

# HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.

3. — Kčs

12. X. 1988

21

## PERSPEKTÍVY

## NAŠEJ

## HUDBY

## VO

## SVETE

PAVOL BAGIN



Koncom septembra absolvovala Slovenská filharmónia turné po Poľsku, ktoré zakončila 20. 9. t. r. vystúpením na 31. medzinárodnom hudobnom festivale Varšavská jeseň. Sefdirigent SF Bystrík Režucha i orchester SF venovali svoj honorár za tento koncert Národnej filharmónii vo Varšave ako dar na podporu Domu detí. Na snímke: Slovenská filharmónia na záver varšavského koncertu.

Snímka: W. Echeński

**P**roblematika medzinárodnej spolupráce v hudobnej oblasti, uplatnenie a postavenie českej a slovenskej hudby v zahraničí i zahraničnej hudby u nás, nášho členstva v medzinárodných hudobných organizáciách a podielu na ich práci, je stálym predmetom záujmu českej základne našich umeleckých zväzov, ale i širokej posluchátskej verejnosti.

III. zjazd Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov, ako aj zjazdy národných zväzov uskutočnené v minulom roku, poukázali na mnohé rezervy v danej sfére a dali závažné podnety na zvýšenie účinnosti zväzovej práce.

Atmosféra súčasných dní, naplnená snahou o kvalitatívny rast života nášho ľudu, zasahuje do všetkých oblastí spoločenského diania a tak celkom zákonite sa premieľa aj do úvah a riešení v aktivizačnej práci umeleckých zväzov. Sféra zahraničných kontaktov si pochopteľne v týchto súvislostiach zasluhuje primeranú pozornosť.

Úvodom je potrebné konštatovať, že na šírení hudobnej kultúry v zahraničí, ale i „pro domo“ sa podieľa v Československu rad ustanovizní a záujmových oblastí: činnosť umeleckých zväzov v oblasti zahraničných stykov je súčasťou — iste závažnou, — v mozaike širokého spektra stimulátorov na medzinárodnú konfrontáciu. Nesporne najzávažnejšími inštitúciami v zmysle vývozu a dovozu hudobného umenia sú obe československé umelecké agentúry — Pragoconcert a Slovconcert, ktoré nesú hlavnú farchu i zodpovednosť zato, ako sa realizuje kultúrna politika KSČ v danej oblasti a ako sa naplňujú kvalitatívne i kvantitatívne kritériá ideových zámerov našich umeleckých zväzov. Český a Slovenský hudobný fond, Artia a Slovart,

DILIA a LITA, OSA i SOZA, Supraphon, Panton a OPUS, Československý film, rozhlas a televízia, ČSAV a SAV, ako i národné umelecké inštitúcie v oblasti hudby majú právo i povinnosť vo svojom štatutárnom zameraní uskutočňovať takú politiku, ktorá by našej hudobnej kultúre zabezpečovala čestné miesto v konfrontácii so zahraničím. Popravde treba konštatovať, že spomínané inštitúcie už uskutočnili veľa pozitívnej práce pre prienik našej hudobnej kultúry do cudziny. Som presvedčený, že úbytok niektorých pretrvávajúcich byrokratických postupov by znmohónasobil účinnosť pôsobenia našej hudobnej kultúry v zahraničnom kontexte a napokon, znamenal by aj výrazný ekonomický efekt pre naše národné hospodárstvo. **Manká a rezervy sú najmä v izolovanej politike inštitúcií pri realizácii tejto činnosti;** je však nádej na skvalitnenie koordinovaných postupov a tým na ďaleko intenzívnejšie využívanie umeleckých hodnôt čo umožní úspešne splňať jedno z najzávažnejších kritérií súčasnosti — vyvážať plody umu, talentu a práce našich ľudí... Predpoklady na to sú [v poslednom období najmä veľmi dobrá a aktívna spolupráca zväzov s hudobnými fondami] a naše umelecké zväzy dozaista chcú byť pri tom...

Zväz československých skladateľov a koncertných umelcov — v úzkej súčinnosti s národnými zväzmi a hudobnými fondami — vykonal vo svojej doterajšej činnosti užitočný kus práce. V súčasnej dobe má dohody o priamej spolupráci s nemenej ako 24 zahraničnými partnermi [v nedávnej dobe bola podpísaná nová dohoda o spolupráci so Zväzom skladateľov KEDR a Zväzom čin-

ských skladateľov] a v štádiu akvizícií sú dohody o spolupráci s partnermi v NSR, Francúzsku, Španielsku, Taliansku a Egypte. **V tejto súvislosti však je najvyššie potrebné si uvedomiť, že v takejto práci je nevyhnutná reciprocita!** Predstavy o samopohybe smerom do zahraničia sú prínajmenej politickou naiivitou. Aj táto nekomerčná [ale štátom dobre dotovaná] sféra aktivity má svoje zákonitosti, ktorých porušovanie by mohlo priniesť nesmierné škody práve vo sfére komerčného pôsobenia, ktoré, chciac-nechciac, je atribútom súčasnej konfrontačnej praxe.

Pri úvahách o perspektívach práce ZČSSKU si v oblasti zahraničných stykov stanovil zväz tieto hlavné úlohy:

a) prehĺbovať spoluprácu s partnermi v krajinách socialistického spoločenstva, v nadväzovaní užších kontaktov s novovznikajúcimi zväzmi a asociáciami v krajinách tretieho sveta a zamerať sa na rozšírenie kontaktov s hudobnými zväzmi, inštitúciami či festivalovými výborami pre súčasnú hudbu v kapitalistických krajinách,

b) venovať pozornosť zvýšeniu propagandistickej činnosti, najmä v aktívnej účasti členov zväzu na zahraničných hudobných festivaloch a prehliadkach, na besedách s odborníkmi v zahraničí, ako i na prehrávkach zo súčasnej tvorby českých a slovenských skladateľov. V tejto súvislosti hodlá ZČSSKU ďaleko viac ako doposiaľ využívať možnosti československých kultúrnych stredísk v zahraničí,

c) uskutočňovať výmenné komorné koncerty z tvorby zahraničných skladateľov v Československu a z tvorby našich skladateľov v zahraničí. V spolu-

práci s ďalšími inštitúciami a umeleckými telesami v Československu riešiť primerané zastúpenie súčasnej zahraničnej tvorby v koncertnej prevádzke a recipročne podnecovať zahraničných partnerov na obdobné riešenie v cudzine.

d) naďalej realizovať stretnutia mladých českých a slovenských skladateľov s mladými skladateľmi zo zahraničia,

e) spolupodieľať sa na ideovej koncepcii inovácie a realizácie Dni kultúry ČSSR v zahraničí.

Zväz československých skladateľov a koncertných umelcov — predovšetkým na základe uznesení III. zjazdu ZČSSKU, neustále vyvíja aktivitu v súvislosti s perspektívnou gesciou Zväzu v medzinárodných nevládných organizáciách — v Medzinárodnej hudobnej rade a v Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu a predložil príslušným štátnym orgánom rad námetov na riešenie. Očakávame, že už v tomto roku bude Predsedníctvo ZČSSKU proklamované ako výbor Národnej sekcie hudobnej rady, čím by vznikli právne podmienky na gesciu Zväzu v spomínaných nevládných organizáciách UNESCO. Definitíva si však vyžaduje ešte mnohé riešenia právnych, personálnych a ekonomických problémov.

Úvahy o problematike medzinárodnej spolupráce v oblasti hudobného umenia možno snád uzavrieť konštatovaním, že **šance pre inovovanie a prehĺbovanie aktivít sú veľké, vyžadujú si však súčinnosť inštitúcií, demokratičnosť vo vzťahoch partnerov a mimoriadnu aktivizáciu členskej základne na pôde našich národných zväzov.**





Musica aeterna na svojom jubilejnom koncerte.

Snímka: A. Palacko

# PREFESTIVALOVÉ KONCERTY V INOM ŠATE

Tohtoročné predfestivalové koncerty sa vymykajú z ich pôvodnej koncepcie, ktorá sa podľa predchádzajúcich dvoch rokov javila ako príležitosť najmä pre mladých — interpretov i poslucháčov. Privítali sme sympatický zámer umožniť začínajúcim perspektívnym umelcom zblízka zažiť festivalovú atmosféru, byť účastníkom nášho najvýznamnejšieho hudobného podujatia; bol to i výborný spôsob prezentovania talentovaných interpretov na širšom, už vlastne medzinárodnom fóre, čo iste bolo aj pre nich samotných veľkým vyznamenaním a povzbudením. V tomto roku sa naopak v rámci Stretnutí s hudbou konali koncerty svojím spôsobom mimoriadne, významom rozhodne patriace medzi riadne podujatia BHS. Nie snáď, že by predfestivalové koncerty mali mať a priori podradnejší charakter, ale už samotný pojem „predfestivalový“ takéto hodnotenie mimovoľne ponúka.

Oba koncerty boli venované jubileám: na prvom (22. 9.) si súbor Musica aeterna pripomenul pätnásté výročie svojej koncertnej činnosti — hoci trochu utajene, lebo v programovom bulletine to nebolo uvedené, druhý — slávnostný koncert sa konal pri príležitosti osemdesiatin národného umelca Eugena Suchoňa, priamo v deň majstrových narodenín (25. 9.). Napriek pochopiteľnej odlišnosti obidvoch jubilejných podujatí mali predsa niečo spoločné: krásnu radosť a slávnostnú atmosféru, ktorá podčiarkla ich jedinečnosť.

Musica aeterna má v slovenskom hudobnom živote špecifické postavenie. Nielen repertoárov, svojím zameraním na staršie obdobia hudobnej kultúry, ale aj osobnosťou jej zakladateľa, dlhoročného umeleckého vedúceho a teraz dramaturga Jána Albrechta. Zo spoločného muzicovania mladých nadšencov, priateľsky usmerňovanom Albrechtovým tvorivým, fundovaným a nekonvenčným prístupom sa postupne sformoval súbor, ktorý je dnes uznávaný aj na zahraničných pódioch a od roku 1986 je súčasťou Slovenskej filharmónie. Na svojom jubilejnom vystúpení sa Aeterna predstavila pod vedením terajšieho umeleckého vedúceho Pavla Bazu, so sólistami Kamilou Zajčkovou (soprán), Martou Beňáčkovou (alt), Richardom Sporkom (tenor) a Ladislavom Neshybm (bas), spolu s komorným zborom a rozšíreným orchestrom o dychové nástroje. Svoju premiéru malo aj použitie historického portatívu z 18. storočia.

Uvedené skladby — tri kantáty Heinricha Schütza, šesťhlasové sonáty (Sonata I in D, Sonata II in g, Sonata III in e) od Heinricha Ignaza Franza Biberu a Missa I z Opusu musicum Samuela Capricornu zapôsobili zanietenou, štýlovo vyhranenou interpretáciou. Drobne indispozície v intonácii a súhre podstatne neovplyvnili celkový výborný dojem a umelecký zážitok z koncertu. Z kvarteta sólistov zaujala najmä altistka M. Beňáčková a tenorista R. Sporka. Zlatým klincom večera bolo prvé predvedenie náročnej a krásnej Capricornovej omše, ktorej vznik sa viaže na bratislavský pobyt skladateľa.

Vyvrcholením predfestivalových podujatí bol suchoňovský slávnostný koncert v koncertnej sieni SF s orchestrom SF, dirigentom Bystríkom Režuchom a sólistami Evou Blahovou a Miroslavom Dvorským, ktorý sa iste zaradí medzi najvýznamnejšie podujatia venované oslavám našej veľkej skladateľskej osobnosti. Mimoriadnosť večera zdôraznila i priama účasť jubilanta, ako aj slávnostná zdravotica prednesená predsedom ZSSKU doc. dr. Ladislavom Burlasom, DrSc. a oficiálne gratulácie ďalších významných predstaviteľov našej

hudobnej kultúry. Priam symbolické bolo zaradenie úvodnej skladby koncertu — Ouvertúry k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk op. 10, č. 1, ktorá vznikla na podnet prvého Suchoňovho učiteľa Frca Kafendu a akoby anticipovala skladateľov ďalší ideový a hudobný vývoj. Sopranistka E. Blahová a tenorista M. Dvorský interpretovali Pieseň z hôr, ktoré sme mali možnosť počuť pred mesiacom v klavírnej úprave a vo vynikajúcom podaní Petra Dvorského a opäť E. Blahovej. Na záver zaznelo jedno z najkrajších majstrových diel — Metamorfózy pre veľký orchester. Režuchovo poňatie, zvýrazňujúce baladickosť, dramatickú silu a vášnivost Metamorfóz, dalo monumentálnu korunu za nezapomenuteľným večerom.



Predseda Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov zaslúžilý umelec doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc., blahoželať národnému umelcovi Eugenovi Suchoňovi k jeho životnému jubileu. Snímka: R. Polák

Do rámca predfestivalových akcií treba prirátat i výstavu Eugen Suchoň — život a dielo, inštalovanú SNM na Bratislavskom hrade, ktorá je na pozoruhodnej scenáristickej a výtvarnej úrovni (libreto: D. Štílichová, scenár: V. Čížik, výtvarník: S. Matulík).

Po prvý raz sa k podujatiam ohlasujúcim blízky začiatok BHS pridali i dve hudobné popoludnia venované deťom. Pod názvom **Detské hudobné slávnosti** odštartoval nultý ročník podujatia, ktoré sa výberom účinkujúcich a skladieb chce

prihovárať detskému poslucháčovi. Dobrý nápad — hoci mne by sa zdalo vhodnejšie poradiť ich už v rámci samotných BHS, nebol po organizačnej stránke celkom zvládnutý. Chýbala výraznejšia propagácia i výzdoba na samotných koncertoch, ktorá by podčiarkla mimoriadnosť podujatí. Ani koncertná sieň Klarisiek nebola na tento účel najvhodnejším riešením. Myslienku detí — deťom možno akceptovať, ale iste i detské obecenstvo by zvládlo aj iný typ programu. Prvý koncert bol venovaný výročiam národných umelcov Jána Seidla a Eugena Suchoňa (účinkujúci: Pražské dychové kvinteto a Bratislavský detský zbor s dir. Elenou Šarayovou), na druhom popoludní vystúpili talentované deti — žiaci ľudových škôl umenia a mimoriadnych tried bratislavského konzervatória. Skutočne festivalovým možno označiť výkon dvanásťročnej klaviristky M. Bajúszovej, ktorá svoje mimoriadne schopnosti demonštrovala okrem iného na pozoruhodnej technicky i výrazovo náročnej Malej suíte pre klavír Ilju Zeljenku, venovanej E. Suchoňovi, ktorej premiéra by si zaslúžila trochu vnímavejšie a vyspelejšie publikum

MARTINA HANZELOVÁ

## Medzinárodná baletná súťaž vo Varne '88

Stretnutie mládeže a ich umelecké zápolenia sú zakaždým veľmi cennou profesionálnou skúsenosťou a zároveň bilanciou dosiahnutých výsledkov mladej nastupujúcej generácie i nádejného umelcov z profesionálnej praxe.

Pre tohtoročnú baletnú súťaž vo Varne, na ktorej sa zúčastnilo 113 súťažiacich z 15 krajín, bolo príznačné dobré školenie účastníkov a pozoruhodná bola aj úroveň predvedených klasických variácií a pas de deux, z ktorých si väčšina súťažiacich vybrala najmä úryvky z baletov Korzár a Don Quijote.

SOVIETSKY ZVÄZ reprezentovali tanečníci z Novosibirsku, Vilniusu, Alma-Aty, Odessy a dvaja žiaci moskovského baletného učilišťa. U týchto súťažiacich bola výrazná podriadenosť tanečnej techniky obsahu

kompozície a štýlovosti interpretácie, zatiaľ čo u súťažiacich z iných krajín dominovali novodobé baletné „triky“, upriamujúce pozornosť na technické predvedenie, pripomínajúce vrcholné športové výkony. V tom zmysle sa prejavili najmä súťažiaci z JAPONSKA a v tanečnom prednese o niečo jemnejší ČÍŇANIA. Vrodený talent pre pohybové umenie a dlhodobá spolupráca s poprednými sovietskymi pedagógmi im priniesli v posledných rokoch výrazné umelecké výsledky, umožňujúce umiestnenie na najvyšších stupňoch víťazov, hoci práve účastníci z týchto krajín patrili v súťaži medzi najmladších.

Pozoruhodnými výkonmi v mužskej i ženskej kategórii bola aj tento raz zastúpená FRANCÚZSKA BALETNÁ ŠKOLA, ktorá už pred niekoľkými

rokmi prekvapivo preukázala kvalitatívnu renesanciu.

I BULHARSKO tentoraz predstavilo rad nádejných žiakov sofijského baletného učilišťa, z ktorých osobitnými výkonmi zaujali najmä Vladimír Roge a Vessa Tonova.

Tienistou stránkou súťaže boli súčasné tanečné kompozície signalizujúce istú krízu v oblasti tematickej objavnosti a najmä v spôsobe choreografickej realizácie nových diel. Medzi množstvom „popola“ sa objavilo len málo „iskričiek“ a skutočnosť, že jeden z radostne iskrivých výkonov podala i československá reprezentantka Dária Klimentová je potešujúca.

V porovnaní s predchádzajúcimi baletnými konkurzmi však v radoch kandidátov chýbali osobnosti, ktoré by si už od prvého kola získali obecenstvo

a boli neoddiskutovateľnými adeptmi na najvyššie ocenenie. Napriek tomu výrazne pozitívnym javom podujatia bola technická pripravenosť účastníkov viacerých svetových škôl zásluhou dobrého pedagogického vedenia. V tom zmysle bola súťaž veľkým prínosom.

**Hlavné ceny v kategórii A (19—27 rokov)** udelili Dmitriji SIMKINOV (ZSSR) a Maximilianovi GUERROVI (Argentína), I. cenu Juliovi VELEZOV (Kuba) a Bahatjanovi SMAGULOV (ZSSR), III. cenu porota neudelila. V kategórii žien I. cenu neudelili, II. cenu získala Natália YAKOVLEVA (ZSSR), III. cenu Jolanta-Ginta VALEJKAJTE (ZSSR). V kategórii B (do 19 rokov) najvyššie ohodnotenie dosiahli Virginia KEMPOVÁ (Francúzsko) — I. cena, Nadežda GRACHOVÁ (ZSSR) — I. cena, Kaori NAKA-

MURA (Japonsko) a Christina MACDERMOTTOVÁ (Švajčiarsko) — III. cena. Naoya KOJIMA (Japonsko) — I. cena. Druhá cena nebola v tejto kategórii udelená. Jurij KLEVCOV (ZSSR) a Bertrand BÉLEM (Francúzsko) — III. cena.

Súťažná porota hodnotila Vessu TONOVÚ a Vladimíra ROGEHO (BER) ako najlepšiu pár, v kategórii A túto cenu získali Laura MORELOSOVÁ a Cuahquemoc NAJERA (Mexiko). Cenu najlepšieho partnera udelili Jánovi PODAŘILOVI (ČSSR) a Alexandrovi MONACHOV (ZSSR). Zhen LINOV (z ČER) udelili Cenu fundácie Ludmily Živkovej, ceny za choreografické kompozície získali Stefan LUX (NDR), Vakil USMANOV (ZSSR), Ina KIRILOVA (BER) a Hristomir MICHAJLOV (BER).

ALICA PASTOROVÁ



# Inšpirujúca tvorba súčasných skladateľov

## NDR

Komorný koncert z tvorby sú-  
časných skladateľov NDR, kto-  
rý sa konal 23. 9. 1988 v Moy-  
zesovej sieni SF, nebol len ma-  
lou previerkou a sondou do  
tvorby S. Matthusa, J. Mětška,  
R. Wolschina a H. J. Geisthard-  
ta, ale i obrazom nášho ne-  
záujmu o hodnoty, ktoré moh-  
li byť neraz poučné a inšpiru-  
júce. V takmer prázdnom au-  
ditóriu sme sa mali možnosť  
započúvať do **Matthusovho Triu**  
pre flautu, violu a harfu (v

interpretácii J. Bouška, K. Ře-  
háka a L. Váchalovej). Sieg-  
fried Matthus sa nám v tomto  
diele predstavil ako majster  
hudobných miniatúr a farebne  
bohaté instrumentácie. Poetic-  
ké sfarbenie jeho hudby vyra-  
stalo z drobne kumulovaných  
fragmentov, ktoré sa pohybova-  
li spočiatku v snivých — zá-  
dumčivých rovinách, aby sa  
vzápätí roztancovali do najroz-  
manitejšej a najbizarnejšej vý-  
razovej plurality. Bol to teda

pestrý kaleidoskop hudobných  
obrázkov — znamenite inter-  
pretovaných, so zmyslom pre  
detail, krehkú snivosť a poe-  
tické čaro. Zatiaľ čo Matthus  
(1934) patrí k reprezentantom  
strednej generácie — nasledu-  
júce dielo prináležalo autorovi,  
ktorý sa orientuje teoreticky  
i umelecky na otázky lu-  
žickosrbského hudobného bá-  
dania. Je ním J. Mětšk (1954)  
reprezentant mladej skla-  
dateľskej generácie — autor,  
ktorý sa v Bratislave predsta-  
vil dielom nesúcim názov **Canti**  
**per cello e piano** (v interpre-  
tácii D. Rejchrt a H. Šimko-  
vej). Mětšk pracuje v tejto  
kompozícií technikou organizo-  
vaných tónových systémov a  
radov. V znejúcej hudbe sa pre-  
miete tento princíp, žiaľ, dosť  
rozpačite. Presnejšie v Alleg-  
rových častiach je Mětškova  
hudba vystužená dramatickou  
iskrou — a tá dodáva kompo-  
zičnej výpovedi na pôsobivosti.

Pravda v celkovom kontexte  
zanikajú a strácajú sa tieto mo-  
menty len ako malé epizódy.  
Celok je poznačený istou dá-  
vkou sterility a bezduchého pro-  
jektovania. Ten pocit nedoká-  
zala vymazať ani znamenitá in-  
terpretácia, ktorá dôsledne pre-  
nikla k všetkým výrazovým zá-  
kutiam hudby — vydolovala z  
nej pravdu povediac maximum.  
Azda najproblematickejšou hod-  
notou bol **Monológ per viola**  
**solo od Reinharda Wolschina**  
(1952) v interpretácii K. Řehá-  
ka. Wolschín totiž pracuje s  
izolovanými intervalovými väz-  
bami, ktoré voľne priraduje a  
hromadí k sebe v snahe rozo-  
spievať nástroj a obnažiť jeho  
pôsobivé stránky — no to je  
snáď všetko. Hľadať v tomto  
diele introvertnejšie rozmery je  
snáď len zbožným priáním sa-  
motného autora a nie hodno-  
tou, ktorú by dokázal vyčítať z  
tejto hudby poslucháč. Je prav-  
dou, že sólistov vklad bol mi-

moriadne zaangažovaný — no  
tým sa hodnota kompozičnej  
výpovedi nedostala do kvalita-  
tívne vyšších rovín.  
Na záver však prišlo vskutku,  
to najlepšie. **Tri vety pre dy-  
chové kvinteto od Hansa Joa-  
chima Geisthardta** (1925) v po-  
daní Pražského dychového  
kvinteta. Geisthardt dokázal upá-  
tať nielen tvorivou apliká-  
ciou kontrapunktických tech-  
nik v rámci kompaktné znejú-  
ceho dychového kvinteta, ale i v  
rámci metrickej a rytmickej  
traktácie hudby naplnil obsah  
svojej výpovedi nesmierne vi-  
tálnymi obrazmi. V tom je snáď  
tajomstvo i čaro tejto hudby,  
ktorá upútala svojou plnokrv-  
nosťou a živo pulzujúcou muzi-  
kalitou. O interpretácii opäť  
možno hovoriť len v superla-  
tívach — tak ako o priebehu  
celého večera, ktorý bol na-  
priek značne rozdielnym ume-  
leckým hodnotám, veľmi pouč-  
ný a zaujímavý. **IGOR BERGER**

## Z koncertov v Stredoslovenskom kraji

Medzi mnohé stredoslovenské mestá,  
v ktorých hudobné umenie neprestáva  
zníť po celý rok, teda aj v letných me-  
siacoch, patrí Žilina.

