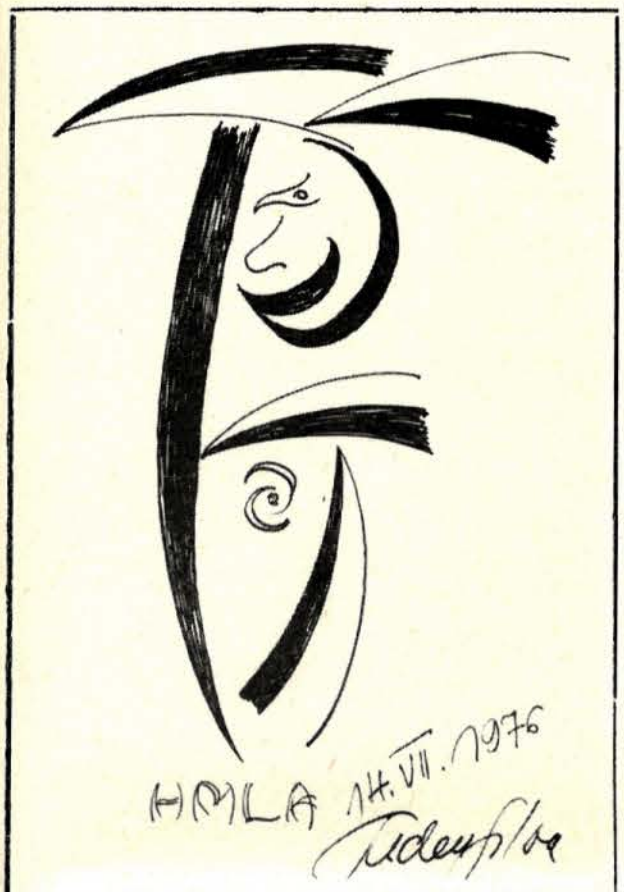
HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.
3,— Kčs
27. IV. 1988
9



Na prelome roku 1987/88 (18. 12. — 21. 1.) bola v Matici slovenskej v Martine inštalovaná výstava z kresieb Tadeáša Salvu. Niekoľko dojmov z tohto podujatia prinášame na 8. str. Snímka: F. Lašút

XV. SLÁVNOSTI ZBOROVÉHO SPEVU

„Duch národa žije v piesni." Týmto citátom nár. um. E. Suchoňa zakončila moderátorka E. Galanová trojdňový zborový maratón XV. slávností zborového spevu, celoslovenskej súťaže speváckych zborov. Vzápätí sa sála bratislavskej Reduty rozoznela vyše dvoma stovkami hlasov spojených piatich zborových telies, ktoré na záver, akoby na potvrdenie tejto myšlienky, zaspievali Suchoňovu Pieseň o spoločnej vlasti a obľúbenú hymnickú pieseň Aká si mi krásna. Boli to skutočné slávnosti; svojím významom, počtom koncertov, umeleckou úrovňou i neopakovateľnou atmosférou. V čase od **8.** do **10. apríla** sa konalo päť koncertov, na ktorých účinkovalo spolu dvadsať zborov a zaznelo okolo deväťdesiat zborových skladieb. Netrúfam si odhadnúť počet poslucháčov; koncertná sieň SF bola zaplnená počas všetkých súťažných vystúpení, pričom na záverečnom nedeľnom galakoncerte doslova praskala vo švíkoch. Na otvárací koncert do Moyzesovej siene sa mnohí záujemcovia jednoducho nedostali.

Slávnosti zborového spevu sú najvyššou súťažnou prehliadkou najlepších amatérskych telies, na ktoré sa kvalifikujú víťazné zbory z krajských kôl, ako aj najúspešnejšie súbory celoslovenskej súťaže zborov B kategórie v Banskej Bystrici. Hlavným usporiadateľom je **Osvetový ústav a Mestský dom kultúry a osvety v Bratislave.** Od roku 1982 sa **v rámci Slávností koná aj súťaž o Zlatý veniec mesta Bratislavy**, udeľovaný za najlepší prednes povinnej skladby. Tento rok, vzhľadom na blížiace sa osemdesiatiny nár. um. E. Suchoňa, boli určené ako povinné skladby jeho zbory: **Pieseň o spoločnej vlasti** pre ženské a miešané zbory, pričom tie mali možnosť alternatívy so **Slovenskou piesňou;** mužským zborom bola určená pieseň **Hrmavica** z cyklu O horách. Toto veľkolepé stretnutie milovníkov zborového spevu sa koná každý tretí rok. Je to dosť dlhé obdobie v činnosti zborov, počas ktorého môže dôjsť k rôznym i kvalitatívnym zmenám. Preto sú Slávnosti aj **jedinečnou konfrontáciou výsledkov a snažení jednotlivých telies, ako aj celej slovenskej zborovej kultúry.** Ale sú aj miestom priateľských stretnutí, výmeny skúseností a nádherných pocitov spolupatričnosti ľudí s rovnakými ušľachtilými záujmami.

Tohoročná súťaž bola mimoriadne kvalitná. Po záverečnom koncerte mi predseda odbornej poroty, dirigent Ján Mária Dobrodinský povedal: **„Úroveň súťaže bola veľmi vysoká; najmä kategória miešaných zborov bola vyrovnaná. Veď všetky súbory sa kvalifikovali do A kategórie. Medzi špičkovými telesami boli minimálne rozdiely. Súčasná amatérska zborová kultúra je na Slovensku mimoriadne dobrá. V porovnaní s mnohými českými zbormi, ktoré sa nedokázali dostatočne odpútať od romantickej tradície, ma zaujal súčasný prístup k interpretácii, v ktorom bolo cítiť pulzovanie skutočného života. Je potešiteľné, že vekový priemer je v porovnaní s minulými rokmi oveľa priaznivejší. Na stúpajúcu kvalitu v nemalej miere vplýva i množstvo vynikajúcich, vokálne dobre cítených skladieb, ktoré na Slovensku vznikli za posledných desať-pätnásť rokov. A v neposlednom rade i skutočnosť, že s poprednými amatérskymi zborovými telesami pracujú skutočne špičkoví profesionálni dirigenti."**

Hlavnú cenu za najlepší výkon v súťaži porota prisúdila **Speváckemu zboru mesta Bratislavy s dirigentom Ladislavom Holáskom.** Tento zbor patrí už dlhé roky k najlepším amatérskym telesám a často spolupracuje aj s profesionálnymi orchestrami a sólistami. Na tohoročných Slávnostiach predviedol veľmi náročný program, vynikajúco technicky a muzikálne zvládnutý. Kultivovaný hlasový prejav, perfektne do najjemnejších detailov vypracované jednotlivé hlasy a presvedčivý výraz ho právom vyniesli na najvyššiu priečku. Zaujali interpretáciou premiérových zborov I. Hrušovského Pôjdem cestou spievajúci a Kráľovné sa usmievajú z cyklu Mikropoézie a rozsiahlej skladby E. Rautavaariho Suita da Lorca. Výborne poňatý a interpretovaný bol aj povinný zbor E. Suchoňa Slovenská pieseň.

Zlaté vence boli tentoraz udelené tri, pričom porota postupovala snáď aj trochu diplomaticky. Keďže nebolo presne určené, že sa majú rozdeliť medzi jednotlivé zborové kategórie, teda mužské, ženské a miešané zbory, vzhľadom na slabšiu úroveň ženských zborov, ocenila najlepšiu interpretáciu všetkých troch povinných skladieb, bez ohľadu na kategóriu.

(Pokračovanie na 4. str.)

Spevácky zbor mesta Bratislavy s dirigentom L. Holáskom získal na XV. slávnostiach zborového spevu hlavnú cenu. Snímka: J. Gyén

MLÁDEŽ A HUDBA

Spôsob, ako prežíva mládež svoju mladosť, podlieha rovnako spoločenským zmenám, ako vývoj hudby a hudobné záľuby. Spoločná zakotvenosť mládeže i hudby v celospoločenskom vývinovom procese je základným východiskom našich úvah. Nie je však ľahké diagnostikovať vzájomné vzťahy medzi kultúrou mládeže, rodinou, školou a masovými médiami. Tendencie mládeže grupovať sa do skupín sú podmienené vekovou rovnosťou, spoločnými záľubami a rovnakým vzťahom k niektorým zložkám kultúry, odievania, módy a i. Mládež si tak utvára vlastné sociálne prostredie a s ním aj svoju „subkultúru". Život v mládežníckych kluboch má tendenciu hľadania vlastného životného štýlu ako vo vzťahu k hudbe, tancu, tak i v oblečení a správaní sa. V dialektike grupovania sa do záujmových skupín a vlastnej individualizácie dochádza k oscilácii medzi prijímaním nových módnych prvkov a snahou nesplynúť celkom s „priemerom" a samozrejme ani s tým, čo by bolo spoločné s vkusom rodičov, pedagógov a pod. Tak sa stretávame s javom, že určité smery populárnej hudby sa stali zvýraznením určitej generačnej autenticity a to podľa typu hudby, podľa obľúbenosti speváckov, hudobných skupín a pod. Pubertujúca a dospievajúca mládež má svoje interpretačné idoly a vie, ako sa k nim dostať vo forme gramofónovej platne či magnetofónovej nahrávky. Z hlavného prúdu záujmu sa spravidla vymaňujú jedinci, ktorí hľadajú to „autentickejšie" v rôznych odtieňoch súčasnej rockovej hudby domáceho či zahraničného pôvodu. Medzi syndrómom „stádovej" príslušnosti a individualizáciou (hľadaním seba samého v procese osobného vývoja) sa utvára charakteristická generačná estetizácia života a prehlbovanie sebareflexie. Podľa stupňa estetickej vyspelosti za pôsobenia (alebo „nepôsobenia") rôznych vplyvov sa táto osobná a generačná reflexia umiestňuje v priestore medzi banálnym a na strane druhej vyhraneným záujmom o niektorý náročný „menšinový" žáner. Vo výrazovej škále rockovej hudby sa dá nájsť i poloha blízka alebo totožná s negatívnou estetizáciou, antikrásnom, protiušľachtilým postojom, čo je blízke tiež niektorým nepekným spôsobom odievania, „účesu" a podobne.

Sociokultúrna sieť spoločnosti poskytuje viaceré formy a roviny hudobnej produkcie. Popri hudobnom vzdelávaní v základných školách, ľudových školách umenia sú to najmä masové médiá, ktoré utvárajú atmosféru nadponuky hudby. Napriek tomu hierarchia hodnôt a záľub mládeže sa nekryje celkom s touto sieťou ponúkaných možností kontaktu s hudbou. Naša mládež nie je bez záujmu o hudbu. To dokazuje množstvo predaných gramofónových platní, ktoré sú preferované určitou vekovou skupinou mládeže. Dokazuje to účasť na koncertoch populárnej hudby. Svedčí o tom aj nová vlna hudobného záujmu mladých amatérov v podobe pokusov založiť si vlastnú „kapelu", snaha naučiť sa hre na gitare, bicích a pod. Záujem dnešnej mládeže sa zrejme nekryje s hierarchiou hodnôt starších generácií. Model hudobnej kultúry 19. storočia znamenal deväť dielov hudby vážnej ku jednému dielu hudby zábavnej. Dnes sa tento pomer obrátil a vážna hudba sa dostala do izolácie, napriek tomu, že možno pozorovať určitý záujmový posun od triviálnej populárnej hudby k prejavom stále náročnejším a kvalitnejším, dokonca aj určitú syntézu populárnej a vážnej hudby. Vieme o tom, že dnešná mládež počúva hudbu ináč, než predchádzajúce generácie, ale nevieme presnejšie ako. Viacerí autori skúmajúci súčasný stav hudobných záujmov mládeže uvádzajú hedonistické kritériá ako dominujúce. Autor týchto riadkov pochybuje o jednoznačnosti takéhoto tvrdenia, veď mladí ľudia sa zväčša nestotožňujú s hedonizmom „nasladlých" melódií, s falošným idylizmom meštianskeho požitkárstva. Možno, že viac tu zaváži senzualistické „obžerstvo" zvukove nezvyčajných ako aj rytmická pôsobivosť opakujúcich sa štruktúr. Mladí sa však často nevedia brániť tlaku, ktorý vyvoláva nekvalifikovaná väčšina svojej generácie na vrstovníkov, nevedia sa vždy správne orientovať v ovzduší zamorenom „hudbou". Hudba sa stále viac vníma aj vizuálne pomocou videozáznamu, filmu a televízie. Sme zodpovední za to, aby nebývalé možnosti šírenia hudby nešli ruka v ruke s koróziou kvality samotnej hudby a ľudského vedomia. „Akustický smog" (termín podľa I. Poledňáka) sa nesmie stať ekologickým, zdravotným ani kultúrnym problémom.

Namiesto hotových sentencií a poučovaní by sme mali dávať našej mládeži kreatívne výzvy a podnety, aby sa mladí ľudia sami dopracovali vlastným úsudkom a voľbou k umeniu hodnotnému, k umeniu skutočne aktuálnemu. Nové formy pestovania a rozširovania hudby, nové aktivity ako je Hudobná mládež, Kruhy priateľov hudby, činnosť novozaloženej Slovenskej hudobnej spoločnosti môžu byť svedectvom, že sme vstúpili do obdobia cieľavedomej práce, v ktorej stanovené ciele by nemali byť vzdialené od toho, čo sa dá obsiahnuť v praxi, v celom hudobnom živote.

LADISLAV BURLAS

Z rokovania Predsedníctva ÚV ZSSKU

Na svoje tretie zasadnutie v tomto roku sa zišlo Predsedníctvo ÚV ZSSKU (29. 3.). Zaoberalo sa riešením dlhodobých úloh v činnosti a pôsobnosti zväzu, ako aj aktuálnymi otázkami vyplývajúcimi z každodenného diania. Veľmi pozorne si všímalo problematiku vyznamenaní a cien, ktorá je každoročne predmetom pozornosti nielen straníckych, štátnych a zväzových orgánov, ale i členstva. V súčasnosti, kedy sa všetky súvislosti s udeľovaním cien a vyznamenaní zvažujú oveľa citlivejšie z celospoločenského hľadiska, aj zväz prihliada na niektoré doposiaľ neriešené otázky. Predsedníctvo prijalo návrh prekonzultovať predložené návrhy tvorivých komisií vo vyšších orgánoch. Potom sa predsedníctvo vrátilo k hodnoteniu plenárneho zasadnutia členov ZSSKU, ktoré sa uskutočnilo v rámci 13. ročníka prehliadky Nová slovenská hudba 19. 2. 1988 v Dome ROH. Kriticky sa vyjadrilo k pomerne malej účasti členstva, odkiaľ každoročne prichádzajú návrhy na častejší styk s volenými funkcionármi. Príležitosť, akou je plenárna schôdza, je však už viac rokov nevyužívaná. Pripomenulo diskusiu, z ktorej vyplynuli viaceré závažné otázky, súvisiace napríklad s notovými materiálmi, vydávanými Čs. hudobným vydavateľstvom OPUS a ich škartáciou ako nadmerných skladových zásob, s vydávaním monografií, s uskutočňovaním koncertov mimo centra, lektorátmi v SHF, dobudovávaním umeleckých telies, problematikou výchovy mladých muzikológov. Predsedníctvo uložilo pozorne sledovať riešenie týchto otázok a prostredníctvom Informácií ZSSKU a SHF, Hudobného života i priamym stykom s členstvom oboznamovať o vyriešení jednotlivých problémov i okruhov.

Nemenej dôležitou oblasťou v činnosti zväzu je jeho koncertná pôsobnosť, a to i napriek tomu, že nemá k dispozícii primeraný aparát na organizačné zabezpečenie podujatí. Preto sa predsedníctvo zameralo na riešenie tejto problematiky jednak racionalizáciou v súčasnej situácii a na druhej strane spoluprácou so SHF, ktorý poverí niektorých zo svojich štipendistov trvalou pôsobnosťou a konkrétnymi úlohami v ZSSKU. V súčasnosti, kedy sa počet koncertov ZSSKU zvýšil (čo je pozitívny jav z hľadiska uvádzania novej i staršej tvorby a možností účinkovania interpretov), ukazuje sa možnosť pravidelnej koncertnej činnosti v Galérii mesta Bratislavy.

Predsedníctvo veľmi kladne hodnotilo koncert zo súčasnej slovenskej tvorby na 33. týždni novej tvorby v Prahe, ktorý sa ako jediný uskutočnil v exkluzívnom prostredí komplexu Anežského kláštora, jedinečnej kultúrnej pamiatke. Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov prejavil týmto vysokú poctu našej tvorbe, čo je zaväzujúcim faktorom aj pre náš zväz a určujúcim momentom pre prípravu a zabezpečenie koncertu zo súčasnej českej tvorby na našich prehliadkach. **(va)**

Nové obzory...

Už po druhýkrát sme mali možnosť privítať v Bratislave súbor **AGON** z Prahy, tentokrát na pôde VŠMU, kde 23. 3. uviedol skladby z vlastnej produkcie (od mladých skladateľov — členov ansámblu) — **The Trinity Petra Kofroňa, Stretched Music Martina Smolku a Downstream Miroslava Pudláka** a z tvorby popredných európskych skladateľov (u nás vôbec nehraných) — Taliana **Giacinta Scelsiho** (nar. 1905) **Ko-lho a Karlheinza Stockhausena** (nar. 1928) **Tierkreis.**

Vo všetkých uvedených skladbách mladých českých autorov dominuje príklon k tendenciám hudobnej postmoderny (najmä minimal music typu meditativ music) zvlášť amerických centier kalifornskej a newyorskej hudby, ale aj európskych skladateľov, ktorí (či už ovplyvnením alebo vlastnou cestou) dospievajú k analogickým estetickým koncepciám. Charakterizuje ich (zjednodušene povedané) kontrast oproti „zložitosti" a „prekomplikovanosti" štruktúr hudby povojnovej avantgardy a koncepcií Novej hudby (hoci mnohé východiská majú spoločné), odlišné ponímanie časopriestorových relácií (nastupuje „úcta" k zvuku, singulárnym tónom, „jednoduchým" prehľadným inštrumentáciám, trivialita v oblasti harmónie a iných parametrov, spomalenie dynamičnosti premien, dôraz na detailné zmeny oproti nemennému základnému „backgroundu" — dochádza k fúziám rockových, džezových, populárnych žánrov, tiež vplyvom z oblasti orientálnych hudobných systémov i filozofie atď.). V tomto zmysle v uvedených skladbách dominoval netradičný spôsob motivickej a tektonickej práce — rozmerné plochy opakujúcich sa vzorcov „patterns", nad ktorými kvázi improvizačne zaznievali rôzne štrukturované „motívy" v jednotlivých nástrojoch — viola, flauta, klarinet, klavír, v skladbe Smolku aj ženský vokál a u všetkých samozrejme syntezátor, ktorý sa zatiaľ v oblasti tzv. vážnej hudby u nás využíva len sporadicky.

Ešte jedna črta sa mi zdá u tohto typu hudby dôležitá — vyvolávanie pocitu kľudu, pomaly plynúceho času, kde môže pokojne doznievať každý tón, súzvuk, akoby sa vynárajúci z nekonečna a znova sa doň ponárajúci, akoby táto hudba stála úplne mimo sveta zhonu, stresu, nervozity... Je to protest, ale aj niečo viac, schopnosť poznávať a pretvárať seba samého i okolitý svet.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

● **Činnosť klubu SHF Hudba a mládež je v sezóne 1987/88 zavŕšená dvoma zaujímavými podujatiami. 11. 4. sa hosťom strediska predstavil klavirista Marián Pivka. Svoje interpretačné majstrovstvo prezentoval na dielach J. S. Bacha, W. A. Mozarta, P. I. Čajkovského a F. Liszta. Stretnutie s umelcom bolo umocnené podnetnou besedou (moderoval J. Hatrík).**

16. 5. o 17. hodine je v klube pripravené stretnutie s pracovníkmi Elektroakustického štúdia Čs. rozhlasu a skladateľmi elektroakustickej hudby — J. Malovcom a V. Kubičkom. Beseda bude obohatená o reprezentatívne zvukové ukážky.

—j—

● ĽŠU na Exnárovej ulici v Bratislave v spolupráci s MDKO v Bratislave pripravili pri príležitosti 40. výročia Víťazného februára a Dňa učiteľov koncert pedagógov školy. Na podujatí, ktoré sa konalo 14. 4. v Mozartovej sieni DPV v Bratislave, odzneli skladby z obdobia 16. — 18. storočia.

—j—

● **Národné divadlo v Prahe pripravilo na 8. apríl t. r. premiéru opery Evžena Zámečníka Brouk Pytlík. Predstavenie, uvádzané na scéne V. Landu a. h. a v kostýmoch H. Anýžovej a. h., pripravil dirigent J. Štych, režisér M. Nekvasil a. h., choreograf nár. um. K. Kůra a zbormajster K. Fráňa.**

—j—

Z marcových podujatí SHF

Na prvom marcovom podujatí z cyklu pravidelných stredajších besied v Klube skladateľov Slovenského hudobného fondu zaznela **2. 3.** hudba Pierra Bouleza. Róbert Rudolf, študent kompozície na VŠMU, predstavil prítomným pozoruhodný Boulezov cyklus PLI SELON PLI.

Fenomén hudby, jej miesto v súčasnej spoločnosti, mnohoraké vzťahy hudobnej kultúry so sociálnymi, ale aj ekonomickými javmi — touto problematikou sa zaoberá najnovšia teoretická publikácia Ladislava Burlasa — Pohľady na súčasnú slovenskú hudobnú kultúru, ktorá vyšla vo vydavateľstve OPUS v minulom roku. Na neľahkú úlohu — byť moderátorom kritickej diskusie k tejto práci — sa podujal **9. 3.** Ladislav Mokrý.

16. 3. sa v Moyzesovej sieni SF uskutočnila beseda v spolupráci so Slovenskou filharmóniou. Muzikologička Terézia Ursínyová v mene všetkých prítomných profesionálnych hudobníkov ako aj laických milovníkov hudby privítala vzácneho hosťa, jubilujúceho dirigenta Zdenka Košlera.

Aj nasledujúca streda **(23. 3.)** patrila oslávencovi — dnes 55-ročnému skladateľovi Jozefovi Malovcovi. Ľubomír Chalupka exaktnou analýzou vyznal svoj vzťah k dielu skladateľa. Na prehrávke odzneli fažiskové skladby autora — Koncertná hudba, Ortogenezis, Dve lyrické skladby in memoriam A. Casella, Quasi una sonata pre organ a Hudba pre bas a komorný orchester.

Dramaturgia podujatí SHF sa snaží zaradiť do cyklu besied aj prehrávky nedávno premiérovaných významnejších diel z tvorby slovenských skladateľov a umožniť tak ich hlbšie kritické posúdenie a zaradenie do kontextu celkového hudobného vývoja. Vo februári t. r. sa uskutočnila premiéra 2. symfónie VICTOR Juraja Hatríka. Besedu o tomto diele viedli **30. 3.** muzikologičky Zuzana Marczellová a Lýdia Dohnalová.

KATARÍNA LAKOTOVÁ

Byť vždy pripravení...

Rok 1988, rok 750. výročia povýšenia Trnavy na slobodné kráľovské mesto sa nesie v znamení bohatej ponuky kultúrnych podujatí, ktoré usporadúvajú takmer všetky kultúrne ustanovizne v meste. Väčšina z nich je programovo zameraná na priblíženie tvorby a života umelcov spojených s mestom užším, domovským putom. Jedným z takýchto podujatí bola i beseda s trnavskými rodákmi — hudobným skladateľom doc. Ladislavom Burlasom, DrSc. a hercami Soňou Valentovou a Jozefom Adamovičom. Kino Hviezda, kde sa 24. marca o 14.00 h beseda, usporiadaná Mestským kultúrnym strediskom uskutočnila, bolo stredoškolskou mládežou obsadené do posledného miesta.

Mladých ľudí zaujímali názory umelcov na trnavské divadlo, trnavský futbal, nový Dom kultúry, ich spomienky na detstvo, na stredoškolské roky, zážitky hercov z filmovania i názory na súčasnú populárnu hudbu či ich pohľad na dnešnú mladú generáciu. Väčšinou sa zvedavosť študentov sústredila na herecką profesiu, problémy hudobno-umelecké sa v ich ponímaní zúžili iba na okruh žánru im vlastného. Napriek tomu sa ľudské výpovede L. Burlasa mohli stať pre mnohých mladých ľudí hlbkou myšlienok podnetným impulzom na zamyslenie. Nielen spomienky na prvé dotyky s hudbou, na spoločné muzicírovanie s Mikulášom Schneidrom-Trnavským, ale i kontakty s rovesníkmi realizujúcimi svoje herecké a režisérske ambície v trnavskom Umeleckom štúdiu.

Otázky mladých ľudí, týkajúce sa modernej hudby, upresnil dr. Burlas malým exkurzom do histórie pojmu modernosti v hudobnom umení, informáciou o subžánrovom rozvrstvení súčasnej populárnej hudby i propagáciou májového festivalu hudby v Leningrade. Svoj názor na mladú generáciu vypointoval v otázke šťastia, ktoré dosiahne len sila pravdy v živote človeka i v živote ľudstva.

Je nepochybne dôležité, aby mladí ľudia mali možnosť kontaktu s významnými osobnosťami. Je však nevyhnutné, aby išli na podujatia tohto druhu pripravení. V tomto prípade anketa ukázala, že študenti nevedeli kam idú, nepoznali obsah podujatia. Dokonca sami prejavili ľútosť, že zo strany pedagógov neboli pripravení tak, aby sa mohli hlbšie zaangažovať a nadviazať užšie kontakty s ľuďmi, zoznámenie s ktorými v nich zanechalo ten najlepší dojem.

—EdB—

FEJTÓN

Keď budem veľký, budem...

