

HUDOBNÝ ŽIVOT 87

Ročník XIX.
2.— Kčs
4. III. 1987
4

ANKETA HUDOBNÉHO ŽIVOTA PRED VII. ZJAZDOM ZSSK

Redakcia Hudobného života v súvislosti s blížiacim sa VII. zjazdom Zväzu slovenských skladateľov požiadala niekoľko púprdných osobností nášho hudobného života o odpoveď na dve otázky:

- a) Čo očakávate od zjazdu Zväzu slovenských skladateľov?
b) Ako hodnotíte obdobie od VI. zjazdu ZSSK z hľadiska vývinu slovenskej hudobnej kultúry?

Prinášame dokončenie ankety.

Zaslúžilý umelec
Doc. PhDr. LADISLAV BURLAS, DrSc.,
hudobný skladateľ a muzikológ



a) Zjazd by mal vziať na vedomie nové prínosy skladateľskej tvorby posledných piatich rokov a s nimi aj určité generálne i hodnotové prevrstvenia. Mal by oceniť impozantný rozvoj nášho koncertného a interpretačného umenia s citlivým rozlišovaním, aby sa negeneralizovalo. Kriticky a spravodlivo hodnotiť je treba nielen skladateľskú tvorbu, ale aj ostatné hudobné aktivity. Mala by sa povedať „pravda o populárnej hudbe“ (využívam názov článku Ľuboša Zemana z Pravdy, zo dňa 12. 2. 1987) a mala by sa doplniť pravdami aj o tom, čo sa deje v tejto oblasti mimo profesionálnych inštitúcií (rozhlasy, televízia, vydavateľstvá a i.). Aj ja mám čo korigovať v rigoróznejšej jednostrannosti voči tomuto žánru, nebolo by však vhodné nevidieť dianie v populárnej hudbe neďalekticky. Mala by sa morálne oceniť nemalá a kvalitná muzikologická tvorba, a to aj teoretické reflexie o súčasnej hudobnej kultúre, ktoré svedčia o náročnom a zodpovednom prístupe k súčasnému hudobnokultúrnemu daniu. Aký diel z tohto prístupu reprezentuje hudobná publicistika a kritika, aké sú jej pozitíva i dlhy, bolo by treba skúmať v súvislostiach komplexnejších, než je individuálny súd a výkon jednotlivcov. Zjazd by mal napokon udat tón v novom prístupe k problémom súčasnej tvorby, súčasnej hudobnej kultúry, určiť súradnice našej vývinovej situácie a načrtnúť aj úlohy a formy práce, aktivizácie členstva v kontextoch adekvátnych našim celospoločenským i kultúrnym programom.

b) Je to obdobie, v ktorom sa opäť potvrdilo, že v skladateľskej tvorbe rozhodujúcu úlohu má mať kvalita pred kvantitou. Nekvalitným skladbám sme nedokázali konzekventnejšie odprieť ich prítomnosť na Týždňoch novej slovenskej hudobnej tvorby, prípadne po ich odznení sme nenašli vždy dost odvahy túto pravdu prejavíť. Aj autori by boli mohli byť viac sebakritickí a nemali by iba čakať, že im to zrátajú druhí. O to je neradosnejšie, že kritickú odvahu prejavujeme voči mladým autorom, aj keď prinášajú nové pohľady na skutočnosť, nové umelecké kvality a podnety. Im radíme, aby sa „naučili komponovať“ (hoci to často „vedia“ lepšie než niektorí skôr narodení), im píšeme spochybňujúce posudky na skladby, ktoré sa potom nepotvrďia ako správne. V organizme hudobnej kultúry sa prejavili azda výraznejšie protirečenia nielen v skladateľskej tvorbe, ale aj medzi kvalitným potenciálom koncertného umenia a neadekvátnym spoločenským zhodnocovaním najmä v koncertnom živote mimo hudobných centier. Protirečenia vidím medzi tým, čo môžeme našej spoločnosti ponúknuť ako najlepšie a vzdaťovaním sa záujmom obecnstva od tejto ponuky. Tam začínajú „kontextuálne“ problémy medzi jednotlivými hudobnými žánrami vo svetle rozptylu záujmov a estetických potrieb obecnstva. Opäť musíme opakovať,

že otázka pripravenosti obecnstva je vecou nielen školskej hudobnej výchovy a vzdelávania, ale aj úlohou kultúroosvetovej práce a je problémom oveľa širším. Problémom, ktorý sa musí riešiť nielen „zhora“ v centrálnych inštitúciách, ale aj „zdola“ v oblasti ZUČ a v organizovaní miestnej kultúry. Naučili sme sa už lepšie diagnostikovať, než v zmysle diagnózy užitočne a účinne konať. S tým by sme sa nemali uspokojiť.

HANUŠ DOMANSKÝ,
hudobný skladateľ



a) Každé zjazdové rokovanie je v živote Zväzu významnou udalosťou. Hudobný umelecký front tak predstupuje pred verejnosť s výsledkami tvorivej a umeleckej aktivity našich členov. Zjazd kriticky a náročne zhodnotí kvalitu hudobnej tvorby, úroveň nášho interpretačného umenia, činnosť a výsledky nášho hudobnovedného zázemia. Iste sa bude hovoriť nielen o problémoch tvorby, ale aj o mnohých problémoch, týkajúcich sa napr. hudobnej výchovy na školách, potreby cieľavedomého systému výuky estetickéj výchovy, úrovne prípravy odborných hudobných kádrov, rozvoja koncertného života na Slovensku, problematiky prenikania našej hudobnej kultúry do zahraničia, atď. To je letný výber tém a otázok, v ktorých boli dosiahnuté úspechy, no veľa z nich treba naliehavo riešiť a hľadať nevyužitú možnosť.

b) Ako predseda Tvorivej komisie skladateľov považujem za významný úspech skutočnosť, že sa podarilo vytvoriť podmienky na širšiu prezentáciu slovenskej tvorby v rámci nášho hudobného a koncertného života. Aj keď nie je ešte zďaleka situácia podľa našich predstáv, veľa v tomto smere urobili naše symfonické a komorné telesá i interpreti, medzinárodný hudobný festival BHS, Čs. rozhlas, Slovenský hudobný fond, OPUS; podarilo sa napr. rozšíriť Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby aj mimo Bratislavu, do ďalších slovenských kultúrnych a ekonomických centier. Ukazuje sa, že v tomto procese je nevyhnutná aktívna spolupráca viacerých inštitúcií a treba v nej aj naďalej intenzívne pokračovať.

JURAJ HATRÍK,
hudobný skladateľ



a) Zjazdy podľa mňa nie sú na to, aby sa od nich niečo „očakávalo“ — môžu len, ak sa vydaria, vystihnúť, formulovať a projektovať reálne, spoločensky užitočné trendy. Ak by to naozaj malo byť aj v prípade nášho nastávajúceho zjazdu Zväzu slovenských skladateľov, musíme v čistom ovzduší poctivo zasadiť za čistý stôl. Čistota sa mi odjakživa spája s predstavou detského pohľadu, detskej duše, ktorá neváha zvoliť „kráľ je nahý“ a ktorá kladie nekončné a presné „prečo?“. Rád by som dostal odpovede na viaceré „prečo?“...

Prečo dodnes nemáme, napriek uzneseniam a rečiam o potrebe kritiky a odborných konfrontácií, ďalší časopis, kde by sa mohla táto problematika pertraktovať? Prečo hodnotné diela slovenskej hudby za posledné roky neponúkame na festivaly ISCM, kongresy ISME (donedávna ani na Tribúny UNESCO)? Prečo sa o cenách ZSSK, obsadení festivalov, študijných cestách, výbere diel na prehliadky, zahraničné koncerty a o iných vážnych krokoch nerozhoduje alebo aspoň predbežne nediskutuje na plenárnych zasadnutiach tvorivej komisie (veď nás dohromady nie je ani päťdesiat)? Prečo, keď už rozhodnú komisie a orgány Zväzu, nie sme my, radoví členovia, informovaní o úvahách, dôvodoch a podkladoch, z ktorých sa vychádzalo? Prečo na stretnutiach s umelcami, diskusiách o tvorbe, kolokviách a podobne spravidla nevidíme a najmä necítíme tých, čo majú vedenie Zväzu oficiálne v rukách? Prečo sa resumé odborných diskusií nepremietajú do oficiálnych hodnotení a hodnototvorných iniciatív Zväzu? Prečo iba mladých krmíme „sunarom“ zahraničných kontaktov — my „zostarnutí“ azda nepotrebujeme stretnutie so zahraničnými kolegami? Prečo sa o hudobnej výchove iba nezáväzne debatuje, prečo zodpovední a kompetentní nepomáhajú presadzovať konkrétne, odborne fundované požiadavky na štátne orgány, prečo sa tí nemnohí, medzi ktorých sa bez falošnej skromnosti rátam i ja sám, pracujúci vo sfére výchovy, musia pechoriť v absurdnej slyzovskej atmosfére, kde tí, čo by mohli konať, iba krčia plecami, aby z nich zhodili svoj podiel zodpovednosti? Ale dosť!

b) Za obdobie medzi dvoma zjazdami, ale už aj pred ním, sa, ako vidno z nekonečne sa množiacich „prečo“, nahromadilo veľa neriešených problémov. Som presvedčený, že je v našej spoločnej moci ich prekonať. Podmienku vidím v pridržiavaní sa toho, čo absolútne presne formuloval súdruh Gorbačov na stretnutí s predstaviteľmi oznamovacích prostriedkov: „... Treba upevňovať človeka, jeho ducha a jeho názory. Človeku s rozvojeným vedomím sa ťažko žije a pracuje. Stráca orientačné body, nie je schopný prestavby. Treba ho podporovať a upevňovať. Ak nie je narušené vedomie, potom sa všetko podarí...“

Prof. PhDr. IVAN HRUŠOVSKÝ, CSc.,
hudobný skladateľ a muzikológ



a) Zjazd Zväzu slovenských skladateľov bude nesporné rekapituláciou, zhodnocujúcim zhnutím predchádzajúceho vývoja. V tom sa nebude odlišovať od iných zjazdov. Od zjazdu očakávam objektívne, nefrázované hodnotenie tvorcov a ich diel, potvrdenie vysokých kvalít nášho interpretačného umenia a takisto potvrdenie štýlového pluralizmu ako jedine možného trendu našej hudobnej kultúry. V našom hudobnom živote je ešte veľa nedostatkov — nemusím snáď ani hovoriť o večnom probléme hudobnej výchovy, ktorý sa neraz dostáva do akútnych polôh. V tomto smere od zjazdu očakávam zásadné, invenčné, skutočne praktické riešenie problematiky, nielen fráзовité opakovanie neutešenej skutočnosti, ktorá sa vlečie už niekoľko desaťročí. Nerobím si však žiadne ilúzie. Takisto treba veľa urobiť v oblasti stykov s českou hudobnou kultúrou, ktoré sú síce už rozvinutejšie, ale predsa mám niekedy dojem, že táto kultúra je pre nás hermeticky uzavretá niekde na južnej pologuli. Mám radosť zo stále rastúcej prestíže sloven-

skej hudby na zahraničných fórach — vďaka našim vynikajúcim interpretom — hoci aj tu by sa dalo, vzhľadom na kvalitu viacerých slovenských diel, urobiť ešte veľa, vo všetkých formách propagácie a v osobných stykoch. Akosi v tom nevieme ešte chodiť.

b) Nie som povolaný hodnotiť predchádzajúce obdobie vývoja slovenskej hudby; k objektívnemu, nezaújatému hodnoteniu je potrebný istý časový odstup, ktorý zatiaľ neexistuje. Niečo zo svojich názorov som už povedal vyššie. Slovenská hudba vo svojom celku nesporné pokročila vpred mnohými pozoruhodnými umeleckými hodnotami i rastúcou aktivitou hudobného života a organizácií rôzneho druhu. Nedoriešila sa však otázka nášho hudobného školstva, slabá alebo takmer nijaká kontinuita jeho jednotlivých stupňov. Myslím, že sa dostatočne neprihliadalo ani na rozvoj amatérskeho hnutia, ktoré tvorí východisko, skutočný základ našej hudobnej kultúry.

PhDr. MICHAL PALOVČÍK, CSc.,
muzikológ



a) Bilancia činnosti hudobných skladateľov, koncertných umelcov, muzikológov, teoretikov a kritikov je za obdobie od predchádzajúceho zjazdu Zväzu slovenských skladateľov celkovo priaznivá. Vznikli desiatky nových skladieb. Ich kvality sprístupňujú publiku každoročné Týždne novej slovenskej hudobnej tvorby, časť z nich znie na Bratislavských hudobných slávnostiach a niektoré závažnejšie prínosy sa dostávajú aj do koncertných programov orchestrov, komorných súborov a sólistov. Tieto možnosti spoznávanie ich hodnôt ukazujú, že naše niektoré skladateľské osobnosti posúvajú vývin slovenského hudobného umenia o pozoruhodný krok dopredu. Veľkú zásluhu na tom majú naši koncertní umelci.

Nie zanedbateľné výsledky sa dosiahli na úseku muzikológie. Podarilo sa vedecky obohatiť pohľad na historický vývin hudobného umenia na Slovensku a rovnako zodpovedne spracovať ďalšie dôležité oblasti. Náročné vedecké práce Burlasa, Rybárika, Elscheka, Hrkovej a ďalších sú veľkým prínosom pre postupné spracúvanie muzikologických tém a podnetov, ktoré poskytuje náš rozvíjajúci sa hudobno-umelecký život.

b) Závažným nedostatkom zostáva skutočnosť, že nová tvorba sa ešte stále nedostáva v plnej miere k širšiemu poslucháčskemu zázemiu. Náš koncertný život potrebuje ďalší symfonický orchester, ďalší profesionálny miešaný zbor. Treba rozširovať počet komorných súborov, ale najmä rozširovať sieť usporiadateľských organizácií, tie dotovať odborne pripravenými pracovníkmi aj s primerane riešenými pekuinárnymi otázkami. Z tohto hľadiska je trochu prekvapujúce, že štúdiom hudobnej vedy na UK sa dostalo do závislosti na iných „dôležitejších“ predmetoch, hoci vo výchove týchto kádrov stále zaostávame. Zásadnou úlohou by sa malo stať — cieľavedome budovať na Slovensku ďalšie kultúrne centrá so všetkými náležitostami.

Staccato



● **KRUH PRIATEĽOV HUDBY PRI PAR-KU KULTÚRY A ODDYCHU A LITERÁRNE A HUDBNÉ MÚZEUM V BANSKEJ BYSTRICI** už po štvrtý raz usporiadali Novoročný koncert Trávníckovho kvarteta vo výstavných priestoroch múzea (15. januára 1987). Umeleckú atmosféru koncertu dotvárala výstava Literatúra a hudba — prameň zobrazenia, ktorá predstavila výtvarné diela v zbierkach LHM. Podujatie pozostávalo z koncertnej časti a z besedy s členmi Trávníckovho kvarteta, doplnenej premietaním diapoziťov z domáciach a zahraničných koncertov, súťaží a stretnutí s významnými hudobnými osobnosťami. V koncertnej časti odznelo Prvé sláčikové kvarteto, op. 13, č. 2 od nár. um. J. Cikera a Sláčikové kvarteto č. 1 e mol „Z mého života“ B. Smetanu. Je potrebné spomenúť, že Prvé sláčikové kvarteto J. Cikera bolo od svojej premiéry v roku 1935 v Prahe verejne predvedené prvý raz v celom znení až teraz (na koncerte 26. 8. 1986 v Mirbachovom paláci v Bratislave uviedli trávníckovci z neho len časť), a to v mimoriadne úspešnej interpretácii. Program podujatia a sprievodné slovo k uvádzaným dielam, ich tvorcom a k besede pripravila PhDr. M. Bárdiová. Po koncerte sa uskutočnila členská schôdza Kruhu priateľov hudby, na ktorej jeho predseda, hudobný skladateľ A. Zemanovský zhodnotil činnosť v uplynulom roku a poďakoval sa aktívnym členom. Na snímke M. Paulíka Trávníckovo kvarteto v priestoroch LHM v Banskej Bystrici.

-AR-

● **HUDBNÁ MLÁDEŽ V PIEŠTANOCH.** V dňoch 24.—26. 10. 1986 sa v Piešťanoch uskutočnilo už tradičné stretnutie vedúcich a zástupcov klubov Hudobnej mládeže Slovenska. O záujmoch a cieľoch tohto mládežníckeho hnutia sa viac-krát písalo na stránkach Hudobného života — toto stretnutie opäť potvrdilo veľký podiel jeho podujatí na rozvoji metód a foriem pri výchove mladého poslucháča. Medzi mladých sem pravidelne prichádzajú poprední slovenskí umelci. Tentokrát prijali pozvanie V. Stracenská (mezzosoprán), P. Mikuláš (bas), M. Starosta (klavír), K. Jurkovičová (klavír) a skladateľ zasl. um. P. Bagin. Oba vo-kálne koncerty predstavovali kvalitou prednesu špičkovú úroveň, čo má pri získavaní mladých záujemcov o hudbu veľký význam. Náročný, ale priateľský program (G. Enescu — výber zo Siedmich piesní, tri piesne F. Schuberta, E. Suchoň — Nox et solitudo a H. Wolf — Tri piesne na Michelangelovu poéziu) prvého koncertu, ktorý zaujímavo uvádzal spolu s interpretmi skladateľ J. Hatrík a tiež program druhého koncertu (tri piesne od A. Albrechta a cyklus Ranná rosa od A. Moyzesa) sa stretol s veľmi dobrým ohlasom u publika. Na druhý deň, ktorý sa niesol vo veľmi druhej atmosfére, slovom sprevádzal koncert i besedu so skladateľom P. Baginom predseda Hudobnej mládeže SSR I. Parfk. Popoludní riešili účastníci vlastné klubové problémy s vyhládkami na ďalšie obdobie. Večer sa konalo svojho druhu prvé hudobno-slovné pásmo o živote a tvorbe A. Moyzesa, ktoré pripravili členovia klubu z Humenného.