Na poslednom koncerte letného hu-  
dobného festivalu v Žiline (30. 8.) vystú-  
pil **Státny komorný orchester Žilina** so  
sólistom, klaviristom **Ivanom Gajanom**  
pod taktovkou **Róberta Stankovského**.

Dielo z tvorivej kompozičnej dielne  
jubilujúceho nár. umelca Eugena Suchoňa  
zaznievajú v týchto mesiacoch v mno-  
hých našich koncertných sálach častej-  
šie. ŠKO s úspechom v orchestrálnej po-  
dobe pretlmočil jedno z prvých diel ju-  
bilanta — Malú suitu s passacagliou,  
komponovanú v rokoch štúdia u Vítěz-  
slava Nováka. Instrumentácia (veľmi ú-  
činná) tohto diela, ktorej realizátorom  
je Bohumil Urban, vychádzala z hlbok-  
kej znalosti a úcty ku skladbám Eugena  
Suchoňa; nič neubránila na kráse diela,  
ale umocnila jeho estetický zážitok.

Klavirista Ivan Gajan, ktorého vystú-  
penia sleduje koncertné publikum vždy  
s veľkým očakávaním, sa predstavil so  
skladbami Fryderyka Chopina. Hoci prvá  
časť — Andante spianto mladému umel-  
covi nevyšla celkom podľa predstáv  
(drobné rytmické prehršky, čiastočný  
rozpor medzi náladou skladby a jej pre-  
tmočením), Veľká brilantá polonéza bola  
interpretovaná po stránke technickej  
i výrazovej majstrovsky. Súhra sólistu a  
orchestra ŠKO v tejto časti bola jedi-  
nečná.

Pekným zážitkom večera bolo dokona-  
lé pretlmočenie známej Haydnovej Sym-  
fónie č. 45 „Rozlúčková“ (vrátane „svieč-  
kovej“ kulis na pódiu a s postupným  
odchodom členov orchestra). Róbert  
Stankovský už v Chopinových dielach  
naznačil, a neskôr aj zvýraznil svoje  
aspirácie a talent. Zdá sa, že tvorivo  
pristupuje k „rozlúšteniu“ obsahovej  
stránky každého interpretovaného diela.  
Dúfajme, že jeho ďalší umelecký rast  
bude prísľubom pre slovenské dirigent-  
ské interpretačné umenie.

**Dni organovej hudby v Banskej By-  
strici** uzavrel svojím vystúpením jeden z  
popredných slovenských organových u-  
melcov — Vladimír Rusó. Naše tvrde-  
nie, že tento skromný, ale výkonom zre-  
lý interpret, patrí k špičkovým zjavom  
nášho koncertného života nie je ničím  
novým.

Pre svoj recitál vo farskom kostole  
(s použitím pôvodného nástroja) si vy-  
bral ukážky z Tabulatúrneho zborníka  
S. Marckfeldnera z Levoče, J. P. Roš-  
kovského Prelúdiu in E a 8 fúg z jeho  
reprezentatívneho diela Musaeum Panta-  
leonianum (prvé súborné predvedenie)  
a samozrejme aj diela J. S. Bacha: Prelú-  
dium a fúga h mol, Prelúdiu a fúga  
a mol a 3 skladby z Neumeisterovej  
zbierky. Zaradením skladieb levočského  
organistu Samuela Marckfeldnera (1621-  
1674) a Jozefa Pantaleona Roškovského  
do svojho programu, prispel Vladimír



Vladimír Rusó

Snímka: archív HŽ

Rusó k potrebnej propagácii organového  
odkazu týchto skladateľov. V oboch vý-  
beroch z diel týchto skladateľov podal  
spoluhlavý a premyslený výkon. V úvod-

ných skladbách zo zborníka S. Marck-  
feldnera sa síce na 2—3 miestach v  
rýchlych pasážach neozvali všetky tón-  
y, resp. boli viac-menej prekryté, ale  
v ďalšom priebehu svojho vystúpenia  
prezentoval perfekciu technickej bázy  
spojenú s výborným frázovaním a pozo-  
ruhodnou registráciou. Dispozícia 4-ma-  
nuálového organa by sa z aspektu akus-  
tického a farebného „hodila“ možno  
viac pre interpretáciu diel romantickej  
hudby, ale pre umelca, ktorý dokáže  
tvorivo experimentovať, nie je nemožné  
určitú nevýhodu zmeniť na pozitívum.

Kompozične bohatšie boli najmä nie-  
ktoré fúgy J. P. Roškovského z diela  
Musaeum Pantaleonianum.

V. Rusó v závere svojho recitálu s  
veľkým majstrovstvom interpretoval Ba-  
chovu Prelúdiu a fúgu (a, h mol). Pre-  
ukázal mimoriadne schopnosti detailnej  
interpretácie, rovnako tvorivo, akoby zo  
„žily“ vystaval veľké plochy bachovskej  
polyfónnej práce.

Zdá sa, že záujem o organovú hudbu  
v Banskej Bystrici, ako aj v iných mes-  
tách je značný. Na margo úspešného  
vystúpenia V. Rusó len toľko: každý  
koncert (bez rozdielu obsahovej náplne)  
treba rovnako vedieť propagovať. Po-  
tom by aj návštevnosť bola adekvátna  
významu daného podujatia.

**IGOR TVRDOŇ**

## Svátky písní Olomouc '88



Už 17. ročník  
festivalu det-  
ského zborové-  
ho spevu Svát-  
ky písní, který  
sa koná každoro-  
čne začiat-  
kom septembra  
v Olomouci (8.-  
11. 9.) sa za roky svojho trvania stal  
vyhladávaným stretnutím záujemcov  
detského zborového spevania od nás i  
zo zahraničia. Svátky písní majú roky  
svojich stálych návštevníkov z NDR,  
NSR, MLR, Japonska, Talianska, Bulhar-  
ska, ZSSR, Poľska ako aj mnohých zbor-  
majstrov a učiteľov hudobnej výchovy  
z celej našej vlasti. Festival sa stal jed-  
ným z tých podujatí, ktoré v prvom  
rade znamenajú pre jeho účastníkov  
„praktickú školu“ — v tom dobrom a  
plnom zmysle slova — detského zboro-  
vého spevu.

Festival patril národnej súťaži  
vybraných vyspelých detských speváč-  
kych zborov ČSR. Zúčastnilo sa jede-  
násť: Permonik, Karviná (dir. E. Šeine-  
rová), Radost, Praha (dir. Z. a V. Souč-  
kovi), Detský zbor DPM hl. m. Prahy  
(dir. J. Dostalík). V dvojkoľovej súťaži  
zbor (dir. V. Novák), zbor Kvítek, Louny  
— Zatec — Most (dir. V. Petržilka),  
Campanella PKO Olomouc (dir. J. Klí-  
meš), Sušický detský zbor (dir. J.  
Baierl), Plzeňský detský zbor (dir. H.  
Fridrichová), Jitro, Hradec Králové (dir.  
J. Skopal), Tachovský detský zbor MKS  
(dir. J. Brabenec), Mladost, Praha-západ  
(dir. J. Dostalík). V dvojkoľovej súťaži  
sa súbor predstaviteli s programovým blo-  
kom, v ktorom tážisko tvorila česká  
zborová tvorba najmä súčasných skla-  
dateľov a ľudové piesne v umeleckom  
spracovaní. Povinnou skladbou bol zbor  
B. Martinů Zatvřání lesa. Všetky sáta-  
ziace telesá sa prezentovali vedomitou  
umeleckou prípravou a odborná porota

(predseda — prorektor VŠMU v Brati-  
slave doc. Peter Hradil), nemala ľahkú  
prácu. Po prvom kole bola úroveň po-  
merne vyrovnaná a až výkon postupujú-  
cich 7 zborov v ďalšom súťažnom zápo-  
lení rozhodol o troch najlepších. Roz-  
delenie cien potvrdilo, že cieľavedomá  
práca zbormajstrov, patričné podmienky  
pre záujmovú činnosť i záujem detí pri-  
nášajú svoj poznateľný a kvalitný vý-  
sledok. Náročnosť, disciplína, radosť zo  
spevu a príznačná spontánnosť boli  
hlavné atribúty vokálneho prejavu oce-  
nených detských zborov. Tretiu cenu ná-  
rodnej súťaže udelili Plzeňskému det-  
skému zboru, Detskému zboru z Pa-  
rdubic a zboru Kvítek. Druhú si odniesli  
Radost z Prahy, Permonik z Karvinej  
a olomoucký zbor Campanella. Ich vý-  
kony boli vyrovnané, ale súčasne aj oso-  
bité. Plzeňskí speváčkovia upútali pri-  
rodzeným a spontánnym muzicírovaním,  
zbor z Pardubic kultúrou vokálneho pre-  
javu, zbor Kvítek precíznym uvedením  
svojho programového bloku, pražská Ra-  
dost dôslednosťou, ale aj spontánnos-  
ťou, Permonik muzikalitou, Campanella  
výbornou dramaturgiou a intonačnou  
istotou. Plzeňský zbor navyše získal ce-  
nu ČHF za najlepšiu interpretáciu po-  
vinnej skladby.

Napriek vyrovnanej úrovni sa nosite-  
lom víťaznej ceny národnej súťaže stal  
jednoznačne detský spevácky zbor Jitro  
z Hradca Králové. Jeho súťažné vystúpe-  
nie splňalo tie najvyššie interpretačné  
kritériá. Zbor znel jasným, zvonivým det-  
ským tónom, vzácné zladenom vo všet-  
kých hlasových skupinách, s citlivým  
dávovaním širokého dynamického am-  
bitu, ktorý zvýraznil interpretačnú plus-  
tickosť predneseného programu. Bol je-  
dinným zborom, ktorý mal osobitný pro-  
gram pre obe súťažné kóla, vybudovaný  
s dramaturgickým zámerom ukázať celý  
dynamický a výrazový diapazón (zvlášť  
v Badingsovom Kyrie eleison).

Na festivale účinkovali aj hostujúce  
zbery — Kühnov detský zbor z Prahy so  
zbormajstrom J. Chvádom, Detský zbor  
leningradského rozhlasu a televízie pod  
vedením S. Gribkova, Coro Aureliano di  
Roma so zbormajsterkou Bruna Ligouri  
Valentiovou, zbor Úsmev s dirigentkou  
M. Orlikovou z Prievizde. K slávnostnej  
atmosfére festivalu prispeli vystúpenia-  
mi nielen v rámci hlavných koncertov,  
ale i medzi mládežou mesta a jeho blíz-  
keho okolia. Pre nás je potešiteľné, že  
prievizdský Úsmev na festivalovom kon-  
certe (9. 9.) dôstojne reprezentoval úro-  
veň slovenského detského zborového spe-  
vu, zanechal v náročnom publiku výbor-  
ný dojem ako interpretáciou slovenských  
ľudových piesní v spracovaní našich  
skladateľov (Suchoň, Hrušovský), tak aj  
známych Lukášovým Věnečkom, zborom,  
ktorý na olomouckom festivale už za-  
znel v mnohých výborných a nezabud-  
nuteľných stvárneniach.

Olomoucký festival nebol teda len sú-  
ťažou. Jeho tvorivú, inšpirujúcu a ume-  
lecky bohatú atmosféru dotvárali aj ďal-  
šie okolnosti; niekoľko súťažiacich te-  
lies zaradilo do programu zborové  
skladby jubilujúceho národného umelca  
Eugena Suchoňa, detský zbor zo Sušíc  
získal Cenu SHF za uvedenie časti z je-  
ho cyklu Maličká som. Počas celého fes-  
tivalu pracovalo tlačové stredisko PKO,  
ktoré vydávalo festivalový spravodaj  
Štafeta obsahujúci rozhovory s dirigent-  
mi zborov, recenzie koncertov, oznamy,  
aktuálne fotografie, všetko v trojjazyč-  
nom resumé. V tomto festivalovom roč-  
níku bola po prvý raz udelená Cena  
Františka Lyska. Získali ju zasl. um. Mi-  
lan Uherek, zbormajster libereckého det-  
ského zboru Severáček s manželkou, za  
výraznú úspešnú umeleckú činnosť v ob-  
lasti detského zborového spevu a dôstoj-  
nú reprezentáciu tohto umenia doma i  
v zahraničí. Podobne ako v minulom ro-

ku, aj tentoraz navštívil Svátky písní  
predseda ZČSSKU nár. um. Milan Novák.  
V rámci festivalu sa konal aj medzi-  
národný seminár na tému Detský zboro-  
vý spev a voľný čas, kde v obsahových  
referátoch i diskusií vystúpili naši a  
zahraniční odborníci z oblasti pedagogi-  
ky, psychológie a hudobnej výchovy.

Svátky písní sú stretnutím nielen účín-  
kujúcich detských speváckych zborov,  
ale aj zbormajstrov, hudobných skladate-  
ľov, hudobných pedagógov — tých, ktorí  
sa venujú detskému zborovému spevu.  
Podujatie je pre nich inšpirujúcou kon-  
frontáciou i žriedlom ďalších podnetov  
v rôznych oblastiach — kompozičnej, pe-  
dagogickej, interpretačnej. Na Slovensku  
sa koná pravidelná súťaž detských a  
mládežníckych speváckych zborov pod  
názvom Mládež spieva v Žiline. Toto  
podujatie má však takmer výlučne súťa-  
žný charakter, čo podmieňuje aj zlože-  
nie jej účastníkov. Azda by bolo vhod-  
né považovať, aby sa aj táto súťaž sta-  
la podobným miestom konfrontácií, pod-  
netov a pracovných stretnutí všetkých  
zainteresovaných. Detské zbury by si tu  
overovali svoje kvality, hudobní pedagó-  
govia a zbormajstri získavali ďalšie po-  
znatky, hudobní skladatelia spoznávali a  
inšpirovali sa, čo je v slovenskej det-  
skej zborovej tvorbe ešte „nepreorané“  
a všetci spoločne vytvárali atmosféru  
vzácného zmysluplného podujatia, ktoré  
by plne podporovalo výchovný a ideový  
aspekt poslania hudobného umenia me-  
dzi deťmi a mládežou.

Hlavnými garantmi týchto stretnutí by  
mali byť ZČSSKU a SHF, vytvárajúcich  
najlepšie predpoklady k zdarnému roz-  
víjaniu estetického vedomia a citenia  
našej mladej generácie.

**EVA MICHALOVÁ**



Na Piešťanskom festivale zaznel Koncert pre klavír a orchester Vladislava Agafonnikova ako československá premiéra. Uviedla ho Slovenská filharmónia s klaviristkou Danielou Kardošovou pod taktovkou talianskeho dirigenta Fabia Luisiho. Hudba Vladislava Agafonnikova je prízračná melódickosťou, lyrickosťou a citovým bohatstvom. Skladateľovi sú cudzie lacné, extravagantné efekty. Sila pôsobivosti jeho hudby tkvie v úprimnosti výpovede i rytmickej pregnantnosti, ktoré nenarúšajú logický sled myšlienok. V. Agafonnikov je autorom komorných, symfonických, vokálnych diel, kantátových opusov aj opery Anna Snegina podľa poémy Sergeja Jesenina. Medzi jeho najrozsiahlšie diela patrí oratórno-kantátový triptych (Lenin žije, Moskovský Gavroš, Komsomolská kantáta) z rokov 1972-74 a kantáta Buď pozdravená, mladé storočie (z roku 1976). Pri príležitosti jeho československej návštevy sme mu položili niekoľko otázok.

## So sovietskym skladateľom Vladislavom Agafonnikovom

V Československu nie ste prvýkrát. Pamatujete si vašu účasť na jednej z prehliadok TNSHT. Máte u nás veľa dobrých priateľov, kolegov a mali ste možnosť poznať aj niektorých slovenských interpretov. Na spomenutom Piešťanskom festivale, podobne ako na 43. hudobnom lete v Trenčianskych Tepliciach odznela československá premiéra vášho Koncertu pre klavír a orchester. Prečo ste tento klavírny koncert zverili našej klaviristke Daniele Kardošovej?

— Na jednom zo spomenutých festivalov, ktorý bol v Bratislave, som počul v podaní Kardošovej Klavírny koncert, ktorý skomponoval jej otec, národný umelec Dezider Kardoš a ktorý znamenite zahrála. Preto som sa na ňu obrátil s prosbou, aby našťudovala môj klavírny koncert. Napriek tomu, že som nemal možnosť konzultovať s ňou priamo pri klavíri, interpretka dokonale splnila moje predstavy. Moja veľká vďaka patrí aj talianskemu dirigentovi Fabio Luisimu, ktorý mal značne sťaženú prácu (orchestrálny materiál z Moskvy prišiel v deň koncertu) a napriek tomu dokázal orchester zaktivizovať k adekvátnemu výkonu, čím vyjadrujem svoj obdiv aj orchestru.

Ste autorom mnohých vokálnych a zborových kompozícií, známe sú aj vaše diela písané pre deti, detský balet Timur a jeho družina. Svojmu pedagógovi

V. Šebalinovi ste venovali svoju 1. symfóniu, ktorej druhá verzia zaznela v roku 1983 na V. festivale Moskovská jeseň. Popri tvorivej práci pôsobíte aj pedagogicky.

— Áno. Už 27 rokov na Moskovskom konzervatóriu. Najskôr na katedre teórie hudby a v súčasnosti na katedre skladby prednášam kontrapunkt, harmóniu a analýzu foriem.

Ste tiež funkcionárom Zväzu sovietskych skladateľov.

— Som tajomníkom Zväzu sovietskych skladateľov RSFSR a vedúcim komisie pre hudobnú a estetickú výchovu detí a mládeže. V tejto oblasti sa zameriavame predovšetkým na festivaly z tvorby pre deti a mládež. V minulých rokoch to boli festivaly v Sverdlovsku a Rostove a tento rok v Krasnojarsku na Sibíri. Tie to podujatia sú tiež odrazom úrovne tvorby sovietskych skladateľov pre deti a mládež. Jednou z úloh našej komisie je aj previerka úrovne hudobnej výchovy v predškolských zariadeniach, školách a iných školských zariadeniach v rozličných mestách. Nie sme s ňou celkom spokojní. V Krasnojarsku sme napríklad objavili kvalitný zbor 20 detí, ktorému sme umožnili vystúpiť v Moskve v Dome zväzu skladateľov a ktorý v týchto dňoch nahráva svoju prvú gramofónovú platňu. Sme radi, že naďalej Sibíri máme mesto, ktoré žije plnokrvným hudobným životom.



Zľava: Daniela Kardošová, Vladislav Agafonnikov, Fabio Luisi.

Snímka: D. Jakubcová

Môžete nám prezradiť na akom diele pracujete v súčasnosti?

— Svoje tajomstvá nikomu rád nezvierať.

Máte v úmysle napísať ďalší klavírny koncert?

— Áno. Písať pre klavír mi pôsobí veľkú radosť. Klavír je geniálny nástroj a možno jediný, na ktorom počuť každú „zbytočnú“ notu viac ako na ktoromkoľvek inom nástroji. Máme k dispozícii veľké množstvo svetovej klavírnej literatúry, známej a obohranej a o to ťažšie je písať pre tento nástroj. Priniesť niečo nové, originálne, zodpovedajúce súčasnému štýlu života je dnes skutočne ťažké.

Ako by ste charakterizovali súčasnú sovietskú hudbu?

— Prestavba prenikla aj do súčasnej sovietskej hudobnej tvorby. Od sklada-

teľov vyžadujeme kvalitné diela na vysokej ideovej úrovni, ktoré odrážajú súčasný dynamický život. To isté sa vzťahuje aj na populárnu a zábavnú hudbu, kde nám ide hlavne o to, aby sme tento žáner pozdvihli na vysokú profesionálnu úroveň.

Iste poznáte aj súčasnú slovenskú hudbu...

— Ako som už spomenul, nie som prvý raz v Bratislave. Bol som tu na niektorých prehliadkach a festivaloch a v tomto roku som sa zoznámil aj s niektorými vašimi skladateľmi v Moskve, kde prebiehal festival českej a slovenskej hudby. Poznáam hudbu Suchóna, Kardoša, Očenáša, Ciklera, Moyzesa, Nováka, Zeljenku, Burlasa... aj mladých skladateľov, ktorým želim veľa umeleckých úspechov.

Zhovárala sa: DANA JAKUBCOVÁ

## Hovoríme s riaditeľom Moskovského experimentálneho závodu hudobných nástrojov LADENIE NA INÚ NÔTU alebo KAŽDÝ SI RUČÍ ZA KVALITU SÁM

Prestavba — slovo, ktoré patrí v súčasnej dobe v našom každodennom slovníku k najfrekvencovanejším, skloňovaným vo všetkých pádoch. So záujmom sledujeme naplnenie jeho významu najmä v Sovietskom zväze. Medzinárodné stretnutie staviteľov klasických koncertných gitár, ktoré sa konalo pod záštitou odbového podniku Československé hudobné inžinierstvo v Hradci Králové v druhej polovici júna v Kutnej Hore, bolo vhodnou príležitosťou na to, aby sme sa dozvedeli, ako a čo vlastne pretvárajú, preladujú v Moskovskom experimentálnom závode hudobných nástrojov. Najskôr nám povedal na úvod niekoľko slov, ktoré nám pomohli utvoriť si celkový obraz.



Felix Robertovič Akopov.

Snímka: N. Veverková

— Naš závod je svojho druhu jediným závodom v Sovietskom zväze a možno aj vo svete. Vyrába totiž široký sortiment hudobných nástrojov výlučne pre profesionálnych hudobníkov. Jedná sa o 89 druhov nástrojov sláčikových, strunových, dychových, bicích... Okrem klavírov v našom závode pracuje 860 pracovníkov, pritom doma pracuje individuálne ešte ďalších 300 majstrov. Podarilo sa nám podchytiť skúsených staviteľov hudobných nástrojov, z ktorých niektorí už len ako jediní vyrábajú staré tradičné nástroje. Vďaka tomu ich výroba, veríme, nevymizne, pretože títo majstri odovzdávajú svoje skúsenosti mladým.

Kedy ste začali s uplatňovaním zásad prestavby?

— S experimentom sme začali už v roku 1974. Samozrejme, že vzhľadom na poslanie nášho závodu, ktorý je zameraný na umeleckú výrobu, máme špecifické podmienky. Prestavba ekonomiky našej spoločnosti stavia predovšetkým na urýchlennom zavádzaní vedeckotechnického pokroku do praxe, na plnení novopostavených plánovaných ukazovateľov vyzdvihujúcich kvalitu, na zvyšovaní produkcie maximálnym využívaním intenzifikácie. Naš závod sa nemôže orientovať na rast kvantity. Nie sme schopní vo väčšej miere zavádzať moderné stroje, niektoré ručné pracovné úkony jednoducho nemožno nahradiť strojom. Ide totiž o umeleckú činnosť. Naše hudobné nástroje sú skutočne umeleckými predmetmi, jedinečnými, neopakovateľnými. Preto na pôde nášho závodu vládnu neustále rozpory.

Nevyhnutný podiel ručnej práce skutočne neumožňuje zvyšovať je produktivitu na úkor kvality a majstrovského prevedenia. Ste schopní bez problémov si na seba zarobiť?