Kým som bol malý, bol som presvedčený, že budem žeriavnikom. Alebo traktoristom. V každom prípade to malo byť jedno z robotníckych povolaní, propagovaných v Čítanke. Dnes som rozumnejší — žeriav má každý na očiach, plat traktoristu sa meria počtom zoraných árov, aj plat sústružníka je závislý od plnenia normy. Skrátka — nič pre mňa. Nenápadne som začal poškuľovať po kariére vedeckého pracovníka. Mojou métou sa stalo teplé, ničím nerušené (dobre platené je iba ďalšie plus) miesto v niektorom z našich ústavov. Našťastie som dosť skoro zistil (čítanie dennej tlače je niekedy cennou životnou skúsenosťou), že to niekdajšie závetrie sa môže stať otvoreným priestranstvom. Potom už stačí malý vzdušný vír — vyvolaný napríklad drobnou nečakanou atestáciou (nebezpečnou najmä pre tie tiché a ničím nerušené miesta) a už by ma to nieslo. Samozrejme, s patričným dopadom. (Uf!) Nečudo teda, že temer celý svoj voľný čas (a nebolo ho málo) som donedávna venoval riešeniu stále pálčivého problému „čím byť". Už-už som bol takmer na pokraji so silami (tých „ideálnych" možností predsa len nie je tak veľa), keď mi úplne nečakane pomohla náhoda. Náhoda v podobe vstupenky do opery. A od tej doby — verte, či neverte — problém môjho povolania nejestvuje. Navždy zmizol. Budem sólistom opery!

Veď si len predstavte tie výhody — napríklad oproti športovcom. Áno, vraví sa, že im to sype. Verím. Ale dokedy? Kým stačia s dychom. Viete si predstaviť reprezentanta, aby podal výkon na úrovni staršieho žiaka alebo dorastenca? (Upresňujem: viackrát za sebou!) Ani ja. Ale boli by ste prekvapení — v opere to ide. Nakoniec, prečo si brať príklad zo športu. Stačí porovnanie so spevákom z oblasti „ľahkej múzy": Nevieš? — Zbaľ sa a choď domov. A keď máte náhodou to šťastie, že za vami stojí ktosi vplyvný, ktorému sa podarí „vydupať" pre vás koncert(y), ešte stále hrozí nebezpečenstvo, že spievate do prázdneho hľadiska, alebo — v lepšom prípade — televízni diváci s podráždením prepínajú iný program. Tvrdíte, že príklad je zlý? Že používať v populárnej hudbe kritérium zlého či dobrého v spojitosti so spevom je bezpredmetné?

— V poriadku, zostaňme obklopený iba „vážnou" hudbou. Pred preplnenou sálou Reduty sa prezentuje klavirista populárnym Čajkovského „bémol". Výsledok — päťkrát sa rozišiel s orchestrom, štyrikrát zahral falošne, dvakrát mu zlyhala pamäť. Myslíte, že si u nás ešte zahrá? Ja som presvedčený, že nie. A dobre mu tak! — Vsadil totižto na nesprávnu kartu — v opere by sa mu to stať nemohlo.

Rytmicky lapsus? — prosím vás, kto by si všímal také detaily: Opera je predsa syntetické divadlo: z orchestriska znejú ľúbezné melódie (najspoľahlivejší je Verdi a Puccini, ale dokáže prilákať aj „ľahká hudba" Wolfganga Amadea), vysvietená scéna je jednou z najväčších paství pre oči. Do divadla predsa nechodíme kvôli nejakému rytmu! Alebo, nebodaj, kvôli čistej intonácii! (K tomu by sme museli mať koniec-koncov vycibrený hudobný sluch. A kde ho vziať, však?) O technike spevu ani nehovorím: máte „knedlík"? Alebo vibráto v rozsahu pre štvrtino- či šestinotónovú hudbu K. Hábu nepoužiteľné? Distonujete? Neviete, čo je správna dikcia? Nie je vám pri spievaní rozumieť ani slovo? Máte rezervy v hereckom prejave? Nebojte sa. Nič to! Zaspievate si aj na budúce (sezóny). Dokonca — ak dirigent predstavenie príliš nepoženie a prestávka bude dostatočne dlhá na „rozohriatie", môže sa stať, že si vyslúžite Bravó! (Bis! sa našťastie u nás nevžilo.) Pri najhoršom sa „zveziete" pri kolegoch. (S tým, že drvivá väčšina bude od vás predsa len lepšia, sa samozrejme musíte zmieriť. No a čo? Plat vám za to nezníži nikto, nanajvýš vás budú menej obsadzovať. A to je to isté, ako keby vám ten plat ešte zvýšili. Cha, cha!)

A propos. Včera sa mi snívaľ veľmi nepríjemný sen. Stál som na rampe a spieval svoje najlepšie čísla. V hľadisku sedela skupina odborníkov, cudzincov (vraj kvôli objektívnosti). Cítil som sa akýsi nesvoj — po každom mojom výkone totiž zdvihli títo ľudia v hľadisku obe ruky. Mali v nich karty s číslami. Presne, ako pri krasokorčuľovaní — jedným hodnotili technický výkon a druhým umelecký dojem. — Ako to dopadlo, neviem. Pri podobných hororoch sa mi našťastie podarí včas sa zobudiť. Nakoniec, kto by dnes ešte veril na sny? A aj keby. Jeden nepríjemný sen ma predsa nemôže odradiť od môjho skalopevného presvedčenia vydať sa na dráhu sólistu opery! Pri tomto povolaní sa budem môcť, mimochodom, angažovať nielen „umelecky", ale aj spoločensky — každý večer sa perestrojím za operného speváka...

CTIŽIADOSLAV ODVÁŽNY

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Zastupujúca vedúca redaktorka: PhDr. Jana Lengová, redakcia: PhDr. Juraj Dóša, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, PhDr. Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel.: 330-245. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Polročné predplatné Kčs 39,—. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15 Registračné číslo: SÚTI 6/10

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

10. decembra t. r. si pripomenieme osemdesiatiny jedného z najväčších v súčasnosti žijúcich reprezentantov skladateľských snažení v hudbe 20. storočia — príslušníka skupiny mladé Francúzsko (spolu s A. Jolivetom a Y. Baudrieom), dlhoročného profesora konzervatória v Paríži — **Oliviera Messiaena.** Vzácnu príležitosť osobne uvidieť jeho charakteristický zjav mali hudbymilovní Bratislavčania na mimoriadnom koncerte SF 7. 12. 1987 (o tomto podujatí referoval HŽ 88 č. 7), kde v podaní sopranistky Siguny von Osten a skladateľovej manželky odznel cyklus Harawi, spevy o láske a smrti. Autora piesní privítali aj v Klube skladateľov SHF na besede, ktorá sa stretla s veľkým záujmom.

K slovenským propagátorom i znalcom Messiaenovej najmä organovej tvorby patrí **zasl. umelec Ferdinand Klinda**, a to v dvoch rovinách — pedagogickej i interpretačnej. Pedagogická sa uplatní o. i. aj v pripravovanom súbornom uvedení kompletného Messiaenovho organového diela v decembri t. r., na realizovaní ktorého sa popri Klindovi a hosťoch predstavia aj jeho žiaci a odchovanci.

Akousi anticipáciou — ouvertúrou tohto cyklu bolo 23. abonentné podujatie cyklu B, v rámci ktorého na organe v Koncertnej sieni SF predniesol F. Klinda v približnom chronologickom slede (podľa rokov vzniku) výber z Messiaenovej organovej tvorby. V snahe priblížiť osobitý svet i filozofickú podstatu tejto hudby, napísal interpret i zasvätený komentár do programového bulletinu SF.

Hoci termín tohto podujatia **(1. 4.)** sa odrazil do určitej miery v poklese návštevnosti, predsa sa našiel pomerne široký okruh obecenstva, ktoré so záujmom sledovalo Klindovu interpretáciu. Tlmočiť autorov zámer predpokladá u interpreta schopnosť preniknúť do meniaceho sa filozofického obsahu, kompozičného zámeru príslušných opusov, schopnosť zladiť náladové struny skladateľovho výrazu s vlastným vnútorným citovým nábojom. Ak z toho zorného uhla posudzujeme Klindov výkon, dospejeme k názoru, že očakávaná harmónia mala vzostupný trend v závislosti na uvoľňovaní napätia v interpretovej psychike. Z tohto postrehu vyplýva potom konštatovanie, že sa Klinda pri zachovaní istého štandardu, približujúc sa k záveru programu, čoraz hlbšie dostával k jadru toho, čo autor príslušným dielom chcel povedať.

V prvej polovici večera sme si vypočuli **L'apparition de l'aglise eternelle** (z r. 1932), štyri symfonické meditácie **L'ascension** (z r. 1934) a **druhú i deviatu časť rozsiahleho cyklu La nativite de seigneur** (z r. 1935), ktorý znamenite dr. Klinda nahral už na gramoplatňu. V druhej polovici programu odznela **3. časť Livre d'orgue** (z r. 1951), prírodou inšpirovaný obrázok **Les oiseaux et les sources — 4. časť cyklu Messe de la Pentacôte** (z r. 1950) a **štyri časti** z ostatného, zatiaľ ešte rukopisného, akoby Messiaenove zásady v hre na organe zhrnujúceho cyklu **Livre du saint Sacrament** (z r. 1985) — **3. Le Dieu caché, 4. Acte de foi, 16. Prière aprés la communion a 18. Offrande et Alleluia final.** Posluchačov uchvátila výrazová sila Messiaenovej hudby a intenzita priblíženia sa k ich filozofickej podstate, za čo si vynútili aj prídavok (ďalšia časť z cyklu La nativite du seigneur).

vk

Zasl. um. F. Klinda. Snímka: I. Grossmann

x x x

Bratislavské vystúpenia dirigenta Libora Peška patria pravidelne k významným udalostiam nášho koncertného života. Inak to nebolo ani **7.** a **8. 4.**, kedy prítomnosť L. Peška dokázala prilákať do Reduty väčší počet návštevníkov, než býva na podujatiach tohto druhu zvykom. Atraktívnosť večera umocňovala navyše avizovaná československá premiéra skladby Ivany Loudovej a takisto možnosť vypočuť si predstaviteľku slávnej japonskej husľovej metódy Suzuki Takako Nishizaki. Lákadiel teda bolo nadostač a, čo je ešte dôležitejšia, nechýbal ani kvalitný umelecký zážitok. Prvým bolo predvedenie **Koncertu pre anglický roh, dychové a bicie nástroje Ivany Loudovej** symbolicky nazvaný **Žiarivý hlas.** Autorka v ňom vytvorila typ „antagonistického" koncertu, v rámci ktorého stojí sólový nástroj v nezlúčiteľnej opozícii voči zvukovej mase orchestrálneho aparátu dychových nástrojov a batérie. Princíp antagonizmu ovláda v podstate všetky parametre hudobno-vyjadrovacích prostriedkov, ktorými skladateľka disponuje. Tento typ koncertu vyhovuje filozofickým východiskám mnohých tvorcov meditujúcich nad postavením ľudského indivídua v rámci spoločnosti. Bratislavské publikum prijalo uvedenie koncertu Žiarivý hlas s pozitívnym ohlasom, na čom mal nemalú zásluhu sólista **Jiří Hebda**, dirigent **L. Pešek a hráči Slovenskej filharmónie.** Druhé číslo programu patrilo japonskej huslistke **T. Nishizaki**, ktorá sa prezentovala v populárnom repertoárovom čísle svetových koncertných pódií — **v Koncerte e mol F. Mendelssohn-Bartholdyho.** Skladba, ktorá sa vyskytuje v dramaturgických plánoch koncertov vari až príliš často, je pre sólistu vďačnou príležitosťou prezentovať svoju technickú a muzikantskú zdatnosť, no na strane druhej, práve „vďaka" jeho popularite, prináša nejeden problém v individuálnosti interpretačného prístupu jednotlivých hráčov. T. Nishizaki predviedla v Bratislave typicky ženský výklad kompozície, plný krehkosti, subtílnosti a gracióznosti. Jej koncepcia sa pohybovala v prísne vymedzených výrazových hraniciach, boli jej cudzie vyhranené konflikty alebo nečakané zvraty. Mendelssohnov koncert zaznel v priam až klasicisticky vyrovnanej jednoliatosti tektonickej aj výrazovej. Závažnejšou chybou krásy bolo štvrtkové Finále, v ktorom sa T. Nishizaki akosi rytmicky nezhodla s orchestrom (pričom sa mi nezdalo, že by bola v oblasti metrorytmiky nedisciplinovaná alebo nevyrovnaná). Návštevníci Reduty boli teda svedkami dobrého muzikantského výkonu, ktorý však v mnohom nevybočoval z kvalitatívneho rámca bežnej koncertnej produkcie v našich podmienkach.

Vrcholom večera bola jeho druhá polovica, ktorá priniesla na pódium legendárne dielo **Alexandra Skriabina Poému extázy op. 54.** Táto kompozícia je esenciou skriabinovského štýlu a zjavne vymedzuje pozíciu autora v kontexte svetovej hudby. Opojná hýrivosť, zložitá polyvrstevnosť horizontálneho a implicitne aj vertikálneho priebehu, zvuková hutnosť a šťavnatosť — to všetko sú charakteristiky Poémy extázy. Štruktúra tejto skladby nesie však aj zásadný rozpor, paradox, spočívajúci v reláciách medzi použitými kompozičnými postupmi a vyznením výsledného tvaru pôsobiaceho viac fantázijne. Na túto vlastnosť Skriabinovej partitúry poukázal svojím prístupom aj L. Pešek, takže z pódia znel špecifický skriabinovský impresionizmus, bez zdôrazňovania prvkov mikroštruktúry. Tomuto prístupu, ako aj jeho realizácii nemožno vôbec nič vyčítať. Libor Pešek sa predstavil opäť ako hrdina večera a len potvrdil svoje kvality, ktoré budú zo strany bratislavského publika vždy náležite ocenené.

IGOR JAVORSKÝ

Koncerty SNM

Slovenské národné múzeum v Bratislave pripravilo pri príležitosti 40. výročia Víťazného februára tri koncertné podujatia (február — marec), v rámci ktorých sa dramaturgicky pozoruhodným spôsobom prezentovala slovenská klavírna, organová a komorná tvorba.

Postaviť dramaturgiu recitálu výlučne na skladbách slovenských autorov — na to si trúfne máloktorý interpret. A predsa — **Vladimír Čížik**, ktorého poznáme predovšetkým ako muzikológa, ukázal návštevníkom Hudobnej siene Bratislavského hradu **(28. 2.)** svoje interpretačné umenie v skladbách Kafendu, Salvu, Martinčeka, Zeljenku a Suchoňa. Svoj večer i sám moderoval — v skratke predstavil každého autora i jeho dielo.

V. Čížik disponuje nielen technickými danosťami klavíristu, ale je predovšetkým spontánne cítiacim muzikantom. Pre hudbu dokáže nájsť vždy ten primeraný, potrebný charakter — romantický výraz, disonantnú drsnosť, lyriku, hravosť... Z hudobného procesu si vyberie dominantnú líniu, ktorej podriaďuje ostatné prvky. Dynamika diela sa stupňuje k zvolenému vrcholu. Nepostrehnuteľnými tempovými zmenami a agogikou formuje výrazovosť zvuku.

Nedeľňajší podvečer otvoril **Amulet Frica Kafendu.** Je to drobnosť, skladbička, ktorá dokumentuje autorov romantický vzťah k ľudovej hudbe. Zo **Sonatíny pre klavír Tadeáša Salvu** sme si vypočuli 1. a 2. časť; je to dielo silnej expresie a vyžaduje i adekvátne podanie. Z ranej tvorby **Dušana Martinčeka** zazneli **Dve romantické prelúdiá in memoriam A. N. Skriabina op. 8 (Prelúdium pre ľavú ruku a Patetické prelúdium).** Je to vyznanie a vyrovnanie sa s poetikou hudby z prelomu storočí. **Capriccio pre klavír Ilju Zeljenku** je nástojčivo oslovujúce, neúnavne pulzujúce dielo. Pre svoj účinok na poslucháča je u klaviristov veľmi obľúbené.

Záverom koncertu, a bez zveličenia možno povedať, že i jeho ťažiskom, bolo uvedenie klavírnej verzie **Metamorfóz Eugena Suchoňa.** Opus v piatich častiach svojím filozofickým podtextom a kompozičným riešením poskytuje interpretovi veľké možnosti vo variabilite výrazu.

V. Čížik azda nie je virtuózom prvej triedy. No jeho radosť z hry (ktorý u profesionálne pôsobiacich muzikantov často postrádame) je viac ako len precízne — ale bez srdca — odohraté noty. Skladatelia môžu zatlieskať, interpreti len závidieť (alebo zamyslieť sa).

KATARÍNA LAKOTOVÁ

x x x

Aj keď je naša hudobná minulosť pomerne skromná, hodno ju sledovať a poznávať, lebo dotvára celkový obraz úsilia malého národa v strednej Európe o svoj vlastný umelecký prejav. Na druhom z troch koncertov, ktoré pripravilo Slovenské národné múzeum v Bratislave k 40. výročiu Februára, tieto výsledky prezentoval svojim programom aj **Ferdinand Klinda (13. 3.).**

Koncert začal piatimi malými organovými predohrami od levočského organistu 17. storočia **Samuela Marckfelnera.** Bolo treba rátať s jednoduchosťou hudobnej faktúry, ale prekvapila najmä vysoká muzikálnosť drobných skladieb, rozvíjaná kontrapunkticky a zaujímavá aj harmonicky. Bez veľkej interpretačnej špekulatívnosti umelec volil jednoduchšiu zvukovo-registračnú škálu, plne zodpovedajúcu charakteru skladieb. Z nasledujúceho storočia sa v programe objavilo dielo **Jozefa P. Roškovského** zo Starej Ľubovne — **Divertimenti pastorelli B dur.** Dielo väčších časových i koncepčných dimenzií je dokladom prehlbujúcich sa stykov našich tvorcov s európskym hudobným prúdením. Skladba vyniká tvorivou inven-

J. Podhoranský. Snímka: I. Grossmann

ciou, zakotvenou v domácej pôde, na čo upriamujú pozornosť zvukové štylizácie gájd, píšťal a iných pastierskych nástrojov, čo nabáda k domnienke, že skladba vznikla k pastierskym hrám. Práve takúto náladu vyťažil zo skladateľskej predlohy interpret, ktorý príkladným spôsobom umelecky dotvoril pôvodinu a dal jej charakter aktuálnosti. V tom je práve tvorivý prínos správnej interpretácie, ktorá má možnosť povýšiť dielo na úroveň súčasných požiadaviek. Krásnym dokladom bolo napr. uvedenie **Bellovej Fantázie-sonáty d mol.** Tematika skladby dovoľuje aj väčší, romantizujúci spôsob prednesu, ale celkový charakter organovej sadzby, jej určitá strohosť plnšie zodpovedá nie veľkému koncertnému organu na Bratislavskom hrade. To sa stalo meradlom kritérií pre F. Klindu vo voľbe zvukového tvaru. A ten zapôsobil až sugestívne.

Tvorbu našej prítomnosti zastúpili diela **A. Očenáša — Organové pastely** a **I. Zeljenku — Ligatúry.** Odklon A. Očenáša od polyfónnej sadzby bol zámerný, aby sa utvoril priestor pre typické slovenské a východoslovenské nálady zádumčivého i s náznakmi tanečného charakteru. O ich bohatú farbitosť sa zaslúžila skladateľova harmonická paleta, ale aj znamenite volená registrácia, ktorá umocnila impulzy skladby a dodala jej obdivuhodnú vitálnosť. Naproti tomu Zeljenku zaujali technické možnosti hry na organe, s jej zadržia-

I. Gajan. Snímka: K. Dlugolinský

vanými tónmi a akordikou, čo utvára príťažlivé podmienky na improvizačno-fantazijnú kompozičnú prácu. Tieto možnosti skladateľ náležite využil. O sprístupnenie obidvoch skladieb sa dr. Klinda zaslúžil mierou veľkého interpretačného umenia, ktoré právom nachádza ohlas doma i vo svete.

JÁN BREZA

x x x

Opäť pri príležitosti 40. výročia Víťazného februára **(27. 3.)** usporiadalo Slovenské národné múzeum v Hudobnej sieni Bratislavského hradu komorný koncert z tvorby slovenských skladateľov.

Dramaturgia, už i vzhľadom na poslanie tohto podujatia, bola zameraná na diela tzv. overených hodnôt (o čom svedčí opakovaný záujem zo strany interpretov i úspešnosť u publika), ktorých autormi sú príslušníci viacerých generačných vrstiev — **A. Moyzes V jeseni, cyklus pre mezzosoprán a klavír, op. 56 na slová J. Kostru** (1960; H. Štolfová-Bandová spev, I. Gajan klavír), **E. Suchoň Poeme macabre pre husle a klavír op. 17** (1963; J. Pazdera husle, M. Ivan klavír), **J. Hatrík Canzona na pamäť A. Moyzesa pre hlboký ženský hlas, violu a organ** (1985; H. Štolfová-Bandová spev, M. Banda viola, I. Szabó organ), **V. Godár Sonáta na pamäť V. Šklovského pre violončelo a klavír** (1985; J. Podhoranský violončelo, I. Gajan klavír).

Zaujímavá bola konfrontácia (zrejme do istej miery náhodná) dvoch v 60. rokoch a dvoch nedávno vytvorených diel, ktorá opäť podnietila k viackrát vysloveným úvahám o aktualizácii a „nezastarávaní" hodnôt skutočných umeleckých diel. Interpretačné výkony umelcov (podľa môjho názoru) zasluhujú slová uznania i obdivu — kultúra hlasového prejavu **H. Štolfovej-Bandovej** a bohatstvo farebno-výrazových odtieňkov; úspešné zvládnutie výrazovo náročnej Poeme macabre v podaní **J. Pazderu** a najmä **Podhoranského** vynikajúci spôsob stvárnenia violončelového partu Godárovej Sonáty na pamäť Šklovského, ktorá prítomné publikum zaujala najviac. U Podhoranského prevláda vedomé preferovanie poetičnosti a lyrizácia výrazu, obsiahnuté v samotnom spôsobe hry, tvorenia tónu. V Godárovej skladbe tak odhalil nové dimenzie, ktoré v predchádzajúcich interpretáciách (i keď tiež pozoruhodných) zostali skryté. Z ostatných interpretov si vysoko cením najmä mladého klaviristu **I. Gajana.**

Aj keď k jednotlivým skladbám (vzhľadom na ich popularitu) nie je potrebný bližší komentár, žiada sa mi poznamenať, že aj takýmto spôsobom je možná propagácia slovenskej hudby a úcta k jej nemalým hodnotám.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

Môj život je hudba...

„Môj život je hudba ..." povedal zasl. um. Michal Knechtsberger-Karin v deň svojich sedemdesiatych narodenín zahraničnému reportérovi. Dnes — po desiatich rokoch — s radosťou opäť konštatujeme, že tomuto životnému vyznaniu zostal stále verný. Hoci už hrá na klavíri iba pre vlastné potešenie (s koncertným pódiom sa rozlúčil v roku 1972), triedi a reviduje svoje hudobné skladby a zamýšľa sa nad svojou hudobnou minulosťou. Chystá spomienky a veru má na čo spomínať!

Ako si spomínate na svoje hudobné začiatky?

— Na klavíri som sa začal učiť hrať sotva päťročný, tvrdá a systematická práca sa mi stala samozrejmosťou po celý život. Na bratislavskej Mestskej hudobnej škole sa ma ujal J. Goer a A. Albrecht. Ako pätnásťročný v r. 1923 som išiel na Hudobnú akadémiu do Viedne k profesorovi R. Bassovi. Pre nedostatok finančných prostriedkov som sa však musel po roku vrátiť domov, zapísal som sa na Hudobnú a dramatickú školu pre Slovensko do triedy prof. F. Kafendu a v r. 1928 som absolvoval. Kafendu si podnes neskonale vážim a v podstatnej miere mu vďačím za svoje ďalšie umelecké úspechy i názory.

Je známe, že pobyt na našom vtedajšom hudobnom učilišti ste využili skutočne naplno...

— Klavírne štúdium som si rozšíril o kompozíciu u F. Kafendu a A. Moyzesa a o dirigovanie u J. Vincourka. Po absolutóriu na Hudobnej a dramatickej akadémii som odišiel ešte na dva roky do Viedne, doplniť si klavírne vzdelanie na Majstrovskej škole u prof. Bassa.

A potom už zrejme začal tvrdý život hudobníka z povolania. Spomínali sme klavír, dirigovanie, kompozíciu — ktorú z týchto hudobných „odborností" ste využili najviac?

— Najprv v roku 1929—32 som pôsobil ako klavirista Rádiojournalu v Ostrave. Tu som sa dostal prvýkrát aj k dirigentskej taktovke. Nasledujúcu sezónu som už pracoval ako korepetítor v opere Slovenského národného divadla v Bratislave, no v rokoch 1935—38 som bol opäť zamestnaný ako klavirista v Brnenskom rozhlase. Na sklonku roku 1938 som prijal miesto programového hudobného referenta v Bratislavskom radiojournale a o niekoľko mesiacov som už dirigoval populárne koncerty novozriadeného Slovenského rozhlasu. Hoci som v rokoch 1939—45 preniesol ťažisko môjho pôsobenia na dirigovanie a organizačnú prácu, nezanedbával som ani klavír. Bol som členom Bratislavského komorného združenia a koncertoval som i so svetoznámym huslistom V. Příhodom.

Zostaňme ešte chvíľu pri dirigovaní. Vaše meno sa spája s populárnymi poludňajšími bratislavskými rozhlasovými koncertmi...

— V roku 1943 ma poverili vedením verejných symfonických koncertov vo vtedajšej Vládnej budove. Z tohto obdobia mám zaznamenaných do 500 štúdiových i verejných koncertov v Bratislave, Trenčianskych Tepliciach i v zahraničí, s programom od pochodov až po symfónie.