-Zn-

Televízny zápisník

Na Stredný deň (24. 12. 1986) sme boli svedkami veľmi dobrej hudobno-slovej relácie nazvanej Dialóg s hudbou. Šlo o besedu národného umelca Petra Dvorského s priateľmi, ktorí spomínali na svoje prvé stretnutie s týmto svetoznáмым slovenským umelcom. Besedu viedol básnik Peter Štílica, ktorý bezprostredne a vtipne uvádzal vstupy účastníkov besedy. Vieme, že Peter Dvorský má veľa čitateľov a obdivovateľov, no „fandovstvo“ takého stupňa ako u brnenských manželov Vackovcov divákov iste prekypilo. Cestujú takmer na každé umelcové československé vystúpenie s magnetofónom a ich zbierka páskov dokumentuje Dvorského umelecký vývoj. Tento výzračný materiál má veľkú hodnotu i pre budúcnosť. Všetci účastníci besedy so sympatiou „kreslili“ profil Petra Dvorského — či už s vtipom (D. Taragel, manželka umelca) alebo citlivo (D. Štílichová-Suchoňová, dr. Z. Nováček, zasl. umelec L. Marcinger). V závere sa umelec pros-

K jubileu skladateľa JÚLIUSA KOWALSKÉHO

Významné životné jubileum JÚLIUSA KOWALSKÉHO (nar. 24. februára 1912) ponúka možnosť k spomienkam na uplynulé obdobie sedemdesiatych rokov, kedy som bližšie spoznávala umeleckú osobnosť tohto tvorca obdareného všestrannosťou, húževnatosťou, srdečnosťou a predovšetkým nesmiernou vytrvalosťou v organizátorskej činnosti. „Kowalského bratislavská škola“, ako sme ju medzi sebou nazývali, znela od rána do večera hudbou. Štúdium v Collegiu musicum Posoniense sa striedalo s pedagogickou prácou. Ako riaditeľ Ludovej školy umenia cieľavedome a perspektívne staval úlohy; rád učil mladých ľudí a mal radosť z toho, keď sa žiaci — veľkí, či malí — umelecky prejavili. Pedagogický zbor viedol k aktívnej činnosti a práca pod jeho vedením mala vždy záruku profesionálnej umeleckej kvality. Jeho pričinením boli sme nútení neustále pripravovať a spoznávať repertoár od starej hudby po modernú a ako zadosťučinenie dostávalo sa nám mnoho pekných zážitkov, ktoré sme si odnášali z koncertných turné po zahraničí i v domácom prostredí, kde sme absolvovali s Collegiom rad vystúpení — vo Viedni, Elsenachu, Gothe, Ruhle, Berlíne, Göttinge, Krakove a pod. Družobné kontakty pestoval i s domácimi školami. Úspechy dosahoval najmä so žiackym komorným, neskôr 45-členným ansámblom, s ktorým v r. 1973 získal I. cenu na európskej súťaži v Belgicku a o rok neskôr ďalšie víťazstvo v holandskom Burmelde.

Július Kowalski sa dlhé roky podieľal na kryštalizácii a rozvoji hudobného školstva na Slovensku. Jeho bohatá pedagogická a výchovná činnosť si zasluhuje úprimnú úctu a uznanie.

Kowalského mnohostranná orientovanosť (komponovanie, pedagogická činnosť, organizovanie a vedenie speváckych zborov, dirigovanie orchestrov, účinkovanie v komorných súboroch) poukazuje na umelecky ambicióznú osobnosť. Ako dirigent viedol viaceré spevokoly — v Prahe Slavoj, Tovačovský, Křížkovský; v Juhoslávii zborové telesá v Sremskej Mitroviči a Belehrade. Dirigoval tiež viaceré rozhlasové orchestrálné telesá, ako korepetitor a zbormajster pôsobil v divadlách v Prahe, Belehrade, Salzburgu a v opere SND v Bratislave (tu bol zbormajstrom a dirigentom). Po oslobodení viedol tiež niekoľko umelec-

kých súborov (dychový orchester, sláčikový orchester, komorný súbor, malý spevokol), patriacich pod správu vtedajšieho ministerstva spojov, a s nimi absolvoval mnohé zájazdy po Slovensku. Pričinil sa tiež o založenie Bratislavského robotníckeho kolektívu, s ktorým dokonca nacvičil operu A. Ch. Adama Norimberská bábka v preklade Jarka Elena. Na post riaditeľa Hudobnej školy si zastal najprv v Skalici (1954—56) a potom v Pezinku (1956—57), v rokoch 1957—79 natrvalo zakotvil v Ludovej škole umenia v Bratislave.

Zvláštnou črtou osobnosti Júliusa Kowalského je i výtvarné čítenie. Kreslil a maľoval začal už v detstve. Je autorom asi 150 obrazov, z ktorých časť bude počas jubilejných skladateľových osláv vystavená v Mirbachovom paláci v Bratislave. Inšpirovali ho predovšetkým mestá našej vlasti, ale aj zaujímavé miesta v zahraničí, ktoré precestoval. V jeho krajinkárskej výtvarnej tvorbe dominuje tempera, olej a akvarel.

Meno hudobného skladateľa J. Kowalského (používal aj pseudonym Alexander Dominik), rodáka z Ostravy, autora približne 160 opusov, preniklo do povedomia našej kultúrnej spoločnosti. Pri pohľade na umeleckú činnosť tohto absolventa pražského konzervatória a Majstrovskej školy, žiaka R. Karla, P. Dědečka, R. Reissiga, neskôr J. Suka a V. Talicha vynárajú sa nám jednotlivé vývinové etapy v jeho skladateľskej tvorbe. Spočiatku ho výrazne ovplyvnil impresionizmus. Neskorší vplyv A. Hábu, priekopníka štvrtónovej a šesťtónovej hudby, vniesol do Kowalského tvorby prvky konstruktivismu a expresionizmu. V tomto štýle napísal niektoré menšie skladby, avšak svoju kompozičnú orientáciu zameriaval iným smerom. Dokazuje to už jeho 1. symfónia, absolventská práca na pražskom konzervatóriu. Tá sa však nezachovala; na základe skíc ju skladateľ prepracoval — v tematike diela cítiť ovplyvnenie ľudovými prvkami. V kompozícii mal Kowalski hneď od počiatku vyhranený vzťah ku komornej tvorbe. Sám ako vynikajúci komorný hráč už v rokoch štúdií spoznával množstvo hudobnej tvorby, čo ho podnecovalo k vlastnej tvorivej činnosti. Kowalského 6 sláčikových kvartetov najprímernejšie odráža skladateľov vnútorný vývin: impresionistické nálady strieda zemitejší, jadrnejší výraz a kompozičná práca zod-



povedajúca modernému vyjadrovaniu (dvanásťtónová technika). V polovici päťdesiatych rokov napísal cyklus piesní Antitézy, O slobode. Obdivoval pritom básne slovenských klasikov, ich poetiku, ale najmä ich ideovo-obsahovú funkčnosť, národné zameranie. Bohatá Kowalského inštruktívna tvorba pramenila z úsilia napomáhať riešeniu problematiky výchovy mládeže. Skomponoval množstvo komorných, orchestrálnych a inštrumentálnych skladieb pre rôzne mládežnícke súbory a nástrojové obsadenia. Známa je i jeho opera pre mládež Rozprávka pri praslíci, napísaná na podklade slovenskej ľudovej rozprávky na text L. Zelenku. Premiérovu ju uviedli v Chebe, ďalej tiež v Košiciach, v Banskej Bystrici i v televízii.

Tvorba Júliusa Kowalského je bohatá nielen počtom skladieb, ale aj rozmanitosťou žánrov. Dominujúce postavenie si získal najmä jeho symfonický triptych — IV. symfónia Revolučná, V. symfónia Partizánska a VI. symfónia Mierová. Skladateľ nimi reagoval na veľké historické udalosti, významné činy a deje, ktoré zostávajú trvalým podnetom pre umeleckú aktivitu tvorcov. Svoju tvorbu sa zapojil do všeľudského zápasu o zachovanie mieru a priateľstva medzi národmi. Umelecké výsledky jeho všestranného úsilia boli ocenené vyše 30-timi vyznamenaniami, z nich spomenieme vyznamenanie „Zaslúžilý učiteľ“ z r. 1975, Výročnú cenu ZSSK za V. a VI. sláčikové kvarteto z r. 1981, Zlatú plaketu mesta Bratislava „Za tvorivú činnosť“ z r. 1982, Plaketu Ministerstva kultúry PER „K. Szymanowského — 100 r.“ z r. 1983.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

Memoriál JANKA BLAHU

Memoriál Janka Blahu — bol názov súťaže vo folklórnom speve Západoslovenského regiónu, ktorá sa uskutočnila 29. novembra 1986 v malej sále Domu kultúry Ružinov v Bratislave. Usporiadali ju ObKaS Bratislava II. a Závodný klub Slovaft. Zišlo sa na nej veľa súťažiacich vo veku 5—60 rokov. Súťaž bola rozdelená do troch kategórií: deti do 15. roku, mládež od 15. do 19. roku (táto kategória bola, žiaľ, najmenej zastúpená) a dospelí od 20. roku vyššie. Sedemčlennej porote predsedal riaditeľ Lúčnice PhDr. J. Ranišec, členmi poroty boli o. i. popredné znalkyne folklórneho spevu — E. Paulovičová-Baková a doc. M. Skyvová-Dalmadyová, ako aj syn nár. umelca dr. J. Blahu — P. Blaho. Dušou podujatia, ktorá všetko zorganizovala, nadchla a viedla, bola dcéra J. Blahu — H. Jurasovová, milovníčka a výborná speváčka ľudových piesní (dokázala to tým, že na úvod súťaže sama zaspievala, čím navodila vhodnú atmosféru). Porozprávala prítomným o svojom otcovi, ktorý sa najmä v posledných rokoch života intenzívne venoval zbieraniu a propagovaniu ľudových piesní svojho rodného Záhorja. Prítomní si okrem toho vypočuli aj záznam rozhovoru s ním a ukážku jeho spevu a navyše naživo aj hru ľudovej kapely Rinalda Oláha.

Cieľom súťaže bolo obnoviť a udržať záujem širšej verejnosti o ľudové piesne, ktorú, žiaľ, v posledných rokoch vytláča z povedomia ľudu komerčný hudobný brak, šírený masovokomunikačnými prostriedkami. Súťažiaci spievali so sprievodom jedného alebo viacerých nástrojov (husle, harmonika), ale väčšinou len tak — bez sprievodu. Okrem sólistov súťažili aj dvojice a trojice spevákov. Usporiadatelia kladli dôraz na objavnosť repertoáru, a tak sme tu bežne známe piesne takmer ani nepočuli. Zato tie, ktoré na súťaži zazneli, boli znejúcimi dôkazmi vynachádzavosti a bohatej fantázie spevavého západoslovenského ľudu. Okrem piesní sa hodnotila aj originalnosť a autenticnosť prejavu, v dôsledku čoho napr. vyumelkovaný („hraný“) prednes nedosiahol uznania.

V I. kategórii sólistov (deti) zvíťazili: 1. Z. Hajdúová, 2. M. Barteková a 3. L. Štefankovičová spolu s A. Tóthovou (všetky zo súboru Vlenok pri Slovaft). V II. kategórii zvíťazila A. Slezáková (zo súboru Dimitrovec). V III. kategórii (dospelí) si I. cenu rozdelili F. Gavilík a P. Pouška (oba zo súboru Skalicaň), 2. cenu, ako aj zvláštnu cenu poroty za najautentickjší prejav dostala S. Matovičová (Čataj), 3. cenu V. Malcovičová (Kuklov). V speve dvojíc získali 1. cenu J. Kadlicová a V. Malcovičová (Kuklov), 2. cenu bratia M. a J. Špirkovi (Mokrý Háj). Čestné uznania dostali najmladší účastníci J. Labašová a P. Kern, ďalej trojica Fischerová — Kučerová — Kalousková (ZDS Nevádzová) a dvojica Oslejová — Konečný (Jablo-nica).

LJUBA MAKOVICKÁ

tými a presvedčivými slovami vyznal z lásky k domovu a k vlasti. Besedu dopĺňalo niekoľko árií a piesní.

Pri slávnostnom novoročnom koncerte (1. 1. 1987) sme s údivom prijali „inováciu“ dramaturgie. Vypadol baletný pár a recitácie, a tak sa z umeleckej estrády stal skutočný koncert. V programe sa vedľa diel Smetanu a Dvořáka objavili diela Janáčka a Martinů a zo slovenskej tvorby Organový koncert zasl. um. L. Burlasa v interpretácii zasl. um. F. Klindu. Škoda, že iba jedna časť — žiadali sa aspoň dve, lebo u Burlasa býva najintenzívnejšia myšlienková koncentrácia v pomalých častiach.

Už dávnejšie sa objavovali pripomienky k stáde sa opakujúcej inscenácii Predanej nevesty v novoročný večer. Tento rok televízia prekvapila záznamom z prenosu inscenácie SND Súchoňovho Svätotluka. Veľmi dobré predstavenie, najmä po hudobnej stránke. Dobré hrajúci orchester pod taktovkou zasl. um. O. Lenárda, vynikajúce spevácke výkony hlavných predstaviteľov prispeli k poznaniu, že tí, ktorí po prvom uvedení diela za-

pochybovali o jeho životnosti, nemali pravdu. Je to veľká opera a v slovenskej opernej tvorbe znamená nemenej ako v českej Smetanova Libuša. Nielen atraktívnym námetom, ale najmä jeho pokrokovým spracovaním, dramatickým spádom a súčasným pochopením výkladu národných dejín. Zdobránila to režia B. Kříšku i herecko-spevácke kreácie protagonistov opery, najmä O. Malachovského v titulnej postave. Presvedčivo vyzneli aj ďalšie postavy: Cabanov Mojmir, hlavne v zdverečnej árii, či Hanáckej nezabudnuteľná Blagota v árii z 1. dejstva; upútali i výkony E. Holíčkovéj, J. Ábela, F. Livoru, J. Hrubanta.

Napriek žánrovej bohatosti a vysokej kvalite sviatočných hudobných televíznych programov treba konštatovať, že chýbali polorecitatly alebo aspoň kratšie vystúpenia našich — medzinárodnou slávou ovenčených — interpretačných „hviezd“, ktorých máme čoraz viac a na ktoré sme právom hrdí. Televízia by mala viac prispievať k ich popularizácii.

(Dokončenie z predchádzajúceho čísla HŽ) ANNA KOVÁŘOVÁ

BELLOVA SONÁTA V SYMFONICKEJ PODOBE

Seminár o J. L. Bellovi konaný v roku 1983 v Liptovskom Mikuláši priniesol viacero nových postrehov o skladateľovi i prehľadnoscavie stanoviská k jeho dielu; no skladateľov odkaz v konečnej fáze môže najideálnejšie naplniť iba živá, znejúca podoba jeho hudby. 50. výročie úmrtia tohto nestora slovenskej hudobnej kultúry pripomenul aj koncert (3. decembra 1986) Symfonického orchestra Konzervatória v Košiciach, ktorý pod taktovkou svojho dirigenta Bartolomeja Buráša uviedol ako československú premiéru Bellovu Symfóniu h mol v úprave a inštrumentácii Vladimíra Bokesa. Ide vlastne o Bellovu Sonátu b mol pre klavír z rokov 1880—1882, dokončenú v Sibíri. V. Bokes Sonátu upravil do symfonickej podoby transponujúc ju do tóniny h mol. V inštrumentovanej podobe ešte výraznejšie vyniklo jej novoromantické zázemie, monumentalita výrazu, ale aj nadmerná prehustenosť v sadzbe. V. Bokes svojou úpravou výraznil, ale aj sprehľadnil niektoré štruktúrne prvky, najmä v 4. časti. Zinštrumentovaná podoba klavírnej Sonáty b mol, ktorá patrí k ojedinelým dielam v slovenskej hudbe 19. storočia má svoje plné opodstatnenie. Ešte plastickejšie priblížila kompozičnú výslovnosť skladateľa, tiesneného celý život malými pomermi nielen v malých slovenských mestách, ale aj v rumunskej Sibíri.

Dirigent B. Buráš zvládol s orchestrom košického konzervatória neobčajne dobre náročnú úlohu, ktorú kladie interpretácia tejto štvorčasťovej cyklickej skladby aj so všetkými inštrumentačnými fínasami.

Okrem Bellovej Symfónie zazneli na koncerte: Predohra k opere Ifigénia v Aulide Ch. W. Glucka a symfonická báseň Vodník, op. 107 A. Dvořáka. Dirigent B. Buráš sa na čele symfonického orchestra konzervatória prezentoval už niekoľkokrát veľmi úspešne. Zvyšil pedagogické požiadavky v príprave a z nej plynúce umelecké nároky. Interpretácia oboch diel bola bezprostredná, ba niekedy, najmä v Gluckovej predohre, dosiahla až iskru profesionálneho nadhľadu a éterickej vzdušnosti.

Záslužný čin, akým bolo naštudovanie a uvedenie Bellovej Symfónie v úprave V. Bokesa, sa znásobil umelecky presvedčivou interpretáciou Symfonického orchestra Konzervatória v Košiciach.

—md—

K šesťdesiatke IVANA HRUŠOVSKÉHO SKLADATEĽ REFLEXÍVNEJ VÝPOVEDE

Na svete sú veľké sily,
ale silnejšie než človek
nie je vo vesmíre nič.
Sofokles



Snímka: I. Grossmann

Sú ľudia, ktorí dávajú viac ako iní. Sú ľudia, ktorí majú to šťastie dostávať viac ako iní. A sú chvíle, kedy si to uvedomujú viac ako inokedy...

Bolo mi dopriate stretnúť sa s ním. S človekom, pre mnohých v našej súčasnosti nepostrádateľným. Svojím umením skladateľským aj pedagogickým dokázal v minulosti i teraz obohacovať všetkých, ktorí si k nemu otvorili cestu. Jeho ľudské vlastnosti vytvorili z neho človeka váženého, obklopeného skutočnými priateľmi.