— Predstavte si, že sme a dokonca od štátu nedostávame žiadne dotácie. Ale nemôžeme a ani sa neuspokojujeme so súčasným stavom. Vysoko si vážime tvorivú prácu našich majstrov a usilujeme sa tiež o jej čo najlepšie finančné ohodnotenie. Na to je potrebné myslieť. Na rozdiel od mnohých iných podnikov problémy s kvalitou nemáme. Potrebujeme sa však presadiť na zahraničných trhoch. K tomu nám zaiste pomôže účasť na medzinárodných súťažiach, veľtrhoch, výstavách a získanie rôznych medzinárodných ocenení. Potrebujeme devízové prostriedky — zvlášť na nákup lakov, niektorých druhov dreva, strún a ďalších, u nás nedostupných materiálov.

Počuli sme o zavedení „gosprijomky“ — štátnej prebiecky výrobkov. Týka sa to i hudobných nástrojov?

— Áno, časť produkcie je skutočne preberaná nezávislou štátnou organizáciou. Inak však uplatňujeme systém pre



Zľava: O. M. Sulejmanov — predseda sekcie staviteľov gitár Všeľvázovej asociácie majstrov — staviteľov hud. nástrojov; riaditeľ Moskovského experimentálneho závodu A. K. Ginzburg, F. R. Akopov — majster — staviteľ gitár. Snímka: A. Maclová

daja nástrojov priamo v závode. Nemáme žiadny útvar kontroly. U nás si každý majster ručí za kvalitu svojej práce sám. Prispieva k tomu zaiste osobné odovzdanie nástroja majstrom do rúk budúceho majiteľa — interpreta. Zaväzuje ho to.

Osud nástrojov nás zaujíma i po opustení brány závodu. Pri preberaní nám hudobník napíše svoje vyjadrenie, ktoré zakladáme do kartotéky. Ak nám napíše opäť do polroka, predĺžime mu záručnú lehotu. Niektorí nám napíšu aj neskôr znovu. V prípade opravy sa nástroj dostáva späť do rúk jeho tvorca. To tiež prispieva k precíznosti práce majstra, každý sa snaží, aby nebola poskvrnená jeho profesionálna hrdosť.

Na medzinárodnej súťaži v stavbe gitár — Kutná Hora '88 sa Sovietsky zväz predstavil 10 nástrojmi: 6 postúpilo do finále a gitara Felixa Robertoviča Akopova vyhrala 1. miesto v druhom kole (tu sa hodnotil zvuk nástroja). Akopov skončil celkovo až siedmy. Tento majster sa stavbou hudobných nástrojov (okrem gitary sú to najmä balalajky) zaoberá od r. 1957. Okrem iného je absolventom hudobného učilišťa pri Moskovskom konzervatóriu v hre na gitare a dirigentsko-orchestrálnej fakulty Moskovského štátneho inštitútu kultúry MGIK. Viaceré úspechy už slávil nielen ako staviteľ, ale i interpret.



# Hudobné divadlo

## Letné operné festivaly

### VERONA, MACERATA, CARACALLA, VENETTO

#### VERONA

Arena di Verona oslávila tohto roku 75. výročie svojej existencie. Premiérovo pripravila Ponchielliho operu *La Gioconda* a Pucciniho *Turandot* a zopakovala minuloročnú inscenáciu *Aidy*. Z hľadiska režijného, scénického i výtvarného možno túto sezónu označiť za retardujúcu, z hľadiska vokálnych výkonov bolo badať umelecký vzostup.

Ponchielliho *Gioconda* je v rodnom Taliansku dodnes, i napriek slabému libretu, veľmi populárnou operou. Vo Verone ju inscenoval režisér **Jean-Claude Auvray**, scénograf **Mario Garbuglia**, kostýmár **Jacob Jost** a choreograf **Mario Pistoni**. Inscenácia však vzťahy medzi jednotlivými postavami iba načrtla, kostýmy pôsobili viacej komicky ako dobovo a scéna s množstvom schodísk a mostov spôsobovala spevákovi problémy pri pohybe, dokonca i časté pády. V titulnej úlohe sa vystriedala **Giovanna Casolla** a **Galina Savová**, prvá akcentujúca dramatickú stránku, druhá lyrické pasáže úlohy. Lauru spievala **Bruna Baglioniová**, **Livia Budaiová** (obe s častými intonačnými problémami) a v dvoch predstaveniach hlasovo neustále svieža **Florenza Cossottová**. Kostým Enza si obliekali **Bruno Beccaria** (možno príliš skoro spievajúci dramatický odbor) a **Franco Bonisolli**, ktorý sa zameriaval iba na vysoké tóny partu. Barnabom bol dramaticky úderný **Silvano Carroli** a pre úlohu príliš lyrický **Alessandro Cassis**. Úloha Alvisiho bola obsadená trojmo: neustále sviežim **Bonaldom Gialottim**, mladým, talentovaným **Alessandrom Verduccim** a vo výškach už málo znělým **Luigim Ronim**. Pre **Vioricu Cortezovú** bola úloha slepej ženy triumfálnym návratom na operné javisko, rovnako ako aj neskôr pre **Talianku Mirnu Pecileovú**. *Giocondu* hudobne naštudoval a prvé reprízy dirigoval mladý, nádejný **Christian Badea** (s veľkým zmyslom pre hudobné vrcholy tejto skoro veristickej opery), neskôr odovzdal taktovku do rúk skúsenejšieho **Antona Guadagna**, ktorý volil rýchlejšie tempá na úkor dynamickej stránky partitúry.

Druhou premiérou bola Pucciniho opera *TURANDOT*. Inscenácia bola obsadená i štvormo. V titulnej úlohe sa prezentovali všetky najvýznamnejšie predstaviteľky tejto úlohy v súčasnosti. Premiérová **Ghena Dimitrovová** bola sklamaním, jej hlas znie opotrebovaný i v špici i v hĺbkach. **Eva Mártonová** je volumenovo najimpozantnejšou *Turandot*, žiaľ, rytmicky i vo výslovnosti málo ukázkovou interpretkou. **Galina Savová** v tej istej úlohe zaujala najmä nosnou strednou polohou a hĺbkami a **Olivia Stappová** kompaktnosťou vokálno-herckého prejavu so žiarivými výškami. Hlasovo unaveným partnerom v úlohe Calafa bol vo všetkých reprízach **Nicola Martinucci**. Pre **Daniela Longhiu** so subretným hlasom je Liu príliš dramatickou úlohou, týmto požiadavkám viac vyhovujú hlasové materiály **Alidy Ferrariniovej** a **Patrizie Orcianiovej**, talentovanej speváčky. Kvarteto hlavných predstaviteľov dopĺňali alternanti **Ivo Vinco** a **Roberto Scandiuizi**, prvý výrazovo naplno pokrývajúci požiadavky úlohy, druhý s objemným a prízračným hlasom. Scéna a kostýmy **Serga Creuza** sa nevyvíjali z rámca klasickej inscenácie tejto opery, režisér **Raymond Rossius** však neprejavil mnoho pochopenia pre spevákov; *Turandot* nechal spievať vstupnú áriu vo výške 20 m a vo vzdialenosti 35 m od dirigenta a pod. Obdiv patrí dirigentovi **Nellovi Santimu**, ktorý i napriek podobným kúskom dokázal udržať kontakt s interpretmi a vyprovokoval orchester k pozoruhodnému výkonu v daných podmienkach.

Poslednou tohtoročnou produkciou bola repríza málo vydarenej kubistickej inscenácie **Verdiho AIDY** v réžii, výprave a kostýmoch **Pietra Zuffiho**. Predstavenia tejto opery boli aspoň prehladkou zaujímavých vokálnych výkonov. V titulnej úlohe sa predstavila dnes už tradičná veronská **Aida Marie Chiary**, neskôr debutujúca **Aprile Millová**, s určitým mankom v dramatickej attacke, **Martha Colalillová** s nádhernými piánami v nízkej scéne a výsostne dramatická, timbrovo tmavá **Aida Leony Mitchellovej**. Amneris je dodnes exkluzívnou úlohou stále hlasovo istej **Florenzy Cossottovej**, alternantka **Livia Budaiová** má síce nádherný nosný hlas, stále distonovanie (i o jeden celý poltón!) kazilo však pozitívny dojem z jej výkonu a tretia predstaviteľka tejto úlohy, **Grace Bumbryová**, má veľké potiaže s nižšou polohou partu. V úlohe Radamesa sa vystriedali **Franco Bonisolli**, debutanti **Bruno Sebastian** a **Mario Malagnini**. Prvý s povestnou profesionalitou, i keď umeleckých síl mu už ubúda, druhý s dramatickými akcentami a tretí, najmladší **Radames** v histórii Arény, podal najkompaktnejší výkon, i keď má problém v danej úlohe zaplniť celé hľadisko amfiteátra. Pre **Piera Cappuccillioho** nebol Amonasro nikdy profilovou úlohou, **Antonio Salvadori** zápasil s tessitúrou úlohy a pravý veronský hlas **Giuseppa Scandolu** ohúrili síce diváka volumenom, menej však svojou muzikalitou a intonačnou presnosťou. V úlohe Ramfisa vystúpil mladý, nádejný **Francesco Ellero D'Artegna** s krásnym lyrickým basom, vystriedal ho vo Verone už skúsenejší **Ivo Vinco** a neskôr **Nicola Ghiuselev**, ktorého hlas dnes už smeruje do barytónovej polohy. Spevákovi na javisku od dirigentského pultu iba správdal dirigent **Donato Renzetti**.

#### MACERATA

Stály konkurent veronskej Arény, Aréna Sefristerio v Macerate mala na tohtoročnom programe tri operné tituly: **Verdiho MACBETHA**, Pucciniho *TOSCU* a Bizetovu *CARMEN*. V porovnaní s predošlými ročníkmi bolo badať pokles v kvalite obsadenia, v režijnom stvárnení všetkých troch produkcií i v angažovaní podpriemernejších síl do epizódnych úloh.

Prvou produkciou bol **Verdiho MACBETH**. Režisér **Giorgio Albertazzi** pojal túto operu ako pravú antickú drámu, s čím pramálo korešpondovala moderná scéna

a kostýmy **Attilia Colonnella**. V titulnej úlohe sklamal **John Rawnsley**, spievajúci iba niekoľko efektných vysokých tónov. Impozantnou *Lady Macbethovou* v každom smere je **Mara Zamperiová**. Úspech každej reprízy ležal žiaľ iba na jej pleciah. Mladý **Banquo Michele Pertusio** doslova ohúrili nádherným timbrom i volumenom v prvej scéne, neskôršie bojoval s vysokými tónmi partu. O javiskový comeback sa neustále pokúša tenorista **Gianfranco Cecchele**. Jeho *Macduff* je dnes, žiaľ, iba zrkadlovým odrazom jeho bývalých umeleckých schopností. Predstaviteľom slubnej dirigentskej generácie je rozhodne **Jan Latham Koenig**, ktorý nachádza pravé uplatnenie na póde skorého **Verdiho**.

Druhou premiérou bola Bizetova populárna *CARMEN*. Režisér **Ezio Zefferi** preniesol dej do dnešného New Yorku, z *Escamilla* sa stal boxer, z pašerákov tabaku pašeráci narkotík. V mnohom režisérovi vychádzala v ústrety scéna a kostýmy **Attilia Colonnella**, no i napriek tejto skutočnosti sa zamotal v niektorých scénach a na tvárach divákov nutne vyvolal iba smiech, ktorý neskôr prechádzal do nesúhlasu a absolútneho odmietnutia jeho umeleckého snaženia. Titulnú úlohu spievala „rossiniovská diva“ **Lucia Valentini-Terraniová**, žiaľ, s mankom v prechodoch registrov a atypickým zjavom pre túto úlohu. Ako **Don José** úspešne zaskočil mladý **Mario Malagnini** a zaujal najmä v lyrických pasážach úlohy, dramatické vrcholy tretieho a štvrtého dejstva sú mu dnes ešte vzdialené. Nevdačnú úlohu *Escamilla* interpretoval skúsenejší belcantový barytonista **Giorgia Zancanaro** s dominujúcimi vysokými tónmi partu a úlo-



Franco Bonisolli (Radames) a Maria Chiara (Aida).

hu **Micaely** spievala talentovaná **Patrizia Orcianiová**, tentokrát najmä v duete nie vždy intonačne presne. **Spaniel Miguel Angel Gomez-Martinez** volil povestne pomalé tempá s vydarenou drobnokresbou lyrických momentov partitúry.

Tretou opernou produkciou bola Pucciniho *TOSCA*. V titulných úlohách sa vystriedalo niekoľko obsadení. V premiérovom to bola **Eva Mártonová**, ktorá ju spievala bez jedinej skúšky (pretože pricestovala iba 88 minút pred začiatkom predstavenia), nedodržiavala aranžmán, nespievala v druhom dejstve jediný vysoký tón a tak i nádherné prednesená ária v druhom dejstve nemohla vylepšiť dojem z celkového výkonu. Pritom sa nejednalo o zaskok, ale plánovanú premiéru, po ktorej ďalší deň spievala umelkyňa svoju prvú *Turandot* vo veronskej Aréne. Alternujúca **Grace Bumbryová** je rozhodne impozantnejšou predstaviteľkou tejto úlohy, s podčiarknutím primadonstva vo výraze, ktorý však nikdy nebol prehnatý. **Cavaradossim** bol v oboch predstaveniach **Ermanno Mauro**, ktorý sa momentálne nachádza v hlasovej i zdravotnej kríze. Miestami dokáže vspievať nádherné frázy, vzápätí sa jeho spev mení v nútené parlendo. Dnes už svetoznámy **Scarpioni** je **Ingvar Wixell**, ktorý zachránil aspoň prvé dve dejstvá premiéry. Je pravým typom herca — speváka, ktorý sa snaží o vyrovnanosť týchto protipólov vo svojom výkone. Alternant **Mauro Augustini** je príliš lyrickým barytonistom pre túto úlohu. Jeho hlas sa v priestore málo nesie, výšky mu spôsobujú tiež viditeľné technické potiaže a aj v hereckom prejave má mnoho medzier. O tom, že partitúra *Tosky* vie výborne naštudovať a dirigovať **Garcia Navarro**, presvedčil pred niekoľkými rokmi v rakúskom Bregenz. Tohto roku sa v Macerate za daných podmienok nemohol priblížiť jeho výkon ani len sčasti tomu predchádzajúcemu. Scénograf a kostýmár **Attilio Colonnello** v druhom dejstve využil minuloročnú výpravu z Pucciniho *Manon Lescaut*. Hlavnou brzdou predstavenia bola jeho režijná stránka zverená do rúk **Marii**



Grace Bumbry (Amneris).

Snímka: F. Fainello

**Eire D'Onofriovej**, ktorá nedokázala vytvoriť základné vzťahy medzi postavami, ktoré boli doslova ponechané napospas vlastnej invencii. A *Tosca* je pritom režisérsky veľmi vďačným titulom.

#### CARACALLA

Operná sezóna v rímskych kúpeľoch Caracalla, ako každoročne, predviedla dva operné tituly, Pucciniho *DIEVČA ZO ZÁPADU* a **Verdiho AIDU**. V zrekonštruovaných priestoroch prispôbených pre operné predstavenia, nachádzajú uplatnenie najmä veľkooperačné tituly.

Pucciniho *DIEVČA ZO ZÁPADU*, u nás tak zriedkavo uvádzaný titul, nám rozhodne je. Réžia **Massima Scaglioneho** sa snažila z naivnej históry urobiť pútavé divadlo, čo sa jej vďaka vydarenej scéne a kostýmom **Roberta Laganá** a predstaviteľom **Minnie** a **Ranca** podarilo. Titulnou hrdinkou bola v Európe málo známa speváčka **Mary Jane Johnsonová** s tmavým, dramatickým hlasom, nedosahujúcim svetové parametre iba v absolútnej špici. Je tiež pozoruhodnou herečkou. To isté sa dá povedať o výkone **Silvana Carroliho** v úlohe **Jacka Rancea**, ktorý je dodnes asi jeho životnou kreáciou. Skoda, že títo umelci nenašli partnera v zaskakujúcom **Mauriziovi Frusonim** (za **Veriana Luchettiho**), ktorý nie lenže bojoval s tessitúrou úlohy, mal aj veľké pamäťové výpadky a hlas nebolo počuť ani v prvých radoch. Dirigent **Sandro Sanna** sa snažil vyťažiť čo najviac z tejto atypickej pucciniovskej partitúry. Podarilo sa mu to však iba sčasti.

Pravým umeleckým zážitkom bola rekonštrukcia rímskej produkcie **Verdiho AIDY** z roku 1938. Režisérka **Silvia Cassiniová** dokázala i na absolútne klasickej scéne **Camilla Parraviciniho** a **Giovanniho Crucianiho** vytvoriť pútavé divadlo. Kostýmy **Carla Pazzoliho** by taktiež mohli slúžiť za vzor inscenátorom tejto opery. Titulnú úlohu spievala **Ilona Tokodyová**. Jej hlas znie miestami unavený, vydaril sa iba záverečný obraz. **Bruna Baglioniová** ako Amneris neohúrila krásou timbru, skôr štýlovosťou vokálneho prejavu, žiaľ, s pribúdajúcimi intonačnými problémami. Výborne disponovaný bol **Radames Giuseppa Giacominiho** so svetlými, kovovými výškami. Herecky tvárnym, pre úlohu príliš lyrickým Amonasrom bol **Leo Nucci**. Prečo spieva túto úlohu na javisku otvoreného amfiteátra, je naozaj záhadou. Vokálne menej presvedčivým Ramfísom bol **Roberto Scandiuizi**, ktorý nedokázal vystihnúť charakter tejto úlohy. Ostrielateľným interpretom **Verdiho Aidy** za dirigentským pultom bol **Daniel Oren**, ktorý je rozhodne jedným z najlepších talianskych prevádzkových dirigentov.

#### ROSANNO VENETTO

Tento relatívne mladý operný festival sa v mnohom podobá našim Zvolenským hrám, zámockým. Odohráva sa iba niekoľko kilometrov od Benátok. Tohtoročný program, jeho opernú časť, tvorili predstavitelia Pucciniho opery *TOSCA*. Na podstatne menšom javisku sa však režisérovi a výtvarníkovi **Flaviovi Trevisanovi** podarilo vytvoriť pútavú drámu. Celkový dojem z predstavenia možno hodnotiť v pozitívnejšom svetle i v porovnaní s tohtoročnou maceratskou produkciou. V titulnej úlohe zaujala tmavým, zamatovým sopránom, schopným preklenúť i masu orchestra Argentínčanka **Martha Colalillová**, dnes jedna z najpozoruhodnejších predstaviteľiek tejto úlohy. Druhú vokálnu mladost prežíva i tenorista **Ottavio Garaventa**. So svojím hlasom vie dnes presne narábať a ani z hľadiska štýlu voči jeho výkonu nemožno mať námietky. Je teda pochopiteľné, že si obecenstvo vynútilo repetíciu druhej árie. **Gianpiero Mastromei** v úlohe baróna **Scarpia** je, žiaľ, za zenitom svojich umeleckých síl. Prílišným forsírovaním u neho dochádza k častej distonácii. Spofahlivým dirigentom predstavenia bol známy **János Acs**. Jeho *Tosca* zostáva na platforme lyrickej tragédie.

ALEXANDER HANUŠKA



# Magyarország Zenetörténete I. Középkor, Akadémiai kiadó Budapest 1988

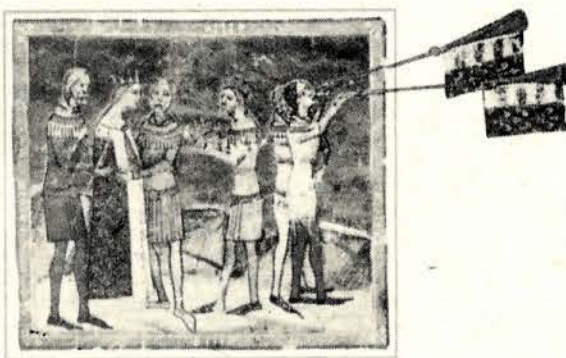
Slovenská a maďarská muzikológia zdedila z tisícročného spolunažívania týchto dvoch národov balvan spoločných problémov, no i vzájomný záujem o prístup k nim a o ich konkrétne riešenie. Je to celkom prirodzené: v priebehu dejín — bez ohľadu na to, aké bolo postavenie slovenského národa vo feudálnom Uhorsku — dochádzalo medzi slovenskou a maďarskou kultúrou k dotykom, vzájomným ovplyvneniam i k výmenám hodnôt. Preto treba považovať za celkom normálny jav, že slovenský bádateľ s úprimným záujmom siahne po maďarskej odbornej publikácii i napr. s hudobnohistorickou tematikou — a samozrejme i naopak — najmä ak ide o seriózne, pôvodné a navyše syntetické dielo. Aby sa informoval, poučil, inšpiroval a prípadne i diskutoval...

Kniha Magyarország zenetörténete I. Középkor, ktorá v Akadémiai kiadó Budapest vyšla na jar tohto roku, má 586 strán čistého textu. K nim prístupujú rozličné dodatky — zoznam skratiek, obsahla 20 strán zahrňujúca bibliografia a register, čím počet strán celkovo narástol na 628 strán. Slovenský muzikológ, ktorý sa oboznámil s obsahom knihy, jej koncepciou a metodologickým zástojom, nemôže titul preložiť ináč ako Dejiny hudby (hudobnej kultúry) stredovekého Uhorska, pričom pod pojem stredovek spadá celé obdobie od najstarších dejinne sledovateľných čias, až do roku 1541; a pod Uhorsko rozsiahle teritórium mnohonárodnostného štátu existujúceho do roku 1918. Uhorsko teda nie je len dnešné Maďarsko, ale aj Slovensko, Sedmohradsko, Chorvátsko a pod. Žiaľ, mapu, ktorá by znázornila oblasť záujmov autorov knihy tu postrádame, čo je škoda, pretože územie Uhorska najmä v stredoveku nepredstavovalo nemenný a homogénny celok, ale práve naopak, živý a nestály organizmus. Nemá tiež zmysel na tomto mieste (na úrovni stručného glosovania knihy) diskutovať o tom, či sedemdesiat rokov po zániku historického Uhorska je takýto prístup a vymedzenie problematiky ešte aktuálne a rozumné — argumentov pre i proti sa iste nájde na oboch stranách dosť. — Musíme však konštatovať, že k otázkam dejín hudobnej kultúry stredovekého Uhorska pristúpili autori v podstate maďarocentristicky, t. j. s dôrazom na maďarskú národnú zložku v komplexe heterogénnych kultúr vytvárajúcich fenomén Uhorska. Na druhej strane rovnako však treba oceniť fakt, že poznajú, citujú a rešpektujú nielen vlastnú a príslušnú západoeurópsku odbornú literatúru (čo by koniec-koncov malo byť v serióznej vedeckej práci samozrejme), ale aj spisbu českú, slovenskú, poľskú i rumunskú, ku ktorej prístupujú v podstate nezaujatí a objektívne. To, že používajú v texte len maďarské názvy miest a lokalít (a to aj takých, ktoré už neležia na území terajšieho Maďarska), by v maďarskom texte nemalo až natoľko prekvapiť, z praktických dôvodov by však bolo vari účelnejšie pripojiť synoptickú tabuľku so všetkými — teda aj s latinskými, nemeckými a pod. — v prameňoch a v literatúre používanými a terajšími toponymiami.