Po oslobodení ste sa, zdá sa, natrvalo vrátili ku klavíru. Zakrátko ste sa vypracovali na koncertného umelca a popri R. Macudzinskom ste boli čelným

Zasl. um. M. Karin.

profagonistom súčasnej i staršej slovenskej klavírnej tvorby.

— V roku 1950 ma menovali koncertným majstrom bratislavského rozhlasu, o tri roky neskôr som dostal spolu s T. Gašparekom a A. Berkym titul sólistu Slovenskej filharmónie. Založili sme klavírne trio. No svoj dlh som cítil aj voči mladým slovenským klaviristom. Preto som sa začal venovať aj pedagogickej činnosti. V rokoch 1951—56 som vyučoval hru na klavíri na Konzervatóriu v Bratislave, od roku 1952 aj na VŠMU. Na tej istej škole som viedol 4 roky triedu klavírnej interpretácie i komornej hudby.

Naviac ste sa stali zanieteným organizátorom hudobného života — spoluzakladateľ Sekcie koncertných umelcov pri ZSSk, funkcionár na pôde Slovenského hudobného fondu i Koncertnej a divadelnej kancelárie. A čo vaša kompozičná práca?

— Komponovaniu som sa venoval popri všetkej spomenutej práci. Nikdy som sa nepovažoval za skladateľa, no napriek tomu som napísal do sto orchestrálnych, komorných a najmä klavírnych skladieb, siahajúcich od koncertnej etudy (1930) až po klavírny koncert (1973).

Na záver treba spomenúť, že náš zaslúžilý umelec (1968) absolvoval vyše tisíc verejných i rozhlasových koncertov u nás i vo svete. Len na pôde Slovenskej filharmónie odznelo 88 koncertov, na ktorých účinkoval ako sólista. Nahral desiatky gramoplatní doma i v zahraničí. Spoluvytváral, revidoval i interpretoval (väčšinou premiérovo) takmer všetky klavírne koncerty slovenských skladateľov troch generácií (Cikkerove Concertino hral verejne vyše sto ráz). Spoluúčinkoval s viacerými svetoznámymi inštrumentalistami (V. Příhoda, E. Feuermann, E. Zathurecky) i štyrmi generáciami popredných slovenských huslistov.

Ťažko v krátkosti obsiahnuť tak bohatú a rôznorodú vyše 60-ročnú umeleckú činnosť. Jej hlavný význam spočíva v sólovom komornom i partnerskom klavírnom umení. Hoci svojím naturelom klasik a romantik, obsiahol všetky štýly od baroka po modernu. V interpretácii inklinoval k lyrike, k čomu mu výdatne pomáhala vhodná prstová technika, pri ktorej sa vždy usiloval v kantilénach klavír čím najviac vzdialiť od apriórnych charakterových vlastností kladivkového nástroja a rozospievať ho k mäkkosti i vibrátu sláčikového.

Pripravil: MIKULÁŠ KRESÁK

XV. SLÁVNOSTI ZBOROVÉHO SPEVU

Zlatý veniec za interpretáciu skladby Pieseň o spoločnej vlasti získal Košický spevácky zbor učiteľov s dirigentom R. Stankovským. Toto teleso aj pod vedením svojho dlhoročného dirigenta Karola Petróczyho podalo veľmi vyrovnaný výkon a postúpilo v rámci A kategórie z druhého do prvého pásma. Veľmi inšpiratívnou sa ukázala spolupráca s mladým dirigentom Róbertom Stankovským, ktorý, hoci pôsobí v zbore veľmi krátko, dokázal speváckov vyprovokovať k vynikajúcemu výkonu najmä v povinnej skladbe. Suchoňov zbor je veľmi náročný na hlasové schopnosti (exponované výšky), intonáciu a v neposlednom rade na výstavbu diela. V súťaži sme mohli porovnávať niekoľko, i veľmi odlišných prístupov, pričom najideálnejším pretlmočením sa vyznačovala práve interpretácia tohto mladého nádejného dirigenta.

Druhý Zlatý veniec za najlepšiu interpretáciu skladby Hrmavica si z Bratislavy odnáša jediný zástupca mužských zborov v súťaži **Spevácky zbor slovenských učiteľov**, ktorý o tri roky oslávi sedemdesiat rokov nepretržitého trvania. **Dirigent doc. Peter Hradil** stavia na tejto dlhoročnej zborovej tradícii, ktorú však obohatil vlastným dirigentským rukopisom. Teleso zaujalo najmä krásnym a mohutným homogénnym zvukom, širokým dynamickým rozpätím a pozoruhodne tvárnym pohyblivým hlasovým materiálom.

Veľkým prekvapením prehliadky sa stal Miešaný spevácky zbor Collegium technicum VŠT z Košíc. Keď pred necelým rokom vystupoval v Bratislave, podal síce snaživý, ale nie veľmi presvedčivý výkon. Na prehliadke sa predstavil ako prvý, v rámci koncertu najlepších zborov B kategórie. Napriek tomuto určitému handicapu doslova zažiaril a v konečnom hodnotení preskočil viaceré známe kvalitné zborové telesá a vybojoval si hneď **prvé pásmo v A kategórii.** Veľkú zásluhu na úspechu košických Technikov má **dirigent Marián Vach.** Za pomerne krátky čas vybudoval kvalitný súbor s kultivovaným muzikálnym prejavom; výrazne sa zlepšila hlasová technika, najmä ženských hlasov, artikulácia i výrazové stvárnenie. **Za výbornú inerpretáciu Slovenskej piesne získal zbor aj jedno**

Spevácky zbor slovenských učiteľov (dir. P. Hradil). Snímky: J. Gyén

z najvyšších ocenení — Zlatý veniec mesta Bratislavy.

V prvom pásme s pochvalou poroty sa okrem Speváckeho zboru mesta Bratislavy **umiestnili aj spevácky zbor Technik SVŠT Bratislava a miešaný spevácky zbor Kysuca z Čadce.** Tieto tri najlepšie amatérske zbory sa už po niekoľko rokov striedajú na prvých miestach. Najmladší z nich, Kysuca, sa pod vedením hudobného skladateľa a dirigenta **Petra Fialu,** pomerne rýchlo vyšvihol na najvyššiu métu. Svoj vysoký umelecký štandard si odvtedy stále udržuje. S novým dirigentom **Pavlom Procházkom,** ktorý vedie zbor od minulého roku, opäť potvrdil svoje spevácke a muzikantské kvality a získal i **cenu Osvetového ústavu za hlasovú kultúru.**

Spevácky zbor Technik patrí k viacnásobným laureátom Slávností zborového spevu a po absolútnom víťazstve v predchádzajúcom ročníku (1985) sme so záujmom očakávali jeho terajšie vystúpenie. Po odchode svojho dlhoročného dirigenta krátko po súťaži, i väčšej migrácii členstva, nastala v súbore určitá stagnácia. Až príchodom novej dirigentky **Margity Gergelovej** sa úroveň zboru skonsolidovala a my sme mali možnosť počuť Technik opäť vo výbornej kondícii, s dobrým hlasovým a technickým zázemím; snáď s trochu odlišným výrazovým poňatím, ale v presvedčivom umeleckom stvárnení. Právom obdržal aj **cenu Slovenského hudobného fondu za najlepší prednes skladby súčasného slovenského autora,** konkrétne piesne Jej mamo z cyklu Po cigánsky od Z. Mikulu.

K úrovni najlepších zborov sa veľmi tesne priblížil aj **Spevácky zbor slovenských učiteliek Ozvena,** ktorý sa taktiež predstavil pod novým umeleckým vedením; dlhoročnú dirigentku E. Šarayovú-Kováčovú vystriedal v minulom roku **Pavol Baxa.** V jeho poňatí bol cítiť dôraz na kultivované, neforsírované a mäkké tvorenie tónu ako aj snahu o vyrovnaný, homogénny súzvuk jednotlivých hlasových skupín.

Disciplinovaným a oduševnelým prejavom zaujal aj **Ústredný spevácky zbor maďarských učiteľov v ČSSR,** ktorý podal snáď svoj životný výkon. Pod vedením maďarského dirigenta **Lajosa Vassa** predstavil sa ako tvárne teleso, pohotovo reagujúce, intonačne, rytmicky i hlasovo dobre pripravené.

Celková úroveň prehliadky ukázala, že **na Slovensku pôsobí dnes niekoľko veľmi kvalitných amatérskych zborových telies, schopných interpretovať i náročné diela zborovej literatúry.** Hoci najväčší podiel majú telesá z Bratislavy a Košíc, objavujú sa čoraz častejšie i v menších mestách a na vidieku hodnotné výkony, čo iste bude mať kladný dosah i na celkový rozvoj hudobnej kultúry v daných oblastiach. Tým skôr, že väčšina zborov je učiteľských, alebo z radov poslucháčov pedagogických škôl.

A ešte jedna potešiteľná skutočnosť: v porovnaní s hosťujúcimi zahraničnými telesami sa slovenské zbory predstavili prinajmenšom ako rovnocenní partneri. Ba dokonca ich v niektorých prípadoch i prevyšovali. To sa týka **poľského mužského zboru Cantamus** pri poznanskej polytechnike, ktorý bol na podobnej úrovni ako Spevácky zbor slovenských učiteľov. Predviedol veľmi zaujímavý repertoár, v ktorom vynikol pekný basový register a zmysel pre plastické stvárnenie. Veľmi osobitým poňatím prekvapil **Komorný zbor Gaudeamus pri Vysokej škole technickej N. E. Baumana v Moskve.** Mimoriadne prejemnelý a až prekultivovaný spôsob interpretácie vytváral zvláštny, miestami impresionisticky pôsobiaci zvukový dojem, ktorý však pri dlhšom počúvaní pôsobil trochu jednotvárne. Príliš tlmené dynamické roviny, väčšinou v pianových polohách, boli zrejme aj istým východiskom z núdze. Mladí a snaživí speváci tohto telesa sú zrejme na začiatku svojho zborového vývinu a nemajú ešte potrebné hlasové a technické základy. Toto hosťovanie zahraničných zborov je veľmi dobrou myšlienkou, pretože umožňuje konfrontáciu našich telies i v európskom meradle. Možno by bolo ešte zaujímavejšie vypočuť si zahraničné súbory aj v rámci súťažného vystúpenia. A tak na záver možno príliš smelé želanie: čo keby sa súťaž o Zlatý veniec nášho mesta stala základom novej súťaže aj s medzinárodnou účasťou?

MARTINA HANZELOVÁ

Spevácky zbor slovenských učiteliek OZVENA (dir. P. Baxa).

Miešaný spevácky zbor COLLEGIUM VŠT v Košiciach (dir. M. Vach).

Skrotenie zlého muža

Šťastnú ruku mala dramaturgia **Komornej opery Slovenskej filharmónie** pri výbere titulu, ktorú súbor uviedol **25. a 26. marca t. r.** ako svoju tretiu premiéru. Siahnutím po opernom diele **Carla Orffa MÚDRA ŽENA** (1941—42) sa vytvoril priestor nielen pre prezentáciu kvalít mladého súboru, ale aj pre zaujímavé sprostredkovanie „staronového" myšlienkového a hudobného posolstva súčasnému divákovi. Práve **sprostredkujúca forma bola dômyselne komunikatívna**, vyzdvihla nadčasový rozmer i divadelno-tvarovú syntetickosť samotnej podstaty diela na úroveň akceptovateľnú rôznorodými diváckymi požiadavkami — nezľavujúc však pritom z nárokov na intelekt prijímateľa. Výsledkom bol zrozumiteľný, bravúrne rozohratý kontrapunkt dvoch línií, vyúsťujúci v jednoliaty celok. Túto jednoliatosť sa podarilo realizačnému tímu, na čele s hosťujúcim režisérom **Petrom J. Oravcom**, docieliť niekoľkými spôsobmi. Na prvom mieste **formotvorným vyjadrením**, ktoré podčiarkovalo **spojenie jednoduchosti idey** — príbehu o prostej dievčine, ktorá si svojím umom a dôvtipom získa kráľa — **so „zložitejším" pozadím**, na ktorom sa odohráva. Toto spojenie je už v predlohe riešené kontrastmi — ako hudobnými tak i myšlienkovými. Všetko „vážne" je pritom odľahčené komediálnym; vtip, dôvtip, iróniu, múdrosť i karikatúru realizoval režisér spolu s predstaviteľmi s patričnou dávkou vkusu a s citom pre mieru (traja Vagabundi), bez skĺznutia k vulgárnosti (čo sa nie vždy a nie každému pri stvárňovaní podobných tém v tejto polohe podarí).

Keďže pre Orffovu tvorbu je na poli hudobno-divadelnom (inšpirovanom najmä Shakespearom a Monteverdim) príznačné novátorské smerovanie, poskytla jeho Múdra žena, uvádzaná Komornou operou SF pod názvom **SKROTENIE ZLÉHO MUŽA**, dostatočný priestor pre rozhranie syntetického divadelného tvaru. Dôležitú úlohu okrem hudby, spevu a hereckej akcie zohráva v inscenácii pohyb. Jeho hlavným nositeľom je pantomimická postava **Kráľovho šaša**, znamenite a s veľkou dávkou osobnostného vkladu stvárnená hosťujúcim **Mariánom Čerbom**. Režisérovi sa v spolupráci s choreografkou **Elenou Záhorákovou** podarilo opäť (tak, ako aj v predchádzajúcich inscenáciách súboru) veľmi dobre pohybovo „zaktivizovať" doslova všetkých účinkujúcich a vytvoriť tak dynamický výsledný tvar bez výraznejších statických, resp. „hluchých" miest — čo je vzhľadom na časové trvanie (cca jeden a pol hodiny) jednodejstvovej hudobnej komédie obdivuhodné. Malú výčitku možno snáď mať len k scéne hádaniek, ktorá pôsobila trochu zdĺhavo a stagnujúco. Akciami „vyplnené" boli aj čisto inštrumentálne úseky — či už spomenutými pantomimickými kreáciami Šaša, opäť demonštráciou divadla na divadle, herecko-pohybovými akciami spoluúčinkujúcich členov umeleckej techniky a členov orchestra KO, ako aj dirigenta, druhého klaviristu a hráčov na bicie nástroje (napr. ich impozantný vstup na scénu a dôvtipne vyriešený záver dirigenta — všetko dokonca v kostýmovej „mníšskej" kreácii).

Ďalším **jednotiacim momentom bola výtvarná zložka inscenácie**. Scéna hosťujúceho výtvarníka **Milana Ferenčíka**, evokujúca svojím riešením aj použitím materiálu a farieb (drevo, prevažne hnedá) stredovek, jednoducho a viacúčelne dotvárala celok. Jeho prirodzenou súčasťou boli originálne navrhnuté kostýmy **Tatianou Kovačevičovou a. h.**, na ktorých precíznej a dozaista aj prácnej realizácii sa podieľala **Tatiana Jurikovičová a. h.** Zaujímavá kombinácia prírodných materiálov (vrecovina, bavlna, špagát, koža, zvyšky vlny, zrniečka, perie, kožušiny, atď.) s módnymi „umelými" prvkami „zlato, gombíky, volená farebnosť) bola v realizácii umocnená háčkovaním, sieťovaním a voľbou rôznej techniky stehov. Spolu s parochňami, doplnkami a rekvizitami tak vznikli doslova malé výtvarno-umelecko-remeselné „dielka", zasluhujúce obdiv a uznanie.

O hudobné naštudovanie tohto plnokrvného, rytmicky aj melodicky bohatého Orffovho diela, oplývajúceho zvratmi, zmenami, kontrastmi, opäť svojsky „oživujúceho" materiál stredoveku, sa postaral dirigent **Marián Vach**. Vybral z dvoch skladateľových autorizovaných verzií partitúr (jedna je pre veľký orchester) verziu pre dva klavíry a bicie nástroje a „riadil" prevažne celé hudobné dianie (okrem vokálneho kvarteta vagabundov) spoza jedného klavíra. Prejavil sa nielen ako precízny a nevtieravo „prísny" dirigent, ale aj ako vynikajúci klavirista — intelektuálne, technicky i výrazovo veľmi dobre pripravený. Rovnako dobrými partnermi, ktorí so zanietením (to je ostatne charakteristické pre smerovanie celého súboru KO) sprostredkúvali Orffove inštrumentálne posolstvo, mu boli druhý klavirista **Marián Varinsky** a **päť hráčov na bicie nástroje** (Rek, Krchlík, Marek, Vavrinec, Štefek).

K Múdrej žene si skladateľ Carl Orff vytvoril sám libreto. Čerpal pritom z rôznych zdrojov, najviac ho inšpirovala rozprávka bratov Grimmovcov. O obsahovo, ale aj literárne adekvátne pretlmočenie sa zaslúžila prekladateľka libreta, dramaturgička súboru **Jela Krčméryová**; pri preklade porekadiel, hádaniek, zariekadiel a pod. vychádzala z našich národopisných zbierok.

Postavy troch Vagabundov vynikajúco stvárnili (zľava) J. Ďurdiak, L. Neshyba a A. Gráf a. h. V pozadí Ľ. Kizek a. h. v úlohe Osliara. Snímka: J. Mýtny

Postavu Múdrej ženy na dvoch premiérach v Spoločenskej sále Domu ROH stvárnili **Ivica Neshybová** a **Mária Eliášová**. Neshybová sa chopila predlohy výrazovo mnohostrannejšie; hereckou akciou aj zrozumiteľnosťou, mäkkosťou a vycibrenosťou vokálneho partu pôsobila oproti navonok introvertnejšiemu poňatiu Eliášovej istejším a zažitejším dojmom. Kráľ v podaní **zasl. umelca Jozefa Špačka a. h.** disponoval skúsenosťou, z hľadiska vokálneho mu part polohovo „sadol" lepšie ako alternujúcemu **Petrovi Šubertovi** — ktorého rezervy po stránke hereckej i pohybovej by bolo potrebné ešte viac využiť. Veľmi dobre sa v úvode inscenácie v rytmicky i deklamačne náročnej polohe predstavil **František Ďuriač** (Sedliak). Hosťujúci barytonista **Juraj Peter** (Muličiar) je herecky i pohybovo sľubným talentom, vyzbrojený navyše dobrým vokálno-technickým základom. **Ľubomír Kizek a. h.** (Osliar) je perspektívnym tenoristom — v náročnom vokálnom parte obstál prijateľne, vo výraze sa žiadala väčšia uvoľnenosť. Po všetkých stránkach vynikajúco rozihrané kreácie troch Vagabundov „ponúkli" už skúsení sólisti súboru **Juraj Ďurdiak** a **Ladislav Neshyba** spolu s hosťujúcim sólistom z NS **Augustínom Gráfom**. Odľahčené, nenásilne, s primeranou dávkou karikatúry sa zhostili svojich tragikomických polôh — každý inak, svojsky a príznačne svojmu naturelu sprostredkoval celú plejádu mimických, pohybových, gestických a hereckých variácií; vo vokálnej línii pritom pôsobili isto a intonačne vyvážene.

Záverom malá poznámka. Dramaturgia zdôvodnila zmenu názvu Orffovej opery jeho väčšou atraktívnosťou i adresnosťou. Nazdávam sa však, že nový názov — Skrotenie zlého muža (aj napriek podtitulu „Príbeh o kráľovi a múdrej žene") nevystihuje celkom podstatu príbehu, ktorého centrom je múdra žena v pravom zmysle slova a nie zlý, lež skôr rozmarný, ľahkovážny a svojhlavý kráľ. V origináli autor dielo nazval Die Kluge, čo v preklade znamená Múdra, Rozumná. Keďže ani obsahovo nie je dielo pendantom Shakespearovho Skrotenia zlej ženy, myslím si, že nebol dôvod názov meniť; navyše — divácka obec sa aj v literatúre stretáva so zaužívaným prekladom Múdra žena.

Eva Bartovičová-Holubánska

BALET SND: VEČNÝ ORFEUS

Balet predstavuje pre hudbu 20. storočia platformu, na ktorej našli svoje uplatnenie mnohé významné štýlové metamorfózy vyvierajúce z permanentného hľadačstva najväčších tvorivých osobností. Balet je nekompromisným „diktátorom", bazírujúcim na absolútnej disciplinovanosti a tvorivom nasadení — a to nielen vzhľadom na interpretov, ale rovnakou mierou aj vzhľadom na tvorcu. Pre väčšinu štýlových prúdov prítomných v našom storočí je otázka hľadania nových možností stvárnenia hudobnej matérie alfou a omegou akéhokoľvek tvorivého prejavu. Baletné umenie dokonale kráča v ústrety dialektickej jednote slobody v obmedzení, ktorú veľmi často vo svojich výrokoch prízvukoval Igor Stravinskij, jeden z najväčších tvorcov moderného baletu, ktorej sa však pridŕža množstvo iných skladateľských osobností typu „klasikov" aj typu „avantgardistov". V súvislosti so slovenskou hudobnou tvorbou často vravíme o jej mnohožánrovosti, o schopnostiach našich tvorcov zasiahnuť do ktoréhokoľvek hudobného druhu. Paradoxne preto znie, že slovenskí tvorcovia sa dodnes nezmobilizovali práve v oblasti baletnej literatúry. Tá stojí v našich podmienkach na periférii záujmu, ťahá za najkratší koniec spomedzi všetkých hudobných žánrov.

Nová premiéra inscenácie baletu **zaslúžilého umelca Tibora Andrašovana Večný Orfeus** bola teda akousi náplasťou na bolavé miesto slovenskej hudobnej kultúry. Partitúra diela sa v tomto roku dožíva „jubilea", nakoľko prvý raz zaznela presne pred štyridsiatimi rokmi a vstúpila do histórie slovenskej hudby ako prvý slovenský balet. Kus symboliky je aj v skutočnosti, že tak, ako v roku 1948, aj pri znovuuvedení orfeovského príbehu spolupracoval Tibor Andrašovan s **choreografom a režisérom**, niekdajším šéfom baletu SND **Stanislavom Remarom a. h.** Takisto výtvarné riešenie inscenácie je dielom hosťujúcich umelcov — **výtvarníčky kostýmov Danice Hanákovej** a **scénografa Jána Hanáka**.

Uvedenie prvého slovenského baletu je istotne závažnou kultúrno-spoločenskou udalosťou a mnohí priaznivci tanečného umenia právom očakávajú, že inscenácia vyprovokuje slovenských hudobných skladateľov k hlbším úvahám o potrebe vyjadriť sa aj v tejto tvorivej oblasti. „Slovenskosť" Večného Orfea je totiž viac-menej problematická, neprejavuje sa ani v námete, ani — a to je vari ešte podstatnejšie — v hudobnom spracovaní starého mýtu. Tibor Andrašovan koncipuje hudbu k baletu v zmysle klasických baletných kreácií 19. storočia, teda ide o prelínanie dramatickej línie samotného príbehu s úsekmi riešenými kvázi v štýle klasických baletných vertissement, nezáväzných a dramaticky odľažitých tanečných výstupov. Partitúra diela je v podstate prvou závažnejšou Andrašovanovou kompozíciou a z tohto hľadiska zaujme remeselnou zručnosťou najmä v oblasti inštrumentácie (veľmi efektne vyzneli sólové kadencie niektorých nástrojov). Celkovým vyznením je však hudba k Večnému Orfeovi dokonale neutrálna a z pozície dešifrovania jednotlivých sémantických komponentov univerzálna — regionálne aj významovo. Skladateľ siaha vo voľbe hudobnovyjadrovacích prostriedkov k rozšírenej tonalite, resp. k intervalovo chápanej harmónii, hudobný proces je bohatý na polyfonické vrstvenie čiastkových horizontálnych línií (často pritom dochádza k akémusi sémantickému kontrapunktu viacerých hudobných tvarov). Mnohé úseky kompozície však zase zasahujú až k hraniciam zábavnej hudby (napríklad valčíkové sekvencie v prvom dejstve). T. Andrašovan sa touto polyštýlovosťou zrejme usiloval poukázať na nadčasovosť orfeovského príbehu, príbehu o neprekonateľnej ľudskej láske.

Choreografický a režisérsky prístup hosťujúceho Stanislava Remara veľmi pekne vystihuje charakter hudobnej predlohy. V ničom nevybočuje z klasického baletného tvaroslovia, avšak každé gesto, každý pohyb, každá figúra nadobúda v Remarovej koncepcii plný zmysel, jedinečnú funkčnosť. Na scéne sa odohráva akcia plná elegancie a krehkosti, dokonalej harmónie pohybov. Remar sa akoby odosobnil od príbehu, hľadí na danú problematiku z nadhľadu skúseného majstra, preto aj zdanlivo dramaticky vyhrotené situácie (smrť Eurydiky alebo scény v Hádese) vyznievajú málo disonantne a vypäto. Inscenácii je vlastný umiernený duch antiky, vnútorná aj vonkajšková vyrovnanosť, konfliktových situácií je minimum. S. Remar je majstrom charakterovej drobnokresby postáv, sólové výstupy, resp. ústredné pas de deux sú vrcholmi inscenácie. Troška rozpačito ale vyznievajú zborové scény prvého dejstva pohybujúce sa v niektorých momentoch na úrovni nepochopiteľného infantilizmu (bakchanálie pred smrťou Eurydiky).