Pamätám si na svoje prvé stretnutie s Ivanom Hrušovským. Pred viac ako desiatimi rokmi (ešte v čase mojich štúdií na konzervatóriu) prišiel k nám na hospiáciu v rámci predmetu hudobnej teórie. Spomínam si, akým prekvapujúco ľudským a priateľským dojmom na nás zapôsobil.

V tom čase som ešte nevedela veľa o ňom, o tom, čo predchádzalo jeho štúdiám kompozície na Vysokej škole múzických umení a hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského. Bolo to rodinné prostredie (otec — Ján Hrušovský, známy spisovateľ a novelista; bratanec — akademik Igor Hrušovský, významný filozof), ktoré formovalo jeho vzťah k rôznym druhom umenia, jeho filozofický postoj k otázkam života. Možno to bol genetický predpoklad, či iné získané vlastnosti, ktoré ho predurčili stať sa skladateľom, ale ani vedecké ambície nenechali na seba dlho čakať (už koncom 50-tych a v priebehu 60-tych rokov vzniká celý rad článkov a kritik, týkajúcich sa problematiky slovenskej hudby, štúdie a knižné publikácie — Obdobie klasicizmu na Slovensku, Slovenská hudba v profiloch a rozboroch, Cikkerova opera Vzkriesenie, Géneza hudobného myslenia J. Cikkeru, Vývoj slovenskej hudby v rokoch 1939—48, monografia A. Dvorská, vysokoškolské skriptá Úvod do štúdia teórie harmónie, jeho najnovšia práca Princípy riadené aleatoriky z kompozičného a teoretického hľadiska z r. 1982 je zatiaľ v rukopise).

Neskôr som ho spoznávala ako pedagóga, na katedre hudobnej teórie VŠMU. Vtedy, keď nás učil v rámci seminárov analýzy skladby prenikať do tajomných „vnútrob“ skladobných konštrukcií, pre nás o to záhadnejších, že sa týkali obdobia 20. storočia, som ešte netušila, že záujem o túto sféru, ale aj o súčasnú hudbu u mňa potrvá aj po skončení štúdií. Svoje názory nám nikdy nepredkladal ako hotové, uzavreté výroky, ale predostrel nám ich ako problém, o ktorom bolo treba uvažovať. Pomáhal nám chápať analýzu skladby ako dynamický proces, ktorý sa mení od prípadu na prípad (a nie v zmysle schematickej popisnosti parametrov). Bol jedným z hlavných podnecovateľov pri mojom rozhodovaní venovať sa otázkam vývoja slovenskej hudby, čo mi umožnilo zároveň zoznámiť sa s jeho tvorbou dokonalejšie — aj cez poznanie historicko-vývinových súvislostí.

Počiatky profilácie kompozičnej reči Ivana Hrušovského sú poznačené štúdiom u Alexandra Moyzesa, ktorý ho viedol k dokonalosti zvládnutia „klasického“ skladateľského remesla. Od svojich raných diel, nesúcich pečať vyrovnávania sa s európskou tradíciou i domácimi folklórnymi zdrojmi, sa postupne obohacuje o poznanie novších kompozičných prúdov, intenzívnejšie k nám prenikajúcich koncom 50-tych a v 60-tych rokoch (kantátová trilógia Proti smrti — Hirošima, Biela breza, sestra moja a Sen o človeku). Nastáva obdobie prijímania a prejavovania impulzov z oblasti tzv. Novej hudby, ktoré ho však neovládli, ale prispôsobil ich vlastným vyjadrovacím prostriedkom, stojacim na pevných základoch hudobnej tradície. Mnohé skladby z tohto obdobia by mali čo povedať aj súčasnému poslucháčovi (Combinazioni sonore, Sonáta pre klavír — prvé aleatorické klavírne dielo, Tri madrigalové impresie, Tri skladby pre klavír, Musica nocturna a i.). Vedomú polyštýlovosť, ktorá ich charakterizuje, vystrieda v 70-tych rokoch väčšia koncentrácia vyjadrovacieho aparátu, súvisiaca aj s temer výlučným zameraním sa na zborovú tvorbu pre amatérsku i profesionálne telesá. Určité obmedzenia, ktoré sú dané možnosťami zborových techník, však neznamenať vo vývoji kompozičného myslenia Ivana Hrušovského retardáciu. Naopak, vytvoril sa mu priestor na získavanie nových skúseností, jednak overovaním si postupov z predchádzajúcej e-

tapy a na strane druhej objavovaním nových skladobných riešení. Súčasne dochádzalo k vzájomným interakciám vokálneho a inštrumentálneho myslenia, čoho výrazom bol značný kvalitatívny posun v oblasti zborovej tvorby. Skúsenosti z tohto obdobia autor využíva v nasledujúcej tvorivej fáze (koniec 70-tych rokov), kedy pociťujúc absenciu ostatných hudobných druhov sa opäť vracia k inštrumentálnej tvorbe (Sonata in modo classico per il clavicemballo, Konfrontácie, Tri kánony pre husle a čembalo, Sulta quasi una fantasia, Dialoghi in ritmo per organo e percussioni). V doterajšom vývoji jeho kompozičné úsilie vrcholí v mimoriadne závažnej a silne emocionálne pôsobivej skladbe Sláčikové kvarteto (1983), venované pamiatke svojho syna Romana, ktorú bez nadsádzky možno zaradiť medzi najlepšie diela, ktoré v oblasti komornej hudby u nás vznikli. Dochádza v nej k štýlovému posunu smerom k hlbšej tematickej koncentrácii, na báze pre Hrušovského typických syntetizujúcich snáh. Nejde mu o vytvorenie „čistého štýlu“, ale o pretavenie a zároveň prekonávanie dovtedajšieho vývoja hudby cestou selekcie i spájania toho, čo mu bytostne vyhovuje. V tomto smere nikdy nestál na vyhranených pozíciách výlučných kompozičných smerov v zmysle „redukcie“ na určitý skladobný rozmer (napr. preferovaním technologických postupov, rôznymi racionálnymi metódami v ére avantgardnej hudby, či návratom tonality, obmedzením sa na monorytmickú pulzáciu, romantickú výrazovosť atď. v intenciách postmoderny), ale vždy sa snažil o komplexnosť vyjadrovacích prostriedkov, o mnohoznačnú hudobnú výpoveď. Hrušovského dielam nechýba logika tvarovania hudobného materiálu a spôsobu tektonickej výstavby, ani schopnosť „vzbudzovania citov“, dá sa povedať rovnováha emocionálneho a racionálneho (v hudbe toľkokrát diskutovaná).

Aspoň stručne sa žiada spomenúť sféru záujmu o domáci hudobný folklór, odrážajúca sa v početných spracovaniach ľudových piesní pre miešaný zbor a cappella, pre vokálno-inštrumentálne obsadenie, tiež s elektroakustickou úpravou, z ktorých niektoré získali ocenenia aj na Prix de musique folklorique de Radio Bratislava. Prilákali ho aj nové možnosti práce s elektroakustickými kompozíciami (Invokácie, Idee fixe). Vysoko humánnym charakterom kompozičného umenia Ivana Hrušovského nadobudol doteraz najsilnejšiu podobu v deväťčastoťom oratóriu Canticum pro pacem, pre recitátorku, mezzosoprán, bas, miešaný zbor a veľký orchester na staré latinské texty a úryvky z básnickej zbierky Nioba matka naša od P. Horova, ktoré na svojej premiére (počas BHS '86) bolo prijaté s veľkým nadšením.

Výrazom dlhoročnej úspešnej práce v oblasti kompozície i pedagogiky Prof. PhDr. Ivana Hrušovského, CSc., bolo udelenie profesúry i funkcie vedúceho Katedry skladby a dirigovania na VŠMU. Tým sa ťažisko jeho pedagogického pôsobenia presunulo z hudobnoteoretických disciplín na výchovu mladých adeptov kompozície. Naďalej však patrí k uznávaným hudobným vedcom (je často prizývaný na obhajoby kandidátskych prác, na konferencie a iné vedecké podujatia).

Významné životné jubileum človeka je príležitosťou na zamyslenie sa nad celým jeho doterajším životom. Ten, ktorý dosiaľ stojí za Ivanom Hrušovským, je plodný a bohatý na získané i odovzdané skúsenosti. Je úrodnou bilanciou, ale zároveň aj predpokladom ďalšej žatvy v nastávajúcom období na poli umenia, vedeckej i pedagogickej činnosti.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

DISKUSNÁ TRIBÚNA

O niektorých aspektoch hudobného vkusu

Postulát všestranne, harmonicky rozvinutej osobnosti je norma, ku ktorej spoločenský vývoj zatiaľ len smeruje ako k perspektívnemu cieľu, nie je to teda ukončený proces. Nemala by to však byť ani žiadna utópia. Mnoho tu bude závisieť od celkovej stratégie, od voľby metód a prostriedkov, ktorými budeme spredmetňovať predstavy o integrálnej osobnosti, hodnej výdobytkov 20. storočia.

Nezastupiteľnú (a žiaľ nedocenenú) úlohu v tomto zápase o novú kvalitu zohráva estetická výchova. O jej nedostatočnosti v systéme školskej i mimoškolskej výchovy sa hovorilo a písalo už mnoho. Nebudem preto k známym konštatáciám pridávať ďalšie, nielen preto, že by to bolo nosením dreva do lesa, ale aj preto, že doterajšia argumentácia je taká presvedčivá, že nepotrebuje žiadnu posilu. Chcel by som sa skôr zamyslieť nad niektorými aspektami kategórie hudobného úsudku a hudobného vkusu, prostredníctvom ktorých sa tiež manifestujú výsledky umeleckej výchovy, a teda aj výsledky kultivácie osobnosti v smere vyššie naznačenej perspektívy.

Hudobný úsudok je kategória, ktorá má širší rozsah, než napr. iba nejaká verbálna výpoveď o práve vypočutom hudobnom diele. Za hudobný úsudok treba považovať napr. aj demonštráciu takého postoja, akým je rozhodnutie o kúpe hudobných tovarov (napr. gramofonovej platne), súhlas alebo nesúhlas s hudobnou ponukou (sprostredkovanou napr. rozhlasovým či televíznym vysielaním), návržba alebo odmietnutie návštevy hudobného (koncertného, operného a i.) podujatia a pod.

Komplexnosť úsudkového postoja je často redukovaná do jednej dimenzie: mám rád — nemám rád. Hudobný úsudok má každý, a je ľahostajné, či má o hudbe veľa alebo málo poňatia. Dokonca v praxi sme neraz svedkami na prvý pohľad paradoxného javu, pri ktorom býva úsudok o hudbe vyslovovaný tým ľahšie (presnejšie — tým ľahkovážnejšie), čím menej poznatkov (a teda i predpokladov) je k dispozícii u subjektu, ktorý takúto výpoveď formuluje.

Hudobné úsudky, ako vieme, silne motivujú vnímanie. Sú zapálené pre jeden hudobný štýl, ale odmietajú iný, sú ješitné za jednotlivé dielo avšak averzné voči iným. Tento silný „náboj“ hudobných úsudkov si treba uvedomiť, pretože, ako ukazuje prax, sú to práve ony, ktoré nie zanedbateľným spôsobom rozhodujú o hudobnom vývoji a o sociálizácii najmä mladých ľudí.

Zo sociologického hľadiska majú pre osvetlenie niektorých aspektov hudobnostojových foriem viac či menej rozhodujúci význam aj stereotypy, ako kategórie zosobňujúce jednomyseľný postoj určitej sociálnej skupiny. Znamená to, že určité úsudky sú zovšeobecňované, nakoľko sa v istej sociálnej skupine stali samozrejmosťou. Je tu však nebezpečenstvo, že tieto stereotypy môžu ľahko prejsť do úsudkov. Vznik stereotypov je vlastne založený na generalizácii poznatku, podľa ktorého v hudobných postojoch existuje množstvo interindividuálnych zhôd.

Hudobný vkus sám osebe neexistuje. Vkus je doslova vždy relatívny, a to ako vo vzťahu k subjektom alebo skupinám, ktoré ho prezentujú, tak aj vo vzťahu k rôznym štýlom a žánrom hudby. Existujú názory, podľa ktorých niet zákonitostí, ktoré by riadili hudobný vkus. Niektorí autori (napr. A. Wellek) sa domnievajú, že hudobný vkus je závislý od posluchového typu, ku ktorému daný subjekt prináleží. A pretože ten je determinovaný ako teritoriálne tak dedične, aj hudobný vkus sa vraj musí vyvíjať na báze týchto determinánt. Takémuto poňatiu však odporujú zistenia súčasných výskumov. Iní autori (medzi nimi aj P. R. Farnsworth) uvádzajú, že existujú isté zákonitosti s relatívnou platnosťou, podmienené mnohými faktormi. Zistilo sa tiež, že postupom času dochádza k určitým zmenám v hierarchii popularity skladateľov, čo by dokazovalo, že hudobný vkus nie je nemennou veličinou, ale že je to dynamická štruktúra.

Je nesporné, že hudobný vkus je výsledkom procesu socializácie. V tomto veľmi významnom socializačnom procese, ako vieme, sú upevňované formy hudobných postojov, ktoré sú zaujímavým predmetom štúdia. Silnými socializačnými faktormi, ktoré majú vplyv na povahu hudobného vkusu, sú vedľa spolupatričnosti k určitej sociálnej skupine aj pôsobenie školy a masovokomunikačných médií. Samozrejme, hudobný vkus sa výrazne formuje a mení i pod vplyvom psychologických faktorov.

Veľmi dôležitým faktorom, vplyvujúcim na povahu hudobného vkusu, je hudobná skúsenosť. Opakovaná percepčná činnosť, hudobný „tréning“ je faktor, ktorý snáď najsilnejšie a najtrvalejšie ovplyvňuje hudobný vkus. Zážitok z hudby, ako to potvrdzujú mnohé výskumy, sa stupňuje jej opakovaným posluhom. Pravda, i tu sa skôr alebo neskôr dosiahne optimum, potom hodnotenie opäť klesá (dokonca môže vyvolať efekt odmietnutia). Dokumentuje to napr. situácia, v ktorej sa za normálnych okolností drží titul v listine hitov v priemere asi dva mesiace (i keď paralela medzi rôznymi hudobnými oblasťami je viac ako nepripustná).

Osobitnou otázkou je jav preferencie, ktorý sa silne manifestuje v hudobnom vkuse. Štatisticky významné rozdiely (zistené mnohými výskumami) sa prejavujú, ako je známe, v priamej závislosti od generačnej príslušnosti. Staronový problém názorového stretnutia generácií je rovnako evidentný ako opodstatnený, a to nielen v oblasti tvorivej, ale aj v oblasti receptívnej. V jednom i druhom prípade je táto konfrontácia „hnacím motorom“, bez ktorého by vývoj stratil svoju dynamiku. Avšak, zatiaľ čo v tvorivej oblasti toto stretnutie síl sa nielen všeobecne konštatuje, ale aj hodnotí pozitívne, v receptívnej oblasti podobná tolerancia nie je takou samozrejmosťou. Takáto opatnosť je niekedy opodstatnená, no v okamihu, kedy sa stáva normou, prináša so sebou riziko násilného vzdávania hľadísk, a to práve tam, kde by sme si priali naopak ich zblíženie. Nie zblíženie v zmysle straty identity, ale v zmysle tolerovania iného ekvivalentu hudobnej reality, pravda, za predpokladu zachovania istej úrovne umeleckých aspirácií pohybujuúcich sa v zóne vlastného žánru. Cit pre ich správny odhad, spolu s nutnou mierou vzájomnej tolerance, je to, o čo by sme sa mali snažiť nielen vo verbálnej, ale aj v činne rovine. Rád sa v tejto súvislosti odvolávam na veľmi jasne formulovaný názor J. Albrechta (Eseje o umení, Bratislava 1986, s. 65):

„Keď raz vieme, že mladý človek preto spieva svoju vlastnú pieseň, lebo chce byť sám sebou a nechce sa dať vtiahnuť do starých životných riečísk, pýtame sa, čo by sa vlastne stalo, keby sme sa usilovali žiť do dimenzií nových prejavov. Prelomili by sme hrádze, ktoré nás oddeľujú od mladých ľudí, pocho-pili by sme viac z ich života. Tým, že si osvojujeme nové rečové výzby a významy canticum novum, ešte nestrácame seba, ale naopak, upierame pohľad na nové oblasti života — vlastného života, a približujeme sa zároveň novému spoločenskému, novému životu, mládeži. Všetko, čo človek prijíma, začína patriť k nemu samému, stáva sa ním ako tá pieseň, ktorú spieva svojmu vlastnému ja; pritom vždy rozhoduje to, čo je schopný s prívlastňovaným bohatstvom urobiť, lebo bez ohľadu na to, z čoho človek vychádza, jeho skutočným vlastníctvom sa stáva len jeho tvorivý čin.“

Je isté, že taký percepčný výkon, ktorému je vlastná tvorivosť manifestovaná zodpovedajúcou úrovňou hudobného vkusu, nie je možné osvetľovať iba ako posluchovú diferenciáciu (výškovú, rytmickú, farebnú, harmonickú ap.), ale oveľa viac ako umelecké osvojovanie, pri ktorom hrá podstatnú úlohu celá životná skúsenosť subjektu. Úloha socializačných faktorov v procese hudobného vnímania je nezastupiteľná. Tak ako hudba nemôže vzniknúť vo vzduchoprázdne, tak ani vo vzduchoprázdne nemôže byť osvojovaná — to je dialektika hudby a umenia vôbec.

RUDOLF BREJKA

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

22. a 23. januára 1987. I. v. Beethoven: Koncert pre klavír a orchester č. 5 Es dur, op. 73; A. Bruckner: Symfónia č. 4 Es dur, Romantická. Slovenská filharmónia. Dirigent Ondrej Lenárd. Sólista Ken Ara, klavír.