Kniha, ktorá si zaiste zaslúži podrobnejšiu recenziu než je táto, je rozvrhnutá do desiatich obsahlych ka-

## MAGYARORSZÁG ZENE- TÖRTÉNETE I.

### KÖZÉPKOR



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

pitól (pravek, hudobný život v stredoveku a Európa, dvorná hudobná kultúra, vyučovanie hudby a hudobná teória, notácie, notované pramene, formy a druhy gregoriánskeho chorálu, viachlas, pieseň v národnej reči a ľudová hudba v stredoveku), ktoré sú ďalej rozčleňované do podkapitol nerovnakého rozsahu, predstavuje sériu monografií sklenených do vyššieho syntetického celku. Pozorný čitateľ miestami náročného a trochu komplikovaného textu však nemôže obísť fakt, že šiesti autori — dnes už renomovaní odborníci (Dobszay László, Falvy Zoltán, Sz. Farkas Márta, Rajeczky Benjámin, Szendrei Janka a Vargyas Lajos) — predložili na vysokej odbornej úrovni spracované výsledky mnohoročných bádání, opierajúc sa o obrovský pramenný materiál, získaný nielen výskumom v samotnom Maďarsku, ale aj v zahraničí (čo sa v predhovore adresne, s vďakou — o. i. aj Umenovednému ústavu SAV v Bratislave — kvituje). Prevažujú faktá, pramenne presne doložené tézy, verifikované tvrdenia, eventuálne domnienky či hypo-

tézy sú formulované veľmi opatrne, korektne a koncízne (napr. už zo staršej teórie známa, no s nedôverou prijímaná teória o tzv. pentatonizujúcom charaktere uhorského dialektu latinského chorálu). Rovnako nemožno nezbadať mnoho nových a prekvapivých poznatkov, ktoré sa tu po prvýkrát uverejňujú i — mierne povedané — netradičný výklad určitých problémov, ako je napr. výsostne pozitívne hodnotenie dejinného poslania tzv. gregoriánskeho chorálu ako nástroja európskej akulturácie a hudobného „šlabikára“ učiaceho uhorské kmene a etniká hudobnej gramotnosti. Zdá sa, že štyri kapitoly o gregoriáne treba považovať za priekopnícke nielen v domácich, ale aj vo svetových muzikologických reláciách, aj keď niektoré partie sa iste behom času domyslia a dopracujú.

Slovenský muzikológ by iste mohol k jednotlivým statiam čo-to doplniť, upresniť, inakšie formulovať, preložiť akcenty. Na podrobnosti tu niet miesta, no predsa len sa nedá mlčaním prejsť napr. to, že v knihe niet ani slova o rozvinutej a diferencovanej hudobnej kultúre Veľkej Moravy, o úlohách nitrianskeho biskupa (v Uhorsku prvého a najstaršieho), o Nitrianskom evanjelistári a pod. To však azda nie je ani podstatné a ani dôležité. Úplne dokonalého a bezchybného diela niet, ba dokonca sú to o. i. aj nedostatky, slabiny, nedopovedané a nepresné myšlienky, ktoré hýbu vývinom vedy. Dôležitý je pokrok — nesporný a neoddiskutovateľný — ktorý toto dielo v maďarskej a (po zamýšľanom skrátenom cudzojazyčnom vydaní) aj európskej muzikológii predstavuje. Napríklad aj v porovnaní s knižkou Bence Szabolcsiho A magyar zenetörténet kézikönyve (1947), ktorý bol jedným z duchovných otcov a organizátorov hudobnohistorických výskumov, ktoré po desaťročiach doviedli k recenzovanej knihe, kde však bol stredovek vybavený na 13 stranách! Pokrok však nespočíva len v kvantite, v nezrovnateľnom počte strán a v bohatstve informácií, ale aj v nadhľade, v náľehavom zdôrazňovaní univerzality stredovekej kultúry a nadnárodných filiiácií. Hodnotu knihy zväčšuje aj veľké množstvo po prvýkrát publikovaných notových príkladov (97 z gregoriánskeho chorálu, 20 z predrensančnej polyfónie), zaujímavý je aj obrazový materiál. Kuriózne je, že sčasti pochádza zo Slovenska, no t. j. je v maďarských múzeách. Ťažko však pochopiť, prečo publikácia takých ambícií nemá vecný a miestny register.

Dejiny hudobnej kultúry stredovekého Uhorska sú prvým väzkom na päť dielov rozvrhnuté série. Vecne je kniha nepochybne výzvou a v istom zmysle príkladom a vzorom, ako by sa moderne koncipovaný výskum stredovekej hudby mohol mutatis mutandis realizovať aj inde. Pravda, my Slováci — na rozdiel od vyspelej českej hudobnej medievalistiky — budeme musieť vlastných špecialistov ešte len vychovať. Predbežne asi len formou samovzdelávania, lebo predmet, potrebné k jeho profesionálnej erudícii (napr. cirkevné dejiny, liturgika, kodikológia a i.) sa v SSR nikde neprednášajú.

RICHARD RYBARIČ

## Jaroslav Šeda: Pražští madrigalisti

Medzi nové knižné tituly, ktoré si zaslúžia našu pozornosť, patrí publikácia **Pražští madrigalisti** od Jaroslava Šedu (Supraphon, Praha 1987), ktorá sa objavila na pulkoch našich kníhkupectiev v prvej polovici t. r. Útla knižka je svojím zameraním fundovanou vedeckou štúdiou, venovanou s úctou a obdivom Miroslavovi Venhodovi a „jeho“ Pražským madrigalistom, k 25. výročiu vzniku tohto svetoznámeho súboru.

Zostavenie publikácie by sa zdalo byť na prvý pohľad úlohou pomerne jednoduchou — výpočet koncertov, gramofónových, rozhlasových a televíznych nahrávok, ocenení, zopár fotografií. Snáď, keby sa nejednalo o Pražských madrigalistov. Každý, kto pozná šírku umeleckého záberu tohto telesa, si uvedomí zložitost problém. Od roku ich vzniku — 1956, kedy sa Miroslav Venhoda ako 40-ročný zrelý umelec stal zbormajstrom vokálneho súboru Noví pěvci madrigalů a komorní hudby, do roku 1981, kedy odišiel od Pražských madrigalistov na „zaslúžený odpočinok“ — prešiel súbor bohatým umeleckým vývojom (má 56 dlhohrajúcich gramoplatní).

Pražský muzikológ Jaroslav Šeda pristúpil k svojej úlohe mimoriadne zodpovedne. V každej zo siedmich kapitol jeho štúdie nachádzame nielen vedecké zhodnotenie určitej stránky problému, ale vystupujú z nich „živí ľudia“, ktorí históriu komorného súboru tvorili. Prvé dve stručné kapitoly sú venované začiatkom Pražských madrigalistov a ich protagonistovi — Miroslavovi Venhodovi. Šeda ho výstižne nazýva „spiritus agens“, „prameň“, z ktorého súbor dlhé roky čerpal. Obdivuhodná osobnosť Miroslava Venhodu (v r. 1934-38 študoval muzikológiu v Prahe, v r. 1938-39 v Ríme), zbormajstra súboru a mnohostranného umelca, sa neoddeliteľne prelína aj celým ďalším textom.

Pomerne závažné otázky štýlu a prostredia interpretácie hudby rozoberá Šeda v dvoch ďalších kapitolách. Prostredie koncertov považoval Venhoda vždy za dôležitý moment pri vnímaní hudby. Vyhľadával podnetné koncertné priestory, architektonicky a výtvarne presvedčivé, ktorým prispôboval aj dramaturgiu koncertov. Medzi najznámejšie miesta vystúpení Pražských madrigalistov dodnes patrí schodište Národného múzea v Prahe, známe sobotňajšími koncertami „17<sup>17</sup>“ — čo znamená hodinu ich začiatku (takýmto koncertom je inšpirované aj vkusné výtvarné riešenie obalu publikácie).

Kapitola o interpretačnom štýle súboru je jednou z najcennejších častí Šedovej štúdie. Autor v nej hodnotí

východiská interpretačnej estetiky M. Venhodu, pričom zdôrazňuje jednotu základných technických a výrazových znakov interpretácie hudby súčasnej i historickej. Šeda podrobne rozoberá Venhodov vklad do nového chápania interpretácie historickej vokálnej hudby, ktorý sa najvýraznejšie prejavil novou zvukovou predstavou komorného vokálneho súboru (blízku zvukovému ideálu chlapčenského zboru), novým tempovým poňatím a vyváženým používaním hudobných nástrojov vo vokálnej historickej hudbe. Svoje tvrdenia Šeda na mnohých miestach podkladá slovami samotného Venhodu.

Repertoáru súboru je venovaná vzhľadom na jeho mimoriadny rozsah ťažisková kapitola. Venhoda zúročil na poli dramaturgickom svoje poznatky hudobného režiséra Supraphonu (v r. 1952-67) a dôsledne rozlišoval dramaturgiu koncertnú a gramofónovú. Šeda si všima rovnako koncertný repertoár Pražských madrigalistov, ako aj gramofónový, rozhlasový a televízny. Jeho výpočet najpodstatnejších skladieb podľa slohových období — najdôležitejšie sféry tvorí hudba renesancie a 20. storočia — predstavuje kritický hodnotiaci pohľad na jednotlivé skladby, od ich „laboratórneho vzniku“ v muzikologickej dielni M. Venhodu, cez našťudovanie, interpretačný profil, až po ohlasy, väčšiu či menšiu úspešnosť. Medzi vrcholné tvorivé výkony zaraďuje Šeda gramofónové nahrávky Prorocství Sibylne od O. di Lassa (1959), Moralia J. Händla-Galla (1967), Madrigaly od C. Monteverdiho (1972) a ďalšie.

Šeda venuje osobitnú pozornosť aj organizačným podmienkam formovania sa súboru v dvoch obdobiach. Medzníkom je rok 1967, kedy súbor prešiel z poloprofesionálnej na profesionálnu bázu. V štúdiu nechýba ani výpočet zahraničnej i domácej koncertnej aktivity, zoznam dlhoročných členov súboru a kompletná diskografia Pražských madrigalistov do roku 1980. Publikácia je doplnená fotografickým materiálom zo života súboru, pod ktorým však postrádame aspoň stručné informácie (napr. časové zaradenie).

Profilová publikácia Pražští madrigalisti je napísaná na vysokej odbornej úrovni, čitateľsky príťažlivým štýlom. Dnes, keď uplynul už viac než rok od smrti Miroslava Venhodu, ju prijímame nielen ako bohatý zdroj skúseností a poznatkov jedného zo špičkových českých



JAROSLAV ŠEDA

## Pražští madrigalisti

EDITIO SUPRAPHON

komorných súborov v oblasti interpretácie historickej vokálnej hudby. Kniha sa zároveň stáva dôstojným holdom obdivuhodnej poctivej, tvorivej práce Miroslava Venhodu, ktorý svojou aktivitou neobišiel ani slovenskú hudobnú kultúru. Venhoda bol úprimný priateľ Slovákov a pri hľadaní starých notových prameňov a ich oživovaní spolupracoval s viacerými slovenskými muzikológmi (R. Rybáričom, J. M. Terrayovou, F. Matúšom, A. Móžim). K cenným výsledkom tejto spolupráce patrí objavená realizácia Paschovej Vianočnej omše F. dur, ale aj ďalšie gramoplatne: Slovenská inštrumentálna hudba 17.—18. storočia (1970), Hudba 14.—17. storočia na Slovensku (1972), Hudba 16.—18. storočia na Slovensku (1972).

JANA PETŐCZOVÁ



● **HUDOBNÝ SKLADATEL GREGOR ROLETZKY** zomrel 8. septembra v Banskej Bystrici vo veku 56 rokov. Značnú časť svojho života pôsobil v Banskej Bystrici (v Posádckovej hudbe Banskej Bystrice, v Čs. rozhlas ako hudobný režisér a hudobný redaktor). Svoju skladateľskú činnosť orientoval na oblasť zábavnej hudby, zaslúžil sa hlavne o rozvoj dychovej hudby. Podieľal sa na tvorbe scénických hudieb pre krajské divadelné scény a rozhlasové hry.

● **HUMMELOVO TRIO** (V. Podhradská, N. Bezeková, R. Košťálová-Kowalská) a **Stanislav Kowalski** účinkovali na koncertoch v dňoch 15.—17. septembra v NDR. Na programe odzneli skladby J. N. Hummela, R. Schumanna a slovenských autorov A. Očenáša, S. Jurovského a J. Kowalského. Úvonné slovo mal hudobný skladateľ J. Kowalski, ktorému pri tejto príležitosti Rada mesta Eisenach udelila Vyznamenanie s medailou, za dlhoročnú úspešnú spoluprácu. —JK—

● **THE DELAWARE SYMPHONY ORCHESTRA** pod taktovkou Stephena Gunzenhausera uviedol na koncerte v Milforde (v januári t. r.) Melancholické miniatúry Pavla Bagina. Na koncerte odzneli ešte skladby R. Wagnera, L. van Beethovena a amerického skladateľa Mortona Goulda. Z kritiky Toma Butlera vyberáme: „Orchester prezentoval americkú premiéru Melancholických miniatúr Pavla Bagina. Jemná skladba ponúkla letmý pohľad na súčasnú hudbu východnej Európy“.

● **ELZBIETA SZCZEPANSKA-MALINOWSKA**, dramaturgická Veľkého divadla vo Varšave, publikovala o súčasnej slovenskej tvorbe článok v časopise Tak i nie. T. č. pripravuje celovečerný koncert z diel slovenských skladateľov v spolupráci s komorným súborom Camerata vistula (PER).

● **KOMORNÝ ORCHESTER SVŠT V BRATISLAVE** vystúpil so svojím dirigentom Jánom Pragantom na koncerte v Denbihu (v apríli t. r.). Uviedol cyklus Preludiu sokol zo Slovenska od Eugena Suchoňa a skladbu Ilju Zelenku Musica slovaca. S tým istým programom sa predstavil súbor i v Trittau.

● **NA KONCERTE PEDAGÓGOV** Katedry klavírnej hry Kirgizského umeleckého inštitútu B. Bejšenaljevoj odzneli Diatyramby pre klavír Hanuša Domanského.

● **POČAS NOVEJ SLOVENSKEJ HUDBY** 1988 navštívil SHF skladateľ z NDR Jochen Wehner, ktorý je pracovníkom Rozhlasu NDR v Lipsku. Na základe výzvy SHF k spolupráci na oslavách osemdesiatin Eugena Suchoňa, pozvala táto inštitúcia Slovenský filharmonický zbor na účinkovanie v rámci koncertu 18. októbra t. r. V podaní Veľkého rozhlasového orchestra v Lipsku, dirigenta Horsta Neumanna a sólistu SND Františka Livoru odznie v tento deň v Lipsku Suchoňov Žalm zeme podkarpatskej. Koncert bude vysielat rozhlas v priamom prenose.

● **ROZHlasOVÁ RELÁCIA**, ktorá odznela zo zrišského rozhlasu v deň Suchoňových narodenín (25. 9.) je tiež výsledkom iniciatívy SHF. Švajčiarsky muzikológ Walter Labhart, majiteľ asi najpočetnejšej európskej knižnice, zostavenej z hudobní východnej Európy, pripravil v minulosti vo svojom Dokumentačnom stredisku v Endingen výstavu o diele a osobnosti Eugena Suchoňa. K tohtoročným skladateľovým oslavám prispel vysielaním v rozhlas, v rámci ktorého predstavil nášho skladateľa ukážkami z tvorby (Žalm zeme podkarpatskej, Serenáda pre sládky, Svätopluk, Krútnava a i.). Cenný je i záujem Waltera Labharta o dielo Jána Levoslava Bellu. V. P.

● V OKTÓBRI si pripomína životné jubileum zaslúžilý umelec Juraj Kubánka, významný tanečník, choreograf a režisér, priekopník progresívneho scénického spracovania ľudového tanca na Slovensku. Jeho meno je nerozlučne spojené so Slovenským ľudovým umeleckým kolektívom od založenia telesa až po dnes. Podstatne prispel k formovaniu profilu a umeleckej orientácie súboru v jednotlivých vývojových etapách. Pri príležitosti životného jubilea uviedol SEUK 5. septembra v Dome ROH tanečný galaprogram z tvorby Juraja Kubánku; v reprezentatívnom výbere priniesol prierez choreografickou tvorbou, ktorá vznikla v spolupráci so skladateľmi J. Cikkerom, T. Andrašovanom, P. Tonkovičom, J. Pálkom, S. Stračinom a I. Zelenkom (Hviezdnatá noc, Kuruci Podpoľnícka mláď, Myjavská náhoda, Na stred valaľka, Na koniec muziky a i.). Okrem choreografií, ktoré tvoria dodnes súčasť kmeňového repertoáru súboru a okrem obnovených prác bola uvedená premiéra novej choreografickej verzie tanca Na Jána (hudba J. Cikker). —URB—

## II. muzikologická konferencia

V dňoch 21. a 22. septembra t. r. sa v Bratislave uskutočnila II. muzikologická konferencia na tému Skladateľské poetiky v slovenskej hudbe a hudobnoteoretický seminár Kompozícia a štruktúra venované životnému jubileu národného umelca profesora Eugena Suchoňa; gestormi boli Slovenská umelecko-výskumná spoločnosť pri SAV, Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov, Umelecko-výskumný ústav SAV a Slovenská filharmonia.

Konferencia, ktorú otvoril predseda Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov zasl. um. doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc., sa venovala predovšetkým tvorbe Eugena Suchoňa z rôznych uhlov pohľadu, pričom, pravda, nemohla byť vyčerpávajúca. Popri slovenských referátoch boli prihlásení aj autori z Čiech a zo zahraničia, žiaľ, väčšina z nich (zo štrnástich slovenských jeden, z dvoch českých jeden, z troch zahraničných dvaja) svoju účasť z rôznych príčin odmietli. Ak niektoré z príspevkov venovali Suchoňovej tvorbe celostný pohľad (Igor Vajda: Osobnosť,

život a dielo Eugena Suchoňa; Eubomír Chalupka: Prelomové diela Eugena Suchoňa; V. Jegerovová: O niektorých črtách Suchoňovho hudobného myslenia), zaoberali sa ďalšie referáty čiastkovými problémami skladateľovho hudobného jazyka (I. Hrušovský: Suchoňova orchestrálna tvorba, J. Albrecht: Komorné skladby Eugena Suchoňa, P. Smolík: Suchoňova Krútnava, L. Pavlovičová: Teoretik Suchoň, T. Sedlický: E. Suchoň a hudobná výchova na Slovensku), pričom boli cenné najmä tie príspevky, ktoré bližšie osvetlili korene, resp. domáce a európske súvislosti Suchoňovej tvorby (Chalupka, Jegerovová, Albrecht). Prijemným oživením boli spomienky na osobnosť Eugena Suchoňa — pedagóga timočeného jeho žiakmi (R. Rybář, J. Zimmer), resp. stručný prehľad vo filme a televízii v príspevku J. Lexmanna, popretkávanom projekciou viacerých vzácných dokumentov, ako aj referát B. Krišku K javiskovej interpretácii Suchoňových diel. Problematikou vplyvu Suchoňa na domácu tvorbu sa zaoberala Z. Martináková, osvetľujúc po-su-

choňovské skladateľské generácie z tohto nevdného zorného uhla.

Seminár o kompozícii a konštrukcii bol, žiaľ, najviac postihnutý zmenou pôvodného programu: zo šiestich plánovaných referátov odzneli iba tri (M. Adamčík: Konštrukcia v kompozícii, J. Vyšloužil: Hábova teória hudby s dvanástimi tónmi, V. Bokes: Princíp zlatého rezu v hudobnej kompozícii). Škoda. Sľubovaný a očakávaný hlbší ponor do súčasných problémov tejto oblasti zostal na polceste. Nadhodenie tematiky na konferencii však poukázalo na časť päťčivého vákuu našej muzikológie a hudobnej kultúry vôbec, ktoré by konečne malo zodpovedné inštitúcie podniknúť k účinnej a realizovanej koncepcii, umožňujúcej postupné vymenenie sa z periférnosti a izolácie. Na absenciu hľadu po informovanosti si nemožno sťažovať; svedčí o tom o. i. aj (azda neočakávaný) záujem o II. muzikologickú konferenciu a nadväzný hudobnoteoretický seminár a to najmä z radov mládeže. —la—

## Vydarený koncert z komorných diel Eugena Suchoňa

Na konferencii, ktorá sa uskutočnila v rámci mnohých významných podujatí venovaných životnému jubileu národného umelca Eugena Suchoňa, som uvažoval nad jeho komornou tvorbou. Zdôraznil som, že Suchoňove komorné skladby reprezentujú jeho skladateľské umenie v rovnakej miere ako extenzívnejšie orchestrálne a vokálno-orchestrálne diela. Skromné obsadenie ako i absencia zvukových zdrojov umožňujúcich použiť bohatší dotvárací senzuálny materiál, prinútila často skladateľov nachádzať čisto kompozičné prostriedky na vyjadrenie a zvýraznenie hodnotných ideí. Preto aj komorná hudba vzbudí ťažšie než tvorba pre veľké telesá spontánny záujem poslucháčov. Vzhľadom na to, že Suchoňove komorné skladby tvoria hodnotný pendant jeho diel väčších rozmerov, je dôležité poznať ich, aby sa celá jeho tvorba zjavila v nových súvislostiach a v novej kvalite.

Vo svojom príspevku som sa prihovárал za častejšie uvádzanie komornej tvorby Eugena Suchoňa, doteraz pomerne málo hranej. Veď napríklad jeho Klavírne kvarteto, op. 6 je neznáme nielen poslucháckej verejnosti, ale aj veľkej časti muzikológov.

O to s väčšou radosťou som privítal,

že sa 21. septembra v Mozartovej sieni uskutočnil koncert z komornej a vokálno-komornej tvorby Eugena Suchoňa, ktorý obsahoval diela tak z raného tvorivého obdobia ako i z obdobia jeho neskoršej tvorby. Odznel tu cyklus piatich piesní pre mezzosoprán a klavír, na básne I. Krasku Nox et solitudo, ktorý patrí už do štandardného repertoáru slovenskej piesňovej tvorby. Z rovnakého obdobia pochádza aj Malá suita s passacagliou, op. 3 pre klavír. Ďalej odzneli tri piesne pre vyšší hlas a klavír na básne Petra Štílichu Pohľad do neznáma, dielo, pochádzajúce už z neskoršieho tvorivého obdobia, podobne ako záverečné Poéme macabre pre husle a klavír, op. 17.

Hoci to bol v podstate krátky koncert, obsahoval hodnotné diela podané na vysokom stupni umeleckej náročnosti. Obdivovali sme suverénitu ako i súhrn Dagmar Livorovej, štípendistky SHF a klaviristky Blanky Juhaňákovéj v interpretácii piesne z cyklu Nox et solitudo. Bol to presvedčivý, umelecky angažovaný výkon. Malá suita s passacagliou v podaní Dany Saturovej-Sašinovej, tak tiež štípendistky SHF, vyznela v dokonalnej virtuóznej farbitosti a s ingre-

dienciami, ktoré dokážu dotvoriť dielo, zvýrazní a vyzdvihnúť jeho obsahový zámer. Fantazijný moment, akým Saturovová oživuje skladbu, je výsledkom veľkých interpretačných schopností, stojacich na pevnej báze aj technickej vybavenosti klaviristky. Cyklus piesní Pohľad do neznáma predstavuje už výrazový svet vzdialenejší od primárnej podoby juvenilných skladieb a spôsobuje preto nemalé problémy v poňatí. Miroslav Dvorský a Karol Toperczer však túto úlohu zvládli veľmi dobre. Podali výrazovo ucelený obraz o skladbe, keď dokázali spojiť výrazový prejav každej časti ich vzájomnej jednoty a koherentnosti. Poéme macabre patrí k známym a často hraným inštrumentálno-komorným dielam. Náročné, faktúrou i harmonicou štruktúrou zložitá dielo zvládli Jindřich Pazdera a Milan Ivan na obdivuhodnej úrovni, optimálne sa identifikujú s jeho výrazom a zámerom. Svojím poňatím dokázali osloviť každého prítomného, pričom jedným z významných a podstatných faktorov ich interpretácie bola koncepcia a hráčka jednotnosti. Hovoril som, že diela svojím podaním oslovili poslucháčov, žiaľ, oslovených bolo veľmi málo. Škoda, prišli o naozaj hodnotný zážitok.