N. Martinková a L. Vaculík na snímke J. Vavru.

Večný Orfeus je teda ďalším prienikom klasického baletu na scénu SND a hoci má v dramaturgii baletného súboru svoje miesto, nerieši situáciu, ktorá vládne v slovenskej baletnej literatúre a jej pozíciu v európskom kontexte. Predstavenie baletu Tibora Andrašovana citlivo dotvorili obidvaja výtvarníci. Danica Hanáková svojimi kostýmami upresňuje charakteristiku postáv a umocňuje eleganciu a krehkosť inscenácie. Rovnako pôsobivá a funkčná je scéna Jána Hanáka vystihujúca alegorickosť prvého dejstva, dramatickú konkrétnosť druhého a symbolizmus tretieho dejstva. Pekným zážitkom boli výkony niektorých sólistov — **Nory Martinkovej, Libora Vaculíka, Mikuláša Vojteka, Jurija I. Vasilenka, Evy Šenkyříkovej**. Vo veľmi dobrom svetle sa predstavili poslucháči bratislavskej HTŠ. Podstatne menej chvály si zaslúži zbor, najmä jeho mužská sekcia, ktorá prejavovala značné rezervy v synchronizácii základných figúr a ak niečím zaujala, bola to neistota v každom pohybe. Za dirigentským pultom stál tentoraz sám autor hudby a treba konštatovať, že sa mu podarilo vyťažiť z orchestra SND sympatický vyrovnaný výkon.

V podobe baletu Večný Orfeus sa dostalo na scénu SND dielo, ktoré malo stáť na počiatku mohutnejšieho tvorivého procesu. Žiaľ, tento proces do dnešných dní iba biedne živorí a vegetuje v sporadicky sa vyskytujúcich baletných partitúrach slovenských skladateľov. Navyše, drvivá väčšina týchto partitúr v ničom neprízvukuje progresívne črty európskeho baletu 20. storočia, tvoriacich podhubie revolučných premien hudby nedávnej minulosti či bezprostrednej prítomnosti. Večný Orfeus, to je retrospektíva, pohľad späť. Aká je však perspektíva slovenského baletu, na to nedala 8. a 9. apríla odpoveď ani táto najnovšia inscenácia baletného súboru SND.

IGOR JAVORSKÝ

POHĽADY NA SÚČASNÚ SLOVENSKÚ HUDOBNÚ KULTÚRU

V oblasti kultúrnej politiky sa v posledných rokoch nielen veľa teoretizovalo, ale vnieslo sa čo-to do praktického života. Na základe týchto poznatkov a skúseností vznikli práce, ktoré sa stávajú istou príručkou, breviárom pre kultúrnych pracovníkov i záujemcov o kultúru vôbec. V 80. rokoch, popri teoretických tituloch pôvodných (V. Brožík) i prekladových kníh (E. John — Hodnoty kultúry, hodnoty života 1982, N. S. Zlobin — Kultúra a spoločenský pokrok 1984) vyšli záverom roka 1987 dve príťažlivé publikácie; zhodou okolností obe sa zrodili na pôde Československého rozhlasu v Bratislave. Emil Holeček zostavil z rozhovorov a besied ministra kultúry Miroslava Válka titul O kultúre a kultúrnosti (Slovenský spisovateľ 1987)

Ladislav Burlas

POHĽADY NA SÚČASNÚ SLOVENSKÚ HUDOBNÚ KULTÚRU

OPUS

a vydavateľstvo OPUS v edícii SIGMA vytlačilo výber príspevkov doc. Ladislava Burlasa, DrSc. z trojročného rozhlasového cyklu K aktuálnym otázkam slovenskej hudobnej kultúry.

„Organizovaná spoločnosť, ktorá sa chce cieľavedome dynamicky rozvíjať, potrebuje sebareflexiu a aktívne usmerňovanie kultúrnej politiky“. Myšlienka, ktorou uzavrel autor, **doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc.**, predslov k svojej publikácii **„Pohľady na súčasnú slovenskú hudobnú kultúru“**, je v podstate východiskovým motívom rozpracovaným na 280 stranách z najrôznejších pohľadov hudobníka, žijúceho uprostred slovenského kultúrneho diania 40 rokov.

Dávajúc do súvislosti určité javy nášho kultúrneho života, formuje Burlas program knihy vyhraneným názorom, vyplývajúcim z komplexnosti jeho osobnosti. Jednotlivé témy si volil autor podľa naliehajúcej aktuálnosti: vypovedať, verejne prezentovať svoj neraz kritický, ale konštruktívno-objektívny názor analyzujúci skutočnosť. Vopred určená dramaturgia cyklu bola v rozhlase dopĺňaná aktuálnejšími témami. V knihe sa jednotlivé témy dostali do koncetrovanejších väzieb a súvislostí. Burlas svoju knihu rozvrhol podľa závažnosti problematiky a okruhov — dotýkajúcich sa jednotlivých oblastí, žánrov, tématických rovín — do šiestich hlavných kapitol, diferencovaných podtitulmi, reagujúcimi na jednotlivé okruhy problémov: **I. Celostný pohľad na hudobnú kultúru, II. Otázky skladateľskej tvorby, III. Interpretačné umenie a šírenie hudby, IV. Teoretické reflexie, V. Otázky spoločenského osvojovania si hudby, VI. Súhrnné úvahy o hudobnej kultúre.**

Nové myslenie našlo v Burlasových „Pohľadoch“ úsilie o nové umenie, v ktorom estetično, krásno v hudbe má svoje nezastupiteľné poslanie ako prostriedok rozvoja tvorivých síl človeka a našej súčasnej spoločnosti. Nové umenie, chápané dnes rovnako ako vo výrokoch F. X. Šaldu „... túži po celku života ... Chce nie napodobňovať intenzitu, ale skrášľovať ho, zmnožovať a stupňovať intenzitu jeho rytmu ...“.

Preto nie náhodou si Burlas volí motto P. Bekkera „hudobný život je potrebné uchopiť ako celok“. **Ide mu teda o kultúrno-politickú analýzu, vychádzajúcu z muzikologických, ale i spoločenských poznatkov.** Pretože kvality hudobnej kultúry nezávisia len od tvorcov (skladateľov, intepretov, muzikológov), ale rovnako od organizátorov hudobného života, prepojených na miestnu kultúru. Socialistickú kultúru, nadväzujúc na jej historickú kontinuitu (evidentne koncipovanú v jednotlivých témach), vníma ako proces, v ktorom jednotlivé zložky vlastným napredovaním posúvajú dopredu celú hudobnú kultúru. „Svojou avantgardnou progresívnosťou pomáhajú prehlbovať spoločenské zázemie hudby. V tomto procese po prvý raz v histórii sa stáva objektom a subjektom kultúrneho diania čo najširšie obyvateľstvo. Bez triednych obmedzení a zábran, bez diskriminácie mesta a vidieka. To je kultúrno-politický program“.

Burlas kladie vysokú náročnosť na oblasť súčasnej tvorby, kritiky, populárnej hudby, hudobnej vedy, rozhlasu, televízie, vydavateľstiev, progresívnejších dramaturgických koncepcií (najmä koncertov), inštitucionálnej aktivity i kritickej náročnosti postojov k určitým problémovým otázkam kultúry. Vyzdvihuje úspechy všetkých oblastí, no najmä podiel medzinárodnej reprezentácie a umeleckých konfrontácií na tejto pôde. Ide mu o kryštalizáciu a upevňovanie nového spoločenského a tým i kultúrneho povedomia. Hovorí: „Každá epocha sa snažila nájsť svoje centrálne hodnoty bytia a okolo nich usporadúvala svoju ideológiu a kultúru, tvorbu i jej konzumáciu. Tvorca, interpret, obecenstvo sú v tomto prípade názorovo oddaní nejakej spoločnej veľkej idei, ktorá ich spája ešte skôr, ako sa vzájomne stretnú v umeleckej komunikácii ... Hudobné dielo je v tomto zmysle hudobnou metaforou skutočnosti, je nielen evidenciou, ale aj projekciou nášho bytia ... Spolu so zmenou sociálneho profilu nášho obecenstva usilujeme sa aj o novú kvalitu kultúrneho povedomia a aby počúvanie hudby tvorilo nevyhnutnú súčasť estetických potrieb čo najširších vrstiev našej spoločnosti ... Sme presvedčení, že hudba ako súčasť spoločenského vedomia prenikne do širokých vrstiev spoločnosti a stane sa významnou zložkou medzinárodných vzťahov. V konfrontácii dvoch svetových sústav si bude hľadať spojencov v progresívnych silách budúceho praktického a kultúrneho vývinu sveta.“

Nezastupiteľnosť umenia a tým i hudby v samotnom živote človeka je vlastne prostriedkom jeho komplexného formovania, napomáhajúceho rozvoj tvorivých síl človeka a celej spoločnosti. Je to súčasne úsilie o novú kvalitu, prejavujúcu sa účasťou umenia na živote, novým videním života, jeho hodnotením a transponovaním do umenia.

O to ide súčasným umelcom, tvorcom i tým, ktorí ich umenie vnášajú do širších dimenzií života spoločnosti. Ako — to sú problémy dneška — aktuálne problémy súčasnej hudobnej kultúry. Kniha Ladislava Burlasa je jedným z ukazovateľov — akými prostriedkami a možnosťami uchopiť tento kultúrny svet do jedinečnosti jeho tvorivej nenahraditeľnosti. I keď jeho záverečná otázka „Do akej miery sa splnia naše očakávania?“ — znie skepticky, vzápätí však dopĺňuje a presvetľuje — „... veríme, že budúcnosť potvrdí aspoň sčasti správnosť týchto úvah“. Tento otvorený záver provokuje k pokračovaniam. Možno i z pier ďalších autorov, ktorí sa vyjadrujú na túto tému v pokračujúcom rozhlasovom cykle, ktorý pravidelne prináša odpovede na aktuálne otázky slovenskej hudobnej kultúry.

ETELA ČÁRSKA

OPÄŤ MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart: Symfónia č. 36 C dur, KV 425 „Linecká“, Symfónia č. 35 D dur, KV 385 „Haffnerova“, Slovenská filharmónia, Dirigent Zdeněk Košler.
OPUS Stereo 9310 1707

Príkladný a ukážkovo umelecky zúročený vzťah, ktorý sa vytvoril medzi naším prvým orchestrom Slovenskou filharmóniou a dirigentskou osobnosťou Zdeňkom Košlerom, má svoju tradíciu a opodstatnenie v niekoľkoročnej histórii. Sústavnejšia spolupráca dirigenta s orchestrom počas jeho pôsobenia v Bratislave v sedemdesiatych rokoch a neskôr i častejšie hosťovanie Košlera postupne budovali partnerstvo, ktoré vyústilo do krásnej umeleckej symbiózy. Spomeňme nezabudnuteľné filharmonické koncertné programy i niekoľko vrcholných nahrávok, ktoré doslova dosahujú kvalitatívne exportné méty. Vzájomné rešpektovanie, úcta a umelecká bázeň sú nie zanedbateľným pozadím pri vytváraní atmosféry k úspešnému účinkovaniu a priblížovaniu sa k nesmiernym ideálom sveta hudby ...

K úspešným produktom spolupráce dirigenta Košlera a orchestra Slovenskej filharmónie sa priraďuje ďalšia digitálna nahrávka dvoch Mozartových symfónií, a to č. 35 Haffnerovej a č. 36 Lineckej.

Obidve symfónie patria k dosť frekventovaným opusom bohatého symfonického odkazu skladateľa. Nie je núdza o ich záznamy v rozličných dirigentsko-orchestrálnych konštelláciách. A predsa, ako sa javí v nahrávke (z roku 1985), stane sa skutočným obohatením mozartovskej diskotéky.

Košlerova intepretačná koncepcia nie je objavovateľská za každú cenu, je klasicky vyrovnaná, múdra, vystužená obrovskou skúsenosťou, nadhľadom a korektným osobnostným vkladom. Reflektuje hravosť, bravúru i eleganciu, ale i hĺbku a vážnosť myšlienkovej bázy Mozartových symfónií. Orchester znie v jednoliatych farbách a frázach, úplne ponorený do duchovného sveta hudby klasika, stotožnený s poňatím svojho leadera.

Zážitok, ktorý pripraví gramonahrávka, iste poteší veľký okruh milovníkov Mozartovej hudby. Zavďačí sa i náročným poslucháčom, ktorí iste ocenia vysoké umelecké i technické postuláty nahrávky.

LÝDIA DOHNALOVÁ

MET NA 416 STRANÁCH

DAVID HAMILTON: THE METROPOLITAN OPERA ENCYCLOPEDIA
Simon and Schuster, Metropolitan Opera Guild, 1987; 416 strán

V posledných desaťročiach sa nahromadilo obrovské množstvo faktografického materiálu o vzniku a predvádzaní opier, o ich tvorcoch a interpretoch. Záplava informácií a stály príliv nových mien i titulov si vyžaduje vydanie operných lexikonov-encyklopédií, ktoré umožňujú orientáciu vo svete živého operného diania súčasnosti aj minulosti. Recenzovaná publikácia vznikla v spolupráci vydavateľstva so Spoločnosťou Metropolitan Opery a jej cieľom bolo pokryť spomínané operné spektrum spod zorného uhla amerického pohľadu. Kniha bola spracovaná skupinou odborníkov, s priamou podporou umeleckých pracovníkov MET. Uvádza vyše 2500 hesiel. Viac ako 550 opier je tu citovaných s presnými dátami uvedenia, vrátane obsadenia svetovej premiéry a jej prvého uvedenia v MET. Základné bibliografické údaje zahŕňajú 280 skladateľov a libretistov, vyše 800 spevákov, 150 dirigentov a ďalších 150 režisérov scénických a kostýmových výtvarníkov a impresáriov. Obsahuje aj stručné vysvetlenia vyše 200 operných termínov, ktoré sú užitočné najmä pri konfrontácii americkej terminológie s odbornými výrazmi, zaužívanými u nás. Nechýba ani charakteristika vyše

50 významných divadiel sveta. Zostavovateľ knihy, významný operný kritik David Hamilton, doplnil knihu o 24 esejí na zaujímavé operné témy. Ich autormi sú významné osobnosti opernej kultúry. Čitateľ sa zoznámi s osobným poňatím úlohy Aidy od Leontyne Priceovej, s Bohémou ako ju chápe Luciano Pavarotti, Rise Stevensová hovorí o stvárnení Carmen, Lucia di Lammarmoor je analyzovaná Joan Sutherlandovou, Brünnhilda Birgit Nilssonovou, Madame Butterfly Renatou Scottovou a Sherrill Milnes sa vyznáva zo svojho vzťahu k postave Rigoletta. Pozoruhodné je i čítanie o Marii Callasovej od editora knihy, Placido Domingo sa vyznáva zo svojho obdivu k Enricovi Carusovi. Ďalšie eseje tvoria úvahy Jamesa Levina o dirigovaní — cez dejiny MET až po problémy živého záznamu opier. Rovnako veľmi osožný je chronologický prehľad opier od Vecchiho L'Amfiparnasso za časové obdobie od roku 1594 až podnes. Pri všetkých heslách skladateľov, spevákov, dirigentov sa nachádzajú bohaté odkazy na ďalšiu odbornú literatúru. Na rozdiel od mnohých už existujúcich lexikonov je Encyklopédia MET ilustrovaná 300 čiernobielymi a 62 veľkými farebnými fotografiami, vynikajúco dopĺňujúcimi text. Tvoria ich reprodukcie malieb z minulosti a fotografie významných inscenácií, poskytujúcich možnosť porovnávania rôznych prístupov k inscenovaniu diel. Ako zdôraznili autori, kniha je napísaná z hľadiska amerického odborníka, a preto v nej nenájdeme niektoré údaje, ktoré by si vyžadoval európsky prístup k tejto problematike. Z našich interpretov nájdeme v publikácii Beňačkovú, Destinnovú, Dvorského, Novotnú a Randovú. Chýba však heslo o Dvořákovej a Kopčákovi. Zo spevákov, ktorí nevystupovali v Metropolitan Opere ani na ďalších amerických scénach, sú uvedení iba niektorí; pomerne subjektívny výber zostavovateľov však vynechal i osobnosti ako Carroli, Luchetti, Tokodyová, Savova, Burčuladze a pod. Podobná situácia je aj s výberom skladateľov a dirigentov. Napriek tomu je nová encyklopédia významným doplnkom operných lexikonov Seegera a Varnaiho. Škoda, že u nás niet dodnes podobnej knihy, ktorá by bola zostavená z nášho hľadiska! Recenzovaná kniha Davida Hamiltona bude výborným pomocníkom pre všetkých operných teoretikov a kritikov, rovnako ako pre organizátorov opernej a koncertnej prevádzky, rozhlasových a gramofónových nahrávok. Určite sa stane vhodnou pomôckou aj pre študentov príslušných škôl a napokon nepochybne aj vzrušujúcim čítaním pre milovníkov operného žánru.

ALEXANDER HANUŠKA

Spomíname na Darinu Žuravlevovú

Z profesorského zboru, ktorý stál pri zrode Štátneho konzervatória (t. j. pri poštátnení bývalej Hudobnej a dramatickej Akadémie v r. 1941), nás, žiaľ, už veľmi mnohí opustili. Len nedávno (17. 3.) odišla prof. Darina Žuravlevová, rod. Paulovičová, prvá Slovenka, ktorá zasvätila svoj život vokálnej pedagogike. Svojmu povolaniu sa venovala takmer 40 rokov (1934—1972) — sprvu ako suplentka, no od r. 1939 už ako riadna profesorka.

Pochádzala z učiteľskej rodiny v Starej Turej. Po maturite na bratislavskom gymnáziu sa pripravovala na učiteľskú dráhu na filozofickej fakulte brnenskej univerzity. No už ako gymnazistka chodila na hodiny spevu a neskôr v Brne navštevovala aj konzervatórium — najprv ako mimoriadna, no čoskoro už ako riadna študentka. Absolvovala ho v r. 1931. Do vokálneho umenia ju uviedli českí pedagógovia: najprv to bol prof. J. Egem, potom prof. M. Fleischerová, odchovankyňa pražskej vokálnej pedagogičky D. Branbergerovej. Z tohoto základu vychádzala D. Žuravlevová neskôr vo svojej praxi pri budovaní základov slovenskej vokálnej pedagogiky, pričom štúdiom osvojené poznatky zladila s kritériami ľúbozvučnosti materinského jazyka. Svoje skúsenosti vždy konfrontovala s poznatkami inonárodných vokálnych škôl, najmä slovanských. Podobne aj pri výbere štúdijného materiálu uprednostňovala domácu a ruskú vokálnu literatúru pred inonárodnou a tak viedla svojich žiakov k uvedomelému umeleckému vlastenectvu.

Z jej triedy vyšlo vyše 60 absolventov, z ktorých väčšina sa podľa svojich schopností zapojila do procesu rozvoja nášho vokálneho umenia. Na ich čele treba uviesť mená viacerých popredných sólistov opery SND. V prvom rade k nim patrí zasl. um. dr. Gustáv Papp, zasl. um. Anna Martvoňová, nebohý zasl. um. Imrich Jakúbek, Marta Meierová, Štefan Hudec, František Caban a mnohí ďalší, v nie poslednom rade aj prof. Ida Černecká, ktorá mala mimoriadne šťastnú ruku pri výchove našich najúspešnejších tenoristov.

Pedagogickou (a kedysi aj príležitostnou koncertnou) činnosťou si D. Žuravlevová získala v otázkach speváckeho umenia značnú autoritu, čo sa odzrkadlilo hlavne v tom, že ju pozývali ako vokálnu poradkyňu do rôznych umeleckých ustanovizní (napr. do koncertnej sekcie pri ZSSk a do poradných zborov riaditeľa SF a SĽUKu). Oficiálne boli jej zásluhy ocenené udelením titulu „Zaslúžilá učiteľka" (1961) a Zlatej pamätnej medaily konzervatória (1969). Česť jej pamiatke!

LJUBA MAKOVICKÁ

Februárová žatva v ĽŠU na Novomeského ulici

Koncom februára sa v Bratislave uskutočnili viaceré súťažné podujatia pre ľudové školy umenia, či už to bolo obvodné kolo Melódií priateľstva, alebo obvodné kolo Celoslovenskej súťaže ĽŠU vyhlásenej Ministerstvom školstva SSR.

Na oboch týchto podujatiach sa prezentovali i žiaci z ĽŠU na Novomeského ulici v Bratislave. Na Melódiách priateľstva získalo celkové prvenstvo a postup do ďalšieho kola osem žiakov: spev — II. kategória Jamrišková, III. kategória Majerník, sláčikové nástroje — I. kategória Veselovský, dychové nástroje — I. kategória Balážová, III. kategória Ivanová, klavír — II. kategória Laifrová, III. kategória Habudová, IV. kategória Kožuchová.

Vysokú úroveň jednotlivých ročníkov, dobrý dramaturgický výber skladieb i kultivovaný prednes potvrdili žiaci aj na obvodnom kole Celoslovenskej súťaže, ktorá prebehla v druhej polovici februára. V sólovom speve získali prvenstvá: Stančík, Jamrišková, Majerník a Schmidtová, ďalší dvaja žiaci — Breuerová a Bajzík — obsadili druhé miesto. Žiaci ĽŠU na Novomeského získali ešte ďalšie štyri prvé miesta — v hre na akordeóne zvíťazili Peťková, Sopko, Belovič, a Baláž. Primát získala aj Barboríková v hre na zobcovej flaute. Tanec a ľudová hudba „Čečinka" postupujú priamo do krajského kola.

V lete oslávi ĽŠU na Novomeského ulici 20. výročie svojho vzniku a to bude iste vhodná príležitosť bilancovať dosiahnuté úspechy. A že ich nebude málo, to je isté už dnes.

ĽUBICA ZLOCHOVÁ

JUBILANTI

© Meno **zaslúžilého umelca Jozefa Zajku** (nar. 27. 4. 1923) je spojené najmä s baletným súborom SND, kde pôsobil ako sólista i choreograf. Pre jeho choreografické kreácie je príznačný dôraz na výrazovosť a požiadavka technickej vyspelosti. Okrem klasického baletného repertoáru pripravil choreografie pôvodných slovenských baletných diel — Rytierskej balady Š. Jurovského, Narodil sa chrobáčik T. Frešu.

© Muzikológ a hudobný organizátor **dr. Marián Jurík** (nar. 5. 4. 1933) prešiel ako vedúci riadiaci pracovník viacerými hudobnokultúrnymi inštitúciami. Bol riaditeľom Slovkoncertu, prvým šéfredaktorom nášho časopisu Hudobný život v rokoch 1969—72, šéfredaktorom vydavateľstva Opus a v roku 1983 sa stal šéfom opery SND. Najmä spočiatku sa aktívne venoval publicistickej a hudobnokritickej činnosti, ako o tom svedčí hojný počet článkov v dennej i odbornej tlači. Je autorom monografií o výrazných interpretačných osobnostiach hudby 20. storočia — o Emilovi Gilelsovi (1974), Sviatoslavovi Richterovi (1975), Davidovi Oistrachovi a Marii Callasovej (1976). Stál na čele autorského kolektívu lexikografickej publikácie Malá encyklopédia hudby (1969).

© Hudobný skladateľ **Pavol Zelenay** (nar. 15. 4. 1928) patrí k priekopníkom slovenskej populárnej hudby. Dlhé roky pôsobil ako vedúci redaktor redakcie tanečnej a zábavnej hudby Čs. rozhlasu v Bratislave. Z tohto postu sa zaslúžil o založenie TOČR-u. Bol členom i predsedom viacerých skladateľských i interpretačných súťaží v oblasti populárnej hudby, prejavoval sa publicisticky, napísal o. i. príručku Ako hrať do tanca (1963). Z jeho mnohých piesní spomeňme: Môj ideál, Jedenásť, Zem pamätá (odmenená zlatou Bratislavskou lýrou 1974).

— A —

KONKURZ

Dekan Pedagogickej fakulty v Nitre vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest:

— 1 odborného asistenta pre dirigovanie a riadenie zboru,

— 1 odborného asistenta pre hudobnoteoretické predmety.

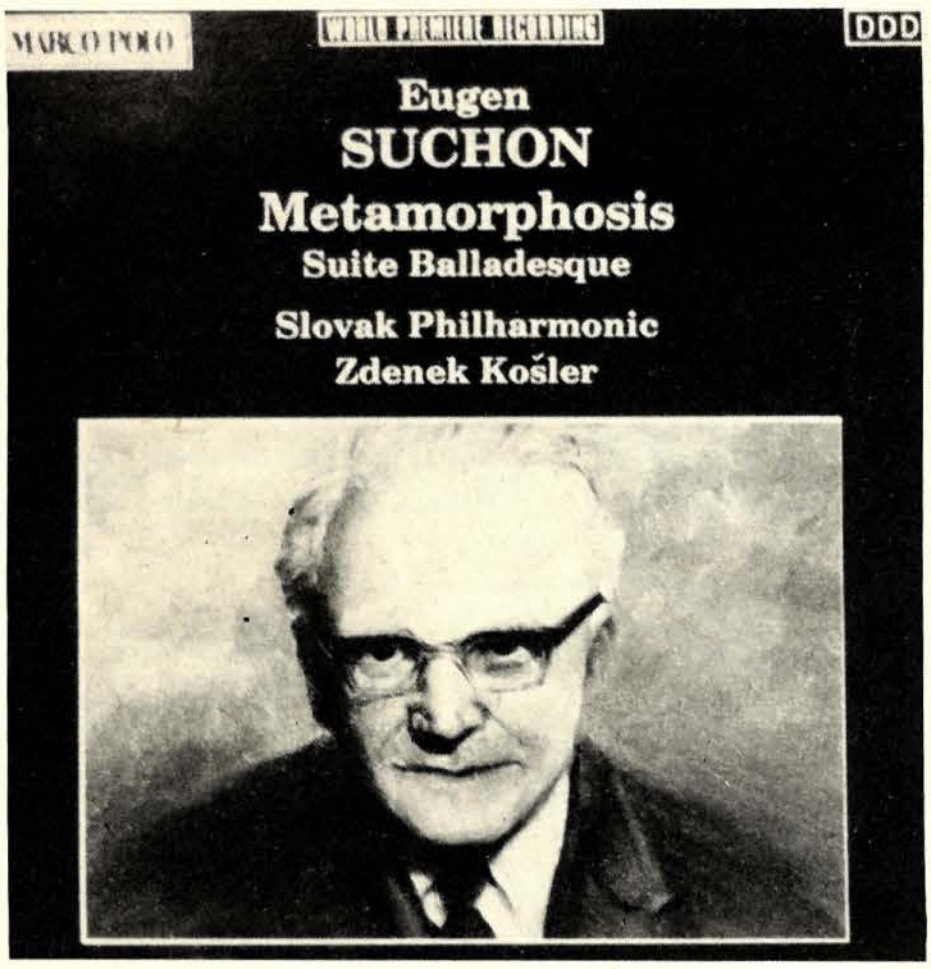
Požadované vzdelanie — absolvovanie FFUK, odbor hudobná veda.