Dovoľte, aby som svoje poznámky k recenzovanému koncertu Slovenskej filharmónie (navštívený bol piatkový koncert) podala tak trochu „zaostreným perom“. Nazdávam sa, že tí, čo sa tohto podujatia zúčastnili, iste sa tiež zamysleli nad mnohými otázkami.

Na programe boli dve známe diela skladateľov nemecko-rakúskej proveniencie. Standardnú úroveň malo predvedenie Beethovenovho Koncertu pre klavír a orchester Es dur v podaní japonského klaviristu — i u nás nie neznámeho — Kena Ara, ktorý od začiatku 60-tych rokov žije v Západnom Berlíne. Musíme vysloviť len slová uznania, pretože hosť — ako informovala priložená poznámka v programovom bulletine — hral s vysokou horúčkou a preukázal tým nielen zodpovednosť umelca, ale aj ľudské morálne kvality. Sólistova koncepcia nadväzovala na tradíciu po značené poňatie diela, čo však netreba považovať za mínus, aj keď sa v súčasnosti iste viac hodnotia interpretáčnej koncepcie s ozvlášťujúcimi momentmi. Vnútorne napätie mali najmä prvé dve časti, z poslednej časti akoby sa bola vytratila súdržnosť a jednotiaci gradačný oblúk. Súhra s orchesterom i nadhľad dirigenta Ondreja Lenárda boli imponujúce.

Trochu inú kapitolu tvorí predvedenie vari najznámejšej a najhrávanejšej Brucknerovej Symfónie č. 4 Es dur, Romantická, ktorej ako jedinej vo svojej symfonickej tvorbe dal sám autor programové označenie. Sťažujeme si, že Brucknerovo dielo ako si nenašlo cestu k nášmu slovenskému poslucháčovi a že akosi nezakotvilo na koncertných pódiách. Ak by odpoveď závisela od recenzovaného koncertu, v mnohom by sme odhalili podstatu tejto „brucknerovskej odmietavosti“. Neuveriteľné množstvo technických nedostatkov elementárneho charakteru v sekcii dychových nástrojov, pospatil zvukový tvar diela. Prítom exponované dychy sú práve tou esenciou, čo dodáva pravú arómu symfóniám vietského majstra.

Navyše, ak ide o Symfóniu č. 4, čiže o symfóniu, v ktorej Brucknerov vzťah k prírode sa pretavuje takpovediac do pastorálno-bukolických či iných prírodných scenérií, a to v celom diele, nielen v 1. časti a či v 3. časti, dokonca samotným Brucknerom označenej za obraz poľovačky. Zdá sa, že nevydarený nástup lesného rohu hneď v úvodnej partii 1. časti „nainfikoval“ kolegov nielen z vlastnej sekcie, aby „boli solidárni“. Z tohto hľadiska vyznieva prinajmenšom diskutabilné gesto dirigenta na záver koncertu, ktorým vyzdvihol hráčov na dychových nástrojoch. Nároky, ktoré kladú Brucknerove partitúry na jednotlivé nástrojové party, často ponímané bezmála sólisticky, sú nám známe, no vie sa aj o tom, že nie sú neprekonateľné. Veď tento fakt dokumentujú o. i. i live-nahrávky s Brucknerovými titulmi.

Dirigent koncertu Ondrej Lenárd sa usiloval dať celkovému vyzneniu diela tie monumentálne, ale aj humánne rozmery, ktoré Brucknerovým kolosom prináležia. Orchester a dirigent sú však ako dve spojené nádoby, a tak nemožno do detailov preniknúť do koncepcie, ktorú O. Lenárd predostrel. Postrehli sme však, že základom dirigentovho interpretáčného poňatia bola istá reliéfist vo stavbe malých i väčších plôch; no v terajšom brucknerovskom interpretáčnom trende sa naďalej dáva prednosť pozvoľným gradačným oblúkom, onomu typickému vlneniu, zakodovanému v evolučnom rozvíjaní či neustálych návratoch brucknerovských hudobných myšlienok.

Musíme na tomto mieste ešte pripomenúť známu dilemu: čo je prijateľnejšie, či sugestívne muzicovanie s menšími technickými nedostatkami alebo technická perfekcionista so zníženou dávkou muzicovania; prítom o ideálnom stave netreba diskutovať. Technické kazy však nemôžu prekročiť únosnú mieru, ako sa to stalo na recenzovanom podujatí.

JANA LENGOVÁ

30. januára 1987. I. Hrušovský: Hudba k Vincentovi Hložníkovi (premiéra); W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester B dur KV 595; G. Verdi: Quattro pezzi sacri. Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonický zbor. Dirigent Oliver Dohnányi. Zbormajsterka Margita Gergelová. Sólista David Lively, klavír.

Hudba k Vincentovi Hložníkovi je síce v Hrušovského tvorivej dielni prvou skladbou inšpirovanou výtvarným prejavom, nestojí však osamotene. Protivojnovým zameraním nadväzuje bezprostredne na nedávnu úspešnú premiéru oratória Canticum pro pace. Pokiaľ jednocasťová freska ideovým posolstvom pokračuje v oratóriu, jej kompozičná poetika tvorí akúsi syntézu polyštýlovosti predchádzajúceho diela. Nazvala by som ju esenciou nevšednej invenčnosti hudobnej fantázie Ivana Hrušovského, vyselektovanou jeho umným kompozičným majstrovstvom. Použité kompozičné prostriedky autor skoncentroval na ploche šiestich minút do údernej umeleckej výpovede.

I keď Hudba k V. Hložníkovi je hudobným pendantom veľkých protivojnových plátien mallara, Hrušovský sa díva na Hložníka cez prizmu vlastných názorových vyrovnaní. Neláka ho expresívne monumentálnych rozmerov, ale hľadá spoločnú myšlienku na báze filozofickej, ktorou aj vytvára a profiluje vnútorné napätie celého hudobného priebehu. V Hudbe k V. Hložníkovi Hrušovskému šlo o maximálnu koncentráciu obsahovo-výrazového vyjadrenia tejto závažnej výtvarnej výpovede mallara. V expresivnosti Hložníkových apokalyptických výjavov nenašiel Hrušovského naturel súzvu a skladba formovú ekvivalentnosť, preto určujúcou zostala už spomínaná filozofická podstata. Nosným pilierom hudby je dramatismus napätia, kompozične vyretastujúci z melodiky dvanástónového totálu a podporený rafinovanosťou orchestrálnej inštrumentácie, rytmicky zakcentovanej do vypätej a neustále gradujúcej pulzácie, v poslednej tretine ustupujúcej k tichej nádeji zmierenia. Hudba k V. Hložníkovi nie je výkrikom hrozby, skôr predtuchou jej dôsledku. V týchto meditatívnych dimenziách pochopil dielo i dirigent Oliver Dohnányi. Nesnažil sa ani akcentovať jeho pulzujúcu predtuchu, skôr striedmosťou

koncepcie začlenil sa do oživujúceho procesu novej partitúry Hrušovského. Istú výraznejšiu názorovú príbuznosť mohol precíznejším zaangažovaním sa prejavíť aj orchester Slovenskej filharmónie. Premiéra bola poctou jubilujúcemu skladateľovi.

Francúzskeho klaviristu amerického pôvodu Davida Livelyho sme v Bratislave počuli po tretí raz. Z minulosti sa zafixoval koncepciou Čajkovského Koncertu b mol a Beethovenovho Koncertu C dur. Vždy precízny a osobitý tvorivý umelec i tentoraz potvrdil inteligenciu vzdelaného invenčného hudobníka. Koncert pre klavír a orchester B dur KV 595 W. A. Mozarta znel v znamení parametrov, ktorých podstatou je názor, transponujúci sa do originálnej, ale presvedčivej koncepcie. Skladbu z posledného roka Mozartovho života umelec nasýtil tepom autorovej celoživotnej filozofickej reflexie, v praxi názorne stvárnenej do osobitej koncepcie každej časti: bezstarostné muzicovanie 1. časti vystrieda hĺbka životného i umeleckého poznania skladateľa v 2. časti, hudobne vyjadrená akcentovaním každej noty širokých melodických línii, aby záver rozprúdenou riavou hudby potvrdil mieru vyrovnania sa so skutočnosťou. Svoj obdiv k Mozartovým posledným opusom zdôraznil Lively aj prídavkom Andante pre hrací valček a malý organ v úprave pre klavír.

V druhej časti večera odzneli Quattro pezzi sacri od G. Verdiho, na zborevej časti ktorých sa výrazne podieľala mladá zbormajsterka Margita Gergelová. Zvlášť v samostatných á cappella zboroch (1,3) presvetlila polyfonickú faktúru jasnosťou frázovania. O. Dohnányi vo vokálno-orchestrálnych častiach (2,4) potvrdil skúsenosti operného dirigenta.

ETELA ČÁRSKA

Hovoríme s JOZEFOM PODPROCKÝM, riaditeľom Štátnej filharmónie Košice

O UMELECKÝCH PERSPEKTIVÁCH ORCHESTRA ŠF

Orchester Štátnej filharmónie Košice sa už 18. sezónu orientuje na naplňovanie konkrétnych úloh, vyplývajúcich z jedinečného postavenia tejto umeleckej inštitúcie na východnom Slovensku a jej jednoznačného ideovo-estetického poslania. V súvislosti so všeobecnou potrebou ďalšieho prehlbovania a rozširovania špecifickosti pôsobenia ŠF na východnom Slovensku sme položili JOZEFovi PODPROCKÉMU, jej riaditeľovi a zároveň hudobnému skladateľovi, niekoľko otázok.

Orchester Štátnej filharmónie — i keď stále patrí k najmladším orchestrom v ČSSR — sa počas svojej existencie umelecky vyhranil, interpretačne dozrel. Tento súčasný stav zaväzuje teleso k plneniu ďalších, možno aj koncepčne nových umeleckých úloh. Ako sa rysuje umelecká orientácia a aké sú ďalšie možné perspektívy ŠF?

— V umeleckej orientácii si stavíme dlhodobý umelecký cieľ i koncepciu, no vychádzame a nadväzujeme na všetky pozitíva dosiahnuté v doterajšej činnosti ŠF. Budeme prehlbovať adresnosť našich koncertov v rámci doterajších cyklov A, B, C, D s tým, že vo veľkom orchestrálnom cykle A pre náročného poslucháča sa zameriame vo zvýšenej miere na klasické diela 20. storočia a na súčasnú slovenskú a českú hudbu — nie však bez výhrad. Malý orchestrálny cyklus B je aj naďalej určený pre základy, podniky, inštitúcie. Je orientovaný na poslucháčsky overený a vďačné diela repertoárového charakteru z obdobia klasicizmu, predklasicizmu, romantizmu. Za veľmi dôležitý budeme považovať cyklus C, určený pre hudobnú mládež. Chceme ho koncepčne doriešiť tak, aby každý rok s niekoľkoročnou perspektívou predstavoval určitý výchovne ucelený celok. Boli by sme radi, keby sa nám podarilo v rámci tohoto cyklu získať na celý rok a nadväzne i na najbližšie roky približne tých istých mladých poslucháčov, ktorí by v rámci nášho dlhodobého zamerania úsilia o výchovu nového mladého percipienta koncertného umenia prešli celým viacročným cyklom. Budeme aj naďalej realizovať cyklus D (komorné a organové pondelky). Našou snahou je, aby sa v rámci tohoto cyklu prezentovali nielen naši koncertní umelci, ale aj významnejší zahraniční sólisti a komorné súbory, a aby tento cyklus vhodne dopĺňoval, ale aj rozširoval hudobný obzor našich poslucháčov orchestrálnych cyklov. Vo všetkých produkciách nám pôjde o dosiahnutie maximálnej umeleckej úrovne s vedomím nielen si udržať, ale aj získať nových poslucháčov. — V koncepcii samotnej dramaturgie vidím veľké a variabilné možnosti umeleckého napredovania telesa. Ak totiž konštatujeme, že orchester ŠF po osemdesiatich rokoch svojej existencie má takmer dobudovaný základný repertoár, je nutné cieľavedome pristúpiť k jeho rozširovaniu o konkrétne a interpretačne náročnejšie diela, ktoré budú prínosom nielen pre orchester, ale aj pre nášho poslucháča. V prvom rade máme na zreteli častejšie uvádzanie oratoriálnych a vokálno-symfonických diel, vrcholných diel neskorého romantizmu a najmä výraznejšiu orientáciu na diela impresionizmu a — ako som spomenul — na klasické diela 20. storočia, čomu už čiastočne zodpovedá aj dramaturgia tohtoročnej sezóny. Tieto dramaturgické tendencie — za predpokladu, že sa dorieši spôsob jeho organizácie a realizácie — sa budú dotýkať aj nášho medzinárodného hudobného festivalu Košická hudobná jar. Verím, že ak v spolupráci so Slovkoncertom doriešime otázky. KHJ, ovplyvní to vo zvýšenej miere a kladne celú jej koncepciu i priebeh. Inovácia koncepcie KHJ bude spočívať nielen v tom, že festival bude časovo sústredenejší (bude sa konať mesiac — od 6. mája do 6. júna), ale bude v ňom percentuálne vyššie ako doteraz zastúpená účasť zahraničných orchestrov, komorných súborov aj sólistov a viac ako doteraz sa budú uvádzať aj náročné vokálno-inštrumentálne diela.

Neuvažovali ste v tejto súvislosti o potrebe veľkého miešaného zboru pri ŠF?

— Dúfam, že v blízkej budúcnosti sa podarí zriadiť aj v Košiciach zborové teleso aspoň na poloprofesionálnej úrovni, ktoré by mohlo participovať na realizácii dlhodobých dramaturgických zámerov Štátnej filharmónie, ale aj v štátnom divadle, v rozhlasu, v televízii a podobne.

V čom je špecifické postavenie orchestra ŠF v kontexte slovenských a českých symfonických orchestrov?

— Špecifickosť ŠF je daná už skutočnosťou, že je druhým štátnym symfonickým telesom na Slovensku, a do jeho pôsobnosti predovšetkým spadá celé východné Slovensko.

Zájazdová činnosť je neodmysliteľnou súčasťou umeleckého pôsobenia orchestra ŠF. Popri pozitívnych faktoroch sa v zájazdových podmienkach vyskytujú aj tienisté stránky. Môžete ich konkretizovať?

— Zájazdová činnosť nie je bezproblémová. Okrem nevyhovujúcich autobusov niektoré miesta a inštitúcie mimo Košíc neprejavujú ani dostatočný záujem o koncerty ŠF. Aby v budúcnosti bolo možné rovnomernejšie rozširovať koncerty ŠF v celom kraji, bude žiaduce, aby kultúrne inštitúcie v jednotlivých mestách mali väčšie pochopenie a záujem na usporiadaní komorných



aj orchestrálnych koncertov umeleckej hudby, a aby im boli prídelené na túto činnosť aj adekvátne finančné prostriedky. S tým úzko súvisí nielen vybavenie koncertných sál vhodnými koncertnými klavírmi, ale aj potreba zriadenia servisu na ich opravu, údržbu a ladenie. Verím, že dobrá spolupráca s kultúrnymi zariadeniami v Prešove, Humennom, Bardejove, Sečovciach, Spišskej Novej Vsi a v ďalších, kde ŠF účinkuje, bude i naďalej prosperovať.

Aké sú podmienky pre rozvíjanie umeleckej činnosti ŠF v domácom prostredí Domu umenia?

— Ziaľ, Štátna filharmónia, patriaca medzi primárne hudobné inštitúcie na východnom Slovensku nevlastní za 18 rokov svojho trvania vlastné priestory. Aby v budúcnosti mohla dôstojne plniť svoje poslanie v oblasti ideového, estetického a výchovného pôsobenia, bude potrebné čo najskôr a zásadne vyriešiť priestorové podmienky najmä pre prácu orchestra, aby bola umožnená lepšia individuálna príprava na koncerty, a aby mohlo byť zabezpečené efektívne využívanie pracovného času. K realizácii zvýšených umeleckých požiadaviek na repertoár a sústavného koncepčného zvyšovania umeleckej pripravenosti orchestra je potrebné orchester kádrom dobudovať, čo priamo súvisí aj s počtom pracovníkov v globále.

Ako ovplyvňuje orchester ŠF hudobno-estetickú orientáciu študujúcej mládeže a ako napomáha rastu hudobnosti mládeže?

— Práca s publikom bola a zostala prvoradou úlohou ŠF. Táto úloha je v súlade s dynamickým vývojom nielen Košíc, ale aj celého východného Slovenska a súvisí aj s príchodom nových obyvateľov do Košíc. Pri získavaní poslucháčov z radov mládeže sa nám veľmi dobre darí spolupráca s odborom školstva VSKNV i s väčšinou stredných odborných škôl, gymnázií a stredných odborných učilíšť. Možno povedať, že ŠF ako jediná systematicky supluje esteticko-výchovnú úlohu, čo naráža na veľké problémy v náborovej činnosti. Prísun mladých poslucháčov na koncerty ŠF je do veľkej miery podmienený aj zánietenosťou niektorých pedagógov škôl, ktorí pri absencii estetického výchovu na školách osobným príkladom a agitáciou dosahujú pozitívnejšie výsledky ako samostatný nábor. — Musím kriticky uviesť, že ani v tomto roku sa nám nepodarilo založiť a uviesť do života plánovaný Klub hudobnej mládeže pri ŠF. Jeho založenie sa rysuje začiatkom roka 1987. Prínosom v oblasti práce s publikom však bola aj v roku 1986 veľmi dobrá spolupráca s Kruhom priateľov hudby pri ŠF. V súčasnosti má už takmer tristo členov. Okrem aktívnej účasti na koncertoch ŠF sú napomocní užitočnými aj kritickými pripomienkami k našej činnosti.

Ešte otázka k problému návštevnosti koncertov ŠF...