JÁN ALBRECHT

## Novinka: Zoznam Wagnerových diel

Výše sto rokov po smrti Richarda Wagnera predkladá hudobné vydavateľstvo Schott (Mainz, NSR) kompletný, na základe dôkladnej muzikologickej prípravy zostavený katalóg všetkých hudobných diel Richarda Wagnera a ich prameňov — Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV). Autori zoznamu John Deathridge, Martin Geck a Egon Voss vytvorili príručku, ktorá obsahuje:

- diela v chronologickom poradí (WWV 1—113),
- Wagnerove vlastné libretá, aj nezhudobnené,
- popri hlavných prameňoch aj všetky ďalšie dnes dokumentovateľné prameňe (skice, notové materiály a i.) s detailným opisom,
- literatúru, náležíská, venovania, vtipy, diela s pochybným i nepravým

Wagnerovým autorstvom, životopisné dáta, stratené diela, autorov libret, prekladateľov, premiéry a ich interpretov, údaje k autobiografickým materiálom, diela podľa žánrov, všeobecný menný register a i.

Nový katalóg nie je púhym zdrojom informácií o Wagnerovej hudbe, ale v nejednom prípade iste prispieje k ujasneniu množstva faktov a kontextov tvorby autora, ktorého život a dielo sú dodnes opradené nejednou nadsádzkou, ba legendou.

● Svetové hudobné dni Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu usporiadajú t. r. v októbri v Hongkongu. V októbri budúceho roku sa toto podujatie uskutoční v Angers (Francúzsko).

● Medzinárodná hudobná rada UNESCO udelila tohtoročnú cenu skladateľskej tribúny fínskemu skladateľovi Jukka Tinesuovi za dielo Tocco. Cenu mladých skladateľov získal Srdjan Dedic z Juhoslávie.

● Placido Domingo podnietil v Bruseli vznik Operného projektu pre mladých spevákov zo štátov Európskeho spoločenstva. Účastníkov vyberú na základe národných konkurzov. Mládežnícka opera bude mať premiéru v máji 1989 v Benátkach; nasleduje turné po západoeurópskych štátoch pod taktovkou Riccarda Chaillyho.

● 9. augusta t. r. zomrel vo veku 83 rokov Giacinto Scelsi, predstaviteľ európskej hudobnej avantgardy, niekdajší žiak Alfreda Caselli a Ottorina Respighiho, ktorý sa po zoznamení so Schönbergovou dodekafóniou upísal tejto kompozičnej metóde. Krivka jeho úspechu v poslednom období prudko stúpala.

## KONKURZY

Riaditeľ Štátnej filharmonie v Košiciach vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri:

- vedúceho skupiny kontrabasov,
- do skupiny huslí.

Prihlášky posielajte na adresu, ŠFK, Dom umenia, Moyzešova ul., 041 23 Košice. Termín konania konkurzu oznámime uchádzačom písomne. Cestovné hradíme iba prijatým uchádzačom.

Štátne divadlo Košice vypisuje konkurz na obsadenie:

- miest sólistu opery (tenor a bas),
- miest v speváckom zbore opery (všetky hlasové odbory),
- miest v orchestri opery: viola (tutti a zást. vedúceho), kontrabas, 3. fagot, 3. pozauna, bicie.

Písomné prihlášky s uvedením vzdelania, resp. praxe posielajte na riaditeľstvo Št. divadla, Šrobárova 14, 040 00 Košice. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

Ústredný riaditeľ Slovkoncertu, čs. umeleckej agentúry vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest:

pre ústredie Slovkoncertu v Bratislave:

- dramaturg 3 — koncertné oddelenie — vážny žánr,
- predpoklady: VŠ hudobného smeru, 9 rokov praxe,
- pre Krajské stredisko Slovkoncertu v Košiciach:
- umelecko-prevádzkový námestník,
- dramaturg 3 — ved. inej hudobnej činnosti.

Predpoklady pre obidve funkcie: VŠ hudobného smeru, 9 rokov praxe.

Termín konkurzu bude uchádzačom oznámený písomne. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom. Nástup možný podľa dohody. Prihlášky do konkurzu spolu s dotazníkom, životopisom, dokladmi o vzdelaní a odbornej praxi zasielajte do 3 týždňov od uverejnenia v tlači na referát KaPP, Slovkoncert, Michalská 10, 815 36 Bratislava.

Slovkoncert, čs. umelecká agentúra, Michalská 10, 815 36 Bratislava vypisuje Interpretáčnú súťaž SSR — odbor organ 22.—25. januára 1989 — Žilina.

Podrobné informácie na koncertnom oddelení.



# Celoslovenské oslavy 125. výročia Matice slovenskej

Počas troch dní (12.—14. augusta 1988) bolo matičné mesto Martin preplnené desaťtisícami návštevníkov z celej našej vlasti, ba aj zo zahraničia. Oslavy 125. výročia Matice slovenskej podčiarkli jej význam v súčasnosti. Je jedinou inštitúciou, ktorej pôvodné poslanie na poli vedy, umenia a kultúry je zamerané aj na tie približne dva milióny Slovákov, ktorí z rôznych sociálnych, národnostných a iných príčin žijú roztrúsení po celom svete.

Príležitosťou tohto významného jubilea sa konala v novej budove Matice slovenskej na Hostihore vedecká konferencia a slávnostné zasadnutie Výboru Matice slovenskej, rozšírené o domácich a zahraničných hostí. Úvodom slávnostného zasadnutia výboru odzneli premiérové matičné fanfáry, ktoré k tejto príležitosti skomponoval nár. um. Milan Novák a Sonáta pre klavír (v interpretácii Eleny Michalicovej) od zasl. um. Ladislava Burlasa.

Na slávnostnom zasadnutí Výboru Matice slovenskej zaujal otvárací prejav jej predsedu nár. um. Vladimíra Mináča, v ktorom zdôraznil, že — kľúčovou úlohou predprezratovej Matice bolo pozdvihnúť úroveň slovenského národného života na úroveň ostatných národných životov v Uhorsku a možno aj v strednej Európe. Medzi dvoma vojnami mala Matica kľúče strážkyne slovenskosti, obranné a ochranné funkcie, ako kľúče rozmachu a rozvoja literárnej, vydavateľskej, osvetovej a spoločenskej práce. Dnes má Matica mnoho a rozličných kľúčov: najdôležitejší je kľúč od tradície: zhromažďuje, opatruje a sprostredkuje najzákladnejšiu časť slovenskej národnej dedoviny. Ale aj Slováci v zahraničí, to je tiež jeden z kľúčov, ktorý visí na širokom opasku Matice. K tejto téme sa vyjadrovali aj hostia zo zahraničia.

Živým obrazom národného dedičstva bola reprezentatívna výstava Matice slovenskej v dejinách a dejiny v Matici slovenskej 1863—1988, ktorú inštalovali vo vstupnej hale novej budovy Matice na Hostihore. Kompozíciu tvorí dvadsaťjeden metaforických kapitol, vytvárajúcich na pôdoryse slovenskej národnej minulosti polyfónny obraz historických pohybov a trvalých hodnôt nášho národa. Na výstave sú umelecké dokumenty od čias zakladateľov slovenského písomníctva Konštantína a Metoda až po súčasnosť. V prehľade sa predstavuje i súčasná štruktúra Matice slovenskej a jej terajšie úlohy ako aj vnútrorepublikové a medzinárodné väzby tejto inštitúcie. Tak ako výstava, aj Archív literatúry a umenia, svedčí o tom, že Matica slovenská zostáva ochrankyňou národných kultúrnych hodnôt. V tomto archíve sa uchováva pozostalosť asi šesťsto osobností našej kultúry. Z toho vyše stotridsať je v Archíve hudobných rukopisov, ktorý zahŕňa asi stopäťdesiat tisíc jednotiek hudobných pamiatok. Sú medzi nimi také vzácne pamiatky, ako napr. Bratislavský graduál z roku 1487, Fragment z ilustrovaného hudobného kódexu z roku 1484, Ayblingerove Lamentationes — pergamenový kódex z r. 1594, zbierka Anny Szirmay-Keczerovej s nápevmi slovenských ľudových piesní z prvých desaťročí 18. storočia, Uhrovecká zbierka piesní a tancov z roku 1730, Najstarší zápis slovenskej hymny od Janka Matušku, atď.



Obal stanov Matice slovenskej, ktorý vyšila manželka J. Francisciho podľa návrhu J. B. Klemensa, vyjadruje dve základné myšlienky Matice — cyrilometodejskú tradíciu a všeslovanskú vzájomnosť.

Snímka: O. Demo

Obsahuje aj zbierky slovenských ľudových piesní: Slovenské spevy, zbierku Bélu Bartóka, Andreja Halašu, Karola Plicku, Emila Hula a ďalších. Celkovo má vyše stotisíc piesňových zápisov.

Pri sumarizačnom pohľade na výstavu a archívne fondy jasne chápeme i všeslovanské koncepcie Šafárika a Kollára, ktoré formovali počiatkové postoje Matice k hudbe, najmä uprednostňovanie ľudovej piesne ako jej formotvorného základu. Ba aj to, že po vydaní Laciakovej Náuky súhlasu sa Matica stala stredobodom, jadrom slovenskej národnej hudby, podnietila J. L. Bellu k Myšlienkam o vývine národnej hudby a slovenského spevu a prispela k vzniku martinského Slovenského spevokolu (pôsobila pri ňom skupina skladateľov — Kadavý, Melička, Bulla a iní, s ľudovými zameraním). Ba aj to, ako prispela k vzniku Figušovej opery Detvan, či k zrodu štúdie M. Licharda Príspevky k teórii slovenskej ľudovej piesne — dokladu spätosti so slovenským hudobným folklórom. Potom je zrejme i to, že v

Matici vyrástli významné osobnosti slovenskej hudobnej vedy — Jozef Kresánek, zborového hnutia — Ján Valaštan-Dolinský a profesionálnej folkloristiky — Karol Plicka.

Do rámca osláv bolo šťastne zakomponované otvorenie Múzea Karola Plicku v blízkej Biatnici, za prítomnosti ministra kultúry SSR Miroslava Váľka i širokej verejnosti.

Expozícia múzea sa nachádza v bývalej Prónayovskej kúrii. Je vzácnym umeleckým dokumentom o živote a diele nár. umelca prof. Karola Plicku (1896—1987) — pracoval v Matici v rokoch 1926—1939 a zaznamenal približne 40 tisíc ľudových piesní a iných prejavov ľudovej slovesnosti. Plickove fotografie a filmové dokumenty svedčia o neobyčajnej umeleckej fantázii tohto tvorca, ktorý svojím videním zvečnil Slovensko a jeho ľud v neobyčajne bohatej palete umeleckej tvorby.

Oslavy Matice slovenskej obohatil aj program Ľudové pochôdzkové divadlo (14. 8. 1988). V uliciach a námestiach Martina účinkovalo vyše dvetisíc slovenských divadelníkov, členov profesionálnych divadiel zo SND v Bratislave, Divadla SNP v Martine, ochotníckych súborov, dedinských folklórnych skupín z celého Slovenska, krajania z Poľska, Maďarska, Juhoslávie, Francúzska, Belgicka, Kanady a Spojených štátov amerických, znázorňujúc dejiny Slovákov od čias Samovej ríše cez Veľkú Moravu až po súčasnosť.

Do rámca osláv bol vhodne zakomponovaný i folklórny program „Pieseň života“. V amfiteátri s kapacitou asi 15 tisíc návštevníkov odznel reprezentatívny výber súborov, skupín a sólistov z celého Slovenska, ba i Slovákov zo zahraničia (Kanady, USA a Juhoslávie), ktorí v hudobno-folklórnych a tanečných prejavoch predstavili súčasné štylistické formy ľudového umenia nášho národa.

Vyvrcholením osláv (14. augusta) bol slávnostný galakoncert Vyznanie, ktorý prenášala aj Čs. televízia Bratislava. Dramaturgia koncertu sa upriamila na vrcholné diela súčasnej hudby (E. Suchon, A. Moyzes, J. Cikker, Š. Jurovský a G. Dusík), poézii, sólového a zborového spevu, baletu a tanca. V programe účinkoval Orchester symfonikov Slovenska, SEUK, Spevácky zbor mesta Bratislavy, Spevácky zbor Kysuca, nár. umelci E. Kittnarová, M. Hajóssyová, O. Malachovský a iní poprední členovia činohry SND. Program spestrili aj sólisti speváci — zahraniční Slováci: K. Benková z Juhoslávie, J. Parker z Kanady a E. Konečník z USA za sprievodu orchestra SEUK-u.

Dôstojný záver osláv (obidva programy pripravil s týmto spolupracovníkom režisér zasl. um. Jaroslav Ševčík) umocnila scéna Jozefa Cillera s lipovým listom (v matičnom znaku), ktorý sa obrátený zmenil na symbol lásky — srdce. Matica slovenská prešla zložitými etapami vývoja, ale vždy ostala verná sebe samej a ideálom, pre ktoré vznikla. Ostáva naďalej symbolickou matkou nás všetkých doma i vo svete.

Záverčné slová nár. um. Vladimíra Mináča na slávnostnom rozšírenom zasadnutí Výboru Matice slovenskej: „Ako sa ukázalo, oslavy nemusia len sumarizovať, ale môžu aj inšpirovať. Ba vlastne len vtedy majú zmysel a význam“, sú podnetom na zamyslenie pre celú našu kultúrnu verejnosť.

ONDREJ DEMO

## XIII. medzinárodná súťaž Bélu Bartóka v Debrecíne

Debrecín, mesto ležiace v srdci tohto roku obzvlášť horúcej pusty, otvorilo 4.—9. júla svoje okná zborovému spevu a žilo očarené krásou ľudského hlasu. Každé dva roky naplňa sa tu odkaz Zoltána Kodályho: Ľudský hlas, tento každému prístupný, bezplatný hudobný nástroj, je povolaný byť živnou pôdou pre široko sa rozvíjajúcu hudobnú kultúru. Rád chodím na túto medzinárodnú súťaž. Zúčastňoval som sa jej takmer od samých začiatkov ako hosť i ako člen poroty a je pre mňa a dozista aj pre ostatných zborových dirigentov a odborníkov miestom, kde je možné zoznamovať sa so súčasnou úrovňou a celkovým vývojovým trendom zborového spevu, s interpretačnou úrovňou vyspelých zborových telies z celého sveta a osobitne s rozvojom maďarských zborových telies a ich zborovou literatúrou.

Medzinárodná súťaž Bélu Bartóka je príležitosťou na stretnutie širokého okruhu odborníkov zborového spevu a maďarskí usporiadatelia na záverečných hodnoteniach vytvárajú podmienky aj na výmene názorov, ktoré prispievajú k stálemu zdokonaľovaniu podujatia. Toto fórum má veľký význam pre rozvoj súčasnej zborovej interpretácie a súčasnej zborovej tvorby. Je vari v Európe jedinou zborovou súťažou, kde povinnými skladbami sú výhradne zborové diela 20. storočia. Prítom, prirodzene, je tu kladený dôraz na rozvoj a propagáciu súčasnej maďarskej zborovej tvorby. Dnes už možno jednoznačne konštatovať, že vďaka tejto súťaži sú zborové diela Bartókove, Kodályove a Bárdosove, ale aj Kocsárove, Lendvaiove, Petrovicsove, Vajdove, Farkasove, Szokolayho i

ďalších, repertoárovými skladbami zborových telies na celom svete a dokonca, ako som sa presvedčil, sú aj povinnými skladbami na rôznych medzinárodných súťažiach. Ak porovnáme v tomto smere našu vlastnú situáciu, zisťujeme, že naše spevácke zbory chodia síce na medzinárodné súťaže, dosahujú aj pekné výsledky (bohužiaľ, v Debrecíne sa nám nejaký nedarí), ale chýba nám citeľne také fórum, akým je práve spomínaná súťaž. A tak naše vskutku dobré zborové skladby nenechávajú v dostatočnej miere cestu do programov zahraničných zborových telies. Na tohtoročnej súťaži v Debrecíne sme si vypočuli v podaní cudzozemských telies len skladby P. Ebena a I. Loudovej.

Súťaž sa konala v priestoroch Univerzity Lajosa Kossútha (v akusticky veľmi vhodnej promočnej sále), ktoré vytvárali pre účinkujúcich i obecenstvo veľmi pôsobivú atmosféru. Na podujatí sa zúčastnili spevácke zbory z Argentíny, Bulharska, Kolumbie, Československa, Dánska, Fínska, Grécka, Juhoslávie, Poľska, NDR a NSR, Talianska, Španielska, Švédska, ZSSR, USA a Walesu ako aj veľký počet maďarských zborov. Spevácke zbory súťažili v týchto kategóriách: detské zbory, dievčenské zbory, mládežnícke miešané zbory, ženské zbory, mužské zbory, komorné zbory a miešané dospelé zbory. Súťaž prebiehala v každej kategórii v dvoch kolách, pričom pre postup do finále musel zbor získať stanovený počet bodov.

Naše československé zborové umenie reprezentovali Dievčenský zbor Harmónia z Modry a Foerstrovo komorné ženské združenie z Práhy. Šťastnejšie a umelecky výraznejšie bolo



Univerzita Lajosa Kossútha — miesto konania festivalu.

vystúpenie pražského ženského zboru, ktorý získal vo svojej kategórii 3. cenu, spolu so ženským zborom z Debrecína. V súťažnom vystúpení uviedol skladby V. Sommera, Z. Folprechta, V. Neumana a B. Martinu. Porota vytkla tomuto zboru ostré znenie najmä sopránovej skupiny, čo rušilo zvukovú jednotnosť. Vystúpenie druhého nášho zboru z Modry bolo poznačené nervozitou súťažného nováčika, nie najvhodnejšou dramaturgiou a aj nedodržaním stanoveného limitu pre jednotlivé vystúpenia (skladby krátkeho trvania). Napriek viditeľnej snahe zboru úspešne reprezentovať, jeho delegovania na toto fórum bolo vari predčasné. Pri vysielaní na takúto náročnú súťaž nemôžeme uplatňovať kritériá kategorizácie v domácich meradlách, ale treba vychádzať z poznania úrovne tej ktorej súťaže.

Umelecké vrcholy vyslovene profesionálnej úrovne, dosahovali tieto zbory: Kammerkoret Hymnia, Koppenhagen — získal veľkú cenu súťaže a 1. cenu v kategórii komorných zborov, Mládežnícky zbor Stockholm — 1. cena v mládežníckej kategórii ako aj v kategórii dospelých miešaných zborov, Sirenian Singers, Llangollen — 1. cena v kategórii ženských zborov. Zo ZSSR súťažili tri zbory: Detský zbor zo Suchumi — 2. cena v detskej kategórii, Ženský zbor z Talinu — 2. cena vo svojej kategórii a Cantemus, mládežnícky zbor z Vilniusu — 3. cena. Vyspelú úroveň mal aj detský zbor z Bulharska, mládežnícky zbor z NDR, spevácky zbor Kalifornskej univerzity z USA a Studio-koro z Fínska. Maďarské zbory takmer v každej kategórii získali niektorú z cien: Detský zbor z Miskolca (1. cena), Ženský zbor z Debrecína (3. ce-

na), Komorný zbor z Veszprému (2. cena), Dievčenský zbor z Békéscsaby (1. cena) a rovnaký zbor z Debrecína (2. cena).

Doslova najväčším prekvapením bol pre mňa dánsky zbor s dvoma veľmi sympatickými, talentovanými dirigentami. Ich zbor mal sľavie farebné bohaté hlasy, disponoval širokou škálou výrazových prostriedkov a technicky bol tiež dokonale pripravený. Obdobne kvality vykazoval v ženských hlasoch aj anglický zbor. Predmetom diskusií, ako to už na posledných medzinárodných súťažiach býva, bol gruzínsky detský zbor. Bol to obdivuhodne krásne hlasy, so zvukovou farbou a intenzitou zrelých, dospelých. Forsírovanie týchto hlasových daností bolo však pocíťované ako narušenie zvukovo krásna.

Bartókova debrecínska medzinárodná súťaž, ako sme sa mali možnosť dozvedieť, stojí nemalo peňazí. Tohto roku sme sa mohli presvedčiť, že naši maďarskí priatelia to naozaj myslia vážne s myšlienkou: spevom k srdcu národov. Na záver súťaže sa v hale športového štadióna (!) konalo rozlúčkové podujatie, kde sme sa neubránili dojatiu. Bol to svedkami takej atmosféry, akú vidáme na zakončeníach naozaj významných medzinárodných podujatí. Bolo to dôkazom toho, že v rámci dobre premyslenej kultúrnej politiky, môže byť aj žáner zborovej hudby veľkým a silným propagátorom národnej kultúry a mierového spoluzitia najmä mládeže. Úroveň a tradície nášho zborového spevu by si zaslúžili i u nás lepšie podchytiť toto veľké, kolektívne umelecké hnutie a dať aj tomu to žánru plnú podporu.

STEFAN KLIMO



# S Jiřím Vysloužilom o Leošovi Janáčkov

Pri príležitosti šesťdesiateho výročia úmrtia Leoša Janáčka, desiateho výročia založenia Janáčkovskej spoločnosti pri Českej hudobnej spoločnosti a tohtoročného brnenského medzinárodného muzikologického kolokvia, venovaného Leošovi Janáčkov, sme požiadali o rozhovor predsedu Janáčkovskej spoločnosti prof. PhDr. Jiřiho Vysloužila, DrSc.

Ste predsedom Janáčkovskej spoločnosti pri Českej hudobnej spoločnosti, ktorá tohto roku oslávila desať rokov svojej činnosti. Ako hodnotíte činnosť spoločnosti za toto obdobie?

— Predovšetkým by som rád povedal, že táto nová Janáčkova spoločnosť nadväzuje na predchodcov. Prvý prototyp Janáčkovskej spoločnosti založil už Vladimír Helfert v tridsiatych rokoch. Voja však prerušila túto činnosť a až v šesťdesiatych rokoch sa uskutočnil ďalšie pokusy o založenie Janáčkovskej spoločnosti, však až vznikom Českej hudobnej spoločnosti sa konštituoval právny subjekt, ktorý umožnil túto spoločnosť inštitucionalizovať a vytvoril hmotné a organizačné podmienky pre rozvoj jej činnosti. Spoločnosť bola založená v Ostrave v máji 1978, centrom a ťažiskom je však Brno — ako tradičné Janáčkovské mesto. Za desať rokov sa spravil kus práce na poli propagácie Janáčkovho diela, na poli edičnom i bádateľskom. Na poli propagačnom by som rád vyzdvihol prácu plzenskej, ostravskej a brnenskej odbočky. Pokiaľ ide o edičnú činnosť, chcel by som upozorniť na vydávanie bulletinu Janáčkovskej spoločnosti. Má nielen informačno-propagačný charakter, ale sú v ňom uvádzané aj niektoré nové pozoruhodné štúdie, ktoré akcelerujú nový metodologický prístup k Janáčkov. Ďalším edičným počínom je vydávanie vedeckej revue Acta Janáčkiana, kde nadväzujeme na túto edíciu zo šesťdesiatych rokov. Vedecká činnosť zaujíma v činnosti tejto organizácie kľúčové miesto. Premieta sa do brnenských hudobných festivalov, v rámci ktorých sa raz za štyri až šesť rokov koná sympóziu venované Janáčkovskej problematike. Popri tom sa pravidelne usporadúvajú zasadnutia, na ktorých sa diskutuje jednak o edícii Janáčkovho hudobného odkazu, ale tiež o napísaní novej monografie o tomto tvorcovi, ktorú napokon objavným spôsobom načrtol už Vladimír Helfert.

