarinetovým koncertom a Rozhovormi nájdeme predovšetkým vo sfére tvarovej — menej už vo sfére expresívnej. V Klavírnom koncerte sme počuli tvorivý zápas dvoch energií: jednej, ktorá mala tendenciu k pretrvávaniu a druhej, ktorá chcela všetko tvarovať nanovo. Bolo to neustále abstrahovanie exponovaných archetypov. Boli to premeny, ktoré pripomínali sochársku prácu, kde sa odrazu stal úlomkom materiál, ktorý donedávna tvoril súčasť tvaru. V Klarinetovom koncerte šlo predsa len o niečo viac ako o podobnosť v oblasti tvarov, či metro-rytmických pásiem. Nastolil sa tu priam faustovský nepokoj — samá nervnosť, expanzívna sila polyrytmických pásiem.

V Rozhovorech pre violončelo sólo a komorný orchester nájdeme na jednej strane tvarový alebo tematický príbuznosť k dvom predchádzajúcim koncertantným dielam a na strane druhej nový expresívny diapazón v evolučnej a fantazijnej práci. Poznať vlastne celú Zeljenkovu tvorbu, môžeme povedať bez pejoratívneho podfarbenia, že v tomto diele sme nedostali v oblasti tvarovej zložky novú individuálnu vyhranenú informáciu. Schopnosť evolučnej premeny badať však vo fantazijnej a variačnej práci. Teda sme tu svedkami narastania neočakávane, prekvapiveho nad dôverne známym východiskovým materiálom. To známe spočíva v pravdepodobnosti očakávania následnosti. Východiskové situácie sa tu neustále opakujú a nanovo varujú. Lenže v Rozhovorech som pocítil už i čosi v neprospech opakovania — i keď variačná a fantazijná vynalievavosť autora je stále pozoruhodná. U percipienta totiž fungujú určité limitujúce tendencie, ktoré sú schopné ešte i v nekonečnej mnohorakosti vytušiť podobnosti — neraz dosť evidentné. A v určitých situáciách — vo svetle estetického preferencie hudby — stávame sa rezistentní voči tomu, čo sme ešte v predchádzajúcich dielach akceptovali. Rezistentní — nie v zmysle odmietania, ale v zmysle adekvátneho účinku, estetickéj mohutnosti.

Z hľadiska hudobného myslenia univerzálnosť východiskových materiálov — ako sme konštatovali — spočíva v samotnej exponovanej pralátke Zeljenkovej hudby, zatiaľ čo tvorivá individuálnosť sa dostáva k slovu až v premenách, variačiach — v tomto prípade v rozhovoroch, v dialógu violončela s komorným orchestrom. Spomínali sme častú frekvenciu sekundovo-terciových vzťahov. Treba však povedať, že pravdepodobnosť ich výskytu spočíva v rovnako pravdepodobných následnostiach. Nemožno preto tvrdiť, že čím častejšie sa tieto články zjavujú, tým menej hudobných informácií obsahujú. Nepohybujeme sa totiž vo svete verbálne formulovaných myšlienok a informácií, ale v rovine hudobného myslenia. Keďže Zeljenka si v Rozhovorech volí zväčša tzv. reperkusné tvary, t. j. nie tonálne vyhranené, stáva sa celá skladateľova hudobná reč tonálne irelevantná. Vládnu v nej centripetálne body, okolo ktorých sú rozložené zväčša sekundovo-terciové, trichordické, či kvarttonálne tvary. Teda žiadne rozsiahle diatonicky formulované pásma, kde by vystúpili na povrch tradičné tonálne a funkčné väzby. Charakter reperkusnej melodiky diktuje skladateľovi i to ostatné — celú kompozičnú prácu. Prirodzene, i tu vládnu dostriedivé a odstriedivé sily v rovnako vitálnej polohe, ako je tomu v kvintakordálnej sadzbe. Lenže typ reperkusnej melodiky nemá v našom vedomí takú individuálnu vyhranenosť ako typ diatonický, modálny, či dokonca chromatický, i keď účinky permutácií, transgenerácií a translácií vedú k rovnakej výrazovej a tvarovej rozmanitosti. Zeljenka nepracuje s tvarmi, kde by „naskakovali“ tradičné funkčné a tonálne filiacie. Zákonite preto siaha k takým vertikálnym štruktúram, ktoré sú adekvátne charakteru reperkusnej melodiky, a to i v kontrapunktickej práci. Myslím, samozrejme, na heterofónnu kontrapunktickú sadzbu v zmysle centripetálnych vzťahov. Vzniká tak nové napätie a nové vnútorné vzťahy. Zeljenka — a to je pre neho príznačné — pracuje i v Rozhovorech s krátkymi tvarmi, neoddaľuje násilné nástupy centripetálnych bodov, pracuje s priezračne formulovanými myšlienkami hravo, vtipne, ľahko. V dialógoch nastoľuje rozmanité expresívne polohy (voľne ako recitácie s pátosom, nežnejšie, naliehavo, vášnivo, hravejšie, dramaticky, pokojne, veľmi jemne, rozhodne, nežne — zamyslene, kľudne a spevne, energicky, tajomne nostalgicky, dravo... atď.). To sú polohy, v ktorých sa výrazove Rozhovory pohybujú. Kompozícia predstavuje v podstate introvertnú hudbu — napriek všetkej svojej rozmanitej hravosti. Rozhovory sa dotýkajú veľmi vzácných otázok, ktoré do verbálnej sféry nemožno pretlmočiť. Sólóvy nástroj sa priam vyhýba exponovanej technickej virtuozite. Dve kadencie — podobne ako v Klavírnom koncerte — sú vybočením z dialógov. Sú to malé monológy obklopené vášnivo-naliehavými otázkami. Je to meditácia sebaspytovania.

Na záver snáď len toľko: práve v Rozhovorech som pocítil potrebu povedať autorovi, aby odhodil svoje tematické bremená, aby hľadal nové myšlienkové východiská. To je však prirodzene len jeden názor, ktorý môže zaniknúť v rôznohlase ďalších pohľadov. Umenie však rezonuje v subjekte. Ak hovorím o umeleckom diele, hovorím aj o sebe a v celom tomto vyznaní premietam svoju skúsenosť i svoju ohrančenosť — slovom celú svoju totalitu. V názoroch na umenie hlasovať nemožno, veď hodnotenie diela je to najdôvernejšie, najintrovertnejšie echo, kým čas nevysloví posledné slovo.

IGOR BERGER

RECENZUJEME

Guido Morpurgo-Tagliabue: Současná estetika, Odeon, Praha 1985
Preložili: Miloš Jůzla a Zdenka Plošková

Hoci práca Současná estetika popredného talianskeho estetika Guida Morpurgo-Tagliabueho (nar. 1917, pôsobil ako profesor filozofie a estetiky na Univerzitách v Miláne a Terste) je určená predovšetkým záujmom o vývojové tendencie estetiky 20. storočia, nájde v nej mnoho podnetného a inšpiratívneho aj ten, kto uvažuje o hudbe zo širších filozofických, estetických, ale i psychologických a sociologických stanovisk.

Morpurgo vidí problémy estetických koncepcií nášho storočia oprávnené v širokej nadväznosti na odkaz klasickej estetiky predchádzajúcich storočí. Usiluje sa o trpezlivý a realistický pohľad na veci, nikde nepreceňuje význam nových estetických teórií, nepodlieha ani jednostrannému fandanu niektorým koncepciám.

aj keď za dôsledne vedecké považuje predovšetkým tie, v ktorých na prvom mieste stojí požiadavka objasniť a vyložiť kategóriu krásna a otázky estetickej a umeleckej hodnoty. Mimoriadnu pozornosť venuje výkladu terminologického aparátu jednotlivých estetických škôl, pričom však nikde uňho nebadáme stotožnenie sa s týmto aparátom pri výklade určitého estetického učenia. Jeho práca je vybavená priam skvelým poznámkovým aparátom, ktorý obsahuje viac ako 1000 odkazov na pramene a literatúru ku každej estetickej teórii, o ktorej v spise pojednáva.

Z hudobnej estetiky zaujmú predovšetkým pasáže venované herbartovskému formalizmu a jeho ďalšiemu rozpracovaniu v diele Eduarda Hanslicka. Zaujímavé paralely vedie Morpurgo medzi Hanslickovými teoretickými vývodmi a estetikou — programom Igora Stravinského a predstaviteľov druhej viedenskej školy. Dôkladnú analýzu venuje koncepcii hudobného času v diele Gisèle Breletovej. Aj u nej vidí korene jej myslenia v estetickom formalizme, pričom však dobová a spoločenská aj

umelecká podmienenosť Breletovej učenia by mala viesť k čomusi inému ako k preferencii dekadentnej koncepcie. Podrobne sa Morpurgo zaoberá aj súčasnou scénou hudobnej semiotiky, z ktorej upozorňuje najmä na dielo Susanne Langerovej, u ktorej zdôrazňuje predovšetkým presné vymedzenie vzťahu medzi formálnymi prostriedkami umenia a špecifickým symbolickým procesom každého umenia.

Dielo talianskeho estetika, ktoré prvýkrát vyšlo roku 1960, nestráca ani dnes nič zo svojej aktuálnosti a prínosnosti. Morpurgo vychádza z fenomenologického skúmania, no v jeho výklade sa tento pohľad na niektoré mieste stretáva s prístupom štrukturalistickým, či súčasnej talianskej croceovskej školy. Má viac ako dostatočný nadhľad nad faktickou otázkou vecí, sústredí sa vždy na jadro estetickej teórie, o ktorej hovorí. Knihu uzatvára fundovaný doslov z pera Miloša Jůzla a doplnková bibliografia českých a slovenských pôvodných i preložených prác z odboru estetiky a príbuzných vied.

M. B.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

13. a 14. III. 1986. Koncert na počesť XVII. zjazdu KSČ. M. Novák: Aby bol život na zemi... pre soprán, organ, sláčiky a bicie nástroje; A. Chačaturian: Koncert pre klavír a orchester; H. Berlioz: Slávnostná a triumfálna symfónia pre veľký vojenský orchester, sláčikové nástroje a zbor, op. 15. Sólisti: Magdaléna Hajóssyová — soprán, Ivan Sokol — organ, Alexander Jenner — klavír. Slovenská filharmónia. Slovenský filharmonický zbor, zbornajster Pavol Procházka. Posádková hudba Bratislava, dirigent Dušan Mareček. Ústredná hudba MV SSR, dirigent Vladimír Kadlečík. Dirigent: Bystrík Režucha.

Novákov opus vznikol na základe skladateľovho zaujatia textom bosnenského básnika Maka Dizdara. Krehký lyrizmus inšpiratívnej literárnej predlohy akoby predurčil autorovu tendenciu rozvíjať najmä poeticko-meditatívne plochy. S týmto zámerom súvisí zrejme aj voľba skromnejšieho nástrojového obsadenia orchestrálného pozadia, výber niektorých nástrojov (napr. z bicích vibrafónu, templeblokov organa). Toto pozadie malo dlhú komentátora či umocňovateľa textu. V interpretácii zaujal žiarivý soprán a precítený prednes M. Hajóssyovej i výkon muzikálneho I. Sokola. Novákov všeľudský a protivojnovno angažovaný opus patrí medzi tie výtvory, v ktorých sa úspešne spája skúsenosť skladateľa, jeho vzťah k problematike doby i úprimná vnútorná zaangažovanosť.

Nepamätám sa, že by v doterajšej histórii podujatí SF bolo niekedy súčasne účinkovalo toľko telies, toľko orchestrálnych hráčov ako v Slávnostnej a triumfálnej symfónii H. Berlioz. Nepatrím práve k tým poslucháčom, ktorí obľubujú zvukovú exponovanosť, ale Berliozov opus 15 bol prinajmenšom atraktívnym prekvapením, dramaturgickým bombónikom a súčasne dokumentom Režuchovej dirigentskej potencie. Ohlušujúce fortissimo, ale aj relatívne tichšie polohy (aj tie najjemnejšie plochy museli pri počte asi 200 hráčov nutne znieť aspoň o dva dynamické stupienky zvúcejšie) niesli sa v intenzívnej, ale čistej harmónii. Pretože zbor sa na pódium už nevymestil, musel v koncertnej sieni stáť na boku. Svojím nízkym počtom nestačil však vyvážiť zvukovú masu obrovského orchestra, a tak v celkovom ohlušení jeho spevácky prejav zanikal. Napriek tomu treba vysloviť vďaka za predvedenie tejto rarity a súčasne uznanie za úroveň interpretácie. Dirigent B. Režucha tvorivo kreoval gradačné línie; jeho umelecké vedenie bolo viac než imponujúce a pre toho, kto obľubuje monumentalitu tohto druhu, iste aj povznášajúce.