— Návštevnosť na koncertoch ŠF sa v ostatnom období zvyšuje, o čom svedčia veľmi priaznivé výsledky plnenia plánu v koncertnej činnosti. O dobrej návštevnosti a tejto sezóny už aj doteraz svedčia čiastočné výkazy návštevnosti. Návštevnosť sa darí zabezpečovať vďaka spomínanej spolupráci so školami, ale aj viacerými závodmi a podnikmi v meste a niektorými novými mestami a formami náboru a propagácie. — V závere nášho rozhovoru chcem zdôrazniť, že realizácia našich kultúrno-politických a operatívnych úloh, ktoré sme si vytýčili a rozpracovali na nasledujúce obdobie, poskytuje všetky predpoklady a záruky nielen pre úspešné umelecké napredovanie, ale aj pre adekvátne spoločenské uplatnenie ŠF, čo znamená, aby dôstojne plnila svoje poslanie v oblasti ideového, estetického a výchovného pôsobenia na svojich poslucháčov. Pripravila: DITA MARENČINOVÁ

DVE PREMIÉRY MOZARTOVEJ ČAROVNEJ FLAUTY

V NÁRODNOM DIVADLE V PRAHE

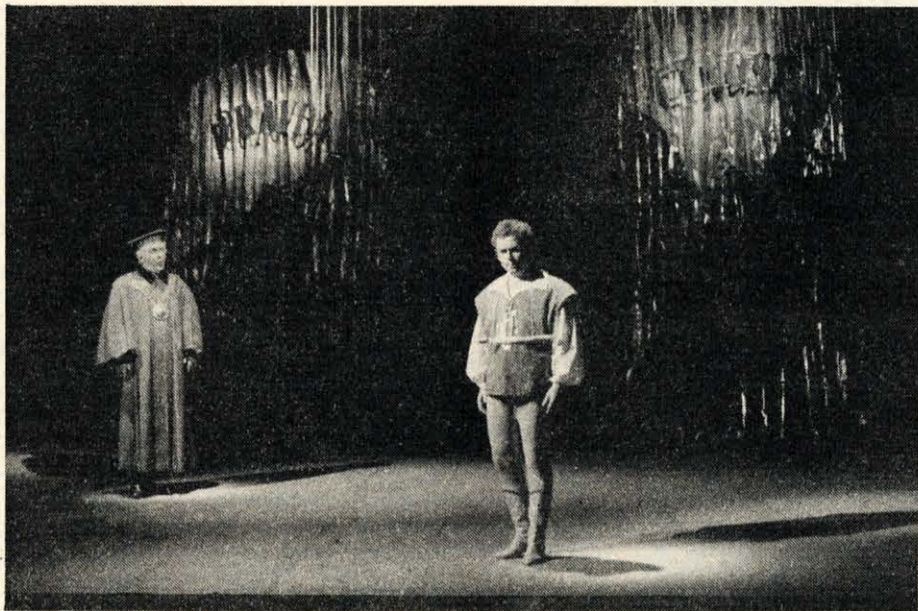
Mozartovský kult patrí neodmysliteľne k pražskému hudobnému prostrediu. Jeho začiatky môžeme klásť do 80-tych rokov 18. storočia. Odvtedy sa vyvíja rovnomerne, bez akýchkoľvek príkrych a náhlych zlomov, hoci iste nie bez rôznych peripetií. V priebehu 19. storočia sa pestovanie Mozartovej hudby v Prahe považovalo (najmä z pohľadu hudobníkov z ostatných krajín) za prejav konzervativizmu. Berlioz aj mnohí ďalší svetoví skladatelia sa — hoci len počas krátkej návštevy Prahy — presvedčili o opaku; resp. o tom, že popularita Mozarta nie je brzdou pri presadzovaní modernej hudby do koncertného života. Aj pre súčasnosť má kult Mozarta svoj význam. Je predovšetkým symbolom umeleckej kvality dramatickej progresivnosti, svetovej orientácie v hudobnom a hudobnodramatickom umení.

V Prahe mala Čarovná flauta premiéru v roku 1792. Bolo to takmer presne rok po svetovej premiére opery vo Viedni. Najnovšie premiérovu uviedli Čarovnú flautu dňa 12. decembra 1986 (1. premiéra) na scéne Národného divadla v Prahe. Realizátor javiskového tvaru diela sa nepokúšali o novátorské alebo experimentálne poňatie. Oveľa viac vychádzali z dobových súvislostí a snažili sa dosiahnuť správnu mieru historickej vernosti (napr. v scéne Kráľovnej noci z 1. dejstva) a štýlovej autenticity. Ich pohľad na Mozarta bol objektivizujúci. Hľadali taký interval medzi Mozartovou a Schikanederovou hudobnodivadelnou výpoveďou a zážitkovým svetom súčasného človeka, ktorý by podal to, čo chceli povedať Mozart so Schikanederom, pokiaľ možno neskreslene a zároveň tak, aby táto výpoveď bola blízka a zrozumiteľná dnešnému opernému návštevníkovi. Takáto cesta pri realizačnom uchopení operného diela je hádam náročnejšia, no na druhej strane sa vyznačuje výsostne poctivým a ozajstným vzťahom tak k dielu, ako aj k vnímateľovi. Zároveň sa ukazuje, že Mozartovo posolstvo dobra, krásna a humanita tlmí najlepší takýto základný prístup. Podobný náhľad na Mozartovu operu uplatnil režisér zasl. um. Karel Jernek. Jednotlivých protagonistov viedol k vývažnosti medzi výrazovou prirodzenosťou a hereckou spontánnosťou na jednej strane a mierne stylizovanými gestami na strane druhej. Jedinečným spôsobom formoval divadelný priestor a hereckú akciu. Bolo to predstavenie, na ktorom sa stále niečo deje. Statické miesta alebo také, ktoré by nemali svoju dramatickú funkciu, logicky využitú v celkovom inscenačnom vyznení diela, to neboli.

Scénu pripravil hosťujúci nár. um. Ladislav Vychodil z Bratislavy. Okrem niekoľkých detailov (napr. jediná filmová projekcia ohňa a tečúcej vody vo vý-

jave Tamina s Paminou v 2. dejstve) vytvoril scénu funkčnú a esteticky pôsobivú, plne dotvárajúcu a podporujúcu hereckú akciu. Do celkového rozvrhnutia scény nenásilne začlenil niektoré slobodomurárske symboly významné pre pochopenie deja. Pomerne jednoduchými scénickými prostriedkami vedel vystihnúť základný charakter prostredia, v ktorom sa dej práve odohrával. Určitá jednoduchosť a vzdušnosť scénického stvárnenia zároveň korešpondovali s

hľadiska výrazového trocha jednostranne. Tímocníka zasvätencom našťudoval zasl. um. Jaroslav Horáček kultivovane a presvedčivo. Nár. um. Jana Jonášová v úlohe Kráľovnej noci znovu osvedčila svoj blízky a zanietený vzťah k Mozartovi. Dramatickú koloratúru Kráľovnej noci podala znamenite, má krásny, jasný a prízračný tón, herecky postavu kreovala dôstojne, s patričnou dávkou vznešlosti. Veľmi dobré pochopenie pre mozartovský štýl preukázala Zora Jehličko-



Zaslúžilý umelec Jaroslav Horáček ako tímocník zasvätencom a Miroslav Kopp ako Tamino v pražskej inscenácii Mozartovej Čarovnej flauty. Snímka: O. Pernica

hlavným posolstvom diela. Celkovú režijnú a scénickú koncepciu dobre dotvorili kostýmy hosťujúcej Olgy Filipi.

Hudobného našťudovania Čarovnej flauty sa ujal hosťujúci dirigent nár. um. Zdeněk Košler, ktorý dielo pripravil na skutočne špičkovej úrovni. Dosiahol mimoriadnu perfekcionálnu, technickú vybrúsenosť a štýlovú čistotu v orchestrálnej zložke, o ktorú sa tak speváci mohli spoľahlivo oprieť. Košler mierne ubral z tempa, no celkový výsledok — Mozart v širokom spektre svojich výrazových možností — nemožno hodnotiť inak ako najvyššie kladne.

Z predstaviteľov hlavných rol priam zažiaril Ivan Kusnjer ako Papageno. Kusnjer dobre pochopil, že postava Papagena je dôležitá z hľadiska dramatickej nosnosti diela. Plnokrvne rozohral komické situácie, no nikde neprekročil hranice vkusu. Zaujmal hereckou i speváckou bezprostrednosťou a širokou paletou výrazových možností. Výborným typom pre postavu Sarastra bol Karel Průša. Miroslav Kopp v úlohe Tamina sa prejavil z

vá v role Paminy. Vynikla jemným a lyricky kantabilným podaním. So zmyslom pre súlad a hlasovú aj hereckú vyrovnanosť stvárnil postavy troch dám z družiny Kráľovnej noci Iveta Žižlavská, Anna Bortlová a zasl. um. Libuše Márová. Papagena Jiřiny Markovej náležite rozohral celý rad zdravo komických polôh. Jej spevácky prejav mal správnu dávku mozartovskej iskrivosti. Zasl. um. Jiří Zahradníček ako Monostatos kreoval svoju úlohu presvedčivo, zvýrazňujúc komické aj janičiarske motívy. Štandardné výkony odviedli aj Jiří Ceě (Kňaz múdrosti), Bohumil Černý a Bohuslav Maršík (ozbrojenci) a Olga Orolinová, René Nachtigalová a h. Marie Veselá (traja géniovia). Významný podiel na celkovom kladnom vyznení diela mal aj operný zbor ND so zbornajstrom zasl. um. Milanom Malým.

Pražská inscenácia Čarovnej flauty celkovým stvárnením diela jasne a zreteľne podčiarkla základnú ideu diela — cestu od zla k dobru, cestu ľudskosti, ušľachtilosti, krásy.



Ján Ďurčo ako Papageno a Mária Turňová ako Pamina v bratislavskej inscenácii opery Čarovná flauta W. A. Mozarta. Snímka: J. Vavro

tov. Tým je vlastne sploštene podaná základná charakteristika tejto postavy, keďže najmä jeho ľudskosť, láskavosť a ušľachtilosť nevystúpia natoľko do popredia, ako by sa žiadalo. Aj napriek týmto výhradám je treba oceniť snahu režiséra o novosť a netradičnosť pohľadu na dielo. S duchom diela vcelku dobre korešpondovali kostýmy Heleny Bezákovej. Operu pochopila predovšetkým ako rozprávkový príbeh a tomu prispôbila kostýmy, avšak bez zbytočnej pompéznosti.

Hudobne operu našťudoval dirigent zasl. um. Viktor Málek. Preukázal dobrý vzťah k mozartovskej hudobnej reči, mal nad partitúrou správny nadhľad, volil primerané tempá, no aj tak by bolo vhodné určité skvalitnenie orchestrálnej zložky; sporadicky totiž chýbala oná typická mozartovská iskrivosť, ľahkosť, elegancia. Orchester bol pre spevákov celkovo spoľahlivým základom, no jeho väčšia umelecká zainteresovanosť by dielu iba prospela.

GRAMORECENZIA

Benjamin Britten: Serenáda pre tenór, lesný roh a sláčikový orchester, op. 31; Variácie na tému Franka Bridgea pre sláčikový orchester, op. 10. Peter Schreier, tenór; Peter Damm, lesný roh (nástroj W. Mävig, Markneukirchen), Slovenský komorný orchester, Bohdan Warchal. OPUS 1985, 9112 1577.

Keď v roku 1983 bola Brittenova Serenáda s umelcami z NDR súčasťou programovej ponuky Bratislavských hudobných slávností, stretla sa s mimoriadnym úspechom po všetkých stránkach. Treba v každom prípade oceniť pohotovosť vydavateľstva OPUS, ktoré si tento titul nadvážne zabezpečilo ako štúdióvu nahrávku s dostatočným predstihom. Zachytilo tak nanajvýš kvalitnú interpretačnú kreáciu diela, ktorá svojou umeleckou hodnotou razom zaujala popredné miesto v zozname OPUS-ovej diskotéky. Poetický text piatich storočí sa stal pre skladateľa východiskom obdivuhodnej konfrontácie s prírodou. Sláčikový základ, nosný element zvukovosti a tematickej zložky kompozície, dodáva skladbe romantický vzruch a atmosféru. SKO podčiarkol náladovosť, dokonale znie jeho súhra s obligátnym lesným rohom Petra Damma a geniálne skomponovaným a interpretovaným sólovým tenorovým partom Petra Schreiera. Schreier sa v tomto diele predstavil opäť v novej polohe — ukázal presvedčivo, ako rozumie hudbe všetkých storočí; ako mu nerobí problémy zmocniť sa vokálneho prejavu v ktorejkoľvek cudzej reči. Zaujal mäkkosťou tónu, ktorá dielu dodáva teplo a jas a v rámci celku ho presvetľuje optimizmom. Na druhej strane gramoplatňa zaznamenáva dielo Variácie na tému F. Bridgea, ktoré figuruje v trvalom repertoári SKO už po viacero rokov. Táto nahrávka dokumentuje vysokú interpretačnú, priam majstrovskú úroveň súboru, jeho zosúladenosť, jasnú koncepciu, výrazovú stránku hry popri absolútne samorezejnej detailnej technickej vybranosti. Nuansy, vnútorný charakter jednotlivých kontrastných plôch pri rešpektovaní zákonitostí gradácie, oblúku skladby ako celku, sytosť zvuku, výrazná tematická diferencovanosť — to sú tie najcennejšie devízy tejto Brittenovej skladby v podaní SKO. Šírka výrazových prostriedkov obohacuje dielo, inak celým svetom už vyše 50 rokov uznávané a často zaznievajúce z koncertných pódii a rozhlasových staníc. Skutočne trvalá spomienka na svojho učiteľa z pera Benjamin Brittena — v oživení warchalovcami azda ešte príťažlivejšia!

VIERA POLAKOVIČOVÁ

V OPERE SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA V BRATISLAVE

Týždeň po premiére Čarovnej flauty v Prahe pripravil premiéru tejto opery aj operný súbor SND v Bratislave (19. a 20. decembra 1986). Bratislavská Čarovná flauta zaujala predovšetkým kvalitou speváckych výkonov. Je potešujúce, že sa v poslednej dobe stretlo v opere SND viac mladých a ambiciózných spevákov; táto generácia vokalistov má všetky šance na to, aby raz dôstojne prebrala štafetu po dnešnej strednej speváckej generácii.

Aj v Bratislave jestvuje silná mozartovská tradícia. V literatúre sa uvádza, že Čarovnú flautu tu uviedli prvýkrát roku 1797. Roku 1814 ju dokonca považovali za najlepšiu opernú inscenáciu sezóny, vynikajúcu skvelou a neobyčajne nákladnou výpravou. Štýlovou čistotou podľa svedectva dobových kritik zaujalo našťudovanie tejto opery v roku 1929. Nie je bez zaujímavosti, že libretista Čarovnej flauty Emanuel Schikaneder istý čas pôsobil v bratislavskom divadle. Je teda prirodzené, že od každej novej inscenácie tejto opery sa očakáva najvyššia kvalita vo všetkých hudobnodivadelných zložkách.

Režisér Miroslav Fischer sa vo svojom poňatí pokúsil zosúladiť v podstate tradične uchopený herecký prejav s experimentálnym riešením scény, ktorú ako hosť navrhol Milan Ferenčík. Ferenčíkova scéna bola zodpovedajúca v niektorých detailoch, ale z hľadiska celkovej funkčnosti, ako aj z hľadiska dotvorenia hudobnodivadelnej akcie skôr brzdiaca. Tým, že zaberala dôležitý priestor uprostred javiska a čiastočne aj svojou „masívnosťou“ blokovala výraznejšie uplatnenie hereckých výkonov. Podobná situácia nastala aj pred niekoľkými rokmi, keď v SND uviedli Mozartovho Dona Giovanniho.

Problematické bolo tiež zapojenie svetla do inscenačného vyznenia. Keď vyjdeme z hlavnej idey diela, ktorá je z hľadiska možnosti výkladu úplne jednoznačná (cesta od zla k dobru, od nepozna-

nia k poznaniu, od nenávisti k láske, teda od tmy ku svetlu), potom by sa vcelku jednoznačne žiadalo, aby táto idea bola aj náležite inscenačne odtenená. Ak je teda riša Kráľovnej noci oprávnené symbolizovaná tmou (resp. šerom), mala by sa potom Sarastrova riša postupne zalievať svetlom. No v inscenácii sa všetko odvíjalo v rovnakom šere.