Čo by sa malo stať dominantou činnosti spoločnosti v budúcnosti?

— Myslím si, že je možné nadviazať na to, čo sme už urobili a niektoré formy činnosti zdokonalili. Predovšetkým je potreba častejšie a pravidelnejšie vydávať Acta Janáčkiana. Ako úloha pre nás zostáva rozšíriť pôsobenie spoločnosti aj do iných oblastí. Týka sa to napr. aj Slovenska, kde vznikom Slovenskej hudobnej spoločnosti boli vytvorené predpoklady pre prípadné založenie Janáčkovskej spoločnosti či sesterskej odbočky. Slovensko je podľa mňa terén, ktorý by potreboval takúto spoločnosť, najmä pokiaľ ide o propagáciu Janáčkovho diela — a to nielen v Bratislave, ale i v mestách, v ktorých pôsobia konzervatóriá, orchestre alebo operné súbory. Zároveň by sa tu mohlo poukázať na to, že Janáčkova hudba vedľa hudby Nováka alebo Suka bola inšpiratívna pre vývoj modernej slovenskej hudby.

Od päťdesiatych, ale intenzívnejšie od sedemdesiatych rokov je Janáčkov dielo predmetom mimoriadneho záujmu našich aj zahraničných interpretov. Predovšetkým majstrove operné kompozície zaujímajú popredné miesto v repertoároch veľkých náštudovaných diel. Záujem o Janáčka nie je len akousi chvíľkovou módou, pretože celý tento trend má jednoznačne stúpajúcu líniu. Akým spôsobom vstupuje Československo, prípadne aj Janáčkova spoločnosť do tohto diania?

— Tento záujem — zo strany interpretov, muzikológov, ale aj masmedií či poslucháčov — je, nazdávam sa, vcelku prirodzený a dal by sa charakterizovať ako súčasť určitého širšieho záujmu o hudobnú tvorbu klasikov 20. storočia. Dochádza napr. k renesancii diela mladého Schönberga, či iných Janáčkovských súčasníkov — skladateľov prvej tretiny nášho storočia. Tento záujem o Janáčka nie je len — ako ste naznačili — chvíľkovou módou. Svet objavuje humanizmus a nesmiernu ideovú aktuálnosť Janáčkovho hudobného odkazu. Janáček sa skutočne vyjadruje k pálčivým otázkam ľudského a prírodného bytia, zároveň si všima sociálne problémy a filozofické otázky života a smrti. Svojím dielom dokazuje, že je možné písať hudbu modernú a súčasnú, ktorá však zároveň nie je v rozpore s tradíciou, naopak, Janáček vie vyťažiť z tradície životodarné prvky. Zdá sa vcelku banálne opakovať, aký význam mal pre Janáčka folklór, je však treba zdôrazniť, že jeho prístup k folklóru nebol romantický, ale výsostne moderný. Objavuje výrazovú idiomatiku a štylistiku folklóru. Práve tento prístup stavia Janáčka plným právom medzi klasikov hudby 20. storočia.

Pokiaľ sme zaznamenali kvalitatívny vzostup Janáčkovskej interpretácie a porozumenia Janáčkovmu dielu v cudzine, svoju významnú úlohu na dosiahnutí tohto stavu zohral aj celý rad českých a slovenských umelcov. Spomenul by som na tomto mieste špičkové výkony pri uvádzaní Janáčkovských kompozícií Gabriely Beňáckovej-Cápovej, Petra Dvorského, dirigentov Bohumila Gregora, Františka Jílka či Václava Neumanna. Nie je možné opomenúť ani celý rad našich vynikajúcich sládkových kvartetov, ktoré Janáčkovú hudbu intenzívne prebôjvali (Janáčkovo kvarteto, Smetanovo kvarteto, Talichovo kvarteto, na Slovensku pôsobiace Trávníčkov kvarteto a iné). Môžem povedať, že udržujeme kontakt so svetovou interpretačnou špičkou, ale žiaľ, v niektorých oblastiach máme ešte rezervy. Myslím si, že je to predovšetkým v oblasti scénografie a réžie, kde nám chýbajú také osobnosti, akou bol napr. Janáčkovský režisér Miloš Wasserbauer.

Nedávno — v marci t. r. — ste navštívili Janáčkov festival v Paríži a onedlho potom aj ďalší Janáčkovský festival v Spojených štátoch amerických. Ako by ste charakterizovali priebeh a atmosféru týchto kultúrnych podujatí?

— Predovšetkým musím povedať, že tak Francúzsko, ako aj USA sú posledné veľké hudobné krajiny, ktoré v určitom širšom rámci objavujú Janáčka. Má na tom

zásluhu samozrejme predovšetkým samotné Janáčkovo dielo, ale nie je možné nevidieť úsilie vynikajúcich znalcov Janáčkovho diela a organizátorov. Chcel by som veľmi kladne ohodnotiť zásluhy Guy Erismanna, autora rozsiahleho spisu o Leošovi Janáčkov (vydanom vo Francúzsku) a predsedu Janáčkovskej spoločnosti v Paríži. Guy Erismann má zásluhy na tom, že sa už konali niektoré regionálne Janáčkovské festivaly vo Francúzsku a pri príležitosti tohtoročného jubilea veľký festival v Paríži. Tento festival mal trochu iný charakter než naše hudobné festivaly. Organizátori rozložili festivalové dianie do dvoch mesiacov, koncerty a predstavenia sa nekonali každý deň. Napr. vo februári Veľká opera uviedla osemkrát Káfu Kabanovu, v marci zasa Komická opera osem predstavení ostatnej Janáčkovskej opery Z mŕtveho domu. Parížsky festival mal jedinečnú interpretačnú úroveň, veď napr. obe opery boli naštudované v češtine. Aby francúzsky divák rozumel deju oper, text libreta bol vo francúzskom preklade premetnutý súbežne s javiskovým dianím. Obe opery slávili u francúzskych divákov triumfálny úspech, s rovnakým ohlasom sa stretli aj komorné a symfonické koncerty.

Janáčkov festival v americkom Saint Louis sa konal na pozadí širšieho rámca. Oznegli tu nielen skladby Leoša Janáčka, ale aj reprezentatívne diela českej a slovenskej hudby. Okrem Janáčkových diel dominantu festivalu tvorili kompozície Smetanu, Martinu a Suchoňa. Iniciátorom a hlavným organizátorom festivalu bol profesor M. Beckermann, odchovanec brnenskej muzikologickej školy. Myslím si, že sa mu podarilo zorganizovať podujatie, ktoré bude mať pre amerických záujemcov o českú a slovenskú hudbu veľký význam. Z pozoruhodných festivalových akcií by som sa chcel zmieniť o americkej premiére Janáčkovskej symfonie Dunaj, ktorú napokon pozná aj slovenský poslucháč. Symfóniu predviedol vynikajúci saint-louisý orchestr, ktorý je považovaný za štvrtý najlepší symfonický orchestr v USA. Z komorných koncertov ma mimoriadne zaujalo predvedenie komorného vokálneho cyklu Zápisník zmizleho amerického tenoristu Adamsonom, ktorý predniesol cyklus v češtine — rovnako ako Smetanove Večerné piesne. Ocenil som najmä veľkú mieru stotožnenia sa so Smetanovou a Janáčkovou hudobnou rečou, ktoré sa prejavilo nielen v oblasti deklamácie či prozódie, ale tiež v adekvátnom porozumení a timočení obsahového posolstva oboch diel. V rozhovore po koncerte sa mi pán Adamson priznal, že jeho starý otec bol Čech, predpokladám teda, že táto okolnosť prispela k spevákovmu hlbokému a vnútornému vzťahu k obojmu dielu. Celkovo bol program festivalu v Saint Louis veľmi zaujímavý a vynalievavý. Vedľa reprezentatívnych, prevažne komorných skladieb Leoša Janáčka, tu zaznelo aj niekoľko menej známych kompozícií zo skladateľovho tvorivého obdobia. Škoda, že v Saint Louis nemajú vlastný operný súbor; v rámci festivalu sa napodariť uviesť žiadnu z Janáčkovských oper.

Spoločným rysom amerického aj francúzskeho festivalu bola skutočnosť, že ich súčasťou boli aj muzikologické kolokvia. Na oboch sa zúčastnili českí aj slovenskí hudobní vedci. Musím povedať, že si svoje referáty pripravili na vysokej odbornej úrovni, pravda, vždy v jazyku príslušnej krajiny, a že aj v rámci diskusií vedeli pohotovo a fundovane reagovať na najrôznejšie otázky.

Ako sa vám javia — na základe návštevy týchto dvoch festivalov — perspektívy intenzívnejšieho uplatnenia nielen Janáčkov tvorby, ale vôbec najlepších diel českej a slovenskej hudby na francúzskych a amerických pódioch?

— Česká aj slovenská hudba (pravda, v tých najreprezentatívnejších dielach) sa interpretuje tak v USA, ako aj vo Francúzsku. Prirodzene, sú tu ešte ďalšie možnosti v jej uplatnení na koncertných a operných pódioch. Myslím si, že napr. Bohuslav Martinů by sa mohol viac hrať vo Francúzsku aj v USA. Veď v oboch krajinách dlhé roky pôsobil, tu komponoval svoje diela. V Saint Louis malo napr. veľký úspech Duo pre husle a violu od Martinů, rovnako úspešný bol aj Eugen Suchoň. Je to teda otázka predovšetkým dobrej propagačnej činnosti. Zároveň veľa na tomto poli znamenajú osobné kontakty a osobná zaangažovanosť; parížsky aj saint-louisý festival by bol nemysliteľný bez osobnej zaangažovanosti Erismanna a Beckermanna. Je však potrebné pracovať aj recipročne, to znamená, že americká aj francúzska strana majú záujem na uplatnení hudby svojich skladateľov v Československu. Tohto roku sa konajú napr. Dni britskej hudby v ČSSR. Brno aj Bratislava sa významne podieľa na tejto akcii, budúci rok by sa mali konať Dni francúzskej hudby. Nazdávam sa, že aj v americkej hudbe by sa našli zaujímavé osobnosti a zaujímavé diela. Upozornil by som aspoň na Charlesa Ivesa, ktorý je zatiaľ u nás viac-menej neznámou osobnosťou, avšak môžeme nájsť veľmi zaujímavé paralely medzi jeho a napr. Janáčkovou alebo Hábovou hudobnou rečou. Je nepochybné, že tieto kontakty a formy výmeny hudobných hodnôt je treba neustále rozvíjať.

K pravidelnému uvádzaniu Janáčkovských hudobných diel je v prvom rade treba mať kvalitné notové materiály. Ste predsedom edičnej rady pre Súborné vydanie Janáčkovských hudobných diel. Ako pokračujú práce na súbornom vydaní a ktoré sú najdôležitejšie problémy, s ktorými sa musí súčasný Janáčkovský editor vyrovnávať?

— Vydávanie Janáčkovho diela v kritikej edícii je jedna z najvýznamnejších akcií Janáčkovskej starostlivosti v ČSSR. Za desať rokov činnosti edičnej rady sme vydali osem zväzkov, celý rad ďalších diel je na vydanie pripravených. Existuje, žiaľ, veľmi málo kvalifikovaných editorov. Považujeme sme ich museli špeciálne vyškoliť.



Prof. PhDr. Jiří Vysloužil, DrSc.

Snímka: V. Vaňák

Nároky, ktoré sú kladené na Janáčkovského editora, sú do značnej miery odlišné od tých, ktoré musí spĺňať trebárs smetanovský či dvořákovský editor. Janáčkovo hudobné dielo pripravuje editorovi celý rad najrôznejších nástrah. Pramenná základňa je tu značne rôznorodá. V sedemdesiatych rokoch sme prišli k príprave kritického a súborného vydania. Boli spracované edičné zásady, bol pripravený celkový rozvrh diela a začal pracovať menší tím, združený okolo hudobno-vedeckej komisie Janáčkovskej spoločnosti. V priebehu práce sa objavili aj niektoré problémy: ako pracovať s hudobným textom a akým spôsobom vybaviť edíciu kritickým aparátom. V podstate sa ukázalo, že zásady, ktoré boli vydané aj knižne, sú dobrou základňou pre činnosť edičnej rady aj editorov. Tieto zásady nechápeme ako nejakú dogmu, naopak, otvárajú možnosti pre dotvorenie a domyslenie určitých princípov či detailných riešení.

Brno je už tradične — od čias Vladimíra Helferta — centrom Janáčkovského bádania. Aj keď toho bolo o Janáčkov napísané skutočne veľa, myslím si, že nás predsa len čaká vydanie komplexnej monografie na úrovni dnešnej muzikológie. Staršie práce Jana Racka, Bohumíra Štědroňa, Jaroslava Vogela sú zaiste objavné a v mnohom aktuálne aj dnes. Helfertova monografia, koncepcie veľkoryso rozvrhnutá a metodologicky v mnohom predbiehajúca svoju dobu, zostala, žiaľ, torzom. Myslíte si, že by ju mali Helfertovi pokračovatelia dokončiť?

— Napísanie monografie o tomto skladateľovi je jeden z ďalších centrálnych problémov Janáčkovskej starostlivosti. Torzo Helfertovej monografie podľa mňa ukladá novým generáciám Janáčkovských bádateľov úlohu dokončiť toto dielo. Menovaní autori — Racek, Štědroň, Vogel, napísali zaujímavé a cenné, stručnejšie monografie, ale žiadna z nich by sa nedala označiť za dielo vedecké, syntetické a kritické v zmysle modernej hudobnej vedy. Najbližšie k tomuto ideálu stojí práca Vogela, ktorá však menej reflektuje vzťahy Janáčka k hudobnej avantgarde 20. storočia, je skôr pohľadom hudobníka-intelektuála a dirigenta, ktorý vyrástol na wagnerovsko-straussovské tradície na Janáčka. Helfertova práca je dôsledne historická, avšak uplatňuje aj sociologické a psychologické metódy a hudobnoanalytický prístup. Tým je do značnej miery aktuálna aj dnes. Prekonaný je však Helfertov historizmus, ktorý chápe Janáčka v mnohom ešte z hľadiska určitého obrozenecského prístupu. Vidí ho viac-menej v smetanovsko-dvořákovských kontextoch, menej si všima napr. nemecký hudobný život v Brne, ktorý mal na vývoj mladého skladateľa tiež veľký vplyv. Prekonaná je dnes aj Helfertova periodizácia. V súčasnosti vzniká pod mojim vedením timová štvorčlenná monografia o Leošovi Janáčkov. Prichádzame s koncepciou, posilujúcou systematickú, estetickú a filozofickú interpretáciu jednotlivých období Janáčkov tvorivej cesty. Chceli by sme výklad koncentrovať na jednotlivé problémové okruhy. Prvý zväzok sa bude napr. volať Leoš Janáček — spolutvorca českej hudobnej kultúry na Morave (zdôrazníme tu teda najmä kultúrny aspekt), druhý zväzok bude mať názov Zrodenie skladateľa... Prvý zväzok by mal vyjsť začiatkom deväťdesiatych rokov.

Janáčkovmu jubileu je venované aj tohtoročné brnenské muzikologické kolokvium. Akými cestami by sa podľa vás malo uberať budúce bádanie o Janáčkov, jeho dobe a kontextoch jeho tvorby?

— Pri koncepcii tohtoročného kolokvia sme sa snažili nájsť nové tematické okruhy, ktoré by osvetlili Janáčkov tvorivý typ z viacerých stránok. Špeciálna pozornosť bude venovaná otázkam modalít, ďalej výkladu jeho hudobného diela. Treťou tematickou okruhu sa dotýka starostlivosti o Janáčkovo dielo u nás, ale aj vo svete. Čo sa týka ďalšieho rozvoja bádania o Janáčkov, myslím si, že je tu inšpiratívna vaša poznámka „o jeho dobe“. Práve poznanie Janáčkov doby v konkrétnych podmienkach vtedajšieho Brna je jednou z úloh Janáčkovského výskumu.

Ako univerzitný profesor máte možnosť formovať mladú muzikologickú generáciu. Je pre ňu Janáček príznačnou témou?

— Myslím si, že áno. Celý rad našich študentov prišiel už na školu s vyhraneným postojom k tomuto skladateľovi. Aj keď je štúdium hudobnej vedy komplexné, vždy sme sa snažili pamätať na Janáčkovskú problematiku v rámci napr. špeciálnych seminárov atď. Je však dôležité, aby sa študenti, ktorí si nájdú bádateľský vzťah k Janáčkov už počas školy, mohli tejto problematike venovať aj pri svojom povolani. Žiaľ, vedecký Janáčkovský ústav neexistuje, aj keď napr. práve pre edičnú činnosť by bolo treba mať profesionálnych bádateľov. V Brne by sme tiež potrebovali väčší počet študentov muzikológie, pretože z väčšieho počtu sa zaiste viac poslucháčov môže špecializovať. Pre mladých muzikológov je Janáček — myslím si — zárukou príznačlivosti svojím geniálnym dielom, svojím humanizmom a aktuálnosťou. Je tvorcom, ktorí vie strhnúť, ktorý nenecháva nikoho chladným.

Prípravil: MILOSLAV BLAHYNKA



Orchestrálna tvorba národného umelca Eugena Suchoňa je obrovská téma, ktorá si vyžaduje aj kontakt a konfrontáciu s dramatickou tvorbou skladateľa. Je to téma prinajmenej na kandidátsku prácu, na štúdiu veľkého rozsahu z pera renomovaného vedca, alebo tímu vedeckých pracovníkov. Nasledujúci príspevok bude preto len stručným zamyslením sa nad hudbou, ktorú som si opäť a opäť prehrával, konfrontoval s partitúrami a ktorá mi bola blízka už od študijných rokov. Počul som sa prisvojovať si ju ako človeka, ktorý sa neustále usiluje, aby sa predmet jeho obdivu stal trvalou duchovnou súčasťou jeho bytia. V Suchoňových partitúrach som vždy niečo objavoval; bolo to dobrodružstvo, aké zažívame zakaždým pri skúmaní a objavovaní predtým neznámeho objektu.

Suchoňova orchestrálna tvorba má podľa môjho názoru tri genetické, charakteristické vlastnosti: 1. je neodmysliteľne spojená s klavírom, s klavírnou inšpiráciou, 2. je terénom, na ktorom Suchoň najaktívnejšie rozvíja svoju majstrovskú variačnú techniku a 3. je dramatickým umením par excellence, vo viacerých prípadoch funguje ako príprava i doznievanie javiskového dramatického diela; skladateľove orchestrálne diela, najmä z tvorivého okruhu Krútnavy, sú natoľko s ňou zrazené, že tvoria s touto operou homogénny symfonicko-dramatický celok.

Pri štatistike Suchoňových orchestrálnych a koncertných skladieb treba rozlíšiť prípravné študijné prá-

Spätosť Suchoňovej orchestrálnej hudby s opernou je taká známa a evidentná, poukázalo na ňu už toľko komentátorov a analytikov, že nie je na tomto mieste potrebné, ale ani možné rozvíjať ju do podrobností. Z dôležitého komplexu prvkov a vzťahov medzi Suchoňovou orchestrálnou a dramatickou tvorbou chcem spomenúť predovšetkým motivicko-tematické znaky, ktoré sú nositeľmi charakteristického dramatického gesta a siahajú až po Svätopluka. Majú výsostnú funkciu dramatického výrazu, usporiadania celkovej formy a tvarovania tektoniky. Sú prvkami, ktoré skladateľ najnápadnejšie realizoval práve v svojej klavírnej a orchestrálnej hudbe.

Suchoň utvára hneď v začiatkoch svojej zrelej tvorby, v tridsiatych rokoch útvar, ktorý sa stal pilierom jeho hudobného myslenia; nie je to motiv, alebo téma v konvenčnom zmysle, netýka sa len článkov hudobnej formy, ale je akousi entitou, podstatou hudobného myslenia, psychiky skladateľa, premietnutej do objektívnych procesových priebehov v malom i veľkom. Je to triadický útvar, označil by som ho „dikcia vlny“ — so stúpajúcou fázou, vrcholom a klesajúcou, depresívnou, resp. vyrovnávajúcou fázou. Už v Serenáde pre sláčiky môžeme zistiť prvé zreteľné náznaky tejto „vlny“, ktorá sa definitívne profiluje v Baladickéj suíte a Fantázii pre husle a orchester ako v priamych predstupňoch Krútnavy.

Zo základnej bunky, z tohto gesta rastie u Suchoňa všetka dramatickosť, od najmenších prvkov motivicko-

## Suchoňova orchestrálna tvorba

ce z druhej poloviny dvadsiatych rokov, v ktorých sa skladateľ prakticky len zoznamoval s orchestrom, od zrelej kompozície. Do prvej skupiny patria tieto diela: Koncertná predohra pre salónny orchester, Elégia pre pozauu a malý orchester, Symfonieta in D pre malý orchester, Nokturno pre violončelo a orchester, symfonická báseň Noc čarodejní pre orchester, Balada pre lesný roh a orchester. Z vlastného, zrelého obdobia skladateľa dokumentujeme štyri (päť) diel pre veľký orchester, tri pre komorný orchester a štyri koncertantné skladby pre sólový nástroj a orchester. Suchoň nenapísal symfóniu — s výnimkou Symfoniety rustiky —, ktorá však nie je v podstate autochtónnou symfonickou kompozíciou. Napriek tomu v Suchoňovej orchestrálnej tvorbe túto absenciu symfonickej formy vôbec nepociťujeme; dramatickému naturelu skladateľa zrejme nevyhovovalo zovretie symfonizmu do klasických zákonitostí symfonickej výstavby.

Klavír je prvotným impulzom Suchoňovej orchestrálnej hudby. Je východiskom i prostredníkom. Suchoňova inštrumentácia klavírneho partu — vlastne nie konvenčná inštrumentácia, ale inštrumentálna transformácia (v Malej suíte s passacagliou, Baladickéj suíte, Metamorfózach) dovoľuje mu rozmanité vrstvenie zvuku, zdôrazňovanie dopĺňajúcich farieb, komplementaritu protihlasov, rozloženie faktúry a nuanšovanie v oveľa širších dimenziách. U niektorých skladateľov pozorovaná klavírna invenčnosť je nedostatkom, u Suchoňa je istou prednosťou so znakom originality. Hoci Suchoňov orchester v rôznych dynamických polohách a prvkových kontextoch niekedy prezráda klavírne východisko, nikdy neznie ako inštrumentovaný klavír. To je možné jedine u kompozičného diletanta, ktorý sa uspokojí s mechanickým prenosom do jednotlivých nástrojov. Orchestrálna verzia klavírneho originálu je u Suchoňa samostatným a relatívne novým artefaktom, dalo by sa povedať aj o finálnom prekonávaní klavíra.