Rakúsky klavirista A. Jenner sa predstavil ako výrazný typ psychicky nezlyhávajúceho virtuóza. I tie najchúlostivejšie úseky hral čisto a so správnou artikuláciou, vhodne rozvíjal dynamickú formu. No pri všetkom obdiv k jeho perfektnému remeslu nedokázal hlbšie zaujať. Jenner vzbudzoval oprávnené uznanie, nerozozvučal však struny emocionalitu. Aj prílišná umelecká rozvaha, pri ktorej je všetko na správnom mieste, môže vyznievať priakademicky. Zrejme to však väčšine obecenstva neprekážalo, lebo klavirista zožal nadpriemerný úspech.

20. a 21. III. 1986. L. van Beethoven: Symfónia č. 1 C dur, op. 21; J. Suk: Asrael, symfónia pre veľký orchester, op. 27. Slovenská filharmónia, dirigent: Libor Pešek.

Zaujímavosťou tohto večera bolo uvedenie dvoch symfónií, ktoré svojím rozsahom zaplnili celý časový priestor koncertu. Dirigent L. Pešek získal od prírody dar nemalého osobného šarmu, ktorý rovnakou mierou rozdáva medzi hráčov i publikum. Je to dirigent, ktorý neohuruje dravou nástrojovosťou, intenzitou plnokrvného temperamentu (i keď ním, keď treba, dokáže priam hýriť), skôr dobýva presvedčivosťou, zrozumiteľnosťou. S citlivosťou zlatníckeho cizelára brúsi jemné hrany i plošky detailov, citovo dotvára hudobné frázy, začleňuje ich do väčších celkov. Disponuje dostatkom tvorivej energie, obdivuhodnou psychickou výdržou, schopnosťou zotrvať v hudobnom napätí, ktoré v poslucháčovom vedomí vyvoláva.

Pešek má výrazné intuitívne nadanie postihnúť duchovný obsah interpretovaného diela. Ak sa v Beethovenovi skonzentroval viac na vyzdvihovanie tanečnosti a zdôrazňoval rytmický pulz i detailnú kresbu diela, v Sukovi sa sústredil skôr na výraz, plochu, monumentalitu, vnútorný dynamizmus. Jednotvárnosť bez vzruchu je mu cudzia, hudbu chápe v jej mnohorakej celistvosti. U každého autora dokáže nájsť istú črtu, ktorú vyzdvihne a potom k nej nenásilne pridáva ostatné komponenty. Uvedomili sme si to najmä pri Sukovi, ktorý nie je kmeňovým repertoárovým číslom SF. Obdivovali sme pevnosť formujúcej ruky, intenzitu citovej úprimnosti, vnútorný dramatizmus, rad krásnych nástrojových sóľ, stáby pevné ťahy štetca, ktoré pred poslucháčom načrtávali ťaživú atmosféru symfónie.

VLADIMÍR ČIŽIK

Z NOVINIEK VYDAVATEĽSTVA PANTON

K 90. výročiu Českej filharmónie pripravilo vydavateľstvo Panton reprezentatívnu dvojplatinu zachytávajúcu niekoľko tvorivých počínov telesa od roku 1929 po súčasnosť. Na platniach sa náš popredný orchester predstavuje s tromi dirigentmi, ktorí najpodstatnejšou mierou formovali jeho umelecký obraz — s Václavom Talichom (úryvok zo Smetanovej Šárky, J. S. Bach — Koncert pre klavír a orchester d mol, BWV 1052, na klavíri hrá S. Richter), s Karлом Ančerlom (M. P. Musorgskij — Pieseň a tance smrti, spieva L. Mráz) a s Václavom Neumannom (A. Dvořák — Othello, overture op. 93, B. Martinů — Symfonické fantázie). Kvalita nahrávok znovu potvrdzuje známe poznatky o vyhranenosti interpretačného názoru i o jedinečnosti každého vystúpenia Českej filharmónie. Okrem hudby znie z platní aj slovo, a to v troch prípadoch zapojené funkčne, v štvrtom nefunkčne. Prvé tri prípady prinášajú záber zo skúšky V. Talicha, spomienkový príhovor K. Ančerla a umelecké vyznanie V. Neumanna o B. Martinů. Príkladom zbytočného slova je tzv. sprievodné slovo z pera V. Štefľa (hovori R. Lukavský), ktoré sa pokúša navodiť v poslucháčovi atmosféru jednotlivých výstupní ČF. Táto atmosféra však sama vyplýva z kvality interpretácie. Album obsahuje aj súpisy nahrávok ČF na gramofónových platniach realizovaných v rokoch 1929—1985.

—B—

DISKUSNÁ TRIBÚNA

OTÁZKY HUDOBNÉHO VKUSU

Príspevkom doc. dr. Ladislava Burlasa, DrSc., otvára novú rubriku Diskusná tribúna, v ktorej sa budeme venovať niektorým aktuálnym otázkam. Prvou témou, ktorú chceme osvetliť z viacerých pohľadov, je problematika hudobného vkusu.

Hudobný vkus charakterizoval P. R. Farnsworth ako súbor hodnotiacich a selektívnych postojov voči hudbe. Ide o očakávania kladené v procese hudobnej komunikácie na hudbu, o súdy o tom, čo prijímame ako blízke, zaujímavé a esteticky účinné a opačne, čo odmietame ako opak spomínaných kvalít. Nie je od vecí spomenúť koncepcie vkusu, ktoré sa pre nás nachádzajú mimo hraníc prijateľnosti. Ide napr. o metafyzický a nehistorický náhľad, podľa ktorého hudobné diela sú krásne a dokonalé, lebo vznikajú na základe stabilných zákonitostí, ktorých platnosť sa rovná prírodným zákonom. Už spomínaný Farnsworth uvádza ako príklad správny názor z Číny, že pentatonická stupnica je správnou, lebo zodpovedá počtu platných planét a aj škála môže mať preto päť prvkov. Achtelíkovo zdôvodňovanie tzv. prirodzenej stupnice z alikvotných tónov, vyvodzovanie priority durového kvintakordu z alikvotných tónov svedčia o tom, že aj európska hudobná teória hľadala svoj „bod istoty“ v prírodných zákonoch. Známe sú tiež niektoré pokusy vysvetľovať určité vkusové dispozície z neurologických a psychických dispozícií. Psychológ A. Wellek v 30. rokoch sa pokúšal odvodzovať vkus z typológie poslucháčov (tzv. Gehör-typ). Na rovine sociálnej psychológie prvým pádnym argumentom voči fyzikálnym a neurologickým argumentom, resp. voči metafyzickým koncepciám vkusu boli skúsenosti pedagogické, ktoré jednoznačne dokázali väčší význam výchovno-vzdelávacích faktorov pred danosťami dedičnými. Tým, samozrejme, nechceme negovať význam genetických dispozícií pre určitú hudobnú profesiu a hudobný záujem. Hudobný vkus je však v určujúcej miere výsledkom socializačných procesov, v rámci ktorých sa formujú, vyvíjajú a menia postoje k hudbe. Známe sú pokusy Ch. E. Osgooda a kolektívu (1957), ktorí pomocou hodnotiacich stupníc skúmali významové zložky tzv. sémantického diferenciálu. J. H. Mueller (1963) charakterizuje hudobný vkus ako systém špecifických zvukovo-zážitkových návykov a skúseností, ktoré získava jedinec ako súčasť komplexnej kultúrnej skupiny. Z objektívizovaného (spredmetneného) krásna v hudobnom diele sa stáva pomocou individuálnej a kolektívnej skúsenosti osvojené (odpredmetnené) krásno. Tento proces má však svoje nevyhnutné kultúrne zázemie, spoločensky a individuálne utvorené podmienky.

Sociálne a situatívne faktory kultúry určujú jej diferenciáciu na tzv. subkultúry, ako je napr. populárna hudba, kultúra pubertujúcej mládeže a pod. Skupinové názory dorastajúcej mládeže majú taký vplyv, že jedinec, aj keď je osamote alebo v inej spoločnosti (napr. dospieť, snaží sa správať tak, akoby sa nachádzal v spoločnosti názorove spriaznených rovesníkov. V rámci skupinovej, resp. generačnej príslušnosti začína sa jednotliviec aj detailom, čo vlastne má z určitého typu hudby „vypočít“, osvojuje si názory na iné typy hudby a ohraničuje oblasť svojich hudobných záujmov.

Osobná identifikácia s určitým typom hudby v rámci kolektívu má svoju „anatómiu“ a svoj procedurálny proces. Ide napr. o vznik obdivu voči najrozhladenejším jedincem, ktorí majú akoby vsugerovávať svoje poznatky ako normotvorné. Nezanedbateľný je v tomto smere aj vplyv pedagógov. Na niektorých gymnáziách na Slovensku prevládajú mládežnícke spevácke zbory, pokiaľ tam pôsobí určitý pedagóg. Po jeho odchode začína práca zboru upadať, hoci objektívne podmienky pre existenciu zboru ostávajú nemenné. V iných prípadoch býva zasa škola „výrobcom“ negatívnych postojov k hudbe. Známy je výrok Zoltána Kodálya, že ho to tak netrápi, ak je v budapeštianskej opere zlý zborový dirigent, lebo ten sa tam aj tak dlho neudrží; mrzí ho viac, ak v Kecskeméte na základnej škole je zlý učiteľ hudobnej výchovy, pretože z tohto miesta z dôvodu nespôsobilosti ho nik nevyženie a ten počas tridsiatich rokov svojho pôsobenia odradí tridsať ročníkov detí od hudby. Známy je dualizmus poňatia hudby v rámci školského vyučovania a v rámci osobného, resp. skupinového záujmu detí o hudbu (napr. rockovú). Vo vývojevých obdobiach mládeže, ktoré nazývame obdobím negácie, ani škola, ani hromadné oznamovanie prostriedky nie sú také smerodajné pre utváranie vkusových a hodnotových postojov, ako je skupinová norma.

Ako sa mení vzťah k určitému typu hudby, dokazujú výskumy G. L. Duerksena (1972), podľa ktorých opakované počúvanie určitej skladby, komentár, informácia a verbálny úvod vedú k priaznivejšiemu hodnoteniu skladby. Zaujímavá je aj tzv. **prestížna sugescia**, ktorú napr. úspešne využívajú v Čechách vo forme tzv. koncertu-besedy, keď s účinkujúcimi je na koncerte prítomný aj autor ako komentátor svojej skladby. Slovná komunikácia, informácia o diele, ktoré poslucháči budú mať možnosť počuť, pozoruhodne znižuje postojovú rezervovanosť voči neznámej, a najmä súčasnej skladbe.

Popri skupinovej príslušnosti má vplyv na utváranie vkusových úsudkov oblasť hromadných komunikačných prostriedkov, a to aj v súvisi s kultúrnymi pomermi v rodine (bude sa pozerať detektívka či opera?). Ide predovšetkým o vzťah k vážnej hudbe. Návšteva koncertov a operných predstavení v rámci rodiny má dokázaný vplyv na zvyšovanie záujmu o túto oblasť hudobného umenia. Predstavy niektorých rodičov, že hudobnú a estetickú výchovu svojich detí zabezpečia zapisaním dieťaťa do EŠU a potom už len dozrú, či dieťa navštívuje školu a má znesiteľný prospech, sú prinajmenej veľkým zjednodušením. Návyky na návštevu koncertov a operných predstavení by sa mali získavať v rodine, ale aj v mládežníckom kolektíve. Známy je priamo úmerný súvis medzi výškou a úrovňou školského vzdelania a záujmom o umenie a kultúru. Tento súvis je však štatistický a kolísavý. Rodinné prostredie, škola, mládežnícka organizácia a odborová kultúrna aktivita, práca domov osvety a kultúry, kultúrnych domov by mali byť vo vzájomnej spolupráci na pozitívnom sociokultúrnom formovaní človeka. Ak sa hovorí, „povedz mi, čo čítaš, povieť ti, aký si človek“, malo by sa

transponovať aj do hudobnej verzie „povedz mi, čo počúvaš...“.