Nedoriešená zostala tiež otázka celého radu symbolov, ktoré podľa môjho názoru k deju Čarovnej flauty patria organicky a neodmysliteľne (so slobodomurárskym symbolom pracuje Mozart aj hudobne!), nie sú ničím akcesorickým, pridaným. Hneď na začiatku predstavenia je drak, resp. had, ktorý napadne Tamina, nahradený zvláštnymi chápadlami s farebnými žiarovkami, je to niečo na spôsob svetelných efektov amerických music-hallov z 30-tych rokov. Márne by sme očakávali, že traja géniovia zostúpia z výšin. Diskutabilné je tiež znázornenie troch chrámov v Sarastrovej ríši (tu sú to tri zasúvacie dosky, ktoré zasunutím zabránia Taminovi vo vstupe). Chýba tiež charakteristický znak, ktorý by divák nenechal na pochybách, že ide o tri chrámy. Mám pred sebou časopis Opernwelt, ktorý v čísle 1/1987 prináša recenziu zúrišskej premiéry Čarovnej flauty (november 1986). Réžiu mal Jean Pierre Ponnelle. Tri chrámy sú tu riešené názorne (na scéne je vstupné priečlie) a namiesto symboliky pre jednotlivé chrámy je nad vchodom každého z nich napísané, čomu je chrám zasvätený (Natur, Weisheit, Vernunft). Teda inscenátorom v tomto prípade išlo predovšetkým o to, aby základné posolstvo diela bolo opernému návštevníkovi zrozumiteľné nelen v celkovom vyznení, ale aj prostredníctvom každého detailu. Vráťme sa však k bratislavskej inscenácii. Sporne je uchopená aj postava Sarastra, ktorý tu vystupuje temer ako deus ex machina; objaví sa vždy vo vrchnej časti javiska sediac na tróne ozarenom farebnými žiarivkami. V priebehu celej opery nevstúpi do priamejšieho, ľudského kontaktu so žiadnym z hlavných protagonis-

Kvalitatívne najvyššie zaangažovanie prejavili vokalisti. Sarastro spieval na oboch premiérach zasl. um. Ondrej Malachovský, (do roly Sarastra boli obsadení aj Ján Galla a Peter Mikuláš). Podal kultivovaný a na štýlovosti založený výkon. Vyrovnal sa aj s najväčšími hľbkami, ktorými sa Sarastrov part honosí. Ako Tamino zažiaril mozartovský tenor Jozef Kundlák; vládne bezpečnou speváckou technikou, zreteľnou dikciou a hlboko prežitým prejavom. Peter Oswald túto úlohu podal na viac-menej štandardnej úrovni, výrazovo trocha jednostranne. Kráľovnú noci našťudovali hosťujúca Vítězslava Bobáková a Jana Valášková. Aj keď obidve speváčky zrejme nemali väčšie skúsenosti s dramatickou koloratúrou, ich stvárnenie bolo na prijateľnej úrovni. Rolu Paminu našťudovali Lívia Ághová a Mária Turňová; Ághová má prízračnejší hlas a je herecky mladistvejšia, bezprostrednejšia, Turňová inklinuje viac k lyrickým polohám a celkovo postave dodávala črty vznešenosti. Výborný bol Papageno Ján Ďurčo. Rozohral celý rad komických situácií, bol herecky spontánny a živý, má príjemný hlasový timbre, dobrú techniku a bolo vidno, že Mozart spievať rád a na základe pochopenia štýlu diela. Róbert Szűcs preukázal v úlohe Papagena tiež výborné spevácke kvality, no herecky bol menej pohyblivý. Papagenu stvárnil Eva Antolíčová a Anna Czaková. Antolíčová s Ďurčom vytvorili takmer ideálnu dvojicu Papagena a Papagena v duete z finále 2. dejstva. V úlohe Monostata podali presvedčivý výkon dnes už nebhý Vojtech Schrenkel a zasl. um. Pavol Gábor. Speváckym súladom sa vyznačovali obe trojice dám z družiny Kráľovnej noci (Elena Holíčková, Anna Křuková, Jitka Zerhauová a Ludmila Braunová, Jaroslava Horská, Jitka Saparová). Spoľahlivé výkony odviedli aj zasl. um. Juraj Hrubant a Rastislav Uhlár ako tímocníci zasvätencom a zasl. um. Juraj Onišenko, Boris Šimanovský a Miroslav Dvorský ako zasvätenci. Svoj zástož v opere mal aj zbor, ktorý dobre pripravili Ladislav Holásek a Katarína Bezáková.

MILOSLAV BLAHYNKA

PREHLBOVANIE KULTÚRNYCH KONTAKTOV



Snímka približuje atmosféru na jednom z tokijských koncertov našich umelcov. V popredí sólisti M. Blahušiaková, I. Kirilová, zasl. um. F. Livora, P. Mikuláš a dirigent zasl. um. O. Lenárd.

Hostovanie slovenských umelcov v krajine vychádzajúceho slnka zaznamenáva v ostatných rokoch výrazne vzostupný trend. Zaslúžilý umelec Ondrej Lenárd účinkoval v Japonsku na sklonku minulého roku už po štvrtý raz. Naplnia radosťou aj skutočnosť, že spolu s ním sa prezentovali tiež sólisti opery Slovenského národného divadla. O dosiahnutých umeleckých výsledkoch nám dirigent **ONDREJ LENÁRD** povedal:

— Za moje účinkovanie na 14 koncertoch priamo v Tokiu vďaka pozvaniu umeleckej agentúry Japan Arts. Nesmierne zaujímavý a umelecky podnetný bol pre mňa prvý koncert, na ktorom som spolupracoval s amatérskym festivalovým orchestrom, zloženým z koncertných majstrov a vedúcich nástrojových skupín 65 (!) tokijských amatérskych symfonických telies. Pôsobenie takéhoto počtu amatérskych telies v štrnástmilionovom Tokiu je dokladom vysokej úrovne estetickéj a hudobnej vý-

chovy v tejto krajine, čo spätne zohráva významnú úlohu i pri výchove publika. Moje účinkovanie s týmto telesom ocenil i komisár pre kultúrne záležitosti mesta Tokia, ktorý mi odovzdal pamätnú plaketu s vyjadrením vďaky za prehlbovanie kultúrnych kontaktov medzi našimi krajinami. Na ďalších koncertoch som spolupracoval so Shinsei Nihon Symphony Orchestra. Práca s týmto telesom mi priniesla množstvo nových poznatkov, ktoré sa teraz zákonite prenesú i do mojej práce s materským telesom. Japonské orchestre všeobecne vynikajú dokonalou technickou prípravou, disciplínou i neobyčajnou zanosťou každého z hráčov. Veď mnohí z nich sa školia v Európe a v snahe docieľiť „autentickú“ interpretáciu skladieb európskych autorov, radi si pozývajú európskych dirigentov, od ktorých očakávajú, že vložia do ich výkonov „európskeho ducha“.

Okrem nadšených ohlasov publika a kritiky prinieslo úspešné

pôsobenie nášho dirigenta i vý-
znamný praktický dôsledok: vedenie orchestra vymenovalo Ondreja Lenárda od roku 1988 za hlavného hosťujúceho dirigenta.

— Funkcia „principal guest conductor“, ako stojí v menovacom dekrétu, je pre mňa skutočne vysokým ocenením. Z nej vyplývajúce každoročné hostovanie v Japonsku mi dáva do istej miery šancu ovplyvniť i dramaturgiu týchto vystúpení smerom k väčšiemu dôrazu na uvádzanie slovenskej tvorby, ako i na možnosť účinkovania našich sólistov. Už počas svojho minulého pobytu v Japonsku som sa zmienil riaditeľovi orchestra o možnosti pozvať kvarteto sólistov opery SND. Tento návrh nezapadol prachom a pri príprave môjho účinkovania som dostal možnosť vybrať si sólistov na interpretáciu Beethovenovej 9. symfónie, Dvořákovho a Mozartovho Rekviev. Na uvedenie týchto troch štýlovo odlišných titulov boli pozvaní: zaslúžilá umelkyňa Magda Blahušiaková, Ida Kirilová, zaslúžilý umelec František Livora a Peter Mikuláš. Ich trojnásobné účinkovanie v Beethovenovej 9. symfónii sa konalo v rámci „maratónu“, počas ktorého sa od 10. decembra do konca roka uvádza toto dielo len v samotnom Tokiu na 70 koncertoch. Z konfrontácie so sólistami Japonska, Európy i USA vyšli naši speváci skutočne víťazne. Každý z nich naplno osvedčil svoje spevácke kvality, čo vysoko ohodnotila nielen tlač a publikum, ale aj členovia a vedenie orchestra. Vďaka ich výkonu sa dostala do povedomia i bratislavská opera, ktorá má dnes, podľa môjho názoru, najlepších speváckych potenciál v našej krajine. Všetky tieto skutočnosti znamenajú dôležitý krok, ktorý — a o tom som pevne presvedčený — povedie k ďalšiemu účinkovaniu našich vokálnych sólistov na japonských koncertných pódioch.

Pripravila:

ZUZANA KOLLÁTHOVÁ

NOVÉ VÝSKUMY A APLIKÁCIE V POĽSKEJ PSYCHOLÓGII HUDBY

Mesačný študijný pobyt na niekoľkých významnejších pedagogických a vedeckovýskumných inštitúciách v ĽVR som si nenaplánoval náhodou. Vieme, že v tejto krajine má hudobnopsychologický i pedagogický výskum — a najmä jeho aplikácie do praxe — niekoľko desiatročnú tradíciu. Nie je mojím cieľom zhodnotiť v tomto stručnom príspevku jednotlivé etapy i zdroje konštituovania poľskej psychológie hudby. Pokúsim sa o charakterizovanie súčasného stavu i perspektív jej ďalšieho rozvoja.

Pedagogický, výskumný i organizačný pulzujúci centrom psychológie hudby i hudobnej pedagogiky je varšavská Hudobná akadémia F. Chopina, na ktorej od r. 1974 vyvíja svoju mnohotvárnú činnosť Inštitút hudobnej pedagogiky. Medzi jeho suboddelenia patrí i Katedra psychológie hudby. Táto inštitúcia koordinuje a metodicky riadi stredné hudobné školstvo a predovšetkým všetky hudobné akadémie, na ktorých v súčasnej dobe pedagogicky i výskumne pôsobi asi 50 psychológov hudby. Z posledných výsledkov výskumu badať výrazný odklon od doterajšieho — i u nás známeho — pragmatického prístupu, v ktorom dominovala behaviorálna metodológia vied a najmä empirická psychometrika. Čoraz väčší význam nadobúda orientácia humanistická, založená na teoretických poznatkoch kognitívnej, biodromálnej a sociálnej psychológie. Nejde teda už len o skúmanie izolovanej štruktúry hudobného talentu a hľadanie adekvátnych psychodiagnostických metód, ale o dôsledné štúdium podmienok i procesu hudobnej aktivity človeka vo všetkých fázach ontogenetického vývinu. S tým súvisí i otázka kritérií hudobnej interpretácie, tvorby a percepcie hudby, problematika hudobnej komunikácie a hľadania čo najefektívnejších výchovných metód a pedagogických metód hudobného rozvoja na všetkých stupňoch ume-

leckého školstva. Rozvíja sa i poradenský servis, zameraný na diagnostiku i prognózu úspešnosti v tom-ktorom hudobnom odbore, ale tiež na analýzu osobných problémov, ťažkostí v štúdiu, ako aj príčin nespokojnosti v samotnej interpretačnej praxi. Špeciálnu časť tvorí klinické skúmanie patologických aspektov procesu vzdelávania hudobníkov. V osobnostnej sebareflexii a sebaregulácii správanie hudobníkov dôležitý význam má organizačne ujednotená osvetová — prednášková činnosť, široké využívanie rôznych psychostimulačných techník, ako napr. relaxačný, kreatívny a sociálny tréning, spolupráca s lekármi — fyziológmi v prípadoch ochorení, morfológických a funkčných odchýlok a pod. Psychológia hudby má svoje pevné miesto v učebných plánoch a osnovách stredných i vysokých hudobných škôl. Zaujímavým námetom pre — u nás často diskutovaný — problém kvalifikácie psychológa hudby je, že v tejto profesii sa najlepšie uplatňujú absolventi konzervatórií, ktorí pokračujú v štúdiu psychológie na univerzitách, resp. filozofických fakultách. Druhým variantom je postgraduálne štúdium pre absolventov vysokých hudobných škôl z pedagogických a psychologických disciplín.

Kolegovia z Katedry psychológie hudby na Hudobnej akadémii F. Chopina vo Varšave dokonale poznajú súčasné dianie v európskej i svetovej psychológii hudby, pričom nejde len o pravidelný odbor oficiálne vydávaných časopisov, ako napr. Psychomusicology, Psychology of Music, Journal of Research in Music Education, Medical Problems of Performing Artists, Musiktherapeutische Umschau, početných bulletinov a zborníkov, vrátane najnovších knižných publikácií, ale aj fakt, že mnohí z poľských psychológov hudby absolvovali odborné stáže v USA, NSR, vo Švédsku, ale aj v

NDR, ZSSR. O situácii v ČSSR, ktorá má tiež svoju osobitú tradíciu, toho vedeli veľmi málo, čo možno pripísať na vrub nami nedostatočne vyvíjanej publikačnej činnosti, prípadne absencii na vedeckých konferenciách. Tento deficit som sa pokúsil nahradiť prednáškou na tému: Tradície, súčasný stav a perspektívy rozvoja psychológie hudby v ČSSR, ktorej sa zúčastnili aj kolegovia z mimovaršavských hudobných akademií. Vytvoril sa tak priestor na hľadanie užších inštitucionálnych i personálnych kontaktov, na výmenu informácií i hľadanie perspektívnych možností výskumnej spolupráce. Príležitosťou je i pripravovaný európsky kongres v r. 1989 vo Varšave (v rámci asociácie Conservatoire de Musique so sídlom v Ženeve), ktorý bude tematicky zameraný na rozvoj psychológie hudby v Európe, taktiež sympóziom na tému Hudobný rozvoj človeka v škále celého života v r. 1988.

Výpočet mien a odborného zamerania poľských kolegov, pracujúcich v oblasti psychológie hudby by bol veľmi široký. Súčasťou dušou organizačného diania je vedúca Katedry psychológie hudby doc. M. Manturzewska (longitudinálne štúdie hudobného talentu, psychobiografické metódy a i.), ďalej H. Kotarska (teória a metodológia psychológie hudby, testy), K. Miklaszewski (procesy učenia sa hudbe, zákonitosti interpretácie), B. Kamińska (batérie hudobných testov), E. Galińska (muzikoterapia), J. Wierszyłowski (psychologické základy učenia sa hudbe), K. Danecka-Szopowa (hudobné myslenie), J. Horbulewicz, K. Lewandowska a E. Glowacka (štruktúra hudobných schopností) a mnohí ďalší.

Podrobnejšie informácie môžu získať u autora príspevku na Hudobnej fakulte VŠMU v Bratislave.

PETER KRBAŤA

ZO ZAHRANIČIA

V Moskve sa konal v novembri minulého roku kongres Asociácie európskych vysokých hudobných škôl, ktorý sa zaoberal problematikou hudobnej pedagogiky a vyučovacieho procesu na vysokých hudobných školách. Európska Asociácia, založená v roku 1953, dnes združuje 100 vysokých hudobných škôl z 28 krajín.

V Pekingu položili v novembri uplynulého roku základný kameň na stavbu nového operného domu. Počíta sa s kapacitou približne 1600 miest a s najmodernejším technickým vybavením.

V Kolíne nad Rýnom sa uskutočnila 12. decembra 1986 premiéra novinky Hansa Wernera Henzeho Sieben Liebeslieder (Sedem piesní lásky) pre violončelo a orchester. Rozhlasový symfonický orchester Kolín dirigoval David Shallon, sólistom bol známy rakúsky violončelist Heinrich Schiff. O deň neskôr opäť v Kolíne nad Rýnom zaznela premiérová ďalšia kompozícia H. W. Henzeho, a to Kleine Elegien (Malé elegie) pre renesančné nástroje. Dielo naštudoval Ensemble Odhecaton pod vedením dirigenta Adrew Parrotta.

Fundácia Paul Sacher Stiftung v Bazileji prevzala do svojho depozitu rukopisnú pozostalosť po argentínskom skladateľovi Albertovi Ginasterovi, ktorý zomrel v roku 1983 v Ženeve. Týmto sa sprístupnila na bádateľské účely tvorba skladateľa, ktorý sa považuje za jedného z hlavných predstaviteľov novej latinskoamerickéj hudby. Fundácia Paula Sacher, ktorá vo svojich fondových zbierkach vlastní pozostalosti, príp. rukopisné zbierky takých osobností ako I. Stravinskij, A. Webern, P. Boulez, B. Maderna, L. Berio, F. Martin, tým obohatila svoj depozit o ďalšiu kolekciu autografov.

Režiséra Gian-Carla del Monaco zvolili za nového generálneho intendantu operného festivalu v Macerate. Režisér a bývalý intendant Štátneho divadla v Kasseli tak bude po prvý raz stáť v rodnej krajine na vedúcom poste.

Sopranistka Hildegard Behrensová za klavírnej spolupráce Corda Garbena naspievala na platňu firmy Deutsche Grammophon výber z Lisztovej piesňovej tvorby. Platňa obsahuje 15 väčšinou najznámejších Lisztových piesní.

V novembri minulého roku vyhlásili v Bydgošti výsledky medzinárodnej skladateľskej súťaže na diela, ktoré určitým spôsobom reagujú na myšlienku bydgošského festivalu Musica Antiqua Europae Orientalis. Porote predsedal A. Bloch. V žiadnej z troch kategórií neudelili prvú cenu. V kategórii diel pre symfonický alebo komorný orchester udelili dve rovnocenné 2. ceny, a to Serbanovi Nichiforovi z Rumunska za 2. symfóniu s názvom Via Lucis a Romualdovi Twardovskému z Poľska za Tri fresky pre symfonický orchester. V kategórii sólových diel inštrumentálnych alebo vokálnych so sprievodom nástroja získala 2. cenu Violeta Dinescuová z Rumunska za skladbu Joc Maria prp organ a bicie. V kategórii diel a cappella udelili 2. cenu Paolovi Riccim z Talianska za Tre canti di Pasolini a 3. cenu Grzyne Krzanowskej z Poľska za Epithalamium Sigismunde et Barbarae pre miešaný zbor. Osobitnou cenou vymenovali ešte Paola Ricciho za dielo Tre liriche di Kavalis pre soprán, klarinet a gitaru.

Mníchovské vydavateľstvo Wilhelm Fink Verlag vydalo v roku 1986 ojedinelú knihu svojho druhu s názvom Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks (Dramaturgická funkcia hudby vo filmoch A. H.), ktorej autorom je Josef Kloppenburg. Na 297 stranách a s početnými notovými príkladmi sa autor usiluje osvetliť danú problematiku, a to v súvislosti s priebehom deja filmu, dialógmi, prácou kamery. Centrom bádateľského záujmu Kloppenburga je najmä film Spellbound.