Prihlášky doložené dotazníkom, dokladom o vzdelaní príslušného smeru a doterajšej praxi sa podávajú do 4 týždňov po uverejnení konkurzu na oddelenie kádrovej a personálnej práce Pedagogickej fakulty v Nitre, Lomonosovova 1, 949 01 Nitra.

OZNAM

SLOVKONCERT, čs. umelecká agentúra, Michalská 10, 815 36 Bratislava vypisuje Interpretačnú súťaž SSR '88 v odbore klavír,

ktorá sa uskutoční v dňoch 24.—29. XI. 1988 v Banskej Bystrici. Bližšie informácie dostanete na koncertnom oddelení Slovkoncertu, resp. na VŠMU a na konzervatóriách.



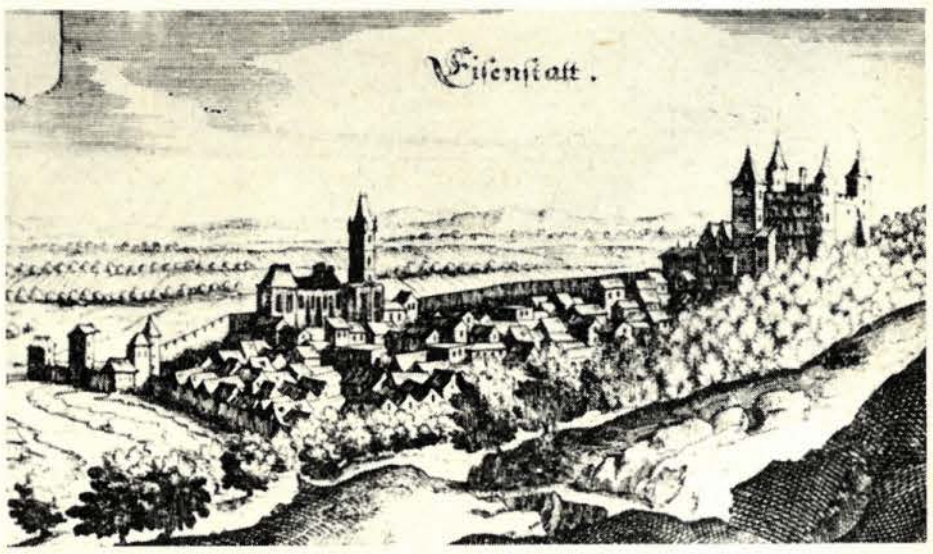
K blížiacim sa osemdesiatinám národného umelca prof. Eugena Suchoňa vyšla kompaktná platňa s nahrávkou Metamorfóz a Baladickej suity. Obe diela nahral v septembri m. r. orchester Slovenskej filharmónie pod taktovkou národného umelca Zdeňka Košlera. Kompaktná platňa vyšla na objednávku zahraničného producenta — firmy Pasific Music.

© Československé hudební nástroje Hradec Králové spoločne s odštepnými závodmi Delicia Hořovice, Varhany Krnov, Melodia Hradec Králové, so závodom Musicexport Praha, Národným technickým múzeom a v spolupráci s reprezentáciami firiem Yamaha a Solton z NSR dňa 30. a 31. 3. t. r. pripravili v rámci Dní novej techniky expoziciu Elektrofonické a elektronické hudobné nástroje. Cieľom výstavy, ktorá bola inštalovaná v pražskom Národnom technickom múzeu, bolo pozvanú odbornú verejnosť zoznámiť so sortimentom týchto nástrojov, s ich hudobno-nástrojárskymi a interpretačnými vlastnosťami a s ich uplatnením v špecifických podmienkach hudobného školstva a záujmovej činnosti v ČSSR. —j—

© V dňoch 8.—11. septembra t. r. sa uskutoční v Pardubiciach 19. ročník Medzinárodného festivalu akademických zborov IFAS '88 Festival, ktorého vyhlasovateľmi sú MŠ ČSSR, České vysokoškolské ústredie SZM, Východočeský NV Hradec Králové a ONV Pardubice, sa koná v rámci celoštátneho festivalu záujmovej činnosti vysokoškolákov. Súťaž je organizovaná v dvoch kategóriách — pre miešané zbory a pre zbory ženské. Doteraz bolo z ČSSR vybraných k účasti celkom 12 zborov. Neoddeliteľnou súčasťou festivalu bude odborný seminár na tému Interpretácia modernej zborovej tvorby, pripravený pre našich i zahraničných odborníkov a dirigentov z oblasti zborového umenia. Celé podujatie doplní rad spoločenských akcií. — j —

© V dňoch 29.—30. 3. sa v Hudobnom kabinete Univerzity Komenského v Bratislave konali Dni informácií z oblasti hudby, ktorých cieľom bolo oboznámiť záujemcov s novinkami gramofónových platní. Súčasťou akcie bola výstavka gramofónových platní a koncert z ukážok vystavených noviniek. — j —

Musica aeterna v Eisenstadte



Eisenstadt v 1. pol 17. storočia na rytine Meriana.

Dňa 5. a 6. marca t. r. sa uskutočnil zájazd súboru Musica aeterna do Eisenstadtu.

Tak, ako bol minulý rok s veľkým záujmom prijatý program so slovenskou tvorbou z obdobia panovania Márie Terézie, tak bol s adekvátnym záujmom kvitovaný i náš tohoročný koncert v budove burgenlandského rozhlasu. Odzneli na ňom skladby z diela P. J. Vejvanovského a D. G. Speera ako i H. I. F. Bibera. Hlavnou náplňou programu boli 2 motetá Samuela Capricorna z diela Opus musicum (Domine Jesu, Venite omnes), Ouvertúra č. 4 J. S. Kussera a ako premiéra Te deum Guadentia Dettelbacha v prepise a realizácii Ladislava Kačica a Pavla Baxu, ktorý toto dielo aj dirigoval (ostatné skladby viedol koncertný majster Peter Zajíček). Sólistami boli Kamila Zajíčková, Marta Beňačková, Richard Sporka a Ladislav Neshyba. Skladba Dettelbacha, ktorý pôsobil v Bratislave ako i v Eisenstadte (kde je aj pochovaný), bola uvedená na základe zvláštneho priania dr. Hansa Leopolda Mayera, hudobníka, muzikológa a redaktora Burgenlandského rozhlasu.

Deň pred koncertom nahral súbor niekoľko skladieb mimo programu (Capricornus: Amor tuus in nos, Vejvanovský: Sonáta Paschalis, Speer: 2 Capricie, A. Cesti: Duet z opery Il pomo d'ore). V rámci koncertu čítal člen Burgtheatru, Wolfgang Gasser, z tvorby Ivana Krasku. Zároveň bola v hale rozhlasovej budovy inštalovaná výstava z výtvarnej produkcie maliara Andreasa Rosenedera. V budúcnosti sa plánuje prezentovať v rámci koncertných vystúpení umelcov zo Slovenska diela slovenských výtvarníkov.

O uskutočnenie koncertu sa okrem spomenutého dr. Mayera zaslúžila predovšetkým pani Klara Benigniová, húževnatá propagátorka a organizátorka kultúrnej vzájomnosti. Celý koncert sa vysielal dňa 17. a 24. apríla 1988 o 20.05 hod. na stanici Ö 1.

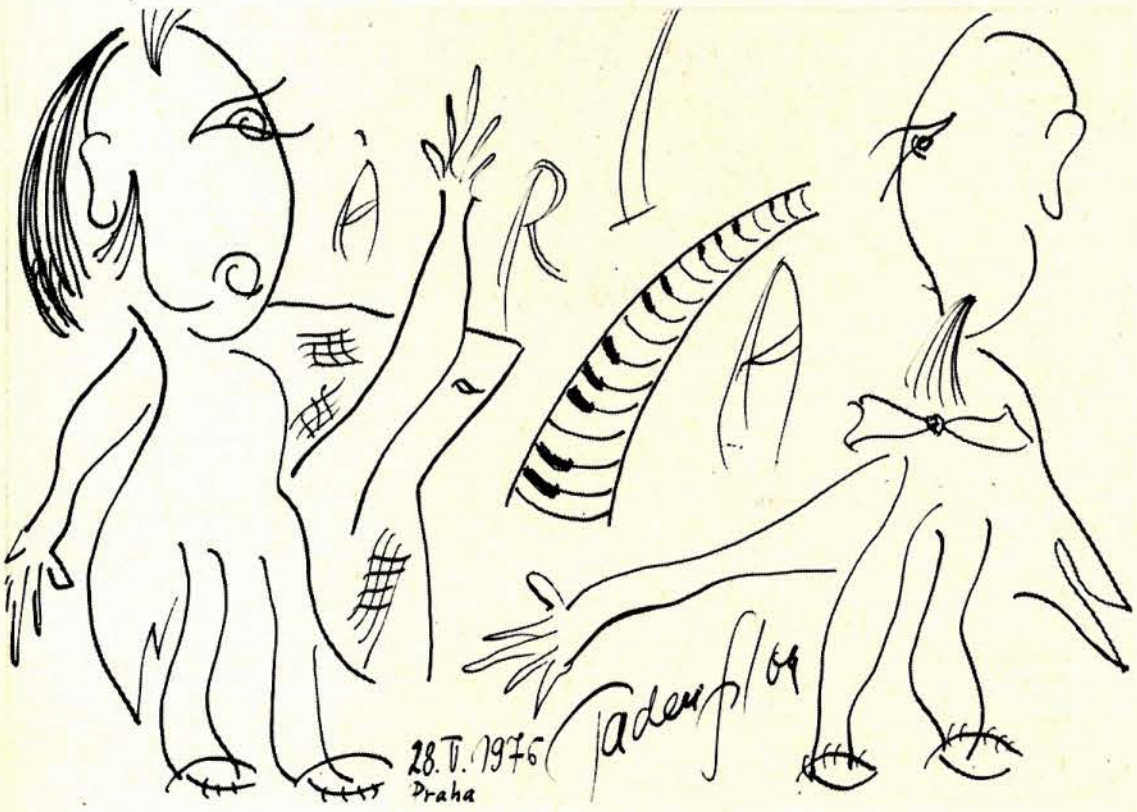
JÁN ALBRECHT

AUTOPORTRÉT (NIELEN HUDOBNÝ...)

... a náhle ste v inom svete, vo svete plošných vyjadrení, kontúr ohraničujúcich dvojrozmerné zobrazenia. Svet — pre muzikanta azda cudzí svojou rečou — ale blízky postojmi a vzťahom k realite. Neopakovateľný rukopis, typická krivka v nových a nových variáciách zachovávajúca podstatné znaky vypovedajúcej osobnosti. Úprimnosť i za cenu deformácie tvaru, čistá línia symbolickej výpovede pripúšťajúca obvinenie z prílišnej jednoduchosti či dokonca naivity — hovorím o hudobnom alebo výtvarnom prejave? O oboch, pretože u Tadeáša Salvu spolu úzko súvisia. Priorita patrí jednoznačne k hudbe. Vznikajú a žijú neoddeliteľne s hudbu, sú jej reflexiou v čase zrodu, či azda len zachytením okamihu prvotnej inšpirácie. Absencia perspektívy, paralelná existencia zdanlivo nesúvisiacich alebo neusporiadaných prvkov mi pripomína hudbu, v ktorej nedominuje rytmicko-metrická pulzácia, ale polyfonické pletivo. Potlačenie času, snaha o zachytenie minulého aj budúceho v momentálnom okamihu...

Projekcia hudobného nápadu do výtvarnej podoby je analogická zobrazeniu do notového zápisu. V ňom je však prvotný zámer oklieštený a upravený podmienkou čitateľnosti a hrateľnosti (t. j. jednoznačnosti). Kresba dopĺňa to, čo je v hudobnom zápise nevypovedané (a nevypovedateľné), nahrádza nerealizované.

Nielen hudbou, ale aj svojimi obrázkami prezentuje Salva vzťah k tradícii, k domácemu prostrediu, k životu v regióne, v ktorom vyrástol. Rovnako intenzívne však reaguje aj na hudobný život, ktorého súčasťou je aj on sám.



Balada pre bas a klavír (1976).

Autoportrét (1984).

Neoddeliteľné od väčšiny kresbičiek sú aj texty nie ako „návod na použitie", vysvetlenie zámeru či obrana. Poetika kratučkých viet ich stavia do polohy, v ktorej sú umeleckým výtvorom rovnako ako kresba. Povzdych „Oj krásna si hudba, keď ťa nehrajú zlí interpreti", alebo konštatovanie „Stretli sa skladatelia a žiaden nechce počúvať hudbu", irónia „Vtáci chytajú noty a ľudia nevedia spievať. Ha..., ha..., ha..., či sebairónia „Salva sa trasie, aby mu neukradli klobúčik" a mnohé ďalšie sú viac než inšpiráciou, prostým či povinným zadosťučinením zrozumiteľnosti. Je to plnohodnotný a plnovýznamový prvok — ďalší rozmer, línia naviac, prostredníctvom ktorej sme vtahovaní do večného kolobehu Umenia.

KATARÍNA LAKOTOVÁ
Snímky: F. LAŠÚT

Ako spievajú deti a mládež z Bratislavy?

Niekoľko poznámok na margo 17. ročníka celomestskej zborovej súťaže

Najlepšie bratislavské školské a mládežnícke spevácke zbory sa v sobotu **26. marca** predstavili v Dome kultúry v Dúbravke, kde sa konal už **17. ročník celomestskej súťaže „Bratislavské deti a mládež spievajú"**. Prehliadka je vyvrcholením celoročnej práce detských zborových telies, do ktorej sa jednotlivé zbory nominujú na základe umiestnenia v obvodných kolách. Poskytuje teda viac-menej objektívny obraz o úrovni zborového spevu na školách v Bratislave. V tomto roku o bodové hodnotenie v čo najvyššom pásme bojovalo s obdivuhodným zanietením sedem detských a štyri mládežnícke zbory, pre ktoré to bola zároveň postupová súťaž na celoslovenskú súťažnú prehliadku „Mládež spieva" v Žiline.

Spravodlivo ohodnotiť výsledky snaženia amatérskych zborových telies, dokonca detských, nie je jednoduchá a jednoznačná záležitosť. Isteže, existujú určité objektívne kritériá, ale nemožno nebrať do úvahy aj obrovskú zanietenosť, nezištné nadšenie zbormajstrov i speváckov, dlhé hodiny strávené pri nácvikoch. To je na amatérskych výkonoch **nemerateľná a predsa konštantná hodnota, ktorú je nutné mať vždy na zreteli.** Z tohto hľadiska sa môžeme tešiť, že napriek súčasnej nie práve najideálnejšej situácii v hudobnej výchove, pôsobí v Bratislave viacero školských speváckych zborov, mnohé už s viacročnou tradíciou. Pritom treba zdôrazniť, že sa jedná o školské zbory, teda nie výberové telesá — tých je v Bratislave tiež niekoľko — ale zbory združujúce deti skôr priemerné, bez výrazného hudobného nadania, ktoré spája radosť zo spoločného spievania. Nie je to malá devíza. Veď podhubím hudobnosti národa bolo vždy spievanie; to bol základ hudobnej výchovy na ľudových školách, ku ktorému sa teraz, po mnohých experimentoch opäť vraciame. Snívanie o návratoch do čias speváckych spolkov je samozrejme prinajmenšom nereálne. Na prvý pohľad nepatričné je možno aj opakovanie známej pravdy o nutnosti mravnej, citovej a tvorivej zložky pri výchove a rozvoji integrovanej osobnosti, v čom má aj hudobná výchova nemalý význam. Tieto fakty si treba v súvislosti so súčasnou situáciou v detskom zborovom speve uvedomiť. Tohtoročná prehliadka nevyznela totiž z aspektu umeleckej kvality práve najlepšie. Počuli sme výkony priemerné i ešte slabšie, čo v kontexte už povedaného evokuje ďalšie otázky. Bola by potrebná hlbšia sonda po príčinách súčasného stavu, kde by iste došlo i na problematiku docenenia tejto veľmi záslužnej činnosti zo strany vedenia jednotlivých škôl i v širších súvislostiach. Mám pocit, že **zborový spev je veľa razy trpenou popoluškou a nemá rovnoprávne postavenie v porovnaní s ostatnou mimoškolskou záujmovou činnosťou.** Pritom si asi dosť dobre neuvedomujeme, že je to veľmi prirodzená a dostupná cesta k rozvoju hudobnosti detí, pri nedostatočnej hudobnej výchove mimoriadne prepotrebná. A že je to veľa razy aj otázka dobrej vôle, svedčí oveľa kvalitnejšia úroveň podobných zborových telies napríklad len vo východoslovenskom kraji; a to hovoríme len v intenciách Slovenska, v porovnaní s českými zbormi je rozdiel v kvalite ešte vypuklejší.

Nemá význam v rámci tohto článku podrobne hodnotiť výkon každého jednotlivého zboru. Celkove však, až na výnimky, možno konštatovať, **malú vynaliezavosť vo výbere repertoáru, problémy technické, najmä slabšia intonácia a hlasová nevyrovnanosť, indiferentný prejav.** Príčinou boli sčasti aj **nie najvhodnejšie podmienky inak pekného Domu kultúry v Dúbravke.** Hlavný usporiadateľ a organizátor, Mestský dom kultúry a osvety, nemá vlastné vhodné priestory na usporadúvanie takýchto podujatí. Tak sa stalo, že zbory sa nemali kde pred súťažným vystúpením rozospievať, čo iste u mnohých negatívne ovplyvnilo kvalitu výkonu. Porota, ktorej predsedom bol hudobný skladateľ Ivan Hrušovský, rozhodla síce prísne, ale objektívne a spravodlivo. Výkony zborov hodnotila takmer vo všetkých prípadoch o pásmo nižšie ako vlani. Konkrétne zo školských zborov sa v **3. pásme umiestnil DSZ Rapotačky pri ZŠ na Čachtickej ul. (dir.: V. Kováčová), v 2. pásme DSZ ZŠ Hrdinov SNP na Krajňákovej ul. (dir.: J. Rucelová), DSZ Pionier pri ZŠ na Plickovej ul. (dir.: dr. M. Hupková) a DSZ Pramienok pri ZŠ na Dudvážskej ul. (dir.: E. Plančárová).** O niečo lepšia bola úroveň vystúpenia **DSZ pri ZŠ na Hubeného a Riazanskej ul. (dir.: M. Ulmann)**, ktorý **získal cenu za najlepší prednes skladby súčasného slovenského autora**, ale tiež klesol do druhého pásma, podobne ako **DSZ Detský úsmev zo ZŠ na Jeremenkovej ulici**, ktorému porota udelila **cenu za najlepší prednes skladby autora zo socialistických krajín.**

Najlepšie sa tentoraz darilo speváckemu zboru **Žitavanka pri ZŠ na Žitavskej ul. (dir.: E. Martinkovičová)**, ktorý očaril najmä bezprostredným detským prejavom a **právom sa ako jediný umiestnil v prvom pásme a získal cenu za najlepší výkon v kategórii detských zborov.**

V mládežníckej kategórii dominoval Dievčenský spevácky zbor Strednej pedagogickej školy a ÓbKaS-u IV. Jeho vyvrcholením celej prehliadky — dievčatá spievali muzikálne, kultivovaný prejav zvýraznil peknú a vyrovnanú farbu hlasov a dobrú hlasovú techniku. **Zbor sa umiestnil v prvom pásme s pochvalou poroty a získal i cenu za vynikajúcu interpretáciu skladby slovenského autora.** Opäť si tu však uvedomujeme spätosť kvalitného výkonu s dobrým zázemím: veď teleso pôsobí pri pedagogickej škole, kde je už vo vyučovacích osnovách zaručený väčší priestor hudobnej výchove.

Okrem tohto súboru získali prvé pásmo a právo na postup do celoslovenského kola ešte ďalšie dva zbory: **Komorný dievčenský spevácky zbor Maják pri ZK Domu lodníkov (dir.: M. Vojtko)**, ktorý **dostal cenu aj za prednes povinnej skladby v kategórii učňovských zborov**, a **ženská zložka mládežníckeho zboru Echo pri MDKO (dir.: O. Šaray).** Tento nádejný mladý zbor **za svoj vyrovnaný výkon získal aj pochvalu poroty a cenu za interpretáciu povinnej skladby.**

Martina Hanzelová

Dirigenti detských a mládežníckych speváckych zborov pri vyhlásení výsledkov súťaže. Zľava: O. Šaray, J. Vajnerová, M. Vojtko, I. Bulla, E. Martinkovičová, M. Ulmann, M. Kralovičová, J. Rucelová, E. Plančárová, M. Hupková, V. Kováčová.

Hovoríme s dramaturgičkou Veľkého divadla vo Varšave Elžbietou Szczepańskou-Malinowskou

NIE SME OPEROU HVIEZD...

Môj záujem vzbudila opera vo Varšave asi pred štyrmi rokmi. Bola to Turandot, na ktorú som si „odskočila" počas Varšavskej jesene. Pucciniho „Meisterstück" tu dostal úplne nový, súčasný rozmer. Aj keď to bola Turandot bez Turandot. Túto zvláštnu prekážkovú dráhu zvládne len máloktorá sopranistka na svete. Lenže aké to bolo divadlo, aká prekvapujúca metafora o svete, plnom módneho lesku, mocenských chúťok, nízkeho posluhovačstva, prázdnej zmyselnosti! Turandot sa zjavila v nadživotnej veľkosti na kothurnoch, dvor v širokoplecích lesklých sakách bol smiešnou expozíciou módnych insígnií, traja ministri predviedli perfektne „nachoreografované" orgie. Iba princ, nie zle spievajúci mexický hosť, pôsobil so svojimi, inak typickými hereckými vyjadrovacími manierami, v tomto dokonale zorganizovanom divadle zmanipulovaného sveta ozaj ako cudzinec — pravda, nechtiac.

Neskôr ma fascinoval Wozzeck. Výborným predstavením, najmä scénograficky, bol aj Verdiho Macbeth, ktorý má ďaleko k Shakespearovi a zdá sa, že aj k ostatným autorovým veľdielam. A napokon tohto roku, počas prehliadky Nová slovenská hudba, bolo opäť zážitkom predstavenie opery Z. Rudzińského Manekýni z videozáznamu, v rámci prednášky o súčasnej poľskej hudbe v Slovenskom hudobnom fonde, ktorú predniesla muzikologička a kritička Alžbieta Szczepańska-Malinowska. V opere pracuje ako „dramaturg muzyczny".

Čo to znamená byť dramaturgom vo Veľkom divadle vo Varšave?

— Som jednou z troch dramaturgov. Každý máme určitú špecializáciu, ja konkrétne súčasnosť a súčasnú hudbu, kolegyňa je odborníčkou na starú hudbu, vďaka nej opera spolupracuje so súbormi a vynikajúcimi interpretmi z tejto oblasti, a to aj v rámci koncertov, ktoré poriadame popri opernej prevádzke. Napokon môj kolega je odborník na francúzsku hudbu a vôbec na klasický repertoár. Nedávno pripravil koncertné uvedenie Rameauovej opery Hyppolite et Aricie. Všetci traja píšeme recenzie koncertov, tvorby, články, štúdie. Čo od nás očakáva riaditeľ? Repertoárové nápady, hodnotenia a úpravy diel, redigovanie programov. Vydávame časopis Scena operowa, v peknej farebnej úprave. Má časť všeobecnú, venovanú divadlu vôbec, informácie z celého sveta o opernom živote, články teoretické, estetické, historické. Je to súčasť snahy, o ktorú dnes Teatr Wielki usiluje, byť otvorený na súčasnosť a na publikum tak, aby sa divák neobmedzil na operu iba ako zdroj estetickej príjemnosti, ale — čo je tiež dôležité, aby ju chápal ako súčasť „vedy" o opernom umení. Tvorba opery je — ako hovorí R. Satanowski — alchýmia a pohľad do nej je rovnako fascinujúci, ako hotové, čisté zlato.

Robert Satanowski je dirigentom a súčasne umeleckým i administratívnym riaditeľom Teatru Wielkeho. Aká je jeho koncepcia operného divadla a do akej miery ju sám určuje?

— Satanowski vyznáva zásadu — s ktorou sa koniec-koncov netají — že divadlo môže riadiť iba jedna osoba, umelec, ktorý tu realizuje určitú víziu, ideál, model. Preňho je to ideál uzavretého sveta, akéhosi zámku zvonku ničím nerušeného. Padací most sa otvára, iba keď je dielo hotové. Pravda, také niečo je vraj ideálne a existuje azda iba v Bayreuthe, kam prichádzajú umelci, bez prestávky skúšajú, nepočítajúc čas, v atmosfére vrcholnej koncentrácie. Čo sa týka organizačno-umeleckej štruktúry, tu sa hlási k Felsensteinovi. Cieľom je štýlová čistota. V interpretácii skladateľov a diel jednotlivých epoch organicky zlúčená s uvedomením si špecifickej estetiky operného divadla, a to všetko v súlade s maximálnou organizačnou dokonalosťou, striktnou disciplínou v záujme dosiahnutia a ustavičnej korekcie už aj hotového diela.

Darí sa to dosiahnuť? Nemáte nespievajúcich spevákov alebo neuvedomelé publikum, ktoré má svoje ustálené, zväčša nemenné chute?