Medzi tzv. psychologicky variabilné faktory patrí vek človeka. P. Arvidson (1974) zistil určité preferenčné zmeny vo vzťahu k žánrom podľa vekového obľúka človeka (tanečná hudba, šláger, beatová hudba sa tešia väčšiemu záujmu mladých ľudí; s pribúdajúcim vekom stúpa rezervovanosť voči novým smerom a módam súčasnej hudby). Inteligenčný kvocient má priamo úmerný súvis so vzťahom k novej hudobnej tvorbe najmä v oblasti vážnej hudby. Zaujímavé sú výskumy E. J. Aleksejeva a G. I. Golovinského v moskovských mládežníckych kluboch (1974), podľa ktorých nemožno dávať do spoľahlivého súvisu schopnosť vlastného hudobného výkonu so záujmom o rôzne typy hudby. Zato však ich výskumy potvrdili súvis medzi osobnostným profilom a preferenciou určitého typu hudby. Autori výskumov volili štyri typy hudby (klasická hudba, súčasná tvorba, šláger, tanečná hudba) a dokázali nezanedbateľné rozdiely u ľudí extrovertných, emocionálne labilných, u ľudí so sklonom k úzkostiam a u ľudí so snahou presadiť sa a upozorniť na seba (tzv. autoritatívny typ). Neurotické typy ľudí častejšie odmietajú súčasnú hudbu a uprednostňujú hudbu tradičnú. Ambiciózni a autoritatívni ľudia prijímajú novú hudbu priaznivejšie. T. W. Adorno oproti tomu dospel dávnejšie k opačnému poznatku, že autoritatívny typ charakteru je nepriaznivo orientovaný voči novátorskému umeniu, najmä ak ho ruší vo vlastnej sebaistote.



Ilustračná snímka: Gustave Dejonghe — „Une mélodie de Schubert“. Domáce muzikovanie v poslednej štvrtine 19. storočia. Prevzaté z Musikgeschichte in Bildern, Lipsko 1982, zv. 4, č. 3, obr. 116.

Jedným z významných poznatkov je, že znalosť určitého typu hudby (štýlu, žánru) rozhoduje o priaznivom postoji (Brömse-Kötter, 1971). Iní bádatelia zasa považujú za dôležité, aké množstvo estetického zážitku konkrétne dielo poskytuje, iní zasa, ako sú od seba vzdialené žánre neobľúbené od žánru obľúbeného (napr. či nadšenec pre komornú hudbu môže byť oddaným poslucháčom dychovej hudby tradičného typu). Z. Lissa rozoznáva u jedinca hudobnokomunikačné významové pole, v ktorom sú tzv. miesta zahustenia, kde apercepčné schopnosti fungujú naplno, na rozdiel od miest menej alebo vôbec neobsadených významovou a zážitkovou skúsenosťou a tam dochádza k neaperpepcii alebo k disaperpepcii diela. Hudobná skúsenosť je teda prostriedkom otvárajúcim cesty k hudbe a aj k voľbe adekvátnych alternatív podľa záub a preferencií. Navyše si však treba uvedomiť, že medzi odborníkmi-hudobníkmi dochádza k výraznejšej diferenciácii v názoroch na konkrétne hudobné dielo. Niekedy je to tak výrazné, že treba uvažovať, či cesta k poznaniu kvalitatívnej hudby je vôbec v podobe čiar, či to nie je vlastne celá spleť ciest, ale aj komplex „cieľov“, čím chceme tiež povedať, že iba za určitých okolností môžeme hovoriť o hudbe v jednotnom čísle. V prípade, keď skúmame načrtnutý problém, ide totiž o „hudby“, nehovoriac o tom, že ďalšie „hudby“ jestvujú na rôznych kontinentoch sveta.

Dva problémy vyvstávajú ako otvorené a akútne nielen z hľadiska teoretického, ale i praktického. Hovorilo sa o nich aj na nedávnom VII. zjazde Zväzu skladateľov ZSSR. Ide o určité vákuum medzi vážnou hudobnou tvorbou a jej primeraným publikom. Tento problém nie je riešiteľný len osvietenským programom, t. j. len ako problém lepšej a komplexnejšej hudobnej výchovy (hoci nesporne hudobná výchova hrá v tomto probléme ústrednú lohu). Ide totiž o viac, o zmeny v životnom štýle a o zmeny v hierarchii hodnôt a tento problém nie je možné „zavesiť“ na jeden predmet, a to notabene vyučovaný len v rámci niekoľkých ročníkov všeobecno-vzdelávacej školy. Druhý problém sa dá formulovať ako otázka: Prečo ľudia strácajú (alebo nemajú) schopnosť rozoznávať dobrú hudbu od menej dobrej, prečo táto schopnosť sa výraznejšie neuplatňuje v praktickom živote? Táto otázka je zaujímavá najmä v súvislosti s tým, že aj ľudia s určitým hudobným vzdelaním sa orientujú v hodnotovom svete hudby inakšie, než by sa od nich očakávalo a bolo im primerané.

Naša odpoveď je príliš skromná na tak závažné otázky. Pojem vkusu vždy spočíva na vzťahoch medzi „hudbami“ a stanoviskami ľudí k nim. Niektoré typy hudby sa dostali od seba ďalej, iné sa dostali do výraznejších protirečení. Kto považuje hudbu za uzavretý systém a nevyvíja sa s dynamikou celej hudobnej kultúry, mení sa aj jeho miesto v kontexte kultúry.

LADISLAV BURLAS

ŠTUDENTSKÁ ROMANCA

Študentská romanca. Hudobná komédia. Libreto a texty piesní: Peter Sever. Hudba: Miroslav Brož. Réžia: Slavomír Benko. Dirigent: Július Selčan a. h. Výprava: Miroslav Matejka a. h. Choreografia: Elena Záhoráková a. h. Zbormajster: Ivan Pacanovský. Účinkujú soliisti, zbor a orchester spevohry Divadla Jána Záborského v Prešove. Celostátna premiéra 28. februára 1986 v spevohre DJZ v Prešove.

Hudobné divadlo, ktoré chce zohľadniť v dramaturgických plánoch i súčasť pôvodnú slovenskú tvorbu z oblasti hudobnozábavných foriem, nemá ľahkú úlohu, keďže produkcia je sporadická, chabá kvantitou, čo retardačne vplyva nielen na možnosť selekcie, ale aj na možnosti štýlovej konfrontácie. Každá novinka je preto viac ako očakávaná.

Zrod novej slovenskej hry so spevmi a hudbou s názvom Študentská romanca autorov Petra Severa (libreto a texty piesní) a Miroslava Broža (hudba) podnietilo vedenie DJZ v Prešove, na čele s riaditeľom zaslúžilým umelcom J. Šilanom. Fabulou Študentskej romance, ktorú uviedla prešovská spevohra v celoštátnej premiére, tvorí protestný a demonštratívny odchod slovenských študentov z bratislavského lýcea — po zbavení L. Štúra profesúry — do Levoče v roku 1843. Táto kapitola z dejín konštitujúceho sa slovenského národa v 19. storočí, aktuálna i po 140 rokoch, inšpirovala autorov novej „hudobnej komédie“. Nestotožňujem sa však s týmto žánrovým označením, takto uvedeným v prešovskom bulletinu, ale prikláňam sa k označeniu hudobná hra či spevohra.

P. Sever spracoval námet výsostne divadelne; libreto má ucelenú dramaturgickú výstavbu a javiskový spád, čo je pozitívnym rysom uvedenej hudobnej hry. Na druhej strane forma spracovávaného námetu, t. j. zvolené výrazové prostriedky príliš pripomínajú duch urbánkovsko-palárkovských hier 19. storočia, akoby sa autor obával inej ako vžitej predstavy o „nedotknuteľnosti“ nimb.

Skladateľ M. Brož vytvoril k libretu a textom piesní hudbu swingového charakteru vo vynikajúcom aranžmáne pre tanečný orchester. Brožova hudba je uzavretá a zmysluplná celkom, so znakmi návratných hudobných motívov i celých uzavretých čísiel, ako napríklad niekoľkokrát zopakovaná pieseň lásky, prvýkrát ako dueto Slávu Korca a Marienky v 1. dejstve, či dievčenský zbor „Šif, šif...“ a iné. V kratučkej pre-

dohre k 1. dejstvu i v kóde 2. dejstva citoval skladateľ v zmysle hudobného kryptogramu motív Študentskej hymny Gaudeamus igitur. Podobnú úlohu zastáva i vlastenecký mužský zbor „Hory, hory, hory čierne“ v 2. dejstve. Niekoľko piesní má tendenciu existovať i samostatne, ako napríklad finále 1. dejstva — Pieseň o Bratislave (zverená v hudobnej hre Berte a zboru), či zbor dievčat z 2. dejstva „Šif, šif...“ a iné. Skladateľova snaha o hudobnú charak-



Záber na prešovskú realizáciu pôvodnej slovenskej hudobnej hry Študentská romanca. V popredí Cyril Kapec ako radca Helméczi a Vladimír Timočko ako Slávo Korec. Snímka: L. Marko

terizáciu maďarónskeho živilu, zosobneného radcom Helméczim a jeho dcérou Ildikou bola vyjadrená Helmécziho piesňou a čardášom v novouhorských štýle v 1. dejstve.

O veľmi dobrú interpretačnú úroveň orchestra prešovskej spevohry sa zaslúžil aj autor M. Brož, ktorý — po niekoľkých predchádzajúcich skúškach — dirigoval premiéru. Nemalú zásluhu na úspechu mal však i Július Selčan, hosťujúci dirigent z prešovského PUES-u, ktorý orchester pripravil až po posledné autorsko-dirigentské úpravy M. Broža. Orchester bol vyrovnaný, ani pri svojej zvukovej plnosti a nosnosti neprekýval sólistov a zbor a prispel tiež k pohode, ktorá vanula z dobre pripravenej premiéry.

Réžia Slavomíra Benku bola nápaditá

a dynamická. Réžiser venoval osobitú pozornosť diferenciacii charakterov hlavných postáv, no aj tvorivej práci s členmi zboru, najmä jeho mužskej časti. Pravidelný temporytmus inscenácie šťastne podporili veselí, pre societu študentov charakteristické úsmevno-komické výstupy, vtipné v režisérskych i pohybových nápadoch aj v predvedení. Dynamickú krivku jednotlivých výstupov i celého predstavenia kladne ovplyvnila choreograficko-pohybová príprava a práca s členmi spevohry, ktorú odvodila Elena Záhoráková a. h.

Dobré výkony sólistov i členov zboru, ktorý pripravil Ivan Pacanovský, umocnili mladost a herecký temperament predstaviteľov a rezonujúca spolupráca

s celým tímom realizátorov. Nevťavo kontrolovaným prejavom v polovážnej postave Juraja Slimáka zaujal Róbert Šudík, ktorého výkony možno v súčasnosti všeobecne považovať za vzostupné. Postava Marienky Domskej dostala v podaní Svetlany Sarvašovej jasnejšie klenutie i prietraznosť než aké mal Marienkin milý — Slávo Korec v stvárnení Vladimíra Timočka. Výrazná bola postava Katky, Jurajovej verencie, v podaní Dany Gerjakovej, no obzvlášť teplými farbami formovala svoju Bertu Júlia Korpášová. Štefan Jeník presvedčil už neraz (naposledy v Povodni Š. Buntu a I. Pacanovského) o zmysle pre charakterové postavy. Tentoraz na malej ploche veľmi vydatne rozohral postavu meštana Ungváryho. Inscenáciu dotvárali Cyril Kapec (radca Helméczi), Dorota Kulová (Uršula), Zoltán Leskovec (Domský) a ďalší.

Vo výprave Miroslava Matejku a. h. dominovalo pozadie s vyobrazeným Bratislavským hradom na jednej a levočskou radnicou na druhej jeho polovici. Lokalizácia deja určila potom prekrytie jedného zo symbolov vetvou stromu. Inscenácia vyvrcholila v scénickom riešení apoteózou na spolupatričnosť a súdržnosť slovenských študentov-národovcov, čo symbolizoval rozkošatený strom, spustený na scénu počas tónov Gaudeamus, na konároch ktorého boli povešané stuhý v národných farbách slovenských.

x x x



Čs. vydavateľstvo OPUS prinieslo na trh ako novinku kompaktné platne (jedna z nich na obr.), ktoré začali vyrábať v spolupráci s firmou JVC Victor v Japonsku. Tohto roku sa má do predajní OPUS-u dostať asi 16 kompaktných platin s vážnou hudbou. Zatiaľ sa budú predávať v predajniach v Bratislave (na Leningradskej ul. a Rybnéj bráne), ktoré budú mať príslušné prehrávače.

Gramorecenzia

NEMECKÁ ROMANTICKÁ OPERA
(Výber z oper: ALBERT LORTZING — Cár a tesár, Pytliak; CONRADIN KREUTZER — Nocľah v Granade; RICHARD WAGNER — Tannhäuser, Majstri speváci norimberskí)
HERMANN PREY, barytón
SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR, zbormajster ŠTEFAN KLIMO
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA, dirigent KURT WÖSS
OPUS, Stereo 9116 1409-10



Vydavateľstvo Opus v koprodukcii so západonemeckou firmou Delta Music nahralo v decembri 1982 v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie uvedený titul ako koncertnú digitálnu live nahrávku domácich telies Slovenskej filharmónie a Slovenského filharmonického zboru pod vedením rakúskeho dirigenta Kurta Wössa, ktorý so SF spolupracuje častejšie, a za spoluúčinkovania prominentného barytonistu Hermanna Preya. Ako dvojplatňový album ju predložilo verejnosti o dva roky neskôr. Dramaturgicky — ako naznačuje už názov — album obsahuje výber populárnych a známych čísiel predohry, árie, scény, jedno inštrumentálne číslo z nemeckých oper 19. storočia v zastúpení troch autorov (C. Kreutzer, A. Lortzing, R. Wagner), pričom dominantna spočíva na Lortzingovi a Wagnerovi. V súvislosti s náplňou dalo by sa uvažovať o širšom dramaturgickom výbere, ktorý tu bol zrejme determinovaný koncertnou príležitosťou.