V lete minulého roku sa konalo v Amsterdame na pozvanie festivalu Holland 36. valné zhromaždenie Európskej asociácie hudobných festivalov (AEFM) pod vedením jej predsedu dr. Tassila Nekolu z Rakúska. Asociácia vznikla v roku 1952 z podnetu Denisa de Rouge-mont a jej sídlom sa stala Ženeva. Na spomínanom valnom zhromaždení sa prerokovali v rôznych pracovných skupinách otázky medzinárodnej spolupráce, výmeny programov, kontaktov s koncertnými agentúrami ap. Členmi Asociácie sa opätovne stali festivaly v Kodani a Drotningholme/Štokholme. Za nových členov Asociácie prijali tieto festivaly: festival v Brightone (Anglicko), festival sakrálnych hudby v Cuenca (Španielsko), Rossiniho festival v Pesare (Taliansko), ako aj operný festival v Savonlinne (Fínsko). Týmto zahŕňa dnes Asociácia spolu 45 členov. Podľa štatútu bol ustanovený nový výbor a na obdobie ďalších štyroch rokov za predsedu AEFM zvolili dr. Tassila Nekolu, bývalého riaditeľa Salzburških slávností.



Milánska La Scala otvorila 7. decembra 1986 svoju ostatnú opernú sezónu. Tentoraz vedenie divadla vybralo pre slávnostnú udalosť v celom Taliansku obľúbenú operu Giuseppe Verdiho Nabucco (na snímke záber z inscenácie). O hudobné naštudovanie sa s veľkým majstrovstvom postaral nový šéfdirigent Riccardo Muti. V hlavných úlohách sa predstavili stálice operného neba: taliansky barytonista Renato Bruson a bulharská sopranistka Gena Dimitrova. Zaujalo o. i. vynikajúca interpretácia známeho Zboru Židov v podaní zboru milánskej La Scaly. Podľa vyjadrenia niektorých prominentných hudobných odborníkov také sugestivné predvedenie známeho zborového čísla nikdy predtým nezažili, čo bolo iste i zásluhou zbornajstra Giulia Bertolu a dirigenta Riccarda Mutiho.

ANNA PODOLSKÁ, Miláno
Snímka: Lelli & Masotti

Jubilant ALFRÉD GABAUER

Prečo väčšinou iba jubileá prinútiť pozastaviť sa, obzrieť sa za plynúcim časom, zaspomínať, prehodnotiť, osláviť? Veď v podstate i všedný deň môže byť sviatkom. Stačí úprimný, ľudský dotyk, z ktorého vyžaruje pocit istoty, charakteru, priateľstva. V uponáhľanom 20. storočí tieto vlastnosti akoby sa rozplývali a zanikali s jeho poslednými desaťročiami. A predsa sú to stimuly života, hodnoty ľudskosti. Preto radi prichádzame do redakcie Hudobného života, do priateľského kolektívu, v ktorom ako zástupca šéfredaktora pracuje **PhDr. ALFRÉD GABAUER**. Kolega zo školských lavíc — morálna opora ročníka s gestom pokojného, veľkorysého človeka, ochotného vždy pomôcť. Dodnes je istotou — v serióznej práci, v rodine, v priateľstve, v ľudskosti. Veľkorysý voči iným, dôsledný k sebe, predovšetkým ak sa to týka jeho pracovného odboru, ale i osobných záľub. Jeho „hobby“, obohacujúce duchovný obzor, sú ušľachtilé: príroda, šach, výtvarné umenie, literatúra (najmä pôvodná slovenská) a divadelné umenie (v celej žánrovej rozmanitosti). A to posledne menované súvisí už priamo s podstatou jeho špecializácie na hudobno-zábavné divadlo. V tomto odbore je jedným z našich najrozhladenejších a najfundovanejších odborníkov. Skromnosť mu však bráni k výraznejšej realizácii i keď v odborných kruhoch si každý váži jeho rozhľad a názorovú vyhranenosť. Publikované hodnotenie či kritické analýzy jednotlivých predstavení, celých sezón i celkového dramaturgického vývoja v spevohre bratislavskej Novej scény a v uplynulých rokoch i v SND sa opierajú o dôkladné poznanie hudobnodivadelnej problematiky.

Dr. Alfréd Gabauer — je človek, ktorý vždy nájde východisko pochopenia v ľudskosti; je hudobník, pre ktorého najmä svet hudobného romantizmu odhaľuje závažné hĺbky filozofie ľudskej psychiky; je exaktný muzikológ a kritik, ktorý v zákonitostiach dialektiky nachádza mnohorozmernosť a progresivitu vývoja. Má inštinkt teoretika, invenčnú fantáziu plnokrvného muzikanta, ktorou sa prezdá v každom rozhovore o problematike umenia. Tieto vlastnosti vyža-



rujú z jeho náhľadov dotýkajúcich sa pôvodnej slovenskej spevohernej tvorby, či interpretácie; okoreňuje nimi — aj keď si to vari ani neuvedomuje — svoje charakteristiky slovenských osobností hudby pre rôzne encyklopédie, ako sú Malá encyklopédia hudby, Encyklopédia Slovenska, pripravovaná Encyklopédia divadelného umenia a tiež chystaný slovník Osobností českej a slovenskej hudby. Exaktnosť v narábaní s faktami, pretavená do týchto encyklopedických prác, ho radí medzi našich popredných hudobných lexikografov. Svoje poznatky a vedomosti jubilant zúročoval aj na stránkach odbornej tlače (Hudobný život, Musicologica slovac, Slovenská hudba, Slovenské divadlo, Film a divadlo), či v autorskej spolupráci s Čs. rozhlasom.

Muzikologickú cestu dr. Alfréda Gabauera pomáhali formovať také osobnosti slovenskej hudobnej vedy ako prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc. na FFUK v Bratislave, dr. Richard Rybář, CSc. a doc. dr. Ladislav Mokřý, CSc. v SAV; v časopise Hudobný život sa stal zástupcom šéfredaktora dr. Zdenka Nováčka, CSc. Ako rozhladený redaktor sleduje jubilant široko rozkošatenú oblasť slovenského hudobného života, a to s nadhľadom odborníka, ktorý konfrontuje bohatosť a rozmanitosť hudobného i všetkého kultúrneho diania v jeho vývojovom kontexte doma i v zahraničí. Poznatky získané štúdiom literatúry i znejúcej hudby využíva v každodennej odbornej práci i v celkovej kultúrnej a myšlienkovvej orientácii. Je priateľom, vzorom, ochotným spoľahlivým poradcom, predovšetkým človekom.

Nerada skladám vinše, preto úprimne mienené slová nášmu jubilujúcemu kolegovi nech sú vyznaním za všetkých, ktorí sa jeho priazni tešíme.

ETELA ČÁRSKA

Odišiel nestor českej hudby



českej hudby najmä v povojnových rokoch.

Vždy čulý a do posledných týždňov svojho života vždy s nezvyčajným záujmom o všetko, čo sa týkalo nielen hudby, ale aj kultúrneho a spoločenského života u nás i vo svete. Taký bol národný umec profesor EMIL HLOBIL, popredná osobnosť

na čom pracuje, odpovedal, že okrem povinností spätých s oznelými oslavami jeho narodenia má na pracovnom stole partitúru svojej ôsmej symfonie. Vtedy mal už vyše 85 rokov, ale každé ráno čulo vstával k svojej práci a od dych si doprial iba poskromne. Áno, taký bol: prísny na okolie, prísny na seba.

Mimoriadna bola jeho činnosť pedagogická, úctyhodná aktivita organizátorská a funkcionárska, bohatá dráha skladateľská. V roku 1925 napísal svoj prvý opus, za ktorý dostal I. cenu od vtedajšieho Českého spolku pre komornú hudbu. Toto Kvinteto pre dvoje huslí, dve violy a violončelo venoval — symbolicky — svojej celoživotnej družke. Nasledovalo ďalších 107 opusovaných skladieb zo všetkých žánrov. Všetkým venoval veľkú pozornosť, z ich uvádzania mal veľkú radosť, ochotne sa zúčastňoval na ich predvedení. Spomeňme jeho návštevu Bratislavy na sklonku minulého roka, kedy Miroslav Kokoška v rámci abonementných koncertov Slovenskej filharmónie interpretoval sólový part Hlobilovho Koncertu pre marimbafón.

Bolo to posledné rozlúčenie s bratislavským publikom. Za krátky čas vážne ochorel a zdravotný stav signalizoval nebezpečenstvo. Bohatier opustil svojich priateľov. Veru, profesor Hlobil bol z rodu súčasných bohatierov ducha. Staroba a mladosť, medzi nimi spojnice vyplnená udalosťami takmer celého storočia. Taký je obraz nášho majstra, láskaveho aj činnorodého človeka, nadšenca pre dobrú vec. Taký bol Emil Hlobil.

TOMÁŠ HEJZLAR

Snímka: archív autora článku

KONKURZ

Riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia

- na miesto hráča na husliach,
- na miesto hráča na viole.

Konkurz sa uskutoční dňa 27. 3. 1987 o 9,00 hodine v koncertnej sieni SF.

Príhlášky so životopisom posielajte na adresu Slovenská filharmónia, Palackého 2, 815 01 Bratislava. Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

KONCERTY K 60. VÝROČIU ROZHLASU NA SLOVENSKU

Z cyklu štyroch koncertov, usporiadaných k 60. výročiu založenia rozhlasu na Slovensku Hlavnou redakciou hudobného vysielania, zazneli prvé dva v Koncertnom štúdiu Československého rozhlasu v dňoch 19. novembra a 3. decembra 1986. Posluchácky vďačná dramaturgická zostava celého podujatia, ako aj voľný vstup mali zabezpečiť dostatočný záujem zo strany verejnosti. I napriek tomu sála po oboch večeroch doslova „zivila prázdnotou“; ťažko povedať, či vinou nedostatočnej propagácie alebo v dôsledku všeobecného nezáujmu bratislavského publika. Okrem toho v obidvoch prípadoch termíny usporiadania akcie kolidovali s koncertom elektroakustickej hudby v Čs. rozhlasu a s koncertom súčasnej hudby v Moyzesevej sieni.

Zámeru dramaturgie, uviesť každý z koncertov cyklu skladbou slovenského autora, zodpovedalo zaradenie predohry **Jánošíkovi chlapci, op. 21 A. Moyzesa** na úvod prvého koncertu. Predstavil sa **Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave** pod taktovkou zaslúžilého umelca **Bystríka Režucha**. Dielo z obdobia vyhranenej orientácie A. Moyzesa na tvorbu inšpirovanú ľudovou piesňou poukazuje na bezprostredný folklórny pôvod použitého tematického materiálu, ktorý sa — dôkladne spracovaný a miestami rozvinutý do symfonickej šírky — strieda s melódicky bohatými, lyrickými polohami. Práve výraznejšie výkontrastovanie jednotlivých výrazových polôh a plastickejšie prechody kontrastných tektonických úsekov by realizovanej interpretáciej koncepcii dodali na presvedčivosti a zároveň odstránili niektoré nedostatky v súhre, ktoré sa vyskytli na miestach výrazových zlomov.

V troch **Nokturnách C. Debussyho (Obľavy, Slávnosti, Sírén)**, impresionistickom zvukovom obraze večerných nálad, videných v jemnom kolorite, ustúpila primárne sonoristická kvalita diela (potenciálne prítomná v objavnom spôsobe inštrumentácie, či v použitých harmonických postupoch) zreteľnejšie kontúrovaneému členeniu hudobného priebehu a výsledná podoba interpretovanej predlohy tým nadobudla príliš konkrétne, miestami až masívne obrysy (napr. v Slávnostiach). Chýbala mäkkosť a plynosť pohybu sláčikov v Oblakoch, rušivo pôsobil tiež intonačne rozkolísaný ženský zbor v Sírénach.

Mimoriadne zaujímavým dramaturgickým počínom v druhej časti koncertu bolo uvedenie málo hrávaného **Koncertu pre organ a orchester g mol F. Poulenc**a so sólistom **Imrichom Szabóom**. Hudba tohto diela, založeného na koncertantnom princípe, nevybočuje z intencí skladateľa sledovanej neoklasicistickej orientácie ako svojou myšlienkovou náplňou, tak kompozičným spracovaním.

Jednoduchosťou faktúry, lapidárnosťou myšlienok oslobodených od akéhokoľvek balastu, striedmosťou výrazu sa stáva blízko práve dnešnému poslucháčovi. Mimoriadne dobre sa tentoraz zmocnili svojej úlohy ako sólisti, tak dirigent s orchestrom.

Neoklasicistická orientácia, podobne ako u F. Poulencu, spolu s vplyvom impresionizmu predstavujú krajné póly hudobnej dikcie **O. Respighiho**, i keď na orchestrálnej bravúrnej virtuoziite už vstupných tónov symfonickej básne **Rímske línie** zo známeho symfonického triptychu, uvedenej na záver koncertu, zreteľne cítiť vplyv orchestrálnej techniky R. Straussa. Dirigentovi a orchestru sa podarilo ako iskrivým, brilantným nástupom, tak artikulačným zvýraznením rytmu, podčiarkujúcim taliansky národný kolorit, lyrickým vyznením tretej časti, či triumfálnym záverom inštrumentálne posilneného orchestra vystihnúť sugestívnosť tejto efektnej kompozície.

Na atmosfére ďalšieho koncertu z uvedeného cyklu bolo cítiť starostlivejšiu organizačnú prípravu spolu s lepšie zabezpečenou propagáciou, čo sa odrazilo v mierne zvýšenej návštevnosti. Za klad možno považovať tiež vypracovanie populárne ladeného sprievodného textu k jednotlivým skladbám.

Symfonický orchester Čs. rozhlasu tentoraz pod taktovkou zaslúžilého umelca **dr. Otakara Trhlíka** sa uviedol **Československou predohrou A. Očenáša**, pričom dirigent podčiarkol optimistické vyznenie a jasnú inštrumentáciu monumentálne vystavanej kompozície.

V **Koncerte pre saxofón a orchester Es dur A. K. Glazunova**, ktorý predstavuje jediný príspevok v dejinách hudobnej literatúry pre tento nástroj, sa ako sólista predstavil zaslúžilý umec **Félix Slováček**. V melodickej mimoriadne bohatej jednočasťovej skladbe podal Slováček technicky bravúrny výkon, i keď miestami, hlavne vo figuratívno-brilantných úsekoch, strácal cit pre zreteľné rytmické a metrické členenie celku, čím utrpela popri súhre sólistu a orchestra i celková stavba diela.

Za vrchol možno považovať uvedenie **Danteovskej symfonie F. Liszta**, voľne sledujúcej vo svojich dvoch častiach Inferno a Purgatorio literárnu predlohu, ktorú autorovi poskytla Danteho Božská komédia. Dirigent sa svojou o niečo triezvejšou a racionálnejšou koncepciou vyhol preexponovanej výrazovosti a podporil výsledný zmierňujúci účinok diela. Je potrebné vyzdvihnúť výkon **ženského zboru SFZ**, ktorý jasným a jednotným timbrom umocnil mystickú atmosféru záverečného Magnificat.

IVETA SESTRÍENKOVÁ

Nad listami čitateľov

Naša čitateľka Janka T. z Udavského, okr. Humenné sa na redakciu obrátila s otázkou: Aké poslanie má Európska asociácia hudobných festivalov (AEFM) a aké miesto v nej zaujímajú Bratislavské hudobné slávnosti?

O odpoveď sme požiadali doc. dr. Ladislava Mokřého, CSc., riaditeľa Slovenskej filharmónie a predsedu Festivalového výboru BHS.

Európska asociácia hudobných festivalov patrí k najstarším medzinárodným hudobným organizáciám. Napriek názvu, ktorý odzrkadľuje jej začiatky, je skutočne celosvetovou organizáciou, pretože združuje hudobné festivaly — orientované najmä na vážnu hudbu (mnohé, medzi nimi i BHS, však majú na programe aj folklór, džez a neraz aj mimohudobné umelecké prejavy — divadlo, film atď.) na troch kontinentoch. Asociácia je členom Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO, kde má ako partnerov CIOFF — združenie folklórnych festivalov — a FIDOF — federáciu festivalov populárnej hudby.

Asociácia má veľmi prísne kritériá pre výber členov, z každej krajiny môže prijať najviac tri festivaly, ktoré spĺňajú požiadavky na úroveň, spoločenský obsah a trvanie festivalu. Pražská jar patrí k najstarším členom Asociácie, Bratislavské hudobné slávnosti ako druhý československý člen pristúpili podstatne neskôr. Oba festivaly sú aktívnymi členmi tohoto významného fóra koordinácie, výmeny informácií, starostlivosti o spoločné projekty, napr. na pomoc mladým umelcom a súborom atď. BHS v intenciách Asociácie o. i. koordinuje projekty stredoeurópskych festivalov jesenných — Brucknerfest Linz, Steierischer Herbst Graz, Zenei hetek Budapest, Medzinárodný hudobný festival Brno, ako aj hudobné festivaly v Lipsku a v Berlíne.

Členstvo v Asociácii má pre festivaly aj veľký propagačný význam, pretože skladačky a programové zošity Asociácie sa v obrovských nákladoch distribujú po celom svete. Tým sa napr. aj BHS dostali do povedomia milovníkov hudby na všetkých svetadieloch.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Orskpová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ušapinová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 330 245. 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

SKLADATEĽSKÉ POETIKY V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ HUDBE

Na sklonku uplynulého roku — v dňoch 11. a 12. decembra 1986 — sa na pôde Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied konala muzikologická konferencia a interný seminár s názvom **Skladateľské poetiky v súčasnej slovenskej hudbe**. Ako usporiadatelia figurovali Ú SAV a Umenovedná spoločnosť pri SAV, ktorá tým vlastne „predbehla“ svoje založenie, keďže v súčasnosti iba čaká na svoj štatút.

Pohnútkou, ktorá viedla ku zorganizovaniu podujatia, bola potreba vedeckého fóra pre otázky súčasnej hudby a s tým nepriamo súvisiaci nedostatok publikácií zaoberajúcich sa novou hudbou slovenskou i zahraničnou. A azda to bol aj čas, ktorý pripomenul, že o tom, čo je dnes súčasné, sa bude onedlho hovoriť ako o niečom z minulého storočia a môže sa stať, že bez patričnej hlbky poznania. Nečudo teda, že už pri prvom avíze sa téma stretla s veľkým záujmom. Tento napokon sprevádzal aj oba konferenčné dni. V ich priebehu odznelo 14 referátov a niektoré priniesli toľko inšpiratívnych momentov, že bolo treba operatívne vytvoriť priestor pre diskusiu (popri dvoch plánovaných na záver denných programov). Počas oboch dní konferenciu viedol doc. PhDr. **Ladislav Burlas**, DrSc.