— Robert Satanowski od svojho nástupu do funkcie riaditeľa v r. 1981 veľa zmenil. Predovšetkým zmenil celý štýl práce, vnútil divadlu obrovské tempo. Dnes je na repertoári 31 opier, z toho polovica poľských, tradičných i súčasných. Ani tzv. kmeňový repertoár nie je bežný — Fidelio, Händel, Zlatý kohútik, Boris Godunov, pribudne celý Ring a Pendereckého Čierna maska. Náročná ponuka sa potom vráti vo zvýšených nárokoch publika, ktoré, ako dúfa náš direktor, raz slabý výkon speváka, režiséra či dirigenta vypíska. Divadlo teda berie na seba záväzok tvarovať chute, vkus publika — a nie byť azylom pre nevyužité hlasy. To sa deje predovšetkým dramaturgiou a celým umeleckým snažením. Odmietajú sa „obehové" predstavenia, oprašovacia" interpretácia, šablónová scénografia, réžia, z ktorej nevyplýva nič, mimo obvyklého „zorganizovania" scénických akcií. A potom niet ani miesta pre spevákov, ktorých jedinou hodnotou je pekný hlas, získaný „darom" od prírody. Teatr Wielki si okrem toho na seba zakladá. Napr. jeho sólista nemôže robiť predspievania, či obstojí, alebo nie. Jednoducho ho alebo môžu, alebo nemusia akceptovať. Sólista však nemôže tiež ísť pod svoju úroveň a žiadať si napr. voľno na angažmán na nejakej podpriemernej scéne alebo operetke. Hrozí mu — a stali sa také prípady —, že oň už Teatr Wielki nebude mať záujem. Pravda, schopní sólisti majú angažmán v zahraničí, pretože divadlo ich nechce stratiť. Ale všetci udržujú stály kontakt s domácou scénou. Je to problém hlavne mladých talentovaných spevákov, ktorí si chcú založiť rodinu, potrebujú peniaze, byt — a ktorých si, ak sú dobrí, chce každý kúpiť. Dnes napr. mladého Krzystofa Szmyta, ktorý získal niekoľko cien na speváckych súťažiach, vynikajúco spieva starú hudbu (chcel ho získať Harnoncourt i Lasard), i Mozarta, klasiku vôbec, skrátka všetko.

Teatr Wielki má dve scény, veľkú a komornú. Čo je to — vo vašom ponímaní — komorná opera?

— To je skôr pracovný názov, pretože v skutočnosti aj komorná scéna je dosť veľká. Na rozdiel od veľkej scény, kde sú v popredí technické vymoženosti, tu je v popredí autorská a režijná tvorba v úzkej prepojenosti. Komorná scéna je akousi dielňou nového operného divadla, jeho veľmi súčasnou réžiou. Sú to prevažne súčasné opery, všetky nekonvenčné a aj nekonvenčne režírované. Hovorí sa o tom, že vo Varšave vznikla akási nová škola súčasnej opernej inscenačnej tvorby. Je to najmä tímová spolupráca dvojice R. Satanowski — M. Grzesiński (réžia) so scénografom Majewským. Zaujímavé inscenácie má aj L. Adamik a v scénografických výbojoch sú to mladí W. Olko a B. Kedzirska.

V čom spočíva táto „škola", ako by sa dala špecifikovať?

— Hlavne v tom, že je to vynikajúce divadlo, ktoré je integrálnou, neodmysliteľnou súčasťou predstavenia. Teatr Wielki nie je divadlom hviezd. To znamená, že hudobná úroveň nie je ideálna, hoci máme ozaj dobrých speváckov a vôbec hudobníkov. Model divadla hviezd, ako ho dnes prezentujú chýrne operné scény, ako La Scala, Metropolitan Opera, Covent Garden či Parížska opera, spočíva na tzv. „železnom" repertoári v interpretácii najlepších vokalistov sveta a bohatej a efektnej scénickej výprave. Len výnimočne sa tu vkročí na cestu umeleckého experimentu. U nás ide práve o to, o stále hľadanie, objavovanie, o individuálne rukopisy. Preto aj ťažko postihnúť nejakú jednotnú koncepciu varšavskej opernej školy, jednotnú líniu. Je to najmä intenzívne pôsobenie scénického obrazu a akcie, integrálne spätých s hudbou. Zdá sa mi, že je to momentálne veľmi špecifické pre Poľsko a špeciálne pre Varšavu — otvorenosť Satanowského na všetko nové...

Nie je to z núdze cnosť, robiť aspoň dobré divadlo, keď nie sú špičkoví speváci?

— Nie. Dnes je to, popri opere hviezd, druhý, nazvime ho „pioniersky" model operného divadla, ktorý neustále hľadá nové formy hudobného a scénického výrazu. Nie z núdze, ale cieľavedome. Namiesto hviezd sa hľadajú optimálni interpreti a realizátori, v snahe o čo najvyššiu úroveň predstavenia ako celku. V popredí je vskutku súčasná, na nové prínosy a podnety orientovaná umelecká práca, ktorá často prináša zaujímavé, nekonvenčné realizácie bežného repertoáru (napr. Aida je spravená, na rozdiel od obvyklej okázalosti obrovských chórov, úplne novo, komorne), alebo prinavracia do života zabudnuté či uvádza neznáme diela. Taký je napr. najúspešnejší titul varšavskej opery, spracovanie populárnej stredovekej liturgickej drámy Ludus danielis z Beauvais, v réžii H. Chojnackej a v koprodukcii s dvoma súbormi pre starú hudbu, inštrumentálnym Ars nova a vokálnym Bornus consort, na čele so skvelým kontratenorom M. Sczyciński-Bornusom, ktorý naštudoval predstavenie hudobne. Sú to všetko mladí speváci, vynikajúci v štýlovom predvádzaní stredovekej hudby. Predstavenie je súčasne divadlom na divadle, tak, ako sa kedysi realizovalo liturgické divadlo v kláštoroch, mníchmi. Speváci (je to čisto mužské predstavenie) majú mníšske habity a na nich kostýmy, každý hrá a spieva niekoľko rolí. Szczyciński napr. spieva Nabuchodonozora, Baltazára, kráľovnú.

Čo prinášajú predstavenia súčasných poľských opier na komornej scéne? Súdiac podľa Rudzińského Manekýnov, práve tam je šanca na predstavenie, v ktorom sa všetky elementy spájajú v jednoliaty „amalgám", takže by sa sotva dali sledovať oddelene. O to vlastne ide v opernom divadle.

— Na komornej scéne je momentálne na repertoári 5 súčasných opier poľských autorov, podľa mňa všetko sú vynikajúce ako predstavenia: Brány raja (podľa povesti Andrzejewského) a Trójanky (Euripides) Joanny Bruzdowicz, ďalej dve opery podľa hier Stanislava Ignacy Witkiewicza, V malom dvorku od Z. Bargielského a Sonáta Belzebuba od E. Boguslavského. Witkiewicz s jeho čiernym humorom, divadlom absurdity a groteskY je vďačnou témou pre inscenátorov, hudba, hoci v podriadenej úlohe — ale ako inak, pri takom silnom autorovi! — ho obohacuje o ďalší rozmer.

Manekýni sú korunou týchto snáh. Prvou reakciou odborníkov na operu podľa Bruno Schultza bolo — nemožné! To môže byť iba odvar, alebo znehodnotenie tej fantastickej, vysoko oceňovanej literárnej predlohy! Ukázal sa opak. Manekýni sú jedným z najväčších úspechov, hrajú sa bez prestávky v zahraničí a stali sa synonymom moderného operného divadla.

„Amalgám" je výsledkom toho, že ozaj vznikli v „dielni", v duchu snáh o súčasnú operná tvorivú prácu, ktoré som spomínala. Robert Satanowski, vtedy ešte šéf wroclavskej opery, zahlásil — s iniciatívnosťou sebe vlastnou — ešte neexistujúcu operu na festival súčasného divadla v Rennes, vo Francúzsku. Tých niekoľko mesiacov pred premiérou sa rodilo dielo doslova na scéne, v nervnej spolupráci Z. Rudzińského, M. Grzesińského, scénografia Wišniewského a dirigenta Satanowského. Aj dnes sa ukazuje, že takáto spolupráca, ktorá bola kedysi bežná, no dnes je veľmi zriedkavá, môže priniesť skvelý výsledok. Pravda, v pozadí stojí nerozšifrovateľný, plný symboliky — Schultz.

Aké je špecifikum predstavení na veľkej scéne?

— Veľká scéna má najväčšie javisko na svete a veľmi moderné, scénické zariadenia, všetky tie prepadliská, točne, tri svetelné rampy, vo Wozzeckovi pri vražde Márie všetky tri „spadnú". To dáva obrovské možnosti. V Majstrovi a Margaréte od Kunada (mimochodom toto predstavenie je aj po hudobnej stránke dokonalé) prechádza napr. cez scénu električka. Akcia sa často deje naraz v rôznych priestoroch scény, čo prináša nové významy. Často a s obľubou sa používa rôznorodá symbolika. V Aide je to obrovská hlava sfingy, ktorej sa zapaľujú oči na purpurovo, vôbec celá Aida je víziou, symbolom. Keď sa už vie, že Aida s Radamesom sú odsúdení na smrť, spúšťa sa obrovský meč. Veľkoryso je režírovaný Macbeth. Čarodejnice sa spúšťajú ako veľké mračno na padákoch...

Hovorili ste, že k práci dramaturga patrí aj koncertná dramaturgia divadla. Čomu slúži a ako sa presadzuje v konkurencii s ostatným koncertným životom?

— Upevňuje povedomie o Veľkom divadle, udržuje všetkých umelcov v ustavičnej aktivite, najmä orchester, ktorý vyjde z jamy a hrá Straussa, Mahlera či klasický repertoár, je zrazu niečím iným. Umožňuje recitály operným umelcom, hlavne mladým. A núti vymýšľať nekonvenčnú dramaturgiu, ktorá upúta — nie je to však iba dramaturgia, to by nebolo spravodlivé. Často ide naozaj o kvalitné hudobné naštudovania. Ideálom je, keď sa jedno i druhé spojí. S veľkým ohlasom sa stretlo predvedenie cyklu jedenástich židovských piesní, takmer neznámeho diela raného Šostakoviča, pre soprán, alt a tenor. Podobne zarezonovalo predvedenie všetkých piesňových cyklov Szymanowského. Mnoho je koncertov (i koncertných predvedení) poľskej opery i objavených noviniek, v spolupráci s muzikológmi. A vždy znova a znova sa hrá a nahráva i na kompaktné platne, ako life — recording, náš „zakladateľ" — Moniuszko. Najmenej tri jeho tituly sa stále udržujú na repertoári.

31 titulov, prevažne nekonvenčných, každý najmenej v troch obsadeniach a aspoň 5 rokov na repertoári, veľká a komorná scéna, koncerty, koncertné predvedenie opier, zahraničné zájazdy. Ako sa udržiava táto zložitá prevádzka?

— Zaoberá sa ňou samostatné oddelenie a dvaja tlačoví tajomníci, jeden pre Poľsko, druhý pre zahraničie. Predovšetkým je to však neslýchaná energia Roberta Satanowského, ktorý takmer všetko diriguje: opery, koncerty i prevádzku. Tradícia operného divadla v Poľsku nie je veľká. Najlepšie predvojnové divadlo bolo v Lvove, najsúvislejšiu tradíciu má Poznaňská opera. Cieľom a snahou Teatru Wielkého je teda vytvoriť aj súčasné povedomie o opernom divadle. V duchu „otvorených dní" divadla ako diskusného klubu.

Dodajme, že tomu slúžia aj koncertné programy, ktoré sú malými publikáciami, o diele, autoroch, o danej opernej či literárnej poetike a ich vzájomných väzbách. I o celej inscenačnej tradícii uvádzaného diela.

Pripravila: Na

Ludus danielis. Réžia H. Chojnacka, scéna M. Košodziej, hudobné naštudovanie M. Szczyciński — Bornus.

K ZAČIATKOM SLOVENSKEJ HUDOBNEJ KRITIKY V KOŠICIACH

III.

Slovenská hudobná publicistika v Košiciach sa postupne dostávala od faktografického spravodajstva a kultúrnopolitického hodnotenia jednotlivých prejavov hudobného života k odbornej hudobnej kritike, ktorá hodnotila nielen samotný výkon interpreta, ale aj interpretované dielo v jeho jednotlivosti i z hľadiska jeho miesta v širších súvislostiach vývoja českej (slovenskej) a európskej hudobnej kultúry. Hudobná publicistika tak sledovala hudobnovýchovné ciele, ktoré sa stotožňovali s kultúrnopolitickými úlohami slovenskej buržoáznej tlače. Prispievala nielen k propagácii českej a slovenskej hudby, ale i k formovaniu estetického ideálu obecenstva, ktoré sa zoskupovalo z rozvíjajúcej sa slovenskej inteligencie (najmä študujúcej mládeže) a českého úradníctva na Slovensku. Plnenie týchto úloh zabezpečovala systematickým sledovaním udalostí hudobného života a pomerne odborným a ideologickým východiskom hudobných referentov. E. Kubát, V. Měrka a C. Sychra boli žiakmi pražskej hudobnoestetickej a historickej školy, najmä O. Hostinského a Z. Nejedlého. Z ich názorov vychádzali pri hodnotení vývoja českej národnej hudby, európskej hudobnej kultúry i pri náčrte perspektív slovenskej národnej hudby. Každý z nich sa podieľal na hudobnom živote Košíc aj ako praktický muzikant, a to popri svojom pedagogickom, resp. sudcovskom zamestnaní. Ich publicistické pôsobenie v Košiciach možno považovať za pokračovanie ich práce z obdobia pred príchodom na Slovensko.

Historicko-hudobné pohľady Cyrila Sychru

JUDr. Cyril Sychra (14. 1. 1883 — 18. 1. 1957) po absolvovaní právnických štúdií v Prahe (1907) pôsobil ako sudca a v tejto funkcii sa na jeseň 1919 dostal do Košíc ako trestný sudca Súdnej tabule. Jeho spisovateľský postoj k problémom každodenného života ho priviedol k napísaniu ľudsky hlbokej a odborne zaujímavej popularizácie trestného práva a súdnictva v knihe Zločin a trest (Košice 1922). Pochádzal zo starej českej muzikantskej rodiny ako syn skladateľa, zbormajstra a pedagóga Jozefa C. Sychru, ako brat organistu Metoda L. Sychru, bratanec huslistu J. Kociána, atď. Počas svojho štúdia v Prahe navštevoval prednášky O. Hostinského, bol členom redakčného krúžku časopisu Smetana a od roku 1911 bol publikačne činný v oblasti literatúry o hudbe. Aj v Košiciach pokračoval vo svojich hudobnohistorických a hudobnoestetických štúdiách. Tu napísal svoje dielo „J. B. Foerstra hudba duchovní a cirkevní" (Smetana 1920), tu vznikla jeho štúdia „Skuherský" (Hudební výchova 1920) i „Josefa Nešvery hudba cirkevní" (Brandýs 1923). V článku o Krištofovi Harantovi z Polžíc (Slovenský východ, ďalej SVý 26. 6. 1921) naznačil vývoj českej duchovnej piesne v 16. storočí až po protestantský chorál. Poukázal v ňom najmä na prenikanie Palestrinovej hudby do Čiech. V Košiciach pokračoval v rodinných tradíciách pestovania zborovej hudby a v rokoch 1920—1923 bol dirigentom mužského a miešaného zboru spevokolu Foerster. Takto sa stal vedúcou osobnosťou hudobného života. Na jar 1921 prevzal štafetu hudobného referenta SVý.

Dr. C. Sychra v SVý uverejnil svoj prvý príspevok už 11. 10. 1919 (o J. Kociánovi), ale jeho systematická referentská činnosť v SVý začala až v apríli 1921. Príspevky C. Sychru možno rozčleniť do troch skupín podľa tematiky i špecifickej metodológie spracovania témy. Na prvom mieste treba uviesť jeho úvody k pripravovaným koncertom spevokolu Foerster. Sústredil sa v nich na estetický rozbor prednášaných skladieb, na ich hudobnohistorické pozadie a v prípade menej známych skladieb publikoval celý slovný text. Táto skutočnosť mala nedoceniteľný význam pri výchove obecenstva v prostredí, ktoré nebolo dostatočne pripravené na návštevu koncertov a ktoré tým menej poznalo hudobnohistorické zázemie českej národnej hudby. C. Sychra sa v spomenutých úvodoch ukázal ako hudobnohistoricky a esteticky odborne pripravený dirigent s veľkými skúsenosťami praktického pestovania zborovej hudby. V nich prejavoval odborný nadhľad nad základnými tendenciami vývoja európskej a českej hudby a v štylistike vynikal vecnosťou a jasnosťou podania myšlienok. Pred koncertom zo skladieb P. Křížkovského definoval skladateľovo miesto v českej zborovej a národnej hudbe vôbec. Poprel názor, že český ráz P. Křížkovský svojim zborovým skladbám dával prostredníctvom použitia českej ľudovej piesne. Dokazoval, že ľudová pieseň mu bola východiskom k výstavbe samostatného, pôvodného hudobného diela. Ako príklad uviedol Křížkovského zbor Prosba odvedeného. Křížkovského kantáte Cyril a Metod pripisoval v dobe jej vzniku (1850) i v súčasnosti kultúrnopolitické poslanie. Křížkovského považoval za predchodcu B. Smetanu a predstaviteľa tvorby národnej hudby na základe ľudovej piesne a v tejto línii na neho nadväzovali čiastočne A. Dvořák, V. Novák a L. Janáček. Smetana vychádzal podľa neho z ľudovej hudobnej reči a v tejto línii pokračovali zčasti A. Dvořák, najmä však Z. Fibich, J. B. Foerster a O. Ostrčil. Pri týchto svojich záveroch sa C. Sychra opieral o estetiku O. Hostinského a Z. Nejedlého (SVý 24. 4. 1921). Podobne rozobral Jeremiášov zbor Hej, Slované! a zbor svojho otca J. C. Sychru Modlitba za vlasť (SVý 2. 7. 1921). V súvislosti s uvedením Missa solemnis od K. Doušu poukázal na miesto skladateľa českej cirkevnej hudby a skladbu charakterizoval ako rozmernú nielen rozsahom, ale aj myšlienkami. Súčasne s ňou uviedol miešaný zbor svojho otca Hoj, zem drahá!, na slová M. Rázusa (SVý 27. 10. 1921). Pri príležitosti koncertu zo skladieb V. Nováka (podľa C. Sychru zámerne, aby prakticky ilustroval vzťah českej a slovenskej ľudovej piesne k modernej zborovej tvorbe) uverejnil analýzu skladieb a vyznal sa z osobnej piety k V. Novákovi. Osobný vzťah však vysvetlil vecnými dôvodmi — vývojom hudobného diela V. Nováka a jeho vzťahom k českej a slovenskej ľudovej piesni. Na analýze mužského zboru Dvanást bílých sokolů a moravských balád Vražedný milý a Neščasná vojna poukázal na rozdiely „slovenského" a „moravského" tónu v Novákovej tvorbe. Všimol si estetických osobitostí i v ďalších zboroch (Vianočná rozprávka, V boj, Vezmemže si dievča zo Šariša (SVý 19. 3. 1922). Na tento predkoncertný referát bezprostredne nadväzoval systematický výklad Novákovho diela pri príležitosti jeho 50. narodenín (SVý 19. 3. 1922, 23. 3. 1922). V jeho príklone k Morave a Slovensku videl C. Sychra prejav hlbokej lásky k prírode a ľudu v jeho mravnej čistote. Odtiaľ pramení aj novosť Novákových výrazových prostriedkov pre obrazy prírody a ľudu.

V súvislosti s koncertom z českej cirkevnej hudby v Dóme propagoval Sychra Dvořákovu cirkevnú hudbu (najmä Žalm č. 149) a opäť pripomenul základné myšlienky Doušovej Missa solemnis. (SVý 7. 3. 1922). Vo svojich úvahách o duchovnej hudbe Dvořáka pokračoval C. Sychra pri príležitosti ďalšieho koncertu spevokolu Feorster dňa 4. 2. 1922. Na programe boli Dvořákove Biblické písně s Preludiom a Postludiom V. Měrku (SVý 30. 3. 1922). Analýze Pickovho Umučenia Krista venoval osobitný článok (SVý 4. 4. 1922).

Pred koncertom Českého kvarteta v Košiciach 27. 9. 1921 dušiaľ nedešifrovaný autor načrtol v náborovom článku vývoj komornej hudby od Palestrinu a Lassa, najmä však jej tvarové a myšlienkové formovanie v dobe Mozarta, Haydna a Beethovena. Pripomenul komorné skladby českých skladateľov typu Myslivečka, avšak európske hodnoty českej komornej hudby autor videl až v skladbách B. Smetanu, A. Dvořáka, V. Nováka a J. Suka. Osobitne vyzdvihol interpretačné umenie všetkých členov kvarteta a ich zástoj v českej hudobnej kultúre (SVý 24. 9. 1921). C. Sychra vo svojom referáte mohol potom nadväzovať na svoje predchádzajúce úvahy o „čistej hudbe" A. Dvořáka, ktorá sa najtypickejšie prejavuje práve v kvartetách. Za veľmi šťastné považoval zaradenie Novákovho kvarteta G dur do programu (vzhľadom na citáciu slovenskej ľudovej piesne v III. časti). V takomto prístupe českých interpretov videl najlepšiu cestu k slovenskému poslucháčovi. Zaradenie Beethovenovho kvarteta C dur op. 59, č. 3 do programu využil ako možnosť na porovnanie vysokej úrovne českej komornej hudby s európskou. Interpretov zhodnotil krátko a jednoznačne: všetci jednotlivo i kolektívne sú umelcami, schopnými štýlovo čistej interpretácie hudby, myšlienkovo závažnej. (SVý 1. 10. 1921).

Osobitné miesto v hudobnoreferentskej činnosti C. Sychru v Košiciach zaujíma opätovný koncert Jaroslava Kociána (18. 5. 1922). Pred koncertom uverejnil svoje spomienky na J. Kociána od jeho detstva až po ukončenie vysokoškolských štúdií v Prahe. Príspevok obsahuje množstvo autobiografických poznámok tak k osobnému vývoju huslistu J. Kociána, ako aj samotného C. Sychru. Osobitne podrobne rozobral hudobnú náplň študentského života počas prázdnin v Ústí nad Orlicí, kde spolu s Kociánom pestovali komornú hudbu, nacvičovali zborové skladby a v nedeľu vystupovali na chóre pod vedením starého otca mladých muzikantov (SVý 18. 5. 1922). Vo svojich spomienkach Sychra uviedol situáciu, do ktorej sa dostal ako člen redakčného krúžku časopisu Smetana pod vedením Z. Nejedlého. V tom čase bolo žiadúce apriori odmietať všetko, čo hlásal časopis Hudební revue, do okruhu ktorého patril aj J. Kocián. Ani tento antagonizmus v hudobnom živote Prahy však nenarušil ich rodinné a priateľské styky. V referáte o samotnom koncerte po prvýkrát rozobral úlohy hudobnej kritiky pri hodnotení výkonu inštrumentálneho sólistu. Vinu na skutočnosti, že väčšina obecenstva v Košiciach nevedela odborne počúvať koncert nástrojovej hudby, pripisoval hudobnej kritike. C. Sychra bol toho názoru, že v referátoch o koncerte huslistu sa vyzdvihujú väčšinou len dve alternatívy: buď je huslista technicky vyspelý alebo vyniká prednesom obsahu skladieb. Podľa C. Sychru huslista, ktorý neovláda techniku nástrojovej hry, sa nemôže postaviť pred náročné obecenstvo. Technika husľovej hry je základným predpokladom k štúdiu skladby ako po stránke obsahovej, tak i jej celkovej výstavby. Príčinu zjednodušeného posudzovania umeleckých výkonov huslistov videl aj v samotných sólistoch. Tí obyčajne zaraďovali do programu niekoľko technicky efektných skladbičiek, aby tým získali i nenáročného poslucháča. Tak to urobil aj J. Kocián — na začiatku uviedol technicky efektného Paganiniho, aby potom mohol presvedčiť o svojich umeleckých kvalitách na polyfonickej skladbe J. S. Bacha. (C. Sychra — Ku koncertu Jaroslava Kociána. SVý 20. 5. 1922). Do tejto skupiny príspevkov patrí aj Sychrova recenzia Foestrovej knižnej publikácie Stůl života. Vyzdvihol v nej F. B. Foerstra ako hudobného spisovateľa, ktorý svojím literárnym dielom rozoberá estetiku svojej tvorby a podáva tak čitateľovi i poslucháčovi kľúč k pochopeniu svojich skladieb.

JUDr. Cyril Sychra (1883—1957)

Publikácia je výrazom syntézy Foerstrovho maliarskeho, hudobného a literárneho umenia. Sychra sa prihováral aj za vydanie ďalších literárnych prác, či už publikovaných (napr. v časopise Dalibor), alebo nepublikovaných (SVý 16. 9. 1921).