Magnetom nahrávky ostane bezpochyby sólista Hermann Prey, ktorý sa zapísal do srdca milovníkov opery ako neprekonateľný mozartovský a wagnerovský interpret, vzor rossinióvského Figara, ale aj ako vynikajúci piesňový spevák. U interpretov jeho rangu je zbytočné hovoriť o technických otázkach, tie sú podmienkou sine qua non. Prey dáva dôraz v prvom rade na kultivovanú a ušľachtilú spev, ktorý umocňuje jeho farebné sýty timbre. V Lortzingovi (Cár a tesár: obe árie Petra I — Dieses Wogen, dieses Streben; Sonst spielt ich mit Zepter; Pytliak: ária grófa z Eberbachu — Heiterkeit und Fröhlichkeit) decentnou akcentáciou zdôrazňuje ľudovými prvkami predchutný piesňový charakter melódie bez toho, aby upadol do ľahkej manieri páčivosti. Pri vokálnom kreovaní Wolframa von Eschenbach z Wagnerovho Tannhäusera (Blick ich umher in diesem edelen Kreise; Beglückt darf nun dich; O, du mein holder Abendstern) je v Preyovom prejave najvzácnejšia vnútorná gradácia a napätie, čo je tak potrebné pre vystihnutie esencie Wagnerovej expresívnej hudobnej reči.

Koncepcia dirigenta Kurta Wössa je priliehavá predovšetkým v dielach Lortzinga a Kreutzer, v plnej miere akcentuje klasicisticko-romantický ráz hudobného myslenia oboch autorov. O niečo extatickejší prejav si vyžadujú Wagnerove opery, na nahrávke najmä Majstri speváci norimberskí. Napríklad predohra k Majstrom spevákom chýbala väčšia plasticnosť hlasov a výrazová expresivita. Orchester Slovenskej filharmónie podal štandardný výkon, čo už do takej miery nemožno hovoriť o Slovenskom filharmonickom zbore, ktorý spieval v nie najlepšej kondícii. Zrejme v úsilí po čo najdynamickjšom vyjadrení hudobného textu došlo ku kvalitatívnej zmene v kultivovanosti tónu, ktorý dostával vo vyšších polohách sopranov a tenorov neprijemne ostrý charakter (napr. zborová časť Gräufet an v Lortzingovom Cárovi a tesárovi alebo v Príchode hostí na Wartburg vo Wagnerovom Tannhäuserovi). To potom narúšalo celkovo dobrý dojem z interpretácie.

Reprezentatívnosť albumu zvyrazňuje grafický návrh P. Danaya s použitím fotografií I. Grossmanna. Technickú kvalitu nahrávky „ustrážili“ P. Breiner, P. Laenger, G. Šoral v redakcii O. Špankovej. Pohľad na nemeckú operu 19. storočia a jej vývoj podal vo výstižnom sprievodnom slove I. Marton, hoci treba poznamenať, že A. Lortzing nebol len predstaviteľom hudby obdobia biedermeieru, ale jeho diela obsahujú aj progresívne tendencie (na diskusiu na túto tému nie je však rubrika Gramorecenzie príhodné miesto).

JANA LENGOVÁ

Nová premiéra v opere Štátneho divadla v Košiciach

MINDIA

Otar Vasilievič Taktakišvili: Mindia. Opera v troch dejstvách. Libreto: Revas Tabukašvili. Preklad: Miloš Krno a Drahomíra Bargárová. Dirigent: Boris Velat. Réžisérka: Drahomíra Bargárová. Choreograf: Miroslav Kúra a. h. Scénický výtvarník: Ladislav Šestina. Kostýmová výtvarníčka: Jarmila Opletalová a. h. Zbormajsterka: Júlia Ráčková. Účinkujú soliisti, zbor, balet a orchester Štátneho divadla v Košiciach.
1. premiéra 21. marca 1986.
2. premiéra 23. marca 1986.

Premiéru opery Mindia gruzínskeho skladateľa O. S. Taktakišviliho v opere Štátneho divadla v Košiciach možno po interpretačnej stránke hodnotiť ako uspokojivú, predsa však sa vynorila otázka opodstatnenosti dramaturgickej voľby. Opera, ktorú v Československu uviedli už scény v Plzni a Olomouci (1975), mohla — samozrejme — v čase vzniku (1961) zohrať vo svojom žánri pozitívnu úlohu. Treba však konštatovať, že z pozícií súčasných inscenačných požiadaviek na kvalitu hudobnodramatického diela je táto opera z estetického i umeleckého hľadiska prekonaná, a to tak z aspektu hudobnokompozičného i formou júbilistického stvárnenia fabule.

Libreto opery napísal Revas Tabukašvili na motívy diela gruzínskeho básnika Važu Pšavelu (a nie Pšaveliho ako uvádza bulletin opery ŠD genitív tvaru mena Važa Pšavela; tento básnik, vlastným menom Luka Razikašvili, žil v rokoch 1861—1915). Libreto je statické v zápletky i v rozvíjaní charakterov, ktoré sú dopredu dané s výraznou tendenciou čierno-bielých hrdinov. V kompozícii libreta absentuje princíp práce s nahodeným motívom, resp. motívmi, akými sú v opere antinómia krvnej pomsty a svedomia, láska k žene, k vlasti, príroda ako obrodzujúca sila a ďalšie. O. Taktakišvili sa hudobne opiera o štylizované gruzínske folklórne prvky v me-

lose i rytme (i keď v inej gruzínskej opere — v opere Lela od R. J. Lagridzeho, uvedenej v Košiciach v roku 1979 bola štylizácia koncentrovanejšia). Z hľadiska vlastnej hudobnej invencie i kompozičných postupov je opera Mindia nepôvodná, dramaticky málo vyhrtená, s nádychom istého klíše v postupoch harmonických, v inštrumentácii aj v ďalších výrazových prostriedkoch.

Interpreti sa prezentovali hodnotnými výkonmi. Boli to soliisti: zasl. um. Jozef Konder v titulnej úlohe (Mindia), Eliška Pappová, prietaznejšia Mzia ako Soňa Váradiová v prvom obsadení, František Balún (Čalchia), Juraj Šomorjai i Eudovít Kovács, obaja v postave Chevisberih, i Gejza Spišiak (Posol). Spoločlivé bolo hudobné naštudovanie Borisa Velata a interpretácia orchestra i zboru, rozšíreného o členov zboru Collegium technicum (zbormajsterka Júlia Ráčková).

Kostýmy, navrhnuté šťastnou rukou Jarmily Opletalovej a. h. sa pôsobivo vynímali na scéne, rámcovanej exteriérom skál, s premietanou projekciou horskej prírodnej scenérie, ktorá patrila k posledným scénografickým návrhom náhle zosnulého zasl. um. Ladislava Šestinu (10. 3. 1925 — 3. 2. 1986).

Choreografia v opere bola súčasťou režisérskej koncepcie D. Bargárovej a predstav o úlohe prírody ako očistne pôsobiacej sily. Pripravil ju pozvaný hosť z Prahy, choreograf ND, v 50. rokoch sám sólista baletu v Košiciach — národný umelec Miroslav Kúra. Personifikoval prírodu v štylizovanom tanečnopohybovom prejave s členmi baletu ŠD, prírodu však zosobňovali aj členovia zboru v statických zborových pasážach. M. Kúra usmernil aj niektoré artikulované pohybové aplikácie sólistov v intenciách réžie.

V režisérskom videní i stvárnení predlohy Drahomírou Bargárovou prevládli gestické symboly. Réžia sama osebe mala svoju koncepciu, no v súvislosti s opernou predlohou, v ktorej absentuje prvok presvedčivého dramatizmu, bola autokraticky teatrálna.

DITA MARENČINOVA

Premiéra Košičanov v Karajanovej Filharmónii

Bola to zvláštna, šťastná súhra náhod, ktorá priviedla orchester **Štátnej filharmónie z Košíc** na čelné európske pódium — do Karajanovej Filharmónie v Západnom Berlíne. Slovenský orchester sa po prvýkrát predstavil medzinárodnému publiku v spolupráci s **Berlínskym koncertným zborom**, oficiálnym západoberlínskym telesom Karajanových Berlínskych filharmonikov, s ktorými každoročne účinkuje na reprezentačných koncertoch s vrcholnými dielami oratórneho a kantátového repertoáru. Zánovou doménou Berlínskeho koncertného zboru sú predovšetkým veľké oratóriá. V cykle piatich sezónnych abonementných večerov zaznelo po dlhej dobe v západoberlínskej Filharmónii Haydnovo oratórium Štvoro ročných období. Naštudoval ho **prof. Fritz Weisse**, ktorý prizval k spolupráci okrem švédskych a západonemeckých sólistov orchester košickej Štátnej filharmónie. Požiadali sme šéfa Berlínskeho koncertného zboru prof. Weissého, aby nám niečo povedal o činnosti svojho telesa a o spolupráci s našimi umelcami.

„Haydnovo Štvoro ročných období sme študovali pre jediný koncert v západoberlínskej Filharmónii, ktorý bol s napätím a záujmom očakávaný a úplne vypredaný. Spolupráca Berlínskeho koncertného zboru a význačných sólistov z košickej filharmóniou bola radostná a úspešná. Zaznamenali sme ju ako vôbec prvý kontakt nášho zborového telesa s československým orchestrom a vďačíme za toto sprostredkovanie Slovkoncertu. Navštívil som pri tejto príležitosti Košice, kde som intenzívne pracoval tri dni so slovenským orchestrom, ktorý prišiel na záverečné skúšky do Západného Berlína. Koncert sa vydaril, ako nasvedčujú i pochvalné kritiky západoberlínskych hudobných odborníkov. Denník Berliner Morgenpost napríklad uvítal zriedka uvádzané Haydnovo dielo, ktoré je neobyčajne náročné a obťažné.

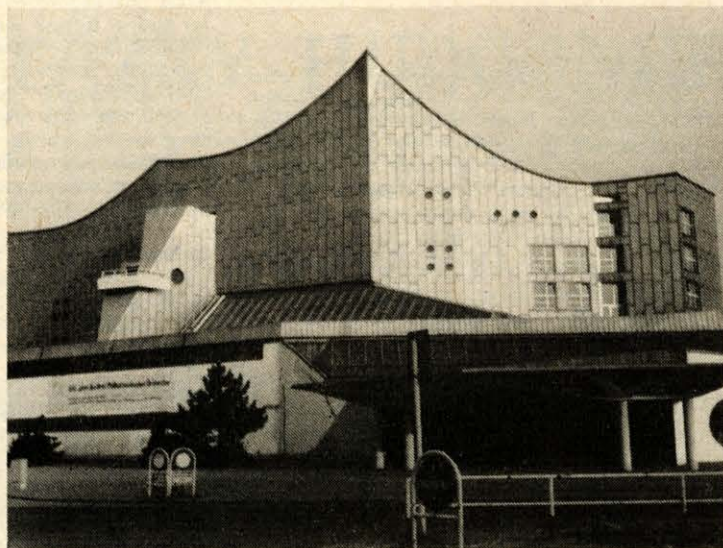
U hosťujúceho slovenského telesa kritik vyzdvihol detailné a farebné podanie. List Tagesspiegel napísal, že košická filharmónia podala príkladný a zodpovedajúci výkon.“

Čo by ste nám prezradili o Berlínskom koncertnom zbere ako telese, ktoré stojí na čele západoberlínskeho hudobného života?