Suchoň ako dobrý a pohotový klavirista koncipoval klavírne diela, ktoré neskôr transformoval do orchestrálnej faktúry takým spôsobom, že je v nich už latentne zakódovaná a pomerne ľahko rozpoznateľná budúca inštrumentálna štruktúra. Dá sa povedať, že klavírna sadzba je tu koncentrátnou orchesteru, zatiaľ aktívovaného v skladateľovej predstavivosti, ale hlavné črty budúcej nástrojovej realizácie sú už v klavírnej sadzbe dostatočne zreteľné. To je prípad Baladickéj suity a možno v ešte väčšej miere Metamorfóz: v originálnej kla-

tematickej evolúcie až po priebeh celej časti, celého diela — v opere pri postupnom zväčšovaní cez priebeh dejstva (spomeňme si v Krútnave na ktorúkoľvek dejstvo, najmä na štvrté) s dramatickým rastom do krízy (vrcholu) a do vyrovnávajúcej katarzie. Ak zväčšujeme ešte ďalej, stretneme sa s „vlnou“ celej opery. Celá táto skutočnosť je jedným z hlavných komponentov nezvyčajnej štýlovej jednoty skladateľa, v nej sa vertikálne stretáva mikroskopická štruktúra s makroskopickou. Motivicko-tematické vlnenie prechádza do tektonickej, globálnej „vlny“.

Vždy, keď vnímam suchoňovskú ascendenčnú krivku s vrcholom ako úchvatné gesto, spomeniem si na tristanovský motiv s jeho večne vzopnutou túžbou, ale aj s nenaplnenosťou tejto túžby. Porovnanie Suchoňa s Wagnerom je veľmi odvážne, ale obaja tvorcovia majú možnosť v tejto symbolike veľa spoločného. U Suchoňa táto „vlna“ má však široký výrazový diapazón, siahajúci od lyrickosti, kontemplatívnej a elegickosti až k výzve, dramatickému náporu, imperatívnej, pasionátnosti — vždy v dramatickom, až tragickom kontexte. Je to sémanticky univerzálny prvok. — Symbol sa však nekončí — fáza vzostupu je po vrchole okamžite vyrovnávaná svojím protipólom — descendenčnosťou. Aj tu sa stretávame so značnou rozmanitosťou — hudba zostáva buď na ústupovej výrazovej hladine, s opakujúcim sa článkom, ktorý dominoval v ascendenčnej fáze, alebo je plne rozvinutá, s celou hĺbkou retardácie a pádu do spodných oblastí dynamiky a tónovej polohy. Všetci cítime vyrovnanie, uzavretie, výdych, uzmiernenie, niekedy prechádzajúce do rezignácie, v hudobnodramatickom teréne do klasickej katarzie.

V Suchoňovej orchestrálnej tvorbe nemusíme ísť pre príklady ďaleko: spomenul som Serenádu, ale najmä v Malej suíte s passacagliou z roku 1932, ktorá je aj v klavírnom origináli koncipovaná dost orchestrálne a ktorú skladateľ neskôr inštrumentoval, je celé Prelúdium postavené na tomto suchoňovskom triadickom symbole. Arletta s variantou témy Prelúdia má analogickú fyziognómiu, nevynímajúc Scherzo i Passacagliu. Reminiscencia na konci diela pripomína, že Suchoň svoju triedu v malom (v motivicko-tematickom kontexte) projektovao súčasne do makro-vzťahov globálnej formy celého diela. Tento proces skladateľ opakuje — ale už na vyššej umeleckej úrovni — v Baladickéj suíte, v ktorej — 1. témy všetkých štyroch častí majú konzekventnú

Allegro molto

Allegro molto

E. Suchoň: Metamorfózy — ukážka z klavírnej verzie.

systému, čo má nemalý vplyv na formovanie a tektonické vlastnosti jeho ďalších diel. Osobitá práca s dvadsiatimi tónmi poznáčuje citelným spôsobom jeho stavebné myslenie: ešte pred triadickými skladbami pre sláčiky predstavujú doznievanie staršieho triadického princípu, ale 4., 5. a 6. časť tohto diela silne akcentuje sónickosť na pôde voľnej dodekafónie i kryštalizáciu novej suchoňovskej dvanásťtónovej akordiky ako premysleného systému. Z tohto už rezultujú iné stavebné vlastnosti, ktoré budú predestinovať ďalšie orchestrálne diela, Rapsodickú fantáziu pre klavír a orchester, rozsiahly poloinštruktívny cyklus, komorný Kaleidoskop i Concertino pre klarinet a orchester. Do orchestrálnej faktúry Suchoňových diel sa dostáva silne aktívny, podmaňujúci prvok fantazijnosti, úzko spojený s inštrumentálnym recitativom. Korene fantázie u Suchoňa nemusíme už v tomto období hľadať v jeho klavírnej zovretej husľovej Fantázii z r. 1948, ale skôr v komorných a klavírnych skladbách šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov — napr. v Kontempláciách. A opäť nie je náhodné, že práve začiatkom sedemdesiatych rokov Suchoň vytvoril dielo, ktoré je skutočnou korunou jeho tvorby — Symfonickú fantáziu B—A—C—H. Je syntézou, po ktorej už nikdy nedosiahol vysoký stupeň originality svojich predchádzajúcich špičkových kompozícií, ale opäť sa tu vracia — akoby cez filter — ku svojej starej hudobnej genéze, k „vlně“, ku triáde. Ak si pozorne vypočujeme pomalú introdukciju tohto diela — no nielen tú, ale aj mnohé kľúčové miesta — ponoríme sa opäť do sugestívnej atmosféry, do nezabudnuteľnej kontemplatívnej niekdajšej veľkej hudby. Hudba Fantázie B—A—C—H je však už iným, preduchovnaným svetom, žijúcim vlastným životom, ktorý stráca kontúry mladosti, ale pritom sa nemôže celkom odtrhnúť od svojich východiskových pozícií.

Na tomto obmedzenom priestore nie je možné rozvinúť všetky aspekty zvolenej témy. Je ich skutočne veľa, všade sa vynárajú otázky a súvislosti, ktoré treba raz podrobne analyticky vysvetliť a zodpovedať. Napr. suitovosť, suitový charakter Suchoňovej klavírnej a orchestrálnej hudby. Podľa môjho názoru je tento moment veľmi úzko spojený so špecifickou programovosťou a dynamickosťou skladateľovej hudby, ktorá si vytvára svoj vlastný vnútorný dramatický priestor, neobmedzovaný konvenciou symfonickej formy. Evolučnosť je tu koncentrovaná, ale aj uvoľnená, čo je optimálnou podmienkou pre rozvinutie hudobnodramatickej invencie. Tento typ symfonickosti sa teda môže úspešne realizovať aj v mimosymfonickom okruhu a je takmer zákonitý, že má v takom prípade veľmi blízko k dramatismu.

Opakujem ešte raz, že bude potrebné sa stále podrobnejšie analyticky zaoberať všetkými zložkami veľkého Suchoňovho diela. Nútia nás k tomu nielen príležitosti výročí, ale predovšetkým majstrovstvo Suchoňovej tvorby a jej zakladateľský význam pre dnešnú i budúcu slovenskú hudobnú kultúru.

IVAN HRUŠOVSKÝ

Referát prednesený na II. muzikologickej konferencii

Allegro molto

E. Suchoň: Metamorfózy — ukážka z orchestrálnej verzie.

virnej verzii tohto diela je toľko zamýšľaných inštrumentálnych postupov, že si v pravom zmysle vynucujú svoju adekvátnu inštrumentálnu realizáciu. Tým sa dostávame k syntetizujúcemu prepojeniu klavírneho tvaru s orchestrálnym — vzniká akási kompozičná inverzia originálu a inštrumentovaného variantu, v ktorej sa takmer stráca časová priorita jedného či druhého a v podstate nie je ani taká dôležitá: nezastavený by mohol predpokladať, že napr. orchestrálna verzia Metamorfóz vznikla skôr, než jej klavírne znenie. Tento moment som zámerne preexponoval, aby som poukázal na paralelnosť Suchoňovej osobitej orchestrálnej koncepcie s klavírnou. Žiada sa však pripomenúť, že táto charakteristická črta Suchoňovej tvorby sa uplatňovala najmä v období tridsiatych až päťdesiatych rokov, t. j. v akčnom okruhu Krútnavy, ku ktorej sa viažu viaceré známe orchestrálne diela. Tvorba šesťdesiatych až osemdesiatych rokov sa — okrem ďalších dôležitejších momentov — dost zreteľne odklína od súznenia klavíra a orchestra a obidva žánre sa viac vyraňujú, osamostatňujú. Iný je prípad Kráľa Svätopluka, kde skladateľ z materiálového i výrazového hľadiska uprednostňuje orchestrálny podnet z predchádzajúcej tvorby, ktorý mu zaručuje veľkú dramatickú obľúbu (Predohra a scénická hudba k rovnomennej Stodolovej dráme.).

vlínovitú stavbu so širokým výrazovým rozsahom od hľbokej kontemplatívnej až k útočnému, pasionátnemu rozbehu, 2. každá časť má asymetrickú formovú organizáciu, s posunutím krízového vrcholu ku koncu časti, ale v podstate so zreteľným vlínovitým priebehom, 3. celá suita je makroskopickým premietnutím triády ako princípu, vrchol je v 3. časti a Largo con malinconia — je analogicky k Malej suíte — kontempláciou, ústupom, ktorý má charakter katarzie, 4. je tu na vysokej úrovni variačná práca, anticipovaná už v Malej suíte a v Metamorfózach dovedená k vrcholnej dokonalosti. Metamorfózy, predchnuté variačnou technikou, sa však už trochu odchyľujú od predchádzajúceho baladického dramatismu: vyrastajú síce z kontemplácie, ale už sa k nej nevracajú; ich katarzia je slávnostná, hymnická, až patetická.

Spomenuté kvality a vlastnosti Suchoňovej orchestrálnej hudby sú projektované do súvislosti obidvoch Suchoňových opier, ale podriaďované už špecifickým zákonitostiam javiskového diela. Je zaujímavé, že spomínaný princíp hudobnej výstavby Suchoň v podstate začína opúšťať s doznievaním svojej druhej opery Svätopluk. V tejto vývinovej fáze dochádza k istému zlomu v harmonickom myslení skladateľa — Suchoň značne rozširuje železnú kostru svojho prepracovaného modálneho



**N**a rozdiel od instrumentalistov sa speváci musia vyrovnávať s otázkou spievanej reči — a to z hľadiska vokálnej ortofónie a ortoepie, ako aj z hľadiska výrazu. Kým zvládnutie výrazu patrí už do sféry umeleckej tvorby, správne tvorenie hlások reči a ich optimálne uplatnenie v spievanom texte predstavuje dôležitú súčasť speváckeho „remesla“. Úcta k spievanému slovu a jeho estetické uplatnenie by sa malo napokon aj u nás dostať do popredia pozornosti všetkých na veci zúčastnených — od vokálnych pedagógov cez korepetitorov, dirigentov a režisierov až po samotných sólistov, ktorých sa to predovšetkým týka.

Prečo toto všetko zdôrazňujeme? Dlhoročné štúdium tohto problému, skúsenosti, pedagogická činnosť, hospitácie na zahraničných školách a sledovanie verejných speváckych výkonov ma nútia porovnávať a v niektorých prípadoch aj zaujať kritické stanovisko. Súčasné významné európske spevácke školy, ako je ruská, nemecká a francúzska (nehovoriac o talianskej, ktorá vzhľadom na tradíciu bola a je pre všetky ostatné vzorom), venujú kultúre speváckej javiskovej reči ďaleko väčšiu starostlivosť než u nás. Toto konštatovanie, pravda, neplatí pre každého. Veď napr. aj naši najlepší sólisti vďaka za svoje svetové úspechy nielen svojim hlasovým danostiam, ale aj nekompromisnej náročnosti, s akou v dlhodobom procese štúdia pod vedením svojich pedagógov budovali a privádzali do súlady všetky zložky speváckeho umenia, vrátane dikcie.

Obecenstvo, kritici, operní režiséri a dirigenti žiadajú od spevákov zrozumiteľnosť. Táto požiadavka nie je ničím novým. Dôležitosť spievaného slova vydvíhali nielen florentskí priekopníci spravidlanej monódie, ale aj všetci operní reformátori, a taktiež v plesnovej tvorbe je poezia hudby prinajmenšom rovnocenná. Vari jediným obdobím, v ktorom textová zložka vo vokálnej hudbe ustúpila celkom do pozadia, bolo obdobie rozkvetu polyfónie. Lahostajnosť voči slovu išla vtedy tak ďaleko, že sa skladatelia ani nenamáhalí celý text vypisovať a prenechávali ho ľubovník spevákov. No už v 16. storočí nastáva v tomto ohľade obrát, a to najprv v novej madrigalovej literatúre, kde sa opäť začína prihladať na obsah slov. Tento trend na prelome 18. a 17. storočia napokon vyúsťuje do „stile recitativo“ už spomenutých florentských reformátorov, usilujúcich sa obnoviť antický ideál podriadenia hudby poézii. Caccini napr. zdôrazňoval, že spev má pôsobiť nielen na city, ale prostredníctvom textu aj na intelekt poslucháča. Aj neskôr, keď umelecký spev nadobudol virtuózný charakter, žiadali od spevákov jasnú výslovnosť. Súčasníci éry starotalianskych speváckych škôl v 18. storočí potvrdzujú, že majstri spevu vynikali dokonalou artikuláciou slov a vzornou vokalizáciou. Z tejto doby sa nám o. i. zachoval aj výrok: „Umenie spevu je školou dýchania a výslovnosti“ (Pachierotti). Aj v minulom storočí vštepovať známy český vokálny pedagóg Fr. Plívoda svojim žiakom, že spev je „spievaná poezia“, pri ktorej sa estetické pôsobenie hudby spája s estetickým pôsobením slova k spoločnému účinku.

x x x

Najdôležitejší úlohu pri zrozumiteľnej výslovnosti má správna a dôsledná artikulácia spoluhlások. To zdôrazňoval aj García, keď tvrdil, že herecká artikulácia pri deklamovaní vyžaduje silnejšie tvorenie spoluhlások než civilná, a spevácka ešte silnejšie ako herecká. Dnes všetci študenti spevu dobre vedia, že konsonanty treba vyslovovať rýchlo a že pri zatvorených slabikách (končiach sa spoluhláskou) sa majú artikulovať až na samom konci tónu a prípadne pripojiť k nasledujúcej slabike. Táto požiadavka je v klasickom speve samozrejme, preto, lebo nositeľom hudobného tónu je tu vokál (spievaná samohláska), ktorého plnému uplatneniu by mali konsonanty čo najmenej prekážať. Taktiež všeobecne známe sú dnes pravidlá slovenskej ortoepie — predovšetkým asimilácie hlások. Už menej si však speváci uvedomujú svoju podlianosť voči znelým spoluhláskam, pri ktorých práve úsilie o ich pregnantnú artikuláciu vedie niekedy k ich odzvučneniu: slovo „výborný“ napr. znej ako „fýporný“, slovo „zdráhať“ ako „stráchať“ a pod. A. I. Orfionov zdôrazňoval, že znelé spoluhlásky treba ozvučiť tak, aby zneli ako samohlásky — napr. v slovách „mne“, „dľa“, „plač“ (kde je síce neznelé „p“, ale aj to možno ozvučiť).

Osobitný prípad a častý „kameň úrazu“ predstavujú slabikotvorné „l“ a „r“, s ktorými si mnohí (žiaľ, aj renomovaní) speváci nevedia poradiť, pravdepodobne preto, že k tomu neboli vedení, alebo jednoducho z nedbalosti. Koľkokrát sme len na trnavskej súťaži počuli „na prasloch“, „sradce“, „mratvo“ a pod. namiesto správneho „na parstoch“, „sardce“, „martvo“ („a“ je tzv. neurčitý vokál, ktorý v tomto prípade vkladáme vždy pred slabikotvorné „l“ a „r“).

Niektorí mladí speváci sa zameriavajú

Motto: Do tých čias, kým sa spevák dobre neorientuje v mechanizme tvorenia samohlások a spoluhlások, bude jeho artikulácia postrádať voľnosť a energiu a on sám neovládne tajomstvo, ako si uchovať rozvinutý a vyrovnaný hlas, získaný cvičením prostej vokalizácie, a nebude môcť podľa želania používať farebné odtienky, prislúchajúce citom, ktoré vyjadruje... (M. García)

## K problému speváckej dikcie

Iba na krásu tónu a konsonanty úplne zanedbávajú, t. j. vyslovujú ich nezreteľne alebo dokonca nepočuteľne. V takom prípade obecenstvo vníma iba jednotlivé vokály oddelené akoby akousi „vatom“. Pri takomto speve sa stráca aj vokálne legato, ktoré je najdôležitejšou podmienkou kantabilného spevu. Pri tejto príležitosti opäť citujem Plívodu: „Konsonanty dodávajú slovám pevnosť a určitosť... Lenivá a neurčitá ich výslovnosť robí slovo hmlistým...“ Nestačí, keď spevák sám sebe rozumie, ba ani to, keď mu rozumie jeho pedagóg alebo poslucháč, ktorý text interpretovanej skladby dobre pozná; spievané slová by mali byť zrozumiteľné každému, kto ovláda príslušný jazyk — pravda, ak ich neprehluší orchester, zbor alebo partneri. Občas sa objavujú aj vadné sykavky, ba počula som aj zahraničnú speváčku, ktorá dosť škodne obchádza hlásku „r“, — vari preto, že ju nevie poriadne vysloviť.

Podľa Plívodu (no nielen podľa neho) jestvujú dva stupne speváckej výslovnosti: 1. zrozumiteľná a 2. krásna. Druhý stupeň vyžaduje okrem starostlivej artikulácie spoluhlások aj vycibrenú vokalizáciu. Vieme, koľko práce majú napr. jazykovi pedagógovia na divadelnej fakulte s adeptmi hereckého umenia, keď sa usilujú „vyčistiť“ ich rečový prejav. Aj študenti spevu majú predmet javiskovej reči, ktorý ich učia profesionálni herci. No hoci táto výuka spevákom veľmi pomáha, celú problematiku speváckej dikcie nevyčerpáva. Spievaná reč predstavuje vyššiu formu štylizácie ako hovorená. Vďaka tomu môžu speváci s úspechom spievať aj v jazyku, ktorý neovládajú, čo by pri hereckom prejave nebolo možné.

x x x

Jestvujú tradíciou ustálené pravidlá vokalizácie, ktoré vyvinula talianska škola. S určitou dávkou fonetického čítania ich možno bez ťažkostí aplikovať na hociaký spievaný jazyk. Taliančina rozoznáva päť základných vokálov, s ktorými vystačí aj slovenčina. Iné jazyky ich majú viac (napr. ešte „ö“ a „ü“) a u niektorých rozlišujú aj ich zatvorené a otvorené varianty.

Zvláštnosťou vokálu je najmä to, že neostáva v celom hlasovom rozsahu rovnaký. Spevák musí samohlásky smerom k vysokým tónom stále viac zaokrúhľovať. Na nízkych tónoch, naopak, musí samohlásky tvoriť jasne, tvrdil García. S autentickou podobou samohlások vyštáče, povedzme, iba v dvoch pätinách hlasového rozsahu. Čo ďalej? Spevák je presvedčený, že najdôležitejší je tón a jeho rezonancia, a tak si pomáha, ako vie. Tu najčastejšie dochádza k deformáciám. Spevák napr. spieva „lôbem fa“, čomu síce vzhľadom na situáciu každý rozumie, no ten, kto pozná vytríbenú dikciu majstrov vokálneho umenia, sa s takýmto mrzačením slova neuspokojí. Študenti spevu však ani nemôžu dobre posúdiť kvalitu dikcie majstrov vokálneho umenia, lebo títo spievajú väčšinou v cudzích jazykoch, ktoré mladí ľudia až natoľko neovládajú. Deformované slovo „lôbem fa“, ktoré som nedávno počula z úst mladého profesionála, sa tu neocitlo náhodou. Vokály „l“ a „u“ podliehajú totiž v speve (najmä u mužov) najčastejšie deformáciám a vyžadujú zvlášť starostlivú kultiváciu. No chyby sa robia aj pri základnom vokále „a“, ktorý niektorí speváci spievajú ako „o“ v celom hlasovom rozsahu — teda aj v 1. oktáve, čím deformujú prirodzenú výslovnosť príslušných slov.

Vďaka umeleckým potomkom starotalianskych speváckych škôl (ktorých vymenovať by zabralo dosť veľa miesta) sa pravidlá formovania vokálov dochovali až do našich čias a umelci, ovládajúci štýl „bel canto“, ich s úspechom uplatňujú — či už vedome alebo instinktivne.

V pedagogickej praxi sa zdôrazňuje tzv. neutralizácia vokálov, ktorá je iste užitočná, pokiaľ ide o vyrovnané znenie

všetkých samohlások, no pri mechanickej a necitlivej aplikácii na celý hlasový rozsah môže viesť k zahmleniu pravej podstaty vokálov, a tým k menšej zrozumiteľnosti textu. Jednako však treba objektívne pripustiť, že jestvujú aj slávne speváčky (najmä z anglosaskej jazykovej oblasti), ktoré všetky vokály redukujú až do úplnej nezrozumiteľnosti, takže poslucháč niekedy ani nerozozná, v akej reči spievajú. Robia to škodne a vkusne a — čo je hlavné — zbavia sa problému dikcie v prospech hlasovej bravúry. To však nezodpovedá talianskej vokálnej tradícii, ktorá vždy presadzovala maximálnu jasnosť vokálov.

Ako si teda pomáhať pri formovaní vokálov nad hranicou ich prirodzeného znenia v 2. oktáve hlasového rozsahu? Tón skoleného hlasu už v tejto polohe obsahuje prevahu hlavovej zložky (hlavovej rezonancie), pomešanej s hrudnou — preto hovoríme o mixtových (miešaných) tónoch. To sa však týka aj vokálov — aj pri nich počujeme miešanie. Zjednodušene povedané — vokál „a“ sa počínajúc mixtovými tónmi začína bližšie k „o“, a ešte k vyššie k „u“, vokál „o“ sa blíži k „u“, a „u“, naopak, k „o“. Globálne môžeme povedať, že vokály „a“, „o“, „u“ postupne splyvajú. Druhú skupinu predstavujú vokály „e“ a „i“, ktoré sa v mixtoch taktiež zblížujú a napokon splynú: naše slovenské „e“, ktoré je v spodnej polohe pomerne otvorené (bližšie k „a“), sa v mixtoch zužuje a blíži k „i“, zatiaľ čo „i“ musíme tvoriť s pocitom „e“, aby sme mu dali potrebnú voľnosť. Na konci druhej oktávy napokon obe skupiny („a—o—u“ a „e—i“) — najmä u ženských hlasov — splyvajú.

Nutnosť miešať vokály počínajúc od mixtových tónov súvisí s postupným otváraním „zadného rezonátora“ (hlitanu) tzv. skrytým zivnutím a so zmenšovaním „hlavivkového základu“ (t. j. kmitajúcej časti hlasiviek), čo sa zrejme odzrkadľuje aj v subjektívnych pocitoch speváka, ktorý spodné tóny spieva s pocitom šírky a stúpajúce čoraz „štíhlejšie“. Takýto postup je potrebný na dosiahnutie akustickej rovnováhy pomocou získania a zosilnenia alikvotných tónov s minimálnym vynaložením sily. Alikvotné tóny obohacujú hlasové zafarbenie, dodávajú hlasu speváka lesk a ich bohatá škála pomáha vytvárať ilúziu, že počujeme práve ten vokál, ktorý na príslušnom mieste vďaka kontextu a výrazne tvoreným konsonantom očakávame. Tento postup má veľa spoločného s tzv. „krytím“, ktoré však tradičná belcantová škola nespomína. Artikulácia niektorých konsonantov je vo výške práve kvôli „zivnutiu“ obťažnejšia, a preto vokálne skúsení autori ich tam uplatňujú čo najmenej.