Zvolený námet podujatia signalizoval značné možnosti pre programové rozpätie. Jeho základné vymedzenie predstavovalo rozdelenie do dvoch blokov: prvý tvorili témy, ktorých „tenorom“ bol vzťah európskych hudobných i širších kultúrnych tradícií k slovenskej hudobnej kultúre, druhý sa týkal dnešných skladateľských poetík.

V úvodnom referáte predostrel **Ladislav Burlas** široký obraz umeleckých, filozofických a spoločenskovedných aktivít v Európe prvých dekád 20. storočia — obdobia, ktoré novosťou, prekrutosťou a často až protichodnosťou diania stojí už oboma nohami v našom storočí a ktoré našlo svoj obraz v známych hudobných udalostiach roku 1911, keď nástup Bartóka, Kodály, formujúcej sa Parížskej šestky, vpád Stravinského a podobne predurčovali polychrónnosť vývoja hudby v 20. storočí. Duchovná klíma, v ktorej kryštalizovala slovenská hudba, sprostredkovala však len niektoré z týchto impulzov, nad prítomnosťou iných zostane otázka. L. Burlas pripomenul tiež nevyhnutnosť uvedomenia si dvoch rovín vo vývoji hudby — samotnej umeleckej tvorby a reflexie na ňu.

Jednou z otázok, s ktorými sa musela vyrovnávať naša tvorba — vlastne nielen naša a nielen tvorba, ale aj jej teoretická reflexia — bola otázka národnosti v umení. Historickými a teoretickými aspektmi tejto problematiky sa vo svojom príspevku zaoberal **Richard Rybář**. Poukázal na tri základné aspekty, ktoré je nutné vziať do úvahy pri jej skúmaní a začlenení do širšieho kultúrno-historického kontextu: hľadisko historicity národnej hudby, ktorá je vždy odrazom konkrétnej spoločenskej reality, vzťah spoločenského vedomia k národnej kultúre v zmysle prvoradosti percepčných postojov ako predpokladu rezonancie hudby ako národnej, a napokon problém folklóru — národná hudba. Pohľad historika ho viedol od ilustrácií z hudobnej minulosti k súčasnosti, ba i k budúcnosti, samozrejme, nie k náčrtu budúceho

národného štýlu, ale k formulácii problémov stojacich pred hudobnou vedou v súvislosti s národným umením.

Motív folklóru sa ozval ešte v ďalšom referáte — **Oskar Elschek** zameral svoju pozornosť na hudobno-folklórny žáner z hľadiska autenticity folklóru a skladateľského prístupu. Zvukovými ukážkami z tvorby I. Hrušovského, I. Zeljenku a T. Salvu, ako aj z pôvodných výpovedí autorov, dokumentoval svoje východiskové tézy, že totiž súčasný skladateľský prístup prejavuje isté žánrové zmeny (posun od predošlej prevahy tanečnosti k lyrickým polohám), ktoré súvisia s prehĺbovaním záujmu skladateľov o štruktúru a podstatu ľudovej hudby a s výsostným rešpektovaním jej autenticity, a tiež s tým, že sa strácajú akékoľvek kompozično-štylové zábrany a tvorcovia v maximálnej miere uplatňujú svoju individuálnu kompozičnú aktivitu. Z tohto aspektu sa zrejme zotiera rozpor medzi umelou a ľudovou hudbou.

Ďalší referent **Egon Krák** venoval svoj príspevok expresionizmu — nie však ako umeleckému štýlu, či umeleckej metóde zobrazovania — a zvolil si širší filozofický aspekt. Polemizujúci s teoretikmi považujúcimi expresionizmus iba za prechodné, od reality odtrhnuté umenie, predložil náčrt expresionizmu ako výraznej myšlienkovkej koncepcie, v ktorej sa spája moment silného osobného presvedčenia, dynamickosť kategorického gesta, spoločenskej revolty i moment niekedy až zarážajúco presnej predvídavosti (napr. obrazy vojny v nemeckej dráme pred rokom 1914). Expresionizmus ako „mohutné duchovné hnutie zo začiatku 20. storočia“ prinieslo „špecifický a trvalý vklad ku skutočnému poznaniu človeka a sveta“.

O problematike inovácie v slovenskej hudbe po roku 1945 hovoril **Ľubomír Chalupka**. Inovačné procesy, prítomné v mnohých rovinách života spoločnosti, zasahujú i základné sféry hudby vo vzťahu skladateľ — interpret — poslucháč. Princíp novosti možno chápať ako „os vývojového dynamizmu slovenskej hudby“ a z tohto aspektu nemá ona lineárny koncept (prítomný vo vede), ale javí sa ako dialektický proces inovačných tendencií.

Aleatorikou ako hudobným myslením a kompozičnou technikou, jej typológiu a postavením aleatoriky v slovenskej hudbe sa zaoberal vo svojom referáte **Ivan Hrušovský**. Ak sa v našej tvorbe tzv. veľká aleatorika prakticky neujala (okrem výnimiek niekoľkých diel), tzv. malá aleatorika, ktorá vnikla do našej hudby s ostatnými novými tendenciami v 60-tych rokoch, si našla pomerne veľa prívržencov a u niektorých skladateľov sa stala určujúcim prvkom ich prejavu.

Nada Hrčková si za tému svojho príspevku vybrala kategóriu krásna v slovenskej hudbe. Dokumentujúci dobovými textami sledovala vývoj názorov na kritériá hudobnej krásy v našej tvorbe približne od 40-tych rokov.

Prvý tematický blok uzavrela **Alena Čierna** referujúci o poetike slovenskej elektroakustickej hudby. Prispela tak prvým pokusom k hlbšej sonde do tejto oblasti.

Azda najviac podnetov do diskusie vniesol vstup **Romana Bergera** nazvaný Kompozičný proces a dialektika. Otvárajúc ho blízkoú perspektívou pravdepodobne — čo

do stavu poznania — neveselého Silvestra 1999 vyšiel zo šokujúceho pluralizmu hudby i jej teoretického odrazu v 20. storočí. Tento sa javí ako nezvládnuteľný na základe paradigmy klasickej vedy, schopnej charakterizovať umenie len ako majúce nejakú formu, obsah, nejakú harmóniu, v nejakom štýle... Nové bádanie — podľa neklasickej paradigmy — by nemalo spočívať v kumulácii týchto faktov, ale predovšetkým v zmene aspektov, perspektív, záujmov. Tak by malo šancu postihnúť umelecké dielo ako jednotu odrážajúcu vedomie i nevedomie, spoločnosť ako celok, kozmos i evolúciu, a bolo by schopné postihnúť i podstatu kompozičného procesu.

Základný pohľad na problematiku redukcionalistických tendencií a na kategóriu minimal music v súčasnej hudbe podal **Milan Adamčík**. Zmapovaním koreňov a kontaktov minimalu (s filmom, výtvarným umením, ázijskou kultúrou, ale aj európskou renesančnou hudbou), charakteristikou prejavu jednotlivých „klasických“ predstaviteľov vytvoril plastický obraz tohto rozsiahleho a dnes už uzavretého prúdu.

Na jeho vstup sa napojil **Petr Dorůžka**. Vo svojom príspevku, bohaty zvukovo ilustrovanom, hovoril o ďalšom vývoji minimalistických trendov, ktoré sa v 70-tych a 80-tych rokoch dostali zväčša na hranice tzv. nonartificialnej hudby.

Záver patril menej rozsiahlym príspevkom **Igora Vajdu** (K symbolike Suchobovej tvorby), **Miloslava Blahynku** (Hudobné dielo A. Albrechta v európskom kontexte) a **Zuzany Martinákovéj** (Racionálne momenty v slovenskej hudbe).

Toľko referáty. Patril by k nim aj obraz diskusií, lebo tie ich dotvárali, ale ten možno iba zažiť. Preto len heslovite a bez poradia uvedme, čoho všetkého sa dotkli: pluralita hudobných prístupov a či chaosu pri pohľade na „izmy“, čo pramení z programového úsilia o permanentnú zmenu štýlu v 20. storočí, alebo je plodom príliš vystupňovaného individualizmu 19. storočia alebo jednoducho dôsledkom neznalosti a zanedbania výskumu; potreby venovať sa okrem elektroakustiky a aleatoriky aj ostatným kompozičným technikám, lebo tradičný prístup členenia hudby podľa žánrov nemôže postihnúť podstatu veci; tradičného rozpadu teórie a praxe; pochybnosti o šancách novej paradigmy; večného problému hodnoty v umení i bolestivej kritiky, ale aj potreby tolerancie a rešpektovania iného názoru; jednoty racionálneho a emocionálneho v umení.

Ak konferencia mala hľadať odpoveď na to, čo znamená poetika v slovenskej hudbe, ukázalo sa, že popri zodpovedaných otázkach sa otvorilo nepomerne viac tém a problémov čakajúcich na riešenie; a to je nepochybne znak zdravého uvažovania. Odzva podujatia zároveň pobáda k tomu, aby sa tento „kotel problémov“ nenechal opäť vychladnúť niekoľkoročnou pauzou, ale aby sa periodickým otváraním podobného fóra vytvorili podmienky na ich postupné, aj keď nikdy nie vyčerpávajúce, zodpovedanie.

ANNA ŽILKOVÁ

K stému výročiu úmrtia A. P. Borodina

Do refaze významných výročí sa práve uprostred februára zaradilo aj sté výročie úmrtia vynikajúceho ruského skladateľa **ALEXANDRA PORFIRIEVIČA BORODINA**. Bol najstarším členom Mocnej hŕstky — povestnej skupiny piatich hudobníkov, ktorí sa rozhodli tvoriť originálne ruské umenie národné obsahom aj formou. Činnosť tejto skupiny spadá do rokov 1862—87 a časove sa teda kryje s vyvrcholením novoromantizmu v tvorbe Liszta a Wagnera, ako aj s pôso-

však kvalitou svojich skladieb a najmä ich ideovým prínosom sa Borodin zaradil medzi popredných predstaviteľov ruskej národnej hudby.

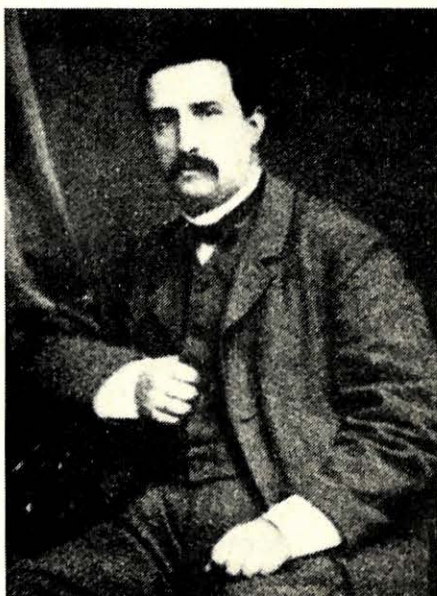
Narodil sa 31. októbra 1833 v Petrohrade ako nemanželský syn kniežata L. S. Gedeanova, ktorý zaistil finančné prostriedky pre jeho výchovu aj vzdelanie. Záujmy chlapca sa sústredili na prírodné vedy a na hudbu. Po maturite študoval na lekársko-chirurgickej akadémii vo svojom rodisku a pod vplyvom A. N. Serova sa začal hlbšie zaujímať o národný kompozičný smer, nadväzujúci na tvorbu M. I. Glinku. Skladby, ktoré v tomto čase vznikli (Trío pre dvoje huslí a violončelo na tému ruskej ľudovej piesne a viacero romanci), svedčia o úpornom hľadaní jeho vlastnej reči a jej formovaní na základe štúdia piesňového folklóru. Po promócií odišiel na tri roky do cudziny, kde sa zúčastňoval výskumných prác v univerzitných laboratóriách rôznych európskych miest (Heidelberg, Pisa, Paríž a i.). Na základe svojich vedeckých výsledkov bol prijatý za člena Parížskej chemickej spoločnosti: V Heidelbergu, kde pobudol najdlhšie, sa oboznámil s hudbou Chopina, Schumannu, Liszta a Wagnera. Už v tom čase si zvykol dodržiavať prísny životný režim, ktorému zostal verný po celý svoj život: od skorého rána až do večera pracoval ako vedec a až potom neskoro do noci sa venoval hudbe. Po návrate do vlasti sa stal profesorom chémie na lekársko-chirurgickej akadémii, kde predtým sám študoval, a čoskoro sa zaradil medzi popredných ruských vedcov. Prednášal aj na lesníckej akadémii a ako jeden z prvých organizátorov vysokoškolských lekárskeho kurzu pre ženy sa zaslúžil o presadenie vysokoškolského štúdia žien. Rozhodujúci význam pre jeho ďalšiu umeleckú činnosť malo jeho zoznámenie sa s Balakirevom. Až dovtedy totiž pokladal svoju skladateľskú činnosť iba za záľubu amatéra, no Balakirev ho presvedčil, že ruská literatúra potrebuje jeho talent, a získal ho pre cieľ, vytýčené Mocnou hŕstkou.

Borodin tvoril pomaly, s prestávkami, no dôkladne. V. V. Stasov vystihol kvalitu jeho tvorby slovami: „Jeho diela takmer bez výnimky nesú pečať úplnej vyspelosti a veľkej dokonalosti. Slabých medzi nimi niet.“ Ľudové melódie vo svojich dielach necitlivo ale tvoril v ich duchu. Čoskoro vynikla jeho schopnosť vytvárať monumentálne hudobné obrazy heroicko-epického charakteru. Skladbami tohoto druhu sú jeho dve dokončené



Borodinovu operu Knieža Igor uviedli po prvý raz v opere Slovenského národného divadla v Bratislave roku 1952. Réžiu mal Juraj Fiedler a. h., scénu navrhol Gustáv Oláh a. h., choreografom bol Ivo Váňa-Psota a. h., dirigoval Ladislav Holoubek. Historický dokument celkového záberu na scénu približuje veľkolepo navrhnutú scénickú výpravu.

Snímka: archív SND



A. P. Borodin

bením Verdiho, Gounoda, Thomasa, či Smetanu. Členovia Mocnej hŕstky patrili ešte ku generácii, ktorá sa mohla umením zaoberať iba amatérsky, t. j. popri riadnom občianskom zamestnaní. (Jediný M. A. Balakirev sa mohol profesionálne venovať hudbe ako učiteľ, organizátor, virtuóz, dirigent a kritik). Za takýchto okolností im neostávalo veľa času na pestovanie ich hudobných záľub. Tak možno vysvetliť pomerne malý počet diel, aký nám tieto majstri zanechali. Napríklad celý skladateľský odkaz A. P. Borodina, ktorý bol povolaním lekár a profesor chémie, predstavuje jedna opera, dve dokončené symfónie a jedna nedokončená symfónia, symfonický obraz V strednej Ázii, šesť komorných skladieb, jedna suita, tri klavírne skladby, šesťnásť piesní a jedno vokálne kvarteto. Jednako

symfónie, z ktorých najmä druhá, nesúca názov Bohatierska, si získala uznanie členov krúžku. Borodin ju písal súčasne so svojou jedinou operou Knieža Igor. Obidve tieto Borodinove najlepšie diela nesú stopy intenzívneho štúdia ruských bylín a ruskej histórie. Námet pre operu našiel skladateľ v starodávnej epickej básni z konca 12. storočia Slovo o pluku Igorovom, v ktorej neznámy autor rozpráva o ničivých nájazdoch kočovných poloveckých kmeňov na ruské územie a o bezpríkladnom hrdinstve ruskej družiny, vedenej kniežatom Igorom. Skladateľ si sám napísal scenár aj libreto. V súvislosti s tým treba spomenúť, že si sám napísal aj väčšinu textov pre svoje vynikajúce, zväčša epické piesne, ktoré by sme mohli pokladať za veľkolepé právne štúdie pre jeho vrcholné diela, keby súčasne nepatrili k najlepším výtvorom ruskej vokálnej literatúry. V hudobnej koncepcii vokálnej tvorby sa však Borodin so svojimi druhmi do určitej miery rozchádzal: ich požiadavka písať prevažne v deklamačnom, recitatívno-ariósnom štýle nevyhovovala jeho umeleckému naturelu, ktorý inklinoval k uprednostňovaniu kantilény a väčších uzavretých foriem. Borodin sa nechcel dostať do rozporu s náhľadmi svojich druhov, a preto dvakrát pomýšľal na to, že sa

práce na opere vzdá. Nestalo sa tak iba vďaka všestrannej podpore a pomoci ostatných členov krúžku, ktorí ho napriek jeho obavám chápali a cenili. No aj tak trvala práca na tomto veľkom diele osemnásť rokov — t. j. až do skladateľovej smrti. Borodin však medzitým zložil aj dve sláčikové kvarteta (A dur a D dur), ktoré patria k najlepším dielam ruskej komornej tvorby, ako aj kvartetovú skladbu Serenata spagnuola a už spomenutý symfonický obraz V strednej Ázii. Veľa času mu odberávala aj funkcia dirigenta študentského zboru, s ktorým vystupoval na dobročinných koncertoch v prospech nemajetných študentiek ženských lekárskeho kurzu. Zomrel nečakane uprostred práce 15. februára 1887 v 54. roku svojho života. Operu Knieža Igor dokončil N. Rimskij-Korsakov spoločne s 22-ročným A. K. Glazunovom, ktorý spamiatí zrekonštruoval celý jeho predohru podľa toho, ako ju bol od skladateľa počul. Uviedli ju až 23. októbra 1890 v Mariinskom divadle v Petrohrade. Odvtedy sa opera stala súčasťou nielen ruského, ale aj celosvetového operného repertoáru. V Bratislavskom SND sme sa jej inscenáciou doteraz stretli iba dva razy — r. 1952, a r. 1962.

ĽJUBA MAKOVICKÁ