— Berlínsky koncertný zbor zaujíma v rade západoberlínskych vokálnych telies zvláštnosť, ojedinelé postavenie. Vo Filharmónii absolvuje v každej sezóne vlastnú sériu koncertov. V tohtoročnom období to boli Verdieho Rekviem a Bachovo Vianočné oratórium, ktoré sme predviedli zvláštnym spôsobom v realizácii na starých nástrojoch a so zborovým spevom koncertného publika. Podľa zistení bádateľov J. S. Bach reprodukciiu tohto diela takto zamýšľal a koncipoval. Chcel poslucháčov priviesť k aktívnej účasti na koncertnom dianí. Ak koniec-koncov nahliadneme do histórie, je to vlastne spôsob, ktorý reflektuje zásadu chorálneho spevu. Po prvýkrát sme to skúsili v praxi a dobrou koordináciou účinkujúcich a publika sa to podarilo. Berlínsky koncertný zbor je v Západnom Berlíne veľmi populárny a v posledných rokoch sa veľmi rozrástol. Jeho status je amatérsky, i keď si vychováva spevákov na profesionálnej úrovni. Na našom budúcom koncerte uvidíme Beethovenovu Missu solemnis s Karajanovými Berlínskymi filharmonikmi. Potom odchádzame v máji na štvrtý zahraničný zájazd — do Izraela, kde vystúpime s Jeruzalemským orchestrom. V júni t. r. chystáme koncertné uvedenie Gounodovej opery Faust a Margaréta, kde sa ujme titulnej sólovej úlohy slovenská speváčka Magdaléna Hajóssyová.

Ako vychováva Berlínsky koncertný zbor svojich spevákov a sólistov?

— Podľa zásady amatérskeho telesa spevákov ani sólistov nezamestnávame. Kladieme



Budova západoberlínskej Filharmónie.

Snímka: J. Vitula

na nich ale profesionálne meradlá a nároky. Túto úroveň môže u nás dosiahnuť spevák najskôr za päť až šesť rokov individuálnej výuky, ktorú mu poskytujeme v samostatnom štádiu s učiteľom spevu. Rozhodujúci vek pre prijatie takéhoto kandidáta je medzi 14 až 20 rokmi. V zbere sa speváci zdokonaľujú na skúškach trikrát týždenne. Okrem zboru dospelých máme aj chlapčenský a miešaný detský zbor, kde začíname hudobne školíť od šiestich rokov. Záujem o účasť v zbere je enormná a presahuje naše možnosti. Väčšinou kandidáti čakajú na prijatie dva až tri roky.

Je to snád vplyvom výuky a koncertnej ponuky?

— Bezpochyby. Namiesto platených produkcií dostane každý člen zboru dokonalú výuku na spevácku povolanie. Rad našich účinkujúcich sa ďalej toľto povolaniu profesionálne venuje a nie je výnimkou, že sú z nich i zdatní sólisti. Školíme ich na profesionálnej úrovni (v intonácii, dychu, gymnastike, technike spevu, repertoári, atď.). Niektorí z našich absolventov sa stávajú neskôr

sami učiteľmi spevu. Myslím, že náš spôsob sa blahodarne odráža i na hudobnej výchove mládeže, najmä v jej vzťahu k vážnej hudbe. Každý rok v lete usporadúvame na náklady zboru tzv. Pracovné týždne — väčšinou v NSR (Bavorsku, Porýnii), kde získavajú vybraní speváci dovŕšené vzdelanie. V úplnom tichu a sústredení poznávajú, čo znamená pre zdravý duševný život spev. V týždenných kurzoch je totiž prísny zákaz magnetofónov a reprodukovanej hudby, vrátane rozhlasu a televízie. Táto duševná hygiena prispieva k správne pochopeniu napr. renesančnej polyfónie alebo romantických zborov a cappella a konečne i modernej hudby, intonačne zložitej a náročnej. Tí mladší sa musia ale najskôr osviežiť na dokonalej reprodukcii Bachových motet.

Aké máte skúsenosti a plány s českou a slovenskou tvorbou?

— Osobne zbožňujem Dvořáka. Naštudovali sme už trikrát jeho Stabat mater a raz Svadobnú košelu. Teraz padla voľba na Dvořákovu Rekviem — ale to bude až v roku 1987.

JIRÍ VITULA

Zo zahraničia

Známy rakúsky skladateľ Friedrich Cerha sa dožil vo februári t. r. 60 rokov. Jeho význam stúpol najmä po uvedení opery Baal a po dokončení Bergovej opery Lulu. Cerha viedol dlhý čas avantgardné interpretačné skupiny, v posledných rokoch umelecky dozrel a vyhranil si kompozičný štýl.

Známy dirigent Nicolaus Harnoncourt vydal v Kasseli obštnú knihu Hudba ako zvuková reč. Kniha je cenná tým, že autor v nej uplatnil bohaté skúsenosti z uvádzania a úprav starej hudby.

V Berlíne vyšiel zborník z Pfitznerových sympózií z roku 1981. Odborné kruhy sa hlbšie oboznamujú s Pfitznerovými umeleckými zásadami a v podstate prijímajú pozitívny pohľad na jeho zásluhy.

Vo svete vychádza pri príležitosti Lisztovho roku niekoľko závažných kníh. Objasňujú význam viacerých Lisztových priateľov. Zdá sa, že najvýznamnejšia je kniha Neskoršie dielo Franza Liszta od Dorothy Redepplingovej. Autorka si všima Lisztovu schopnosť improvizácie a docenuje viaceré jeho osobitosti.

Hudobné zbierky mesta Viedne a Krajskej knižnice boli obohatené materiálmi z korešpondencie vydavateľstva Universal. Zvlášť cenný je archív korešpondencie, kde medzi 40 000 exemplármi sú vzácne listy Janáčka, Schönberga, Kodályho, Berga a mnohých ďalších.

Na jeseň 1985 založili v Stuttgarte medzinárodnú spoločnosť Huga Wolfa. Má podporiť záujem interpretov o jeho dielo a venovať sa dôslednejšie jeho tvorbe.

V Rakúsku venujú v poslednom čase zvýšenú pozornosť skladateľovi Karlovi Schiske-mu. Pri príležitosti jeho šesťdesiatky mu venovali viac článkov a snažia sa určiť jeho miesto v súčasnej rakúskej hudbe. Zvlášť sa zdôrazňuje jednota jeho štýlu.

Hudobný svet oslávil v januári sté výročie narodenia Wilhelma Furtwänglera. Všetky medzinárodné hudobné časopisy priniesli články o tomto jubileu a rad hodnotení, kde vysoko vyzdvihujú jeho dirigentské kvality. Rakúsky rozhlas vysiela dlhodobý cyklus s jeho nahrávkami.

Viedenská štátna opera uviedla Korngoldovo Mŕtve mesto. Odborná tlač dielo vysoko hodnotí a prihovára sa, aby sa venovala tomuto tvorcom väčšia pozornosť.

Jej Tatjana - dramatická i lyrická zároveň

V štvrtom tohtoročnom čísle nášho časopisu sme uverejnili krátky profil národnej umelkyne RSFSR sopranistky **Galiny Kalinínovej**. Pri príležitosti jej hosťovania na scéne opery SND, ktoré sa uskutočnilo 15. marca t. r., sme ju požiadali o rozhovor, v snahe priblížiť našim čitateľom túto výraznú osobnosť sovietskeho vokálneho umenia.

Bratislavské obecnstvo si vás pamätá už od roku 1976, kedy ste sa stali laureátkou Medzinárodnej tribúny mladých interpretov UNESCO v rámci BHS. Zhodnotte nám stručne svoju umeleckú cestu za uplynulé desaťročie...

— Na akékoľvek bilancie mám ešte dosť času, nuž, ale keď chcete... Tých 10 rokov, ktoré uplynuli od môjho prvého účinkovania v Bratislave, bolo vyplnených naštudovaním množstva nových úloh, hosťovaním na mnohých operných scénach Európy, Veľkej Británie, Austrálie i USA, no a — samozrejme — vystúpeniami na materskej scéne moskovského Veľkého divadla. Spievam Tatjanu v Eugenovi Oneginovi, Lizzu v Pikovej dáme, Améliu v Maškarnom bále, Leonoru v Trubadúrovi i Alžbetu v Donovi Carlosovi. Onedlho ma čaká kreácia Tosky vo Veľkej Británii a v Nórsku Madame Butterfly. Mne samej ťažko hovoriť o úspechoch, o tom rozhodujú poslucháči, obecnstvo. Rada by som však spomenula, že v roku 1978 mi udelili umeleckú cenu Leninského Komsomolu, ktorá je pre mladého umelca tým najkrajším ocenením.

Na našej opernej scéne ste vytvorili postavu Tatjanu. Co pre vás táto úloha znamená, sama osebe i v porovnaní s ostatnými úlohami?

— Mám rada Tatjanu, s touto postavou sú spojené moje umelecké začiatky, ňou som debutovala na scéne Metropo-

litnej opery, je to pre mňa úloha na celý život. Chápeť ju ako dramatickú postavu spätú nielen s minulosťou, ale aj s dneškom. Na druhej strane — jej lyrika mi pripomína krehkú lyriku Jeseninovej poézie. Táto postava je mi veľmi drahá, no v poslednej dobe môj vzťah k nej je zatlačaný inou „opernou láskou“ — Lizou z Pikovej dámy.

Znamená to, že sa s niektorou z vašich postáv ako človek, ako žena, stotožňujete?

— Áno i nie. Pri každom predstavení sa doslova prevetľujem do svojej postavy, som na niekoľko hodín Tatjanou, Lizou či Toskou. No zároveň už študujem novú postavu a v tomto štádiu chodím plná tejto novej úlohy, musím sa do nej vhlbiť nielen po hudobnej stránke, ale aj po stránke charakterovej. To súvisí aj so zosúladovaním speváckeho a hereckého stvárnenia danej postavy. Prvoradou je pre mňa vždy stránka hudobná. Vokálne vypracovanie postavy podmieňuje aj jej herecké stvárnenie, dramatismus vyjadrený v hudbe, v speve, určuje i hereckú akciu, vynucuje si iste herecké gestá, mimiku... Je to iste diskutabilná otázka, no môj názor je taký, že v opere je prvoradý spev. Veď dokazuje to i skutočnosť, že operu možno uvádzať i koncertne, bez scénického stvárnenia a hudobné dielo tým nestráca na kráse. No naopak sa to nedá...

Aký význam prikladáte koncertným vystúpeniam popri svojej prvoradej činnosti opernej speváčky?

— Každoročne si pripravujem piesňový recitál s novým programom. Komorná, piesňová tvorba nestojí u mňa v protiklade k opernému spevu, práve naopak — veľmi mi pomáha. Pri interpretácii piesne musím na malej ploche vystihnúť jej náladu, charakter. V piesni sa

často skrýva malý príbeh, ktorý by vďaka mohol byť rozvedený do veľkého hudobno-dramatického, operného útvaru. A ja musím v priebehu niekoľkých minút — výlučne iba hlasom — vyjadriť všetko, čo autori, skladateľ i básnik, do nej vložili. Učím sa to účinnému vokálnemu podaniu, a to je predsa potrebné i v opere.

Pôsobíte i pedagogicky, alebo uvažujete v budúcnosti o tejto možnosti?

— V súčasnosti na pedagogickú činnosť nemám čas. Učím

znemá pre mňa brať za niekoho zodpovednosť, nie iba za jeho hlas, ale za jeho celkový vývin. Práca pedagóga si vyžaduje seriózny postoj, tento proces nemožno robiť prerušovane či sporadicky, a preto v súčasnom štádiu môjho aktívneho pôsobenia pre mňa táto činnosť neprichádza do úvahy. So svetom hudby sa však už nechcem nikdy rozlúčiť, preto si myslím, že ani táto možnosť mi neunikne.

Prípravila:
ZUZANA KOLLÁTHOVÁ

250 rokov od smrti G. B. Pergolesiho

Len 26 rokov mal **Giovanni Battista Pergolesi**, táto „jesiská labuť“, ako ho ktosi nazval podľa rodiska Jesi neďaleko Ancony, keď vyhasol jeho mladý život, podlomý pravdepodobne tuberkulotickým bacilom. A predsa patril k tým málo skladateľom spomedzi svojich súčasníkov, ktorých dielo neupadlo do zabudnutia ani počas nasledujúcich storočí. Ba popularita jeho mena bola taká veľká, že množstvo falzifikátov, vydaných pod menom G. B. Pergolesi v 18. storočí po jeho smrti, ešte aj v súčasnosti spôsobuje bádateľom mnohé starosti. Prvým pokusom o súborné vydanie Pergolesiho diela bola 27-zväzková Opera Omnia di G. B. Pergolesi (Rím 1939—1942), ktorej editorom bol F. Caffarelli. Obsahuje však väčšinou diela v klavírnom výťahu a nerešpektuje najnovšie výsledky bádania, takže — ako sa domnieva pergolesiovský bádateľ Marwin E. Payer (odvolávame sa tu na článok Sempre in contrasti od Jürgena Blumeho v Neue Zeitschrift für Musik 2/1986) — zo 148 diel, publikovaných v Opera omnia, je 69 nesprávne pripísaných

Pergolesimu, u 49 možno vysloviť pochybnosti o autorstve a len 30 diel je autentických. Tento fakt však Pergolesiho význam v ničom nezmenšuje.

Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), odchovanec neapolského konzervatória (v kompozícii žiak G. Greca, L. Vinciho a F. Duranteho), začal svoju krátku, ale úspešnú činnosť skladateľa roku 1731 — verejným uvedením drammy sacro La conversione di San Guglielmo. Pergolesiho nesmrteľným dielom sa však stalo dvojdielne intermezzo k vlastnej opere serii Il prigioniero superbo — La serva padrona (Slúžka pánou) z roku 1733. „Zábavný a ostrý pamflet o ženskej prefikanosti a o stareckej farbavosti“, ako s istou nadsádzkou charakterizoval dielo B. Szabolcsi. A predsa tento motív, ktorý má svoje korene ešte v talianskej commedii dell'arte, preživa nanovo ďalej a nachádza nespočetné nové zhudobnenia od Donizettiho až po R. Straussa. Z histórie je známe, že Pergolesi svojou La serva padrona sa stal nielen spoluzakladateľom talianskej buffy, ale jej druhé uve-

denie v Paríži roku 1752 roznieťlo dišputy buffonistov a antibuffonistov, čím Pergolesi nepriamo prispel k vzniku francúzskej komickej opery. Možno aj tieto mimohudobné okolnosti prispeli k tomu, že najznámejším Pergolesiho operným dielom ostala La serva padrona, hoci napísal najmenej 10 diel v tomto žánri (ktorých autorstvo je nesporné).

Pergolesiho labufou piesňou sa stala Stabat mater pre soprán a alt sólo, sláčiky a basso continuo. Je to dielo, v ktorom sa zaskvelo Pergolesiho umenie melodickej kresby, lyrickej roztúženosti a formovej zovretosti. A predsa mu niektorí súveví hudobní vzdelanci ako Padre Martini či A. Kirnberger vyčítali prílišnú profánosť. Tých, ktorých sugestívnosť Stabat mater dojmala, bolo však viac. Prichodí len ľutovať, že okrem týchto dvoch opôr Pergolesiho tvorby (La serva padrona, Stabat mater) sa v koncertnom či divadelnom repertoári neobjavujú aj skladateľove ďalšie opery, sonáty pre rôzne nástroje a či vokálne diela (motetá, árie).

-JL-

Z komorných koncertov MDKO v Bratislave

Koncert súrodencov Jána Gallu a Aleny Gallovej-Dvorskej patril rozhodne k tým najatraktívnejším, ktoré MDKO spomedzi vokálnych koncertov v poslednom čase pripravil a uviedol v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (18. marca 1986). U oboch mladých talentovaných spevákov, odchovancov prof. Idy Černeckej (sopranistka sa momentálne doškoluje u známeho bulharského vokálneho pedagóga I. Josifova) ide o zjavnú orientáciu na taliansky vokálny ideál, čo sa čiastočne prejavilo aj v dramaturgii koncertu. Tento bol už tradične koncipovaný ako piesňový v prvej a operný polorecitál v druhej časti, pričom opernú časť vyplnili výlučne árie talianskych skladateľov (Verdi, Cilea), kým v piesňovej časti bol zastúpený rôznorodejší repertoár. Z hľadiska osobnostnej orientácie spevákov je však obom z nich podstatne bližší svet opery než svet piesne, čo je ostatne pochopiteľné (ide o sólistov operných súborov v Bratislave a B. Bystrici).

„Italianita“ basistu J. Gallu je zakliata predovšetkým v bohatej farebnosti jeho hlasového materiálu, ale tiež v schopnosti udržania plynulej kantilény v citovo bohatých a vzrušivých partoch Verdiho basových árií. Z nich si v porovnaní s koncertom na BHS '85 spevák zopakoval len áriu Banqua z Macbetha, ktorá bola vrcholnou úkazkou jeho súčasných interpretačných schopností. V dvoch ďalších Verdiho áriách (Atilla a Zachariáš z Nabucca) bránila k dokonalosti trochu priveľká dávka expresívnosti, resp. nedostatok dôslednejšej sebakontroly, ku ktorej Gallu zväzda jeho akusticky neobvyčajne sýto až perlivó znejúce forte. O čosi menej zaujal Gallu v prvej časti koncertu, keďže pri interpretácii Michelangelových piesní H. Wolfa mu išlo predovšetkým o estetický účinok celku, a nie detailu. Táto vlastnosť výrazne odlišuje Gallu od druhej osobnosti našej mladšej basovej generácie — P. Mikuláša. Tri z canzonet P. Tostiho si už takúto výrazovú vyhradenosť detailov nevyžadujú a spevák im dal primeranú farebnosť, vrúcnosť i uhladenosť, no nie vždy dostačujúcu ľahkosť a hravosť, akú poznáme z tenorových, či barytónových interpretačných podôb Tostiho.

Prijemným prekvapením bol výkon Aleny Dvorskej-Gallovej, vlastniacej pekné sfarbené malodramatický soprán, ktorý s výnimkou vysokej polohy ovláda úplne bezpečne. V prvom rade však prekvapilo jej — v našich pomeroch zriedkavé — vystihnúť vokálneho ideálu talianskej opery, demonštrované orientáciou na tmavý, guľatý tón, ušľachtilú líniu vedenia hlasu a farebné mezza voce. Jej dynamicky i výrazovo prepracované árie Desdemony, Leonóry zo Silly osudu i Cileovej Adriany pôsobili presvedčivo a štýlovo. Z piesňovej časti, v ktorej odzneli tri z najznámejších Čajkovského romancií, po jednej piesni z Dvořáka a Schneidra-Trnavského, sa jej bytostne najbližšia zdala byť „nepiesňová“ Pena d'amore P. Mascagniho. Škoda, že celkovo neobvyčajne priaznivý dojem do istej miery znižuje technicky ešte nezvládnutá vysoká poloha speváčky, v ktorej jej tón najprv stráca prirodzenú vibráciu, potom (v extrémnejších výškach) jej má zasa až priveľa a pocit kultivovanosti tónu je vystriedaný pocitom forsírovania.

S. ALTÁN

...

Violončelový recitál Richarda Vandru a klaviristky Dany Rusóovej stavia hudobného kritika pred neľahkú úlohu: hodnotiť interpretačnú osobnosť, ktorej umelecký rast, zdá sa, je už dopovedaný — v myslení, v tvarovaní tónu, v celkovom prístupe k interpretovaným dielam. A pritom R. Vandra ponúkol 25. III. 1986 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca skutočne bohatý výber diel, teda pestrú dramaturgiu prepletenú i pôvodnou slovenskou tvorbou.

Začnime však Bachovou Sonátou D dur, č. 2, BWV 1028. Keď Vandra dobral svojho Bacha — povedal v podstate o sebe všetko alebo aspoň to najpodstatnejšie. Do interpretačného výzoru diela siahol hranatým, tvrdým až surovým tónom. Svoju hru výrazovo vyhroutil, zopár stíšených polôh vyznelo len „naštudované“, a nie zažito, precitene. Bol to Bach chladný, odmeraný, odosobnený — navyše s intonačnými kolíziami. Vandrová hra pôsobí násilne, niet v nej jemnosti, ušľachtilosti.

Bokesovu Sonátinu pre violončelo a klavír, op. 39 umelec nezaradil dramaturgicky práve najvhodnejšie po Bachovom diele. Myslím si, že Brahmsova Sonáta e mol, ktorá nasledovala po Bokesovi, by bola na tomto mieste príhodnejšia. Treba však povedať, že Vandra hral Bokesa rovnako ako Bacha — s ostrým, silne rozkmitaným tónom, využívajúc pritom len vrchný dynamický register. Inak Bokesova Sonátina je vcelku solídnu kompozičnú prácu; no najmä v invenčnej a variačnej práci sa v nej prejavuje istá šablónovitost. Najlepšie je Scherzo: vtipné, hravé, roztopašné; ale práve ono bolo interpretované hrmotne a ťažkopádne.

Rovnako v Brahmsovej Sonáte Vandra zabudol na muzicírovanie, na to, že hudbu treba tvoriť, a nie hrať. Tak sa žiadalo aspoň chvíľu hovoriť šeptom, zvrásniť hudbu rubatami, dať jej vzruch a odpočinutie — ten večný príliv a odliv. Veď pri klavíri sedela taká vynikajúca klaviristka ako D. Rusóová, ktorá dobre vie, čo znamená slovo interpretácia. Lenže k muzicírovaniu sú potrební v tomto prípade dvaja.

V druhej časti programu odznela Paríková Sonáta pre sólové violončelo. Parík svoju kompozičnú atomizáciu na refazce článkov. Dobré rozčleňuje čas a priestor na hru detailov. V Sonáte je ľahkosť, priehľadnosť; je tu veľa vnútorného priestoru a času. Je to hra, zábava, ktorá však upúta a poteší. Výborné dielo, poznačené láskou k Webernovi — ale nie eklektické. Je to Parík — majster hudobnej miniatúry.

V širokej ponuke Vandrovho recitálu sme sa stretli i so Sonátou č. 2 B. Martinu. Je to dielo, v ktorom si česká a francúzska postimpresionistická hudba podávajú ruku. Rozospievané, farbami rozohrané; je plné sviežosti, jas a radosti. A keby interpretačný vklad zúročil všetko bohatstvo, ktoré notový záznam obsahuje, bolo by to tejto prekrásnej výpovedi len pomohlo.

Záver patril Španielskej suite J. N. N. na; týmto poslucháčsky vďačným dielom Vandra ukončil svoj recitál. Spomenuté výhrady, ktoré začínajú už tvorením tónu, je ťažko v jeho veku napraviť. Ale predsa by stálo za to hľadať kľúč k výrazovej pluralite, naučiť sa narábať s farbami a spievať i šeptom.

IGOR BERGER

NITRA 1986

Človek ešte nikdy nemusel svoje dianie uvádzať do súladu s toľkými javmi, udalosťami, s takou explóziou informácií a realit ako dnes. Preto je všeobecne známe, že naša socialistická škola sa v súčasnosti pedagogicky vyrovnáva nielen s mohutným rozvojom vedy, techniky, ale taktiež i s postavením a významom estetické výchovy, v rámci ktorej sa ukazuje, že je nevyhnutné položiť akcent najmä na hudobnú výchovu. Z tohto dôvodu v súlade so záverečným uznesením I. celoštátnej konferencie Hudobná výchova v procese formovania vedomia mládeže v socialistickej spoločnosti (Nitra 1984) pripravuje sa pod usporiadateľskou egidou viacerých hudobnokultúrnych inštitúcií II. celoštátna konferencia pedagogických, umeleckých a kultúrno-politických pracovníkov na tému **Príprava učiteľov hudobnej výchovy**. Konferencia bude riešiť komplex otázok týkajúcich sa pedagogických, organizačných a kultúrno-politických problémov súvisiacich s prípravou budúcich učiteľov hudobnej výchovy pre stredné pedagogické školy, základné školy a predškolské zariadenia. Cieľom celoštátneho rokovania je rozpracovať všeobecne formulované zásady konferencie — Nitra 1984 — na problematiku hlavných

oblastí hudobnovýchovného procesu. Vo svojom programe sa bude usilovať o naplnenie požiadaviek celoštátnej pedagogickej konferencie, konanej v máji 1984 v Prahe, v zmysle neustáleho zvyšovania účinnosti československej výchovno-vzdelávacej sústavy, a to najmä cestou odkrývania nedostatkov a využívania rezerv v oblasti hudobnej výchovy. Zároveň konferencia sa bude zameriavať nad plnením úloh, vyplývajúcich z rokovania XVII. zjazdu KSČ tak, aby čo najefektívnejšie a čo najkvalitnejšie stanovila cestu vpred. Toto celoštátne rokovanie vedeckých, pedagogických, umeleckých a kultúrno-politických pracovníkov, sa uskutoční na Pedagogickej fakulte v Nitre v dňoch 11.—13. novembra 1986. Z hľadiska organizačného zabezpečenia konferencie je potrebné prihlásiť, ako aj žiadosti o ubytovanie zaslať na Katedru hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Nitre do 15. mája 1986. Organizátori tohto pripravovaného kultúrno-politického podujatia zároveň dúfajú, že výsledky rokovania vo väčšej miere umožnia dorastajúcej generácii rýchlejšie si prekliksnúť cestu k naplneniu profilu všestranne rozvinutej osobnosti.

JOZEF VEREŠ

MARCOVÉ HUDOBNÉ DNI V RUSE



Gabriela Holíčová, učiteľka klavírnej hry na LŠU Obrancov mieru v Bratislave.