Moderný výskum speváckeho hlasu všetky tieto zdedené a v praxi overené poznatky potvrdzuje. Hussionova „pyramída samohlások“ napr. graficky názorne zobrazuje, ako sa pri stúpajúcej výške tónu fonačná báza vokálov postupne redukuje, až napokon všetky splynú v tóne s vokálnou farbou „i“. Podľa novších akustických analýz možno „čisté“ samohlásky pri speve alebo pri reči tvoriť len potiaľ, pokiaľ základný tón hlasu neprevyší príslušný charakteristický tón (formant) samohlásky. Podľa toho vokály „u“ (s formantom okolo e') a „o“ (s formantom h') strácajú u ženských hlasov v strednej a vysokej polohe svoju plnú hláskovú štruktúru, zvukovú silu a rozoznateľnosť, zatiaľ čo tu začínajú pôsobiť formant samohlásky „a“, ktorý sa pohybuje okolo h<sup>2</sup>. Toto vysvetľuje praktický poznatok, prečo býva mužom pri speve vo vyšších polohách lepšie rozumieť, ako ženám; tessitúra mužských hlasov totiž zväčša nedosahuje výšku príslušných samohláskových formantov — s výnimkou formantu samohlásky „u“, ktorá u naturálnych spevákov vždy znej ako „o“. Pekne znejúce „u“ je teda zrejme umelý vokál, ktorý treba u speváka vypestovať.

Z uvedeného vyplýva, že spevácka predstava postupného splyvania vokálov od „a“ cez „o“ k „u“ a od „u“ smerom k „o“ je akusticky opodstatnená. Pociť prevahu zvuku „o“ a „u“ vo vyššej polohe súvisí zrejme s úsilím vytvoriť „kupolu“, čo sa z fyziologického hľadiska javí ako rozšírenie hltanovej dutiny. Hlas, ktorý túto „kupolu“ nemá, spievajú s väčšou námahou a sú zvukovo ochudobnené. To isté platí aj pre vokály „e“ a „i“, ktorých zanedbanie v mixtových tónoch vedie k strate hlasovej pozície a menšej zrozumiteľnosti.

Tradičiou overené a uvedomelé uplatnenie miešania vokálov, resp. účelné narábanie s predstavou vokálov často spevákom pomáha prekonať aj určité technické ťažkosti. Tak napr. slávna nemecká sopranistka Lilli Lehmannová si pri nasadzovaní výšok vždy pomáhala predstavou vokálu „i“. Enrico Caruso zase cvičil pasážové a arpeggiové cvičenia v rozsahu duodecimy tak, že dolu začínal na „a“ a smerom nahor postupne prechádzal na „o“ a „u“. Obe tieto praktiky prispievajú k získaniu „vysokého posadenia“ hlasu — samozrejme za predpokladu, že dych a fonácia sú v poriadku. Analogicky s tým napr. počiatok Leonorinovej árie z Verdiho Sily osudu „Pace, pace“ (od f<sup>2</sup>) sa lepšie podarí, keď si speváčka predstaví, že spieva čisté „u“, alebo v závere Prológu z Leoncavalloových Komediantov sa barytonista zbaví ťažkostí, keď „a“ v slove „incominciate“ (na tóne g<sup>1</sup> ad lib.) zaspieva jednoducho ako „o“. V týchto polohách už totiž uvedené vokály splyvajú, zatiaľ čo na nižších tónoch sa výrazne diferencujú. Záleží na schopnosti a vkusu speváka, na koľko bude vedieť vytvoriť ilúziu artikuláciej presnosti pri plnom zachovaní rezonancie aj vo vyšších polohách — napr. diferencovaním skupín „a—o—u“ a „e—i“ a výraznejšou artikuláciou samohlások.

x x x

V poslednom čase sa aj u nás na koncertoch, súťažiach a v opere začala presadzovať interpretácia vokálnych diel v originálnom jazyku, čo nútí spevákov, aby sa aspoň po fonetickej stránke vyrovnali s ich správnu výslovnosťou. Najlepšie pritom, pravda, obidvo, ktorí príslušný cudzí jazyk aspoň pasívne ovládajú.

Môže spevák dobre spievať v cudzom jazyku, keď ho vôbec nepozná? Opakujem, že môže — pravda, za predpokladu, že má citlivý sluch a dostatok húževnatosti a trpezlivosti, aby si cudzojazyčný text dobre osvojil. Nemôže to však robiť sám, ale potrebuje pritom pomoc konzultanta, ktorý nielen príslušný jazyk ovláda, ale aj vie, ako sa užíva v speve. Najľahšie sa to darí s taliančinou, horšie s ruštinou a nemčinou a najhoršie s francúzštinou. Je paradoxné, že ruštinu sa u nás učí každý od svojho desiateho roku, ale keď dôjde k spievaniu, objaví sa nemalo „hriechov“ — najmä vo vokalizácii. Pri nemčine a francúzštině nestačí, keď študentovi niekto text prečíta a prípadne opraví; naštudovanie takej skladby vyžaduje dlhodobú pravidelnú kontrolu (najlepšie hneď od začiatku), aby sa text zafixoval v správnom znení. Dodatočná oprava sa občas nevyhne pri verejnom predvedení anuluje. Svedomité naštudovaný cudzojazyčný text (a to do najjemnejších detailov) sme mali u nás možnosť počuť z úst Mirelly Frenlovej, ktorá interpretovala Tatianu v ruštine, hoci po rusky nevie.

Na súťažiach a koncertoch však niekedy počujeme popri pekných výkonoch aj „jazykové horory“. Speváci nielen prekrucujú slová, ale narušujú zmysel textu aj tým, že berú dych po predložkách, po členoch k substantívam a niekedy aj uprostred slova. V nemčine prehltajú konsonanty, vo francúzštině ich, naopak, pridávajú, nerobia rozdiel medzi otvorenými a zatvorenými vokálmi atď. Čo povedať spevákom (a jeho pedagógovi), ktorý pokojne spieva „blagoslavajú“ na mieste „blagoslavajú“, alebo speváčke, ktorá v barokovej árii zo desaťkrát opakuje „languischo“ namiesto „languisko“ (taliansky písané „languisco“), nehovoriac o tom, že mnohí často ani nevedia, o čom spievajú... Dokonca aj na javisku SND niekedy vidíme speváka s kamenou tvárou spievať vtipný taliansky text, alebo speváčku, ktorá predstiera „indiferentné“ city namiesto toho, aby plasticky znázornila vývoj dramatickej situácie, o ktorej ária rozpráva.

x x x

Pokúsila som sa načrtnúť úskalnia, s ktorými sa speváci musia vyrovnávať vo svojej neľahkej profesii, ako aj jednu z osvedčených ciest na ich prekonanie. Napriek všetkým uvedeným výhradám musím zdôrazniť, že máme aj veľa inteligentných a uvedomelých interpretov, ktorí všetko, o čom som hovorila, ovládajú a k problému speváckej dikcie pristupujú s maximálnou zodpovednosťou. Vďaka za to nielen svojim pedagógom, ktorí ich od začiatku štúdia v tomto ohľade správne usmerňovali, ale hlavne náročnosti voči svojim vlastným výkonom.

LJUBA MAKOVICKÁ



# PRÍSPEVOK K PROFILU FRICA KAFENDU - SKLADATEĽA A TEORETIKA

EUGEN SUCHOŇ

**O** Kafendovi pianistovi, pedagógovi a organizátorovi slovenského hudobného školstva sa už popísalo veľmi mnoho. Aj jeho skladateľská činnosť bola viackrát ohodnotená. Ako jeho žiak pokúsím sa dokresliť jeho umelecký profil črtami, ktoré sú verejnosti menej známe.

Kompozičná škola lipského konzervatória a tamojšia univerzita dala Kafendovi — skladateľovi v rokoch 1901 — 1905 pevný základ. Jeho učiteľka S. Jaddasohn — žiak Fr. Liszta —, Emil Paul a najmä Stephan Krehl ho vyzbrojili znamenitou kompozičnou technikou a Hugo Riemann spolu s prof. Kretzschmarom rozšírili jeho estetický obzor v duchu ideálov vtedajších čias v najvyššej miere. Ovocím tohto školenia sú Sulta v starom slohu pre klavír (1904) a Sonáta pre violončelo a klavír (1905). Posledná časť čelovej sonáty s podtitulom Po slovensky si zasluhuje zvláštnu pozornosť, lebo je dôkazom toho, že Kafenda sa snažil vo svojej tvorbe nájsť slovenský výraz už v čase svojich štúdií, keď sa vyrovnával s výdobytkami nemeckej školy. Je obdivuhodné, ako sa mu to v rámci nemeckého novoromantizmu podarilo.

V rokoch 1906 — 1912 sa Kafenda venoval v Nemecku dirigentskej činnosti. Istý čas ho zamestnávala myšlienka stať sa klavírnym virtuózom a na Opernschule des Westens v Berlíne a neskôr v Drážďanoch bol aj pedagogicky činný. V týchto rokoch uvažoval o kompozícii opery Vilín na Vajanského libreto. Bohužiaľ Vajanský mu libreto nedodal. No podľa niekoľkých vokálnych skladieb, ktoré v tých rokoch vznikli: Štyri piesne pre vysoký hlas a klavír (Nevinné veršičky, Potecha, Nápis na dome a Kukučka) a Ave Maria pre soprán a organ vieme, že operu by bola charakterizovala vyspelá instrumentálna faktúra, krásne vedené spevné hlasy so vzornou deklamáciou slovenského slova.

V rokoch 1915 — 1918 bol Kafenda v ruskom zajatí. V zajateckom tábore v Krasnojarsku našiel hudobnú knižnicu. Tu sa znova zahlbil do estetiky a v harmónii sa na základe znamenitej knihy Louisa Thuilleho Harmonielehre dokonale preškolil. V tomto období prichádza Kafenda k názoru, že jediným meradlom poctivosti hudobného prejavu je stváranie myšlienok na základe vnútornej predstavy. (Ešte v tridsiatych rokoch mi raz povedal, že ani ako pianista nezačne študovať skladbu, keď si ju nevie predstaviť bez nástroja.)

V ruskom zajatí vznikli jeho ďalšie skladby: Sláčikové kvarteto D dur, Sonáta pre husle a klavír D dur. V poslednej časti Sláčikového kvarteta sa opäť stretávame so slovenskými prvkami. Nie je to len slovenská melódika, ale výrazne sa tu uplatní aj slovenský tanečný rytmus.

Husľová sonáta nesie stopy Johanna Brahmsa. V druhej časti nájdeme náznaky slovenskej ľudovej piesne Zahučali hory. Táto skladba je vzornou ukážkou znamenitej a čistej kompozičnej techniky, ku ktorej sa Kafenda na podklade dokonalej vnútornej predstavy dopracoval.

Vieme, že sa Kafenda v čase pobytu v Irkutsku zdokonaľoval aj ako pianista. Študoval skladby Smetanu, Dvořáka, Brahmsa, Borodina, Čajkovského a Schönberga (tu sa po prvý raz stretáme v životopise Kafendu s menom skladateľa, ktorý ho neskôr čoraz viac zaujal). No, len čo sa Kafenda roku 1920 vrátil na Slovensko, čakali ho vážne úlohy v oblasti vybudovania Hudobnej školy pre Slovensko v Bratislave. Na kompozíciu alebo teoretické úlohy nebolo času. Roku 1922 sa stal Kafenda riaditeľom Hudobnej školy pre Slovensko v Bratislave. Prednášal tu (a tiež na Univerzite Komenského) nauku o harmónii, kontrapunkte, hudobné formy, dirigoval žiacky orchester a vyučoval hru na klavíri. Hudobná škola pod jeho vedením čoskoro vyrástla na tretie konzervatórium v republike. Roku 1927, keď sa mohol opýšiť so svojimi prvými absolventmi, získava ústav právo verejnosti. Školu bolo treba dobudovať na úroveň pražského konzervatória. Muselo sa na nej zriadiť dramatické a aj kompozičné a dirigentské oddelenie.

Prvým učiteľom kompozície na Hudobnej a dramatickej akadémii pre Slovensko v Bratislave sa stal Frico Kafenda. Do II. ročníka kompozičného oddelenia prijal niekoľkých nadaných žiakov z klavírneho aj instrumentálneho odboru, ktorí už absolvovali prednášky z nauky o harmónii (Babušek, Denk, Knechtsberger,

Matuška, Suchoň). Roku 1928 prichádza na ústav z Prahy Alexander Moyzes, ktorý prebral vedenie ďalších ročníkov kompozičného oddelenia. Keďže som postupom času ostal v triede Frica Kafendu až po absolutorium sám, zakúsil som „na vlastnom tele“ nielen jeho metódu vyučovania kompozície, ale bol som tiež svedkom všetkého, čo ho — ako v oblasti teórie a praxe na svetovom hudobnom dianí zúčastneného umelca — v tom čase zamestnávalo. Harmóniu a kontrast učil Kafenda podľa nemeckých učebníc. Ale na skladateľa mal už tu veľké nároky! Príklady z harmónie sa pracovali v starých kľúčoch v štyroch osnovách, aby sa samostatnosť jednotlivých hlasov lepšie kontrolovala. Najväčší dôraz kladol Frico Kafenda na tzv. voľné príklady so samostatnou invenciou. Na ukážku citujem svoj voľný príklad — modulácia As—C—As —, ktorý už v polovici 2. ročníka kompozičnej harmónie musel mať znaky samostatného štvorhlasu na hranici faktúry sláčikového kvarteta.

Vo voľnej skladbe som potom musel postupne ovládať všetky fínsy novoromantizmu (a aspoň náznaky impresio-

to veci sa musí žiakovi prenechať tvorivá voľnosť. Nech sa učí voľne kombinovať. Zásadným nedostatkom doterajšieho spôsobu vyučovania nauky o harmónii je, že žiak sa musí naučiť tie spoje viaczukov, ktoré už stvoril iný hudobník. Kafenda zase tvrdil, že kým je žiak žiakom, musí sa naučiť „remeslo harmónie“ podľa osvedčených vzorov a plne sa opierať o to, čo sa v dejinách osvedčilo. (V jednom rozhovore na túto tému mi Alois Hába potvrdil, že uvedený výrok z jeho knihy neplatí pre začiatčníkov. Klasická nauka o harmónii je preňho nevyhnutne potrebná už aj ako pomôcka k rozboru klasickej a romantickej literatúry.)

Nech nás nijako neprekvapuje, že Kafenda mal také maximálne požiadavky na vnútornú predstavu skladateľa. Bol odchovancom a reprezentantom obdobia dejín hudby, v ktorom ideálom bol na jednej strane Brahms s ďalšími perspektívami rozvoja jeho umeleckého kréda a na druhej strane Wagner s výhľadmi do budúcnosti od Richarda Straussa po Schönberga. Debussy bol novinkou. Zákonitosť jeho tvorenia nebola ešte dostatočne preskúmaná, o ďalších repre-

života (str. 106): „Nepohŕdajte prstami, sú to výborní inšpirátori a v styku so zvukovým materiálom často vo vás prebudia podvedomé myšlienky, ktoré by sa inak ani neprejavili.“)

No Kafenda inštinktívne cítil, že bez požiadavky vnútornej kontroly fantázie hrozí likvidácia harmónie. Dôkazom jeho obáv je vývoj hudby, ktorý vychádza zo Schönberga. Pravda, u Schönberga boli tieto snahy o likvidáciu harmónie zámerne. Toto konštatuje napr. nemecký muzikológ H. H. Stuckenschmidt vo svojom článku „Likvidácia harmónie“.

V dejinnom okamihu, keď sa hudobníci mnohých mimoeurópskych kultúr snažia o osvojenie harmónie Západu, stráca táto v európskej hudbe svoju biologickú silu... V dvanásťtónovej technike, teda asi od roku 1920 je harmónia zásadne zlikvidovaná. Schönberg hovorí tu o nej ako o „otázke druhého radu“. Ako čiste melódický, usporiadajúci princíp môže byť rad postavený i vertikálne, pričom sa môže ďalej deliť na skupiny, ako je to v Schönbergovej Óde na Napoleona, alebo v akordoch Bergovej Lulu, ale ani tam nepôsobí harmónia, ale akordika... Nepochybá je tendencia k úteku od akordiky v seriálovej hudbe päťdesiatych rokov. Boulez a Stockhausen sa často vyhýbajú súčasnému nástupu tónov, takže kvázi — akordické komplexy sa môžu u nich vytvárať len postupne a potom sú ešte sotva ponímané ako akordy. Táto likvidácia harmónického podvedomia sa slohovo historicky javí ako reakcia proti takmer výlučne harmonickému počutiu wagnerovskej a powag-nerovskej epochy... Ako ďaleko je harmonické počutie kompenzované inými formami sluchového vnímania? Táto otázka zostane otvorená, pokiaľ moderné kompozície budú zásadne prekračovať nároky na sluch, pokiaľ teda tvorivý hudobník bude pracovať s postupmi, ktoré poslucháč nestačí zmyslami vnímať...

Hodlá azda európska hudba zahodiť vymoženosť, ktorá ju doteraz odlišovala od hudby takmer všetkých iných kultúr: súčasné syntetizujúce počúvanie viacerých tónov, vertikalizáciu toho, čo starogrécka terminológia označovala nie celkom presne výrazom „Symphonia“?

Nazdávam sa, že Kafenda už dávno hľadal cestu na zodpovedanie tejto otázky. V rokoch 1948—49 ho zaujala myšlienka vyvodit' horizontálne a vertikálne tvary skladby z tzv. prirodzenej stupnice (c d e f i s g a b c). V horizontálnom riešení problému sa opierať o tzv. hlavné tóny (centrálne tóny). Priložená ukážka svedčí o tom, že už v časoch, keď som u Kafendu študoval, hľadal cesty v tomto smere.

Definitívne vypracovanie teórie Prirodzenej stupnice a čo s ňou súvisí, vyžadovalo pri Kafendovi poctivosti mnoho času. Škoda, že uvedená úvaha existuje doteraz len v rukopise. Kafenda v nej totiž hľadá odpoveď už aj z hľadiska teórie na to, čo sa v praxi v slovenskej hudobnej tvorbe v rokoch tridsiatych a štyridsiatych uskutočňovalo. O svojej teórii sám hovorí toto: „Hlavný význam teórie väzí v tom, že má prostriedky na riešenie melódických problémov tej časti prstonárodných ľudových piesní slovenských, ktorých sa vplyv modernej harmoniky nedotkol a ktorých melódická zvláštnosť a latentná harmonická štruktúra vysvetľovali si starší slovenskí teoretici ako vplyv chrámovej hudby a jej cirkevných tónov.“

Niektoré jeho skladby z posledného obdobia vznikli praktickou aplikáciou tejto teórie.

V priebehu ďalšieho vývoja modálnej hudby v Európe sa ukázalo, že Kafendov modus (prirodzená stupnica) je iba jedným z mnohých horizontálnych tvarov. Ale práve tento modus skrýva v sebe javy akordiky hudby 20. storočia, pokiaľ ide o jej tzv. diatonický rozsah. V tomto smere som sa pokúsil aj ja urobiť svoje výskumy. Som presvedčený, že by Frico Kafenda vzal dnes s uspokojením na vedomie, že nemá žiadnu na mnohotvárnosti výrazových prostriedkov dnešnej hudby má práve kladné zodpovedanie otázky, ktorou sa horeuvedená úvaha H. H. Stuckenschmidta končí.

Materiál bol uverejnený v Pamätnici konzervatória v Bratislave vydanéj pri príležitosti 50. výročia vzniku školy v roku 1969



nizmu), čoho dôkazom je moja Husľová sonáta op. 1. Vo vyšších ročníkoch ma Kafenda oboznamoval s tvorbou súčasných skladateľov. Najviac ho vtedy zaujala tvorba Igora Stravinského, Bélu Bartóka, Paula Hindemitha a Arnolda Schönberga. Kým Bartókovi tvorbu prijmá bez výhrad, k tvorbe ostatných menovaných skladateľov mal svoje pripomienky. Cudzle mu boli napr. niektoré drsnosti a časté štýlové zmeny Stravinského. V mladej tvorbe Hindemitha mu zase miestami vadila umelkovanosť.

Dvanásťtónovú techniku Arnolda Schönberga hodnotil relatívne najmä pre nekontrolovateľnosť harmonického zložky. Na druhej strane nestačil obdivovať jeho polyfóniu a umnosť jeho motívickej práce. Ináč schönbergovská technika mu bola bežná. Raz mi v hodine zaimprovizoval, ako by bol Schönberg rozvíjal motív z prvých piatich tónov vedľajšej myšlienky môjho Sláčikového kvarteta op. 2. „Je to iba konštrukcia, hudba to nie je, ale treba to ovládať, aby to raz človek neobjavoval!“ povedal Kafenda. Trval na tom, aby som logiku horizontálnej faktúry Schönbergových skladieb študoval.

Keď sa potom po rokoch objavila na trhu Hindemithova kniha „Unterweisung im Tonsatz“, Kafenda s nadšením kvitoval autorovu snahu o zavedenie novej zákonitosti do harmónie.

Problémy harmónie ho aj naďalej vzrušovali. S najvýraznejším reprezentantom českej modernej Aloisom Háboom mal Kafenda na túto tému časté diskusie. Ako zástanca metódy vyučovania harmónie na základe vnútornej predstavy nesúhlasil napr. s jeho názorom, ktorý formuloval vo svojej Neue Harmonielehre: „Pravidlá pre spájovanie v oblasti viaczukov sa pre hudobný celok nedajú stanoviť. V tej-

zentantoch 20. storočia ani nehovoriac. Vynikajúci reprezentanti hudobného života prvej republiky Vítězslav Novák a Josef Suk boli tiež zástancami brahmovskej prísnosti. Novák sa o Brahmovi vyjadril takto: „Příznačnými vlastnostmi Brahmovy hudby jsou poctivost, ukázněnost a mužnost... Mně samému byl Brahms nejlepším učitelem motivické práce a formální úměrnosti, nejpůsobivějším protijedem mého světobolu, živého v divadle Čajkovského Oneginem a doma Mendelssohnovou fis mol fantasií. Jako Reger vyrůstá na chromatickém podkladě z Bachovy diatoniky, tak já bazíruji na brahmovské kompoziční technice, vedené přítom ovšem do důsledků, jichž by se byl můj Mistr zhroutil...“

Závislosť mladého Suka od Brahmsa je tiež evidentná. Stačí si vypočúť začiatok finále z jeho Symfónie E dur. Pravda, Novák i Suk už výdatne ťažili tiež z výdobytkov impresionizmu celkom svojším spôsobom. Podľa môjho názoru tu sa položili základy modálneho ponímania kompozičnej palety, ktoré neskôr niesli bohaté ovocie aj v slovenskej hudbe. Kafenda sa k týmto výsledkom dopracoval teoreticky. Držal sa svojej zásady o prioritě vnútornej predstavy, a preto si rozširoval obzor k experimentálnym výskumom. (Novák ako učiteľ a tiež Alois Hába ako Novákov žiak neuznávali nevyhnutnosť komponovania bez nástroja. Novák bol prekvapený, keď som mu povedal, že komponujem bez klavíra. Pobádal ma k tomu, aby som hľadal nové zvuky na klavíri. Nevieť si predstaviť realizáciu princípov, ktoré uvádza Alois Hába na str. 127 — 128 svojej knihy Neue Harmonielehre bez nástroja. Psychológia tvorenia a spojovania mnohozukov je priam viazaná na experimentovanie na klavíri. Aj Igor Stravinskij tvrdí vo svojej knihe Kronika môjho