C. Sychra ako divadelný kritik

V máji 1921 pohostinsky vystupoval v Košiciach operný súbor SND pod vedením M. Zunu a F. Ledvinu. Nevďačná úloha referenta pripadla C. Sychrovi. V. Měrka v predchádzajúcich divadelných sezónach každodenne referoval o operných a operetných premiérach i reprízach. C. Sychra si vyberal jednotlivé udalosti z výkonu operného súboru a pri referátoch o nich mu opäť išlo väčšmi o popularizáciu dejín európskej a českej opernej tvorby ako len o každodenné výkony spevákov a orchestra. Vôbec nereferoval o operetných predstaveniach, a to ani o českých (Poľská krv, Vinobranie, alebo Hašler-Starý: Skvelá parta). Ba nereferoval ani o reprízach jednotlivých opier. Vzhľadom na to, že operný súbor SND v tom čase uvádzal väčšinou české diela (najmä Smetanove), mohol vo svojich referátoch rozvinúť do širokej plochy úvahy o estetickom ideáli českej národnej opery. Jeho hodnotenia inscenácií jednotlivých opier na seba navzájom nadväzovali, a tým zanechal pre nás celostný obraz svojho pohľadu na českú i európsku operu. V referáte o Smetanovom Daliborovi (SVý 12. 5. 1921), rozobral princípy wagnerizmu a smetanizmu a zdôraznil monotematizmus výstavby celej opery ako veľkej symfónie. V referáte o Smetanovom Tajomstve (SVý 29. 5. 1921) rozvádzal jednotlivé znaky národného charakteru Smetanovej hudby od deklamácie cez rozvinutú melódiu, harmóniu a rytmickú štruktúru až po ľudovosť prejavu (najmä v zboroch, či v naivite, prostote i erotike hlavných hrdinov). V súvislosti s inscenáciou Predanej nevesty (SVý 15. 6. 1921) vyzdvihoval jej ľudovosť, najmä však nový prejav komickosti, pre ktorý v európskej opernej hudbe realistickej koncepcie nemal žiadny vzor (v dávnejšej dobe pripúšťal vzor Mozarta). Hubičku (SVý 23. 6. 1921) považoval za kompozične dokonalejšiu a jednotnejšiu ako Predanú nevestu (symfonické dotvorenie scénických obrazov, ľudovosť árií).

Wagnerovský estetický ideál operného umenia v pretavení B. Smetanu sa stal pre Sychru východiskom hodnotenia ďalších českých opier, inscenovaných v rámci tohto cyklu v Košiciach. Kovařicových Psohlavcov odsúdil ako nepôvodné a francúzskou staroromantickou hudbou ovplyvnené dielo. K. Kovařovica charakterizoval ako českého Gounoda. Uznával len jeho dirigentské zásluhy v českom hudobnoscénickom umení. Podobne hodnotil Blodekovu operu V studni (SVý 7. 7. 1921) a ako eklektika ho zaradil popri K. Šeborovi (Zmarená svadba) a K. Bendlovi (Staré ženy) k epigónom B. Smetanu.

Inscenácia Fibichovej Šárky bola príležitosťou, aby rozvíjal ďalej obraz vývoja českej opery po Smetanovi. Fibicha chápal ako Smetanovho žiaka, súčasne ho však považoval za samostatnú umeleckú osobnosť, ktorá prispela do rozvoja hudobnej drámy najmä svojou melodrámou (SVý 7. 5. 1921).

V rámci referátu o inscenácii Evy od J. B. Foerstra predostrel obraz o skladateľovi ako o lyrickom autorovi (vokálna tvorba), jeho operné diela považoval za fenomenálne v duchu wagnerovsko-smetanovskej estetiky. Monotematizmus v opere Eva odvodzoval zo slovenskej ľudovej piesne Kysuca (podľa Theuresa) a nachádzal v nej prvky slovenskej hudby (podľa Z. Nejedlého) (SVý 21. 6. 1921, 21. 7. 1921).

Opera Don Juan W. A. Mozarta znamená pre Sychru syntézu európskej hudby 18. storočia, ktorú chápal ako čistý prameň i východisko pre nasledujúci vývoj operného žánru až po začiatok 20. storočia, kedy už podľa neho došlo ku kríze nielen v kompozícii, ale aj v jej študovaní a počúvaní. V tomto referáte nezabudol uviesť Mozartov vzťah k Prahe (SVý 24. 5. 1921). Po súhlasnom akceptovaní princípov wagnerovskej a smetanovskej opery musel prejaviť svoje výhrady ku francúzskej staroromantickej veľkej opere a k jej nasledovníkom. Gounodovým operám vyčítal prejemnelosť melodiky pod vplyvom Mendelssohnovej hudby (podobne ako K. Bendl). Oveľa viac hodnotil novoromantickú hudbu H. Berlioza a argumentoval pritom postojom O. Hostinského (SVý 12. 6. 1921).

Keď referoval o inscenácii Pucciniho opery Madame Butterfly (SVý 16. 6. 1921), vyznal sa zo svojej lásky a obdivu k Palestrinovej hudbe ako k najdrahšiemu pokladu talianskej hudby vôbec. Talianska hudba 19. storočia však už stratila vedúce postavenie a primát vo vývoji prevzala parížska veľká opera a po nej Wagner. Ani Verdi sa podľa neho nevedel udržať na čelnom mieste európskej hudby 19. storočia. Preto sa talianski skladatelia pod vplyvom francúzskeho naturalizmu (E. Zola) usilovali o vytvorenie nového veristického typu opery. Ostali však len pri povrchovej popisnosti a hudbu

podriadili vokálnemu prejavu. Pri odsúdení Pucciniho Toscy a Mascagniho Sedliackej cti sa odvolával na estetika B. Croceho (SVý 3. 7. 1921).

Takto C. Sychra načrtol obraz celkového vývoja európskej hudby v 16. — 20. storočí, najmä v oblasti operného žánru s krátkym exkurzom do hudby vokálnej i do hudby cirkevnej. Bol to pohľad vzdelaného, ale konzervatívne orientovaného hudobného historika a estetika, i skúseného zbormajstra, znalca vokálnej, špeciálne zborovej hudby. Aj hodnotenie výkonov operného súboru ako celku, výkonu dirigentov (M. Zunu, J. Ledvinu) aj orchestra a spevákov vychádzalo najmä z jeho zbormajsterskej skúsenosti. Preto sa v jeho referátoch veľa pozornosti venuje hodnoteniu zborov i hodnoteniu vokálnej techniky spevákov. Dôraz kládol na štýlovú čistotu v duchu štýlovej jednoty diela i jeho interpretácie. Od spevákov vyžadoval navyše primeranú hereckú kreáciu od pohybu na scéne až po mimiku tváre.

Sporadické zmienky o výkone sólistov v jednotlivých operných predstaveniach si vynahradil pri hodnotení ich interpretačného umenia na záverečnom koncerte operného súboru SND v košickom divadle dňa 1. 7. 1921. Upozornil na rozsiahle spektrum úloh tenoristu Zdeňka Kittla, osobitne jeho zmysel pre štýl jednotlivých opier i postáv tenorového odboru v nich. Vyzdvihoval jeho intonačnú čistotu a zmysel pre citový svet hrdinu. Vyslovil sa pochvalne o jeho všestrannosti v prehľade európskej opernej literatúry. U barytonistu Vladimíra Konstantina si všimol mäkký hlasový fond, dobrú spevácku techniku so zmyslom pre zrozumiteľnú deklamáciu spievaného textu v snahe čo najpresnejšie vyjadriť myšlienku libreta. Hodnotil ho ako úspešného speváka v operách smetanovského typu, avšak už menej vo veľkooperných predstaveniach (Afričanka). U sopranistky Hermy Vladimírovny vyzdvihoval disciplinovanosť čistého lyrizmu v úlohe Butterfly a Mimi, ktorým prispela k otupeniu ostrých melodických zvratov Pucciniho hudby. Tento jej prístup však pripisoval najmä vplyvu dirigenta M. Zunu. Osobitne vyzdvihol, že na záver koncertu zaspievala slovinskú ľudovú pieseň, a tým naznačila svoj vrelý vzťah k ľudovej hudbe svojho kraja (SVý 9. 7. 1921).

Je pozoruhodné, že C. Sychra venoval vo svojich referátoch minimálnu pozornosť účasti a reakciám obecenstva. Možno tomu tak bolo preto, že Slovenský východ v početných glosách rozoberal túto otázku z hľadiska úrovne kultúrnych záujmov a správania sa košického obecenstva na kultúrnych podujatiach, najmä v divadle.

Operný súbor SND vystupoval v Košiciach aj v druhej polovici augusta 1921, avšak SVý ani o jednom opernom predstavení neprinieslo čo len krátky spravodajský referát. Aj o rozlúčkovom symfonickom koncerte 27. 8. 1921 sa objavila len suchá správa o dirigovaní M. Zunu a o malej návštevnosti podujatia, bez podrobnejšieho zhodnotenia dramaturgie a interpretov koncertu (SVý 1. 9. 1921).

V máji 1922 v Košiciach pohostinsky vystupovala činohra a spevohra bratislavského SND. Referáty o nových inscenáciách do SVý opäť písal C. Sychra. A tu vznikol pre neho určitý problém: nemohol sa neustále opakovať so svojimi historickými a estetickými úvahami o českej opere a zanedbávať interpretačné výkony operného súboru. Len inscenácia Verdiho Traviaty mu opäť poskytla príležitosť, aby rozviedol svoje výhrady voči Verdiho opernému dielu. Naznačil silný vplyv francúzskej opery na dielo Verdiho a poukázal na určitú spätosť erotiky a tragiky v ňom. (SVý 10. 5. 1922).

Otázka slovenskej národnej hudby a C. Sychra

Vládnuca ideológia budovania československého štátu v jeho prvých rokoch vychádzala z idei čechoslovakizmu. Aplikácia tejto myšlienky na riešenie koncepčných a organizačných otázok v jednotlivých odvetviach spoločenského života na Slovensku mala svoje špecifické prejavy a postupy. Najmä na kultúrnom poli sa nemohla vždy jednoznačne a do dôsledkov presadzovať koncepcia jednotnej československej národnej kultúry. Českí kultúrni pracovníci na Slovensku, ktorí pomáhali klásť základy kultúrneho života v novom štáte, sa stretávali s realitou slovenskej národnej kultúry a s požiadavkami rozvíjať ju v relatívnej samostatnosti ako rovnocenného partnera českej národnej kultúry. Tak tomu bolo aj v hudobnom živote Slovenska v prvých rokoch buržoáznej ČSR a odrážalo sa to najmä v hudobnej publicistike českých kultúrnych pracovníkov v Košiciach práve tak ako v Bratislave alebo v Prahe. V košickej hudobnej publicistike (aj kritike) sa v rokoch 1919 — 1923 tejto otázky priamo i nepriamo dotýkal najmä C. Sychra. Zo slovenskej národnej hudby poznal však len ľudovú pieseň.

V období od decembra 1921 až do marca 1922 C. Sychra každú nedeľu prednášal o dejinách českej, neskoršie československej hudby v rámci Ľudovej školy Miestneho odboru MS. Pravdepodobne s týmto prednáškovým cyklom súvisí seriál jeho článkov o problematike českej a slovenskej hudby, najmä však o ľudovej piesni. Nadväzoval na svoje články o hudbe P. Křížkovského a B. Smetanu. Snažil sa vymedziť pôvod a podstatu ľudovej piesne, najmä jej miesto v národnom obrodení začiatkom 19. storočia. Vyzdvihol zásluhy J. Kollára, P. J. Šafárika, F. Sušila a K. J. Erbena i ďalších na zbieraní ľudovej poézie. Rozoberal vplyv tanečnej a nástrojovej hudby na ľudovú pieseň a vyslovil názor, že ľudová pieseň má svoje pôvod v ľudovej reči samotnej (deklamačný princíp) a v duchovnej piesni. Osobitne sa zaoberal vzťahom českej, moravskej a slovenskej ľudovej piesne (SVý 4. 12. 1921 a ďalej.). Prišiel k záverom, že česká, moravská a slovenská ľudová pieseň má toľko spoločných znakov, že hovoriť o ich rozdieloch možno len v príliš detailných štúdiách. Svoje úvahy o ľudovej piesni rozvíjal ďalej v článkoch o jej funkcii v českej umelej hudbe (SVý 18. 1. 1922, 28. 1. 1922), osobitnú pozornosť venoval najmä Novákovej symfonickej básne V Tatrách a Sonáte eroica.

V tom čase (2. 2. 1922) sa uskutočnil do Košíc zájazd Spolku slovenských umelcov s výstavou výtvarného umenia a s literárnohudobným večierkom. V jeho rámci predniesol košický vojenský orchester Veselohernú predohru M. Schneidra-Trnavského, G. Náhlovský a F. Kafenda sa predstavili Kafendovou Husľovou sonátou D dur a A. Zochová klavírnymi skladbami Humoreska a Slovenské nálady D. Lauku. Spevokol Foerster prispel do programu Figušovým zborom Zmráka sa. Pôvodne mal predniesť aj zbor V. Nováka Dvanásť bielych sokolov, ale v záujme „čistoty" slovenského večierka zaradili do programu slovenské ľudové piesne v zborovej úprave. Na večierku A. Benoniová predniesla árie z českých opier a české ľudové piesne s klavírnym sprievodom V. Měrku. Š. Krčméry prednášal o slovenskej kultúre a Janko Borodáč i Oľga Országhová recitovali básne I. Krasku, M. Rázusa, J. Smreka, J. Jesenského, V. Roya a E. B. Lukáča. Referát o tomto večierku napísal Mikuláš Očenášek (SVý 4. 2. 1922, 5. 2. 1922). Poukázal na vyspelosť slovenskej kultúry vo všeobecnosti a len okrajovo sa dotkol úrovne slovenskej hudobnej kultúry. Vyčítal usporiadateľom, že do programu zaradili aj české skladby. Upozornil, že problematikou slovenskej hudobnej kultúry sa bude osobitne zaoberať „hudobný referent" SVý. Sychra vo svojej úvahe nadväzoval na predošlé články o ľudovej piesni a jej mieste v českej umelej hudbe (C. Sychra — Národná pieseň v slovenskej hudbe umelej, SVý 5. 2. 1922, 8. 2. 1922, C. Sychra — Dnešná slovenská hudba umelá, SVý 18. 2. 1922). Úvodom poznamenal, že naša verejnosť nemá zatiaľ súbornú prácu o dejinách slovenskej hudby, že väčšina skladieb slovenských skladateľov je v rukopise a o jej existencii sa česká verejnosť mohla dozvedieť len prostredníctvom koncertu slovenskej hudby v Prahe dňa 20. 3. 1920. Figušove slová o osudoch Slovenskej piesne citoval ako argument o kultúrnom útlaku Slovákov a ťažkých podmienkach pre vznik slovenskej umelej hudby. Naznačil nadväzovanie na slovenskú ľudovú pieseň u J. L. Bellu, M. Moyzesa, M. Licharda, M. Francisciho a navrhoval, aby sa čím skôr venovala zvýšená pozornosť slovenskému interpretačnému umeniu, ktoré by na európskej úrovni prekliesnilo cestu slovenskej umelej hudbe na koncertné pódiá. Vyslovil požiadavku, aby sa čím skôr zorganizovala interpretačná základňa pre slovenské zborové umenie (spevokoly), ktorá by prostredníctvom učiteľov dostala slovenskú zborovú tvorbu k najširšiemu slovenskému obecenstvu. Slovenskí interpreti a spevokoly by sa mali so slovenskými skladbami čo najskôr dostať do Čiech a tam šíriť základné poznatky o slovenskej ľudovej i umelej hudbe. Budúcnosť slovenskej umelej hudby videl v pozdvihnutí skladateľskej práce D. Lauku, V. Figuša, M. Schneidra-Trnavského na vyšší umelecký stupeň. Naznačoval, že vznik modernej slovenskej národnej hudby musí prekonať podobné vývojové štádiá tak, ako to bolo v Čechách. Varoval však pred napodobovaním cudzích vzorov. V týchto svojich úvahách o slovenskej umelej hudbe sa Sychra opieral o názory Z. Nejedlého, E. Axmana a najmä o najnovšie informácie od A. Kolíska.

Kým sa toto všetko nestane, treba za slovenského skladateľa považovať V. Nováka, ktorý sa podľa neho najviac zaslúžil o prenikanie slovenských ľudových hudobných prvkov do vážnej hudby. Osobitne sa dotkol otázky „slovenskosti" Foersterovej opery Eva. Podľa C. Sychru bol pre Foerstra folklórny rámec len druhotný. Aj tak je však podľa neho v opere veľa slovenských hudobných prvkov. A to nielen využitím dvoch konkrétnych piesní (Kysuca a Vodu, vodu, nechcem ja ju), ale vo všetkých nápevoch piesní a tancov ľudového zafarbenia. To Sychra využil na argumentáciu spoločného hudobného základu českej a slovenskej ľudovej piesne. Svoje úvahy končil myšlienkou: „Viem, že Slováci ťažko nesú, že nemajú svoju operu, kým však taká nevznikne, mali by považovať za svoju operu Foerstrovu Evu." (SVý 16. 10. 1921).

x x x

V našom príspevku sme sa pokúsili načrtnúť vývojové tendencie slovenskej hudobnej publicistiky v rokoch 1919—1923 v Košiciach ako v druhom najväčšom meste na Slovensku. Vytvorením obrazu činnosti jej prvých troch predstaviteľov prostredníctvom výberovej faktografie sme poukázali na základné koncepčné, organizačné a realizačné problémy hudobného života na Slovensku vo svetle hudobnej publicistiky. Chceli sme tým naznačiť najmä jej obsahovú stránku, a to aj vtedy, keď časť nastolených problémov neskorší vývoj prekonal, alebo zmodifikoval do podoby nových riešení (napr. vznik Východoslovenského národného divadla). Žánrový vývoj hudobnej publicistiky v Košiciach sa prejavoval v spravodajstve, kritických glosách, referátoch, recenziách, kritických analýzach a úvahách o prejavoch hudobného života v Košiciach práve tak, ako inde na Slovensku alebo v Čechách. Napriek tomu, že prvými odbornými hudobnými kritikmi v Košiciach boli príslušníci českej inteligencie, ich prácu považujeme za súčasť slovenskej hudobnej kritiky a kultúry — písali po slovensky, v slovenskej periodickej tlači, pre slovenské čitateľstvo (obecenstvo), v snahe budovať slovenský hudobný život. Ich determinovanosť českou hudobnou kultúrou sa prejavila v kladných i v záporných stránkach ich práce. Avšak v úsilí vybudovať na Slovensku národnú kultúru, zohrali jednoznačne pozitívnu úlohu. Chceli eliminovať vplyvy maďarskej hudobnej kultúry na slovenské obyvateľstvo, propagovali českú hudobnú kultúru ako vzor pre slovenský hudobný život a postupne aj pre formovanie slovenskej národnej hudby do všetkých dôsledkov. Z pohľadu Prahy počítali na Slovensku s 2—3 centrami hudobného života (Bratislava, Košice a Martin, či Banská Bystrica). Vychádzali z reality, v žiadnom prípade im nešlo o slovensko-český antagonizmus. Veď v Bratislave, práve tak ako v Košiciach, vedúcu úlohu zohrali českí hudobní činitelia. V tom čase nebolo jediného centra, ktoré by dokázalo v spätnej väzbe zabezpečiť hudobnokultúrne potreby celého Slovenska. Otázku prípadného záujmu pražského centralizmu na tejto skutočnosti nemáme dostatočne preskúmanú.

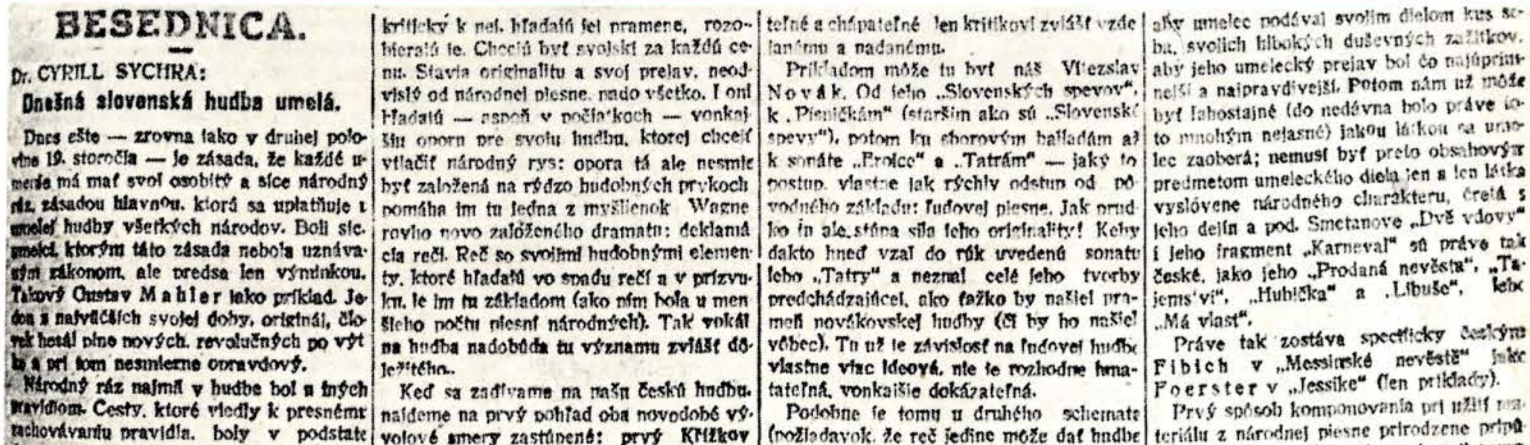
Vo vývoji slovenskej hudobnej kultúry (publicistiky) v Košiciach má etapa rokov 1919—1923 zakladateľský význam. V ďalšej etape (1923—1929) sa do vedúceho postavenia dostali postupne slovenskí hudobní kritici (J. Hudec, Š. Schultz, F. Štelcer) a opäť V. Měrka. Na ich činnosť nadväzoval J. Hnátek ako reprezentant hudobnej kritiky v Košiciach v rokoch 1930—1938. Hudobná kritika v Košiciach v každej z týchto etáp riešila špecifické problémy hudobného života i osobitné prístupy k ich registrovaniu a hodnoteniu.

Súčasťou hudobnej kultúry v Košiciach (a na Slovensku) bola aj maďarská hudobná kritika v jej buržoáznej i rodiacej sa socialistickej línii (Kassai, Munkás). Našu prácu preto považujeme len za čiastkový pohľad a príspevok k dejinám hudobnej kritiky na Slovensku.

MÁRIA POTEMROVÁ

(Koniec)

(Skrátený a upravený úryvok z rukopisnej práce Hudobný život v Košiciach v rokoch 1918—1945.)



BESEDNICA.

Dr. CYRILL SYCHRA:

Dnešná slovenská hudba umelá.

Dnes ešte — zrovna jako v druhej polovine 19. storočia — je zásada, že každé umenie má mať svoj osobitý a síce národný ráz, zásadou hlavnou, ktorá sa uplatňuje i v umelej hudby všetkých národov. Boli síce umelci, ktorým táto zásada nebola uznávaným zákonom, ale predsa len výnimkou. Takový Gustav Mahler jako príklad. Jeden z najväčších svojej doby, originál, človek [illegible] plno nových, revolučných po[illegible] a pri tom nesmierne opravdový.

Národný ráz najmä v hudbe bol u iných pravidlom. Cesty, ktoré viedly k presnému zachovávaniu pravidla, boly v podstate dve: na prvej z nich (prvej vznikom) sa [illegible], že len a len národná pieseň môže hudbe dať jej národný ráz, v ľudovej hudbe, že je to večný prameň a čistý vyslovene národného charakteru. Nemusím ani odvolať sa k svojim článkom o národnej piesni: je v tom len kus pravdy: sú síce národné piesne plne originálne (tie, ktoré vznikajú priamo z reči), ale vedľa nich sú zase iné, ktorých hudobný podklad je bratý z iného zriedla (z cirkevnej hudby, hudby tanečnej a nástrojovej): i v týchto posledných vystupuje umelecká tvorba ľudová, ale už nie v plnej sile jako tomu bolo v prvom prípadu. Národný svojráz by sa tedy obrážal najsilnejšie na tých skladbách, ktoré by vychádzaly z ľudových piesní, vzniklých priamo z reči, niečo slabšie by vystupoval v týchto prípadoch, kde tvoriacemu umelcovi bol materiálom ľudová pieseň s nápevom založeným hudbou prijatou z kostola, z hudby nástrojovej a z tanečnej.

Na druhej ceste stykov s národnou piesňou [illegible] nevyhľadávajú vôbec: stavia sa prísne kritický k nej, hľadajú jej pramene, rozoberajú je. Chcejú byť svojskí za každú cenu. Stavia originalitu a svoj prejav, neodvislý od národnej piesne, nado všetko. I oni hľadajú — aspoň v počiatkoch — vonkajšiu oporu pre svoju hudbu, ktorej chcejú vtlačiť národný rys: opora tá ale nesmie byť založená na rýdzo hudobných prvkoch: pomáha im tu jedna z myšlienok Wagnerovho novo založeného dramatu: deklamácia reči. Reč so svojimi hudobnými elementy, ktoré hľadajú vo spádu reči a v prízvuku, je im tu základom (ako nám bola u menšieho počtu piesní národných). Tak vokálna hudba nadobúda tu významu zvlášť dôležitého.

Keď sa zadívame na našu českú hudbu, najdeme na prvý pohľad oba novodobé vývojové smery zastúpené: prvý Křížkovským — druhý Smetanom. Dva základné kamene vývojovej stavby našej hudby specificky českej.

Ale nezabudnime: to, čo tu bližšie rozvádím, sú schemata len a hudba, zrovna jako každé iné umenie, nenávidí schemát, pravidiel, logiky; lebo lepšie povedané: majú pravidelne cenu len časovú, vývoj ukracuje im život, zanikajú, aby daly život niečomu novému (umenie je vždy nové); a tak zo schematu často zostáva len strohý myšlienkový základ.

Tak u prvého smeru: zo začiatku úzkostlivo sa drží predlohy, danej melodiou národnej piesne. Neodváži sa na nej meniť docela nič. Ale potom rozvoľňujú sa pravidlá: skladateľovi dostačuje, keď napodobí sloh národnej piesne, potom už vybiera len určité (jeho osobným sklonom zvlášť vyhovujúce) prvky národnej piesne tu určité útvary harmonické, tam svojrázny rhytmus. Skladateľova osobnosť tu viac začína prerážať. Napokon ocitne sa skladateľ až tam, že prvky ľudovej piesne sú už sotva znateľné a chápateľné len kritikovi zvlášť vzdelanému a nadanému.