Medzinárodný festival Marcové hudobné dni v bulharskom meste Ruse sa stal tohto roku (15.—29. marca 1986) už po 26. raz slávnostnou prehliadkou hosťujúcich, ale i domácich umelcov. K profilácii festivalu patrí aj zaradenie (tohto roku 3. ročník) Koncertov mladých umelcov hudobných učilišť v Bulharsku (Stara Zagora, Plevne, Ruse, Burgas, Sofia, Plovdiv, Varna) i družobných miest (Bratislava, Postupim, Riga, Sinferopol) pod heslom „V znamení mieru“. Keďže Bratislavu reprezentovala jediná klaviristka, mimoriadne talentovaná 9-ročná **Zuzana Zamborská**, žiačka Ľudovej školy umenia, Bratislava I, Obrancov mieru 6 — z triedy **Gabriely Holíčovej**, požiadali sme vyučujúcu o rozhovor, ktorý by nám priblížil atmosféru mládežníckych koncertov v Ruse.

Prímátor hl. mesta SSR Bratislavy vyslal vás i vašu žiačku na medzinárodný hudobný festival, tak dôležité a významné podujatie. Ako ste prijali výzvu reprezentovať naše mesto v Ruse?

— Bola to pre nás česť i radosť zároveň. Zuzka len nedávno získala úspech ako laureátka Medzinárodnej klavírnej súťaže Virtuosi per musica di pianoforte v Ústí nad Labem. Myslím, že to bol dosť závažný moment na rozhodnutie o účasti na rusenskom festivale.

Mali ste možnosť sledovať a porovnávať výkony mladých hudobníkov z rôznych krajín. Aká bola úroveň mládežníckeho koncertu?

— S bulharskými deťmi a ich učiteľmi som sa stretla už na súťaži v Ústí nad Labem. Koncert mladých umelcov, študentov a žiakov hudobných učilišť mal bohatý program, ktorý pozostával z 21 čísiel. Moja žiačka Zuzana Zamborská mala veľký úspech. Interpretovala skladby P. I. Čajkovského, Kl. Slavica

keho a I. Dibáka. Bulharskí učitelia, ktorí nám prišli po koncerte gratulovať, ocenili jej tvorivý prístup i spevný tón. Šéf katedry strednej hudobnej školy v Ruse dokonca povedal, že Zuzka má prejav dospelého človeka. Teraz jej odpoveda už len veľa cvičiť. Z ostatných výkonov mňa osobne zaujala 10-ročná huslistka zo Sofie Mila Georgieva. Hrala skladby Tartiniho, Kreislara a Schuberta. Celá bola preniknutá hudbou... A technika? Na úrovni vysokej školy. I známy bulharský huslista Minčo Minčev sa vyjadril, že je to geniálny talent. Program koncertu bol na vysokej umeleckej úrovni.

Družobné stretnutia prinášajú milé zážitky i spomienky na pobyt v cudzine. Čo vo vás zanechalo najväčší dojem?

— Zaujal ma vzťah a výchova k hudbe pestovaná už od útleho veku detí, ale prehlbovaná i u dospelých. Napríklad na ulici v Ruse v jednej výkladnej skrini 6 televíznych prijímačov vysielalo koncert, ktorý odznel deň predtým na hudobných slávnostiach. Pred výkladom bolo zoskupené množstvo ľudí, ktorí i napriek nevľúdne počasiu nerušené a zaujate sledovali a počúvali koncert.

Deti družobných škôl mali možnosť stretnúť sa s bulharskými priateľmi, podobne učitelia besedovali medzi sebou a konfrontovali problematiku nástrojovej hry...

— Deti družobných miest boli pozvané medzi žiakov na základnú školu, kde zopakovali svoj koncertný repertoár. Privítali ich starým slovanským zvykom, chlebom a soľou a obdarovali suvenírmi. Prímátor mesta Ruse vyjadril svoju radosť nad výkonom mladých účastníkov koncertu, na ktorom sa stretli talentované deti z rôznych krajín. Vyjadril nádej, že títo mladí ľudia vyrastú v umelcov a budú jeho želaním nadešle sledovať a pozorovať ich rast, a to na budúcich festivaloch v Ruse. Pri tejto príležitosti národný umelec Minčo Minčev napísal Zuzke do programu venovanie s priateľmi zahrať si v budúcnosti spolu na koncerte.

Váša žiačka Zuzka Zamborská prejavuje aj kompozičné sklony. Napísala niekoľko skladbičiek, ktoré prezrádzajú jej detiskú fantáziu. V Bulharsku vychádzajú knihy venované detským tvorivým príspevkom. Jednou z nich má byť i publikácia „Dunaj, rieka družby a mieru“

— Áno, na besede sme sa dozvedeli, že kniha vyjde už budúci rok v Ruse a obsahuje umelecké výtvy, hudobné skladby, poviedky a básničky detí do štrnástich rokov. I my by sme radi prispeli do tejto publikácie.

Pripravila: BOŽENA DLHÁŇOVA



Zuzka Zamborská hrá na koncerte v bratislavskom DPa MKG 5. decembra 1985.

KONKURZ

Ministerstvo kultúry SSR a Slovenský hudobný fond v snahe vytvoriť priaznivé podmienky pre všestranný rast mladej generácie hudobných skladateľov, koncertných umelcov a hudobných teoretikov, ako i komorných súborov (do 5 členov) vypisujú konkurz na poskytnutie tvorivých štipendií pre absolventov konzervatórií a vysokých hudobných škôl. Záujemcovia sa môžu prihlásiť do konca apríla 1986 v Slovenskom hudobnom fonde, referát fondovej starostlivosti, Fučíkova 29, Bratislava.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSC., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemanová. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSC., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. 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

K nedožitým 85. narodeninám Viliama Dobruckého (1901-1986)

MAJSTER DVOCH UMENÍ

Viliam Dobrucký zomrel na jeseň minulého roka (25. novembra 1985). Život a význam jeho osobnosti v kontexte hudobnokultúrneho života Slovenska si pripomíname príspevkom dr. E. Ballovej, CSc.



Viliam Dobrucký, asi v roku 1930

Plagáty Slovenskej filharmónie oznamovali predvedenie veľkého vokálno-inštrumentálneho diela Stabat mater od A. Dvořáka na 10. novembra 1949, ale deň pred vystúpením jeden zo sólistov ochorel. Šéfdirigent Slovenskej filharmónie Ladislav Slovák, aby zachránil pripravený koncert, sa musel rozhodnúť rýchlo. Zašiel k Univerzitnej knižnici a vydýchol si, keď uvidel na lešení Viliama Dobruckého reštaurovať fasádu tejto historickej budovy. Nasledoval celkom krátky rozhovor a majster Dobrucký o nedlho stál medzi sólistami Máriou Kišoňovou-Hubovou, Olgou Hanákovou a Gustávom Pappom.

Koncert sa vydaril. Viliam Dobrucký s rovnakou istotou ako na lešení, stál aj na koncertnom pódii. Iba bielu kombinézu zamenil za čierny smoking. Obečnosť s nadšením tleskalo a v novniach sa objavila kritika muzikologičky Z. Bokesovej: „...koncert Dvořákovskej Stabat mater, napriek prekvapujúcemu výsledku Slováckej práce, mal ešte inú svoju kurióznosť: za basistu Ferdinanda Krčmáča, ktorý zo zdravotných dôvodov odišiel v poslednej chvíli účast na koncerte deň pred vystúpením, spieval hudobne i výrazovo veľmi náročný basový part barytonista Viliam Dobrucký, člen Robotníckeho spevokolu ROH v Bratislave, ktorý bol na pódium privedený v ostatný deň, priamo z pracoviska. Obstal veľmi dobre a spieval s

toľkou istotou a takou výrazovou pokorou, že presvedčil poslucháčov o svojej vzácnosti hudobnosti a umeleckej vnímavosti, čo ďaleko presahuje rámec ochotníckeho pestovania spevu!!!“

NEKAŽDODENNÝ ŽIVOTOPIS

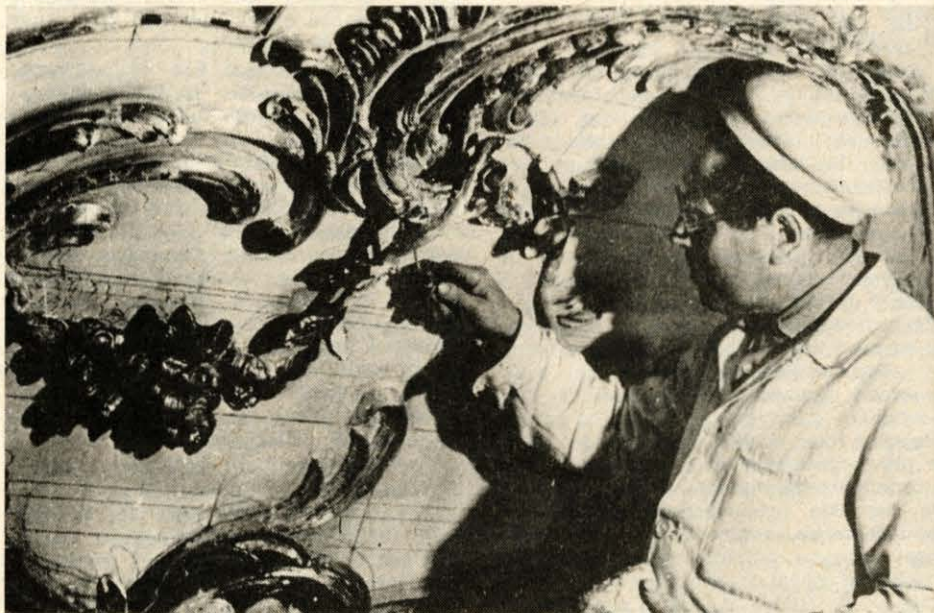
Viliam Dobrucký sa narodil 6. januára 1901 v Bratislave ako prvé dieťa v rodine murárskeho majstra. Na ďalších súrodencov nemusel dlho čakať, brat Lojzo prišiel na svet hneď po roku a ostatní pribúdali takmer s pravidelnosťou kalendára. Keď sa u Dobruckovcov malo narodiť ôsme dieťa, vypukla prvá svetová vojna. Otec musel narukovať a štyri roky prežil na bojiiskách a v zajatí. Vilo a Lojzo mali vtedy iba po trinásť a dvanásť rokov, ale vojna aj ich postavila pred prvú ťažkú životnú skúšku. Vyučili sa za murárov a list šestnásťročného Viliamovi otcovi do zajatia prezrádza, ako zvládli náročnú úlohu: „...ja s Lojzom sme pracovali celú zimu, nevynechali sme ani jediný deň, hoci boli tuhé mrazy — 15 až 18 stupňov. Každé ráno musíme vstávať o štvrtý...“

Prišiel rok 1918. Znamenal koniec vojny a návrat otca. V tých dňoch vracal sa domov aj Vilo — pracoval totiž začas v Budapešti, lebo vo vojnových rokoch bolo čoraz ťažšie nájsť prácu. Už v Budapešti sa aktívne zapojil do organizovaného hnutia robotníkov a v Bratislave potom spolu s bratom Lojzom stáli pri zakladaní spevokolu s príznačným názvom Jednota. Medzi stavebnými robotníkmi boli otázky národnosti aktuálnejšie ako inde, a preto bolo treba venovať zvýšenú pozornosť ideám internacionalizmu. „Jedným z konkrétnych prejavov tohto úsilia“, spomína Viliam Dobrucký, „bol bezpochyby koncert, na ktorom piesne rozličných národov sa spievali v štrnástich jazykoch. Ale Internacionalizmu sme zakaždým spievali trikrát, po slovensky, nemecky a maďarsky.“

Vstup do spevokolu Jednota neznamenal pre osemnásťročného Viliu prvé stretnutie s hudbou. Vtedy iba, ako sám hovorieval, „zložil husle zo skrine“. Otec mu ich kúpil, keď mal šesť či sedem rokov. Odložené ale neboli preto, že by nerád na ne hral, to nie, ale len čo šiel do učenia, na husle nebolo už ani pomyslenie. Prišli nové starosti a ruky dvanásťročného chlapca tvrdli od ťažkej práce. Teraz sa začal učiť znova, sprvu súkromne a potom v novozaloženej Hudobnej škole pre Slovensko. Vysvedčenia dokazujú, že bol nadaným i usilovným žiakom, popri husliach zvládol aj hru na kridlovku, a to až natoľko, že keď narukoval, prijal ho hneď do vojenskej hudby. Bratislavská vojenská hudba bola v tom čase na veľmi dobrej úrovni a príležitosti vystúpiť bolo na-

dostať. Uplatnil sa ako huslista i hráč na kridlovku a hlavne mnohému sa naučil. Otváral sa pred ním nový svet, spoznával mená a diela osobností európskych dejín hudby. Hudba ho zaujala natoľko, že začal rozmyšľať, či by sa nemal stať profesionálnym hudobníkom. Keď skončil vojenskú službu, doma ho opäť zlákal otcov príklad a nevedel sa už vzdať ani pocitu toho, čo tak dobre poznal a neprestal mať rád. Ten pocit sa vracal zakaždým, keď videl rásť stavbu, keď plány začali dostávať konkrétnu podobu. A to rozhodlo, že sa vrátil k pôvodnému povolaniu.

Nevedel odolať ani druhej múze. Už v roku 1923 vstúpil do robotníckeho spevokolu Slobodná pieseň (Liedesfreiheit), ktorý práve vtedy oslavil tridsať výročie trvania a v Bratislave bol známy nielen svojou dobrou úrovňou, ale aj pokrokovou orientáciou. Spomienky na roky prežité v tomto spevokole patrili v živote Viliama Dobruckého medzi najkrajšie. Tu dostal príležitosť spievať prvé sóla, tu si ho vybrali za zbor-majstra a v tomto spevokole sa prejavila vzájomnosť vzťahov takým spôsobom, že ťažko nájsť obdobie inde. „Náš zbor-



Viliam Dobrucký pri reštaurátorskej práci v bratislavskom DPamKG.

Obe snímky: Hud. odd. HÚ SNM

majsťer“ spomína, „ktorého sme si veľmi vážili a mali radi, bol už dlho nezamestnaný. Prácu si našiel až na Morave, a tak sa vynorila otázka, kto bude ďalej viesť spevokol. Veľmi ma prekvapilo, keď členovia vybrali mňa. Mal som obavy, či na to budem stačiť, a preto som povedal, že neviem hrať na klavír, čo je pre vedenie zboru nevyhnutné. Členovia napriek tomu naliehali a napokon navrhli, aby som sa šiel učiť do hudobnej školy, že za mňa budú platiť školné, a tak potom budem môcť zasa ja ich učiť. Takú veľkorysú ponuku som nečakal. Bol som im vďačný a táto spomienka viac než čokoľvek iné odzrkadľuje atmosféru v Slobodnej piesni.“

Majster Dobrucký sa opäť stáva žiakom, teraz Mestskej hud. školy. Už za prvý rok dosiahol také dobré výsledky, že ho oslobodili od školských poplatkov. Zároveň profesorka spevu Gusta Krafftová, dcéra Jána Levoslava Bellu, ho upozornila na vrodenej dispozície i nadanie na sólový spev. Ani túto hrivnu nenechal zakopanú. Urobil všetko pre to, aby sa stal žiakom Eleméra Johna, uznávaného pedagóga. Viliam Dobrucký sa aj v tejto oblasti zakrátko stáva majstrom, vyhľadávaným sólistom. Popredné bratislavské spevokoly ho čoraz častejšie pozývajú spievať náročné sóla. Pozvania prijíma, študuje neznáme skladby a jeho repertoár sa neustále rozširuje. Spoznáva diela veľkánov hudobných dejín — J. S. Bacha, J. Haydna, L. v. Beethovena... Z obecnosti, ktoré mu tleska, si málokto uvedomuje, že tento sólista aj v deň koncertu musel vstať zavčasu ráno a pracovať na stavbách celý deň i v nepriazni počasia.

Napriek úspechom s vervou jemu vlastnou sa venoval funkcii zbor-majstra Slobodnej piesne. Aj vo svojich spomienkach sa k tomuto spevokolu vracal najradšej: „Rád si pripomínam najmä jeden z koncertov, na ktorom sme vystupovali spolu s viacerými bratislavskými spevokolmi. Vystúpenie Slobodnej piesne sa v tento deň mimoriadne vydarilo na rozdiel od iného spevokolu, ktorý sa natoľko rozišiel, že museli prestať spievať. Tento zbor navyše viedol profesionálny dirigent, po koncerte prišiel za mnou a vysvetľoval mi, čo sa im stalo. Na to jeden z členov Slobodnej piesne povedal ostatným, aby sa pozreli, ako sa profesor ospravedlňuje murárovi.“

Hospodárska situácia sa začala vyostrovať. Skončilo „desaťročné ilúzie“, ako sa zvykli nazývať dvadsiate roky nášho storočia. Slovo nezamestnanosť sa stalo vari najfrekventovanejšie a táto skutočnosť nemohla ostať bez vplyvu na činnosť spevokolu. A predsa. Kritika jubilejného koncertu v roku 1933, ktorým Slobodná pieseň oslavovala 40. výročie svojho založenia, dokumentuje ich morálne víťazstvo: „...ešte jedno treba pripomenúť zvlášť. Na koncerte sa zú-

častnilo približne sto robotníkov-spevákov; z nich je asi sedemdesiat nezamestnaných, ktorí žijú zaiste vo veľkej biede a napriek tomu majú zmysel a radosť z nezištnej kultúrnej práce. Ako vysoko morálne prevyšujú tieto hladujúci robotníci mnohých dobre situovaných mešťanov, čo začnú mať radosť zo spevu až po polnoci pri burčiaku.“ Jasně slová o spoločenskej triede, ktorú hospodárska kríza raniť najcitlivejšie.

Údlosti začali dostávať veľmi rýchly spád. Aj v tejto zložitej situácii sa vedel Viliam Dobrucký zorientovať, vedel, kde je jeho miesto. Bol aktivistom komunistickej strany a intenzívne sa venoval politickej práci, a to aj napriek tomu, že cesta, ktorú si vybral, bola zo dňa na deň nebezpečnejšia. Deň pred vyhlásením vojny, práve ako dospieval sólo v IX. symfónii L. v. Beethovena, ho uväznili spolu s tými, čo boli nebezpeční. Z tohto i ďalších väznení sa mu podarilo dostať a ani kruté výsluchy ho nezlomili. Aktívne pracoval v odboji až do konca vojny. Ostať v Bratislave bolo nebezpečné a napokon ťažko si tu už nachádzal prácu. Striedal pôsobiská, pracoval na Sliači a v Dubnici.

Medzitým ešte nekrátko sa dostal do Bratislavy a tu v roku 1943 zorganizoval úspešný štrajk stavebných robotníkov.

Po skončení vojny sa vrátil do Bratislavy už natrvalo. Rodné mesto ho potrebovalo. Bolo treba urýchlene odstrániť následky vojny, stavať nové domy. Vytvorili sa nebývalé možnosti postupne prinavracajú krásu historickým budovám. Aj v tejto oblasti sa Viliam Dobrucký stal vyhľadávaným majstrom. Nie je to ľahká práca, zakaždým sa vynárajú nové problémy, pri obnove každej ďalšej pamiatky ich treba riešiť nanovo. S rovnakou pokorou a úctou, s akou pristupoval k interpretácii hudobných diel, prekonával aj úskalia reštaurátorského umenia.

S oduševnením, aké charakterizovalo jeho prácu na stavbách, organizoval aj obnovenie robotníckeho spevokolu. Ani teraz nezabúdaj na overenú skúsenosť: ani majster sa nesmie prestať učiť. Hlas si zdokonaľoval na pravidelných hodinách u pedagogičky Ruženy Chovancovej a v živote naplnenom povinnosťami a prácou nevynechal ani jednu hodinu. Keď sa v Bratislave zrodil Spevácky zbor Čs. rozhlasu, prijal výzvu a stal sa jeho zakladajúcim členom, a externým členom bol aj potom, keď sa zbor organizačne pričlenil k Slovenskej filharmónii. A práve tu mu v roku 1969 pripravili nezabudnuteľnú oslavu nezvyčajného jubilea: polstoročnicu zborového speváka. Päťdesiat rokov, ktoré uplynuli od založenia robotníckeho spevokolu Jednota naplnených usilovnou prácou pre rozvoj zborového spevu a zároveň úspešných vystúpení sólistu.

BRATISLAVA — MESTO HUDBY

Prívlaskto mesto hudby pridali Bratislave už dávno, a preto sa o tom napísalo už mnoho zaujímavého. Nie zriedka sa ale v tejto súvislosti spomínajú iba slávne osobnosti európskych dejín hudby, tí, čo sa v meste narodili, alebo tí, čo prichádzali do Bratislavy predviesť svoje veľké umenie. Nemali by sme ale zabúdať ani na tých Bratislavčanov, ktorí celý svoj život venovali úsilu pokračovať a rozvíjať tradície v súčasnosti a zachovávať ich pre nasledujúce generácie.

Viliam Dobrucký zasvätil svoj život dvom druhom umenia. Nemalým podielom prispel k novému vzhľadu historických budov mesta: hradu, starej radnice, korunovačného domu, paláca Mirbacha, Eszterházyho, Grassalkovicha, opery Slovenského národného divadla — aby boli nielen svedkami minulosti a ozdoba mesta v súčasnosti, ale aby v obnovených koncertných sieňach a nádvoriach mohla opäť zlieť hudba. Zarádila sa tak medzi tých, ktorí sa zaslúžili o to, že epitetom mesta hudby sa Bratislava pridáva právom.

EUBA BALLOVÁ

UMENIE MOBILIZUJÚCE ĽUDÍ

(Pokračovanie z 1. str.)

Máme rezignovať na ich pomoc? Máme dnes azda v republike menej vzdelaných a po kultúre túžiacich ľudí ako predtým? Dobré vybudovanej štruktúry „pracovník miestnej kultúry“ sa podľa osvedčenej tradície držia najmä duchovní jednotlivci cirkvi. Pripomeňme si len, koľko vysokoškolsky vzdelaných, mladých, aktívnych ľudí v poslednom desaťročí prišlo pracovať do nášho poľnohospodárstva. Pripomeňme si, ale tentoraz trochu inak, čo všetko chceme od učiteľa a ako sa nám napriek opacným tradíciám darí znižovať ich spoločenskú autoritu. Má to svoje konkrétne príčiny. Spomeňme len pretrvávajúci nedostatok kvalifikovaných učiteľov v niektorých mestách, napríklad v Prahe. Ale to sú nakoniec známe veci, nechcem ich opakovat, pretože opakovanie býva niekedy aj macechou múdrosti.

Rozdiely názorov by sa mali riešiť ich výmenou, diskusiou, polemikou. Prirodzene, musí ísť o polemiky vedené z hľadiska marxisticko-leninského svetozoru. Rozpory alebo rozdielne názory, rozdielne hodnotenia umeleckých diel, to nie je v tomto prípade nič, čo by nás malo znepokojovať. Ako sa hovorí, pravda sa rodí v spore, neprívádza ju na svet cisárskym rezom. Márne by sme potom čakali na aktivitu umeleckej kritiky. Žiaľ, pravdou ostáva, že značná časť umeleckej kritiky azda len s výnimkou literárnej kritiky, sa do sporov o pravdu veľmi nehrnie. Vysoko sa hodnotí práca umeleckých zväzov. Súhlasím, ale dodávam: Kto iný, ako umelecké zväzy, by sa mal starať o mladých adeptov?

Potrebuje umenie mobilizujúce ľudí k aktívnej účasti na realizovaní programu strany, umenie používajúce zrozumiteľný politický jazyk i umenie pôsobiace na ľudí subtilnejšie, ale aj dlhodo-

bejšie, umenie kultivujúce duchovný život človeka, medzilidské vzťahy, socialistickú morálku. To je aj v intenciách politiky strany. Predovšetkým však potrebujeme dobré umenie. Ak hovoríme dobré, mám na mysli jeho vysokú ideovú a umeleckú úroveň, pretože len prítomnosť oboch týchto zložiek, ich jednota zaručuje kvalitu. Teoreticky je to jasné. Prax je zložitejšia. Mali by sme sa zmieriť s tým, že my osobne nemusíme mať patent na rozum, že náš osobný vkus nemusí byť absolútnym meradlom hodnôt. Nerád, ale musím konštatovať, že naša nie najlepšia národná vlastnosť, obdivovať to, čo má cudziu provenienciu, sa nás drží ako kliešť. A pritom, pokiaľ ide o úroveň našej kultúry, o všeobecnú vzdelanosť a kvalifikačnú úroveň, nemáme sa za čo hanbiť. Účastníci Kultúrneho fóra v Budapešti môžu iste potvrdiť, že intelektuálna úroveň delegátov zo socialistických krajín, teda i od nás, bola často výrazne vyššia ako úroveň mnohých ich partnerov z krajín kapitalistických. Socializmus vychováva vzdelaných ľudí. My však musíme byť nespokojní. Chceme viac.

Musíme predsa vedieť, že stojíme na správnej strane, na strane historickej pravdy a pokroku, že sme členmi socialistického spoločenstva, ktoré — a nemyslím si, že je to fráza — je nádejou ľudstva, je jedinou reálnou silou schopnou ubrániť mier.

Už mnoho rokov sa úspešne rozvíja výmena kultúrnych hodnôt s inými krajinami, predovšetkým so socialistickými. Čo je mimoriadne potešiteľné, to je fakt, že v posledných rokoch sa nám úspešne darí aj spolupráca pri riešení niektorých problémov riadenia kultúry. Mimoriadne intenzívna je táto spolupráca najmä medzi Československom a Sovietskym zväzom.