Príkladom môže tu byť náš Vítězslav Novák. Od jeho „Slovenských spevov", k „Písničkám" (starším ako sú „Slovenské spevy"), potom ku zborovým balladám až k sonáte „Eroice" a „Tatrám" — jaký to postup, vlastne jak rýchly odstup od pôvodného základu: ľudovej piesne. Jak prudko ale stúpa sila jeho originality! Keby dakto hneď vzal do rúk uvedenú sonatu lebo „Tatry" a neznal celé jeho tvorby predchádzajúcej, ako ťažko by našiel prameň novákovskej hudby (či by ho našiel vôbec). Tu už je závislosť na ľudovej hudbe vlastne viac ideová, nie je rozhodne hmatateľná, vonkajšie dokázateľná.

Podobne je tomu u druhého schemata (požiadavok, že reč jedine môže dať hudbe národný rys; tu je nedostatok schema ešte nie dosť praktické, poneváč by bolo mysliteľné u skladieb čisto vokálnych, nie inštrumentálnych). Schema zostane síce u vokálnej hudby pravidlom (to pre svoju pružnosť, poneváč voľnosť fantasie skladateľovej obmedzuje len nepatrne — zrovna ako na príklad u maliara určitý zjav prírodný) ale dovolí v iných oboroch hudby úplné a naprosté rozpätie síl. A tu (príklad Smetanov mluví tu za všetky) dochádzame k resultátu vysoko zaujímavému: specifický národný charakter zostáva skladbe zachovaný i tenkrát, keď nemá už ani v reči opory. Je otázka: odkiaľ tu vyviera národný ráz skladby? Odnikiaľ inde ako zo samotnej tvorčej duše skladateľa, presýtenej naskrz dušou svojho národa. Smetana je práve vynikajúcim vzorom a to preto, že jeho specifické češstvo bolo tak hlboko vkorenené do celého jeho duševného života.

A taký pomer umelca k národnému charakteru hudby, je najvyššie zdravý, ešte dnes plne uznávaný. Dnes chceme, aby umelec podával svojim dielom kus seba, svojich hlbokých duševných zážitkov, aby jeho umelecký prejav bol čo najúprimnejší a najpravdivejší. Potom nám už môže byť ľahostajné (do nedávna bolo práve toto mnohým nejasné) jakou látkou sa umelec zaoberá; nemusí byť preto obsahovým predmetom umeleckého diela jen a len látka vyslovene národného charakteru, četná z jeho dejín a pod. Smetanove „Dvě vdovy" i jeho fragment „Karneval" sú práve tak české, jako jeho „Prodaná nevěsta", „Tajemství", „Hubička" a „Libuše", lebo „Má vlast".

Práve tak zostáva specificky českým Fibich v „Messinské nevěstě" jako Foerster v „Jessike" (len príklady).

Prvý spôsob komponovania pri užití materiálu z národnej piesne prirodzene pripúšťa obmedzené uplatnenie osobnosti samotného umelca, tá vystupuje temer v plnom osamostatnení až pri navzdialenejšom odstupu od nej (Novákova „Sonata eroica" za príklad). Text vedľa toho i melodika národnej piesne má v sebe tiež kus jednostrannosti, ktorou je tu skladateľ viazaný — je to naivita oboch, tu viaže do istej miery skladateľovi ruky.

Plná originalita myšlienková prirodzene vystúpi tam, kde skladateľ vydáva len zo svojho — tedy kde vystupuje bez pomoci piesne ľudovej.

A teraz usilujme sa povedané aplikovať na slovenskú hudbu umelú. U slovenských skladateľov rozhodne vyniká snaha byť svojimi. Slovenský ráz hľadá si najprv — zrovna ako u nás — oporu v ľudovej piesni, ktorá na Slovensku práve vydobyla si samostatnosti istej pozoruhodnej. Pokiaľ jednotliví skladatelia dali sa ovplyvniť slovenskou piesňou ľudovou, o tom sme si povedeli v ostatnom oddiele môjho pojednania o národnej piesni, ktorého sa tu dovolá-

Dnešná slovenská hudba umelá — článok C. Sychru v Slovenskom východe (18. 2. 1922).

Každý má svoje gusto, myslí si svoje,
na sebe som ten zákon vyskúšal.
Dokonca aj sám Einstein, vo vede pojem,
nanajvýš relatívne všetko bral.

V. Vysockij

Relatívne sú aj hodnotiace kritériá na tvorbu umelcov, relatívne sú normy kvality umenia, relatívna je módnosť, tradicionalizmus, angažovanosť... Skladby Vladimíra Bokesa raz boli prijímané s nadšením, inokedy s totálnym odmietnutím, raz platil ako skladateľ za výnimočný talent, inokedy za príklad invenčnej sterility — žiadna prostrednosť, len krajné póly.

Spočiatku na formovanie kompozičného myslenia V. Bokesa (nar. 1946) významnou mierou vplývalo rodinné prostredie (matka Z. Bokesová patrila k popredným slovenským muzikológom a kritikom medzivojnového i povojnového obdobia, otec bol historik).

Bokesove rané diela (z rokov štúdií na konzervatóriu u J. Pospíšila, na VŠMU u A. Moyzesa, neskôr u D. Kardoša) nesú pečať vyrovnávania sa s dodekafóniou, webernovským i postwebernovským serializmom, ale aj neoklasicizmom a folkloristickými tendenciami. Už v tom čase obrátil na seba pozornosť interpretov (napr. o seriálnu kompozíciu vtedy 19-ročného skladateľa **Sekvencie pre 9 nástrojov** prejavil záujem komorný súbor Hudba dneška).

Požiadavky zvládnutia klasicisticko-romantického dedičstva na adeptov kompozície na VŠMU (najmä zo strany prof. Moyzesa, ale aj D. Kardoša, na rozdiel od J. Pospíšila, ktorý uvoľnil viac priestor kompozičným technikám 20. storočia — napr. dodekafónii, hudbe Janáčka, Bartóka a i.) nútili Bokesa nachádzať svoj prejav v prieseční viacerých štýlových vrstiev od hudby minulosti až po súčasnosť. Vzniká rad skladieb, kde sa do konfrontácie dostáva tonalita s atonalitou, modalitou i dodekafóniou.

K vývojovému posunu dochádza v **Sláčikovom kvartete č. 1** (1970), ktoré nadväzuje najmä v spôsobe metrorytmickej organizácie na staršie skladby (Sekvencie pre 9 nástrojov a i.) a zúročuje i rozvíja získané skúsenosti predchádzajúcej tvorby. Anticipujú sa tu mnohé postupy racionálneho usporiadania výšky i trvania tónov, ale aj spôsob prepojenia rôznych štýlových okruhov (seriálnej, modálnej i tonálnej hudby) na báze sonátového a variačného princípu.

Vnútorný boj s dobovými kompozičnými manierami sa odráža v podobe paródie v neklasicisticky orientovanej **Sonatíne pre husle a klavír** (1973). Proces uvoľňovania metrorytmickej zložky, vedúci k aleatorike pokračuje v **Sonáte pre klavír č. 1** (1973), kde sa objavuje aj zárodok neskôr principiálne využívaného princípu zlatého rezu (striedanie 5/8 a 3/8 taktov), tiež postupné skracovanie metrických jednotiek (vplyv variable Metren B. Blachera), netradičné riešenie sonátového cyklu (dvojčasťový s citáciou gregoriánskeho chorálu v závere — vzorom mu bola posledná Beethovenova 2-časťová sonáta c-mol); ďalej v **Kadencii na pamiatku P. Picassa pre gitaru a flautu** zaujímavý tektonický pôdorys klenbového tvaru s vrcholom asi v 2/3 a kompozičná metóda inšpirovaná Picassovým obrazom Slečny Avignonské. Tento proces vrcholí v **2. sláčikovom kvartete** (1974), ktoré aj z hľadiska nasledujúceho vývoja znamená výrazný štýlový posun. Dochádza k negácii tradičného metrorytmického členenia cez polyrytmiku a polymetriu k aleatorike (v ametrickej a chronometrickej notácii). Úseky s fixovaným rytmom avšak so simultánnym polyrytmickým priebehom (s aritmeticky sa predlžujúcimi hodnotami) sa striedajú s úsekmi aproximatívnej metrorytmickej organizácie asynchrónne znejúcich hlasov (autor vidí analógiu medzi Newtonovou fyzikou s trojdimenzionálnym priestorovým videním a tonálnou, metrorytmicky pravidelne členenou hudbou na jednej strane a medzi Einsteinovou teóriou relativity s n-dimenzionálnym priestorom a atonalitou ,seriálnym myslením, aleatorikou atď. na strane druhej). Na kvarteto nadväzuje **2. dychové kvinteto** (1975), ktorého jednotný princíp obmien a evolúcie základných tematických jadier (možno prirovnať ku klasickej variačnej práci) vedie k monotematizmu (vplyv aj minimal music). Napriek prísnemu serializmu objavujú sa tonálne súvislosti (usporiadaním intervalov, rotáciou jednotlivých sekcií, série, repetíciou a centralizáciou tónov atď.) a tiež väzby s folklórnou tradíciou (v podobe metrorytmickej organizácie descendenčného retardujúceho typu melódií trávnic). Prvýkrát tu použil techniku veľkej aleatoriky (v druhom dieli, kde sa voľne striedajú skupiny tónov v trámcoch) a tiež Fibonacciho rad (súvisí s princípom zlatého rezu a v hudbe bol často využívaný — napr. Bartókom, Stravinským, Blacherom a i.). Napr. v strednom dieli vždy jeden nástroj hrá sólo, nad aleatorickým pásmom ostatných nástrojov, pričom prvý uvedie základný 12-tónový rad vo výraze inquieto (často exponovaný v Bokesových skladbách), v hudbe dosiahnutý striedaním rôznych typov artikulácie a metrorytmickej organizácie (napodobenie fyziologických prejavov neurotičnosti, nekľudu), postupne prechádza všetkými nástrojmi (téma sa exponuje 7-krát — tu možno vidieť zárodky neskoršej kompozičnej metódy v r. 1982 racionálne usporiadaných 84-tónových radov a ich transformácií) a každý z tónov, resp. 2—3 tónových skupiniek radu tvorí základný element, v nasledujúcom priebehu rozvíjaný v postupnosti Fibonacciho radu — 1x prvok a, 2x prvok b, 3x — c, 5x — d, 8x — e... Podobne sa táto postupnosť aplikuje na metrorytmickú zložku v **Nokturne pre flautu a gitaru** (1975) v postupnom narastaní počtu tónov rovnakých rytmických hodnôt. Ďalšie rozvinutie tejto metódy predstavuje **Koncert pre klavír a orchester** (1976), kde sa Fibonacciho rad prenáša aj do oblasti tektoniky a popri už vyskúšaných postupoch použil organizáciu podľa Křenkovej mriežky, kde transpozícia radu vzniká výmenou — krížením susedných tónov (podľa autora ide o reverzibilitu príčiny a následku). Na tento okruh skladieb nadväzuje **vokálny cyklus Spôsob ticha pre bas a 4 nástroje na básne Mihalkoviča**, tiež **klavírny cyklus Dobrý deň Mr. Fibonacci** (1977), v ktorom, ako evokuje názov, sa Fibonacciho rad prenáša do všetkých parametrov výstavby hudobného diela (napr. v nasledovnom usporiadaní kontrastných prvkov — 1 dlhý akord, 2 krátke akordy, 3 dlhé legato tóny, 5 krátkych repetovaných tónov, 8 veľkých intervalových skokov, 13 sekundových krokov). Aplikáciou tejto kompozičnej metódy na veľké inštrumentálne obsadenie vznikla **2. symfónia** (1978 — napr. v uvedenej postupnosti v oblasti sadzby dochádza k zahusťovaniu od 1-hlasu, cez 2-, 3-, 5-, 8-, 13-, až po 21-tónový mnohohlas). Rozvinutím a zlúčením dvoch kompozičných princípov — notácie aproximatívne určených hudobných zvukov a veľkej aleatoriky vznikli **Línie pre 12 spevákov** (1977), ktoré zároveň možno považovať za jeden z typov hudobnej grafiky.

Bokes sa naďalej zaoberá otázkami diatoniky. Rozlišuje však medzi jednoduchým návratom, kde sa diatonika uplatňuje v zmysle vymedzenom tradíciou (napr. rôzne retroštýly) a spôsobmi, kde diatonika rezultuje zo syntetických postupov (napr. ako dôsledok serializmu). V **Sonáte pre husle (klarinet) a klavír** (1978) vznikajú diatonické súvislosti pri radových kombináciách na zlomových miestach, kým v komornej skladbe **COLL'AGE** (1979 — názov vznikol z etymologickej viacznačnosti francúzskeho collage a ironického významu talianso-anglického spojenia coll=s, age=vek, t. z. s dobou, a je reakciou na názory považujúce techniky koláže za antiumenie) je diatonika súčasťou samotného radu, ktorý je všeintervalový a symetrický. Aplikáciou metódy mriežky vzniká 12 odvodených radov, ktoré si zachovávajú vlastnosť radov všeintervalových. Podobné kompozičné princípy sú evidentné v **2. klavírnej sonáte**, v **3. klavírnej sonáte** a v celom rade ďalších skladieb — **Sonáte pre violončelo a klavír, III. symfónii, Prelúdiu a fúge pre organ, IV. symfónii pre mezzosoprán, bas, miešaný zbor a orchester na Mihalkovičovu poéziu** (v nej skladateľ zaujíma svoj postoj k aktuálnym otázkam súčasnej doby, týkajúcich sa napr. vzťahu človeka vo vedeckotechnickej spoločnosti, zmechanizovanej, zautomatizovanej, na vysokom stupni rozvoja elektroniky a kybernetiky, avšak na pokraji ekologickej katastrofy, čo sa v záverečnej časti odráža v obsahu textovej zložky a v hudbe imitáciou počítačov — medzi monotónne artikulovanými slovami sú štvrťové pomlčky, tam, kde sú v texte čiarky, umiestnil autor polové pomlčky, ktoré sú zároveň doplnené rotáciami modelov v bicích nástrojoch, čo zdôrazňuje mechaničnosť úkonov).

Domýšľaním súvislostí medzi tonalitou a serializmom na základe získaných skúseností viedli autora k pokusom s takým radom tónov, ktorý by sa nevyhýbal tonálnym súvislostiam, pritom by bol dlhší ako 12-tónový a umožňoval by operácie bez narušenia štatistickej rovnováhy výskytu rovnakých tónov. Zvolil sedemnásobok 12-tónového radu a ďalšími úvahami dospel k možnosti obrátenia činiteľov — t. j. 12 sedemtónových radov (môže to byť durová alebo molová stupnica s 11 transpozíciami v chromatickej postupnosti, kvartovom alebo kvintovom kruhu). Operáciami mriežkou sa dosiahne rônzy charakter melodických línií i vertikálnych súzvukov pravdepodobnostne určených (zákonite dochádza k opakovaniu niektorých tónov, čo bolo v „klasickej" dodekafónii vylúčené). Prvou skladbou, kde sa táto metóda dôsledne uplatňuje, je **Sonáta pre 2 klavíry** (1982). Tematický materiál tvorí 84-tónový rad (12 durových stupníc v kvintovom kruhu) a 50 transponovaných radov získaných mriežkou tak, aby sa medzi sebou krížili najprv susedné tóny, potom dvojice, trojice, štvorice, šestice a skupiny po 12 tónoch, ktoré zároveň permutovali tiež v presnom poradí. Vo všetkých parametroch dochádza k uplatneniu Fibonacciho radu (v zahusťovaní a zrieďovaní vertikálnych súzvukov, v metrorytmike, v tektonike). Tento spôsob kompozičnej práce je charakteristický pre súčasnú tvorivú etapu V. Bokesa v skladbách — **3. dychové kvinteto, 3. sláčikové kvarteto, II. koncert pre klavír a orchester, 4. sonáta pre klavír, Inquieto pre klarinet a klavír, Hudba pre organ a dychy, 5. symfónia** atď. Tematický materiál jednotlivých diel, nadväzujúci vždy na transformované rady bezprostredne predchádzajúcej skladby, aj napriek prísne racionálnej metóde usporiadania výšky tónov v súčinnosti s ostatnými parametrami, nadobúda mnohotvárny výraz. Napr. v II. klavírnom koncerte (1984) sa v určitých úsekoch neoromantický výraz dosahuje nepravidelne rytmicky členenou melodickou figuráciou v klavíri (jednohlas) a súčasne prebiehajúcim kantabilným metrorytmickým členením atď. Potvrdzuje to zaujímavú skutočnosť, že melodicko-harmonický parameter nemusí byť určujúci pre výsledný výraz.

Čo dodať na záver? Azda len toľko, že podobnými úvahami o „nekonečných melodických sériách", uplatňovaním princípu zlatého rezu v metrorytmike, ale aj v harmónii a pod. sa nezávisle na sebe zaoberajú viacerí skladatelia z rôznych kútov sveta (napr. v minulom roku na prehrávke SHF sme mali možnosť oboznámiť sa s podobnými projektmi u dánskeho skladateľa Per Nørgårda, nar. v r. 1932, ktorý sa nimi zaoberá asi od r. 1970), a to ešte samozrejme hovorí pramálo o kvalite hudby... Ale prečo potom treba stále kritizovať či predpisovať metódu, keď o nej má zmysel hovoriť len v súvislosti s obsahom? Ten však pochopiť, predpokladá vynaloženie námahy alebo uvedomenie si, že „myšlienku formuje človek vždy v 'situácii', preto ten, kto ju analyzuje alebo sa nad ňou čo len laicky zamyslí, mal by v nej rozoznať aspoň niektoré črty 'situácie', ale i osobnosti toho, kto ju formuloval. Iba takéto myšlienky sú zvyčajne originálne, prenikavé, a preto zaujmú a vynucujú si (kladné a hoci aj záporné) stanovisko." (M. Zigo)

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

PORTRÉTY A REFLEXIE

Nad dielom VLADIMÍRA BOKESA

Vnímanie hudby u hudobníkov a nehudobníkov

Štúdium hudby ako samostatnej oblasti umenia sa v súčasnosti neuskutočňuje iba v rámci muzikologických disciplín. Vzhľadom na zložitosť a rozsiahlosť vedeckého záujmu o hudobnú problematiku sa rad aspektov a stránok hudby skúma disciplínami, ktoré predstavujú hraničnú oblasť muzikológie a iných špeciálnych vied. Medzi nimi má dôležité miesto aj hudobná psychológia. Náš významný teoretik I. Poledňák charakterizuje hudobnú psychológiu ako vedu o špecifických psychických procesoch, ktoré vyvoláva, „spúšťa" hudba, pričom zároveň hudba tvorí aj rozhodujúci predmetný obsah týchto procesov. Toto vymedzenie ukazuje široký záber disciplíny. Zo špecifického zorného uhla je v nej obsiahnutá celá muzikologická problematika, keďže všetky hudobné javy majú ako jeden zo svojich aspektov ľudskú psychiku. Šírke záberu zodpovedá členenie hudobnej psychológie na viaceré problémové okruhy (napr. psychológia hudobných schopností, psychologické aspekty hudobnej tvorivosti a pod.). Samostatný problémový okruh vytvára aj štúdium procesov vnímania a poznávania hudby, resp. hudobného materiálu príjemcami — poslucháčmi.

Vnímanie hudby vo svojej podstate predstavuje proces, v ktorom sa zmocňujeme nielen „zmyslovej podoby" hudby, ale napokon v dôsledkoch prenikáme do jej obsahu, pričom v zavŕšení vyvoláva aj určité odpovede poslucháča, ako napr. obdiv, úžas, prijatie a pod. Vnímanie hudby takto nie je chápané ako púhe vnímanie (tzn. ako zmyslový odraz skutočnosti), podieľajú sa na ňom aj vyššie poznávacie procesy — predstavy, pamäť, myslenie a pod. Osobitne dôležitá je úloha emocionálnych, citových zážitkov v percepcii hudobného materiálu. Vzikajú špecifické hudobné emócie. V procesoch vnímania hudby má dôležitú úlohu štruktúra hudobných skúseností a návykov poslucháča. Táto štruktúra je závislá na hudobnom vzdelaní jedinca v spojení s profesionálnymi hudobnými záujmami. Možno predpokladať, že hudobníci majú pole svojich hudobných skúseností a záujmov štrukturovanejšie, formované vzhľadom na druh hudby, ktorej sa venujú profesionálne. U nehudobníkov možno zase predvídať menej diferencované pole skúseností a záujmov. Tieto skutočnosti zaiste nachádzajú svoj odraz aj v procese vnímania hudobného diela.

V tejto súvislosti sme si položili otázku, ako sa môžu prejavovať odlišnosti vo vnímaní hudby medzi hudobníkmi a nehudobníkmi na konkrétnom hudobnom materiáli. Odpoveď na ňu sme sa rozhodli hľadať v empirickom skúmaní, realizovanom formou menšieho výskumu. Respondenti boli rozdelení do dvoch skupín. Prvú tvorili hudobníci, členovia filharmonických telies v Košiciach a v Prešove, s klasickým hudobným vzdelaním, druhú skupinu zasa nehudobníci, študenti VŠ v Košiciach bez hudobného vzdelania. Respondentom boli predložené 4 hudobné ukážky reprezentujúce rôzne hudobné druhy či žánre: Synfónia č. 2 G dur Antonia Vivaldiho, Symfónia č. 5 cis mol Gustava Mahlera (2. veta), treťou ukážkou bola džezová skladba, konkrétne v štýle dixielandu, hraná súborom Eddie Condon's All-Stars a napokon bola použitá punk-rocková skladba poľskej skupiny Maanam. Skladby neboli vyberané s nejakým osobitným zámerom. Skôr išlo o ich rôznorodosť a zároveň približne rovnaké časové trvanie. Respondenti po vypočutí ukážok mali za úlohu posúdiť, ako na nich jednotlivé skladby pôsobia, resp. ako ich vnímajú, a to na sedembodovej stupnici bipolárnych prídavných mien (škála sémantického diferenciálu)

Príklady škál:

pomalá	.—.—.—.—.—.—.—	rýchla
veselá	.—.—.—.—.—.—.—	smutná
zrozumiteľná	.—.—.—.—.—.—.—	nezrozumiteľná

Respondenti teda na škálach prisúdili vypočutým ukážkam isté vlastnosti a mieru týchto vlastností. Krajné hodnoty reprezentujú vyššie miery prítomnosti vlastností, hodnoty uprostred nižšie miery. Odpovedalo sa umiestnením znaku „x" nad príslušné políčko stupnice. Napr. ak osoba považovala vypočutú ukážku za veľmi nezrozumiteľnú, umiestnila krížik nad siedme políčko škály zrozumiteľná — nezrozumiteľná atď.

Porovnanie percepcie skladieb u hudobníkov a nehudobníkov vedie k niektorým zaujímavým zisteniam. Najväčšie rozdiely sú v percepcii Mahlerovej 5. symfónie a skladby Maanam. Mahlerovu symfóniu nehudobníci charakterizujú ako cudziu, pesimistickú, skľúčujúcu, naproti tomu hudobníci jej prisudzujú určitý provokujúci, podnecujúci charakter. Posudzujú ju ako zrozumiteľnú, príjemnú, blízku svojmu vnútru. Naopak, punk-rocková ukážka je hodnotená v zásade opačne. Hudobníci majú tendenciu posudzovať ju ako nepríjemnú a málo zrozumiteľnú, nehudobníci zdôrazňujú jej optimistickosť, farebnosť a vnútornú blízkosť. V prípade ďalších dvoch skladieb nie sú rozdiely natoľko výrazné. Nazdávame sa, že dosiahnuté výsledky je možné interpretovať v kontexte odlišnej hudobnej zameranosti hudobníkov a nehudobníkov s ohľadom na konkrétnu výskumnú vzorku. Z použitých ukážok dve môžeme zaradiť do tzv. vážnej hudby a dve do tzv. populárnej hudby (v oboch prípadoch veľmi nepresné, avšak zároveň najčastejšie používané termíny). Mahlerova symfónia a pieseň Maanam sa potom javia ako „extrémne" prípady týchto kategórií, akési barometre odličnej hudobnej orientácie hudobníkov s klasickým vzdelaním, zameraných na oblasť vážnej hudby, resp. nehudobníkov s menej jednoznačnou orientáciou, ale uprednostňujúcich skôr populárnu hudbu.

Ďalšie zaujímavé zistenie sa týka toho, že medzi percipovaním skladieb pozorujeme väčšie rozdiely v skupine nehudobníkov ako hudobníkov. Zdá sa teda, že nehudobníci viacej diferencujú jednotlivé skladby medzi sebou. Toto na pohľad nečakané zistenie môže byť podmienené citlivejším vnímaním hudby hudobníkmi, ich schopnosťou postihnúť aj detaily počúvanej hudby, čo však na druhej strane bráni jednoznačnejšiemu vyjadrovaniu sa na stupnici bipolárnych prídavných mien.

Výsledky výskumu naznačujú isté konkrétne prejavy rozdielov vo vnímaní hudby v závislosti na hudobnom vzdelaní a profesionálnom venovaní sa hudbe. Je však potrebné považovať ich iba za orientačné. Predstavujú iba drobné črepky z pestrej mozaiky zložitej problematiky. Ako sme ukázali, hudobné vzdelanie a profesionálne venovanie sa hudbe je zrejme späté so štruktúrou hudobných skúseností a návykov poslucháčov, čo bezprostredne podmieňuje diferencie v percipovaní hudobného materiálu. V budúcich empirických výskumoch bude však potrebné vo východiskách spresniť poňatie vzťahov hudobného vzdelania a hudobného zamerania, ich vzájomných spojitostí. To prispeje k precíznejšiemu postihovaniu procesu prijímania a poznávania hudby v uvažovanom kontexte.

FRANTIŠEK BAUMGARTNER
JUDITA NEDVĚDOVÁ-BAUMGARTNEROVÁ